



Kafka, der Stummfilm, Humor, Heinz Politzer, Mäuse, Affen und andere Tiere

von Egon Schwarz

Der Titel meines Essays ist ein Sammelsurium von Namen und Vokabeln, das vielleicht befremdet. Teils soll es einen Vorgeschmack des grotesken Humors vermitteln, von dem noch die Rede sein wird, teils soll die Überschrift aber andeuten, dass versucht wird, wenigstens ein paar disparate Motive anzusprechen, die eigentlich einer übergreifenden Verbindung bedürfen, die einer weiteren zukünftigen Arbeit vorbehalten bleiben muss.

1. Kafka und der Stummfilm

In seinem Buch *Die Deportation des Menschen*¹ stellt Walter Müller-Seidel zwar Kafkas *In der Strafkolonie* in den Mittelpunkt, wehrt sich aber kräftig gegen eine rein werkimmanente Betrachtungsweise und bettet die Erzählung in historische Zusammenhänge wie „moderne Soziologie und Bürokratiekritik“, „Strafvollzug und Militärgerichtsbarkeit“, „Forschungsreisen nach den Strafkolonien“, „Geschichte der Deportation“ und andere mehr. Er zeigt, wie erhellend solche Hintergründe sein können, ja wie unentbehrlich sie sind. Kafka hat sie ja zum Teil selbst gekannt und verwendet. Müller-Seidels theoretische Auseinandersetzungen sind ungemein lesenswert. Mit Recht heißt es von diesem Buch, es gehöre „bislang zu den wenigen gelungenen Versuchen, Kafkas Werk in einen kultur- und geistesgeschichtlichen Kontext einzubetten“.

Es zeigte sich, „dass sich die Gewalt von Kafkas Prosa keineswegs nur aus inneren Konflikten speist, sondern dass sie gesellschaftliche Gewalt widerspiegelt, die der Schreibende seismographisch registriert“ (S. 2). Hier geht es um den immer noch währenden Streit, ob sich Kafkas Fiktionen überhaupt auf eine äußere Umwelt beziehen oder als reine Seelenphantasien betrachtet werden sollen. Müller-Seidel räumt ein, dass es sich bei Kafka in keiner Weise um eine „Nachfolge des sogenannten poetischen Realismus oder gar des Naturalismus handelt. ... Aber dieser nicht vorhandene Realismus kann uns nicht hindern, die wie immer beschaffenen Bezüge zur Wirklichkeit zu klären“ (S. 106).



Originaltitel 1916

Bild: <http://static.twoday.net/isabel/images>

Ich selbst habe mich auch vor Jahren in ähnlicher Weise mit diesen Fragen befasst. Schon 1983 schrieb ich in einem Aufsatz über die europäische Tradition von Kafkas Tierfabeln², dass für manche Forscher Kafkas Werke irgendwie im leeren Raum schweben und nichts mit der Welt, wie wir sie kennen, zu tun haben. Ich hielt es nicht gut für möglich, dass etwas, was in der Welt existiert, nicht von dieser Welt sein soll (S. 75). Schon früher, nämlich 1978, fragte ich in einer anderen Schrift³, wie man aus der Entfernung von über sechs Dekaden nach ihrer Entstehung auf die Erzählung *Die Verwandlung* reagieren könne. Ich erinnerte an Erkenntnisse der Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik, die das Augenmerk von

den Intentionen des Autors sowie von der Frage ablenke, ob er subjektive Traumwelten oder allgemein erkennbare Projektionen der zeitgenössischen Gesellschaft, also äußere oder innere Realitäten gestaltet habe. Der Nachdruck liegt bei dieser Betrachtungsweise nicht so sehr auf der Deutung von Kafkas Fiktionen, sondern auf unseren Empfindungen und Erkenntnissen bei der Lektüre, (oder) genauer: auf der Begegnung der beiden im historischen Augenblick unserer Gegenwart. Unter „unser“ ist in diesem Zusammenhang die große Gesamtheit der sich über den Text äußernden Leser gemeint, deren Urteile auch die sich nicht äußernden Leser entweder erreichen oder wenigstens reflektieren.

