



Kafka-Rezeption in der deutschsprachigen Lyrik der Bukowina

von Peter Rychlo

Die literaturkritische bzw. literaturhistorische Aneignung des Werkes von Franz Kafka begann relativ spät. Zu Lebzeiten des Schriftstellers gab es nur vereinzelte Rezensionen seiner in kleinen Auflagen (in der berühmten Reihe „Der Jüngste Tag“ des Leipziger Kurt Wolff-Verlags) gedruckten Erzählungen und Novellen. Die richtige Entdeckung Kafkas fällt erst in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem die von Max Brod inspirierte Herausgabe der *Gesammelten Werke* abgeschlossen war. Umso wertvoller sind Zeugnisse der frühen Rezeption dieses Werkes in den entlegenen Regionen des europäischen Ostens, so z. B. in der rumänischen Bukowina mit ihrer Metropole Czernowitz.

Die Stadt Czernowitz war bekanntlich eine Stadt von „musischer Versonnenheit“¹ und erfreute sich einer außerordentlich dichten geistigen Atmosphäre. Hier herrschten mehrere Philosophen-, Dichter-, oder Musikerkulte – die von Spinoza, Schopenhauer oder Nietzsche, Rilke, Trakl oder Karl Kraus, Beethoven, Schubert oder Wagner. Einen Kafka-Kult hat Czernowitz nie gekannt, und dies offensichtlich deswegen, weil dieser Autor sich auch im Westen nur langsam durchsetzen konnte. Doch war Kafka hier bereits in den 1920er- und 1930er- Jahren weit mehr als nur ein Geheimtipp. Im Folgenden versuche ich das aufgrund einiger charakteristischer Beispiele der Rezeption seiner Werke von Czernowitzer Autoren zu belegen.

Ein Postbeamter als literarischer Enzyklopädist

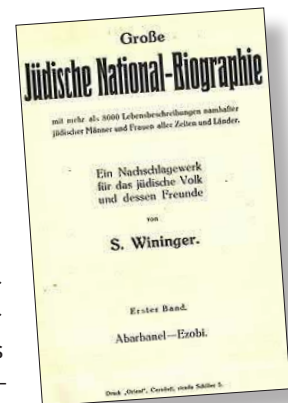
In den Jahren 1927–1936 erschien in Czernowitz ein grandioses Werk in sieben großformatigen Bänden unter dem Titel *Große Jüdische National-Biographie* – „die einzige jüdisch-biographische Enzyklopädie dieser Art in deutscher Sprache, die über 11000 Lebensbeschreibungen enthält und einen umfas-

senden Überblick über den Anteil des Judentums an Wissenschaft, Wirtschaft, Politik, Kunst und Kultur ermöglicht“². Der Autor und Herausgeber dieses voluminösen Werkes war – und das ist kaum zu glauben – ein schlichter Czernowitzer Postbeamter namens Schlomo (Salomon) Winger. Vierzig Jahre lang sammelte, sichtete und verdichtete er das Material seines beispiellosen Lexikons, das zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk für das Judentum in der ganzen Welt wurde. In dem dritten Band (1928) findet sich da auch ein Artikel über Kafka, in dem wir unter anderem Folgendes lesen:

Bekannt wurde Kafka durch seine kurzen Erzählungen, die sich durch eine merkwürdige Prägnanz auszeichnen. Eine zum Grotesken geneigte Phantasie verband sich mit einer außerordentlich scharfen Beobachtung der alltäglichen Umgebung. Der Grundgedanke seiner Dichtungen: allerbarmende Liebe zum Menschen und zu seinem Leid kennzeichnet all seine Schriften, von denen „Verwandlung“ (1916), „Der Heizer“ und „Das Urteil“ (1919) in weitere Kreise gedrungen sind.

Sein Stil überragt durch Einfachheit, Natürlichkeit und bezwingenden Rhythmus alle modernen Sprachexperimente Sternheims, Edschmidt(!)'s u. s. w. Seine Produktivität war durch ein überstarkes kritisches Gefühl gehemmt. Von seinen Arbeiten veröffentlichte er daher nur „Betrachtung“, Prosaskizzen (1912); „In der Strafkolonie“; „Der Landarzt“; „Der Hungerkünstler“; 4 Novellen; die Romane „Der Prozeß“ und „Das Schloß“ sind von Max Brod aus dem Nachlaß 1924 herausgegeben worden.³

Eine höchst lakonische Charakteristik, die zugleich manche Wesenszüge der Erzählungen und Romane Kafkas benennt, sowohl thematischer, als auch stilistischer Art, „mit einigen bibliographisch-fakto-





logischen Fehlern zwar, aber mit durchaus treffenden Bemerkungen⁴, wie Klaus Werner urteilt. Die Bibliografie, welche diesem Artikel beigelegt ist, besteht lediglich aus drei anonymen Quellen aus *Das Zelt*, *Der Jude* und *Neue Freie Presse*, die alle das Todesjahr des Dichters als Erscheinungsdatum angeben. Es handelt sich dabei vermutlich um Nachrufe, was darauf schließen lässt, dass diese Zeitungen auch im rumänischen Czernowitz bekannt waren.

Einen anderen Beweis der frühen Präsenz Kafkas im Bukowiner Kulturraum bilden Zeugnisse und Aussagen der Czernowitzer Dichter, die sich an ihre Leseerfahrungen erinnern und ihre persönlichen Wege zur Entdeckung des Kafkaschen Werkes beschreiben. Dabei stellt sich heraus, dass der Prager Schriftsteller bereits in der Anfangsphase ihres Schaffens zu den wichtigsten Autoren zählte und sie auch in weiterer Folge wesentlich beeinflusste.

Kafkas Gaukler und Hungerkünstler bei Rose Ausländer

Kafka war beinahe der einzige Prosaautor, der im Werk der aus Czernowitz stammenden Lyrikerin Rose Ausländer (1901–1988) merkliche Spuren hinterließ. Von früh an gehörte er zu ihren Vorbildern⁵, von ihm „gingen die nachhaltigsten Impulse“⁶ aus. Sie konnten aber nicht – wie jene von lyrischen Dichtern, – die Herausbildung ihrer Poetik direkt beeinflussen, da die Prosa schon grundsätzlich und jene von Kafka im Besonderen durch andere gattungsspezifische Kriterien bestimmt wird. Kafka beeindruckte sie durch die traumhafte Szenerie seiner Erzählungen und Romane, durch das Groteske und Absurde, durch die surreale Welt, in der seine sonderbaren Figuren agieren. Von all dem sind R. Ausländers Gedichte ebenfalls geprägt – z. B. von zahlreichen Verwandlungsmotiven⁷, der Doppelbödigkeit, Paradoxie und schwarzem Humor Kafkascher Prägung. Diese Eigenschaften treten besonders krass in den Kurzprosatexten der Czernowitzer Lyrikerin zutage (*Happening*, *Krokodiltränen*, *Mein Sohn*, *Fastkuren*, *Doppelleben* u. a.), da sie dort durchaus unvermittelt vorkommen, wie z. B. in dem Kurzprosatext *Alptraum*, dessen kafkaeske Anklänge unüberhörbar sind:

*Ich bin eine Biene, muß täglich Blumen berauben,
Honig machen, unserer Königin dienen. Harte Arbeit,*

*damit unser Schloß vollkommen bleibe. Sie macht mir Freude. Letzte Nacht hatte ich einen Alptraum: mir träumte, ich sei ein Mensch!*⁸

Es geht hier natürlich um solche Kategorien wie philosophische Perspektive oder dichterische Darstellungsprinzipien, die gattungsübergreifend sind und in einem einzelnen Gedicht kaum repräsentativ wiedergegeben werden können. Offensichtlich wird die Rezeption Kafkas allerdings in R. Ausländers Gedichten mit Reminiszenzen und Anspielungen, die zu eigentümlichen Paraphrasen von Kafkas Biografie oder seinen Werken werden. Zu ihnen gehören Gedichte wie *Prag* aus dem Band *Doppelspiel* (1977) oder *Kafkas Hungerkünstler* aus dem Band *Mutterland* (1978).

„Immer träumte ich nach Prag“, – gesteht die Bukowiner Lyrikerin im Gedicht, das die Geburtsstadt Kafkas im Titel führt, doch „immer kam etwas dazwischen / Zeitnot Krankheit Krieg“⁹. Prag ist für sie mit der Aura eines langersehnten Ortes ausgestattet, hier erscheint Kafka als ein „verirrter Himmelsbote“ vor dem Königsschloss Hradtschin (Anspielung auf Kafkas Motiv der Botschaft sowie auf seine mystischen Boten). „Ich schwöre / beim heiligen Franz / ich kann die Mauern / nicht durchbrechen / die Zauberkünste schlafen“, – heißt es weiter. Die Paraphrase vom „heiligen Franz“ kann sich auf Kafka, aber auch auf Franz von Assisi beziehen. Beide verkörpern in R. Ausländers Augen „Zauberkünste“ – mit dem Unterschied, dass Franz von Assisi diese in seiner missionarischen Alltagstätigkeit praktizierte und Kafka oft verschiedene Zauberkünstler – Gaukler, Hungerkünstler, Kübelreiter etc. – in seinen Werken darstellte.

Wie so oft bei Kafka ist die Zauberkunst der Inbegriff einer geistigen Aussage. Seine Hauptfiguren stehen vor Aufgaben, die die Möglichkeiten des Natürlichen sprengen. Ingeborg Scholz meint, dass auch in



Rose Ausländer hieß ursprünglich Rosalie Beatrice Scherzer

Foto: <http://bukovina-center.org>



Kafkas Erzählung *Der Hungerkünstler* „eine menschliche Existenz veranschaulicht wird, die als künstlerische Daseinsform außerhalb des Normativen angesiedelt ist“¹⁰. R. Ausländers Gedicht *Kafkas Hungerkünstler*, das auf diese Erzählung Bezug nimmt, gibt in lyrischer Form die Metapher des Hungerns als Sinnbild für Kunst schlechthin wieder:

*Im Käfig
stellt er sein Hungern
zur Schau*

*Die vor den Stäben stehn
die Mahlzeit verdaut
an die Sinne verteilt
mit fetten Fragen
betasten seine Kunst*

*Immer tiefer
hungert er
übt jede Finesse des Fastens
erprobt alle Eingebungen
an der Hungeridee*

*Sie wenden sich ab:
das Absolute langweilt¹¹*

Es sei in diesem Zusammenhang bemerkt, dass Kafka in seiner Erzählung eine reale Jahrmarktsfigur als „zeitgeschichtliches Phänomen“¹² beschreibt. Zu seiner Zeit gehörten Hungerkünstler neben Gauklern, Straßenartisten, Illusionisten usw. zu den beliebtesten Figuren der Vergnügungsindustrie. In einem Käfig oder einem Glaskasten verschlossen, stellten sich diese Dulder auf Jahrmarktplätzen oder in anderen dicht bevölkerten Orten der Großstädte aus, um ihre Hungerkunst zur Schau zu bringen. „Diese Aktionen“ – schreibt Ingeborg Scholz – „wurden von geschäftstüchtigen Managern zu Sensationen aufgebauscht, die von Zeitungen und Illustrierten aufgegriffen und verbreitet wurden. Tausende von Zuschauern wurden dadurch angelockt; sie bildeten bei Bier und opulenten Mahlzeiten ein hoch interessantes Publikum. Man erhob hohe Eintrittsgelder, legte sogar Abonnements auf, damit die Zuschauer die fortschreitende Abmagerung der sogenannten ‚Hungerkünstler‘ beobachten und kontrollieren konnten.“¹³ Als aufsehenerregende Attraktion war diese Erscheinung in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg recht verbreitet und für viele Städte der ehemaligen Donaumonarchie geradezu typisch. So finden wir eine ähnliche Beschreibung in dem

Erinnerungsbuch des Czernowitzer Dichters Georg Drozdowski *Damals in Czernowitz und rundum*:

Eines Tages etablierte sich in einer Passage der Stadt ein Hungerkünstler, der einem für 50 Heller etwas vorhungerte, begleitet von den Anpreisungen seines Manager, dessen Sermon ich damals auswendig wußte, weil sich's gut vor den Klassenkameraden vortragen ließ. Dieser Mann, er schien einer Menagerie entkommen, hatte etwas Affisches in Gesten und Gebärden wie auch im Tonfall, den einer hat, der sich ums Deutsche bemüht. Mit „Glieck auf, diese frehliche Bergmanngruß“ fing er an, und dann kam die wohlaufergebauter Schilderung eines Grubenunglücks im Kattowitzer Revier, welchem Unheil der Hungerkünstler nur um seiner angeborenen Fähigkeiten willen entgangen war, weil er 47 Tage ausgehalten hatte, „mit der Zunge ieber feichten Stein läckend und so erlebend“.

