

Sorge

Untersuchungen zu einem Motiv bei Kafka und Heidegger

Inaugural-Dissertation zur Erlangung
des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereiches 05 – Sprache, Literatur, Kultur
Institut für Germanistik / Allgemeine Literaturwissenschaft
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Mirjam Juli

Berlin 2011

Dekanin: Prof. Dr. Cora Dietl

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Gerhard Kurz

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Martin Seel

Tag der Disputation: 11. Mai 2009

Inhaltsverzeichnis

Angabe der Zitierweise und der verwendeten Siglen	5
Franz Kafka: <i>Die Sorge des Hausvaters</i>	6
1 Einleitung.....	7
1.1 Zum Literaturbegriff	8
2 Methodische Überlegungen.....	11
2.1 Methodische Vorgehensweise.....	11
2.2 Fragestellung und Thesen	13
2.3 Forschungsstand.....	13
3 Formale Untersuchung des Textes.....	18
3.1. Allgemeine formale Untersuchung des Textes	18
3.1.1 Gattungszuordnung	18
3.1.2 Erzählende Figur	21
3.1.3 Konstellation der literarischen Figuren.....	21
3.1.4 Rhetorische Stilmittel.....	22
3.1.5 Zusammenfassung.....	24
3.2 Lexikalische Untersuchung der Überschrift.....	24
3.2.1 Sorge.....	24
3.2.2 Haus.....	25
3.2.3 Vater	26
3.2.4 Hausvater.....	27
3.2.5 Die Sorge des Hausvaters.....	28
3.3 Syntaktische und semantische Untersuchung des Textes	28
3.3.1 Erster Absatz	28
3.3.2 Zweiter Absatz	29
3.3.3 Dritter Absatz	32
3.3.4 Vierter Absatz	33
3.3.5 Fünfter Absatz	35
3.4 Schlussfolgerungen	37

4 Erneute Betrachtung des Prosagedichts <i>Die Sorge des Hausvaters</i>.....	40
4.1 Kafkas Wortspiele in <i>Die Sorge des Hausvaters</i>	40
4.1.1 Zwirn-spule, Zwirn-stücke	41
4.1.2 Form, Fall, An-zeichen, An-sätze	42
4.1.3 nachzuweisen, Recht, Fall, Winkel	43
4.1.4 glauben, versuchen, verführt, stern-artig, scheinen.....	43
4.1.5 Gebilde, scheint	44
4.1.6 verfitzt	45
4.1.7 Stäbchen	46
4.1.8 Art, derartig, sternartig.....	46
4.1.9 Od-rad-ek, stammen.....	48
4.1.10 es, verführen, Lust.....	50
4.1.11 Treppe.....	50
4.2 Zusammenführung der untersuchten Begriffe	53
4.2.1 Ein literarisches Feld.....	53
4.2.2 Ein juristisches Feld	53
4.2.3 Ein religiöses Feld.....	53
4.2.4 Ein biologisches Feld	54
4.2.5 Ein Feld des Unbewussten und Erotischen	54
4.2.6 Ein ästhetisch/künstlerisches Feld.....	54
5 Sorge als Motiv in ausgewählten Werken Kafkas	55
5.1 <i>Brief an den Vater</i>	55
5.1.1 Das Motiv Sorge im <i>Brief an den Vater</i>	56
5.1.2 Der Vater und die Religion	57
5.1.3 Schreiben als Loslösung vom Vater.....	59
5.1.4 Jura	62
5.1.5 Zusammenfassung.....	63
5.2 <i>Der Kaufmann</i>	64
5.2.1 Das Motiv Sorge in <i>Der Kaufmann</i>	64
5.2.2 Zusammenfassung.....	65

5.3 Unglücklichsein.....	66
5.3.1 Das Motiv Sorge in <i>Unglücklichsein</i>	67
5.3.2 Zusammenfassung.....	68
5.4 <i>Die Verwandlung</i>	70
5.4.1 Das Motiv Sorge in <i>Die Verwandlung</i>	70
5.4.2 Zusammenfassung.....	72
5.5 <i>Erstes Leid</i>	75
5.5.1 Das Motiv Sorge in <i>Erstes Leid</i>	75
5.5.2 Zusammenfassung.....	76
5.6 <i>Der Bau</i>	77
5.6.1 Das Motiv Sorge in <i>Der Bau</i>	77
5.6.2 Zusammenfassung.....	78
5.7 <i>Das Schloß</i>	79
5.7.1 Das Motiv Sorge in <i>Das Schloß</i>	80
5.7.1.1 K.s Sorgen	80
5.7.1.2 Barnabas' Sorgen	81
5.7.1.3 Friedas Sorgen.....	81
5.7.1.4 Die Sorgen der Wirtin	83
5.7.1.5 Hans' Sorgen	84
5.7.1.6 Olgas Sorgen	85
5.7.1.7 Die Sorgen der Dorfbewohner	86
5.7.2 Zusammenfassung.....	87
5.8 Zusammenfassung der verschiedenen Sorge-Bedeutungen im Werk Kafkas	88
6 Expressionismus	91
6.1 Literatur der Existenz.....	91
6.2 Ausgewählte Motive des Expressionismus.....	92
6.3 Zusammenfassung.....	96
7 Zu grundlegenden Begriffen bei Martin Heidegger	98
7.1 Sorge	98
7.2 Man	101
7.3 Angst	102

8 Vergleichende Betrachtung der Begriffe <i>Sorge</i>, <i>Angst</i> und <i>Man</i>.....	104
8.1 <i>Sorge</i> : Verwendung des Begriffs bei Kafka.....	106
8.1.1 Vergleichende Betrachtung von Heideggers Verwendung des Begriffs <i>Sorge</i>	107
8.2 <i>Man</i> : Verwendung des Begriffs bei Kafka.....	108
8.2.1 Vergleichende Betrachtung von Heideggers Verwendung des Begriffs <i>Man</i>	111
8.3 <i>Angst</i> : Verwendung des Begriffs bei Kafka	112
8.3.1 Vergleichende Betrachtung von Heideggers Verwendung des Begriffs <i>Angst</i>	115
8.4 Exkurs	117
8.4.1 Schreiben als Daseinsgrund	117
8.4.2 Schein und Sein – Das Spiel des Lebens	122
9 Ausblick: Weitere <i>Sorge</i>-Konzepte (Goethe, Blumenberg, Foucault).....	131
9.1 Goethe oder die <i>Sorge</i> als Begleiterin des Lebens.....	131
9.2 Blumenberg oder die <i>Sorge</i> geht über den Fluss	134
9.3 Foucault oder die <i>Sorge</i> um sich selbst.....	137
9.3.1 Thomas Hobbes egoistische Selbstsorge und Michel Foucaults ethische Selbstsorge.....	140
9.4 Ergebnis.....	142
10 Schlussbetrachtung	146
Bibliographie	151

Angabe der Zitierweise und der verwendeten Siglen

Kafkas Schriften werden vorrangig nach der kritischen Kafka-Ausgabe des S. Fischer Verlags zitiert. Nicht möglich ist dies bei den Briefen, die in den Jahren 1918 bis 1924 geschrieben worden sind, da diese noch nicht in die kritische Ausgabe aufgenommen sind. Angegeben werden der Titel (abgekürzt) und die Seite.

In den Fußnoten findet man ebenfalls verkürzte Literaturangaben. Vollständige Angaben sind der Bibliographie am Ende der Arbeit zu entnehmen.

Sigelliste

KKAT: Tagebücher

KKABI: Briefe (1900–1912)

KKABII: Briefe (1913–1914)

KKABIII: Briefe (1914–1917)

KKAD: Drucke zu Lebzeiten

KKAD App.: Drucke zu Lebzeiten, Apparatband

KKANI: Nachgelassene Schriften und Fragmente I

KKANII: Nachgelassene Schriften und Fragmente II

KKAS: Das Schloß

KKAP: Der Prozeß

KKAV: Der Verschollene

M: Briefe an Milena

Br: Briefe 1902–1924

MH: Martin Heidegger: Sein und Zeit

MH-EP: Martin Heidegger: Einleitung in die Philosophie

Franz Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.

Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt. Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspeule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.

Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. »Wie heißt du denn?« fragt man ihn. »Odradek«, sagt er. »Und wo wohnst du?« »Unbestimmter Wohnsitz«, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe herunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.¹

¹ KKAD/282–284

Wir alle suchen in der Literatur unsere Leiden
oder auch uns selber.²

MARCEL REICH-RANICKI

1 Einleitung

Odradek – es war diese kleine, bewegliche, hölzerne Zwirnspule, dieses Wesen, welches man nicht (be)greifen kann, das den Anstoß zu dieser Arbeit gab. Odradek fasziniert – durch sein Aussehen ebenso wie durch seine Art. Was bedeutet der Name Odradek? Wer ist Odradek? Diese Fragen stehen nach der ersten Lektüre des Textes im Vordergrund. Es scheint fast so, als könnten mit der Dechiffrierung des Namens alle Rätsel über Odradek gelöst werden. Endlich könnte man das Gebilde auch semantisch erfassen und die wahre Identität Odradeks aufdecken. Doch wäre damit wirklich etwas gewonnen? Dass es in diesem eigentümlichen, poetischen Text Kafkas gar nicht so sehr um das Wesen Odradek geht, zeigt sich schon in der Überschrift: *Die Sorge des Hausvaters*. Trotzdem handelt der ganze Text *von* Odradek.

Auch wenn es nicht in erster Linie um die Enträtselung des Namens und des Wesens Odradek gehen kann, wird man sich nicht der Versuchung einer Deutung entziehen können. Wichtiger ist es allerdings, der Frage nachzugehen, wofür Odradek steht, und was der Autor Franz Kafka mit der Einführung einer solchen Figur bezweckt.

Folgt man Odradek, so führt er zur Sorge – und zwar zur Sorge des Hausvaters. Doch um welche Sorge handelt es sich dabei? Bei einer ersten Untersuchung des Textes soll dies ergründet werden. Dabei stellt sich bald eine weitere Frage, und zwar, ob Sorge als ein wiederkehrendes literarisches Motiv³ in Kafkas Werk auftaucht und ob diese Thematik auch in Kafkas Leben selbst eine Rolle spielt. Anhand biografischer Rückschlüsse und der Deutung ausgewählter Erzählungen Kafkas wird dies untersucht.

Kafkas literarisches Werk ist außerdem im Zusammenhang mit der Epoche, in der es entstanden ist, zu prüfen: Findet sich das Sorge-Motiv auch bei seinen literarischen Zeitgenossen?

Im zweiten Teil der Arbeit wird der Fokus auf die Sorge beibehalten, sie wird jetzt jedoch im Umfeld der Philosophie betrachtet. Die Beschäftigung mit Odradek und die Fragen, die durch ihn aufgeworfen werden, führen zu Reflexionen, die das menschliche Dasein betreffen: Wie wird das Dasein definiert? Was ist Sein und welche Bedeutung spielt dabei die Zeit? Diesen Themen widmet sich der Philosoph Martin Heidegger in seinem Werk *Sein und Zeit*. Besonders interessant ist, dass er im Zusammenhang mit dem Dasein die Sorge mit ins Spiel bringt. Nach einer Beschreibung der Grundgedanken Heideggers werden die Positionen Kafkas und Heideggers verglichen. Hierbei zeigt sich,

² Marcel Reich-Ranicki in seiner Dankesrede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Humboldt-Universität Berlin am 16.02.2007 in *Tagesspiegel*, 18.02.2007, S. 8.

³ Im Folgenden wird der Begriff »Motiv« immer im Sinne des literarischen Motivs benutzt.

dass es neben vielen Differenzen auch Gemeinsamkeiten im Denken zwischen dem Philosophen und dem Literaten gibt. Nicht unwichtig zu erwähnen ist dabei der Philosoph Sören Kierkegaard, der als Begründer der Existenzphilosophie Einfluss auf Philosophie und Literatur nahm und sowohl von Heidegger als auch von Kafka rezipiert wurde – Kierkegaard ist hier das verbindende Element.

In einem Ausblick werden abschließend verschiedene Sichtweisen auf die Sorge aufgezeigt – die ausgewählten Autoren stehen dabei in direktem Bezug zu Heidegger: die Rede ist von Blumenberg⁴ und Foucault, die sich beide an der Verwendung des Begriffs Sorge bei Heidegger abgearbeitet haben. Da Heidegger sich in *Sein und Zeit* hinsichtlich des Begriffs Sorge auf Goethes *Faust* bezieht⁵, wird dieser Text ebenfalls untersucht.

Bevor mit der Interpretation des Textes *Die Sorge des Hausvaters* begonnen wird, vorab noch ein paar Worte zum Begriff der Literatur, die vorausgeschickt sein wollen, und die wichtig sind, um zu begreifen, was Literatur sein kann: für den Dichter sowie für seine Interpreten.

1.1 Zum Literaturbegriff

Ein Satz Kafkas ermahnt, seine Texte so sorgfältig wie möglich zu lesen: »Ich habe kein litterarisches Interesse sondern bestehe aus Litteratur, ich bin nichts anders und kann nichts anders sein.« (KKABII/261)

Zahlreiche ähnliche Äußerungen in Kafkas Tagebüchern oder Briefen verdeutlichen, dass er sein Leben ganz der Literatur widmete. Martin Walser spricht gar von einem Opfer, das Kafka »um der Ausbildung der poetischen Persönlichkeit willen bringt [...] in vollem Bewusstsein, aber nicht aus voller Freiheit«⁶.

Das Wort Literatur stammt ab vom lat. *littera* = Buchstabe⁷ und bedeutet im umfassendsten Sinn zunächst jede Form schriftlicher Aufzeichnung. Literatur zeichnet sich durch »Fiktionalität« und »Poetizität«⁸ aus und es sind diese Aspekte, die Kafka für sein Schreiben als wesentlich erachtet. Er hat sich in seiner imaginativen, literarischen Welt schon so sehr eingelebt, dass ihm das Unterscheiden zwischen Vorstellung und Realität manchmal kaum noch möglich scheint. An seine Verlobte, Felice Bauer⁹, schreibt er: »Ich der ich an das Spielen mit Vorstellungen so gewöhnt bin, daß ich diese Gewohnheit

⁴ Blumenberg setzte sich wiederum mit Kafka auseinander. In seiner Schrift *Der absolute Vater* schreibt er, dass der *Brief an den Vater* »wirklich eines der wesentlichsten Dokumente menschlicher Existenz überhaupt sei.« *Der absolute Vater*, in *Hochland*, 45, S. 282.

⁵ Heidegger erwähnt Goethe in Zusammenhang mit dem Aufsatz *Faust und die Sorge* von Karl Burdach. (MH/197).

⁶ Martin Walser: *Beschreibung einer Form*, S. 11.

⁷ Vgl.: *Metzler Literatur Lexikon*, S. 445.

⁸ *Metzler Literatur Lexikon*, S. 445.

⁹ Kafka lernte die aus Berlin stammende Felice Bauer im Jahr 1912 bei seinem Freund Max Brod kennen.

auch in der Wirklichkeit nicht ablegen kann« (KKABII/100). Schreiben bedeutet für Kafka, eine andere, höhere Welt gegenüber der Realität zu erschaffen. Er verleiht diesem Anspruch einmal in einem Tagebucheintrag Ausdruck: »Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie ›Landarzt‹ noch haben [...] Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann.« (KKAT/838)

Doch Literatur ist über diese ganz allgemeine Definition hinaus noch weit mehr. Thomas Anz fokussiert in seinem Buch *Literatur und Lust* einen ganz besonderen Aspekt: den Genuss des Lesens und Schreibens von Literatur.

Als reines Vergnügen betrachtet Kafka den Prozess des Schreibens sicherlich nicht, aber Lust¹⁰ empfand er gewiss dabei: An Felice schreibt er von einer ihm innewohnenden »schreiende[n] Lust zum Schreiben« (KKABI/372). »Literatur sein«, wie Kafka seinen Bezug zur Literatur ausdrückt, muss als etwas Internalisiertes, nicht von außen Berührbares verstanden werden. Schreiben ist für ihn eine autotelische Tätigkeit, »die ihr Ziel (telos) und ihre Belohnungsanreize nicht von außen gesetzt«¹¹ bekommt, sondern in sich selbst hat. »Literatur sein« und »Literatur besitzen« ist dann dasselbe. Kafka stellt dies einmal ganz allgemein fest: »Das Wort ›sein‹ bedeutet im Deutschen beides: Dasein und Ihm-gehören« (KKANII/56).

Anz begreift den literarischen Schreibprozess als eine Art Spiel, das die Möglichkeit birgt, sich von unlustvollen Zwängen zu befreien. Literatur erscheint dann als grenzenloser Raum, in dem man Erlebnisse nachahmt, erfindet oder wieder erlebt, ohne ein lebensbedrohliches Wagnis dafür eingehen zu müssen. Diese Erfahrung macht auch Kafka; ihm gelingt es, durch das schriftliche Fixieren »im Schmerz den Schmerz zu objektivieren« (KKAT/834).

Anz erinnert dabei an Sigmund Freuds Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren*, in dem der Psychoanalytiker das spielende Kind mit einem Dichter vergleicht, der »die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.«¹²

In der Literatur ist – wie im Spiel – alles vorstellbar. Und weil Kafka sich selbst als Literatur begreift, ist auch für ihn – zumindest innerhalb des Schreibprozesses – alles möglich. In Kafkas Texten vermischen sich Realität und biografische Bruchstücke mit der »ungeheueren[n] Welt« (KKAT/562), die in seinem Kopf wohnt. Innerhalb der Literatur stößt Kafka an keine Grenzen. Einzig das außerhalb des Schriftlichen liegende kann ihn stören. So wird das reale Leben fremd: »Alles ist Phantasie, die Familie, das Bureau, die Freunde, die Straße, alles Phantasie, fernere oder nähere« (KKAT/869). Kafka steht ein Wesen wie Odradek, das in dem Text *Die Sorge des Hausvaters* auftritt,

¹⁰ Lust und Wollust liegen hier dicht beieinander. Kafka berichtet Felice von dem nächtlichen Schreiben an *Die Verwandlung* und bekennt: »die Nächte können gar nicht lang genug sein für dieses übriges äußerst wollüstige Geschäft« (KKABI/257).

¹¹ Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 35.

¹² Sigmund Freud: *Der Witz*, S. 295.

zeitweise wirklicher vor Augen als die Menschen um ihn herum, denn seine erfundenen Figuren empfindet er als lebendig: Sie laufen vor ihm weg¹³ oder hinter ihm her (vgl. KKABI/229).

Bei Kafka gibt es immer mehrere Textebenen, und gerade diese Fülle an Interpretationsmöglichkeiten zeichnet seine Literatur aus: »Subtexte? Wer es wüsste. Es gibt Hunderte von Stellen, die man so oder so lesen kann als Chiffre für etwas genau zu Bezeichnendes oder als dunkle Blüte eines Geheimnisses«¹⁴, schreibt Michael Maar über Kafkas Werk.

Gerhard Rieck, der den Wiederholungsmotiven Kafkas auf den Grund gegangen ist, meint hingegen: »Franz Kafka ist meiner Ansicht nach möglicherweise einer der konkretesten Dichter unter den Größen der Weltliteratur. Diese Konkretheit bestimmt seine ganze Dichtung«¹⁵.

Wer sich bei Kafka auf Kryptisches, Chiffriertes und Geheimnisvolles konzentriert, verfehlt wohl den Zugang zu seinem Werk. Die Fragen, die sich dem Kafka-Leser bei der Lektüre aufdrängen, sind solche, die der Dichter nicht beantworten kann. Jeder Rezipient kann die Fragen in sich aufnehmen, darf allerdings nicht erwarten, eine allgemeingültige Antwort für diese zu finden.

Kritisch überdacht werden muss die Aussage von Martin Walser, der glaubt, Kafka werde von seinen

literaturfremden Kommentatoren für alle möglichen Theorien mißbraucht. Und in der Tat erschien in jenen Jahren eine Unmenge von Aufsätzen, die irgendeinen Zug des Kafka-schen Werkes aus dem Zusammenhang herauslösten, ihn direkt in die Zeit und Wirklichkeit hineinbezogen und ihn ausmünzten für einen kleinen kulturkritischen Ausflug. Ich wollte, wie es dem Begeisterten zukommt, Kafka vor seinen Interpreten schützen, denn ich war der Ansicht, ich selbst hätte ihn nicht interpretiert, sondern hätte lediglich den Bestand an Auffallendem, Wiederkehrendem, Typischem registriert und hätte beschrieben, wie daraus die Form dieser Dichtungen entsteht.¹⁶

Kafkas Texte brauchen jedoch keinen Schutz von außen. Sie schützen sich selbst durch das ihnen innewohnende Moment der Klarheit und Reinheit, mit dem diese Texte geschrieben worden sind. Alles Rätselhafte, Dunkle und Unergründliche verliert sich, sobald man sich dem dichterischen Text zuwendet, in die ungeheure Welt eintaucht und sich verwandeln lässt. Vollzogen ist die Verwandlung, wenn es gelingt, sich ganz auf Kafkas Spiel einzulassen.

Wie sich nun diese Haltung methodisch fassen lässt, ist Thema des nächsten Kapitels.

¹³ Vgl. KKABII/15: »Liebste, ich bitte Dich jedenfalls mit aufgehobenen Händen, sei nicht auf meinen Roman eifersüchtig. Wenn die Leute im Roman Deine Eifersucht merken, laufen sie mir weg, ich halte sie ja sowieso nur an den Zipfeln ihrer Kleidung fest.«

¹⁴ Michael Maar: *Im Banne des Apfels* in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.04.2005, S. 48.

¹⁵ Gerhard Rieck: *Kafka konkret – das Trauma ein Leben*, S. 209.

¹⁶ Martin Walser: *Beschreibung einer Form*, S. 123.

2 Methodische Überlegungen

Walser fordert, alle biografischen, psychologischen, theologischen und sozialen Rückgriffe auf ein Kunstwerk zu unterlassen, denn je vollkommener die Dichtung sei, desto weniger verweise sie auf den Dichter. Diese rein textimmanente Vorgehensweise sei sinnvoll, um sich einem Text anzunähern, seine Form zu ergründen und inhaltliche Aussagen allein aus der rezipierten Schrift zu verstehen.¹⁷

Diesem Paradigma stehen die biografischen Literaturinterpretationen gegenüber, die zum Teil auf psychoanalytischen Konzepten fußen¹⁸ und (unbewusste) in der Lebensgeschichte begründete Motive mit einbeziehen.

Derartige Motive sieht der Verleger Klaus Wagenbach als eine der Ursachen einer streng textimmanenten Ausrichtung nach dem Dritten Reich an. Tilmann Lahme, der über einen Meinungs austausch zwischen Klaus Wagenbach und den Kafka-Biografen Reiner Stach und Peter-André Alt berichtet, hält diesen Diskussionspunkt fest:

Daher bot sich eine Interpretationsmethodik an, die das Werk allein gelten lassen wollte, ohne die Biographie des Autors zu behandeln. [...] »Je brauner, desto werkimmanenter.« So provokant erklärte sich zumindest Klaus Wagenbach das Desinteresse an Biografien zu jener Zeit¹⁹.

Eine *rein textimmanente* Auslegung von Texten ist ebenso unangebracht wie eine *rein biografische* Interpretation eines Werkes. Vita und Kunstwerk müssen notwendigerweise getrennt untersucht werden, bieten gemeinsam betrachtet allerdings die Möglichkeit Verknüpfungen zu erkennen, die sonst nicht verstanden werden könnten.

Bei Kafka lässt sich beobachten, dass biografische Ereignisse sein literarisches Werk enorm beeinflussten. Reiner Stach spricht vom »autobiografischen Schreiben«²⁰, das zugleich »literarisiertes Leben«²¹ sei. Interessant ist dabei nicht nur, dass Erlebtes thematisch in das Werk eingebunden wird, sondern vor allem die Art und Weise, wie Kafka existenzielle Erlebnisse künstlerisch verarbeitet.

2.1 Methodische Vorgehensweise

Nach einer formalen Untersuchung des Textes wird in Kapitel 3 – um die Dichte des Textes *Die Sorge des Hausvaters* erfassen zu können – zunächst eine Analyse des Textes durchgeführt und wie bei einer Gedichtinterpretation Absatz für Absatz, ja Zeile für

¹⁷ Vgl. Martin Walser: *Beschreibung einer Form*, S. 9.

¹⁸ Vgl. hier z. B. die Arbeit von Rainer J. Kaus: *Erzählte Psychoanalyse bei Franz Kafka*.

¹⁹ Tilmann Lahme: *Ist das komisch?* in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.05.2006, S. 41.

²⁰ Vgl. Reiner Stach: *Die Jahre der Entscheidungen*, S. 217.

²¹ Vgl. Reiner Stach: *Die Jahre der Entscheidungen*, S. 217.

Zeile durchschritten, um *lexikalische, syntaktische und semantische* Besonderheiten herauszustellen.

Mit Kapitel 4 öffnet sich der Blick und es werden *biografische Aspekte* in die Deutung des Textes *Die Sorge des Hausvaters* miteinbezogen. »Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet«²², bemerkt Theodor W. Adorno in seinen *Aufzeichnungen zu Kafka*. Will man also die Bedeutung des Textes erfassen, ist ein schrittweises Vorgehen, ein Buchstabieren der Schriften, wie es Gerhard Kurz in seiner Analyse *Traum-Schrecken*²³ vornimmt, eine vielversprechende Methode. Eine Untersuchung bis in die Mikrostruktur des Textes (Text → Satz → Wort → Wortelement) soll hier vorgenommen werden. Wo es dem Argumentationsgang dient, werden Briefe und Tagebücher herangezogen, da diese unabdingbar mit dem literarischen Werk des Dichters verbunden sind.²⁴

In Kapitel 5 wird die Interpretation des Sorge-Motivs auf ausgewählte Erzählungen Kafkas und seinen Roman *Das Schloß* ausgeweitet. Der Blick auf die in unterschiedlichen Zeiträumen verfassten Texte soll zeigen, ob das Sorge-Motiv beständig von Kafka verwendet wird.

Des Weiteren wird dem Motiv Sorge in einem *historisch-sozialen/philosophischen Kontext* nachgegangen: Das Kapitel 6 beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit Kafkas literarische Zeitgenossen mit dem Motiv Sorge umgehen.

Dieser Betrachtung folgt ein Blick auf die Philosophie: Einige grundlegende Gedanken aus Martin Heideggers Werk *Sein und Zeit* werden vorgestellt (Kapitel 7) und anschließend Kafkas literarischen Texten gegenübergestellt (Kapitel 8).

Mit einem Ausblick über unterschiedliche Sorge-Positionen schließt die Arbeit; dabei werden *literarische, philosophische und sozialkritische Betrachtungen* zum Thema Sorge erörtert: Dichterisch verpackt ist die Sorge Gegenstand in Goethes Faust; Blumenberg beschäftigt sich aus anthropologischer Sicht mit ihr; Foucault hingegen stellt den Begriff Selbstsorge in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen (Kapitel 9).

Durch das angewendete hermeneutische Verfahren wird eine fortschreitende Annäherung an den Text *Die Sorge des Hausvaters* erreicht, wobei die einzelnen Interpretationsabschnitte zugleich zu einem jeweils höheren Verständnis des Textes führen. Da das Sorge-Motiv aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und untersucht wird, kann, wie ich hoffe, Kafkas Sorge-Position umfassend und differenziert dargestellt werden.

²² Theodor W. Adorno: *Aufzeichnungen zu Kafka* in *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 251.

²³ Vgl. Gerhard Kurz: »Diese Interpretation der Werke Kafkas verfolgt zwei Ziele. Sie will Kafkas Texte verständlich machen, indem sie sie buchstabiert, und sie will zeigen, inwiefern Kafka ein Repräsentant seiner Epoche ist.« Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. VI.

²⁴ Kafka nutzte das Tagebuch als Schreibwerkstatt, in der er literarische Passagen, Aphorismen und Briefentwürfe neben klassischen Tagebucheinträgen sammelte. So findet sich dort beispielsweise die Geschichte *Das Urteil*, die Kafka in der Nacht vom 22. zum 23. September 1912 in das Tagebuch niederschrieb (KKAT/442).

2.2 Fragestellung und Thesen

Folgende Fragestellung wird in dieser Arbeit untersucht:

I) Was bedeutet die Sorge in dem Text *Die Sorge des Hausvaters*?

Daran schließen sich folgende Thesen an:

I) *Kafka verwendet die Sorge als ein Leitmotiv in seinem Werk.*

Der Begriff Sorge wird nach einer ausführlichen Analyse des Textes *Die Sorge des Hausvaters* auch in ausgewählten Erzählungen und in dem Roman *Das Schloß* untersucht.

II) *Kafka und Heidegger beschäftigen sich in analoger Weise mit Existenz.*

Martin Heidegger (1889–1976), ein Zeitgenosse Kafkas (1883–1924), widmet sich dem Begriff Sorge in seinem Werk *Sein und Zeit* ausführlich. Kafkas Verwendung des Begriffs Sorge wird mit der des Philosophen Heidegger verglichen.

Bevor mit der textimmanenten Interpretation des Textes *Die Sorge des Hausvaters* begonnen wird, soll zunächst ein kurzer Überblick über den aktuellen Forschungsstand im Hinblick auf den zu interpretierenden Text sowie auf Untersuchungen zu Kafka / Heidegger gegeben werden.

2.3 Forschungsstand

Obwohl eine Untersuchung der Sorge im Hinblick auf den Text *Die Sorge des Hausvaters* auf der Hand liegt und die Fragestellung, ob dieser Begriff in Kafkas Werk eine weitere Bedeutung hat, eine interessante Thematik darstellt, findet sich keinerlei Literatur dazu.

In der Forschungsliteratur hatte der Text *Die Sorge des Hausvaters* seinen Höhepunkt in den 60er bis 80er Jahren. Bekannte Literaturwissenschaftler wie Wilhelm Emrich, Malcom Pasley, Max Bense, Walter Höllerer²⁵, Günter Saße oder Kurt Weinberg beschäftigten sich mit dem Text²⁶, wobei ganz unterschiedliche Interpretationsansätze entstanden. Freilich finden sich noch weitere Erwähnungen des Textes *Die Sorge des Hausvaters*, doch bleibt es oft bei Anmerkungen oder Erläuterungen zu dem Text, die nichts Nen-

²⁵ Walter Höllerer misst der kurzen Erzählung große Bedeutung bei, da sie in engem Bezug zu Kafkas Schreiben stehe: »Die kurze Geschichte steht [...] mit Recht im Mittelpunkt des Interesses der Interpreten, weil sie einen zentralen Impuls vom Leben und Werk Kafkas verkörpert und ins Bild bringt.«
Walter Höllerer: *Das verfitzte Ding Odradek* in *Die Zeit*, 11.03.1966, S. 23f.

²⁶ Wilhelm Emrich: *Die Sorge des Hausvaters*; Malcom Pasley: *Drei literarische Mystifikationen Kafkas*; Max Bense: *Die Theorie Kafkas*; Walter Höllerer: *Das verfitzte Ding Odradek*; Günter Saße: *Die Sorge des Lesers*; Kurt Weinberg: *Kafkas Dichtungen*.

nenswertes zur Thematik dieser Arbeit beitragen, so dass diese an dieser Stelle nicht aufgeführt werden sollen. Einen guten Überblick der verschiedenen Schwerpunkte unterschiedlicher Interpretationen des Textes gibt beispielsweise Gerhard Neumann²⁷.

Auffällig ist, dass sich die interpretatorische Auseinandersetzung mit dem Text anfangs weitgehend auf das Wesen Odradek bezieht, das in unterschiedlicher Weise gedeutet wird: So wertet Emrich Odradek als eine der wohl »rätselhaftesten«²⁸ Gestalten im Werk Kafkas. Der Text verweise auf »Kafkas Sorgenkind, nämlich auf seine fragmentarisch gebliebene Erzählung ›Der Jäger Gracchus«²⁹. So stünden sowohl beim *Jäger Gracchus* als auch in dem Text *Die Sorge des Hausvaters* zwei Welten »hoffnungslos unverbunden einander gegenüber, die Welt der begrenzten, aber konkreten Tätigkeit, und die Welt der universellen, aber scheinbar irrationalen gleichnishaften Existenz.«³⁰

Pasley hingegen widerspricht der universalen Deutung Emrichs. Er stellt *Die Sorge des Hausvaters* ebenfalls in Beziehung zu dem Text des *Jäger Gracchus*, jedoch in einem anderen Kontext: »Odradek beziehe sich ausschließlich und bis in jede Einzelheit hinein auf die Erzählung *Der Jäger Gracchus*«³¹, behauptet er. Und da Kafka »sich in der Gestalt des Gracchus wieder einmal ratlos betrachtet und untersucht«³², sei Odradek als »eine Chiffre für Franz Kafka selbst«³³ zu verstehen.

Dieser biographischen Deutung Pasleys stellen Kurt Weinberg und Jörg Kühne eine religiöse Interpretation des Textes gegenüber. Während sich Weinberg ganz auf die Symbolik Odradeks konzentriert und dessen Form und Name als Vereinigung von Juden- und Christentum versteht³⁴, geht Kühne dem Themenkomplex der »Vertreibung aus dem Paradies«³⁵ nach, das er als ein »Generalthema«³⁶ in Kafkas Denken und Schreiben interpretiert.

Eine extreme Deutung nimmt Elizabeth M. Rajec vor, die sich in ihrer Arbeit *Namen und ihre Bedeutungen im Werke Franz Kafkas* unter anderem auf die Analyse des Namens Odradek konzentriert. Die Untersuchung zeigt beispielhaft, wie ergebnislos es bleiben muss, sich ganz auf Odradek (in diesem Fall auf seinen Namen) zu stützen, um Erkenntnisse für die Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* zu extrahieren.

²⁷ Gerhard Neumann: *Die Arbeit im Alchimistengäßchen* in *Kafka Handbuch II*, S. 342–344.

²⁸ Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, S. 92.

²⁹ Wilhelm Emrich: *Die Sorge des Hausvaters* in *Akzente*, S. 296.

³⁰ Wilhelm Emrich: *Die Sorge des Hausvaters* in *Akzente*, S. 302.

³¹ Malcolm Pasley: *Drei literarische Mystifikationen*, S. 28.

³² Malcolm Pasley: *Die Sorge des Hausvaters* in *Akzente*, S. 207.

³³ Malcolm Pasley: *Die Sorge des Hausvaters* in *Akzente*, S. 207f. Vgl. auch: Malcolm Pasley: *Two Kafka Enigmas*, S. 73ff.

³⁴ Vgl. Kurt Weinberg: *Kafkas Dichtungen*, S. 119f. sowie Harold Bloom: »Odradek, so vermute ich, läßt sich am besten als Kafkas Synekdoche für Vereinigung, als Kafkas (nicht ganz un-Freudsche) Version der jüdischen Negation verstehen«. Harold Bloom: *Kafka – Freud – Scholem*, S. 21.

³⁵ Jörg Kühne: »Wie das Rascheln in gefallenem Blättern«, S. 29.

³⁶ Jörg Kühne: »Wie das Rascheln in gefallenem Blättern«, S. 29.

Heinz Hillmann fasst Odradek weder als Symbol noch als Allegorie, sondern als ein »Modell«, d.h. als einen »Entwurf einer äußersten Lebensmöglichkeit, wie sie nur in oder als Dichtung gelebt werden kann«³⁷. Er macht damit auf einen interessanten Aspekt aufmerksam, der allenthalben aus dem Fokus geraten ist: Dass »Kafka tatsächlich versuchte, sein Leben in und als Literatur zu führen«³⁸ (vgl. dazu Kapitel 8.4.1 in dieser Arbeit).

Eine neue Perspektive bringt Hillmann auch dadurch zutage, dass er sich nicht allein auf die Bedeutung Odradeks beschränkt, sondern mittels einer textimmanenten Untersuchung herausarbeitet, dass die Beziehung zwischen Odradek und dem Hausvater eine wichtige Rolle spielt.³⁹

Auch Gerd Michels beschäftigt sich mit dem Text, ohne sich nur auf die Bedeutung Odradeks zu beschränken. Vielmehr konzentriert er sich auf den Hausvater und sein ständiges Scheitern, Odradek zu erfassen. Er stellt dabei einen wichtigen Punkt heraus: »indem der ›Hausvater‹ in seiner Suche nach der Identität ›Odradeks‹ scheitert, erfährt er sich in den Grenzen seines Lebens und seiner Sprache.«⁴⁰

Die Frage, ob Odradek »nur eine phantastische Erfindung« oder eine »objektiv ergründbare Erscheinung«⁴¹ ist, stellt August Stahl in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Er betont, dass über Odradek »nichts auszumachen ist, ohne Berücksichtigung des Subjektiv-Perspektivischen seiner Existenz«.⁴² Stahl weist auf die Verwendung bestimmter Modalpartikel hin und gibt damit zahlreiche wertvolle Hinweise für eine Interpretation des Textes.

Ehrich-Haefeli analysiert den Text unter psychoanalytischen Gesichtspunkten und erwähnt den Begriff der Sorge in einem solchen Kontext: Da Odradek nicht berechenbar ist, gewinnt er Macht über die Gedanken des Hausvaters, denn: »Es ist die Macht der Sorge, die von dem ausgeht, was nicht ›berechnet‹ werden kann.«⁴³ Das »Wirklichkeitssystem«⁴⁴ des Ichs wird vom Hausvater als begrenzt und unzulänglich erfahren, das Ich wird in Frage gestellt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Sorge-Thema in keiner der Deutungen intensiver untersucht wird, so wie auch die Bedeutung des Begriffs Sorge im Werke Kafkas nicht weiter verfolgt wird. Eine rege literaturwissenschaftliche Auseinanderset-

³⁷ Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*, S. 208.

³⁸ Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*, S. 208.

³⁹ Vgl.: Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*, S. 197–210.

⁴⁰ Gerd Michels: *Textanalyse und Textverstehen*, S. 74.

⁴¹ August Stahl: »*Konfusion ohne Absicht?*« *Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«*, S. 68.

⁴² August Stahl: »*Konfusion ohne Absicht?*« *Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«*, S. 69.

⁴³ Ehrich-Haefeli: *Bewegungsenergien in Psyche und Text*, S. 249.

⁴⁴ Ehrich-Haefeli: *Bewegungsenergien in Psyche und Text*, S. 249.

zung zum Thema Sorge, wie sie für das Werk Kafkas zu wünschen wäre, findet nicht statt.

Überhaupt sind Untersuchungen zum Thema Sorge rar: In der Literatur ist eine intensive Auseinandersetzung mit dem Begriff Sorge nur im Hinblick auf Goethes *Faust* zu finden. In der Philosophie führen Martin Heideggers Ausführungen über die Sorge zu einem angeregten wissenschaftlichen Diskurs. In Auseinandersetzung mit Heidegger befassen sich beispielsweise Blumenberg und Foucault mit diesem Thema.⁴⁵

Nicht allein die Untersuchung des Begriffs Sorge bei Kafka wird in dieser Arbeit im Vordergrund stehen, auch die Verbindung zur Philosophie Heideggers wird aufgezeigt.

Auf Berührungspunkte zwischen Heidegger und Kafka macht Wilhelm Emrich bereits im Jahr 1975 aufmerksam: Kafkas Beschreibung des Seins erinnere »bis ins Detail an die moderne Fundamentalontologie Martin Heideggers«⁴⁶.

Max Bense benutzt die Heideggersche Begrifflichkeit und versteht Odradek als »entfremdetes Zeug«⁴⁷, Heinz Ide sieht Kafka und Heidegger in der »gleichen Situation«⁴⁸ und Peter Beicken erwähnt die Begriffe Angst, Sorge, Zeitlichkeit und Tod als zentral im Werk Kafkas, ohne diese wertvollen Hinweise jedoch näher auszuführen.⁴⁹ Gerhard Kurz verweist in *Traum-Schrecken* auf den verwandten Denkstil Heideggers und Kafkas⁵⁰ und zeigt auf, dass Heideggers Werk *Sein und Zeit* »wesentliche Denkmotive dem literarischen Expressionismus verdankt.«⁵¹ – ein Hinweis, dem nachzugehen sich lohnt und der in Kapitel 6 dieser Arbeit vertieft wird.

Auch Hartmut Bruns⁵² sieht eine Nähe zwischen Kafka und Heidegger. Julia Jonas weist in ihrer an Heideggers Sprachdenken angelehnten Studie⁵³ auf phänomenologische Aspekte der Romane *Der Prozeß* und *Das Schloß* hin.

Saße erwähnt Martin Heideggers Begriff der Sorge explizit: »Das für einen Hausvater eigentümliche ›Besorgen‹ und ›Fürsorgen‹ endet als Sorge im Blick auf die eigene Endlichkeit – ausgelöst durch Odradek.«⁵⁴ Allerdings verpasst Saße hier die Gelegenheit, sich mit dem Begriff Sorge näher auseinanderzusetzen. Saße verweist auch auf den »Appell zur Selbstreflexion«⁵⁵, den der Text thematisiere und beklagt zu Recht die einseitige Deutung des Textes, die sich ganz auf die Entschlüsselung des Wesens Odradek fokussiere und andere Aspekte des Textes vernachlässige.

⁴⁵ Vgl. hier das Kapitel 9.

⁴⁶ Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, S. 58.

⁴⁷ Max Bense: *Die Theorie Kafkas*, S. 65.

⁴⁸ Peter U. Beicken: *Typologie der Kafka-Forschung in Kafka-Handbuch, Band II*, S. 801.

⁴⁹ Vgl. Peter U. Beicken: *Typologie der Kafka-Forschung in Kafka-Handbuch, Band II*, S. 801.

⁵⁰ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 98, S. 135ff., S. 150.

⁵¹ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 98.

⁵² Vgl. die Arbeit von Hartmut Bruns: *Letzter Versuch zu lachen*.

⁵³ Vgl. die Arbeit von Julia Jonas: *Der phänomenologische Text*.

⁵⁴ Günter Saße: *Die Sorge des Hausvaters*, S. 321.

⁵⁵ Günter Saße: *Die Sorge des Lesers*, S. 263.

Trotz dieser eindeutigen Verweise auf Gemeinsamkeiten zwischen Heidegger und Kafka finden sich bislang keine wissenschaftlichen Ausführungen, die sich detailliert mit dieser Thematik beschäftigen.⁵⁶

In dieser Arbeit wird zum einen erstmals der Begriff Sorge im Werk Kafkas untersucht, exemplarisch an dem Text *Die Sorge des Hausvaters* sowie an weiteren ausgewählten Stücken des Dichters. Zum anderen wird dem Hinweis auf die Nähe zwischen Kafka und Heidegger nachgegangen.

Ausgangspunkt der Arbeit ist eine ausführliche Interpretation des Textes *Die Sorge des Hausvaters*, die mit dem folgenden Kapitel beginnt.

⁵⁶ Kafka wird eher mit Philosophen wie Kierkegaard oder Nietzsche in Verbindung gebracht. So schreibt beispielsweise Albert Camus über die »geistig« verwandten Werke Kierkegaards und Kafkas (Albert Camus: *Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Franz Kafka in Franz Kafka*, S. 171). Patrick Bridgwater stellt in seiner Abhandlung *Kafka and Nietzsche* die Beziehung zu diesem Philosophen in den Vordergrund seiner Untersuchung. Die intensiven Forschungsarbeiten zu Kierkegaard und Nietzsche scheinen vor allem darin begründet, dass Kafka sich mit diesen Philosophen nachweislich auseinandergesetzt hat. Vgl. hier den Brief von Selma Kohn: »Unter dieser Eiche sind wir Kinder, Franz und ich, oft gesessen und er hat mir Nietzsche vorgelesen.« (Br/495). Im Tagebuch hält Kafka fest: »Ich habe heute Kierkegaard Buch des Richters bekommen [...]. Er bestätigt mich wie ein Freund.« (KKAT/578). Des Weiteren finden sich Arbeiten zu Hegel und Schopenhauer (Vgl. Peter U. Beicken: *Typologie der Kafka-Forschung in Kafka-Handbuch, Band II*, S. 801f.), die im Hinblick auf das Werk Kafkas gedeutet wurden.

3 Formale Untersuchung des Textes

Der Text *Die Sorge des Hausvaters* wurde vermutlich im April 1917 von dem damals 34-jährigen Franz Kafka verfasst. Er wohnte von November 1916 bis April 1917⁵⁷ in einem winzigen Haus im »Alchimistengäßchen«, oberhalb der Stadt Prag, ganz in der Nähe des Hradschin. Hartmut Binder vermutet, dass dieser Text einer der letzten war, die Kafka im »Alchimistengäßchen« schrieb.⁵⁸

Eine erste Erwähnung des Titels findet sich am 20. August 1917 in einem Brief an den Verleger Kurt Wolff.⁵⁹ Erstmals abgedruckt wird der Text in der unabhängigen jüdischen Wochenschrift *Selbstwehr* am 19. Dezember 1919. Ende April, Anfang Mai 1920⁶⁰ erscheint er in dem Band *Ein Landarzt – Kleine Erzählungen* im Kurt Wolff Verlag.⁶¹

3.1. Allgemeine formale Untersuchung des Textes

Im Folgenden wird eine Gattungszuordnung des Textes *Die Sorge des Hausvaters* versucht. Zudem wird die erzählende Figur, die in dem Text auftritt und über Odradek berichtet, näher betrachtet. Auch die Konstellation der literarischen Figuren sowie die verwendeten rhetorischen Mittel des Textes werden untersucht.

3.1.1 Gattungszuordnung

Überlegt man, wie man Kafkas Texte am Besten interpretieren kann, stellt sich zugleich die Frage, welche Art von Text eigentlich untersucht wird. Welcher Gattung ist *Die Sorge des Hausvaters* zuzuordnen? Der Literaturwissenschaftler Kurt Weinberg versteht den kurzen Text als Parabel⁶², der Kafka-Forscher Wilhelm Emrich sieht den Text als ein Gleichnis⁶³ an. Nun haftet Kafkas Texten, insbesondere dem Text *Die Sorge des Hausvaters*, tatsächlich so viel Rätselhaftes, Metaphorisches und Symbolisches an, dass man sich Weinberg und Emrich anschließen kann: Dieser Text weist über das rein Er-

⁵⁷ Vgl. Roger Hermes: *Franz Kafka. Eine Chronik*, S. 137.

⁵⁸ Gerhard Neumann erinnert in diesem Zusammenhang an einen Brief an Felice, in dem Kafka schreibt: »Und das Leben dort: es ist etwas Besonderes, sein Haus zu haben, hinter der Welt die Tür nicht des Zimmers, nicht der Wohnung, sondern gleich des Hauses abzusperrern« (KKABIII/289). Vgl. Gerhard Neumann: *Die Arbeit im Alchimistengäßchen* in *Kafka-Handbuch, Band II*, S. 342.

⁵⁹ Vgl. KKABIII/307.

⁶⁰ Für die Datierungen vgl. Roger Hermes: *Franz Kafka. Eine Chronik*, S. 163 und S. 166.

⁶¹ Insgesamt 14 Erzählungen in folgender Reihenfolge veröffentlicht Kafka in dem Band *Ein Landarzt: Der neue Advokat, Ein Landarzt, Auf der Galerie, Ein altes Blatt, Vor dem Gesetz, Schakale und Araber, Ein Besuch im Bergwerk, Das nächste Dorf, Eine kaiserliche Botschaft, Die Sorge des Hausvaters, Elf Söhne, Ein Brudermord, Ein Traum, Ein Bericht für eine Akademie*.

⁶² Kurt Weinberg: *Kafkas Dichtungen*, S. 118.

⁶³ Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, S. 96.

zählte weit hinaus. Tatsächlich lassen sich dort gleichnishafte und parabolische Züge finden, denn der Text lädt geradezu dazu ein, sich auf einer anderen Ebene als der nur rein wörtlichen zu beschäftigen und einen tieferen Sinn in dem Geschriebenen zu suchen. Jedoch lässt sich aus dieser Schrift kein eindeutiger, kein bestimmter Sinn herauslesen. Es fehlt auch ein appellatives, lehrhaftes⁶⁴ Moment, welches in einem Gleichnis oder einer Parabel vorhanden ist und z. B. in Kafkas Stück *Vor dem Gesetz* deutlich zutage tritt.⁶⁵

Zu beachten ist allerdings, dass Kafka selbst den Text als Erzählung⁶⁶ veröffentlicht. Die Merkmale einer Erzählung sind jedoch nur teilweise erfüllt: der konstitutive zeitliche Abstand fehlt – es wird das Präsens verwendet. Für den Terminus Erzählung spricht, dass tatsächlich ein Ich-Erzähler vorhanden ist, der sich am Ende des Textes zu erkennen gibt. Dies stellt auch Kurz fest: »Die *Sorge des Hausvaters* erscheint zuerst auktorial erzählt zu sein [...]. Aber im letzten Abschnitt taucht der Index ›Ich‹ auf. Es liegt also eine Ich- Erzählung vor.«⁶⁷ Der Akt des Erzählens – der Hausvater erzählt über seine Begegnung mit Odradek – stellt ein wichtiges Moment dar. Eingestreute Gesprächspartikel, wie das zweimal verwendete Modaladverb »übrigens«⁶⁸, betonen das Narrative des Textes.

Doch lässt sich *Die Sorge des Hausvaters* auch als Beschreibung, Betrachtung⁶⁹ oder innerer Monolog lesen. Der Erzähler wechselt zwischen objektiver Berichterstattung und subjektiver Aussage: Anfangs *berichtet* er über die Schwierigkeit, die Etymologie des Begriffs Odradek zu bestimmen. Der knappen Zusammenfassung folgt eine *rein persönliche Bewertung*. Im nächsten Absatz *beschreibt* der Erzähler ausführlich Odradeks Aussehen. Der rein *sachlichen Beschreibung* schließen sich *Reflexionen* der erzählenden Figur an. Der Schluss des Textes endet in einem *inneren Monolog*, in den *Überlegungen* und *Reflexionen* einfließen.

⁶⁴ Dieter Burdorf beschreibt die Parabel unter anderem als »Lehr- und Weisheitsdichtung«, *Metzler Literatur Lexikon*, S. 567.

⁶⁵ Kafka löste dieses Stück aus dem Roman *Der Prozeß* und veröffentlichte es gesondert. *Vor dem Gesetz* ist ein den Leser auffordernder Text: Das Gelesene will gedeutet werden. Die Lehre, die in der Parabel aufscheint (Jeder hat seinen eigenen Weg zu gehen; Hindernisse sollten ohne zögern überwunden werden, denn oft stellt sich heraus, dass es nur *scheinbare* Hindernisse sind, die den eigenen Weg verstellen) (be)trifft den Leser; es steckt eine Handlungsanweisung darin, sich mit sich selbst und seinem eigenen Tun auseinanderzusetzen.

⁶⁶ Die Erzählung wurde veröffentlicht in dem Band *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen* (Kurt Wolff Verlag, 1920), vgl. Roger Hermes: *Franz Kafka. Eine Chronik*, S. 166.

⁶⁷ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 92.

⁶⁸ Das im Gespräch verwendete Wort »übrigens« kann als weiteres, vom Autor bewusst gesetztes, erzählerisches Element gelesen werden. Vgl. hierzu: Duden: *Die Grammatik*, S. 601.

⁶⁹ Als Betrachtung ordnet beispielsweise Hillmann *Die Sorge des Hausvaters* ein. Vgl.: Heinz Hillmann: *Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, S. 162f.

Kafkas Text scheint sich einer eindeutigen Gattungszuschreibung zu entziehen. Die Mischform des Textes spiegelt sich auch in der Erzählform wider – es ist schwierig, eine durchgehend einheitliche Form des Erzählens zu erkennen.