Die Betonung der eigenen Reaktion gibt ein Hilfsmittel zum Verständnis einer Geschichte an die Hand, deren Rätselhaftigkeit schon viele, niemals ganz befriedigende Erklärungsversuche angestachelt hat. Es ist ja nicht so, dass nur Gregor Samsa – der Name ist als Konsonanz zum Namen des Verfassers gelesen worden, was dieser zwar zugegeben hat, aber warnend hinzufügte, Samsa sei nicht völlig Kafka –, dass also nur Samsa grotesk verwandelt wird, während seine Umgebung unberührt von der Verfremdung in der jedem geläufigen Alltäglichkeit verharrt. Der blauuniformierte, äpfelwerfende Vater, die marionettenartig gleichbärtigen Zimmerherren, der intensiv plädierende Prokurist, sie alle mitsamt ihrem Gehaben sind ja auch von dem Gesetz der Verzerrung, das hier vorwaltet, ergriffen und beträchtlich



Hieronymus Bosch:
Detail aus *Versuchung
des Hl. Antonius*⁷



unserer Normalerwartung entrückt. Aber der große zeitliche Abstand gestattet uns einen Vergleich dieser Figuren und ihrer absurden Bewegungen, auf den die Zeitgenossen nicht so leicht verfallen konnten. Betrachten wir eine beliebige Passage, etwa den fluchtartigen Rückzug des Prokuristen beim Anblick des Rieseninsekts, dem er eben noch in der teils schmeichelnden, teils stichelnden Lügensprache des Vorgesetzten durch die Wand Vorhaltungen gemacht hat:

Aber der Prokurist hatte sich schon bei den ersten Worten Gregors abgewendet, und nur über die zuckende Schulter hinweg sah er mit aufgeworfenen Lippen nach Gregor zurück. Und während Gregors Rede stand er keinen Augenblick still, sondern verzog sich, ohne Gregor aus den Augen zu lassen, gegen die Tür, aber ganz allmählich, als bestehe ein geheimes Verbot, das Zimmer zu verlassen. Schon war er im Vorzimmer, und nach der plötzlichen Bewegung, mit der er zum letzten Mal den Fuß aus dem Wohnzimmer zog, hätte man glauben können, er habe sich die Hand verbrannt. Im Vorzimmer aber streckte er die rechte Hand weit von sich zur Treppe hin, als warte dort auf ihn eine geradezu überirdische Erlösung.

Dieser Absatz liest sich wie die Beschreibung oder

Anweisung zu einer Szene in einem Stummfilm. In ihrer Mischung aus leichtem Grauen und Komik ist sie typisch für zahlreiche Vorgänge nicht nur in der *Verwandlung*, sondern im gesamten Werk Franz Kafkas, einschließlich der Tagebücher und Briefe, die von einer langen Folge von Lesern und Interpreten als rätselhaft oder gar mysteriös empfunden wurden. Als wortlose Pantomime des Abscheus und der Panik ist sie aber eingängig und leicht verständlich. Sucht man nach ähnlichen Haltungen in der Zeit, so bieten sich Parallelen im Stil der Expressionisten an, die mit ihren Groteskerien Distanz vom Alltag und Verachtung für die bürgerliche Normalität signalisieren wollten.

Damit soll nicht behauptet werden, Kafka sei vom Stummfilm beeinflusst, obgleich die nachhaltige Wirkung, die von den darstellenden Künsten auf ihn ausging, namentlich von der jiddischen Volksbühne, wo er auch zum ersten Mal einer in ein Ungeziefer verwandelten Theatergestalt begegnete, längst erforscht ist. Und die Konkurrenzlage, in die sich die Literatur durch den eben aufkommenden Kinematografen um die Jahrhundertwende gedrängt sah, wird auch immer deutlicher erkannt. Was ich vorschlage, ist lediglich ein Analogieschluss, eine Hilfs-



konstruktion: Ebenso wie der frühe Film, der in seiner Stummheit darauf angewiesen war, seelische Regungen durch maßlose Übertreibung in Gestik und Bewegung zu verlegen, setzte Kafka, der es sich und seinen Lesern versagte, in das Innenleben seiner Personen hineinzublicken, die psychischen Bewegungen in kinetische Korrelate um. Was die Zeitgenossen am Stummfilm als nervenerregenden Hyperrealismus erlebten, das erfüllt den heutigen, an den hochgezüchteten Naturalismus des Farb- und Tonfilms gewöhnten Kinobesucher mit der Komik einer Groteske, ohne seiner Bewunderung für die mimische Kunst der Anfangsphase abträglich zu sein. Ähnlich empfinden wir heute an diesen Kafkaschen Szenen die groteske Komik ebenso stark wie das verfremdende Fluidum, gleichfalls ohne uns der großen Suggestionskraft zu entziehen, durch die Innerliches ins Sichtbare gehoben wird. Von Kafkas Lachen wird noch die Rede sein. Jedenfalls scheint mir hier das technische Geheimnis einer Vielfalt von Szenen zu liegen, etwa der, wo, immer noch in der *Verwandlung*, die

