



KAFKA UND GRIECHENLAND

herausgegeben von:

**Katerina Karakassi
Nikolaos-Ioannis Koskinas
Stefan Lindinger**

*Lexis.

ATHENER ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK

ISSN: 2732-7752

ISBN: 978-618-5740-03-0

Kafka und Griechenland

Internationale Online-Konferenz
Athen, 18. & 19.6.2021

herausgegeben von:

Katerina Karakassi

Nikolaos-Ioannis Koskinas

Stefan Lindinger

Athen, 2023

Lexis.

Athener Zeitschrift für Germanistik

Monografische Reihe | Band 3

Herausgeberin der Reihe: Evi Petropoulou

Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

ISSN: 2732-7752

ISBN: 978-618-5740-03-0

Internet: <http://lexis.gs.uoa.gr>

KAFKA UND GRIECHENLAND

Inhalt

5	Katerina Karakassi & Nikolaos-Ioannis Koskinas: Vorwort
10	Katerina Karakassi: Kafka in Griechenland
25	Reiner Stach: Kafkas platonische Aphorismen
38	Sofia Avgerinou: Licht und Schatten. Das Höhlengleichnis bei Platon und Kafka
52	Jürgen Pelzer: Mythos und Vernunft. Franz Kafkas Adaptionen des griechischen Mythos im literarischen und historischen Kontext
63	Fabio Ramasso: Kafkas mythologische Modalitäten der Realität am Beispiel dreier Parabeln
75	Filip Charvát: Der gejagte Mensch. Zu Kafkas Prosasatire <i>Poseidon</i> (1920)
90	Georgios Sagriotis: Mythos und literarische Form in Kafkas <i>Der neue Advokat</i>
105	Katerina Karakassi: Warten auf die Barbaren. Kavafis und Kafka
118	Ioannis Pangalos/ Christina Serafim: Die existentielle Sackgasse der Politik. Kafkaeske Merkmale in Aris Alexandrous <i>Die Kiste</i> (1974)
129	Isabella Zborka: Die Darstellung von Macht und Ohnmacht in Franz Kafkas <i>Der Prozess</i> und Aris Alexandrous <i>Die Kiste</i>
139	Nikolaos-Ioannis Koskinas: Kafka im griechischen Kino am Beispiel von Giorgos Lanthimos' <i>The Lobster</i>

Vorwort

Das Thema „Kafka und Griechenland“ impliziert die These, dass hier ein besonderes Wechselverhältnis ins Blickfeld gerückt werden könne. Vor dem Hintergrund einer Forschungslandschaft, deren Räume und Territorien bereits vielfach abgesprochen, besetzt, erkundet und kartographiert worden sind, erscheint dies auf den ersten Blick keineswegs selbstverständlich: Aspekte, die Griechenland betreffen, wurden zwar immer wieder dankbar von der Kafka-Forschung aufgegriffen, blieben in ihrer Betrachtung jedoch oftmals zu eng fokussiert und fanden daher auch nur bedingt Aufmerksamkeit und Reflexion.

Griechenland-Bezüge sind punktuell in der Kafka-Forschung immer wieder hergestellt und unterstrichen worden. Insbesondere mythische Figuren wie Odysseus, Poseidon und Prometheus wurden exemplarisch zur Veranschaulichung grundlegender, und keineswegs nur literaturwissenschaftlicher, Zusammenhänge herangezogen. Vereinzelt wurde auch auf Klassikerlektüren und -einflüsse sowie auf relevante Motive und Themen hingewiesen, und gelegentlich führten poetologische bzw. begriffliche Erkundungen auf griechische Ursprünge. Ebenso machten Biografen auf Kafkas mühsam erworbene Griechischkenntnisse vor dem Hintergrund seiner humanistischen Gymnasialbildung aufmerksam.

Dennoch hat es bis heute keine zusammenhängende Diskussion des weit vielschichtigeren Themenkomplexes „Kafka und Griechenland“ gegeben. Selbst in den einschlägigen Handbüchern finden sich stets nur vereinzelte Annäherungen. Eine Verbindung oder Kontextualisierung mit anderen naheliegenden Themenbereichen (wie sie z.B. in Arbeiten zu „Kafka und China“ oder in „Kafka und das Judentum“ inzwischen selbstverständlich sind) ist bis heute Desiderat geblieben. Was wusste der Prager Autor eigentlich genau über Griechenland auf Basis seiner literarischen und gymnasialen Bildung? Und was wusste er jenseits der klassischen Bildungshorizonte von dem realen Griechenland, z.B. den Balkankriegen, in die Österreich-Ungarn verwickelt war? Auch die Tragweite unterschiedlichster Bilder und Konstrukte des „Griechischen“, des „Griechentums“, des „Südens“ etc., denen Kafka in zeitgenössischen (Identitäts-)Diskursen begegnete, ist bislang unterschätzt worden – obgleich hier durchaus Querverbindungen zu seinem Werk zu ziehen wären. Nicht zuletzt kursierten in seinem engeren Prager Umfeld einige in dieser Hinsicht höchst bemerkenswerte Beiträge.

Umgekehrt bedarf aber auch die Rezeptionsgeschichte Kafkas in Griechenland dringend einer Aufarbeitung. Eine einfache Suche auf der Website www.biblionet.gr zeigt, dass es mindestens zwölf verschiedene Übersetzungen

ins Griechische von *Der Prozess*, neun von *Die Verwandlung* und sechs von *Das Schloss* gibt, von denen die meisten nach 2000 veröffentlicht wurden. Nicht nur die oben genannten Texte, die seit Jahrzehnten zu den bevorzugten Werken des griechischen Lesepublikums gehören, sondern auch alle anderen Erzählungen, Tagebücher, Briefe und Aphorismen sind ins Griechische übersetzt worden, und in vielen Fällen gibt es weit mehr als eine Übersetzung.

Andererseits hat nicht nur das Lesepublikum, sondern auch die zeitgenössische griechische Kunst sehr oft Kafka als Bezugspunkt. Dieser Prozess erreicht im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Eine Vielzahl von Künstlern – nicht nur Schriftsteller, sondern auch Vertreter aller Künste – greifen Kafkas Werk leidenschaftlich wieder auf und interpretieren es neu. Von Leontios Hadjileontiadis und seinem experimentellen Werk der Embiomusik *Metamorphosis* (2011) bis hin zur elektronischen Musik von K. Vita (2002, *Kafka*), von den zahlreichen Theateradaptionen bis hin zum Experimentalfilm *Metamorphosis* von Kostas Sfikas (2007) oder dem weltweit preisgekrönten, Oscar-nominierten *The Lobster* von Giorgos Lanthimos (2015), von den Comics von Giorgos Tragakis (2019, *Seltsame Geschichten*) bis hin zu den Erzählungen von Aristidis Antonas wird eines überdeutlich: Kafkas Werk übt einen großen und stetig wachsenden Einfluss auf die griechische Kunst aus.

Nichtsdestoweniger liegen bis dato nur sehr wenige Studien über die Kafka-Rezeption in Griechenland vor, was keineswegs der wachsenden Popularität des Prager Autors hierzulande entspricht. Weiterführende Studien zur Aufnahme und Wirkung Kafkas in Griechenland – z.B. zu Übersetzungen, Werkausgaben, Anklängen in der griechischen Literatur, Kunst und Gesellschaft – wären aktuell notwendig und sind im Grunde längst überfällig. Auch die Geschichte der Übersetzungen Kafkas, einschließlich der besonderen Herausforderungen, die Kafkas Werk für Übersetzer bilden kann, ist bislang noch nicht dokumentiert worden.

Vor diesem Hintergrund veranstaltete der Fachbereich für Deutsche Sprache und Literatur der Nationalen und Kapodistrias-Universität Athen am 18. und 19. Juni 2021 eine internationale wissenschaftliche Konferenz mit dem Titel „Kafka und Griechenland“. Keynote-Speaker war der bedeutendste Kafka-Biograf Dr. Reiner Stach, und über 40 weitere Speaker*innen aus der ganzen Welt nahmen an der Konferenz teil. Ziel der Konferenz war, dem Thema einen größeren Betrachtungsrahmen zu geben bzw. auf die Vielfalt seiner Facetten aufmerksam zu machen, die auf ein breitgefächertes Themenspektrum schließen lassen und von der Forschung in ihrer Komplexität bislang nur ungenügend beachtet wurden.

Die Konferenz konzentrierte sich auf folgende Schwerpunkte:

- Kafka-Texte mit Griechenlandbezug – Themen, Figuren, Mythen, Aphorismen
- Kafkas Griechenland-Lektüren
- Kafka und die griechische Philosophie
- Die Prager Literatur und ihre Räume der Sehnsucht (Antike, Mittelmeer, Süden)
- „Griechentum“ in Identitäts-Diskursen der Prager Moderne
- Kafkas Narrative der Geschichtsschreibung
- Bildungskonzepte um 1900: Altgriechisch an Prager Gymnasien
- Die Wahrnehmung des aktuellen Griechenlands (Kafka, Prager Sicht z.B. des Balkankriegs)
- Kafka-Rezeption in Griechenland (Literatur, Kunst, Philosophie)
- Vergleichende Studien, die Analogien zwischen Kafka und griechischen Autoren bzw. zwischen Kafkas Werk und griechischen Mythen, Stoffen etc. ins Blickfeld rücken
- Kafka im öffentlichen Diskurs (Zeitschriften, Zeitungen etc.)
- Griechische Kafka-Editionen und Werkausgaben
- Zur Frage der Kafka-Übersetzungen
- Kafkas Image: Was wissen Griechen über Kafka?
- Kafka als moderner Klassiker der Weltliteratur: Diskussion um Kanonbildung
- Kafka im Unterricht: Wie lässt sich Kafka heute an der Universität und in Schulen vermitteln?

Die Aufsätze, die im vorliegenden Band enthalten sind, dokumentieren Beiträge, die auf der Konferenz in deutscher Sprache präsentiert wurden. Vor kurzem ist ein weiterer Band mit griechischsprachigen Beiträgen erschienen.¹ Nach einem einführenden Aufsatz von *Katerina Karakassi* unter Mitarbeit von *Georg Kotelides*, *Artemis Maier* und *Vasso Papadopoulou*, der die Kafka-Rezeption in Griechenland in allen Künsten von den 1930er Jahren bis heute in groben Zügen skizziert, widmet sich der erste Block des Bandes der Antike- bzw. Mythenrezeption Kafkas. Zu Beginn liest *Rainer Stach* Kafkas sogenannte *Aphorismen* als Bausteine eines noch zu verfassenden philosophischen Werks, dem die idealistische Ontologie Platons axiomatisch zugrunde liegt. Darüber hinaus argumentiert der Kafka-Biograf, dass Platons Zwei-Welten-Lehre sich auch in den eigentümlichen Topographien von Kafkas Romanen spiegele, insbesondere in *Der Prozess* und *Das Schloss*. Bezüge zwischen Platons Philosophie und Kafka untersucht auch *Sofia Avgerinou*. Die Verfasserin stellt die These auf, dass Platons Höhlengleichnis (Staat, 7, 1-3) Kafkas gesamtes Œuvre stark beeinflusst hat. Während jedoch Platon die Allegorie der Höhle benutze, um

¹ Καρακάση, Κ. & Κοσκινιάς, Ν.Ι. (επιμ.): Ο Κάφκα και η Ελλάδα. Αθήνα: Ποές 2023.

den Gegensatz zwischen der schattenhaften Welt der sinnlichen Erfahrung und der Sonne der Ideenwelt zu betonen, während also der griechische Philosoph nach einer metaphysischen Grundlage der Wahrheit suche, lehne Kafka solchen „Trost“ ab. Sich auf Walter Benjamins Kafka-Aufsatz (1934) stützend betrachtet *Jürgen Pelzer* Kafkas Werk als eine Literatur, die den mythisierenden, antiaufklärerischen Tendenzen der Moderne entgegenzuwirken vermag. In den kurzen, parabelartigen Texten, in denen sich Kafka mit dem griechischen Mythos beschäftigt, ändert er die tradierte Version des Mythos und schafft eine Art Gegenwelt, die solche Mythisierungstendenzen untergräbt. Während aber Kafkas Erzählansatz der Vernunft verpflichtet bleibe und einer dialektischen Leserschaft die Tür zu einer messianisch konzipierten Auflösung öffne, kulminierte die Mythoskritik Adornos und Horkheimers in dem Schluss, dass das in die Gegenwart verlängerte bürgerliche Vernunftprinzip selbst ins Mythische und Totalitäre kippt.

Im Anschluss daran diskutiert *Fabio Ramasso* anhand von drei paradigmatischen Parabeln (*Das Schweigen der Sirenen*, *Prometheus* und *Poseidon*), wie Kafka mythologische Inhalte ad hoc verwendet und welche Bedeutung die entsprechenden Prozesse übernehmen. Der Verfasser untersucht Kafkas radikale Umkehrung des Mythos und liest Kafkas Erzählen als ein „Kampffeld von Mythos und Moderne“. Mit der Kurzprosa *Poseidon* befasst sich auch *Filip Charvát*, der die Erzählung im Kontext der Moderne und innerhalb des Gesamtwerks des Autors analysiert. Dabei wird die Titelfigur als hybride Verbindung von Mythos und moderner Bürokratie betrachtet, wobei die groteske Darstellung die Entfremdung der modernen Existenz verdeutlicht und gleichzeitig als literarische Antwort auf Mangelerscheinungen der Moderne interpretiert wird.

Der Beitrag von *Georgios Sagriotis* fokussiert auf Kafkas literarische Auseinandersetzung mit der Bucephalus-Legende und dem Mythos im Allgemeinen in der Kurzerzählung *Der neue Advokat*. Nachdem wichtige Interpretationsfragen besprochen worden sind, um dann mit der Behandlung des jüdischen Rechtsbegriffs in Kafkas literarischem Schaffen sowie der ersten jüdischen Rezeption von Kafka nach seinem Tod in Verbindung gebracht zu werden, widmet sich der dritte Teil der Studie – vor dem Hintergrund von Walter Benjamins Ausführungen zu Kafka – dem Verhältnis zwischen Einstellung zum Mythos und literarischer Form.

Die zweite thematische Einheit gewährt Einblicke in die Kafka-Rezeption in Griechenland. In ihrer vergleichenden Analyse setzt sich *Katerina Karakassi* als Ziel, den Raum des Wartens auf den feindlichen Anderen bei Konstantinos Kavafis und Kafka aufzuzeichnen und in seiner politischen Brisanz zu analysieren. Durch den Verweis auf diverse Überschneidungen zwischen den literarischen Modellierungen der Alterität bzw. der Identität in ihrer

grundlegenden Ambiguität im Werk von Kavafis und Kafka rücken zwei berühmte und vielfach behandelte Texte, Kavafis' Gedicht *Warten auf die Barbaren* und Kafkas Fragment *Beim Bau der chinesischen Mauer*, in ein neues Licht. Ioannis Pangalos und Christina Serafim gehen in ihrem Aufsatz von der Prämisse aus, dass der Roman *Die Kiste* (1974) von Aris Alexandrou, ein Klassiker der modernen griechischen Literatur, in einem intertextuellen Dialog mit Kafkas Werk steht. Die Verfasser rechnen das Werk der „Poesie der Niederlage“ zu und kommen zum Schluss, dass Alexandrou kafkaeske Motive und Techniken verwendet, um die Politik ad absurdum zu führen. Mit Alexandrous *Die Kiste* befasst sich auch *Isabella Zborka*. Ziel ihres Beitrags ist herauszuarbeiten, inwiefern die beiden Phänomene der Macht und Ohnmacht in den Romanen *Der Prozess* und *Die Kiste* dargestellt werden und welche Instanzen der Macht in den Werken identifiziert werden können. Nikolaos Ioannis Koskinas streicht in seiner vergleichenden Studie den politischen Charakter des Kafkaschen Werkes heraus und zählt ihn zu den wichtigsten Ursachen des Kafka-Booms in Griechenland in den Jahren der sogenannten „griechischen Krise“. Nach einem Überblick über griechische Filme, die von Mitte der 1950er Jahre bis heute von Kafkas Werk beeinflusst zu sein scheinen, unternimmt der Verfasser den Versuch, auf „intertextuelle“ Bezüge zwischen dem preisgekrönten Film *The Lobster* (2015) von Giorgos Lanthimos und Kafkas Texten wie *Der Prozess*, *Das Urteil* und *Die Verwandlung* hinzuweisen sowie Kontinuitäten und Diskontinuitäten, sowohl ästhetisch als auch thematisch, innerhalb eines offenen dynamischen Dialogs aufzuzeigen.

Ein großer Dank gilt allen Vortragenden, die mitgemacht und ihren Vortrag zusätzlich als Beitrag für diesen Konferenzband formuliert haben. Neben den Autorinnen und Autoren der einzelnen Beiträge sei an dieser Stelle auch Artemis Meier für das kompetente Korrekturlesen und Ekkehard Haring für die aktive Mitwirkung in den ersten Phasen des Projekts gedankt.

Athen, April 2023

K. Karakassi

N.I. Koskinas

Kafka in Griechenland

*Katerina Karakassi*¹

unter Mitarbeit von *Georg Kotelides*, *Artemis Maier* und *Vasso Papadopoulou*

Porträt

So wie Shakespeare für die Deutschen ein Deutscher ist, so scheint Kafka für die Griechen ein Grieche zu sein. In den zehn letzten Jahren und vor allem in den Jahren der Krise hat ein regelrechter Kafka-Boom stattgefunden, der im Rahmen dieses Artikels nur in groben Zügen skizziert werden konnte. Kafka ist in Griechenland so aktuell wie nie zuvor. Davon zeugen u.a. die diversen neuen Übersetzungen seines Werkes, die vielfältigen Adaptionen seiner Sujets für das Theater sowie die 173000 Treffer in www.google.gr, die beim Eintippen des Suchbegriffs „Kafka“ herauskommen.

Buchausgaben – Übersetzungen

1936 wird Kafka zum ersten Mal ins Griechische übersetzt.² In der literarischen Zeitschrift *Makedonische Tage*, die in Thessaloniki publiziert wurde und zu den

¹ Katerina Karakassi, geb. in Athen; Studium der Germanistik an der Universität Athen; 2001 Promotion über Fr. Kafka: *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*; 2000-2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Essen-Duisburg im Fachbereich Allgemeine und Vergleichende Literatur; seit 2005 Dozentin an der Universität Athen im Fachbereich für Deutsche Sprache und Literatur (Deutsche Literatur und Komparatistik), z. Z. Assoc. Prof.; seit 2006 Dozentin an der Fernuniversität Patras (Europäische Literaturgeschichte); 2010-2012 und 2017 Humboldt Stipendiatin an der Universität Konstanz, Gastgeber: Prof. Dr. Koschorke. Veröffentlichungen im Bereich der Komparatistik, der Literaturtheorie, der deutschen Literatur in der Aufklärung und in der Moderne. 2018-2020 war sie Leiterin des Postgraduierten-Studiengangs „Deutsche Philologie: Theorie und Anwendungen“. Seit 2022 ist sie Leiterin des Fachbereichs für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Athen. Mail: kkarakassi@gs.uoa.gr

² Die hier zusammengetragenen Informationen zu den Übersetzungen von Franz Kafkas Werk stammen aus verschiedenen Quellen, die hier nicht in Detail angeführt werden können. Eine wichtige Quelle stellte das Werk von Labros Mygdalis *Griechische Bibliographie Franz Kafka (1931-1978)*, Thessaloniki 1979, dar. Des Weiteren wurde auf die Datenbank *Biblionet* <http://www.biblionet.gr>, die Informationen zum griechischen Verlagswesen beinhaltet, zurückgegriffen. Da in Griechenland keine umfassende Zeitschriftendatenbank vorhanden ist, wurden verschiedene kleinere Datenbanken sowie Angaben der Webseiten der Zeitschriften selbst zur Rate gezogen. Die Recherche umfasste auch Bestände verschiedener

avantgardistischen Literaturzeitschriften der Zwischenkriegszeit zählte, werden im Juni 1936 *Auf der Galerie*, *Ein altes Blatt*, *Vor dem Gesetz* und *Schakale und Araber* veröffentlicht. Der Übersetzer Dimitrios St. Dimou übersetzt für dieselbe Zeitschrift zwischen 1936 und 1938 mehr als zehn kleine Erzählungen Kafkas, u.a. *Wunsch*, *Indianer zu werden*, *Eine kaiserliche Botschaft* und *Elf Söhne*. 1950 übersetzt er auch *Die Verwandlung*, einen Text, der neben der Erzählung *In der Strafkolonie* zu den am meisten übersetzten Texten Kafkas gilt. Das bezeugen die insgesamt zwölf Ausgaben der *Verwandlung*, die dem griechischen Leser heute zur Verfügung stehen, von denen acht zwischen 2005 und 2013 erschienen sind. Dimou übersetzt als erster 1956 auch die Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer*.

Während neben den Übersetzungen von Dimou bis 1950 die Erzählung *Ein Landarzt* in zwei verschiedenen Übersetzungen vorliegt, übersetzt Manthos Krispis 1952 u.a. *Das Unglück des Junggesellen*, *Der neue Advokat*, *Von den Gleichnissen* für Nea Estia (Νέα Εστία), eine der ältesten und prominentesten Literaturzeitschriften Griechenlands. *Das Urteil* wird erst 1956 von dem etwas später auch staatlich anerkannten Dichter Miltos Sachtouris übersetzt und in der Zeitschrift Nea Poreia publiziert, einer Zeitschrift, deren Sitz in Thessaloniki war. Nach 1960 und bis heute werden fast jedes Jahr kleinere Texte Kafkas in Literaturzeitschriften veröffentlicht. Dabei werden immer wieder diverse Sammlungen von Kafkas Erzählungen herausgegeben. Mehr als zehn solche Sammelbände, die eine mehr oder weniger willkürliche Auswahl aus Kafkas Texten beinhalten, sind z.Z. im Buchhandel erhältlich.

Zwischen 1940 und 1960 werden Teile der Romane *Der Prozess* und *Das Schloss*, und zwar in Folgen, in Literaturzeitschriften publiziert. *Der Prozess* liegt in der von Max Brod autorisierten Ausgabe zum ersten Mal 1961 dem griechischen Publikum vor. Der Übersetzer Alexandros Kotzias, ein linker Intellektueller und Romanautor, übersetzt 1964 auch das *Schloss*. *Amerika*, übersetzt von Tea Anemogianni, wird zwischen 1963 und 1964 in Nea Estia in Folgen publiziert und erscheint 1967 als Buchausgabe. Das Buch wird zwar im selben Jahr von der Militärjunta verboten, doch ein Jahr später ist es in einer neuen Übersetzung wieder zugänglich. Nach 1975 erscheinen die alten Übersetzungen von Kotzias und Anemogianni in neuen Ausgaben, während neue Übersetzungen ständig hinzukommen. So kann man im Buchhandel im Jahr 2014 sieben

Universitätsbibliotheken sowie die Bestände der Griechischen Nationalbibliothek. Das Ziel war die Geschichte der Rezeption Kafkas in Griechenland zu rekonstruieren und zugleich die „Präsenz“ Kafkas im heutigen Griechenland darzubieten. Unser ganz besonderer Dank gilt Alexandra Rassidakis, Minas Alexiadis und Lito Ioakeimidou für ihre konstruktiven Hinweise und ihre Hilfe.

verschiedene Übersetzungen vom *Prozess*, sechs vom *Schloss* und drei von *Amerika* finden.

Auch die Briefe Kafkas werden zuerst in Literaturzeitschriften publiziert. 1961 wird eine kleine Auswahl der Briefe an Milena von Paulos Papasiopis aus dem Französischen ins Griechische übersetzt und in Nea Poreia veröffentlicht. Als Buch erscheinen die *Briefe an Milena*, diesmal von Evagelos Antonaros übersetzt, erst zehn Jahre später. Es handelt sich allerdings wieder um eine Auswahl. 1963 wird der *Brief an den Vater* in zwei Folgen in *Epoches*, einer Zeitschrift, die mit der Militärjunta 1967 eingestellt wurde, veröffentlicht. Die Übersetzerin Olga Votsi wird 1971 dieselbe Übersetzung als Buch herausgeben. Die Übersetzung des *Brief an den Vater*, die Faidon Kalamaras 1996 dem griechischen Publikum vorlegte, ist heute vergriffen. Dafür sind die *Briefe an Milena* und die *Briefe an Ottla* immer noch im Handel – beide von Tea Anemogianni übersetzt, die Ende der 80er Jahre erschienen sind. Im Handel erhältlich sind auch die *Briefe an Felice* in einer zweisprachigen Ausgabe von 2007, in der Übersetzung von Stella Koundouraki. Bis heute liegen allerdings nicht alle Briefe Kafkas im Griechischen vor.

Dafür sind die Tagebücher, Oktavhefte und Aphorismen Kafkas dem griechischen Publikum fast vollständig zugänglich. Die erste Übersetzung erscheint ziemlich früh. Schon 1948 sind Teile der sogenannten Zürauer Aphorismen in der Literaturzeitschrift *Poiitiki Techni* von Caesar Emmanouel erschienen. Ein erster Versuch, die Tagebücher Kafkas zu übersetzen, fand 1978 statt. Aggela Verykokaki übersetzte die Tagebücher 1910-1923 zusammen mit den Reisetagebüchern, die dann in zwei Bänden publiziert wurden. Von derselben Übersetzerin stammt auch die Übersetzung der Tagebücher 1883-1924. Die erste Ausgabe dieser Übersetzung, die 1998 herausgegeben wurde, ist immer noch in den Buchhandlungen zu finden.

Zentraler Aspekt bei der Übersetzung der Texte aus dem Nachlass ist die Frage, ob die Kritische Ausgabe oder jene von Max Brod verwendet wurde. So folgen manche – aber leider nicht alle – neuere Übersetzungen der Kritischen Ausgabe. Als Beispiele der Übersetzungen auf der Grundlage der Kritischen Ausgabe können hier u.a. die Übersetzung des fragmentarischen *Baus* von Alexandra Rassidakis (2001) oder die Übersetzung des *Brief an den Vater* von Alexandros Kypriotis (2003) gelten. Dabei werden auch ältere Übersetzungen neu aufgelegt.

Neben den kleinen biografischen Skizzen, die die verschiedenen Übersetzungen der Werke Kafkas begleiten, sind heute drei Biographien des Dichters im Buchhandel erhältlich. Eine stammt von Klaus Wagenbach (1986), die andere ist von Gérard Lemaire (2006 – 2. Ausg. 2009) und die dritte von

Nicholas Murray (2005). *Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* von Klaus Wagenbach wurde 1968 übersetzt und ist heute vergriffen.

Bei den meisten literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Kafka, die im Umlauf sind, handelt es sich um Übersetzungen. Darunter findet man etwa Walter Benjamin, Elias Canetti, Gilles Deleuze u. Felix Guattari und Ritchie Robertson. 1983 erscheint ein Sammelwerk zum 100. Todesjahr von Kafka, in dem neben Texten von Autoren wie Adorno, Camus, Thomas Mann, Lukács, Sarraute u.v.a. auch griechische Dichter, Intellektuelle, Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler Kafkas Werk würdigen. Darunter sind u.a. der Literaturwissenschaftler und Literat Vaggelis Athanasopoulos, die Dichterinnen Melissanthi und Nana Isaia, der Dichter und Journalist Petros Chronas zu finden.

Obwohl keine offiziellen Verkaufszahlen vorhanden sind, kann man von den Auflagen der Werke Kafkas ausgehend auf die Nachfrage nach den Werken Kafkas schließen. Im Vergleich nämlich zu anderen beliebten Klassikern in Griechenland wie z.B. Dostojewski gibt es weit mehr Auflagen der Romane Kafkas. Das erklärt auch, weshalb immer wieder neue Übersetzungen bzw. Ausgaben der Romane und Erzählungen erscheinen. Kafka ist ein lukrativer Longseller, ein Autor, den man immer noch mit Begeisterung liest.

Literarische & künstlerische Rezeption

Literatur

Zum fünfzigsten Todesjahr Kafkas, 1974, haben fast alle großen, aber auch kleinere, regionale Zeitungen und Zeitschriften Artikel zu Kafkas Leben und Werk veröffentlicht. Spätestens also in den 70er Jahren beschränkt sich der Ruhm Kafkas nicht nur auf Literaturkreise. Die Literaten haben sich schon in den 50er und 60er Jahren intensiv mit Kafka auseinandergesetzt. Dass dies nicht ohne Weiteres mit einem enthusiastischen Empfang seines Werks gleichzustellen ist, zeigt u.a. das Vorwort des Herausgebers von Nea Estia, Petros Charis, im Jubiläumsheft 1975 – Nea Estia wird 100 Jahre alt – das Kafka gewidmet ist. Der Herausgeber Petros Charis kokettiert zunächst damit, dass Nea Estia das griechische Publikum mit Kafka bekannt gemacht hat, da schon 1947 Teile des *Schlusses* darin veröffentlicht wurden und fügt dann hinzu: „Kafka ist kein großer Schriftsteller... Er hat [aber] eine andere Stimme, eine neue Stimme, eine besonders eigenartige Stimme...“. Petros Charis versichert auch seine Leser, dass die Präsentation von Kafkas Werk, „das viel gelesen worden ist und die Kritik

viel beschäftigt hat und wogegen mehrere Einwände erhoben wurden“, mit „der größten Umsicht“³ erfolgt.

Legt dabei Nea Estia, eine eher konservative Zeitschrift, die sich von der aktuellen Tagespolitik fernhält, von der zögernden Rezeption Kafkas ein Zeugnis ab, so ist die Auseinandersetzung mit dem Werk in der linksorientierten Literaturszene auch nicht ohne Widerstände vorangegangen. Lili Zografou, eine griechische Autorin, bekannt für ihren Antikonformismus, fasst in ihrer kleinen, 1993 veröffentlichten Studie mit dem Titel „Kafka, unser Zeitgenosse“⁴, die Schwierigkeiten zusammen, die die linken Intellektuellen hatten, mit Kafka umzugehen. Indem sie ihre persönliche Erfahrung als Leserin Kafkas seit den 50er Jahren und bis ins Ende der 80er hinein dokumentiert, zeigt sie, wie Kafka als ein unbequemer und zugleich faszinierender Autor rezipiert wird. Sie bezieht sich dabei vor allem auf die hermetische Rätselhaftigkeit Kafkas sowie auf die politische quasi Tabuisierung seines Werkes in den Jahren vor 1970 und die späte Einsicht in den 80er Jahren und danach, dass es sich um einen „Experten der Macht“ in Zeiten des Kapitalismus handelt.

Die erste Nachkriegsgeneration hat dabei vor allem die Absurdität und die Entfremdung als Grundtenor des Lebens sowie die Ohnmacht des Individuums in den kafkaesken Weltmodellen adaptiert. Alexandros Kotzias (1926-1992), Literat und Übersetzer von Kafka, hat z.B. die im Werk Kafkas manifeste Darstellung der einbrechenden Trostlosigkeit in der Moderne, die mit der blinden Gewaltbereitschaft des Menschen korreliert, auf das Nachkriegs-Griechenland projiziert. In seinen Texten, die von negativen Helden bevölkert sind, wird eine absurde Welt abgebildet, die von blutigen Kämpfen und zunehmendem Irrsinn gekennzeichnet ist. In seinem Roman *Die Belagerung* (1953) wird die Gewaltmechanik, die in der Außenwelt dominiert, im Lager der Belagerten reproduziert.

Spiros Plaskovitis (1917 –2000), der öffentlich Kafkas Bedeutung für sein Werk unterstrichen hat, übernimmt in seinem parabolischen Roman *Der Stausee* (1960) die Ausgangssituation des kafkaesken *Schlosses*: ein Mechaniker besucht eine Stadt, um den riesigen Staudamm, in dessen Schatten die Stadt liegt, zu inspizieren. In der Stadt kursieren Gerüchte, dass der Staudamm von Erosion befallen ist und deshalb instabil geworden ist. Doch die Frage, ob der Staudamm in der Tat einen Riss hat oder nicht, bleibt letztendlich unbeantwortet. Dafür wird der Mechaniker mit dem rätselhaften Verhalten der Bewohner konfrontiert. Auch die Geschichte der Entstehung des Stausees ist schleierhaft. Die Handlung

³ Charis, Petros: „Franz Kafka. Ein Jubiläum und eine Neue Welt“. *Nea Estia* 49 (1975): 1137.

⁴ Zografou, Lili: *Kafka, unser Zeitgenosse*. Athen: Alexandria 1993.

entfaltet sich somit in einer düsteren Bedrohungsatmosphäre, die genuin kafkaesker Herkunft ist.

Aris Alexandrou (bürgerlicher Name Aristoteles Vassiliadis, 1922-1978) erweist sich durch seinen einzigen Roman *Die Kiste* (1975), einen Klassiker der griechischen Moderne, als ein sehr kreativer Erbe Kafkas. Der Roman, der auch in deutscher Übersetzung vorliegt⁵, handelt, wie beim Roman von Kotzias, vom Bürgerkrieg. Ein anonymer Partisan, der einzige Überlebende eines Todeskommandos, der im September 1949 nach dem Ende des Bürgerkriegs in Isolationshaft seine Apologie in nummerierte abgestempelte Blätter schreibt, ist die Hauptfigur und Ich-Erzähler. Er weiß weder, warum er inhaftiert wurde, noch, was ihm vorgeworfen wird, er weiß weder, wer der Untersuchungsrichter ist, noch, ob dieser die geschriebenen Seiten liest.

Durch diese Berichte, die versuchen, die Vergangenheit zu rekonstruieren und zu erklären, erfährt der Leser allmählich, was passiert ist, ohne jedoch den Kausalnexus der Ereignisse völlig entziffern zu können: Der Gefangene hat an einer wichtigen Sondermission der linken „Demokratischen Armee“ teilgenommen: Eine verschlossene Kiste unbekanntem Inhalts sollte vom Hauptquartier der Partisanen in die Stadt K. überbracht werden. Die Truppe, die aus Männern bestand, denen die Wichtigkeit der Mission bewusst war, irrt auf Anweisungen der Führerschaft quer durch das Land. Einer nach dem anderen kommt um; Verletzte werden gezwungen, Zyankali zu nehmen, um die wichtige Mission nicht in Gefahr zu bringen. Der Erzähler, der einzige Überlebende, schafft es, die Kiste zu übergeben. Als sie geöffnet wird, ist sie leer. Doch es ist nicht nur die Handlung, die kafkaesk anmutet, sondern auch die kalte und nüchterne Sprache, in der die Sinnlosigkeit des Auftrags mit der Sinnlosigkeit der Gehorsamkeit korreliert und in der die Begebenheiten, die fast obsessiv immer wieder erzählt werden, letztendlich ohne Erklärung bleiben.

Nikos Kachtitsis (1926-1970) ist auch von Kafkas Werk beeinflusst. Er selbst hat behauptet, er sei kafkaesk gewesen, bevor er Kafka gelesen habe. In seinem Roman *Die Galerie* (1964), der gewisse Parallelen mit dem *Prozess* aufweist, diskutiert Kachtitsis die Frage der Schuld gegenüber einem unbekanntem und zugleich mächtigen Gesetz. Anders als bei Alexandrou ist der Rahmen nicht der griechische Bürgerkrieg, sondern der Erste Weltkrieg. Die Hauptfigur, ein belgischer Antiquitätenhändler – der Leser erfährt nur dessen Initialen –, der nach dem Krieg nach Afrika flieht, um der Strafe für seine nicht näher beschriebenen Verbrechen zu entgehen. Allerdings ohne Erfolg. Sein Gewissen quält ihn, er

⁵ Alexandrou, Aris: *Die Kiste*. Aus dem Griech. und mit einem Nachw. von Gerhard Blümlein, München: Kunstmann Antje 2001.

kann die Schuld nicht abweisen und verurteilt sich deshalb selbst zum Hungertod und zum Tod durch Erstickten.

Einen ganz anderen Repräsentanten der Nachkriegsliteratur als die bisher besprochenen stellt der prominente Dichter Miltos Sachturis dar.⁶ Für den Surrealisten Sachturis, der u.a. auch Kafka übersetzt hat, ist Kafka ein Symbol des Dichterseins, eine mythische Figur. Folgendes Gedicht ist nur ein kleines Beispiel seiner Kafka-Gedichte, das hier in Übersetzung von Nikos Liguris vorliegt und das speziell für den Kafka-Atlas übersetzt wurde:

Miltos Sachturis (Aus der Gedichtsammlung *Versenkung*, 1990)

Der große Spiegel

Ein kalter Wind zog durch die Gesichter in meinem
großen Spiegel. Die Sonne hat sie dann genommen und sie haben sich beruhigt. Im Spiegel,
gleichzeitig Lebende und Tote: Ich
Kafka, eine spätbyzantinische Heilige und Dylan Thomas.
Dylan Thomas hat sich aufgebläht, einen Schrei ausgestoßen und ist mit einem Knall
geplatzt. Seine Verse sind jedoch heil geblieben, schön,
sie umarmen sich mit den Meinen. Kafka zog
aus seinen Augen zwei Fische und zwei glühende Kohlestücke.
Er warf sie uns entgegen, um uns zu verbrennen.
Die Heilige ist, wie früher, gebunden an dem sich
drehenden Rad. Ihr Blut fließt.
Am Ende nimmt sie der Teufel alle mit
und sie beruhigen sich.

Auch Nikos Karouzos (1926-1990), ein preisgekrönter Dichter der Nachkriegszeit, widmet ein Gedicht Franz Kafka. Das Gedicht, das den Titel *Im rosigen Schatten Kafkas* trägt, erschien 1969 in der Sammlung *Trauerarbeiten* (Penthimata).

Von der jüngeren Generation sind zwei sehr unterschiedliche Autoren zu nennen: Amanda Michalopoulou (1966-) und Aristidis Antonas (1968-). Michalopoulou, die in Berlin lebt und Belletristik schreibt, hat Kafka und Kafkas Werk, insbesondere die *Verwandlung*, als Folie in ihrem Roman *So ist das Leben* genutzt, um eine Liebesaffäre mit literarisch anspruchsvollen Nuancen zu inszenieren.⁷ Dafür schreibt Antonas eine eher kryptische Literatur: In seinen

⁶ Miltos Sachturis hat diverse Preise bekommen und wurde in viele Sprachen übersetzt. Auf Deutsch ist ein Gedichtband erschienen: Sachturis, Miltos: *Gedichte*. Übertr. von Andrea Kapsaski. Mit Illustr. von Silke Ulbricht. Köln: Romiosini 1990.

⁷ Michalopoulou, Amanda: *So ist das Leben*. Berlin: Rotbuch 2001.

Werken sind unergründliche Machtmechanismen die Protagonisten. Mit Kafkas *Bau* verwandt ist z.B. *Die Zimmermechanik* (2014), ein Werk, in dem ein verschlossenes Zimmer, das von einem Wächter behütet wird, Rätsel aufwirft, die nicht gelöst werden können. Am Ende des aus dialogischen Partien bestehenden Werkes bekommt der Leser eine Karte, aus der hervorgeht, dass sich hinter der Tür, die angeblich zum Zimmer führt, ein Labyrinth befindet. Das Werk, das seinen kafkaesken Hintergrund nicht verschleiert, ist eine eher bittere, aber zugleich bedeutungsvolle Weiterverarbeitung von Themen, die Kafka sein Leben lang beschäftigt haben.

Theater

Kafkas Werke dienen schon seit den 60er Jahren, während der Militärjunta, als Vorlage für Theateraufführungen. Im Winter 1964-1965 wird im Theater Veaki von dem Ensemble Alexis Solomos *Das Schloss* aufgeführt. Die Kritik zu der Aufführung fällt positiv aus: Der Regisseur Alexis Solomos habe das Publikum begeistern können. Der Zuschauer bekäme – so die damaligen Kritiker – das Gefühl durch den Monolog von K. ein Zwiegespräch mit Kafka selbst zu führen.⁸ Darüber hinaus hätten die Bühnenbilder mit ihrer symbolischen Form und Farbe für die entsprechende Stimmung gesorgt. Im Winter 1971-1972 bringt die Schauspieltruppe von Alexis Solomos den *Prozess* auf die Bühne des Theaters Chatzichristou. Ein paar Jahre später, 1975-1976, wird im Nationaltheater das Werk *Amerika* vom Ensemble Nea Skini präsentiert. Zu bemerken ist hier, dass das Werk als tschechische Prosa bezeichnet wird. 1993-1994 findet eine weitere Vorstellung des *Prozesses* vom Ensemble Kathreftis statt.

Dimitris Potamitis übersetzt Steven Berkoffs Bearbeitung des Werkes *Die Verwandlung* und stellt das Stück unter seiner Regie 1988 auf die Bühne des Theaters Erevna. Laut der Kritik in der Zeitung Eleftherotypia vom 4. Dezember 1988 hat sich Potamitis sehr getreu an das englische Original von Berkoff gehalten, aber die Aufführung habe das Publikum leider nicht überzeugen können. Es gebe eine übertriebene Stilisierung, die den Geist des Textes ersticke. Außerdem fehle der nötige Realismus und die Natürlichkeit der Sprache, so die Kritik. Eine weitere negative Kritik ist in der Zeitung Kathimerini vom 12. Februar 1989 zu lesen.

In der Zeitung Ef Zin wird in ihrer Ausgabe vom 13. April 2002 über eine gelungene Aufführung der *Verwandlung* im Theater Aktis Aeliou in Thessaloniki berichtet. In der Theaterkritik schwärmt Nikos Sakalidis von der Übersetzung und

⁸ Doxas, Aggelos: „Theaterkritik: Premieren in den Theatern Mousouri, Veaki und Dionysia“: *Zeitung Embros*, 31.10.1964: 2.

Bearbeitung des Stückes von Viki Demou und Pepi.⁹ Die Versetzung der Geschichte in das Deutschland der Zwischenkriegs-Zeit unterstütze nicht nur den Text, sondern begründe auch – so die Kritik – das Einsetzen kabarettistischer Elemente expressionistischer Prägung. Positive Kritik ist auch in der Zeitung *Aggelioforos tis Kyriakis* vom 17. März 2002 zu lesen.

In der kommunistischen Zeitung *Rizospastis* vom 15. Januar 2006 schreibt Christos Karachotzitis eine Kritik über die Aufführung Kafkas *Prozess* im Modernen Theater. Zuständig für die Bearbeitung und Regie ist G. Kimoulis. Karachotzitis betont, dass es sich um eine zeitgenössische Bearbeitung des *Prozess* handle. Die Hauptfigur K. stehe – so der Kritiker – für den heutigen entfremdeten und unterdrückten Arbeiter. Es handle sich um eine Geschichte aus den Zeiten eines hysterischen Antikommunismus.

In den Jahren nach 2009 werden vermehrt Texte Kafkas für die Bühne bearbeitet. So findet u.a. die erste Aufführung der *Strafkolonie* in Griechenland im Februar 2009 statt. Savvas Stroumpos übersetzt den Text und verarbeitet ihn in dramatischer Form. Der Verlag Nefeli sowie das Goethe-Institut Athen unterstützen das Projekt finanziell. Das Stück wird vom 18. bis zum 20. Juni 2014 im Rahmen des Festivals von Athen aufgeführt. Für die erste Aufführung der *Strafkolonie* gibt es eine schmeichelnde Kritik von Dimitris Tsatsoulis in der Zeitschrift *Nea Estia*. Er berichtet, die Vorstellung basiere auf einem starken Text und die Schauspieler arbeiteten mit Hingabe auf der Bühne.¹⁰

Ein Stück, das auf fünfzehn kleinen Erzählungen von Franz Kafka basiert, wird von der Theatergruppe Pulsar im November 2012 aufgeführt. Sie begründen ihre Wahl durch die Brisanz von Kafkas Texten. Das bezeugt auch eine weitere von Kafka inspirierte Aufführung, die von Oktober 2012 bis April 2013 stattfindet. Der Titel der Aufführung: *Kafka führt ein Gespräch mit Gudrun Ensslin*. Das Stück basiert auf der Erzählung *Der Hungerkünstler* und einem Text von Christine Brückner über Gudrun Ensslin, ein Mitglied der R.A.F. Auch eine theatralische Bearbeitung des *Baus* von Viki Georgiadou und Maria Kallimani wird vorgenommen und im Rahmen des Festivals von Athen im Jahr 2013 dem griechischen Publikum präsentiert.

⁹ Papadopoulou, Maria: „Theaterkritik: Gelungenes Gleichgewicht im Theater. *Die Verwandlung* von Franz Kafka im Theater Aktis Aeliou“. *Zeitung Ef Zin*, 13.04.2002.

¹⁰ Karachotzitis, Christos: „Theaterkritik: Theater. *Der Prozess* von Franz Kafka“. *Zeitung Rizospastis*, 15.01.2006.

Musik

Aus der musikalischen Produktion der letzten Jahre sind hier exemplarisch nur einige Stücke jüngsten Datums zu nennen, die Kafka als Inspirationsquelle haben und das Interesse der griechischen Komponisten für sein Werk bezeugen.

Vom Komponisten Minas I. Alexiadis stammt das vom Kulturfestival Patras in Auftrag gegebene *Stin Galaria/Auf der Galerie*. Dabei handelt es sich um ein szenisches Ballett für eine Tänzerin unter Mitwirkung eines Schauspielers/Sprechers und eines Instrumentalensembles. Die musikalische Umsetzung übernahm das in der Universität Boston, Massachusetts residierende Musikensemble „Alea III“. Die Uraufführung fand am 7. August 1986 auf dem Patras-Festival statt. Die Solotänzerin war Susan Lambert, Schauspieler/ Dirigent war Theodor Antoniou, der Gründer und Leiter des Musikensembles.

Am 7. April 2011 fand die Weltpremiere von Leontios Hadjileontiadis' *The Metamorphosis*¹¹ in der Athener Konzerthalle Megaro Mousikis statt. *The Metamorphosis* ist ein Ensemblestück, der Schauspieler ist mit dem EMOTIV für EEG/GYRO/AFFECTIVE Aufnahmen ausgestattet, der Dirigent mit 3D Arduino Accelerometern für Aufnahmen von Gebärden und Live-Elektronik. Mitwirkende: Das Hellenic Ensemble of Contemporary Music unter der Leitung von Theodor Antoniou. Text: Die griechische Übersetzung der *Metamorphose* Kafkas von K. Prokopiou erschienen 1982 im „Letters“-Verlag Athen.

Im Rahmen der Veranstaltung *Dis-Harmonie* des Konservatoriums von Athen am 6. und 7. Dezember 2014 stellten griechische Komponisten Werke vor, die auf politischen und literarischen Prosatexten basieren. Die elektro-akustische Komposition von Savvas Tsiligridis unter dem Titel *K* (2014) basiert auf Kafkas Text *Das Urteil*.

In Zusammenarbeit mit der European Concert Hall Organisation (ECHO) und mit Unterstützung des Kulturprogramms der Europäischen Union wurde in der Athener Konzerthalle „Megaro Mousikis“ unter dem Titel *1914 – ein Jahrhundert danach* das neue Werk von Georges Aperghis *Le soldat inconnu*, ein Stück für Bariton und Instrumentalensemble, vorgestellt. Das Stück basiert auf einem Text Kafkas (ins Griechische übersetzt von Toulia Tolia) und wurde von ECHO in Auftrag gegeben. Begleitet wird das Stück von einem Animationsfilm der Kreativ-Gruppe „Yeast Culture“, bekannt durch ihre Zusammenarbeit mit Akram Khan und der Londoner Philharmonie.

Aber nicht nur neue „klassische“ oder experimentelle Musik wird von Kafka inspiriert, sondern auch Rockmusik und elektronische Musik bezieht sich auf Kafka. 2007 schreibt Konstantinos Beta, der nach der Musik, die er für die

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=6zIs5LTixN4> (abgerufen am 15.02.2019).

Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 2004 komponierte, international bekannt wurde, ein Stück mit dem Titel *Kafka*.¹² 2014 singt Lavrentis Machairitsas, ein populärer griechischer Rock-Sänger, das Lied *Mahlzeit mit Kafka*. Der Text stammt vom Dichter Manos Eleftheriou und beschreibt einen Besuch Kafkas und seiner Familie. Das gemeinsame Essen ist der Rahmen, in dem Kafkas Persönlichkeit und Werk sowie seine Beziehung zu seiner Familie literarisch rekapituliert werden.¹³

Malerei

Am 9. Januar 2015 nehmen Studenten/innen und Absolventen/innen der Kunsthochschule Thessaloniki, an einer Ausstellung mit dem Titel *Bemerkungen über Kafka* teil. Die Ausstellung, die im alten archäologischen Museum stattfindet, geht auf ein Seminar zurück, das im akademischen Jahr 2013/2014 Professor Charis Savvopoulos angeboten hat. Die Teilnehmer Maria Arvaniti, Viky Vakouli, Despina Vatti, Xrysa Kioroglou, Kiki Komninou, Dimitris Korkoriakis, Kostas Kotoulas, Thomas Lioutas, Dimitra Bosi, Fili Olsefki, Giorgos Papafiggos, Marsy Siregela, Tryfonas Tassiou, Alexandros Touliopoulos und Anna Chocholi setzten sich vor allem mit dem *Schloss* und mit dem *Prozess* auseinander.

Comics

Giorgos Tragakis, dem das Porträt Kafkas am Anfang des Artikels zu verdanken ist, hat zwei kleine Comicserien in Eleftherotypia, einer großen Tageszeitung, publiziert:

Ein Traum
*Gib 's auf!*¹⁴

Kafka in der Schule

Texte von Franz Kafka sind in den Schulbüchern der letzten beiden Klassen der gymnasialen Oberstufe (Sekundarstufe II, 2. und 3. Klasse des griechischen Lyzeums) sowie der 3. Klasse des Gymnasiums (Sekundarstufe I) vertreten. Beginnend mit der 3. Klasse des Gymnasiums findet man den Text *Poseidon*

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=ZxSHyd8LUxk> (abgerufen am 15.02.2019).

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=OOIgFBC6g_8 (abgerufen am 15.02.2019).

¹⁴ In: Eleftherotypia, Nr. 442, 2008 und Nr. 470, 2009. (Μήπως έτσι ή στο κείμενο σε παρένθεση;)

(Ποσειδώνας). Der einleitende Text informiert die Schüler darüber, dass Kafka auf ironische Weise die Überlegungen Poseidons hinsichtlich seines Lebens und seiner Arbeit darstellt: Der Meeresherr, obschon in Einklang mit seiner Rolle als mythisches Wesen, hat auch seine Probleme: er kann seine ‚Arbeit‘ nicht stehen lassen und einen Ausflug unternehmen. Unterrichtsziel ist, die Schüler mit einem kleinen Teil Kafkas Werk bekannt zu machen. Die Schüler sollen in der Lage sein, grundlegende Merkmale der modernen Erzählung wie den literarischen Mythos und die kafkaeske Ironie zu erkennen.

In der zweiten Klasse des Lyzeums, im Rahmen des Wahlfachs Neuere europäische Literatur, findet man im Schülerbuch Kafkas Text *Das Schweigen der Sirenen* in der Übersetzung von Tzeni Mastoraki und Nasos Vagenas. Der Text wird im Unterricht vorzugsweise als Paralleltext eingesetzt. Im Lehrerhandbuch wird darauf hingewiesen, dass Kafka einige kurze Prosatexte mit mythologischen Themen geschrieben hat, unter denen *Das Schweigen der Sirenen* und ein kleinerer, nicht weniger ironischer Text, in Bezug auf den Prometheus-Mythos herausragen. Dabei sollen von den Schülern die Unterschiede zum homerischen Epos herausgearbeitet werden: 1) In Kafkas Prosa fehlen Odysseus` Gefährten; er tritt den Sirenen allein gegenüber. 2) Das Wachs, mit dem der Held der Odyssee in der ursprünglichen Fassung seinen Gefährten die Ohren verstopft, wendet er in Kafkas Fassung an sich selbst an, zusätzlich zu den Ketten, mit denen er sich am Mast ankettet, um dem verlockenden Gesang der Sirenen zu widerstehen. 3) Der dritte und entscheidende Unterschied besteht allerdings darin, dass die Sirenen – im Gegensatz zum antiken Original – nicht singen, sondern schweigen.

In der 3. Klasse des Lyzeums ist Kafkas Text *Vor dem Gesetz* (Μπροστά στο νόμο) im dritten Band des Schülerbuchs *Texte Neugriechischer Literatur* (Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας) enthalten. Die Übersetzung stammt von T. Anemogianni. Empfohlen wird Kafkas Text als Paralleltext zu Bertolt Brechts *Maßnahmen gegen die Gewalt*.

Kafka an der Hochschule ¹⁵

Im Rahmen des Masterstudiengangs „Sprache und Kultur im deutschsprachigen Raum“ der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie an der Universität Aristoteles Thessaloniki findet während des Wintersemesters 2014/2015 der Kurs

¹⁵ Hier werden exemplarisch eine Veranstaltung jüngeren Datums sowie einige wissenschaftliche Arbeiten präsentiert, die Kafkas Werk im Mittelpunkt haben. Wichtig ist zu bemerken, dass man auch im Hochschulbereich ein wachsendes Interesse für Kafka feststellen kann.

„Literaturübersetzen: Praxis und Übersetzungsvergleich“ unter der Leitung von Assist. Prof. Dr. Alexandra Rassidakis statt. In diesem Kurs wird in zwei Arbeitsstufen vorgegangen. Die Studenten besprechen gemeinsam die Übersetzungen, die sie von griechischen und deutschen literarischen Texten des 20. Jahrhunderts angefertigt haben und danach werden ihre Übersetzungen mit bereits veröffentlichten Übersetzungen dieser Texte kritisch verglichen. Der Schwerpunkt wird auf die Aspekte der Autoreferentialität und Poetologie gesetzt und deren Konsequenzen für den Übersetzungsprozess, d.h. es sind literarische Texte ausgesucht worden, die mit „Sprachskepsis/Sprachkreativität“ bzw. als Metatexte über das Schreiben gelesen werden können. In diesem Kurs hat man zwei Texte von Franz Kafka bearbeitet, und zwar den *Bau* in der Fassung der Handschrift und *Josephine, die Sängerin oder das Volk* in der Fassung des Druckes zu Lebzeiten des Autors. An den Universitäten – soweit man mit dem Original arbeitet und nicht mit Übersetzungen – wird die Kritische Kafka-Ausgabe eingesetzt.

Im Jahr 2009 wurde im Rahmen des Postgraduierten-Studiums des Fachbereichs der griechischen Philologie der Aristotelischen Universität Thessaloniki von Soultana Papadopoulou eine komparatistische Abschlussarbeit eingereicht. Titel der Arbeit: „*Die Verwandlung* von Franz Kafka und *Das Solo von Figaro* von Giannis Skarimbas, zwei groteske Satiren mit der Fassade des Fantastischen“. Soultana Papadopoulou unternimmt in dieser Arbeit eine Analyse der genannten Werke. Ausgangspunkt der Arbeit ist die Annahme, dass in beiden Werken das Groteske zentral ist. Papadopoulou erhofft sich dabei durch den Vergleich, eine neue Lektüre beider Werke zu liefern. Im Verlauf der Untersuchung stellt Papadopoulou fest, wie viele Gemeinsamkeiten Kafkas *Verwandlung* und Skarimpas' *Solo von Figaro* haben und dies, obwohl es nicht sicher ist, ob Skarimpas Kafka gelesen hat.

Im Rahmen des Postgraduierten-Programms „Ethik und Philosophie“, das unter der Leitung des Fachbereichs Humanwissenschaften und Kulturwissenschaften der Universität Peloponnes und der Abteilung für Philosophie der Universität Athen steht, reichte 2013 Zacharoula Dimopoulou ihre Abschlussarbeit ein, deren Thema das Verbrechen aus Sicht der Philosophie sowie die ethischen Fragen, die bei der Inhaftierung eines Verbrechers auftreten, behandelt. Unter anderem bediente sie sich zweier Werke von Kafka, *Der Prozess* und *In der Strafkolonie*, für diese Untersuchung. Sie behandelte aber weitere Schriftsteller wie Albert Camus und Dostojewski, und zwar im Vergleich zu Kafka. Dimopoulou erklärt, der Schwerpunkt ihrer Arbeit liege auf der Frage, wie das Gesetz und der Staat sinnvoll bei einem Verbrechen eingreifen können. Aber nicht nur Philologen oder Kulturwissenschaftlern dient Kafkas Werk als Untersuchungsgegenstand. Georg Aspiridis, Doktor der Verwaltungs-

wissenschaft der Abteilung Politikwissenschaft und öffentliche Verwaltung der Universität Athen, verfasste zusammen mit P. Gkelia ein Schriftstück unter dem Titel: *Bürokratie in der Literatur zwischen den 1. und 2. Weltkrieg dargelegt an den Werken von K. Kariotaki & F. Kafka*. Die Arbeit erklärt die Entstehung der Verwaltungsliteratur und präsentiert Autoren, die im öffentlichen Dienst tätig waren, wie zum Beispiel Kavafis, Gogol, Balzac u.a. Weiter wird vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Situation in Griechenland und Österreich zwischen den Weltkriegen die jeweilige Verwaltungsapparatur dargestellt. Danach gehen Aspiridis und Gkelia auf das Werk von Kariotakis und Kafka ein, um den kritischen Blick beider auf die Verwaltungsbehörden zu erläutern und miteinander zu vergleichen.

Aus dem Jahre 1999 stammt die von Alexandra Rassidakis verfasste und an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereichte Dissertation mit dem Titel: *Gnosis in der Literatur des 20. Jahrhunderts – im Kontext der Diskussion um die Aktualität der Gnosis*. Im Rahmen ihrer komparatistisch angelegten Dissertation untersucht Rassidakis u.a. Kafkas Romane *Der Prozess* und *Das Schloss*. Rassidakis entwirft dabei einen eigenen Ansatz, um die gnostische Denkfigur für die Literaturwissenschaft fruchtbar zu machen. Die exemplarische Analyse von Franz Kafkas *Der Prozess* und *Das Schloss*, Ernesto Sábatos *Über Helden und Gräber* und *Abaddon* und Philip Dicks *Valis* dient der Illustration dieses Ansatzes und weist zugleich – nicht zuletzt durch die Auswahl von unterschiedlichen Kulturkreisen entstammenden Werken – auf die Variationsbreite der literarischen Anverwandlung der gnostischen Denkfigur.