Einen erhellenden Hinweis darauf, wie Kafkas Texte am Treffendsten eingeordnet werden können, gibt Gerhard Kurz in *Traum-Schrecken*. Er macht dort auf die Gattung des Prosagedichts aufmerksam, welches im 19. Jahrhundert entsteht: »die Prosa der Epoche assimiliert die Lyrik – so wie umgekehrt die Lyrik der Epoche die Prosa assimiliert. Die Prosa übernimmt lyrische, die Lyrik narrative Strukturen«⁷⁰.

Auch Ulrich Fülleborn zeigt speziell im Bezug auf Kafka wie aus einer traditionellen Kurzerzählung, die zur Gattung der Prosa gehört, ein Prosagedicht werden kann:

Als erstes ist wohl anzuführen, daß sich die Transformation bei Kafka an der Parabel vollzieht [...]. Indem Kafkas Parabeln nun aber nicht mehr der Vermittlung eines isolierbaren Sinnes dienen wollen und können, indem ihnen keine logisch faßbare Gleichung mehr zugrunde liegt, spiegeln sie mit ihren phantastisch-alptraumhaften Bildern, die atmosphärisch aufs äußerste verdichtet sind, unauflösliche Rätsel ins Bewußtsein des Lesers. Damit wird auf semantischer Ebene eine höchste Steigerung an Poetizität bewirkt; die sprachliche Zeichenwelt der Dichtung ist absolut geworden. Wichtiger aber, ja ausschlaggebend scheint, daß diese Parabeln nicht eigentlich erzählt werden, sondern mit großer Kunst sprachlich »gemacht« sind. Das heißt, das poetische, das bildnerische Vermögen Kafkas hat die überlieferte Erzählform in ein Medium reiner Evokation verwandelt.⁷¹

»Extreme Dichtigkeit im Ausdruck und das Fehlen konventioneller Erzählelemente« sowie »poetisch-lyrische Eigenschaften« charakterisieren das Prosagedicht⁷² und eben diese Eigenschaften finden sich in dem Text *Die Sorge des Hausvaters*. Kafkas Text ist semantisch vielschichtig und anregend, wie es sonst nur lyrischen Schriften⁷³ gelingt. Die Poetizität spielt in diesem Text eine ebenso wichtige Rolle wie das, worüber erzählt wird⁷⁴. Die Polyvalenz des kafkaschen Textes wird erst sichtbar, wenn Absatz für Absatz, Wort für Wort, ja teilweise Silbe für Silbe betrachtet werden.

Der Hinweis von Kurz hat auf das methodische Vorgehen in dieser Arbeit derart Einfluss genommen, dass *Die Sorge des Hausvaters* weniger wie ein Prosatext, sondern

⁷⁰ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 11.

⁷¹ Ulrich Fülleborn: *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*, S. 31.

⁷² Vgl. hier auch *Metzler Literatur Lexikon*, S. 614.

⁷³ Vgl. hier Ulrich Fülleborn: Ein lyrischer Text »kann dank der semantischen Mehrschichtigkeit seiner sprachlichen Elemente Bedeutungen suggerieren, ohne sie explizit zu machen.« Ulrich Fülleborn: *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*, S. 23.

⁷⁴ Erzählt wird von dem unerhörten Ereignis »Odradek«, das dem Hausvater widerfahren ist, und das er durch den Akt des Erzählens zu fassen versucht.

vielmehr wie ein Gedicht⁷⁵ behandelt wird. Daher soll der Text *Die Sorge des Hausvaters* im Folgenden als Prosagedicht bezeichnet werden.

3.1.2 Erzählende Figur

Bezeichnend für ein Prosagedicht sei, so Kurz, dass mit der Lyrisierung des Textes eine Kritik am allwissenden Erzähler verbunden ist⁷⁶. Dies ist auch bei *Die Sorge des Hausvaters* zu erkennen: Scheint anfangs ein auktorialer Erzähler vorhanden zu sein, sieht man sich am Ende des Textes getäuscht: im letzten Abschnitt gibt sich der Erzähler als ein Ich zu erkennen.

Erschließen lässt sich, dass der Hausvater die erzählende Ich-Figur sein muss. Dies wird durch die Art und Weise deutlich, wie der Erzähler über Odradek berichtet: Er redet davon, dass Odradek in »unser Haus« zurückkehrt. Da es keine andere Instanz gibt, die als erzählendes Ich gedeutet werden könnte, liegt es nahe, dass es der in der Überschrift erwähnte Hausvater ist, der hier von Odradek berichtet.

Nimmt sich der Ich-Erzähler am Anfang noch stark zurück, was an der Form der indirekten Berichterstattung festgemacht werden kann, so tritt er im letzten Absatz des Textes umso deutlicher in den Vordergrund: »Vergeblich frage ich mich«. Spätestens im vorletzten Absatz, in dem er von Odradek nicht mehr nur von einem *es*, sondern einem *er* berichtet, verliert die erzählende Figur den Abstand zum Geschehen; dies wird durch die selbstreflexiven Fragen und Gedanken im letzten Absatz betont. Das Ich erzählt nunmehr nicht nur, sondern erlebt zugleich. Durch die monoperspektivische Erzähltechnik⁷⁷ erfährt der Leser nur eine einseitige Sicht des Geschehens, die Gedanken oder Sichtweisen anderer Figuren fehlen ganz.

Dass anfangs ein scheinbar allwissender Erzähler berichtet, bewirkt, dass der Leser zunächst eine Distanz zum Geschehen aufbaut. In dem Moment jedoch, in welchem sich der Erzähler als ein Ich zu erkennen gibt, wird der Leser unmittelbar berührt. Es ist dies der Moment des Scheiterns des Hausvaters: »Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben?«, fragt er und wird sich mit Schrecken seiner eigenen Sterblichkeit bewusst.

3.1.3 Konstellation der literarischen Figuren

Nähe und Abstand, Macht und Schwäche, Vertrautheit und Distanz sind in dem Text auf mehreren Ebenen angeordnet: Odradek ist oft wochenlang verschwunden – er sucht den

⁷⁵ Kafka legt sogar Wert darauf, dass seine Texte wie Gedichte gesetzt werden sollen. Gegenüber seinem Verleger Kurt Wolff argumentiert er bezogen auf das *Das Urteil*: »Die Erzählung ist mehr gedichtmäßig als episch, deshalb braucht sie ganz freien Raum um sich, wenn sie sich auswirken soll.« KKABI-II/207

⁷⁶ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 11.

⁷⁷ Vgl. auch das Kapitel *Figuren* von Gerhard Kurz in *Kafka-Handbuch, Band II*, S. 39.

räumlichen Abstand. Dennoch taucht er immer wieder auf und scheint die Nähe des Hauses, vielleicht auch den Kontakt zum Hausvater zu suchen.

Der Erzähler berichtet von Odradek zunächst wie von einem Ding (emotionale Distanz); im Verlauf des Textes nähert er sich Odradek so weit an, dass es zum vertraulichen »Du« kommt. Kafka verdeutlicht eine Annäherung der beiden Figuren auch dadurch, dass er sie emotional reagieren lässt: Odradek lacht, der Hausvater verrät seine Gefühlsregungen dadurch, dass er seine Gemütslage als schmerzlich empfindet.

Die Konstellation der Figuren drückt sich auch in der Gesprächssituation aus: Am Anfang des Dialogs ist der Erzähler derjenige, der glaubt, über Odradek zu stehen. Odradek steht »unten am Treppengeländer«, der Hausvater hat demnach eine Position inne, die oberhalb der Odradeks liegt. Seine Macht betont er auch dadurch, dass er die Gesprächsführung übernimmt und durch die Art und Weise, wie er mit Odradek spricht. Die Frage »Wie heißt du denn?« ist nicht nur als rein informative Frage zu verstehen, sie drückt auch aus, dass Odradek wie ein Kind behandelt wird, das Rechenschaft darüber ablegen muss, wie es heißt und woher es kommt. Die (Macht-)Verhältnisse drehen sich jedoch im Laufe des kurzen Gesprächs um: Die Frage nach dem Anderen (Odradek), verwandelt sich in eine Frage, die das Selbst des Erzählers betrifft.⁷⁸

Erkennbar ist zudem, dass die Kommunikation zwischen Odradek und dem Hausvater nicht gelingt. Der Fragende kann mit den knappen Antworten seines Gegenübers nichts anfangen. Es sind für den Hausvater sinnlose Antworten, die ihm nicht die gewünschte Auskunft über Odradek geben. Ein gelungenes Gespräch⁷⁹ hingegen müsste so aussehen, dass es beide verwandelt, so dass sie nicht wieder in den Ausgangspunkt des Gesprächs zurückfallen. Odradek und der Hausvater erreichen diesen Punkt nicht. Odradek entzieht sich dem Hausvater und verdeutlicht diesem schmerzlich, dass er keinen Einfluss auf ihn hat. Das Gespräch, das der Hausvater mit Odradek nicht führen kann, setzt er daher mit sich selbst fort – er zieht sich in sich selbst zurück und verfällt in einen inneren Monolog.

3.1.4 Rhetorische Stilmittel

In dem Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* fällt vor allem der häufige Gebrauch der rhetorischen Figur des *Vergleichs* auf:

- wie eine flache Zwirrspule
- wie auf zwei Beinen
- wie ein Kind
- wie man es ohne Lungen hervorbringen kann

⁷⁸ Vgl. auch: Gerhard Neumann: *Die Arbeit im Alchimistengäßchen* in *Kafka Handbuch, Band II*, S. 343.

⁷⁹ Vgl. Hans-Georg Gadamer: »Ein gelungenes Gespräch ist von der Art, daß man nicht wieder zurückfallen kann in den Dissensus, aus dem es sich entzündete.« Hans-Georg Gadamer: *Gadamer-Lesebuch*, S. 75.

- wie das Rascheln in gefallenem Blättern
- wie das Holz

Auf einer rein sprachlichen Ebene bewirken die Vergleiche, dass sie einander aufheben: zwei der Vergleiche deuten menschliche Eigenschaften an (»wie auf zwei Beinen« und »wie ein Kind«), die übrigen Vergleiche heben diese Aussagen auf, indem sie auf das Objekt des Dinges Odradek verweisen. Der Vergleich »wie das Holz« wird sofort entkräftet, indem der Nebensatz »das er zu sein scheint« nachgeschoben wird. Auch der Vergleich »wie eine flache Zwirnspeule« wird hinfällig, da der Hausvater fortfährt: »Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern ...«. Anhand der rhetorischen Stilmittel wird das Scheitern des Hausvaters deutlich: er kann Odradek nicht eindeutig beschreiben.

Hillmann nennt diese Vergleiche »Quasi-Urteile«⁸⁰ und bemerkt dazu ganz richtig, dass die üblichen »Unterscheidungen und Klassifizierungen«⁸¹ sowie die üblichen »Denk- und Sprachmöglichkeiten«⁸², derer sich der Hausvater bedient (und welche wir alle in Anspruch nehmen) bei einem Wesen wie Odradek nicht greifen.

Zudem wird mittels der Vergleiche eine Sinnesebene angesprochen: Die eben erwähnten menschlichen Eigenschaften stellt man sich nun bildlich vor: Odradek auf zwei Beinen, Odradek als Kind. Oder Odradek als Ding, als flache Zwirnspeule. Dann wiederum Odradek als ein Stück Holz. Das Rascheln der Blätter kann man förmlich hören. Die durch die Vergleiche hervorgerufenen Bilder ergeben nun ein widersprüchliches, nicht zu fassendes Bild von Odradek.

Eines weiteren rhetorischen Stilmittels bedient sich Kafka, indem er die Erzählerfigur die *loci a persona* anhand des Erzählgegenstandes Odradek durchdeklinieren lässt: Von der Abstammung, über den Namen, das Geschlecht, die Nationalität, die körperlichen Eigenschaften und Neigungen bis hin zum Schicksal Odradeks (das sich in eine Frage des Schicksals des Erzählenden selbst wendet). Es sind diese Fragekategorien, mit deren Hilfe der Erzähler vergeblich versucht, Odradek einzuordnen. Ebenso wie es dem Hausvater nicht gelingt, Odradek zu beschreiben, gelingt es ihm auch nicht, sinnvolle Antworten auf seine Fragen zu bekommen.

Die ersten Fragen sind noch direkt an Odradek gerichtet und erwarten eine Antwort »Wie heißt du denn?«, »Und wo wohnst du?«. Allerdings kann der Hausvater mit den Antworten nichts anfangen: Der Name »Odradek« wirft neue Fragen über dessen Herkunft auf – und dass er einen »unbestimmten Wohnsitz« hat, hilft ebenso wenig bei einer Einordnung.

Als rhetorische Frage kann die im letzten Absatz gestellte eingeordnet werden: »Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben?« Diese Frage

⁸⁰ Vgl.: Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*, S. 199.

⁸¹ Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*, S. 199.

⁸² Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*, S. 200.

richtet sich an den Hausvater selbst und verweist auf seine eigene Sterblichkeit und sein zeitlich begrenztes Dasein.

3.1.5 Zusammenfassung

1. Es zeigt sich, dass eine eindeutige Gattungszuordnung des Textes *Die Sorge des Hausvaters* schwierig ist. Eine Mischform liegt vor – am Treffendsten lässt sich der Text als Prosagedicht einordnen.
2. Kafka setzt einen Ich-Erzähler ein. Das Fehlen eines auktorialen Erzählers ist als ein Merkmal des Prosagedichts zu verstehen und drückt eine Kritik am allwissenden Erzähler aus.
3. Der Hausvater behandelt Odradek wie ein Kind. Jedoch drehen sich die Machtverhältnisse schnell um, denn Odradek ist nicht »fassbar«. Der Hausvater scheitert an Odradek; es wird ihm bewusst, dass er sterblich ist.
4. Kafka verwendet als rhetorische Stilmittel in *Die Sorge des Hausvaters* insbesondere Vergleiche und rhetorische Fragen. Beide Stilmittel verdeutlichen die Hilflosigkeit des Hausvaters: Odradek lässt sich nicht eindeutig zuordnen, er ist Wesen und Ding, er ist nur in Vergleichen zu beschreiben. Die Fragen, die der Hausvater stellt, verweisen auf ihn selbst und machen ihm seine eigene Sterblichkeit bewusst.

3.2 Lexikalische Untersuchung der Überschrift

Die Worte »Die Sorge des Hausvaters« betiteln den zu interpretierenden Text. Die von Kafka gewählte Überschrift macht neugierig, sie weckt Erwartungen und wirft Fragen auf: Welche Sorge hat der Hausvater? Gibt es eine Lösung für sein Problem? Es ist anzunehmen, dass die Sorge zentrales Thema des Textes sein wird.

Eine lexikalische Untersuchung der Worte Sorge und Hausvater, die sich im Folgenden anschließt, ist hier sinnvoll, um mehr über die Bedeutung dieser Begriffe zu erfahren.

3.2.1 Sorge

- a) Die Verwendung des definiten Artikels »die« (*Die Sorge des Hausvaters*) lässt vermuten, dass es eine ganz bestimmte Sorge ist, die den Hausvater umtreibt. Die Sorge kann sich auf ein Ereignis, eine Person oder eine Situation beziehen. Das Grimmsche Wörterbuch definiert das Wort Sorge folgendermaßen: »*kummer, trauer, seelischer schmerz über geschehenes, vorhandenes oder sicher bevorstehendes unglück*«⁸³.

⁸³ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 16, Sp. 1756.

Sorgen belasten die Seele, den Geist. Wer sich sorgt, drückt aus, dass er gedanklich belastet ist, dass er an Sorgen trägt⁸⁴.

- b) In dem Wort Sorge, steckt zudem ein »Sich-sorgen-um« im Sinne von bekümmert sein. Die Sorge bezieht sich dann auf ein lebendiges Wesen oder eine Person, um die man sich sorgt. Damit kann auch die Sorge um sich selbst gemeint sein (Selbstsorge).
- c) »Sich-sorgen-um« kann auch als Fürsorge verstanden werden, als ein »Sich-kümmern-um« jemanden. Dabei steht im Vordergrund, dass man etwas für jemanden tut, ihn versorgt und in seine Obhut aufnimmt⁸⁵. Im Zusammenhang mit dem Wort Hausvater ergibt diese Assoziation einen Sinn, denn dem Vater ist die Fürsorge seiner Kinder übertragen. Der Vater ist zudem gesetzlich verpflichtet, für seine Kinder zu sorgen.
- d) Ebenso ist die Vorsorge zu nennen, die »in älterer sprache einen vorausgefühlten inneren druck, voraus empfundene besorgnis, furcht«⁸⁶ ausdrückt. Vorsorgen bedeutet daher das Bemühen und das Bestreben, ein mögliches Übel für sich (und andere) abzuwenden⁸⁷.

3.2.2 Haus

Zerlegt man das Kompositum Hausvater in seine zwei Bestandteile, können die Worte Haus und Vater erst einmal für sich allein betrachtet werden.

- a) Das Haus (lat. domus) ist ein Gebäude, das dem Menschen als Unterkunft dient, in dem er lebt und/oder arbeitet. Das Haus schützt den Menschen vor Wind und Wetter und sonstigen Gefahren von außen. Das eigene Haus ist der Ort, an dem man sich wohlfühlt, heimisch ist, an dem man sich zuhause fühlt. Es besteht aus verschiedenen Zimmern, hat Fenster, aus denen man nach draußen blicken kann. Es gibt Flure,

⁸⁴ Vgl.: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: »in sorge sein, sorge tragen«, Bd. 16, Sp. 1773.

⁸⁵ Im *Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* unter »Fürsorger«: »einer der zu gunsten jemandes oder einer sache sorgt, einer der zum vorteile jemandes oder einer sache sorge trägt, einer der jemand oder etwas in seine obsorge und obhut nimmt.« Bd. 4, Sp. 827.

⁸⁶ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 26, Sp. 1592.

⁸⁷ Vgl. auch *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: »ist vorsorge zunächst auf voraus-sicht beruhende bemühung, bestreben, tätigkeit, um ein drohendes oder doch mögliches übel für sich oder andere abzuwenden, in freierer anwendung geht die vorsorge darauf aus, indem die vorstellung der besorgnis schwindet, einen erwünschten zustand vorzubereiten.« Bd. 26, Sp. 1592.

eventuell Treppen, die in obere Etagen führen. Der Dachboden ist der Ort, an dem man alte, unnütze Dinge lagert; für manche ist es ein Ort der Geheimnisse.⁸⁸

- b) Das Haus kann auch als das Ich verstanden werden, bzw. als Heim der Seele. Kafka hat hier eine hübsche Vorstellung, wie es im Inneren des Menschen aussehen kann:

Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhorcht, etwa in der Nacht wenn alles ringsherum still ist, so hört man z. B. das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels. (KKANI/310)

3.2.3 Vater

- a) Das Wort Vater (lat. pater); von dem Stamm »pa« leiten sich Begriffe wie nähren, hüten, schützen ab⁸⁹.
- b) Der Vater ist der Erzeuger seiner Kinder und sichert mit ihnen die Fortführung seiner Generation ab. Der Familienvater⁹⁰ (lat. pater familias) ist das Oberhaupt der Familie und hat gegenüber dieser bestimmte Rechte⁹¹ aber auch Pflichten: Er ist Ernährer und Beschützer seiner Familie, für die er die Fürsorge trägt.
- c) Im Sprachgebrauch wird auch derjenige Vater genannt, der sich wie ein Vater zu nicht leiblichen Kindern verhält. Der Satz: »Er ist wie ein Vater zu mir« drückt dann die Fürsorge aus, die er den Schützlingen entgegenbringt.
- d) In der Religion sind Begriffe wie »himmlischer Vater« oder »Gottvater« gebräuchlich. Sie drücken die liebevolle Fürsorge und Erhaltung der Menschheit durch Gott aus. Auch der Begriff »Kirchenvater« ist zu nennen.

⁸⁸ Flur, Treppe und Dachboden sind die Orte, an denen Odradek anzutreffen ist. Diese Orte spielen bei Kafka nicht nur in *Die Sorge des Hausvaters* eine ganz besondere Rolle. Wichtige Gespräche der Protagonisten finden auf dem Flur oder auf dem Dachboden statt. In *Beschreibung eines Kampfes* heißt es: »Ich werde Ihnen sagen, was Sie wissen wollen, aber bitte, gehn wir lieber in die Seitengasse drüben.« [...] Aber er begnügte sich nicht mit dem Dunkel der Gasse [...], sondern er führte mich in den niedrigen Flurgang eines alten Hauses« (KKANI/88). Im *Schloß* ist es Frieda, die K. Wichtiges mitzuteilen hat: Sie »zog dann K. durch eine Seitentür, von der er gar nicht gewußt hatte, auf den benachbarten Dachboden und erzählte dort schließlich aufgeregt, außer Atem, was ihr geschehen war.« (KKAS/147). Es sind die dunklen Orte, an denen Gespräche stattfinden.

⁸⁹ Vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 25, Sp. 13.

⁹⁰ Der Begriff Hausvater ist als Synonym zu Familienvater zu begreifen.

⁹¹ Zu antiken römischen Zeiten hatte der pater familias das Recht über Leben und Tod; er konnte nach Ermessen strafen, veräußern und sogar töten. Vgl. Max Kaser: *Römisches Privatrecht*, S. 275 sowie Hans Planitz, *Deutsches Privatrecht*, § 88 I.

- e) Das Wort Vater wird von a) bis c) immer in Verbindung mit Fürsorge gebraucht. Vater-Sein impliziert also immer schon eine fürsorgliche Haltung gegenüber den Kindern.

3.2.4 Hausvater

- a) Setzt man die Begriffe »Haus« und »Vater« zusammen, entsteht »Hausvater«. Der Hausvater ist zum einen derjenige, dem Vorstand und Leitung des Hauswesens obliegen, seltener, so das *Grimmsche Wörterbuch*, ist Hausvater ein Begriff, der das rein eheliche Verhältnis betont.⁹² »Der Herr des Hauses, der Hausvater, schützte, verwaltete, pflegte und regierte die Familia«⁹³, führt Schmidt an. Da sich der Hausherr um rechtliche, wirtschaftliche und soziale Belange zu kümmern hatte, wurde seine führende Stellung innerhalb des Hauses betont. In diesem Zusammenhang wurde der Begriff »Hausvater« geprägt, der durch die Bibelübersetzung Luthers bekannt wurde.⁹⁴
- b) In der Zeit des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts gab es eine Anzahl von Schriften, die sich »mit der Hauswirtschaft ländlicher Prägung und allen dazugehörigen Aufgaben«⁹⁵ beschäftigten. Diese »Hausväterliteratur« wandte sich verschiedenen Sachgebieten wie Ackerbau, Viehzucht, Gartenbau etc. zu. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verlor diese Literaturgattung rasch an Bedeutung, da sich neue wissenschaftliche Gebiete wie die Agrarwirtschaft und die Volkswirtschaftslehre herausbildeten und die Hausväterliteratur durch spezialisierte, wissenschaftliche Schriften ablöste.⁹⁶
- c) Heutzutage wird das Wort Hausvater nicht mehr verwendet.⁹⁷ Zu Kafkas Lebzeiten war der Begriff gebräuchlich, was wohl damit zu tun hat, dass damals die patriarchalen Strukturen noch weit stärker vorherrschten.⁹⁸

⁹² Vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: »HAUSVATER, m. paterfamilias.

a) *gewöhnlich, wenn vorstand und leitung des hauswesens hervorgehoben werden*«, Bd. 10, Sp. 694;
b) *seltener das rein eheliche verhältnis betonend*«, Bd. 10, Sp. 695

⁹³ Heinrich R. Schmidt: *Hausväter vor Gericht*, S. 215.

⁹⁴ Vgl. Sabine Verk: *Geschmacksache*, S. 8.

⁹⁵ Sabine Verk: *Geschmacksache*, S. 8.

⁹⁶ Vgl. auch Sabine Verk: *Geschmacksache*, S. 8ff.

⁹⁷ In aktuellen Wörterbüchern, wie z. B. dem *Duden. Die deutsche Rechtschreibung* (2006) findet sich das Wort »Hausvater« nicht mehr. Im *Deutschen Wörterbuch* von Moriz Heyne (1906) ist das Wort aufgeführt, ebenso im *Wörterbuch der deutschen Sprache in ihrer heutigen Ausbildung* von Peter Friedrich Ludwig Hoffmann (1936).

⁹⁸ Eben dies war einer der Umstände, der in der Literatur des Expressionismus thematisiert wurde. Die damals geltenden Normen des Bürgertums wurden angefochten, wobei vor allem der Vaterkonflikt ein oft verwendetes Motiv darstellte.

3.2.5 Die Sorge des Hausvaters

Auffällig im Titel ist die Verwendung des bestimmten Artikels: Die Sorge *des* Hausvaters, heißt es. Kurz bemerkt dazu: »Der bestimmte Artikel zielt nicht auf eine individuelle Person, sondern auf eine allgemeine Rolle [...] und dies soll uns [...] den einzelnen Leser, einbeziehen.«⁹⁹ In Abhebung dazu ist die Sorge als eine bestimmte Sorge zu verstehen. Um welche Sorge handelt es sich? Dies kann nur vermutet werden:

- Sind es Besorgnisse, die die eigene Familie oder andere Personen betreffen? Sorgt sich der (Haus-)Vater um jemanden? Ist es väterliche Fürsorge, die ihn umtreibt?
- Macht sich der Hausvater Sorgen um jemanden, der in sein Haus eingedrungen ist?
- Ist es Selbstsorge, also eine Sorge, die sich ganz auf den Hausvater selbst bezieht?

3.3 Syntaktische und semantische Untersuchung des Textes

Im Folgenden wird das Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* Absatz für Absatz auf syntaktischer und semantischer Ebene betrachtet. Eine lexikalische Untersuchung ist an dieser Stelle nicht mehr sinnvoll – interessanter ist hier die Zusammenstellung der Satzgefüge und deren Bedeutung. Der Text wurde in fünf Abschnitte unterteilt, die nachstehend untersucht werden.

3.3.1 Erster Absatz

Syntaktische Untersuchung

Der Absatz besteht aus drei Sätzen. Die ersten beiden Sätze wechseln vom Indikativ Präsens zum Konjunktiv I.

- 1) Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen.
- 2) Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst.

Der dritte Satz ist ganz im Indikativ Präsens gehalten:

- 3) Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.

Die Verwendung des Konjunktivs I zeigt die indirekte Rede an, das heißt, der Erzähler gibt an dieser Stelle nicht seine eigene Meinung wieder, sondern verweist auf die Aussagen anderer – dies wird durch die Verwendung unbestimmter Pronomen (die einen, andere) betont.

⁹⁹ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 93.

August Stahl macht auf die Verwendung des Modalpartikels »wohl« aufmerksam¹⁰⁰, das eine Vermutung ausdrückt¹⁰¹. In diesem Fall kann der Satz so gelesen werden: »ich vermute, es trifft keine der Deutungen zu«. Hier ist eine subjektive Einstellung des Hausvaters herauszuhören. Erstmals tauchen die Worte »aber« und »nur« auf, die, worauf schon Stahl hinweist, auffällig oft verwendet werden und als »Zeichen des zögernden, zurücknehmenden, einschränkenden, tastenden und unsichern Sprechtones des Erzählers«¹⁰² zu werten sind.

Semantische Untersuchung

Der Textanfang lässt noch keinen Bezug zur Überschrift erkennen. Zentrales Thema des ersten Absatzes ist die Suche nach der Abstammung des Wortes Odradek.

Der erste Absatz ist streng logisch aufgebaut: Nach zwei Prämissen (erster und zweiter Satz) folgt die Konklusion (dritter Satz). Die Form des ersten Absatzes weckt Erwartungen an einen wissenschaftlichen Text; auch inhaltlich erinnert er an eine akademische Abhandlung: Das Wort Odradek wird sprachwissenschaftlich betrachtet – es ist von einer Suche nach der »Bildung des Wortes« Odradek die Rede. Zwei Meinungen werden gegenübergestellt, die versuchen, das Wort Odradek etymologisch zu deuten und darüber hinaus nachzuweisen, woher es stammt.

Trotz des methodischen Aufbaus kann der Text nicht als wissenschaftliche Studie gelesen werden, denn schon die ersten beiden Sätze zeigen, dass die Untersuchungen nicht analytisch geführt werden: Die einen »sagen« und andere »meinen« – doch niemand weiß etwas.

Das Verb »stammen« wird zweimal im Konjunktiv benutzt. Die Frage nach der Abstammung des Wortes Odradek ist zentral.

Odradek ist phonetisch eher dem Slawischen zuzuordnen, der ursprüngliche Wortstamm scheint jedoch nicht ermittelbar zu sein. Es werden keine Fakten vorgetragen, die klären, woher das Wort Odradek stammt noch welchen Bedeutungssinn es hat.

3.3.2 Zweiter Absatz

Syntaktische Untersuchung

Der zweite Absatz besteht aus vier Sätzen. Der erste Satz steht im Konjunktiv II:

- 1) Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.

Der zweite Satz beginnt im Indikativ Präsens und endet im Konjunktiv II:

¹⁰⁰ August Stahl: »Konfusion ohne Absicht?« *Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«*, S. 71.

¹⁰¹ Vgl.: Duden: *Die Grammatik*, S. 598.

¹⁰² August Stahl: »Konfusion ohne Absicht?« *Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«*, S. 72.

- 2) Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirrspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein.

Der dritte und vierte Satz sind vollständig im Indikativ Präsens gehalten:

- 3) Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines.
- 4) Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.

Die Verwendung des Konjunktivs und des Konditionals im ersten Satz betonen die distanzierte Berichterstattung. Verstärkt wird dies durch das unbestimmte Pronomen »niemand«. Zugleich unterstreicht die grammatische Form im ersten Satz auch eine Wunschvorstellung, man liest den versteckten Wunsch mit: Wenn es das Wesen Odradek nicht gäbe ...

Das Modalwort »natürlich« greift bewertend in das Erzählte ein und betont, an den Satzanfang gestellt, die Wahrscheinlichkeit, dass es ein Wesen wie Odradek gibt –, allerdings verliert das Adverb sofort an Stärke, da der Satz im Konjunktiv II fortgeführt wird.

Der zweite Satz betont durch einschränkende Worte wie »zunächst«, »scheint«, »allerdings« und die Verwendung des Konjunktivs II die Möglichkeitsform: Ist Odradek tatsächlich mit verschiedenartigen Zwirnstücken bezogen? Der Erzähler kann hier keine eindeutigen Aussagen treffen.

Hingegen stehen die Äußerungen über Odradeks Konstruktion in den beiden letzten Sätzen sicher und ohne Zweifel, sie sind deshalb auch im Indikativ gehalten.

Semantische Untersuchung

In den vier Sätzen des zweiten Absatzes wird das oben Bezeichnete näher beschrieben. Der Hausvater spricht zunächst von einem Wesen, das Odradek heißt.

Der Begriff »Wesen« stammt von »sein« ab und findet sich in der Partizipialform von sein (gewesen) wieder. »Wesen« steckt auch in dem Wort »wesentlich«. Wesentlich ist das, was eine Sache grundlegend ausmacht, z. B. die Eigenschaften von etwas oder jemandem. Dadurch, dass der Begriff Wesen benutzt wird, schließt man auf ein lebendiges körperliches Dasein Odradeks. Deutlich wird dies am Ende des Absatzes ausgedrückt, wenn Odradek mit dem Menschen verglichen wird: »wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.« Der aufrechte Gang ist nur dem Menschen eigen und ermöglicht ihm einen Weitblick. Zwar werden Odradek menschliche Attribute zugeordnet, doch der

Erzähler nimmt diese Eigenschaften durch die neutrale Aussage »das Ganze« im letzten Satz wieder zurück – aus dem Wesen Odradek ist ein Ding geworden (»das Ganze«).

Der Erzähler ist nicht in der Lage, Odradek eindeutig zu beschreiben oder einzuordnen. Er weiß nicht, ob Odradek etwas Dingliches oder ein lebendiges Wesen ist. Konsequenterweise spricht er von dem Neutrum Odradek: »es«, »Wesen«, »das Ganze«.

Auffallend ist, dass kaum konkrete bzw. eindeutige Aussagen über Odradek getroffen werden: »Es sieht zunächst aus«, »tatsächlich scheint«, »allerdings dürften es nur«, »es ist aber nicht nur [...], sondern«.

Außer diesen vagen und sich teilweise einander ausschließenden Bemerkungen über Odradek müssen Vergleiche herangezogen werden, um Odradek überhaupt annähernd beschreiben zu können: »Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirrspule«, »kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen«.

An Odradeks Holzspule ist nicht nur ein einziger Faden aufgewickelt, sondern er ist mit verschiedenfarbigen und -artigen Fäden aus robustem, mehrfach gedriltem Zwirngarn bezogen. »Ein feiner Zwirn«, sagt man und meint damit einen teuren Anzug. Gut gekleidet ist Odradek aber nicht: Die Fäden sind alt, abgerissen (wurden also starker Beanspruchung ausgesetzt – Zwirn ist ein äußerst solider Faden), aneinandergestrickt und ineinander »verfetzt«. Verfetzt mag hier soviel heißen wie ineinander verdrehte Fäden, die wohl durch langes Aneinanderreiben zu einem Faden verwoben sind.

Zwirnspulen sind in jeder Kurzwarenabteilung zu finden – früher wurden die Spulen aus Holz angefertigt, heute gibt es sie wohl nur noch aus Plastik. Odradek besteht aus einer solchen sternförmigen¹⁰³ Zwirnspule aus Holz. Aus der Mitte der Spule geht ein Querstäbchen hervor, an das sich im rechten Winkel ein weiteres Stäbchen anschließt. Mit Hilfe der Sternspitze auf der einen Seite und des Stäbchens auf der anderen Seite kann Odradek aufrecht stehen.

Odradek sieht seltsam aus, er wirkt wie zusammengebastelt. Er besteht aus einer Zwirnspule, Zwirn und zwei Stäbchen. Zu dem Rätsel des Wortes Odradek, dessen Ursprung nicht nachweisbar ist, ist ein rätselhaftes Äußeres hinzugekommen.

Der erste Satz dieses Absatzes – »Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen« – muss im Zusammenhang mit der Erwähnung der »einen« und »anderen« im ersten Absatz gelesen werden. Anscheinend ist nicht nur der Hausvater an dem Ursprung des Wortes Odradek interessiert, auch andere möchten dem Rätsel Odradek auf die Spur kommen. Dies deutet daraufhin, dass Odradek auch andere Personen aufsucht. Ein Bezug zur Überschrift ist bisher nicht gegeben.

¹⁰³ Kafka verwendet statt des Wortes »sternförmig« das Wort »sternartig«; vgl. dazu Kapitel 4.1.4.

3.3.3 Dritter Absatz

Syntaktische Untersuchung

Der dritte Absatz besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz ist im Konjunktiv II sowohl im Präsens als auch im Plusquamperfekt formuliert, er endet im Konjunktiv I:

- 1) Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen.

Der zweite Satz wechselt vom Indikativ Präsens zum Konjunktiv II und zurück zum Indikativ Präsens:

- 2) Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.

Der letzte Satz ist ganz im Indikativ Präsens formuliert:

- 3) Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.

Betrachtet man die grammatische Form des ersten Satzes, so fällt auf, dass dieser im Konjunktiv II gehalten ist. Die in der zweiten Hälfte des Satzes getroffenen Aussagen über Odradek werden als reine Spekulation fortgeführt: Es wäre möglich, dass Odradek einmal eine zweckmäßige Form gehabt hat. Der Konjunktiv II drückt hier vor allem die Irrealität aus: Es wird betont, dass Odradek wohl nie einen bestimmten Sinn oder Zweck gehabt haben könnte.

Im zweiten Satz wird diese Vermutung bestärkt, denn Odradek weist keinerlei Bruchstellen oder ähnliches auf. Der Satz beginnt im Indikativ; durch das Verb »scheinen« wird deutlich gemacht, dass auch diese Aussage nicht sicher ist.

Eingeleitet durch das unpersönliche »man«, das als Vertretung des Ich gelesen werden kann, bleibt die distanzierte Form des Textes erhalten.

Durch das im dritten Satz verwendete Wort »übrigens« wird der bewertende Erzählton des Hausvaters betont.

Auffällig ist hier die häufige Setzung des Semikolons – dreimal wird es in diesem Abschnitt verwendet. Die Satzteile, die nach dem Semikolon stehen, sind zum einen Aussagen, die das vorher Gesagte einschränken (so z. B.: » Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; *wenigstens* findet sich kein Anzeichen dafür [...].«). Zum anderen verbindet das Semikolon die Sätze und Satzteile mit ergänzenden Informationen, die vom Erzähler wie nachgeschoben zu sein scheinen, so als wären sie ihm gerade in dem Moment noch als wichtiges Detail eingefallen.

Semantische Untersuchung

Dass Odradek keinerlei Funktion hat, scheint den Erzähler zu irritieren. Odradek ist weder zweckmäßig noch sinnvoll: Aus dem Wort lässt sich keine Bedeutung erschließen, und auch sein Aussehen deutet auf kein zweckmäßiges Dasein hin.

Im zweiten Satz des Absatzes tauchen die Verben »scheinen« und »erscheinen« auf und motivieren zu der Frage, ob es ein Wesen namens Odradek tatsächlich gibt oder ob Odradek nur eine phantastische, imaginäre Vorstellung ist.¹⁰⁴

Odradek sieht zwar wie ein Ding aus, ist aber sehr lebendig. Durch die bereits beschriebene Konstruktion der Querstäbchen ist Odradek »außerordentlich beweglich und nicht zu fangen«. Zum ersten Mal wird erwähnt, dass Odradek (re)aktiv und bewusst etwas tut: weglaufen und sich nicht fangen lassen. Interessant ist, dass der Hausvater Odradek in dem Moment als Subjekt wahrnimmt, in dem Odradek vor ihm wegläuft. Odradek ist nicht zu fassen.

3.3.4 Vierter Absatz

Syntaktische Untersuchung

Der vorletzte Absatz besteht aus elf Sätzen, die sämtlich im Indikativ Präsens formuliert sind. Der neunte Satz weist zudem ein Partizip Perfekt auf:

- 1) Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf.
- 2) Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück.
- 3) Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen.
- 4) Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind.
- 5) »Wie heißt du denn?« fragt man ihn.
- 6) »Odradek«, sagt er.
- 7) »Und wo wohnst du?«
- 8) »Unbestimmter Wohnsitz«, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann.
- 9) Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenem Blättern.
- 10) Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende.
- 11) Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.

¹⁰⁴ Klaus-Detlef Müller macht eine interessante Bemerkung hinsichtlich des Romans *Das Schloß*. Ihm fällt auf, dass die Personen aus dem Schloss nie persönlich erscheinen und nur »durch ihre Namen einen Schein von Identität erhalten.« Klaus-Detlef Müller: *Franz Kafka. Romane*, S. 111.

In diesem Absatz wird fünfmal das unbestimmte Pronomen »man« verwendet. Gleichzeitig taucht erstmals das persönliche Fürwort »er« auf. Odradek ist ein lebendiges Wesen, das sich bewegt und sprechen kann. Der letzte Satz verrät eine Verunsicherung des Erzählers, ob Odradek tatsächlich aus Holz ist: »wie das Holz, das er zu sein scheint«. Der Leser kann anhand der getroffenen Aussagen nicht erschließen, was oder wer Odradek ist.

In diesem Absatz wird das Semikolon viermal gebraucht – die nach dem Punktzeichen nachfolgenden Sätze schränken das soeben Gesagte ein, bzw. ergänzen es. Der Hausvater lässt auch hier seine eigene Meinung durchscheinen, die Modalwörter »wohl«, »unweigerlich« und »natürlich«, die er bei der Beschreibung verwendet, zeigen dies an¹⁰⁵. Mit dem Wort »unweigerlich«, so betont Kurz, bedient sich Kafka zudem eines syntaktischen Mittels, welches auf einen Schrecken des Hausvaters unterschwellig hinweist, denn: »Das »unweigerlich« setzt ein Verweigern voraus [...] Warum wehrt er sich gegen Odradek?«¹⁰⁶

Durch die Worte »aber nur« und »scheint« wird wieder auf die Unsicherheit des Hausvaters hingewiesen.¹⁰⁷

Semantische Untersuchung

Nachdem bekannt ist, dass Odradek ein aktives, bewegliches Wesen ist, wechselt der Erzähler vom »es« zum »er«. Die Hinwendung zum Personalpronomen ergibt einen Sinn, denn wir erfahren, dass Odradek sogar sprechen und lachen kann, wobei sogleich eingeschränkt wird: Es ist kein menschliches Lachen, sondern eins, das klingt, wie wenn »man es ohne Lungen«¹⁰⁸ hervorbringt. Die oben angezweifelte wesenhafte Existenz Odradeks wird hier wider Erwarten bestärkt.

Der Hausvater behandelt Odradek – »schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind«. Es fällt auf, dass der Hausvater eine Art Vaterrolle übernimmt, und zwar in dem Moment, in dem er Odradek als ein Kind anspricht. Im Hausvater werden väterliche Gefühle geweckt: Er steht als schützende und zugleich mächtige Person über Odradek (Odradek steht *unten* am Treppengeländer¹⁰⁹). Die Machtverhältnisse sind klar geordnet,

¹⁰⁵ Vgl. auch August Stahl: »Konfusion ohne Absicht?« *Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«*.

¹⁰⁶ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 97.

¹⁰⁷ August Stahl: »Konfusion ohne Absicht?« *Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«*, S. 72.

¹⁰⁸ Peter Rehberg, der das Lachen im Werk Kafkas untersucht hat, macht in *Lachen lesen* auf einen Satz *In der Strafkolonie* aufmerksam: »Der Verurteilte lachte ohne Worte leise vor sich hin.« (KKAD/237) Rehberg bemerkt dazu: »Merkwürdig ist, dass erwähnt wird, dass erwähnt werden muss, dass das Lachen *ohne Worte* ist. Als gäbe es ein Lachen *mit* Worten.« (Peter Rehberg: *Lachen lesen*, S. 130.) Ebenso kann man den Satz »es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann« lesen, denn es gibt ja kein Lachen ohne Lungen.

¹⁰⁹ Vgl. S. 22 in dieser Arbeit.

jedoch verläuft das Gespräch nicht wie erwartet, denn auf seine »einfachen« Fragen bekommt der Hausvater keine einfachen Antworten. Odradek wirkt souveräner als sein Gesprächspartner. Odradek redet nur, wenn er will, oft bleibt er »lange stumm«. Den Dialog beendet er mit einem Lachen¹¹⁰; die Gesprächssituation kehrt sich um, Odradek steht jetzt weit über dem Erzähler¹¹¹.

Die Konstellation bzw. Rollenverteilung – starker Vater, schwacher Sohn – wird in diesem Text durchbrochen. Odradek lässt sich nicht fangen, er geht seine eigenen Wege und beendet das kurze Frage-und-Antwort-Spiel, das der Hausvater einleitet, mit einem unmenschlichen Lachen.

Wieder fallen die Vergleiche auf, die gebraucht werden, um Odradeks Verhalten zu beschreiben (»wie ein Kind«, »ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann«, »wie das Rascheln in gefallen Blättern«, »wie das Holz, das er zu sein scheint«). Odradek ist nur in Vergleichen zu beschreiben.

Zweimal hintereinander wird hier das Temporaladverb »manchmal« eingesetzt (Satz zwei und drei). Dies deutet daraufhin, dass Odradek in unregelmäßigen Abständen immer wieder im Haus anzutreffen ist.

3.3.5 Fünfter Absatz

Syntaktische Untersuchung

Der erste Satz dieses Abschnitts steht im Hauptsatz im Präsens, im Nebensatz wird das Futur eingesetzt:

1) Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird.

Im zweiten Satz wird der Indikativ Präsens gebraucht:

2) Kann er denn sterben?

Der dritte Satz beginnt im Indikativ Präsens und wechselt über zum Perfekt; er endet im Indikativ Präsens:

3) Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu.

Der vierte und fünfte Satz sind im Konjunktiv II gehalten:

4) Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe herunterkollern?

5) Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.

¹¹⁰ Rehberg bemerkt dazu: »Lachen als Antwort ist eine Form von Schweigen, weil die Antwort fehlt. Lachen ist eine Antwort, die keine ist.« Peter Rehberg: *Lachen lesen*, S. 17.

¹¹¹ Vgl. S. 22 in dieser Arbeit.

Im ersten Satz des letzten Absatzes wird erstmals das Futur verwendet. Auch der zweite Satz verweist in die Zukunft: Der Gebrauch des Modalverbs »kann« deutet die Möglichkeit an, dass Odradek sterben könnte, jedoch ist dies nicht gewiss.

Den Erzähler beschäftigen teleologische Gedanken: Welches Ziel hat Odradek und welchen Sinn? Der Erzähler wirkt unsicher und beunruhigt. Das wird auch durch die zwei Fragesätze am Ende des Absatzes unterstrichen. Der Konjunktiv II in den letzten beiden Sätzen ist als Potenzialität zu verstehen: Eventuell könnte Odradek vor den Kindern und Kindeskindern des Hausvaters erscheinen; es ist möglich, dass Odradek den Hausvater überlebt. Der vierte Satz, der mit dem Modalverb »sollte« beginnt, zeigt eine rhetorische Frage an und ist als indirekte Behauptung des Hausvaters zu lesen.

Eine subjektive Wertung erfährt der letzte Satz durch das Partikel »offenbar«: »Er schadet ja offenbar niemandem, aber ...«, wobei das schon oft gebrauchte Wort »aber« zugleich als zurücknehmende Aussage verstanden werden kann: Odradek schadet wohl jemandem und zwar dem Hausvater, der durch die Begegnung mit Odradek die ihn »erschreckende«¹¹² Entdeckung der eigenen Sterblichkeit macht.

Das im letzten Satz verwendete Modaladverb »fast« drückt den irrealen Konjunktiv aus¹¹³. Dass der Hausvater dieses Wort benutzt, zeigt an, dass er das Bewusstwerden seiner eigenen Sterblichkeit ein Stück weit annehmen kann.

Semantische Untersuchung

Erst im letzten Absatz taucht das persönliche Fürwort »ich« auf. Die distanzierte Berichterstattung über Odradek bricht genau in dem Moment ab, als die durch ihn aufgeworfenen Fragen die erzählende Figur selbst schmerzlich treffen, bzw. sie die Fragen auf sich bezieht. Durch Odradek wird der Protagonist auf sich selbst zurückgeworfen und stellt sich schließlich die Sinnfrage. Die Zukunft scheint unsicher, Fragen, die in direktem Bezug zu Odradek stehen, werden aufgeworfen: Der Hausvater sorgt sich um seine Existenz, um den Sinn seines Daseins und das Wohl seiner Kinder. Auch das Thema Sterben/Tod wird durch Odradek aufgeworfen. In diesem letzten Absatz wird der Bezug zur Überschrift hergestellt: »Die Sorge des Hausvaters«.

Die Beschreibung Odradeks bleibt uneindeutig: »Kann er denn sterben?«, fragt sich der Erzähler, um ihn zum Schluss des Absatzes als unsterblichen Gegenstand die Treppe »herunterkollern« zu lassen.

Es fällt auf, dass die Personalpronomina »ich« und »du« in dem Text nur spärlich verwendet werden, das unbestimmte Fürwort »man« und das neutrale »es« dagegen häufig. Durch die Verwendung von »man« und »es« erhält der Text einen wissenschaftlichen Stil, bzw. wird der wissenschaftliche Stil des Textes verstärkt. Wortwiederholungen wie

¹¹² Vgl. die Ausführungen zum Wort »unweigerlich« in dieser Arbeit auf S. 34.

¹¹³ Vgl.: Duden: *Die Grammatik*, S. 526.

das oft gebrauchte »man« sind bewusst gesetzt und unterstreichen den distanzierten Charakter der Erzählweise. »Man« behandelt ihn »wie ein Kind«, erklärt der Hausvater. »Wie heißt du denn? fragt *man* ihn«. Das »man« kann hier als Vertretung des Ich gelesen werden. Das konkrete »Du«, das der Hausvater in dem kurzen Dialog mit Odradek zweimal verwendet, ist bemerkenswert. Auffällig ist, dass der Ich-Erzähler erst im letzten Absatz des Prosagedichts unmittelbar in Erscheinung tritt. Spätestens jetzt fällt auf, dass Kafka den Hausvater nicht von Anfang an in der Ich-Form erzählen lässt, obwohl der Text sich geradezu dazu anbietet.

Obwohl Odradek so genau wie möglich beschrieben wird, entzieht er sich jeder Einordnung. Odradek ist nicht erklärbar, nicht berechenbar. Die Beschreibung Odradeks kann als eine Ideologiekritik verstanden werden: nicht alles ist rationalisierbar. Deutlich wird hier, dass Kafka mit diesem Text als Repräsentant seiner Epoche auftritt und wie die Autoren seiner Generation Kritik übt an der modernen Wissenschaft, die alles zu durchschauen und erkennen glaubt.

3.4 Schlussfolgerungen

Die formale Untersuchung des Prosagedichts *Die Sorge des Hausvaters* hat sich sowohl auf syntaktischer als auch semantischer Ebene als sehr ergiebig erwiesen.

Kafka verunsichert seine Leser, indem er eine Textform wählt, die im starken Gegensatz zu seiner Thematik steht. Der methodisch vorgehende Text behandelt ein Thema, welches sich wissenschaftlich nicht fassen lässt. Unterstützt wird dies durch den ironischen¹¹⁴ Unterton, der die Mehrdeutigkeit des Beschriebenen unterstreicht. Auffällig ist zudem der häufige Gebrauch des Konjunktivs, der die Unentschlossenheit und Hilflosigkeit des Erzählers ausdrückt. Auch die vagen und teilweise einander ausschließenden Aussagen bzw. Vergleiche, mit denen der Hausvater Odradek beschreibt, verraten, dass er keine eindeutige Aussage über ihn treffen kann.

Häufig ist auch die Setzung des Semikolons – neunmal wird es insgesamt in dem kurzen Text verwendet. Als grammatisches Zeichen wird das Semikolon oft eingesetzt, um den Leser aufzufordern »selbstständig einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den Spracheinheiten herzustellen.«¹¹⁵ So auch in diesem Text: Die Gedanken, die der Erzähler ergänzend einwirft, müssen in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden. Die »plötzlichen« Einwürfe des Hausvaters weisen darauf hin, dass er von Odradek kein genaues Bild hat.

¹¹⁴ Ironie wird hier verstanden als »die Kunst, das Andere aufscheinen zu lassen; sie erschöpft sich nicht in der Realität, die zufälligerweise die momentan herrschende ist, sondern lässt erahnen, dass die Realität in Wahrheit eine noch ganz andere sein kann.« Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst*, S. 376.

¹¹⁵ Duden: *Die Grammatik*, S. 1073.