Mutter ..., die doch so ganz in sich versunken schien, mit einem Male in die Höhe [sprang], die Arme weit ausgespreizt ..., den Kopf geneigt, als wolle sie Gregor besser sehen, lief aber, im Widerspruch dazu, sinnlos zurück; hatte vergessen, dass hinter ihr der gedeckte Tisch stand; setzte sich, als sie bei ihm angekommen war, wie in Zerstreuung, eilig auf ihn; und schien gar nicht zu merken, dass neben ihr aus der umgeworfenen Kanne der Kaffee in vollem Strom auf den Teppich sich ergoß;

oder wie das Dienstmädchen

kniefällig die Mutter gebeten, sie sofort zu entlassen, und als sie sich eine Viertelstunde danach verabschiedete, dankte sie für die Entlassung unter Tränen, wie für die größte Wohltat, die man ihr erwiesen hatte, und gab, ohne dass man es von ihr verlangte, einen fürchterlichen Schwur ab, niemandem auch nur das Geringste zu verraten;

oder schließlich, wie Gregors Schwester

aufs höchste beleidigt, ins Wohnzimmer lief und, trotz der beschwörend erhobenen Hände der Mutter, in einen Weinkrampf ausbrach, dem die Eltern – der Vater war natürlich aus seinem Sessel aufgeschreckt worden – zuerst erstaunt und hilflos zusahen; bis sie sich zu rühren angingen; der Vater rechts der Mutter Vorwürfe machte ..., links dagegen die Mutter den Vater, der sich vor Erregung nicht mehr kannte, ins Schlafzimmer zu schleppen suchte; die Schwester, vom Schluchzen geschüttelt, mit ihren kleinen Fäusten den Tisch bearbeitete.

Alle diese Episoden haben gemeinsam, dass sie in einem Film von Charlie Chaplin vorkommen könnten und wie bei diesem Soziales und Psychisches in einer grotesken Pantomime sichtbar machen.

2. Humor

Allem diesem wohnt eine gewisse Komik inne. Wir wollen versuchen, sie ein wenig zu verstehen.

Wegen ihrer Rätselhaftigkeit und Interpretierbarkeit und weil sie einen Nerv dieses Jahrhunderts getroffen haben, gibt es eine gigantische, bereits völlig unübersehbare Literatur zu den Werken Franz Kafkas. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen sind manche der besten und einschichtigsten Arbeiten zu unserem Autor niemals recht in das Bewusstsein der tonangebenden Forschung gedrungen – so das Buch des italienischen, in Frankreich lebenden Bankiers Guido Crespi, *Kafka Umorista*⁴. Es beginnt mit einem seitenlangen Zitat aus der Korrespondenz Kafkas mit Felice Bauer⁵ in italienischer Übersetzung. Dabei handelt es sich um den Brief vom 8. zum 9. Jänner 1912 (vielleicht 1913). Das Zitat ist zu lang, um hier in seiner Gänze wiedergegeben zu werden. Ich stelle es also zusammenfassend vor:

Franz Kafka erzählt seiner Verlobten eine Episode aus seinem Berufsleben. Er und zwei seiner Kollegen besuchen den Präsidenten der Versicherungsgesellschaft, um sich für eine Beförderung zu bedanken. Die Szene kommt Kafka so komisch vor, dass er trotz verzweifelter Bemühungen, es zu verhindern oder zumindest zu verbergen, zum Befremden der Anwesenden in unkontrolliertes Lachen ausbricht. Kafka versteht natürlich die unangebrachte und enorme Peinlichkeit, ja berufliche Gefährlichkeit des compulsiven Lachens. Mithilfe eines Entschuldigungsschreibens und der Intervention des Sohnes des Direktors, der Kafkas Schulkollege war, wird die Sache notdürftig beigelegt. Trotzdem endet er den Brief an Felice mit den Worten, er habe das Ganze möglicherweise nur getan, um ihr „später einmal beweisen zu können, dass ich lachen kann“. Diese Behauptung ist selbstverständlich absurd, denn das Vorkommnis liegt schon zwei Jahre zurück, geschah also zu einer Zeit, als er Felice noch gar nicht kannte. Die Literarisierung ist demnach offenkundig.

Was hat also Kafkas Belustigung bewirkt, wenn dieses Wort überhaupt angebracht ist? Die minutiös geschilderte Haltung des Präsidenten und die akribisch dargestellten Phasen des Lachkitzels, dem Kafka schließlich explosionsartig nachgeben muss, muten uns nach den Zitaten aus der *Verwandlung* schon vertraut an: die leicht gekreuzten Beine des Präsidenten, seine linke, zur Faust geballte Hand, die er auf die äußerste Tischecke gelegt hat, der gesenkte Kopf, der weißte Vollbart, der sich auf der Brust biegt, der Bauch, der ein wenig schaukelt, seine konventionelle, mit faden Späßchen gewürzte Ansprache bewirken das Herausprusten des Erzählers. Wenn man aber genauer hinsieht, ist es gar nicht das Sein oder Tun der Personen, was den unmäßigen Ausbruch erzeugt, sondern sein böser Blick, der ihm die Welt absurd erscheinen lässt. Tausend andere hätten die



Szene harmlos geschildert, vielleicht die Ehrung ernst genommen, das Zeremonielle des Vorgangs akzeptiert oder gar in Ordnung gefunden. Es ist sehr aufschlussreich, dass Kafka es selbst parenthetisch sagt: komisch war die Szene nur, „wenn man will und nicht anders kann“. Und noch verätherischer ist eine zweite Bemerkung: um sich von solchen Selbstverständlichkeiten zum Lachen verleiten zu lassen,

dazu muß man schon ganz gottverlassen sein.