2001 reichte die Verfasserin, Katerina Karakassi, ihre Dissertation zu Kafkas *Josephine die Sängerin, oder das Volk der Mäuse* an der Universität Athen ein. Die Lektüre Kafkas, die in dieser Dissertation vorgeschlagen wird, geht von einer uneingeschränkten Macht der Tropen aus. Die figurative Rede wird als einziger Modus der Erzählung anerkannt und entsprechend untersucht. Von der textuellen Mechanik ausgehend wird eine Struktur der Erzählung sichtbar, die auf dem Wechselspiel von Setzung und Aufhebung der Differenz beruht und das literarische Spiel selbst zum Gegenstand macht. Die Figuralität bzw. die Sprachlichkeit aller Erkenntnis wird somit „herausgelesen“ und bildet den Hintergrund für die Auseinandersetzung mit dem Text.

Bestände

Unter dem Stichwort ‚Kafka‘ in griechischer Schrift erscheinen in der Suchmaschine der Griechischen Nationalbibliothek 86 Titel, während es in lateinischer Schrift 92 Titel sind. In der Bibliothek der Universität Athen sind 31 Titel in griechischer Schrift zu finden, davon 13 mit Werken von Kafka in

griechischer Sprache. Setzt man den Namen in lateinischer Schrift ein, erscheinen 185 Titel, davon 67 unter dem Autorennamen ‚Franz Kafka‘. Im OPAC der Universität Thessaloniki finden sich unter Einsetzen des Lemmas in griechischer Sprache 21 Titel, davon 3 mit übersetzten Werken Kafkas. Unter dem gleichen Namen in lateinischer Schrift – Kafka – finden sich 233 Titel, 110 davon sind diverse Ausgaben der Werke Kafkas.

kafkaesk

Das Wort ‚kafkaesk‘ gibt es auch auf Griechisch und ist ziemlich geläufig. Das Wort καφκικός/καφκική/καφκικό (kafkikos/kafkiki/kafkiko) wird als Adjektiv für die Bezeichnung von Gebäuden, Situationen, staatlichen Institutionen und Behörden, literarischen Kunstwerken usw. verwendet. Man findet es oft in Verbindung u.a. mit den Substantiven Logik, Atmosphäre, Charakter, Alptraum und Sackgasse. Eine Google-Suche, beschränkt auf griechische Webseiten, ergibt um die 15000 Treffer. Das Wort ist allerdings im populären Lexikon der Griechischen Sprache von Babiniotis nicht vorhanden.

Der Text erschien ursprünglich 2015 auf der Webseite <http://www.geisteswissenschaften-in-sachsen.de/kulturraeume/kafka-atlas/laender-artikel/kafka-in-griechenland>.

Kafkas platonische Aphorismen

*Reiner Stach*¹

Kafkas philosophische Notizen von 1917/18 und die daraus hervorgegangene Sammlung von Aphorismen stellen die Deutung vor große Probleme: nicht nur wegen des fragmentarischen Charakters der Texte, sondern auch wegen der bei Kafka sonst nirgendwo anzutreffenden Überlagerung von faktischen und metaphorischen Aussagen. Trotz dieser formalen Uneindeutigkeit hat der philosophische Gehalt jedoch erkennbaren Vorrang, und es lässt sich nachweisen, dass die idealistische Ontologie Platons allen sachlich-philosophischen Aussagen Kafkas gleichsam axiomatisch zugrunde liegt. Wohingegen die religiösen Bezüge, insbesondere zur Genesis, eher der metaphorischen Überformung dienen, welche die paradoxen Konsequenzen der platonischen Lehre besonders eindrucksvoll hervortreten lassen. Weiterhin lässt sich zeigen, dass Platons Zwei-Welten-Lehre sich auch in den eigentümlichen Topographien von Kafkas Romanen spiegelt, insbesondere in *Der Prozess* und *Das Schloss* – wodurch sich die bisher angenommene Sonderstellung der Aphorismen in Kafkas Werk wieder relativiert.

Kafka's philosophical notes from 1917/18 and the collection of aphorisms that emerged from them pose major problems for interpretation: not only because of the fragmentary character of the texts, but also because of the overlapping of factual and metaphorical statements found nowhere else in Kafka's work. Despite this formal ambiguity, however, the philosophical content has recognisable precedence, and it can be demonstrated that Plato's idealistic ontology axiomatically underlies all of Kafka's philosophical statements. Whereas the religious references, especially to Genesis, serve rather to metaphorically reshape the paradoxical consequences of Platonic doctrine in a particularly impressive way. Furthermore, it can be shown that Plato's two-world doctrine is also reflected in the peculiar topographies of Kafka's novels, especially in *The Trial* and *The Castle* – which again puts the previously assumed isolated position of the aphorisms in Kafka's work into perspective.

Franz Kafka zählt seit Jahrzehnten zu den international anerkannten Mega-Klassikern, zu der Handvoll Autoren also, deren Texte verwaltet und zitiert werden, als handele es sich um heilige Schriften. Dass es von Kafkas Hand kein bedeutungsloses Wort gibt, ist Konsens, und allein der Versuch, qualitative

¹ Reiner Stach, geb. 1951, ist Literaturwissenschaftler. Tätigkeit bis 1995 als Verlagslektor, seither als freier Autor. Jahrzehntelange Recherchen zu Kafkas Werk und Lebenswelt. Publikation einer dreibändigen Kafka-Biografie, die 2014 abgeschlossen wurde. Letzte Veröffentlichung: *Franz Kafka: „Du bist die Aufgabe“*. *Aphorismen*, kommentiert und hrsg. von Reiner Stach; Göttingen: Wallstein Verlag 2019. Mail: info@reinerstach.de

Gefälle zwischen seinen Texten auszumachen, würde sogleich den Verdacht des Dilettantismus wecken.

Umso auffälliger ist es, wie unterschiedlich intensiv diese Werke bis in die jüngste Zeit rezipiert wurden – ganz unabhängig davon, ob sie bereits zu seinen Lebzeiten bekannt waren oder ob sie, wie die große Mehrzahl, erst aus dem Nachlass ediert wurden. Dieser Befund ergibt sich keineswegs nur aus der messbaren Breitenwirkung, also der Zahl der Übersetzungen, der Höhe von Auflagen, der Beliebtheit als Schullektüre oder auch der Häufigkeit von Zitaten oder von Anspielungen auf einzelne Werke. Auch die wissenschaftliche Erforschung von Kafkas Texten zeigt eine vergleichbare Unwucht, die letztlich auf eine implizite Unterscheidung von Haupt- und Nebenwerken hinausläuft.

Um sich das vor Augen zu führen, genügt ein Blick in die Verzeichnisse der Sekundärliteratur. Zwar liegt der letzte Versuch, das Schrifttum zu Kafka vollständig zu erfassen, bereits mehr als zwei Jahrzehnte zurück², und es ist im digitalen Zeitalter wenig wahrscheinlich, dass ein solcher Versuch je wiederholt wird. Doch die mittlerweile leichte Zugänglichkeit zahlreicher Bibliotheks- und Zeitschriftenkataloge ermöglicht einen hinreichend guten Überblick.

Hier fällt ins Auge, dass die Analyse und Interpretation des Romans *Der Prozess* sich zu einer eigenen Branche der Germanistik entwickelt hat, während beispielsweise Kafkas umfangreichstes und gewiss nicht weniger subtiles Werk *Das Schloss* einen signifikant geringeren Anteil akademischer Resonanz findet. Auch die zahlreichen Tiererzählungen Kafkas – darunter *Ein Bericht für eine Akademie*, *Forschungen eines Hundes*, *Schakale und Araber* sowie *Der Bau* – fallen in der Sekundärliteratur deutlich ab gegenüber den literarisch überformten Schuld-und-Strafe-Phantasien, wie sie charakteristisch sind für Kafkas erste große Schaffensphase ab Herbst 1912.

Nicht anders sieht es im Echoraum der Didaktik aus, wo eine schon unübersehbare Zahl von Unterrichtsmaterialien für Lehrer, Schüler und Studenten vor allem im deutschen Sprachraum immer wieder neu aufgelegt werden. Auch hier belegen *Die Verwandlung* und *Der Prozess* die ersten Plätze des Rankings, worin sich wiederum die Schwerpunkte gymnasialer Lehrpläne spiegeln. Kafkas Tagebücher und Briefe hingegen kommen in den Leistungskursen Deutsch kaum je zu Wort – ein bemerkenswerter und auch bedauerlicher Umstand angesichts der Tatsache, dass diese Texte ja keineswegs nur biografisch bedeutsam, sondern auch literarisch von hohem Rang sind.

² Franz Kafka. *Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur. 1908–1997*, hrsg. von Maria Luise Caputo-Mayr und Julius M. Herz, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage; München: K.G. Saur Verlag 2000.

Noch weiter unten auf dieser Skala der Aufmerksamkeit finden sich die beiden Oktavhefte mit Kafkas philosophischen Notizen aus Zürau (1917/18), einschließlich der sogenannten Aphorismen, die er aus diesen Aufzeichnungen sorgfältig extrahierte und dann auf nummerierte Zettel abschrieb. Schaut man sich die schmale Sekundärliteratur zu diesen Aufzeichnungen an, so scheint es auf den ersten Blick, als hätten sich allenfalls Judaisten so recht dafür interessiert – und daneben einige Biografen, weil ja diese Notizen unter dem Schock der Tuberkuloseerkrankung entstanden und weil sie ein klares Indiz dafür sind, dass Kafka sich vom Erzählen zeitweilig abwandte und der formal kaum gebundenen Reflexion den Vorzug gab. Die Literaturwissenschaft scheint hier in Verlegenheit gesetzt, sie reagierte lange Zeit, als gehörten die Zürauer Notizen gar nicht zu ihrem Forschungsfeld.

Aphorismen haben es generell schwer bei den Lesern, damit müssen sich weltweit auch viele andere Autoren abfinden, und das bereits seit den ersten Blüten dieser „Textsorte“. Es ist daher kaum überraschend, dass so sperrige, so disparate, teilweise auch fragmentarische Aufzeichnungen wie diejenigen aus den Zürauer Oktavheften zahlreiche Leser abschrecken und auch die Geduldigsten unter ihnen auf eine harte Probe stellen.

Bemerkenswert hingegen ist, dass selbst die akademische Forschung sich von diesen Rezeptionshürden beeindruckt lässt. So wurden beispielsweise in einem 2008 erschienenen Kafka-Handbuch (Jagow/Jahraus) die Aphorismen schlicht ignoriert. Andere Autoren befassten sich ausschließlich mit Problemen der literarischen Gattung, mit den beiden Fragen also, ob es sich hier, erstens, überhaupt um Texte handelt, die unseren gängigen Definitionen des Aphorismus entsprechen – hat nicht Kafka selbst diesen Begriff vermieden? –, und wo denn nun, zweitens, Kafka in der Geschichte des Aphorismus einzuordnen sei, wer seine Vorbilder, Vorläufer und gegebenenfalls Nachahmer waren.³

Diese Zurückhaltung gegenüber dem *Inhalt* der Notate ist eigentümlich, überschreitet doch Kafka hier ganz offensichtlich den Horizont der literarischen Sprache so weit wie nirgendwo sonst. Nicht alle, aber viele Sätze, die er in Zürau niederschreibt, haben einen ganz explizit philosophischen Gehalt; es sind Versuche, einer philosophischen Wahrheit mittels Reflexion und Bildsprache so nahe wie irgend möglich zu kommen, und diese Sätze wiederum beziehen sich aufeinander, sie kommentieren einander.

Sie sind – mit anderen Worten – nicht einfach eine Ansammlung von originellen Sentenzen, Denkbildern oder eben Aphorismen. Vielmehr markieren sie ein ganzes Netz miteinander in Beziehung stehender Probleme, mithin ein *Problemfeld*, und insofern könnte man die Zürauer Texte durchaus auch als

³ Siehe zu diesen Ausweichbewegungen Engel/Auerchs (2010, 287).

Bausteine eines noch zu verfassenden philosophischen Werks verstehen, auch wenn wir nicht wissen, was Kafka mit diesen Notaten und insbesondere den auf Zettel übertragenen Formulierungen konkret plante. Eine Untersuchung ihres systematischen Gehalts fordern sie damit geradezu heraus. Dazu im Folgenden einige Hinweise.

Beginnen wir im Zentrum, bei einer fundamentalen Behauptung Kafkas, aus der viele weitere Probleme und Fragen, welche die Zürauer Notate aufwerfen, sich begründen und entfalten lassen. Diese Behauptung ist eine ontologische. Sie besagt, dass unsere vertraute, mit den Sinnen und mit unseren wissenschaftlichen Hilfsmitteln erfassbare Welt einen nur relativen Status hat gegenüber einer zweiten, höheren Welt, einer von uns zwar denkbaren, jedoch nicht vorstellbaren, nicht erkennbaren und daher auch nicht zugänglichen absoluten Welt. Diese Theorie der zwei Welten übernimmt Kafka in genau der Form, die Platon ihr gegeben hat – ohne ihn je zu zitieren.

Das betrifft zunächst die Hierarchisierung: Die Welt der Ideen, wie Platon sie nennt, ist nicht einfach eine Parallelwelt, sie ist definitiv die *höhere* Welt, und zwar deswegen, weil sie völlig autonom ist. Wohingegen die physische Welt – die einzige, die wir kennen – nur deren unzulängliches Abbild ist, gleichsam ihr vergänglicher Schatten. Dies ist eine ganz und gar kontraintuitive Theorie, denn in unserem alltäglichen Leben haben Ideen die Form von Gedanken, und Gedanken sind bei weitem flüchtiger als die physischen Objekte, mit denen wir hantieren, vergänglicher selbst als die Lebewesen, denen wir begegnen.

Eine streng ontologische Hierarchie also. Tatsächlich hat sich Platon diese Differenz so vorgestellt, dass schon das Wort „Sein“ nur in der höheren Welt seine volle Bedeutung hat – er nennt es „*óntós ón*“ (ὄντως ὄν), „wirkliches Sein“, „tatsächliches Sein“ –, während man bei allem, was unserer sinnlichen Welt angehört, einschließlich der menschlichen Physis, nur in einem abgeschwächten Sinn von Sein sprechen kann. Denn in der sinnlichen Welt gibt es Entstehen, ständige Veränderung und Untergang, und all das schließt Vollkommenheit aus, all das gibt es in der Welt der Ideen eben nicht.

Die sinnlichen Erscheinungen – so würde man heute wohl sagen – simulieren demnach nur das Sein, und sie tun das in etwa derselben Weise, wie der Film, den wir auf der Kinoleinwand sehen, das reale Leben simuliert: mehr oder weniger überzeugend, doch die Autonomie des abgebildeten Lebens niemals in Frage stellend. In der akademischen Philosophie hat sich für dieses Verständnis von Sein der Begriff „ontologischer Komparativ“ eingebürgert – womit die These bezeichnet ist, dass manche Dinge „seiender“ sind, andere „weniger seiend“.

Dieser Gegensatz zweier Welten und das Gefälle zwischen ihnen ist ein zentraler Topos in Kafkas Zürauer Heften wie auch im Konvolut der ausgewählten Aphorismen. Häufig wird auf diesen Topos nur implizit verwiesen,

und zwar so, als handele es sich um ein unanfechtbares Axiom. Spricht nämlich Kafka schlicht von *der Welt* – ohne zugehöriges Adjektiv –, dann versteht es sich von selbst, dass damit nicht eine umfassende Totalität gemeint ist, sondern nur unsere sinnliche, vergängliche Welt. So lautet etwa Aphorismus 25: „Wie kann man sich über die Welt freuen, ausser wenn man zu ihr flüchtet?“⁴ Das kleine gedankliche Stolpern, das wir bei der Lektüre dieses Satzes spüren, rührt daher, dass hier ein Startpunkt der Flucht außerhalb unserer Welt als gegeben vorausgesetzt wird, denn anders ergäbe das Bild keinen Sinn. Nicht nur gibt es demnach einen Ort jenseits der Welt, *unserer* Welt, sondern der Aphorismus scheint rätselhafterweise auch vorauszusetzen, dass wir uns *von dort nach hier* bewegen („flüchten“) können.

Spricht Kafka *explizit* von zwei Welten, dann wird noch viel deutlicher, dass für ihn die ontologische Hierarchie Platons – samt dem ontologischen Komparativ, der ihr eine besonders radikale Ausprägung verleiht – eine unbezweifelbare epistemologische Grundlage ist. So beginnt etwa der Aphorismus 54 mit den Worten: „Es gibt nichts anderes als eine geistige Welt; was wir sinnliche Welt nennen ist das Böse in der geistigen...“ Und noch deutlicher Aphorismus 62: „Die Tatsache, dass es nichts anderes gibt als eine geistige Welt, nimmt uns die Hoffnung und gibt uns die Gewissheit.“

Auf der einen Seite erscheint demnach die Welt, wie wir sie kennen, in Kafkas Notaten als ein Ort, der immerhin real genug ist, um sich zu ihm flüchten zu können. Andererseits aber „gibt“ es diese Welt überhaupt nicht, so dass die Flucht letztlich in eine Illusion führt. Das sind Behauptungen, die nur schwer miteinander vereinbar erscheinen. Doch löst sich der Widerspruch sogleich auf, wenn man sich daran erinnert, dass *Sein* bei Platon keine neutrale Eigenschaft ist, sondern ein Gütesiegel, das dem Vollkommenen vorbehalten ist. Zwar ist unsere alltägliche Welt mehr als ein Traum, sie existiert in irgendeiner Weise, in irgendeinem abgeschwächten Sinn. Doch jenes höchste Gütesiegel besitzt sie nicht.

Näher an der Umgangssprache könnten wir demnach Kafkas Aussage folgendermaßen reformulieren: Es gibt zwei Welten, aber eigentlich gibt es nur eine. Das ist nicht logisch, aber verständlich, wobei das ganze Gewicht der Behauptung auf dem unscheinbaren Wörtchen „eigentlich“ ruht. „Eigentlich“ bedeutet: Auf einer gewissen Stufe der Wahrnehmung oder der Reflexion mag eine bestimmte Beschreibung genügen und darum auch legitim sein („zwei Welten“); gräbt man jedoch tiefer, so gelangt man zu einer wesentlicheren und daher auch relevanteren

⁴ Kafkas Züräuer Oktavhefte wie auch die daraus hervorgegangenen aphoristischen Extrakte werden stets nach der Faksimilie-Edition von Roland Reuß und Peter Staengle zitiert (Kafka 2011). Dies gilt auch für Orthographie und Interpunktion.

Erkenntnis, welche jene erste, vorläufige Beschreibung durch eine umfassendere ersetzt („es gibt nur eine Welt“).

Diese Denkfigur ist uns aus der alltäglichen Kommunikation durchaus vertraut.⁵ Verblüffend bei Kafka ist jedoch, dass er sie nicht nur im philosophischen Diskurs verwendet, sondern sie auch in erzählerische Modelle übersetzt und darauf ganze Plots begründet, lange ehe er in Zürau den gedanklichen Extrakt daraus zieht. Auch der Erzählkosmos des *Prozess*-Romans ist ja in zwei Welten geschieden, die Welt des Alltags und die weitgehend unzugängliche Welt des Gerichts, und wiederum werden wir darüber belehrt, dass diese Unterscheidung nur unser unmittelbares Erleben beschreibt, während wir in Wahrheit immerzu unter der Glasglocke des Gerichts leben, weil ja eigentlich *alles* zum Gericht gehört, jedes schäbige Wohnhaus und noch die entlegenste Dachkammer.

Ganz analog im Roman *Das Schloss*: Sehr wohl ist dem spät abends ankommenden Landvermesser K. bewusst, dass er es mit zwei Realitäten zu tun haben wird: Da ist das gewöhnliche Dorf mit seinen derben Bauern, und über ihnen schwebt das Schloss mit seinen weitaus weniger zugänglichen Beamten. Vorläufig begnügt sich K. mit einem Wirtshaus im Dorf, die Verbindung zum Schloss wird sich später ergeben. Doch bereits im dritten Absatz des Romans wird er rüde darüber belehrt, dass diese Perspektive ziemlich oberflächlich ist und dass er *eigentlich* bereits ins Schloss eingedrungen ist: „Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloss“ (Kafka 2018, Heft 1, 12). Physisch das Schloss zu betreten ist unmöglich, das wird er später schmerzlich erleben; auf einer tieferen Ebene der Reflexion zeigt sich jedoch, dass es *gewissermaßen* ebenso unmöglich ist, das Schloss zu verlassen, es sei denn, durch Emigration. Erneut gibt es zwei miteinander unvereinbare Welten – eigentlich aber nur eine.

Mit der Ontologie Platons übernimmt Kafka zwangsläufig auch sämtliche Komplikationen, die sie heraufbeschwört. Er ist sich darüber völlig im Klaren, und zu den originellsten Denkbewegungen in Kafkas Aphorismen gehören seine Versuche, diesen Komplikationen einen Sinn abzugewinnen oder ihnen notfalls auch auszuweichen.

Eines der folgenreichsten Probleme, dem sich Kafka mit besonderem Interesse widmet, ergibt sich aus den Abstufungen des Seins *innerhalb* der sinnlichen Welt. Eine Pflanze beispielsweise weiß nichts davon, dass es in der

⁵ Zwei Beispiele: „Es gibt, zugegeben, in Deutschland mehrere sehr gute Fußballmannschaften, aber eigentlich gibt es nur eine.“ Das wird die Zuhörer erheitern, aber nicht, weil der Satz unsinnig wäre, sondern weil sich der Sprecher damit als fundamentalistischer Fan geoutet hat. – „Er ist ein Mann, aber eigentlich ist er eine Frau.“ Auch hier werden die meisten Adressaten intuitiv erfassen, was der Sprecher mitteilen will (auch wenn der Satz Interpretationsspielraum lässt), während logikbasierte Künstliche Intelligenz damit erhebliche Probleme hätte.

vollkommenen Welt der Ideen auch die Idee der Pflanze gibt, sie kann sich diesem Ideal daher auch nicht nähern und auf diese Weise ihr Sein intensivieren.

Menschen hingegen können das durchaus. Sie können sogar, wie Platon, unsere sinnliche Welt als bloße Täuschung durchschauen, und sie können aus dieser Erkenntnis lebenspraktische und ethische Konsequenzen ziehen. Das heißt, sie werden Vollkommenheit zwar ebenso wenig erreichen wie die Pflanze; es steht ihnen jedoch frei, sich bewusst fortzuentwickeln. Mit dieser Fähigkeit ist ihnen ein Anteil an Vollkommenheit schon mitgegeben, gleichsam ein Optionsschein, ein ontologisches Visum, das es ihnen ermöglicht, sich mehr davon zu holen.

Diesen Keim des Vollkommenen, der in jedem Menschen schlummert, nennt Kafka „das Unzerstörbare“ – ein Begriff, den er nicht bei Platon, sondern sehr wahrscheinlich bei Schopenhauer gefunden hat. Schopenhauer widmet der „Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich“ sogar ein ganzes Kapitel seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung*, das für Kafkas Denken ebenfalls eine bedeutsame Quelle war. Im Züräuer Aphorismus 50 heißt es dazu: „Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können.“

Dieser Aphorismus zählt nicht nur zu Kafkas theoretisch bedeutsamsten Äußerungen aus Züräur, er ist darüber hinaus auch ein recht eindrucksvolles Beispiel dafür, wie nützlich es sein kann, sich diese Texte im Originalmanuskript anzuschauen. Denn hier wird sichtbar, dass Kafka zunächst nur vom Glauben an etwas Unzerstörbares spricht; daraus wird dann durch Korrektur „das Unzerstörbare in sich“, im Menschen selbst also, aber diese Korrektur erfolgt erst, nachdem er den Satz schon auf einen separaten Zettel abgeschrieben hat, also gleichsam im letzten Moment.

Dass diese Korrektur dennoch nicht einer spontanen Eingebung folgt, sondern das Ergebnis längeren Nachdenkens ist, ergibt sich aus einer inhaltlich zugehörigen Notiz im Oktavheft, die er wenige Tage zuvor formulierte und aus der wir ersehen, dass sich Kafka – trotz der neuen Begrifflichkeit – noch immer ganz und gar auf dem Boden der platonischen Philosophie befindet. Diese Notiz lautet: „Glauben heisst: das unzerstörbare in sich befreien oder richtiger: sich befreien oder richtiger: unzerstörbar sein oder richtiger: sein“ (Kafka 2011, 95).

Konziser kann man die ontologische Stufenleiter, auf der sich das denkende Subjekt bewegt, nicht in Begriffe fassen. Unten, auf der ersten Stufe der Leiter, das Sich-bewusst-Machen des eigenen unzerstörbaren Kerns und das bewusste, absolute Vertrauen in dieses Unzerstörbare. Auf der höchsten Stufe wiederum das pure Sein – das selbstverständlich unerreichbar ist, denn „der Weg ist unendlich“, wie es in Aphorismus 39a heißt. Er wäre unendlich selbst dann, wenn man ohne

Umwege den „wahren Weg“ fände – auch dies eine von Kafka häufig angeführte Metapher.

Es ist offensichtlich: Indem Kafka Erkenntnisvorgänge, menschliches Handeln („sich befreien“) und Stufen des Seins in eine begrifflich extreme Engführung treibt, gelangt er in einen Grenzbereich, in dem es nicht mehr möglich ist, zwischen Ontologie und Ethik klar zu unterscheiden. Das war auch schon bei Platon so, dessen idealistische Begrifflichkeit wegen dieser mangelnden Trennschärfe ja von Anbeginn der Kritik ausgesetzt war (insbesondere durch Aristoteles). Doch Kafka übernimmt diese mehrfache Codierung mit voller Überzeugung: Das Ideale, das Vollkommene, das Seiende im vollsten Sinn des Wortes ist zugleich auch das Gute, und das Gute als Idee wiederum ist die höchste aller Ideen, sie steht an der Spitze von letztlich allem.

Kafkas Aphorismen machen sehr deutlich – und zwar schon quantitativ, also gemessen an der bloßen Zahl der Aphorismen, die er den verschiedenen Themen widmet –, dass ihn diese ethische Dimension mehr beschäftigt als das ontologische Fundament des Gebäudes. Dieses Fundament ist fraglos gegeben, nirgendwo äußert Kafka den geringsten Zweifel an der Theorie der zwei Welten, obwohl ihm ja die prominenten Einwände gegen diese Verdopplung, wie etwa die sarkastische Kritik Nietzsches, selbstverständlich geläufig waren. Doch für ihn scheint es die Ethik allein, welche die entscheidenden Probleme aufwirft, und es sind dieselben, mit denen sich schon Platon selbst konfrontiert sah.

Wenn unser guter Wille, unsere guten Taten oder auch die Güte, die ein Mensch ausstrahlt, ein Abglanz der Idee des Guten ist – wie steht es dann mit dem Bösen, der reinen Negation des Guten: Ist das ein bloßer Mangel? Oder ist es seinerseits der Abglanz einer Idee? Könnte es tatsächlich eine Idee des ethisch Verwerflichen geben?

Das sind durchaus keine bloß begrifflichen oder definatorischen Fragen, denn von der Antwort hängt ja entscheidend ab, erstens, wie das Böse überhaupt in die Welt gekommen ist, zweitens, wie wir damit umgehen sollten, und endlich drittens, ob die Hoffnung berechtigt ist, dass wir das Böse dauerhaft wieder loswerden – was umso unwahrscheinlicher ist, je höher das Böse ontologisch angesiedelt ist, je mehr Sein ihm zukommt.

Kafkas Überlegungen zum Bösen sind sehr verzweigt, er skizziert auch eine originelle Psychologie des Bösen, und eine intensivere Beschäftigung mit diesem Topos und den zugehörigen Zürauer Notaten wäre gewiss lohnenswert. Denn gerade an diesem Beispiel lässt sich Wesentliches über die Methode seines Denkens erfahren, etwas, das für das Verständnis dieser schwierigen Texte höchst bedeutsam ist.

Um hier gedanklich weiterzukommen, tut nämlich Kafka etwas, das für ihn außerordentlich charakteristisch ist: Anstatt weiter auf die Präzision abstrakter

Begriffe und Differenzierungen zu bauen, bedient er sich des Erkenntnispotenzials von Bildern und Mythen, das heißt, er überprüft, ob bestimmte Bilder, bestimmte Mythologeme uns etwas darüber sagen, oder genauer: ob sie uns etwas *zeigen* oder darüber *erzählen* können, wie eine mögliche Lösung aussehen könnte. Und wie selbstverständlich geht er davon aus, dass tradierte Mythen genau diese Funktion *schon immer* hatten: nicht zu berichten, was tatsächlich geschehen ist, sondern überzeugende Bilder zu liefern für das Unbegreifliche, um es auf diese Weise vielleicht ein wenig begreiflicher zu machen.

Eben dies tut nun Kafka, indem er fast ein Dutzend Eintragungen im Oktavheft dem biblischen Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies widmet. Dieser alttestamentarische Mythos ist – so glaubt er – der bislang beeindruckendste und überzeugendste Versuch, Licht auf den Ursprung des Bösen zu werfen, und darum studiert er jedes Detail der „Schrift“. Er tut das einerseits kritisch und interpretierend, also beinahe so, als handele es sich um einen juristischen Text, der ja nur dann maßgeblich für uns sein kann, wenn er widerspruchsfrei ist. Andererseits aber sucht er beständig den Anschluss an Platons Zwei-Welten-Lehre, das heißt, er versucht zu ergründen, ob der Mythos etwas zur Vertiefung dieser Lehre beizutragen hat.

So notiert Kafka zum Beispiel in mehreren Variationen, dass der Mensch zwar aus dem Paradies vertrieben worden sei, das Paradies selbst jedoch nicht zerstört wurde. Es besteht fort. Es existiert noch immer, scheinbar leer.

An anderer Stelle reflektiert Kafka darüber, dass der Sündenfall in der biblischen Überlieferung in einer Weise erzählt wird, als sei er zeitlich eingrenzbar. Der Vorgang hat einen definierten Anfang: die Versuchung durch die Schlange. Am Ende steht die Strafe der Vertreibung, so dass das gesamte Geschehen abgeschlossen ist und in fernster Vergangenheit ruht.

Kafka fällt nun auf, dass diese Beschreibung mit Platons Ontologie unvereinbar ist. Das Paradies gehört ja nicht zu unserer sinnlich-physischen Lebenswelt, es gibt hier keine Tür zum Paradies, an der wir rütteln könnten. Oben in der Welt des Vollkommenen jedoch ist alles unveränderbar, es gibt dort keine Entwicklung, keine mit zeitlichen Begriffen beschreibbaren Abläufe, vielmehr nur die reine Ewigkeit. Daraus zieht nun Kafka eine radikale, aus Sicht der Ideenlehre ganz logische, aus religiöser Perspektive jedoch wahrhaft ungeheuerliche Schlussfolgerung, und er nimmt dabei auf Intention und Wortlaut des Alten Testaments keinerlei Rücksicht:

Die Vertreibung aus dem Paradies ist in ihrem Hauptteil ewig: Es ist also zwar die Vertreibung aus dem Paradies endgültig, das Leben in der Welt unausweichlich, die Ewigkeit des Vorganges

aber macht es trotzdem möglich, dass wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, sondern tatsächlich dort dauernd sind, gleichgültig ob wir es hier wissen oder nicht.

So lautet die finale Version von Aphorismus 64. Damit fügt sich alles zusammen, und Kafka ist wieder bei Platon angelangt, ohne irgendwelche religiösen Konzessionen gemacht zu haben. Denn erstens gibt ja *eigentlich* nur eine Welt, die geistige, die wir aus unserer beschränkten Sicht die „transzendente“ nennen – daraus folgt unabweislich, dass wir auf irgendeine Weise noch immer dort *sind*, auch wenn die menschliche Vorstellungskraft hier an ihre Grenzen stößt.⁶

Zweitens: Das Wesen, der Kern des Menschen ist unzerstörbar, also ist es nur folgerichtig, dass er auch durch die Vertreibung aus dem Paradies nicht zerstört werden konnte (nicht „konnte“, sondern „kann“, würde Kafka hier wohl korrigieren). Und schließlich, drittens, steht Aphorismus 64 auch im besten Einklang mit Platons Erkenntnistheorie, die ja besagt, dass jedes Lernen, also jeder Erkenntnisfortschritt, nichts anderes ist als ein Akt der Erinnerung (*anamnesis*), das Wieder-Bewusstmachen einer Erkenntnis, die wir von jeher schon besitzen – „ob wir es hier wissen oder nicht“.

Das alles fasst Kafka in einem einzigen topologischen Bild zusammen: In Wahrheit sind wir noch immer dort drüben, oder genauer: Was uns ausmacht, unser Wesen, ist dort drüben, war schon immer dort drüben und ist von dort auch nicht zu vertreiben, denn es gibt ja wesentlich nichts anderes als dieses zeitlose Drüben, und alles andere ist Schein, ebenso vergänglich wie ein Traum. Nur aufwachen müssen wir noch.

Schon diese wenigen Beispiele machen deutlich, dass viele der Züräuer Aufzeichnungen, die so unsystematisch erscheinen und die auch von ganz unterschiedlichem Abstraktionsgrad sind, letztlich doch zusammengehalten werden von einer philosophischen Tradition, die klar benennbar ist. Und vermutlich ließe sich zeigen, dass Kafka die platonische Ontologie sogar noch radikalisiert.

Der Grund dafür, warum das nicht sofort ins Auge fällt, ist natürlich die formale Disparatheit der Texte. Einige der Aphorismen sind explizit philosophische Aussagen, manche enthalten darüber hinaus sogar einen philosophischen Argumentationsgang. Andere Notate hingegen präsentieren

⁶ Ein Hilfsmittel, um sich das scheinbar Widersprüchliche dennoch zu vergegenständlichen, bietet vielleicht die Geometrie: Eine Gerade, die auf einer Ebene verläuft, gehört offenkundig zu einem zweidimensionalen Raum. Gleichzeitig und widerspruchsfrei gehört sie jedoch auch einem dreidimensionalen Raum: dem Raum nämlich, der die Ebene umgibt. Auch hier erkennen wir eine hierarchische Abstufung, doch eigentlich gibt es in unserer Anschauung nur einen Raum, und dieser ist dreidimensional.

scheinbar frei schwebende Denkbilder oder Metaphern, so etwa der bekannte Aphorismus 22, der besagt. „Du bist die Aufgabe. Kein Schüler weit und breit.“

Ein Satz, der bei genauem Hinsehen ebenfalls platonisch tief grundiert ist. Denn er besagt ja, dass ich nicht nur Aufgaben *habe*, dass es vielmehr mein Wesen ist, eine Aufgabe zu *sein*, dass ich also eine Bestimmung in mir trage, die sich im Moment noch jenseits meines eigenen Erkenntnishorizonts befindet, die aber nur ich allein erfüllen kann. Das heißt, wenn es überhaupt eine Lösung der Aufgabe gibt, dann trage ich sie längst schon in mir – ob mir das nun bewusst ist oder nicht.

Die dritte und recht häufige diskursive Form, die wir in Kafkas Zürauer Notaten antreffen, ist, wie schon gezeigt, der Rückgriff auf religiöse Mythen, insbesondere die der Genesis, mithin das Nacherzählen, die Zergliederung und Auslegung dieser Mythen. Das hat manche Interpreten, darunter auch Kafkas ersten Herausgeber Max Brod, zu der voreiligen Folgerung verführt, es gehe in Kafkas Aphorismen um theologische Fragen, ja sogar um den Wiederanschluss an eine verlorene jüdische Religiosität.

Dem widerspricht jedoch völlig die gedankliche Freiheit, in der Kafka mit diesen Texten umgeht. Er schätzt die Verse der Genesis außerordentlich hoch als bildhafte und erzählerische Leistung, die uns immer wieder überraschende Blitze der Erkenntnis liefern – das heißt, er geht mit diesen Texten um, als seien sie gute, sehr gute Literatur. Doch sachliche Autorität hat die Genesis für ihn nicht, er zieht ganz andere Schlussfolgerungen als deren Autoren und setzt auch andere Akzente.

So interessiert sich Kafka sehr für den „Baum des Lebens“, der in der mythischen Erzählung eine eher marginale Rolle spielt, er legt die unaufgelösten Widersprüche frei, mit denen dieses Symbol den Text belastet, ja, Kafka geht so weit, das göttliche Gebot in sein Gegenteil zu verkehren.

Dann sprach Gott, der Herr: Siehe, der Mensch ist wie einer von uns geworden, dass er Gut und Böse erkennt. Aber jetzt soll er nicht seine Hand ausstrecken, um auch noch vom Baum des Lebens zu nehmen, davon zu essen und ewig zu leben. (Genesis 3, 22)

Gott begründet demnach die Vertreibung aus dem Paradies auch damit, dass er einer zu erwartenden zweiten, ebenso schweren Sünde des Menschen zuvorkommen will. Damit ist jedoch Kafka durchaus nicht einverstanden, er widerspricht: „Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb, weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben“ (Aphorismus 83).

In dem bereits zitierten Aphorismus 50 über das Vertrauen in das Unzerstörbare sagt Kafka, dass sich damit auch der Glaube an einen persönlichen Gott erklären lässt – nämlich als psychische Projektion von Menschen, denen noch nicht bewusst geworden ist, dass dieses Unzerstörbare, als ein letzter Halt, ihr

eigener menschlicher Kern ist und dass es in Wahrheit nicht eine äußere Instanz, sondern dieser Kern ist, auf den sie vertrauen.⁷ Auch hier lässt Kafka das religiöse Denken zurücktreten, da es gleichsam auf halbem Wege stehen bleibt, während er die voll entwickelte Erkenntnis allein der Philosophie zubilligt. Vor allem im textuellen Umfeld von Aphorismus 50 fällt auf, dass Kafka mit dem religiös hochbesetzten Begriff „Glaube“ ähnlich undogmatisch umgeht. Meist kennzeichnet er damit ein besonders starkes Vertrauen, manchmal aber auch eine intensive Hoffnung, keineswegs aber ein ethisch-religiöses Gebot.

Man könnte also vielleicht Kafkas Weg als Denker seinerseits durch ein Bild charakterisieren: Er ist überzeugt davon, dass die platonische Ontologie das Entscheidende trifft und dass daher die Texte Platons und das Nachvollziehen der Denkbewegungen Platons uns eine Stufenleiter zur Erkenntnis sein können. Während er hingegen die biblischen Texte und deren bildliche Entfaltung als ein Licht benutzt, das den Aufstieg auf der Leiter befördert, indem es dessen Stufen deutlicher hervortreten lässt – jedoch ohne dass dieses Licht oder dessen Quelle über die Potenz verfügte, den Weg selbst zu weisen oder gar zu ermöglichen. Kafka schätzt demnach die Genesis als Narrativ, mit seinen Denkresultaten hingegen bleibt er Platon verpflichtet. Das lässt sich natürlich nicht an jedem einzelnen Aphorismus hinreichend präzise nachweisen; sehr wohl aber wird das gesamte Netz von auseinander hervorgehenden, wechselseitig sich kommentierenden Aussagen, wie sie in den Züräuer Oktavheften überliefert sind, unter dieser Perspektive sehr viel verständlicher.

Insbesondere von Judaisten wurde bereits vielfach darauf hingewiesen, dass in Kafkas Aphorismen auch noch andere Einflüsse nachweisbar sind – etwa die jüdische Mystik, die chassidischen Erzählungen und die Schriften Kierkegaards. Auch hier ist jedoch nach Möglichkeit zu unterscheiden – ein Problem jeglicher „Einflussforschung“ –, wo Kafka tatsächlich Denkresultate übernimmt und wo er sich beeindrucken lässt von einem philosophisch fruchtbaren Narrativ, von ergiebigen Bildern, Gleichnissen, Metaphern und Plots. Diese Unterscheidung zwischen dem sachlichen, philosophischen Gehalt und der bildhaften oder metaphorischen Gestalt versteht sich freilich nicht von selbst; sie ist gerade bei einem Autor, der philosophische Reflexion mit literarischen Mitteln betreibt und der umgekehrt ontologische Sachverhalte in literarische Plots übersetzt, alles andere als trivial, vielmehr in hohem Maße erklärungsbedürftig. Jeder Versuch, derart komplexen ästhetisch-produktiven Prozessen auf den Grund

⁷ Der vollständige Wortlaut von Aphorismus 50: „Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können. Eine der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verborgenen-Bleibens ist der Glaube an einen persönlichen Gott.“

zu gehen, wird unvermeidlich mit der abgründigen Frage konfrontiert, ob es nicht auch möglich sei, in Bildern statt in Begriffen zu denken. Ob Kafka diese Frage ganz bedenkenlos bejahen würde, wissen wir nicht. Für das Problem selbst aber fände er gewiss das überzeugendste Gleichnis.

Literatur

Engel, Manfred & Auerochs, Bernd (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010.

Jagow, Bettina von & Jahraus, Oliver (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Kafka, Franz: *Oxforder Oktavhefte 7 & 8*. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2011. [Die *Zürauer Zettel* als Faksimile-Kassette erschienen als Supplement zu dieser Ausgabe.]

Kafka, Franz: *Das Schloss*. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2018.

Licht und Schatten: Das Höhlengleichnis bei Platon und Kafka

*Sofia Avgerinou*¹

Am Anfang des 7. Buches des *Staats* erzählt Platon die vielleicht berühmteste philosophische Parabel der westlichen Zivilisation, das Höhlengleichnis, wo der Unterschied zwischen Sinnen- und Ideenwelt veranschaulicht wird. In Kafkas Werk finden wir nicht nur Spuren der düsteren Atmosphäre wieder, welche bei der Beschreibung der platonischen Höhle vorherrschend ist, sondern auch mehrere rekurrende Bezüge auf unterirdische, dunkle Räume, Orte der Unsicherheit und der seelischen Folter sowie Andeutungen einer schattenhaften Existenz der Figuren und der Unmöglichkeit, die Außenwelt, die „Sonne“ bzw. das Schloss anzublicken. Während jedoch Platon die Allegorie der Höhle benutzt, um den Gegensatz zwischen der schattenhaften Welt der sinnlichen Erfahrung und der Sonne der Ideenwelt zu betonen, gibt es bei Kafka keine andere Welt und keine andere Wahl außer dem düsteren Ort der hiesigen Existenz. Die labyrinthische und illusionäre Struktur des *Schlusses* scheint die ganze Gemeinde zu verdunkeln, welche zu Füßen des undurchschaubaren Schlossberges liegt. Von der prinzipiellen Unbestimmtheit irdischen Daseins ausgehend sucht Platon nach einer metaphysischen Grundlage der Wahrheit, während Kafka solchen Trost ablehnt.

In the 7th book of *The Republic* Plato presents us with what may be the most famous philosophic parable in western culture, namely the allegory of the cave, where we get an image of the difference between the world of appearances and the world of ideas. In the novel (fragment) *The Castle* by Franz Kafka there are not only various traces of the dark atmosphere of the platonian cave, but also references to underground, discomfiting, tormenting places as well as several allusions to a kind of shadow existence lead by the novel's characters and to the impossibility of really getting a glimpse of the "sun", i.e. the Castle. But while Plato uses the allegory of the cave with the aim of stressing the possibility and necessity of escaping the cave and attaining to the world of the sun and real knowledge, in Kafka there seems to be no alternative for the people living at the foot – and at the mercy – of the Castle-Hill. The labyrinth-like and illusionary structure of the *Castle* seems to shed its gloom all over the community. Plato was on the quest for the metaphysical foundations of truth, which in his mind was surely not an impossible quest, despite the hard-to-define and uncertain character of all human

¹ Sofia Avgerinou ist Schriftstellerin und Übersetzerin. Sie hat mit ihrer Dissertation *Erhabenheit und Kunstautonomie. Schillers Poetik des Unendlichen* an der Germanistischen Abteilung der Universität Athen promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Literatur und Ästhetik der Deutschen Klassik und Romantik und die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts. Ihre letzte Publikation ist die Übersetzung von E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* ins Griechische (2021). E-Mail: sophiavger@gs.uoa.gr

knowledge concerning the empirical world. In contrast, Kafka denies us this comforting vision of another world outside the cave.

1. Einführung

Kafkas Verbindung mit dem antiken Griechenland kann allein schon mit Verweis auf die mehreren mythologischen Bezüge in seinem Werk, wie in den kürzeren Texten *Prometheus*, *Der Gesang der Sirenen*, *Poseidon*, erstellt werden. Es ist aber hauptsächlich seine intensive Bearbeitung von philosophischen Motiven und Problemstellungen, die sein Verhältnis zum griechischen Erbe prägt und es besonders fruchtbar für das literarische Werk macht. Nunmehr wissen wir, dass der junge Gymnasiast Kafka im klassischen Gymnasium von Prag mit wichtigen Texten der griechischen und lateinischen Literatur vertraut war.² Insbesondere sind die Spuren der Lektüre von Platon, vor allem des *Staats*, aber auch des *Phaidros*, des *Protagoras* und anderer Dialoge des Athener Philosophen in Kafkas Werken mehrfach präsent. Platons Hinterfragung des ontologischen Status der sinnlichen Welt und des moralischen Wertes der idealischen Welt hat für Kafkas existenzielle Problemstellung eine besondere Bedeutung; denn auch Platon geht aus von den Prämissen der Unwissenheit und Unzulänglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung, um die Frage nach Sein und Wahrheit zu stellen. Allerdings sollten wir im Vornherein betonen, dass die erkenntnistheoretische Argumentation bei Platon bestimmte praktische, das heißt moralische und politische Konsequenzen hat, da Platon in diesem Dialog seine ideelle Staatsverfassung darlegt (sei es eine Utopie oder eine anti-Utopie); bei Kafka wird die prinzipielle Undurchsichtigkeit der Welt impliziert und es wird nach Wahrheit und Möglichkeit der menschlichen Existenz gefragt, jedoch keine praktisch moralische Konsequenz in Aussicht gestellt.

Als noch bedeutender erscheint die Beziehung zwischen Platons Höhlengleichnis (*Staat*, 7, 1-3), einer der berühmtesten philosophischen Allegorien im westlichen Denken, und Kafkas Gebrauch des Bildes der Höhle. Etliche Kafka-Forscher haben bereits sowohl Kafkas Auffassung des menschlichen Lebens in der Welt wie auch die Suche aller seiner Helden nach Wahrheit mit dem Höhlengleichnis in Verbindung gesetzt (vgl. Foulkes 464; Heller 155-157). Die Motive von Labyrinth, Höhle, Tunnel, Keller, Schatten und Dunkelheit durchdringen das ganze kafkasche Korpus³; sie sind vorherrschend in

² Vgl. Wagenbach 39. Zur Rolle des Professoren Gschwind als Mittlers zwischen Kafka und der griechischen Philosophie vgl. auch Hinze 86- 87.

³ Hermann Pongs nennt Kafka sogar einen „Dichter des Labyrinths“ in seiner gleichnamigen Studie aus dem Jahr 1960. George Steiner bemerkt, dass der beharrliche Gebrauch des

Erzählungen wie *Der Bau*, *Ein Besuch im Bergwerk* und *Die Eisenbahnreisenden*⁴; sie werden durch die Bildsequenzen sowie durch die Ausweglosigkeit von K.s Situation im *Prozess* evoziert; aber sie bestimmen in überwiegendem Maße *Das Schloß* (1922). Hier entwickelt sich die Metapher der Höhle zu einem mächtigen Symbolkomplex: Die Semantik der „Höhle“ (Dunkelheit, Verborgtheit, Unentrinnbarkeit, kleiner, fensterloser, dunkler und verunsichernder Raum), die Topographie von Dorf und Schlossberg sowie das Begriffsfeld von „Licht“ und seinem Gegenteil (sehen und nicht sehen, Sein und Schein bzw. Schattenexistenz) bestimmen das oberflächliche Bildinventar, treiben die Entwicklung der Fabel voran und veranschaulichen die Machtverhältnisse zwischen Schloss und Dorf, um in die Gebrochenheit (der Handlung, da der Roman unvollendet blieb, aber auch der Analogie) zu enden. Dabei werden das ständige Versagen der Sprache sowie die daraus folgende Notwendigkeit der „Auslegung“ thematisiert.

2. Platons Höhlengleichnis

Der Staat ist ein Dialog aus der mittleren Phase des platonischen Werkes (etwa 408 v. C.). Die Platon-Forschung geht davon aus, dass im *Staat* auftretende Sokrates entsprechen nicht mehr der historischen Figur des Athener Philosophen, sondern wirke mehr oder weniger als Sprachrohr für Platons eigene Theorie (vgl. Annas 4; Guthrie 41-43).

Im *Staat* dreht sich die Diskussion um die Frage nach der Gerechtigkeit, welche das einzige Fundament eines Staates sein sollte; wie aber kann der Mensch genau erkennen, was gerecht ist? Sokrates behauptet, dass die empirischen Kriterien und die vielen Meinungen über solche Werturteile eine sichere Antwort nicht zulassen. Man muss die Idee des Guten selbst angeschaut haben, um das Gerechte überhaupt anerkennen zu können. Der Allegorie der Höhle gehen zwei einfachere Gleichnisse voran, welche die Idee des Guten klarzumachen streben: die Metapher, dass die Idee des Guten für das Reich der Ideen dasselbe ist wie die

semantischen Feldes der Höhle bei Kafka auf dessen Dostojewski-Lektüre zurückgehe, insbesondere auf den Einfluss der *Auszeichnungen aus dem Kellerloch* (1864). Vgl. Steiner 299-301. In dieser Hinsicht ist auch die Tatsache merkwürdig, dass Kafka die ersten drei Kapitel von *Das Schloß* zuerst als Ich-Erzählung verfasst hatte (bei Dostojewskis *Auszeichnungen* handelt es sich ja auch um eine Ich-Erzählung), bevor er sich endgültig für die Erzählung in der dritten Person entschied (vgl. Stach 460-463).

⁴ Den Verweis auf das Fragment *Die Eisenbahnreisenden* (1917) verdanke ich dem Aufsatz von Annette und Peter Horn: „Kafkas Höhlengleichnis“. *Sprachkunst* 1. Halbband (2006): <https://www.academia.edu/4891255/2006_mit_Annette_Horn_Kafkas_H%C3%B6hlengleichnis_Sprachkunst_Wien_1_Halbband_51_67>.

Sonne für das Reich der Empirie (d.h. die Sonne ermöglicht unserem Auge die Erkenntnis der sinnlichen Welt und die Idee des Guten ermöglicht unserem Geist die Erkenntnis der nur denkbaren Gegenstände) (508); und das Gleichnis der Linie (509), welche die kognitiven Ebenen des Vermutens, des Meinens, des Nachdenkens und der Erkenntnis darstellt (*εἰκασία, πίστις, διάνοια, ἐπιστήμη*).

Die Allegorie der Höhle ist damit schon der dritte Versuch von Sokrates, den kognitiven Wert der Ideen zu veranschaulichen. Sokrates bittet die Anwesenden darum, sich vorzustellen, in einer großen Höhle säßen Menschen, an Haupt und Schenkeln gefesselt.⁵ Vor sich sollten die Gefesselten immer die Höhlenwand sehen, auf der sich Schatten von Lebewesen und Gegenständen bewegen; sie hätten sogar ein Spiel entwickelt: Sie versuchten, die richtige Reihenfolge der Schatten vorauszusagen und die Schatten richtig zu benennen und dafür bekämen sie Preise; hinter ihnen würde ein großes Feuer brennen und zwischen ihnen und dem Feuer gäbe es hölzerne Abbilder, die von anderen Menschen hinter einer niedrigen Mauer in Bewegung gebracht würden, wodurch die Schatten produziert würden. Danach erzählt Sokrates davon, dass auf unerklärliche Weise ein Gefangener entfesselt und gezwungen würde, den Weg nach außen zu gehen; am Anfang würde er von dem Licht geblendet, dann aber sähe er zuerst die Bilder der Dinge im Wasser, in der Folge die Dinge selbst, endlich mal die Sonne. Wenn er wieder in die Höhle hinunterginge, um den anderen von den Wundern der Außenwelt zu berichten, würden die gar nicht glauben, es gebe eine Welt und eine Sonne, und ihn töten.

Die Interpretation der Allegorie gibt Sokrates selbst in der Folge:

Dieses Gleichnis... musst du nun als Ganzes mit unseren früheren Ausführungen in Zusammenhang bringen; du musst die Welt des Sichtbaren mit der Wohnung im Gefängnis vergleichen und den Schein des Feuers mit der Macht der Sonne. Wenn du dann den Weg hinauf und die Schau der Dinge dort oben als den Aufstieg der Seele in die Welt des Denkbaren nimmst, dann triffst du genau meine Meinung... Nur Gott weiß, ob sie auch richtig ist. In der Welt des Erkennbaren ist die Idee des Guten die höchste und die kann man nur mit Mühe schauen; hat man sie einmal geschaut, so muss man daraus folgen, dass sie für die ganze Welt die Ursache alles Rechten und Schönen ist; in der sichtbaren Welt bringt sie das Licht und dessen Herrn hervor, in der Welt des Erkennbaren ist sie selbst Herrin und verschafft uns Wahrheit und Einsicht und jeder muss sie schauen, der im privaten oder öffentlichen Leben vernünftig handeln will. (Platon 292, 517 b)

⁵ Den Vergleich des irdischen Lebens mit dem Leben in einem Gefängnis oder einer Höhle entleiht Platon wahrscheinlich älteren Traditionen: den Orphikern, der Schule von Pythagoras, der fragmentarisch erhaltenen Lehre von Empedokles (vgl. Guthrie 518).

In der Platon-Forschung herrscht die Meinung vor, dass die Allegorie der Höhle, trotz ihrer Anschaulichkeit und Fülle – oder vielleicht gerade deshalb – in Kontrast zu den beiden anderen Gleichnissen stehe, insbesondere zu der Linie, und viel zu breit gefasst sei, als dass sie das ihr bestimmte Ziel erreichen könne, nämlich die Erklärung des Erkenntniswerts der Idee des Guten für ein Leben in Gerechtigkeit. Einerseits sprengt die Radikalität der beschriebenen imaginären Situation die frühere Auffassung von einem stufenweisen Erkenntnisprozess: Die Welt der Befreiten, welche die Sonne anschauen, ist so unterschiedlich von jener der Gefangenen, dass eine Überbrückung der Kluft zwischen ihnen nicht möglich zu sein scheint. Anstelle einer Annäherung als Aufgabe der Philosophie haben wir es hier mit zwei Arten von Menschen zu tun, welche dieselbe kognitive Welt nicht mehr teilen (vgl. Annas 253-255). Andererseits ignoriert Platon hier die unentrinnbare Dichotomie zwischen dem theoretischen Glück der Anschauung der Ideen und der praktischen Fähigkeit, gerechte Entscheidungen zu treffen (ebd. 260-262). Andere Einwände betreffen die Tatsache, dass es eine ständige Erweiterung des Anwendungsfeldes der Ideentheorie zu geben scheint: Gibt es Ideen für alle Dinge oder nur für einige positive Begriffe, möglicherweise für ihr jeweiliges Gegenteil? Gibt es dann übergeordnete Ideen, aus welchen die Beschaffenheit sowohl des Guten als auch des nicht Guten herzuleiten ist? Das würde doch zu einer unendlichen und unbrauchbaren Reihe von Ideen führen (vgl. Vlastos 100-123).

Uns auf die Elemente von Platons Allegorie beschränkend können wir jedoch Folgendes beobachten: Die gefesselten Menschen, die Schatten, das Feuer, die Abbilder und die Menschen, welche die Gefesselten gefangen halten und die Abbilder in Bewegung bringen; das Spiel der Benennung der Schatten, das die Gefangenen spielen; den Ausgang aus der Höhle; den Anblick der Schatten der wirklichen Dinge, ihrer selbst, endlich der Sonne; die Rückkehr in die Höhle; den Unglauben der Gefangenen und die Strafe, die sie dem Befreiten bereiten.

Tatsache ist, dass die in der Höhle Gefangenen keine Ahnung davon haben, wie denn die Welt aussieht, sondern die Schatten an der Wand für die Ganzheit der Wirklichkeit halten. Platon hatte sich in den vorherigen Büchern des *Staats* darum bemüht, die Unsicherheit zu betonen, welche aus dem Versuch entsteht, Werturteile aufgrund von empirischen Feststellungen zu formulieren; er hatte davon gesprochen, dass die relativen Begriffe, wie „groß“ und „klein“, sowie die Bewertungen wie „gerecht-nicht gerecht“, „schön-nicht schön“, nur aufgrund einer nicht empirischen, absoluten Entität kategorisiert werden können, der Idee, die in sich alle definierenden Merkmale einschließt. In der Höhle beruhen jedoch alle Bezeichnungen von Gegenständen und alle Werturteile auf Schatten; nicht nur die relativen Größen, sondern die ganze empirische Welt der Gefangenen ist

ein Wahn.⁶ Das entspricht einem absoluten erkenntnistheoretischen Skeptizismus, dem aber, in Platons Gleichnis, die Möglichkeit einer Wahrheit entgegensteht, die durch die Außenwelt und ihre Sonne repräsentiert wird. Nun steht diese Sonne jedoch nicht nur für die ontologische und erkenntnistheoretische Wahrheit der Dinge und Werturteile, sondern auch für die praktische Wahrheit, für das, was im Staat und im privaten Leben vernünftig handeln heißt.

Aus der soziologisch-politischen Perspektive allerdings ist die Allegorie der Höhle Bild einer totalitären Staatsordnung, wo die Menschen sowohl körperlich als auch geistig gefangen gehalten werden. Die „Puppenspieler“ haben absolute Macht über die Gefangenen. Es gibt eine weitere politische Komponente, die für Platon von äußerster Bedeutung war: Derjenige, der sich aus der Höhle befreit und die Wahrheit erkennt, kehrt in die Höhle zurück, um den ehemaligen Mitgefangenen von der Wirklichkeit zu erzählen. Es handelt sich hier wahrscheinlich um einen Philosophen-König, das Ideal Platons für einen Herrscher, der das Glück der Theorie verlassen muss, um dem Staat zu dienen.⁷

3. Kafkas *Das Schloss* als ein Höhlengleichnis

Kafkas *Schloss*, dieser quälend detaillierte Bericht über den Fremdling innerhalb einer undurchschaubaren, unberechenbaren, autoritär geregelten Ordnung, wobei die Unterdrückten die Bedingungen ihrer Sklaverei gar nicht in Frage stellen, sondern die Unterdrückung und Unwissenheit als Normalität akzeptieren, ist eine unter vielen Erzählungen des Autors über die Unmöglichkeit, den eigenen, gesicherten Platz in einer unerkennbaren, sich ständig ändernden Welt zu finden – vielleicht sogar die einprägsamste unter ihnen; die unentrinnbare Zweideutigkeit der Figuren und ihrer Reden, sowie das rätselhafte, instabile, sich ständig in die Ferne entziehende Phantom des „Schlosses“ machen den interpretierenden Bezug auf Platons Allegorie der Höhle naheliegend.