Dem Hausvater gelingt es nicht herauszufinden, ob Odradeks Name¹¹⁶ aus dem slawischen oder dem deutschen Sprachkreis stammt, ebenso ist es ihm bis zum Schluss nicht möglich, die Figur Odradek zu kategorisieren. Ist Odradek ein Wesen oder ein Objekt? Gibt es Odradek überhaupt? Es zeigt sich, dass die vernünftige Herangehensweise des Hausvaters scheitert: Odradek wirft Fragen auf, die nicht eindeutig bzw. gar nicht beantwortet werden können. Odradek ist das »Unvernünftige«, das nicht rational erklärbar ist. Damit scheint eine Wissenschafts- und Erkenntniskritik auf, die typisch für die Prosa des Expressionismus ist.¹¹⁷

Das Nicht-einordnen-Können der Informationen über Odradek hängt nicht nur mit der ambivalenten Art und Weise zusammen, in der er/es beschrieben wird, sondern liegt auch im Gegensatz von Form und Inhalt des Textes selbst begründet.¹¹⁸

Odradek steht als ein Sinnbild für die Sorge des Hausvaters. Doch um welche Art Sorge handelt es sich? Könnte man anfangs noch vermuten, dass sich der Hausvater um sein Haus sorgt und deshalb den seltsamen Eindringling Odradek genauer unter die Lupe nimmt, so stellt sich am Ende des Textes heraus, dass es nicht eine *Sorge um jemand anderen*, sondern dass es vielmehr *eine ängstliche Sorge um sich selbst* ist, die den Hausvater bedrückt: Er macht die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit.

Am Ende des Textes wird aus dem lebendigen Wesen Odradek ein stummes Stück Holz, das die Treppe herunterkollert. Eine kullernde, kreisende Bewegung, die die Konzeption des Textes aufgreift. In der Überschrift in den Mittelpunkt gerückt, greift Kafka erst am Ende des Textes die emotionale Befindlichkeit des Protagonisten auf. Der Text beginnt

¹¹⁶ Namen spielen bei Kafka eine besondere Rolle, darauf weist schon Gerhard Kurz hin (vgl. das Kapitel *Figuren* in: *Kafka-Handbuch, Band II*, S. 122f.). Über einen Namen und den Sinn des Daseins geht es in einem Fragment Kafkas: »Ich heiße Kalmus, es ist kein ungewöhnlicher Name und doch reichlich sinnlos. Er hat mir immer zu denken gegeben. ›Wie?‹ sagte ich zu mir, ›Du heißt Kalmus? Stimmt denn das?‹ Es gibt viele Leute [...], die Kalmus heißen und durch ihr Dasein diesem an sich sinnlosen Namen einen recht guten Sinn geben. Sie sind als Kalmus geboren und werden als solche in Frieden sterben, zumindest was den Frieden mit dem Namen betrifft.« (KKANII/422) Die Figur Kalmus hält ihren Namen für sinnlos und sinnentleert. Verstehen kann man die Gedanken von Kalmus, wenn man Gadamer zur Hilfe nimmt: »Was also nicht verstanden werden kann, kann eine unendliche Aufgabe sein, das Wort zu finden, das der Sache wenigstens näher kommt.« (Hans-Georg Gadamer: *Gadamer-Lesebuch*, S. 286.) Kalmus scheint sich von sich selbst so weit entfremdet zu haben, dass er sogar seinen Namen als ihm nicht zugehörig und sinnlos empfindet. Ähnlich in der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters*: Hier empfindet der Hausvater den Namen Odradek als sinnlos, da er für ihn nicht zuzuordnen ist. Dabei spricht der Hausvater nicht einmal von einem »Namen«, sondern nur von dem »Wort« Odradek – ein Hinweis, dass er Odradek mehr als Objekt denn als Subjekt betrachtet.

¹¹⁷ Vgl.: Vietta/Kemper: *Expressionismus*, S. 144ff. Vgl. hier auch Kapitel 6.

¹¹⁸ Vgl. hier auch den frühesten von Kafka bekannten literarischen Text *Beschreibung eines Kampfes*. Der in den Jahren 1907–1909 geschriebene Text, der in zwei Fassungen vorliegt, weist eine offensichtliche Diskrepanz zwischen Form und Inhalt auf. Siehe auch: Mirjam Juli: »Als ob Worte erinnern könnten«, S. 45f.

mit Sorge und endet mit Sorge, der Begriff wird umkreist und ist Ausgangs- und Endpunkt zugleich.

Das Rätselspiel um Odradek, das Kafka seinen Lesern zumutet, kann weder durch die von der Erzählerinstanz gegebenen Informationen gelöst werden, noch kann der Rezipient durch eigene logische Schlussfolgerungen dem Text Evidenz abgewinnen.¹¹⁹ Die Unzugänglichkeit des Textes fordert zum nochmaligen Lesen auf und bereitet dem Leser Vergnügen respektive Verzweiflung, je nachdem *wie* der Text gelesen wird.¹²⁰

Man kann Odradek, der immer wieder in das Leben des Hausvaters eindringt, als ein Abbild verschiedener schwieriger Lebensabschnitte des Hausvaters begreifen. Momentan stellt sich der Hausvater die Sinnfrage, er hat einen Zeitpunkt erreicht, an dem er über seine gesteckten Ziele nachdenkt und über die Erwartungen, die er einmal an das Leben gerichtet hat. Die Summe dessen, was er erreicht und was er erfahren hat, gleicht er jetzt mit der ihm noch verbleibenden Lebenszeit ab.

Kafka verwendet in dem Prosagedicht viele mehrdeutig besetzte Begriffe, die zum Assoziieren einladen und auf verschiedene Ebenen verweisen, so dass sie eine unterschiedliche Interpretation ein und desselben Textes ermöglichen. Im folgenden Kapitel sollen einige dieser Worte und Worteinheiten unter methodischen und biografischen Aspekten erneut betrachtet werden.

¹¹⁹ Was für die Leser ein Rätsel ist, ist es vor allem für die Protagonisten Kafkas. Stach bemerkt ganz richtig: »Alle seine großen Texte – *Der Verschollene*, *Der Prozeß*, *Das Schloß*, aber auch *Das Urteil* und *Die Verwandlung* – handeln davon, dass Menschen vor einem ebenso undurchdringlichen wie aufreizenden Rätsel stehen.« Reiner Stach: *Die Jahre der Entscheidungen*, S. 547f.

¹²⁰ Dies kann bei einigen Texten Kafkas zum Lachen führen. Kafka selbst konnte sich hervorragend über seine Texte amüsieren. Max Brod erinnert sich: »Wenn Kafka selber vorlas, wurde dieser Humor besonders deutlich. So zum Beispiel lachten wir Freunde ganz unbändig, als er uns das erste Kapitel des »Prozeß« zu Gehör brachte. Und er selbst lachte so sehr, daß er weilchenweise nicht weiterlesen konnte. – Erstaunlich genug, wenn man den fürchterlichen Ernst dieses Kapitels bedenkt. Aber es war so.« Max Brod: *Franz Kafka*, S. 217.

4 Erneute Betrachtung des Prosagedichts *Die Sorge des Hausvaters* unter Berücksichtigung der sprachlichen Struktur und biografischer Aspekte

Um einen Zugang zu Kafkas Werk zu finden, muss man dessen Texte, so rät Adorno, ganz »wörtlich«¹²¹ nehmen. Kafkas raffinierte Wortverschiebungen und kunstvoll zusammengestellten Sätze müssen zunächst wortgetreu verstanden werden. Es zeigt sich, dass zahlreiche Assoziationen und verschiedene Deutungsebenen aufzuweisen sind. Nachdem der Text im Vorangegangenen absatzweise untersucht wurde, wird jetzt wie bei einer Gedichtinterpretation Wort für Wort, ja Wortteil für Wortteil betrachtet.

4.1 Kafkas Wortspiele in *Die Sorge des Hausvaters*

Kafkas Methodik in dem Text *Die Sorge des Hausvaters* fällt sofort ins Auge: Meisterhaft gelingt es ihm, mehrdeutige Begriffe nebeneinanderzusetzen, die zum Verknüpfen verschiedenster Gedankengänge einladen. Kafka macht in diesem Prosagedicht aus der Wortspielerei eine Kunst – mit »Wortspiel« ist die bewusst gewählte Anordnung und Verwendung von Begriffen gemeint, die mehrere Deutungen zulassen. Es scheint fast so, als ob Kafka auf die Phantasie seiner Leser setzt und sie anregt, in noch tiefere Schichten des rätselhaften Textes einzutauchen. Das Anregen assoziativer Verknüpfungen ist ein Grund dafür, dass sich Kafkas Texte beim mehrmaligen Lesen nicht erschöpfen, sondern an Gehalt gewinnen.

Die Dichtung

steht jenseits vom Ernst, auf jener ursprünglichen Seite, wo das Kind, das Tier, der Wilde und der Seher hingehören, im Felde des Traums, des Entrücktseins, der Berauschtigkeit und des Lachens. Um Dichtung zu verstehen, muß man fähig sein, die Seele des Kindes anzuziehen wie ein Zauberhemd, und die Weisheit des Kindes der des Mannes vorziehen.¹²²

Diese Äußerungen des Kulturhistorikers Johan Huizinga sind hinsichtlich des Werkes und der Biografie Kafkas in mehrfacher Hinsicht relevant. Wenn Huizinga meint, dass Dichtung nahe dem Traum oder dem Entrücktsein steht, so hätte Kafka sicher zugestimmt, denn er bemerkte während des Schreibprozesses tranceähnliche Zustände, die ihn bis an die »Grenzen des Menschlichen« (KKAT/34) führten. Auch der Traum spielt

¹²¹ Das weist Adorno den Rezipienten an, vgl.: Theodor W. Adorno: *Prismen*, S. 253.

¹²² Johan Huizinga: *Homo ludens*, S. 133.

bei Kafka eine besondere Rolle¹²³. Literatur vergleicht er mit der Darstellung seines »traumhaften innern Lebens« (KKAT/546).

Huizinga fährt fort: »Wer Dichtung ein Spiel mit Worten und Sprache nennt, [...] be-
dient sich keiner Bedeutungsübertragung, sondern trifft den Wortsinn selbst.«¹²⁴

Malcolm Pasley unterstützt die These Huizingas und kritisiert zu Recht einige engstirnige Kafka-Interpretationen:

Über Kafkas versteckte Späße und Wortspiele wird genauso heftig gestritten wie über seine mit ihnen verwandten rätselhaften Phantasiebilder. Oft wird es schon als gering-schätzig und respektlos angesehen, ihr Vorhandensein in solch »ernsthaften Schriften« nur zu vermuten. [...] Dabei läßt sich dieses spielerische Wesen nicht nur mit dem tiefsten Ernst vereinbaren, sondern ist tatsächlich untrennbar mit ihm verbunden.¹²⁵

Im Folgenden werden ausgewählte Begriffe, bei denen Kafkas Wortspiele besonders zur Geltung kommen, genauer betrachtet und in einen breiteren Kontext gebettet. Dabei bietet es sich an, den Fokus auch auf biografische Aspekte zu richten. Stach spricht vom »autobiografischen Schreiben«¹²⁶ Kafkas. Geht man diesem Hinweis nach, finden sich wertvolle Anhaltspunkte, die eine Textinterpretation erleichtern und die bisherigen Ergebnisse vertiefen.

4.1.1 Zwirn-spule, Zwirn-stücke

a) Überlegt man, wofür Zwirn verwendet wird, so fällt auf, dass der Zwirn außer zum Nähen von Kleidern auch zum Buchbinden genutzt wird. Der Zwirn hält die einzelnen Seiten eines Buches zusammen und macht aus den einst losen Blättern ein zusammenhängendes Werk. Odradek mit seinen verschiedenartigen Zwirnstücken¹²⁷ könnte als Symbol für Kafkas Schreiben begreifbar sein.¹²⁸

¹²³ Eine schöne Sammlung von Kafkas Träumen findet sich in dem von Gaspare Giudice und Michael Müller herausgegebenen Band *Franz Kafka. Träume*.

¹²⁴ Johan Huizinga: *Homo ludens*, S. 146f.

¹²⁵ Malcom Pasley: »Die Schrift ist unveränderlich ...«, S. 63.

¹²⁶ Vgl. Reiner Stach: *Die Jahre der Entscheidungen*, S. 217; bereits zitiert in Kapitel 2.

¹²⁷ Kafka spricht von seinen Erzählungen auch von »Stückchen« (KKABI/166).

¹²⁸ Auch in anderen Texten Kafkas spielt Zwirn eine Rolle, so z. B. in *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*: Der Protagonist Raban hört im Zug ein Gespräch zweier Geschäftsleute mit an, die über »Zwirnpreise« (KKANI/31) reden. Dieses Gespräch ist im Hinblick auf Kafkas Vater zu lesen; eventuell hat Kafka ähnliches aus seinem Mund gehört: »Hat man aber eine Zwirnschule so oft schon in der Hand gehabt und sie so oft der Kundschaft überreicht, dann kennt man den Preis und kann darüber reden.« (KKANI/31) Im *Prozeß* taucht der Zwirn innerhalb eines Gesprächs zwischen K. und seinem Anwalt auf. Der Advokat sagt: »Ich habe einmal in einer Schrift den Unterschied sehr schön ausgedrückt gefunden, der zwischen der Vertretung in gewöhnlichen Rechtssachen und der Vertretung in diesen Rechtssachen besteht. Es hieß dort: Der eine Advokat führt seinen Klienten an einem Zwirnsfaden bis zum Urteil, der andere aber hebt seinen Klienten gleich auf die Schultern und trägt ihn zum Urteil und ohne ihn abzusetzen noch darüber hinaus.« (KKAP/256f.)

- b) Die Form Odradeks verweist auf den Davidstern. Auch Weinberg sieht in Odradek »die Form eines Judentumseblems«¹²⁹; Kurz sieht in Odradek den »jüdischen Stern wie auch das christliche Kreuz«¹³⁰ zitiert. In diesem Zusammenhang ist auch die These von Kurz einleuchtend, der sich durch den »nachschiefende[n] Zwirnsfaden« von Odradek an die »Zizit-Schauafäden«¹³¹ erinnert fühlt, die an dem Gebetsmantel des orthodoxen jüdischen Mannes hängen. Odradek könnte dann als Hinweis auf die christliche und jüdische Religion verstanden werden.
- c) Schon früh bringt Kafka auch den Akt des Schreibens mit einem Faden in Verbindung; im Jahr 1903 schreibt Kafka an seinen Freund Oskar Pollak:
- Wenn man einander schreibt, ist man wie durch ein Seil verbunden, hört man dann auf, ist das Seil zerrissen, auch wenn es nur ein Bindfaden war, da will ich es also rasch und vorläufig zusammenknüpfen. (KKABI/32)¹³²
- d) Dass in diesem Prosagedicht ein Gegenstand aus der Haushaltswarenabteilung die Hauptrolle einnimmt, ist kein Zufall. Im Jahr 1882, ein Jahr vor Franz Kafkas Geburt, meldete sein Vater den Handel mit *Zwirn, Baumwolle und Galanteriewaren* an und eröffnete sein am Altstädter Ring gelegenes Geschäft. Kafka kannte die damals noch aus Holz gefertigten sternförmigen Zwirnsulen aus dem Laden seines Vaters. Es ist denkbar, dass es für Kafka sehr reizvoll war, einen Artikel aus dem Laden seines Vaters als Gegenstand seines Textes zu nehmen.

4.1.2 Form, Fall, An-zeichen, An-sätze

- a) Zum Begriff »Form«: Es gibt Sprachformen, etwa die unterschiedlichen grammatischen Formen. Auch das Wort »Fall«, das im darauffolgenden Satz Anwendung findet, kann als grammatischer Fall gedeutet werden. Verstärkt wird dies durch den eben erwähnten Begriff Form ebenso wie durch die Worte *Anzeichen* und *Ansätze*, die ganz eindeutig auf etwas schriftlich Fixiertes verweisen.
- b) Das Wort »Anzeichen« spielt auch im Bedeutungssinn von »Hinweis« eine Rolle: Es gibt keinen Hinweis darauf, dass die Form Odradeks jemals zweckmäßig war.

¹²⁹ Kurt Weinberg: *Kafkas Dichtungen*, S. 119.

¹³⁰ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 98.

¹³¹ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 99.

¹³² Vgl. auch Kapitel 4.1.6.

4.1.3 nachzuweisen, Recht, Fall, Winkel

- a) In *Die Sorge des Hausvaters* trifft der Leser auf eine Reihe juristischer Begriffe aus dem Bereich der Beweisaufnahme, die in Anbetracht der Tatsache, dass Kafka promovierter Jurist war, kein Zufall sind: »nachzuweisen«, »lässt wohl mit Recht darauf schließen«, »Fall«. Die Aussagen über Odradek sind nicht eindeutig, alle Hinweise führen ins Nichts, der Fall Odradek bleibt ungelöst.

Betrachtet man Odradek als einen juristischen Fall, so ergibt diese Deutung durchaus einen Sinn, denn der Text folgt in der Tat einer juristischen Abhandlung. Kafka stellt hier einen Bezug zu seinem Beruf her. Der strenge Aufbau des Textes¹³³ erinnert an die Schriften, die der Jurist Dr. Franz Kafka in seinem Büro verfasst. Doch inhaltlich zeigt sich die grenzenlose Phantasie des Beamten – Kunst und Beruf(ung) vereinen sich in diesem Prosagedicht und stellen auf poetische Weise den Gegensatz von Beamtentum und Künstlerdasein in Kafkas Leben dar.

- b) Mit dem Wort »Winkel« erinnert Kafka an das Wort »Winkeladvokat«¹³⁴. Auch den Begriff »Winkelzüge« assoziiert man. Kafka erwähnt diesen Begriff bezüglich seiner Dichtung einmal gegenüber Felice; er bezieht sich dabei auf eine Satzprobe seiner Stücke aus dem Band *Betrachtung*: »Wie gefällt Ihnen die Schriftprobe [...]. Sie ist zweifellos ein wenig übertrieben schön und würde besser für die Gesetzestafeln Moses passen, als für meine kleinen Winkelzüge.« (KKABI/222)

Die verwendeten juristischen Begriffe in dem Text verweisen zum einen auf den Gegensatz von Künstlerdasein und Beamtentum¹³⁵, zum anderen wird deutlich, dass Kafka die Verwendung rechtlicher Begriffe ganz bewusst in Zusammenhang mit seinem Schreiben setzt.

4.1.4 glauben, versuchen, verführt, stern-artig, scheinen

- a) Greift man den Gedanken auf, dass Odradek als religiöser Hinweis verwendet wird¹³⁶, ist es kein Zufall mehr, dass Kafka den dritten Absatz mit den Worten man »wäre versucht zu glauben« einleitet. Er verwendet gleich zwei religiös besetzte

¹³³ Vgl. S. 29. Der Text ist methodisch aufgebaut, so z.B. die Verwendung von Prämisse und Konklusion; auch ein wissenschaftlicher Stil ist erkennbar: vgl. S. 36.

¹³⁴ »volksläufige bezeichnung für einen, ›der das amt eines sachwalters ... unbefugt und geheim ausübt«
Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: Bd. 30, Sp. 364. Von Winkeladvokaten ist mehrmals in *Der Prozeß* die Rede (KKAP/234 und KKAP/ 242f.).

¹³⁵ Bzw. Beruf/Berufung.

¹³⁶ Vgl. Kapitel 4.1.1.

Begriffe: »versuchen« und »glauben«. »Versuchen« erinnert an den mahnenden Satz aus dem Vaterunser: »...und führe uns nicht in Versuchung«.¹³⁷

Im folgenden vierten Absatz des Prosagedichts *Die Sorge des Hausvaters* führt Kafka die oben angefangene Assoziationskette fort. Der Erzähler berichtet von seiner »Lust«, Odradek anzusprechen. Odradeks Winzigkeit »verführt« ihn gar, ihn wie ein Kind zu behandeln. Ob der Erzähler sich verführen lässt (und zu was er sich verführen lässt), bleibt offen.

- b) Versteht man Odradek als eine christliche Andeutung, so hat seine Gestalt als Stern (»stern-artig «) eine weitere Bedeutung. Die häufige Verwendung des Verbs »scheinen« kann als »leuchten« verstanden werden: Odradek als Himmelsgestirn, der den Betrachter auf etwas Elementares hinweist; ähnlich wie der Stern, der die drei Weisen zum Jesuskind führt.¹³⁸

Die Begriffe »glauben«, »versuchen« und »verführt« unterstützen das Bild, Odradek als religiösen Hinweis zu deuten. Seine Erscheinung bereitet dem Hausvater Schmerzen. Es ist ein existenzieller Schmerz, der sich auf das menschliche Dasein in der Welt bezieht und das Wissen um das unwiderrufliche Nicht-mehr-Dasein, den Tod. Diese Deutung lässt zugleich die Vermutung zu, dass der Hausvater kein gläubiger Mensch ist, da er sich sonst nicht vor dem Tode fürchten müsste. Der Gläubige kann auf ein Leben nach dem Tod hoffen, der Hausvater scheint an ein »ewiges Leben« nicht zu glauben.

4.1.5 Gebilde, scheint

- a) Odradek wird ein »Gebilde« genannt: »Gebilde« bedeutet im ersten Wortsinn »Bild«¹³⁹. In »Bild« steckt die Vorstellung eines bestimmten »Urbildes«, welches der Künstler nachzuahmen versucht. Es ist somit immer nur ein Abbild einer bestimmten Idee oder Vorstellung. Odradek könnte als künstlerisches Objekt betrachtet werden, das Kafka innerhalb seines Werkes kreiert und das eine bestimmte Vorstellung des Autors wiedergibt.

¹³⁷ Als ein Bezug zur Bibel könnte auch der erste Satz des Textes *Die Sorge des Hausvaters* gelesen werden: Am Anfang steht das rätselhafte Wort Odradek, das erinnert an Joh. 1,1ff: »Im Anfang war das Wort [...]«

¹³⁸ Der leuchtende Stern Bethlehems machte auf die Geburt Jesu aufmerksam. Vgl. Mat. 2, 9f.

¹³⁹ »GEBILDE, GEBILD, n. alte nebenform zu bild«. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: Bd. 4, Sp. 1768.

b) Im weiteren Wortsinn bedeutet Gebilde auch Erscheinung, Vorstellung, Phantasie¹⁴⁰. Im Zusammenhang mit der häufigen Verwendung des Konjunktivs sowie des Wortes »scheint« wird das Imaginäre Odradeks deutlich betont. Der Begriff »scheint« taucht ungewöhnlich häufig auf: »tatsächlich scheint es«, »dies scheint aber nicht der Fall zu sein«, »erscheint«, »das er zu sein scheint«.

Das Verb »scheint« wird im Prosagedicht als modales Hilfsverb verwendet: »scheint bezogen«, »scheint zu sein«, ebenso das Verb »erscheinen«: »erscheint sinnlos«. Interpretiert man die Worte allerdings im Zusammenhang des ganzen Prosagedichts, so kann man sie auch als Vollverben verstehen, im Sinne von hell scheinen wie ein Stern, bzw. »erscheint« im Sinne einer Erscheinung.

Odradek ist dann ein scheinbares Wesen, bei dem die Frage: »Kann er denn sterben?« durchaus berechtigt ist. Odradek vereint zwei sich einander ausschließende Entitäten: Er ist Subjekt und Objekt zugleich. Eine wundersame Erscheinung – hier ist Kafka ganz wörtlich zu nehmen: »das Ganze *erscheint* sinnlos«.

c) Kant definiert das ästhetische Gebilde als eine »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«¹⁴¹ Auf diese klassische Bestimmung des Wortes Gebilde macht schon Kurz aufmerksam: »Da das Werk keinen äußeren Zweck, kein »Ziel« hat [...] kann es sich auch nicht zerreiben. Das Werk wird seinen Autor überleben.«¹⁴² Das unsterbliche Gebilde Odradek verweist auf die Sterblichkeit des Hausvaters.

Das Wort Gebilde spielt eindeutig auf Kunst und Literatur an. Zum einen wird auf die Imagination und die Phantasie eines jeden Künstlers aufmerksam gemacht. Zum anderen kann es mit der Wortbildung in Verbindung gebracht werden – vielleicht ein versteckter Hinweis des Autors, dass er mit den Worten spielt?

4.1.6 verfitzt

Im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Schriftsteller benutzt Kafka das seltsame Wort verfitzt¹⁴³, das im *Grimmschen Wörterbuch* wie folgt erklärt wird: »verfitzt von *fitz*, was soviel heißt wie *verwirrte fäden, wirrwarr*«.

Bereits in einem aus dem Jahr 1912 stammenden Brief an Max Brod schreibt Kafka: »Der Roman ist so groß, wie über den ganzen Himmel hin entworfen [...] und ich verfitze mich beim ersten Satz, den ich schreiben will.« (KKABI/158) Auch in einem Brief an seine spätere Verlobte Felice Bauer gebraucht er diesen Begriff in Bezug auf das Schrei-

¹⁴⁰ Gebilde: »von *erscheinungen, die traum, phantasie, wahn, vorstellung sich bilden*«. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: Bd. 4, Sp. 1769.

¹⁴¹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, §15, S. 66.

¹⁴² Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 99.

¹⁴³ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: Bd. 3, Sp. 1695.

ben: »Wieder ist es keine Antwort, die ich schreibe, lassen wir Frage und Antwort sich verfitzen nach Belieben« (KKABI/190).

Das Verb verfitzen benutzt Kafka immer dann, wenn er beim Schreiben hängen bleibt. Das ideale Schreiben hingegen, das Kafka bei der Niederschrift der Erzählung *Ein Urteil* erfährt, gelingt ohne Hindernisse »in einem Zug« (KKAT/460). Interessant ist in diesem Zusammenhang der Begriff »Text«, der aus dem »lat. *textus, das weben und gewebe*«¹⁴⁴ kommt. Die Schrift ist aus Worten gewebt, ist etwas Stoffliches. Dazu gehört der Zwirn, der das Textilgewebe zusammenhält und ihm Form gibt – daher auch Kafkas Sinnbild eines Fadens, der sich beim Schreiben verheddert.

4.1.7 Stäbchen

Die erwähnten Stäbchen, mit deren Hilfe Odradek auf zwei Beinen stehen kann, erinnern an ein Gerät, das Kafka Ende des Jahres 1911 im Tagebuch wie folgt beschreibt: »an ihrer Schreibmaschine flogen die Stäbchen (Oliversystem) wie die Stricknadeln in alter Zeit« (KKAT/236). Bei »Stäbchen« denkt man auch an »Buch-stabe«. Wieder verweisen Worte des Textes auf etwas Geschriebenes, auf etwas, das mit dem Prozess des Schreibens zusammenhängt.

4.1.8 Art, derartig, sternartig

- a) Im zweiten Absatz des Prosagedichts ist eine auffällige Wortverschiebung zu finden: Statt »sternförmig« beschreibt der Hausvater Odradek als »sternartig«, was man auch verstehen könnten als: Odradek ist von einem anderen Stern. In dem kurzen Text verwendet Kafka fünfmal den Begriff »Art« in Bezug auf Odradek: »sternartige Zwirrspule«, »von verschiedenster Art und Farbe«, »in seiner Art abgeschlossen«, »eine Art Ziel«. Odradek ist keiner bestimmten Spezies, keiner eindeutigen Art zuzuordnen.
- b) Im letzten Satz des Prosagedichts taucht der Begriff »derartig« auf. Derartig bedeutet soviel wie: »*was von solcher natur ist*«. ¹⁴⁵ Das Wort wird gewöhnlich in Zusammenhängen verwendet, die betonen, dass es etwas dieser Art *nicht* gibt¹⁴⁶, bzw., dass es fremdartig ist. Diese Wortspiele unterstützen den Gedanken, dass Odradek vielleicht gar nicht existiert. Zwar wird eine ausführliche Konstruktionsbeschreibung Odradeks geliefert, doch im Laufe des Textes wird immer unklarer, was bzw. wer Odradek ist

¹⁴⁴ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: Bd. 21, Sp. 294.

¹⁴⁵ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: Bd. 2, Sp. 1012.

¹⁴⁶ »derartiges habe ich noch nicht gesehen. derartige früchte wachsen hier nicht.« *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: Bd. 2, Sp. 1012.

und welchen Zweck er/es zu erfüllen hat. Je mehr über Odradek bekannt wird, desto weniger begreifbar wird er.

Julia Jonas fällt bei ihrer Untersuchung zu *Das Schloß* und *Der Prozeß* eine »Anti-Charakterisierung«¹⁴⁷ der Figuren Kafkas auf: »Der Leser erhält zwar Angaben zu Alter, Familienstand und Beruf der Protagonisten; diese Informationen sind aber derart allgemein gehalten, daß sie die Individualität der eingeführten Personen eher verdecken als herausstellen.«¹⁴⁸ In *Die Sorge des Hausvaters* verhält es sich ähnlich. Bürokratische Aussagen über Odradek können nicht festgehalten werden (Alter, Familienstand, Beruf, Wohnort). Doch auch die eigentlich zahlreich gegebenen Informationen über Odradek verhelfen zu keiner genauen Vorstellung über das Wesen. Ist Odradek eine Erscheinung, etwas Imaginäres, der Phantasie des Hausvaters Entsprungenes?

- c) Das Wort »Art« bedeutet im Englischen Kunst. Wenn Odradek als Kunst zu begreifen wäre, würde die Frage nach Sinn und Zweck absurd erscheinen: »L'art pour l'art« (wörtlich übersetzt: Die Kunst für die Kunst) – die Kunst ist um ihrer selbst willen existent –, Sinn und Zweckgebundenheit sind nicht relevant. Stefan George, dessen Werk Kafka kennt¹⁴⁹ und den er »außerordentlich bewundert«¹⁵⁰, setzt sich intensiv mit der aus dem französischen Symbolismus stammenden Redewendung »L'art pour l'art« auseinander¹⁵¹. George ist der Auffassung, dass künstlerische Form und ästhetische Gestaltung von Kunst Priorität vor allem Nutzen und aller Zweckgebundenheit haben. Odradek »ist in seiner Art abgeschlossen«, d.h. Odradek steht für die Kunst, die abgeschlossen und zugleich vollendet für sich steht.
- d) Versteht man den Begriff »Art« als Gattungsbegriff, so könnte Odradeks Dasein als ein Außenseiterleben interpretiert werden, denn das Abschließen, Sich-Abkapseln bedeutet zugleich auch ein Sich-Ausschließen und Rückzug von anderen.¹⁵² Der biologisch verwendete Begriff »Art« (lat. species) verweist u.a. auf Charles Darwin. Darwin begründete mit seinen Werken *On the origin of species by means of natural*

¹⁴⁷ Julia Jonas: *Der phänomenologische Text*, S. 165.

¹⁴⁸ Julia Jonas: *Der phänomenologische Text*, S. 156.

¹⁴⁹ Der kleine Gedichtband von Stefan George *Das Jahr der Seele* befindet sich in Kafkas Bibliothek – 1905 schenkt er Max Brod ein Exemplar dieses Bandes. Vgl. Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, S. 143.

¹⁵⁰ Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, S. 143.

¹⁵¹ Vgl. z. B.: Hermann Wiegmann: *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 83.

¹⁵² Kafka macht sich über dieses Thema Gedanken – was dieser Tagebucheintrag veranschaulicht: »Was verbindet Dich mit diesen festabgegrenzten, sprechenden, augenblitzenden Körpern enger als mit irgendeiner Sache, etwa dem Federhalter in Deiner Hand? Etwa daß Du von ihrer Art bist? Aber Du bist nicht von ihrer Art, darum hast Du ja diese Frage aufgeworfen.« (KAAT/872)

*selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*¹⁵³ und *The descent of man, and selection in relation to sex*¹⁵⁴ die moderne Evolutionstheorie und verwies darauf, dass der Artenwandel und die Entstehung neuer Arten auf natürliche Selektion zurückzuführen seien. Odradek ist vielleicht eines der Lebewesen, die sich immer wieder an bestimmte Lebensbedingungen anpassen konnten, oder eines, die nur in bestimmten Nischen überlebensfähig sind.¹⁵⁵ Die Verwendung des Begriffes »Art« ist deutlich auch im Hinblick auf Darwins Untersuchungen¹⁵⁶ zu verstehen, wie im Folgenden deutlich wird.

4.1.9 Od-rad-ek, stammen

- a) Das Verb »stammen« beinhaltet eine Arterhaltung, ein »Erhalten-Bleiben« und »Sich-Vererben«.¹⁵⁷ Das Verb steht damit im Zusammenhang mit dem oft verwendeten Wort »Art«, das hier im Zusammenhang mit der Evolutionstheorie Darwins zu verstehen ist.
- b) Für Kafka ist das Thema »Abstammung« keineswegs aus der Luft gegriffen, tatsächlich spiegelt es die Situation Prags zu seinen Lebzeiten wider. »Mit 230.000 Einwohnern (1910) war [...] Prag die drittgrößte Stadt der Habsburger Monarchie.«¹⁵⁸, beschreibt Harald Salfellner die damalige Situation. Etwa 90 Prozent der Prager Einwohner waren Tschechen, die restlichen zehn Prozent der Stadtbevölkerung setzen sich aus Deutschen und Juden zusammen.¹⁵⁹ Die Hälfte der Prager Juden bekannte sich zum Tschechischen als Hauptsprache, die andere gab Deutsch als Umgangssprache an. Dies führte dazu, dass die Prager Gasthäuser ihre Programmzettel zweisprachig verfassten, um keine der beiden Sprachgruppen zu benachteiligen bzw. zu begünstigen:

Der Wirt des Lokals auf der *Schützeninsel* löste die Sprachenfrage, wie man damals sagte, besonders elegant, indem er die Programme der in seinem Haus stattfindenden Mili-

¹⁵³ 1. Auflage 1859

¹⁵⁴ 1. Auflage 1871.

¹⁵⁵ Vgl. man die Ausführungen unter 4.1.1b) mit dieser Vermutung, so ist Odradek ein Lebewesen, das religiöse Symbole vereint, jedoch nicht ohne darunter zu leiden: Er ist ein Wesen zwischen Mensch (Fortbewegung, Sprache) und Ding (Holz). Der rechte Winkel, der ihm zum Laufen verhilft, gleicht einer Krücke, an der sich Odradek festhalten muss, um nicht zu fallen.

¹⁵⁶ Zusammen mit Kopernikus (die Erde ist nicht der Mittelpunkt des Weltalls) und Freud (das Unbewusste) zählt man seine Erkenntnisse zu den drei »Kränkungen der Menschheit«. Vgl.: Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 273.

¹⁵⁷ stammen: »in älterer sprache stammen in dem sinne »bei dem stamme bleiben, sich vererben, erhalten werden««. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: Bd. 17, Sp. 653.

¹⁵⁸ Harald Salfellner: *Franz Kafka und Prag*, S. 11.

¹⁵⁹ Vgl. Harald Salfellner: *Franz Kafka und Prag*, S. 11. In diesem Zusammenhang ist nicht die deutsche Nationalität (im Sinne einer nationalen Zugehörigkeit zum deutschen Staat) zu verstehen, sondern eine kulturelle Zuordnung, die sich an der Sprache festmacht.

tärkonzerte auf einem einzigen Blatt drucken ließ, auf einer Seite deutsch, auf der anderen in gleicher Aufmachung tschechisch, so daß keine der beiden Landessprachen bevorzugt wurde.¹⁶⁰

Thomas Anz hält zu diesem Thema fest:

Die ethnischen und sozialen Spannungen in der von drei Kulturen durchmischten Stadt waren enorm. [...] Die Verteidigung der eigenen Sprache¹⁶¹ stand im emotionalen Zentrum des damaligen Kampfes um die jeweils eigene ethnische und kulturelle Identität, eines Kampfes, der schon unter Schülern ausgefochten wurde. Bei den häufigen Prügeleien zwischen den Schülern der beiden Nationalitäten verlor Kafkas späterer Freund Oskar Baum sein Augenlicht.¹⁶²

- c) Ein Blick auf Kafkas Abstammung lässt eine Deutung von Odradeks Namen zu: Franz Kafka wird als erstes Kind des jüdischen Ehepaares Julie und Hermann Kafka geboren. Die Mutter wurde in **Prodiebrad** (tschechisch: **Poděbrady**) geboren, der Vater in **Wossek** (tschechisch: **Osek**)¹⁶³.

Die beiden Geburtsstädte der Eltern beinhalten in deutscher und tschechischer Schreibweise den Namen Odradek. Ob Kafka den Namen deswegen so zusammengestellt hat, ist nicht nachweisbar, es gibt verschiedenste Theorien darüber, was Odradek bedeutet und woher der Name stammt.¹⁶⁴

Ganz abwegig ist die oben vorgeschlagene Zusammensetzung des Namens aus den Geburtsstädten der Eltern nicht, macht sich Kafka im *Brief an den Vater* doch aus-

¹⁶⁰ Hartmut Binder: *Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren*, S. 17.

¹⁶¹ Sprache – Verständigung spielt in vielen Texten Kafkas eine Rolle. Vgl. *Beschreibung eines Kampfes*: »Die Pappel in den Feldern, die Ihr den ›Thurm von Babel‹ genannt habt« (KKANI/89). Der Turmbau zu Babel erzürnt Gott »Und sie [das Volk, Anmerkung der Verfasserin] sprachen untereinander: [...] lasst uns eine Stadt bauen und einen Turm, dessen Spitze bis in den Himmel reicht; [...] Und der Herr sprach: Siehe, sie sind ein Volk und haben alle eine Sprache. Und dies ist erst der Anfang ihres Tuns; nunmehr wird ihnen nichts unmöglich sein, was immer sie sich vornehmen. Wohlan, lasst uns hinabfahren und daselbst ihre Sprache verwirren, dass keiner mehr des andern Sprache verstehe.« Mos. 11, 1–9.

¹⁶² Thomas Anz: *Franz Kafka*, S. 45.

¹⁶³ Die Herkunft spielte schon bei Kafkas Eltern eine zentrale Rolle: Der Vater stammte aus dem tschechisch-jüdischen Proletariat, die Mutter entstammte einer gebildeten deutsch-jüdischen bürgerlichen Familie. (Vgl.: Klaus Wagenbach: *Franz Kafka*, S. 17.) Der Vater legte Wert darauf, dass seine Kinder deutsche Schulen besuchten. Unter seinen Freunden war Kafka einer der Wenigen, der »fast fehlerlos Tschechisch« (Klaus Wagenbach: *Franz Kafka*, S. 17.) sprechen und schreiben konnte.

¹⁶⁴ Es wirkt wie eine Vorahnung Kafkas, dass die (Literatur-)Wissenschaftler tatsächlich die verschiedensten Studien anstellen, um den Namen Odradek zu »entschlüsseln«. Marthe Robert fasst die Namens-Entschlüsselung zusammen: »Für Max Brod klingt beim Wort Odradek eine ganze Skala slawischer Wörter an, die ›Abtrünniger‹ bedeuten, abtrünnig vom Geschlecht, rod, vom Rat, vom göttlichen Schöpfungsbeschluß, rada. Wilhelm Emrich sieht als Anknüpfungspunkt das tschechische Verb odra-diti, wonach durch Anhängen des Diminutivsuffixes –ek ein ›Abrätchen‹ entstünde oder, nach Heinz Politzer, ›Bleib mir vom Leibe! Rühr mich nicht an! Folg mir nicht! Forsch mir nicht nach!‹ Nach G. Backenköhler zerfällt das Wort in rad (Ordnung, Reglement), ein Präfix od- (von ... weg, ab) und ein Diminutivum –ek, so daß es sich mit ›kleines Wesen außerhalb der Ordnung‹ übersetzen ließe. Die Etymologie erlaubt also nicht, die Frage zu entscheiden, Odradek wahr sein Geheimnis«. Marthe Robert: *Einsam wie Franz Kafka*, S. 232.

fürlich Gedanken darüber, wie groß der Anteil der mütterlichen und der väterlichen Erbanlagen bei ihm sein mag: »Vergleich uns beide: ich, um es sehr abgekürzt auszudrücken, ein Löwy [Geburtsname der Mutter, Anmerkung der Verfasserin] mit einem gewissen Kafka'schen Fond« (KKANII/146). In Odradek ist die Geburtsstadt der Mutter mit zwei Silben vertreten, die Geburtsstadt des Vaters taucht mit nur einer Silbe auf – eine Gewichtung, ganz wie Kafka sie in seinem Brief andeutet.

Das Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* beginnt mit der Suche nach der Herkunft des Wortes Odradek. Das Wort Odradek spiegelt in diesem Kontext die »Sprachenfrage« von Kafkas Heimatstadt wider. Die Suche des Wortstammes ist mehr als nur die Suche nach einem Wort, und es ist von Kafka gewiss genau kalkuliert, dass »Odradek« sowohl dem Deutschen als auch dem Slawischen zugeordnet werden kann. Das Wort »Odradek« ist eines dazwischen. Vielleicht sogar eins, dessen Ursprung sowohl im Deutschen als auch im Slawischen wurzelt.

4.1.10 es, verführen, Lust

Bei den Worten »es«, »verführen« und »Lust« drängt sich Freuds These¹⁶⁵ auf, dass das Ich »nicht einmal Herr ist im eigenen Hause«¹⁶⁶. Man kann diesen Satz Freuds zunächst im natürlichen Wortsinn auf das Prosagedicht übertragen: Der Hausvater (Herr des Hauses) empfindet Odradek als Eindringling. Die Verunsicherung und Sorge, die Odradek bei ihm hervorruft, bestätigt den Gedanken, dass sich der Hausvater keineswegs als Hausherr fühlt. Freud meinte mit seiner Äußerung jedoch explizit das Unbewusste, das Einfluss auf das eigene Ich ausübt und reflektierte Entscheidungen und Verhaltensweisen beeinträchtigt. Dabei rückt das Triebhafte »Es« in den Vordergrund und verdrängt das vernunftorientierte »Ich«. In *Die Sorge des Hausvaters* ist es das »Es« Odradek, das den Hausvater weg von rationalen hin zu triebhaften Gedanken drängt (»verführen«, »Lust«). Odradek kann dann als das Unbewusste des Hausvaters begriffen werden.

4.1.11 Treppe

- a) In *Die Sorge des Hausvaters* wird eine sexuelle Erregung des Hausvaters durch die Begriffe »Lust« und »verführt« nur sprachlich angedeutet (vgl. Kapitel 4.1.10). Konkreter wird Kafka in einer kurzen Textpassage, die im Folgenden zitiert wird:

¹⁶⁵ Kafka waren die Lehren Freuds bekannt. Nach der Niederschrift des *Urteils* notierte er am 23. September 1912 im Tagebuch: »Gedanken an Freud natürlich« (KKAT/461).

¹⁶⁶ Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 273. Freud hebt in seinem Werk immer wieder die Bedeutung des Unbewussten hervor. Diesen Satz Freuds bringt auch Hansjörg Bay mit *Die Sorge des Hausvaters* in Verbindung. In: *Kafkas Tinnitus*, S. 45.

Auf der Freitreppe der Kirche treiben sich die Kinder herum wie auf einem Spielplatz und rufen einander unanständige Redensarten zu [...]. Der Geistliche kommt heraus, streicht hinten die Kutte glatt und setzt sich auf die Stufe. Es liegt ihm daran, die Kinder zu beruhigen, denn ihr Geschrei ist auch in der Kirche zu hören. [...] Den Sinn dieses Spieles kann er nicht erkennen, auch nicht den entferntesten kindlichen Sinn sieht er. Wie Spielbälle die man gegen den Boden schlägt und auffliegen läßt und wieder gegen den Boden schlägt, so hüpfen sie unermüdlich und scheinbar ohne Anstrengung auf allen Stufen und haben keine Verbindung mit einander als jene Zurufe, es ist einschläfernd. Wie aus beginnendem Schlaf greift der Geistliche nach dem nächsten Kind, einem kleinen Mädchen, knöpft ihr vorn oben das Kleidchen ein wenig auf – sie schlägt ihm dafür im Scherz leicht auf die Wange – erblickt dort irgendein Zeichen, das er nicht erwartet oder vielleicht sogar erwartet hat, ruft Ah!, stößt das Kind fort, ruft Pfui und spuckt aus und macht ein großes Kreuz in die Luft und will eilig in die Kirche zurück. (KKA-NII/280f.)

In diesem Text deutet Kafka eine sexuelle Verführung nicht nur an, sondern ersetzt die sonst meist subtilen sprachlich gesetzten Äußerungen durch eine konkrete Handlung (Aufknöpfen des Kleides). Betrachtet man die Begriffe, die Kafka in den ersten Sätzen verwendet, so erkennt man, dass der Text kunstvoll dramaturgisch aufgebaut ist: Die Kinder »treiben« (es treiben, ugs. = sexueller Akt) sich herum, rufen einander »unanständige« Redensarten zu. Ein ganz und gar unkindliches Spiel, wie der Geistliche findet, so dass er sich aufgefordert fühlt einzugreifen. Wie im Schlaf greift er sich ein Mädchen¹⁶⁷ heraus und beginnt, das Kleid des Kindes zu öffnen.¹⁶⁸ Der Ausruf »Ah!« kann als Überraschung und Erschrecken gedeutet werden.¹⁶⁹ Er stößt das unschuldige Mädchen weg, ergreift die Flucht, lässt die spielenden Kinder hinter sich und flüchtet in die Kirche, die heilige Stätte, die als Symbol für Reinheit und Sittlichkeit steht. Der Geistliche, der fast im Schlaf und wie im Traum auf der Treppe von seiner pädophilen Neigung übermannt wird – hier drängt sich Freuds *Traum-*

¹⁶⁷ Den Begriff »Mädchen« benutzt Kafka auch im Bezug auf erwachsene Frauen, das Verb »spielen« verwendet er in einem Brief an Milena als Umschreibung des sexuellen Aktes. Er schreibt Milena dort von einer unangenehmen sexuellen Erfahrung: »Ich war dann noch einmal mit dem Mädchen beisammen, ich glaube, 2 Nächte später, es war alles so gut wie zum erstenmal, aber als ich dann gleich in die Sommerfrische fuhr, draußen ein wenig mit einem Mädchen spielte, konnte ich in Prag das Landmädchen nicht mehr ansehen, kein Wort habe ich mehr mit ihr gesprochen, sie war (von mir aus gesehn) meine böse Feindin [...]. Ich will nicht sagen, daß der alleinige Grund meiner Feindschaft [...] der gewesen ist, daß das Mädchen im Hotel in aller Unschuld eine winzige Abscheulichkeit gemacht hat (nicht der Rede wert), eine kleine Schmutzigkeit gesagt hat (nicht der Rede wert), aber die Erinnerung blieb, ich wußte im gleichen Augenblick, daß ich das nie vergessen werde«. (M/197f.)

¹⁶⁸ Helen Schmid Blumer assoziiert die zwei Bälle, die den Protagonisten in der Erzählung *Blumfeld ein älterer Junggeselle* begleiten, als »die kleinen Bälle im Genitalbereich« des Mannes sowie als »Brüste der Frauen«. (Helen Schmid Blumer: *Das Spiel der Bälle*, S. 614.) Die Erwähnung der »Spielbälle« in diesem Text lässt sich ebenfalls als sexuelle Umschreibung deuten: Der Geistliche macht sich auf die Suche nach den weiblichen »Bällen«, indem er das Kleid des Mädchens aufknöpft.

¹⁶⁹ Wobei hier gleichzeitig auch ein sexueller Höhepunkt des Geistlichen mit angedeutet sein könnte.

deutung geradezu auf, in der die Treppe als »symbolische Darstellung des Geschlechtaktes«¹⁷⁰ verstanden wird.

Interpretiert man die Unterhaltung zwischen Odradek und dem Vater im Zusammenhang mit diesem Stück, gewinnt der sprachlich angedeutete sexuelle Bezug in dem Text *Die Sorge des Hausvaters* mehr an Gewicht. Die Treppe könnte jetzt als Symbol einer sexuellen Handlung gedeutet werden, sie ist sowohl in der oben betrachteten unvollendeten Passage als auch in dem Text *Die Sorge des Hausvaters* ein Ort der Verführung.¹⁷¹

- b) Kafkas Treppen können allerdings auch für etwas anderes stehen. In einem Brief an Brod – kurz nach der Vollendung des Prosagedichts *Die Sorge des Hausvaters* – verwendet Kafka die Treppe als Metapher für ein nach allgemeingültigen Maßstäben sinnerfülltes menschliches Dasein: »Erkenntnis der ersten Stufe. Der ersten Stufe jener Treppe, auf deren Höhe mir als Lohn und Sinn meines menschlichen [...] Daseins das Ehebett ruhig aufgeschlagen wird.« (KKABIII/320) Für Kafka wäre das Erreichen dieser Ehe-Stufe das Ende seines Schreibens und damit das Ende eines für *ihn* sinnerfüllten Lebens. Die von seiner Familie bzw. seinem Vater vorgelebten Stufen des Lebens und von der Gesellschaft gesetzten Normen erfüllen Kafka mit Angst. In einer Passage aus dem *Brief an den Vater* verwendet Kafka das Sinnbild so:

Ich wage zu sagen, daß Dir in Deinem ganzen Leben nicht geschehen ist, was für Dich eine solche Bedeutung gehabt hätte, wie für mich die Heiratsversuche. [...] Es ist so wie wenn einer fünf niedrige Treppenstufen hinaufzusteigen hat und ein zweiter nur eine Treppenstufe, die aber so hoch ist wie jene fünf zusammen; der Erste wird nicht nur die fünf bewältigen, sondern noch hunderte und tausende weitere [...] aber keine der Stufen, die er erstiegen hat, wird für ihn eine solche Bedeutung gehabt haben, wie für den Zweiten jene eine, erste, hohe, für alle seine Kräfte unmöglich zu ersteigende Stufe (KKA-NII/200).

Kafka deutet hier das Hinaufsteigen der einzelnen Treppenstufen als besondere Schritte innerhalb der eigenen Lebensgeschichte.

¹⁷⁰ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, S. 294.

¹⁷¹ Im Tagebuch hält Kafka einen Treppen-Traum fest, der wiederum mit sexuellen Handlungen zu tun hat: »Ich trat zurück unter eine Anzahl Männer die an der Wand nahe der Mündung der Treppe, auf der ein kleiner Verkehr stattfand, zu warten schienen.« (KKAT/72) Kafka beobachtet auf der Treppe einen Geschlechtsakt (»kleiner Verkehr«). Die Männer neben ihm warten darauf, dass sie an die Reihe kommen. Auch sein Freund Max vergnügt sich. Kafka beobachtet ihn, wie er »auf der Erde saß und eine dicke Kartoffelsuppe aß, aus der die Kartoffeln als große Kugeln herausahen, hauptsächlich eine. Er drückte sie mit dem Löffel, vielleicht mit 2 Löffeln in die Suppe hinein oder wälzte sie bloß.« (KKAT/73) Es sind bildlich umschriebene sexuellen Handlungen, die Kafka träumt: Die Kugeln die Max wälzt, kann man als weibliche Brüste interpretieren, er verschlingt die Frau. Kafka selbst kann sich dem sexuellen Genuss nicht hingeben. Er sucht nicht den Beischlaf, sondern erlebt die größte Freude dabei, die Beine einer Dirne zu betasten und ihre Oberschenkel regelmäßig zu drücken. »Mein Vergnügen dabei war so groß, daß ich mich wunderte, daß man für diese Unterhaltung, welche doch gerade die schönste war, noch nichts zahlen müsse.« (KKAT/72)

In *Die Sorge des Hausvaters* könnte die Treppe einerseits als ein Ort der Verführung andererseits als ein Symbol für die schon erreichten Lebensabschnitte verstanden werden. Beides wird in dem Text angesprochen: Die Lust des Verführens ebenso wie der Rückblick auf das eigene Leben (vgl. Kapitel 4.1.10).