Drei scheinbar nebensächliche, in Wirklichkeit aber bedeutungsvolle Anmerkungen, die Kafka in dieser Passage macht, ergänzen das Gesamtbild: dass der Präsident als höchste Instanz des Instituts als Stellvertreter des Kaisers angesehen werden konnte, dass seine Stellung nicht ganz seinen Meriten entsprach, und dass „jedem in ganz klare allgemeine Beobachtung gestellten Menschen, genug Lächerlichkeit“ anhaftet. Kafka lacht also über die gebrechliche Einrichtung der Welt, die andere entweder gar nicht wahrnehmen oder mit der sie sich abfinden. Kafkas Landsmann Milan Kundera hat das genau erkannt. Das Besondere an Kafkas Humor, meint er, ist, dass eine gewisse Komik den Menschen bei allen ihren Handlungen anhaftet. Im Gegensatz zu Lesern anderer Nationen sei für die Tschechen diese Sicht der Welt durchaus realistisch. Keiner von uns, fügt er hinzu, liest Kafkas Bücher als Allegorien; was, nebenbei gesagt, zeigt, dass „Realismus“ ohne weitere Erläuterungen kein brauchbarer literarischer Begriff ist.

Dem unerbittlichen Beobachter Kafka, dem kein noch so geringfügiges Detail entgeht, entfremdet sich die ganze Welt, mitsamt ihrer Hierarchie und frommen Scheinheiligkeit. Die schreckliche Beimischung in diesem Lachen entgeht dem Briefschreiber nicht: Wenn das Lachen einen Augenblick aussetzt, bleibt allein der zugrundeliegende Schrecken übrig, und er gesteht:

Dabei schlotterten mir natürlich vor Angst die Knie, während ich lachte.

Nietzsche meinte, dass der Mensch, das unglücklichste und melancholischste aller Wesen, das Lachen erfinden musste, weil er so tief leidet. Und auch Freud war der Ansicht, dass der Witz eine der Neurose verwandte Erscheinung sei.

„Ich kann auch lachen, Felice, zweifle nicht daran“, beteuert Kafka also. Aber uns wird bei diesem Lachen nicht wohl. Es erinnert zu sehr an Tellheims nihilistisches Gelächter, von

dem Minna sagt: „Wenn Sie an Tugend und Vorsicht glauben, Tellheim, so lachen Sie so nicht. Ich habe nie fürchterlicher fluchen hören, als Sie lachen.“ (*Minna von Barnhelm*, IV, 6)

3. Heinz Politzer

Im Rahmen dieses Essays soll auch des hervorragenden Kafka-Forschers Heinz Politzer gedacht werden. Wir waren befreundet, aber es wäre übertrieben, wenn ich sagte, dass wir enge Freunde waren. Sicher ist, dass meine Beziehung zu ihm über die bloße Berufskollegialität hinausging. Wenn wir beide in Europa waren, reisten wir bisweilen recht weit, um uns irgendwo in der Mitte zu treffen; wir duzten uns, wahrscheinlich weil wir nicht nur Berufskollegen, sondern auch jüdische Emigranten aus Wien waren.

Heinz Politzer wirkte, als sei er selbst den Seiten eines Buches von Franz Kafka entstieg, eines Autors, dessen Erforschung er zeitlebens viel Energie widmete. Ich hörte Politzer öffentlich verkünden, in Berkeley sei er Hugo von Hofmannsthal. Kafka wäre richtiger gewesen. Was ich nun über Politzer äußere, beruht wie jede literaturhistorische Aussage teils auf Wissen und eigener Beobachtung, teils auf Intuition und Hörensagen.



Alfred Kubin⁸

Wie Kafka hat Heinz Politzer in Prag gelebt und war mit dem dortigen Milieu vertraut. Wie Kafka war er ein von schöpferischen, aber schweren Neurosen Heimgesuchter. Wie Kafka litt er schwer an seinem Judentum. Dieses Judentum war so tief in ihm verstrickt, dass er sich nicht bloß einmal, sondern sogar zweimal taufen lassen musste, um es loszuwerden. Wie Kafka hatte er ein unglückliches Familienleben. Wie Kafka war er ein ewiger Zögerer, Unentschiedener und Zerrissener.