Sowohl die ontologische Unsicherheit als auch die politischen Implikationen des Höhlengleichnisses sind hier zu finden. Zum einen sind die Dörfler politisch unmündig und vom Schloss nahezu terrorisiert; zum anderen charakterisiert fast alle Personen außer K. selbst eine existenzielle Unstetigkeit, Veränderbarkeit, eine Art Schattenhaftigkeit. Sie scheinen etwas und im nächsten Moment scheinen sie das nicht mehr; ihre Gesichtszüge sind unsicher; die Sprache

⁶ Der unendlichen Diskussion über die Theorie, dass Platon das Vorhandensein von „Existenzabstufungen“ befürwortet, kann hier nicht nachgegangen werden. Vgl. diesbezüglich Vlastos 80-99; Guthrie 493-498, 515-517.

⁷ An mehreren Stellen (500 b-d, 519c u.a.) behauptet Sokrates, dass die Philosophen unwillig sein werden, Politik zu betreiben und sich mit den Angelegenheiten der Masse zu beschäftigen, die deren Begeisterung sowieso nicht versteht.

selbst bezeichnet die Tatsachen nicht richtig, sondern ist eher eine Quelle von Missverständnissen. Überall herrscht der Eindruck einer scheinbaren, nicht wirklichen Existenz. Alles wird in Zweifel gesetzt; außerdem reicht die menschliche Erkenntnisfähigkeit nicht aus, diese Welt wahrzunehmen und zu deuten. Bilder von Wechsel und Dunkelheit, dunkle und geschlossene Keller und Mansarden implizieren, dass das ganze Dorf eine dunkle Höhle ist.

Selbst das Schloss scheint an dieser Schattenhaftigkeit teilzunehmen. Schon der erste Absatz macht deutlich, dass die Existenz des Schlosses in Frage gestellt werden kann und soll:

Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte und blickte in die scheinbare Leere empor. (Kafka 7)

Die anfangs nur „scheinbare Leere“ anstelle des Schlosses stellt sich in der Folge als eine vielleicht tatsächliche Leere bzw. eine Nicht-Existenz heraus. Als K. das Schloss anzurufen versucht, um seine Ankunft kundzugeben und seinen Auftrag bestätigt und präzisiert zu bekommen, gelingt die Kommunikation mit dem Schloss eigentlich nicht. Ein Besuch beim Vorstehenden der Gemeinde, welcher alle Korrespondenz mit dem Schloss in einem Archiv bewahrt, bringt die demütigende Tatsache ans Licht, dass die diesbezügliche Korrespondenz im undurchsichtigen Archiv des Vorstehers wahrscheinlich verloren gegangen ist, da seine Frau – selbst fast ein Schatten ohne vernehmliche Stimme: „Mizzi kam und sah nun noch grauer und unscheinbarer aus“ (Kafka 103) – das Dokument nicht finden kann. Am Ende muss K. zugeben: „Ich war hier zwar als Landvermesser aufgenommen, aber das war nur scheinbar“ (Kafka 278). Die Zwillinge Artur und Jeremias, die sich K. als Gehilfen vorstellen, sind eher ein Hindernis. Auch das Mitteltum des Boten Barnabas wird in Frage gestellt, wie seine Schwester zugibt:

Gewiß, Barnabas geht in die Kanzleien, aber sind die Kanzleien das eigentliche Schloss? Und selbst – wenn Kanzleien zum Schloss gehören, sind es die Kanzleien, welche [Barnabas] betreten darf? Er kommt in Kanzleien, aber es ist doch nur ein Teil aller, dann sind Barrieren und hinter ihnen sind noch andere Kanzleien... Diese Barriere darfst du dir auch nicht als eine bestimmte Grenze vorstellen... und es ist auch deshalb nicht von vornherein anzunehmen, daß sich hinter diesen letzten Barrieren wesentlich andere Kanzleien befinden als jene, in denen Barnabas schon war... (Kafka 244)

Die Schlossbeamten sind ebenfalls undurchschaubar, veränderbar, sogar austauschbar. Vom Beamten Sortini, der sogar mit dem Beamten Sordini verwechselt werden könnte, wird gesagt: „war er bisher zurückgezogen gewesen,

so war es von jetzt ab, als sei er überhaupt nicht mehr“ (Kafka 289); die Wirtin spricht es aus: „Wie es sich aber in Wirklichkeit verhält, wissen wir nicht“ (Kafka 158). Olga bezweifelt in einer unvergleichlichen Sequenz ständigen Steigern der Ungewissheit, die Tatsache, dass ihr Bruder mit dem Beamten Klamm kommuniziert, also die Botschaft selbst ihres Bruders, welche das „Untergraben seiner Existenz“ herbeiführen könnte, und schließlich die Identität Klamms, zuerst mit seinem Namen, dann mit seinem angeblichen Bild, dem ein unbekanntes „wirkliches Aussehen“ entgegensteht.

Denk nur, unmittelbar Klamm zugeteilt sein, mit ihm von Mund zu Mund sprechen. Aber ist es doch so? Nun ja, es ist so, aber warum zweifelt dann Barnabas daran, daß der Beamte, der dort als Klamm bezeichnet wird, wirklich Klamm ist?... Man müßte sich ja fügen, wäre nur nicht die Frage, ob es wirklich Botendienst ist, was [Barnabas] tut. Dir gegenüber darf er natürlich keinen Zweifel darüber aussprechen, es hieße für ihn seine eigene Existenz untergraben [...] Klamms Aussehen ist im Dorf bekannt, einzelne haben ihn gesehen, alle von ihm gehört und es hat sich aus dem Augenschein, aus Gerüchten und auch manchen fälschenden Nebenabsichten ein Bild Klamms ausgebildet, das wohl in den Grundzügen stimmt. Aber nur in den Grundzügen. Sonst ist es veränderlich und vielleicht nicht einmal so veränderlich, wie Klamms wirkliches Aussehen...“ (Kafka, 245-247)

Die Dörfler werden mehrmals als schattenhaft beschrieben: „die beiden Alten [saßen] wieder bei dem weit entfernten Tisch in einem Dämmerzustand“; „dieses Fleisch [Friedas], das manchmal den Eindruck machte, als sei es nicht recht lebendig.“ (Kafka 233 bzw. 329)

Auch Friedas Unbeständigkeit interpretiert K. als Resultat einer „Täuschung“:

Du aber, von allem anderen abgesehen, wurdest von Klamm abgerissen [...] eine Ahnung dessen habe ich allmählich schon bekommen, man taumelt, man kann sich nicht zurechtfinden [...] es gab Zeiten, wo du [...] dich irgendwo ins Halb-Unbestimmte sehntest, armes Kind, und es mußten nur in solchen Zwischenzeiten in der Richtung deines Blicks passende Leute aufgestellt werden und du warst an sie verloren, erlagst der Täuschung, daß das, was nur Augenblicke waren, Gespenster, alte Erinnerungen, im Grunde vergangenes und immer mehr vergehendes einstmaliges Leben, daß dieses noch dein wirkliches jetziges Leben sei. (Kafka 352)

Die Dorfleute führen eine schattenhafte Existenz. Sie sind verantwortungslos und die Folie dieser Unmündigkeit ist die prinzipielle Fehlerlosigkeit des Schlosses:

„Nein“, sagte Olga, „niemandem ist ein Vorwurf zu machen, niemand konnte anders handeln, das alles war schon Einfluß des Schlosses.“; „Es ist ein Arbeitsgrundsatz der Behörde, daß mit

Fehlermöglichkeiten überhaupt nicht gerechnet wird. Dieser Grundsatz ist berechtigt durch die vorzügliche Organisation des Ganzen.“ (Kafka 94 bzw. 286)

Dieses „vorzüglich“ organisierte Ganze übt eine absolute Macht auf die Dorfgemeinde und jedem auch nur zeitweilig im Dorf Verweilenden aus. Diese Macht hat für K. nicht nur politische, sondern auch explizit soziale Konnotationen und wird in manchen Fällen erschreckend „missbraucht“:

dabei aber bedrückte es ihn schwer, zu sehen, daß sich in solcher Bedenklichkeit offenbar schon die gefürchteten Folgen des *Untergeordnetseins*, des *Arbeiterseins* zeigten [...] der *Machtunterschied* zwischen der Behörde und ihm [war] so ungeheuerlich, daß alle Lüge und List, deren er fähig gewesen wäre, den Unterschied nicht wesentlich zu seinen Gunsten hätte herabdrücken können“ (Kafka 53 bzw. 233, kursiv von mir); „Vor Sortini also schrecke ich zurück, vor der Möglichkeit, daß es einen solchen Mißbrauch der Macht gibt. (Kafka 270)

Die unerreichbare Überlegenheit des Schlosses steht in scharfem Gegensatz zur Ohnmacht der Gemeinde und K.s Schloss gleicht einer unsichtbaren Machtinstanz, welche die Leute gefangen hält und jede ihrer Regungen genau kontrolliert. Gleichzeitig sind die Dorfbewohner sich darüber einig, dass keine alternative Existenz möglich wäre. Ihre eigene Vernichtung bezweifeln sie nicht, sondern nehmen sie an wie eine Naturkatastrophe. Nur Amalia und K., der bis zum Ende des Romanfragments nicht aufgibt, versuchen etwas gegen die unnennbare Zerstörung ihres Lebens zu unternehmen. Sie sind aber keine integrierten Teile der Gemeinde: Amalia ist Außenseiterin, K. ein Fremder: „dein Wesen sei so verschieden von dem unseren, daß wir, selbst wenn du offen sprichst, dir zu glauben uns schwer überwinden können“ (Kafka 218) – so gibt Frieda die Meinung der Wirtin wieder.

Sowohl die Atmosphäre, welche durch die Erzählstruktur evoziert wird, als auch die Verweise auf das Vorhandensein von einer ewigen Dämmerung im Dorf, auf die Schattenexistenz der Bewohner und ihre Unmöglichkeit, ihre Wahrnehmungen und ihr Schicksal zu verändern, machen den Vergleich mit der platonischen Höhle plausibel. Wohl aber wird das Schema von Platons Parabel von Kafka auf weniger ontologische und erkenntnisbezogene Stufen reduziert. So sind die Dorfbewohner sowohl die gefesselten Menschen als auch die Schatten.

Steht denn das Schloss für die Menschen, welche die Gefesselten gefangen halten, wie auch für die höhere Instanz der Wahrheit, die unerreichbare Sonne der Außenwelt? Man könnte behaupten, dass sowohl der bedingungslose Respekt der Dörfler angesichts des Schlosses und seiner angeblichen Perfektion als auch die bildliche Überlegenheit des Schlosses, das sich auf einem Berg befindet, eine Nähe des Schlosses zum wahren Sein, sogar zum Himmel implizieren. So bezweifelt die Brückenwirtin die Möglichkeit K.s „überhaupt Klamms Anblick

zu ertragen“. „Sie sind ja gar nicht imstande, Klamm wirklich zu sehen“ (Kafka 72), fährt sie fort.

Und das war tatsächlich die Deutung, die Max Brod dem Text seines Freundes zu geben strebte. Dem absurden Kampf K.s mit den Behörden interpretierte er „mit einem Schlage zu einem religiösen Kampf um“ und anstelle des Unpersönlichen stellte er einfach Gott.⁸ Sei es Gott oder irgendeine metaphysische oder weltliche Machtinstanz, es gibt im Text eine Mehrheit von Signalen dafür, dass das Schloss selbst mit dieser Schattenexistenz behaftet ist, welche die Dorfbewohner bezeichnet, dass es ebenso veränderlich, dunkel, unscheinbar, unerkennbar ist. Die Menschen erreichen nie das wahre Schloss, sondern immer nur eine unbedeutende Vorstufe dessen, eine sich ins Ewige vervielfältigende „Kanzlei“, die sich immer wieder in die weite unabsehbare Ferne zurückzieht: „Das Schloß dort oben, merkwürdig dunkel schon, das K. heute noch zu erreichen gehofft hatte, entfernte sich wieder“ (Kafka 27).

Während es in Platons Höhle einen sichtbaren Ausweg gibt, den manche Gefesselte wirklich gehen und zum Licht der Welt gelangen, gibt es beim Schloss keine solche Lichtperspektive, sondern nur Kanzleien und Beamte, die eben dem Nichts anhaften, obwohl sie angeblich das Leben der Dörfler völlig regeln. Es scheint eben die Rolle der Menschen zu spielen, welche die Abbilder vortragen und die Gefesselten in Gefangenschaft halten. Anstelle der Schatten an der Wand sind nun sowohl die Gefesselten als auch ihre Unterdrücker zu Schatten reduziert. Man spürt gerade die Verlockung, zu denken, dass die Dörfler sich selbst mit einem Phantom plagen.⁹ Sie befinden sich eben auf der Stufe dessen, was „ist und nicht ist“. Sämtliche Existenz dieses Regimes könnte in Frage gestellt werden.

4. Das Versagen der Sprache in der Höhle

Die Menschen in der Höhle Platons haben zumindest die Möglichkeit, die Schatten zu benennen. Ihre Namen beziehen sich zwar auf Scheindinge anstatt auf die wirklichen Dinge, dennoch gewähren sie die Kommunikation zwischen den Gefangenen:

Wenn sie nun miteinander sprechen könnten, glaubst du nicht, sie würden das, was sie da sehen, für die wahren Dinge halten? [...] Wenn dann einer der Vorübergehenden spräche, glaubst du, sie würden meinen, dass etwas anderes spräche als der vorbeiziehende Schatten? [...] Und wenn es damals Ehrungen und Lob bei ihnen gab und einen Preis für denjenigen, der die

⁸ Kiermeier-Debre, Joseph: Nachwort zu: Franz Kafka: *Das Schloss*. Dtv Bibliothek der Erstausgaben. München 2005: 387-396, hier 395.

⁹ Merkwürdigerweise wird das Schloss an sich eher durch Passivität, als durch Aggressivität gekennzeichnet (vgl. Stach 676, Anm. 24).

vorbeiziehenden Gegenstände am schärfsten erkannt hatte und sich am besten daran erinnerte, welche von ihnen zuerst, welche später und welche gleichzeitig vorbeizukommen pflegten, und daher am besten vorhersagen konnte, was als Nächstes kommen würde [...]. (Platon 289-291, 514 a-e)

Dagegen gibt es für die Dörfler, vielleicht sogar die Schlossbeamten, diese Möglichkeit nicht: Ihre Sprache ist kein Instrument der Kommunikation, ihre Worte haben keinen festen Inhalt, ihre Schrift selbst ist veränderbar und rettet nicht vor dem Vergessen. Anzeichen dieses Misslingens der Sprache im „Schloss“ gibt es mehrere. Und nicht nur das: Kafka verstreut im Text Signale, welche wahrscheinlich mit dem Verlauf der Handlung nichts zu tun haben, sondern auf einer anderen Textebene hervorgerufen werden: der Erzähler Kafka schlüpft dann in die Rolle des Interpreten seines eigenen Textes und zwingt damit den Leser, ebenfalls diese Rolle anzunehmen. Kafka thematisiert, in anderen Worten, im Text selbst das notwendige interpretatorische Vorgehen, welches aber, diesen Signalen selbst gemäß, die Aporie nie zu tilgen vermag. Als K. z.B. im Wirtshaus übernachten will und der Wirt die Bitte unbeantwortet lässt, kommt Olga und zieht K. fort:

„Was wolltest du vom Wirt?“ fragte Olga. „Ich wollte hier übernachten“, sagte K. „Du wirst doch bei uns übernachten“, sagte Olga verwundert. „Ja, gewiß“, sagte K. *und überließ ihr die Deutung der Worte.*“ (Kafka 53, kursiv von mir)

Verweise auf die „Deutung“ von sprachlichen Äußerungen, sogar von Texten, gibt auch der Dialog K.s mit dem Gemeindevorsteher anlässlich des angeblichen Briefes, welchen das Schloss der Gemeinde K.s Ankunft und Aufgabe betreffend gesendet habe. Der Vorsteher, eine allzu verwickelte Dialektik über die unendlichen Abteilungen des Schlosses benutzend, „deutet [...] den Brief so gut, daß schließlich nichts anderes übrigbleibt als die Unterschrift auf einem leeren Blatt Papier“ – so beschwert sich K. „Das ist ein Mißverständnis“, sagt der Vorsteher, „ich setze [den Brief] durch meine *Auslegung* nicht herab“ (Kafka 104, kursiv von mir). Aber auch K. selbst ist keine Möglichkeit der richtigen Auslegung gegeben. Die Wirtin sagt ihm bedeutend: „Sie mißdeuten alles, auch das Schweigen. Sie können eben nicht anders“ und „so irrig sehen sie alles hier an“ (Kafka 117 bzw. 126).

Als dann K. Frieda kennenlernt, lobt er, ziemlich ironisch, die „auserlesene Kraft“, welche dazu nötig ist, sich von einer Stallmagd zum Ausschankmädchen vorzuarbeiten“, um in die irrelevante Frage zu münden „ist damit aber für einen solchen Menschen das endgültige Ziel erreicht?“, was er gleich in der Folge als eine „*unsinnige Frage*“ abtut (Kafka 58, kursiv von mir). Bei seinem Gespräch

mit der Brückenwirtin erfährt K., dass Frieda sich die Gunst von Klamm erobert hatte, ihren Namen von ihm gerufen zu bekommen; dabei erklärt sie:

... gesprochen aber hat er auch mit ihr nicht... Und daß er Frieda manchmal rief, muß gar nicht die Bedeutung haben, die man dem gern zusprechen möchte... daß Frieda eilends kam, war ihre Sache, und daß sie ohne Widerspruch zu ihm zugelassen wurde, war Klamms Güte, aber daß er sie geradezu gerufen hätte, kann man nicht behaupten. (Kafka 73)

Hier wird die Sprache sogar ihrer deskriptiven Funktion beraubt; sie ist nicht einmal in der Lage, die intersubjektiv geltenden, denotativen Bedeutungen mit Sicherheit wiederzugeben. Auch die performative Funktion der Sprache wird abgelehnt: der Name von Frieda ist kein Ruf mehr und einen Namen *auszusprechen* ist eben kein *Sprechen*. Im Gegensatz dazu steht ein anderer Passus, wo gerade die normative Funktion der Sprache hervorgehoben wird. Als K. dem Lehrer sagt „Ich bin doch gekündigt“, wendet der Lehrer ein:

„Du hast doch die Kündigung nicht angenommen“. „Das genügt, um sie unwirksam zu machen?“ fragte K. „Mir nicht“, sagte der Lehrer, „wohl aber dem Gemeindevorsteher, unbegreiflicherweise.“ (Kafka 214-215)

Was an dieser depotenzierten Nicht-Sprache wichtig ist, ist gerade der Subtext der Sprache, das, was „unter den Worten“ gesagt wird – und das könnte als Hinweis auf die richtige Annäherungsweise auch an den Text Kafkas verstanden werden:

„Ich bin für den Ausschank wieder aufgenommen“, sagte [Frieda] dann langsam, als sei es unwichtig, was sie sage, aber *unter den Worten führte sie noch ein Gespräch* mit K. und dies sei das wichtigere [...]. (Kafka 342, kursiv von mir)

5. Auswege

Wenn Platons Allegorie schon zu breit für die eigene Botschaft war, so ist Kafkas Allegorie des Schlosses enger und zugleich breiter als die Platons. In Platons Höhlengleichnis können wir drei verschiedene Ebenen festlegen: innerhalb der Höhle gibt es zwei Kategorien von Menschen, nämlich die Gefangenen und die „Puppenspieler“; letztere befinden sich auch räumlich etwas höher als die Gefangenen, damit die Schatten auf die Wand projiziert werden. Auf einer zweiten Ebene, noch höher als die Träger der Abbilder, liegt der Weg nach außen. Auf einer dritten Ebene befindet sich die wirkliche Welt der Dinge, auf einer vierten die Sonne im Himmel, zu deren Anblick der befreite Mensch erst allmählich gelangt. In Kafkas Gleichnis gibt es dagegen nur eine sichtbare Ebene,

das Dorf, wo sowohl Gefangene als auch Schatten und (einige Repräsentanten bzw. „Beamte“ als) Abbildträger vorkommen, und eine „unsichtbare“ Ebene, nämlich das Schloss. Trotzdem verbindet das Schattenhafte ihrer Existenz die Dörfler und die (angeblichen) Schlossbeamten und es scheint, als ob Schloss und Dorf dieselbe Ebene der ontologischen Unsicherheit teilen würden. Das „wahre“ Schloss ist angedeutet, gefürchtet, angehimmelt, aber nie präsent.¹⁰

Die Vielfalt der platonischen Elemente wird bei Kafka auf ein Minimum reduziert, das Minimum des Schattens, des Scheins, dessen, was ist und nicht ist, während sich die Ebene des Seins und der Erkenntnis ständig ins Endlose und nie Erreichbare projiziert. Die Frage, ob Kafka hier die platonische Parabel benutzt, um den Glauben Platons an eine endgültig mögliche Lichtperspektive, eine Wahrheitsinstanz zu untergraben, schließlich mal zu negieren, also eine „Umfunktionierung“ des Mythischen betreibt¹¹, oder ob das gerade schwindende, aber nie verlöschende Licht doch die Möglichkeit eines Ausgangs aus der Höhle impliziert, bleibt weiterhin unbeantwortet. Wie Kafka im Fragment *Die Eisenbahnreisenden* gesagt hat: „Wir sind an einer Stelle, wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, daß der Blick es immerfort suchen muß und immerfort verliert“.¹²

Literatur

Annas, Julia: *An introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press 1981.

Guthrie, William Kieth Chambers: *A History of Greek Philosophy. Vol. IV: Plato. The man and his dialogues: Earlier Period*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1975.

Hinze, Klaus-Peter: „Neue Aspekte zum Kafka-Bild. Bericht über ein noch unveröffentlichtes Manuskript“. *Modern Austrian Literature* vol. 5, 3/4 (1972): 83-92.

Kafka, Franz: *Das Schloss* [1926]; herausgegeben von Joseph Kiermeier-Debre. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Bibliothek der Erstaussagen 2005.

Platon: *Der Staat*. Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 2017.

¹⁰ In seiner Diskussion der Züräuer Meditationen zitiert Stach eine Passage, wo Kafka über die Notwendigkeit und die hoffnungslose Ferne der Transzendenz spricht: „Der Mensch kann nicht ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei wohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können. Eine der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verborgenen-Bleibens ist der Glaube an einen persönlichen Gott. [...] Dem Diesseits kann nicht ein Jenseits folgen, denn das Jenseits ist ewig, kann also mit dem Diesseits nicht in zeitlicher Beziehung stehen.“ (Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt am Main: Fischer 1992: 124 bzw. 62, zitiert nach Stach 262-263).

¹¹ Sokel hat von der „Umfunktionierung“ der Parabel des Wagenlenkers in Platons *Phädrus* gesprochen (Sokel 290).

¹² Kafka, Franz: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. New York: Schocken Books Inc. 1953: 73.

- Pongs, Hermann: *Franz Kafka, Dichter des Labyrinths*. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag 1960.
- Sokel, Walter: *Franz Kafka – Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. München, Wien: Fischer 1964.
- Stach, Reiner: *Franz Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*. Frankfurt am Main: Fischer 2008.
- Steiner, George: *Τολστώι ή Ντοστογιέφσκι. Δοκίμιο παλαιάς κριτικής*. Μετ. Κ. Σπαθαράκης. Αθήνα: Αντίποδες 2015.
- Vlastos, Gregory: *Πλατωνικές μελέτες*. Μετ. Ιορδάνη Αρζόγλου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2000.
- Wagenbach, Klaus: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912*. Bern: Francke 1958.

Mythos und Vernunft. Franz Kafkas Adaptionen des griechischen Mythos im literarischen und historischen Kontext

Jürgen Pelzer¹

Zu den zentralen Aspekten in Walter Benjamins Kafka-Aufsatz (1934) gehört die Thematik von Recht und Gerechtigkeit. Sie durchzieht das ganze Werk Kafkas. An kleineren Texten wie *Der neue Advokat*, *Die Wahrheit über Sancho Pansa* oder *Das Schweigen der Sirenen* zeigt Benjamin, wie Kafka das „Mythische“ als Ursprungsgrund in Frage stellt. Die genannten Texte werden zu Märchen, indem sie dieses Mythische aufsprengen und dessen Bann brechen. Für Benjamin ist hier Kafkas Erzählansatz begründet, der zwar keine Lehre bietet, aber der Vernunft verpflichtet bleibt und einer dialektischen Leserschaft die Tür zu einer messianisch konzipierten Auflösung öffnet. Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (1944) bezieht sich ebenfalls auf die Homerische Odyssee und deren implizite Mythoskritik, kommt dagegen zu einem anderen Schluss. Das in die Gegenwart verlängerte bürgerliche Vernunftprinzip kippt selbst ins Mythische und Totalitäre.

One of the central aspects of Walter Benjamin's Kafka essay (1934) is the theme of law and justice. It runs through Kafka's entire oeuvre. Using smaller texts such as *The New Advocate*, *The Truth about Sancho Pansa*, or *The Silence of the Sirens* Benjamin shows how Kafka questions the “mythical” as a reason for origin. The aforementioned texts become fairy tales bursting open this mythical and breaking its spell. For Benjamin, this is the foundation of Kafka's narrative approach, which, while offering no doctrine, remains committed to reason and opens the door to a messianically conceived resolution. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment* (1944) also refers to the Homeric Odyssey and its implicit critique of myth, but comes to a different conclusion. The bourgeois principle of reason extended into the present tips over into the mythical and totalitarian itself.

¹ Jürgen Pelzer ist ein deutscher Literatur- und Kulturwissenschaftler. Pelzer studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie in Köln, Konstanz und Madison/Wisconsin. Er lehrte in den USA, zuletzt als Professor for German Studies am Occidental College in Los Angeles. Er befasst sich mit Literatur- und Kulturwissenschaften und übersetzt fachliche Literatur aus dem Amerikanischen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Kabarettgeschichte, Deutsche Gegenwartsliteratur, 18. Jahrhundert, Kulturtheorie und -geschichte. Er ist Autor der Medien *junge Welt* und *konkret*.

I.

Zwei der größeren Texte, die Walter Benjamin 1934, im ersten Jahr seines Pariser Exils, fertigstellte, hätten kaum unterschiedlicher ausfallen können. Der erste Text beruht auf einem Vortrag im „Institut zum Studium des Faschismus“ und trägt den Titel *Der Autor als Produzent*. Hier fasst Benjamin jene Einsichten zur Rolle der Literatur und zur Stellung der Schriftsteller zusammen, die er in den letzten Jahren der Weimarer Republik gewonnen hatte. Dabei geht es um politische Dichtung, die nicht nur die richtige Tendenz, sondern auch eine fortschrittliche literarische Technik aufzuweisen habe. Wie radikal sich die Funktionsweise der Literatur verändert hat, zeigt Benjamin am Beispiel Sergej Tretjakows, dessen Arbeit demonstriert, wie sehr sich alle literarischen Formen und Genres in einem „Umschmelzungsprozeß“ befinden, der auch das Verhältnis von Autor und Publikum betrifft (Benjamin 1991, 683-685). Die Berufung auf das sogenannte Geistige lässt er auch dann nicht gelten, wenn er – wie etwa bei Kurt Hiller oder Alfred Döblin – mit einem ausgesprochenen Aktivismus verbunden ist. Aufgabe der Schriftsteller sei es vielmehr, die literarischen Produktionsverhältnisse zu analysieren und den Produktionsapparat nicht zu beliefern, wenn damit nicht entscheidende Änderungen – und zwar nach Möglichkeit im Sinne des Sozialismus – erzielt werden können. Die neuen Werke sollen eine organisierende Funktion haben, etwa indem sie bestimmte Haltungen gegenüber einem gezeigten Handlungskomplex vorführen. Das Modell ist hier – wie unschwer erkennbar – das epische Theater Bertolt Brechts, das die Elemente des Theatralischen neu organisiert und dadurch in der Lage ist, Zustände nicht bloß wiederzugeben, sondern sie zu entdecken.

Der zweite, 1934 entstandene Text ist Franz Kafka gewidmet, dessen Gesamtwerk Benjamin zu dessen 10. Todestag Revue passieren lassen wollte (ebd. 409-411). Der Aufsatz sollte in der „Jüdischen Rundschau“ erscheinen. Eine erste Version nimmt Benjamin im Sommer 1934 mit nach Svendborg, wohin ihn Brecht eingeladen hat. Dieser recht ausführliche Essay stellt keine direkten Verbindungen zu dem früheren her. Er stellt also nicht etwa die Frage nach den Veränderungen der Prosaform, der Haltung des Autors oder den besonderen literatursoziologischen Bedingungen seines Schaffens. Auch die Bezüge zur europäischen Avantgarde, etwa zum Surrealismus, werden nicht thematisiert. Stattdessen breitet Benjamin die Fülle der Kafka'schen Figuren und Motive aus und sucht innerhalb dieses literarischen Kosmos nach Strukturen, Mustern und Konstellationen. Das Verfremdende des Ganzen wird dabei – unausgesprochen – vorausgesetzt. Für Benjamin kommt es darauf an, Kafka „dialektisch“ zu lesen, um so Bezüge zwischen dem Einzelnen – den jeweiligen Figuren oder

Handlungsmotiven – und dem Werkganzen sowie zwischen Werk und realer Welt herzustellen.

Zentrale Themen in Kafkas Romanen und Erzählungen sind Macht und Autorität, die Welt der Vätergeneration sowie eine entfremdete (und entfremdende) Organisation oder Bürokratie, deren Einfluss sich trotz der Korruption, Inkompetenz und Irrationalität ihrer Protagonisten als allgegenwärtig und lebensfeindlich erweist. Deshalb scheitern die verschiedenen Ks in Kafkas Werk. Sie gehen trotz ihrer lauterer Motive, trotz (oder wegen) ihrer Naivität, wegen ihrer Passivität oder eines letztlich irregeleiteten Aktivismus unter. Benjamin weist darauf hin, dass die dargestellte Welt ins Mythische, ja Vorweltliche hineinreicht, wobei das Irrationale angeblicher Rechtsverhältnisse hervortritt. Bestimmte Personengruppen, wie etwa die Gehilfen und Boten, scheinen ganz aus dem System zu fallen; als „Unfertige und Ungeschickte“ mögen sie Vorläufer einer anderen Welt sein. Die durchgängige Gebärdensprache der meisten Figuren fordert ebenfalls von den Lesern einen dialektischen Bezug. Kafka psychologisiert nicht, er zeigt und liefert durchgängig gestische Bilder, die auf versteckte Gefühle, Gedanken oder Zeitebenen verweisen. Benjamin spricht von einem „Kodex von Gesten“, der dem Werk Kafkas zugrunde liegt. Hier ist übrigens auch die Nachbarschaft zum Werk Brechts zu sehen, zumindest was das „epische Material“ betrifft. Tatsächlich lassen sich auch viele Motive der Brecht'schen Literatur bei Kafka ausmachen. Brecht selbst hat, wie Benjamin berichtet, Kafkas Werk geschätzt und etwa die 1931 erschienene Nachlassprosa, die kleinen Erzählungen des Bandes *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, geradezu „verschlungen“.²

II.

In Kafkas Werk, soweit es 1934 vorlag, erweist sich somit für Benjamin die Potenz einer Literatur, die den mythisierenden, antiaufklärerischen Tendenzen der Gegenwart entgegenzuwirken vermag. Mythisierende Tendenzen liegen etwa bei einem Autor wie Ernst Jünger vor, der den Krieg – den gerade vergangenen wie den zukünftigen – als quasi zeitlose Gegebenheit hinnimmt, ohne nach historischen Bedingungen zu fragen, wenn er ihn nicht gar als Moment eines intensivierten Lebens glorifiziert. Benjamin hat schon frühzeitig in solchen Tendenzen den heraufziehenden Faschismus erkannt und kritisiert (Benjamin 1988, 238-240). Die von Kafka mit literarischen Mitteln dargestellte Welt ist dagegen eine Art Gegenwelt, die solche Mythisierungstendenzen untergräbt. In

² So Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem, zitiert nach: Wizisla 256.

seinem Aufsatz von 1934 weist Benjamin dies an jenen kurzen, parabelartigen Texten nach, in denen sich Kafka mit dem griechischen Mythos beschäftigt.

Die meisten dieser Texte wurden im Herbst und Winter 1917 geschrieben und behandeln weithin bekannte, zumindest dem Bildungsbürgertum vertraute mythologische Themenkomplexe. Benjamin nennt die Kafka'schen Adaptionen „Märchen für Dialektiker“, da sie über das im Mythos Vorgegebene, Festgelegte, irrational Erstarre hinausgehen und zumindest die Möglichkeit der Befreiung von solchen Festlegungen andeuten. Im wohl berühmtesten Beispiel aus dieser Textgruppe, *Das Schweigen der Sirenen*, ändert Kafka die aus Homers *Odyssee* überlieferte Version an entscheidenden Stellen (Kafka 1988, 343-344). Dies betrifft bereits die Rahmung, die eine Lehre verspricht, der zufolge auch „kindische Mittel“ zur Rettung verhelfen können. Das Thema ist die Verführung durch Gesang und die mythische, sich stetig wiederholende Bestrafung, nämlich von den Sirenen an Land gelockt, überwältigt und gefressen zu werden. Doch bei Kafka verstopft Odysseus nicht seinen Gefährten die Ohren mit Wachs, damit sie nicht den menschenfresserischen Sirenen anheimfallen. Nur seine eigenen Ohren werden verstopft. Kafka richtet alles auf die Perspektive des „Fuchses“ Odysseus aus, der einfach an seine „Mittelchen“ glaubt, in seiner Entschlossenheit keiner Sekunde nachlässt und auch dann seine Strategie nicht ändert, als die Sirenen, um Odysseus ihrerseits zu düpierten, gar nicht singen.

Kafka ändert also die tradierte Version des Mythos. Bei ihm siegt Odysseus nicht dank eines Arrangements mit den Gefährten, die ihn, der die Sirenen hören will, auf keinen Fall losbinden sollen. Odysseus siegt dank seiner Entschlossenheit, dem Verführerischen der Sirenen, das sich nicht mehr akustisch, sondern gestisch äußert, zu widerstehen.³ Diese Entschlusskraft ist so stark, dass die Sirenen gar nicht mehr verführen wollen und damit – in diesem Fall – in ihrer Existenz nahezu vernichtet erscheinen. Kafka ändert also die mythische Erzählung. Er macht aus ihr eine Art Denkmodell, das eine Haltung vorführt, die bedingungslos auf Entsagung setzt. Genau dies attestiert auch Benjamin dem Autor Kafka selbst, wenn er ihn einen „anderen Odysseus“ nennt, der alles Lebenszerstörende an sich abgleiten lassen möchte. Was bei Benjamin allerdings weniger betont wird, ist der Rahmen dieser Adaption, die Einkleidung als „Lehre“, der zufolge auch „kindische Mittel“ zu wirken vermögen. Hier drückt sich letztlich eine Skepsis aus, die für Kafka typisch ist. Die Entschlusskraft des Odysseus mag also nur eine Wunschvorstellung sein. Kafka spielt also mit dem Mythos, indem er in ihn eingreift und – ganz im Sinne eines Denkmodells - verschiedene Versionen erprobt. Die Macht des Mythos wird also gebrochen,

³ Almut-Barbara Renger spricht von den „mythischen Mächten der Versuchung“ bei Kafka (vgl. Renger, 283-285).

doch eine klare Lehre (wie Brecht sie später liefert) ergibt sich daraus nicht unbedingt.

III.

Dieses Verfahren lässt sich auch bei anderen Texten feststellen. So listet Kafka unter dem Titel „Prometheus“ vier verschiedene Sagen auf.⁴ Das Thema ist der „Verrat“ der Götter und die entsprechende Bestrafung. Beides gerät im Verlauf der Jahrtausende in Vergessenheit. Nur der Felsen, in dem Prometheus längst verschwunden ist, bleibt. Damit verläuft das Ganze im Kreis: Der Mythos, der sinnstiftend wirken sollte, führt letztlich wieder zum Unerklärlichen zurück. Ein Sinn lässt sich auch mittels einer rationalen Interpretation nicht ausmachen.

Die Mythoskritik kann bei Kafka freilich auch geradezu humoristisch ausfallen. So wird der Meergott Poseidon gleich im ersten Satz der gleichnamigen Erzählung als Bürokrat bezeichnet, dem lediglich die Verwaltung der Meere obliegt (Franz Kafka, *Poseidon*: Kafka 1988, 347-348). Er ist freilich immer noch der Mächtige, der eine beherrschende Stellung einnimmt und trotz seiner permanenten Nörgelei nicht aus dem Amt gedrängt werden kann. Kafkas Mythosbehandlung zielt hier in zwei Richtungen: Zum einen wird das Naturhafte des Mythos aktualisiert: Das Meer, die Offenheit großer Weiten, ist auf das Muffige irgendwelcher Büros geschrumpft, in denen „gerechnet“ wird und die Meere lediglich „verwaltet“ werden. Zum anderen dient der mythische Bezug der Satirisierung eines dominierenden, anmaßenden Verhaltens in den Machtstrukturen der Gegenwart. Als Hoffnung bleibt nur das Weltende: Es böte Gelegenheit, endlich einmal auszufahren und die Weiten der Meere zu erkunden.

Ähnlich angelegt ist die Geschichte *Der neue Advokat*, die zur Erzählensammlung *Der Landarzt* (1919) gehört (Franz Kafka, *Der neue Advokat*: ebd., 199-200). Hier erinnert der neue Advokat in seinem sportlich-beschwingten Ersteigen der Freitreppen in der Kanzlei an Bucephalos, das Streitross des großen Alexanders. Seine Tätigkeit ist freilich nicht mehr geschichtsbewegend, es gibt keinen Alexander, der nach Indien führt, und keine entsprechenden Kämpfernaturen. Stattdessen muss sich Dr. Bucephalos damit begnügen, die Seiten unserer „alten Bücher“ zu wenden. Eine Geste, die Benjamin als Anfang einer neuen Rechtsprechung deutet, einer Rechtsprechung, die keine mehr ist und schließlich den Boden für eine wahre Gerechtigkeit bereitet. Hier – wie auch bereits in Benjamins Interpretation des *Schweigens der Sirenen* – stellt sich jedoch die Frage, ob die rationale Perspektive Kafkas, die kritische Sicht auf

⁴ Kafka 1988, 345. Vgl. Almut-Barbara Renger, die die „Offenheit des Textes als spielerische Komponente“ sieht, Renger 380-381.

Vergangenheit und Gegenwart und vor allem der gelegentlich aufblitzende Ausblick auf eine befreite Zukunft nicht doch von einer generellen Skepsis überschattet werden. Die Mythoskritik verharrt sozusagen in einem Schwebezustand, was sie ästhetisch besonders reizvoll macht. Doch zumindest für Brecht, der solche Aspekte im Sommer 1934 mit Benjamin diskutiert, stellt sich gleichzeitig die Frage, inwieweit Kafkas parabelhafte Texte Einsichten und Haltungen im Kampf gegen den Faschismus ermöglichen.

IV.

Brecht ist da eher skeptisch, ja er lässt sich beim Zusammentreffen mit Benjamin im dänischen Svendborg zu einem Verdikt des Kafka'schen Werkes hinreißen, dessen Tiefsinn zumeist in sich kreise und im Passiven verharre. Verfolgt hatte Brecht das Werk des Prager Autors schon früh. In einer Notiz von 1926 nennt er ihn eine „wirklich ernste Erscheinung“ in einer literarischen Umgebung, die fast keine wegweisenden neuen Ansätze aufweise. Für Brecht ist Kafka so etwas wie das Gegenmodell zu einem großbürgerlichen Autor wie Thomas Mann, der weder zeitgemäße Themen aufgreife noch über moderne Erzähltechniken verfüge. Bei Kafka findet Brecht dagegen – offensichtlich auf der Grundlage der damals bereits publizierten Prosabände sowie des Romans *Der Prozess* – wirkliches „episches Material“, das nicht durch Psychologie oder veraltete Techniken verunstaltet ist. 1931 liest er die im Nachlassband *Beim Bau der Chinesischen Mauer* versammelten kleinen Geschichten, zu denen fast alle der oben zitierten Texte gehören. 1934 hebt er im Kontext der von ihm geschätzten tschechoslowakischen Literatur neben Jaroslav Hašek und Petr Bezruč vor allem Kafka hervor, der allerdings des Studiums bedürfe (Brecht 1993, 37-38). Bei ihm finde sich „in merkwürdigen Verkleidungen“ vieles

Vorgeahnte, was zur Zeit des Erscheinens der Bücher nur wenigen zugänglich war. Die faschistische Diktatur steckte den bürgerlichen Diktaturen sozusagen in den Knochen, und Kafka schilderte mit großartiger Phantasie die kommenden Konzentrationslager, die kommende Rechtsunsicherheit, die kommende Verabsolutierung des Staatsapparats, das dumpfe, von unzugänglichen Kräften gelenkte Leben der vielen einzelnen. Alles erschien wie in einem Alpdruck und mit der Wirrheit und Unzulänglichkeit des Alpdrucks. (ebd.)

Brecht verteidigt trotzdem jene Schriftsteller mit ihren „dumpfen, dunklen und schwer zugänglichen Werken“. Man müsse sie mit großer Kunst und Sachkenntnis lesen, als „wären sie illegale Zuschriften, dunkel aus Furcht vor der Polizei“ (ebd.). Als Vorbild könnten solche Werke nicht dienen, doch sollten sie auch nicht „auf den Index“ gesetzt werden. In der Diskussion mit Benjamin

kritisiert er nun, Kafka gehe nicht auf die gesellschaftlichen Bedingungen ein, sondern drücke vor allem eine diffuse Angst gegenüber der entfremdenden Organisiertheit des Kapitalismus aus. Produktive Haltungen lassen sich daraus nicht ableiten.

Bereits im Jahr zuvor hatte sich Brecht durch Texte wie *Das Schweigen der Sirenen* zu eigenen „Berichtigungen des Mythos“ inspirieren lassen (Brecht 1967, 207-09). Sie sind um einen materialistischen Ansatz bemüht und kommen zu Ergebnissen, die vor allem die Mythisierungen der bürgerlichen Gesellschaft unterlaufen. In seiner Version von *Odysseus und die Sirenen* geht er zunächst einmal von Homers Version aus: Odysseus verstopfte den Ruderern die Ohren und lässt sich fesseln. Sein Plan: Er will sich dem „Kunstgenuss“ hingeben, ohne der Verführung durch die menschenfresserischen Sirenen anheimzufallen. Doch Brecht stellt das angebliche Heldentum des „Schlaulings“ und damit Homers Version in Frage. Zeugen für den Erfolg des Odysseus gebe es nicht. Das Schweigen, von dem Kafka spricht (auf den sich Brecht hier bezieht) sei darauf zurückzuführen, dass die Sirenen, „diese machtvollen und gewandten Weiber“, wohl kaum ihre Kunst an Leute verschwendet hätten, die „keine Bewegungsfreiheit besaßen“. Kunst sollte also ohne Folgen sein? Auch bei Brecht vollführen die Sirenen ihre Gestik, doch sie blähen ihre Häuse nur, um den „verdammten, vorsichtigen Provinzler“ zu schmähen. Brecht nutzt also den Mythos, um den folgenlosen Kunstgenuss zu kritisieren, wie er für bürgerliche Kreise üblich geworden sei. Das listige Verhalten des Odysseus entlarvt Brecht als Betrugsmanöver: Er habe seine Schlappe nachträglich in einen Sieg umgedeutet und damit in der Nachwelt Erfolg gehabt.

V.

Die zweite „Richtigstellung“ gilt der Kandaules-Legende, der König Kandaules und sein Freund bzw. sein Leibwächter Gyges, in Streit über die Schönheit der Königin geraten (Bertolt Brecht, *Kandaules*: ebd. 208). In der „typisch deutschen Deutung“ durch Friedrich Hebbel führt diese Geschichte zum Selbstmord der Königin, die, einmal nackt zur Schau gestellt, nur so ihre Reinheit bewahren kann. Brecht ist kritisch gegenüber einer solcherart abstrakt gesehenen Schönheit, da diese, vor allem in der aktuellen Zurichtung der zeitgenössischen Werbeindustrie, nur „Begierden erwecke“, die sie nicht befriedigen könne. Dass eine Frau Selbstmord begeht, weil ihre körperlichen Reize vor einem Freund enthüllt werden, erscheint Brecht wenig glaubhaft. Wichtiger als ein schöner Körper sei dagegen die Liebeskunst, in der sich die Schönheit erst beweise. Wird die Legende solcherart rekonstruiert oder neu motiviert, so wird auch plausibler, was die Infragestellung der Schönheit bedeutet und weshalb die Königin letztlich

Selbstmord begangen haben könnte. Brechts „Berichtigung“ zielt also auf konkrete, realistische Handlungssituationen, die der Mythos verdunkelt habe.

Auch den Mythos des Ödipus unterzieht Brecht einer kritischen Prüfung, indem er die tragische Wirkung reiner Schicksalsschläge in Frage stellt (Bertolt Brecht, *Ödipus*, ebd. 209). Wahrhaft tragisch werde es erst, wenn Ödipus von der „gründlichen Verruchtheit seiner Taten“ wenigstens eine Ahnung hat. Die eigentlichen Nackenschläge ereignen sich, „wenn eintrifft, was man vorhergesehen hat“. Das metaphysische Schicksal wird relativiert, der Anteil der Protagonisten an dem, was durchaus vorherzusehen war, wird herausgestellt. Diese (Um-)Deutung lässt sich unschwer auf die Situation des deutschen Bürgertums beziehen, das 1933 keineswegs unbeteiligt am angeblichen „Schicksal“ des Faschismus war.

VI.

Der griechische Mythos spielt auch in der 1944 geschriebenen *Dialektik der Aufklärung* von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer eine Rolle (Horkheimer/ Adorno, 50-52). Im zweiten, *Odysseus oder Mythos und Aufklärung* betitelten Exkurs wird das gesamte Homerische Epos analysiert, da hier die Wurzel jener instrumentellen Vernunft gesehen wird, die sich im Zuge der bürgerlichen Emanzipation durchgesetzt hat. Die Odyssee gilt somit als „Grundbuch der abendländischen Zivilisation“, in dem der alte Mythos bereits kritisiert worden sei. Doch die Vernunft – die berühmte Verschlagenheit des „listigen“ Helden – sei im Laufe der Geschichte in Unvernunft, in ein totalisierend gesehenes Rationalitätsdenken umgeschlagen. Der angebliche Sieg der Vernunft stellt sich damit allenfalls als ein Pyrrhussieg heraus, durch den letztlich nur neue Machtverhältnisse etabliert worden seien. Mit Dialektik meinen die Autoren dieses Umschlagen von Vernunft in Unvernunft und nicht etwa die Widersprüchlichkeit der verschiedenen Positionen *innerhalb* des aufklärerischen Denkens oder die Widersprüche zwischen Aufklärungszielen und einer ihnen immer stärker entfremdeten Wirklichkeit.

Den Umschlag von befreiender in machtstabilisierende Rationalität finden Horkheimer und Adorno bereits in der Odyssee angelegt, was an einer Vielzahl von Episoden des Epos illustriert wird. Die Mythoskritik, so wird betont, liefert bereits Homer selbst, der sich zwar an den Mythos hält, die mythische Welt jedoch durch die Einflechtung abenteuerlicher Geschichten „entzaubert“ – wie es im Anklang an Max Weber heißt. Der Held des Epos ist ein zutiefst bürgerlicher Held, wobei Bürgerlichkeit ausdrücklich zeitlich erweitert und keineswegs auf die letzten Jahrhunderte beschränkt wird. Bürgerlich ist jedes auf List, auf Einzelkämpfertum und rationalen Vorteil, auf Plusmacherei erpichtes Verhalten.

Das Epos selbst trägt deshalb bereits die charakteristischen Züge eines Romans. Die einzelnen Episoden der Odyssee werden jeweils auf Strukturen durchleuchtet, die sich in der modernen bürgerlichen Gesellschaft in aller Deutlichkeit zeigen, etwa was das Verhalten gegenüber Frauen, gegenüber Sexualität und Liebe oder gegenüber Kunst betrifft.

Der Exkurs beginnt mit der Sirenenenerzählung, die „die Verschränktheit von Mythos und rationaler Arbeit“ (ebd. 50) zeigt. Der Text wird allegorisch gedeutet. Odysseus, dessen geradezu kapitalistischer Herrenstatus betont wird - die „Gefährten“ sind in Wahrheit seine angeketteten Arbeitssklaven - hat ein zwiespältiges Verhältnis zur Verlockung durch den Gesang der Sirenen, den er ja – wie es auch im Urtext heißt – durchaus hören will, ohne freilich den Sirenen auf die Insel folgen zu wollen. Den Gefährten sind die Ohren verstopft, er selbst ist nur gefesselt und hat die Anweisung gegeben, diese Fesseln auf keinen Fall zu lösen. Legt man den Maßstab bürgerlicher Rationalität zugrunde, so handelt es sich hier um das typische Verhalten bürgerlicher Schichten gegenüber einer elaborierten, ausstaffierten, sublimierenden und dennoch folgenlosen Ohrenschmaus-Musik, man denke etwa an einige typische Opern des 19. Jahrhunderts. Adorno und Horkheimer bewegen sich hier also durchaus im Rahmen der Brecht'schen sozialkritischen Korrektur. Die List, die Odysseus anwendet, ist somit – wie sich auch anderswo zeigt – die List eines Einzelkämpfers, der sich mit den mythischen Verlockungen zu arrangieren weiß. Er hat zwar über den Mythos gesiegt, denn er überlebt und fällt den Sirenen nicht zum Opfer, doch sein Vernunftprinzip schafft keine wirklich neue Welt. Nur er ist dem mythischen Bann entgangen. Ähnlich argumentieren die Autoren auch bei den anderen Episoden: Stets zeige sich das Muster des rationalen Methoden anwendenden, auf sich selbst konzentrierten Bürgers. Der Sieg über den Mythos – d. h. das von den Göttern unentrinnbar und nicht einsehbar verhängte Schicksal – sei nur ein bedingter. Damit ist zwar ein erster Schritt zur Selbstgestaltung des bürgerlichen Schicksals getan, doch die Machtverhältnisse werden freilich auf diese Weise nicht durchgreifend geändert.

VI.

Diese vernunftkritische Sicht Horkheimers und Adornos lässt sich aus dem Hintergrund der Zeit erklären. 1944 geschrieben, verarbeitet der Text die Erfahrung des grauenhaften Mordens, der systematischen Massenvernichtungsaktionen durch den deutschen Faschismus. Für die Autoren ist es die instrumentell gewordene Vernunft, die den Kapitalismus und mit ihm den Faschismus ermöglicht hat. Doch eine *generelle* Verdammung von Vernunft überhaupt erscheint höchst problematisch, zumal an keiner Stelle geklärt wird,

wie es zu diesem Umkippen von befreiender zu machtstützender Vernunft gekommen ist.

Die Dialektik – das Umschlagen und Verkehren von Vernunft und Unvernunft – ist deshalb eine bloß negative. Dies hat politische Implikationen, denn in den Nachkriegsjahren zeichnete sich für die Vertreter der Kritischen Theorie keine Kraft ab, die eine Alternative zur „verwalteten Welt“ in Ost und West liefern würde. Kafkas behutsame, oftmals skeptische und ästhetisch stets ansprechende Adaptionen fallen in diesen Jahren (einer ausgesprochenen Kafka-Mode) kaum ins Gewicht. Kafka wird vielmehr zumeist als esoterischer, unpolitischer Autor einer beklemmenden, letztlich aussichtslosen Welt gesehen. Ein dialektisches Lesen, wie es Benjamin gefordert und vorgeführt hatte, findet nicht statt. Die nüchternen „Berichtigungen“ Brechts unterliegen dagegen dem allgegenwärtigen Ideologieverdacht dieser Jahre, mit dem alle belegt werden, die die Vergangenheit kritisch sichten und nach gesellschaftlichen Nutzenwendungen suchen.

Doch Vernunft wird unbedingt gebraucht, nicht nur zur Durchleuchtung tradierter Mythen, jenen geronnenen Geschichtsdeutungen der Vergangenheit. Ohne Vernunft, und zwar eine unkorrupte, auch selbstkritische, aufklärerische Vernunft, lassen sich auch die jeweils neuen Machtverhältnisse nicht bekämpfen. Diese manifestieren sich heutzutage zum Beispiel in jenen neuen Mythen, von denen wir geradezu umstellt sind, in jenen oft zu Ideologemen erstarrten Formeln, die uns die gemachte, im Prozess befindliche und veränderbare Welt als naturhaft-gegeben und geschichtslos präsentieren, um so jede Veränderung im Keim zu ersticken.⁵ Gerade Kafkas Literatur kann aber, wenn sie richtig gelesen und nicht etwa als esoterisches Sinnbild von Rätselhaftigkeit oder Ausweglosigkeit verabsolutiert wird, ein Gegenmittel gegen moderne Mythisierungsversuche sein. Dies beweisen seine kurzen parabelhaften Texte zum griechischen Mythos ebenso wie seine Erzählungen und Romanversuche. Es gilt also, sich an das mythenkritische Potential der Literatur zu erinnern.

⁵ Vgl. die grundlegenden, immer noch aktuellen Hinweise zur Funktion von Mythen in: Barthes, vor allem 85-87. Barthes analysiert die tiefgreifende Naturalisierung und Enthistorisierung, die durch moderne Mythen in Politik und Gesellschaft bewirkt werden. Ein zeitgenössischer deutscher Autor wie Herfried Münkler ignoriert dagegen nicht nur Barthes, sondern auch die Mythenkritik von Autoren wie Walter Benjamin, Ernst Bloch oder Siegfried Kracauer. Münkler vertritt die Position, „neue Mythen“ seien für den Zusammenhalt einer Gesellschaft unverzichtbar.

Literatur

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt: Suhrkamp 1964.
- Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“. Ders., *Gesammelte Schriften*, Band II.2. Frankfurt: Suhrkamp 1991.
- Benjamin, Walter: „Theorien des Faschismus“. Ders., *Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt: Suhrkamp 1988.
- Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band XXII.1. Berlin und Weimar: Aufbau 1993.
- Brecht, Bertolt: „Odysseus und die Sirenen“. Ders., *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967, Band 11.
- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer 1969.
- Kafka, Franz: *Das erzählerische Werk*, Band I. Berlin: Rütten und Loening 1988.
- Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin: Rowohlt 2013.
- Renger, Almut-Barbara: *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie*. Stuttgart: Metzler 2006.
- Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 2004.

Kafkas mythologische Modalitäten der Realität am Beispiel dreier Parabeln

*Fabio Ramasso*¹

Ziel der vorliegenden Studie ist es festzustellen, inwiefern Mythologie bzw. mythologische Verfahren im Werk Franz Kafkas verstanden werden können. Anhand von drei paradigmatischen Parabeln (*Das Schweigen der Sirenen*, *Prometheus* und *Poseidon*) soll untersucht werden, wie Kafka mythologische Inhalte *ad hoc* verwendet und welche Bedeutung die entsprechenden Prozesse übernehmen. Die Studie soll daher als Arbeitshilfe konzipiert werden, um die kafkaeske Welt und somit ihre – teilweise mythologische – innere Sprache besser zu begreifen bzw. im richtigen Kontext zu betrachten.

This study deals with mythological aspects in Franz Kafka's three parables: *Das Schweigen der Sirenen*, *Prometheus* und *Poseidon*. Understanding mythological processes and how they intertwine with textual dynamics in the chosen texts is the main focus of this paper. Each character of three texts gives an original point of view that can help getting along in Kafka's work and its mythical conceptions.

Einleitung: *Das Mythologische bei Kafka*

Betrachtet man das Werk Kafkas, fällt sofort auf, wie sehr die Interpretation des Mythos dazu beiträgt, die komplexe Struktur – und dabei die inneren Mechanismen – seines Erzählens besser zu verstehen. Ziel des vorliegenden Artikels ist es daher, die Form des Mythos bei Kafka anhand von drei Textbeispielen zu beleuchten. Im Einzelnen geht es darum, drei bekannte Parabeln angesichts der mythologischen Prozesse zu analysieren: *Das Schweigen der Sirenen* (1917), *Prometheus* (1918), und *Poseidon* (1920). Diese zu Kafkas Lebzeiten unveröffentlichten Texte stehen in *Die acht Oktavhefte* und zeigen ein ehrliches Interesse Kafkas für die klassische Welt, die bürokratisiert und deren auratische Macht entzogen, kurzum: aktualisiert wird. Die Neufassung des

¹ Fabio Ramasso promoviert in Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Verona über die Rolle der Odysseus-Figur in der deutschen Literatur des XX. bzw. XXI. Jh. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Beziehung von Mythos und Literatur und das Werk Rainer Maria Rilkes. Er unterrichtet Deutsch im Sprachenzentrum derselben Universität. Seine letzte Publikation lautet *Il mito di Saul nella raccolta poetica Neue Gedichte di Rainer Maria Rilke* und betrifft die Rolle der Saul-Figur im Werk Rilkes. Email-Adresse: fabio.ramasso@univr.it.

klassischen Mythos hat zudem bei Kafka stets die Aufgabe, seine Schwäche im Kontext der Moderne hervorzuheben. Die Überlegungen Kafkas hinsichtlich des Mythos selbst sowie seiner Entwicklung im XX. Jahrhundert stehen im Fokus seiner *Bricolage*-Arbeit. Die Figuren, die in diesen Texten auftauchen, sind Vermittler seiner poetologischen und mythologischen Ansicht.

Die erste zu beantwortende Frage lautet: Kann man Kafkas Werk tatsächlich als *mythologisch* bezeichnen? Auch wenn diese Frage auf verschiedene Weise beantwortet werden kann, wenn man unter „mythologisch“ eine durchgängige Offenheit gegenüber der klassischen Welt und eine konstante Verwendung mythentypischer rhetorischer Mittel wie Rekursivität und Darstellung von Figuren aus der olympischen Welt sowie ihr untergeordneter Figuren versteht, muss die Antwort negativ sein. Kafkas Werk ist weit davon entfernt, mythologisch zu sein. Die realitätsbezogene Herangehensweise seines Schreibens und die stete bittersüße Ironie lassen die typischen mythologischen Formen nicht selten außer Reichweite. Dennoch spricht Kafka gerne und viel von Mythologie (Kálmán 52) und die drei Parabeln gelten als Paradebeispiel der Funktionalität seiner Ansätze am Mythos.

Zunächst werden die drei Texte kurz schematisiert. Als Nächstes werden die mythologischen Aspekte dargelegt und geschildert. Die Arbeit an den mythologischen Parabeln soll dabei helfen, wenn nicht das gesamte Werk Kafkas zu entschlüsseln (was Aufgabe des Mythos dabei ohnehin nicht wäre), so doch zumindest neue Wege der Interpretation einzuschlagen und damit die entscheidende Rolle des kafkaesken Mythologischen zu untersuchen.