Und dann ging es wie mit der Posaune geschmettert weiter: „Vernagelt, verriegelt, versiegelt – so kann man den beriemten Hungerkinstler in Augenschein nehmen. 50 Heller Andreh. Träten ein, Damen und Herren, träten ein!“

Der Zufall hatte es gewollt, daß ich am Tag der „Auferstähung“ Zeuge wurde, wie der Hungerdulder den Glaskäfig verließ, nachdem die Nägel gezogen und die Siegel gesprengt waren. Mit mildem Lächeln leerte er mit kleinen Schlucken eine Schale Milch. Dabei wies er sein Leibliches, dem der Bauch abhanden gekommen war, so sehr, daß man hätte meinen können, es wäre möglich, bei Entfernung des Nabels durchs Guckloch ins Freie zu blicken.¹⁴

Rose Ausländer gehörte zu der Generation von Georg Drozdowski, und es ist durchaus möglich, dass sie diese Attraktion als Kind auch selbst erleben konnte. Von intertextueller Verwandtschaft der beiden, die wahrscheinlich einen typologischen Charakter hat, zeugt übrigens auch eines der Mottos aus Drozdowskis Buch, das angeblich aus den Weisheitssprüchen des berühmten Rabbi von Sadagora stammt: „Es fällt schwer, mit Fettagungen Gedichte zu lesen ...“¹⁵ „Fette Fragen“, mit denen die Zuschauer die Kunst des im Käfig ausgestellten Hungerkünstlers im Gedicht von Rose Ausländer auf schamlose Art „betasten“, bezeugen die Unvereinbarkeit des Pragmatischen und Geistigen, des „Normalen“ und „Absoluten“. „Der absolute Anspruch des künstlerischen Subjekts ‚langweilt‘ die Normalität, lässt Ausländer, Kafka adaptierend, wis-



sen und paraphrasiert auf diese Weise das lang währende Schicksal der Kunst in der Gesellschaft, das Thema von der Einsamkeit des Künstlers und seiner der Welt des Scheins und des Habens abgetrotzten, sozusagen erhungerten Werte“¹⁶, – kommentiert diesen Sachverhalt Klaus Werner.

Im Nachlass R. Ausländers finden sich noch weitere – unveröffentlichte – kafkabezogene Gedichte, die sie vermutlich zu einem „Zyklus Kafka“ zu verbinden beabsichtigte, darunter auch das Gedicht unter dem Titel *Kafkas Schloß*¹⁷. Es ist wiederum eine eindrucksvolle lyrische Paraphrase des berühmten Romans, wo die Geschichte eines harten und verblichenen Kampfes des Landvermessers K. mit der bürokratisch-mystischen Schlosskanzlei um seine existenzielle Erfüllung und menschliche Würde in einigen wichtigen Wendepunkten wiedergegeben wird:

Beflügelte Boten.
K. heißt sie willkommen.

Biergeisterspuk
Gelächter um weibliche Spur.

Grade der Annäherung
in Riten vollzogen
nicht meßbar.

Immer des Widerstands
hartnäckiger Gegenwind.

Aber die Zinnen
bleiben erkennbar
am Horizont¹⁸

R. Ausländer interpretiert die Schloss-Metapher als eine undurchsichtige und unerreichbare Instanz, welche die Scheinexistenz des Protagonisten glaubwürdiger machen sollte. Nicht das Schloss ist also gespenstisch, seine Zinnen „bleiben erkennbar“, trotz allem, – gespenstisch und unreal ist das Streben des Landvermessers, sich im Dorfe (sprich im Leben) einzuwurzeln. Oder – wie es in einem anderen Gedicht (*Königstein/Taunus*) heißt: „Im Silberdunst / am Horizont / das Kafkaschloß / verschlossen“¹⁹ Dass „das Kafkaschloß / verschlossen“ ist, kann man nicht nur als ein schönes tautologisches Wortspiel verstehen, sondern auch als poetische Paraphrase der Romansituation, wo der Kampf des Protagonisten um die Aufnahme in die

Dorfgemeinde erfolglos und die Annäherung an das Schloss unerfüllt bleibt.



Foto: <http://upload.wikimedia.org>

Alfred Kittners fantastische Transmutationen

Franz Kafkas vielschichtige, phantasmagorische Welt beeindruckte seinerzeit zutiefst auch den Bukowiner Dichter Alfred Kittner (1906–1991), besonders am Anfang sei-

ner dichterischen Laufbahn. Bereits als Gymnasiast stieß er in einer Czernowitzer Leihbibliothek auf Kafkas Novellen²⁰, die ihn durch ihre Traumhaftigkeit und geradezu lähmende Darstellung des grauenhaften fantastischen Geschehens lange Zeit fesselten. Über die Bedeutung dieser ersten Leseerfahrung der Kafkaschen Prosa für sein zukünftiges lyrisches Schaffen schrieb er später in seinen *Erinnerungen*:

Für meine Entwicklung war die sehr frühe Begegnung mit dem Werk Franz Kafkas entscheidend. Ich habe im Alter von ungefähr achtzehn Jahren, Kafka lebte noch, das Bändchen „Das Urteil“ in die Hände bekommen und war vom ersten Augenblick an hingerissen. Sämtliche Bücher Kafkas – soweit sie zu seinen Lebzeiten schon vorhanden waren – hatten einen außerordentlichen Eindruck auf mich gemacht, und ich beschloß, in meinem Inneren, die irrealen Traumwelt Kafkas, die er in Prosa gestaltet hat, in der Lyrik nachzuvollziehen. Ob es mir gelungen ist, ist eine andere Frage, aber jedenfalls war es mein innerstes Anliegen. Der Großteil meiner Gedichte läßt dies sehr deutlich erkennen.²¹

Dies betrifft insbesondere Gedichte aus seinem lyrischen Erstling *Der Wolkenreiter* (1938), in dem Traum und Fantastik unentbehrliche Elemente seiner dichterischen Weltauffassung bilden. Bereits das Eingangsgedicht unter dem Titel *Irrer Bildner*²² wird von einer hintergründig-gespenstischen Atmosphäre des Traumes bestimmt, in der der schöpferische Prozess von den abstrakten, formlosen Vorstellungen und unbewussten Trieben künstlerischer Fantasie bis hin zur Realität des abgeschlossenen Artefakts verfolgt wird. Immer wieder sind es Grenzzustände zwischen Wirklichkeit und Traum, in denen das



lyrische Ich sich einsam und verloren fühlt, wie z. B. in *Nachtschwärmerklage*, wo außerdem auch seine soziale Vernachlässigung explizit deutlich wird:

*Vergessner Gast am Niemandstisch,
Wie lockt die Welt verschwenderisch!
Du stehst verschmäht im Brockenfall,
– Brosamen regnets überall –
Und bohrt der Blicke schale Glut
In all den Tanz, in all das Blut.
Du streifst mit schmerzhaft scheuer Hand
Entlang die morsche Friedhofswand
Und stirbst im rauhen Zecherchor,
Der aus der Schänke grölt hervor.
Was singst du Sternen, Narr, dein Lied!
Vergast du, wie der Sommer blüht?²³*