Nach Jahren der Emigration und Unruhe, als er längst die höchsten Sprossen der akademischen Leiter in Amerika erklommen hatte, wollte er sehnlichst nach Europa zurückkehren. Aber wollte er es wirklich? Konnte er überhaupt wollen? Er bewarb sich an vielen Stellen. Monatlang ließ er seine Freunde sich bemühen, führte Verhandlungen, stellte Bedingungen, auch in Wien. Und wenn dann der Ruf an ihn erging, machte er einen Rückzieher. Er wollte oder konnte ihm nicht folgen. Sein professionelles Renommee war enorm, er wurde bewundert, er war beliebt. Aber liebte man ihn auch? Amerikanische Studenten bestaunten ihn als europäisches Kulturphänomen, und diesen Ruhm pflegte er auch bewusst. Manchen galt er als Primadonna, als unberechenbar, witzig-launig in einem Augenblick, düster-verbittert im nächsten. Ich kenne eine Novelle, geschrieben von einem feinsinnigen amerikanischen Germanisten, der in den Sechzigerjahren Politzers junger Kollege war. In dieser



Geschichte lässt er den großen Literaten sein europäisches Erbe wie eine Schüssel voll geistiger Leckerbissen vor sich hertragen, aber dahinter verbergen sich handfeste materielle Interessen. Wie dem auch sei, es ist nicht falsch zu sagen, Politzer sei in den USA eine Art Stellvertreter Kafkas gewesen. Ich hatte einen Kollegen, einen Romanisten namens Bruce Morissette, der alles über Robbe-Grillet wusste. Als Robbe-Grillet einmal allzu frühzeitig aus einer Versammlung aufbrach, beruhigte er die Murrenden, indem er sagte: Ihr habt ja Morissette. Das gleiche galt von Kafka und Politzer. Vielleicht kultivierte Politzer diese Identität auch. Das ist ein bekanntes Phänomen, man hat ja genug Goethe- und Brecht-ähnliche Beispiele. Aber seinem Vorbild so nah wie Heinz Politzer ist kaum jemand gelangt.



Heinz Politzer

Foto: www.onb.at/sammlungen/litarchiv

einem Symposium über Stefan George eingeladen war. Die Kollegen, die diesen Dichter verehrten, nannte er „Georgiasten“. Es war sehr vergnüglich, alles schien in bester Ordnung zu sein – bis die Nacht kam. Wir wünschten, wohl zu ruhen, jeder ging in sein Schlafzimmer. Aber mitten in der Nacht wurden meine Frau und ich durch Klopfen an unserer Tür geweckt. Draußen stand der verzweifelte Heinz Politzer mit zerzaustem Haar. Er hatte auf dem Teppich ein wohl von einer verglühenden Zigarette herrührendes Brandmal entdeckt und konnte nicht bis zum neuen Tag warten, um uns zu versichern, dass nicht er den Schaden verursacht hatte.

Er war ein großartiger Stilist. Seine Schriften wirken nicht zuletzt dank ihrer glanzvollen Formulierungen. Sie haben etwas Poetisches an sich. Kein Wunder, er war ja Poet, Verfasser eines Lyrikbandes mit dem Titel *Die gläserne Kathedrale*, und anerkannter Meister des New Criticism. Er gehörte zu den wenigen unserer Kollegen, die gelegentlich die verwunschene germanistische Insel verlassen und in die größere intellektuelle Öffentlichkeit Amerikas treten konnten.

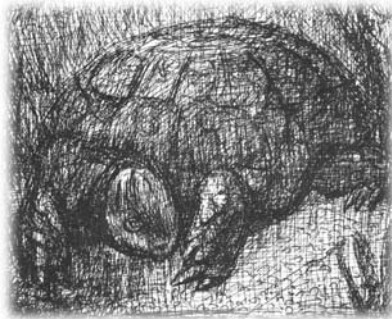
Von Jugend auf hat er sich auch als philologisch genauer Herausgeber betätigt. Noch als Student hatte ihn Max Brod als Mitarbeiter zur Vorbereitung der ersten großen Kafka-Ausgabe herangezogen. Politzer war eine Legende. Sein großes Kafka-Buch⁶ ist das Ergebnis einer jahrzehntelangen Beschäftigung. Es erschien 1962 auf Englisch, 1965 erweitert auf Deutsch. Es ist ein Standardwerk. Der Titel lautet *Franz Kafka, der Künstler*. Die Darstellung von Kafkas künstlerischen Mitteln und die angestrebte Beschränkung auf die Texte war zu dem Zeitpunkt sicherlich legitim und hat Einsichten vermittelt, die den mithilfe von anderen Methoden erarbeiteten bestimmt nicht nachstehen. Und es hat dem Buch nicht geschadet, dass es sich nicht strikt an die Dogmen dessen hält, was man Werkimmanenz nennt, sondern auch vielfach Biografisches, Psychologisches und Geschichtliches heranzog.