Zunächst soll von einer wesentlichen Grundvoraussetzung ausgegangen werden: Der Begriff *Mythos*, wie Michel Reffet bereits betont hat, trägt keineswegs eine allgemeingültige Bedeutung – auch nicht im bloßen literarischen Bereich, sondern enthält in sich vielfältige Verwendungen, die es erschweren, eine einzige *mythologische* Auffassung der literarischen Welt Kafkas zu skizzieren (Reffet 193). Im Anschluss an die Studie Reffets soll auch in dem vorliegenden Artikel der Versuch angenommen werden, konkret auf die Bearbeitung der klassischen Mythen einzugehen. Solche Umschreibungen des kanonisierten Mythos weisen auf wichtige mythologische Aspekte hin, die präzise geschildert werden müssen. Dies ermöglicht zu begreifen, inwiefern sich die Figuren Kafkas in dem mythologischen Altertum bewegen. Mythos im pejorativen Sinne (als Gegenkonzept der Aufklärung) sowie im metaphorischen Sinne, auch wenn z.T. in diesen Texten vorhanden, bleiben daher außerhalb des Forschungsschwerpunkts dieser Studie.

Ebenso wenig werden die mythologischen Geschichtstheorien als normative und grundlegende Struktur der aufeinander folgenden Analysen verwendet. Die Ansätze am Mythos werden nur in Betracht gezogen, sofern sie

zu einem effektiven Verständnis der Umarbeitung Kafkas beitragen können. In diesem Fall dient Blumenbergs Mythos-Theorie als besonders prägnant.

Wagners bibliographische Quelle *Antike Mythen (Kafka und Brecht)* ist der grundlegende Ausgangspunkt für jede Untersuchung des Mythos bei Kafka. Ich schließe mich auch der aktuellen Studie von Antonio Valentini *Il silenzio delle Sirene* an, die relevante Entwicklungen zur Klassifizierung, Reflexion und zu formalen bzw. ethischen Überlegungen zur Mythologie bei Kafka liefert. Solche Quellen sind ein wichtiger Hintergrund für die darauffolgenden Überlegungen. Die Zitate aus dem Werk des italienischen Wissenschaftlers Franco Rella sind von mir übersetzt und folgen dem Verständnisprinzip und nicht dem der Ästhetik. Es handelt sich also lediglich um Dienstübersetzungen.

I. Das Schweigen der Sirenen

Das Schweigen der Sirenen, Poseidon, Prometheus, Der neue Advokat: In keinem dieser parabelartigen Stücke zeigt Kafka ein ideengeschichtliches Interesse an seinen Figuren, vielmehr nutzt er die Prominenz ihrer Namen, um sie mit größtmöglicher Wirkung dem Neonlicht der Moderne auszusetzen. (Stach 146)

Die Sirenen vorliegender Parabel, selbst wenn sie dem Mythos entstammen, stellen für Kafka kein mythologisches Gebilde dar, d.h. kein Zitat, das an den homerischen *Prä-Text* erinnern mag. Vielmehr führt Kafka einen Diskurs über den Mythos, gerade an der Grenze zum Märchen, die seine prekäre Entwicklung im Rahmen der Moderne aufzeigt. Die Sirenen, die, wie die epische und literarische Tradition lehrt, singen und die Seeleute verführen, machen eine bemerkenswerte Verwandlung durch: Bei Kafka schweigen sie. Sie sind stimmlos, im Gegensatz zum Mythos, durch ein Axiom, d.h. durch ein in ihm vorgegebenes Gesetz, ohne eine weitere Diagnose der Begebenheit anzubieten. Liest man den Text Kafkas, beobachtet man sofort die Abweichungen zu dem homerischen Mythos:

Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können: Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht. Dem Gefühl aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreibenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklangen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.

Sie aber – schöner als jemals – streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.

Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.

Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegeng gehalten. (Kafka 304)

In dieser abgewandelten Version des Mythos stopft sich Odysseus Wachs in die Ohren und hofft, die Sirenen zu besiegen. Odysseus beobachtet ihre Körperveränderungen und glaubt, sie seien auf die Anstrengung des Singens zurückzuführen.

Obwohl sie Odysseus ergreifen wollen, verschwinden sie *förmlich*, d.h. geradezu vor seiner Dreistigkeit. Die Konfrontation mit den mythischen Mächten, die in der homerischen Dichtung zum Ausdruck kommt, wird hier durch die stille Dialektik zwischen Odysseus und die Meerfrauen entthront. In Wirklichkeit, so heißt es sofort, *bleiben* sie und hätten Odysseus lautlos besiegt. Offensichtlich: Denn der berühmte Anhang erzählt davon, dass Odysseus stattdessen ihre List durchschaut und ihnen sein Erstaunen entgegengesetzt hat, da auch er Teil der Pantomime ist.

Dieses Gleichnis wirft zahlreiche Anregungen, Rätsel und Fragen auf und es wäre nahezu unmöglich, sie alle korrekt und reibungslos aufzureihen. Im Rahmen dieser Untersuchung möchte ich mich daher auf die Sirenen und ihre

Funktion in der Parabel konzentrieren. Es wurde bereits erwähnt, dass Kafka durch diese Erzählung die Schwäche des Mythos beleuchten möchte. Ein Zitat wäre hilfreich, diesen Aspekt zu beleuchten:

Unter den Ahnen, die Kafka in der Antike hat, [...] ist dieser griechische nicht zu vergessen. Odysseus steht ja an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt. Vernunft und List hat Finten in den Mythos eingelegt; seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein. Das Märchen ist die Überlieferung vom Siege über sie. Und Märchen für Dialektiker schrieb Kafka, wenn er sich Sagen vornahm. Er setzte kleine Tricks in sie hinein; dann las er aus ihnen den Beweis davon, „daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können“. Mit diesen Worten leitet er seine Erzählung von dem „Schweigen der Sirenen“ ein. Die Sirenen schweigen nämlich bei ihm; sie haben „eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, ... ihr Schweigen“. (Benjamin 15)

Mit ziemlicher Sicherheit kann man feststellen, dass es um Vernunft und List in der Sirenen-Erzählung geht. Der Mythos hebt eine Wahrheit hervor, muss sie aber nicht beweisen. In der Antike ist dieses Verfahren durchaus akzeptabel. Die Rationalität, die die Sirenen mit sich bringen, ist das Sinnbild für das Verkümmern der mythischen Kräfte angesichts der kalkulierten Welt der Moderne, die eine Struktur auferlegt, der sich die mythische Erzählung ständig entzieht. Wie Vernunft und List mit den verführenden Figuren gebunden sind ist schon ein komplexer zu entschlüsselndes Rätsel.

Nichts bei Kafka vermischt oder verwischt sich mit dem Mythos oder wird zum Symbol erhoben (Rella 93). Wenn es Kafka also nicht darum geht, eine persönliche Bewertung der mythischen Figuren vorzunehmen, dann wird der oben erwähnte Diskurs hinsichtlich des Mythos auch nicht zum Erzählmittel. Die Mythos-Überlegungen werden zur Erzählung selbst, die jeweiligen Figuren werden im Gegensatz dazu in ein literarisches Medium umgewandelt. Die Sirenen, nicht mehr Kern der mythologischen Narration, dienen als philologische Aussage des Nicht-Sagens, das schon bei Rilke eine wichtige und erste Bedeutung im Rahmen der Sirenen-Umschreibung gewonnen hat (nämlich bei dem bekannten Gedicht *Insel der Sirenen*). Mein Interpretationsversuch der Beziehung zwischen Vernunft und den Sirenen sieht folgendermaßen aus: Die ganze Erzählung stellt sich nicht nur als plausibel dar, sondern möchte das Nicht-Singen der Sirenen, ihr funktionales Schweigen, als kollektiv anerkanntes Statut setzen. Für uns, als Leser, für sie, als gegenseitige Figuren. Für den Erzähler ist alles kalkuliert: Die Sirenen beschließen, einem Opportunitätsprinzip folgend, nicht zu singen, um Odysseus zu besiegen, weil seine weltbekannte Schlaueheit schon in ihrer Vorkenntnis präsent ist. Odysseus, der selbst ein Symbol der Vernunft und der Rationalität ist, würde Opfer seiner eigenen Stärke: Überzeugt davon, dass er mit Ungeheuern, und zwar mit Bollwerken der reinen Irrationalität zu tun hat, den

Sirenen, verliert er gegen dieselben, die stattdessen zweitklassige Überlegungen anstellen. Der Anhang zeigt eine Argumentation dritten Grades: Wenn Odysseus von Anfang an verstanden hat, dass die Sirenen rationale Wesen sind, dann wird er im Gegenteil irrational handeln, indem er sich selbst als Schauspieler hinstellt: Er wird vorgeben, dumm zu sein und so in die Falle zu tappen. Der ganze Kampf schwingt zwischen Rationalität und Irrationalität und verdeutlicht offenbar den Kurzschluss zwischen diesen zwei Instanzen, die der alte Mythos hingegen in seiner Erzählung richtig einzudämmen und zu verteilen vermochte. Weder die eine noch die andere gehören der Modernität oder der Antike an. Beide Zeitmomente verfügen über rationale und unvernünftige Momente. Die Sirenen sind zwar sehr intelligent und handeln mit Verstand. Es wird jedoch auch gesagt, dass sie zugleich über kein Bewusstsein verfügen. Somit könnten sie als Wesen verstanden werden, das zwischen Mensch und Tier klassifiziert werden kann. Odysseus ist kein Vertreter der Modernität, wie die literarischen Umschreibungen des 20. Jahrhundert oft inszeniert haben: Mit seinem Spielen und Handeln ist er ebenso ein Wesen, das Vernunft und Unvernunft zugleich aufzeigt:

Im antiken Mythos greifen göttliche Verführungsmacht und menschlicher Befreiungswille noch fest ineinander, um im Kampf die Vorherrschaft zu ermitteln. Kafka rückt die Gegenkräfte so weit auseinander, dass nur noch die Faszination der Fremdheit eine Bezogenheit ahnen lässt. (Wagner 23)

Diese unauflösliche Verwobenheit von Rationalität und Irrationalität bis hin zur Ununterscheidbarkeit ist das Ergebnis des in die Moderne integrierten Mythos, Kafkas Mythos, der nichts Mythisches mehr an sich hat, sondern zur Erzählung einer spezifischen Realität wird: die seines Autors.

Je weniger wir über den homerischen Mythos lernen, desto mehr erfahren wir über die kafkaeske Realität, die, außer in Parabeln, auch in Schriften und Romanen, auf einer doppelten Ebene der Vernunft/Unvernunft aufgebaut ist. Die Parabel zeigt im Einzelnen, was die Romane und die Erzählungen ausführlich hervorheben: In dem *Prozess* lebt K. in einer bürokratisierten Welt, wo alles ein Gesetz und ein Verfahren zur Folge hat. Dies entspricht jedoch nicht einer Rationalität, die die Welt des Prozesses kontinuierlich bezweifelt. K. selbst benimmt sich irrational. *Das Schloss* ist eben eine Verflechtung von rationalen und absurden Ereignissen, die voneinander nicht zu trennen sind. Die Sirenen und ihr Verfahren sind also eine literarische Einführung zu einer Modalität der Realität im Werk Kafkas. Sie unterstreichen in ihrer kurzen Existenz vor ihrem Verschwinden die Physiognomik des kafkaesken Erzählens, in dem vernünftige Verfahren und irrationale Momente den Sprachenduktus diktieren.

II. Prometheus

Aus dem zweiten Text wird eine wesentliche mythologische Texttechnik präsentiert: der *Paroxysmus* der Interpretation. Die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten des Mythos werden von Kafka bewusst in Frage gestellt. Prometheus, die mythologische Erzählung schlechthin, die jedoch nie einer ausführlichen Erläuterung, geschweige denn einer möglichen Interpretation bedurfte; der Gott, der den Göttern das Feuer stiehlt, wird von der klassischen Tradition bis zur Gegenwart als eine klar umrissene lineare Geschichte dargestellt. Kafka wählt bewusst eine eindeutige Geschichte und verwandelt sie in ein totales Rätsel:

Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen.

Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.

Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.

Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.

Blieb das unerklärliche Felsgebirge. – Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden. (Kafka 306)

Selbst der am wenigsten geschichtete Mythos wird zu einer unentzifferbaren mythologischen Konstruktion. Prometheus ist nur ein Vorwand, um den Mythos nachzuerzählen und seine inneren Widersprüche zu verdeutlichen. Dem ersten Satz sollten daher keine weiteren folgen, da er in sich abgeschlossen ist und der Mythos, wie erkannt worden ist, bereits definiert ist.

Trotz der Vollständigkeit der Geschichte geht die Erzählung weiter und es werden drei weitere Sagen eingeführt. Die verschiedenen Sagen, die hier vorgestellt werden, sollten nicht als Gegensätze oder als Teile verschiedener Interpretationen verstanden werden, die voneinander getrennt sind, sondern vielmehr als Bestandteile desselben, einzigartigen mythischen Ablaufs, der in verschiedenen Phasen aufgezeichnet wird. Im nächsten Moment verschwindet Prometheus. Bereits in der zweiten Überlieferung weicht die Hauptfigur dem Mythos, der sie beherrscht. Dies ist ein Merkmal, das auch in den anderen Parabeln wiederkehrt. So wie der Fels und die Landschaft den Feuerdieb dominieren und sich ihm aufdrängen, verschwindet auch Odysseus – als überflüssige Nebenfigur. Poseidon, der über die Gewässer herrscht, verliert seine

göttliche Machtkontrolle und wird schließlich von seiner eigenen Verbitterung beherrscht. Die Tendenz in Kafkas Mythologie ist also das allmähliche Verschwinden des mythischen Charakters, wie er von der westlichen Kultur assimiliert wird, und die Auferlegung anderer Formen. In der Parabel von Prometheus absorbiert der Fels die Figur und wird zum dialektischen Dreh- und Angelpunkt der neuen Erzählung. Die Abschwächung mythischer Helden erscheint als der präferierte Weg zur Umsetzung der auratischen Kraft des Mythos.

In der dritten Sage wird dieser Aspekt des modernen Mythos nur noch verstärkt. Prometheus verschwindet nicht nur: Er wird vergessen. Die Umschreibung des Mythos betrifft zudem nicht die Wiederaufnahme einer konstatierten Geschichte, sondern die hegemoniale Erzwingung eines neuen Mythos, der den anderen ersetzt: Mittelpunkt der neuen Geschichte ist die unerfindliche Ursache des Verschwindens Prometheus'. Das Unerklärliche wird somit zum unverzichtbaren Element des modernen Mythos. Ein Mythos also, der nicht erklärt werden kann. Das Fehlen von möglichen Motivationen und Interpretationen, um derentwillen die Kritiker sich die Haare raufen würden, nach denen sich der traditionelle und kanonisierte Mythos sehnt, zeigt eines der wichtigsten Merkmale von Kafkas Mythologie. Da die Ursachen und eine mögliche Diagnose des Geschehens nicht nachvollziehbar sind, beginnt und endet der Mythos mit dem Geheimnis seines eigenen Wesens. Während der klassische Mythos die Aufmerksamkeit des Lesers auf die vielfältigen Belege und Varianten der Geschichte lenkt, stellt der moderne kafkaeske Mythos das Problem der Textstruktur selbst, die das mythische Motiv nicht zu bändigen vermag und seinem phänomenologischen Riss unterworfen ist. Damit schließt die vierte und letzte Sage, ikonisch durch den Felsen dargestellt, dessen Bedeutung wie die des Prometheus gefangen bleibt. Diese Parabel hat den Zweck, den Mythos zu Ende zu bringen, in der Definition, die Blumenberg belegt hat:

In jeder prätendierten Zuendebringung eines Mythos wird die umfassendere, wenn auch implikative Präntention zugänglich, den Mythos zu Ende zu bringen, indem ein letzter vorgewiesen wird. Die Evidenz, dieser letzte zu sein, erfordert eine Totalität, eine Vollkommenheit, deren fatale Wirksamkeit gerade nicht in der Erfüllung der Intention besteht, auf weitere Mythenproduktion Verzicht zu gebieten, sondern allererst die Faszination erfahrbar zu machen, die nicht ruhen lässt, es dem Muster gleich zu tun, den von ihm gesetzten Standard zu halten oder gar zu überbieten. (Blumenberg 319)

Kafka stellt somit eine bewusste Provokation dar. Mit seiner persönlichen Bearbeitung des Prometheus schließt er den Kreis der Mythenrezeption nicht, sondern öffnet ihn vielmehr neu, indem er die Identität der Figur selbst aufhebt und statt einer spezifischen Episode wieder einen Diskurs über den Mythos führt.

Den Mythos zu vervollständigen bedeutet, ihn zu abstrahieren, ihn so schematisch und gleichzeitig undurchdringlich zu machen, dass er zu einem Vehikel für potenziell unendliche Geschichten und Interpretationen wird. Hermeneutische Prozesse werden somit unaussprechlich. Passiert nicht etwas sehr Ähnliches in den labyrinthischen Gängen von Kafkas Gerichtshof und Schloss?

III. Poseidon

Im letzten Text lässt sich Kafkas Tendenz erkennen, die mythische Figur zu verfremden und aus dem Kontext zu lösen. Nicht nur anders als die herkömmliche Darstellung erweist sich die Lektüre Kafkas, sondern als das Gegenteil:

Poseidon saß an seinem Arbeitstisch und rechnete. Die Verwaltung aller Gewässer gab ihm unendliche Arbeit. Er hätte Hilfskräfte haben können, wie viel er wollte, und er hatte auch sehr viele, aber da er sein Amt sehr ernst nahm, rechnete er alles noch einmal durch und so halfen ihm die Hilfskräfte wenig. Man kann nicht sagen, daß ihn die Arbeit freute, er führte sie eigentlich nur aus, weil sie ihm auferlegt war, ja er hatte sich schon oft um fröhlichere Arbeit, wie er sich ausdrückte, beworben, aber immer, wenn man ihm dann verschiedene Vorschläge machte, zeigte es sich, daß ihm doch nichts so zusagte, wie sein bisheriges Amt. Es war auch sehr schwer, etwas anderes für ihn zu finden. Man konnte ihm doch unmöglich etwa ein bestimmtes Meer zuweisen; abgesehen davon, daß auch hier die rechnerische Arbeit nicht kleiner, sondern nur kleinlicher war, konnte der große Poseidon doch immer nur eine beherrschende Stellung bekommen. Und bot man ihm eine Stellung außerhalb des Wassers an, wurde ihm schon von der Vorstellung übel, sein göttlicher Atem geriet in Unordnung, sein eherner Brustkorb schwankte. Übrigens nahm man seine Beschwerden nicht eigentlich ernst; wenn ein Mächtiger quält, muß man ihm auch in der aussichtslosesten Angelegenheit scheinbar nachzugeben versuchen; an eine wirkliche Enthebung Poseidons von seinem Amte dachte niemand, seit Urbeginn war er zum Gott der Meere bestimmt worden und dabei mußte es bleiben.

Am meisten ärgerte er sich – und dies verursachte hauptsächlich seine Unzufriedenheit mit dem Amt – wenn er von den Vorstellungen hörte, die man sich von ihm machte, wie er etwa immerfort mit dem Dreizack durch die Fluten kutschiere. Unterdessen saß er hier in der Tiefe des Weltmeeres und rechnete ununterbrochen, hier und da eine Reise zum Jupiter war die einzige Unterbrechung der Eintönigkeit, eine Reise übrigens, von der er meistens wütend zurückkehrte. So hatte er die Meere kaum gesehen, nur flüchtig beim eiligen Aufstieg zum Olymp, und niemals wirklich durchfahren. Er pflegte zu sagen, er warte damit bis zum Weltuntergang, dann werde sich wohl noch ein stiller Augenblick ergeben, wo er knapp vor dem Ende nach Durchsicht der letzten Rechnung noch schnell eine kleine Rundfahrt werde machen können. (Kafka 307)

So wird Poseidon, der König aller Meere, zum bloßen Sklaven der Buchhaltung. Wie sehr unterscheidet sich ein Gott der Meere von dem verbissenen Schreibtischjob eines Wirtschaftsprüfers? Kafka setzt damit der

übermenschlichen Macht des Gottes ein Ende. Poseidon ist nicht in der Lage, sein eigenes Schicksal oder das der anderen zu kontrollieren. Als ihm ein neuer Beruf angeboten wird, kann er seine Arbeit nicht aufgeben, was ihn zermürbt und wütend macht. Die Unfähigkeit, seinen eigenen *Daimon* zu verwirklichen, d.h. durch die Meereswellen zu reisen, bedeutet eine *mythische Umkehrung*², ein typisches Verfahren, das Kafka *ad hoc* anwendet, um die Krise des olympischen Systems im Rahmen des klassischen Mythos zu verdeutlichen.

Der Mythos führt uns zwangsläufig zu Überlegungen über das Verhältnis zwischen Schrift und Mündlichkeit. Glaubt man an den Mythos als Form *a priori* und vor der Schrift, kann man Kafkas Entschluss besser verstehen. Die Nichtveröffentlichung der Parabeln lässt sich also auf den Wunsch des Autors zurückführen. Sein Versuch würde darin bestehen, seine mythologischen Schöpfungen von der zersetzenden Kraft der Schriftform zu distanzieren. Die Schrift wird ihres Eigenwertes beraubt. Sie wird zu einem bloßen Zeichen, das auf dem Papier steht. Wir wissen nämlich nicht, worum es bei diesen Rechnungen genau geht und warum sie ihm so nützlich sind. Aber Poseidon kann nicht auf sie verzichten, und es ist die Schrift selbst, die seinen Eifer, weit zu wandern, bremst.

Ein letzter hervorzuhebender Aspekt ist, dass sich Poseidon über die Vorstellungen ärgert, die man sich landläufig von ihm macht. Anders gesagt: Der Autor verneint ausdrücklich, was der Mythos überliefert hat. Dies zeigt nochmal, wie sehr die Figuren Kafkas gegen die kanonisierten Mythologeme kämpfen und sich von solchen Vorbildern befreien wollen.

Die drei erwähnten Aspekte können wie folgt zusammengefasst werden: Poseidon als Bürokrat, die Beziehung zwischen dem Schreiben (Modernität) und dem Gesagten (Authentizität des Mythos) und der Konflikt zwischen den Aussagen des Mythos und den Wünschen der Figuren als autonome zu trennende Schöpfungen der Moderne. Dies veranschaulicht wieder Kafkas Auffassung der Welt und betrifft auch biographische Momente: der innere Konflikt Kafkas, zwischen dem Schreiben und der Büroarbeit, sowie der Sinn der Literatur selbst als innere Reflexion bis hin zur Problematik der Möglichkeit sind Bestandteil seiner Poetik.

Fazit

Die drei analysierten Parabeln haben veranschaulicht, inwiefern sich das Mythologische bei Kafka erweisen kann und durch welche Modalitäten. Ich möchte die oben aufgeführten Merkmale zusammenfassen und daraus eine mögliche abschließende Überlegung ableiten.

2 Spuren einer Art Denominierung kann man im Handbuch Binders finden (vgl. Binder 235).

In der ersten Parabel lässt sich zweifelsfrei betrachten, welche ausschlaggebende Rolle die Sirenen für das gesamte Werk Kafkas übernehmen. Die Ungeheuer, als Vermischung von rationalen bzw. irrationalen Kräften betrachtet, führen den Leser in das Verständnis des kafkaesken Erzählens, das sich als ein Kampffeld von Mythos und Moderne aufzeigt.

In der *Prometheus*-Parabel wird der Paroxysmus der Interpretationen definiert und geschildert. Damit ist gemeint, dass die Anhäufung von Interpretationen in Kafkas Mythos auf null reduziert ist. *Den Mythos zu Ende bringen*, im Sinne Blumenbergs, bedeutet die zahllosen Stimmen über dem Mythologem verstummen zu lassen. Es ist wieder eine Art Schweigen: Die Identität von Prometheus ist zwar prekär, der Mythos als Form der Moderne gewinnt jedoch eine neue Funktion: Das mythologische Erzählen wird unendlich und unaufhaltsam durch die fortlaufende Formulierung von Spekulationen, die den Mythos somit verstärken, auch wenn sie ihn nicht erklären können.

Zu guter Letzt werden in der *Poseidon*-Erzählung drei markante Aspekte hervorgehoben. Die außergewöhnliche Rolle des kafkaesken Poseidons, die Grenze zwischen dem Geschriebenen und den Mündlichkeiten sowie die Reputation des Mythos selbst, ruiniert und umgewandelt, sind ein Paradebeispiel dafür, inwiefern der Mythos bei Kafka das Aussehen der Moderne in sich trägt. Der König der Meere gehört zum antiken Mythos, nicht zum modernen Mythos. Doch die Stimme des Mythos stirbt nicht aus, sie bleibt eine Art *vox populi*, eine Stimme, die Prometheus beunruhigt und ihm sagt, dass ein anderes Leben möglich gewesen wäre. Mythos also als Bereuen eines Schicksals, das sich als unumkehrbar herausstellt. Schweigt in den beiden vorangegangenen Gleichnissen der antike Mythos durch die stimmlosen Sirenen und die rätselhafte Geschichten-Kette von Prometheus, so spricht er nie so lautstark wie in Poseidon, da die mythische Stimme die Unmöglichkeit seiner Rückkehr mitteilt.

Anhand dieser Gleichnisse wurden verschiedene Modalitäten analysiert, die deutlich machen, was für Kafka die erzählerische Wirklichkeit ist bzw. in welchen Formen sie auftaucht. Kafkas Parabeln sind kurze Texte, die mit einer nicht geringen Ironie über die Prekarität ihrer Bedeutung aufgeladen sind. Dennoch stellen sie einen idealen Leitfaden dar, der wichtige Fakten aus Kafkas Welt präsentiert. Dies passiert ohne poetologische Aussagen, sondern durch die Literatur selbst, die sich durch den Mythos darstellt bzw. erfüllt. Rella pointiert den richtigen Weg zum Annähern an das Werk Franz Kafkas:

Sagen wir Kafka. Aus der Reihe der Interpreten auszusteigen und deshalb nicht vorzugeben, alles zu erklären, den Schlüssel zu finden, der sein ganzes Werk erklärt, sondern wenigstens ein Wort zu entdecken, das dem Geheimnis seiner Schrift nahekommt, das Schrecken und Trost ist. Das ist, mit einem Wort, Schicksal. (Rella 95)

Das Schicksal, in unserem Fall der Parabeln, bietet sich als wesentliches Leitmotiv: der unendliche Kampf zwischen Rationalität und Absurdität, das Verschwinden des Mythos von Prometheus und die Arbeit des neuen Poseidons gegen „den alten berühmten Beruf“. Das sind alles Schicksale, die sein Werk nicht entschlüsseln, jedoch einen Weg zur Definition des Schreckens und Trostes beleuchten, die das Schreiben Kafkas bereits in diesen fragmentarischen Texten entlarvt und aufweist.

Literatur

Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“. Ders., Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977: 419-438.

Binder, Hartmut: *Kafka-Handbuch, Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart: Kröner Verlag 1979.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos* [1979]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Kafka, Franz: „Das Schweigen der Sirenen“. Ders., Paul Raabe (Hg.), *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990: 304.

Kafka, Franz: „Prometheus“. Ders., Paul Raabe (Hg.), *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990: 306.

Kafka, Franz: „Poseidon“. Ders., Paul Raabe (Hg.), *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990: 307.

Kálmán, György C.: „Kafka's Prometheus“. *Neohelicon* XXXIV (2007): 51-57.

Rella, Franco: *Scritture estreme. Proust e Kafka*. Milano: Feltrinelli 2005.

Stach, Reiner: *Kafka. Die Frühen Jahre*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2014.

Wagner, Frank D.: *Antike Mythen. Kafka und Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Der gejagte Mensch. Zu Kafkas Prosasatire *Poseidon* (1920)

Filip Charvát¹

Ziel des Beitrags ist es, die besondere Ästhetik des 1920 entstandenen kurzen Prosatextes *Poseidon* im weiteren Kontext der Moderne und im näheren Kontext von Franz Kafkas Werk zu bestimmen. Die Titelfigur Poseidon erscheint als hybride Personifikation von Mythos und moderner Bürokratie. Mittels religions- bzw. kulturgeschichtlicher Studien von M. Eliade bzw. P. Gay wird das Verhältnis von mythischem und modern-bürokratischem Dasein reflektiert, das zwar im Erhalten von Ordnung koinzidiert, in seiner personalen Verbindung aber dennoch grotesk erscheint. Die groteske Darstellung exemplifiziert den Entfremdungscharakter moderner Existenz (*Poseidon* wird hier nicht als Mythos-, sondern rein als Modernekritik gelesen). Indem die Darstellung aber zugleich „Lachgemeinschaften“ (U. Stadler) bewirkt, kann sie auch als literarische Antwort auf Mangelerscheinungen der Moderne gedeutet werden. Die für Kafka weitgehend typischen poetologischen Mittel, die die groteske Wirkung hervorrufen, werden textnah beschrieben. Die Transparenz des vorliegenden Themas (der Entfremdung), das erlaubt den Text insgesamt als Satire zu bezeichnen, scheint für Kafka hingegen ungewöhnlich. Dies legt nahe, *Poseidon* im Werkkontext eine ästhetische Randstellung zuzusprechen, die es dafür aber ermöglicht seine semantische Geste mit derjenigen anderer Autoren der Moderne (Joyce, Čapek, Hašek) zu vergleichen. – Das den Text durchziehende Leitmotiv der Hast führt in sein Thema ein.

The aim of this contribution is to determine the specific aesthetics of Franz Kafka's short prose text *Poseidon*, written in 1920, in the broader context of modernism and in the closer context of Kafka's work. The title character Poseidon appears as a hybrid personification of myth and modern bureaucracy. The relationship between mythical and modern-bureaucratic existence is reflected by means of religious and cultural-historical studies by M. Eliade and P. Gay. Myth and bureaucracy coincide in the preservation of order, but nevertheless appear grotesque in their personal union. The grotesque depiction exemplifies the alienation character of modern existence (in this study *Poseidon* is not interpreted as a criticism of myth, but purely as a criticism of modernity). However, since the depiction also causes “Lachgemeinschaften“ [„groups of laughter“] (U. Stadler), it can also be interpreted as a literary response to the deficiencies of modernity. The poetological means that are largely typical for Kafka and produce the grotesque effect are described close to the text. The transparency of the subject at hand (the alienation), which allows the text to be described as a satire, seems unusual for Kafka. This suggests that *Poseidon* should be given an aesthetic marginal position in the work context

¹ Dr. phil. habil. Filip Charvát ist als Dozent an der Germanistik der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag beschäftigt. Seine Forschungsschwerpunkte bilden literaturtheoretische Themen besonders zu Hermeneutik, Strukturalismus und Stilistik sowie Literaturgeschichte vor allem zur deutschen und tschechischen Moderne. Letzte Publikationen: *Jan Mukařovský und Hans Georg Gadamer. Zwei Lesarten des literarischen Kunstwerks*. Dresden: Thelem 2019 und „er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch“. Zur Entdeckung der Lust bei Franz Kafka“. *Études Germaniques* 75 (2020), 1: 171-180. Mail: filip.charvat@ff.cuni.cz

of the author, which, however, makes it possible to compare his semantic gesture with that of other modern authors (Joyce, Čapek, Hašek). – The leitmotif of haste introduces into theme of the text.

Leni plötzlich: „Sie hetzen dich.“ [... K.:] „Ja, sie hetzen mich.“
Franz Kafka, *Der Prozess*

1. Von den Obdachlosen

In seiner wirkungsmächtigen *Theorie des Romans* von 1916 fasste der junge Georg Lukács, damals noch ein Vertreter der Geistesgeschichte, seinen Zeitgeist in den Gedanken von der *transzendentalen Obdachlosigkeit*. 14 Jahre später, im Jahre 1930, gab Hermann Broch sein Hauptwerk, die Romantrilogie *Die Schlafwandler* heraus, in deren drittem Teil der Autor einen Essay *Über den Wertzerfall* einstreute. – Sinnkrise und Wertzerfall sind zweifelsohne kennzeichnend für den Geist der Moderne, und auch die Prosa-Skizze *Poseidon* von Franz Kafka, 1920 geschrieben, kann in diesem Kontext gelesen werden.

Sinnkrise und Wertzerfall sind dabei nicht als Alleinstellungsmerkmale der Moderne zu betrachten. Im Gegenteil, das Thema der Krise scheint ganz generell, wenn auch verschieden akzentuiert, integraler Bestandteil einer jeden Epochenbeschreibung zu sein.² Schon ein flüchtiger Blick in die Literatur- und Kulturgeschichte zeigt, dass das Thema geistiger Zerrüttung und seine seelischen Begleiterscheinungen wie Verzweiflung oder Melancholie zu jeder Zeit ihre Aktualität besitzen. Unterschiede müssen hier also den jeweils besonderen Charakter der Krise betreffen.

Egal welcher Held der griechischen Tragödie, immer werden wir darauf hingewiesen, noch nie habe ein Mensch so gelitten wie er oder sie. In jedem dieser Dramen begegnen wir jemandem, der herausgefallen ist, aus der göttlichen Ordnung, dem Mythos, allein mit Schmerz und Verzweiflung, so dass dessen grausames Schicksal den Chor auf der Bühne und die Zuschauer im Theater erschauern und erbeben lässt. Betrachten wir dem gegenüber zum Vergleich das typische Lamento barocker Sonette, so fällt auf, dass die Klage des lyrischen Ichs über die Vergeblichkeit, die *Vanitas* allen menschlichen Bemühens, sich nicht auf ein einzelnes Schicksal bezieht, sondern vielmehr die Menge betrifft. Die Menschen in ihrer großen Mehrheit scheinen im *Labyrinth der Welt* verloren,

² Ich möchte hier einen Scherz nicht vorenthalten, den schon Peter Gay einmal weitergeleitet hatte, und der lautet: Schon bei der Vertreibung aus dem Paradies soll Adam zu Eva gesprochen haben: „Mach Dir nichts draus, Schätzchen. Wir leben in einer Zeit der Krise!“

während sich das *Paradies des Herzens*, wie es Jan Amos Komenský formulierte, nur den Wenigsten erschließt.

Die Frage, ob Sinnkrise und Wertezerfall nur den Einzelnen betreffen oder ob es sich um einen allgemeinen Wertezerfall handelt, wäre also ein Aspekt, den es zu reflektieren gelte, wollte man die Spezifik der Sinnkrise in der Moderne näher beschreiben und mit anderen Epochen in Bezug setzen.³

Eine andere Möglichkeit der Beschreibung eröffnet sich dadurch, dass wir nach besonderen Darstellungsformen wie etwa epochentypischen Leitmotiven von Krise und Zerfall fragen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, d. h. in der Biedermeierzeit oder dem Frührealismus, nannte sich die Sinnkrise der Epoche *Weltschmerz*. Für diesen Weltschmerz finden wir ein gutes Beispiel in dem Gedicht *Die drei Zigeuner*, das Nikolaus Lenau im Jahre 1838 veröffentlichte. In diesem Text dominieren zwei verschiedene Textmuster. Im ersten Teil des Gedichts ist von der *Beschreibung* einer Reise und den dabei beobachteten drei Zigeunern am Wegrand die Rede:

Drei Zigeuner fand ich einmal
Liegen an einer Weide,
Als mein Fuhrwerk mit müder Qual
Schlich durch sandige Heide.

Im zweiten Teil des Gedichts folgt dann eine *Erklärung* des Beschriebenen durch das lyrische Ich, das hintergründig eine eigentlich lebensmüde Gesinnung verrät:

Dreifach haben sie mir gezeigt,
Wenn das Leben uns nachtet,
Wie man's verraucht, verschläft, vergeigt
Und es dreimal verachtet.

Nach den Zigeunern lang noch schaun
Mußt' ich im Weiterfahren,
Nach den Gesichtern dunkelbraun,
Den schwarzlockigen Haaren.

(Lenau 76-77)

Ein besonders auffälliges Motiv bei dieser Beschreibung des Weltschmerzes ist die *Langsamkeit*: Das Fuhrwerk, von dem aus das lyrische Ich seine Beobachtungen macht, *schleicht mit müder Qual durch sandige Heide*, die drei Zigeuner gehen *faulen* Geschäften nach und „lang noch“ schaute das lyrische Ich

³ Die Frage, ob das Bewusstsein einer Krise für die ganze Epoche typisch ist oder nur für eine Phase, die Schlussphase, gewöhnlich, stellt eine weitere Möglichkeit der Differenzierung dar.

jenen drei symbolischen Erscheinungen hinterher. Lenau gelingt es, nicht zuletzt durch dieses Mittel der *Langsamkeit*, das Lastende des Weltschmerzes, die schwere Melancholie, die mit ihm verbunden ist, fühlbar zu machen.

Ganz anders verhält es sich typischerweise⁴ hinsichtlich der motivischen Darstellung von Sinnkrise und Wertezerrfall in der Moderne. Hier sind es nicht Müdigkeit und Langsamkeit, die die Kennzeichnung von Situationen und Figuren dominieren, sondern im Gegenteil Prädikate wie Schnelligkeit, Hast, Hetze, Eile, Flucht, Panik oder Jagd.

Exemplarisch kann hierbei auf künstlerische und literarische Werke des Expressionismus verwiesen werden. (Unmäßige) Schnelligkeit war für diesen sowohl ein thematisches Prinzip wie auch eines der Produktion. Die Künstlergruppe *Brücke* um Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel machte es sich zeitweise zur Auflage, für das Malen eines Aktes nicht mehr als 15 Minuten zur Verfügung zu haben, und Gottfried Benn entwickelte für seine Großstadtlyrik eine auf die Metonymie fokussierte Darstellungsweise, die es doch noch möglich machen sollte, die massenhafte Vielfalt kurzzeitiger Impressionen in der modernen Welt sprachlich zu fixieren:

[...]

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht
winkt einer Lidrandentzündung.

Fett im Haar

spricht zu offenem Mund mit Rachenmandel
Glaube Liebe Hoffnung um den Hals.

[...]

(Aus: Nachtcafé (1912); Benn 18)

Neben Kunst und Literatur war es besonders auch das damals neue Medium des Films, welches das Leitmotiv der Schnelligkeit vielfach zur Darstellung brachte. Ein Kunstwerk, das mit Kafkas *Poseidon* in einer eigentümlich tiefen Verbindung steht, ist der Stummfilm *Modern Times* von Charlie Chaplin, der erstmals 1936 in die Kinos kam. – Auch der Held dieses Films ist ein Tramp, ein Obdachloser, eine in jenen Zeiten der Weltwirtschaftskrise nach 1929 durchaus typische Erscheinung.⁵ Besondere Symbolkraft in Bezug auf die Leitmotive von Eile,

⁴ Natürlich lassen sich Gegenbeispiele finden: Man denke nur an Anton P. Tschechows Stück *Der Kirschgarten* (1904), wo sich die Krise darin ausdrückt, dass sich gerade nichts tut, oder an manche Gedichte von František Gellner, die atmosphärisch einem *schwarzen Neo-Biedermeier* zugeschrieben werden könnten.

⁵ Der Tramp als typische Rollenfigur wurde nicht zufällig auch von den berühmtesten Clowns der tschechischen Zwischenkriegszeit Voskovec und Werich immer wieder gerne gewählt.

Flucht und Jagd, besitzt dabei die berühmte Fabrik-Episode, noch eher am Anfang der Film-Geschichte, bei der der Tramp mit der Akkordarbeit nicht nachkommt und in das Räderwerk der Fabrik gelangt.

Kommen wir nun aber zu der Kurzprosa *Poseidon* von Franz Kafka. In ihr geht es um das Schicksal eines Einzelnen, eines Einsamen, eines Großen, dessen Existenz aber dennoch prototypisch und sogar kleinlich erscheint. Auch bei Kafka wird Poseidon, so wie wir ihn kennen, als „Gott der Meere“⁶ angeführt, und repräsentiert doch zugleich einen typischen Bürokraten der Moderne, er ist in diesem Sinne eine hybride Figur.⁷ Während die *Götter Griechenlands* in dem 1788 erstmals erschienenen Epoche-Gedicht von Friedrich Schiller ausgezogen sind aus unserer Lebenswelt zu dem Dichterlande, ist Kafkas Poseidon wortwörtlich *sitzengeblieben* – und *rechnet*. Auch der bei Schiller langatmig beschriebene Gegensatz zwischen der heiteren lebendigen Götterwelt der Griechen und der seelenlosen Herrschaft des Vernunftgesetzes in der Gegenwart kommt bei Kafka zur Sprache, allerdings (im Gegensatz zu Schiller) aus der Perspektive des Rechnungsbeamten Poseidon, eines *homo kafkaensis*, wie ihn Manfred Engel einmal nannte, mit seinen „zwanghafte[n] Züge[n]: Reinlichkeits- und Ordnungsstreben,“ mit seinem „starre[n] Festhalten an eingefahrenen Ordnungen und Gewohnheiten“ (Engel 508). Der Kafkasche Poseidon, Personifikation der Bürokratie, vermag in dem vitalen Bild des antiken Poseidon, „der immerfort mit dem Dreizack durch die Fluten kutschiere“, nur – in großer Verärgerung – ein Zerrbild seiner eigenen Existenz zu erkennen. Besonderes Merkmal des modernen, seinem natürlichen Element, dem Wasser, entfremdeten Gottes ist dabei *die Eile*. Wenn überhaupt, dann nur „flüchtig“ komme ihm das Meer zu Gesicht, beim gelegentlichen „eiligen Aufstieg zum Olymp“ und selbst die kleine Rundfahrt durch das Reich der Meere, die sich der Gott für den Weltuntergang aufspart, soll sich „schnell“ ereignen. Poseidon führt ein für sich genommen sinnloses Leben, er ist ein *transzendentaler Obdachloser*, und es handelt sich, wie bei Chaplins Tramp, um eine tragikomische Figur, mag sie auch am anderen Ende der gesellschaftlichen Leiter stehen.

Hast, Flucht oder Eile, wie sie in *Poseidon* und in *Modern Times* dargestellt werden, sind somit besondere Symptome der Sinnkrise in der Moderne. Als Symptome verweisen sie auf einen zugrunde liegenden Mangel, und diesem Mangel sowie seiner möglichen Beseitigung soll nun im Weiteren nachgefragt werden.

⁶ Alle im weiteren nicht näher gekennzeichneten Zitate zu *Poseidon* stammen aus Kafka, Franz: „Poseidon“ [1920]. Ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II in der Fassung der Handschriften*. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 1992: 300-302.

⁷ Manfred Engel schreibt, in dem von ihm herausgegebenen *Kafka-Handbuch* (2010), von einer „sowohl inhaltliche[n] wie sprachliche[n] Hybridisierung“ (Engel 358).

2. Der göttliche Bürokrat

Wie im ersten Abschnitt erklärt, zitiert Kafka in seiner Prosa-Skizze mit der Figur des Poseidon sowohl die mythische Welt der Antike wie auch die moderne Bürokratie. Der Mythos wird im Text dabei wenig differenziert dargestellt und, schaut man in die Handschrift, sogar bewusst schluderig zitiert, da Poseidon, Jupiter und das Weltende verschiedenen mythologischen Überlieferungen zuzurechnen sind.⁸ Es geht also in *Poseidon* nicht speziell um ein Zitat des griechischen Mythos, sondern um die mythische Welt im Allgemeinen.

Kafka beschreibt außerdem die Welt der modernen Bürokratie, da seine Figur des Poseidon zum einen ganz dem Typus des gehetzten modernen Verwaltungsbeamten entspricht, und weil zum zweiten dieser Poseidon das Bild vom antiken lustvoll herrschenden Gott im Text explizit ablehnt.

Die Verbindung von moderner Bürokratie und antikem Mythos in Kafkas Text macht hierbei einen grotesken Eindruck. – Aber warum eigentlich? Bürokratie und Mythos haben doch ein Entscheidendes gemeinsam, insofern beide *Ordnung* schaffen. Worin liegt also der Unterschied?

Folgen wir den Darlegungen des Religionswissenschaftlers Mircea Eliade in *Kosmos und Geschichte: Der Mythos der ewigen Wiederkehr* (1949), dann erscheint die Welt des Mythos als große Geschichte. Diese Geschichte wird durch göttliche Wesen gestiftet. Durch ihre archetypischen Taten ereignet sich die Kosmogonie. Gott oder die Götter stiften durch Geschichten eine sinnvolle Ordnung, einen Kosmos, gegen das umgebende oder vorhergehende Chaos. In den Ursprungsmythen werden zunächst die basalen Naturphänomene erklärt. In unserem Kontext etwa könnte man sich vorstellen, wie Poseidon, der Gott der Meere, in einem entscheidenden Kampf am Anfang der Zeiten – mit seinem Dreizack – ein primordiales Ungeheuer besiegt, vielleicht eine Weltschlange, um so entgegen der ursprünglich chaotischen Gewalt der Gewässer die wogende Ordnung von Ebbe und Flut zu stiften.⁹ – Darüber hinaus liefert die durch den Mythos gestiftete Ordnung für den vorgeschichtlichen Menschen ein universales Deutungsschema für alle gegenwärtigen Ereignisse und eine verpflichtende Anweisung für zukünftige intentionale Handlungen, da menschliche Ereignisse und Handlungen in dieser Welt nur dann sinnvoll sein können, wenn sie am Mythos teilhaben. Sie haben teil, wenn sie sich als *Wiederholungen* der großen

⁸ Ein Blick in den Apparat verrät, dass Kafka zunächst „Juppiter“, dann „Zeus“ geschrieben hatte, wobei beides „gestrichen und durch dichte Schraffuren überdeckt“ wurde, um zuletzt „Jupiter“ stehen zu lassen (Kafka, *Apparatband* 290).

⁹ Vgl. Eliade 32: „Nach gewissen archaischen Kosmogonien hat die Welt ihr Leben erhalten durch das Opfer eines primordialen Ungeheuers, Symbol des Chaos (Tiamat), oder durch die Opferung eines kosmischen Riesen (Hymir, Pan’ ku, Porusha)“.

Geschichte im aktuellen lokalen Bereich auszuweisen vermögen, genauso wie auch die Natur durch die ewige Wiederkehr von Sonne und Mond, der Jahreszeiten usw. den Mythos von den Gründungsgeschichten immer wieder neu bestätigt. Natur und Kultur erscheinen durch ewige Wiederkehr oder Nachahmung aufgehoben in der einmal gesetzten göttlichen Ordnung; und *ausschließlich* durch Wiederholung des göttlichen Vorbilds gewinnt eine Handlung Sinn, *integrale Fülle* (wie Eliade es nennt), wonach insbesondere die heiligen kultischen Handlungen streben. – Die Erklärung der Welt durch den Mythos lässt diese nachvollziehbar, sinnlich und intuitiv verständlich erscheinen, erlaubt dem Menschen ein empathisches Verhältnis *zu* dieser Welt, und weist zugleich durch Überlieferung und Nachvollzug dem Einzelnen seinen Platz *in* dieser Welt. Der Mythos schafft eine Ordnung und die Gemeinschaft derer, die am Mythos teilnehmen, wobei – und das ist für den folgenden Vergleich entscheidend – jeder mögliche Sinn der Existenz durch diese Ordnung immer schon mitgegeben ist.¹⁰

Betrachten wir nun im Gegenzug den Bürokraten *Poseidon* in Kafkas gleichnamigem Prosa-Text. Er erlebt keine Geschichten, er rechnet. Auch dieser Poseidon erhält eine Ordnung, er verwaltet die Gewässer. Kafkas Poseidon hat aber kein Gefühl für das, was er da verwaltet, er hat die Meere kaum einmal gesehen. Poseidon hält Distanz zu seinem Element, dem Wasser, er sitzt am Schreibtisch und rechnet, er tut es aus Gewohnheit, weil er es immer so getan hat, es wurde ihm von außen aufgetragen, er führt eine veräußerlichte entfremdete Existenz. Poseidon kontrolliert die Gewässer, aber er steht selber unter dem Gesetz der Zahl, er rechnet durch, er rechnet nach. – An keiner Stelle des Textes erfahren wir, warum er dies tut und ob das nötig ist, den Wassern nachzurechnen. Wir können uns Gründe denken, warum und wie Poseidon die Ordnung der Meere aufrecht erhält, aber wir müssen sie nach-konstruieren, nach-rechnen gewissermaßen. Im Gegensatz zum antiken Mythos ist hier der lebendige Poseidon nicht der Grund für die Bewegung der Gewässer. Keine *Ur-Tat* des Poseidon zwingt die Gewässer in die göttliche Ordnung. Poseidon wird seiner mythologisch-göttlichen Rolle nicht gerecht, er stiftet keine *sinnvolle* Ordnung. Stattdessen untersteht er selbst der Ordnung der Zahl. Zahlen haben dabei keinen natürlichen Sinn, keinen Rhythmus. Poseidon rechnet und rechnet. Er hastet von Rechnung zu Rechnung. Im Gegensatz zu einer mythologischen Gottheit kennt er keine Ruhe nach vollbrachter Tat, die Rechnungen kommen nie zu einem natürlichen Ende.

¹⁰ Die Frage nach dem Individuum dagegen, nach seiner Einzigartigkeit etwa, jenseits dieser großen Geschichte, kommt gar nicht erst auf.

Poseidons Leben besteht in Arbeit, er hatte „unendliche Arbeit“, er arbeitet, indem er rechnet, er „rechnet ununterbrochen“. – In seiner breit angelegten Monographie zu den *Innenansichten des 19. Jahrhunderts* (2002), die als eine Geschichte der *Bourgeoisie(n)* angelegt ist, betitelt der Autor Peter Gay eines seiner neun Kapitel mit: *Das fragwürdige Evangelium der Arbeit*. Während der Kulturgeschichtler Gay in anderen Kapiteln, etwa zu Sexualität, Aggressivität oder Kunst, tendenziell dem Leitmotiv der differenzierten Betrachtung folgt (deshalb auch die *Bourgeoisien*), besitzt dieses Kapitel einen wohl dekonstruktiv zu nennenden Charakter. Gay zitiert besonders in den Anfangspassagen zunächst die Idealisierung, die die Vorstellung von der Arbeit bei Vertretern des bürgerlichen Standes in den verschiedensten Erbauungsschriften erfahren hat: Bürgerliche Arbeit sei von Selbstdisziplin, Fleiß, Pflichtbewusstsein und Sparsamkeit begleitet und läutere somit die Seele, bewahre sogar vor Sünde, und könne in dieser Funktion letztlich dem Gebet verglichen werden. Arbeit sei Freude (Tolstoi), der wahre Weg der Selbsterkenntnis (Carlyle) und überhaupt *des Lebens Zierde* (Schiller). Der bürgerliche Mensch erfährt sich selbst vornehmlich durch Arbeit, und diese Arbeit soll ihren Sinn in sich selbst tragen und bedarf keiner weiteren Ergänzung und Begründung. Darüber hinaus bringt Arbeit Wohlstand, Prosperität und Wissen hervor, hat also auch noch einen Nutzen. Der arbeitende Mann (in der Öffentlichkeit) und die arbeitende Frau (in Haus und Heim) fördern die *Zivilisation* – wenn man so will, die *Bestimmung des Menschen*. Arbeit hat aus dieser Perspektive einen privaten und sozialen Sinn, sie sollte Erfüllung liefern.

Diese Idealisierung der Arbeit, die dem Leben einen Inhalt, Sinn und Erfüllung schenken soll, steht nun aber häufig in scharfem Kontrast zu der Realität der Arbeit, wie sie vor allem von der Masse derer erfahren wird, die sich nicht frei und bereitwillig für sie entscheiden, sondern zur Arbeit gezwungen sind, etwa aus Gründen des Überlebens – zur Masse der Arbeiter. Diese Arbeiter produzieren maschinell, sie erfahren ihre Lebenszeit nicht als erfüllt, sondern entleert, sie haben keinen Bezug, zu dem, was sie produzieren, sie stehen ihrem Produkt und in der Folge sich selbst fremd gegenüber.

Ein möglicher, wie mir scheint, interessanter Schluss aus Gays Ausführungen zur Auffassung von Arbeit im langen 19. Jahrhundert scheint der zu sein, dass das Unwesen der realen Arbeit auf ihre übertriebene Idealisierung zurückgeführt werden könnte. Im Streben nach einem perfekten Arbeitsverhalten (Pünktlichkeit, pausenlose Arbeitszeit), nach maximaler Effizienz bei der Arbeitsweise (Mechanisierung von Bewegungen, Segmentierung der Arbeitsprozesse) und im Versuch, sekundäre Arbeitsphänomene, wie das der Arbeitskommunikation, möglichst zu minimieren (zwischen den Arbeitern selbst

wie auch zwischen Arbeitern und Kunden)¹¹ kann der übertriebene Glaube an bürgerliche Tugenden – wie oben genannt: Sparsamkeit, Selbstdisziplin, Fleiß und Pflichtbewusstsein – erkannt werden kann, und so wird die Utopie zur Dystopie.

Unter „Arbeitern“ schließlich sind nicht nur jene Unterschichten in den Fabriken und Verwaltungshallen der großen Konzerne und Institutionen zu verstehen, die die Zeit der Industrialisierung mit sich gebracht hatte, sondern genauso die sogenannten Führungskräfte. Gays Zeitbild endet in diesem Sinne nicht zufällig mit einem Blick auf die nur scheinbaren Machthaber des Modernisierungsprozesses:

Diese Leichtverwundeten [zuvor auch „Opfer“ genannt], das waren zwanghaft tätige Finanzleute, Unternehmensleiter, Führungskräfte und Ladenbesitzer, die nicht aufhören konnten zu arbeiten, keinen Urlaub machen und nicht in den Ruhestand gehen konnten. [...] zu Beginn des 20. Jahrhunderts sah Max Weber, [...], im modernen Kapitalisten einen Gefangenen in einem stählernen Gehäuse. (Gay 262)

Leicht erkennen wir Kafkas Poseidon als einen solchen Gefangenen im stählernen Gehäuse wieder. Er ist tatsächlich eine Personifikation des bürgerlichen Arbeitsethos. Diszipliniert und pflichtbewusst geht Poseidon seiner Arbeit nach, „da er sein Amt sehr ernst nahm“, sein Fleiß ist ohne Beispiel, er „rechnet ununterbrochen“ und auch seine Sparsamkeit, hier in Bezug auf die Zeiteinteilung, ist kaum zu überbieten, denn „hie und da eine Reise zu Jupiter“, *Dienstreisen* wie man vermuten darf, „war die einzige Unterbrechung der Eintönigkeit“. Der emotional-moralische Lohn der Arbeit aber, Zufriedenheit mit sich selbst und seinem Werk, bleiben ihm versagt. Sein Leben ist wenig „fröhlich“. Er schielt nach einem anderen Dasein, steht aber wie unter einem Zwang, *determiniert*, „seit Urzeiten war er zum Gott der Meere bestimmt worden und dabei mußte es bleiben.“

Mit *Poseidon* zielt Kafka (kritisch) auf die *Realität* der modernen Existenz. Während die Weltanschauungen und Lebensansichten der Epoche weit auseinandergehen, während die *Ismen* in Kunst und Politik einander jagen, sind die Lebens- und Arbeitsweisen in eine eigentümlich starre Form gebannt. Hatte nicht eben noch, im Jahre 1918, im Entstehungskontext von *Poseidon*, eine Revolution der Werte stattgefunden? War nicht die Jahrhunderte alte Donaumonarchie durch ein neues national-demokratisches Wertesystem ersetzt worden? Sollte dieser neue Staat nicht selbst, kaum 20 Jahre später, in die Krise geraten und zerschlagen werden? – Die modernen böhmischen Ordnungssysteme der Wirtschaft, der Armee und der öffentlichen Verwaltung aber, etwa dasjenige

¹¹ Vgl. Gay 252.

der Arbeiter-Unfall-Versicherung, in der Kafka beschäftigt war, sollten alle kommenden Wertesystemwechsel überdauern.

Das Leben des Arbeiters in diesen Ordnungen, jedes Arbeiters, noch das Leben eines göttlichen Bürokraten, ist wenig *fröhlich*. Kafka beschreibt in der Figur des Poseidon, das Unmaß moderner Arbeit, und er kontrastiert es mit einem vielleicht nur ironischen Zitat des antiken Mythos. Jedenfalls ist dieser Mythos vergangen, die Lebensfreude ist abwesend. – *So ist es. Ist es nicht grotesk?*

3. Vom Lachen

Kafkas *Poseidon* hat einen einfachen Bauplan. Am Anfang steht ein groteskes Bild: „Poseidon saß an seinem Schreibtisch und rechnete.“ Dieses Bild wird im folgenden Text detailliert entfaltet. Es ist eine für Kafkas Schreiben, die Architektonik der Texte betreffend, typische Verfahrensweise.¹²

In Bezug auf den Sinn möchte man dagegen zögern, dem Text dieselbe Signifikanz zuzusprechen. Theodor W. Adorno hatte in seinen *Aufzeichnungen zu Kafka* (1953) die Maxime geprägt: „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden“ (Adorno 255).¹³ Dieser Grundsatz leuchtet sofort ein, denkt man an berühmte Texte wie *Vor dem Gesetz* (1915) oder *Die Sorge des Hausvaters* (1920): Wer könnte mit Bestimmtheit sagen, was hier mit dem „Gesetz“ oder im anderen Fall mit „Odradek“ wirklich gemeint ist?¹⁴ Mit *Poseidon* verhält es sich anders. Das Thema dieses Textes bereitet keine „größeren Interpretationsprobleme“ (Manfred Engel): „Es geht um Entfremdung“ (Rainer Stach).¹⁵ Die thematische Transparenz ist bei Kafka selten. Andererseits enthält

¹² Vgl. zum Beispiel den Anfang von *Die Verwandlung* (2015): „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt“ (Kafka 1986, 57). Und die folgende Entfaltung dieser Vorstellung.

¹³ Indem er den abgegriffenen Begriff des *Kafkaesken* recycelte, hat es zuletzt Ulrich Stadler unternommen, diese Formel poetologisch – mit Rückgriff auf Boris Tomaševskij und den Gedanken hypnotisch oder doch suggestiv wirkender „Autor-Legenden“ (Stadler 19-21) – neu zu erklären. In diesem Sinne bezieht er sich auch ausdrücklich auf das oben stehende Adorno-Zitat (Stadler 10).

¹⁴ So hat man angesichts *Poseidon* den Eindruck, als habe ein gewohntermaßen abstrakter Künstler ein gegenständliches Bild gemalt.