Einsamkeit, Verfremdung, Kälte der Welt, Fluchtversuche – diese Motive, die das Werk Kafkas charakterisieren, durchdringen auch Kittners Gedichte aus dem Band *Der Wolkenreiter*. Das Leitmotiv des gleichnamigen programmatischen Gedichts überholt in seiner Aussichtslosigkeit die neuromantische Poetik und korrespondiert unmittelbar mit dem Titel der Kafkaschen Erzählung *Der Kübelreiter*. Sowohl der arme, frierende Zimmermieter Kafkas, der auf dem leeren Kübel reitet, als auch der mittellose Dichter Kittners, der auf einem Wolkenbär bis zu den Sternen steigt, sind zu fantastischen Ritten verdammt, die nie aufhören können. Kafkas Erzählung endet mit dem Satz: „Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehen.“²⁴

Die abschließende Strophe des Gedichtes von Kittner gibt diese düstere Perspektive sinngemäß fast wörtlich wieder:

*Ich kann mein Reittier nicht zum Stehen zwingen:
Nun reit ich immerfort
Auf bösen Schwingen²⁵*

Selbstmörder im Villenviertel, Nonnenkloster, Dimengasse, Flucht vor dem Tag, Erwachen aus nächtlicher Arbeit und andere Gedichte dieses Bandes zeigen eine enge thematische und weltanschauliche Verwandtschaft mit Kafka. Der Mensch steht hier willenlos und ohnmächtig der undurchsichtigen Realität gegenüber. Sie kommt ihm wie eine rätselhafte und bedrohliche Szenerie vor, die er weder erfassen noch erklären kann. In den meisten Fällen gibt er dieser dunklen Elementarkraft nach und wird von ihr gleich



Christine Nyirady:
*Mit blinder Wut
geschlagen, in
Gedanken verhar-
rend, die Gefühle
verscharrrend,
starrend nach dem
weißen Vogel, den
ich fliegen lasse*

einem Span im mächtigen Wasserstrom getragen. Das lyrische Ich verliert dabei sein eigentliches Wesen und verwandelt sich in ein beinahe automatisches Geschöpf oder wird Sklave seiner blinden, irrationalen Instinkte. Die „Erlebnisgrundlage der meisten Gedichte des *Wolkenreiters*“, – schreibt in diesem Zusammenhang Peter Motzan, – „bildet das Bewusstsein des Nicht-Dazugehörens, des Außenseitertums, das Gefühl des Verlorenseins, die Wahrnehmung eigener, verunsicherter Identität. ‚Wirklichkeit‘ war für Kittner keine erfassbare und rational entzifferbare Größe, war etwas Instabiles, Changierendes, von unerwarteten Einbrüchen und Verwandlungen, bedrohlichen und befreienden, zerstörerischen und verzaubernden, Durchkreuztes.“²⁶

Somit teilt Kittner mit Kafka den Hang zu fantastischen Transmutationen der Wirklichkeit, die in Werken der beiden umgewandelt erscheint. Das soll aber nicht unbedingt als direkter Einfluss von Kafka betrachtet werden, da diese Tendenz auch die eigene Weltsicht Kittners seit den ersten literarischen Versuchen bestimmte. Nicht zufällig faszinierten ihn neben Kafka auch andere Exponenten der skurril-makabren Fantastik, so z. B. Gustav Meyrink oder Alfred Kubin. Es geht hier also um typologische Denkstrukturen, um die gleiche künstlerische Veranlagung, die beide Autoren vorzeigen.

„*Mich hat doch das Werk von Kafka*“, – sagt Kittner in einem Interview, – „*nicht deswegen so gefesselt, weil ich Vergnügen an ihm fand, sondern weil ich in ihm eine gewisse Verwandtschaft aufzuspüren vermeinte. Und dies war mein Bestreben, als ich zu dichten anfing: der irrealen Traumwelt im Prosaschaffen Kafkas eine ebensolche im Lyrischen an die Seite zu stellen.*“²⁷



Andere Wesenszüge der künstlerischen Methode Kafkas, die Kittners Bewunderung hervorriefen, waren die Nüchternheit seiner Darstellung und die tradierte epische Berichtsform seiner Werke, welche der Prager Dichter, trotz einer ganz neuen Sichtweise, beibehalten hat.²⁸ Dies entsprach ebenfalls den Vorstellungen Kittners, die er bereits in seinem Band *Der Wolkenreiter*, aber insbesondere in seinen späteren Bänden *Hungermarsch und Stacheldraht* (1956) und *Flaschenpost* (1970) als ethisches und ästhetisches Grundprinzip seines Schaffens behauptete. Jeder Pathetik bar, zielten diese Gedichte, vor allem jene, die in nazistischen Arbeitslagern Transnistriens entstanden sind, auf schlichte Berichtsform und überlieferte versifikatorische Modelle. Dabei sollte ihm wiederum Kafka Pate gestanden sein.

Eine Art Bilanz der langjährigen Kafka-Rezeption und zugleich dichterisches Bekenntnis zu dem großen literarischen Vorfahren stellt Kittners 1987 geschriebenes Gedicht *Kafka* dar, das in den Band *Schattenschrift* (1988) aufgenommen wurde. Hier spielt der Autor mit der tschechischen Semantik des Namens „Kafka“, was im Deutschen „Dohle“ bedeutet. Er verbindet in symbolischer Weise das Bild dieses Vogels, das noch Kafkas Vater als Signum auf den Papieren seiner Firma führte, mit dem Schriftsteller Kafka und seiner Rolle in der Geschichte der modernen Literatur und konfrontiert ihn mit seiner eigenen Lebenserfahrung und dichterischen Position:

Kafka

*Daß keine Kluft gähnt
zwischen Graun und der Weisheit
hast du mich, Dohle, gelehrt,
Männchenmacherin,
schwarze, im Schnee.
Mißton, heisere Klage,
dein Schrei.
Unter wolkigem Himmel
Hüpfst du gespenstisch,
finsterer geflügelter Engel
von Ast zu Ast,
lehrt mich Glauben greifen
aus gottloser Kraft.²⁹*

Das Gedicht enthält einige für den Prager Dichter charakteristische Bilder und Chiffren und geht vom didaktischen Standpunkt aus („hast du mich, Dohle, gelehrt“, „lehrt mich“). Die Abgrenzung zwischen dem im Titel genannten Namen des

Schriftstellers und der im Gedichttext dargestellten Dohle ist nicht scharf genug, manchmal bekommt der Mensch Kafka die Eigenschaften des Vogels und umgekehrt. Hervorgehoben wird vor allem die Unheimlichkeit (Graun) der Kafkaschen Werke, hinter der eine philosophische Auffassung der Welt (Weisheit) steht. Gespenstisches Hüpfen der Dohle, die hier mit einem schwarzen Engel assoziiert wird, vertieft den mystischen Aspekt des Gedichts und verleiht ihm einen religiösen Akzent, der in die Sphäre der negativen Theologie mündet (Glauben aus gottloser Kraft). Indem Kittner hier aus der Position eines *semper tiro* spricht, anerkennt er Kafka (Dohle) als seinen literarischen Lehrer und Mentor. Seit der Jugendzeit und bis zum hohen Alter hat sich für ihn in dieser Hinsicht wenig geändert, weshalb dieses Gedicht Kittners als eine weitere – späte – „Liebeserklärung“ an sein literarisches Jugendidol betrachtet werden kann.