4.2 Zusammenführung der untersuchten Begriffe

Sortiert und gruppiert man die oben ausgewählten untersuchten Worte und Worteinheiten, werden folgende semantische Felder sichtbar, die die Dichte und Polyvalenz des Prosagedichts erkennbar machen:

4.2.1 Ein literarisches Feld (Zwirn-stücke, An-sätze, An-zeichen, Form, Fall, verfitzt, Stäbchen)

Odradek symbolisiert Kafkas Literatur. Die verschiedenen, ineinander verfitzten Zwirnstücke können als Kafkas Prosastücke gedeutet werden. Zugleich ist der Zwirn das verbindende Element, das die Sätze, die Textstücke, das Textgewebe zusammenhält. Die Stäbchen verweisen auf die Schreibmaschine, mit der einzelne Worte sichtbar gemacht und in eine Form gebracht werden. Die Worte Form, Fall, An-sätze und An-zeichen können als literarische Hinweise gedeutet werden.

4.2.2 Ein juristisches Feld (nachzuweisen, Recht, Fall, Winkel)

Der ungelöste Fall Odradek: Odradek ist nicht zu fassen. Kafka inszeniert den Text *Die Sorge des Hausvaters* wie einen juristischen Fall. Die Fachbegriffe nachzuweisen, Recht, Fall und Winkel könnten als eine Anspielung auf Kafkas juristische Tätigkeit gelesen werden.

Angesprochen wird hierbei auch der Gegensatz von Beruf und Kunst: Kafkas Beamten-dasein steht ganz im Gegensatz zu seiner Literatur – deutlich wird dies durch das phantastische Wesen Odradek, das ganz in die künstlerische Welt Kafkas gehört.

4.2.3 Ein religiöses Feld (Zwirnspule, glauben, versuchen, verführt, scheinen, stern-artig)

Odradeks Gestalt in Form einer Zwirnspule erinnert an den Davidstern und könnte als Verweis auf das Judentum gelesen werden. Zugleich könnte das Kreuz, welches auch in Odradeks Gestalt zu erkennen ist, als christliches Symbol betrachtet werden. Der religiöse Kontext wird durch die Begriffe glauben, verführt und versuchen (...und führe uns nicht in Versuchung) noch verstärkt.

Auch die Worte scheinen und sternartig könnten jetzt religiös gedeutet werden: Der christliche Stern, der am Himmel leuchtet.

4.2.4 Ein biologisches Feld (Od-rad-ek, Art, derartig, sternartig, stammen)

Die in dem Prosagedicht gebrauchten Begriffe Art, derartig, sternartig, stammen können alle in einen biologischen Kontext gebettet werden. Die Frage, welcher Art Odradek angehört, bzw. woher er stammt, kann als intensive Auseinandersetzung Kafkas mit seiner eigenen Herkunft/Abstammung verstanden werden. Tatsächlich vereint der Name Odradek die Geburtsstädte der Eltern: Od-rad-ek.

4.2.5 Ein Feld des Unbewussten und Erotischen (es, verführen, Lust, Treppe)

Das Wesen Odradek wird vom Ich-Erzähler zunächst als »es« benannt. Die Begriffe verführen und Lust, die der Erzähler im Zusammenhang mit Odradek gebraucht, lassen eine Deutung ganz im Sinne Freuds zu. Auch die Treppe, auf der sich Odradek und der Hausvater begegnen, kann dann als ein Ort der Verführung gesehen werden – wie Freud es in der Traumdeutung beschreibt.

4.2.6 Ein ästhetisch/künstlerisches Feld (Art, Form, Gebilde)

Die Worte Art, Form und Gebilde können einem ästhetisch/künstlerischen Bereich zugeordnet werden. Der Begriff Art kann nicht nur im biologischen Sinn verstanden werden. Aus dem Englischen oder Französischen übersetzt bedeutet er »Kunst«. Form und Gebilde können in diesem Zusammenhang auch als künstlerische Formen und Gebilde verstanden werden.

»Und ich allein habe doch alle Sorge und Angst
in mir, lebendig wie Schlangen, ich allein sehe
ununterbrochen in sie hinein, nur ich weiß
wie es um sie steht.«¹⁷²

FRANZ KAFKA

5 Sorge als Motiv in ausgewählten Werken Kafkas

In diesem Kapitel wird das Augenmerk ganz auf das Motiv Sorge in ausgewählten Erzählungen sowie dem Roman *Das Schloß* gelegt.

Bezug nehmend auf These 1 soll gezeigt werden, dass die Sorge ein immer wiederkehrendes Motiv ist, das sich in zahlreichen Texten Kafkas finden lässt. Wie sämtliche Texte Kafkas sind seine Erzählungen sehr facettenreich und vielschichtig. Die im Folgenden vorgelegten Interpretationen widmen sich ganz dem Thema Sorge; daher können (und sollen) andere Aspekte der Erzählungen und Romane an dieser Stelle nicht näher erläutert werden.

Am Anfang der Untersuchung steht der *Brief an den Vater* – er weist eine besondere Nähe zu dem Text *Die Sorge des Hausvaters* auf. Zudem nimmt er eine Sonderstellung im Werk Kafkas ein, da er viele private und biografische Äußerungen enthält und nie für eine Veröffentlichung gedacht war. Er wird vor den rein literarisch verfassten Texten interpretiert. Weitere Erzählungen und der Roman *Das Schloß* werden im Anschluss chronologisch, der Reihenfolge ihrer Entstehung nach, untersucht.

5.1 *Brief an den Vater*

Sorgen gehören zum Dasein eines jeden Lebens, doch stehen bei Kafka nicht nur materielle oder emotionale Probleme im Vordergrund. Kafka spricht in seinem *Brief an den Vater* – den dieser nie erhalten hat – von den »tiefste[n] Sorgen der geistigen Existenzbehauptung« (KKANII/194), die ihm zu schaffen machen. In seinem Brief setzt sich Kafka intensiv mit der Beziehung zu und der Erziehung durch seinen Vater auseinander. Advokatische Kniffe¹⁷³ habe er dort verwendet, gibt Kafka zu, und tatsächlich liest sich dieses Schriftstück wie die Verteidigungsrede eines Angeklagten, der sich seines glän-

¹⁷² KKABII/267.

¹⁷³ »Und verstehe beim Lesen alle advokatischen Kniffe, es ist ein Advokatenbrief« (M/85), so kündigt Kafka den *Brief an den Vater* an, dessen Abschrift er Milena Jesenská Anfang Juli 1920 senden will. Kafka entscheidet sich schließlich jedoch gegen die Übersendung. Der in der Handschrift über einhundert Seiten lange Brief erreicht den Adressaten nicht. Kafka vertraut seiner Mutter den Brief an und bittet sie, ihn dem Vater zu übergeben. Nach der Lektüre des Briefes sieht die Mutter von einer Weitergabe des Briefes an Kafkas Vater ab. Einen juristischen Stil bekommt das Schriftstück auch durch die Vokabeln, die Kafka verwendet: Das Wort »Urteil« fällt schon im zweiten Absatz, weitere juristische Begriffe ziehen sich durch den ganzen Text. Vgl. auch Kapitel 5.1.4.

zenden rhetorischen Auftritts bewusst ist. Dennoch ist vieles – weit über diese berechnete Wirkung hinaus – für das Sorge-Thema bedeutsam.

Der Brief ist die einzig größere autobiografische Äußerung Kafkas und ist als Ausdruck einer persönlichen Krise zu verstehen, die bereits literarisch in *Die Sorge des Hausvaters* festgehalten ist. Es fällt auf, dass der Brief, der im November 1919 von Kafka verfasst wurde, sich mit nahezu den gleichen Sorge-Themen beschäftigt, wie der zweieinhalb Jahre zuvor verfasste Text *Die Sorge des Hausvaters*.

5.1.1 Das Motiv Sorge im *Brief an den Vater*

Bereits zu Beginn des Briefes thematisiert Kafka den Begriff Sorge:

Du hast Dein ganzes Leben lang schwer gearbeitet, alles für Deine Kinder, vor allem für mich geopfert, ich habe infolgedessen »in Saus und Braus« gelebt, habe vollständige Freiheit gehabt zu lernen, was ich wollte, habe keinen Anlaß zu Nahrungssorgen, also Sorgen überhaupt gehabt (KKANII/144).

Kafka beschreibt hier, was sein Vater unter Sorgen versteht: materielle Not wie z.B. die Sorge, nicht genug zu Essen zu haben. Kafkas Vater, der aus ärmlichen Verhältnissen stammte, war stolz darauf, seine Familie gut versorgen zu können. Der Vater hielt den Kindern immer wieder vor, dass er in »Sorge und Plage« (KKANII/153) lebe und sehr viel arbeiten müsse, um seinen Kindern diesen Lebensstandard zu bieten. Der Vater bot seiner Familie finanzielle Absicherung, die er in seiner Kindheit nicht kannte¹⁷⁴, doch Kafka wünschte sich emotionale Zuwendung und Aufmunterung, die ihm der Vater nicht geben konnte. Kafka erinnerte sich an Szenen, in denen er, von etwas glücklich erfüllt, nach Hause kam, dem Vater davon erzählte und dieser mit einem ironischen Seufzen antwortete: »Mir gesagt, Deine Sorgen« (KKANII/153). Das väterliche Geschäft, an dessen Existenz auch das Wohlergehen der Familie hing, bereitete Probleme, die von den Kindern nicht ferngehalten wurden. Im Tagebuch schreibt Kafka:

Jetzt Abend konnte der Vater vor Aufregung nicht einschlafen, da er ganz von der Sorge um das Geschäft und von seiner dadurch aufgeweckten Krankheit ergriffen war. [...] Es ist klar, daß von ihm aus gesehn, seine Sorgen durch uns nicht abgenommen und nicht einmal erleichtert werden, aber selbst von uns aus gesehn nicht, selbst in unserm besten Willen steckt etwas noch so traurige Überzeugung, daß er für seine Familie sorgen muß. (KKAT/39f.)

Kafka stellt in der kurzen Niederschrift den Begriff »Sorge« und das Verb »sorgen« nebeneinander. Er verweist hier auf die gesetzmäßige Pflicht des Vaters für seine Fami-

¹⁷⁴ So erinnert sich Kafka an folgende Klagen des Vaters: »Schon mit sieben Jahren mußte ich mit dem Karren durch die Dörfer fahren.« »Wir mußten alle in einer Stube schlafen.« »Wir waren glücklich, wenn wir Erdäpfel hatten.« »Aber trotzdem, trotzdem – der Vater war mir immer der Vater. Wer weiß das heute! Was wissen die Kinder! Das hat niemand gelitten! Versteht das heute ein Kind?« (KKANII/169)

lie zu sorgen (Fürsorgepflicht) und drückt damit aus, dass es neben den Rechten des Vaters auch Pflichten gibt, die dieser zu erfüllen hat. In dem Brief schreibt Kafka: »Heiraten, eine Familie gründen, alle Kinder, welche kommen wollen, hinnehmen, in dieser unsichern Welt erhalten und gar noch ein wenig führen ist meiner Überzeugung nach das Äußerste, das einem Menschen überhaupt gelingen kann.« (KKANII/200) Damit verdeutlicht er zugleich, dass seinem Vater diese Aufgabe nicht gelungen ist:

Daß es scheinbar so vielen leicht gelingt, ist kein Gegenbeweis, denn erstens gelingt es tatsächlich nicht vielen, und zweitens »tun« es diese Nichtvielen meistens nicht, sondern es geschieht bloß mit ihnen (KKANII/200f.).

An anderer Stelle bezieht Kafka den Begriff »Sorge« auf sich und gibt zu: »Mich beschäftigte nur die Sorge um mich, diese aber in verschiedenster Weise.« (KKANII/194). Der junge Kafka sorgt sich um seine Gesundheit; später glaubt er, dass es ganz in seinem Wesen liegt, Sorgen zu haben. Seinem Vater erklärt er:

zwar laufen auch entsprechend meiner Schwerblütigkeit und Pedanterie unzählige Sorgen mit, aber sie sind nicht das entscheidende, sie vollenden zwar wie Würmer die Arbeit am Leichnam, aber entscheidend getroffen bin ich von anderem. Es ist der allgemeine Druck der Angst, der Schwäche, der Selbstmißachtung. (KKANI/208)

Es ist eine der vielen subtilen Schuldzuweisungen an den Vater, erklärt Kafka doch auf den vorhergehenden Seiten des Briefes ausführlich, dass Schwäche und Unvermögen das Ergebnis des Erziehungsstils seines Vaters seien.

5.1.2 Der Vater und die Religion

Kafka erlebt seinen Vater als übermächtig, sein Erziehungsstil vermittelt ihm das Gefühl, ein »Nichts« (KKANII/149) zu sein:

Vielmehr haben alle Deine Erziehungsmaßnahmen genau getroffen; keinem Griff bin ich ausgewichen; so wie ich bin, bin ich (von den Grundlagen und der Einwirkung des Lebens natürlich abgesehen) das Ergebnis Deiner Erziehung und meiner Folgsamkeit. Daß dieses Ergebnis Dir trotzdem peinlich ist, ja daß Du Dich unbewußt weigerst es als Dein Erziehungsergebnis anzuerkennen, liegt eben daran, daß Deine Hand und mein Material einander so fremd gewesen sind. (KKANII/160)

Hier taucht ein religiöser Vergleich auf: Die Hand, die aus dem Material einen Menschen formt. Dieses Bild erinnert sofort an den biblischen Gott, der Adam aus Lehm erschuf.

Der Vater als göttliche Figur – dieses Motiv wiederholt sich an anderer Stelle:

Ich war ja schon niedergedrückt durch Deine bloße Körperlichkeit. Ich erinnere mich z. B. daran, wie wir uns öfters zusammen in einer Kabine auszogen. Ich mager, schwach, schmal, Du stark, groß, breit. Schon in der Kabine kam ich mir jämmerlich vor und zwar nicht nur vor Dir, sondern vor der ganzen Welt, denn Du warst für mich das Maß aller Dinge. (KKANII/151)

Kafka erinnert den Vater nicht nur als körperlich, sondern auch verbal übermächtig: »Du aber schlugst mit Deinen Worten ohne weiters los [...], man war gegen Dich vollständig wehrlos.« (KKANII/155)

Kafka erlebt die Anweisungen des Vaters als »Himmelsgebot« (KKANII/155). Zugleich bemerkt er, dass der Vater sich an die von ihm gestellten Regeln nicht hält – ein Widerspruch, den das Kind nicht auflösen kann.

Der allmächtigen Vaterfigur kann der Junge lange Zeit nichts Gewichtiges entgegensetzen. Eine Folge dieser Erziehung war, so erinnert sich Kafka: »ich verlernte das Reden.« (KKANII/159) Diese Aussage ist durchaus wörtlich zu nehmen: Statt zu reden, beginnt Kafka zu beobachten. Seine Beobachtungen verschriftet er später. Im Tagebuch finden sich zahlreiche Skizzen, in denen er seine Beobachtungen festhält, seinen ersten Band nennt Kafka wohl deshalb auch schlicht *Betrachtung*.

Beachtenswert im *Brief an den Vater* sind Kafkas Vorwürfe an den Vater bezüglich der nur rudimentär überlieferten jüdischen Religion. Diese Empfindungen aus jungen Jahren beschreibt Kafka wie folgt: »Aber was war das für Judentum, das ich von Dir bekam!« (KKANII/185), »ein Nichts« (KKANII/185) von Judentum wirft Kafka seinem Vater vor. Später glaubt er, den Vater besser zu verstehen: »Du hattest aus der kleinen ghettoartigen Dorfgemeinde wirklich noch etwas Judentum mitgebracht, es war nicht viel und verlor sich noch ein wenig in der Stadt« (KKANII/188). Zu einer »Art jüdischen Lebens« (KKANII/188) mag es für den Vater gereicht haben, aber für die Überlieferung an die Kinder war es »zu wenig« (KKANII/188), findet Kafka. Der Vater führt dies auf äußere Umstände zurück, er habe »zu viel andere Arbeit und Sorgen gehabt« (KKANII/190), als sich mit diesen Dingen auch noch abgeben zu können. Den Sinn der religiösen Riten und Gebräuche hatte der Vater nicht internalisiert und wirkte deshalb in seiner Gläubigkeit nicht überzeugend: »Du giengst an vier Tagen im Jahr in den Tempel, warst dort den Gleichgültigen zumindest näher, als jenen, die es ernst nahmen« (KKANII/186), beschreibt Kafka die religiösen Ausübungen seines Vaters. Patrice Djoufack beschreibt treffend:

Die Tragik der jungen Generation besteht nach Kafka eben darin, dass sie das lose Verhältnis ihrer Väter zum Judentum erkannt hat, aber mit dieser Welt der Väter unmöglich brechen kann, obwohl sie es will. [...] Ihre Position ist eine ungemütliche Stellung zwischen zwei Welten, der fremdkulturellen, deutschen Welt und der im Übergang begriffenen jüdischen Welt.¹⁷⁵

Zwar versucht der Vater, seinen Kindern das Judentum zu vermitteln, scheitert aber, da er nicht einmal für sich selbst einen Wert daraus ziehen kann.

¹⁷⁵ Patrice Djoufack: *Der Selbe und der Andere*, S. 30f.

5.1.3 Schreiben als Loslösung vom Vater

Kafka beginnt zu schreiben. Das Schreiben hat für Kafka eine große Bedeutung, weil er es als einzigen gelungenen Schritt wertet, sich vom Vater zu lösen: »Hier war ich tatsächlich ein Stück selbstständig von Dir weggekommen« (KKANII/192). Kafka beklagt die Abneigung des Vaters gegenüber jeder »Art [s]einer Interessenahme« (KKANII/190), bei der auch sein Schreiben keine Ausnahme bildet. Die geringschätzigste Kenntnisnahme seiner Bücher – »Leg's auf den Nachttisch!« (KKANII/192) – treffen Kafka: »Mein Schreiben handelte von Dir, ich klagte dort ja nur, was ich an Deiner Brust nicht klagen konnte.« (KKANII/192) Hier gibt Kafka einen direkten Hinweis darauf, dass seine Texte – mehr oder weniger offenkundig – auch immer von seinem Vater handeln.

Wie groß die Diskrepanz zwischen Vater und Sohn zeitweise war, belegt ein Briefentwurf im Tagebuch Kafkas aus dem Jahr 1914:

Die Sorgen, die ich um die Fabrik habe, sind ganz anderer Art als Deine, sie sind vollständig passiv, aber deshalb nicht weniger schwer. Du trägst die Verantwortung für die Arbeit [...] ich aber trage die Verantwortung für das Geld. Ich trage die Verantwortung gegenüber dem Vater und dem Onkel. Unterschätze das nicht, wäre es mein Geld, es wäre, glaube mir, kinderleicht für mich, die Sorge zu tragen. Aber ich trage leider bloß die Sorgen, kann aber sonst aus Gründen, die allerdings hauptsächlich in mir liegen nicht selbst eingreifen. Alles was ich tue ist daß ich einmal im Monat herkomme und ein zwei Stunden hier sitze. Das ist an sich sinnlos, schadet und nützt niemandem und ist nur ein vergeblicher Versuch meinem Verantwortlichkeitsgefühl und meinen Sorgen zu entsprechen. (KKAT/701)

Dieser Briefentwurf steht im Zusammenhang mit der ihm von seiner Familie auferlegten Verantwortung für die Fabrik des Onkels. Ende 1914/Anfang 1915 musste Kafka sich immer häufiger um die Belange dieser Fabrik kümmern. Er wird weder den Anforderungen seines Vaters noch den eigenen gerecht, dies hält er im Tagebuch fest:

Es ist alles nutzlos. Kann ich die Geschichten nicht durch die Nächte jagen, brechen sie aus und verlaufen sich [...]. Und morgen gehe ich in die Fabrik, werde nach dem Einrücken Pauls vielleicht jeden Nachmittag hingehn müssen. Damit hört alles auf. (KKAT/715)

Kafka litt unter dieser Situation, es kam immer häufiger zu Vorwürfen seitens des Vaters, dass er den Betrieb vernachlässige: »Gestern die Vorwürfe des Vaters wegen der Fabrik« (KKAT/710).

Vergleicht man den letzten Satz des oben zitierten Briefentwurfs mit dem Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters*, so fällt auf, dass Kafka fast identische Satzgefüge verwendet: »erscheint an sich sinnlos« – »ist an sich sinnlos«; »er schadet ja offenbar niemandem« – »schadet und nützt niemandem«, »vergeblich frage ich mich« – »vergeblicher Versuch«. Kafka empfindet seine Pflichten der Fabrik gegenüber als Last. Interessant ist an dieser Stelle die Auseinandersetzung mit dem Begriff Sorge: Kafka spricht hier von einer

passiven Sorge, einer Verantwortung, die er dem Vater und dem Onkel gegenüber verspürt. Die Erwartungshaltung, die der Vater hat, widerstrebt Kafka, denn die Sorgen um die Fabrik sind nicht *seine* Sorgen. Sorge bereitet ihm allerdings die Auseinandersetzung mit seinem Vater. Das untätige Herumsitzen raubt Kafka Zeit, die er lieber schreibend verbringen würde. Der Vater toleriert Kafkas Einstellung nicht – was bleibt, sind gegenseitige Vorwürfe und Vorhaltungen.

Die Stücke, die Kafka schreibt, sind »Selbstständigkeitsversuche, Fluchtversuche mit aller kleinstem Erfolg« (KKANII/211) und seine »Pflicht«, mehr noch sein »Leben« (KKANII/211) besteht darin, über dieses Stück Freiheit zu wachen. Das Gebiet des Schreibens bedeutet für Kafka eine vaterfreie Zone, die er gegenüber allen Gefahren verteidigen muss. Die Ehe beurteilt Kafka als eine solche Gefahr:

Wenn ich in dem besonderen Unglücksverhältnis, in welchem ich zu Dir stehe, selbstständig werden will, muß ich etwas tun, was möglichst gar keine Beziehung zu Dir hat; das Heiraten ist zwar das Größte und gibt die ehrenvollste Selbstständigkeit, aber es ist auch gleichzeitig in engster Beziehung zu Dir. (KKANII/209)

Kafka folgert daraus: »So wie wir aber sind, ist mir das Heiraten dadurch verschlossen, daß es gerade Dein eigenstes Gebiet ist.« (KKANII/210)

Kafkas *Brief an den Vater* ist so konzipiert, dass alles Versagen, alle Fehler und Vorwürfe, aber auch die scheinbaren Stärken des Vaters als Beweismittel dienen, um Kafkas Lebensweise zu rechtfertigen. Es sind dies die schwachen Stellen im Brief, in denen allzu deutlich wird, dass Kafkas Argumentationsketten so konstruiert sind, dass sie dem Vater alle Schuld zuweisen. Zugleich belegen sie, wie tief die Sorgen und Ängste in Kafka wurzeln. Tatsächlich befand sich Kafka zeitlebens in einem Dilemma: Auf der einen Seite wollte er Ehe und Familie und ein (sich) sorgender Vater sein, auf der anderen Seite war dieser Wunsch unvereinbar mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Er wusste, dass sich die Sorgen schon im Moment seiner Eheschließung ins Unendliche vermehren würden. Im August 1916 listet Kafka in seinem Tagebuch Vor- und Nachteile einer Ehe auf. Als Vorteil des Junggesellendaseins notiert er: »nur für mich verantwortlich«, »keine Sorgen Konzentration auf die Arbeit« (KKANII/24f.)

An Felice Bauer, mit der er sich einige Monate später zum zweiten Mal verloben wird, schreibt er deswegen auch: »Ich spüre manchmal die Sorgen, als wenn sie mir das Blut aus den Schläfen trinken würden.« (KKABIII/258)

Im *Brief an den Vater* wertet Kafka sein Schreiben ab. Es dient dort nur als Argument gegen das Familienoberhaupt. Im Tagebuch hingegen schreibt er ausführlich über die wirkliche Bedeutung, die das Schreiben für ihn hat:

Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe. Aber wie mich befreien und sie befreien ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar. (KKAT/562)

Das vergnügliche Beisammensein mit anderen oder die Auseinandersetzung mit den Problemen seiner Freunde ist für Kafka zeitweise eine Last. Ein Dasein außerhalb der Literatur, ein Leben, in dem das Schreiben keine Rolle spielt, findet für ihn nicht statt:

Alles was sich nicht auf Litteratur bezieht, hasse ich, es langweilt mich Gespräche zu führen (selbst wenn sie sich auf Litteratur beziehn) es langweilt mich Besuche zu machen, Leiden und Freuden meiner Verwandten langweilen mich in die Seele hinein. (KKAT/569)

Dass sein Widerwille gegen menschliches Beisammensein so unüberwindbar ist, offenbart sich vor allem in der Beziehung zu Felice:

Sieh, Du warst doch nicht nur der größte Freund, sondern gleichzeitig auch der größte Feind meiner Arbeit, wenigstens von der Arbeit aus gesehn, und sie mußte sich deshalb ebenso, wie sie Dich in ihrem Kern über alle Grenzen liebte, in ihrer Selbsterhaltung mit allen Kräften gegen Dich wehren. Und zwar in jeder Einzelheit. (KKABIII/106)

Der Vater kennt die *Briefe an Felice* ebenso wenig wie die Tagebücher seines Sohnes, in denen dieser immer wieder betont, dass es allein das Schreiben ist, das er durch eine Heirat zu verlieren glaubt. Alle Selbstständigkeit, die er durch das Schreiben erreicht haben mochte, würde für ihn nicht viel bedeuten, wenn Kafka nicht das Gefühl, ja, die Sicherheit hätte, dass er *Literatur sei*. Im *Brief an den Vater* ist die Erklärung des Nicht-heiraten-Könnens einseitig und als alleinige Kritik gegen den Vater¹⁷⁶ gerichtet. Nur Kafka weiß, dass all die hervorgebrachten Argumente, die gegen die Erziehung des Vaters sprechen, nicht an die Vorwürfe heranreichen, die er sich selbst macht:

Ich schreibe seit paar Tagen, möchte es sich halten. [...] immerhin habe ich doch einen Sinn bekommen, mein regelmäßiges, leeres, irrsinniges junggesellenmäßiges Leben hat eine Rechtfertigung. (KKAT/549)

Doch diese unlösbare Situation – der Wunsch nach Frau und Kindern und zugleich das notwendige Allein-sein-Müssen, das Sich-Flüchten in die Literatur – quält Kafka. Der Verzicht auf Heirat und Ehe ist zugleich mit der Tatsache verbunden, dass Kafka keine Nachfahren haben würde. Dieser Gedanke schmerzte:

Ein unglücklicher Mensch, der kein Kind haben soll, ist in sein Unglück schrecklich eingeschlossen. Nirgends eine Hoffnung auf Erneuerung, auf eine Hilfe durch glücklichere Sterne. Er muß mit dem Unglück behaftet seinen Weg machen wenn sein Kreis beendet ist, sich zufrieden geben und nicht weiterhin anknüpfen, um zu versuchen, ob dieses Unglück, das er erlitten hat, auf einem längern Wege, unter andern Körper- und Zeitumständen sich verlieren oder gar Gutes hervorbringen könnte (KKAT/325).

¹⁷⁶ Auch wenn Kafka anfangs von einer Schuldlosigkeit des Vaters spricht, so hebt er diesen Freispruch doch sofort wieder auf: »auch ich glaube, *Du seist* gänzlich schuldlos [...]. Aber ebenso gänzlich schuldlos *bin* auch *ich*.« (KKANII/144f.; Hervorhebungen von der Verfasserin). Kafka verwendet hier in Bezug auf den Vater den Konjunktiv und betont damit die Schuld des Vaters.

Einige Jahre später notiert er deutlicher: »Ohne Vorfahren, ohne Ehe, ohne Nachkommen, mit wilder Vorfahren-, Ehe- und Nachkommens-lust. Alle reichen mir die Hand: Vorfahren, Ehe und Nachkommen, aber zu fern für mich.« (KKAT/884)

Noch zwei Jahre vor seinem Tod klagt er sich selbst an: »Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan? Es ist mißlungen, wird man schließlich sagen, das wird alles sein.« (KKAT/879)

Zum Glück scheidet Kafka nicht ohne Hinterlassenschaft aus dem Leben. Sein literarisches Werk ist als Nachkomme Kafkas zu sehen; er selbst betrachtet seine literarischen Stücke als lebendige »Organismen«¹⁷⁷. So vermerkt Kafka 1911 in seinem Tagebuch:

Würde ich einmal ein größeres Ganzes schreiben können wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende, dann könnte sich auch die Geschichte niemals endgiltig von mir loslösen und ich dürfte ruhig und mit offenen Augen als Blutsverwandter einer gesunden Geschichte ihrer Vorlesung zuhören (KKAT/227).

Schon bald nach der Niederschrift des *Urteils* hat er diesen Blutsverwandten erschaffen: »die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen« (KKAT/491).¹⁷⁸

5.1.4 Jura

Der *Brief an den Vater* ist ein einzigartiges Dokument, das auf formvollendete Weise zeigt, wie geschickt Kafka Argumentation und Rhetorik beherrscht. Geschult durch das Jurastudium, legt er seine Beweisführungen gegen den Vater vor, die er kunstvoll dichterisch verpackt. Der Brief ist mit juristischen Termini wie »Urteil« (KKANII/144; 153; 154, 176, 180, 185, 208), »Schuld« (KKANII/144, 145, 147, 168, 201, 214), »letzte Instanz« (KKANII/149), »verurteilt(est)« (KKANII/150, 204), »Recht« (KKANII/150, 162, 213), »Gesetzen« (KKANII/156), »Verurteilung« (KKANII/158), »Klagen« (KKANII/164), »Prozeß« (KKANII/181), »Richter« (KKANII/181), »Beweis(en)« (KKANII/184, 162, 196), »Fall« (KKANII/179, 192, 197, 208) gespickt.

Über seine Berufswahl spricht Kafka abfällig:

¹⁷⁷ Vgl. diese Tagebuchaufzeichnung: »Anfang jeder Novelle zunächst lächerlich. Es scheint hoffnungslos, daß dieser neue noch unfertige überall empfindliche Organismus in der fertigen Organisation der Welt sich wird erhalten können« (KKAT/711).

¹⁷⁸ Eben solche Verwandte sind alle von Kafka veröffentlichten Erzählungen, denn sie schienen ihm als gelungen. Kafka tut sich schwer zu veröffentlichen, denn er rechtfertigt sich selbst für die gut befundenen Stücke, die er aus der Hand gibt. An seinen Verleger schreibt er: »Hier lege ich Ihnen die kleine Prosa vor, die Sie zu sehen wünscheten; sie ergibt wohl schon ein kleines Buch. Während ich sie für diesen Zweck zusammenstellte, hatte ich manchmal die Wahl zwischen der Beruhigung meines Verantwortungsgefühls und der Gier, unter Ihren schönen Büchern auch ein Buch zu haben [...]. Jetzt aber wäre ich natürlich glücklich, wenn Ihnen die Sachen auch nur soweit gefielen, daß Sie sie druckten. Schließlich ist auch bei größter Übung und größtem Verständnis das Schlechte in den Sachen nicht auf den ersten Blick zu sehen.« (KKABI/167)

Ich studierte also Jus. Das bedeutete, daß ich mich in den paar Monaten vor den Prüfungen [...] geistig förmlich von Holzmehl nährte, das mir überdies schon von tausenden Mäulern vorgekaut war. Aber in gewissem Sinn schmeckte mir das gerade, wie in gewissem Sinn früher das Gymnasium und später der Beamtenberuf, denn das alles entsprach vollkommen meiner Lage. Jedenfalls zeigte ich hier erstaunliche Voraussicht, schon als kleines Kind hatte ich hinsichtlich der Studien und des Berufes genug klare Vorahnungen. Von hier aus erwartete ich keine Rettung, hier hatte ich schon längst verzichtet. (KKANII/198)

Etwas später schreibt er, dass er mit dem Jurastudium »das Nichts« (KKANII/212) hatte wählen müssen. Diese Äußerungen sind deutlich als Provokation gegen den Vater zu verstehen. Kafka spielt hier auf die Reaktion des Vaters an, als er ihm deutlich macht, keinerlei Interesse am väterlichen Betrieb zu haben. Der enttäuschte Vater wirft seinem Sohn vor, keinen »Geschäftssinn«, stattdessen nur »höhere Ideen im Kopf« (KKANII/175) zu haben. Wäre er wirklich mit »höheren Ideen« beschäftigt gewesen, so spottet Kafka jetzt, wäre er sicherlich nicht am Beamten Schreibtisch gelandet.

Zugleich drücken diese Bemerkungen aber auch die tatsächliche Unzufriedenheit und die Sorgen Kafkas aus. Seine Pläne, mit der Schriftstellerei sein Geld zu verdienen, scheitern an seiner Unentschlossenheit, die Sicherheit des Beamten-Daseins zu verlieren – zurück bleibt der unerfüllte Traum und die unbefriedigende Lösung, dem Schreiben nur wenig Zeit widmen zu können.

5.1.5 Zusammenfassung

Im *Brief an den Vater* thematisiert Kafka die Bereiche Literatur, Beruf, Familie und Sorgen um die Zukunft. Der Vater steht für den Konflikt mit der elterlichen Autorität, das Auflehnen gegen das patriarchale Gedankengut, aber im gleichen Maße auch für die Auseinandersetzung mit der Institution Ehe und dem damit verbundenen Familienglück, auf das Kafka zugunsten des Schreibens verzichtet.

Kafka beschreibt seinen Vater als vielbeschäftigten Mann, der sich mit Geschäftssorgen plagt und sich um die Bedürfnisse und Wünsche seiner Kinder nicht kümmern kann und will. Sorgen bedeuten für den Vater vor allem finanzielle Nöte, die die Existenz der Familie gefährden. Für seine Familie zu sorgen, bedeutet für ihn daher, für eine ausreichende Versorgung aufzukommen. Dieser Pflicht – für seine Familie zu sorgen – kommt der Vater nach, ja, er bietet der Familie noch weit mehr, eine eigene Wohnung mit Bediensteten, mehr als genug Essen auf dem Tisch, kurz: Die Familie Kafka führt ein gutbürgerliches Leben. Der Vater, der selbst in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen ist, kann daher die Sorgen seines Sohnes nicht verstehen: Wie kann dieser von Sorgen sprechen, da es ihm doch an Nahrung und Arbeit nicht mangelt? Kafka spricht daher explizit von »Sorgen der geistigen Existenzbehauptung« (KKANII/194), die ihn belasten.

Der *Brief an den Vater* verrät viel über Kafka und sein ambivalentes Verhältnis zum Vater, letztlich aber auch zur Idee der eigenen Vaterschaft. Es sind größtenteils Vorwürfe, die der Sohn an den Vater heranträgt – ein selbstkritischer Blick fehlt ganz, und wenn Kafka auch manches Mal einlenkt, so nimmt er dies in den Sätzen darauf wieder vollständig zurück. Es ist ein Brief, der ein bestimmtes Ziel verfolgt und ganz subtil und manipulativ dem Vater Schuld und Verantwortung für die Art und Weise seiner Erziehung zuschreibt.

Der *Brief an den Vater* verdeutlicht Kafkas Hilflosigkeit und zeigt, dass er mit seiner momentanen Situation nicht zufrieden ist. Die Loslösung vom Vater gelingt ihm nicht. Die Sorgen, die Kafka in dem Brief anspricht, handeln von einem Kampf um Identität – und deren Akzeptanz. Deutlich wird in dem Brief auch, dass Kafka sich bewusst ist, dass seine Zeit läuft – denn er setzt sich nicht nur oberflächlich mit dem Thema Ehe und Kinder auseinander. Er weiß wohl, dass er sich entscheiden muss, entweder Ehemann und Vater zu sein oder seine Zeit ganz einer schriftstellerischen Existenz zu widmen. Die Zeit, die ihm zur Verfügung steht, das ist für Kafka ganz klar, möchte er sinnvoll nutzen – sinnvolles Dasein und Tun ist für ihn nur jedoch nur dann gegeben, wenn er sich ganz dem Schreiben hingeben kann.

5.2 *Der Kaufmann*

Die Erzählung *Der Kaufmann* ist bereits im Jahr 1907 verfasst worden. Eine genaue Datierung des drei Seiten umfassenden Textes ist nicht möglich, doch muss sie vor Ende 1907 entstanden sein, da sie bereits zu diesem Zeitpunkt für die Druckausgabe des *Hyperion* Heftes, das um den 9. März 1908 erschien, zur Verfügung stand.¹⁷⁹

5.2.1 Das Motiv Sorge in *Der Kaufmann*

Es ist möglich, daß einige Leute Mitleid mit mir haben, aber ich spüre nichts davon. Mein kleines Geschäft erfüllt mich mit Sorgen, die mich innen an Stirne und Schläfen schmerzen, aber ohne mir Zufriedenheit in Aussicht zu stellen, denn mein Geschäft ist klein. (KKAD/21)

So beginnt die Erzählung *Der Kaufmann*. Der Text befasst sich mit den Problemen eines Geschäftsmanns; es sind immerwährende Sorgen, die ihn bedrücken, eine Zufriedenheit, so sagt er selbst, kann sich nicht einstellen, »denn mein Geschäft ist klein«. Es stellt sich hier die Frage, ob der Kaufmann mit dieser Aussage die tatsächliche Raumgröße seines Ladens meint oder sein geringes Einkommen. Vielleicht wünscht er sich ein größeres Geschäft. Dann würde er in dem Ansehen der Leute steigen und hätte möglicherweise

¹⁷⁹ Vgl. KKAD App./34. Im Dezember 1912 erscheint die Erzählung in dem Band *Betrachtung*, vgl. KKAD App./43.

mehr Einkommen. Vielleicht hat der Kaufmann existenzielle Sorgen und braucht mehr Geld zum Überleben. Tatsächlich sind die beiden Aussagen des zweiten Satzes »Mein kleines Geschäft« und »mein Geschäft ist klein« in beiden Lesarten zu verstehen.

»Mein Geld haben fremde Leute«, klagt er und sorgt sich um die finanziellen Verhältnisse der anderen, von denen seine monetäre Situation abhängt. »Bestimmungen treffen, das Gedächtnis des Hausdieners wachhalten, vor befürchteten Fehlern warnen und in einer Jahreszeit die Moden der folgenden berechnen« (KKAD/22) – all dies muss der Kaufmann bedenken und leisten, damit sein Laden läuft. Die Sorgen hören auch am Abend, wenn der Betrieb längst geschlossen ist, nicht auf, vielmehr ist diese Zeit eine fast größere Qual, denn es sind verlorene Stunden.¹⁸⁰

Abends, nachdem der Kaufmann seinen Laden geschlossen hat, kommt er zu Hause an und betritt den Aufzug, der ihn zu seiner Wohnung befördern soll. Er blickt in den Spiegel des Aufzugs, sieht sich an und beginnt in dem Augenblick, in dem der Lift sich hebt, einen verworrenen Monolog, der die unbekannte Masse, die Anderen anspricht. Wie beflügelt von der Fahrt nach oben, malt er sich phantastische Szenarien aus und befiehlt den Menschen, was sie tun sollen. Diese Szene gleicht einer »Himmelfahrt«, in der der Kaufmann zu Gott aufsteigt (die Fahrt im Lift nach oben), der ihm nun erlaubt, über die Menschen zu befehlen und zu richten. Er spricht von Engeln, Prozessionen, Kriegen und Verbrechen. Der Tagtraum endet in dem Moment, in dem der Aufzug im richtigen Stockwerk angelangt ist. Der Protagonist steigt aus und kehrt in sein gewohntes, mit Problemen und Sorgen erfülltes Leben zurück.

5.2.2 Zusammenfassung

In diesem Text behandelt Kafka mehrere Sorge-Motive: Zum einen sind es existenzielle Sorgen, die hier eine Rolle spielen, zum anderen karikiert er ein Stück weit das Leben seines Vaters und setzt sich damit auch mit seinen familiären Problemen auseinander.

Wie der Protagonist des Textes trägt Kafkas Vater die Sorgen, die ihm das Galanteriewarengeschäft bereitet, mit nach Hause. Wie der Geschäftsmann muss auch Hermann Kafka versuchen abzuschätzen, welche Artikel sich gut verkaufen lassen: Schals, Tücher, Bänder, Schnallen, Fächer – allerhand modische Accessoires verkauften die Kafkas und mussten dabei immer mit der neuesten Mode gehen.¹⁸¹ Ebenso wie die Figur in Kafkas Erzählung ist der Vater abhängig von der Kauflust der anderen.

¹⁸⁰ Besonders groß werden die Sorgen, wenn der Kaufmann seinen Laden verlässt, denn er glaubt, dadurch Zeit zu verlieren. Eine ganz ähnliche Situation findet sich im *Prozeß*, wo K. berichtet: »Jede Stunde, die er dem Bureau entzogen wurde machte ihm Kummer; er konnte zwar die Bureauzeit beizweitem nicht mehr so ausnützen wie früher [...], aber desto größer waren seine Sorgen, wenn er nicht im Bureau war.« (KKAP/270). Vgl. hier auch die Erzählung *Erstes Leid* und dazu das Kapitel 5.5.

¹⁸¹ Mark Anderson erwähnt dazu: »The paternal world is comprised of shiny, elegant, perhaps beautiful, but inevitably deceptive surfaces – ›gallant wares‹ which circle in an unstable, never-ending process of

In dem Text ist von nie endenden Sorgen die Rede; es sind Sorgen, die in die Zukunft gerichtet sind und von existenziellen Ängsten berichten, aber auch davon, mit dem schon Erreichten nie zufrieden sein zu können. Nur für einen kurzen Augenblick gelingt es der Figur in der Erzählung, sich von den Sorgen zu entfernen und zwar in dem Moment, in dem sie sich »allein« (KKAD/23) im Aufzug wiederfindet. Ganz für sich, unabhängig von den anderen, lässt der Kaufmann seiner Phantasie freien Lauf und erhebt sich zur allmächtigen Figur. Umso trostloser erscheint ihm dann die Rückkehr ins eigentliche Leben, das ihm keinen Ausweg zu bieten scheint und ihn nötigt, immer weiter so zu leben. Die Figur in Kafkas Text ist zu bürgerlich und konservativ, um den den Lebensunterhalt sichernden Beruf aufzugeben und sich anderweitig zu orientieren – es bleibt ihr daher nichts anderes übrig, als täglich über diese Art zu leben zu lamentieren. Das Leben des Kaufmanns ist nicht erfüllt von sinnvollem Tun und Dasein, es ist »ohne Ziel« (KKAD/22). Das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit wird in dieser Erzählung nicht direkt ausgesprochen, doch schwingt sie mit in Aussagen wie »Der Weg ist zu kurz« (KKAD/22).

Kafka spricht in diesem Text auch seine eigenen Sorgen an: Er sorgt sich um sein zukünftiges Leben – der Traum, das Beamtenverhältnis zu beenden, sich von Prag und damit auch von den Eltern zu lösen, erfüllt sich erst an seinem Lebensende.¹⁸² Der Text spiegelt diese Sehnsüchte wider: sich vom Alltäglichen zu lösen und ein unabhängiges Leben zu führen.

5.3 *Unglücklichsein*

Der Begriff Sorge wird auch in der Erzählung *Unglücklichsein* thematisiert. Kafka beginnt mit der Arbeit an diesem Text vermutlich im November 1909 und beendet ihn Ende Februar/Anfang März 1911. Die Erzählung, die sechseinhalb Seiten umfasst, erscheint erstmals in dem Band *Betrachtung* im Jahr 1912.¹⁸³

change and movement. The world is not fixed, is not ›grounded‹ in property or land, is never without some covering, concealing surface.« Mark Anderson: *Kafka's Clothes*, S. 22.

¹⁸² Später wird Kafka in sein Tagebuch schreiben: »Es gibt zwei Mittel, heiraten oder Berlin, das zweite ist sicherer, das erste unmittelbar verlockender.« (KKAT/501) »Ich muß also außerhalb Österreichs und zwar, da ich kein Sprachtalent habe und körperliche sowie kaufmännische Arbeit nur schlecht leisten könnte, wenigstens zunächst nach Deutschland und dort nach Berlin, wo die meisten Möglichkeiten sind, sich zu erhalten. Dort kann ich auch im Journalismus meine schriftstellerischen Fähigkeiten am besten und unmittelbarsten ausnützen und einen mir halbwegs entsprechenden Gelderwerb finden. Ob ich etwa gar noch darüber hinaus fähig zu inspirierter Arbeit sein werde, darüber kann ich mich jetzt auch nicht mit der geringsten Sicherheit aussprechen. Das aber glaube ich bestimmt zu wissen, daß ich aus dieser selbstständigen und freien Lage, in der ich in Berlin sein werde, (sei sie im übrigen auch noch so elend) das einzige Glücksgefühl ziehen werde, dessen ich jetzt noch fähig bin.« (KKAT/508)

¹⁸³ Datierungen vgl.: KKAD App./73f.

5.3.1 Das Motiv Sorge in *Unglücklichsein*

Der Hauptfigur, einem allein lebenden Mann, erscheint ein Gespenst. Der Geist in diesem Text kann als »alter Ego« des Erzählers gedeutet werden. Die Begegnung mit dem Selbst findet in tiefer Einsamkeit und Verzweiflung statt. Der Anfang der Erzählung *Unglücklichsein* bestätigt dies:

Als es schon unerträglich geworden war – einmal gegen Abend im November – und ich über den schmalen Teppich meines Zimmers wie in einer Rennbahn einherlief, durch den Anblick der beleuchteten Gasse erschreckt, wieder wendete, und in der Tiefe des Zimmers, im Grund des Spiegels doch wieder ein neues Ziel bekam, und aufschrie, um nur den Schrei zu hören, dem nichts antwortet und dem auch nichts die Kraft des Schreiens nimmt, der also aufsteigt, ohne Gegengewicht, und nicht aufhören kann, selbst wenn er verstummt, da öffnete sich aus der Wand heraus die Tür (KKAD/34).

Der Schrei, »dem nichts antwortet und dem auch nichts die Kraft des Schreiens nimmt«, öffnet eine Tür und lässt das Gespenst ein. Die Suche nach dem anderen Ich ist gewollt: »es fehlte mir nichts, als gerade dieser allerdings erwartete Besuch« (KKAD/34), denkt der Erzähler. Später spricht er das Gespenst an: »Es ist mir unbegreiflich, warum Sie so spät gekommen sind.« (KKAD/37)

Der Junggeselle ist über den ungewöhnlichen Besuch nicht erschreckt, er sorgt sich vielmehr um die Etikette: »Wenn Sie ein Mädchen wären, dürften Sie sich nicht so einfach mit mir in einem Zimmer einsperren.« »Darüber müssen wir uns keine Sorgen machen.« (KKAD/36), antwortet das Gespenst darauf.

Das Gespräch endet in dem Moment, in dem es sich der Zukunft des Protagonisten zuwendet:

»Ist das freundlich?«
»Ich rede von früher.«
»Wissen Sie, wie ich später sein werde?«
»Nichts weiß ich.«
Und ich ging zum Nachttisch hin, auf dem ich die Kerze anzündete. (KKAD/38)

Vergangene, gegenwärtige und zukünftige Zeiten werden angesprochen. Die Zukunft liegt im Dunklen, ist nicht vorhersagbar. Als der Erzähler ein Licht der Erkenntnis anzündet, um das Dunkel zu vertreiben, verschwindet der Geist.

Nachdem die gespenstische Erscheinung verschwunden ist, verlässt der Protagonist sein Zimmer. Im Treppenhaus trifft er seinen Nachbarn an und berichtet ihm von seinem Erlebnis: »Aber wie, wenn man überhaupt nicht an Gespenster glaubt?« (KKAD/38), bietet ihm dieser als Lösung an. Der Junggeselle antwortet empört:

»Ja meinen Sie denn, ich glaube an Gespenster? Was hilft mir aber dieses Nichtglauben?«
»Sehr einfach. Sie müssen eben keine Angst mehr haben, wenn ein Gespenst wirklich zu Ihnen kommt.«
»Ja, aber das ist doch die nebensächliche Angst. Die eigentliche Angst ist die Angst vor der Ursache der Erscheinung. Und diese Angst bleibt.« (KKAD/38f.)

Die herkömmliche Furcht vor Gespenstern befällt Kafkas Figur nicht. Angst macht, dass es nicht zu ergründen ist, warum das Gespenst auftaucht. Die Erzählung ist mit *Unglücklichsein* betitelt – vermutlich ist es diese besondere Stimmung, die die Erscheinung auftauchen lässt.

5.3.2 Zusammenfassung

Das Wort Sorge fällt in diesem Text nur einmal, ganz am Anfang der Begegnung zwischen der Hauptperson und dem Gespenst. Der Hinweis des Erzählers, dass Frauenbesuch problematisch wäre, verrät den Wunsch des Junggesellen, gerade jetzt gerne ein Mädchen bei sich zu haben. Die prompte Antwort des Gespenstes: »Darüber müssen wir uns keine Sorgen machen« (KKAD/36)¹⁸⁴, wirkt wie ein Hohn, denn es ist eben doch gerade dies eine problematische Angelegenheit für den alleinstehenden Mann, der sich nach Gesellschaft einer Frau sehnt und es bisher nicht geschafft hat, sich zu binden. Die spukhafte Erscheinung, die als zweites Ich des Erzählers auftritt, weiß, wie unerträglich die Einsamkeit ist. Das Gespräch zwischen dem Ich und dem anderen Ich ist schonungslos: »So nah, als Ihnen ein fremder Mensch entgegenkommen kann, bin ich Ihnen schon von Natur aus. Das wissen Sie auch, wozu also die Wehmut? Sagen Sie, daß sie Komödie spielen wollen, und ich gehe augenblicklich.« (KKAD/37)¹⁸⁵

Es sind Sorgen der Beziehungslosigkeit, des kaum zu ertragenden Allein-Seins und der daraus erwachsende Verzweiflung, die in diesem Text im Vordergrund stehen. Die »unerträglich[e]« (KKAD/33) Gegenwart beschwört die Frage nach der Zukunft geradezu herauf – doch ob die künftigen Zeiten besser werden, bleibt ungewiss. Das Thema Sterblichkeit und Tod wird auch in dieser Erzählung angesprochen: der vergängliche, sterbliche Mensch steht hier dem unvergänglichen Gespenst gegenüber.

Interessant ist, dass Kafka in diesem kurzen Text sechs Mal das Wort »Angst« verwendet. Angst steht hier dem Wort Sorge ganz nah und wird auch ähnlich wie dieses gebraucht. Anders als in gewohnten Gespenstergeschichten ängstigt sich der Protagonist vor dem Geist nicht. Kafka kehrt die übliche emotionale Reaktion in seiner Erzählung um: Seine Figur erwartet die Spukgestalt und seine größte Sorge ist, dass sie ihm jemand »wegnehmen« (KKAD/39) könnte.

¹⁸⁴ Sicherlich hat Kafka auch die umgangssprachliche Bedeutung »Gespenster sehen« = sich unbegründete Sorgen machen im Sinn gehabt, als er diesen Text niederschrieb. Vgl. Duden: *Sinn- und sachverwandte Wörter*, S. 656.

¹⁸⁵ Diese Passage könnte auch so gedeutet werden, als wäre das Gespenst selbst die Sorge. Vgl. das Kapitel 9.1: Faust betitelt die Sorge als »unselige Gespenster«, Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*, 11487.

Das »erwachsene Kind«¹⁸⁶, welches in *Unglücklichsein* als Gespenst auftaucht, kann als Vorgänger Odradeks angesehen werden. Das autarke Wesen Odradek wird wie ein Kind behandelt, verhält sich aber ebenso wenig wie das Gespenst auf eine kindliche Art und Weise.

Odradek und das Gespenst sind nicht die einzigen rätselhaften Gestalten in Kafkas Werk; ein weiterer Protagonist lebt in einem nicht auflösbaren Gegensatz: Der Jäger Gracchus¹⁸⁷ taucht als »untote« Figur auf, er »lebt« zwischen Leben und Tod:

»Sind Sie tot?« »Ja«, sagte der Jäger [...].