¹⁵ Vgl. Engel (358): „Nimmt man den Text so leicht und ironisch, wie er geschrieben ist, wird man kaum auf größere Interpretationsprobleme stoßen.“ und Stach (405): „Es geht um Entfremdung, um jene unaufhebbare Distanz, die das Bewusstsein von der Welt notwendig trennt.“ – Sowohl Engel wie auch Stach sehen im Übrigen einen engen Zusammenhang zwischen *Poseidon* und Kafkas kurzer parabolischer Erzählung *Der Kreisel* (1920) mit deren Bild vom grotesken Philosophen, der nicht *begreift*, dass das Leben und die Wirklichkeit sich nicht begreifen lassen, und der deshalb selbst „taumelte wie ein Kreisel unter einer

sich auch in diesem Text der Erzähler jeder *direkten* Erklärung und Deutung. Es herrscht die für Kafka typische neutral-auktoriale Erzählweise vor. Auch eine Alternative zu der Lebensform des Poseidon wird nicht an die Hand gegeben, da durch die Kontrafaktur des zitierten Mythos zwar die Idee integraler Fülle – in Erinnerung oder bloßer Vorstellung – aufscheint, aber keine *reale* Alternative für den modernen Menschen darstellt.¹⁶ Kafkas Text bleibt in seiner Darstellung moderner Entfremdung gewissermaßen an der Oberfläche, er deutet dieses Dasein nicht, liefert auch keine expliziten Erklärungen,¹⁷ er beschreibt es lediglich.¹⁸ – Die *Radikalität und die Art und Weise* seiner Hingabe an das bloße Sehen und der Verzicht auf das Urteilen ist dabei allerdings ganz allgemein Teil von Kafkas Signatur.¹⁹

ungeschickten Peitsche“ – im Gegensatz zu den spielenden schreienden Kindern (Engel und Stach, a.a.O.).

¹⁶ Vielleicht könnte man hier auch zum Vergleich an die Begegnung Kafkas mit dem Belzer Rabbi, dem sogenannten „Wunderrabi“, in Marienbad im Sommer 1916 denken. Kafka beschreibt ausführlich das groteske Gebaren von Rabbi und Jüngerschaft, die alles mit kindlicher Neugier, aber ohne ersichtliches Resultat, besichtigen, und kommt zu dem Schluss: „ich glaube, der tiefere Sinn ist der, dass ein solcher fehlt und das ist meiner Meinung nach genug.“ (nach Stach 127) – Diese freundliche Einschätzung führt freilich nicht im Geringsten dazu, dass Kafka in diesem Dasein auch einen *realen* Weg für sich selbst erkennen könnte. Der Rabbi bewegt sich für den Westjuden Kafka gewissermaßen wie in einer unerreichbaren mythischen Welt.

¹⁷ Wie sie hier im zweiten Teil vielleicht ansatzweise nach-konstruiert, nach-gerechnet wurden.

¹⁸ Wolfgang Iser etwa hat in seinem Aufsatz *Die Appellstruktur der Texte* (1979) ganz entsprechend zur Ästhetik von James Joyce bemerkt: „Idealistische Hinterwelten gibt es in *Ulysses* nicht mehr. Stattdessen entfaltet der Text einen bis dahin ungekannten Reichtum an Blickpunkten [...] Dabei fehlt der helfende Wink des Autors. Denn dieser hat sich, wie Joyce selbst einmal sagte, einem *deus absconditus* gleich hinter sein Werk zurückgezogen, um sich dort die Fingernägel zu schneiden“ (Iser 245).

¹⁹ Das Besondere an Kafkas Literatur liegt letztlich ganz in der ihm eigenen Poetik, mit der er den ästhetischen Anspruch, bloß sehen zu wollen, erreicht. Die Skepsis gegenüber dem Urteil und die Suche nach einer Anleitung zum rechten Sehen ist dabei für die Moderne insgesamt eher typisch. Neben dem Hinweis auf Joyce (s. letzte Fußnote) kann auch auf die Verwandtschaft zwischen der Ästhetik Franz Kafkas und seines tschechischen Zeitgenossen Karel Čapek hingewiesen werden. In den 1930er Jahren hat der tschechische Strukturalist Jan Mukařovský in einer Reihe von Aufsätzen versucht, die semantische Geste von Čapek zu bestimmen, und kam zu dem gleichen Schluss, dass diese darauf abziele, eine noetische Perspektive zu gestalten, die das dichterische bloße Sehen statt des philosophischen Urteilens zur Geltung bringen soll. Der Unterschied zwischen Kafka und Čapek (und Joyce) liegt somit nicht in der Ästhetik, sondern in der jeweils spezifischen Poetik. Zu Mukařovský über Čapek vgl. Charvát 41-63.

Wenngleich der Erzähler von *Poseidon* keine direkte Erklärung oder Deutung vornimmt, ist seine Darstellung doch nicht ohne Wertung. Diese *kritische* Wertung geschieht indirekt durch die *satirische* Schilderung.²⁰

Der kurze Prosatext gliedert sich in zwei Absätze. Im ersten Absatz herrscht die neutrale Erzählperspektive. Eine Stimme aus der Menge, wie man vermuten kann, gibt den Eindruck wieder, den man von Poseidon hat – das unpersönliche „man“ wird in den fünf Sätzen des ersten Absatzes viermal wiederholt und noch durch ein „niemand“ ergänzt. Im zweiten Absatz wechselt der Erzähler – für Kafka typisch²¹ – zur auktorialen Betrachtung, die allerdings keinen Bruch, sondern eine Bestätigung der im ersten Absatz bereits skizzierten entfremdeten Lebensweise bedeutet. Erzählt wird die gesamte Lebensgeschichte des Poseidon „seit Urbeginn“ bis zum dem vorgestellten „Weltuntergang“. Hierin ist der Text mit *Vor dem Gesetz* vergleichbar, und seinem *Mann vom Lande*. Ein Unterschied besteht darin, dass in *Poseidon* in beiden Absätzen ausschließlich *iterativ* erzählt wird, von Dingen die Rede ist, die sich regelmäßig wiederholen, singuläre Ereignisse scheint es im Leben des Poseidon nicht zu geben, und noch die einmalig vorgestellte „Rundfahrt“ am Ende der Zeiten, wird als notorische Vorstellung eingeführt: „Er pflegte zu sagen [...]“. Durch die Fokussierung auf das „Eherne“, das „seit Urbeginn der Zeiten bestimmte“, kommt *die Realität* des Poseidon in den Blick. Sie ist, wie schon bemerkt, wenig „fröhlich“, gequält und andere „quälend“, von „Unzufriedenheit“ bestimmt, die sich zuweilen in „Übelkeit“ oder „wütend“ entlädt. Das Andere dieser Emotionen, Freude oder Andacht zum Beispiel, ist in die bloße Vorstellungswelt verbannt. Es ist eine traurige Realität, die dieses Dasein bestimmt, um es kurz zu sagen.

²⁰ Rüdiger Zymner kategorisiert in seiner Besprechung von „Kafkas Kleinen Formen“ *Poseidon* (bei aller vorausgehenden Relativierung) als „Denkbild“, allerdings ohne nähere Begründung (vgl. Zymner 456). Die groteske *anfängliche* Vorstellung vom am Schreibtisch sitzenden und rechnenden Poseidon, die natürlich Anlass bietet „zur metakommunikativen Reflexion des Thematisierten“ (ebd. 451), mag hierzu motivieren. Der durchgängig ironische Charakter der Schilderung (ein Zug, der bei Zymner nicht reflektiert wird) einerseits und die Transparenz des Themas andererseits scheinen mir aber doch nahe zu legen, den Text genremäßig eher als *Satire* zu bezeichnen, zumal – wie zuletzt noch erklärt werden soll – die semantische Geste des Textes mehr auf den Humor als solchen denn auf eine hintergründige Reflexion abzielt.

²¹ Vgl. a. Michael Scheffels narratologische Untersuchung zu Kafka: „Wesentlich für die Darstellung in der Form des Bewusstseinsberichts und der erlebten Rede, die in *Das Urteil* (wie auch in anderen Erzähltexten Kafkas) großen Raum einnimmt, ist dagegen gerade nicht »Einsinnigkeit«, sondern eine Art >Doppelsinnigkeit<, d.h. die Verschränkung der Standorte von erlebender Figur und Erzähler“ (Scheffel, 66-67). – Die Einrichtung der Erzählperspektive von betrachtendem Anfang zu engagiertem Erleben dürfte übrigens auch zu einem nicht geringen Teil für die *Traumpoetik* mitverantwortlich sein, die in vielen der Texte Kafkas vorherrscht.

Trotzdem hat *Poseidon* eine alles andere als melancholische Wirkung. Zunächst mag bemerkt werden, dass der Text frisch und unterhaltend wirkt. Die Lektüre gestaltet sich klar, anschaulich und fließend. Wir stoßen auf keine ausgesuchten schwierigen Metaphern, das Leben des Poseidon wird durch Szenen aus dem alltäglichen Büroleben zur Anschauung gebracht, der Übergang der Sätze wird oft durch „und“, „so“ oder bevorzugt temporale Konnektoren unscheinbar gemacht oder durch das Semikolon statt des Punktes sogar vermieden. Selbst die vielen Einschübe wirken nicht unterbrechend, sondern verstärken noch die Lebendigkeit der Darstellung, verlebendigen sie doch die Erzählinstanz, die mit ihren natürlichen Assoziationen nicht zurückhält.

Getragen von diesem unterhaltenden Redefluss kann sich der Leser ganz auf die eigentliche Pointe des Textes ausrichten: die groteske Übertragung des antiken Mythos in die Moderne. Grotesk wirkt diese Übertragung vor allem deshalb, weil – *in vielen Details* – der *große* Poseidon der Antike mit vielen Merkmalen eines modernen Bürokraten ausgestattet wird, die allesamt als *kleinlich* empfunden werden können. Es ist kein großes Hadern mit dem Schicksal, kein Aufschrei, wie wir ihn aus der griechischen Tragödie oder dem Expressionismus kennen mögen, sondern ein ewiges Mäkeln und Nörgeln, wie es in den Amtsstuben aller Zeiten den Grundton bilden mag, was das Wesen des Poseidon auszeichnet. Der zurückhaltend-belustigte Blick des Erzählers vergnügt (sich) durch Paradoxien: Wenn Poseidon in seiner „beherrschenden“ Stellung sich um andere Arbeit „bewirbt“, wenn der „göttliche Atem“ des großen Ordners „in Unordnung gerät“. Der „Gott der Meere“, heißt es, habe „die Meere kaum gesehen“. „Man“ nehme seine Beschwerden „nicht ernst“. Er „saß in der Tiefe des Meeres“, aber einen „stillen Augenblick“ erhofft sich der ewig Beschäftigte erst „beim Weltuntergang“. Schließlich kulminiert die Satire in dem intimsten Gedanken, wenn „der große Poseidon“ „knapp vor dem Ende“ „noch schnell eine kleine Rundfahrt werde machen können.“

Der groteske Kontrast von klein und groß ist Hauptgrund für den humoristischen Effekt der Darstellung. Humor und Mythos scheinen einander auszuschließen. Der Mythos erzählt die Welt, so wie sie ist, er hat einen totalitären Charakter, keinen Sinn für individuelle Abweichung, er hat einen ernsten Ton. Trotzdem könnte in dem Humor des Textes eine literarische Antwort auf den verlorengegangenen Mythos und den Mangel der Moderne entdeckt werden. Mythos und Humor haben nämlich dies gemeinsam, dass sie beide vermögen, *Gemeinschaft zu stiften*. Zwar ist das Phänomen des Lachens ein echtes Lebensgeheimnis und durch zwei Sätze höchstens zu verklären, nicht zu erklären, aber gibt es eigentlich einen besseren Indikator dafür, dass zwei Menschen einander verstehen, eine Gemeinschaft bilden, als den, dass sie es vermögen, frei miteinander zu lachen?

Humor, Ironie, Grotteske sind hierbei Momente, die im Kontext von Kafkas Werk keineswegs exklusiv in *Poseidon* anzutreffen wären. Im Gegenteil, seit etwa den 1980er Jahren ist diese Seite von Kafkas Werk zunehmend betont worden.²² Es gibt Erzählungen, die durchgehend einen ironischen bis humorvollen Ton besitzen, etwa der *Bericht für eine Akademie* (1917) oder *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* (1924), um nur zwei Beispiele zu nennen. Gerade in seinem Spätwerk akzentuiert und gestaltet Kafka diesen Literatur- und Lebensaspekt zunehmend.²³

Summa summarum nimmt die Prosasatire *Poseidon* aus meiner Sicht eine Randstellung in Kafkas Werk ein. Die Transparenz des Themas und das Fehlen von Verrästelungsstrukturen lassen den Text in eine für Kafka weniger typische Ästhetik rutschen, die etwa an diejenige des oben erwähnten Charlie Chaplin oder auch manche humoristischen Stücke von Kafkas tschechischem Zeitgenossen Karel Čapek erinnert. Kafka unternimmt dies freilich, wie in diesem dritten Abschnitt gezeigt, durch poetische Kunstgriffe, die auch sonst für sein Schreiben kennzeichnend sind. Insbesondere auch die Ironisierung des eigentlich Schrecklichen hat für Kafka wieder eine sehr generelle Bedeutung.²⁴ So hat er mit *Poseidon* ein Kabinettstück von zugleich eigener und fremder Art geschaffen, und jedenfalls kommt der gejagte Mensch, wenn er lacht, zumindest für eine kurze Zeit, zur Ruhe.

Primärliteratur

Kafka, Franz: „Poseidon“ [1920/1936]. Ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II in der Fassung der Handschriften*. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 1992: 300-302.

Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II in der Fassung der Handschriften. Apparatband*. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 1992.

Kafka, Franz: „Die Verwandlung“ [1912/1915]. Ders., *Erzählungen*. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer 1986: 55-107.

²² Einen Überblick zur Forschung skizziert Stadler (Stadler 48-49).

²³ Kafka kann in dieser Hinsicht vielleicht auch in der Tradition des jüdischen schwarzen Humors gesehen werden.

²⁴ Besonders hier scheint Stadler anzusetzen, der darauf hinweist, dass die verunsichernden Wirkungen des Kafkaesken, das sich sowohl auf das Beängstigende des inhaltlich Dargestellten sowie auf die im Leser erzeugte Ratlosigkeit „angesichts einer verstörenden Darstellungsweise“ (Stadler 42) beziehen kann, „nicht nur zu Frustrationen, zu Gefühlen der Vergeblichkeit, zu Angst und Scham führen können, sondern auch zu Lachanfällen“ (ebd. 47), die sich wiederum übertragen und „Lachgemeinschaften“ (ebd. 43-45) bewirken. – Zuletzt, in diesem Zusammenhang, auch noch die Erinnerung an den zeitgenössischen tschechischen Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Švejk* (ab 1921), in dem sich alle narrative Virtuosität auf eine groteske Darstellung des Schrecklichen im und um den Krieg fokussiert, die bis heute *Lachgemeinschaften* bildet.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band 10.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Benn, Gottfried: *Gedichte. Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd.3*. Hrsg. v. Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes 1960: 18.

Eliade, Mircea: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Frankfurt a.M.: Insel 1994.

Engel, Manfred/ Auerochs, Bernd (Hg.): *Kafka. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010.

Gay, Peter: *Das Zeitalter des Arthur Schnitzlers. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Fischer 2002.

Charvát, Filip: *Jan Mukařovský und Hans Georg Gadamer. Zwei Lesarten des literarischen Kunstwerks*, Dresden: Thelem 2019.

Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte“. Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München: W. Fink 1979: 228-252.

Lenau, Nikolaus: *Neuere Gedichte*. Stuttgart: Habegger Verlag 1838.

Stach, Rainer: *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*. Frankfurt a. M.: Fischer 2015.

Scheffel, Michael: „Das Urteil – Eine Erzählung ohne »geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn«?“ Jahraus, Oliver/ Neuhaus, Stefan (Hg.): *Kafkas Urteil und die Literaturtheorie*. Stuttgart: Reclam 2002: 59-76.

Stadler, Ulrich: *Kafkas Poetik*. Berlin/Boston: de Gruyter 2019.

Zymner, Rüdiger: „Kleine Formen: Denkbilder, Parabeln, Aphorismen“. Engel, Manfred/ Auerochs, Bernd (Hg.): *Kafka. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2010: 449-465.

Mythos und literarische Form in Kafkas *Der neue Advokat*

Georgios Sagriotis¹

In Kafkas Kurzerzählung *Der neue Advokat* erscheint Alexanders Pferd Bucephalus als Advokat vor einem modernen Gericht. Er ist von den heutigen prosaischen Verhältnissen gezwungen, auf seine Vergangenheit zu verzichten. So vertieft er sich in die Lektüre der Gesetzbücher und erlangt dadurch zum ersten Mal Ruhe und Freiheit. Der Aufsatz fokussiert auf Kafkas literarische Auseinandersetzung mit der Bucephalus-Legende und dem Mythos im Allgemeinen. Im ersten Teil wird die Erzählung werkgeschichtlich kontextualisiert, und die grundlegenden Interpretationsfragen werden besprochen. Im zweiten Teil werden diese Fragen mit der ersten jüdischen Rezeption von Kafka nach seinem Tod in Verbindung gebracht. Vor dem Hintergrund von Walter Benjamins Ausführungen zu Kafka widmet sich der dritte Teil dem Verhältnis zwischen Einstellung zum Mythos und literarischer Form.

In Kafka's short story *The New Advocate*, Alexander's horse presents itself as a lawyer in a modern court. Dr. Bucephalus is forced by the present prosaic conditions to leave his past behind. He immerses himself in the study of law books and, for the first time, gains tranquility and freedom. The present paper focuses on Kafka's confrontation with the Bucephalus legend and myth in general. The first part of the paper contextualizes Kafka's story in his oeuvre and discusses the main question of interpretation. In the second part, these questions are related to the first Jewish reception of Kafka after his death. Against the background of Walter Benjamin's analysis of Kafka's work, the third part is devoted to the relation between Kafka's attitude towards myth and literary form.

1. Dr. Bucephalus

Kafkas Kurzerzählung *Der neue Advokat* ist mehrmals einer Interpretation unterzogen worden. Unter den Interpreten besteht keine Einigkeit. Das überrascht wenig angesichts der Rätselhaftigkeit des Textes und der ohnehin von Spannungen geprägten Geschichte der Kafka-Rezeption. *Der neue Advokat* gehört allerdings nicht zu den meistdiskutierten Werken Kafkas, vor allem im Vergleich mit anderen Texten, wie der „Sirenen“-Parabel, mit denen *Der neue Advokat* in mehrererlei Hinsicht Ähnlichkeiten aufweist. Eine der offensichtlichsten besteht in dem Bezug auf die griechische Antike. Nicht selten wird *Der neue*

¹ Georgios Sagriotis ist Assistenzprofessor für Philosophie der Neuzeit an der Universität Patras. Seine Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik, Erkenntnistheorie und Philosophie der Erziehung. Die letzte Publikation ist *Die Möglichkeit der Freiheit. Einführende Studien zum Problem der Erziehung zur Freiheit bei Kant*. Athen: Estia 2020 (in griechischer Sprache). E-Mail-Adresse: geosagriotis@upatras.gr

Advokat jedoch von der Gruppe der Texte ausgenommen, die sich insbesondere mit der griechischen Mythologie auseinandersetzen, wohl aus dem Grund, dass sich im Zentrum der Erzählung die nicht eindeutig mythologische Gestalt des Dr. Bucephalus (oder Bucephalos im Manuskript) befindet, den Kafka paradoxerweise als einen Advokaten vorstellt. Über die Richtigkeit der Zuordnung oder Nicht-Zuordnung zu den *Mythologica* lässt sich streiten (Gottwald 205). Man kann dafür argumentieren, dass es sich eher um eine Legende, zu der auch eine geschichtliche Grundlage existiert, als um einen Mythos handelt. Beda Allemann bemerkt anlässlich von *Der neue Advokat* allerdings, es gebe bei Kafka „keinen prinzipiellen Qualitätsunterschied zwischen historischer und mythologischer Überlieferung“ (Allemann 155). Man kann aber auch, wie Ronald Reuß, radikal in Frage stellen, dass die Figur von Dr. Bucephalus überhaupt als Reinkarnation seiner geschichtlichen Vorlage ausgelegt werden soll (Reuß 14). Dass mindestens aus der Perspektive des Ich-Erzählers eine Kontinuität zwischen der historischen Pferdegestalt und dem Advokaten besteht, kann meines Erachtens nicht bezweifelt werden.

Kafka ließ den Anfang 1917 verfassten Text im ersten Heft der von Theodor Tagger herausgegebenen Zeitschrift *Marsyas* erscheinen, bevor er sie als erste Erzählung in die Sammlung *Der Landarzt*, die 1919 veröffentlicht wurde, aufnahm. Ob die Priorisierung einer programmatischen Intention entspricht, ist fraglich.² Man muss gleich in den Text einsteigen. Der Name des legendären Streitpferdes, der in der ersten Zeile der Kurzerzählung angegeben wird, ist ein naheliegender Anfangspunkt. Zunächst ist zu sagen, dass es sich um den zweiten Versuch Kafkas handelt, die historische Tiergestalt in einen gegenwärtigen Handlungsablauf einzubeziehen. Im Oktavheft B geht dem später *Der neue Advokat* betitelten Kurztext ein anderer voran, in dem eine Episode aus dem Leben des Advokaten Dr. Bucephalus erzählt wird. Auf diese nachgelassene Schrift gehe ich hier nicht eigens ein. Es fällt allerdings auf, dass Kafka sich dabei des ursprünglich von Plutarch überlieferten Pferdenamens – „Bucephalus“ (Kafka 2002c, 324, 7) – bedient.³ Nichts an der Handlung dieser Fragment gebliebenen Erzählung bietet eine Erklärung für den Anachronismus, geschweige denn für die

² Ralf-Henning Steinmetz erwägt, „daß es Kafkas Absicht war, diese Erzählung als Auftakt einer Sammlung zu verwenden, in der Grundbedingungen und Konstituenten menschlichen Daseins thematisiert werden“ (Steinmetz 78). Anhand eines Briefs an seinen Verleger, Kurt Wolff, lässt sich feststellen, dass Kafka im August 1917 die Reihenfolge der Erzählungen des Bandes festgelegt hatte. Das scheint im März desselben Jahres, als er die Erzählungen an Martin Buber für seine Zeitschrift *Der Jude* schickte, noch nicht geschehen zu sein (Kafka 2002 b, 289-291). Dass sich *Der neue Advokat* – und gerade diese Erzählung – durch die von Steinmetz genannten Qualitäten auszeichnet, kann allerdings nicht vorausgesetzt werden.

³ Vgl. Plut. Alex. 6.1.

literarische Menschwerdung des Tiers. Abgesehen vom Namen fehlt jede Andeutung auf ein Pferd. Erst der zweite Versuch, d.i. das Manuskript des als *Der neue Advokat* publizierten Textes, stellt einen ausdrücklichen Bezug zum geschichtlichen Material her.

Direkt benannt wird hier das Ross Alexanders des Großen, von dem Plutarch schreibt, dass es vom jungen Alexander erfolgreich gezähmt wurde, nachdem er Gebrauch von seiner Entdeckung machte, dass das Pferd sich vor seinem eigenen Schatten fürchtete.⁴ Dass Kafka der Plutarch-Text bekannt war, lässt sich dadurch belegen, dass er vom spätantiken Original die Rede vom zu engen Mazedonien wörtlich übernimmt.⁵ Mag Bucephalus keine mythologische Gestalt im strengen Sinne sein, so ist die Zeit, aus der er stammt, mythisch. Die rühmliche Herkunft des jetzigen Advokaten, von dem sonst gesagt wird, sein Äußeres verrate seinen geschichtlichen Stammbaum wenig (Kafka 2002a, 251, 2-4), ist sogar heute erkennbar, sobald man einen geübten Blick dafür hat. „Doch sah ich letztthin auf der Freitreppe selbst einen ganz einfältigen Gerichtsdieners mit dem Fachblick des kleinen Stammgastes der Wettrennen den Advokaten bestaunen, als dieser, hoch die Schenkel hebend, mit auf dem Marmor aufklingendem Schritt von Stufe zu Stufe stieg“ (Kafka 2002a, 251, 6-10). So der anonyme Ich-Erzähler.

Hier öffnet sich ein Netzwerk – nicht direkt zur Deutung der Erzählung beitragender aber zur Orientierung dienender – intertextueller Bezüge. Pferde sind häufige Gäste in Kafkas Prosa. So besucht z. B. Karl Roßmann in *Der Verschollene* den „Rennplatz“ in Clayton, wo Personal für das „Naturtheater von Oklahoma“ gesucht wird (Kafka 2002c, 387). In biographischer Hinsicht erkennt Hartmut Binder in der Beschreibung des Naturtheaters den Einfluss eines Aufenthaltes Kafkas in Stapelburg 1912 (Binder 1979, 415). Bekannt ist ebenfalls, dass Kafka in seiner ersten Pariser Reise 1910 das Hippodrome de Longchamps besuchte und bewunderte.⁶ Im Oktavheft B ersetzt der Text der Advokaten-Erzählung eine gestrichene Passage, in der das Palais du Trocadéro als riesiger Gerichtshof dargestellt wird.⁷ Von dem Gebäude wird behauptet, dass es nicht geheizt wird (Kafka 2002b, 316-317). Es ist gerade die dringende Heizungsnot, die den Erzähler in *Der Kübelreiter* zu einer komischen Reitfahrt zum Kohlenhändler hin veranlasst, bei der ihm der leere und deswegen schwerkraftfreie Kübel als Pferd dient. „Als Kübelreiter, die Hand oben am Griff,

⁴ Vgl. Plut. Alex. 6.1-6.7.

⁵ Vgl. Plut. Alex. 6.8.

⁶ Zu den Pariser Reisen Kafkas als literarische Impulse siehe Binder 1999.

⁷ Anthony Northey hält es für möglich, dass es sich um eine Anspielung an die Dreyfus-Affäre handelt, da Dreyfus in der Avenue de Trocadéro 8 wohnte (Northey 41-42).

dem einfachsten Zaumzeug, drehe ich mich beschwerlich die Treppe hinab; unten aber steigt mein Kübel auf, prächtig, prächtig“ (Kafka 2002a, 445).

Prächtig erscheint ebenso der Gang des neuen Advokaten, als er nun die Treppe des Gerichtsgebäudes nicht beschwerlich absteigt, sondern den Blick des Gerichtsdieners fesselnd aufsteigt. Immerhin bleibt der neue Advokat – um den Vergleich nochmal anzustellen – sein eigener Kübelreiter. Sein Wesen ist centaurisch, nicht nur deshalb, weil er menschliche und tierische Existenz in sich vereinigt, sondern weil er, wie der Fortgang des Textes zeigt, in sich zwei Zeitalter verkörpert. Als Bucephalus repräsentiert er noch seine glorreiche Vergangenheit, als er unter Alexanders Körper und Kommando gen Osten stürmte. Auch die Gerichtsverwaltung, das „Barreau“ hat sich, so heißt es im Text, bereit erklärt, Dr. Bucephalus in Anerkennung seiner „weltgeschichtlichen Bedeutung“ eine Stelle anzubieten (Kafka 2002a, 251, 12; 16). Dadurch hat sie sich menschen- bzw. pferdefreundlicher erwiesen als die böse Frau des Kohlenhändlers im *Kübelreiter*. Die Verwaltung brachte Verständnis für den Umstand auf, dass „Bucephalus bei der heutigen Gesellschaftsordnung in einer schwierigen Lage ist“ (Kafka 2002a, 251, 14-15). Denn als Doktor muss Bucephalus heute in Trennung von seinem früheren Selbst leben, um noch eine Funktion erfüllen zu können. Vorbei ist die Zeit, wo Streitrosse brauchbar sein könnten, da keine heroischen Schlachten geführt werden. Bucephalus wird nicht mehr von Alexander zum Kriegspferd abgerichtet, sondern von der weltgeschichtlichen Wende zum bloßen Gerichtsdieners.

Der Kontrast der Weltepochen relativiert sich angesichts der Beschränktheit, der selbst Alexander unterlag. In einem der kurz nach den *Landarzt-Erzählungen* geschriebenen *Zürauer Aphorismen* erwägt Kafka die Möglichkeit,

daß Alexander der Große [...] trotz der auf Veränderung der Welt gerichteten Kräfte, die er in sich fühlte, am Hellespont stehn geblieben und ihn nicht überschritten hätte und zwar nicht aus Furcht, nicht aus Unentschlossenheit, nicht aus Willensschwäche, sondern aus Erdenschwere. (Kafka 2002e, 121)

Dem Schicksal der Endlichkeit des Irdischen entging auch der historische Alexander nicht. Auch ihm, dem Grenzüberschreitenden, war nicht gegeben, seine Eroberungswünsche vollständig zu erfüllen. Ein anderer Aphorismus verbindet den Namen Alexanders nicht mit Triumph-, sondern mit Todesvorstellungen: „Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand

ein Bild der Alexanderschlacht“.⁸ Doch hier meint Kafka, energische Lebensführung erlaube der Todesangst nicht, den Sieg davon zu tragen. Er setzt fort: „Es kommt darauf an, durch unsere Taten noch in diesem Leben das Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen“ (Kafka 2002e, 133).

In *Der neue Advokat* wird die Objektivität der Begrenztheit zugegeben, aber der Akzent nicht darauf gelegt:

Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch die Spitze des Königsschwertes bezeichnet, heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen, niemand zeigt die Richtung, viele halten Schwerter, aber nur um mit ihnen zu fuchteln, und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich. (Kafka 2002a, 252, 1-7)

In der Gegenüberstellung des mythischen bzw. hellenischen und des modernen Zeitalters wird das erstere nicht durch die Erreichung des Ziels, sondern die Zielstrebigkeit und Richtungssicherheit gekennzeichnet. Angedeutet wird sie u.a. durch die phallischen Evokationen des Schwertes und seiner Spitze, die sich zum Tor richtet, sowie die des Pferdenamens (*Bucepha[l]lus*) selbst. In der Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes herrscht ein weiterer Gegensatz. Einerseits handelt es sich um einen Zustand der Führer- und Orientierungslosigkeit, da die schwingenden Schwerter mit ihren Bewegungen einen nur noch verwirren können. Zwar wird die Gegenwart – wie einst Mazedonien von Alexander – als eng erfahren. Die Entwertung des Bestehenden – das mit der Herrschaft von Philipp, dem Vater verglichen wird⁹ – wird jedoch nicht durch die Hoffnung eines durch den Sohn gebotenen Auswegs überkompensiert: „niemand, niemand kann nach Indien führen“ (Kafka 2002a, 252, 1). Andererseits gibt es heute ausdrücklich neue und erhabenerere Tore als die von Indien. Es wird allerdings nicht geklärt, ob sie noch des neuen Wegweisers harren, der zu ihnen führte, oder ob die sublimierten Ziele als solche das Zeigen geschweige denn das Erobern verwehren. Deswegen lässt sich auch nicht direkt dem Text entnehmen, inwieweit Dr. Bucephalus in der Lage ist – gleichsam seinen Herrn ersetzend –, ein Verhältnis zu diesen neuen, unbestimmten Zielen zu entwickeln, oder aber sich nur mit der Transzendenzlosigkeit des Zeitalters abfinden muss.

In jedem Fall scheint er die beste der ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten genutzt zu haben. Statt Alexander im Krieg auf seinem Rücken zu tragen – eine Funktion, der er seinen Ruhm verdankt, die aber jetzt, aus der

⁸ Goebel bezieht Kafkas Reflexion auf eine „Reproduktion des Alexandermosaiks im Prager Altstädter Gymnasium“, das Kafka besuchte (Goebel 1986, 113). Nach Reuß handelte es sich um eine Reproduktion von Altdorfers Bild „Alexanderschlacht“ (Reuß 20).

⁹ „[S]o daß sie Philipp, den Vater, verfluchen“ (Kafka 2002a, 251, 22).

Perspektive des Erzählers, als eine alte Last gilt –, versenkt er sich „in die Gesetzbücher“, die er ungestört „bei stiller Lampe, fern dem Getöse der Alexanderschlacht“ studiert. So wie der Rechtstext das Kriegerrecht substituiert und das Gericht die Richtweisung des Kriegers, so tritt an die Stelle des Handelns das Lesen. Es sind – so der Schluss der Erzählung – „die Blätter unserer alten Bücher“, die ab nun das Interesse von Bucephalus, dem Doktor, gewinnen (Kafka 2002a, 252, 9-13). Vor dem Schatten braucht er sich – so darf man vielleicht vermuten – in seiner nächtlichen Einsamkeit nicht mehr zu fürchten.

Aber wer sind „wir“, die diese Bücher zu den unsrigen erklären dürfen? Sollen wir durch die überlieferten Bücher einer Tradition teilhaftig sein, auf die sich nun der neue Advokat, gegen seine hellenische Vergangenheit gerichtet, fürs Gericht arbeitend, richtet? In der ersten Person Plural spricht schon der erste Satz der Erzählung. Es heißt: „Wir haben einen neuen Advokaten“ (Kafka 2002a, 251, 2). Spricht der Erzähler im Namen der Epoche oder des Gerichtswesens bzw. des „Kollektivs der Anwälte“ (Kurz 120; Reuß 11)? Sind „wir“ die Zeitgenossen im Allgemeinen, oder wird hier über die geistige Situation von Kafkas eigener westjüdischer Generation reflektiert, bei der Orientierungslosigkeit diagnostiziert wird? (Kurz 115) Das Studium des Gesetzes evoziert notwendigerweise auch das der Heiligen Schrift. Hat Dr. Bucephalus darin eine persönliche Lösung gefunden, oder darf man – etwa aufgrund der Ambivalenz von Verheißung und Terror bei der Vorstellung von Gesetz in der Literatur Kafkas¹⁰ – annehmen, er sei auch unser Verteidiger vor einem Gericht, das uns beschuldigt, ein Schattenführer in der Moderne?¹¹

Auf alle diese Fragen bietet der Text keine eindeutige Antwort. Das liegt zum großen Teil daran, dass die Gegensatzpaare Antike – Moderne, griechisch – jüdisch, Richtung – Recht dynamisch strukturiert sind und sich nicht notwendig symmetrisch zueinander verhalten. Durch Doppelbesetzungen wird ein Rätsel konstruiert, dessen fiktionale Faktizität sich zur Paradoxie zuspitzt. Wie Bucephalus, als Pferd und als Advokat, zweimal auf die Bühne der Erzählung tritt, so werden auch die weltgeschichtlichen und geistigen Orte seines Auftretens zwar voneinander unterschieden, aber auch beide im Übergang begriffen. Die ältere Epoche wird durch die Zähmung des Tiers und der Emanzipation des Sohnes vom Vater signalisiert und stellt selbst – als die Zeit der Expedition Alexanders – eine Entwicklung dar. In der neueren ist die Grenze zwischen der Sinnkrise – es fehlt das „Wohin“ – und ihrer Bewältigung fließend. Erst das Gericht rettet den

¹⁰ In seinem Vergleich von *Vor dem Gesetz* und *Der neue Advokat* behauptet Walter Sokel: „The law is not only a *locus* of unfulfilled desire; it is also the unrealized threat of deadly terror“ (Sokel 201).

¹¹ Dass jüdisches und modernes Selbstverständnis sich bei Kafka nicht einander ausschließen ist von der Forschung oft betont worden (vgl. Grözinger u.a., 10; Kilcher 209).

Advokaten, indem es ihn anstellt, dann aber rettet er sich selbst, als er den Entschluss fasst – denn *er* hat es „getan“ (Kafka 2002a, 252, 9) –, zum Rechtsgelehrten zu werden (vgl. Reuß 19). Nicht zuletzt greifen auch die Epochen sowie Heidentum und Monotheismus ineinander. Das alexandrinische Judentum kannte seinen eigenen Alexander den Großen und zwar als „Bekenner des jüdischen Gottesglaubens“ (Delling 1-3)¹², während Dr. Bucephalus sein neues Leben mit einer Hinwendung zum Alten – den alten Büchern – beginnt. Mag dadurch die messianische Hoffnung inmitten der Verzweiflung aufflammen, so steht sie noch im Verhältnis zum Mythos, von dem sie eingeleitet wird. Es gibt nicht nur den jüdischen Messianismus, sondern auch den griechischen¹³, und es gibt nicht nur den griechischen Mythos, sondern auch den jüdischen.¹⁴

2. Jüdische Kafka-Rezeption: Susman, Scholem, Kraft

Es gibt vor allem auch den jüdischen Kafka-Mythos. Abgesehen vom Biographischen stützt er sich hauptsächlich auf die Behandlung des jüdischen Rechtsbegriffs in Kafkas literarischem Schaffen. Es ist naheliegend, dass auch in *Der neue Advokat* – wie auch allgemeiner im Band *Der Landarzt* – die Frage des Eingangs zum Gesetz erneut thematisiert wird, wie sie auch in *Der Prozess* und besonders im Fragment *Vor dem Gesetz* gestellt wurde. *Der neue Advokat* hebt sich von den älteren Texten insofern ab, als diesmal das Gesetz seine drohende Seite nicht zeigt. Als religiös-existentielles Asyl präsentiert es eine der Richtungslosigkeit widerstehende Richtung nach innen: zur Isolation des Gelehrten oder ins Innere der jüdischen Tradition. Durch die Fokussierung auf die Frage nach der „Möglichkeit authentischer Existenz“ (Weinberg 115) verschiebt sich notwendigerweise der Akzent vom literarischen Werk auf das durch die literarische Produktion bekundete Interesse.¹⁵ Diese Forschungsorientierung

¹² Weinberg hebt dagegen die Analogien zwischen Alexander und Christus hervor (Weinberg, 52-53).

¹³ Nach Ritchie Robertson kann India als das „gelobte Land“ und Alexander als ein falscher Messias betrachtet werden (Robertson 139). Sokel behauptet: „According to Jewish tradition of the Alexander theme, Alexander’s objective beyond India was paradise“ (Sokel 205).

¹⁴ Bin Gurion, dessen Werk auch Kafka bekannt gewesen sein soll (Wassermann 48), hat zwei Kurzgeschichten über Alexander veröffentlicht (Bin Gurion 1921, 37-39; Bin Gurion 1934, 109-117). In der ersten, *Alexander bei den Stämmen Israels* lässt er Alexander sich beschneiden und einem jüdischen Greis sagen: „Ich habe wie du teil am Bunde Abrahams“ (Bin Gurion 1921, 39).

¹⁵ Zuweilen verleitet diese interessegeleitete Perspektive die Interpreten zu naiv-biographischen Deutungsversuchen. Bezüglich *Der neue Advokat* liefert Martin Wassermanns Ansatz ein Paradebeispiel. Er spricht Kafka einen literarisch verkleideten religiösen Utilitarismus zu. Seine

bleibt bis heute lebendig, ihre Geschichte ist aber so alt wie die Rezeption Kafkas selbst. Kehrt man zu der Zeit der ersten Reaktionen auf Kafkas Werk seit der allmählichen Veröffentlichung seines Nachlasses durch Max Brod zurück – und ich werde mich hier auf diese Periode der Forschungsgeschichte beschränken –, so sticht eine Rezeptionstendenz heraus, die die Einheit von Ziellosigkeit und Hoffnung, wie sie sich hier im Text *Der neue Advokat* verschränken, religiös oder theologisch zu erklären versucht. Für die religiöse Deutung Kafkas sind nicht nur die Schriften Max Brods mit seinem Plädoyer für eine „realistisch-jüdische Deutung“ (Brod 153), sondern auch diejenigen Margarete Susmans prototypisch – vor allem der 1929 erschienene Aufsatz *Das Hiob-Problem bei Franz Kafka*. Susman behauptet, die Frage des Gesetzes bei Kafka sei die Frage der Theodizee, wie sie seit dem Buch Hiob zum festen Bestand der spezifisch jüdischen Religiosität gehöre: „Es gibt keine große Leistung des Judentums im Exil, die nicht in ihrem Kern eine Theodizee wäre“ (Susman 36). Insbesondere habe die Erfahrung der Assimilierung der Juden in Europa die immer schon bestandene Kluft zwischen Gottes Gesetz und Leben und das damit verbundene Hadern mit Gott auf die Spitze getrieben. Von dieser Zuspitzung soll Kafkas Werk Zeugnis ablegen, dessen „künstlerische Leistung darin besteht, die Form des Nichts gefunden zu haben“ (ebd. 39), gleichzeitig auch die des hinter diesem Nichts verborgenen und unaussprechlichen göttlichen Urteils. „Denn überall da – gerade da: auf dem Grunde der Leere, die die Wahrheit unserer Weltstunde ist, erkennen wir bei Kafka die Hand einer verborgenen Macht, die unser Leben unentrinnbar einfordert“ (ebd. 42). Ähnlich wie Susman behauptet Gershom Scholem in einem Brief an Walter Benjamin im August 1931, dass „jede Untersuchung über Kafka vom Buche Job aus zu beginnen“ hat (Benjamin, 1156). Seine spätere Auseinandersetzung mit Susman über die Frage der „Symbiose“ vorwegnehmend¹⁶, betont er den ausschließlich jüdischen Charakter der Produktion Kafkas,

These fasst er folgenderweise zusammen: „Kafka wrote his poem, *The New Attorney*, in order to declare that he had found a Jewish approach to face his death [...] I will demonstrate that Kafka, in *The New Attorney*, was stating that he was going to function as an interpreter of Jewish law, and by assuming this role, he would likely achieve a rewarding afterlife“ (Wassermann 42).

¹⁶ Scholem lehnte in einem offenen Brief an Manfred Schloesser seine Einladung ab, einen Beitrag zu einer Festschrift für Susman zu verfassen. Dass es – nach der Konzeption des Bandes – ein „unzerstörbares deutsch-jüdisches Gespräch“ gab, hielt Scholem dezidiert für eine Illusion (Schloesser 229-232).

in dessen „vollkommene[r] Prosa“ das Nichts hause, worauf „die Welt der Offenbarung“ zurückgeführt werde (ebd. 1156; 1166).¹⁷

Weder Susman noch Scholem lag es daran, konkrete Werke zu interpretieren. Das von beiden hervorgehobene Motiv des Umschlags totaler Negativität ins Positive im Zeichen einer messianischen Hoffnung tritt möglicherweise auch in der Erzählung *Der neue Advokat* auf, allerdings nicht auf die Art und Weise, in der Susmans und Scholems Kafka-Bilder erwarten ließen. Das sich in die prosaische Moderne hinein fortsetzende Leben des Bucephalus weist nichts von jener Tragödie auf, deren Vollzug Susman sowohl am geschichtlichen Gang des Judentums als auch in der Literatur Kafkas ablesen will. Die Lage des Pferdes mag dem wohlwollenden Gericht nicht leicht scheinen, aber von Schmerz und Leid bei unnachgiebiger Suche nach dem abwesenden Gott findet sich in der Kurzerzählung keine Spur. Auch die Versenkung in die alten Bücher zeichnet sich eher durch eine Ruhe und Gelassenheit aus, die aller Tragik fremd ist. Gerade mittels des Bezugs auf den Hiobsstoff – wie im „Prolog im Himmel“ in Goethes *Faust* –, ist bei Susman der faustische Ton nicht abgeklungen, von dem Blumenberg später behaupten wird, er sei in der Welt Kafkas nicht mehr zu vernehmen.¹⁸ Dr. Bucephalus praktiziert beschwerdelos den „Verzicht auf den faustischen Anspruch“ (Blumenberg 2017, 71).

Scholem, dessen Deutung im Vergleich mit der von Susman mehr theologisch als religiös geprägt ist, hütet sich davor, eine erneute Mythisierung des Jüdischen vorzunehmen. Versucht man jedoch sein allgemeines Kafka-Verständnis mit der Erzählung *Der neue Advokat* in Verbindung zu bringen, so bleibt auch seine Betrachtung der Kritik ausgesetzt, die Blumenberg übte, vor dem Fehler warnend, Kafkas Werk als Ausdruck spezifisch jüdischer Erfahrungen zu interpretieren. Wie aus seinem Briefwechsel mit Benjamin hervorgeht, unterscheidet Scholem nicht zwischen der „Lehre“, deren Form die kafkasche Parabel konserviert, und dem „Gesetz“, von dem die literarischen Figuren Kafkas sowohl heimgesucht werden als auch Erlösung erhoffen.¹⁹ Auf den Text von *Der neue Advokat* angewandt, würde das bedeuten, dass der Lehrgehalt der Parabel mit dem Inhalt der Gesetzbücher zusammenfallen müsste. Das wäre nur absurd,

¹⁷ Scholem versuchte Benjamin seine Kafka-Auffassung auch mithilfe eines Lehrgedichts zu vermitteln. Seine erste Strophe lautet: „So allein strahlt Offenbarung / in die Zeit, die dich verwarf. / Nur das Nichts ist die Erfahrung, / die sie von dir haben darf“ (Benjamin 1161).

¹⁸ Schon Benjamin kommentiert: „Und so bleibt denn schließlich vom Fausthaften nicht viel übrig“ (Benjamin 1196).

¹⁹ Scholem schreibt im oben benannten Brief an Benjamin: „Wie du als Kritiker es anstellen wolltest, ohne die Lehre, bei Kafka Gesetz genannt, ins Zentrum zu stellen, etwas über die Welt dieses Mannes zu sagen, wäre mir ein Rätsel.“ Benjamin kritisiert Scholems Gleichsetzung der zwei Begriffe in einem Brief an Werner Kraft vom 12.11.1934 (ebd. 1156; 1172).

auch wenn man, das Literarische ausklammernd, davon ausginge, dass der Schlussabsatz der Erzählung der Träger einer Lehrbotschaft sei. Dadurch erschwerte sich aber auch das Verständnis des Spannungsverhältnisses zwischen der mythischen Zeit Alexanders und der modernen Zeit des Nachlebens von Bucephalus. Wie schon bemerkt: Nicht der Entzug des Ziels trennt die zwei Epochen voneinander, denn Indien war schon zu Zeiten Alexanders unerreichbar. Vielmehr verabschiedet Dr. Bucephalus seine Vergangenheit, indem er auf die Anwendung ihrer Logik auf die zeitgenössischen Verhältnisse verzichtet. Seine Gerichtsarbeit verrichtend, richtet der neue Advokat sein Interesse nicht mehr auf das Ziel der heute weiter und höher vertragenen Tore.

Zur selben Zeit wie Susman und Scholem drückte sich auch Werner Kraft zu dem damals brisanten Thema „Kafka“ aus – ebenfalls aus der jüdischen Perspektive – allerdings durch Interpretationen von Kafkas Kurzgeschichten, darunter auch der Erzählung *Der neue Advokat*. Man könnte seinen Versuch als Korrektiv der soeben genannten Kafka-Deutungen betrachten, sofern es ihm gelingt, eine Grundspannung, die sonst leicht verkannt werden könnte, zu durchschauen. Sie besteht darin, dass Bucephalus durch seine zeitliche Transportation in die Gegenwart einerseits die ihm angemessene Rolle unwiederbringlich verloren hat, andererseits aber zum ersten Mal wirklich zu sich selbst kommen darf. Explizit wird er im Text jetzt „frei“ genannt (Kafka 2002a, 252,10). Zusammenzudenken sind beide Verhältnisse unter der Voraussetzung, dass die ihm zugewiesene neue Rolle ihm nur vordergründig nicht gerecht wird – denn wie soll ein Streitross eine bürgerliche Existenz führen! – und wiederum – aus der am Ende überraschend eingeführten Sicht – doch die einzig rechte ist. So schreibt Kraft: „Wenn Bucephalus in die Sphäre des Rechts eintritt, muss es zu einer Auseinandersetzung zwischen beiden kommen“ (Kraft 13). Nicht etwa, weil seine wilde Natur der traurigen Gerichtsarbeit widerstrebt, sondern weil er im Gericht doch noch einer schicksalhaften Gewalt, einer Richtung, unterworfen bleibt. Es sei gerade die Ironie der Erzählung, dass der Leser auf die Idee gebracht wird, Dr. Bucephalus müsse unter der Richtungslosigkeit von heute leiden. Das Rechtswesen gehöre immer noch zu einer vom Mythos belasteten Welt, die Dr. Bucephalus doch zum Schluss überlistet, indem er keinen Krieg gegen sie führt, sondern das Gesetz zum Gegenstand der Lektüre macht. Die Formulierung, mit der die Beschreibung seiner neuen Beschäftigung im Text Kafkas eingeführt wird, „Vielleicht ist es deshalb wirklich das Beste [...] wie es der Bucephalus getan hat“ (Kafka 2002, 251, 9a), sei in Krafts Deutung die bescheidene Stimme der

Gerechtigkeit, die dem antiken und modernen Mythos Abbruch tut, ohne sich gegen ihn zu richten oder gerade dadurch (Kraft 15).²⁰

Walter Benjamin, der Anfang 1934 die Bekanntschaft Krafts machte, nimmt dessen Ansatz in seinem bekannten Kafka-Aufsatz auf, der am Ende desselben Jahres publiziert wurde. Seine Deutung von *Der neue Advokat* fasst Benjamin am Ende des Aufsatzes zusammen, wo er behauptet, dass Dr. Bucephalus nicht nur ein neuer, sondern auch ein neuartiger Advokat ist, welcher die Rechtsbücher nur liest, ohne das Recht zu praktizieren. „Das Recht, das nicht mehr praktiziert und nur studiert wird, das ist die Pforte der Gerechtigkeit“ (Benjamin 437). Er studiere nicht nur das alte Recht, vielmehr – so Benjamin – „das alte Unrecht“ (Benjamin 412; 1214), welches noch der gewalttätige Alexander an der Welt und ihm selbst verübt habe.

3. Benjamins Kafka: Parabel und Mythos

Zahlreiche Arbeiten adoptieren noch heute im Großen und Ganzen die erwähnte These Benjamins, vor allem was die kafkasche Behandlung des Mythos anbelangt. In diesem Kontext gilt die Erzählung *Der neue Advokat* als Zeugnis eines auch in anderen Texten unternommenen Versuchs der „Verfremdung“ (Rath 90) mythologischen Materials, einer Ironisierung und „Selbstironisierung“ (Allemann 156), die zur „Selbstauflösung mythologischer Bildstrukturen“ führe (Goebel 1985, 63). Das aufklärerische Entgegenwirken zum romantischen Programm der neuen Mythologie soll demnach durch Kafkas literarische Arbeit am Mythos geleistet werden. Sie bringe, wenn nicht allen, so doch den jeweiligen Mythos „zu Ende“ (Blumenberg 2006, 291). Auf die Frage der technischen Dimension solcher Arbeit kann hier nicht eingegangen werden. Es ist jedoch auf die Gefahr hinzuweisen, mit der die Fokussierung auf das subversive Verfahren mit dem Mythos einhergeht. Wie im Kontext der jüdischen Rezeption Kafkas die Form der Lehre mit dem Gesetz als Inhalt verwechselt werden kann, so tendiert der Versuch, Kafka für ein Programm der Auflösung des Mythos zu gewinnen, dazu, die Differenz zwischen der Behandlung und Umdeutung des mythologischen Stoffs in der Parabel und der literarischen Leistung zu verwischen. Verfehlt wird das reflexive Moment, dass der Text nicht nur einen Mythos verarbeitet, sondern auch mitteilt, dass er das macht. Durch die Gleichsetzung von der Erzähler-Perspektive und der Werk-Instanz öffnet sich der

²⁰ Häufig wird das Wort „vielleicht“, das Kraft zur Signatur der angekündigten „Weltzeit der Gerechtigkeit“ erhebt, umgekehrt interpretiert. Nach Kurz „verrät die Formulierung [...] ununterdrückbare Zweifel, ob das wirklich das Beste ist“ (Kurz 121), und Sokel kommentiert: „it is second best at best. It is substitute.“ (Sokol 210).

Weg zu zweifelhaften Schlussfolgerungen. Dass die mythische Gestalt von ihrem Überlieferungszusammenhang radikal entfremdet wird, muss nicht bedeuten, dass sie am Ende zum Träger eines Sinngehaltes erhoben wird, wie die normative Einstellung des Erzählers – sei sie noch durch das kleine Wort „vielleicht“ gebrochen – andeutet.

Es lohnt sich an diesem Punkt zum Satzsatz der Erzählung zurückzukehren. Der Satz lautet: „Frei, unbedrückt die Seiten von den Lenden des Reiters, bei stiller Lampe, fern dem Getöse der Alexanderschlacht, liest und wendet er die Blätter unserer alten Bücher“ (Kafka 2002, 252, 10-13). Der Beschreibung der Lektürepraxis fehlen die Züge des dämonischen Automatismus, der in anderen, vergleichbaren Szenen im Werk Kafkas hervorsticht.²¹ Nach Benjamins Interpretation ist hier der Leser Bucephalus endlich die mythische Last losgeworden, nicht aber, weil er etwa im Gesetz Zuflucht vor dem Mythos fand, sondern, weil er sich vom Rechtsmythos selbst durch seine Verwandlung in ein Leseobjekt rettete. Seine Lesepraxis ist Abstinenz von der Rechtsanwendung. Es kann ihm daher nicht einmal darum gehen, das Gesetz zu interpretieren. Das wäre noch eine Erkundung des Felds, wohin das Wort den Leser richtete. Legitim scheint der Verdacht, dass nicht nur die Seiten seines Körpers, sondern auch die des Buches „unbedrückt“ sind – oder soll man hier eher „ungedruckt“ lesen?²² Beim Studium, das Benjamin im frühromantischen Sinn als intentionsloses Lesen versteht, wird kein Zweck vorgeschrieben: „Dabei ‚liest‘ manchmal das Pferd besser als der Mensch“ (Benjamin 1246). Man liest wie ein Pferd, wenn man kein Urteil zu fällen hat, d.i. wenn man ein Leser ist und nicht gleichzeitig ein Schreiber, zumindest kein produktiver.²³

Die Erzählung, die den Mythos verarbeitet und möglicherweise sabotiert, bleibt jedoch das Werk eines Schreibers. Der Widerstand des Werks zu seiner Interpretation, die Konstruktion des Rätsels, ist nicht eins mit der Abwendung des Bucephalus vom Zwang der Rechtsanwendung. Der Rest des „Unerklärlichen“

²¹ Vgl. mit folgender Stelle aus *Der Verschollene*: „Stumm sah er zu, wie der Mann in seinem Buche las, die Blätter wendete, hie und da in einem andern Buche, das er immer mit Blitzesschnelle ergriff, irgend etwas nachschlug und öfters Notizen in ein Heft eintrug, wobei er immer überraschend tief das Gesicht zu dem Hefte senkte“ (Kafka 2002c, 342).

²² Reuß spekuliert, das Versenken in die Gesetzbücher zeuge davon, dass „die unter dem Namen Bucephalus eingeführte Person [...] wie ein Wasserzeichen“ ist. „Eines der ersten belegten Wasserzeichen zeigt bekanntlich tatsächlich einen Ochsenkopf“. Das entspreche der Etymologie des griechischen Namens Bucephalus (Reuß 19).

²³ Zur entgegengesetzten Deutung von Benjamins Ausführungen über die Schrift und dem Studium bei Kafka scheint Sven Kramer zu kommen, wenn er schreibt, dass die Befreiung vom Recht, darin besteht, dass „an die Stelle der Anweisung [...] die Auslegung getreten ist“ (Kramer 49).

und „Unerklärbaren“ (Allemann 163; Stierle 466) hält die Kräfte der Entmythologisierung in Schach. Mehr noch: Im Text machen wir die Bekanntschaft eines Schreibers – „ein[es] ganz einfältig[en]“ (Kafka 2002a, 251, 6-7) –, der den imposanten Gang des neuen Advokaten auf der Gerichtstreppe bestaunt. Durch seinen ästhetisch geschulten Blick wird die Gestalt von Dr. Bucephalus im Voraus remythologisiert: ins Symbol der Befreiung verwandelt, von der das Gleichnis der Parabel spricht. Den Unterschied zwischen Zerstörung und Aufbewahrung des Scheins fasst Benjamin – in einem nur selten besprochenen Passus seines Kafka-Aufsatzes – kritisch als eine Diskrepanz zwischen schriftstellerischer Absicht und Ausführung bei Kafka zusammen: „Gescheitert ist sein großartiger Versuch, die Dichtung in die Lehre zu überführen und als Parabel ihr die Haltbarkeit und die Unscheinbarkeit zurückzugeben, die im Angesicht der Vernunft ihm als die einzig geziemende erschienen ist“ (Benjamin 427-428). Die Rede vom „Angesicht der Vernunft“ findet eine Entsprechung in Benjamins Notizen zu seinen Gesprächen mit Brecht über Kafka in Svendborg. Was „sich vor der Vernunft verantwortet“, notiert sich Benjamin auf Anregung Brechts, ist die Parabel, das Gleichnis, „dem es deshalb, was seine Geschichte angeht, nicht ganz ernst sein kann“ (ebd. 1253-1254). In seinen persönlichen Aufzeichnungen zur geplanten Revision des Aufsatzes vermisst er bei Kafka das Satirische, das durch die Mystik zum Ersticken gebracht werde. Ihren Ort bestimmt Benjamin am Symbol, in das sich das Gleichnis unter metaphysischem Druck verwandelt (ebd. 1258). Zwischen Gleichnis und Symbol herrsche eine „Antinomie“ (ebd. 1255).

Man kann hier fortsetzen: Auch die Nüchternheit des neuen Advokaten bleibt nicht unberührt von der vormaligen Heroik. Im Possessivpronomen „unserer“ im letzten Satz der Erzählung macht sich möglicherweise ein Kollektiv hörbar, das nicht notwendig mit dem „Wir“ zu Beginn des Textes identisch ist. Wir bekommen einen neuen Kollegen, aber wir finden gleichsam einen neuen Heros. Von seinem Namen kann er sich nicht verabschieden. In Kafkas Auseinandersetzung mit dem Mythos ist noch das Echo vom Getöse der Schlacht zu hören, die Mythos heißt.

Literatur

Allemann, Beda: *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Göttingen: Wallstein 1988.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Bin Gurion, Micha Josef: *Der Born Judas. Legenden, Märchen und Erzählungen*, Bd. 5: Volkserzählungen. Leipzig: Insel-Verlag 1921.

Bin Gurion, Micha Josef: *Der Born Judas. Märchen und Geschichten. Neue Ausgabe*. Berlin: Schocken Verlag 1934.