Ich halte ein. Zur Erhärtung meiner Behauptung, Heinz Politzer sei eine kafkaeske Gestalt gewesen, will ich nur noch eine Anekdote anfügen. Einmal war er Hausgast bei uns, wie immer witzig und charmant. Sein nächstes Reiseziel war eine große Nachbarstadt, wo er als Vortragender zu

Es wäre reizvoll, diese Anekdote in Kafkas Manier zu erzählen, in all ihrer Komik, untermalt von der Agonie, die Heinz Politzer zweifellos erfasst hatte. Ich hätte diese Transkription vielleicht sogar selbst versucht, wenn nicht Marianne Gruber eine so perfekte Kennerin von Kafkas Stil wäre, dass neben deren Kunst jeder solche Versuch elend verblässen muss. (Lesen Sie dazu den Auszug auf S 31.)

4. Kafkas Tiere

Kafkas Vorliebe für Tiermetaphern und tierische Protagonisten ist sattsam bekannt. In seinem Werk wimmelt es nur so von Maulwürfen und Mardern, Mäusen und Affen, Dachsen, Geiern, Panthern, Schakalen, Pferden und Käfern. Jede dieser Kreaturen dient einem anderen Zweck. Gemeinsam ist ihnen zweifellos ihres Erfinders Bestreben, Aussagen über die Menschen zu machen. Eine jede ist in andere literarische Zusammenhänge gestellt: in die Konventionen der Tierfabel, in die Tradition des Märchens, in den Dienst der scharfzüngigen Satire, etwa nach dem Muster des großen irischen Gesellschaftskritikers Jonathan Swift, dessen Houyhnhnms, edlen Pferden, es obliegt, ein vernichtendes Urteil über den stinkenden Schmierfink Mensch, den ekligen Yahoo, zu fällen. Warum Tiere? Auch darüber ist viel spekuliert worden. Am wenigsten überzeugend ist die wahrscheinlich auf Herder zurückgehende Idee, dass Tiere, im Gegensatz zur menschlichen Natur, die, wie es heißt, veränderlich und verborgen ist, feststehende, vorbestimmte Charaktereigenschaften haben. Aber aus nichts geht hervor, dass der Rabe ein eitler Vogel ist, der den Käse fallen lässt, weil ihn die Schmeichelei des Fuchses betört; und was hat es mit der angeblichen Schläue des Fuchses zu tun, dass er die unerreichbaren Trauben für sauer erklärt? In den ältesten Mythen und Märchen, in denen noch animisti-

Alfred Kubin⁸

sche Vorstellungen wirksam sind, kostet es den Menschen keine Anstrengung, in eine tierische Gestalt zu schlüpfen oder sich von einem Tier wieder in einen Menschen zu verwandeln. Von diesem Zustand hat sich die Menschheit entfernt, aber eine vage Erinnerung an die ehemalige Verwandtschaft ist dennoch übriggeblieben. Noch in der bekannten, von Brahm's vertonten Stelle der Lutherbibel heißt es:

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch; und haben alle einerlei Odem.

Und so überzeugt die Überlegung, dass die Verwendung von tierischen Masken dem Leser jene Mittellage zwischen Entfremdung und Identifizierung ermöglicht, die ihn seine eigene Situation durchschauen lässt. Der nicht allzu große Abstand vom tierischen Handlungsträger lässt ihn seine eigenen Wünsche und Schwächen, verschoben in die verwandte und doch unterlegene Kreatur, mit plötzlicher Klarheit erkennen und akzeptieren.

Vielleicht hat auch die Theorie, nach der das Ethos der Fabel sozial, gelegentlich sogar rebellisch ist, etwas für sich. Man braucht den Cunctator Kafka nicht gleich in einen Aufrührer umzustilisieren, aber es ist bestimmt nicht verfehlt, die sozialen Implikationen in Kafkas Geschichten sichtbar zu machen, gerade wenn man die Rezeptionsmomente betont. Von Homers Leben und Psyche weiß man ja kaum etwas und kann sich trotzdem einen Reim auf die *Odysee* machen. Man streitet freilich nicht über die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit, dass eine Circe ihre Besucher in Schweine und andere Tiere verwandelt, sondern man lächelt über die in dieser Verzauberung veranschaulichte Erkenntnis, dass die erotische Begierde der Betörten zur Einbuße ihrer menschlichen Rationalität führt und der Frau erlaubt, sie nach ihrer Willkür zu manipulieren.