»Aber Sie leben doch auch?« sagte der Bürgermeister.

»Gewissermaßen«, sagte der Jäger, »gewissermaßen lebe ich auch.« (KKAD/309)¹⁸⁸

Gespenster¹⁸⁹, Untote und Wesen wie Odradek sind Kreaturen, die mit Kafkas Protagonisten in Kontakt treten und ihnen besondere Nachrichten vermitteln. Es sind Botschaften, die auf die Vergänglichkeit des Lebens aufmerksam machen, die Fragen über die Zukunft aufwerfen und von einem Dasein berichten, das weder zum Sterben noch zum Leben reicht. Die Nachrichten, die übermittelt werden, entspringen nicht aus dem Nichts, sondern sind projizierte Gedanken der Figuren, die von den »Gespenstern« widergespiegelt werden.

¹⁸⁶ So stellt die Figur bald fest: »Natürlich, ein Kind. Aber gar so klein sind Sie nicht. Sie sind schon ganz erwachsen.« (KKAD/36).

¹⁸⁷ Vgl. hier die gleichnamigen Arbeiten von Wilhelm Emrich und Malcolm Pasley: *Die Sorge des Hausvaters*. Sie sehen Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* in engem Zusammenhang mit der *Jäger-Gracchus-Thematik*, siehe auch Kapitel 2.3.

¹⁸⁸ Ebenso wie das Gespenst in der oben erwähnten Erzählung *Unglücklichsein* ist der Jäger Gracchus ein früher Vorgänger Odradeks. Der Jäger Gracchus, der weder richtig tot noch lebendig ist, kommt aus dem Schwarzwald. Ebenso wie bei Odradek ist hier ein Bezug zur Literatur hergestellt, denn der Schwarzwald, das ist die Schrift, das ist der schwarze Buchstabenwald, den man sähe, wenn man in die »Novelle hineinspringen« (KKAT/126) würde.

¹⁸⁹ Erscheinungen tauchen nicht nur innerhalb literarischer Stücke auf. Über das Briefeschreiben bemerkt Kafka: »Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt.« (M/302) Doch nicht nur unter der briefeschreibenden Hand gedeihen Gespenster. Alles Geschriebene kann Gespenster schaffen, im Tagebuch notiert er über einen Text: »Nichts, nichts. Auf diese Weise mache ich mir Gespenster. Beteiligt war ich, wenn auch nur schwach, bloß bei der Stelle »Später mußte ...« vor allem beim »schütten«. In der Beschreibung der Landschaft glaubte ich einen Augenblick etwas richtiges zu sehen.« (KKAT/399) Der geschriebene Text kann nur gelingen, wenn man ihn *fassen* kann. Nur der greifbare Text ist gelungen, ist real und wahr, erst er hat eine wesentliche (begreifbare) Form bekommen.

5.4 Die Verwandlung

Die Verwandlung ist einer der bekanntesten Texte Kafkas. Anhand der *Briefe an Felice* lässt sich nachvollziehen, dass die 67 Seiten umfassende Erzählung vermutlich in der Nacht vom 17. auf den 18. November 1912 begonnen und einige Wochen später, vom 5. auf den 6. Dezember, beendet wurde. Die Erzählung wurde in *Die weißen Blätter* im Oktober 1915 erstmals abgedruckt.

5.4.1 Das Motiv Sorge in *Die Verwandlung*

Gregor Samsa, ein Handlungsreisender, erwacht eines Morgens und findet sich zu einem Ungeziefer verwandelt. »Was ist mit mir geschehen?« (KKAD/115), fragt er sich. Weder Entsetzen noch übergroße Verwunderung überkommen den Protagonisten. Fast scheint er zu wissen, warum diese Verwandlung stattgefunden hat; seine Gedanken drehen sich sofort um seine Arbeit:

»Ach Gott«, dachte er »was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!« (KKAD/116)

Zum ersten Mal fällt in dieser Erzählung der Begriff Sorge – es sind berufliche Probleme, die Gregor Samsa quälen. Das häufige Reisen belastet ihn, und zudem beklagt er die ständig wechselnden Personen, denen er auf seinen Fahrten begegnet. Das Wort »Verkehr« kann hier als geschlechtlicher Akt gedeutet werden – dem entspricht auch die Klage, dass der Protagonist keine dauerhaften (liebvollen) Beziehungen führen kann. Armseliges Zeugnis dieses nicht erfüllten Liebeslebens ist das Bild einer Frau, das Gregor aus einer Zeitschrift geschnitten und so platziert hat, dass er es vom Bett aus sehen kann. Einen deutlich sexuellen Bezug bekommt das Bild, da die Frau ganz in »Pelz« gekleidet ist, was umgangssprachlich auch statt des Begriffs Schambehaarung verwendet wird. Die erotische Komponente wird später noch schärfer formuliert, als Gregor auf das Bild kriecht und sich an das Glas presst (vgl. KKAD/165).

Da Gregor nicht wie sonst erscheint, um sich für die Arbeit fertig zu machen, bemerkt die Familie bald, dass mit ihm etwas nicht stimmt. Im Nebenzimmer hört er seine Schwester weinen. »Unnötige Sorgen« (KKAD/128) macht sie sich, denkt Gregor. Sie befürchtet, so vermutet er, dass er nun den Arbeitsplatz verlieren und »dann der Chef die Eltern mit den alten Forderungen« (KKAD/127) verfolgen wird. Gregor, der die Schulden seines Vaters abarbeitet, wünscht sich in der Tat, den Arbeitsplatz so bald es geht zu

kündigen. Doch so lange das noch ausstehende Geld nicht bezahlt ist, möchte Gregor arbeiten und für »seine Familie« (KKAD/128) sorgen.

Einige Zeit später trifft der Prokurist der Firma ein, für die Gregor arbeitet. Er wirft Gregor, der sich noch immer in seinem Zimmer aufhält, vor, dass er seinen Eltern »schwere, unnötige Sorgen« (KKAD/128) bereite und zudem die geschäftlichen Pflichten vernachlässige.

Endlich gelingt es Gregor die Tür seines Zimmers, die bislang geschlossen war, zu öffnen und seinen Insektenleib durch die Tür zu schieben. Die Reaktion der Eltern sowie die seines Kollegen beobachtet er dabei genau: Dem Prokuristen entfährt ein lautes »Oh«, er weicht vor Gregors Anblick zurück, vor Entsetzen hält er die Hand gegen den offenen Mund gedrückt. Die Mutter geht auf Gregor zu und wird ohnmächtig, der Vater hingegen ballt mit »feindseligem Ausdruck« (KKAD/134) die Fäuste und will den Sohn zurück ins Zimmer stoßen.

Gregor selbst ist ganz ruhig und erwidert auf die Anschuldigungen des Prokuristen:

Ich bin ja dem Herrn Chef so sehr verpflichtet, das wissen Sie doch recht gut. Andererseits habe ich die Sorge um meine Eltern und die Schwester. Ich bin in der Klemme, ich werde mich aber auch wieder herausarbeiten. (KKAD/136)

Doch Gregors Rede bleibt unverstanden; er hat die menschliche Sprache verloren und wird vom Vater, der »Zischlaute« ausstößt »wie ein Wilder« (KKAD/140), zurück ins Zimmer gedrängt.

Gregor fristet jetzt ein einsames Dasein inmitten seiner Familie. Es sind »Sorgen und undeutliche[n] Hoffungen« (KKAD/145), die ihn befallen, und er nimmt sich vor, »durch Geduld und größte Rücksichtnahme« (KKAD/145f.) seine Eltern und seine Schwester so gut es geht zu entlasten.

Im Laufe der Zeit erfährt er, dass der Vater die gesamte Zeit über ein kleines Vermögen besessen hat, von dem Gregor nichts gewusst hat. Zudem hat er das nicht benötigte Geld, das sein Sohn verdiente, behalten, statt es für die Tilgung seiner Schulden zu verwenden. Mühsam erlauscht Gregor diese Gespräche zwischen den Eltern und begreift, dass er, wenn das angesammelte Kapital zum Einsatz gekommen wäre, den verhassten Beruf längst hätte aufgeben können.

Während Gregors »Sorge« (KKAD/152) zuvor nur diejenige gewesen war, alles daranzusetzen, »um die Familie das geschäftliche Unglück« (KKAD/152) vergessen zu lassen, ist er jetzt »gar nicht in der Laune, sich um seine Familie zu sorgen« (KKAD/177). Er, der sich immer um das Wohl der anderen gekümmert hat, wird nun von diesen ausgeschlossen. Zwar bemüht sich seine Schwester Grete anfangs noch, Gregor mit Essen zu versorgen: »Sie brachte ihm, um seinen Geschmack zu prüfen, eine ganze Auswahl«

(KKAD/147), doch vernachlässigt sie ihn bald: »Ohne jetzt mehr nachzudenken [...] schob die Schwester eiligst, ehe sie morgens und mittags ins Geschäft lief, mit dem Fuß irgendeine beliebige Speise in Gregors Zimmer hinein« (KKAD/177). Es ist sogar die Schwester, die zum Schluss die Eltern auffordert, das »Untier« (KKAD/189) loszuwerfen: »Weg muß es« (KKAD/191), fordert sie.

Die Nahrung spielt in der Erzählung eine besondere Rolle: »sorgenvoll« (KKAD/183) bemerkt Gregor, dass er zwar Appetit hat, aber nicht auf die Dinge, die er vorgesetzt bekommt. Das Essen lehnt er fast vollständig ab. Dabei hat er selbst keine Vorstellung davon, was ihm besonders gut schmecken könnte (vgl. KKAD/177). Kurz vor Gregors Tod scheint er jedoch die Nahrung, die er sucht, gefunden zu haben, wenn er in dem Moment, in dem er seine Schwester Violine spielen hört, bekennt: »Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung.« (KKAD/185)

Die spezielle Nahrung, die Gregor »sorgenvoll« sucht, führt ihn zu seiner Schwester und zum Thema ihrer Beziehung zueinander. Vor allem in den ersten Tagen ist sie es, die für Gregor sorgt und die sich Gedanken um sein Wohlergehen macht. Doch im Laufe der Zeit entfremdet und entfernt sie sich immer mehr von ihrem Bruder. Die Musik, die Gregor so berührt, erinnert ihn wohl an die innige Beziehung vor der Verwandlung und die Zuneigung, die sie ihm einst zeigte. Kurz vor seinem Tod hört er das liebevolle Geigenspiel seiner Schwester, das ihn unendlich berührt und ihm zugleich ebenso deutlich macht, dass sie keinerlei Sympathie oder Zuneigung mehr zu dem jetzt verwandelten Gregor verspürt. Es ist letztlich die Forderung der Schwester, dass Gregor verschwinden soll, der er nachkommt und die ihn in den Tod treibt.

Der Begriff »Sorge« taucht in *Die Verwandlung* dann zum letzten Mal explizit auf, als die Bedienerin der Familie mitteilt: »also darüber, wie das Zeug von nebenan [gemeint ist Gregors Leichnam, Anmerkung der Verfasserin] weggeschafft werden soll, müssen Sie sich keine Sorge machen. Es ist schon in Ordnung.« (KKAD/198)

5.4.2 Zusammenfassung

Stellt man eine Wortfeldanalyse zum Begriff »Sorge« an, ergibt sich folgende Liste:

- »Sorge(n)« (7x)
- »zu sorgen« (2x)
- »versorgt« (1x)
- »sorgfältig(ste)« (2x)
- »Sorgfalt« (1x)
- »Besorgnis« (1x)
- »besorgt« (1x)

»sorgenvoll« (1x)

»sorglos« (1x)

Der Text handelt von Gregors Sorgen, die sich um Beruf, Familie und seine eigene Zukunft drehen. Diese Bereiche sind eng miteinander verknüpft: Die verhasste Arbeit und die dadurch entstehenden Belastungen nimmt er nur auf sich, um Eltern und Schwester zu versorgen.

Nach dem Zusammenbruch seines Geschäfts überlässt der Vater seinem Sohn den Platz des Familienoberhaupts und übergibt ihm die Verantwortung für die Familie. Gregor ist »stolz« (KKAD/144) darauf, für seine Familie zu sorgen und ihr einen gewissen Lebensstandard zu ermöglichen (vgl. KAAD/144). Er bemerkt nicht, dass der Vater ihm zwar die Pflichten abtritt, sich aber seine Rechte vorbehält: Jeden Monat gibt Gregor das Geld bei seinem Vater ab und wird dabei von ihm hintergangen. Der Vater hat sich seiner Sorgen entledigt, er genießt das Nichtstun und lässt den Sohn für das Auskommen seiner Familie sorgen.

Die Familie lässt es sich auf Kosten des Sohnes gut gehen und ist daher umso aufgeschreckter, als Gregor eines Morgens die Arbeit »verweigert«. Auffällig ist, dass sich alle außer der Mutter äußerst unangemessen verhalten: Da ist der »ungeduldige Vater« (KKAD/127), der mit der »Faust« an die Tür klopft (KKAD/120), und die Schwester, die leise klagend an der Seitentür mahnt (vgl. KKAD/120). Nur die Mutter sorgt sich wirklich um ihren Sohn: sie klopft »vorsichtig« an die Tür und erkundigt sich mit »sanfter Stimme« (KKAD/119) nach Gregor.

Es scheint, als hätte sich Gregor schon öfter ähnliche Szenen ausgemalt wie die, sich in einen Käfer zu verwandeln und sich so vor der Arbeit zu drücken. Dies verraten seine Gedanken: »er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden« (KKAD/121). Doch stellt er bald und ohne großen Schrecken oder Angst fest, dass sein wohl schon oft verspürter Wunsch diesmal keine Phantasie, sondern Wirklichkeit geworden ist.¹⁹⁰ Für Gregor bedeutet die Verwandlung zunächst nichts Negatives, vielmehr ist er von den Sorgen, die sein Beruf mit sich gebracht hat, befreit. Es scheint, als sei er durch die Metamorphose seiner gewünschten Identität ein Stück näher gekommen; durch das Sorgen für die Familie hatte er sich zurücknehmen und seine eigenen Wünsche hintan stellen müssen.

Mit der Verwandlung Gregors bricht die bisherige Familienstruktur auseinander. Der Vater ist wütend auf seinen Sohn. Das zeigt seine Reaktion ganz deutlich: Er ballt mit »feindseligem Ausdruck die Faust« (KKAD/134) und will das Insekt zurück ins Zimmer

¹⁹⁰ Gregor versucht nie seine Verwandlung rückgängig zu machen, was darauf hin deutet, dass er die Verwandlung will. Er nimmt die Metamorphose an und macht sich keinerlei Gedanken darüber, ob er durch bestimmte Handlungen in ein menschliches Leben zurückkehren könnte. Gregor vermisst sein altes Leben nicht.

drängen. Momente später wird sich der Vater seines unangemessenen Reflexes bewusst, blickt sich unsicher um und nimmt die von ihm erwartete Haltung ein: Er weint um seinen verlorenen Sohn (KKAD/134).

Später wird der Vater tatsächlich gewalttätig – mit einem Apfel verletzt er Gregor schwer und wird nur durch die Mutter, die sich dem Vater sexuell darbietet, davon abgehalten, ihn zu töten: »wie sie stolpernd über die Röcke auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm [...] um Schonung von Gregors Leben bat« (KKAD/171).

Kafka spielt in dieser Erzählung auf vielfache Weise mit dem Sorge-Motiv. Vor seiner Veränderung ist Gregor ganz in Sorge um seine Familie, er tut alles, um sie zu versorgen. Der Begriff »Sorge« wird ausschließlich positiv verwendet als ein »Sorgen-um« und »Sorgen-für« die Familie.

Mit der Verwandlung ändert sich die Situation. Gregors berufliche Sorgen sind mit einem Schlag verschwunden, das Leben ohne den verhassten Beruf kehrt sich jedoch für Gregor nicht zum Positiven. Innerhalb der Familie bekommt Gregor mehr und mehr den Status eines nutzlosen Objekts, was dadurch unterstrichen wird, dass in seinem Zimmer alle unnützen und überflüssigen Dinge (vgl. KKAD/181) untergebracht werden. Die Familie empfindet Gregors Dasein jetzt als Belastung, er ist zwecklos für sie geworden und bereitet ihr Sorgen, ja, er ist ihre einzige Sorge überhaupt. Gregor bereitet der Familie Sorgen, da er kein Geld mehr heranschafft. Und nicht nur das, die Verwandlung in ein Ungeziefer macht ein miteinander Leben für den Rest der Familie unmöglich. Gregor, der zuvor für die Familie sorgte, sie versorgte, wird jetzt wie das Ungeziefer behandelt, in das er sich verwandelt hat. Die Verwandlung Gregors macht sichtbar, in welcher Position er innerhalb der Familie steht: er ist ein nutzloses Ungeziefer, das stört. Besorgt stellt Gregor fest, dass die Familie sich nicht die Mühe macht, für ihn zu sorgen: der soziale Kontakt wird ihm vollends verweigert – auch um eine Versorgung mit Essen, welches ihm schmeckt, wird sich nicht bemüht.

Erst mit Gregors Tod sind alle Probleme und Unwägbarkeiten vergessen. Die Familie scheint durch den Verlust des Sohnes und Bruders vereint zu sein. Ein gemeinsamer Ausflug unterstreicht die Sorglosigkeit und zeigt die Verbundenheit der Eltern mit ihrer Tochter. Die Aussichten für die Zukunft, so stellen alle drei fest, sind bestens und ein baldiger Wohnungswechsel soll endgültig alle Erinnerungen an Gregor auslöschen. Die Familie hat »ausgesorgt«.

Die Erzählung *Die Verwandlung* und das Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* sind sich besonders an dem Punkt nahe, an dem sowohl Odradek als auch Gregor als ein Auslöser für Sorge empfunden werden. In beiden Fällen spielen Nutz- und Zwecklosigkeit sowie der scheinbar fehlende Sinn ihres Daseins die entscheidende Rolle.

Sorge-Thematiken wie der Vaterkonflikt und die Unzufriedenheit mit dem Beruf werden in *Die Verwandlung* deutlich formuliert. Die Thematisierung des Todes in *Die Verwandlung* ist besonders deutlich, stirbt doch der Protagonist Gregor am Ende der Erzählung. Gregor erträgt seine Stellung innerhalb der Familie nicht mehr: er verwandelt sich und verweigert seine Arbeit. Für die Familie wird Gregor nun zur Belastung, erst mit seinem Tod fühlt sich die Familie erlöst.

5.5 *Erstes Leid*

Handschriftenbefunde datieren die Niederschrift der vier einhalb Seiten langen Erzählung *Erstes Leid* in die Zeit zwischen Februar und April 1922. Abgedruckt wurde sie erstmals in ›*Genius*‹. *Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, die gegen Ende Januar 1923 erschien; später wird sie in dem Band *Ein Hungerkünstler* abgedruckt.¹⁹¹

5.5.1 Das Motiv Sorge in *Erstes Leid*

In diesem Text wird das seltsame Leben eines Trapezkünstlers beschrieben. Zunächst, so berichtet ein Erzähler, hat sich der Künstler »aus dem Streben nach Vervollkommnung, später auch aus tyrannisch gewordener Gewohnheit« (KKAD/317) sein Leben so eingerichtet, dass er Tag und Nacht auf seinem Trapez verbringt. Impresario, Diener und Angestellte des Varietés, in dem er angestellt ist, akzeptieren diese Lebensart, da er ein »außerordentlicher, unersetzlicher Künstler« (KKAD/317) ist. Wäre nur das ständige Reisen nicht, das dem Künstler an den Nerven zerrt, denn er leidet immer dann unendlich, wenn er sein Trapez verlassen muss. So »sorgt« (vgl. KKAD/318) sein Impresario dafür, dass er so selten und so kurz wie möglich von seinem Gerät getrennt wird.

Eines Tages – der Künstler ist wieder auf Reisen – spricht er während der Zugfahrt seinen Impresario an und bittet ihn um ein zweites Trapez. Dieser willigt sofort ein und ist über die Maßen erschrocken, als der Künstler plötzlich zu weinen anfängt und sich verzweifelt fragt: »Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!« (KKAD/320) Mit »schwerer Sorge« (KKAD/321) betrachtet ihn von nun an sein Betreuer: »Wenn ihn einmal solche Gedanken zu quälen begannen, konnten sie je gänzlich aufhören? Mußten sie sich nicht immerfort steigern? Waren sie nicht existenzbedrohend?« (KKAD/321) Wie eine Bestätigung seiner Grübeleien glaubt der Impresario nun auf der glatten »Kinderstirn« des Künstlers die »ersten Falten« (KKAD/321) zu sehen.

¹⁹¹ Datierungen vgl. KKAD App./388ff.

5.5.2 Zusammenfassung

Ähnlich wie in der Erzählung *Die Verwandlung* stellt in diesem Text das unvermeidliche Reisen, das der Beruf mit sich bringt, ein großes Problem dar. Jede Fahrt bedeutet die Trennung des Künstlers von seinem Gerät, was ein großes Leid mit sich bringt.¹⁹²

Leid ist ebenso wie der Begriff Angst an dieser Stelle ein verwandt verwendetes Wort für Sorge¹⁹³. Die Erzählung ist mit *Erstes Leid* betitelt und beschäftigt sich sowohl mit den Sorgen, die sich der Impresario um seinen Künstler macht, als auch mit denen, die sich der Künstler um sich selbst macht. Der Begriff Sorge wird einmal als Verb (»sorgte« = sich sorgen um) und zum Ende der Erzählung als Substantiv (»schwere Sorge« = Leid) verwendet. Der Künstler, der ganz abgeschieden von den anderen lebt¹⁹⁴, nimmt keinerlei Rücksicht auf seine Mitmenschen. Seine Sorgen und sein Leid stehen im Mittelpunkt seines Lebens (und des Lebens der Anderen). Der Künstler ist von Selbstsorge erfüllt: Vollkommenheitsstreben, Sensibilität, Zurückgezogenheit und Emotionalität sind Begriffe, mit denen man ihn charakterisieren könnte.

Während der Impresario sich um sein Geschäft sorgt – das Wort »existenzbedrohend« (KKAD/321) kann sowohl den Künstler als auch ihn betreffen, denn ohne Trapezkünstler hat er seinen Zuschauern nichts zu bieten –, laufen die sorgenvollen Gedanken des Künstlers in eine andere Richtung, denn er klagt: »Nur diese eine Stange in den Händen« (KKAD/320). Diese eine Stange ist das Werkzeug, mit dem der Trapezkünstler sein Publikum verzaubert, es ist dieser Holzstab, für den der Künstler lebt, ja, durch den er lebt, von dem er vollkommen abhängig ist. Es liegt auf der Hand, dass der Autor Franz Kafka bei der Niederschrift dieses Textes sein eigenes Schreibgerät vor Augen hatte: ein stabförmiges Stück Holz. Der Stift ist Kafkas Werkzeug, es ist die Schrift, für die er lebt, ja, die er ist, wenn er an Felice schreibt: Ich bin Literatur (vgl. KKABII/261). Der Protagonist der Erzählung verzweifelt daran, nur für seine Kunst zu leben – »wie kann ich denn leben!« ruft er und drückt damit seine unermessliche Hilflosigkeit aus.

¹⁹² Auffällig ist, dass sich Kafkas Figuren besonders sorgen, wenn sie aus ihrer gewohnten Arbeitssituation gerissen werden: In *Der Kaufmann* wachsen die Sorgen, sobald er das Geschäft verlässt, in *Die Verwandlung* und *Erstes Leid* sind die Protagonisten unzufrieden, wenn sie auf Reisen sind. Erklärend dazu liest sich folgender Briefauszug an Felice: »Diese ewige Sorge, die ich auch jetzt übrigens noch habe, daß die Reise meiner kleinen Geschichte schaden wird, daß ich nichts mehr werde schreiben können« (KKABI/271).

¹⁹³ Vgl. Erich und Hildegard Bulitta: *Wörterbuch der Synonyme und Antonyme*, S. 700 und Duden: *Sinn- und sachverwandte Wörter*, S. 656.

¹⁹⁴ Der Satz: »sein menschlicher Verkehr war eingeschränkt« (KKAD/318), erinnert an *Die Verwandlung*. Dort heißt es: »ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr« (KKAD/116). Würde man die Aussage »Nur diese eine Stange« (E/387) mit der sexuellen Aktivität des Protagonisten assoziieren, so könnte man auch die Klage: »Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!« (KKAD/320) auf dieser Ebene deuten. Der Künstler beklagt dann seine Verlassenheit und die einsame Befriedigung seiner männlichen Lüste. Vgl. auch Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 9.

Das Wort »Produktion«, das der Impresario einmal im Zusammenhang mit der in großer Höhe stattfindenden Darbietung benutzt, verletzt den Protagonisten. Es ist vielleicht diese Ansicht des Impresarios, die den Künstler weinen macht, denn sie zeigt, dass dieser keinerlei Ahnung von und Achtung vor dem hat, was der Trapezkünstler Tag für Tag unter Einsatz seines Lebens leistet. Seine Kunst ist keine »Produktion«, sie kann nicht produziert werden, sie ist vielmehr eine künstlerische Darbietung, die im Moment der Aufführung durch den Künstler selbst verkörpert wird – seine Kunst ist sein Sein.

Der Trapezkünstler möchte sein bürgerliches Leben gegen ein künstlerisches eintauschen, was er dadurch ausdrückt, dass er versucht, seine gesamte Lebenszeit auf dem Trapez zu verbringen. Er ist ein außerordentlicher Künstler – jemand der außerhalb jeder Ordnung lebt. Diese Art zu existieren verursacht allerdings Leid – der Künstler »hängt in der Luft«, es ist diese Heimatlosigkeit, die er nicht mehr ertragen kann.¹⁹⁵ Das Leid, das er erlebt, ist so groß, dass sich erste Sorgenfalten auf seiner »Kinderstirn« (KKAD/321) bilden. Er altert, verliert seine Kindheit (Sorglosigkeit) und scheint sich von nun an mit den Sorgen und Plagen des Lebens auseinandersetzen zu müssen.

5.6 *Der Bau*

Der unvollendete Text *Der Bau* ist die letzte Erzählung, die im Zusammenhang mit dem Motiv Sorge in dieser Arbeit untersucht wird. Der Titel der Erzählung stammt von Max Brod. Entstanden ist der knapp 57 Seiten umfassende Text zwischen Ende November und Ende Dezember des Jahres 1923. Kafka lebt zu dieser Zeit zusammen mit seiner Lebensgefährtin Dora Diamant in Berlin.

5.6.1 Das Motiv Sorge in *Der Bau*

»Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.« (KKANII/576) Mit diesem Satz beginnt die Erzählung *Der Bau*. Der Ich-Erzähler, ein Waldtier, das sich tagtäglich durch die Erde gräbt, berichtet ausführlich von Entstehung und Anlage seines Baus. »Ich lebe im innersten meines Baues in Frieden« (KKANII/577), erzählt es, und doch ist das Tier ganz erfüllt von der Sorge, dass es vielleicht ganz unerwartet »angegriffen« (KKANII/577) werden könnte. Die Zeit kann nicht »sorgenlos« (KKANII/590) verbracht werden, zu groß ist die »Sorge um den Bau« (KKANII/592). So macht es regelmäßig Ausflüge nach draußen, um von dort zwanghaft die Höhle von außen zu beobachten, mögliche Eindringlinge zu verjagen und Schwachstellen der Behausung zu entdecken. Es wird zum fast unüberwindbaren Problem, die Höhle möglichst unbemerkt wieder zu betreten. Die Angst, in dem Moment beobachtet zu werden, in dem es den

¹⁹⁵ Diese Lebenssituation erinnert an die Kafkas: Tagsüber geht er einem bürgerlichen Beruf nach, nachts ist er Künstler.

Bau betritt, also den Eingang preisgibt, ist unendlich groß. Die Höhle dient dem Tier als lebensrettende Behausung, sie soll Sicherheit und Schutz vor all dem, das außerhalb liegt, gewähren. Doch so vollkommen die Unterkunft auch ist, sie kann nicht die Sicherheit garantieren, die das Tier sucht:

[...] hören denn jemals die Sorgen völlig in ihm auf, es sind andere, stolzere, inhaltsreichere, oft weit zurückgedrängte Sorgen, aber ihre verzehrende Wirkung ist vielleicht die gleiche wie jene der Sorgen, die das Leben draußen bereitet. (KKANII/600)

Vergrößert wird die Unruhe noch durch ein Geräusch, das das Tier wahrnimmt. Es klingt mal wie »Zischen, einmal eher wie Pfeifen« (KKANII/607) und wird wohl von dem »Kleinzeug« (KKANII/606), den anderen kleinen Tieren, die in der Erde leben, verursacht. Mit »Zufallsgrabungen« (KKANII/614) versucht das im Bau lebende Tier diesen Geräuschen auf den Grund zu gehen, doch hat es keinen Erfolg.

»Ich werde nun meine Methode ändern« (KKANII/614), beschließt es deshalb und nimmt sich vor, einen großen Graben zu bauen und nicht eher damit aufzuhören, bis es den Verursacher der Geräusche gefunden hat.

Dieser Entschluß tut mir wohl, alles was ich bisher getan habe, kommt mir übereilt vor, in der Aufregung der Rückkehr, noch nicht frei von den Sorgen der Oberwelt, noch nicht völlig aufgenommen in den Frieden des Baues (KKANII/615).

Ob das Tier den Verursacher der Geräusche findet oder nicht bleibt offen, denn bald darauf bricht die Erzählung unvollendet ab.

5.6.2 Zusammenfassung

Die in dieser Erzählung erwähnten Sorgen drehen sich allesamt um den Schutz des Baus, in dem das Tier in Frieden leben will. Völlig erschöpft und geplagt von der Vorstellung, dass jemand von außen in den Bau eindringen könnte, versucht das Tier seine Behausung noch besser gegen Feinde zu schützen. Große Angstzustände erlebt das Tier, als es Geräusche im Bau wahrnimmt. Es zerwühlt seine Behausung an vielen Stellen und zerstört damit die mühevollen Arbeit von Jahren, ohne die Ursache für das Geräusch zu finden. Es quält sich mit Selbstvorwürfen, und die Sorge um den Bau ist größer als die Sorge um das eigene Wohl – die Sorge um sich selbst tritt in den Hintergrund. Die Sorgen sind zeitweise so groß, dass der Gedanke an den Tod als tröstlich empfunden wird: »sondern ich weiß, daß meine Zeit gemessen ist, daß ich nicht endlos hier jagen muß« (KKANII/590).

Es sind – wie so oft bei Kafka – viele kleine Hinweise, die andeuten, dass die Handlungen des Tieres in *Der Bau* als Metapher für Kafkas Schreiben zu begreifen sind. Äußerungen wie »technische Überlegungen« (KKANII/599) oder: »Ich werde nun meine Methode ändern« (KKANII/614), sind Indizien dafür. Der Bau, der als das Haus des

Dichters gedeutet werden kann, ist »eine neue Welt, die neue Kräfte gibt« (KKA-NII/603). Es ist eine Welt in der Tiefe, im Dunkel, vielmehr ein Grab, auf dessen Grund das Tier seine letzte Ruhe finden möchte. Kafka selbst charakterisiert das Schreiben als ein »ins Dunkel hineinschreiben wie in einen Tunnel«¹⁹⁶. Die »Wirklichkeit« (KKA-BII/101) verdunkelt sich ihm, wird zu etwas »Unwirkliche[m]« (KKABII/101), das er »durch Schreiben zu vertreiben suchen muß.« (KKABII/101). Das Tier ist an den Bau gebunden wie Kafka an die Schrift: »nichts kann uns auf die Dauer trennen« (KKA-NII/602), heißt es in dem Stück.

Es ist vor allem diese Erzählung, in die Kafkas Biografie tief eingeschrieben ist und in der sich Szenen aus seinem Lebensalltag wiederfinden lassen. Selbstvorwürfe und Selbstbeobachtung, wie sie das Tier in *Der Bau* beschreibt, sind Kafka nicht fremd:

Unentrinnbare Verpflichtung zur Selbstbeobachtung: Werde ich von jemandem andern beobachtet, muß ich mich natürlich auch beobachten, werde ich von niemandem sonst beobachtet, muß ich mich umso genauer beobachten. (KKAT/874)

Im Tagebuch hält Kafka fest: »an seiner eigenen Stirn schlägt er sich die Stirn blutig« (KKAT/851); wie eine Bestärkung der destruktiven Gedanken heißt es in *Der Bau*: »Mit der Stirn also bin ich tausend und tausend mal tages- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich wenn ich sie mir blutig schlug« (KKANII/581).

Und so ist das Tier, das in seinem Bau wühlt, auch kein tierisches Wesen, sondern eines, das wie ein Mensch denkt, plant und sich ängstigt. Mit seinen »Händen« (KKANII/588) erschafft es etwas, zweifelt aber dennoch daran und quält sich mit Vorwürfen, und nur in kurzen Momenten des Glücks – ungestört von Sorgen – gelingt ein friedliches Dasein.

Der Landvermesser K. kann sich
nur die Sorge vorstellen, die ihn plagt.¹⁹⁷
ALBERT CAMUS

5.7 *Das Schloß*

Das Schloß ist der letzte und umfangreichste Roman Kafkas, mit dessen Arbeit er im Januar 1922 beginnt. Bereits im September desselben Jahres schreibt er seinem Freund Brod, dass er »die Schloßgeschichte offenbar für immer liegen lassen« (Br/413) müsse. *Das Schloß* bleibt wie die beiden anderen Romane von Kafka (*Der Verschollene* und *Der Prozeß*) ein Fragment. Es ist das letzte Stück Kafkas, das in dieser Arbeit untersucht werden soll – wie bei den bisher interpretierten Erzählungen, soll auch bei der Deutung dieses Romans der Fokus ganz auf dem Motiv Sorge liegen.

¹⁹⁶ Max Brod: *Über Franz Kafka*, S. 349.

¹⁹⁷ Albert Camus: *Die Hoffnung und das Absurde*, S. 168.

5.7.1 Das Motiv Sorge in *Das Schloß*

Die Analyse der Sorge in *Das Schloß* folgt dem Weg des Protagonisten K. und den Personen, mit denen er sich umgibt. Angefangen bei K., über Barnabas, Frieda, die Wirtin und Hans bis hin zu Olga werden die Sorgen der einzelnen Hauptcharaktere untersucht.

5.7.1.1 K.s Sorgen

Bereits im ersten Kapitel, in dem längeren Gespräch zwischen dem Wirt und dem Landvermesser K., fällt der Begriff Sorge:

»Wenn man wie ich so weit von Frau und Kind reist, dann will man auch etwas heimbringen.«

»In dieser Hinsicht muß sich der Herr keine Sorgen machen, über schlechte Bezahlung hört man keine Klage.« (KKAS/13f.)

K., der noch ganz fremd im Dorf ist und gerade die erste Nacht im Wirtshaus verbracht hat, bekennt kurz darauf:

»Auch fürchte ich, daß mir das Leben oben im Schloß nicht zusagen würde. Ich will immer frei sein.«

»Du kennst das Schloß nicht«, sagte der Wirt leise. (KKAS/14f.)

Es lässt sich erahnen, dass das Schloss weit mehr Macht über die Dorfbewohner hat, als K. es sich momentan vorstellen kann. Noch am selben Tag versucht der Landvermesser, zu der ausgedehnten Anlage zu gelangen, die schon aus der Ferne zu erkennen ist. Doch alle Wege, die er nimmt, führen vom Schloss weg. K. wird es weder an diesem noch an den folgenden Tagen gelingen, das Schloss zu erreichen, mag er noch so hartnäckig an die Sache herangehen: »Er gelobte sich, durch keine Schwierigkeit des Weges oder gar durch die Sorge um den Rückweg sich vom Weitergehn abhalten zu lassen« (KKAS/50). Zwar erfährt der Leser, dass K. ins Schloss will, doch was genau er dort zu erreichen sucht, bleibt unklar.¹⁹⁸ Erst später wird K.s Ziel näher definiert: Er möchte, wenn er schon keinen Zutritt zum Schloss erlangt, zumindest mit dem Schlossbeamten Klamm sprechen. Was er von Klamm wolle, fragt ihn die Wirtin einmal, und K. kann nur vage zusammenfassen:

[...] aber was ich von ihm will, ist schwer zu sagen. Zunächst will ich ihn in der Nähe sehn, dann will ich seine Stimme hören, dann will ich von ihm wissen, wie er sich zu unserer Heirat verhält [...]. Es kann manches zur Sprache kommen, aber das Wichtigste ist doch für mich, daß ich ihm gegenüberstehe. (KKAS/137)

¹⁹⁸ Klaus-Detlef Müller erklärt zu K.s Vorhaben: »So klar es aber ist, daß K. ein Ziel hat, so wenig läßt sich dieses fassen« Klaus-Detlef Müller: *Franz Kafka*, S. 105.

Es scheint, als sei das Gespräch über die Heirat mit Frieda nur nebensächlich¹⁹⁹ und der eigentliche Wunsch der, dass K. einer Person aus dem Schloss tatsächlich gegenüberstehen und deren Existenz durch sinnliche Eindrücke – wie sehen und hören – überprüfen kann.

5.7.1.2 Barnabas' Sorgen

Die erste Person, die K. wichtig erscheint, ist der Bote Barnabas. Barnabas bringt ihm Nachrichten von dem Schlossbeamten Klamm, einer bedeutenden Person, wie K. erfährt. K. glaubt, durch den ihm zugeteilten Boten, einen direkten Zugang zum Schloss zu bekommen, doch bald sieht er sich getäuscht, denn Barnabas, so erfährt K. später von dessen Schwester Olga, hat seine eigenen familiären Sorgen, die in engem Bezug zum Schloss stehen. Wie K. versucht auch Barnabas seit längerem vergeblich, zu einer zuständigen Person im Schloss zu gelangen. Er möchte sich für das Verhalten seiner Schwester Amalia entschuldigen und somit das Ansehen seiner Familie im Dorf läutern. Für Barnabas stehen materielle und soziale Sorgen im Vordergrund. Die Familie hat kein ausreichendes Einkommen mehr und wird von den Leuten im Dorf verachtet.

Doch obwohl Barnabas Schlossbote ist, gelingt es ihm nicht, zu dem zuständigen Beamten vorzudringen. Er hat keinerlei Einfluss auf den Machtapparat des Schlosses. Barnabas ist, so erkennt K., ebenso von ihm abhängig wie er von Barnabas, denn die Botengänge für K. sind die ersten, die Barnabas für das Schloss im Auftrage Klamms erledigen darf. Wäre K. nicht im Dorf, hätte Barnabas nicht den Auftrag bekommen als Schlossbote zu arbeiten. K. wiederum setzt lange Zeit alle Hoffnungen in Barnabas, ist er doch der Einzige, der Zugang zum Schloss hat.

5.7.1.3 Friedas Sorgen

Als K. merkt, dass Barnabas ihm nicht sofort den verhofften Zugang zum Schloss vermitteln kann, versucht er über Frieda, das Mädchen am Ausschank des Herrenhofes, mehr über Klamm zu erfahren. »Kennen Sie Herrn Klamm?« (KKAS/60) ist daher auch die erste Frage, die K. an Frieda richtet. Als K. erfährt, dass Frieda die Geliebte Klamms ist, bekennt er: »Dann sind Sie [...] für mich eine sehr respektable Person.« (KKAS/62) Frieda und K. werden noch in derselben Nacht ein Paar, wobei die Beziehung von beiden Seiten unterschiedlich erlebt wird. Warum sich Frieda mit K. einlässt, wird nicht ganz klar, es scheint, als habe sie Angst vor K. und dessen Einfluss:

»Ich weiß nicht was Sie wollen [...] wollen Sie mich vielleicht von Klamm abziehen? Du lieber Himmel!« (KKAS/64)

¹⁹⁹ Vgl. Klaus-Detlef Müller: *Franz Kafka*, S. 112.

Zwar weiß Frieda, dass K. der Landvermesser ist, aber sie kann nicht einschätzen, inwieweit K. Kontakte zum Schloss hat. Frieda drückt sich durch das Wort »abziehen« so aus, als glaube sie, dass K. die Macht oder gar die Befehlsgewalt habe, sie von Klamm zu trennen. So nimmt sie K.s ironische Aussage: »Sie sollten Klamm verlassen und meine Geliebte werden« (KKAS/64), denn auch wörtlich.

K.s Verhältnis zu Frieda ist ambivalent²⁰⁰, seine Gedanken verraten ihn hier:

»Mit diesen zarten Händen«, sagte K. halb fragend und wußte selbst nicht, ob er nur schmeichelte oder auch wirklich von ihr bezwungen war. (KKAS/62)

Er lässt sich mit Frieda ein, weil er glaubt, durch sie ins Schloss zu kommen. Sein zwiespältiges Verhältnis zu Frieda tritt ganz deutlich nach der ersten gemeinsamen Nacht zutage. Frieda erklärt:

»Ich werde doch nicht etwa gehn, niemals werde ich zu ihm gehn.« K. wollte dagegen sprechen, wollte sie drängen zu Klamm zu gehen [...] aber er konnte nichts sagen, allzu glücklich war er Frieda in seinen Händen zu halten, allzu ängstlich-glücklich auch, denn es schien ihm, wenn Frieda ihn verlasse, verlasse ihn alles, was er habe. Und als sei Frieda gestärkt durch K.'s Zustimmung ballte sie die Faust, klopfte mit ihr an die Tür und rief: »Ich bin beim Landvermesser! Ich bin beim Landvermesser!« [...] Aber K. erhob sich, kniete neben Frieda und blickte sich im trüben Vormorgenlicht um. Was war geschehn? Wo waren seine Hoffnungen? Was konnte er nun von Frieda erwarten, da alles verraten war? (KKAS/69f.)

K. ist auf der einen Seite froh, dass sich Frieda am Morgen Klamms Befehl widersetzt und nicht als Geliebte zu Klamm eilt, doch auf der anderen Seite ist er besorgt, dass Frieda ihm nun, in Bezug aufs Schloss, keine Hilfe mehr sein wird.

Die Beziehung zu Frieda bleibt kompliziert. Frieda gibt sich K. nur scheinbar hin, da sie glaubt, dies sei ein Befehl des Schlosses. Sie selbst schildert es auch so, denn sie spricht davon, dass Klamm sie verlassen habe (vgl. KKAS/87), obwohl sie es war, die sich dem Ruf Klamms verweigert hat. Genoss Frieda als Geliebte Klamms einen sehr guten Ruf, so verliert sie diesen in dem Moment, in dem sie sich mit K. einlässt. Klamm, der einen direkten Bezug zum Schloss darstellt, hat Frieda ein sorgenfreies und glückliches Leben ermöglicht, das ihr nun fehlt. Sie hat wohl vermutet, mit K., der ihrer Meinung nach ja den Befehl gegeben hat, Klamm zu verlassen, einen Ranghöheren vor sich zu haben. Bald jedoch merkt sie, dass sie mit K. einen sozialen Abstieg und nicht etwa einen Aufstieg erreicht hat.

Friedas »sorgenvolle[n] Gedanken« (KKAS/242) gelten daher ihrer Beziehung zu K. Sie wirft ihm vor, dass er sie nur gebrauche, um an Klamm heranzukommen. K. versucht Frieda zu beschwichtigen, appelliert an ihre Liebe zu ihm, doch kann er Friedas Misstrauen nicht beseitigen.

²⁰⁰ Deutlich wird dies auch an der bereits zitierten Stelle: »Dann sind Sie [...] für mich eine sehr respektable Person.« (KKAS/62). Hier ist die temporale Bedeutung der Konjunktion »dann« der Konditionalen nachgestellt. Stünde Frieda nicht in Kontakt zu Klamm, wäre sie für K.s Vorhaben nicht viel wert.

5.7.1.4 Die Sorgen der Wirtin

Das Verhältnis zu Frieda gestaltet sich sehr schwierig. Dazu kommt, dass verschiedene Personen Einfluss auf die Beziehung nehmen. Zum einen die beiden Gehilfen K.s, die keinerlei Intimität zwischen Frieda und K. zulassen und wie Bewacher ständig zugegen sind. Zum anderen die Wirtin, die K. in die Pflicht nimmt und sich aus »Liebe, aus Sorge« (KKAS/76) um Frieda, wie sie sagt, einmischt.

»Glauben Sie denn, meine Sorge gilt Ihnen?« (KKAS/84), fragt sie K., um dann zu erklären: »Und Sie dürfen mich nicht einfach abweisen, weil Sie mir, der einzigen, die über der kleinen Frieda mit mütterlicher Sorge wacht, streng verantwortlich sind.« (KKAS/85)

Es folgen Vorwürfe gegen K., dass er Frieda aus dem »glücklichsten Zustand gerissen« (KKAS/88) habe, der ihr je beschieden war und Frieda sich nur für K. geopfert habe. K. entgegnet darauf: »Sie erwähnten damals etwas von Liebe und Sorge, davon habe ich dann aber weiter nicht viel gemerkt, desto mehr aber von Haß und Hohn und Hausverweisung.« (KKAS/89)

K. fällt auf, dass die Wirtin äußerst empfindlich auf sein Vorhaben reagiert, persönlich mit Klamm zu sprechen. Er ahnt, dass die Wirtin nicht allein um Friedas willen so besorgt handelt und dass ihre mütterliche Sorge nur vorgespielt ist. Bevor er die Wirtin verlässt, äußert er seine Vermutung:

»Für Frieda werden Sie doch gewiß immer sorgen und verschwinde ich gänzlich aus Friedas Gesichtskreis, kann es doch in Ihrem Sinn nur ein Glück bedeuten. Was fürchten Sie also? Sie fürchten doch nicht etwa – dem Unwissenden scheint alles möglich« – hier öffnete K. schon die Tür – »Sie fürchten doch nicht etwa für Klamm?« (KKAS/91)

Die Wirtin, die vorgibt, sich aus Sorge um Frieda in die Beziehung zu mischen, vertraut K. an, dass auch sie selbst einmal die Geliebte Klamms gewesen ist. Diese drei Tage, für die Klamm sie gerufen hat, verbucht sie als glücklichste Zeit ihres Lebens, deren Verlust sie bisher nicht verwunden hat. Beunruhigt durch diese Erzählungen erwidert K.:

»Sind Sie sich Frau Wirtin dessen auch bewußt, daß Sie mir mit solchen Geständnissen, wenn ich an meine künftige Ehe denke, schwere Sorgen machen?« (KKAS/127)

K. ahnt, dass auch Frieda ihre Stellung, die sie durch Klamm bekommen hat, vermissen wird. Zugleich erkennt er, dass die Geschichte der Wirtin seiner und Friedas nicht unähnlich ist. Die Ehe der Wirtin ist unglücklich. K. bemerkt dazu:

»Der Segen war über Ihnen, aber man verstand nicht ihn herunterzuholen.«

»Was hat man denn versäumt?« fragte die Wirtin. [...]

»Klamm zu fragen«, sagte K.

»So wären wir also wieder bei Ihnen«, sagte die Wirtin.

»Oder bei Ihnen«, sagte K., »unsere Angelegenheiten grenzen aneinander.« (KKAS/136)

K. glaubt, um mit Frieda glücklich werden zu können, müsse er mit Klamm sprechen. Er benötigt die Legitimation des Schlosses, denn anderenfalls, so denkt er, ende seine Ehe mit Frieda ähnlich sorgenvoll wie die der Wirtin.

5.7.1.5 Hans' Sorgen

Frieda und K. wohnen mittlerweile in der Schule des Dorfes, da die Wirtin K. des Hauses verwiesen hat. Dort bekommt K. durch ein Gespräch mit dem Schüler Hans neuerliche Hoffnung, doch noch ins Schloss zu gelangen, denn Hans ist das Kind von einem »Mädchen aus dem Schloß.« (KKAS/25)

Das Gespräch mit Hans hatte ihm neue, zugegebenermaßen unwahrscheinliche, völlig grundlose, aber nicht zu vergessende Hoffnungen gemacht, sie verdeckten sogar fast Barnabas. Wenn er ihnen nachging, und er konnte nicht anders, so mußte er alle seine Kraft darauf sammeln, sich um nichts anderes sorgen, nicht um das Essen, die Wohnung, die Dorfbehörden, ja selbst um Frieda nicht, und im Grunde handelte es sich ja nur um Frieda, denn alles andere kümmerte ihn ja nur mit Bezug auf sie. (KKAS/241)

K. ist Hans' Mutter schon ganz zu Beginn seines Aufenthalts im Dorf begegnet. Während dieser ersten Begegnung hat K. die Frau so wahrgenommen:

Sie trug einen Säugling an der Brust. Um sie herum spielten paar Kinder, Bauernkinder wie zu sehen war, sie aber schien nicht zu ihnen zu gehören, freilich, Krankheit und Müdigkeit macht auch Bauern fein.

[...] die Frau im Lehnstuhl lag wie leblos, nicht einmal auf das Kind an ihrer Brust blickte sie hinab, sondern unbestimmt in die Höhe. (KKAS/23f.)

K. hat bei dieser ersten Begegnung mit der Frau sofort die Vermutung, dass sie keine gewöhnliche Bäuerin ist. Sein erster Eindruck stimmt, dies erfährt K. in dem kurzen Gespräch mit der Frau:

Und unerwartet für jedermann kehrte sich K. förmlich in einem Sprunge um und stand vor der Frau. Aus müden blauen Augen blickte sie K. an, ein seidenes durchsichtiges Kopftuch reichte ihr bis in die Mitte der Stirn hinab, der Säugling schlief an ihrer Brust. »Wer bist du?« fragte K. Wegwerfend, es war undeutlich ob die Verächtlichkeit K. oder ihrer eigenen Antwort galt, sagte sie: »Ein Mädchen aus dem Schloß.« (KKAS/25)

Hans, der Sohn dieser Frau, wendet sich nicht ganz uneigennützig an K. Seine Mutter hat sich bei ihm nach dem Landvermesser erkundigt, ein wohl ungewöhnliches Verhalten ihrerseits. Hans merkt, dass seine Mutter an K. interessiert ist und spricht ihn deshalb an: »Denn das habe die Mutter am liebsten, wenn man ohne ausdrücklichen Befehl ihre Wünsche erfüllt.« (KKAS/228), erklärt Hans. Das Kind²⁰¹ sorgt sich um die Mutter, die

²⁰¹ Auch das Kind Hans trägt erwachsene Züge: »Und nun mußte er von seiner Mutter erzählen, aber er tat es nur zögernd und erst auf wiederholte Aufforderung, es zeigte sich nun doch, daß er ein kleiner Junge war, aus dem zwar manchmal besonders in seinen Fragen [...] fast ein energischer kluger weitblickender Mann zu sprechen schien, der dann aber gleich darauf ohne Übergang nur ein Schuljunge war« (S/175). Vgl. den Trapezkünstler in *Erstes Leid* auf Seite 77 in dieser Arbeit.

krank ist. Vom Vater erhofft sich der Junge keine Hilfe: »Vor allem tue sie ja nichts gegen den Willen des Vaters, in allem füge sie sich ihm, auch in Dingen, deren Unvernunft selbst er, Hans, klar einsehe.« (KKAS/232), vertraut er K. an.

Wirklich suchte nun Hans bei K. Hilfe gegen den Vater, es war, als habe er sich selbst getäuscht, da er geglaubt hatte, er wolle K. helfen, während er in Wirklichkeit hatte ausforschen wollen, ob nicht vielleicht, da niemand aus der alten Umgebung hatte helfen können, dieser plötzlich erschienene und nun von der Mutter sogar erwähnte Fremde dies imstande sei. (KKAS/232f.)