- Binder, Hartmut (Hg.): *Das Kafka-Handbuch*, Bd. 1: *Der Mensch und seine Zeit*. Stuttgart: Kröner 1979.
- Binder, Hartmut: *Mit Kafka in Paris. Historische Spaziergänge mit alten Photographien*. München: Langen Müller 1999.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Blumenberg, Hans: *Schriften zur Literatur 1945-1958*, hg. v. Alexander Schmitz und Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1954.
- Delling Gerhard: „Alexander der Große als Bekenner des jüdischen Gottesglaubens“. *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period* 12.1 (1981): 1–51.
- Goebel, Rolf J.: „Selbstauflösung der Mythologie in Kafkas Kurzprosa“. Elling, Barbara (Hg.): *Kafka-Studien*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1985: 63-80.
- Goebel, Rolf J.: *Kritik und Revision. Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Traditionen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1986.
- Gottwald, Herwig: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modell und Fallstudien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Grözinger, Karl Erich, Mosès Stéphane und Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): *Kafka und das Judentum*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1987.
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002a.
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten. Apparatband*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002b.
- Kafka, Franz: *Der Verschollene*, hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002c
- Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002d.
- Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002e.
- Kilcher, Andreas B.: „Kafka und das Judentum“. Jagow, Bettina von und Jahraus, Oliver (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008: 194-211.
- Kraft, Werner: *Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.
- Kramer, Sven: *Rätselfragen und wolkige Stellen. Zu Benjamins Kafka-Essay*. Lüneburg: Zu Klampen 1991.
- Kurz, Gerhard: „Der neue Advokat. Kulturkritik und literarischer Anspruch bei Kafka“. Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Was bleibt von Franz Kafka? Positionsbestimmung. Kafka-Symposion*. Wien: Braumüller 1983: 115-128.
- Northey, Anthony: *Kafka's Relatives. Their Lives and His Writing*. New Haven: Yale University Press 1991.
- Rath, Norbert: „Mythos-Auflösung, Kafkas Das Schweigen der Sirenen. Christa Bürger (Hg.): *Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht*. Frankfurt am Main: Athenäum 1986: 86-110.
- Reuß, Ronald: „Franz Kafka. ‘Der neue Advokat‘“. Elmar Locher und Isolde Schiffermüller (Hg.): *Franz Kafka. „Ein Landarzt“*. Interpretationen. Innsbruck: Studien Verlag 2004: 9-20.
- Robertson, Ritchie: *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*. Oxford: Oxford University Press 1985.

Schloesser, Manfred (Hg.): *Auf gespaltenem Pfad. Festschrift zum neunzigsten Geburtstag von Margarete Susman*. Darmstadt: Erato-Press 1964.

Sokel, Walter H.: „Kafka’s Law and Its Renunciation: A Comparison of the Function of Law in ‘Before the Law’ and ‘The New Advocate’”. Sokel, Walter H. und Kipa, Albert (Hg.): *Probleme der Komparatistik und Interpretation. Festschrift für André von Granica zum 65. Geburtstag am 25.5.1978*. Bouvier: Bonn 1978: 193-215.

Steinmetz, Ralf-Henning: „Kafkas neuer Advokat“. *Wirkendes Wort*, 41 (1991): 72–80.

Stierle, Karlheinz: „Mythos als bricolage und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos“. Fuhrmann, Manfred (Hg.): *Terror und Spiel*. München: Fink 1971: 455-472.

Susman, Margarete, „Das Hiob-Problem bei Franz Kafka“. *Der Monat*, 5.1 (1929): 31-49.

Wassermann, Martin, „Kafka’s *The New Attorney*: A Therapeutic Poem Offering a Jewish Way to Face Death“. *Litteraria Pragensia* 4.2 (1992): 42-57.

Weinberg, Kurt, *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*. Bern und München: Peter Lang 1963.

Warten auf die Barbaren: Kavafis und Kafka

*Katerina Karakassi*¹

Was man unter „Barbar“ versteht, hängt sowohl vom jeweiligen kulturhistorischen Kontext als auch von der imaginären bzw. realen – jedenfalls rhetorisch vermittelten – Vorstellung der eigenen Identität bzw. der Fremdheit und Alterität ab. Im Rahmen dieses Beitrags wird allerdings nicht so sehr auf die komplexe Beziehung zwischen Eigenem und Fremdem im allgemeinen Sinne, sondern eher auf das imaginäre Konstruieren der Andersheit im Moment des Wartens auf die Barbaren, im Moment des Noch-nicht-Angekommenseins eines unbekanntes Fremden bzw. Feindes fokussiert. Diese in einer Wartezeit entstandenen Konturen des Barbarischen, die sich vielmehr aus Sagen bzw. aus Alpträumen als aus Erfahrungen speisen, bilden einen ersten „Schwellenraum zwischen den [späteren] Identitätsbestimmungen“ (Homi Bhabha), der auch in politischer Hinsicht essenziell ist. Wie dieser Raum des Wartens auf den feindlichen Anderen bei Kavafis und Kafka inszeniert wird vergleichend aufzuzeichnen und in seiner politischen Brisanz zu analysieren, ist das Ziel dieses Beitrags. In diesem Rahmen wird versucht, die diversen Überschneidungen zwischen den literarischen Modellierungen der Alterität bzw. der Identität in ihrer grundlegenden Ambiguität im Werk von Kavafis und Kafka zu kartographieren, während dabei besondere Aufmerksamkeit dem Warten auf den feindlichen Fremden geschenkt wird, in der Hoffnung berühmte und vielfach behandelte Texte, wie dies beim Gedicht *Warten auf die Barbaren* von Kavafis und dem Fragment *Beim Bau der chinesischen Mauer* von Kafka der Fall ist, in ein neues Licht rücken zu können.

The meaning of “barbarian” depends on the respective cultural-historical context as well as on the imaginary or real - at least rhetorically mediated - conception of one's own identity or of foreignness and alterity. In the context of this paper, however, the focus lies not so much on the complex relationship between one's own and the foreign in a general sense, but rather on the imaginary construction of otherness in the moment of waiting for the barbarians, in the moment of the not-yet-arrival of an unknown stranger or enemy. These contours of the barbarian, which emerged in a waiting period and which are rather fed by sagas or by nightmares than by experiences, form a first “threshold space between the [later] determinations of identity” (Homi

¹ Katerina Karakassi, geb. in Athen; Studium der Germanistik an der Universität Athen; 2001 Promotion über Fr. Kafka: *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*; 2000-2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Essen-Duisburg im Fachbereich Allgemeine und Vergleichende Literatur; seit 2005 Dozentin an der Universität Athen im Fachbereich für Deutsche Sprache und Literatur (Deutsche Literatur und Komparatistik), z.Z. Assoc. Prof.; seit 2006 Dozentin an der Fernuniversität Patras (Europäische Literaturgeschichte); 2010-2012 und 2017 Humboldt Stipendiatin an der Universität Konstanz, Gastgeber: Prof. Dr. Koschorke. Veröffentlichungen im Bereich der Komparatistik, der Literaturtheorie, der deutschen Literatur in der Aufklärung und in der Moderne. 2018-2020 war sie Leiterin des Postgraduierten Studiengangs „Deutsche Philologie: Theorie und Anwendungen“. Seit 2022 ist sie Leiterin des Fachbereichs für Deutsche Sprache und Literatur der Universität Athen. kkarakassi@gs.uoa.gr

Bhabha), which is also essential in political terms. The aim of this paper is to comparatively record how this space of waiting for the hostile other is staged in Kavafis and Kafka and to analyse it in its political explosiveness. Within this framework, an attempt is made to map the diverse intersections between literary modellings of alterity or identity in their fundamental ambiguity in the work of Kavafis and Kafka, while paying particular attention to *Waiting for the Hostile Other*, in the hope of shedding new light on famous and oft-treated texts, as is the case with the poem *Waiting for the Barbarians* by Kavafis and the fragment *The Great Wall of China* by Kafka.

I.

Die komplexe Wechselbeziehung zwischen Alterität und Identität ist ein vielfach diskutiertes Problemfeld. Aus unterschiedlichen theoretischen Blickwinkeln wurden immer wieder der Ort des „Anderen“, die Modi der Interaktion zwischen dem Eigenen und dem Fremden sowie die Bedeutung des Anderen für die Identität eines Individuums bzw. eines Kollektivs eruiert. Darauf wird im Folgenden nicht eingegangen. Das Hauptinteresse gilt nämlich nicht dem Anderen im Allgemeinen, sondern dem „Warten auf den Anderen“. Der Akzent wird deshalb auf das imaginäre „Konstruieren“ des Fremden im Moment seines Noch-nicht-Angekommenseins gelegt.

Das in der Leere des Wartens entworfene Bild eines (feindlichen) Anderen, das freilich nach dessen Ankunft mehr oder weniger modifiziert wird, ist m.E. von eminenter Bedeutung für die daraus resultierenden Identitäts- bzw. Alteritätsbestimmungen, die immerhin vom jeweiligen historischen Kontext abhängen. Aber auch da, wo der Andere nicht bzw. niemals ankommt, ist die Bedeutung der in seiner Abwesenheit entstandenen Vorstellung für die Konzeption bzw. Modifikation des Eigenen nicht zu unterschätzen. Mein Ziel ist es insofern, die Kategorie des Wartens auf den Anderen, und zwar auf den feindseligen Anderen, den bedrohlichen Fremden – sei es auch nur ansatzweise – zu skizzieren und dabei gewisse Parallelen zwischen Kavafis und Kafka herauszuarbeiten.

Gibt es mittlerweile einschlägige Literatur über das Warten, an die auch mein Beitrag anknüpft, – hier sei z.B. die großangelegte Studie von Lothar Pikulik zu nennen, die 1997 erschienen ist und den Titel *Warten, Erwartung: eine Lebensform in End- und Übergangszeiten* trägt, oder die 2013 publizierte Dissertation von Nadine Benz mit dem Titel *(Erzählte) Zeit des Wartens* – so geht es hier eher um die politische Funktion des Wartens auf die Barbaren sowie um die Bedeutung dieser Bedrohungskonstruktionen für die eigene Identität und wie sie bei Kavafis und Kafka inzeniert werden.

Die Verwandtschaft zwischen Kavafis und Kafka, die im Folgenden kurz umrissen wird, kann alles andere als zufällig genannt werden. Kavafis, 1863 geboren, also zwanzig Jahre vor Kafka, wie auch Kafka leben in Imperien, berichten von Randzonen, und zwar im Zeitalter des Nationalismus, der geprägt ist von der Differenzbestimmung von „eigen“ und „fremd“, einer Differenzbestimmung, die Imperien wegen ihrer internen Heterogenität fremd war. Dafür findet ein Imperium, wie Jürgen Osterhammel bemerkt, seine im Vergleich zu einem Nationalstaat weniger deutlich bestimmten Außengrenzen dort, wo es auf ‚Wildnis‘ und/oder ‚Barbaren‘ trifft.² Und von solchen Barbaren erzählen sowohl Kavafis als auch Kafka.

Kafka verbrachte den größten Teil seines Lebens in der Donaumonarchie, somit in einem Vielvölkerreich. Er erlebte nicht nur die wachsenden separatistischen Bewegungen, er verstand auch sehr gut die Durchsetzungsmechanismen von hegemonialen Semantiken, er wusste ganz genau, was Integration und Desintegration bedeuten, denn er lebte in einem Raum, in dem multiple kulturelle Identitäten und demnach Polyglossie – übrigens ein wesentliches funktionales Charakteristikum von Kulturräumen an der Grenze – mehr als präsent waren. In einem ähnlichen multilingualen, multikulturellen Grenzraum lebte auch Kavafis. Als Grieche in Ägypten und zugleich als Untertan des britischen Weltreichs – damals war Ägypten eine englische Kolonie, in der neben der arabischen Sprache und diversen afrikanischen Mundarten die französische Sprache als Lingua franca fungierte – erlebte er u.a. 1882 den nationalistischen Urabi-Aufstand, aber auch den Zwischenfall von Dinschawai, eine blutige Auseinandersetzung zwischen britischen Streitkräften und der Lokalbevölkerung.³

Beide beobachten die Art und Weise, wie politische Machtmechanismen funktionieren, beide erkennen die eminente Bedeutung, die der „Andere“, der feindliche „Fremde“ für die kollektive Identität hat, indem sie das Warten als ein fluides Raster modellieren, auf dem sich die komplexe Beziehung zwischen einem Wir und feindseligen Anderen widerspiegelt.

² „Der Nationalstaat sieht sich von deutlich fixierten Grenzen zu anderen, ähnlich strukturierten Nationalstaaten umgeben, zu denen Reziprozitätsbeziehungen bestehen. Das Imperium findet seine weniger deutlich bestimmten Außengrenzen dort, wo es auf ‚Wildnis‘ und/oder ‚Barbaren‘ oder auf ein anderes Imperium trifft“ (Osterhammel 382).

³ Über Kavafis siehe u.a. Liddell.

II.

Das Vexierbild der eigenen Identität, fassbar als die Alterität des Barbarischen, ist tief in der abendländischen Kultur verwurzelt. Allerdings hat es stets neue Konturen und neue Inhalte bekommen. Waren in der Antike die sprachlosen bzw. heidnischen Barbaren am Rande der damals bekannten, sprechenden bzw. christlichen, später katholischen oder orthodoxen Welt angesiedelt, so werden sie in der Neuzeit mit ambivalenten Gefühlen in „Westindien“ entdeckt. Und obschon die Antike und das Christentum das Vokabular geliefert hatten, um das Fremde zu beschreiben, von Amerika wussten die antiken und kirchlichen Autoritäten nichts. So zwang die überraschende Entdeckung die Europäer diese Terra Nova zu beschreiben. Die Verständnisschwierigkeiten, die sich dabei ergaben, sind nicht nur auf die Unmöglichkeit zurückzuführen, auf schon bestehendes Wissen zu rekurren, sondern vor allem auf die Erwartungshaltung der Europäer, die durch ihre polarisierende Dynamik diese Welt letztlich gestaltete. Das Gute und das Böse fanden ihre evidenten Träger in den Eingeborenen Amerikas: Der gute Wilde und der böse Menschenfresser sind in den ethnographischen Berichten der frühen Neuzeit immer wieder zu finden. Die auffallende Schwierigkeit das Fremde zu verstehen, die in vielen Fällen zur völligen Ignoranz geführt hat, erlaubte letztendlich die „Erfindung“ Amerikas als einen Akt, der ein Bild der indigenen Völker geliefert hat, das von Märchen, Mythen, Legenden und dem Aberglauben der Entdecker genährt wurde.

Die Aufgabe jedoch, die neue Welt zu schildern, über sie nachzudenken und sie zu verstehen, mündete in grundlegenden anthropologischen und kulturellen Fragen mit dem Resultat einer kritischen Hinterfragung des eigenen Weltbildes, führte aber auch zu dem Aufstocken der hegemonialen Diskurse mit neuen ideologischen Waffen. So ändern sich z.B. allmählich die Vorstellungen darüber, was barbarisch und was zivilisiert sei. Das Bild des unschuldigen Naturkindes konkurriert mit dem Fortschrittsoptimismus, aber auch mit der Vorstellung von barbarischen Stämmen. Doch – um eine Wendung Freuds zu benutzen – auch wenn das Unbehagen in der Kultur Träume von Diesseitsutopien erzeugt, die nun durch diese konkrete Geographie an neuer Intensität gewinnen, so bleibt das Phantasma der vernichtenden Macht des Barbarischen stets sichtbar. Deshalb ist der Glaube an die Unschuld des guten Naturkindes und sein Verderben durch die Zivilisation, der bei Rousseau seine Zuspitzung gefunden hat, nur die eine Seite der Medaille. Kolumbus schien ein Paradies entdeckt zu haben, doch im Paradies lauerte – gemäß dem Erwartungshorizont der Eindringlinge – das Böse.

Das „Wilde“ rückt dabei zwei Jahrhunderte nach Kolumbus erneut in den Mittelpunkt, diesmal eines neuen Interesses: Es wird Gegenstand der

Naturwissenschaften und der Wissengier der Europäer. In keiner anderen Zeit wird der systematische Versuch fremde Kulturen umfassend zu beschreiben und zu studieren so exzessiv unternommen wie im 18. und 19. Jahrhundert. Die ambivalente Haltung gegenüber den Barbaren wird somit im Laufe des 19. Jahrhunderts neue „wissenschaftliche“ Facetten gewinnen. Dabei fängt das historische Denken hegelianischer „Herkunft“ an zu dominieren und die abendländische Geschichte, die gleichsam eine Geschichte ihrer barbarischen Feinde ist, wird neu erzählt. Währenddessen wird die Unterscheidung zwischen innerlichen und äußerlichen Barbaren, die Nietzsche forderte, indem er auf die Gewaltakte der Zivilisation hinwies, zwar nicht überhört, doch weitgehend uminterpretiert. Der wachsende Nationalismus entdeckt teils mit Hilfe positivistischen Gedankenguts, teils als Reaktion auf die marxistischen Theoreme innere „Feinde“, innere „Barbaren“, denen angeblich oder tatsächlich die subversive Potenz der alten Barbaren verdeckt oder offen anhaftet, und mündet in faschistoiden Ideologien, die – zusammen mit Untergangphantasien – das Ende einer Ära vorbereiten.

Dieser befürchtete und zugleich ersehnte Kollaps der zivilisierten Welt, der die Wiederherstellung einer von den Missständen der Vergangenheit gereinigten Kultur zu garantieren schien, korrespondierte mit einer neuen Akzentuierung des metaphorischen Gehalts des Begriffs „Barbar“ im Diskurs der Moderne. Von Nietzsche erst umgedeutet, gewinnt der Begriff des Barbarischen am Anfang des 20. Jahrhunderts eine weitgehend positive Aura.⁴ Der Barbar wird Synonym für all diejenigen Erneuerungskräfte, die durch Zerstörung alter Werte und alter gesellschaftlicher Strukturen der untergehenden Welt einen Neuanfang – wenn auch mit Gewalt – ermöglichen. Diese eigentlich antizivilisatorischen Erneuerungskräfte kommen – und das ist das Neue – nicht von außen, nicht von der Peripherie dieser scheinbar zum Untergang verurteilten Welt, sondern von innen. Diese „inneren“ Barbaren sind Intellektuelle und Künstler, sie gehören zur Avantgarde und haben das teils explizit formulierte Ziel, die Welt durch (Re-)Barbarisierung zu erneuern. Die moderne Barbarei taucht insofern mit offenem Visier auf, als Revolution gegen tradierte Werte, als Reaktion auf entartete Moralvorstellungen, gesellschaftliche Formationen, künstlerische Traditionen, als Erneuerung durch Destruktion des Alten. Doch sobald der Barbar

⁴ Um hier ein Beispiel dieses positiven Gehalts des Barbarischen zu nennen: Walter Benjamin bezeichnet in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die Dadaisten als Barbaren, und dies ist durchaus als ein positives Urteil zu verstehen: „Die derart, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. Von solchen Barbarismen hat noch zuletzt der Dadaismus gestrotzt“ (Benjamin 37). Dazu siehe ebenfalls Gottfried Benn und Ernst Jünger.

die politische Bühne betritt, wird er zum Verbrecher. Das turbulente 20. Jahrhundert legt genügend Zeugnis ab von dem destruktiven Gewaltpotential der Barbaren, die nun nicht mehr in Randgebieten residieren, sondern aus den eigenen Reihen kommen.

Es war mithin ein Verdienst der Nachkriegszeit, dass der Begriff des Barbarischen, des Feindes und des Fremden neu überdacht wurde. Von Adorno und Horkheimer bis Foucault, Levinas, Derrida und Edward Said wurden immer wieder Teilaspekte der komplexen Verwebung zwischen Macht und Wissen, die die Fremdrepräsentationen bestimmen, kritisch überprüft. Das Resultat war allerdings nicht – wie vielleicht erwünscht - ein tiefgreifender Wandel der alten Vorstellungen über das Urfremde. Eine kleine, aber nicht zu übersehende Veränderung der Bedeutung zwischen einem kollektiven „Uns“ und dem fremden „Anderen“ fand dennoch statt. Sie hing wesentlich vom gewünschten bzw. angekündigten Ende der Metaphysik ab, vom Bewusstsein, dass die Einheit, die Identität also, wie auch die Inkongruenz und Alterität sprachliche Zeichen in einer rhetorischen Apparatur sind und insofern manipulierbar, folglich veränderbar.

Doch andererseits scheint diese Begierde der Moderne nach Erneuerung, die sich gegen die Degeneration einer stets als alt empfundenen Welt wendet und sich dabei der Figur des Barbaren bedient, um die Befreiung von zivilisatorischen Zwängen zu proklamieren und das Barbarische quasi als kreativen Kulturtrieb zu legitimieren, das Modell für gesellschaftliche Gruppen zu liefern, die durch Negierung ihrer „hyperzivilisierten“ Umwelt, aber auch durch Randalie und Gewaltexzesse auffallen.⁵ Die Empörung, die sie ernten, hat sowohl mit der mechanischen Zerstörungswucht und der atavistischen Kriegsstimmung als auch mit ihren häufig ideologielosen, antizivilisatorischen Zügen zu tun. Diese jungen „Barbaren“ sind die manifesten Träger eines latenten Kulturpessimismus. Sie spiegeln das Unbehagen an der Kultur wider; ein Unbehagen, das, wenn es nicht artikuliert werden kann, in Form von Gewalt geäußert wird.

Obgleich aber die Barbaren schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts im Herzen des Abendlandes verortet wurden, blieben die „äußeren“ Barbaren leider nicht aus. Barbarische Regimes sind immer wieder auf der politischen Weltbühne zu treffen. Die Taliban sind ein Beispiel dafür. Sie werden als kulturfeindliche Barbaren bezeichnet und man kann etwa die Entrüstung der Öffentlichkeit in Erinnerung rufen, als die Taliban die buddhistischen Statuen in Bamiyan in die Luft sprengten. Wie man aber mit solchen oder anderen „Barbaren“ umgehen sollte, ist eine immer noch offene Frage. Dass dabei jede Kultur das Potential

⁵ Manfred Schneider zählt u.a. die Hooligans und die Skinheads dazu.

unbegrenzter Kampflust und Aggressivität in sich birgt, darf allerdings nicht vergessen werden.⁶

III.

„Worauf warten wir, versammelt auf dem Marktplatz? Auf die Barbaren, die heute kommen.“ So fängt das 1898 entstandene und 1904 veröffentlichte Gedicht von Kavafis an. Das Gedicht, das gemeinhin als Signum der Krise des abendländischen Alteritätsdiskurses um 1900 gelesen wird (die meisten Interpretationen fokussieren ja und zu Recht auf das Ende des Gedichtes, wo die Barbaren sich als Phantasmen entpuppen: „Und jetzt – was ohne Barbaren aus uns wird! Diese Menschen waren eine Art Lösung.“), erzählt in dialogischer Form von der imaginären Konzeptualisierung des Fremden beim Warten, aber auch von der Unmöglichkeit einer Identität ohne den Anderen.

Interessant ist hierbei, dass den Barbaren sich widersprechende Eigenschaften zugeschrieben werden. Einerseits werden die Barbaren nicht einfach Befehle bzw. Anordnungen erteilen, sondern sie werden die neuen Gesetzgeber werden.⁷ Gesetze setzen jedoch kulturelle Ordnung und Rhetorik voraus. Zudem werden sie ein Pergament mit Titeln und Namen vom Kaiser bekommen⁸, was das symbolische Netz der Sprache auch explizit ins semantische Spiel des Gedichtes bringt. Andererseits werden sie sich vor der rhetorischen Eloquenz der Redner langweilen⁹ und sich vom Gepränge der Prätores als geblendet erfahren.¹⁰ Dies scheint dagegen eine „typisch“ koloniale Vorstellung des barbarischen Ethos zu sein: Die Barbaren sind einer komplexen Sprache nicht mächtig und werden wie Kinder vom Schmuck beeindruckt.

Doch dass die Funktion der Barbaren als Gesetzgeber und Adressaten der kaiserlichen Schrift zuerst genannt wird, lässt ein ambivalentes und bewegliches Bild des Fremden während des Wartens sichtbar werden, das progressiv von der Ähnlichkeit mit dem Eigenen (Gesetze, Sprache, Kultur) zur Degradierung des

⁶ Vgl. dazu die These von Todorov in „La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations“, dass es die Angst vor den Barbaren ist, die uns selbst zu Barbaren zu machen droht.

⁷ „Was für Gesetze werden die Senatoren noch machen / Die Barbaren, kommen sie nur, werden Gesetzgeber sein“ (Kavafis 39).

⁸ „Besonders bereitete er [der Kaiser, m.A.] ein Pergament vor zur Überreichung“ (ebd.).

⁹ „Warum kommen wie sonst nicht die würdigen Rhetoren auch, / Ihre Worte vorzubringen, das ihrige zu sagen?“ / „Weil die Barbaren heut eintreffen werden: / Und die brummen bei Schönsprüchen und Volksreden“ (ebd. 40).

¹⁰ „Warum mussten sie heut kostbare Stäbe ergreifen / Mit herrlich graviertem Silber- und Goldwerk?“ / Weil die Barbaren heut eintreffen werden / Und derlei Dinge blenden die Barbaren“ (ebd. 39-40).

Fremden (Naivität, Sprachlosigkeit, Kulturlosigkeit) und zur Unterstreichung der Differenz führt. Während aber erst beim Warten auf die Barbaren die Attribute, die das Barbarische auszeichnen, artikuliert werden, lässt die Botschaft, dass es sie nicht mehr gibt, das Ganze in einem neuen Licht erscheinen. Prekär ist es deshalb, weil in den Versen das gesamte Vokabular des Westens, das die Beziehung zwischen einem kollektiven „Uns“ und dem fremden „Anderen“ betrifft und bezeichnen kann, subsumiert wird, um dann ein Nichts, einen Niemanden als das zu Bezeichnende zu entlarven. Und diese Leerstelle, die Inexistenz des Anderen, des Fremden erklärt auf den ersten Blick das Bedenken, ja die Besorgnis, die sich breitmacht.

Das Gedicht, das eine Übersetzung der Welt zu Zeiten der imperialen Kolonialpolitik von Großbritannien ist und zugleich eine ironische Replik zu den Allmachtsphantasien der Kolonialherren, die das Reich vom Zentrum aus regierten, ihre Rechtsordnung, ihre Gesetze bis zur letzten Staatsgrenze und wenn möglich über sie hinaus durchsetzen wollten, ihren Habitus, ihre Kultur und Sprache auf die kolonisierten Völker und weitaus über die Peripherie des Imperiums hinweg aufzuzwingen suchten, scheint geradezu zu suggerieren, wie notwendig die Existenz des Fremden, des Barbaren, des Wilden ist. Am Ende des Gedichts wird nämlich die anfängliche Asymmetrie zwischen Zentrum / Markt und Peripherie / Grenze aufgehoben: War am Anfang das Zentrum voll mit Repräsentanten der legislativen, exekutiven, judikativen Gewalt sowie von Bewohnern der Metropole, so steht am Ende das Zentrum genauso leer da wie die Peripherie. Mehr noch: Das Schwinden der Barbaren scheint geradezu das Schwinden dieser im Gedicht modellierten Welt und ihrer inneren Ordnung zu bedingen.

In diesem Rahmen hält Kavafis ein neues Paradigma des Barbarischen fest: Dem diffusen „Ich“ wird ein ebenso diffuser „Anderer“ gegenübergestellt, während ihre gegenseitige Abhängigkeit monumentalisiert wird. Ihr komplementäres Wesen kann allerdings das Gewaltpotential ihrer von rhetorischen Figuren genährten Verbindung nicht verschleiern. Viel wichtiger ist, dass Kavafis, der den Moment des Wartens auf das Fremde unter den Bedingungen des Ästhetischen zu erschließen versucht, nicht nur auf das imaginäre Fundament des „Anderen“ hinweist, sondern auch die Kategorie des Wartens als bedeutenden und deutungsbedürftigen Erfahrungsrahmen der Identität und der Alterität inszeniert.

IV.

Ähnlich wie Kavafis hat aber auch Kafka in seinem Werk nicht nur die herrschenden Machtverhältnisse erforscht, sondern auch den Ort des Anderen, des

Fremden, des Feindes kartographiert und ihn als Leerstelle entlarvt. Hauptachsen seiner literarischen Produktion sind nämlich sowohl die Entfremdung als auch das Fremdsein, das Ausgestoßensein, die Absonderung sowohl des Individuums als auch des Kollektivs sowie Figurationen des Barbarischen, des Urfremden, des Wilden. Sie alle sind literarische Modellierungen dessen, was sich jenseits der Schrift und der Sprache befindet und sie haben im Werk Kafkas zahlreiche Pendants unter den Tieren. Die Schakale, die Mäuse, die Hunde scheinen ebenso einer sprachlosen Vorwelt anzugehören, die von der Welt der Schrift und der Sprache mitgetragen wird und immer wieder gewaltige Zeichen ihres unbegreiflichen Daseins setzt. Sie sind diejenigen, die als negative Folie auf die starre Ordnung der Kultur und die daraus resultierende Unbiegsamkeit der zivilisatorischen Kodierungen hinweisen. Hinzu kommt die enge Beziehung zwischen Körper und Schrift sowie zwischen Schrift und Erinnerung im Werk Kafkas. Geht Kavafis noch davon aus, dass der Körper die Erinnerung an das Fremde aufbewahrt und ihm deshalb in der Schrift eine privilegierte Stelle zugesichert sein soll, so suggeriert Kafka nicht nur, dass der eigene Körper ein Signum des Fremden ist, sondern auch, dass das Vergessen der Hauptmotor der Schrift ist.¹¹

In seinem Œuvre, das ein genuin politisches Fundament hat, stößt man dabei immer wieder auf Texte und Textpassagen, in denen ausharrendes, vergebliches Warten inszeniert wird, wie etwa in *Vor dem Gesetz* oder im *Schloß*. Und vom vergeblichen Warten auf den Feind wird im Grunde genommen auch im Erzählfragment *Beim Bau der chinesischen Mauer*, das hier uns als Beispiel dienen wird, berichtet.

In der erzählten Welt wird eine Invasion erwartet: Die Mauer wird gebaut, so die offizielle Erklärung, um China vor den feindlichen, barbarischen Nordvölkern, den wilden Nomaden zu schützen. Und in diesem Rahmen wird die Mauer mit dem Turm von Babel verglichen und zum „Gegenteil jenes Baues“ (Kafka 342) erklärt. Im Gegensatz also zur Verwirrung der Sprachen, die der Bau des Turmes von Babel stiftete, scheint die Mauer vordergründig nicht nur den Schutz vor Feinden zu gewähren, sondern auch die Einheit des Volkes, die Einheit der Nation zu gewährleisten. Aber gibt es überhaupt diese Barbaren?

Der Chronist, der „fast ausschließlich mit vergleichender Völkergeschichte sich beschäftigt hat“ (ebd. 348), so im Text, versucht vergeblich den Sinn des

¹¹ Walter Benjamin hat nämlich als erster erkannt, dass die Poetik Kafkas mit Figuren des Vergessens operiert. Der Verlust der Erinnerung evoziert dabei eine Entstellung der Welt in der Schrift. Das Vergessene ist dabei nicht nur eine individuelle Angelegenheit, sondern auch eine kollektive: „Jedes Vergessene mischt sich mit dem Vergessenen der Vorwelt, geht mit ihm ... zu immer wieder neuen Ausgeburten ein“, so Benjamin (Schweppenhäuser 30).

Mauerbaus zu ergründen, mehr noch: Die Barbaren im Norden scheinen eher einer Fiktion zu gehören, die die Aufgabe hatte, den Mauerbau zu legitimieren:

Gegen wen sollte die große Mauer schützen? Gegen die Nordvölker. Ich stamme aus dem südöstlichen China. Kein Nordvolk kann uns dort bedrohen. Wir lesen von ihnen in den Büchern der Alten; die Grausamkeiten, die sie ihrer Natur gemäß begehen, machen uns aufseufzen in unserer friedlichen Laube. Auf den wahrheitsgetreuen Bildern der Künstler sehen wir diese Gesichter der Verdammnis, die aufgerissenen Mäuler, die mit hoch zugespitzten Zähnen besteckten Kiefer, die verkniffenen Augen, die schon nach dem Raub zu schielen scheinen, den das Maul zermalmen und zerreißen wird. – Sind die Kinder böse, halten wir ihnen diese Bilder hin und schon fliegen sie weinend an unsern Hals. Aber mehr wissen wir von diesen Nordländern nicht. Gesehen haben wir sie nicht, und bleiben wir in unserem Dorf, werden wir sie niemals sehen, selbst wenn sie auf ihren wilden Pferden geradeaus zu uns hetzen und jagen. – Zu groß ist das Land und läßt sie nicht zu uns, in die leere Luft werden sie sich verrennen. (ebd. 346-347)

Obschon aber diese erwarteten, aber nie angekommenen barbarischen Stämme kaum eine Bedrohung darstellen, ja fast als inexistent erklärt werden, sind sie diejenigen, die durch den Mauerbau eine Folie für Selbstbespiegelungen anbieten, einen Prozess der Selbstreflexion einleiten und dabei die Einheit des Volkes zu stiften scheinen: So beschreibt der Chronist enthusiastisch das Zugehörigkeitsgefühl, das beim Bau entstanden ist, wie folgt: „Einheit! Einheit! Brust an Brust, ein Reigen des Volkes, Blut, nicht mehr eingesperrt im kärglichen Lauf des Körpers, sondern süß rollend und doch wiederkehrend durch das unendliche China“ (ebd. 342).

Aber genauso wie die Existenz der Barbaren im Text in Frage gestellt wird, so wird auch die kollektive Identität, die von den noch nie gesehenen, die Grenzen des Eigenen nur potentiell bedrohenden Nordvölkern konturiert wird, als illusorisch entpuppt. Darauf weist nicht nur der unerklärliche Teilbau der Mauer, sondern auch und vor allem die Unmöglichkeit die Mauer zu vollenden hin. Hinzu kommt, dass dieses unvollendete Projekt des Mauerbaus, das die Labilität bzw. Variabilität der Grenzen nach außen zu betonen scheint, im Text Kafkas mit der Schwierigkeit korreliert, den entsprechenden Innenraum und dessen Zentrum zu eruieren. Denn wenn der Plan des Teilbaus der Mauer zumindest partiell durch die Versicherung erklärt wird, dass die Führerschaft ihn aus guten, einzig ihr bekannten Gründen entworfen hat, so bleibt das Kaisertum für alle, sogar auch für die Hofgesellschaft in Peking etwas Verworrenes. Doch in welcher Hinsicht der Kaiser bzw. das Kaisertum mit der Mauer und mit der Führerschaft oder mit den Nomaden verknüpft ist, wird nicht erläutert. Die Rätselhaftigkeit der komplexen intersubjektiven Beziehung zwischen dem Ich bzw. Uns und den Anderen wird

somit radikalisiert. Das Warten auf einen nur fiktiven Anderen scheint somit letztendlich das Eigene zu verschleiern und semantisch zu „destabilisieren“.

V.

Der Begriff, der dabei während des Wartens auf den Anderen durch die Konzeption der Identität und der Alterität zum Vorschein kommt und von eminenter Bedeutung ist, ist die Zeit.

Über die künftige Anwesenheit einer gegenwärtigen Abwesenheit zu spekulieren (man stellt sich das vor, was nicht da ist und vielleicht noch nicht ist), bedeutet vor dem Hintergrund der Zukunft zu denken und (sprachlich) zu handeln. Dies gilt jedenfalls für die imaginäre Vorwegnahme der eventuell herannahenden Existenz des Anderen, dessen destruktive Begierde in der Wartezeit neue Konturen gewinnt. Insofern scheint beim Warten die Zukunft der zeitliche Ort des Fremden zu sein. Die Vorstellung des Fremden besteht allerdings nur aus dem, was schon vorhanden ist, nämlich aus Bruchstücken der Vergangenheit, die sich nun, in der Gegenwart, zu einem neuen Bild zusammenfügen. Infolgedessen wird beim Warten auf den Anderen, in der Leere der Gegenwart, die Vergangenheit mit der Zukunft verwoben. Somit entsteht – um das Ganze auch aus einer hermeneutischen Sicht zu beschreiben – aus einer eher statischen Situation das Warten, eine Perspektive (die Projektion des Eigenen) und daraus ein (eher labiler Erwartungs-)Horizont (der fremde Andere). Diese spekulative Denkbewegung, die die Zukunft antizipiert, lässt ein komplexes, auch zeitlich vertracktes Gewebe entstehen, auf dem das Vexierbild des Eigenen und des Fremden sich widerspiegelt.

Bewegt sich in diesem Rahmen bei Kavafis das Fremde von der Ähnlichkeit mit dem Eigenen zur Differenz und von dort zur Inexistenz, so geht Kafka von der fingierten Differenz zum Fremden aus, um die Ähnlichkeit, die das Eigene, das Wir auszeichnet, als imaginär zu entblößen – so wird u.a. davon erzählt, dass der Dialekt der Nachbarprovinz so wesentlich verschieden ist, dass man darüber nur lachen kann.

Beide setzen in dieser Hinsicht voraus, dass Identität und Alterität, Ähnlichkeit und Differenz diffuse und fluktuierende Kategorien sind und dass beim Warten auf den Anderen die Inkonsistenz der weitgehend akzidentellen kollektiven Identität enthüllt wird. Hinzu kommt, dass sowohl Kavafis als auch Kafka von der Independenz zwischen dem Kern und der Peripherie ausgehen, und somit den Grenzgebieten und den Stämmen, die sie bevölkern, eine Schlüsselrolle zuschreiben. Kavafis illustriert das Fehlen einer Gegen- bzw. Außenwelt als fatales Verhängnis für die Mitte und die Macht, die in ihr residiert, indem er die Inexistenz dieser Menschen als den Grund für die Auflösung der semiotischen

Ordnung des Zentrums der Entmachtung, ja des völligen Schwindens der Mitte inszeniert.

Dafür entwirft Kafka eine imaginative Geographie des Unendlichen: Bei ihm sind sowohl das Zentrum als auch die Grenzgebiete so weit voneinander entfernt – und dies sowohl räumlich als auch zeitlich – dass auch all die Zwischenräume bis ins Unendliche ausgedehnt sind – und dies wird besonders an der Kaiserlichen Botschaft veranschaulicht, die bekanntlich Bestandteil des erst postum veröffentlichten *Beim Bau der chinesischen Mauer* war. Diese räumliche und zeitliche Ausdehnung resultiert nicht nur darin, dass der Andere, der Fremde überall residieren kann: sogar mittendrin, oder nebenan, in einer Nachbarprovinz, deren Dialekt man aber nicht verstehen kann, sondern auch, dass die institutionelle Macht, die dem Zentrum entspringt, kaum darüber hinausgehen könnte ohne den Glauben des Volkes an die Macht der Mitte, den Glauben an den Kaiser. Im Gegensatz dazu scheint Kavafis die Notwendigkeit des Glaubens an die Barbaren zu illustrieren: Sie werden nämlich als die Stütze der Mitte, ja fast als Verbündete der Macht präsentiert.

So gesehen ist das Weltmodell, das uns Kavafis vorstellt, in *Warten auf die Barbaren* ein Modell eines Imperiums, das von der Existenz von Barbaren, von der Illusion, dass es sie gibt, abhängig ist. War nämlich im Fin de Siècle der – überspitzt gesagt – Feldzug gegen die Moderne mit apokalyptischen Szenarien verbunden, so war es das Ziel sowohl rechter als auch linker Intellektueller, die vermeintlich dekadente Stagnation und den sittlichen Niedergang der Gesellschaft zu bekämpfen. Dieses Ziel äußerte sich als Wunsch nach einer historischen Zäsur, die sowohl dem Individuum als auch der Masse zur einer radikalen „Wiedergeburt“ verhelfen würde, und dieser Wunsch klingt auch im Gedicht von Kavafis nach.

Dafür hatte Kafka das Habsburgerreich vor Augen und deshalb sieht er sowohl einen Kaiser als auch barbarische Stämme als notwendige Figurationen für seinen literarischen Entwurf einer imperialen Macht vor, wie er sie uns u.a. in *Beim der Bau der chinesischen Mauer* geliefert hat. Ihn interessiert in diesem Rahmen u.a., wie sich hegemoniale Diskurse durchsetzen, wie Kommunikation trotz der Distanz zwischen Zentrum und Peripherie fungiert, ob es die staatliche Maschinerie oder eher die kulturelle Integrität ist, die das soziale bzw. das politische Gefüge zusammenhält. Hinzu kommt, dass anders als etwa in *Ein altes Blatt* in *Beim Bau der chinesischen Mauer* die Nomaden keine „reine Exteriotität“ sind, sondern dass sie im Gegenteil, genauso wie die Barbaren bei Kavafis, zum symbolischen Repertoire des eigenen Kulturkreises gehören. Und insoweit sind sie Teil der kulturellen Ordnung, die eine Bipolarität zwischen Zivilisation und Wildnis, zwischen Kultur und Barbarei, zwischen Zentrum und Peripherie imaginiert und zugleich mythisiert.

Von dieser Mythisierung des Fremden beim Warten, die ihn zum Opponenten, zum Barbaren stilisiert bzw. mit dem Feind schlechthin gleichsetzt und zugleich seine bedeutende Rolle als Machtstütze anerkennt, erzählen sowohl Kavafis als auch Kafka. Beide gehen insofern von der imaginativen, narrativen, ja rhetorischen Konstruktion des Fremden aus und aus dieser Hinsicht erzählen sie uns im Grunde genommen das Gegenteil von dem, was einer ihrer Zeitgenossen, nämlich Carl Schmitt im *Begriff des Politischen* etwas später, im Jahre 1927, über Freund und Feind sagen wird. Kann man nämlich nach Schmitt den Fremden, den, der nicht zu „uns“ gehört, nur als Feind denken, so zeigen uns Kavafis und Kafka, dass die Markierung des Fremden als Feind, als Barbaren, als Unzivilisierten das Resultat politischen Kalküls ist und insofern nichts Weiteres als ein altbewährtes Mittel, damit die jeweiligen Machthaber durch die Eingrenzung des Eigenen und die Ausgrenzung des Fremden die Grundlage ihrer Macht sichern können.

Literatur

- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 32. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Benz, Nadine: *(Erzählte) Zeit des Wartens: Semantiken und Narrative eines temporalen Phänomens*. Göttingen: V&R Unipress 2013.
- Kafka, Franz: „Beim Bau der chinesischen Mauer“. Ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*, hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer 2002.
- Kavafis, Konstantin: *Gedichte. Das gesammelte Werk*, eing. u. übers. v. Helmut von den Steinen. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse 1950.
- Liddell, Robert: *Cavafy: a critical biography*. New ed, London: Duckbacks 2002.
- Osterhammel, Jürgen: „Expansion und Imperium“. Burschel, Peter, Häberlein, Mark, Reinhardt-Gieler, Volker, Weber, Wolfgang E. J. und Wendt, Reinhardt: *Historische Anstöße: Festschrift für Wolfgang Reinhard zum 65. Geburtstag am 10. April 2002*. Berlin: Akademie Verlag 2015: 371-392.
- Pikulik Lothar: *Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus Geistesgeschichte, Literatur und Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1997.
- Schneider, Manfred: *Der Barbar*. München, Wien: Hanser 1997.
- Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): *Walter Benjamin. Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Todorov, Tzvetan: *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*. Paris: Robert Laffont 2008.

Die existentielle Sackgasse der Politik: Kafkaeske Merkmale in Aris Alexandrou *Die Kiste* (1974)

Ioannis Pangalos¹, Christina Serafim²

Mit dem griechischen Adjektiv *καφκικός* werden Situationen, Architekturgebäude und auch literarische Kunstwerke bezeichnet, die mit der typischen Atmosphäre in Kafkas Texten in Verbindung stehen und metaphorisch das Düstere, Albtraumhafte und Unheilverkündende repräsentieren. Die Tatsache, dass das Wort *kafkaesk* sogar im Griechischen geläufig ist, spricht für sich und zeugt von dem Einfluss, den Kafkas Schriften in Griechenland haben. Um den Spuren einer literarischen und künstlerischen Rezeption nachzugehen, soll der Dichter, Übersetzer und Nachkriegsautor Aris Alexandrou hinzugezogen werden. Auch wenn sein Werk keinen großen Umfang vorzuweisen hat, so zählt Alexandrou dennoch zu den wichtigsten Schriftstellern der modernen griechischen Literatur. Im Rahmen des vorliegenden Beitrags wird auf sein berühmtestes Prosawerk Bezug genommen, nämlich *Die Kiste* aus dem Jahr 1974. Der Roman gilt als Klassiker und ist durchsät von Merkmalen, die durchaus als *kafkaesk* gelten und die es im Fokus des vorliegenden Artikels aufzuspüren gilt. Nun soll jedoch keinesfalls mit einer bloßen Aufzählung der Affinitäten zu Franz Kafkas Roman *Der Prozess* (1925) genug getan sein, sondern ein vertiefender Einblick in die raffinierte Erzählweise der *Kiste* geboten werden.

The paper aims at analyzing the masterpiece of modern Greek literature, Aris Alexandrou's *Mission Box*, in the context of its intertextual relations to works by Franz Kafka. What are the characteristics of the novel that permit critics and readers to label it as "Kafkaesque"?

Am liebsten wäre mir, ich würde am Ende einer Seite mitten in einem Satz mit einem Komma aufhören.

Robert Musil

Wenn man die – immer noch geltenden, wie es aussieht – Thesen von Adorno in Betracht zieht, deren zufolge die Werke von Kafka als Hauptmanifestationen

¹ Ioannis Pangalos ist Associate Professor für Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie der Aristoteles Universität Thessaloniki. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies, Literaturverfilmungen, Kinder- und Jugendliteratur, Erinnerungsdiskurse, Thomas-Mann Forschung. Mail: pagkalos@del.auth.gr. Website: <http://users.auth.gr/pagkalos/>

² Christina Serafim ist Lehrbeauftragte an der Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie der Aristoteles Universität Thessaloniki. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies, Literaturverfilmungen, Romantik-Forschung. Letzte Publikation: *Konstruierte Weiblichkeit: Frauenbilder in der Literatur und im Kino des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2022. Mail: christina_serafim@hotmail.com.

einer „hermetischen Moderne“ gelten³, dann muss man davon ausgehen, dass die Texte des Pragers den Gegensatz zu dem bilden, was im herkömmlichen Sinne als engagierte Kunst verstanden wird. Der interessante Versuch von Peter Weiss, der in seiner monumentalen *Ästhetik des Widerstands* Kafkas *Schloss* „gegen den Strich zu bürsten“ und im marxistischen Sinne zu interpretieren versucht (Weiss [Band I], 171-183), scheint nicht fähig gewesen zu sein, diese herrschende Auffassung zu erschüttern. Aris Alexandrou Roman *Die Kiste* ist in diesem Kontext insofern von Belang, als er – in einer anti-Weiss’schen Geste, wenn uns der Ausdruck gestattet ist – kafkaeske Motive, Techniken und das nämliche Lebensgefühl im Allgemeinen zu dem Zwecke benutzt, die Politik auszuhöhlen; die linke Politik wohlgermerkt! Die „Poesie der Niederlage“ – der *die Kiste* im weitesten Sinne zugerechnet werden kann⁴ – korrespondiert mit den ominösen Konnotationen, die dem Adjektiv *kafkaesk* eigen sind. Was bezeichnet aber das – inzwischen in vielen Sprachen eingebürgerte – Wort eigentlich?

Mit dem griechischen Adjektiv *καφκικός* werden Situationen, Architekturgebäude und auch literarische Kunstwerke bezeichnet, die mit der typischen Atmosphäre in Franz Kafkas Texten in Verbindung stehen und metaphorisch das Düstere, Albtraumhafte und Unheilverkündende repräsentieren, ohne dass eine logische Erklärung für diese Zustände, denen das Subjekt anheimfällt, vorliege. Die Tatsache, dass das modische Allerweltswort *kafkaesk*

³ „Kafkas Prosa [...] ist eine Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet ward“ (Adorno 1953, 255). Zudem ist bekannt, dass Adorno für eine radikale Moderne eintritt und gegen die gängige Realismusauffassung (größtenteils von den Schriften von Lukács geprägt) polemisiert, wie im berühmt gewordenen Zitat ersichtlich ist: „Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muss er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft“ (Adorno 1958, 64). Vgl. auch seine Ansichten zur engagierten Kunst, die er in Auseinandersetzung mit den Thesen Sartres entwickelt (Adorno 1981).

⁴ „Das Faktum der Niederlage [im Bürgerkrieg – die Verfasser] favorisiert aber auch die andere Sicht: Melancholie, Bedrängnis, Gefühle der Sinnlosigkeit. Der in der griechischen Literaturgeschichte eingebürgerte Begriff „Poesie der Niederlage“, der eine Gruppe von politisch links verorteten Werken der Nachkriegszeit bezeichnet, trägt genau dieser Tendenz Rechnung (Raftopoulos 296-313). Oft sind Texte dieser Richtung mit einer vernichtenden Kritik der Parteiführung und ihrer Praktiken (nicht zuletzt während des Bürgerkriegs) verbunden. Prominentes Beispiel im Bereich der großen Form ist der kafkaeske Roman *To Kivotio* [*Die Kiste*] von Aris Alexandrou: Die Absurdität waltet in den eigenen Reihen, von Heroisierung kann nicht einmal ansatzweise die Rede sein. Bekämpft von den Nationalisten und verraten von seiner eigenen Führung, befindet sich der*die linke Kämpfer*in in einer aussichtslosen Lage (Raftopoulos 117-132). Er*Sie ist ein Leidensopfer“ (Pangalos 304).

nun auch im Griechischen geläufig ist, spricht für sich und zeugt von dem Einfluss, den Kafkas Schriften in Griechenland haben. Um den Spuren einer literarischen und künstlerischen Rezeption nachzugehen, wird im vorliegenden Beitrag der eingangs erwähnte Dichter, Übersetzer und Nachkriegsautor Aris Alexandrou hinzugezogen. Auch wenn sein Werk keinen großen Umfang vorzuweisen hat, so zählt Alexandrou dennoch zu den wichtigsten Schriftstellern der modernen griechischen Literatur. Sein berühmtestes Prosawerk, *Die Kiste* aus dem Jahr 1974, ist „ein Werk, welches dem Roman von Stratis Tsirkas mindestens ebenbürtig und darüber hinaus auch eingängiger zu lesen ist, [jedoch] trotz enkomastischer Besprechungen auch in den wichtigsten deutschsprachigen Zeitungen und Literaturbeilagen nur wenig Verbreitung“ (Moennig 358) gefunden hat.

Der Roman *Die Kiste* ist durchsät von Merkmalen, die durchaus als *kafkaesk* gelten und die es im Folgenden aufzuspüren gilt. Nun soll jedoch keinesfalls mit einer bloßen Aufzählung der Affinitäten zu Franz Kafkas Roman *Der Prozess* (1925) genug getan sein, sondern auch ein vertiefender Einblick in die raffinierte Erzählweise der *Kiste* geboten werden. Der Protagonist – zugleich Ich-Erzähler – ist der einzige Überlebende eines Selbstmordkommandos der Armee der Linken (DSE) im griechischen Bürgerkrieg und befindet sich in strenger Einzelhaft in einem Gefängnis des eigenen Lagers, ohne allerdings den Grund dafür zu kennen. Er schreibt auf nummerierten Blättern die Revision seiner Verurteilung und adressiert sie an den Untersuchungsrichter, ohne jedoch zu wissen, ob sie jemals gelesen wird.

Der gesamte Roman *Die Kiste* besteht aus diesen – achtzehn an der Zahl – verfassten Rechtfertigungsbriefen des bis zum Ende anonym bleibenden Ich-Erzählers. Bis auf die verzeichnete Monats- und Jahresangabe „September 1949“, aus der sich schließen lässt, dass vom Bürgerkrieg die Rede ist, bleiben sonstige Angaben über Zeit und Ort unbekannte Konstanten. Durch die Versuche der Vergangenheitsrekonstruktion, die der Gefangene unternimmt, um seine Berichte zu schreiben, erfährt der Leser von der absurden Mission, eine verschlossene Kiste, nach der schließlich auch der Roman benannt ist, von der Stadt N. in die Stadt K. zu überbringen. Dass sich die Kiste letzten Endes als leer erweist, macht den Gipfelpunkt der Absurdität aus, ohnehin Charakteristikum der gesamten Geschichte, die bis zum Ende *kafkaesk* wirkt.

Nebst dem thematischen und auch ‚atmosphärischen‘ Bezug zum *Prozess*, weist die *Kiste* auch strukturelle Eigenschaften auf, die die besprochene intertextuelle Beziehung verstärken. So liegt z.B. der Aspekt der Selbstreflexivität in beiden Texten vor: Thematisiert werden die Schwierigkeiten des Schreibens, die Organisation der Gedanken und der Erinnerung und selbst der Gebrauch der Schreibutensilien, zumindest im Fall der *Kiste*: Der Roman beginnt nämlich mit

einer huldigenden Dankesrede an den imaginierten Gerichtsvollzieher, der dem rätselhaften Ich-Erzähler Papier, Tinte und Füller bereitstellt, um seine Apologie zu verfassen. Bereits beim Lesen der ersten Seite lässt sich der autothematische Charakter von Alexandrous Roman feststellen, da der Ich-Erzähler und Verfasser des an den anonymen Untersuchungsrichter abgefassten Briefes sogar die ihm zum Schreiben nötige Atmosphäre anspricht:

Genosse Untersuchungsrichter, zuallererst möchte ich Ihnen meinen Dank aussprechen, dass Sie mir Papier, Tinte und den Federhalter haben zukommen lassen. Mit Ihrer Verfahrensweise bin ich absolut einverstanden, weil ich so in Ruhe die Ereignisse niederschreiben kann. (Alexandrou 7)

Darüber hinaus werden gleich zu Anfang Gedanken „rein technischer Natur“ (Alexandrou 8) aufgereiht, die das Planen und Strukturieren einer Erzählung anbetreffen: „Soll ich weitermachen, wo wir nach der kurzen Voruntersuchung aufgehört haben, soll ich also gewissermaßen am Ende anfangen oder am Anfang beginnen, die Ereignisse so erzählen, wie ich sie kenne und mich daran erinnere [?]“ (Alexandrou 8) Der Ich-Erzähler lässt den Rezipienten Einblick in den Prozess des Verfassens haben, indem er ihm seine Gedankengänge der Schöpfungsprozedur preisgibt: „In all diesen Tagen, wo ich herumsaß oder ein paar Schritte machte, habe ich meine Aussagen im Geiste vorbereitet, und die Worte stellten sich von selbst ein und bildeten Sätze, die klar, kurz, aussagekräftig waren – ohne Gedankenbrüche“ (Alexandrou 8). Im Prinzip wird sowohl der innere Schöpfungsgang als auch die äußere Organisation thematisiert, denn der Leser erfährt, dass der Erzähler sogar nach ungestempelten Bögen – nach einer Art Schmierzettel – verlangt, um eine Aufbauskizze anzufertigen und „um Notizen machen zu können“ (Alexandrou 62).

Und, wie es sich für das Stereotyp eines Poeten oder Schriftstellers gehört, fordert er nebst Schreibbögen, Federhalter und Tinte auch „Zigaretten, Tisch, bessere Schreibbedingungen“ (Alexandrou 100), auch wenn er im gleichen Atemzug diesen Anspruch wieder zurücknimmt, da er schließlich nicht mit einem Buchagenten, sondern mit seinem Untersuchungsrichter korrespondiert. Trotz der sackgassenähnlichen Situation und dem eigentümlichen Lebensumstand, in dem sich der Protagonist befindet, verwandelt sich die rätselhafte Untersuchungshaft zu einem freudigen Schreib Anlass und zu einer idealen Erinnerungsarbeit: „Andererseits aber fühlte ich beim Schreiben jeden Tag mehr, wie soll ich es sagen, ich spürte, dass es mir Spaß macht, mir Vergangenes ins Gedächtnis zurückzurufen, die verstreuten Teile zusammensetzen, wie bei jenem Kinderspiel“ (Alexandrou 160).

Auch im *Prozess* gibt es zahlreiche Stellen, die über künstlerische Schaffens- und Rezeptionsmethoden reflektieren: Als herausragende Beispiele ließen sich einerseits die Passage der Konversation von Joseph K. mit dem Maler Titorelli anführen, in der es hauptsächlich um den Bezug des Kunstwerks zur Wirklichkeit bzw. Wahrheit geht (Kafka 2006, 94) – und der als höchst problematisch erscheint – während andererseits, anlässlich der Torhüterparabel, der Protagonist (und mit ihm der Leser) vom Geistlichen eine vorbildliche Lektion bezüglich des hermeneutischen *close readings* von Texten erteilt bekommt (Kafka 2006, 139ff.), die mit dem zusammenfassenden Satz endet: „Ich habe Dir die Geschichte im Wortlaut der Schrift erzählt.“ (Kafka 2006, 141). Adorno bemerkt treffend: „Der Prozessroman selber ist der Prozess über den Prozess“ (Adorno 1953, 283).

Aber zurück zur *Kiste*: Während der Erzähler sein Schreiben in den ersten dreizehn Kapiteln konsequent mit den Worten „Genosse Untersuchungsrichter“ (Alexandrou 7) ansetzt, verändert er plötzlich im vierzehnten Kapitel die Anredeform zu „Genosse oder Herr Untersuchungsrichter“ (Alexandrou 158). Ab dem fünfzehnten bis zu dem letzten – dem achtzehnten – Kapitel fehlt jegliche Ansprache, der Text ist ohne einen bestimmten Adressaten verfasst. Alexandrous Held endet seinen beichtenden Bericht mit einer offengebliebenen provokativen Frage, die er an ein anonymes „Sie“ richtet: „wenn Sie also glauben, dass die Kiste mit meiner Leiche voll wird, worauf warten Sie dann und stellen mich nicht an die Wand, oder besser: an das zweiflügelige Eisentor?“ (Alexandrou 298) Der den gesamten Roman kennzeichnende assoziative Schreibstil gipfelt in diesem finalen achtzehnten Kapitel, das aus einem einzigen fünfunddreißig Seiten langen Satz besteht, der von keinem einzigen Punkt durchtrennt wird – er endet stattdessen mit einem Fragezeichen. Der Ich-Erzähler befreit sich nicht nur schreibend aus der anfänglichen Unterwürfigkeit gegenüber dem Untersuchungsrichter und dem angemessen devoten Kommunikationsmodus, sondern revidiert somit auch alle Regeln der Interpunktion. Ohnehin zeichnen sich die Beschreibungen des Ich-Erzählers im gesamten Roman durch einen fragmentarischen Modus aus. Unzusammenhängende Gedankenketten werden aneinandergereiht, während es an einer Stelle mitten in einem unvollendeten Satz sogar zu einem abrupten Absatzwechsel kommt, unter dem Vorwand: „Ich habe meine Aussage abgebrochen, weil ich plötzlich gemerkt habe, dass ich mich nicht daran erinnern kann“ (Alexandrou 98).