Paul Celan: Das einzige ‚lyrische‘ Pendant des Kafka’schen Werkes

Auch die nächste Generation der Czernowitzer Dichter, deren Vertreter erst in den späten 1930er-Jahren ihre ersten Gedichte dem Papier anzuvertrauen wagten, hatte Kafkas Werke intensiv gelesen und rezipiert. Dies geschah bereits in einer anderen sozial-politischen Situation, die von einer chauvinistischen Psychologie und starken antisemitischen Tendenzen des profaschistischen rumänischen Regimes gezeichnet war. Junge deutsch-jüdische Dichter der Bukowina fühlten sich in einer Falle gefangen: Sie waren sprachlich in einer Enklave isoliert, die, vom deutschsprachigen Raum getrennt und abgerissen, ein tristes Dasein führte. Existenzielle Gefahr, soziale Verunsicherung, alltägliche Erniedrigungen, die sie nun erleben mussten, waren in Kafkas Werken geradezu vorgeprägt. Daher fanden sie in der grotesken Darstellung seiner entpersonalisierten Wirklichkeit symbolische Spiegelbilder ihres eigenen Lebens und identifizierten sich mit seinen literarischen Figuren, zuweilen auch mit ihm selbst.



Doppel-CD in „der Hörverlag“:
Paul Celan liest eigene Gedichte

Foto: <https://www.ndrshop.de>



In einem Brief an den deutschen Schriftsteller Peter Jokostra schrieb der in Czernowitz geborene Paul Celan (1920–1970), die Begegnung mit Kafkas Werk habe den geistigen Horizont seiner Jugend geformt³⁰. Bereits in Czernowitz stieß er auf Kafkas Novellensammlung *Der Landarzt*³¹, die ihn durch eine ungewöhnliche Sicht- und durch ihre magische Schreibweise zutiefst beeindruckte. Seitdem befand sich Kafka immer in seinem Blickfeld und fesselte ihn ständig, denn je tiefer Celan in dessen Biografie und Werke vordrang, desto größere Ähnlichkeit mit sich selbst entdeckte er darin.

Nachdem Celan im Frühjahr 1945 nach Bukarest umsiedelte, kam er dort bald mit dem Kreis rumänischer Surrealisten in Berührung, deren literarische Produktion in vielerlei Hinsicht typologische Parallelen mit Kafka aufweist. Für seine rumänischen Freunde, die des Deutschen nicht mächtig waren, übersetzte er vier Parabeln Kafkas (*Der Ausflug ins Gebirge*, *Die Vorüberlaufenden*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Vor dem Gesetz*), deren Manuskripte im Archiv von Petre Solomon aufbewahrt worden sind³². Somit kann er als Entdecker von Kafkas Werk in Rumänien gelten.

Kafkaeske Töne hat schon der in der Bukarester Zeit entstandene und erstmals 1949 in der Zürcher Zeitung *Die Tat* veröffentlichte Zyklus von kleinen Prosatexten *Gegenlicht*, dessen einzelne Splitter „sich zu kleinen Geschichten ausweiten, in ihrer Absurdität und Ironie u. a. an Kafka erinnernd.“³³ Als Beispiel sei hier folgendes Fragment angeführt:

Er legte Tugenden und Laster, Schuld und Unschuld, gute und schlechte Eigenschaften auf die Waage, denn er wollte Gewißheit, ehe er Gericht über sich hielt. Aber die Teller der Waage, auf solche Art beschwert, behielten die gleiche Höhe.

Da er aber Bescheid haben wollte, um jeden Preis, schloß er die Augen und ging unzählige Male in Kreis um die Waage herum, bald in der einen, bald in der entgegengesetzten Richtung, so lange, bis er nicht mehr wußte, welcher Teller die eine, welcher die andere Last trug. Dann legte er seinen Entschluß, Gericht über sich zu halten, blindlings auf einen der Teller.

Als er die Augen wieder aufschlug, hatte sich wohl der eine der Teller gesenkt, doch war nicht mehr zu erkennen, welcher von ihnen. Der Teller der Schuld oder der Teller der Unschuld.



Kafkas *Ein Landarzt* als Hörbuch

*Darüber erzürnte er, versagte es sich, darin einen Vorteil zu erblicken, und verurteilte sich, ohne sich jedoch des Gefühls, möglicherweise im Unrecht zu sein, erwehren zu können.*³⁴

Der anonyme Protagonist dieses Textes versucht sich selbst zu bestrafen, zuerst möchte er aber von seiner eigenen Schuld überzeugt sein. Doch Schuld und Unschuld treten hier als prinzipiell unerkennbare Erscheinungen auf, daher sind all seine Versuche vergeblich. Aus demselben Grund sind all seine Manipulationen, nach der

Meinung von Amy Colin, nur „Verkörperung des Wunsches, aber nicht Bestrebung die Wahrheit zu finden, sie sind lediglich Mittel der Behauptung seines Schuldgefühls.“³⁵

Seiner Problematik nach (Schuldkomplex, Gerichtsmotiv, heißes Begehren nach Gerechtigkeit) korrespondiert dieser kurze, aber mit einer abgeschlossenen Fabel ausgestattete Text mit Kafkas Roman *Der Prozeß*, er bildet sozusagen seinen bis an die äußerste Grenze zusammengepressten Abdruck, seinen kürzesten Entwurf. Dabei darf man aber kaum von der Nachahmung eines konkreten Textes sprechen – es geht hier eher um den Mechanismus bildlicher Paradoxie, um Gesetzmäßigkeiten des paradoxen Denkens schlechthin, welche beiden Autoren eigen waren, wenn auch der eine sich ausschließlich der Prosa und der andere hauptsächlich der Lyrik zuwandte.