Der Vergleich mit dieser homerischen Episode ist auch geeignet, den Beginn von Kafkas *Verwandlung* zu beleuchten. Die Erzählung gehört offenbar zu dem beliebten Dichtungstyp, wo durch den Einbruch von etwas Fremdartigem und Inkongruentem eine ganz gewöhnliche, alltägliche Umwelt plötzlich in neuem Licht erscheint und in ihrer wahren Beschaffenheit erkennbar wird. Dem glanzlosen Leben eines Geschäftsreisenden und seiner Familie tiefe Einsichten abzugewinnen, würde mit den herkömmlichen Mitteln nicht so leicht sein. In dem Augenblick aber, wo er eines Morgens in ein abstoßendes Insekt verwandelt aufwacht, enthüllt sich schlagartig die Problematik dieser Existenzen. Auf ähnliche Weise hat Montesquieu die Fragwürdigkeit des Pariser achtzehnten Jahrhunderts aufgezeigt, indem er einen Ausländer aus einer fremden Kultur, einen Perser, seine Ein-

drücke brieflich nach Hause berichten ließ. Und so hat auch Gerhart Hauptmann die Verderbnis einer Säuerfamilie bloßgestellt, in deren hermetische Geschlossenheit er einen nüchternen Außenseiter einführt.

Freilich sollte man trotz aller Vorbehalte nicht darauf verzichten, auf die besondere Beschaffenheit des jeweils gewählten Tieres zu achten. In der *Verwandlung* hat das Ungeziefer unter anderem auch die Aufgabe, das geringe Ansehen und Selbstwertgefühl des Menschen, den es ersetzt, seine Entfremdung und sein Außenseitertum zu signalisieren. Es handelt sich um eine systematische Umkehrung und Entlarvung des Normalen: nicht eine Bestie in Menschengestalt tritt uns wie so oft entgegen, sondern ein Mensch mit Tierfratze. Nicht das Schöne ist des Schrecklichen Anfang, wie noch ein etwas früher in Prag Geborener gemeint hat, sondern das Schreckliche wird zur Erscheinungsform der Ästhetik und verzichtet keineswegs auf seine zerstörerische Wirkung, wie es das in der Ersten Elegie tut. Wer an die Methoden der Geistesgeschichte glaubt, wird darin vielleicht einen Wandel des Lebensgefühls sehen wollen.

Kafkas Gleichnisse eignen sich vorzüglich zur Auffüllung mit den verschiedensten Inhalten. So hat man etwa den Ursprung seiner beklemmenden Phantasien in seinem Judentum gesucht, in der Lage einer Minderheit, deren Mitglieder verdammt sind, um eine ihnen hartnäckig verweigerte Anerkennung zu ringen, die stets eines Verbrechens bezichtigt werden, das sie nicht begangen haben, denen immer wieder der Platz streitig gemacht wird, wo sie ihren Neigungen genügen können, und – schlimmste der Erniedrigungen – sie müssen das von ihren Feinden ausgeströmte Gift einatmen und sich so selbst verachten. Heute weiß man mehr über Minderheiten, die ja keineswegs immer ethnischen Ursprungs sind. Der entfremdete Großstadtmensch und Statist einer Kommerzgesellschaft, deren höchster Wert das Geld ist, gehört auf jeden Fall irgendeiner sozialen Gruppe an, die nicht für voll genommen wird, sei es als Sprössling einer niedrigen Volksschicht, als Ausübender einer wenig geachteten Beschäftigung, als Homosexueller, als Dunkelhäutiger, als Arbeits- und Obdachloser, als Gastarbeiter, überhaupt als Ausländer, als Kranker, Behinderter, Alternder. Die Liste ist lang. Und es braucht sich gar nicht um eine Minderheit zu handeln. Die Frauen sind zum Beispiel keine, aber so lange sie sich entrechtet wissen oder fühlen, haben sie ganz die Erfahrungen einer unterdrückten Gruppe. Das Geheimnis von Kafkas weltweiter Berühmtheit liegt zum Teil darin, dass sie alle sich in seine offenen Parabeln hineinversetzen und sich dort wiedererkennen können. Was am Anfang des letzten Jahrhunderts noch als prophetisch anmutende Angstrvisionen eines neurotischen Einzelnen erscheinen konnte,



das ist am Beginn des neuen nach den teils durchgestandenen, teils noch anhaltenden Diktaturen, Vernichtungskriegen, Endlösungen, Umsiedlungen und Massenverreibungen zum allgemeinen Erlebnis geworden.