Der intertextuelle Dialog mit Kafkas Werk ist in jeder Hinsicht offensichtlich – sowohl in der Struktur, als auch inhaltlich, in der bizarren Atmosphäre, die in Alexandrous Roman aufgeworfen wird. Der in Kafkas Schriften eingeweihte Leser wird nebst dem *Prozess* auch assoziativ in die alpträumhafte Atmosphäre der Parabel *Auf der Galerie* aus dem Jahr 1919 von

Kafka versetzt, die anstatt einer Geschichte allein aus zwei langen aufzählenden Satzperioden besteht – die erste davon durchweg im Konjunktiv verfasst. In dem genannten Prosastück wird die Varieté- und Zirkuswelt als Schauplatz für die Künstlerproblematik gewählt.

Der Autor Alexandrou baut in seinen Text mehrere solcher zirkushafter Szenen ein, die aus der übrigen Erzählung herausstechen. In dem besagten letzten Kapitel, dessen Text durch die Reihung der Satzglieder ebenso unruhig und getrieben wie Kafkas *Auf der Galerie* wirkt, ist die Rede von Rena, einer professionellen Fälscherin und Jugendfreundin des Protagonisten, mit der es zu einer erotischen Begegnung kommt. Allerdings handelt es sich in der Beschreibung bloß um eine aufkommende Scheinidylle, da der leidenschaftlichen Szenenbeschreibung ein kafkaesker Ausgang keineswegs erspart bleibt. Genau in dem Moment, in dem der Ich-Erzähler seine alte wiedergefundene Freundin küssen will, bemerkt er, „dass sie keinen linken Arm mehr hatte, der Ärmel ihres Nachthemds war leer, es fehlte ihr Arm kurz vor der Schulter“ (Alexandrou 270). Er setzt geradezu atemlos seine Beschreibung fort:

[ich] ging ein paar Schritte zurück und betrachtete sie, die nackt vor mir stand, ganz weiß im Mondschein, sie bedeckte ihre Scham wie die Avarvarei aus Gips, und ich dachte damals daran, den Revolver aus dem Brotbeutel zu holen und auf Renas fehlenden Arm zu zielen (so kaltblütig wie ich war) und voll zu treffen, das heißt, mit meiner Kugel ihre Haut zu streifen, fünf, sechs Fingerbreit unterhalb der Schulter. (Alexandrou 271)

Es scheint, als sei die Komponente der Erotik aufgeworfen, nur um wieder zerstört zu werden. Auch wird die vermeintliche Spontaneität der Aussagen und das absichtslose und assoziative Erwähnen diverser Erinnerungen allmählich fragwürdig, da eine Brücke zu einer vorherigen, auf den ersten Blick unbedeutenden Episode geschlagen wird, die die gesamte Erinnerungsprozedur als höchst konstruiert entlarvt. Dort taucht nämlich das Motiv der *femme mutilé* – der verstümmelten Frau – zum ersten Mal auf, als der Erzähler während der Mission auf Befehl des Führers Stamatis an eine Tempelruine gelangt und vollkommen fasziniert von der weiblichen Statue einer nackten Nymphe ist, die er wie folgt beschreibt: „Ihr linker Arm war abgebrochen, sonst fehlte ihr nichts; mit ihrer Rechten verdeckte sie ihre Scham, den Kopf hielt sie verschämt nach rechts gesenkt“ (Alexandrou 229).

Immer wieder und geradezu beiläufig erwähnt der Ich-Erzähler die Exekution der ersten fünf Mitglieder der Truppe, an der auch er selbst – auf Befehl hin – beteiligt war. Erneut wird eine hohe Affinität zu Kafkas *Auf der Galerie* deutlich, denn der Ort der Hinrichtung wird abrupt, durch einen Gedankensprung, in einen imaginierten Schauplatz einer grotesken Zirkusnummer umgewandelt. In

der ohnehin sprunghaften Beschreibung der Erschießung wird eine Synthese von Konditional- und Indikativsätzen eingeschoben, die den Rezipienten plötzlich in die Atmosphäre einer Zirkusmanege versetzen. Darin spielt der Ich-Erzähler die Möglichkeit durch, das todgeweihte Opfer, das mit auf dem Rücken verschränkten Armen auf seine Exekution wartet, mit der Kugel genau in diesem kleinen Dreieck zu treffen, das sich zwischen Rumpf und abgewickeltem Arm bildet:

unsere Kugeln wären den Messern im Zirkus ähnlich gewesen, wo eine Mexikanerin hereinläuft, ihr Kleid auszieht, mit einem zotteligen Badekostüm dasteht, auf dem die bunten Blechscheiben glänzen. Da stellt sie sich nun hin, an die Bretter gelehnt, und der Mexikaner wirft die Messer in ihre Richtung, die Messer graben sich direkt neben ihrem Körper ein, zwischen ihren halbgeöffneten Beinen bis zwischen die Finger und die offenen Handflächen. Freilich: Wir hätten so zielen können, dass wir das kleine Dreieck trafen, wir waren ja alle Scharfschützen. (Alexandrou 98)

Man vergleiche diesen Abschnitt mit dem ersten Konditionalsatz aus Kafkas Text:

Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das Halt! durch die Fanfaren des sich immer anpassenden Orchesters. (Kafka 1950, 117)

Anstelle der fragilen Künstlerin Kafkas wird das Bild einer Mexikanerin aufgeworfen, anstelle der Galeriebesucher gibt es bei Alexandrou die eintrainierten Scharfschützen; die Grenzen zwischen Schießübung und Exekution verfließen, die Absurdität des Krieges wird in die Höhe getrieben. In der monotonen Beschreibung der Alltagswelt der Kaserne und der Gefängnisroutine wirkt der abstruse Vergleich wie ein Farbkleck auf einer sonst farblosen Grundfläche.

Der intertextuelle Bezug zu Kafkas *Auf der Galerie* wird im gesamten Roman von Alexandrou beibehalten und selbstreflektiv eingearbeitet. Nebst der Thematisierung eines anderen, performativen Mediums, nämlich der Zirkusaufführung, wird auch das Medium des Theaters thematisiert. Der Protagonist der *Kiste* beschreibt seine Begegnung mit der kleinen Eleni, die zusammen mit ihrem Großvater den Musikraum des Gymnasiums bewohnt, das in das Hauptquartier der Truppe umgewandelt wurde. An dem Tag ihrer

Begegnung trägt das Mädchen ein weißes Kleid und einen Lorbeerkranz auf ihrem Köpfchen, das als Erzählanlass fungiert, um den Protagonisten in ein inszeniertes Theaterstück einzuweihen, das anlässlich des Festes des Volkes aufgeführt wurde. Protagonistin sei die Lehrerin selbst, die von Alexandrou mit einer langen Schleppe und dem sprechenden Namen „Niki“ ausgestattet wird, der auf Griechisch „Sieg“ bedeutet. Die Schrillheit der Szenenbeschreibung sticht aus der sonstigen Monotonie und Verworrenheit der Gedankengänge des Erzählers extrem heraus:

das Kleid der Lehrerin sei rot gewesen, und auch sie habe auf dem Kopf einen Lorbeerkranz getragen, den der Großvater golden gefärbt habe. Den Wagen hätten vier Pferde gezogen. Das erste rechte sei pechschwarz gewesen mit einem weißen Fleck auf der Stirn. Hinter ihnen seien noch andere Wagen gefahren, die Leute hätten sich auf den Gehsteigen gesammelt oder aus den Fenstern oder von den Balkonen ständig „Hurra!“ gerufen, und dauernd seien Knallkörper neben den Pferden explodiert, die gescheut hätten. (Alexandrou 206-207)

Immer wieder wird die neutrale und gefühlsarme Erzählhaltung von der Beschreibung einer kafkaesk skurrilen Szene unterbrochen, die, so schrill wie sie wirkt, aus der Regieanweisung eines Federico Fellini-Filmes stammen könnte: Ein verwundeter Sterbender mit einem Lachkrampf, der sich in einem „Gekicher-Schluckauf“ (Alexandrou 226) die Seele aus dem Leib jagt, ein am Schenkel verletztes Pferd, das unter Streicheleinheiten und einem auf sein Ohr gedrückten Revolververlauf erschossen wird (Alexandrou 236), ein Toter, der nach seiner letzten Stunde vom Friseur der Truppe der Identifizierung halber präpariert wird: „Wir hoben die Leiche auf den zweiten Wagen, setzten sie auf den Fahrerplatz, Vroutos ließ den toten Kopf nach hinten aufs Stroh fallen. Er begann seine linke Backe zu rasieren (ohne Rasierseife natürlich)“ (Alexandrou 226-227).

Indes erweist sich die irritierende Rechtfertigungsrede des inhaftierten Protagonisten als eine reine Todeschronik. Die Mixtur von Soldatenmilieu, Strafe, undefinierter Schuld und exzessiver Gewalt lässt unzweideutig an Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* denken. Ehe der Erzähler der *Kiste* als einziger Überlebender von der mal angeblich neununddreißigköpfigen, mal vier- und mal achtunddreißigköpfigen Truppe übrigbleibt, stirbt sein Genosse Lissimachos, der, von einem Skorpion gebissen (Alexandrou 275), sich selbst durch die Einnahme von Zyankali selbst vergiftet, ein anderer, Agathoklis vom Namen, fällt in eine Kalkgrube und ertrinkt (Alexandrou 239), die Übrigen werden entweder exekutiert oder vergiften sich selbst. Der Ich-Erzähler selbst definiert sich als Befreier, der Gnadenschüsse verteilt, damit er die Todgeweihten vom Martyrium des langsamen Sterbens befreit und knüpft daran ein – traumatisch anmutendes – Erlebnis aus seiner Schulzeit an. Es handelt von einem Kätzchen, das von den Mitschülern sadistisch gequält wird, woraufhin der Protagonist sich dazu

veranlasst sieht, einen Backstein zu nehmen, genau auf den „kleinen Schädel“ (Alexandrou 295) zu zielen und ihn damit auch letztendlich zu zertrümmern. Keineswegs handelt es sich jedoch dabei um den Kopf des Tieres, wie den Rezipienten anfänglich indirekt glauben gemacht wird, sondern um den Kopf eines Mitschülers, Nikitas, der nach dem Schlag „wie ein Sack“ (Alexandrou 281) umfiel.

Voller Ironie wendet sich der Erzähler schreibend an den Adressaten seiner Briefe mit Floskeln wie „um nicht ausschweifend zu werden“ (Alexandrou 10), „um Sie nicht mit Einzelheiten zu ermüden“ (Alexandrou 18) und „um mich nur kurz zu fassen“ (Alexandrou 144), nur um daraufhin erst recht ausschweifend und detailgetreu in seinen Beschreibungen zu werden. Alexandrous erzählende Hauptfigur scheint genau das realisieren zu wollen, was der gleichermaßen schuldlose und grundlos inhaftierte Josef K. in Kafkas *Prozess* nur zu denken wagt, während er auf sein Urteil wartet. Der Rezipient erhält folgenden –intern fokalisierten – Einblick in die Gedankenwelt des kafkaschen Helden:

Der Gedanke an den Prozess verließ ihn nicht mehr. Öfters schon hatte er überlegt, ob es nicht gut wäre, eine Verteidigungsschrift auszuarbeiten und bei Gericht einzureichen. Er wollte darin eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigeren Ereignis erklären, aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte. Die Vorteile einer solchen Verteidigungsschrift gegenüber der bloßen Verteidigung durch den übrigens auch sonst nicht einwandfreien Advokaten waren zweifellos. (Kafka 2006, 72)

Eben genau das zu verwirklichen, nimmt sich der anonyme Ich-Erzähler der *Kiste* vor und beginnt assoziativ jeden Gedankengang schriftlich niederzulegen. Auch wenn sich der Erzähler in einem nüchternen, penibel beschreibenden Modus verausgabt, erweist sich dennoch seine vermeintliche Beichtrede als die reinste Lügenpoesie und erinnert auch in diesem Punkt an die Unzuverlässigkeit von Kafkas Erzähler, der in nüchternem und scheinbar auktorialem Gehabe seine Geschichte wiederzugeben scheint, im Grunde aber nur eine Innenschau in die Gedanken- und Gefühlswelt seines ohnehin psychisch instabilen Protagonisten gewährt, der so sogar so weit geht vorzugeben, ‘dass mir am Ausgang des Processes gar nichts liegt und dass ich über eine Verurteilung nur lachen werde‘ (Kafka 2006, 38), eine Aussage, die von der ganzen erzählten Welt und der Progression der Handlung aufs Schärfste dementiert wird. Die Aussage Peter Bürgers anlässlich eines Aphorismus von Kafka lautet: „Der Text führt eine doppelte Verschiebung vor. Er suggeriert dem Leser Deutungen, die er unmittelbar darauf als falsch entlarvt“ (Bürger 304) – eine These die ein allgemeines Kennzeichen von Kafkas Verfahren zu beschreiben scheint.

Alexandrous Protagonist beteuert seinerseits – mit der manipulativen Geschwätzigkeit eines unehrlichen Verkäufers – einen absoluten Wahrheitsgehalt in seinem Aussagebericht, bis er anfängt sich selbst zu revidieren und seine Lügen zu enthüllen:

Natürlich habe ich mich bisweilen ungenau ausgedrückt, ich tat es aber nicht so sehr, um die Wahrheit zu verbergen, sondern hatte auch ein anderes Ziel. Die Ungenauigkeiten waren sozusagen ein Köder, ein Versuch meinerseits, Ihnen die Gelegenheit zu geben, mich zu bremsen und mir zu sagen: „Nein, das akzeptiere ich nicht, ich weiß, dass du in diesem Punkt lügst.“ (Alexandrou 152)

Der Ich-Erzähler gesteht:

in dem Punkt habe ich vor ein paar Tagen gelogen, als ich meine vorhergehende Lüge dementierte [...]; diese zweite Lüge (innerhalb der Dementierung der ersten) schrieb ich, um festzustellen, ob Sie wirklich der Genosse Untersuchungsrichter sind. (Alexandrou 161)

Nachdem er rund vier verschiedene sich aneinander widersprechende Versionen niederlegt, revidiert er seinen anfänglichen Beweggrund und schreibt:

Es mag auch noch andere Versionen geben, aber warum soll ich weiterschreiben, es ist mir unmöglich, alle möglichen Versionen zu entdecken, mein ganzes Leben zu erzählen, Sekunde für Sekunde, weil sich jede Sekunde plötzlich ausdehnt und eine Menge Erinnerungen umfasst, folglich vervielfacht sich jede Sekunde meines Lebens um die Gesamtheit der Sekunden meines Lebens, und wenn ich mich nicht irre, brauche ich ein Leben hoch zwei, um es beschreiben zu können. (Alexandrou 296)

Der Rezipient wird „hinters Licht geführt“ und Seite für Seite wird ihm das kontextualisierte Verständnis des Textes zunehmend erschwert. Der Erzähler erweist sich als ein wahres „Chamäleon“ (Tsirimokou 145): Vom Inhaftierten verwandelt er sich zum Schriftsteller und versetzt den Rezipienten in die Rolle des Untersuchungsrichters, da er ihn mit seinen sich selbst widersprechenden Aussagen veranlasst, ein einfach hinnehmes naives Lesen zu unterlassen und Verdacht zu schöpfen (vgl. Tsirimokou 147). Er verwandelt sich nicht etwa zu einem typischen Anti-Helden des postmodernen Romans, sondern vielmehr zu einem Nicht-Helden in dem gleichen Maße, wie sich auch die Erzählung – durch die ständig variierenden, einander widersprechenden Geschehnisse und das offene und absurde Ende – zu einer Nicht-Geschichte entwickelt, sinn- und inhaltsentleert wie auch die Kiste, die am Ende leer vorgefunden wird.

Nach gut alexandrouhaftem Modus wäre es zum Schluss vielleicht angebracht, dass wir auch unsere anfängliche These, bezüglich der anti-

politischen Haltung des Autors, revidieren und mit der offenen Frage enden: Ist der Versuch die Politik mit den eigenen Mitteln *ad absurdum* zu führen nicht etwa auch ein politischer Akt?

Literatur

Adorno, Theodor W.: „Standort des Erzählers im modernen Roman“. Ders., *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958: 61-72.

Adorno, Theodor W.: „Engagement“. Ders., *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981: 409-430.

Adorno, Theodor W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“ [1953]. Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Rolf Tiedemann (Hg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003: 254-287.

Alexandrou, Aris: *Die Kiste* [1974]. München: Antje Kunstmann 2001.

Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Kafka, Franz: „Auf der Galerie“ [1919]. Hans-Gerd Koch (Hg.): *Gesammelte Werke*. Band 5. Frankfurt am Main: Fischer 1950: 117-118.

Kafka, Franz: *Der Proceß* [1925]. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2006.

Moennig, Ulrich: „Über das Wesen des Krieges. Der Roman Η Λέσχη (Der Club) von Stratis Tsirkas“. Chryssoula Kambas und Marilisa Mitsou (Hg.): *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010: 355-368.

Pangalos, Ioannis: „Die Überwindung traditioneller Opfernarrative in spanischen und griechischen Bürgerkriegsromanen seit den späten 1990er Jahren.“ Binder, Eva; Diem, Christof; Finkelstein, Miriam et al. (Hg.): *Opfernarrative in transnationalen Kontexten*. Berlin: De Gruyter 2020: 299-321.

Raftopoulos, Dimitris: *Emfylios kai logotechnia* [Bürgerkrieg und Literatur]. Athen: Patakis 2012.

Tsirimokou, Lizy: „Δρόμοι σημείων αδιέξοδοι. Η καφκική ηχώ στο περιφερόμενο Κιβώτιο του Άρη Αλεξάνδρου“. Dies. (Hg.): *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*. Athen: Άγρα 2000: 137-156.

Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Die Darstellung von Macht und Ohnmacht in Franz Kafkas *Der Prozess* und Aris Alexandrou's *Die Kiste*

Isabella Zborka¹

Ziel des Beitrags ist, herauszuarbeiten, inwiefern die beiden Phänomene der Macht und Ohnmacht in den Romanen *Der Prozess* und *Die Kiste* dargestellt werden und welche Instanzen der Macht in den Werken identifiziert werden können. Zudem wird den Fragen nachgegangen, auf welche Weise die Macht und Ohnmacht einander bedingen und welche Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede Kafkas Darstellung der Macht zu jener Alexandrou's aufweist.

The aim of this article is to work out to what extent the two phenomena of power and powerlessness are represented in the novels *The Trial* and *The Mission Box* and which instances of power can be identified in these works. In addition, we shall attempt to investigate the question of how power and powerlessness are interdependent and what similarities or differences Kafka's portrayal of power has to that of Alexandrou's.

I.

Macht und Schuld sind keine einfachen, einheitlichen Thematiken im Werk Kafkas. Viel eher sind sie allgegenwärtige und höchst komplexe Phänomene, die sein Schaffen prägen. In *Der Prozess* wird die Verbindung von Schuld, Gesetz und Macht besonders deutlich dargestellt. Auch in Aris Alexandrou's Roman *Die Kiste* lässt sich eine nicht weniger gewichtige Fokussierung auf die Macht und ihren Einfluss auf das Individuum beobachten.

Ausgehend von der Annahme, dass *Die Kiste* eindeutig kafkaeske Merkmale aufweist, konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf eine Analyse der Machtmechanismen in den beiden Werken. Dass die Macht als das zentrale Motiv in Kafkas Œuvre angesehen werden kann, lässt sich an dem dahingehenden Tenor der Sekundärliteratur festmachen. Nicht ohne Grund bezeichnete der Schriftsteller Elias Canetti Franz Kafka einst als den „größten Experten der Macht unter den Dichtern“ (Canetti 86). Auch der in die Alltagssprache eingegangene Begriff ‚kafkaesk‘ beschreibt eine Erfahrung, die aus dem Aufeinandertreffen eines Individuums mit der Macht resultiert.

¹ Isabella Zborka hat ihr Postgraduiertenstudium am Institut für Deutsche Philologie an der Nationalen und Kapodistrias-Universität Athen abgeschlossen. Im Zuge ihrer Diplomarbeit beschäftigte sie sich mit Erinnerung und Trauma in der deutschen und griechischen Literatur. Zurzeit arbeitet sie an ihrer zweiten Diplomarbeit am Institut für Philosophie in Wien. E-Mail-Adresse: isabella.zborka@gmx.at

In Kafkas Romanen ist die Bedrohlichkeit der alles durchdringenden unsichtbaren Machtmechanismen in einem grotesken Erzählstil dargestellt, das die gesamte Information darüber, wie die Macht funktioniert, mit dem Begriff ‚Kafkaesk‘ bezeichnet wird. (Duman 223)

Dasselbe gilt nicht weniger für den griechischen Dichter Aris Alexandrou, dessen Name in der Sekundärliteratur und in etlichen über ihn verfassten Zeitungsartikeln nur selten von dem Begriff der Macht abgekoppelt auftaucht (vgl. Κοτζιάς 15). Aus diesem Grund ist es lohnend, die Darstellung der Macht in den Werken *Der Prozess* und *Die Kiste* zuerst individuell näher zu betrachten und dann in einem weiteren Schritt miteinander zu vergleichen.

II.

Macht ist ein Phänomen, das die Lebensrealität des Menschen durchdringt, organisiert und strukturiert. Seit Anbeginn und während des gesamten Verlaufs der Philosophiegeschichte haben sich Denker damit befasst und besonders in der Moderne verstärkt um eine Definition der Macht bemüht. Der für den folgenden Beitrag zentrale Diskurs findet in der Postmoderne, in den machttheoretischen Analysen des französischen Philosophen Michel Foucault, dessen Name ebenfalls nur schwer von dem Machtbegriff zu trennen ist, statt.

Foucault verwirft die modernen Ansätze, die sich um eine Definition der Macht bemühen, aus zweierlei Gründen: Erstens geben sie der Macht einen metaphysischen Charakter, was abzulehnen ist, da die Macht für Foucault nichts Metaphysisches ist, sondern etwas sehr Reales, das sich sehr wohl beobachten und zuweilen sogar physisch erfahren lässt (vgl. Dungey 7-8). Zweitens geben Definitionen der Macht den Anschein, als würde es sich dabei um ein statisches Phänomen handeln. Doch auch das ist für Foucault strikt abzulehnen. Macht ist niemals bloß einseitig, sie ist dynamisch und schlägt sich in den Beziehungen von Individuen nieder und ist nicht außerhalb anderer Beziehungsgefüge anzusiedeln, sondern ihnen immanent. Es gibt kein Entrinnen vor der Macht, niemand steht außerhalb, denn sie ist omnipräsent.

Allgegenwart der Macht: nicht, weil sie das Privileg hat, unter ihrer unerschütterlichen Einheit alles zu versammeln, sondern weil sie sich in jedem Augenblick und an jedem Punkt – oder vielmehr in jeder Beziehung zwischen Punkt und Punkt – erzeugt. Nicht weil sie alles umfaßt, sondern weil sie von überall kommt, ist die Macht überall. (Foucault 2017, 94)

Zudem widerspricht Foucault der Auffassung, dass das Wesen der Macht in ihren negativen, repressiven und ausschließenden Funktionen zu finden ist. Macht kann unter Umständen also etwas Produktives sein, sie stellt für Foucault eine große

Anzahl von Kräfteverhältnissen dar, welche ein bevölkertes Gebiet durchdringen und organisieren (vgl. Duman 56).

Dennoch findet die Macht einen grausamen Ausdruck in der modernen und postmodernen Disziplinargesellschaft. In seinem Werk *Überwachen und Strafen* analysiert Foucault die Disziplinarmacht, die sich vor allem in der Begrenzung von Gütern und Räumen äußert, wie es zum Beispiel in Gefängnissen der Fall ist. Und auch außerhalb der physischen Gefängniszellen herrscht ein gewaltvoller Normierungsdiskurs, den die Menschen, wenn sie ohne Strafe in einer Gesellschaft leben wollen, internalisieren müssen. Der Erfolg der Disziplinarmacht wird vor allem durch die Wahl ihrer Instrumente gestützt, „des hierarchischen Blicks, der normierenden Sanktion und ihrer Kombination im Verfahren der Prüfung“ (Foucault 1976, 230-231).

Dabei bleibt zu berücksichtigen, dass Macht in erster Linie darauf aus ist, im Hintergrund verborgen zu bleiben, denn „[...] nur unter der Bedingung, dass sie einen wichtigen Teil ihrer selbst verschleiert, ist die Macht erträglich“ (ebd. 96). Ihre gewaltsamen Unterwerfungstechniken werden erst dann spürbar, wenn das Individuum an die Grenzen der gewollten Norm gelangt und diese überschreitet. Auch oder gerade im juristischen Prozess, der sich in der modernen Gesellschaft vollzieht, verortet Foucault die Gewalt. In einer seiner machttheoretischen Analysen schreibt er dazu:

Das Gesetz kann nicht unbewaffnet sein und seine hervorragendste Waffe ist der Tod. Denen, die es übertreten antwortet es in letzter Instanz mit dieser absoluten Drohung. Hinter dem Gesetz steht immer das Schwert. (Foucault in: Hiebel 1989, 86)

Foucault sieht ebenfalls eine starke Verknüpfung der Macht mit der Sphäre des Wissens und der Art und Weise, wie Wissen produziert wird. Zudem erkennt er, dass den höchsten Machtinstanzen, wie zum Beispiel Göttern oder Königen in der Regel eine Art von Wissen zugeschrieben wird, das dem Unterdrückten oder Gläubigen verwehrt bleibt (vgl. Geisenhanslüke 45).

III.

Diese Gedanken bilden die Ausgangslage für die Analysen der Machtverhältnisse in Kafkas *Der Prozess* und Alexandrous *Die Kiste*. Eine wichtige Frage in beiden Werken ist jene nach der Schuld der Protagonisten. Die Frage nach der Schuld von Josef K. ist verknüpft mit der Frage nach der Existenz einer höheren Machtinstanz, die diese überhaupt erst feststellen kann oder darf.

Josef K. besteht auf den Legitimationspapieren und dem Verhaftungsbefehl, als er von den beiden Aufsehern eines Morgens verhaftet

wird. „Hier sind meine Legitimationspapiere, zeigen Sie mir jetzt Ihre und vor allem den Verhaftbefehl“ (Kafka 11). Auf diese Forderung wird jedoch nicht eingegangen, woraus man schließen kann, dass die Machtinstanzen sich selbst legitimieren. Diese Selbstsicherheit der Macht bildet eine Art Gegenpol zum Rechtfertigungszwang des Josef K. (vgl. Hiebel 89). Ist er zu Beginn des Romans noch davon überzeugt, dass die Anklage und Verhaftung das Produkt eines Missverständnisses sein müssen, wird im Laufe des Romans das Beweisen seiner Unschuld zum Lebensinhalt des Protagonisten. Die Verhaftung selbst ist an sich noch kein juristischer Akt, sondern, laut Hiebel, ein Sprechakt, dem höchstens eine metaphorische Signifikanz zukommt (vgl. Hiebel 186). Josef K. darf weiterhin seinem gewöhnlichen Alltag nachgehen, darf sogar zur Arbeit gehen, wo er feststellt, dass die beiden Beamten, die ihn zuvor noch verhaftet haben, Angestellte seiner Bank sind. Der Umstand, dass ihn die Blicke jener treffen könnten, die bei seiner Verhaftung anwesend waren, deutet darauf, dass allein die subjektive Wahrnehmung einer ständigen Überwachung genügt, den Protagonisten seiner Freiheit zu berauben und ihn dazu zu bringen, sein Verhalten der Norm entsprechend zu korrigieren (vgl. Adamzik 47).

Ein weiteres Indiz dafür, dass die Internalisierung der Macht sich in Josef K. bereits zu Beginn manifestiert hat, finden wir im Kapitel *Der Onkel – Leni*. K.s Onkel rät ihm, aufs Land zu fahren, um ein wenig frische Luft zu schnappen und sich auszuruhen. Dies wird jedoch von Josef K. abgelehnt. Die Fahrt könnte als Flucht verstanden werden, wobei zu bleiben ebenfalls als eine Art Schuldgeständnis gewertet werden kann.

„Sie könnten mir ja verbieten, wegzufahren“, sagte K. [...]. „Ich glaube nicht, daß sie das tun werden“, sagte der Onkel nachdenklich, „so groß ist der Verlust an Macht nicht, den sie durch Deine Abreise erleiden.“ (Kafka 87)

Dem Leser wird deutlich gemacht, dass Josef K. einerseits Angst vor dem unbekanntem Gericht und dessen Gewalt hat und andererseits sehnsüchtig darauf hofft, von dieser Macht anerkannt zu werden. Seine Angst vor dem Gericht wird aber von anderen Charakteren immer wieder beschwichtigt. Selbst im Gespräch mit dem Geistlichen wird ihm noch einmal versichert: „Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf, wenn Du kommst und es entläßt Dich, wenn Du gehst“ (Kafka 205).

Dass die Macht nichts Statisches oder Einseitiges ist, und dass auch der Unterdrückte zum Teil des Machtapparats werden kann, zeigt sich besonders im fünften Kapitel des Buches. Dort öffnet Josef K. eine Rumpelkammer der Bank und sieht, dass Franz und Willem, die K. von seiner Verhaftung in Kenntnis gesetzt haben, ausgepeitscht werden. Und zwar weil er, K., sie der

Unterschlagung bezichtigt hat. Aus Josef K., dem Angeklagten, wird plötzlich der Kläger. Die Verhältnisse in der Machtpyramide sind, wie schon bei Foucault angedeutet wird, umkehrbar (vgl. Hiebel 197). Doch auch diese Szene führt bei ihm zu Schuldgefühlen. Diesmal ist es jedoch kein juristisches Gesetz, das er verletzt hat, sondern ein moralisches (vgl. Adamzik 16).

Es lässt sich noch eine weitere Macht in *Der Prozess* identifizieren, die Erlösungsmacht. Die Macht, die Josef K. das Gefühl gibt, ihn aus seiner verwickelten Lage befreien zu können. Zum einen sind es die drei im Roman vorkommenden Frauenfiguren, an die sich Josef K. vergeblich hilfesuchend wendet. Diese Frauengestalten erscheinen auch immer in dem Umfeld des Gerichts, woraus sich schließen lässt, dass sie den ungreifbaren Machtinstanzen näherstehen als Josef K. (vgl. Goldstücker 17). Der Geistliche, dem Josef K. in der Domszene begegnet, macht den Protagonisten auf dieses Verhalten aufmerksam: „Du suchst zu viel fremde Hilfe“, sagte der Geistliche missbilligend, „und besonders bei Frauen. Merkst du denn nicht, dass es nicht die wahre Hilfe ist?“ (Kafka 195)

In der Figur des Gefängniskaplans manifestiert sich noch eine zweite Form der Erlösungsmacht, nämlich eine religiöse. Dass es der Geistliche ist, der K. die Parabel des Türhüters erzählt, scheint wenig überraschend, wenn man bedenkt, dass dem Gesetz in dem Roman ebenfalls eine sakrale Komponente innewohnt. Der Protagonist hat dieses Gesetz selbst nie gesehen. Es ist also der Glaube an die Existenz dieses Gesetzes, der es legitimiert. „Bei Kafka ist das Gesetz göttlichen Ursprungs“ (Goldstücker 14).

Die Sekundärliteratur ist sich uneinig, wenn es um die Schuldfrage in *Der Prozess* geht. Einerseits siedelt sie die Schuld beim Gericht an, da es ein so problematisches Verfahren gegen K. führt. Auf der anderen Seite werden auch Stimmen stark, die die Schuld bei Josef K. selbst sehen. Seine Schuld liegt darin, dass er sich vor einem Gesetz, das er nicht kennt, unschuldig bekennt (vgl. Sokel 2).

Fakt ist, dass sich das Gesicht des Gerichts immerfort den Blicken des Josef K. entzieht. Dies könnte daran liegen, dass es sich dabei um kein Gericht im juristischen Sinne handelt (vgl. Jahraus 297). Die Erwähnung der höheren Gerichtsinstanz reicht für sich schon aus, um Josef K. in Ehrfurcht zu versetzen. Zwar hat er weder das Gericht noch das Gesetz jemals selbst gesehen, dennoch scheinen ihm die bloßen Bezeichnungen den nötigen Respekt einzuflößen. Der Protagonist macht sich in diesem Sinne ein eigenes Bild von dem, was das Gericht darstellt.

[...] das Gericht ist nicht nur eine Instanz, die es erst zu entdecken oder deren Machenschaften es aufzudecken gilt. Das Gericht ist immer auch dasjenige, zu dem es gemacht wird, indem jemand, also Josef K., es in einer bestimmten Weise versteht und deutet. (Jahraus, 297-298)

Die fehlende Anwesenheit des Gerichts macht eine Konfrontation des Protagonisten damit unmöglich. Somit entzieht sich die Macht jeglicher Form des Widerstands, der gegen sie geleistet werden könnte, wenn sie sich dem Unterdrückten offenbaren würde.

IV.

Die Parallelen zwischen dem Roman *To Kιβώτιο (Die Kiste)* von Aris Alexandrou zu Kafkas *Der Prozess* sind vielfach herausgearbeitet worden. Das Werk Alexandrous, das schon längst in den Kanon der griechischen Moderne eingegangen ist, erzählt von einem Partisanen aus dem griechischen Bürgerkrieg, der in einer Gefängniszelle aufwacht und nicht weiß, wer ihn gefangen hält und was ihm zur Last gelegt wird. Neben der aporetischen Ausgangslage des Protagonisten, ist es

nicht nur die Handlung, die kafkaesk anmutet, sondern auch die kalte und nüchterne Sprache, in der die Sinnlosigkeit des Auftrags mit der Sinnlosigkeit der Gehorsamkeit korreliert und in der die Begebenheiten, die fast obsessiv immer wieder erzählt werden, letztendlich ohne Erklärung bleiben. (Karakassi 2022)

Die Literaturwissenschaftlerin Lizy Tsirimokou verortet in dem Roman ebenfalls eindeutige Ähnlichkeiten zu anderen Romanhelden der Weltliteratur, wie zum Beispiel dem namenlosen Ich-Erzähler in Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (vgl. Τσιριμόκου 138).

Anders als Josef K. ist der namenlose Protagonist in *Die Kiste* nicht auf freiem Fuße. Er findet sich eingesperrt in einer Zelle wieder und weiß nicht einmal, von wem er gefangen gehalten wird. So wie in Kafkas Roman ist die Machtinstanz unsichtbar, auch wenn sich die Disziplinarmacht, die von Foucault beschrieben wird, im Eingesperrtsein in der Gefängniszelle manifestiert. Der Partisan ist anfangs felsenfest davon überzeugt „[...] daß es sich [bei der Verhaftung] um ein Mißverständnis handeln muss“ (Alexandrou 7). Er beschließt, eine Apologie zu schreiben, um seine Unschuld zu beweisen. Das Verfassen einer schriftlichen Apologie ist ein Projekt, dem sich Josef K. im siebten Kapitel des Romans ebenfalls widmen möchte, den Gedanken dann jedoch verwirft. Durch die datierte und nahezu obsessiv wirkende Niederschrift seiner Taten während des Bürgerkrieges kann *Die Kiste* als „Bericht der Bewusstwerdung von Schuld“ (Moennig 164) gelesen werden.

Dem Leser wird immerfort verdeutlicht, dass es dem Protagonisten nicht um die bloße Entschuldigung seines Selbst geht, sondern, dass er ebenfalls nach der Anerkennung vonseiten der ihn in Gefangenschaft haltenden Machtinstanz trachtet. Immer wieder bittet er den Untersuchungsführer – oder Genossen, wie er ihn nennt – darum, mit ihm in Kontakt zu treten oder zumindest die von ihm beschriebenen Seiten zu lesen. Im Laufe des Romans stellt sich bei ihm sogar eine Sicherheit ein, dass sie nicht gelesen werden, und trotzdem schreibt er immer weiter. Der Kafka-Übersetzer Alexandros Kotzias stellt in seinem Beitrag über Aris Alexandrou fest, dass sich die im Werk vorkommende Machtinstanz in absolutes Schweigen hüllt (vgl. Κοτζιάς 16).

Als Teil der militärischen Strukturen ist der namenlose Erzähler in *Die Kiste* beeinflusst von der Hierarchie dieses Systems. Auffällig erscheint, dass seine Mitstreiter und Genossen kaum charakterisiert werden. Vielmehr werden ihre Ränge wie zum Beispiel ‚Oberleutnant‘, ‚Major‘ und ‚Hauptmann‘, sowie ihre Abzeichen hervorgehoben. Ähnlich wie bei Josef K. und dem Gericht sind es die Titel und Rangbezeichnungen, die den Respekt des Protagonisten in *Die Kiste* erwecken, nicht die Menschen, die sich wahrhaftig dahinter befinden. Diese Entindividualisierung des Subjekts gegenüber dem allumfassenden Machtapparat wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass der Ich-Erzähler im Laufe des gesamten Romans anonym bleibt. Daraus kann geschlossen werden, dass die individuellen Merkmale des Subjekts keinerlei Mehrwert für den ebenfalls anonym bleibenden Machtapparat haben.

Trotz ihrer Identitätslosigkeit sind die der Macht Untergeordneten sogar dazu bereit, sich ihr eigenes Leben zu nehmen, falls sie die Mission behindern sollten. Zwar wird den Teilnehmern an der Mission vorab versichert, dass sie nicht dazu verpflichtet sind, an der Mission teilzunehmen, und dass ihnen nichts geschehen wird, sollten sie sich weigern, dennoch haben sie die ideologische Notwendigkeit dieser Aktion sowie die Angst, als Feigling dazustehen schon so weit internalisiert, dass sich niemand weigert.

In der Rahmenhandlung, in der der Protagonist allein in seiner Zelle sitzt und seine Gedanken und Erinnerungen aufschreibt, wird dem Leser allmählich bewusst, dass auch hier keine statischen Machtgefüge am Werk sind. Während der Protagonist anfangs noch als der unschuldig Eingesperrte auftritt, wird im Laufe der Apologie allmählich klar, dass er sich sehr wohl mehrerer Verbrechen schuldig gemacht und seine Macht innerhalb der militärischen Strukturen missbraucht hat. Dennoch zweifelt er an der Legitimation der Macht, die ihn gefangen hält. Im Bericht vom 13. Oktober 1949 richtet sich der Protagonist direkt an den unsichtbaren Untersuchungsrichter:

Sie aber schweigen weiterhin, Sie denken nicht daran, Ihre Rolle richtig zu spielen, Sie denken nicht daran, mir Fragen zu stellen, und lassen mich nur mutmaßen, was Sie interessieren könnte – bin ich Hellseher? (Alexandrou 151)

Das Schweigen des Untersuchungsrichters, sofern ein solcher überhaupt existiert, kann erneut darin begründet werden, dass sich die Machtinstanz selbst legitimiert und es nicht für nötig hält, auf die Forderungen des Angeklagten einzugehen. Genauso wie in Kafkas *Prozess* ist es das Schweigen, das als Mittel der Macht eingesetzt wird. Ein Schweigen, das keinerlei Diskussion über die Legitimierung der Macht zulässt. Ein Schweigen, das dazu führt, dass auch jene, die die Macht vielleicht anzweifeln, frei nach Kafka besser daran täten, die Umstände einfach für notwendig zu halten, auch wenn sie sie nicht für wahr halten.

Auch in *Die Kiste* begegnen wir wieder Repräsentationen der Erlösungsmacht: einerseits in Form der Kiste, die als entscheidend für den Abschluss der Mission ‚Kiste‘ angesehen und von Tsirimokou als der eigentliche Protagonist des Romans identifiziert wird (vgl. Τσιριμώκου 147-148). Nachdem der Partisan gefangen genommen wird, öffnen die Gegner die Kiste, diese ist aber leer. Der Umstand, dass sich schlussendlich nichts in dieser Kiste befindet, unterstreicht noch ein weiteres Mal die Sinnlosigkeit des blinden Gehorsams. Andererseits hätte auch die vom Protagonisten mehrfach erwähnte Visitenkarte die Macht, ihn aus seiner Gefängniszelle zu erlösen. Aber auch diese ist nicht auffindbar.

V.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Analyse der Romane *Der Prozess* und *Die Kiste* in Bezug auf die machttheoretischen Ausarbeitungen Michel Foucaults als durchaus fruchtbar erweisen. Die Macht, die in beiden Werken beschrieben wird, zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht beschrieben wird. Weder die Protagonisten noch der Leser können sich ein Bild von ihr machen, denn ihre Anwesenheit manifestiert sich in ihrer Abwesenheit. Sie ist das allmächtige Auge, das alles sieht, aber von niemandem gesehen werden kann. Sie hat ihr Ziel im Foucault'schen Sinne dadurch erreicht, dass sie die Welt der Protagonisten durchdringt, ohne je von ihnen berührt werden zu können. Das Schweigen der Macht zwingt Josef K. sowie den namenlosen Protagonisten Alexandrous dazu, im wahrsten Sinne des Wortes mit sich selbst ins Gericht zu gehen. Während Josef K. noch durch fremde Hand hingerichtet wird, ist es in *Die Kiste* der Protagonist selbst, der durch die Einsicht seiner Schuld sein eigenes Todesurteil spricht. Dieser Drang zur Wahrheit, die nicht gefunden, sondern bloß erschaffen werden kann, korreliert mit den Überlegungen, die Friedrich Nietzsche

einst unter dem Konzept des Willens zur Macht zusammengefasst hat (vgl. Bridgwater 66).

Neben dem Schweigen ist es vor allem ein bestimmtes Wissen, das in der Macht, die auf die beiden Protagonisten ausgeübt wird, anzusiedeln ist. Und zwar das Wissen um die Gründe der Verhaftung der beiden Figuren. Ohne dieses Wissen ist es unmöglich ein Plädoyer für die Angeklagten zu halten. Die beiden Protagonisten stehen ihrem Schicksal mit einer totalen Handlungsunfähigkeit, einer absoluten Ohnmacht, gegenüber. Wie sich gezeigt hat, ist diese Ohnmacht in beiden Werken sehr situationsabhängig zu sehen. Denn die Machtverhältnisse sind nicht statisch und die zu Beginn als unterjocht auftretenden Charaktere stellen unter Beweis, dass auch sie vom Unterdrückten in die Rolle eines Unterdrückers schlüpfen können.

In Alexandrous Roman gibt es, im Unterschied zu *Der Prozess*, keine Komik. Der für Kafka typische humoristische Bruch mit der oftmals tragischen Realität fehlt. Der Machtapparat in *Die Kiste* wird nicht karikiert und so ad absurdum geführt, sondern als kaltes und durch und durch ernsthaftes - jedoch keinesfalls weniger bizarres- Phänomen präsentiert.

Sowohl Josef K. als auch der namenlose Partisan in *Die Kiste* treten in den Werken als die eigentlichen Richter ihrer selbst auf. Dieser Grundsatz ist bereits in den Schriften des Philosophen Immanuel Kant zu finden, wenn dieser in der *Metaphysik der Sitten* behauptet, es gäbe eine „[...] Pflicht des Menschen gegen sich selbst, als dem angeborenen Richter über sich selbst“ (Kant in: Bridgwater 67). Egal, ob man es mit psychoanalytischem Jargon als das Über-Ich bezeichnet, oder im Foucault'schen Sinne als die vollendete Internalisierung der Macht, sind es die Protagonisten letztendlich selbst, beziehungsweise ihr schlechtes Gewissen, die als die höchste sichtbare Machtinstanz in beiden Werken agieren.

Die beiden Protagonisten werden nie in einem juristischen Sinn rechtskräftig verurteilt und dennoch: *Die Kiste* endet damit, dass sich der Protagonist aufgrund seiner Schuldgefühle selbst zum Tode verurteilt und Josef K. verurteilt sich, entgegen der Ratschläge seiner Mitbürger, zu einem Leben in stetigem Rechtfertigungszwang. Der einzige Ausweg, der sich nicht nur ihnen, sondern auch jeglichen anderen Menschen bietet, die danach trachten, sich gänzlich von dem omnipräsenten und komplexen Geflecht der Macht zu lösen, ist der Tod. Möglicherweise könnte der Tod schlussendlich als die letzte Form der Erlösungsmacht in den beiden Romanen verstanden werden.

Primärliteratur

Alexandrou, Aris: *Die Kiste*. München: Kunstmann 2001.

Kafka, Franz: *Der Proceß*. Roman. Lizenzausg. Stuttgart: Reclam 2000.

Sekundärliteratur

- Adamzik, Sylvelie: *Kafka, Topographie der Macht*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1992.
- Bridgwater, Patrick: *Kafka and Nietzsche*. 2. Aufl. Bonn: Bouvier 1987.
- Canetti, Elias: *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. München: Hanser 1970.
- Duman, Yilmaz: *Zur Frage der Macht im Werk Michel Foucaults. Unter besonderer Berücksichtigung der Ethnologie der europäischen Kultur*. Wien: WUV Univ.-Verl. 2003.
- Dungey, Nicholas: *Franz Kafka and Michel Foucault. Power, resistance, and the art of self-creation*. Lanham: Lexington Books 2014.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. von Walter Seitter, 1. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. 21. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- Geisenhanslüke, Achim: *Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit*. Paderborn: Fink 2014.
- Goldstücker, Eduard: „Josef K.s Schuld neu untersucht“. Kraus, Wolfgang: *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*. Kafka-Symposion. Wien: Böhlau 1995: 12-21.
- Hiebel, Hans: *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*. Zugl.: Erlangen-Nürnberg, Univ., Habil.-Schr., 1982. 2., korrigierte Aufl. München: Fink 1989.
- Honegger, Jürg Beat; Kafka, Franz: *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka*. Berlin: Schmidt 1975.
- Jahraus, Oliver: *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart: Reclam 2006.
- Karakassi, Katerina: *Kafka in Griechenland*, Kafka-Atlas unter Mitarbeit von Georg Kotelides, Artemis Maier, Vasso Papadopoulou. *Kafka in Griechenland – Geisteswissenschaften in Sachsen* (2022). Online verfügbar unter <http://www.geisteswissenschaften-in-sachsen.de/kulturraeume/kafka-atlas/laender-artikel/kafka-in-griechenland>, zuletzt aktualisiert am 02.01.2022, zuletzt geprüft am 02.01.2022.
- Κοτζίάς, Αλέξανδρος: *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*. 2. Aufl. Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ 1982.
- Moennig, Ulrich: „Der traumatische Prozess des Erzählens: Το Κιβώτιο (1975; Die Kiste) von Aris Alexandrou“. Moennig, Ulrich (Hg.): *Trauma und Erinnerung. Narrative Versionen zum Bürgerkrieg in Griechenland*. 1. Auflage. Göttingen: Böhlau Verlag Köln 2018: 163-194.
- Neumann, Gerhard: *Franz Kafka. Experte der Macht*. München: Hanser 2012.
- Ραυτόπουλος, Δημήτρης: *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*. Αθηνά: Σοκόλης 2004.
- Sokel, Walter: „Schuldig oder Subversiv? Zur Schuldproblematik bei Kafka“, Kraus, Wolfgang: *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*. Kafka-Symposion. Wien: Böhlau 1995: 1-11.
- Τσιριμώκου, Λίζυ: „Δρόμοι σημείων αδιέξοδοι : η καφκική ηχώ στο περιφερόμενο Κιβώτιο του Άρη Αλεξάνδρου.“ Dies.: *ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΤΑΧΥΤΗΤΑ*. Άγρα: Αθήνα 2000: 137-148.

Kafka im griechischen Kino am Beispiel von Giorgos Lanthimos' *The Lobster*

Nikolaos-Ioannis Koskinas¹

Im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts ist in der griechischen Literatur und Kunst im Allgemeinen eine starke Hinwendung zum Werk Franz Kafkas festzustellen, die sich auch im griechischen Kino bemerkbar macht. Auf der Grundlage der Theorien von Marcuse, Adorno, Foucault und Deleuze & Guattari setzt sich die vorliegende Studie zum Ziel zu beweisen, dass der Hauptgrund, weshalb Kafka für die zeitgenössische griechische Kunst absolut relevant ist, die Tatsache ist, dass er in erster Linie ein politischer Schriftsteller war, der versuchte, den komplexen Charakter der modernen *condition humaine*, das Leben unter den absurden Mechanismen einer repressiven Macht, aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Nach einem Überblick über griechische Filme, die von Mitte der 1950er Jahre bis heute von Kafkas Werk beeinflusst zu sein scheinen, wird der Versuch unternommen, den preisgekrönten Film *The Lobster* (2015) von Giorgos Lanthimos als besonders repräsentativ zu analysieren. Die vergleichende Untersuchung dieses Films mit Kafkas Texten wie *Der Prozess*, *Das Urteil* und *Die Verwandlung* zielt darauf ab, auf „intertextuelle“ Bezüge hinzuweisen sowie Kontinuitäten und Diskontinuitäten, sowohl ästhetisch als auch thematisch, innerhalb eines offenen dynamischen Dialogs aufzuzeigen.

In the first quarter of the 21st century there is a very strong turn in Greek literature and art in general towards the work of Franz Kafka, which is also noticeable in Greek cinema. Based on the theories of Marcuse, Adorno, Foucault and Deleuze & Guattari, this study sets out to prove that the main reason why Kafka is absolutely relevant for contemporary Greek art is the fact that he was primarily a political writer, who attempted to illuminate from various angles the complex character of the modern *condition humaine*, life under the absurd mechanisms of a repressive power. After an overview of Greek films that seem to have been influenced by Kafka's work from the mid-1950s to the present day, an attempt is made to analyse the award-winning film *The Lobster* (2015) by Giorgos Lanthimos as particularly representative. The comparative study of this film with Kafka's texts, such as *The Trial*, *The Judgement* and *The Metamorphosis*, aims to identify „intertextual references“ as well as to highlight continuities and discontinuities, both aesthetic and thematic, within an open dynamic dialogue.

¹ Dr. phil. Nikolaos-Ioannis Koskinas ist Assistenzprofessor für Neuere Deutsche Literatur am Fachbereich für Deutsche Sprache und Literatur der Nationalen und Kapodistrias-Universität Athen. Er studierte Germanistik an der Universität Athen und promovierte an der Humboldt Universität zu Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, zeitgenössisches deutsches Drama, Erinnerungskulturen, postmigrantische Literatur, mythcriticism und ecocriticism. Letzte Publikation: „Aus dem Nichts ins Nichts: Zu Fatih Akins *Aus dem Nichts* und Feridun Zaimoglus *German Amok*“. Rosso, Marta und Sbarra, Stefania (Hg.): *Literatur der (Post-)Migration Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur im globalisierten Zeitalter*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari Venezia 2023:83-97. E-Mail: kosknik@gs.uoa.gr. Website: <http://scholar.uoa.gr/kosknik>

1. Statt einer Einleitung: Der politische Kafka

Seit den 1960er Jahren und vor allem im Zeitraum der sogenannten „griechischen Depression“ gelten Franz Kafka und sein Werk für die griechische Kunst und Intelligenz als hochaktuell. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Einerseits experimentiert Kafka ständig mit den Grenzen der Vernunft und des Absurden, mehrere Jahre vor Becketts ersten Dramen oder sogar Bretons *Manifeste du surréalisme*. Darüber hinaus ist sein Schreiben durch einen eigentümlichen, fast anarchischen Humor gekennzeichnet. Als er zum Beispiel das erste Kapitel von *Der Prozess* zum ersten Mal seinen Freunden vorlas, brachen sie alle in Gelächter aus, wie sich Max Brod erinnert.²

Das dritte und wichtigste Merkmal seines Werkes, das sich für viele Vertreter der jüngeren Generationen von griechischen Künstlern als besonders attraktiv herausgestellt hat, sind jedoch seine soziopolitischen Implikationen, seine politische Dimension. Im Gegensatz zur internationalen Kafka-Forschung haben sich griechische Künstler und Forscher schon seit den sechziger Jahren mit diesem Merkmal intensiv befasst. Indem wir bestimmte etablierte Interpretationsstereotypen (marxistisch, psychoanalytisch usw.) widerlegen und im Gegensatz zu einem großen Teil der Kafka-Forscher, die sein Werk als allegorisch interpretieren und von einem extremen „Internalismus“ des Autors ausgehen, werden wir im Folgenden versuchen, auf der Grundlage der Theorien von Marcuse, Adorno, Foucault und Deleuze & Guattari zu zeigen, dass Franz Kafka in erster Linie ein politischer Schriftsteller war, ohne jedoch den ästhetischen Charakter seines Werkes zu vernachlässigen. Im Gegensatz etwa zu Georg Lukács, der Kafka als einen dekadenten Avantgardisten kritisierte, sahen die bereits erwähnten Theoretiker in Kafka, dessen Werk sie aus sozialphilosophischer Perspektive deuteten, einen Analytiker von gesellschaftlichen Entfremdungsprozessen und repressiven Machtmechanismen.

Elias Canetti schrieb einmal zu Recht über Kafka: „Unter allen Dichtern ist Kafka der größte Experte der Macht. Er hat sie in jedem ihrer Aspekte erlebt und gestaltet“ (Canetti 86). Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen von Kafkas Werk, welches eine große Inspirationsquelle für eine Reihe von griechischen Künstlern war. Der Mensch als Instrument absurder, unheimlicher Mechanismen, sein ungleicher und irrationaler Kampf gegen eine irrationale und unbestimmte Macht, der den bevorstehenden absoluten Terror, die totalitären

² „So zum Beispiel lachten wir Freunde ganz unbändig, als er uns das erste Kapitel des Proceß zu Gehör brachte. Und er selbst lachte so sehr, dass er weilchenweise nicht weiterlesen konnte“ (Brod 217).

Regime, die seinem frühen Tod folgten³, anzudeuten schien: Das war Kafkas Grundmotiv.

Im Gegensatz zu einem großen Teil der Forscher, die Kafka als einen „intimistischen, in sich gekehrten Autor“ (Deleuze/Guattari 58), einen „Dichter der Einsamkeit, der Schuld und des inneren Unglücklichseins“ (ebd.) behandeln, dessen ständiger Schreibimpuls nicht die Gesellschaft sei, in der er lebt und schreibt, sondern das Zeichen einer Zuflucht außerhalb des wahren Lebens, „einer tristen intimen Tragödie“ (ebd.), halten Gilles Deleuze und Félix Guattari, die freilich das Verständnis von Kafkas Werk um einige wichtige Gedanken bereichert haben, Kafka für einen politischen Schriftsteller par excellence, der wie Joyce oder Beckett den Hauptvertretern der sogenannten „kleinen Literatur“ zugeschrieben werden kann.

Das Hauptmerkmal der „kleinen Literaturen“ sei, dass alles in ihnen eine politische Bedeutung hat. Der Begriff „klein“ ist also hier soziologisch und politisch konnotiert und bezieht sich nicht auf eine Art Sonderliteratur, sondern auf „die revolutionären Bedingungen jeder Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten ‚großen‘ (oder etablierten) Literatur befindet“ (ebd. 27). Mit anderen Worten: Kafkas Schreiben war eine experimentelle revolutionäre Literaturmaschine im Schoß der großen deutschsprachigen Literatur, deren Hauptmerkmale „Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung“ (ebd.) sind.

Eine ähnliche Ansicht über Kafkas Werk vertritt Herbert Marcuse, einer der herausragenden Vertreter der Frankfurter Schule. In seinen beiden vielleicht wichtigsten Werken, *Eros und Kultur* und *Der eindimensionale Mensch*, erklärt der deutsch-amerikanische Philosoph die so genannte „Große Kunst“ als mitverantwortlich für die Entstehung einer eindimensionalen, hochautoritären, technokratischen Gesellschaft, einer Gesellschaft, deren Produkt der „eindimensionale Mensch“ sei. In einem seiner letzten Essays, *Die Permanenz der Kunst* (1977), plädiert Marcuse für eine Kunst mit politischem Charakter, deren Hauptmerkmal die Emanzipation des Menschen sein soll. Kunst soll in ständigem Konflikt mit der Realität sein, das Realitätsprinzip negieren. Wie Adorno oder Benjamin war Marcuse fest davon überzeugt, dass Kunst auf ihre eigene Weise Widerstand gegen gesellschaftliche Unterdrückung leisten kann: „Der Widerspruch zum Bestehenden ist dem Kunstwerk immanent“ (Marcuse

³ Schon 1944 hatte Hannah Arendt darauf hingewiesen, dass die Werke Kafkas das Schicksal der Juden und den Holocaust vorwegnahmen (vgl. Schmitz-Emans 205). Eine ähnliche Meinung vertritt Milan Kundera: „Das ist für ihn ‚Sehen‘, nicht ‚Voraus-Sehen‘: Kafka hat Mechanismen sichtbar gemacht, die er aus der privaten und mikrosozialen Praxis des Menschen kannte, ohne zu ahnen, daß die spätere Entwicklung der Geschichte diese auf ihrer großen Bühne in Szene setzen sollte“ (Kundera 125-26).

1977, 7). Ihre subversive und transzendierende Qualität gewinne die Kunst durch ihre besondere „Sprache“ und „ästhetische Form“, die den gesellschaftlichen Verhältnissen gegenüber weitgehend autonom ist (vgl. ebd.).