Auf diese grundsätzliche Ähnlichkeit wies bereits 1947 Celans älterer Freund und Mentor Alfred Margul-Sperber hin, als er in einem Empfehlungsbrief an den damaligen Herausgeber der Wiener Zeitschrift *Plan Otto Basil* anlässlich des ersten Gedichtbandes des jungen Autors, *Der Sand aus den Urnen* (1948), schrieb:

Nicht nur, daß die Begebenheiten seiner Dichtung in einem mythischen Raum spielen – das Licht, das darin waltet, entstammt geradezu einem anderen Spektrum – : auch die poetische Wirklichkeit ist transfiguriert, es ist



sozusagen der Astralleib dieser Wirklichkeit, was uns begegnet. Das Emotionelle, Sonore, Visionäre, alles hat versetzte Vorzeichen, die Assoziation ist die Assoziation des Traums, die – auch sprachliches – Neuland abtastet. Ich – für mein bescheidenes Teil – glaube, daß „der Sand aus den Urnen“ das wichtigste deutsche Gedichtbuch dieser letzten Dezennien ist, das einzige ‚lyrische‘ Pendant des Kafka’schen Werkes.³⁶

A. Margul-Sperber sieht somit im jungen Celan einen „lyrischen“ Kafka. Diese Einschätzung hat sich als weitsichtig erwiesen, denn das spätere dichterische Schaffen Celans entwickelte sich unter der Einbeziehung vieler Wesenszüge des Kafkaschen Werkes – seiner mystischen Tendenzen und seiner Darstellung der existenziellen Angst, seiner Paradoxie und seines schwarzen Humors, abgesehen von typologischen Affinitäten historischer und biografischer Art (Inselexistenz von Prag und Czernowitz, Verfremdung und traumatisches Judentum, Einwirkungen des Chassidismus und soziales Engagement). Das Interesse für Kafka nahm bei Celan immer zu, sodass dieser für ihn in der letzten Lebensphase zu einer „Identifikationsfigur“ und zu dem „wichtigsten Autor“ wurde³⁷.

Celans Bezüge zu Kafka in der Pariser Zeit sind so mannigfaltig und zahlreich, dass sie im Rahmen dieser Arbeit kaum nachvollzogen werden können³⁸. Beide Dichter zeigten in ihren Werken schonungslos, zu welchem Grad die Verdrehung gesellschaftlicher Beziehungen und menschlicher Natur geführt werden kann. Mit Recht bemerkt dazu Klaus Werner:

Bei der Betrachtung von Celans Verhältnis zu Kafka geht es um eine Beziehung ebenso empathischer wie emphatischer Natur, die in ihrer Fundiertheit und durchgängigen Relevanz mit Hilfe dieses oder jenes Einzelbeispiels ideeller oder intertextueller Korrespondenz allein kaum hinlänglich erfasst und bewusst gemacht werden kann [...] Denn wenn es Kafka im Medium seiner Prosa vermochte, die Verkehrung der menschlichen Verhältnisse im 20. Jahrhundert zu gestalten, so hat Celan das poetische Idiom für deren Verheerungen bereitgestellt.³⁹

Daher werde ich hier nur die wichtigsten Zeugnisse dieser Rezeption beachten, die einen durchaus expliziten Charakter haben. Das sind in erster Linie Kafka-Reminiszenzen in Celans Gedichten: „Auch deine / Wunde, Rosa“ aus dem Gedicht *Coagula* (*Atemwende*, 1967), wo der Kontext der Kafkaschen Novelle *Der Landarzt* präsent ist (Rosa ist der Name des Dienstmädchens, das zum Opfer des brutalen

Stallknechts wird); „Der halbe Tod, / großgesäugt mit unserem Leben“ aus dem Gedicht *In Prag* (*Atemwende*), wo dieses Bild mit Kafkas Erzählung *Der Jäger Gracchus* verwandt ist (Kafkas Protagonist ist „halbtot“, da sein Todeskahn den Weg ins Jenseits verfehlte); „Ein Maikäfertraum“ und Kafkas etwas umakzentuiertes Zitat „Zum letzten- / mal Psycho- / logie“ (hier wird zugleich auch die Beziehung zu Freud hergestellt) sowie die Zeilen „Die Simili- / Dohle / frühstückt. // Der Kehlkopfverschlußlaut / singt“ aus dem wohl wichtigsten Celanschen Gedicht mit Kafka-Implikationen *Frankfurt, September*, wo Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* und insbesondere die Geschichte seiner Krankheit – Kafka starb an Kehlkopftuberkulose – thematisiert werden. Rainer Nägele spricht hier von „drei Epiphanien Kafkas“: „in der Form eines Zitats, in der Form ‚seines‘ Namens [...] und schließlich in der Form einer Krankheit [...], die als ‚Kehlkopfverschlußlaut‘ singend den Autor der singenden oder piepsenden Josephine zum Schweigen bringt.“⁴⁰

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, wie dicht die Textur der Celanschen Gedichte mit Kafkas Zitaten und Bildern durchwoben ist. Fügt man noch zahlreiche Kafka-Assoziationen in anderen Gedichten sowie mehrere Kafka-Anspielungen in Celans Briefwechsel mit Freunden (z. B. mit Franz Wurm) hinzu, so stellt man fest, wie intensiv dieser intertextuelle Dialog zwischen beiden Dichtern war, wie viel Kafka für Celan bedeutete. Auch seine Absicht, eine wissenschaftliche Abhandlung (Magisterarbeit) über Kafka zu schreiben und jene Vorbereitungen, die er in diesem Zusammenhang traf, bezeugen eine außerordentliche Rolle, die der Prager Dichter in seinem Leben und Werk spielte.

Foto: <http://bukovina-center.org>



Grotesk- gespenstische Bilder gegen die totalitäre Praxis bei Alfred Gong

Auch das Werk von Celans Jugend- und Dichterfreund Alfred Gong (1920–1981) zeigt mehrere Ähnlichkeiten und Verwandtschaften mit Kafka auf. Gong emigrierte 1951 nach fünfjährigem Aufenthalt in Wien in die Vereinigten Staaten, was seine Abkoppelung und Isolation vom deutschspra-



chigen Literaturprozess der Nachkriegszeit erklärt. Er hatte zweifellos ein satirisches Talent, das oft die Form einer bitteren Ironie annahm. Außerdem war er ein Meister von Paradoxen und Virtuose des schwarzen Humors, die nicht selten durchaus „kafkaesk“ wirken. Gleich Kafka liebte er den Traumzustand, bei dem reale Verhältnisse und Dinge ihre scharfen Konturen verlieren und etwas gespenstische Züge bekommen wie z. B. im Gedicht *Trans* aus dem Band *Manifest Alpha* (1961), wo er sein Leben aus einer postumen, überirdischen Perspektive betrachtet:

*Ich ging durch dieses Leben wie ein Gast
ein fremdes Haus durchschreitet, suchend
nach dem Freund, der ihn hier eingeladen,
und den er nicht finden kann;
ihn rufend mit verschiedenen Zeichen,
weil er vergessen hat des Freundes Gesicht und Name,
weil er vielleicht den Freund niemals gekannt,
weil's möglich ist, es gibt nicht diesen Freund –
und nur die Sehnsucht ließ ihn eine Welt durchirren
und hoffen, dieses einen Freundes Gast zu sein.⁴¹*