Hans sucht den Kontakt zu K., weil er meint, in ihm jemanden gefunden zu haben, der seiner Mutter helfen kann. K. wiederum hat ein ganz eigenes Interesse, die Mutter von Hans zu sprechen, hat sie doch Kontakte zum Schloss und kann ihm vielleicht behilflich sein. K. versucht, mehr über die Verbindungen zum Schloss zu erfahren:

Die Frage, ob er schon im Schloß gewesen sei, beantwortete er erst nach vielen Wiederholungen und zwar mit ›Nein‹, die gleiche Frage hinsichtlich der Mutter beantwortete er gar nicht. Schließlich ermüdete K., auch ihm schien das Fragen unnützlich, [...] auch war darin etwas Beschämendes, auf dem Umweg über das unschuldige Kind Familiengeheimnisse ausforschen zu wollen, doppelt beschämend allerdings war, daß man auch hier nichts erfuhr. (KKAS/227)

5.7.1.6 Olgas Sorgen

Es ist das Gespräch mit Olga, das fast ein Drittel des Romans in Anspruch nimmt, in dessen Verlauf K. das Geheimnis von Amalia und die daraus erwachsenden Folgen für die Barnabas'sche Familie erfährt. Olga spricht über ihre Sorgen, die ebenso wie die ihres Bruders Barnabas ganz vom Schloss abhängen.

Sie erzählt von dem Tag, an dem Amalia, die ältere Schwester, einen Brief von dem Schlossbeamten Sortini bekommen hat, in dem er ihr befohlen hat, sofort zu ihm zu kommen, um seine Geliebte zu werden. Amalia allerdings zerreißt in ihrer Wut den Brief; sie fühlt sich durch die groben Worte Sortinis entehrt und lehnt es ab, als seine Geliebte ins Schloss zu eilen.

Olga und ihre Familie werden seit der Verweigerung Amalias von den Dorfbewohnern verachtet. Olgas Vater und Mutter haben unter Aufopferung ihrer Gesundheit vergeblich versucht, ins Schloss zu gelangen und um Verzeihung für das »Fehlverhalten« ihrer Tochter Amalia zu bitten. Jetzt sind es Barnabas und Olga, die versuchen, Kontakt zum Schloss zu bekommen. Besonders Barnabas sorgt sich sehr, und da die »Sorgen des Barnabas« (KKAS/273) auch die ihren sind, weiß Olga, dass »die sorglosen Jahre« (KKAS/330), die andere in Barnabas' Alter erwarten, für ihren Bruder längst vorüber sind. Fortwährend sprechen Olga und Barnabas von ihren »Sorgen und Plänen« (KKAS/332). Seit kurzem nun steht Barnabas im Dienste des Schlosses und dieses Angebot ist für Barnabas, »als hätte sich vor ihm plötzlich eine ganz neue Welt aufgetan

und das Glück und die Sorgen aller dieser Neuheit kann er nicht ertragen« (KKAS/360), wie Olga erklärt.

K. begreift, dass weder Barnabas noch Olga ihm weiterhelfen können. Die tragische Geschichte der Familie und ihre vergeblichen Bemühungen, in das Schloss zu gelangen, sprechen für sich.

5.7.1.7 Die Sorgen der Dorfbewohner

Das Thema Sorge zieht sich durch den gesamten Roman *Das Schloss*. K. erfährt, dass die »privaten kleinen Sorgen« (KKAS/116), die die Dorfbewohner quälen, für das Schloss vollkommen unwichtig sind. Die Arbeiten des Schlosses ertragen keine Störungen von außen. Nur in der Tiefe der Nacht lockert sich die Grenze zwischen Beamten und Dorfbewohnern und es kann passieren, dass die Leiden und Sorgen der Bewohner angehört werden, wie der Beamte Bürgel weiß:

Man ist unwillkürlich geneigt, in der Nacht die Dinge von einem mehr privaten Gesichtspunkt zu beurteilen, die Vorbringungen der Parteien bekommen mehr Gewicht als ihnen zukommt, es mischen sich in die Beurteilung gar nicht hingehörige Erwägungen der sonstigen Lage der Parteien, ihrer Leiden und Sorgen ein, die notwendige Schranke zwischen Parteien und Beamten, mag sie äußerlich fehlerlos vorhanden sein, lockert sich (KKAS/412).

K. trifft durch Zufall auf den bürgernahen Bürgel²⁰² (Bürgel, dessen Name sich nur in einem Buchstaben von dem Wort »Bürger« unterscheidet) und verpasst wegen völliger Übermüdung die Chance, dem Schloss endlich seine Sorgen vorzutragen.

Die Dorfbewohner sind genauso hilflos wie er, es ist dies, was K. am Ende des Romans begreift und dem Dorfbewohner Gerstäcker gegenüber ausspricht. Gerstäcker bietet K. an, ihn für die Pferdepflege einzustellen, »er solle sich nicht sorgen, er werde bei ihm alles haben was er brauche« (KKAS/494).

»Ich weiß warum Du mich mitnehmen willst«, sagte nun endlich K. [...] »Weil Du glaubst, daß ich bei Erlanger etwas für Dich durchsetzen kann.« »Gewiß«, sagte Gerstäcker, »was läge mir sonst an Dir.« K. lachte, hing sich in Gerstäckers Arm und ließ sich von ihm durch die Finsternis führen. (KKAS/495)

Es ist diese Erkenntnis, die K. zum Lachen bringt, denn er durchschaut, dass nicht nur er die Verbindung zum Schloss sucht. Das Angebot Gerstäckers zeigt ihm zugleich, dass er nun einer unter Vielen ist. Er wird von den Dorfbewohnern nicht mehr als der Fremde wahrgenommen, sondern als einer der Ihren anerkannt. Damit ist er seinem Ziel ein Stück näher gekommen, das er sich anfangs gesteckt hat:

²⁰² Vgl. hier die Anmerkung von Gerhard Kurz: »Namen haben in Kafkas Werk eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Symptomatisch für ihr Schicksal erscheint schon, daß die Zentralfigur im *Prozeß* und im *Schloß* keinen vollen Namen mehr besitzt.« *Kafka-Handbuch, Band II*, S. 109.

Nur als Dorfarbeiter, möglichst weit den Herren vom Schloß entrückt, war er imstande etwas im Schloß zu erreichen, diese Leute im Dorf, die noch so mißtrauisch gegen ihn waren, würden zu sprechen anfangen, wenn er, wo nicht ihr Freund, so doch ihr Mitbürger geworden war, und war er einmal ununterscheidbar etwa von Gerstäcker oder Lase- mann – und sehr schnell mußte das geschehn, davon hing alles ab – dann erschlossen sich ihm gewiß mit einem Schlage alle Wege (KKAS/42).

Ob K. sein Vorhaben gelingt, bis ins Schloss vordringen zu können, bleibt unklar, denn der Roman bricht mit dem Gespräch zwischen Gerstäcker und K. ab.

5.7.2 Zusammenfassung

Das Motiv Sorge wird im Roman nicht im Sinne der Fürsorge, sondern als ein negativ besetztes, das Leben erschwerendes benutzt: Alle Personen, denen K. begegnet, tragen schwer an ihren Sorgen: Es sind Barnabas, Frieda, die Wirtin, Hans, Olga und nicht zuletzt Pepi²⁰³, die K. ihr Herz ausschütten. Alle Sorgen haben direkt oder indirekt mit dem Schloss zu tun. Es fällt auf, dass die Figuren sich immer über ihre Zugehörigkeit zum Schloss definieren. Sie gewinnen oder verlieren an Achtung voreinander, je nachdem welche Beziehung sie zum Schloss haben. Das Schloss übt eine Macht aus, der man sich nur entziehen kann, wenn man sich aus seinem Umkreis entfernt.²⁰⁴ Es sind Friedas letzte Worte an K., die das erklären:

»wären wir doch gleich, noch in jener Nacht ausgewandert, wir könnten irgendwo in Sicherheit sein, immer beisammen, Deine Hand immer nahe genug, sie zu fassen; wie brauche ich Deine Nähe, wie bin ich, seitdem ich Dich kenne, ohne Deine Nähe verlassen; Deine Nähe ist, glaube mir, der einzige Traum, den ich träume, keinen andern.« (KKAS/398f.)

Die Beziehung zu Frieda wäre allerdings auch dann zerbrochen, wenn K. nicht alles auf sein Ziel hin, das Schloss zu erreichen, ausgerichtet hätte. Denn zum Schluss des Romans bekommt K. den Befehl, Frieda zu verlassen, damit sie wieder ihre gewohnte Stellung im Ausschank einnehmen und weiterhin von Klamm gerufen werden kann. Amalias Geschichte, die Eingriffe in das Leben der Wirtin sowie das Verhältnis von Frieda und K. zeigen, dass das Schloss in ganz private, intime Lebensbereiche der Dorfbewohner hinein Einfluss nimmt.

Einzig die Wirtin und K. sprechen von dem positiven »Sich-Sorgen-um-Jemanden«. Allerdings gebrauchen sie dieses »Sich-sorgen-um-Jemanden« nur als Vorwand – wie beispielsweise die Wirtin, die von einer mütterlichen Fürsorge gegenüber Frieda spricht

²⁰³ K. wirft Pepi vor, die Gäste des Wirtshauses mit ihren Klagen zu belästigen: Denn die Gäste wollen »nicht zu ihren Sorgen noch die Sorgen der Ausschankmädchen« (KKAS/482).

²⁰⁴ So auch die Mutter von Hans, die innerhalb des Dorfes nicht mehr atmen kann: »Übrigens sei es gar keine eigentliche Krankheit, woran sie leide, sie wisse sehr wohl die Ursache ihres Zustandes und manchmal deute sie sie auch an, es sei wahrscheinlich die Luft hier, die sie nicht vertrage« (KKAS/230).

(vgl. KKAS/84f.), dabei aber nur um ihr eigenes Wohl besorgt ist. K. gibt immerhin zu, dass er sich nicht um Frieda sorgen kann, da er eigentlich nur das Schloss im Blick hat (vgl. KKAS/241).

Das Sorge-Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch den Roman. Jede der zentralen Figuren offenbart K. ihre Sorgen, so kann er tief in das Leben dieser Menschen blicken. Dabei bemerkt er, dass seine eigenen Sorgen denen der Dorfbewohner gleichen: Alle suchen Kontakt zum Schloss, fast scheint es, als würden alle Sorgen überhaupt nur wegen des Schlosses existieren. Tragisch ist, dass keiner der Figuren eine wirkliche Begegnung mit den mächtigen Beamten des Schlosses gelingt.²⁰⁵

5.8 Zusammenfassung der verschiedenen Sorge-Bedeutungen im Werk Kafkas

Die Untersuchung der Erzählungen und des Romans hat gezeigt, dass sich Kafka ganz unterschiedlicher Sorge-Bereiche annimmt. Das Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* erzählt von den ängstlichen Sorgen, die sich der Hausvater um sich selbst macht. Seine Sorgen drücken sich aus in Fragen, die den Sinn des Lebens betreffen. Mit der Frage nach dem Sinn seines Daseins, kommt das Bewusstsein der eigenen Endlichkeit auf: Im Vergleich zu Odradek, der unsterblich zu sein scheint, ist seine Lebenszeit bemessen, seine Zeit läuft und am Ende des Lebens steht der Tod. Die Erkenntnis der eigenen Sterblichkeit erfährt der Hausvater mit Schrecken, die Vorstellung irgendwann nicht mehr zu sein, empfindet er als »fast schmerzlich«.

Im *Brief an den Vater* spricht Kafka Sorge-Themen wie die Unvereinbarkeit von Beruf und Schreiben, Beamten- vs. Künstlerdasein; den Konflikt mit dem Vater, der eigenen Rolle im Leben, der zwar erwünschten, aber zugleich nicht gewollten Vaterschaft; Zukunftssorgen, die mit Fragen über den Sinn des Lebens, der Religion etc. einhergehen, an. Der Sohn schreibt von »geistigen« (KKANII/194) Sorgen und verdeutlicht seinem Vater damit den Unterschied zwischen existenziellen Nöten und der Suche nach einer individuellen Lebensweise, die Kafka nur im Schreiben findet. Die hier dargestellten Sorgen sprechen auch die eigene Sterblichkeit an und die damit bemessene Lebenszeit. Es zeigt sich, dass es für Kafka eine wichtige Rolle spielt, wie er sein Leben gestalten kann, er ist sich seiner eigenen Sterblichkeit bewusst, für ihn gilt es nun, die verbleiben-

²⁰⁵ Deutet man den Begriff »Schloss« nicht mehr nur als Gebäude, sondern als ein Türschloss, könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass etwas verschlossen oder eingeschlossen ist. Tatsächlich bleibt der Zugang zum Schloss jedem aus dem Dorf verwehrt; jeder der Dorfbewohner ist auf der Suche nach einem Zugang, nach einem passenden Schlüssel, um in das Schloss gelangen zu können.

de Zeit sinnvoll zu nutzen – es sind dies die geistigen Sorgen, die er gegenüber dem Vater anspricht.

Von materiellen Sorgen berichtet die Erzählung *Ein Kaufmann*, in der Kafkas Vater karikiert wird. Zudem steht die Reflexion des eigenen Lebens im Zentrum und die scheinbar ausweglose Situation, das Leben nicht ändern zu können. Dem Leben des Kaufmanns fehlt der Sinn seines Seins und Tuns – er träumt sich weg von seinem sorgenvollen Dasein, um dann doch wieder in der Realität anzukommen und weiterzumachen wie bisher. Der Kaufmann ist sich seiner Endlichkeit bewusst – dies wird deutlich, wenn er davon spricht, dass »Der Weg zu kurz ist« (KKAD/22).

In der Erzählung *Unglücklichsein* geht es um Einsamkeit und Sorgen um die Zukunft. Das Gespräch zwischen Ich und Ich verdeutlicht, dass Kafkas Figur verlassen und ihre Sehnsucht nach einer Lebenspartnerin groß ist. Der Wunsch nach Partnerschaft drückt zugleich den Wunsch nach Kindern aus und das Wissen, sich fortpflanzen zu können. Das Wort Angst, das in dieser Erzählung häufig auftaucht, unterstreicht den Zustand des Protagonisten: Er ist einsam und Angst macht im nicht nur der gegenwärtige Zustand, sondern auch der zukünftige. Auch in dieser Erzählung wird der Tod thematisiert: das unsterbliche Gespenst und der sterbliche Mensch stehen einander gegenüber.

Die Verwandlung fokussiert Sorgen, die mit Beruf, Familie und eigener Zukunft zusammenhängen. Gregors Wunsch, sein Leben zu ändern, vollzieht sich in einer körperlichen Verwandlung. Nicht nur äußerlich verändert sich Gregor, auch eine innere Wandlung findet statt: Gregors Fürsorge für die Familie schlägt in Gleichgültigkeit um und damit ändert sich seine Stellung innerhalb der Familie – aus dem sich sorgenden Sohn wird eine Sorge für die Familie. Mit Gregors Tod sind alle Sorgen innerhalb der Familie verschwunden. Der Tod steht hier als Erlösung: sowohl für Gregor als auch für seine Familie.

In *Erstes Leid* steht die Sorge des Künstlers im Vordergrund – die Frage, wie man allein mit der Kunst überleben kann, wird laut, und es droht ein existenzielles Scheitern. Die Sorgen des Künstlers sind eng verbunden mit den Gedanken an die eigene Sterblichkeit: »wie kann ich denn leben«, fragt der Protagonist verzweifelt. Ein Leben *ohne* Kunst ist nicht vorstellbar, ein Leben *mit* Kunst ist kaum zu ertragen; erste Falten als Zeichen seiner Sorgen – aber auch als Zeichen eines Alterungsprozesses – werden auf seiner Stirn sichtbar.

Das verzweifelte Leben des Tiers in *Der Bau* gibt die Sorgen wieder, die Kafka wohl manchmal beim Schreiben empfunden hat. Die Sorgen der Oberwelt, also des alltäglichen Lebens, sind in ihrer Wirkung vielleicht gleich erschöpfend wie die in der Unterwelt, in der Welt des Schreibens, und doch sind diese Sorgen bedeutsamer. Das erschöpfende Arbeiten, das Anrennen gegen Grenzen, das sind Erfahrungen, die Kafka in den Nachtstunden erfährt und niederschreibt. Das Wissen um den Tod erscheint in manchen

Augenblicken als Erlösung; das Tier drückt es ganz deutlich aus: »ich weiß, daß meine Zeit gemessen ist, daß ich nicht endlos hier jagen muß« (KKANII/590).

Die Sorgen, die Kafka in dem Roman *Das Schloß* anspricht, reichen von gesellschaftlichen Sorgen (z. B. die Verstoßung der Familie des Barnabas) über Liebessorgen (z. B. die der Wirtin) bis hin zu finanziellen Nöten (Familie des Barnabas). Das Vorhaben K.s ins Schloss zu gelangen, scheitert und es wird deutlich, dass es so lange K. lebt nicht gelingen wird, das Schloss zu erreichen. Erst in einem Zustand, der nahe der Todeserfahrung liegt, wird die Möglichkeit eröffnet ins Schloss zu gelangen (so z.B. der Vater von Amalia, der im Fiebertraum endlich einen Beamten des Schlosses antrifft; KKAS/344).

Sorgen hängen häufig mit dem Beruf/der Berufung der Figuren zusammen: Der Kaufmann hat an seinen beruflichen Sorgen ebenso zu tragen, wie Gregor, der sich bei seiner Arbeit schon lange nicht mehr wohl fühlt. In *Erstes Leid* quält sich der Künstler: Beruf und Berufung können nicht ohne Verluste und Sorgen zusammengebracht werden.²⁰⁶

Kafkas Texte thematisieren das Verhältnis zu sich und anderen und kreisen um die eigene Identität. Dabei handeln sie immer von der Sterblichkeit und der noch verbleibenden Zeit, die man nutzen kann oder sinnlos verstreichen lässt.

²⁰⁶ Ebenso in dem Text *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, wo die erzählende Figur von »Tagessorgen« (KAAD/350), also täglich wiederkehrenden Problemen und Sorgen, spricht, die das Mäusevolk bewältigen muss. In *Der Verschollene* klagt Karl über seine Sorgen, den Dienst betreffend: »Du Robinson«, sagte Karl, »das ist aber ein schwerer Dienst. Da hast Du mich für einen schönen Posten empfohlen.« »Mach Dir keine Sorgen«, sagte Robinson und schüttelte mit geschlossenen Augen den Kopf um alle möglichen Sorgen Karls abzuwehren« (KKAV/318).

Heute hab ich größere Dinge vor –
Ach, ich will den Sinn des Daseins suchen.²⁰⁷

ALFRED LICHTENSTEIN

6 Expressionismus

Es wurde nachgewiesen, dass der Begriff Sorge in Kafkas Werk eine bedeutende Rolle spielt. Wie gehen literarische Zeitgenossen Kafkas mit diesem Begriff um? Wird der Begriff Sorge innerhalb der expressionistischen Literatur überhaupt verwendet? Im Folgenden wird diesen Fragen nachgegangen.

6.1 Literatur der Existenz

Die junge Generation der Zeit zwischen 1910–1925, die sich im Bereich Literatur und Kunst als expressionistische Bewegung äußerte, nahm eine Selbstentfremdung wahr, die unter anderem durch die zunehmende Industrialisierung und Mechanisierung des Lebens ausgelöst wurde. Die expressionistische Generation lehnte sich gegen die alten Autoritätsstrukturen auf, protestierte gegen die Geringschätzung und Unterdrückung des Menschen mit seinen Bedürfnissen und bekannte sich zum individuellen Menschsein.²⁰⁸

Die zunehmende Modernisierung, die vor allem in den Großstädten als eine bedrohende Reizüberflutung erlebt wurde, wirkte sich zerstörend auf das Subjekt aus. Die empfundene Ich-Dissoziation bringen die Autoren des Expressionismus mithilfe der verwendeten Sprache zum Ausdruck. Sprachliche und ästhetische Normen werden durchbrochen – etwa durch die Missachtung grammatischer Regeln oder die Verabschiedung von wohlklingenden Reimen. Techniken der Rhetorik spielen eine zentrale Rolle: Hyperbel, Klimax sowie Antithese und Synekdoche finden häufig Anwendung.²⁰⁹

Der expressionistische Schrei steht als Symbol für diese Phase. Expressionistische Literatur ist laut – Kafkas Literatur ist leise. Dennoch wird sein Werk der expressionistischen Epoche zugeordnet, wenn auch innerhalb der Literaturwissenschaft verschiedene Positionen vertreten werden: Während Paul Raabe, Erich von Kahler oder Wilhelmina Stuyver Kafkas Werk vom Expressionismus geschieden wissen wollen, ist Thomas Anz gegenteiliger Meinung. Für Anz zählen nicht nur das »Oh-Mensch«-Pathos und die damit verbundene rauschhafte, ekstatische Literatur zum Expressionismus, sondern auch die literarischen Darstellungen existenzieller Leiderfahrungen wie Ohnmacht, Orientierungslosigkeit, Entfremdung, Isolation, Heimatlosigkeit und Angst. Er prägt für die Dichtung, die sich den negativen Motiven widmet, den Begriff »Literatur der Existenz«²¹⁰. Anz wendet diese Begrifflichkeit nicht ohne Hintergedanken an Kierkegaard

²⁰⁷ Alfred Lichtenstein: *Gesammelte Gedichte*, S. 22.

²⁰⁸ Vgl. *Metzler Literatur Lexikon*, S. 223.

²⁰⁹ Vgl. *Metzler Literatur Lexikon*, S. 223.

²¹⁰ Vgl.: Thomas Anz: *Literatur der Existenz*.

an. Kierkegaard (1813–1855), der Vater des Existenzialismus, prägt die ihm nachfolgenden literarischen und philosophischen Strömungen besonders stark, ja es kommt zu einer regelrechten Kierkegaard-Renaissance. Kierkegaard verliert sich in seinen Schriften nicht in abstrakte Denksysteme, vielmehr behandelt er Probleme, die den einzelnen Menschen angehen, da sie das eigene konkrete Dasein betreffen.

Anz sieht Kafka als einen sensiblen Beobachter seiner Zeit, der »die gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse, die sich in jener Zeit rapide beschleunigten und vielfältige Krisenerfahrungen zur Folge hatten«²¹¹, in seinem Werk reflektiert.

Auch die Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* ist ein Kind der Literatur der Existenz: Heimatlosigkeit, Angst, Ohnmacht und Schmerz sind Themen, von denen diese Erzählung handelt. Anz macht darauf aufmerksam, dass es »vor allem die Außenseiter der Gesellschaft«²¹² sind, die als heimatlos dargestellt werden. Odradek ist als ein solcher Heimatloser zu verstehen: Name, Aussehen sowie die Unklarheit, ob er Ding oder Wesen ist, machen ihn zu einem Außenseiter. Ebensolche Außenseiter sind Gregor, der aus seiner Familie ausgestoßen wird, der Künstler aus *Erstes Leid*, K. oder das Tier in *Der Bau*.

Kafka macht sich tatsächlich Gedanken um seine Zeit, an seinen Verleger Kurt Wolff schreibt er:

Zur Erklärung dieser letzten Erzählung [gemeint ist die Erzählung *In der Strafkolonie*, Anmerkung der Verfasserin] füge ich nur hinzu, daß nicht nur sie peinlich ist, daß vielmehr unsere allgemeine und meine besondere Zeit gleichfalls sehr peinlich war und ist und meine besondere sogar noch länger peinlich als die allgemeine (KKABIII/253).

Im nächsten Abschnitt wird eben diese Literatur der Existenz behandelt und auf Autoren wie Albert Ehrenstein, Wilhelm Klemm, Johannes Boldt, Gustav Sack, Rudolf Börsch, Alfred Lichtenstein und Rainer Maria Rilke verwiesen.

6.2 Ausgewählte Motive des Expressionismus

Zunächst ist festzuhalten, dass der Begriff Sorge im Expressionismus kaum zu finden ist. Einer der wenigen Autoren der expressionistischen Epoche, die den Begriff Sorge überhaupt verwenden, ist der Lyriker Wilhelm Klemm, der 1917 den Band *Aufforderung* herausgibt, in dem sich das Gedicht *Sorgen* finden lässt:

²¹¹ Thomas Anz: *Franz Kafka*, S. 16.

²¹² Thomas Anz: *Literatur der Existenz*, S. 18

Sorgen

Auf den Zellen meiner grauen Substanz,
Blinde Füllen in der Finsternis meines Schädels,
Reitet die Seele, der ewige Fremdling.
Glaube mir, Freund, wenn sie einst abspringt,

Durchfegt sie des Himmels leere Korridore,
Sie sieht Sonnen über sich blinzeln,
die etwas Geheimnisvolles zu verraten haben.
Sie stutzt, sie schießt in Winkelzügen umher.

Die wirklichen Leiden beginnen vielleicht erst alsdann.
Tor, wer da glaubt, daß der letzte Seufzer der letzte sei!
Wo, wo finde ich dich draußen im mathematischen Raum,
O du süßes Eau-de-Cologne-Weib, und die Samtkapellen deines Leibes?²¹³

Klemm widersetzt sich hier der religiösen Auslegung, dass der Mensch nach all seinen irdischen Leiden mit dem Tod zur ewigen Ruhe kommt. Er zeichnet vielmehr das Bild einer ewigen Unruhe: Menschliche Sorgen werden abgelöst durch höhere Qualen, auf ein besseres Leben nach dem Tode ist nicht zu hoffen.

Das Verb »sorgen« findet sich – ebenfalls bei Klemm – in dem Stück *Betrübnis*:

Jeder kann nur ein gewisses Maß von Schmerz ertragen,
Aber das Leben sorgt dafür, daß dies auch erfüllt wird.
Bei mir ganz besonders. Ich wanke durch furchtbare Städte
Zwischen menschlichen und tierischen Ungeheuern.

Meine Fratze erhebend wie die eines Pudels,
Formloses Entsetzen im einsamen Herzen,
Keine Träume, nur noch grausige Nachträge zu Träumen,
Nur noch das Röcheln gramzertrümmerter Seele.

Erde ergraut. Jahre dunsten wie Stunden.
Meine Ziele zerfielen längst in fauligen Rauten,
Mauern erdrosseln meinen Weg,
Aus den Wolken hängt es wie Füße von Erhängten.²¹⁴

In diesen drei einfachen, ungereimten Strophen beschreibt der Dichter eindringlich einen allgegenwärtigen Schmerz und Kummer, der die Seele bedrückt. Beachtenswert ist Klemms Formulierung, dass das Leben dafür »sorgt«, dass ein jeder seine Portion Leid zugeteilt bekommt. Dasein wird hier mit Trauer und Entsetzen gleichgesetzt, der betrübten Existenz kann sich niemand entziehen. Dasein und Sorge werden als untrennbar miteinander verbunden verstanden.

²¹³ Wilhelm Klemm: *Aufforderung*, S. 95.

²¹⁴ Wilhelm Klemm: *Aufforderung*, S. 37.

Fällt die Suche nach dem Begriff Sorge in der expressionistischen Literatur mager aus²¹⁵, so finden sich dort umso mehr der Sorge verwandte Begriffe wie Angst²¹⁶, Furcht, Schmerz²¹⁷ oder Leid²¹⁸. Gebraucht werden diese Ausdrücke im Zusammenhang mit der eigenen Existenz, so beispielsweise bei Johannes Boldt, der in seiner Erzählung *Der Einspänner* (1912) von einer »Daseinsangst, die alle Welt durchseucht«²¹⁹, spricht. Immer wieder tauchen die Begriffe »Angst« und »Furcht« auch bei Rilke, hier in *Malte Laurids Brigge* (1910) auf: »die Angst, daß das Granit sei, worauf ich liege, grauer Granit; die Angst, daß ich schreien könnte [...] und die Angst, daß ich nichts sagen könnte, weil alles unsagbar ist – und die anderen Ängste ... die Ängste.«²²⁰ Der graue Granit ist der Grabstein: Es sind Todesängste, die den Protagonisten Malte Laurids Brigge befallen. Rilke beschreibt Ängste, die das eigene endliche Dasein betreffen. Dieses Gedicht ist 1920 entstanden:

Wunderliches Wort: die Zeit vertreiben!
 Sie zu *halten*, wäre das Problem.
 Denn wen ängstigts nicht: wo ist ein Bleiben,
 wo ein endlich *Sein* in alledem?²²¹

Auch der Zerfall des eigenen Ich ist Thema der Expressionisten. Rudolf Börsch beschreibt dies in dem Stück *Angst*:

Ich bin ganz ohne Ankerplatz. Die Einsamkeit impft Schmerz in alles. Mich friert. [...] Ich wandere, und sehe kein Ziel in der grauen Weite. [...] Ich stürze, sinke ein. [...] Angst ist in mich gefahren! Flammen verflackern nach jähem Brand. Asche zerstiebt. Wind treibt mich auseinander. O! Daß mich einer sammelte! Endlos bin ich in alle Räume verloren. Mein Atem verfliegt irgendwo. Man zerrt mich ganz auseinander. Ich weiß kein Hier mehr und kein Dort.²²²

Einsam, verloren, ziel- und orientierungslos findet sich die Figur in die Welt gesetzt. Das Ich – Körper und Geist²²³ – zerfallen, der Mensch verliert seine Gestalt und verschwindet in Raum und Zeit.

Bei den hier zitierten Autoren steht nicht mehr die *Sorge um etwas* im Vordergrund, es ist eine konkrete *Angst vor etwas*: Angst vor einer nicht mehr begreifbaren Welt, in der

²¹⁵ Dass der Begriff »Sorge« im Expressionismus keine große Rolle spielt, ist auch in den Abhandlungen über die Epoche zu bemerken. Im Mittelpunkt steht eindeutig der Begriff »Angst«. Untersuchungen zur »Sorge« gibt es hinsichtlich des Expressionismus nicht.

²¹⁶ »Angst« wird als ein zentraler Begriff der expressionistischen Epoche bewertet. Das kann allein schon an der häufigen Benutzung des Wortes festgemacht werden. Vgl. Thomas Anz: *Literatur der Existenz*, S. 133f.

²¹⁷ Vgl. Erich und Hildegard Bulitta: *Wörterbuch der Synonyme und Antonyme*, S. 700.

²¹⁸ Vgl. Duden: *Sinn- und sachverwandte Wörter*, S. 656.

²¹⁹ Johannes Boldt: *Grimassen*, S. 38.

²²⁰ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, S. 65.

²²¹ Rainer Maria Rilke: »*Hiersein ist herrlich*«, S. 146.

²²² Zit. n. Thomas Anz: *Literatur der Existenz*, S. 16.

²²³ Geist = Atem.

sich ständig die Frage nach dem Sinn des Daseins stellt. Angst und Dasein sind in dieser Epoche nahezu als synonyme Begriffe zu verstehen. Daher verwundert es nicht, dass die Frage nach dem Dasein häufig gestellt wird. Bei Theodor Däubler ist die Frage nach dem Dasein konkreter Inhalt des Stücks *Hätte ich ein Fünkchen Glück*:

Wüßte ich, warum ich fromm, daseinsscheu und seltsam bin,
Ahnte ich, weshalb um mich nirgends grünes Glück gedeiht,
Hätte dieses kleine Sein plötzlich schrecklich vielen Sinn!
Nirgends fände ich den Zweck und stürbe doch vor Leid.²²⁴

Hier werden Sinn und Zweck der Existenz hinterfragt, wobei fehlendes Glück und auszuhaltendes Leid besondere Bedeutung haben. Glück spielt auch in Albert Ehrensteins Gedicht *Verzweiflung* eine Rolle:

Keinem habe ich Schlimmes getan,
Allen Guten half ich ein wenig.
Glück, dich soll ich nicht haben.
Man will mich nicht lebendig begraben.²²⁵

Glück steht in beiden Gedichten als Antonym für Unglück, Leid und Schmerz und der Frage nach dem Sinn eines solch kummervollen Daseins.

Alfred Lichtenstein behandelt dieses Thema in seinem Stück *Volkston* (1), ebenso Gustav Sack in *Ein verbummelter Student* (2):

(1)
Ich weiß nicht, wozu man denn lebt
In all dem Schlamm und Dreck!
Ich weiß nicht, wozu man denn strebt
Ganz ohne Ziel und Zweck ...
Ich klebe noch am selben Ort,
Komm nicht vom Alltag frei.
Trübselig fließt mein Dasein fort
In ewgem Einerlei ...²²⁶

(2)
Werde ich nicht auch dann in die Welt gestoßen, ohne daß ich es wollte? [...] wo ist der Sinn? wo ist der Zweck? wo ist der Grund? – Kein Wissen, kein Sinn, kein Zweck, kein Grund, kein Ziel, kein Entfliehen – verflucht!²²⁷

Sinn und Zweck des Daseins werden hinterfragt, und es gibt keine sinnvolle Antwort darauf. Einen Ausweg aus dem tristen Dasein zu finden, ist ebenfalls nicht möglich, der Mensch ist gefangen in einer trüben Welt, die er ertragen muss, ohne den Sinn seines Daseins verstehen zu können.

²²⁴ Theodor Däubler: *Hätte ich ein Fünkchen Glück* in *Menschheitsdämmerung*, S. 60.

²²⁵ Albert Ehrenstein: *Verzweiflung* in *Menschheitsdämmerung*, S. 66.

²²⁶ Alfred Lichtenstein: *Gesammelte Gedichte*, S. 10.

²²⁷ Gustav Sack: *Ein verbummelter Student*, S. 191.

6.3 Zusammenfassung

Die Thematisierung metaphysischer Fragen, die das menschliche Dasein betreffen, ist eine typisch expressionistische Auseinandersetzung und ist als Kritik an den Naturwissenschaften zu lesen. Die Expressionisten machen darauf aufmerksam, dass nicht alle Fragen wissenschaftlich geklärt und beantwortet werden können. Tatsächlich stützen sich die Wissenschaften selbst auf Konstrukte und Hypothesen, um überhaupt etwas erarbeiten zu können, das eine Gültigkeit hat und auf dessen Basis sie weiterforschen können.

Transzendente Obdachlosigkeit, die »Parodie auf traditionelle Werte, Ideale und religiöse Symbole«²²⁸ sind Motive des Expressionismus, die durch die oben zitierten Stücke deutlich ausgedrückt werden.

Es lassen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen, die belegen, dass es zur Zeit Kafkas eine rege literarische Auseinandersetzung gibt, die sich mit existenzialistischen Fragestellungen und den dazugehörigen Ängsten befasst. Vietta bemerkt dazu: Der Expressionismus

erhebt die Dialektik von Erkenntnis und Wirklichkeit, Bewußtsein und Sein, Sprache und Welt zum Gegenstand literarischer Darstellung. Dies vor allem in der erkenntnistheoretischen Prosa, die einen bis heute in der Literatur kaum erreichten Grad philosophischer Reflexion aufweist.²²⁹

Wie wichtig dies für die Philosophie gewesen ist, fasst Paul Hühnerfeld treffend zusammen:

Der Lebensbezug des deutschen Expressionismus ist bestimmt durch Angst, Tod und eine vom Nichts durchwirkte Existenz. Es gibt kaum einen philosophischen Gedanken in Heideggers ›Sein und Zeit‹, der dort nicht schon poetisch vorgedacht, keine Grundstimmung, die in den Versen und Bildern jener jungen Avantgarde nicht schon ausgesprochen wurde. Ohne diese Tatsache wäre der Erfolg von ›Sein und Zeit‹ überhaupt nicht denkbar.²³⁰

Anz betont den engen historischen Zusammenhang von Literatur und Philosophie ebenso und sieht diesen als Hauptgrund für die vorwiegend existenzialistische Deutung expressionistischer Werke. Literarische Werke lassen sich in Bezug auf die philosophischen Gedankengänge gut existenziell deuten, da die Philosophie wie ein Spiegel der damaligen Zeit wirkt.²³¹

Gerhard Kurz betont in *Traum-Schrecken*, dass Heideggers »Konzeption der Sorge als existenzielle Grunderfahrung«²³² viel der literarischen Entwicklung des Expressionismus

²²⁸ Silvio Vietta; Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*, S. 151.

²²⁹ Silvio Vietta; Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*, S. 154.

²³⁰ Paul Hühnerfeld: *In Sachen Heidegger*, S. 84.

²³¹ Ähnlichen Einfluss auf die Interpretation der expressionistischen Werke hat freilich die Psychologie.

²³² Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 98.

verdankt. Die »Literatur der Existenz« verarbeitet schon vor der Philosophie negative Erfahrungen, die das Subjekt erlebt. Zwischen der literarischen und der später erfolgten philosophischen Aufarbeitung (durch Heidegger und Sartre) zeigen sich Übereinstimmungen und Parallelen.

In diesem Kapitel wurde anhand der expressionistischen Literatur aufgezeigt, dass die Themen dieser Epoche eng mit existenziellen Fragestellungen zusammenhängen. Sorge, Angst, die individuelle Stellung in der Welt, die Fragen nach dem Sinn des Daseins: »Wer bin ich?«, »Was soll ich tun?« – dies sind klassische Fragestellungen der Philosophie.

Martin Heidegger, der sechs Jahre jünger als Kafka ist, fragt in *Sein und Zeit* explizit nach dem Sinn des Seins. Er beschäftigt sich mit denselben Fragen, die Kafka literarisch umreißt, und so finden sich zahlreiche Berührungspunkte der Literatur Kafkas und der Philosophie Heideggers. Doch während die Autoren der expressionistischen Epoche ihre eigenen Leiden und Ängste in den Vordergrund stellen und so gesellschaftliche Missstände hervorheben, setzt Heidegger Erfahrungen der Angst und Unheimlichkeit als apriorische Grundverfassung des menschlichen Daseins und objektiviert diese, indem er sie philosophisch betrachtet.

Das folgende Kapitel stellt einige wesentliche Begriffe aus Martin Heideggers Werk *Sein und Zeit* vor.

7 Zu grundlegenden Begriffen bei Martin Heidegger

Vorab ist anzumerken, dass im Folgenden lediglich diejenigen Begrifflichkeiten aus Martin Heideggers *Sein und Zeit* aufgeführt werden, die für die Thematik dieser Arbeit sinnvoll sind. Sie sind kurz zusammengefasst und sollen die Grundgedanken Heideggers veranschaulichen.

Heideggers Thesen werden dabei vereinfacht dargestellt, untersucht werden hierbei elementare Wortbedeutungen aus *Sein und Zeit* wie: Sorge und eng mit der Sorge verknüpfte Begriffe wie Man und Angst.

7.1 Sorge

Schlägt man den Begriff Sorge im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* nach, so findet sich folgende Definition²³³: Sorge hat im Deutschen zwei Grundbedeutungen: zum einen die »Sorge für« etwas oder jemanden (Fürsorge) und ein »sich sorgen um« in Sinne des ängstlichen Besorgtseins.

Im Lateinischen und Griechischen wird hingegen anhand zweier verschiedener Worte die Bedeutung der Sorge unterschieden: das lateinische Wort »cura« bedeutet sowohl »Pflege und Sorge für« etwas oder jemanden (Fürsorge) als auch eine Fürsorge, die dem Staat obliegt. Das lateinische »sollicitudo« hingegen bedeutet soviel wie Bekümmernis. Im Griechischen bedeutet »epiméleia« die »Pflege und Sorge für« etwas oder jemanden (Fürsorge), das Selbst ist Gegenstand und Ausgangspunkt der Sorge. Hingegen meint das griechische »merimna« eine ängstliche Sorge.²³⁴

Da das Wort Sorge im Deutschen nicht anhand verschiedener Ausdrücke unterschieden wird, ist eine sorgfältige Lesart des heideggerschen Textes gefordert, um seine Ausführungen der Sorge in seinem Sinne zu verstehen.

Der Begriff Sorge ist bei Heidegger an zwei elementare Begriffe geknüpft, an die des »Seins« und der »Zeit«. So leitet Heidegger denn seine Abhandlung *Sein und Zeit* auch mit folgender Fragestellung ein:

Sind wir denn heute auch nur in der Verlegenheit, den Ausdruck »Sein« zu verstehen? Keineswegs. Und so gilt es denn vordem, allererst wieder ein Verständnis für den Sinn dieser Frage zu wecken. Die konkrete Ausarbeitung der Frage nach dem Sinn von »Sein« ist die Absicht der folgenden Abhandlung. Die Interpretation der Zeit als des möglichen Horizontes eines jeden Seinsverständnisses überhaupt ist ihr vorläufiges Ziel. (MH/1)

²³³ Nachfolgende Definitionen siehe: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 1086.

²³⁴ So auch im Englischen und Französischen: »care« und »souci« bedeutet soviel wie Fürsorge, »worry« und »sollicitude« Bekümmernis. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 1086.

Die Frage nach dem »Sinn von Sein« hat zunächst zur Folge, dass geklärt werden muss, was Sein ist. Diese Klärung kann »nur erfolgen im Rückgang auf das einzige Seiende, das überhaupt Sein ›verstehen‹ kann – im Rückgang auf den Menschen, das *Dasein* in Heideggers Terminologie«²³⁵. Das Dasein ist für Heidegger die weltliche Position des Menschen. In seiner Analyse will Heidegger diejenigen Momente des Daseins herausarbeiten, »die das ›Da‹, also die für uns eigentümliche Weise zu sein, ausmachen.«²³⁶

Susanne Lettow bemerkt:

Heidegger beansprucht [...] direkt an Platon und Aristoteles anzuknüpfen. Er positioniert sich dabei als Platon und Aristoteles überbietender (Neu-)Begründer der Institution Philosophie, indem er das aristotelische Projekt einer »Ersten Philosophie« als »Fundamentalontologie« reartikuliert.²³⁷

Heidegger spricht daher bei seiner Untersuchung von einer »Fundamentalanalyse des Daseins« (MH/39) und kritisiert damit heftig die klassische Metaphysik. Er wirft ihr vor, dass sie nur Fragen über das Seiende erforsche und das Sein vernachlässigt habe (dies nennt er in seiner Untersuchung *Sein und Zeit* auch »Seinsvergessenheit«).

Deutlich wird hier, dass Heidegger zwischen »Seiendem« und »Sein« unterscheidet. Er macht auf eine »ontologische Differenz« aufmerksam und hebt das Sein in den Vordergrund seiner Untersuchungen.

Jedes Dasein, so Heidegger, lässt sich als ein »In-der-Welt-Sein« definieren. Heidegger nennt das »In-der-Welt-Sein« (MH/53) auch »Geworfenheit« (MH/135). Wir sind in die Welt geworfen, und unser Dasein wirft Fragen auf, die wir nicht beantworten können: »Woher kommen wir?« oder »Wohin gehen wir?«

Das Wesen des »In-der-Welt-Seins«, erklärt Heidegger weiter, ist die Sorge, sie liegt »existenzial-apriorisch ›vor‹« dem Dasein (MH/193). Die Sorge steht also immer schon vor dem menschlichen Dasein und gründet »in der Zeitlichkeit« (MH/382).

Sein und Zeit sind untrennbar miteinander verbunden, denn jedes Dasein ist ein »Sein zum Tode« (MH/254), da unser Dasein zeitlich begrenzt ist. Mit jedem Augenblick, den wir leben, kommen wir unausweichlich dem Tod einen Schritt entgegen. Der Tod ist gewiss, er steht am Ende eines jeden Lebens, wir haben nur eine bestimmte Verweildauer auf Erden. Die begrenzte Zeit, die uns zur Verfügung steht, verleiht jedem Dasein einen Sinn – wir gestalten unser Leben, weil wir wissen, dass es endlich ist.²³⁸

²³⁵ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit in Heidegger Handbuch*, S. 57.

²³⁶ Günter Figal: *Martin Heidegger zur Einführung*, S. 61.

²³⁷ Susanne Lettow: *Die Macht der Sorge*, S. 25.

²³⁸ Simone de Beauvoir stellt in *Alle Menschen sind sterblich* ein Szenario dar, das genau dies aufzeigt. Der Protagonist Fosca versteht die Unsterblichkeit als »Fluch« (Simone de Beauvoir: *Alle Menschen sind sterblich*, S. 66.), weil ihm die Möglichkeit fehlt, sich einer Sache ganz hinzugeben, für etwas zu

Heidegger bemüht sich in *Sein und Zeit* um eine Einheit des Seinsbegriffes. Setzt er zunächst das Dasein, also das »In-der-Welt-Sein« des Menschen als »Sorge«, so geht er noch einen Schritt weiter und deckt die zeitlichen Bedingungen des »In-der-Welt-Seins« auf: Der Mensch lebt in die Zukunft hinein (»Sich-Vorweg-Sein«), wobei auch die Vergangenheit (»Sein-in«) und die Gegenwart (»Sein-bei«) immer mitgesetzt sind. Dorothea Frede fasst dies wie folgt zusammen:

Das Selbstsein erweist sich somit als ein zeitlich dimensioniertes Verstehen: man ist sich selbst ständig voraus in den entworfenen Möglichkeiten; dieser »Entwurf« wird aber jeweils durch die eigene Vergangenheit mitbestimmt und bleibt zugleich in der Gegenwart verhaftet. »Selbstsein« ist also für Heidegger durch eine dreidimensionale Form von Zeitlichkeit (»Ekstasen«, SZ 328f.) bestimmt.²³⁹

Eine weitere wichtige Unterscheidung, die Heidegger trifft, ist die der existentiellen von der existenzialen Ebene. Thomas Rentsch entschlüsselt diese Begriffe folgendermaßen:

Die existenziell (-ontische) Ebene ist die reale, konkrete Ebene der Lebenspraxis und Lebenserfahrung, die existenzial (-ontologische) Ebene die Ebene der theoretischen Rede über die existentielle Ebene.²⁴⁰

Sorge versteht Heidegger als Existenzial, d.h. Sorge wird bei ihm rein existenzial gebraucht, diesen Gedanken führt er unmissverständlich aus:

Die formal existenziale Ganzheit des ontologischen Strukturanzuges des Daseins muß daher in folgender Struktur gefasst werden: Das Sein des Daseins besagt: Sich-vorweg-schon-sein-in-(der-Welt-) als Sein-bei (innerweltlich belegendem Seienden). Dieses Sein erfüllt die Bedeutung des Titels »Sorge«, der rein ontologisch-existenzial gebraucht wird. Ausgeschlossen bleibt aus der Bedeutung jede ontisch gemeinte Seinstendenz wie Besorgnis, bzw. Sorglosigkeit. (MH/192)

Heidegger versteht unter Existenzial keine »Eigenschaften meiner Person, sondern eine Form meines Lebens«²⁴¹, erklärt Rentsch. Existenzialität impliziert immer eine *Möglichkeit*, ein Sein-können, hat einen Entwurf-Charakter²⁴², d.h. die Sorge ist als »existenziale Struktur möglichen menschlichen Handelns«²⁴³ zu verstehen. »Weil das In-der-Welt-sein wesenhaft Sorge ist« (MH/193), versteht Heidegger unter Sorge nicht das ängstliche Besorgtsein, sondern vielmehr die Sorge im Sinne eines »sich-vorweg-seins« (MH/194) also auf etwas zukünftig verweisendes: so beispielsweise beim Besorgen von Dingen für

sterben. Perspektivlosigkeit macht sich in seinem Leben breit, er steht seinem Dasein völlig interesselos gegenüber.

²³⁹ Dorothea Frede: *Stichwort: Sein in Heidegger Handbuch*, S. 83.

²⁴⁰ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit in Heidegger Handbuch*, S. 58.

²⁴¹ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit in Heidegger Handbuch*, S. 59.

²⁴² Vgl. dazu Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit in Heidegger Handbuch*.

²⁴³ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit in Heidegger Handbuch*, S.69.

das tägliche Leben (so sagt man auch »Ich gehe etwas besorgen.«), bzw. die Sorge als »das tätige Umgehen mit etwas«²⁴⁴ im Sinne von: für sich sorgen, sich pflegen usw.

Heidegger legt die Sorge somit »positiv« aus, sie hat nichts mit einem ängstlichen Besorgtsein oder »Sorgen um« jemanden oder etwas zu tun. »Die Sorge liegt als ursprüngliche Strukturganzheit existenzial-apriorisch vor jeder, das heißt immer schon in jeder [...] ›Lage‹ des Daseins.«, erklärt er und führt aus: »Sorge ist immer [...] Besorgen und Fürsorge.« (MH/194) Heidegger fasst die Sorge als eine »zugrunde liegende Seinsverfassung« (MH/199), die dem Menschen die Möglichkeit schafft, sich »›sorgenvoll‹ und geführt durch eine ›Hingabe‹ an etwas« zu verhalten (vgl. MH/199).

Heidegger plädiert damit für eine bestimmte praktische Lebensweise: Die Menschen müssen trotz oder wegen aller Geworfenheit »ihre Welt handelnd selbst erzeugen und verstehen.«²⁴⁵ Dazu gehört, dass sich der Mensch »›sorgend zu sich selbst verhalten«²⁴⁶ muss.

7.2 Man

Der Mensch ist für sich selbst verantwortlich und sollte sich dementsprechend verhalten, tut er das nicht, verpasst der Mensch seine eigentliche Bestimmung, er verliert sich selbst inmitten der anderen Mitmenschen, einer anonymen Masse.

Unser Dasein steht immer im Zusammenhang mit anderen oder, wie Heidegger es ausdrückt, im »Mitsein mit anderen« (MH/181). Das Leben inmitten der Anderen hat zur Folge, dass sich unser Dasein als eines unter vielen versteht. Es ist ein Schein-Dasein²⁴⁷, ein Dasein inmitten der Alltäglichkeit. Das nennt Heidegger auch das »Verfallen des Daseins« (MH/175). In der Masse findet sich das eigene Dasein als ein »Man« wieder: »Zunächst ist das Dasein Man«, erklärt Heidegger, »und zumeist bleibt es so« (MH/129). Das Man »kann am leichtesten alles verantworten, weil keiner es ist, der für etwas einzustehen braucht [...]. Das Man *entlastet* so das jeweilige Dasein in seiner Alltäglichkeit« (MH/127).

Den Entschluss zu fassen, sich aus dem Man befreien zu wollen, sieht Heidegger als Aufgabe jedes Einzelnen. Die Auseinandersetzung mit dem Dasein ist eine notwendige Aufgabe des Menschen, um sein »eigentliches Sein« zu erschließen (vgl. MH/129), um »Verdeckungen und Verdunkelungen« (MH/129) aufzuheben und das eigentliche Dasein zu entdecken.

²⁴⁴ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit* in *Heidegger Handbuch*, S. 61.

²⁴⁵ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit* in *Heidegger Handbuch*, S. 76.

²⁴⁶ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit* in *Heidegger Handbuch*, S. 76.

²⁴⁷ Vgl. MH/222.

Das »eigentliche Selbstsein« (MH/130) beruht im Gegensatz zum uneigentlichen Sein auf einer »existentiellen Modifikation des Man« (MH/130).

Es gibt unzählige Möglichkeiten des Daseins, es gibt unzählige Möglichkeiten des »Seinkönnen[s]« (MH/144), erklärt Heidegger. Auf der Suche nach dem eigentlichen Selbst kann man sich »verlaufen« (MH/144), doch da jedes Dasein wesenhaft ein Seinsverständnis in sich trägt, hat jeder Mensch das Potenzial, seinen Weg zu korrigieren und sein eigenes Selbst zu finden (vgl. MH/144).