Als charakteristisches Beispiel für eine solche Kunst, die viele Gemeinsamkeiten mit dem Deleuze/Guattari-Modell der „kleinen Literatur“ aufweist, nennt Marcuse – neben Büchner, Beckett, Wedekind oder Brecht – die Texte Kafkas. Revolutionär waren diese Werke für Marcuse in erster Linie wegen ihrer verfremdeten ästhetischen Form:

In diesem Sinn ist jedes authentische Kunstwerk Anklage, Rebellion, Hoffnung. Es steht gegen die Wirklichkeit, die es doch repräsentiert. Daß die Welt auch so ist, wie sie im Kunstwerk erscheint – das ist die Wahrheit der Kunst, die in der ästhetischen Form zum Ausdruck kommt. (Marcuse 1977, 8-9)

In diesem Punkt stimmen Marcuses Ansichten nicht nur mit denen von Deleuze und Guattari, sondern auch mit denen des wichtigsten Vertreters der Frankfurter Schule, Theodor Adorno, vollkommen überein:

Kafkas Kraft schon ist die eines negativen Realitätsgefühls; was an ihm dem Unverstand phantastisch dünkt, ist „Comment c'est“. Durch epoxe von der empirischen Welt hört die neue Kunst auf, phantastisch zu sein. (Adorno 1970, 36)

Während große oder etablierte Literaturen das Wahrgenommene bzw. das Begriffene ausdrücken, einer Linie also folgen, die von einem gegebenen Inhalt zu einem passenden Ausdruck führt, geht Kafkas „kleine“ Literatur genau in die entgegengesetzte Richtung. Ihr Ausgangspunkt ist der Ausdruck und erst dann sieht und begreift sie: „Der Ausdruck muss die Formen zerbrechen, die Bruchstellen und neuen Verzweigungen angeben“ (Deleuze/Guattari 40). Dieses „negative Realitätsgefühl“, das Kafkas Literatur vermittelt, bereitete vielen ihrer Interpreten größte Schwierigkeiten, von denen die meisten – auf der verzweifelten Suche nach einem „Universalschlüssel“, der endlich die Tür zum schwer zugänglichen Kafka-Universum öffnen würde – sie in ihrer Gesamtheit als Metapher bzw. als Allegorie interpretierten. Kafkas Schreiben tut jedoch genau das Gegenteil, indem es die Metapher in einer für literarische Verhältnisse extrem radikalen Weise völlig aufhebt, wie Deleuze & Guattari in *Kafka. Für eine kleine Literatur* sehr treffend behaupten:

Wir glauben nur an eine Politik Kafkas, die weder imaginär noch symbolisch ist. Wir glauben nur an eine oder mehrere Maschinen Kafkas, die weder Strukturen noch Phantasien sind. Wir glauben nur, daß Kafka Experimente protokolliert, daß er nur Erfahrungen berichtet, ohne sie zu deuten, ohne ihrer Bedeutung nachzugehen. (Deleuze/Guattari 12)

Etwas weiter heißt es dann:

Bewußt zerstört Kafka alle Metaphern, alle Symbolismen, jede Bedeutung und jede Designation. Die Metamorphose – das heißt die Verwandlung – ist das Gegenteil der Metapher. Es gibt keinerlei Sinn mehr, weder primären noch übertragenen, es gibt nur noch Verteilung von Zuständen über das aufgefächerte Wort. Die Sachen und die „anderen“ Sachen sind nur noch Intensitäten, durchzogen von deterritorialisierten Lauten oder Worten, die ihren Fluchtlinien folgen. (Deleuze/Guattari 64)

Die Metaphern, schreibt Kafka selbst in einem Tagebuchauszug 1921, seien „eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln lässt“ (Kafka 1986, 403). In *Die Verwandlung* oder in *Der Prozess* sind die Technokraten, die Bürokraten, die Richter usw. nicht, wie die gängige psychoanalytische Lesart suggeriert, ein Ersatz für den Vater, sondern der Vater ist im Gegenteil das Kondensat einer Ordnung der Dinge, einer Maschine, die durch ökonomisch gesteuerte Beziehungen zwischen Personen gekennzeichnet ist:

Die Richter, Kommissare, Bürokraten usw. sind keine Substitute des Vaters, sondern der Vater ist eher ein Kondensat all jener Mächte, denen er sich unterworfen hat und denen sich zu unterwerfen er auch dem Sohn empfiehlt. Die Familie hat immer nur Türen, an die seit jeher „böse Mächte“ klopfen, die „sich schon unerträglich freuen“ auf den Tag ihres Einbruchs. Was einem bei Kafka Angst (oder Freude) macht, ist nicht der Vater, nicht irgendein Über-Ich, sondern bereits die amerikanische Technokratie-Maschine und die sowjetische Bürokratie-Maschine und die faschistische Totalmaschinerie. (Deleuze/Guattari, 18)

Ein wesentliches Merkmal der „kleinen Literatur“ ist, dass alles eine Funktion des kollektiven Ausdrucks erhält; jeder individuelle Fall hat einen direkten Bezug zum politischen Gesamtkontext. Hinter dem ödipalen Familiendreieck entdeckt Kafka andere, viel aktivere Dreiecke: juristische, wirtschaftliche, bürokratische, politische, die wirklichen Kräfte, die das Leben des modernen Bürgers bestimmen.

Obwohl Kafka, wie bereits erwähnt, zu den „Vätern“ des Absurden im 20. Jahrhundert zählt, bewegt sich sein Erzählen nie im Bereich des Imaginären oder Allegorischen. Die Absurdität, diese ganz besondere, für ihn charakteristische, Verbindung von Vertrautem und Unheimlichem, liegt – so könnte man diesen Gedanken weiterführen – nicht in Kafkas Schreibstil, sondern in der monströsen „Normalität“, die der moderne Mensch und damit auch die Figuren des Autors erleben: „Seinem Bericht ist der Aberwitz so selbstverständlich, wie er der Gesellschaft geworden ist“ (Adorno 1970, 342). Der Mensch, der, egal was er tut, im Unrecht sein wird, der ohne Grund mit einer absurden Maschine konfrontiert wird, ohne eigenes Verschulden (aber auch ohne wirklich überrascht zu werden),

das ist der Kafka'sche Held, aber das ist auch weitgehend der moderne Mensch, unabhängig von seiner Herkunft, jenseits von Staaten, Regimen oder Ideologien.

Dies ist genau der nächste Punkt, an dem sich die Theorien von Marcuse, Deleuze/Guattari und Adorno treffen. Eine solche politische Kunst, wie sie oben beschrieben wurde, hat eine universelle Substanz, sie hat keinerlei ideologischen Unterton: „Die enorme gesellschaftliche, politische, ‚prophetische‘ Tragweite der Kafka'schen Romane beruht gerade darauf, daß sie ‚nicht-engagiert‘ sind, beruht auf ihrer völligen Autonomie“ (Kundera 126). Obwohl es Studien gibt, die Kafka mit bestimmten politischen Räumen in Verbindung bringen, ist die Ideologie in seinen Schriften auffallend wenig präsent. Eine Literatur, die potenziell eine „revolutionäre Maschine“ ist, setzt sich über die Grenzen der engagierten künstlerischen Kommunikation hinweg, sie spricht den Menschen in seiner Universalität an: „Kafkas Welt ist ein Welttheater. Ihm steht der Mensch von Haus aus auf der Bühne“ (Benjamin 22).

Um es in einem Satz zu sagen: Kafkas Texte beschreiben die *condition humaine* im 20. Jahrhundert. „Seine Genialität, ja seine spezifische Modernität“, schreibt Hannah Arendt, „war es gerade, daß sein Vorhaben nur darauf ging, ein Mensch unter Menschen, ein normales Mitglied einer menschlichen Gesellschaft zu sein. Es war nicht seine Schuld, dass diese Gesellschaft keine menschliche mehr war [...]“ (Arendt 71). Kafkas Werk liefert keine Antworten, sondern wirft alle Fragen auf, die den modernen Menschen bewegen. Es lenkt den Blick des Lesers auf eine irrationale und autoritäre Macht, die nicht bestimmte Menschen, Länder oder Ideologien betrifft, sondern sich wie ein Netz über die gesamte Menschheit legt:

Über KAFKA wurde schon alles gesagt [...] ich möchte noch sagen: er wollte die menschliche Situation beschreiben. Besonders spürbar für uns war aber, daß wir in diesem ewigen „Prozeß“, der brüsk und böse ausgeht und dessen Richter unbekannt und unerreichbar bleiben, in dem vergeblichen Bemühen des Angeschuldigten, die Hauptankläger kennenzulernen, in dieser geduldig aufgebauten Verteidigung, die sich gegen den Verteidiger wendet und als Belastungsmoment figuriert, in dieser absurden Gegenwart, die die Figuren so angelegentlich leben und deren Schlüssel anderswo zu suchen ist [. . .], daß wir in all dem die Geschichte erkannten und in der Geschichte uns selber. (Sartre 133-134)

Vielleicht ist das der Grund, warum sich diese Texte heute, etwa ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung, als immer „prophetischer“ und immer aktueller erweisen:

Die schöpferische Fluchtlinie reißt die gesamte Politik, Ökonomie, Bürokratie und Justiz mit sich fort: Sie saugt sie auf, wie der Vampir das Blut, um ihnen ganz neue, nie gehörte Töne zu entlocken Töne einer nahen Zukunft – Faschismus, Stalinismus, Amerikanismus, jene bösen Mächte, die schon an die Tür klopfen. (Deleuze/Guattari 58)

Kafkas Gesamtbeitrag zur modernen Kunst ließe sich sehr prägnant mit folgenden Worten zusammenfassen:

In Wahrheit gibt es nur zwei Gründe, aus denen man Kafka voll akzeptieren kann: Er ist ein lachender Autor, erfüllt von einer tiefen Fröhlichkeit, trotz oder gerade wegen seiner Clownerien, die er wie eine Falle aufbaut oder wie einen Zirkus vorführt. Und er ist von A bis Z ein politischer Autor, Kündler der kommenden Welt [...]. Schreiben, der Primat des Schreibens, heißt Kafka nur eins: nicht „Literatur“, sondern Ausdruck, der ganz mit dem Verlangen verschmilzt, jenseits aller Gesetze, Staaten und Regime. [...] Eine Mikropolitik, eine Politik des Verlangens, die alle Instanzen in Frage stellt. Nie gab es einen Autor, der der Sicht des Verlangens lustiger und fröhlicher war; nie einen, in dem, was er sagte, politischer und inniger auf Gesellschaftliches bezogen war. Alles bei ihm ist Lachen, angefangen mit dem Prozeß. Alles bei ihm ist Politik, angefangen mit den Briefen an Felice. (Deleuze/Guattari 59)

Es ist also kein Zufall, dass die zeitgenössische griechische Kunst, von der Literatur bis zur Musik, und vom Theater bis zum Comic⁴, Kafka leidenschaftlich entdeckt bzw. wiederentdeckt und sich mit seinem Werk und all seinen oben genannten Merkmalen auseinandersetzt. Der Einfluss Kafkas auch auf das griechische Kino ist groß und kann auf eine lange Tradition zurückblicken. Nichtsdestoweniger gibt es bis dato kaum Studien, die dieses sehr interessante Thema behandeln. Es ist Ziel der vorliegenden Arbeit, in einem ersten Schritt einen kurzen Überblick über die wichtigsten Filme von griechischen Regisseuren, die vom Werk Kafkas beeinflusst worden sind, zu geben. Im zweiten Teil der Arbeit wird dann der preisgekrönte Film *The Lobster* (2015) von Giorgos Lanthimos exemplarisch untersucht. Die vergleichende Untersuchung des Filmes mit Kafkas Texten wie *Der Prozess*, *Das Urteil* und *Die Verwandlung* zielt darauf ab, intertextuelle Bezüge zu erkennen sowie ästhetische und thematische Kontinuitäten und Diskontinuitäten in einem offenen dynamischen Dialog aufzuzeigen.

⁴ Eine ausführliche Darstellung des Einflusses von Kafka auf verschiedene Bereiche der griechischen Kunst von den 1960er Jahren bis heute findet sich im Aufsatz von Katerina Karakassi „Kafka in Griechenland“ (unter Mitarbeit von Giorgos Kotelidis, Artemis Meier und Vasso Papadopoulou) auf der Website Kafka-Atlas (<http://www.geisteswissenschaften-in-sachsen.de/kulturraume/kafka-atlas/laender-artikel/kafka-in-griechenland>) sowie in Καρακάση, Κατερίνα και Κοσκινιάς, Νικόλαος-Ιωάννης: «Ο Κάφκα και η Ελλάδα. Ο Κάφκα στην Ελλάδα». Καρακάση/ Κοσκινιάς: *Κάφκα και Ελλάδα*. Αθήνα: Ροές 2023.

2. Kafka im griechischen Kino: Ein Überblick

Der erste Film in der Geschichte des griechischen Kinos, der von Kafka beeinflusst zu sein scheint, ist *O Drákos* (1956) von Níkos Koúndouros (1926-2017), der 2006 von den Mitgliedern des Verbandes der griechischen Filmkritik zum besten griechischen Film aller Zeiten gewählt wurde. Im Film werden Elemente des italienischen Neorealismus, des deutschen Expressionismus bzw. des Weimarer Filmes und des Film Noir erfolgreich vereint.

Koúndouros unterläuft allerdings die Film-Noir-Klischees, indem er einen armen alltäglichen Mann anstelle des stereotypischen Macho-Mannes à la Hollywood in die Hauptrolle setzt. Thomas, ein Niemand, ein armer, einsamer und nicht besonders sympathischer Bankangestellter, entdeckt eines Tages, dass er dem „Drachen von Athen“, einem berüchtigten Verbrecher, verblüffend ähnlich sieht. Als die Mitglieder einer Bande ihn mit dem „Drachen“ verwechseln, nimmt er diese Rolle an, und wird zum Bandenführer. Bald darauf bricht seine falsche Identität jedoch zusammen, die Bande fühlt sich verraten und bringt ihn um.

O Drákos ist – wenn auch auf verkleidete Weise – ein zutiefst politischer Film. Regisseur Níkos Koúndouros nimmt Stellung und skizziert diskret und kompakt, aber auch Details verdichtend die griechische Gesellschaft nach dem Bürgerkrieg (1946-1949), eine fassungslose, verängstigte und stark überwachte Gesellschaft. Das Ergebnis ist eine erstickende, pessimistische und melancholische Filmatmosphäre, die stark an Kafka erinnert. Beherrscht von einem ständigen Gefühl der Angst vor einer unsichtbaren Bedrohung suchen Koúndouros' Figuren nach ihrer wahren Identität, erweisen sich jedoch als bereit, die sozialen Rollen anzunehmen, die ihnen zu einem bestimmten Zeitpunkt auferlegt werden.

Mit viel Ironie, aber auch mit bitterem Humor bzw. kafkaesken Clownerien beschreibt der Film die menschliche Situation im Griechenland der fünfziger Jahre. Obrigkeit und Unterwelt erscheinen als gleichartige Organisationen, deren oppressive Mechanismen Individuen in Schatten verwandeln. Bürokratie, Unterdrückung, Überwachung, Stigmatisierung, Entfremdung, Perspektivlosigkeit erzeugen eine kafkaeske Kulisse ohne jeglichen Ausweg. Koúndouros' Klassiker ist eine offene Kritik an einer irrationalen Macht, die das Individuum in einer irrationalen Welt gefangen hält, der es seltsamerweise seine Vernunft entgegensetzen soll.

In den sechziger Jahren erscheint der Film *Kierion* (1967) von Dímos Théos (1935-2018), einem der bedeutendsten Pioniere des griechischen Kinos. *Kierion* war der erste rein politische Film aus griechischer Produktion und der erste griechische Film, der bei den Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet wurde.

Während er in Europa regelmäßig gezeigt wird, zeigt man ihn in Griechenland erst 1974, da er für die Diktatur als streng verboten gilt.

Die Handlung basiert auf wahren Ereignissen. Im Modus des Film Noir erzählt *Kierion* vom Versuch eines Journalisten, den wahren Mörder eines amerikanischen Kollegen ausfindig zu machen, wofür er vom Staat der Mittäterschaft beschuldigt wird. Der Plot weist deutliche Bezüge zum Mord an dem Journalisten George Polk im Jahr 1948 in Saloniki auf. Polk hatte vereinbart, Márkos Vafiádis, den Führer der Demokratische Armee Griechenlands, der bewaffneten Organisation der Kommunistischen Partei während des Bürgerkriegs, zu interviewen, aber er wurde erschossen und ins Meer geworfen. Im Fall bleiben bis heute etliche Fragen offen.

Obwohl *Kierion* die Ästhetik eines Film-Noir hat, weicht er schon früh von der üblichen Krimi-Formel ab. Regisseur Kóstas Théos ist mehr daran interessiert, die politischen Mechanismen zu untersuchen, die die Wahrheit manipulieren. Er erzeugt eine kafkaeske Stimmung, klaustrophobisch, alptraumhaft, aber auch extrem direkt. Die Unbestimmtheit der örtlichen und zeitlichen Gestaltung, die Anonymität der meisten Figuren und des Ortes, vor allem aber die Tatsache, dass sich der Held ohne jede Erklärung und ohne Hoffnung auf ein Entkommen in einer absurden, ihn überfordernden Situation wiederfindet, beziehen sich direkt auf den *Prozess*. Wie bei Kafka geht es hier um den universellen Kampf des modernen Menschen innerhalb eines ungerechten Systems, für das er schuldig wird, ohne schuldig zu sein. Théos' Protagonist steht hilflos vor der Macht der Obrigkeit, die sich wie ein Netz überall ausbreitet. Alles scheint gleichermaßen mit allem anderen verstrickt zu sein, wobei jeder Widerstand zwecklos scheint.

Seit etwa Ende der sechziger Jahre avanciert Costa-Gavras (*1933) zu einem der bedeutendsten Vertreter des politischen Filmes weltweit. 1969 sorgt der Regisseur für Furore durch seinen preisgekrönten Film *Z*, der u.a. mit zwei Oscars ausgezeichnet wurde (fremdsprachiger Film & bester Schnitt). Auf der gleichnamigen Novelle des bedeutenden griechischen Autors Vassílis Vassílikos basierend, die sich auf die Ereignisse um die Ermordung des populären linken Abgeordneten Grigóris Lambrákis durch Paramilitärs bezieht, gelingt Gavras ein Pamphlet gegen die Militärjunta in Griechenland. Im Land durfte der Film bis nach dem Fall der Diktatur nicht gezeigt werden.

In *Z*, wie in den meisten seiner Filme, erzeugt Costa-Gavras eine erstickende, oft klaustrophobische Atmosphäre. Auf der einen Seite gibt es immer die einsame Figur des Protagonisten, der es irgendwann nicht mehr aushält und sich dem maroden System widersetzt, aber letztlich an dessen Absurdität scheitert. Auf der anderen Seite die Dutzenden von Figuren, die nur dazu da sind, dem Mechanismus zu dienen. Gavras stellt auf kafkaeske Weise das Labyrinth

der gesichtslosen und irrationalen Macht dar, die labyrinthischen Mechanismen, die jeden Fluchtweg versperren.

Das ist sein Hauptanliegen in vielen seiner weiteren Filme wie in *Missing* (Vermisst, 1982), der den Oscar für das beste adaptierte Drehbuch erhielt, oder in *Section Spéciale* (Sondertribunal – Jeder kämpft für sich allein, 1975), in dem ein Scheinprozess im Jahr 1941 im von der Wehrmacht besetzten Frankreich in einen kafkaesken Prozess mit eindeutigen universellen Auswirkungen verwandelt wird. Auch sein vorläufig letzter Film *Adults in the room* (2019), der die absurden Verhandlungen zwischen dem griechischen Finanzminister Yánis Varoufákis und der Eurogruppe mitten in der sogenannten „griechischen Wirtschaftskrise“ 2015 thematisiert, kombiniert die klaustrophobische Atmosphäre einer kafkaesken Bürokratie mit einem kafkaesken Humor vom feinsten.

Am besten gelingt Gavras die Erzeugung einer kafkaesken Umgebung mit dem Ziel, den Einfluss der Macht auf den Einzelnen zu veranschaulichen, im Politthriller *L'Aveu* (Das Geständnis, 1970). Der Film schildert das Leben von Artur London, einem kommunistischen Minister in der Tschechoslowakei, der 1952 zu Unrecht inhaftiert und wegen Hochverrats und Spionage verurteilt wurde. Der Film hat eine dichte kafkaeske Atmosphäre und erinnert insbesondere an *Der Prozess*. Wie Josef K. sieht sich der Protagonist Anschuldigungen ausgesetzt, die er gar nicht versteht und nicht entkräften kann. Ein gesichtsloser bürokratischer Mechanismus bestehend aus Vernehmungsbeamten und Folterern bedroht sein Leben, nur weil er keine Antworten auf Fragen geben will, die er nicht einmal kennt. Genau wie Kafkas Texte hat Gavras' Film keinerlei ideologischen Unterton. In *Z* war es der unterdrückende rechte Staat und dessen Paramilitärs, hier richtet sich seine Kritik gegen die absurden Machtmechanismen des „real existierenden“ Sozialismus.

In den 1970er Jahren dreht Pantelís Voúlgaris (*1940) den Film *Happy Day* (1976). Die Handlung spielt in einem Sonderlager für politische Gefangene auf einer namenlosen Insel. Psychische und physische Gewalt, Verhöre, Schikanen und Folter bestimmen den Alltag auf der Insel. Demnächst wird die „Große Mutter“ das Lager besuchen und die Häftlinge bereiten ihr zu Ehren eine Feier vor. Ein Gefangener stürzt beim Versuch zu fliehen ins Meer. Die Lagerleitung erklärt ihn für tot. Doch am Tag des offiziellen Besuchs entdecken die Gefängniswärter den Ausbrecher und töten ihn, ohne zu zögern, da er bereits für tot gehalten war.

Ähnlichkeiten mit wahren Begebenheiten aus der jüngsten Geschichte Griechenlands (Bürgerkrieg, Militärjunta), aber auch intertextuelle Bezüge zu Kafkas *In der Strafkolonie* sind offensichtlich. Der Film basiert auf dem Roman *O Limós* (Die Hungersnot, 1972) von Andréas Fragiás (1921-2002), einem der ersten griechischen Autoren, die stark von Kafka beeinflusst wurden. Fragiás,

genauso wie Regisseur Pantelís Voulgaris, hatte selbst die Erfahrung des politischen Gefangenen gemacht.

Die Mechanismen der Macht im Film sind identisch mit den Machtmechanismen bei Fragiás, aber auch bei Kafka. *Happy Day* schildert eine Disziplinargesellschaft, die auf Mechanismen wie Überwachung und Strafe basiert. Genau wie *In der Strafkolonie* wird das Recht auf Freiheit verweigert und Individuen werden in eine Masse verwandelt. Es geht nur darum, die absolute Allmacht des Staates über seine Bürger zu beweisen. Eine anonyme, fast unsichtbare Macht übt ständig Gewalt über diese aus.

Weitere grundlegende erzählerische und ästhetische Merkmale des Films, die man als kafkaesk bezeichnen kann, sind die Unbestimmtheit von Ort und Zeit, die Anonymität der Figuren, die Abstraktion sowie die distanzierte, verfremdende Regie. Obwohl ihm wahre Ereignisse auf der griechischen Insel Makronissos als Rohmaterial dienen, gelingt Voulgaris ein wichtiges Werk mit einer universellen Reichweite, die über einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit hinausgeht. Der Film schildert konsequent – auch auf Kafka fußend – den Zustand des modernen Menschen in der absurden Nachkriegswelt, in der die systematische Entfremdung aller Manifestationsformen des Individuums durch die Autorität mithilfe von zwingenden, deformierenden Verhaltenscodes vorherrscht.

Auf Kafka – auf Josef K. und *Der Prozess* – verweist auch der Protagonist des Filmes *Sti skiá tou fóvou* (Im Schatten der Angst, 1988) von Giórgos Karypídis (1946-2019). Ein junger Musiker wird von der Polizei wegen Geldfälschung verhaftet, als er eines Morgens Geld in der Bank einzahlt. Die Episode seiner Verhaftung, seiner Überführung in einen seltsamen, isolierten Keller und seines anschließenden Verhörs vermittelt eine beklemmend kafkaeske Stimmung und der Zuschauer ist auf ein kafkaesk anmutendes politisches Universum verwiesen.

Nach der letzten Jahrhundertwende und vor allem nach der „griechischen Wirtschaftskrise“ ist ein deutlicher Kafka-Boom im griechischen Kino zu betrachten, hauptsächlich im Rahmen des sogenannten *Greek Weird Wave*. Im Folgenden werden drei Filme aus diesem Zeitraum exemplarisch dargestellt.

2007 adaptiert der Vertreter des experimentellen Filmes Kóstas Sfikas (1927-2009), der übrigens auch das Drehbuch des Filmes *Kierion* verfasste, *Die Verwandlung* für das Kino. Es handelt sich um ein ganz besonderes ästhetisch abstraktes Gesamtkunstwerk, das sich nicht nur von Kafka inspirieren lässt, sondern auch von Dantes *Divina Comedia*, Bachs 2. *Partita*, Karl Marx' *Das Kapital* sowie den verschiedenen Erscheinungsformen der Historischen Avantgarde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Kubismus, Expressionismus, Surrealismus, die Malerei von George Grosz, das Kino von Sergej Eisenstein, die Literatur von Wladimir Majakowski u.a.). In dem Film von

Sfikas ist Gregor Samsa ein „Dreiecksverkäufer“. Gregor verwandelt sich in eine Figur, die einem gekreuzigten Prometheus ähnelt, der an einen dreieckigen Grabstein gefesselt ist. Mit der Zerstückelung des verwandelten Mannes durch den Vater wird dann auch das Haus der Familie in seine einzelnen Dreiecke zerlegt, und mit ihm die gesamte Welt der Familie, aber im erweiterten Sinne des Hochkapitalismus, vernichtet.

Der weltweit gefeierte Film *Mila* (Äpfel, 2020) von Christos Níkou (*1984) ist eine düster-absurde Dystopie, die als der umsatzstärkste griechische Film der letzten zwanzig Jahre gilt. Níkou, der ehemaliger Mitarbeiter von Giórgos Lánthimos (*1973) war und oft dem *Greek Weird Wave* zugerechnet wird, stellt eine Welt dar, in der das Absurde vorherrscht. In einem namenlosen Land zu einem unbestimmten Zeitpunkt wahrscheinlich in der nahen Zukunft wacht ein einsamer namenloser Mann in einem Bus auf, ohne zu wissen, wer er ist. Der Mann wird in ein nahegelegenes Krankenhaus gebracht, wo sich herausstellt, dass er das jüngste Opfer einer ungewöhnlichen Pandemie ist, die über das Land hinwegfegt, das Gedächtnis der Menschen auslöscht und sie der Obhut eines offiziellen Behandlungsprogramms für Gedächtnisstörungen ausliefert. Der Protagonist wird zum Patienten 14842. Die Amnesiekranken erhalten neue Wohnungen und werden angewiesen, sich mithilfe von Kassetten und Polaroid-Kameras in einer ihnen unbekanntem Welt zurechtzufinden und ihre Erinnerungen von Grund auf neu zu gestalten. Die Frage ist aber: Wollen sie sich wirklich erinnern?

Mila ist ein Film über Erinnerung, Identität und Trauer, wirft aber auch die Frage nach der Möglichkeit eines neuen Lebens auf, wenn nichts mehr vertraut erscheint. Das einfache, aber sehr effektive Drehbuch, die Unbestimmtheit von Zeit und Ort, der bissige Humor sowie das fast schon Brecht'sche Schauspiel der Darsteller, die oft ausdruckslos und gefühllos in die Kamera schauen, als ob sie nicht genau verstehen würden, was vor sich geht, vermitteln ein Gefühl der unheimlichen, alptraumhaften Entfremdung, das man als kafkaesk bezeichnen kann. Der Film ist ein ironischer Kommentar gegen die universelle technologische Diktatur, gegen die modernen Überwachungsgesellschaften, die das Individuum, wörtlich und im übertragenen Sinne, in eine Kennziffer verwandeln und durch Regeln oder Situationen einengen, die sich seiner Kontrolle entziehen.

2022 drehte Christos Passalís (*1978), ein weiterer Vertreter des *Greek Weird Wave*, den Film *Isyxia 6-9* (Ruhe 6-9), der ästhetisch und inhaltlich an die Tradition von Filmen wie *Mila* anknüpft. Auch in diesem Film geht es um Erinnerung und Vergessenheit. Eine namenlose Stadt am Meer, die Zeit bleibt unbekannt. Dort gilt jeden Abend von 6 bis 9 Uhr absolute Ruhezeit. Die Antennen eines Turms nehmen seltsame, unheimliche Geräusche auf und ein Dienst zeichnet sie auf. Aris, der Protagonist, hat eine Stelle gefunden, bei der er

Daten aus dem Turm verarbeitet, und wartet darauf, die zuständige Person zu treffen, um mit der Arbeit anzufangen. In diesem Moment erfährt er von den „Verschwundenen“. Ihre Angehörigen hören nicht auf, nach ihnen zu suchen. Sie hören nicht auf, Tonbänder mit ihren Stimmen zu hören und auf sie zu warten. Aris lernt Anna kennen, eine geheimnisvolle Frau, die, genau wie er, an Schlaflosigkeit leidet. Die beiden verlieben sich ineinander. Und plötzlich verschwindet Anna ...

Wie der Regisseur selbst in diversen Interviews gesteht, war seine größte Inspiration für seinen Film *Kafka*, den er als den ersten „Bildregisseur“ bezeichnet. Und tatsächlich gibt es im Film ganze Szenen, die er direkt aus *Der Prozess* oder aus *Das Schloss* übernommen hat. Alles in allem gelingt Passalís die Erzeugung einer kafkaesken Stimmung, der Entwurf einer Welt zwischen Realität und Illusion, eines repressiven Machtsystems, dessen absurde Regeln dennoch immer ihrer eigenen inneren Logik zu folgen scheinen.

**3. „Es ist einfacher, so zu tun, als hätte man Gefühle, wenn man keine hat, als so zu tun, als hätte man keine Gefühle, wenn man welche hat.“:
Giorgos Lanthimos' *The Lobster* (2015)**

Situiert auch, wie die meisten im vorigen Kapitel diskutierten Filme, an einem unbestimmten Ort und in einer dystopischen nahen Zukunft erzählt Giorgos Lanthimos' Film *The Lobster* von der Realität einer namenlosen Stadt, die einfach „Die Stadt“ genannt wird und in der sich nur Paare aufhalten dürfen. Der Verlust des Partners/der Partnerin bedeutet automatisch, dass Singles verhaftet und im „Hotel“ außerhalb der „Stadt“ eingesperrt werden, wo sie innerhalb von 45 Tagen einen neuen „kompatiblen“ Partner auf der Grundlage einiger sehr spezifischer Merkmale finden müssen. Ist die Zeit abgelaufen, dann werden sie in den „Wald“ verbannt, nachdem sie in ein Tier ihrer Wahl verwandelt worden sind. Dies sind die Umstände, mit denen der Protagonist des Films, David, rechnen muss, als seine Frau ihn plötzlich verlässt.

Es ist für den Zuschauer nahezu unmöglich, die Verbindung zu *Die Verwandlung* nicht herzustellen. In beiden Geschichten geht es um die Transformation von Menschen in Tiere, oder vielleicht wäre es zutreffender zu sagen, dass in beiden Geschichten Tiere als Mittel der „Entmenschlichung“ eingesetzt werden. Obwohl sie etwa ein Jahrhundert auseinanderliegen, weisen beide Geschichten gewisse Gemeinsamkeiten auf, insbesondere im Hinblick auf die Ursachen der dargestellten „Entmenschlichung“, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

Die Verwandlung markiert für Kafka den Beginn einer ganzen Reihe von Tiergeschichten (*Schakale und Araber, Der Bau, Forschungen eines Hundes, Ein Bericht über eine Akademie*), lange vor Orwells *Farm der Tiere*. Das Bild des schwachen Tieres bildet einen Kafka'schen Topos. Wie Walter Benjamin feststellt: „So kann man verstehen, daß Kafka nicht müde wurde, den Tieren das Vergessene abzulauschen. Sie sind wohl nicht das Ziel; aber ohne sie geht es nicht“ (Benjamin 30).

In jeder Dystopie wird vor allem das Menschsein an sich in Frage gestellt, das, was uns von Tieren oder Maschinen unterscheidet (vgl. Moylan xi-xiii). In *Die Verwandlung* ist Gregor Samsa ein Opfer der oppressiven totalitären Macht. Wie bereits oben ausgeführt (Kapitel 1), verbergen sich hinter dem ödipalen Familiendreieck andere, viel komplexere Machtverhältnisse, denen Gregor zu entkommen versucht. Als er mit der ihm aufgezwungenen „Normalität“ nicht mehr zurechtkommt, hört er auf, „normal“ zu sein, indem er sich in ein Insekt, die vielleicht abscheulichste Tierklasse für die moderne Gesellschaft, verwandelt.

Die Verwandlung, die Gregor erlebt, ist absolut real, nicht metaphorisch. In der Tat gibt es keine wörtliche Bedeutung und keine Metapher mehr, sondern nur noch eine „Karte der Intensitäten“ (Deleuze/Guattari 50), eine „Ausdrucksmaschine, die sowohl ihre eigenen Formen als auch die des Inhalts desorganisiert, um reine Inhalte freizusetzen, die sich mit den Ausdrücken in ein und demselben Intensivstoff vermischen“ (ebd. 40). Der Text ist von den ersten Zeilen an ein hervorragendes Beispiel für „kleine“ Literatur. Die Absurdität des Inhalts steht in krassem Gegensatz zu Kafkas einfacher und absolut realistischer Schreibweise. Der Held scheint nicht sonderlich erschrocken über sein neues Dasein als Tier zu sein, welches sogar sehr detailliert beschrieben wird. Im Gegenteil, er scheint zunächst eher besorgt darüber zu sein, zu spät zur Arbeit zu kommen, und macht sich Sorgen über die Folgen für seine Familie. Auf diese Weise entwirft Kafka einen Zustand, der für den Leser beängstigend und gleichzeitig unheimlich vertraut ist.

Gregors Verwandlung stellt zwar – genau wie in *Der Prozess* oder *Das Urteil* – keine lebbare Alternative dar, da er am Ende stirbt, aber sie ist ein Ausweg, eine schöpferische Fluchtlinie:

Das Tier-Werden hat nichts Metaphorisches an sich. Es ist kein Symbolismus und keine Allegorie. Es ist auch nicht das Resultat eines Mangels oder eines Fluches. [...] Es ist eine Karte der Intensitäten. Es ist ein Ensemble von klar unterschiedenen Zuständen, die der Mensch durchläuft, während er einen Ausweg sucht. Es ist eine schöpferische Fluchtlinie, die nichts anderes als sich selber ausdrücken will. Im Unterschied zu den Briefen lässt das Tier-Werden nichts von der Dualität zwischen Subjekt der Aussage und Subjekt des Ausgesagten bestehen, sondern bildet einen einzigen und einheitlichen Prozess, ein einziges und einheitliches Verfahren, das die Subjektivität ersetzt. (ebd. 50)

Es handelt sich eindeutig um eine Fluchtlinie, denn am Ende dieser Abfolge kommt es zu der wirklichen Verwandlung, die der Titel der Erzählung andeutet. Der Text ist eine rigorose Kritik am unmenschlichen Charakter der modernen Gesellschaft. Als Insekt hört Gregor auf, ein blindes Subjekt der irrationalen und unterdrückerischen familiären, bürokratischen und kommerziellen Macht zu sein, und verwandelt sich in ein Vorbild des Widerstands:

Gegen die Unmenschlichkeit jener „bösen Mächte“ stellt sich die Nichtmenschlichkeit: Käfer werden, Hund werden, Affe werden, lieber Hals über Kopf abhauen, „sich überkugeln [...] hinaus und weg“ (E 154), als den Kopf beugen und Bürokrat, Beamter oder Polizist, Richter oder Gerichteter bleiben. (Deleuze/Guattari 19)

Die Verhältnisse in *The Lobster* sind ähnlich. Nur ist der Schauplatz nicht mehr das bürgerliche Zimmer eines unterdrückten jungen Mannes, sondern die ganze Welt. *The Lobster* erzählt keine traditionelle Horrorgeschichte. Wie bei Kafka werden die großen Fragen des Menschseins aus dem Bereich des Transzendentalen in die Gemeinschaft selbst verlagert. Wie bei Kafka ist das „Böse“ keine metaphysische Bedrohung von außen, sondern steckt in sozialen Normen und den Mechanismen von Macht und Disziplin. Die Bedrohung ist bereits da, in der vorherrschenden Wahrnehmung der „Normalität“, in der Realität, die den Helden umgibt, einer Welt, die zwar unheimlich, aber keineswegs unwirklich oder übernatürlich ist.

Der Film stellt eine Dystopie dar, in der die menschliche Spezies einen umgekehrten Weg als in der Evolutionstheorie vorgesehen einschlägt. Die Nichteinhaltung der von einer irrationalen Autorität aufgestellten Regeln ist gleichbedeutend mit der Rückkehr des Menschen in den animalischen Zustand. Die Verwandlung in ein Tier als Strafe ist für die im Film geschilderte Gesellschaft die höchste Entwürdigung. Das Tier als das Andere, um mit Derrida zu sprechen, als ein Objekt, das mit Entfremdung, Ausschluss und Schweigen verbunden ist. Denkt aber der Protagonist, oder auch auf einer Metaebene der Regisseur selbst, in ähnlicher Weise?

Besonders interessant ist die Wahl des Protagonisten, in welches Tier er sich verwandelt, für den Fall, dass er keine Partnerin findet. David hat sich für den Hummer entschieden, weil Hummer angeblich bis zu hundert Jahre alt werden können und die Fähigkeit haben, sich ein Leben lang zu paaren. In der Natur sind Hummer Einzelgänger, die auf gewalttätige Machtdemonstrationen angewiesen sind und sich an strenge hierarchische Regeln halten. Aus diesem Grund wurden sie von extrem konservativen Denkern wie dem kanadischen klinischen Psychologen Jordan Bernt Peterson als Beispiel für eine rigide soziale

Organisation herangezogen. Andererseits bildet der Hummer ein wichtiges surrealistisches Symbol. Für viele Künstler verbindet er erotische Lust und Schmerz, da er sowohl ein phallisches Symbol als auch ein Instrument der Kastration ist. Der ikonischste Hummer in der zeitgenössischen Kunst war Salvador Dalís *Lobster Telephone* (1936). Schließlich ist bei Hummern der Hermaphroditismus weit verbreitet, sodass die internationale Trans-Gemeinschaft vor kurzem das Hummer-Emoji als Symbol gewählt hat.

Die Wahl des Tieres ist also eine erste Botschaft, die Regisseur Giorgos Lanthimos vermitteln will. Während die übliche Wahl im „Hotel“ der Hund ist, ein Tier, das im Allgemeinen – auch bei Kafka – ein Synonym für Demut und blinden Gehorsam ist, während also die meisten „Hotelgäste“ auch in ihrem künftigen Leben als Tiere weiter darauf bestehen, dem System der „Stadt“ blind zu gehorchen, wählt David ein Tier, das für Diversität steht.

In krassem Gegensatz zu dieser Entscheidung des Protagonisten stehen alle Regeln, die für die Institution „Hotel“ gelten. Es handelt sich keineswegs um einen noblen Badeort, sondern um ein streng verwaltetes „offenes“ Gefängnis. Als Institution erinnert es an die Theorien von Foucault und insbesondere an sein Werk *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Der französische Philosoph setzte sich intensiv mit dem komplexen Charakter und den verschiedenen Strategien der Macht auseinander. Mit dem Begriff „Herrschaftszustand“ beschrieb er die Macht als eine mehrstufige Struktur, die sich auf alle Schichten der Gesellschaft erstreckt.

Nach Foucault durchdringt eine „Mikrophysik der Macht“ (Foucault 40) durch verschiedene Techniken und Methoden die Gesamtheit der menschlichen Beziehungen wie ein Raster, was zu einer „panoptischen Maschine“ (ebd. 266) führt, einer unpersönlichen und vielschichtigen ganzheitlichen Machtmaschinerie, die Herrschafts- und Unterordnungsverhältnisse schafft und auf diese Weise die Individuen konstruiert und normalisiert, indem sie Abweichungen eliminiert. Im 20. Jahrhundert, so Foucault, wurden verschiedene Strategien und Institutionen entwickelt, um die Gesellschaft der Macht und bestimmten Normen – einer verkannten „Normalität“ – unterzuordnen und die heutige „Disziplinargesellschaft“ zu schaffen. Solche Institutionen, in denen spezifische Praktiken der Disziplinierung und Überwachung angewandt werden, sind scheinbar neutrale Gebäude wie Schulen und Fabriken als Orte der Machtausübung:

In der hierarchisierten Überwachung der Disziplinen ist die Macht keine Sache, die man innehat, kein Eigentum, das man überträgt; sondern eine Maschinerie, die funktioniert. Zwar gibt ihr der pyramidenförmige Aufbau einen „Chef“; aber es ist der gesamte Apparat, der „Macht“ produziert und die Individuen in seinem beständigen und stetigen Feld verteilt. Das

erlaubt es der Disziplinarmacht, absolut indiskret zu sein, da sie immer und überall auf der Lauer ist, da sie keine Zone im Schatten läßt und da sie vor allem diejenigen pausenlos kontrolliert, die zu kontrollieren haben; und zugleich kann sie absolut „diskret“ sein, da sie stetig und zu einem Gutteil verschwiegen funktioniert. (Foucault 228-229)

Das „Hotel“ fördert Uniformität und absolute Konformität; Diversität wird exemplarisch bestraft. Jeder „Gast“ bekommt dieselbe langweilige, einfarbige Kleidung, und alle sind gezwungen, an denselben langweiligen und bedeutungslosen sozialen Aktivitäten teilzunehmen. Der Höhepunkt dieses Prozesses ist die Tatsache, dass sogar die Wahl des Partners/der Partnerin nicht auf Liebe oder wenigstens auf einigen gemeinsamen Persönlichkeitsmerkmalen beruht, nicht einmal auf sexueller Anziehung, sondern auf absolut oberflächlichen äußeren Merkmalen. Ein Hotelbewohner geht sogar so weit, dass er sich ständig das Gesicht zerbricht, um „Kompatibilität“ mit der „Frau mit chronischem Nasenbluten“ vorzutäuschen, um seine Verwandlung in ein Tier zu vermeiden. Alle Hotelbewohner, mit Ausnahme von David, haben keine Eigennamen, sondern Namen, die auf ein entsprechendes äußeres Merkmal verweisen: der „Hinkende Mann“, die „Flüsternde Frau“, die „Kurzsichtige Frau“ usw.

Im „Hotel“ wird der Raum zu einem Mittel der Machtausübung, so dass die Raumgestaltung zu einem integralen Bestandteil der Filmhandlung wird. Mit anderen Worten: Das oben beschriebene Machtgefüge wird auch räumlich visualisiert, was einen weiteren deutlichen Bezug zu Kafkas Werk darstellt. Es handelt sich nicht um einen kontinuierlichen, homogenen, offenen Raum, sondern um ein funktionales Territorium, in dem Herrschaftsverhältnisse gelten und sich widerspiegeln, eine soziale und politische „Formation“, wie Foucault sie beschreibt.

Der Raum in Kafkas Literatur wird gemäß dem „Prinzip der diskontinuierlichen Blöcke oder getrennten Fragmente“ (Deleuze/Guattari 100) in allen Einzelheiten abgebildet, die Kafkas fragmentarischem Schreiben entsprechen. Die Grenzen zwischen dem Unendlichen, dem Begrenzten und dem Diskontinuierlichen sind nicht mehr klar. Es handelt sich um eine abstrakte Topographie, die nicht von der spekulativen Natur einer Beschreibung absorbiert wird. Der Leser erkennt die einzelnen Räume als durchaus vertraut, aber das Ganze wird ihm verfremdet präsentiert (vgl. Meyer 38). Da die Macht als abstrakte paranoide Autorität dargestellt wird, erzwingt sie ihre erstickende räumliche Entsprechung, eine diskontinuierliche, mit Unterbrechungen versetzte Abfolge von Perioden, eine diskontinuierliche Verteilung von einzelnen Blöcken dazwischen (vgl. Deleuze/Guattari 100).

Wie in *Der Prozess*, vor allem aber wie in *Das Schloss*, wird auch in *The Lobster* diese diffuse Art von Überwachungsmacht geschildert, die sich darüber

hinaus auf eine interne Wucherung von unzähligen Angestellten stützt, die einer krebsartigen Invasion gleicht. Die Struktur der Beziehungen im „Hotel“ ist streng hierarchisch, die Regeln sind jenseits des Willens des Untergebenen. Der Film entwickelt sich zu einer düsteren Topografie, die sich nicht nur in den Formen der Beschreibung und Darstellung erschöpft, sondern immer wieder auf die Präsenz der irrationalen Macht und den Alptraum der Enge, des Entzugs der Freiheit verweist. Der Ort wird von zahllosen Wächtern bewacht, was sofort auf die „Zwillingswesen“ von Kafka (Wächter, Assistenten, Boten) verweist, die der Erzeugung eines unsichtbaren Ganzen dienen. Die zentrale Figur im „Hotel“ ist die „Direktorin“, eine höchst kafkaeske Figur eines hohen Beamten. In einer der symbolträchtigsten Szenen des Films wird ein Hotelbewohner von der „Direktorin“ bestraft, weil er das Gesetz der Nicht-Selbstbefriedigung verletzt hat. Zur Strafe muss er seine Hand in einen laufenden Toaster stecken. Als er von der Strafe erfährt, die ihn erwartet, reagiert er wie ein Hypnotisierter und hält seine Strafe für völlig normal und gerechtfertigt.

Der erste englischsprachige Film von Giorgos Lanthimos ist ein ganz besonderes Beispiel für Intertextualität bzw. Intermedialität. Sich auf Kafka, aber auch Haneke, Orwell und Buñuel beziehend schafft er eine verstörende Dystopie, die nicht nur zu *Die Verwandlung*, sondern auch zu *Der Prozess* frappierende Parallelen aufweist. Von seinem literarischen Vorgänger leiht sich Lanthimos die erdrückende Atmosphäre des Lebens unter einer willkürlichen und irrationalen Autorität, die zu Erstarrung und Erstickung führt. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass der Film im Feuilleton oft als Allegorie für die „Griechenland-Krise“ und die tieferen Gründe dafür interpretiert wurde. Eine solche Herangehensweise ignoriert jedoch die eindeutig universelle Botschaft des Films und die Vielzahl von Fragestellungen, mit denen er den Zuschauer konfrontiert.

David versucht zunächst, sich anzupassen, aber genau wie Josef K. in *Der Prozess*, getrieben von seinem angeborenen Bedürfnis nach Gerechtigkeit, beschließt er, sich zu wehren, und flieht in den „Wald“. Dort leben die „Loners“, eine Gruppe von Gesetzlosen, denen die Flucht aus dem „Hotel“ gelungen ist. Im „Wald“ ist die Dystopie vollendet. Bald verliebt sich David in eine „Lonerin“, die „Kurzsichtige Frau“, nur um schließlich festzustellen, dass die Gemeinschaft der Geflüchteten ebenso strafend, autoritär und irrational ist wie die Institution des „Hotels“. Davids Worte, als er aus dem Fenster seines Hotelzimmers schaute, erweisen sich nun als prophetisch: „Es ist einfacher, so zu tun, als hätte man Gefühle, wenn man keine hat, als so zu tun, als hätte man welche, wenn man welche hat.“

Die Anführerin der „Loners“ verbietet den Mitgliedern der Gruppe jegliche Art von Romanze. Wenn jemand beim Küssen erwischt wird, werden ihm die

Lippen abgeschnitten. Wenn jemand beim Sex erwischt wird, werden seine Genitalien gehäutet. Und schließlich haben die „Loners“ auch eine völlig absurde Routine: Jedes Mitglied muss zum Beispiel mit Kopfhörern in den Ohren im „Wald“ unter den anderen Musik hören und allein tanzen.

Im „Wald“ gelten – scheinbar – die umgekehrten Regeln als im „Hotel“. Die beiden Spiegelwelten, zwischen denen die Liebe des Paares gefangen ist, sind jedoch im Grunde genommen identisch. Das gesamte Lebensumfeld des Helden, die ganze „Welt“, wird zu einer Erweiterung des „Hotels“. Die einzige Möglichkeit, dem System zu entkommen, ist letztlich in das System selbst eingebettet. Dieses absurde Dilemma, in dem sich David befindet, ist eine scharfe Kritik an einer Gesellschaft, die binäre Gegensätze aufrechterhält, die der dialektischen Irrationalität der Aufklärung unterworfen ist, wie sie von Horkheimer und Adorno beschrieben wurde.

Von Beginn des Films an wird klar, dass es in dieser Welt keine Grauzonen, keinen dritten Weg gibt, sondern nur zwei völlig absurde Extreme, die letztlich identisch sind. Der Film übt harsche Kritik an einer Gesellschaft, die die Komplexität der menschlichen Natur nicht erkennt. Menschen brauchen Gesellschaft, aber sie sind auch von Natur aus einsam. Sie können mal das eine, mal das andere sein. Der binäre Zwang, der den Menschen in der von Lanthimos geschaffenen Welt auferlegt wird, impliziert immer eine schmerzhaft „Verwandlung“. Wie auch immer sie sich entscheiden, sie müssen ihre Persönlichkeit ändern, um von der Gemeinschaft akzeptiert zu werden.

Die Schaffung dieses kafkaesken Kosmos wird durch das gut ausgearbeitete Drehbuch und die hervorragende Regie unterstützt. Wie in einem Kafka-Text ist die „Narration“ sparsam, aber aufschlussreich und detailgetreu, klinisch distanziert und leidenschaftslos, fast zynisch, aber mit einem ausgezeichneten Hauch von surrealem Humor, der dem Film eine tragikomische Note verleiht. Es ist diese Mischung aus Leichtigkeit und Ernsthaftigkeit, aus Logik und Aberwitz, die ihn in die Nähe von Kafka bringt. Schließlich ist auch der Einsatz der Erzählerin („Kurzsichtige Frau“) ein weiteres surrealistisches Element, da er die meiste Zeit völlig unnötig ist und absichtlich Lacher provoziert, aber er könnte als weiterer Verweis auf Kafkas Werk gedeutet werden. Die Mischung aus komischen und tragischen Elementen in Verbindung mit der Unbestimmtheit der zeitlichen Struktur und der Erzählperspektive führt zu einer Verunsicherung sowohl in Bezug auf den Erzählprozess an sich als auch auf die vermeintliche „Normalität“ einer absurden und bedrückenden Welt.

Das Schauspiel und der Einsatz von Musik vervollständigen die Schaffung dieser unheimlichen Atmosphäre. Das fast schon Brecht'sche Schauspiel übertreibt die Kontraste, die das Normale mit dem Anormalen, das Vertraute mit dem Unbekannten vermischen, und enthüllt die absurde Schattenseite der

gesellschaftlichen Normen sowie den ironischen Blick des Regisseurs auf eine solche Welt. Es gibt immer eine Distanz, die Einfühlung verhindert und den Zuschauer in Lanthimos' Rhythmus hineinzieht. Auch die Musik wird als eine Art Brecht'scher Verfremdungseffekt eingesetzt: Die Kombination von Streicherkompositionen von Beethoven, Strawinsky und Schostakowitsch oder der nostalgischen Ballade des griechischen avantgardistischen Liedermachers der Anfänge des 20. Jahrhunderts Attík (1885-1944) *Apó méssa pethaménos* (Tot im Inneren) mit der Zeitlupentechnik steht in krassem Gegensatz zum Geschehen auf der Leinwand, trägt weiter zur Distanzierung des Zuschauers bei und ist ein weiterer bissiger Kommentar von Lanthimos selbst über das von ihm bediente Medium.

Kommen wir an dieser Stelle zurück zur Handlung des Films und seinem sehr interessanten Ende. Um die beiden Liebenden zu trennen, blendet die Anführerin der „Loners“ die „Kurzsichtige Frau“, um ihre „Kompatibilität“ mit David zu zerstören. Dieser tötet die Anführerin und die beiden entkommen aus dem „Wald“. In der „Stadt“ angekommen, kehren sie in ein Restaurant ein. Die beiden Helden wissen, dass sie sich in einer Sackgasse befinden, denn „Hotel“, „Wald“ und „Stadt“ bilden einen Teufelskreis, sie sind jeweils Teile eines Mechanismus, der das Individuum und seine Andersartigkeit unterdrückt, indem er es entweder von vornherein normalisiert oder es ablehnt, wenn es ein abweichendes Verhalten aufweist.

Da es keine offensichtlichen Gemeinsamkeiten mehr zwischen ihnen gibt, bleibt David nichts Anderes übrig, als blind zu werden, damit er und seine Partnerin als „normales“ Paar in der „Stadt“ leben können. Aber ist das wirklich eine Option, eine lebbare Alternative? David bittet den Kellner um ein Messer und geht auf die Toilette, um sich zum Blinden zu machen. Das letzte Mal, dass wir ihn sehen, ist, als er mit dem Messer in der Hand in den Spiegel schaut. In der Zwischenzeit wartet die nun blinde Frau auf seine Rückkehr. Hinter ihr steht ein großes Fenster. THE END.

An dieser Stelle könnte man das „offene“ Ende des Films loben, das dem Zuschauer die „philosophische“ Option lasse, sich in David hineinzusetzen und sich zu fragen, was er an seiner Stelle tun würde, oder es sogar mit *Das Schloss* vergleichen, das mit einem unvollständigen Satz ohne Punkt endet. Für den aufmerksamen Zuschauer ist der Film jedoch noch nicht zu Ende. Ganz im Gegenteil.

Der Abspann ist musikalisch unterlegt mit dem Lied *Ti nai aytó pou to léne agápi?* (Was ist das, was man Liebe nennt) aus dem Hollywood-Film *Boy on a Dolphin* (Der Knabe auf dem Delphin, 1957), gesungen von Sophia Loren, und Lanthimos lässt den Applaus, der das Lied begleitet, bewusst erklingen. Als die Musik und der Applaus – der die Welt der Menschen repräsentiert – enden, bleibt

der Zuschauer für etwa zwei Minuten allein dem leisen, friedlichen Rauschen der Wellen überlassen.

Diese Tatsache sowie die bereits erwähnte Verwendung der „Kurzsichtigen/Blinden Frau“ als Erzählerin im Film, welche immer in der Vergangenheitsform, als ferne Erinnerung, von David spricht, lässt vermuten, dass der Protagonist sich letztlich nicht für die Erblindung entschieden hat, die für die blinde Unterwerfung unter die Autorität der „Stadt“ stehen würde, sondern für das Tier-Werden, für die Verwandlung in einen Hummer. Wie in *Die Verwandlung* bietet die Animalisierung keine Freiheit, aber sie wird zu einer Fluchtlinie:

Gegen die Unmenschlichkeit jener „bösen Mächte“ stellt sich die Nichtmenschlichkeit: Käfer werden, Hund werden, Affe werden, lieber Hals über Kopf abhauen, „sich überkugeln [...] hinaus und weg“ (E 154), als den Kopf beugen und Bürokrat, Beamter oder Polizist, Richter oder Gerichteter bleiben. (Deleuze/Guattari 19)

In *Die Verwandlung*, aber auch in *Der Prozess* oder in *Das Urteil*, wird das Individuum als unfähig dargestellt, sich der Macht zu widersetzen. Sein quälendes Umherirren in einer absurden, hermetisch abgeschlossenen Welt endet immer mit seinem Tod. Doch dieses Ende weist auf einen Ausweg hin, auch wenn dieser Ausweg keine Freiheit, kein Entrinnen bedeutet. Diese, mit Michael Löwy gesprochen, „Nicht-Erlösung“ oder „negative Utopie“ (vgl. Löwy 99-131), diese, so Adorno, „Flucht durch den Menschen hindurch ins Nichtmenschliche“ (Adorno 2003, 262), die notwendigerweise mit dem Tod des Helden einhergeht, vermittelt eine Botschaft, die revolutionär und zutiefst politisch und universell ist.

Das Fenster im Restaurant deutet im Film, wie auch in *Das Urteil*, den Ausweg an, den das Ende der Geschichte dem Helden bieten wird. In Kafkas Novelle stürzt Georg von der Brücke, aber mit ihm bricht das gesamte Bürgertum zusammen, mit ihm bricht die fatalistische Überlebensangst zusammen, die die Menschen zu blind gefügigen Marionetten macht, unfähig, der Macht zu widerstehen. In Anlehnung an Kafka entscheidet sich Lanthimos anstelle des Hollywood-Happy-Ends für die „Nicht-Erlösung der Welt“. Diese Entscheidung ist die eigentliche „Verwandlung“ seines Helden, sie ist ein Akt der Revolution, ein Akt des Widerstands. Dieser Ausweg lässt das Feld offen für zukünftige Kämpfe, für eine völlig neue Lesart einer düsteren Realität. Wie Kafka selbst schrieb:

Es ist keine Widerlegung der Vorahnung einer endgültigen Befreiung, wenn am nächsten Tag die Gefangenschaft noch unverändert bleibt oder gar sich verschärft oder selbst wenn ausdrücklich erklärt wird, daß sie niemals aufhören soll. Alles das kann vielmehr notwendige Voraussetzung der endgültigen Befreiung sein. (Kafka 1986, 396)

4. Fazit

Wir haben versucht zu zeigen, dass das Hauptmerkmal von Franz Kafkas „kleiner Literatur“, entgegen der Ansicht vieler Forscher, die ihn als apathischen Betrachter darstellen, ihre politische Perspektive ist. Der Modernismus der Avantgarde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts liegt in ihrer gewaltsamen und revolutionären Loslösung von einer „Ästhetik des Schönen“ und ihrem Widerstand gegen eine Gesellschaft, die immer irrationaler, unterdrückerischer und unmenschlicher wird. Kafka war hier ein echter Pionier, und das erklärt zum großen Teil, warum er heute aktueller denn je ist, für Leser und Künstler gleichermaßen.

Wie Kafka konzentriert sich Lanthimos in *The Lobster* auf den Menschen und die ihn bedrohenden Machtmechanismen, und spricht das politische Bewusstsein des Zuschauers an. Keiner der beiden ist so naiv zu glauben, dass die Kunst die Welt verändern kann; keiner von den beiden schlägt überhaupt lebbarere Alternativen vor. Andererseits kann man keineswegs behaupten, dass diese Werke – um abschließend zu einer Gesamtbewertung zu gelangen – ein Eingeständnis der Unterwerfung, eine „Literatur der Niederlage“ darstellen. Was Kunst leisten kann, ist, die Strukturen der Macht zu visualisieren, um ihre Mechanismen und möglicherweise ihre Schwachstellen zu durchschauen. Dazu muss sie dem Ungeheuer ins Gesicht sehen, ihm entgegentreten, auch wenn sie scheinbar besiegt wird. Denn, wie Kafka sagte: „Ein Buch muss die Axt für das gefrorene Meer in uns sein“ (Kafka 1966, 28).

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

Adorno, Theodor W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“. Ders., *Gesammelte Schriften* 10.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003: 254-287.

Arendt, Hannah: *Die verborgene Tradition. Acht Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

Benjamin, Walter: „Franz Kafka, Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“. Ders., *Benjamin über Kafka Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981: 9-39.

Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*. Berlin: Fischer 1954.

Canetti, Elias: *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. München: Hanser 1970.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

Derrida, Jacques: *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press 2008.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Kafka, Franz: *Briefe 1902-1924*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer 1966.

- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer 1986.
- Kundera, Milan: *Die Kunst des Romans. Essay*. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann. München, Wien: Hanser 1987.
- Löwy, Michael: *Erlösung und Utopie. Jüdischer Messianismus und libertäres Denken. Eine Wahlverwandtschaft*. Karin Kramer: Berlin 1997.
- Marcuse, Herbert: *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. Deutsch von Alfred Schmidt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994.
- Marcuse, Herbert: *Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik: Ein Essay*. München: Hanser 1977
- Meyer, Herman: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 1963.
- Moylan, Tom: *Scraps of the Untainted Sky*. Oxford: Westview Press 2000.
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur? Ein Essay*. Aus dem Französischen von Hans Georg Brenner. Hamburg: Rowohlt 1979.
- Schmitz-Emans, Monika: *Franz Kafka: Epoche-Werk-Wirkung*. C.H.Beck: München 2011.