Die Situation absoluter Einsamkeit und totaler Unsicherheit, Atmosphäre der Anonymität, Unerreichbarkeit des Ersehnten und Unmöglichkeit der Kommunikation, die hier entfaltet werden, rufen manche Episoden aus Erzählungen und Romanen Kafkas ins Gedächtnis. Dass Gong neben Kittner und Celan ein leidenschaftlicher Kafkaleser war, beweisen unter anderem folgende Zeilen aus seinem Gedicht *Schnee*, die seinem bereits erwähnten Gedichtband *Manifest Alpha* entnommen sind:

*... Schlaf
durchwirkt mit Buchenscheiten
Wein und Zaubersprüchen
der Geliebten – –*

*Schwarz und gelb raunen die Scheiben
wie in einem Traumbuch von Franz Kafka.⁴²*

Schnee und Traum – diese Kafkaschen Chiffren – erscheinen wiederum in Gongs Gedicht *Silvester '46* aus dem Band *Gnadenfrist*, in dem die Verzweiflung des östlichen Flüchtlings in der österreichischen Metropole der Nachkriegszeit dargestellt ist, der sich total verloren fühlt und an der Grenze des Selbstmordes steht:

*! Prosit, möblierter Selbstmörder,
(in vier Stunden ist alles vorbei)
möbliert mit einem Schreibtisch, über dem*

*ein Öldruck, darstellend das Wolfperl
Mozart auf dem Schoß seiner Kaiserin
knieend. Der Strick aus drei Krawatten,
und Prosit, du Schnee aus dem Traum-
Buch des Metöken Franz K.⁴³*

Das Gefühl der Fremdheit erhält ihre äußerste Ausprägung nicht nur durch den Kontrast zwischen dem unbehausten lyrischen Du und dem auf dem Schoß seiner Kaiserin gemütlich knieenden „Wolfperl Mozart“, der auf dem über den Schreibtisch hängenden Bild des möblierten Zimmers dargestellt ist, sondern auch durch die Bezeichnung des Franz K. alias Kafka als „Metöken“. Dieses Wort, das einen ortsansässigen Fremden ohne politische Rechte im alten Griechenland meint, bezieht sich in gleichem Maße auf die Situation Kafkas in Prag wie auf die drastische Absonderung des lyrischen Du, das mit dem Autor des Gedichts identisch ist und das als eine *displaced person* in Wien der materiellen Not und der seelischen Verzweiflung preisgegeben ist.

Dieses letzte „Prosit“ mit dem Strick aus drei Krawatten am Hals ist an sich schon ein recht groteskes Bild. Noch grotesker aber ist Gongs Prosagedicht *Die Legende vom Nimmersatt*, die Alfred Kittner in einem Brief an den Autor als „großartige gespenstische“ bezeichnet hat⁴⁴. Es ist die Geschichte eines Häftlings, der in einer Einzelzelle vergessen wurde und, zum Hunger verdammt, in seiner Not auf die Idee kam, sich selber zu fressen:

*Da war nicht lange Zeit zum Überlegen. Er schritt zur
Tat und fraß sich die Zehen weg. (War er doch früher
Akrobat.) Später genoß er die Reste der Waden; kein
Zipfelchen Fleisch überließ er dem Schienbein. (Ha, ha!
Ich laß nichts zurück für die Maden!) Und nachher (wer
macht's ihm gleich?) waren an der Reihe die Schenkel.
Ach, warum hat er davon nur zweie, wo sie doch so
lecker sind! Die fleischlosen Beine klapperten zwar, dafür
empfanden sie fast keine Kälte. Er genoß dann seine
Finger, fraß nachher die Arme kahl, bald den rechten,
bald den linken, grad nach Lust und ohne Wahl.⁴⁵*

Beim Lesen dieser phantasmagorischen Geschichte wird nicht nur Kafkas *Hungerkünstler* wieder lebendig, sondern es erhebt aufs Neue auch jene spezifische Erzählweise, die wir aus etlichen Erzählungen und Romanen des Prager Autors kennen und die darin besteht, dass beim zentralen fantastischen Ereignis alle anderen Episoden und Szenen durchaus realistisch und mit einer außergewöhnlichen, beinahe naturalistischen Akribie dargestellt werden. Erzählt



aber Kafka seine Geschichten in einem mitleidigen, zuweilen gar tragischen Ton, so schaut hinter der Schulter Gongs immer ein Teufelchen des Sarkasmus hervor. Die *Legende vom Nimmersatt* endet mit einem bestürzenden Finale, welches die ganze groteske Situation ad absurdum führt:

Doch als ihm nichts übrigblieb als die Knochen, öffnete sich breit die Zelltür und einer schrie: Du bist frei!

*Vor Freude fiel unser Skelett tot nieder. Unser Mann war gerettet: Zwar war es mit ihm vorbei, doch hatte er die Freiheit wieder!*⁴⁶

Selbstverständlich ist dieses Prosagedicht von A. Gong weder eine Adaption noch eine Paraphrase des Kafkaschen *Hungerkünstlers*, da Ideengehalt und allegorische Zielsetzung beider Werke grundsätzlich verschieden sind. Hatte Kafka seine Hauptfigur als Symbol der künstlerischen Perfektion verstanden, so geht es bei Gong in erster Linie um solche Probleme wie totalitäre Praxis und menschliches Überleben unter den extremen Umständen der Unfreiheit. Kein Zweifel, dass dieses Konzept der Gongschen Parabel gewissermaßen als Echo des Holocaust interpretiert werden kann, dessen Zeuge und Opfer der Bukowiner Dichter war, allerdings mit einer wesentlichen Reduktion der tragischen Skala auf die Sphäre des schwarzen Humors und düsteren Sarkasmus.

Dieser kurze Abriss, der die dauerhafte Präsenz Kafkas sowie mannigfaltige Transfigurationen seiner Themen, Motive und Bilder im Werk der Czernowitzer Dichter zeigt, bestätigt die These, dass die Rezeption des Prager Schriftstellers auch nach dem Zerfall der Donaumonarchie selbst an ihren ehemaligen Rändern von höchster Intensität war. Jedoch geschah dieser Prozess bei jedem der oben behandelten Autoren sehr individuell und wurde nicht von einem gruppenspezifischen Charakter der deutsch-jüdischen Dichtung der Bukowina bestimmt, sondern hing vom eigenartigen dichterischen Profil jedes einzelnen Rezipienten ab. In diesem Sinne bleibt die Bukowiner Kafka-Rezeption ein wichtiges Zeugnis enger geistiger Beziehungen zwischen Autoren verschiedener Regionen des aufgesplitterten deutschsprachigen Kulturraums und ein Beispiel des „europäischen und außereuropäischen Ideen-Transfers“⁴⁷.