Die Frage nach dem Sinn des Daseins bzw. das Hinterfragen des eigenen momentanen Lebens stellt sich dem Menschen nicht alltäglich. Der glückliche Mensch kann sein sinnvolles Dasein genießen. Doch Glück ist augenblickshaft und es kommt die Zeit, in der Gedanken und Fragen, wie Heidegger sie formuliert, beantwortet werden wollen. Eine Grundstimmung, bei der über die eigene Lebenssituation reflektiert wird, ist für Heidegger die Angst.

7.3 Angst

Meist hat der Mensch keinen Grund, sich mit seinem Dasein näher auseinanderzusetzen. Doch in bestimmten Stimmungen, zum Beispiel in der Angst, von Heidegger als »Grundbefindlichkeit« (MH/188) des Menschen definiert, muss sich das Sein mit sich selbst auseinandersetzen. Heidegger definiert die Angst folgendermaßen:

Daher »sieht« die Angst auch nicht ein bestimmtes »Hier« und »Dort«, aus dem her sich das Bedrohliche nähert. Daß das Bedrohende *nirgends* ist, charakterisiert das Wovor der Angst. Diese »weiß nicht«, was es ist, davor sie sich ängstet. »Nirgends« aber bedeutet nicht nichts [...]. Das Drohende [...] ist schon »da« – und doch nirgends, es ist so nah, daß es beengt und einem den Atmen verschlägt – und doch nirgends. (MH/186)

Die Welt als solche macht Angst, und das Sein erscheint darin belanglos und unbedeutend. Heidegger sieht die Angst jedoch als Möglichkeit, das Dasein, das verloren in dem »Man«²⁴⁸ ist, aus der Verfallenheit herauszulösen und zu isolieren: »Die alltägliche Vertrautheit bricht in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt« (MH/189).

Für Heidegger hat die Angst ein hohes Potenzial:

Allein in der Angst liegt die Möglichkeit eines ausgezeichneten Erschließens, denn sie vereinzelt. Diese Vereinzeltung holt das Dasein aus seinem Verfallen zurück und macht ihm Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit als Möglichkeiten seines Seins offenbar. (MH/191)

Heidegger begreift die Angst als Möglichkeit. Die Krise soll dem Sein als Möglichkeit dienen, ein selbstbestimmtes Dasein zu führen.

²⁴⁸ Vgl. MH/189.

Anzumerken ist hier, dass Heideggers Untersuchungen zur Angst sich über weite Strecken auf Kierkegaards Schrift *Der Begriff der Angst* beziehen. Nicht mehr als in einer Fußnote (vgl. MH/235) nimmt Heidegger Bezug auf Kierkegaard, wobei er »die Nähe, die seine Ausführungen ›dem Geiste‹ nach mit Kierkegaards Analyse der Existenz haben«²⁴⁹ unterschlägt.²⁵⁰

In der Einsamkeit, ohne die Möglichkeit, in dem Man zu versinken, begreift der Mensch, dass sein Dasein ein »Sein zum Tode« (MH/329) ist, d. h. sein Dasein in der Welt ist zeitlich begrenzt – also endlich (vgl. MH/251). Er fühlt sich in den Tod geworfen, denn jeder Augenblick seines Daseins ist zugleich ein »Sich-vorweg« (MH/251) in den Tod laufen. Dieses »sich-vorweg-sein« ist ein »Strukturmoment der Sorge« (MH/251), die im Sein zum Tode ihre »ursprünglichste Konkretion« (MH/251) hat²⁵¹.

Der Tod ist eine »existenziale Bestimmung, eine Form des ganzen Lebens«²⁵², erläutert Rentsch, d.h. »Der Tod ist nicht das Ende des Lebens, sondern Leben selbst ist ›Sein zum Ende‹ (SZ/245)«.²⁵³

Das Wissen um die Zeitlichkeit auf Erden ist eine Gewissheit um den Tod. Wie schon oben erwähnt sind Sorge und Zeit für Heidegger untrennbar miteinander verbunden: Die Sorge ist apriorisch vor das Dasein gesetzt, das Dasein wiederum ist ab dem Zeitpunkt der Geburt ein Sich-vorweg-sein. Zeitlichkeit und Sorge sind im Dasein vereint; die Zeitlichkeit kann so als Sinn der Sorge verstanden werden, denn die Gewissheit um den Tod, lässt uns das Leben formen und gestalten.

Dieses »Vorlaufen« (MH/265) zum Tode besteht jeden Augenblick. Die Angst ist eine Angst vor dem Tod. Wir wissen, dass wir sterben müssen, doch wir wissen nicht, wann das sein wird. Die Angst vermittelt ein Gefühl des »Nicht-zuhause-sein[s]« (MH/188), denn der Mensch ist nicht mehr verborgen/geborgen in dem Man.

²⁴⁹ Annemarie Pieper: *Sören Kierkegaard*, S. 142.

²⁵⁰ Thomas Bernhard bemerkt polemisch: »Heidegger war ein philosophischer Marktschreier, der nur Gestohlenes auf den Markt getragen hat, alles von Heidegger ist aus zweiter Hand, er war und ist der Prototyp des Nachdenkers, dem zum Selbstdenken alles, aber auch wirklich alles gefehlt hat. Heideggers Methode bestand darin, fremde Gedanken mit der größten Skrupellosigkeit zu eigenen kleinen Gedanken zu machen« Thomas Bernhard: *Alte Meister*, S. 89f.

²⁵¹ Diesen Gedanken hat schon Kurz in Verbindung mit Kafkas Text *Die Sorge des Hausvaters* gebracht, vgl.: Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 98.

²⁵² Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit in Heidegger Handbuch*, S. 70.

²⁵³ Thomas Rentsch: *Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit in Heidegger Handbuch*, S. 70.

Du kannst Dich zurückhalten von den Leiden der Welt,
das ist Dir freigestellt und entspricht Deiner Natur,
aber vielleicht ist gerade dieses Zurückhalten das einzige Leid,
das Du vermeiden könntest.²⁵⁴

FRANZ KAFKA

8 Vergleichende Betrachtung der Begriffe *Sorge, Angst und Man* bei Kafka und Heidegger

Die oben zusammengefassten Abschnitte aus *Sein und Zeit* können nur einen kleinen Einblick in Heideggers Existenzialphilosophie geben. Die Grundzüge seines philosophischen Denkens sind umrissen worden, um sie im Folgenden neben die Gedanken und Äußerungen des Literaten Franz Kafka zu stellen.

Vorweg soll gesagt sein, dass es zwischen literarischen und philosophischen Texten Differenzen gibt: So wird der literarische Text meist zum Vergnügen²⁵⁵ gelesen, wohingegen philosophische Schriften die Aufgabe haben, dem Leser komplexe Gedankengänge zu vermitteln. Literatur versteht sich als ein »Kunstprodukt«²⁵⁶, der philosophische Text hingegen legt auf stilistische Form keinen Wert und ist eher bemüht, einen wissenschaftlichen Beitrag zu leisten. Doch dabei ist das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen beiden Disziplinen zu beachten, denn »Literatur *ist* nicht Philosophie und nicht Wissenschaft, steht mit ihnen aber sehr wohl in vielfachen Beziehungen«²⁵⁷, wie Anz erklärt.

Die Philosophie hingegen

steht von Anfang an zwischen Dichtung und Wissenschaft. Sie hat nicht nur die Poesie immer wieder ablösen wollen, sie sollte selbst auch ihrerseits immer wieder in Wissenschaft aufgehen. In ihrem Versuch, sich von der Dichtung zu unterscheiden, hat sie sich verwissenschaftlicht, und in ihrer Sorge, von dieser vereinnahmt zu werden, hat sie sich poetisiert.²⁵⁸

Philosophen erörtern die Probleme ihrer Zeit und versuchen Lösungsansätze oder Theorien zu entwerfen, die dem Selbst und schließlich der Gesellschaft helfen. Inwiefern sich die Literatur zur Stellungnahme gegenüber dem zeitgenössischen Geschehen verpflichtet, dieser Frage geht Werner Krauss nach.²⁵⁹ Er weist dabei auf das enge Verhältnis zwischen Literatur und Geschichte hin:

²⁵⁴ KKANII/137.

²⁵⁵ Vgl. Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 7.

²⁵⁶ Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur*, S. 116.

²⁵⁷ Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. VII.

²⁵⁸ Gottfried Gabriel: *Literarische Formen der Philosophie*, S. VII.

²⁵⁹ Vgl. Werner Krauss: *Werk und Wort*, S. 56.

Der Gang einer Literatur überschneidet sich fortwährend mit den Wegen der Geschichte: Literatur ist bald ihre Aktualisierung, bald ihre Tiefendimension. So oder so beschreitet die Literatur einen eigenen Weg der Geschichte, auf dem sie unentwegt die Gesetzmäßigkeit ihres eigenen Wesens festhält.²⁶⁰

Ebenso wie die Literatur einen Bezug zur Geschichte hat, nimmt das jeweils gegenwärtige Geschehen auch Einfluss auf die Philosophie. Wiederum sind Literatur und Philosophie miteinander verwoben, so dass es nicht verwundert, dass Zeitgenossen wie der Literat Franz Kafka und der Philosoph Martin Heidegger ähnliche Themata in ihren Werken aufgreifen.

Viele Gedanken Heideggers finden sich in literarischer Form schon bei Goethe²⁶¹ oder bei Kafka und anderen Autoren des Expressionismus.

»Kafka hat, Jahrzehnte vor den Existenzialisten, in seinem Lebenswerk das Gefühl der Angst, der tiefen Beunruhigung über das Problematische der menschlichen Existenz zum Ausdruck gebracht«²⁶², bemerkt Hermann Hesse.²⁶³ Und Jost Schillemeit ergänzt: Kafka begreift »sein eigenes Dasein und seine eigene persönliche Situation im Rahmen der Zeit im ganzen oder genauer: im Rahmen einer bestimmten *Deutung* der eigenen Zeit«²⁶⁴

Gottfried Gabriel macht darauf aufmerksam, dass das Problem einer Interpretation immer ist, »daß ein Besonderes vorgegeben ist, das auf ein Allgemeines hin zu interpretieren ist.«²⁶⁵ »Was alles Kafka durch die Poetisierung seiner eigenen Existenzproblematik eigentlich ausdrücken wollte«²⁶⁶, wird im Folgenden näher erläutert. Begriffe wie Sorge, Man, Angst sind für Kafka von großer Bedeutung, und es sind eben diese Themen, die auch in Heideggers Schrift *Sein und Zeit* ganz elementar sind.

²⁶⁰ Werner Krauss: *Werk und Wort*, S. 57.

²⁶¹ Philip Merlan bemerkt dazu: »Man weiß, wie sehr in ›Sein und Zeit‹ der Begriff Sorge im Vordergrund steht; und man fragt sich, ob statt der mittelalterlichen Fabel, die Heidegger anführt, um die Sorge als ein Zentralphänomen des menschlichen Daseins herauszustellen, die angeführten Goethestellen [gemeint sind Stellen aus Goethes *Faust*, Anmerkung der Verfasserin] nicht besser geeignet gewesen wären, den Gedanken Heideggers klarzumachen. Philip Merlan: *Sterben, Sterblichkeit, Unsterblichkeit*, S. 229.

²⁶² Hermann Hesse: *Die Antwort bist du selbst*, S. 364.

²⁶³ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 6.1.

²⁶⁴ Jost Schillemeit: »... unsere allgemeine und meine besondere Zeit«, S. 334.

²⁶⁵ Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur*, S. 116.

²⁶⁶ Gottfried Gabriel: *Zwischen Logik und Literatur*, S. 117.

[...] aber für den Erwachsenen ergibt sich die kindliche Überzeugung daß einem Kind bei seinen Eltern [...] nichts geschehen kann und daß sich die wirklichen Sorgen so nahe der Erde nicht vorfinden, sondern erst in der Gesichtshöhe der Erwachsenen.²⁶⁷

FRANZ KAFKA

8.1 Sorge: Verwendung des Begriffs bei Kafka

Dass die Sorge in Kafkas Werk eine wichtige Rolle spielt, wurde oben ausführlich dargelegt. Ergänzend dazu werden einige biographische Belege aus Briefen und Tagebüchern Kafkas angeführt, die aufzeigen, dass er sich – auch außerhalb seines literarischen Schaffens – intensiv mit der Sorge beschäftigt.

»Ich bin unfähig Sorgen zu tragen und ich bin dazu vielleicht gemacht, an Sorgen zugrundezugehn.« (KKAT/677), stellt Kafka einmal fest. Es sind Sorgen um das Schreiben, es sind Sorgen, überhaupt eine »geistige Lebensmöglichkeit« (KKANII/99) innerhalb dieser Welt zu finden. Besorgt schreibt Kafkas Freund Brod an dessen Verlobte Felice:

Wenn die Eltern ihn so lieben, warum geben sie ihm nicht 30000 Gulden wie einer Tochter, damit er aus dem Büro austreten kann und irgendwo an der Riviera, in einem billigen Örtchen, die Werke schafft, die Gott durch sein Gehirn hindurch in die Welt zu setzen verlangt? – Solange Franz nicht in dieser Lage ist, wird er nie vollständig glücklich sein. Denn seine ganze Organisation schreit nach einem friedlichen, der Dichtkunst gewidmeten, sorglosen Leben²⁶⁸.

Der Wunsch, ein sorgloses Leben zu führen, bleibt Kafka verwehrt. Doch er weiß: »Das was im Innern klar ist, wird es auch unweigerlich in Worten. Deshalb muß man niemals um die Sprache Sorge haben, aber im Anblick der Worte oft Sorge um sich selbst.« (KKABII/99)

Zu Kafkas Biografie gehören vor allem Beziehungssorgen. An Felice schreibt er:

Die Sorgen um Dich und mich sind Lebenssorgen und gehören mit in den Bereich des Lebens und würden deshalb gerade mit der Arbeit im Bureau sich schließlich vertragen können, aber Schreiben und Bureau schließen einander aus, denn Schreiben hat das Schwergewicht in der Tiefe, während das Bureau oben im Leben ist. So geht es auf und ab und man muß davon zerrissen werden. (KKABII/222)

Felice gehört also ganz dem Bereich an, der Kafka verzweifeln lässt: Während er sich in die Tiefe des Schreibens eingraben möchte, will Felice ihn in das Leben oberhalb ziehen

²⁶⁷ KKAT/238.

²⁶⁸ Franz Kafka: *Briefe an Felice*, S. 115.

– in eine für Kafka unzulängliche Welt.²⁶⁹ Kafka quält sich, denn sein Wunsch ist unvereinbar mit den realen Begebenheiten: Er will Felice *und* seine Literatur. Er schreibt offen über seinen Kampf, der ihn quält und der unlösbar scheint: »Eigentlich müßtest Du doch staunen, in meinen Briefen ist es meine ewige Sorge, Dich von mir zu befreien, wenn es mir aber einmal gelungen scheint, werde ich toll.« (KKABII/168)

Kafkas »Lebenssorgen«, wie er sie nennt, stehen immer in Bezug zu seinem Schreiben, sie haben nur im Bezug auf seine Literatur Bedeutung für ihn; er erklärt es Felice:

Es waren und sind in mir zwei, die miteinander kämpfen. Der eine ist fast so wie Du ihn wolltest [...]. Nicht einer Deiner Vorwürfe im Askanischen Hof bezog sich auf ihn. Der andere aber denkt nur an die Arbeit, sie ist seine einzige Sorge, sie macht, daß ihm die gemeinsten Vorstellungen nicht fremd sind, der Tod seines besten Freundes würde sich ihm zuallererst als ein wenn auch vorübergehendes Hindernis der Arbeit darstellen, der Ausgleich zu dieser Gemeinheit liegt darin, daß er für seine Arbeit auch leiden kann. (KKABIII/107)²⁷⁰

Das, was Kafka als Sorgen festhält, empfindet er allerdings mehr als ein Klagen über alltägliche Sorgen. Er unterscheidet daher auch die »bürgerlichen Sorgen«, die jeder hat, im Gegensatz zu den Sorgen, die ihn, den Dichter, betreffen:

Wieder komme ich Liebste von Hebbels Briefen zu Dir. Ich weiß nicht wie Menschen, die von einem bürgerlichen Beruf und von bürgerlichen Sorgen ausgefüllt sind solche Briefe lesen, in denen sich ein Mensch aus seinem durch die dichterische Arbeit aufgeregten und ewig, selbst in der Ohnmacht, strömendem Innern mit den wildesten Selbstgeständnissen erhebt,– ich fühle ihn tatsächlich (trotzdem ich mit ruhigem Auge gemessen soweit von ihm entfernt bin, wie der kleinste Mond von der Sonne) ganz nahe an meinem Leib, er klagt an meinem Hals, er rührt an meine Schwächen unmittelbar mit seinen Fingern und manchmal, selten genug, reißt er mich mit sich fort, als wären wir zwei Freunde. (KKABII/67)

8.1.1 Vergleichende Betrachtung von Heideggers Verwendung des Begriffs Sorge

Kafka beschreibt die Sorge, führt sie in seinen Texten literarisch vor, wobei die Sorge oft im Sinne eines ängstlichen Bekümmerns verstanden wird. So erwähnt er in seinen Texten, aber auch in Bezug auf seine Biografie, materielle Sorgen, geistige Sorgen, gesellschaftliche Sorgen, Beziehungssorgen, Sorgen um den Beruf, die Familie, die eigene Zukunft und schließlich eine Sorge, die das Selbst betrifft, da sie auf die eigene Sterblichkeit aufmerksam macht. Exemplarisch ist hier das Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* heranzuziehen, in der der Hausvater durch Odradek die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit macht. Die Ich-Figur weiß: Odradek wird mich überleben. Dies ist für die literarische Figur eine schreckliche Entdeckung: Ich bin endlich. Die Sorge ist eine

²⁶⁹ Vgl. hier Kapitel 5.6: Im *Bau* schreibt Kafka von Sorgen der Unterwelt und Sorgen der Oberwelt.

²⁷⁰ Die Beziehung, die Kafka hier beschreibt, ähnelt sehr der Beziehung, die K. zu Frieda in *Das Schloß* einnimmt.

Erfahrung der Sterblichkeit, eine Wahrnehmung der Endlichkeit. Auch in den anderen in dieser Arbeit untersuchten Erzählungen sowie im Roman *Das Schloß* spielen Sorgen im Hinblick auf die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit/Endlichkeit eine explizite Rolle.

Vergleicht man die Sorge-Positionen Heideggers und Kafkas, so lässt sich festhalten, dass es eine Gemeinsamkeit gibt: Sowohl der Dichter als auch der Philosoph thematisieren beide die Erfahrung der Endlichkeit.

Im Gegensatz zu Kafka beschreibt Heidegger die Sorge nicht, sondern analysiert sie. Sorge ist für Heidegger nichts Unbestimmtes wie bei Kafkas Figuren, sondern sie ist klar und erkennbar. Heidegger erklärt die Sorge: Er sieht sie als Grundstruktur des Daseins, sie gehört zum Dasein eines jeden Menschen und ist eine Erfahrung der Zeitlichkeit. Das Leben ist endlich, die Sorge ist zu verstehen im Sinne eines »sich-vorweg-seins«. Dieses »sich-vorweg-sein« beinhaltet die Gewissheit, dass das Leben zeitlich begrenzt ist und der Tod zum Leben dazugehört. Die Tatsache, dass das Leben bemessen ist, veranlasst den Menschen erst dazu sich »um sich zu sorgen«. Mit alltäglichen Sorgen hat Heideggers Beschreibung der Sorge daher auch nichts zu tun. Er meint vielmehr die Bedeutung des »für-sich-sorgen« und »sich-pflegen«; mit Besorgtsein oder »Sorgen-um-Jemanden« hat seine Beschreibung der Sorge nichts zu tun.

Heidegger setzt die Sorge als existenzialen Begriff, während Kafka die Sorge als existentielle Erfahrung beschreibt. In Kafkas Texten machen die Protagonisten die (existentielle) Entdeckung der eigenen Sterblichkeit. Dass zum Leben auch der Tod gehört, wird den Figuren erst in Augenblicken größter Einsamkeit (z.B. *Unglücklichsein*, *Erstes Leid*) oder größter Not (z.B. *Der Bau*) deutlich. Alle Sorgen, die Kafkas Figuren erleiden, führen zur Entdeckung der eigenen Sterblichkeit und der Erkenntnis, dass die eigene Lebenszeit endlich ist.

Festzuhalten ist schließlich, dass Kafka und Heidegger den Begriff Sorge unterschiedlich gebrauchen. Jedoch nähern sie sich an dem Punkt an, an dem die ängstliche Sorge, die Kafkas Figuren umtreibt, zur Erfahrung der eigenen Sterblichkeit führt. Sorge, Zeit und Dasein sind Begriffe, die auch in Kafkas Erzählungen untrennbar miteinander verbunden sind.

8.2 Man: Verwendung des Begriffs bei Kafka

Es lässt sich beobachten, dass manch schriftliche Eintragung, die Kafka im Tagebuch notiert, einem Prozess unterliegt. Alt beobachtet bei einem frühen Text Kafkas, den Max Brod mit dem Titel *Der kleine Ruinenbewohner* versieht, folgenden Entwicklungsgang:

Der Entwurf weist am Ende sechs Versionen auf, die sämtlich Bruchstücke bleiben. Der Prozeß der Niederschrift bezeichnet zugleich eine Ablösung vom biographischen Materi-

al, das dem Text deutlich zugrunde liegt und die wachsende literarische Autonomie des Entwurfs.²⁷¹

Eine ähnliche schrittweise Distanzierung, in der ein Ich-Erzähler des Textes ersetzt wird, findet sich auch bei folgendem Textvergleich. Diese Zeilen stammen aus Kafkas Tagebuch und sind im Jahr 1910 niedergeschrieben worden:

Jetzt überblickte ich ihn so frei, wie man ein kleines Geduldspiel überblickt, von dem man sich sagt: »Was tut es, daß ich die Kügelchen nicht in ihre Höhlungen bringen kann, alles gehört mir ja, das Glas, die Fassung, die Kügelchen und was noch da ist; diese ganze Kunst kann ich einfach in die Tasche stecken.« (KKAT/136)

Um 1922 wird Kafka den Text *Es war einmal ein Geduldspiel* niederschreiben:

Es war einmal ein Geduldspiel [...]. In der rotbraun angestrichenen Holzfläche waren einige blaue Irrwege eingeschnitten die in eine kleine Grube mündeten. Die gleichfalls blaue Kugel war durch Neigen und Schütteln zunächst in eine der Wege zu bringen und dann in die Grube. War die Kugel in der Grube, dann war das Spiel zuende, wollte man es von neuem beginnen, musste man die Kugel wieder aus der Grube schütteln. Bedeckt war das Ganze von einem stark gewölbten Glas, man konnte das Geduldspiel in die Tasche stecken und mitnehmen und wo immer man war, konnte man es hervorheben und spielen. (KKANII/414f.)

Kafka modifiziert die bereits Jahre zuvor niedergeschriebene Sequenz aus dem Tagebuch und stellt in der neuen Version eine ausführliche Beschreibung des Spiels in den Mittelpunkt. Nachdem die Regeln des Spiels erklärt sind, tritt die Hauptfigur des Textes auf, eine Spielkugel: »War die Kugel unbeschäftigt, so ging sie meistens, die Hände auf dem Rücken, auf der Hochebene hin und her, die Wege vermied sie.« (KKANII/415) Kafka verleiht der Kugel menschliche Eigenschaften und erfindet somit eine weitaus interessantere Figur als den Ich-Erzähler in der Tagebuch-Fassung.

Die Personalisierung der Kugel erlaubt es, ein Bild zu schaffen, das aus der Sicht eines menschlichen Ich-Erzählers so nicht wirken könnte. Das unpersönliche »man«, das vier Mal in dem kurzen Text auftaucht, richtet sich an jeden Leser; es spricht das Wir an, in dem sich jedes Ich versteckt hält. Zugleich wird die persönliche Ich-Aussage abgeschwächt und in eine allgemeingültige Man-Aussage verwandelt.

Die kleine Erzählung ist eine wunderbare Allegorie des menschlichen Lebens, denn es sind doch zumeist nicht die vorgezeichneten, sondern die frei gewählten Wege, die zum Glück führen. Die Grube – das Grab – kann nur umgangen werden, wenn die von Kafka als »Irrwege« (E/410) bezeichneten aufgemalten und bereiteten Wege nicht besritten werden.

In dem bereits im November 1919 verfassten *Brief an den Vater* schreibt Kafka wie in einer Vorwegnahme dieses Textes: »das Leben ist mehr als ein Geduldspiel« (KKANII/217). Wäre das Leben nur ein Abschreiten bereits gegangener oder vorgezeichneter

²⁷¹ Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, S. 163.

Wege, dann bliebe dem Menschen die Qual erspart, immer wieder nach neuen, begehbareren Wegen zu suchen, aber er wäre auch der Möglichkeit beraubt, seinen eigenen Weg zu finden und frei zu wählen. Ohne »Lebensführung« misslingt dieses Vorhaben, wobei zu sagen ist, dass wohl kein Weg bequem ist: Der vorgegebene Weg scheint immer eng und eingrenzend zu sein, der frei gewählte lässt so viele Möglichkeiten, dass es schwierig ist, die jeweils richtige Entscheidung zu treffen.

In der Analyse des Prosagedichts *Die Sorge des Hausvaters* wurde ausgeführt, wie bewusst Kafka das Man verwendet.²⁷² Wie umfassend seine Überlegungen dazu sind, zeigt sich vor allem in dem Stück *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*:

Und solange du »man« sagst an Stelle von »ich«, ist es nichts und man kann diese Geschichte aufsagen, sobald Du aber Dir eingestehst daß Du es selbst bist, dann wirst Du förmlich durchbohrt und bist entsetzt. (KKANI/14)

Raban, der Hauptakteur dieser Erzählung, erläutert ganz deutlich, was der Prozess vom gesprochenen Man hin zum Ich bedeutet. Das eigene Selbst versteckt sich in dem Augenblick, in dem es Man sagt, in einem Ich unter vielen. Das Leben inmitten des Man ist aber gerade darum so verlockend, weil es zulässt, dass man sich nicht tiefergehend mit seinen eigenen Problemen beschäftigen muss. Kafka beschreibt das, was Heidegger später in *Sein und Zeit* festhalten wird: Das Ich drückt sich vor der eigenen Verantwortung, es macht sich unfrei und verkümmert. Das Festhalten am Man bedeutet Stagnation, da erst dann eine Änderung stattfinden kann, wenn man sich von den anderen ablöst, sich dem Ich zuwendet und frei wird.

»Wenn ich aber selbst unterscheide zwischen ›man‹ und ›ich‹, wie darf ich mich dann über die andern beklagen.« (KKANI/14), schließt Raban seine Überlegungen ab. Er weiß um seine Verantwortung sich selbst gegenüber und erkennt, dass es auf sein eigenes Handeln ankommt. Ein Klagen über Andere ist mit diesem Erkenntnisstand nicht mehr tragbar, denn es verrät nur, dass sich das Ich zurück ins Man flüchtet. Das ist auch der Grund, aus dem Raban nur seinen Körper auf die Reise schicken will, er meidet die Begegnung mit seiner Verlobten. Er versetzt sich in die Zeit, als er Kind war und Dankenspiele noch möglich waren: »Und überdies kann ich es nicht machen, wie ich es immer als Kind bei gefährlichen Geschäften machte? Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land zu fahren, das ist nicht nöthig. Ich schicke meinen angekleideten Körper nur.« (KKANI/17).

An dieser Stelle deutet Kafka einen spielerischen Aspekt an: Er erinnert sich an das Dasein als Kind, in dem er durch Phantasie und Spiel die Realität ausblenden konnte.

²⁷² Vgl. Kapitel 3.3.

Jürg Beat Honegger begreift die Distanzierung, die das Setzen der dritten Person bewirkt, als einen Spielraum, den sich der Dichter schafft, »um nicht selber den Gefahren seiner Version zu verfallen«²⁷³.

8.2.1 Vergleichende Betrachtung von Heideggers Verwendung des Begriffs Man

Heidegger sieht bei den meisten Menschen die Gefahr, dass sie im »Man-Sein« gefangen bleiben und sich nicht darum bemühen, ihr eigenes Sein zu entdecken. Dabei kann jedes Sein in das »eigenste Seinkönnen« (MH/144) überführt werden, indem es Möglichkeiten wahrnimmt, die es aus der Alltäglichkeit befreit.

Der Entschluss, sein eigenes Dasein aus dem »Man-Sein« zu lösen, d. h. sein Selbst zu verwirklichen, bedeutet nicht, dass der Mensch sich von dem Man ganz abwenden soll, denn das ist nicht möglich. Unser Dasein ist von den Anderen, von dem Man abhängig, wir finden uns inmitten der vorgezeichneten Bahnen des Man wieder, wir müssen uns daran orientieren und haben die Aufgabe, uns unseren eigenen Platz inmitten der Anderen zu suchen.

Der Mensch kann im Gegensatz zum Tier auf eine selbstbestimmte Art und Weise sein. Er hat die Freiheit zu wählen, doch gerade diese Qual der Wahl stellt jeden vor die Frage, welcher Entschluss wohl der richtige sein wird. Denn sobald eine Entscheidung getroffen worden ist, ist damit zugleich auf viele andere nicht gewählte Möglichkeiten verzichtet (vgl. MH/285).²⁷⁴

Kafka ist von der Alltäglichkeit des »Man-Seins« weit entfernt. Er eröffnet sich durch das Schreiben Möglichkeiten und Erfahrungen, die ihn im heideggerschen Sinn zum eigentlichen Dasein führen. Dass Kafka im Schreiben seine eigentliche Erfüllung findet, beweisen seine Äußerungen über die Literatur; dass diese Seinserfüllung schwere, immerwährende Arbeit ist und ganz nah einer Angst verbunden ist, wie sie auch Heidegger beschreibt, erlebte Kafka täglich.

Heidegger warnt davor, im »Man-Sein« zu versinken, da der Mensch sich in diesem einfach nur »So-Sein« nicht um sein eigentliches Selbst sorgt. Dem könnte Kafka wohl nur teilweise zustimmen, denn bei Kafka kann man beobachten, dass er den Prozess vom »Ich« zum »Man« ganz bewusst wählt. Er versucht, durch das Setzen des Man subjektive Gedanken, Erlebnisse und Erfahrungen vom eigenen Selbst zu lösen und zu verarbeiten. Er nutzt das erzählerische Man als Methode, um sich zu distanzieren und einen

²⁷³ Jürg Beat Honegger: *Das Phänomen der Angst*, S. 137.

²⁷⁴ Vgl. MH/200: »Die ontologische Interpretation des Daseins hat die vorontologische Selbstausslegung dieses Seienden als ›Sorge‹ auf den *existenzialen Begriff* der Sorge gebracht.«

neuen, weiteren Blick auf die Dinge zu werfen – dieser Prozess führt bei Kafka zu einem größeren Verstehen seines Selbst.²⁷⁵

[...] wenn ich so schlafen könnte wie ich in Angst
versinke, ich lebte nicht mehr.²⁷⁶

FRANZ KAFKA

8.3 Angst: Verwendung des Begriffs bei Kafka

Es ist das im Idealfall »gelungene Schreiben«, das Kafkas Sein einen Sinn verleiht. Schreiben gelingt allerdings nur im Allein-Sein und daher hat Kafka auch »Angst vor der Verbindung, dem Hinüberfließen. Dann bin ich nie mehr allein.« (KKAT/569) Kafka versucht mehrfach, seiner geliebten Felice seine Lage zu beschreiben, indem er ebenso deutlich wie verzweifelt auf seine *schriftstellerische Existenz* hinweist:

Einmal schriebst Du, Du wolltest bei mir sitzen, während ich schreibe; denke nur, da könnte ich nicht schreiben [...]. Schreiben heißt ja, sich öffnen zum Übermaß; [...]. Deshalb kann man nicht genug allein sein, wenn man schreibt, deshalb kann es nicht genug still um einen sein, wenn man schreibt, die Nacht ist noch zu wenig Nacht. Deshalb kann nicht genug Zeit einem zur Verfügung stehn, denn die Wege sind lang und man irrt leicht ab (KKABII/40).

Kafka warnt vor der Ehe, die in seinen Augen nicht gelingen kann, und weist Felice damit aus seinem Leben. Das notwendige Allein-Sein ist unbedingte Voraussetzung für sein Schreiben. Er möchte sich nicht in einem Zustand aufhalten, den Heidegger später »Man-Sein« nennen wird.

Kafka flieht in die Einsamkeit, denn das »Schreiben ist ein süßer wunderbarer Lohn« (Br/384), der allein die Angst, das Allein-Sein, das »Hinabgehen zu den dunklen Mächten« (Br/384) aufwiegen kann. Kafka erlebt die Zurückgezogenheit als ein Sich-Finden. Der folgende Briefauszug an seine Verlobte lässt erahnen, dass Felice solche Gedanken und solches Befinden vollkommen fremd sind:

Im gestrigen Brief hat mir besonderes Vergnügen die Stelle gemacht: »Du bist ein Mensch, der sich so unendlich klar über sich selber ist, daß Du vom Alleinsein sicher noch viel trauriger wirst, als Du es sonst bist.« D.h. also Alleinsein oder richtiger ruhiges Sich-klar-werden über sich selbst (hoher Vorzug des Menschen), Einblick in mich muß mich traurig machen [...]. Hast du es so gemeint? (KKABIII/266)

Angst ist ein Thema, mit dem sich Kafka stark auseinandersetzt. Seiner Geliebten aus Wien, Milena Jesenská, erklärt er Jahre später:

²⁷⁵ Dies bezeugen auch die Er-Aphorismen Kafkas. Vgl. KKAT/848ff.

²⁷⁶ M/75.

ich suche nur immerfort etwas Nicht-Mittelbares mitzuteilen, etwas Unerklärbares zu erklären, von etwas zu erzählen, was ich in den Knochen habe und was nur in diesen Knochen erlebt werden kann. Es ist ja vielleicht im Grunde nichts anderes als jene Angst von der schon so oft die Rede war, aber Angst ausgedehnt auf alles, Angst vor dem Größten wie Kleinsten, Angst, krampfhaft Angst vor dem Aussprechen eines Wortes. Allerdings ist diese Angst vielleicht nicht nur Angst, sondern auch Sehnsucht nach etwas was mehr ist als alles Angsterregende. (M/296)

Das »unübersichtliche Gebiet der Angst« (M/57), deren innere Gesetze Kafka nicht kennt, quälen den Dichter, doch zugleich ergießt er sich »ohne Zwang, mit Entzücken«, in diese Angst (vgl. M/134).

Die Angst beim Schreiben ist zugleich sein Motor. Nur im tiefsten Allein-Sein, nur wenn die Angst nahe ist, gelingt Kafka Literatur. Es ist nicht verwunderlich, dass auch seine Geschichten und Erzählungen von Angst handeln, ja »durch und durch von Angst geprägt sind«²⁷⁷, wie Thomas Anz bemerkt oder in denen »die Angst brüllt«²⁷⁸, wie Kurt Tucholsky es ausdrückt.

Angst gehört zu Kafkas Dasein wie die Sorge zu seinem Leben. Milena erklärt er seinen Konflikt folgendermaßen: »Denn auch ich, mag ich auch manchmal aussehn wie ein bestochener Verteidiger meiner ›Angst‹, gebe ihr im tiefsten wahrscheinlich Recht, ja ich bestehe aus ihr und sie ist vielleicht mein Bestes.« (M/201)

Kafkas zwiespältiges Verhältnis zu seiner Angst rührt daher, dass er die Angst als wesentlich zu sich selbst gehörig befindet: »Und außerdem ist ja mein Wesen: Angst« (M/57). Zugleich stellt er fest: »diese Angst ist doch nicht meine private Angst – sie ist es bloß auch und fürchterlich – aber es ist ebenso die Angst alles Glaubens«²⁷⁹ seit jeher.« (M/116)

Kafka differenziert: Jede Angst ist sowohl eine ganz eigene, persönliche Furcht vor dem Leben, zugleich aber betrifft sie nicht nur das Individuum, sondern alle in der Welt lebenden Menschen. Die innerste Auseinandersetzung mit dem Ich ist zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Leben der Anderen, dem Außerhalb. Die Angst ist seit jeher mit dem Dasein verbunden, und sie bleibt es ein Leben lang, denn das Sein kann sich nicht von dieser Befindlichkeit lösen: »Ist der Gesamtzustand ein guter, ein erträgli-

²⁷⁷ Thomas Anz: *Literatur und Lust*, S. 197.

²⁷⁸ Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke*, Band 4, S. 374.

²⁷⁹ Für Kafka spielt auch die Auseinandersetzung mit dem Glauben eine Rolle. Hinsichtlich seines Schreibens hat er dabei mit folgendem Problem zu kämpfen, wie Stanley Corngold erklärt: »Das Drama bestand darin, daß Kafka sich so maßlos um sein Schreiben sorgte, weil er Gott damit versuchte.« (Stanley Corngold: *Nietzsche, Kafka und die literarische Vaterschaft*, S. 154.) An seinen Freund Oskar Pollak schreibt der Zwanzigjährige Kafka: »Gott will nicht, daß ich schreibe, ich aber, ich muß.« (KKABI/30). Diese Haltung, meint Corngold, erklärt Kafkas »antithetischen – religiös gesprochen: den diabolischen – Charakter seines Schreibens.«, Stanley Corngold: *Nietzsche, Kafka und die literarische Vaterschaft*, S. 154.

cher? Ich kann es nicht enträtseln. Freilich, man kann es ja bei sich selbst nicht; nichts anderes ist die ›Angst‹.« (M/320f.).

Peter-André Alt versteht Kafkas Angst als

eine existentielle Chiffre, da sie das Kontaktmedium bildet, über das er die Wirklichkeit und das eigene Ich erfährt. Sie wird nicht ausgelöst durch konkrete Ereignisse, sondern markiert bei ihm einen Grundzustand, unter dessen Diktatur die soziale Kommunikation funktioniert.²⁸⁰

Tatsächlich gibt es keine direkten Auslöser für Kafkas Angst, doch Angstquellen, die auch den Dichter betreffen, gibt es zahlreiche, wie Honegger in seiner Arbeit *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka* ausführt. So ist die Einsamkeit, das Sich-fremd-Fühlen ein solches Gebiet, das jeden Menschen in die Tiefe der Angst führen kann.²⁸¹

In seinen Erzählungen verwendet Kafka eine Methode, auf die Ulrich Fülleborn aufmerksam macht: Kafka treibt seine Protagonisten in die Vereinzelung, indem er sie besonderen Ereignissen aussetzt, die Anderen so nicht widerfahren. Im Augenblick des Sich-Wiederfindens in solchen Situationen²⁸² sind die Figuren schon abgesondert und weit entfernt von ihren Mitmenschen. So ergeht es dem Hausvater in *Die Sorge des Hausvaters* oder auch Josef K. aus *Der Prozeß*. Fülleborn hat die Situation von K., dem Protagonisten in *Der Prozeß*, genauer analysiert und weist auf das entscheidende Moment hin:

Erstaunlich und paradox ist nur, daß K. die nicht-reale oder besser sur-reale ›Verhaftung‹ akzeptiert, ja daß sie ihm überhaupt widerfährt – wofür immerhin die Voraussetzungen in ihm sein müssen –, daß er auf sie dann aber so reagiert, als handele es sich um eine Tatsache der empirischen Welt.²⁸³

Nicht nur Josef K., auch die übrigen Figuren Kafkas sind aufgrund ihrer Wesen, ihrer Eigenarten, ihrer Verhaltensweisen, geradezu prädestiniert, in absurde Situationen zu geraten, diese als real anzunehmen und sie nicht weiter zu hinterfragen. Da die vorgefundene Situation sofort akzeptiert wird, empfinden sie keinerlei Angst, obwohl eine solche Reaktion angemessen wäre.²⁸⁴

Kafkas Protagonisten stehen zwischen Realität und Surrealität oder anders ausgedrückt zwischen Sein und Schein. Es sind die Gegensätzlichkeiten, die in Kafkas Werk das Spannungsfeld ausmachen, es ist die Differenz zwischen dem Ich und den Anderen,

²⁸⁰ Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, S. 564.

²⁸¹ Vgl. Jürg Beat Honegger: *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka*.

²⁸² So findet sich beispielsweise Gregor Samsa eines Morgens zu einem »ungeheueren Ungeziefer verwandelt« (KKAD/115) vor. Auch dem Hausvater geschieht Ungewöhnliches: Er begegnet dem rätselhaften Wesen Odradek.

²⁸³ Ulrich Fülleborn: *Der Einzelne und die »geistige« Welt*, S. 92.

²⁸⁴ Fürchterlich und angsterregend sollen Kafkas Geschichten für seine Leser und Zuhörer allerdings sehr wohl sein. An Felice schreibt er: »Ja das wäre schön diese Geschichte Dir vorzulesen und dabei gezwungen sein, Deine Hand zu halten, denn die Geschichte ist ein wenig fürchterlich. Sie heißt ›Die Verwandlung‹ sie würde Dir tüchtig Angst machen« (KKABI/256).

zwischen dem Ich und dem Selbst, zwischen Ding und Mensch oder zwischen Wort und Schrift. Die Aufhebung der Differenz ist das Ziel, das zu erreichen äußerst selten gelingt und auch dann nur augenblickshaft. Jedes Dasein ist ein verdecktes Sein. Dem Anderen kann dieses Sein nicht zur Gänze offenbart werden, da es nicht einmal für das Selbst je zur Gänze sichtbar wird. Das Dasein ist nicht zu lösen, es ist nie vollständig zu erkennen. Der Affe Rotpeter beschreibt dies in *Ein Bericht für eine Akademie*: »Er begriff mich nicht, er wollte das Rätsel meines Seins lösen.« (KKAD/308)

Kafka hat die Materie der Angst schon so weit ergründet, dass er damit in seinen Erzählungen spielt: Seinen Protagonisten gelingt keine Annäherung an ihr Selbst, da *sie gar keine Angst verspüren*. Damit nimmt Kafka seinen Figuren die Möglichkeit, ihre Situation zu ändern oder über sich zu reflektieren. Durch das Fehlen von Angst verspüren sie keinerlei Impuls, etwas an ihrer Lage ändern zu wollen und akzeptieren sie daher sofort. Ganz deutlich wird dies bei Gregor Samsa, der sich nicht über seine Verwandlung wundert und sich schon gar nicht darüber ängstigt. Auch der Protagonist in *Unglücklichsein* erlebt keine Angst beim Auftauchen des Gespenstes. Die väterliche Figur in *Die Sorge des Hausvaters* ist zwar durch Odradeks Auftauchen kurz erweckt und denkt über ihr Dasein nach, wünscht sich aber sofort ihr »normales« Leben ohne Odradek zurück und äußert daher auch den Wunsch, dieser möge sterben.²⁸⁵

Die fehlende Angst ist es auch, die die Figuren der Möglichkeit beraubt, sich aus den ausweglosen Situationen zu befreien. Im *Schloß* wird dies direkt angesprochen: Die Mutter von Hans verlässt das Dorf nicht, obwohl sie krank ist und dort nicht mehr »atmen«²⁸⁶ kann. Auch Frieda deutet an, dass ein Verlassen des Dorfes die Beziehung zu K. vielleicht hätte retten können.²⁸⁷

8.3.1 Vergleichende Betrachtung von Heideggers Verwendung des Begriffs Angst

Es ist das Thema Angst, bei dem sich Kafka und Heidegger besonders nahestehen. Das, was Kafka über seine Angst schreibt, ist das, was Heidegger später in *Sein und Zeit* zusammenträgt: Die Angst ist dem Menschen wesentlich und ist somit Grundlage eines jeden Daseins.

Nur im »entschlossenen Dasein« findet sich die Angst überhaupt, meint Heidegger, und eröffnet dem Menschen damit »die Möglichkeit eines eigentlichen Seinkönnens«

²⁸⁵ Freilich sind nicht alle Figuren Kafkas immun gegen Angst: Der Trapezkünstler in *Erstes Leid* erlebt Angst und zweifelt an der Sinnhaftigkeit seines Tuns. Auch das Tier in *Der Bau* ist von Angst getrieben und verausgibt sich bei der permanenten Sicherung seines Baus.

²⁸⁶ Vgl. KKAS/230.

²⁸⁷ Vgl. KKAS/398f.

(MH/344), d. h. sie verhilft dem Sein zu einer bewussten und frei gewählten Entscheidung. Dabei »befreit« sie den Menschen »von »nichtigen« Möglichkeiten« und lässt ihn frei werden für die eigentlichen.²⁸⁸

Während Heidegger meint, dass es einem in der Angst »unheimlich« (MH/188) werde und diese Unheimlichkeit zugleich das »Nicht-zuhause-sein« (MH/188) ausdrücke, assoziiert Kafka mit ihr auch »Sehnsucht« (M/296), »Entzücken« (M/134), und schließlich schreibt er ihr gar sein »Bestes« (M/201) zu.

Die Angst ist nichts Bestimmtes oder Konkretes: »Das wovor der Angst ist völlig unbestimmt.« (MH/186), erklärt Heidegger. Kafka beschreibt die Angst, ähnlich wie Heidegger, als etwas Ungreifbares, Unbestimmbares:

Den ganzen Tag war ich mit Deinen Briefen beschäftigt in Qual, in Liebe, in Sorge und in ganz unbestimmter Angst vor Unbestimmtem, dessen Unbestimmtheit hauptsächlich darin besteht, daß es maßlos über meine Kräfte hinausgeht. (M/230)

Kafka steht der Angst zwiespältig gegenüber: Auf der einen Seite hemmt sie ihn – meist bezogen auf menschlichen Verkehr: »Die Angst vor der Verbindung, dem Hinüberfließen. Dann bin ich nie mehr allein.« (KKAT/569) Auf der anderen Seite treibt sie ihn an – meist bezogen auf literarische Aktivitäten:

Das Schreiben ist ein wunderbarer süßer Lohn, aber wofür? [...] Dieses Hinabgehen zu den dunklen Mächten, diese Entfesselung von Natur aus gebundener Geister [...]. Vielleicht gibt es auch anderes Schreiben, ich kenne nur dieses; in der Nacht, wenn mich die Angst nicht schlafen läßt, kenne ich nur dieses. (Br/384)

Kafka sucht die von Heidegger geforderte Vereinzelung von sich aus; er setzt sich der Einsamkeit aus, weil er weiß, dass das Schreiben nur so gelingt, das bestätigt auch ein Tagebucheintrag: »Ich muß viel allein sein. Was ich geleistet habe, ist nur ein Erfolg des Alleinseins.« (KKAT/569)

Dass das Thema Angst für Kafka und Heidegger eine besondere Rolle spielt, ist kein Zufall, denn beide haben sich intensiv mit Kierkegaards Werk *Der Begriff der Angst* auseinandergesetzt. »Er bestätigt mich wie ein Freund« (KKAT/578), notiert der junge Kafka 1913 in Gedanken an Kierkegaard in sein Tagebuch.²⁸⁹ Auch Heidegger hat dem dänischen Philosophen viel zu verdanken. In *Sein und Zeit* verweist er auf ihn: »Am weitesten ist S. Kierkegaard vorgedrungen in der Analyse des Angstphänomens« (MH/190).

²⁸⁸ Vgl. MH/344.

²⁸⁹ Später wird Kafka sich von Kierkegaard wieder distanzieren. »Kierkegaard ist ein Stern, aber über einer mir fast unzugänglichen Gegend« (Br/190), schreibt er Jahre später an seinen Freund Oskar Baum.

Ich glaube Du hast es nicht genug begriffen, daß Schreiben
meine einzige innere Daseinsmöglichkeit ist.²⁹⁰

FRANZ KAFKA

8.4 Exkurs

Als Abschluss des Vergleichs zwischen Kafka und Heidegger sollen zwei Exkurse dienen, die auf ganz unterschiedliche Weise zeigen, dass sich der Literat Kafka mit ganz ähnlichen Fragestellungen und Themen befasst wie der Philosoph Heidegger.

8.4.1 Schreiben als Daseinsgrund

Metaphysische und transzendente Fragen gehören aufgrund der Ungewissheit der Existenz zum Dasein eines jeden reflektierenden Menschen; es sind die Grundfragen der Philosophie und die ältesten Fragen der Menschheit.

Dass Kafka sich mit diesen zentralen Themen beschäftigt und Heidegger diese Themen später in *Sein und Zeit* analysieren wird, erklärt sich daraus, dass sowohl der Literat als auch der Philosoph nach einer Beantwortung dieser Fragen suchen. Während die Aufforderung Heideggers, ein selbstbestimmtes Leben jenseits des Man-Seins zu suchen und zu leben, doch etwas abstrakt ist, wirkt das tätige Sich-mit-dem-Leben-Auseinandersetzen Kafkas geradezu wie ein geeignetes Beispiel. Denn: Ein selbstbestimmtes Leben, entfernt vom Man-Sein – das ist es, was Kafka von sich aus sucht. Er treibt sich selbst in die Vereinzelung, in die Angst und Sorge, um sich ganz auf das zu konzentrieren, was sein Dasein ausmacht: das Schreiben. Schreiben – das ist für Kafka sein Daseinsgrund. Ich bin Literatur (vgl. KKABII/261), schreibt er und gibt dadurch einen Einblick in sein Sein. Diese Aussage soll im Folgenden mit Hilfe der erläuterten Deutungen Heideggers vertieft werden.

Kafkas Literatur ist nicht leer und unbegreiflich, sondern ein »Gedränge, in der Tiefe« (KKAT/514), es ist eine »Welt im Kopf, die befreit sein will« (KKABII/216). Und diese Welt zu verteidigen, sieht Kafka als seine »Pflicht« (KKABIII/110) an, denn nur »das Schreiben erhält« (Br/384) ihn. Kafka ist Literatur und ist damit auch das Wort, in das er sich am liebsten hineinwerfen würde »mit allem was man ist, so daß man wenn dieses Wort angegriffen würde, in seiner Gänze sich wehren könnte oder in seiner Gänze vernichtet würde.« (M/226)

Mit allem, was Kafka über die Literatur schreibt, beschreibt er sein Sein: »Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt [...]. Nun ist aber meine Kraft für jene Darstellung ganz unberechenbar, vielleicht ist sie schon für immer verschwunden« (KKAT/546).

²⁹⁰ KKABII/171.

Es ist eben dieses Problem der Unberechenbarkeit, des Schwankens, dem Kafkas Schreiben unterliegt und das ihn ängstigt, weil mit dem Verlust des Schreibens auch ein Verlust des Selbst einhergeht. Wertlos ist alles Geschriebene, das »bruchstückweise« (KKAT/706) niedergeschrieben wird, »minderwertig« (KKAT/706) ist also fast alles Geschriebene, da Kafka durch seine »Lebensverhältnisse verurteilt« (KKAT/706) ist, eben so zu schreiben. Deswegen ist seine Lebensweise »nur auf das Schreiben hin eingerichtet [...], denn die Zeit ist kurz, die Kräfte sind klein [...] und man muß sich mit Kunststücken²⁹¹ durchzuwinden suchen, wenn es mit einem schönen geraden Leben nicht geht.« (KKABI/203f.)

»Der Roman bin ich, meine Geschichten sind ich« (KKABII/15), der Körper wird zum Haus der Literatur, und nur innerhalb dieser hermetisch abgeschlossenen Welt kann Geschriebenes gelingen:

Ich las mich an meiner Geschichte in Raserei. Wir haben uns dann wohl sein lassen und viel gelacht. Wenn man Türen und Fenster gegen diese Welt absperren läßt sich doch hier und da der Schein und fast der Anfang einer Wirklichkeit eines schönen Daseins erzeugen. (KKABII/115)

Wirklichkeit kann nur dann erzeugt werden, wenn jedes »Wort ganz mit sich erfüllt« (KKAT/140) ist, wenn ein vollständiges »Ergriffensein« (KKAT/676) herrscht, das nur im tiefsten Allein-Sein zu erreichen ist.