5. Ein paar stilistische Anmerkungen

Der treffsichere amerikanische Kritiker Edmund Wilson sprach von Kafkas **realistischen** Alpträumen und Hermann Hesse von seiner **reinlichen** Technik. Gemeint ist damit die Darstellung von neurotischen Zwangsvorstellungen mittels konkreter, scharf konturierter Bilder, die Vermischung des Rationalen mit dem Phantastischen. Einer der wirksamsten Effekte ergibt sich daraus, dass das Rätselhafte, Geheimnisvolle in einer bewusst kahlen und präzise-sparsamen Sprache berichtet wird. Die Schilderungen von Angst, Verfolgung und Aggression verzichten nicht auf Besinnung und Folgerichtigkeit. Typisch dafür ist die Entfaltung einer Mikrologik, die simple syntaktische Inseln bildet inmitten eines Chaos widersinniger Wahrnehmungen.

Ein weiteres vielfach von Kafka angewendetes Kommunikationsmittel ist das im Jiddischen gebrauchte *Deigetzen*, das mit den im Deutschen bekannten Tüfteleien und Spitzfindigkeiten nur ungenügend umschrieben ist. Es ist das Umkreisen der stets gleichen Erzählsituation aus immer neuer Perspektive, die Erfindung immer neuer Hypothesen, aber nur zum Zweck ihrer sofortigen Widerlegung, die Rückkehr zu ihnen, aber unter leicht verschobenen Umständen, ein ewiges Wenn und Aber, die Verdrängung eines Konjunktivs durch den anderen. Das Kardinalbeispiel eines solchen Sprechvorgangs ist *Der Bau*, wo auf Dutzenden Druckseiten das scheinbar immer Gleiche umkreist wird, bis auch die Sinne des Lesers zu kreisen beginnen.

Und doch spitzt sich, wenn man es nicht mehr erwartet, die Lage gefährlich zu, und die Katastrophe zeichnet sich ab, sie wird zur Gewissheit, ohne dass sie geschildert zu werden braucht. Darin ist Kafka ein unübertroffener Meister, und in dieser Anwendung immer neuer syntaktischer Kniffe spiegelt sich letztendlich das ewig hoffnungsvolle und doch vergebliche Streben des Menschen nach Sicherheit, Behaglichkeit, Erfolg, Erkenntnis und Heil. Kafka selbst hat diese Wirkung seiner Parabeln genau gekannt und sie auch beschrieben, zum Beispiel in seinem Gleichnis *Von den Gleichnissen*, wo er über die Zirkularität und Unerschöpflichkeit der Auslegungen seines eigenen literarischen Vorgehens zu spotten scheint. Eigentlich müsste ich den gesamten Text der Parabel hierhersetzen, um die Subtilität ihrer Selbstpersiflage voll auskosten zu lassen, aber es muss im Augenblick genügen, eine Zeile daraus zu zitieren. Kafka schreibt:

Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, dass das Unfassbare unfassbar ist.

1. Walter Müller-Seidel: *Die Deportation des Menschen, Kafkas Erzählung 'In der Strafkolonie' im europäischen Kontext*; Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989; schon 1965 bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart.
2. Egon Schwarz: *Kafka's Animal Tales and the Tradition of the European Fable*. In: *Franz Kafka (1883–1983) His Craft and Thought* (edited by Roman Struc and J. C. Yardley). Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, The Calgary Institute for the Humanities, 1986.
3. Franz Kafka: *Die Verwandlung*. Nachwort von Egon Schwarz. Stuttgart: Reclam 1978, 1995 (= Reclam Nr. 9900).
4. Guido Crespì: *Kafka Umorista, Con una nota di Giorgio Culatelli*; Shakespeare and Company di Giuseppe Recchia, Editor Guido Zuccheri, ohne Ort und Datum, aber vor 1983 erschienen.
5. Franz Kafka: Brief vom 8. zum 9.1.1912, vielleicht 1913. In: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, Lizenzausgabe von Schocken Books, NC., New York 1967).
6. Heinz Politzer: *Franz Kafka, der Künstler* (ohne Ort, 1965), sowie: *Franz Kafka, Parable and Paradox*. Cornell University Press 1967.
7. Abb. aus: *Hieronymus Bosch*. Prisma-Verlag: Gütersloh 1986, S 40
8. Abb. aus: *Kubin, Abenteuer einer Zeichenfeder*. Piper Verlag: München 1941. Detail aus *Die Schildkröte*

Die in diesem Essay zusammengefassten Betrachtungen waren auch Gegenstand eines 1999 in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur in Wien gehaltenen Vortrags.

Absolut lesenswert ist auch die im Verlag C. H. Beck 2005 neu aufgelegte Autobiografie von Egon Schwarz *Unfreiwillige Wanderjahre*.

Egon Schwarz, geb. 1922 in Wien; 1938 Emigration nach Südamerika, 1949 Übersiedlung in die USA; Studium der deutschen und romanischen Philologie. 1961–1993 Professor für deutsche Literatur an der Washington University in St. Louis/Ohio. Zahlreiche Publikationen zur spanischen, deutschen und österreichischen Literatur und Kultur, vor allem zur deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und zur Exilliteratur.