Peter Rychlo, geboren 1950 in Kotzman, Nordbukowina, ist Professor an der Abteilung für ausländische Literatur und Literaturtheorie der Philologischen Fakultät der Nationalen Jurij-Fedkowskytsch-Universität von Czernowitz (Ukraine). Veröffentlichungen über deutsche und österreichische Autoren des 20. Jahrhunderts, deutsch-ukrainische Literaturbeziehungen und deutschsprachige Literatur der Bukowina. Herausgeber von Anthologien zur deutschsprachigen Literatur der Bukowina. Zahlreiche Übersetzungen ins Ukrainische.

- 1 Rose Ausländer: *Die Nacht hat zahllose Augen*. Prosa. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 164.
- 2 Ebenda, S. 133.
- 3 Salomon Wininger: *Große Jüdische National-Biographie. Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*. – Dritter Band. – Czernowitz: Orient 1928, S. 363–364.
- 4 Klaus Werner: *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina*. – München: IKGS Verlag 2003, S. 240.
- 5 Rose Ausländer, *Die Nacht hat zahllose Augen*, S. 98.
- 6 Ebenda, S. 92.
- 7 Peter Rychlo: *Der Jordan mündete damals in den Pruth: Aspekte des Judentums bei Rose Ausländer*. In: *Ein Leben für Dichtung und Freiheit: Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka* / Hrsg. von Karlheinz F. Auckenthaler, Hans H. Rudnick, Klaus Weissenberger. – Tübingen: Stauffenburg Verlag 1997, S. 179–181.
- 8 Rose Ausländer, *Die Nacht hat zahllose Augen*, S. 11.
- 9 Rose Ausländer: *Sanduhrschritt*. Gedichte. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 51.
- 10 Ingeborg Scholz: *Franz Kafka: Interpretationen und Anregungen zur Unterrichtsgestaltung*. – Hollfeld: Joachim Beyer Verlag 1991, S. 53.
- 11 Rose Ausländer, *Sanduhrschritt*, S. 136.
- 12 Ingeborg Scholz, *Franz Kafka*, S. 48.
- 13 Ebenda.
- 14 Georg Drozdowski: *Damals in Czernowitz und rundum. Erinnerungen eines Altösterreicherers*. – Klagenfurt: Verlag der KLEINEN ZEITUNG 1984, S. 168.
- 15 Ebenda, S. 167.
- 16 Klaus Werner, *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft*, S. 250.
- 17 Harald Vogel, Michael Gans: *Rose Ausländer lesen. Lesewege – Lesezeichen zum literarischen Werk*. – Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 1997, S. 138–139.
- 18 Ebenda, S. 139.
- 19 Rose Ausländer, *Sanduhrschritt*, S. 50.
- 20 Peter Motzan: *Nachwort*. In: Alfred Kittner. *Schattenschrift. Gedichte*. – Aachen: Rimbaud Verlag 1988, S. 110.
- 21 Alfred Kittner: *Erinnerungen 1906–1991*. Hrsg. von Edith Silbermann. Mit einem Nachwort von Theo Buck. – Aachen: Rimbaud Verlag 1996, S. 117.
- 22 Alfred Kittner: *Der Wolkenreiter*. Gedichte 1928–1938. – Cernăuți: Verlag Literaria 1938, S. 1.
- 23 Ebenda, S. 3.
- 24 Franz Kafka: *Erzählungen*. Hrsg. von Kurt Krolop. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1981, S. 279.

>>>



- 25 Alfred Kittner: *Der Wolkenreiter*, S. 37.
- 26 Peter Motzan: *Nachwort*, S. 113.
- 27 *Bekenntnisse eines Lokalpatrioten, der keiner sein möchte. Gespräch mit Alfred Kittner*. In: *Halbasien. Zeitschrift für deutsche Literatur und Kultur Südosteuropas*, 1/1991, Heft 1, S. 48.
- 28 Gerhard Csejka: *Gespräch mit Alfred Kittner*. In: *Neue Literatur* (Bukarest), 11/1976, S. 12.
- 29 Alfred Kittner, *Schattenschrift*, S. 99.
- 30 Dietmar Goltschnigg: *Zur lyrischen Kafka-Rezeption nach 1945 am Beispiel Paul Celans*. In: *Literatur und Kritik* (Salzburg), 20. Jg., 1985, Heft 197–198, S. 317.
- 31 Israel Chalfen: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983, S. 67–68.
- 32 *Texte zum frühen Celan*. Bukarester Celan-Kolloquium 1981. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. Stuttgart, 32. Jg., 1982, 3. Vj., S. 286.
- 33 Barbara Wiedemann-Wolf: *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985, S. 148.
- 34 Paul Celan: *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1990, S. 19–20.
- 35 Amy D. Colin: *Paul Celan's Poetics of Destruction*. In: *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Edited by Amy D. Colin. Berlin; New York: Walter de Gruyter 1987, S. 177.
- 36 Brief vom 9.10.1947. In: *Otto Basil und die Literatur um 1945. Tradition – Kontinuität – Neubeginn*. Hrsg. von Volker Kaukoreit und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1998, S. 56 [Profile: Magazin des Österreichischen Literaturarchivs 2/1998]
- 37 Elke Günzel: *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S.108–110.
- 38 Ausführlicher in: Petro Rychlo: *Poetyka dialogu. Tvorčist' Paula Celana jak intertext*. – Černivci: Ruta 2005, S. 184–213.
- 39 Klaus Werner, *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft*, S. 243.
- 40 Rainer Nägele: *Paul Celan. Konfigurationen Freuds*. In: *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Ed. by Amy D. Colin. Berlin; New York: Walter de Gruyter 1987, S. 239.
- 41 Alfred Gong: *Manifest Alpha*. Gedichte. Wien: Bergland Verlag 1961, S. 19 [Neue Dichtung aus Österreich]
- 42 Alfred Gong, *Manifest Alpha*, S. 38.
- 43 Alfred Gong: *Gnadenfrist*. Gedichte. Baden bei Wien: Verlag G. Grasl 1980, S. 29.
- 44 Natalia Shchyhlevska: *Alfred Gong. Leben und Werk*. Oxford; Bern u. a.: Peter Lang 2009, S. 24 [New German-American Studies; 32]
- 45 Alfred Gong: *Israels letzter Psalm*. Gedichte. Mit einer Auswahl aus dem Nachlaß herausgegeben von Joachim Herrmann. Aachen: Rimbaud 1996, S. 32.
- 46 Alfred Gong, *Israels letzter Psalm*, S. 33.
- 47 Vgl. Klaus Werner, *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft*, S. 267.