Wenn man Aspekte zur Beschreibung des Seins bei Kafka zusammentragen möchte, so gewinnt man außer seinen Aussagen zur Literatur noch eine andere wichtige Ansicht: das Sein ist nichts Feststehendes, sondern unterliegt einem ständigen Prozess, einer Wandlung oder auch Verwandlung²⁹²: »Ein Vorteil des Tagebuchführens besteht darin, daß man sich mit beruhigender Klarheit der Wandlungen bewußt wird, denen man un-
aufhörlich unterliegt« (KKAT/307). Das Ich ist auf der ständigen Suche nach sich selbst und versucht, sich im Einklang mit den anderen in der Welt zu positionieren. Schreiben bedeutet für Kafka »Lichtblicke in eine unendliche Verwirrung« (KKABI/372) zu erlangen, es dient einer Erhellung seines Selbst: »14 Tage, gute Arbeit zum Teil, vollständiges Begreifen meiner Lage.« (KKAT/678)

²⁹¹ Kunststücke wendet beispielsweise auch der Trapezkünstler aus *Erstes Leid* an.

²⁹² In einen Zusammenhang mit diesem Gedanken kann man auch die Werke *Der Prozeß* und *Die Verwandlung* stellen, die nicht ohne Grund von Kafka so betitelt wurden.

Kafka nutzt seine Zeit²⁹³, um sein eigentliches Selbst zu ergründen und seinem Dasein einen Sinn zu geben. Er versucht, sich aus dem reinen Beamten- und Arbeiterdasein zu befreien. Die Nacht widmet er ganz der Literatur: »½11 (oft wird aber auch sogar ½12) Niedersetzen zum Schreiben und dabeibleiben je nach Kraft, Lust und Glück bis 1,2,3 Uhr, einmal auch schon bis 6 Uhr früh.« (KKABI/204) Er teilt seine Zeit individuell ein, so dass ihm in den späten Abendstunden einige Stunden zum Schreiben zur Verfügung stehen. Schmid bewertet dies als einen »Kunstgriff«²⁹⁴, den die wenigsten Menschen anwenden können. Die meisten vermissen deshalb eines Tages ihre Lebenszeit, um dann »viel zu spät, zu bemerken, dass sie ungenutzt verstrichen ist.«²⁹⁵

Die ihm zur Verfügung stehende Zeit kann Kafka nicht als bloßes Geschenk annehmen, für ihn ist daran die lebenslange Begründung eines jeden Lebens geknüpft: »Wir sehen jeden Menschen sein Leben leben (oder seinen Tod sterben). Ohne innere Rechtfertigung wäre diese Leistung nicht möglich, kein Mensch kann ein ungerechtfertigtes Leben leben.« (KAANII/99)

Doch es ist nicht nur eine »innere Rechtfertigung«, die Kafka leisten muss, auch die Verteidigung seiner Lebensweise gegenüber anderen gehört zu seinem Dasein.

In ihrem Essay *Gründe des Schreibens* aus dem Jahr 1933 schreibt María Zambrano:

Schreiben heißt die Einsamkeit verteidigen, in der man sich befindet [...]. Aber eine solche Einsamkeit bedarf der Verteidigung, mit anderen Worten der Rechtfertigung. Der Schriftsteller verteidigt seine Einsamkeit und zeigt, was er in ihr und zwar in ihr allein findet.²⁹⁶

Diese Sätze, denen Kafka sicher sofort zugestimmt hätte, bringen das auf den Punkt, was er sein Leben lang vor Felice, seiner Familie und seinem Arbeitgebern getan hat: seine Lebensweise rechtfertigen.

²⁹³ Die Verknüpfung von Dasein und Zeit spielt in Kafkas Dichtung eine besondere Rolle. Kafka beschreibt die begrenzte Zeit als Trost – wie in den Gedanken Rabans, der der Begegnung mit seiner Angetrauten gerne ausweichen möchte und sich allein mit dem Gedanken, dass er letzten Endes auch diese »schlimme Zeit« überstehen wird, tröstet, denn »so vermindert sich doch die Zeit, während welcher man sie ertragen muß« (KKANI/17). Trost auch bei dem Tier in *Der Bau*: »Auch bin ich nicht dem freien Leben bestimmt und ausgeliefert, sondern ich weiß, daß meine Zeit gemessen ist, daß ich nicht endlos hier jagen muß« (KKANII/590).

Die stetig vergehende Zeit kann jedoch auch einen Schreck hervorrufen wie in *Ein Kommentar*: »Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich daß schon viel später war als ich geglaubt hatte, ich mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über diese Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden« (KKANII/530). Auch der Protagonist in *Die Sorge des Hausvaters* empfindet die vergehende Zeit nicht als etwas Erlösendes. Sowohl in *Ein Kommentar* als auch in *Die Sorge des Hausvaters* wird die Entdeckung der vergehenden Zeit und die damit einhergehende Erkenntnis, nur noch eine geraume, endende Lebenszeit zu haben, mit Schrecken wahrgenommen.

²⁹⁴ Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst*, S. 358.

²⁹⁵ Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst*, S. 358.

²⁹⁶ María Zambrano: *Gründe des Schreibens*, S. 98.

Für den Schriftsteller ist das Schreiben der Daseinsgrund, der Zustand also, in dem er sich seinem eigentlichen Dasein hingibt. Das bedeutet zugleich, sich in die tiefste Einsamkeit zu entlassen, ganz so, wie Heidegger es fordert. Nur in »der Zurückgezogenheit von sich, von den Menschen und auch den Dingen, nur in dieser Einsamkeit verspürt man den Durst nach Wahrheit, der das menschliche Leben erfüllt«²⁹⁷, stellt Zambrano fest.

Rüdiger Safranski präzisiert diesen Gedankengang, er spricht von der Suche nach der eigenen Wahrheit, nach der Sehnsucht bei »sich selbst zu Hause«²⁹⁸ zu sein.²⁹⁹

Die Sehnsucht nach dem Zu-Hause-Sein bleibt Sehnsucht, sie ist nicht als Endziel zu begreifen. Wie schon ausgeführt, ist das Sich-Finden immer etwas im Prozess Befindliches. Safranski beschreibt diesen Verlauf so:

[...] man ist, durch Geburt, zur Welt gebracht worden, aber jetzt muß man sich selbst immer wieder mit Absicht und Entschiedenheit, aufs neue zur Welt bringen. Man hat sein Leben *erhalten* und kann es fortan nur *behalten*, wenn man sich selbst erhält.³⁰⁰

Die Heimatlosigkeit, die Odradek symbolisiert, sollte nicht erstaunen, denn ein jeder ist dieser Heimatlose, der sich seine Position in der Welt immer wieder neu erschaffen muss. Heidegger sieht die Aufgabe bzw. den Sinn des Daseins darin, das eigentliche Selbst zu suchen, denn das Selbst besitzt »die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens« (MH/188). Allerdings: Wer sich in die offene Welt begibt, genießt die größte Freiheit, setzt sich aber zugleich der größten Gefahr aus, da er sich in die Obdachlosigkeit begibt.

Sein Leben zu leben bedeutet vor allem, sich seiner Möglichkeiten und Freiheiten bewusst zu sein und sich entsprechend für oder gegen etwas zu entscheiden. Möglichkeiten und Chancen ergeben sich dabei ebenso wie Gefahren und Risiken. Kafka ist sich dessen bewusst. Gerade in der Zeit, als er in engstem Kontakt mit Felice steht, wird der Zwiespalt von Möglichkeit und Freiheit ganz deutlich:

Es ist unmöglich alles zu sagen und es ist unmöglich, nicht alles zu sagen. Unmöglich die Freiheit zu bewahren, unmöglich sie nicht zu bewahren. Unmöglich das einzig mögliche Leben zu führen, nämlich beisammenleben, jeder frei, jeder für sich, weder äußerlich noch wirklich verheiratet sein, nur beisammen sein (KKABII/280).

Zwischen den Zeilen spricht Kafka hier ganz deutlich von der Freiheit, die das Schreiben ihm bringt und die er nicht aufzugeben vermag.

²⁹⁷ Maria Zambrano: *Gründe des Schreibens*, S. 103.

²⁹⁸ Rüdiger Safranski: *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?*, S. 9.

²⁹⁹ Zu bemerken ist hier, dass Odradek beim Hausvater das Gefühl des Zu-Hause-Seins zunichte macht. Es ist dies wohl auch ein Grund, warum der Hausvater an Odradek scheitert – er wird seines geborgenen Gefühls beraubt.

³⁰⁰ Rüdiger Safranski: *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?*, S. 10.

Kafka war sich seiner Möglichkeiten zur Gänze bewusst. Wenn er im *Brief an den Vater* von den »tiefsten Sorgen der geistigen Existenzbehauptung« (KKANII/194) spricht, so weiß er zugleich, dass er sich mit dem Schreiben in ein freies Dasein gerettet hat. Das Schreiben birgt Lust und entfacht Energien, die nur für dieses Schreiben gedacht zu sein scheinen. Seine Stücke sind vieldeutig, imaginär, erfunden und ganz und gar Kinder der Freiheit. Sie gleichen dem Zustand des Sich-nicht-entscheiden-Müssens, den Kafka so liebt. Es sind Zustände des höchsten Glücks, die Kafka beim Schreiben erlebt, das wiederum spricht gegen das tradierte Bild eines depressiv-unglücklichen Mannes namens Kafka.

Sieh doch: ich habe mir meine geistige Freiheit relativ früh erkämpft, und von dem Moment an, in dem ich mich fürs Schreiben entschieden hatte, konnte ich meine Probleme auf einmal als Rohmaterial für meine Kunst betrachten. Und wenn dieses Material auch ziemlich düster zu sein scheint, wird es doch durch die Form erlöst und damit in Freude für mich verwandelt. Denn Schreiben kann man nur aus der Fülle der Energien, also aus Lust; Schreiben, das habe ich herausgefunden, ist gesteigertes Leben.³⁰¹

Es ist hier nicht Kafka, der über seine Erfahrungen des Schreibens spricht, diese Zeilen stammen aus der Feder des Literatur-Nobelpreisträgers Imre Kertész. Das Beispiel zeigt, dass auch dieser Schriftsteller das Schreiben als Erlösung empfindet. Schmerzen, existenzielle Nöte, quälende Gedanken kann der Dichter verwandeln, auflösen und in neue Formen bringen, so dass die Sorgen nicht mehr erdrücken, sondern freimachen.

Verlauf und Qualität des Lebens hängen von der Fähigkeit jedes Einzelnen ab, mit negativen Erlebnissen, Verlusten und Brüchen umzugehen. Es geht jederzeit darum, dass das einzelne Individuum etwas aus sich macht, es geht um Selbstverwirklichung und Selbstgestaltung des eigenen begrenzten Lebens. Kafka entscheidet sich für den kreativen, spielerischen Prozess, um sich von seinen Ängsten und Sorgen zu lösen. Er stellt sich damit gegen die Strukturen und Erwartungen, die ihm gesetzt werden, und nicht selten endet dies in einer Ratlosigkeit, in einer Aporie, die nicht aufgelöst werden kann und auch nicht aufgelöst werden muss, denn diese Erfahrung ist ja eine Grunderfahrung, mit der sich das Subjekt immer wieder befassen muss.

Zentraler Antrieb des Lebens ist für Kafka das Schreiben. Und betrachtet man seine Lebensweise, so kann man feststellen, dass er ein in höchstem Maße selbstbestimmtes Leben – ganz im Sinne Heideggers – führt. Er richtet sein Leben ganz darauf ab, sich auf das konzentrieren zu können, was für ihn die höchste Priorität hat. Diese Art der Selbstverwirklichung ist ein von den Zwängen der Gesellschaft weitgehend losgelöstes Leben. Kafka distanziert sich von starren Strukturen und Erwartungen, denen er sich nicht aussetzen will. Es ist ein Leben, das gegenüber anderen gerechtfertigt werden muss. Es

³⁰¹ Imre Kertész: *Dossier K.*, S. 67.

ist ein Leben im Zweifel und zugleich ein Leben der Zweifellosigkeit, eines der Unvollkommenheit und zugleich Vollkommenheit.

Kafka kommt durch seine individuelle Lebensart in den großen Genuss, sein Leben vollkommen auszukosten. Er führt eine dichterische Existenz, die es ihm ermöglicht, mehrere Leben zu leben – denn in jedem Text experimentiert er mit einer neuen, einer anderen Art zu leben. Gibt es ein größeres Glück?

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch
spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist,
und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.³⁰²

FRIEDRICH SCHILLER

8.4.2 Schein und Sein – Das Spiel des Lebens

»Es muß im Wesen des Daseins ein Spielcharakter liegen« (MH-EP/310), behauptet Heidegger in seiner Vorlesungsschrift *Einleitung in die Philosophie*. Dass das Spielerische wesenhaft mit dem Dasein verbunden sei, erklärt Heidegger damit, dass sich der Mensch dem Spiel nicht entziehen könne: »Das In-der-Welt-sein ist dieses ursprüngliche Spielen des Spiels, auf das ein jedes faktische Dasein sich einspielen muß, um sich abspielen zu können, derart, daß ihm faktisch so oder so mitgespielt wird in der Dauer seiner Existenz.« (MH-EP/312)

Die Erkenntnis des »Spielen des Spiels« ist bedeutsam, denn sie beinhaltet zugleich die Frage nach Sein und Schein: Was ist »echt oder unecht« (MH-EP/310)? Sprachliche Aussagen wie »in Wirklichkeit« oder »als ob« (MH-EP/310) belegen den Unterschied zwischen Spiel und Wahrheit. Noch deutlicher wird dies bei Formulierungen wie »eine Rolle spielen« (MH-EP/310) oder wenn wir vom »Spiel des Lebens« (MH-EP/311) sprechen. Für das einzelne Subjekt ist es wichtig, diese Unterscheidung zu erkennen, um den Sinn mancher Äußerungen oder Begebenheiten richtig einordnen zu können.³⁰³

Der Ausdruck Spiel des Lebens ist gewiß daraus erwachsen, daß das geschichtliche Miteinandersein der Menschen den Anblick einer bunten Mannigfaltigkeit und Wandelbarkeit, Zufälligkeit bietet. Aber all das, dieses Sichtbare, kann ja nur eben der Widerschein sein des Wesen des Daseins, das sich faktisch geschichtlich abspielt. Mit anderen Worten: Es muß im Wesen des Daseins ein Spielcharakter liegen (MH-EP/310).

Heidegger weist darauf hin, dass der einfache Verstand nichts von diesem Spiel bemerke und entsetzt reagiere, wenn man ihm nahe bringen wolle, dass er »auf ein Spiel gesetzt« sei, wo doch alles feste Regeln und Normen hat. »Das menschliche Dasein einem Spiel

³⁰² Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 63.

³⁰³ Ironische Aussagen (Ironie vom gr. *εἰρωνεία* = die Verstellung) müssen von Kindern beispielsweise erst gelernt werden: Erst wenn sie verstehen, dass das Gesagte nicht wortwörtlich zu verstehen ist, sondern meist das Gegenteil des Gesagten gemeint ist, können sie den Sinn der Aussage einordnen.

ausliefern? Den Menschen auf das Spiel des Daseins setzen? In der Tat!« (MH-EP/313). Ausdrücklich erklärt Heidegger, dass damit nicht gemeint sei: »mit dem Seienden spielen, aber auch nicht spielen mit dem Sein, sondern: das Sein spielen, erspielen, in diesem Sinne erbilden.« (MH-EP/315)

Das Spielen im Sinne Heideggers bedeutet also, dass die »Welt an sich« ein Spiel ist, in dem das Sein zwangsläufig mitspielt, denn alles, was die anderen sehen, alles Sichtbare, ist nicht das Wesen selbst, sondern nur dessen Spiegelung. So, wie der Mensch in die Welt geworfen wird, wird er in das Spiel gesetzt. Das »Erspielen« und »Erbilden« kann man als Aneignung bzw. Erkenntnis sehen, dass der Mensch sich selbst besser erfasst, wenn er diese Zusammenhänge begreift.

Wahrheit und Lüge, Schein und Sein – es sind diese Dichotomien, die Kafka in seinen Erzählungen zusammenstellt: Es ist notwendig, das Scheinbare der Welt zu entlarven und zu begreifen, ja, es in sich aufzunehmen, da sonst die Wirklichkeit hinter allem Schein zurückbleibt. In Heideggers Schrift *Einleitung in die Philosophie* kommen Gedanken Kafkas zum Tragen. Heidegger fordert die Menschen auf, sich ihr Dasein zu »erspielen« und zwischen Schein und Sein zu unterscheiden.

Die Auseinandersetzung mit der scheinbaren, d. h. sichtbaren Welt und der realistischen, d. h. objektiv betrachteten Welt ist ein Thema, mit dem sich Kafka intensiv beschäftigt. Schon in den frühen Erzählungen wie *Beschreibung eines Kampfes*, *Kleider* oder *Die Bäume* spielt er immer wieder mit Begrifflichkeiten wie Schein und Sein.³⁰⁴

In dem Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* hält Kafka seine Leser in einem Schwebezustand: Ist Odradek ein Ding oder ein Wesen? Was ist Sein, was ist Schein? Dieses Rätselspiel wird nicht gelöst. Beim ersten Lesen erwartet der Rezipient eine Auflösung, bei der erneuten Lektüre weiß er, dass er eine solche nicht finden wird. Erst, wenn der Fokus nicht mehr auf die Enträtselung Odradeks gelegt wird, kann der Text neuerlich betrachtet werden. Und erst, wenn sich der Leser ganz auf das Spielerische, das Phantastische des Textes einlassen kann, wird klar: Wesentlich an dem Text ist, was Odradek *bewirkt*³⁰⁵ und nicht was Odradek *ist*. Aristoteles setzte bei der Tragödie auf die reinigende Wirkung der Katharsis. Auch Kafka möchte, dass seine Texte wirken, das ist von enormer Wichtigkeit für ihn, denn nur solche Texte sind für ihn brauchbar:

Ich glaube, man sollte überhaupt nur Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? [...] Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie

³⁰⁴ Siehe Mirjam Juli: »Als ob Worte erinnern könnten«. Insbesondere das Kapitel *Sein oder Schein?*, S. 64.

³⁰⁵ In diesem Fall bewirkt Odradek, dass der Hausvater erkennt, dass er ein sterbliches Dasein führt.

wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. (KKABI/36)

Erweckung erreicht Kafka, indem er seine Protagonisten auf unterschiedliche Bühnen setzt: Kafkas zentrale Gestalten sind immer allein, immer auf sich selbst angewiesen. Gefährten, denen vertraut werden kann, gibt es nicht. Zurückgeworfen auf ihr eigenes Dasein und Tun, suchen sie nach Auswegen. In *Ein Bericht für eine Akademie* fasst Rotpeter das lakonisch zusammen: »In alledem aber doch nur das eine Gefühl: kein Ausweg.« (KKAD/303).

In Kafkas Erzählungen wird der Schein zur *notwendigen* Maske, um zu Wahrheit und Wirklichkeit zu gelangen. Erst, wenn der Schein erkannt, ihm seine Maske entrissen ist, scheint die Wahrheit durch. Kafkas Figuren spielen Komödie, Schauspiel und Theater. In *Das Urteil* heißt es: »Ja, freilich habe ich Komödie gespielt! Komödie! Gutes Wort!« (KKAD/58). Dies bekennt der Vater gegenüber Georg, um mit den nachfolgenden Worten schon den kommenden Tod Georgs anzudeuten: »Welcher andere Trost blieb dem alten verwitweten Vater? Sag – und für den Augenblick der Antwort sei du noch mein lebender Sohn –, was blieb mir übrig« (KKAD/58). Der Vater redet offen über den Tod seines Sohnes, der sich später seinem Urteil – »Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!« (KKAD/60) – fügen wird und sich umbringt.

In dem Augenblick, in dem der Vater sein Schauspiel zugibt, ist auch Georg einer Täuschung überführt und verstellt sich nicht mehr. Ist anfangs von Georgs fürsorglichem Verhalten gegenüber dem Vater die Rede, so wünscht er sich jetzt dessen Tod: »wenn er fiele und zerschmettete« (KKAD/58).

In dem kurzen Stück *Bei den Toten zu Gast* stehen Tod und Schauspiel ebenfalls eng beisammen:

Ich war bei den Toten zu Gast. [...] Ein Schreibtisch stand ein wenig abseits, so daß ich ihn nicht gleich bemerkte, ein Mann mit mächtigem Körper saß hinter ihm. In der rechten hielt er eine Feder, es war als habe er geschrieben und gerade jetzt aufgehört [...]. »Ihr spielt hier wohl Komödie?« »Ja«, sagte sie, »ein wenig. Wie du dich auskennst!« [...]

Plötzlich sagte sie: »Komm, ich werde dir meinen Sarg zeigen.« Das überraschte mich. »Du bist doch nicht tot«, sagte ich. »Nein«, sagte sie, »aber um die Wahrheit zu gestehn: ich kenne mich hier nicht aus, deshalb bin ich auch so froh, daß Du gekommen bist. (KKANII/227ff.)

Es sind Komödien, es sind Spiele, die Kafka in seinem Werk vorstellt und die Sein und Schein an ihre Grenzen bringen. Das Mädchen, das die Ich-Figur antrifft, ist gefangen in einem Spiel, es weiß zwar, dass es ihr Tot-Sein nur spielt, doch es begreift die Regeln und den Sinn des Spiels nicht. Ähnlich wie in Platons Höhlengleichnis, bleiben Kafkas Figuren in der Höhle und begeben sich nicht hinauf zu den Lebenden. Im Gegensatz zu

Platon sind es jedoch diese Figuren der Unterwelt, die vielleicht viel mehr verstehen als die, die oben leben, denn sie können schon zwischen Sein und Schein, Spiel und Wirklichkeit unterscheiden.

Der Hinweis auf den Schreibenden im oben Zitierten ist hier ziemlich eindeutig als ein Hinweis auf Kafkas Schreiben zu verstehen. Der Schriftsteller existiert in der Tiefe, der Dunkelheit und Stille – er ist bei den Toten zu Hause.

In *Der Prozeß* scheint der Protagonist K. einem Schauspiel auf die Schliche gekommen zu sein:

»Alte, untergeordnete Schauspieler schickt man um mich«, sagte sich K. und sah sich um, um sich nochmals davon zu überzeugen. »Man sucht auf billige Weise mit mir fertig zu werden.« K. wendete sich plötzlich ihnen zu und fragte: »An welchem Teater spielen Sie.« »Teater?« fragte der eine Herr mit zuckenden Mundwinkeln den anderen um Rat. Der andere geberdete sich wie ein Stummer, der mit dem widerspenstigen Organismus kämpft. (KKAP/306)

Trotz der Erkenntnis, dass alles vielleicht nur ein Spiel, alles Konstrukt ist, kann sich der Protagonist nicht retten.

Gerhard Kurz interpretiert Kafkas Geschichten als »erzähltes Theater«³⁰⁶. Über den *Prozeß* schreibt Kurz:

Der Saal der Gerichtsverhandlung gleicht einem Theater, auf dessen Bühne K. die Rolle des Anklägers spielt. [...] Auch sein Ende vollzieht sich im Zeichen des Theaters. »In welchem Theater spielen Sie?«, fragt sein Henker.³⁰⁷

Das Theater taucht ebenfalls in dem Roman *Der Verschollene* auf: Der Protagonist will dort als Schauspieler im Theater von Oklahoma, dem größten »Teater der Welt« (KKAV/394), aufgenommen werden. In *Ein Hungerkünstler* stellt die Hauptfigur ihre »Hungerkunst« in Vorführungen und Besichtigungen vor einem versammelten Publikum zur Schau (vgl. KKAD/333ff.). Der Affe Rotpeter in *Ein Bericht für eine Akademie* setzt alle Kraft daran, »ins Varieté zu kommen« (KKAD/311). Wie eine Künstlerin führt sich die Maus in *Josephine die Sängerin oder das Volk der Mäuse* auf, wenn sie um Beachtung ihres kunstvollen Pfeifens bittet (vgl. KKAD/357).

Es lassen sich zahlreiche weitere Beispiele in Kafkas Werk finden, welche Motive, die im Zusammenhang mit dem Schauspiel stehen, aufweisen.³⁰⁸ Kafka selbst war für seine spielerisch-komödiantischen Einlagen bekannt. So erinnert sich sein Freund Willy Haas:

³⁰⁶ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 186.

³⁰⁷ Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken*, S. 186.

³⁰⁸ Wahre schauspielerische Episoden lassen sich vor allem in den Romanen *Amerika* und *Das Schloß* finden. In *Das Schloß* beispielsweise ist es die Szene mit den Gehilfen (vgl. KKAS/212ff.). Auch die Verteilung der Akten (KKAS/430f.) trägt komödiantische Züge. In dem Roman *Amerika* gerät Karl von Beginn an in absurd-witzige Situationen, z. B. in der Begegnung mit dem Heizer, der Karl in seine Kojе zieht (KKAV/9ff.). Diese Erzählweise zieht sich bis zum Ende des Romans durch.

Er konnte wundervolle Soloszenen spielen. Einmal traf ich ihn auf der Straße.

»Wie geht's denn?« fragte ich ihn rein formell.

»Ach, ich könnte meinen Kopf auf ihre Schultern legen und weinen«, erwiderte er seufzend.«³⁰⁹

Es gibt noch weitere Erinnerungen von Kafkas Freunden und Bekannten, die belegen, dass diese schauspielerische Episode keine Ausnahme war³¹⁰ – Kafka war ein sehr humorvoller Mensch.³¹¹ Berichte dieser Art von seinen Freunden sind wichtige Hinweise, denn sie tragen dazu bei, den depressiv³¹²-ernsten Habitus, der Kafka angedichtet wurde, zu relativieren.

Theater und Bühnenauftritte leben von überzeugenden Schauspielern, die glaubhaft fast jede Rolle verkörpern können. Doch es sind nicht nur die Schauspieler und die Figuren Kafkas, die ihre Rolle spielen, *jeder* findet sich als Figur auf einer Bühne wieder:

Das ist ein Leben zwischen Kulissen. [...] Das ist kein komplizierter Betrug, aber man muß sich fügen, solange man auf den Brettern steht. Nur ausbrechen darf man, wenn man die Kraft hat, gegen den Hintergrund zu, die Leinwand durchschneiden und zwischen den Fetzen des gemalten Himmels durch, über einiges Gerümpel hinweg in die wirkliche enge dunkle feuchte Gasse sich flüchten, die zwar noch immer wegen der Nähe des Teaters Teatergasse heißt, aber wahr ist und alle Tiefen der Wahrheit hat. (KAANII/358)

Das Leben ein Spiel? Kafka sind diese Gedanken vertraut. Heidegger wird später betonen, dass der Mensch als »geworfenes« Wesen von Anfang an gewissen (Spiel-)Regeln unterliegt, die allein durch die familiären, historischen oder physischen Umstände etc. vorgegeben sind und denen man sich auch nicht entziehen kann. Der einfache Mensch, meint Heidegger, fürchtet sich vor der Vorstellung, »auf ein Spiel gesetzt« (MH:EP/313) zu sein.

Kafka drückt schon lange vor Heidegger aus, dass man die Welt als ein Spiel begreifen kann, er setzt sich als Figur innerhalb eines Spiels und erkennt dabei seine eigene Position:

[...] ich, der ich im großen Schachspiel noch nicht einmal Bauer eines Bauern bin, weit davon entfernt, jetzt gegen die Spielregeln und zur Verwirrung alles Spiels auch noch den

³⁰⁹ Willy Haas: *Die literarische Welt*, S. 33.

³¹⁰ Schön ist auch die Erinnerung von Ludwig Hardt, der erzählt: »Als er einmal seinen Freund Max Brod aufsuchen wollte, fand er dessen Vater im Vorraum schlafend. Tief erschrocken, eines Menschen ›heiligen Schlummer‹ gestört zu haben, flüsterte der Dichter, auf den Zehenspitzen davonschleichend: ›Bitte betrachten Sie mich als einen Traum.« Ludwig Hardt: *Der Autor und sein Rezitator* in »Als Kafka mir entgegenkam ...«, S. 188.

³¹¹ Vgl. hier insbesondere das Kapitel *Ich kann auch lachen* in *Kafkas Spiele* von Pavl Petr, S. 14–21.

³¹² So beispielsweise Manfred M. Fichter, der meint, Kafka besitze »eine depressiv anankastische Persönlichkeit«, Manfred M. Fichter: *Franz Kafkas Magersucht*, S. 231.

Platz der Königin besetzen will – ich der Bauer des Bauern, also eine Figur, die es gar nicht gibt (M/75).³¹³

Max Brod erinnert sich an Kafka als jemand, der »seine Sorgen nur in scherzhafter Form«³¹⁴ aussprach. Diese spielerische, unernste Auseinandersetzung mit Problemen ist jedoch nicht als Flucht vor der Wirklichkeit zu verstehen. »Das Spiel transzendiert die Wirklichkeit«, meint Jürgen Belgrad, und setzt sich daher auch »am intensivsten mit dem Leben auseinander«³¹⁵. Im Spiel machen wir uns vom eigenen Selbst frei, »lösen Kontinuität auf, sind weder konsistent, noch einheitlich, noch prinzipiengeleitet usw. und verarbeiten doch Realität.«³¹⁶

Als Spielfigur des Lebens fühlt man sich oft dann, wenn einem das eigene Leben undurchsichtig erscheint und man die Regeln und den Sinn des eigenen Daseins nicht begreift. Wie ist mit diesen Ängsten und Problemen des Lebens umzugehen? Kafka wählt eine »spielerische« Auseinandersetzung innerhalb der Literatur. Dass Kafka auf spielerische, literarische Art und Weise Lösungen – auch für die Probleme anderer – sucht, wird durch eine Erinnerung seiner Lebensgefährtin Dora Diamant deutlich:

Eines Tages trafen wir ein kleines Mädchen, das weinte und ganz verzweifelt zu sein schien. Wir sprachen mit dem Mädchen. Franz fragte es nach seinem Kummer, und wir erfuhren, daß es seine Puppe verloren hatte. Sofort erfindet er eine plausible Geschichte, um dieses Verschwinden zu erklären: »Deine Puppe macht nur gerade eine Reise, ich weiß es, sie hat mir einen Brief geschickt.«

Das kleine Mädchen ist etwas mißtrauisch: »Hast du ihn bei dir?« »Nein ich habe ihn zu Hause liegen lassen, aber ich werde ihn dir morgen mitbringen.« [...] Franz kehrte sofort nach Hause zurück, um den Brief zu schreiben. [...]

Es war übrigens eine wirkliche Arbeit, die ebenso wesentlich war wie die anderen, weil das Kind um jeden Preis vor der Enttäuschung bewahrt und wirklich zufrieden gestellt werden mußte. Die Lüge mußte also durch die Wahrheit der Fiktion in Wahrheit verwandelt werden. [...] Nach einigen Tagen hatte das Kind den wirklichen Verlust seines Spielzeugs vergessen und dachte nur noch an die Fiktion, die man ihm als Ersatz dafür angeboten hatte. [...] Franz hatte den kleinen Konflikt eines Kindes durch die Kunst gelöst, durch das wirksamste Mittel, über das er persönlich verfügte, um Ordnung in die Welt zu bringen.³¹⁷

Freud hat in seinen Werken auf die »wunscherfüllende Funktion des Spiels«³¹⁸ aufmerksam gemacht. Das Kind kann im Spiel den Zwängen der Realitäten entfliehen. Das Spiel gehorcht dem »Lustprinzip, während außerhalb des Spiels das Realitätsprinzip re-

³¹³ Dass Kafka sich in dieser Briefpassage an Milena als eine nicht existente Figur auf das Spielbrett setzt, hängt mit dem ungeklärten Liebesverhältnis zusammen, das sich durch die Liebschaft mit der verheirateten Milena ergeben hatte.

³¹⁴ Max Brod: *Über Franz Kafka*, S. 177f.

³¹⁵ Jürgen Belgrad: *Identität als Spiel*, S. 206.

³¹⁶ Jürgen Belgrad: *Identität als Spiel*, S. 215.

³¹⁷ Dora Diamant: *Mein Leben mit Franz Kafka* in »*Als Kafka mir entgegenkam ...*«, S. 177f.

³¹⁸ Rolf Oerter: *Spiel und kindliche Entwicklung*, S. 222.

giert«³¹⁹. Das Spiel übernimmt zu einem Zeitpunkt Aufgaben der Lebensbewältigung, da andere Techniken und Möglichkeiten noch nicht zur Verfügung stehen. Kafka führt das Kind in eine solche spielerische Situation, indem er ihm eine neue, eine erfundene »Realität« anbietet. Dass er dabei das Briefe-Schreiben wählt, ist kein Zufall. Sein Spiel gelingt ihm in der fixierten schriftlichen Form am besten. Dora Diamant erinnert sich an die Ernsthaftigkeit, mit der Kafka an die Arbeit gegangen sei, als ob es sich darum gehandelt habe, ein »Werk«³²⁰ zu erschaffen.

Kafka wendet dieses Spiel vielfach in seiner Dichtung an. Dort kann er verschiedene lebensnahe Situationen mit unterschiedlichen Szenarien durchspielen. Es gelingt eine Distanzierung, eine dichterische Aussprache, die in der Realität nicht möglich wäre. Das spielerische Moment ist dabei von großer Wichtigkeit. Seinem Tagebuch vertraut Kafka an, dass das Beste, was er geschrieben habe, immer im Zusammenhang mit dem Tod stehe:

An allen diesen guten und stark überzeugenden Stellen handelt es sich immer darum, daß jemand stirbt, daß es ihm sehr schwer wird, daß darin für ihn ein Unrecht und wenigstens eine Härte liegt und daß das für den Leser wenigstens meiner Meinung nach rührend wird. Für mich aber, der ich glaube auf dem Sterbebett zufrieden sein zu können, sind solche Schilderungen im geheimen ein Spiel, ich freue mich ja in dem Sterbenden zu sterben, nütze daher mit Berechnung die auf den Tod gesammelte Aufmerksamkeit des Lesers aus, bin bei viel klarerem Verstande als er (KKAT/708).

Auch mit seinen Gedanken über den Tod macht Kafka auf das Spiel des Lebens aufmerksam, das die meisten zu verdrängen suchen. Der Philosoph Wilhelm Schmid erklärt: »Der Tod überschattet nicht das Leben, er ist ein Bestandteil des Lebens, er ist die Regel, die das Spiel ermöglicht und nicht ausser [sic] Kraft gesetzt werden kann.«³²¹ Leben und Tod gehören zusammen, Kafka erfährt dies täglich beim Schreiben – und deswegen ist dies auch Thema seines Werkes.³²²

Den Wunsch, im Sterbenden zu sterben, sich also in eine Figur hineinzuleben und den Tod spielerisch zu erfahren, sich im Sinne Heideggers das Sein zu »erspielen« (MH-EP/315), erlebt Kafka als höchstes Glück. Eine Angst vor dem Tod kennt er nicht – Todesangst erfährt Kafka allerdings bei diesen Gedanken:

Was der naive Mensch sich manchmal wünscht: »Ich wollte sterben und sehn, wie man mich beweint«, das verwirklicht ein solcher Schriftsteller fortwährend, er stirbt (oder er lebt nicht) und beweint sich fortwährend. Daher kommt eine schreckliche Todesangst [...]. Die Gründe für die Todesangst lassen sich in zwei Hauptgruppen teilen: Erstens hat

³¹⁹ Rolf Oerter: *Spiel und kindliche Entwicklung*, S. 222.

³²⁰ Vgl. Dora Diamant: *Mein Leben mit Franz Kafka* in »Als Kafka mir entgegenkam ...«, S. 177.

³²¹ Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst*, S. 352.

³²² Vgl. hier die Äußerung von Imre Kertész: »Wenn ich dir sagen würde, ich wollte immer sterben und schrieb stattdessen immer ein Buch«. Imre Kertész: *Dossier K.*, S. 186.

er schreckliche Angst zu sterben, weil er noch nicht gelebt hat. Damit meine ich nicht, daß zum Leben Weib und Kind und Feld und Vieh nötig ist. Nötig zum Leben ist nur, auf Selbstgenuß zu verzichten; einziehn in das Haus, statt es zu bewundern und zu bekränzen. [...] Der zweite Hauptgrund [...] ist die Überlegung: »Was ich gespielt habe, wird wirklich geschehn. Ich habe mich durch das Schreiben nicht losgekauft. Mein Leben lang bin ich gestorben und nun werde ich wirklich sterben. [...] Der Schriftsteller in mir wird natürlich sofort sterben, denn eine solche Figur hat keinen Boden, hat keinen Bestand, ist nicht einmal aus Staub; ist nur im tollsten irdischen Leben ein wenig möglich, ist nur eine Konstruktion der Genußsucht. Dies ist der Schriftsteller. Ich selbst aber kann nicht weiterleben, da ich ja nicht gelebt habe, ich bin Lehm geblieben, den Funken habe ich nicht zum Feuer gemacht, sondern nur zur Illuminierung meines Leichnams benützt. (Br/385)

Das Gedankenspiel des Sterbens kostet Kafka während des Schreibaktes aus und begibt sich damit in den Bereich der Transzendenz. Der erwachsene Mensch weiß um seinen Tod, er weiß, dass er sterben wird, er kann sich seinen Tod vorstellen, und so ist es nicht verwunderlich, dass er die Kinder beneidet, die nichts von den Grenzen des Lebens wissen und die mit dem Leben noch nicht den unausweichlichen Tod verknüpfen.³²³ Es ist eben diese Angst, die den Hausvater bei dem Gedanken an seinen Tod an spielende Kinder denken lässt. Und deshalb tauchen eben immer dann spielende Kinder auf, wenn Kafkas Protagonisten in existenzielle Nöte verstrickt durch die Erzählungen irren.³²⁴

Die Verknüpfung von Tod und Schreiben erwähnt Kafka oft. Es ist die Totenstille – »Ich gehöre eben in die stillste Stille, so ist es für mich richtig.« (M/ 297) –, die er sucht, um zu schreiben: Nur im todesähnlichen Zustand kann er schreiben, kann nur auf »diese Art« (Br/384) leben. Die Welt des Schreibens ist die »Unterwelt« (KKABII/15), die »Tiefe« (KKABII/222), während das andere Leben oberhalb, im »Sonnenlicht« (Br/384) stattfindet.

Todesangst erlebt Kafka daher nur, wenn er nicht schreibt. Seine Aufgabe ist es, in das Haus – das Haus als das dichterische Ich – einzuziehen und sich ganz in die Nacht zu versenken.³²⁵ Mehr sei nicht nötig, um zu leben. Doch Kafka ist sein Versinken, sein Sich-Hingeben in die Schrift noch nicht vollständig genug. Das Sterben, das er immer wieder beschreibt³²⁶ und das er dadurch spielerisch erlebt, kann jederzeit Wirklichkeit werden. Kafka fürchtet sich nicht vor dem Tod – er hat dem Tod einen Ort in seinem Leben gegeben. Er fürchtet sich vielmehr vor dem Zeitpunkt des Todes, der immer zu früh ist. Kafka hat nur augenblicksweise das Gefühl, wirklich zu leben, und zwar in den seltenen Momenten des Glücks, in denen er weiß, etwas Gutes geschrieben zu haben.

³²³ Heidegger spricht hier vom »Sein zum Tode« (MH/234).

³²⁴ So beispielsweise K. im *Prozeß*: »Er störte im Hinaufgehen viele Kinder, die auf der Treppe spielten und ihn, wenn er durch ihre Reihe schritt, böse ansah.« (KKAP/55). Oder Karl und Delamarche in *Der Verschollene* auf der Flucht vor einem Polizisten: »Erwachsene waren kaum zu sehn, nur Kinder spielten auf den leeren Treppen.« (KKAV/287)

³²⁵ Vgl. die Erzählung *Nachts*, die mit dem Satz beginnt: »Versunken in die Nacht. So wie man manchmal den Kopf senkt, um nachzudenken, so ganz versunken sein in die Nacht.« (KKANII/260)

³²⁶ So z. B. *In der Strafkolonie, Das Urteil, Der Prozess, Die Verwandlung*.

Das Gefühl, gut zu schreiben, misst Kafka an dem Wirklichkeits- und dem Wahrheitsgehalt seiner Schriften: Sie müssen »innere Wahrheit« (KKABI/299) besitzen, sonst sind sie »nichts« (KKABI/299). Um diesen Wahrheitsgehalt zu erreichen, verordnet sich Kafka den Verzicht von »Selbstgenuß« (Br/385): kein »bewundern und bekränzen« (Br/385) des Selbst, sondern Konzentration auf die literarische Arbeit. Kafkas asketische Lebensweise gehört in dieses Konzept des Genussverzichts, für ihn gehören »Literatur und Askese« zusammen. Reiner Stach liefert eine plausible Erklärung für seine Verhaltensweise:

Mit seiner immer deutlicher sich ausprägenden Vorstellung, ›reine‹ Literatur entstehe nur unter adäquaten, das heißt ›reinen‹ Bedingungen, isolierte sich Kafka im Kreis der Freunde. Doch gleichzeitig demonstrierte er, was ein auf Reinheit abzielender Stilwille zu leisten vermochte. Auch Brod musste anerkennen, dass die reine, schlackenlose, eben asketische Sprache, die Kafka anstrebte, keineswegs steril oder blutleer wirkte, sondern unerhörte, ästhetische Energie freisetzte.³²⁷

³²⁷ Reiner Stach: *Jahre der Entscheidungen*, S. 485.

9 Ausblick: Weitere Sorge-Konzepte (Goethe, Blumenberg, Foucault)

Beschäftigt man sich mit dem Begriff der Sorge in Literatur und Philosophie, so gibt es weitere Autoren, die in diesem Zusammenhang interessant scheinen, da sie sich intensiv mit dem Begriff der Sorge auseinandergesetzt haben. So haben sich durch die Ausführungen Heideggers zur Sorge beispielsweise Blumenberg und Foucault mit diesem Thema befasst.

Das Augenmerk wird allerdings zunächst auf Goethes Darstellung der Sorge gelenkt, denn interessanterweise nimmt Heidegger in *Sein und Zeit* Bezug auf Goethes *Faust*.³²⁸ Die Lektüre des *Faust* interessiert Heidegger insofern, als sie die Sorge als zentrales Thema behandelt.

Auch für Kafka war Goethe ein wegweisender Dichter, er verehrte ihn zutiefst. Seine Bewunderung für Goethe geht so weit, dass er einmal bemerkt: »Ich glaube diese Woche ganz und gar von Goethe beeinflusst gewesen zu sein, die Kraft dieses Einflusses eben erschöpft zu haben und daher nutzlos geworden zu sein.« (KKAT/358).

9.1 Goethe oder die Sorge als Begleiterin des Lebens

Für die nähere Betrachtung der Sorge in *Faust II* sind vor allem die Verse 11384–11511 relevant. In diesen Zeilen lässt Goethe vier »Weiber« erscheinen: den Mangel, die Schuld, die Sorge und die Not. Es ist allein die Sorge, die den Weg zu Faust findet:

Ist jemand hier?
Sorge. Die Frage fordert Ja!
Faust. Und du, wer bist denn du?
Sorge. Bin einmal da.
Faust. Entferne dich!
Sorge. Bin am rechten Ort. (11420–11425)

Faust will die Sorge, die den Weg zu ihm gefunden hat, vertreiben, doch es gelingt ihm nicht. Es ist kein Zufall, dass die Sorge Faust in diesem Augenblick seines Lebens heim sucht, hat sie doch den Moment abgepasst, in dem er sich in einer Lebenskrise befindet. Suchte Faust einst aus seinem Leben mit Entbehrungen und Sorgen zu fliehen (1544–1570), wegen derer er sich auf einen Pakt mit Mephistopheles einließ, so möchte er nun der Magie abschwören (»Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen, Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen« 11404/11405). Er erkennt, dass die Zauberkraft sein Leben

³²⁸ Heidegger erwähnt Goethe in Zusammenhang mit dem Aufsatz *Faust und die Sorge* von Karl Burdach (MH/197). Burdach arbeitet dort heraus, dass Goethe für die Gestaltung und das Auftreten der Sorge im *Faust* die Fabel des Hygins als Vorlage nahm. Ebendiese Fabel macht Heidegger in *Sein und Zeit* für den vorontologischen Beleg der Sorge geltend. Vgl.: Karl Burdach: *Faust und die Sorge*, S. 40.

zwar von allen Nöten befreit, aber es zugleich verfälscht hat. Faust möchte jetzt – sich der Endlichkeit des Lebens bewusst geworden – »Mensch« (11406) sein.

Faust versucht, die Sorge loszuwerden: Er betitelt sie als »unseliges Gespenst« (vgl. 11487), als Dämon und zweifelt ihre Kraft an. Doch die Sorge ist weit mehr als ein Spuk, ihre Macht ist groß, sie ist nicht zu vertreiben. In dem Dialog mit Faust stellt sie sich selbst als überlegen dar und macht deutlich, dass, wenn sie einmal vom Menschen Besitz ergriffen hat, alles nichtig wird: Alle menschlichen Besitztümer werden wertlos, Finsternis macht sich im Inneren breit (11453–11466) und die Entschlusskraft des Menschen schwindet (11471–11486).

Faust unterliegt schließlich der Macht der Sorge, er kann sich ihr nicht entziehen, sie dringt in ihn ein und lässt ihn erblinden.

Doch Faust begreift nicht, dass die Sorge nun ganz von ihm Besitz ergriffen hat. In Dunkelheit gefangen, den Blick nur auf sein Innerstes gerichtet, erlebt er nicht etwa Angst, sondern größte Freude:

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht [...]
Laßt glücklich schauen, was ich kühn ersann (11501–11506).

Faust deutet die Vorgänge um sich herum falsch. Das Geklirr der Spaten bezeichnet er als Arbeiten an seinem Deichbau-Projekt – doch sind es die Lemuren, die sein Grab schaufeln.

Faust phantasiert weiter und ergötzt sich so sehr an seiner Schöpferkraft, dass er ausruft: »Zum Augenblicke dürft ich sagen: ›Verweile doch, du bist so schön! Es kann die Spur von meinen Erdentagen / Nicht in Äonen untergehn.« – Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick« (11578–11583). Es sind dies Fausts letzte Worte, denn er wiederholt hier die Sätze, mit denen er seinen Tod besiegelt (vgl. 1698/1708).

Viele Faust-Interpreten deuten diese Szene des fünften Aktes als Fausts Sieg über die Sorge.³²⁹ Tatsächlich lässt sich in dem Moment ein Sinneswandel Fausts feststellen, da er den Wunsch äußert, der Magie abzuschwören und Mensch zu sein. Es ist dies der Augenblick, in dem die Sorge erscheint und von Faust Besitz ergreift. In dem Gespräch mit der Sorge bekennt Faust:

Ich bin nur durch die Welt gerannt!
Ein jed Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehn. (11398–11401)

³²⁹ Vgl. hier Moenkemeyers ausführliche Untersuchung *Die Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe*, S. 121.

Doch Faust bleibt bis zuletzt seinen Illusionen erlegen. »Was ich gedacht, ich eil es zu vollbringen« (11492), ruft er aus und zitiert die Knechte herbei, die seine Visionen mit Schaufel und Spaten verwirklichen sollen. Es ist kein wirklicher Sinneswandel, der Faust erfasst, es ist vielmehr das Wissen um die Endlichkeit, das ihn erreicht und ihn deshalb zur Eile drängt.³³⁰ Das Licht, das er in seinem Inneren erblickt, als ihn die Sorge anhaucht und er erblindet, kann nicht positiv gedeutet werden. Seine körperliche Erblindung verdeutlicht eine Blindheit, mit der er sein gesamtes Leben über geschlagen war. So wie er am Leben vorbei lebte, als er Magie und Zauber in Anspruch nahm, also den Schein dem Sein vorzog, so kann er jetzt, auf sich selbst zurückgeworfen, wiederum nur den »Schein« sehen.

Fausts letzte Worte zeigen, dass er durchaus verstanden hat, wie er sein Leben hätte führen sollen: »Das ist der Weisheit letzter Schluß: Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, Der täglich sie erobern muß!« (11572/11573) »Tätig-frei« (11565) zu sein, ist eine Erkenntnis, die Faust erst im Angesicht des Todes begreift. Eine Wandlung, die für Faust zu spät kommt und die man ihm erst glauben würde, wenn er sich mit dieser Haltung im Leben bewähren könnte.

Die von Goethe dargestellte Sorge sucht den Menschen auf, ergreift von ihm Besitz und lässt ihn die Wertlosigkeit aller irdischen Güter, aller Schätze erkennen. Verloren, ohne Entschlusskraft, taumelt der Mensch nun der Hölle entgegen. Im *Faust* ist die Sorge ein Dämon, der alles ins Negative kehrt und den Menschen gefangen hält. Einzige Erlösung wäre wohl die Selbsteinkehr des Menschen, der sich auf seine inneren Werte besinnt. Mit geistiger Größe und Selbstbewusstsein könnte er dann der Sorge entgegentreten und sie in ihre Schranken weisen. Dazu gehört jedoch auch, dass man die Sorge als Lebensbegleiterin anerkennt, sich mit ihr auseinandersetzt und nicht – wie Faust – vor ihr zu fliehen versucht. Erst in der tiefen Beschäftigung mit der Sorge erkennt der Mensch, dass all ihren negativen Seiten etwas Positives entgegengestellt werden kann. Tätige Verantwortung, Fürsorge, Geduld, aber auch Heiterkeit, Zufriedenheit und das Wissen um die eigene Endlichkeit können die Sorge besiegen. Fausts Gier nach ewiger Jugend, nach Liebe und Besitz scheint hingegen die Macht der Sorge zu steigern.

Heinz Moenkemeyer hat in seinem Werk die *Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe* die Verwendung des Begriffs Sorge gründlich untersucht. Die Sorge, so erkennt er, spielt in Goethes Biografie stets eine Rolle, doch ist der Blickwinkel auf sie immer ein anderer, je nachdem in welcher Lebensphase Goethe sich befindet. Moenkemeyer fasst dies so zusammen:

³³⁰ Faust hört das Wort »Tod« und spricht kurz darauf: »Noch hab ich mich ins Freie nicht gekämpft« (11402). Sein und Zeit stehen sich jetzt gegenüber. Dabei ist Faust klar, dass sein Leben nicht unendlich ist, und er sein Ziel noch nicht erreicht hat.

Tatsächlich geht ja zu gewissen Zeiten Sorge um materielle Güter, um Liebe und Freundschaft, um Amt und Werk zusammen und verschmilzt mit der Sorge um Selbstsein und Lebensplan.³³¹

Die Sorge wechselt ihr Gesicht, es scheint, als sei sie in allen Lagen des Lebens in anderer Gestalt präsent. Für Goethe ist die Wandlungsfähigkeit deshalb auch ein besonderes Kennzeichen der Sorge.³³² Faust verkündet über sie: »Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu« (647). Im Faust II spricht die Sorge selbst: »In verwandelter Gestalt / Üb' ich grimmige Gewalt« (11430/11431).

Moenkemeyer arbeitet heraus, dass Goethe in seinem Leben außer von Liebessorgen später vor allem von großen »Sorgen um Amt und Geschäft«³³³ geplagt gewesen ist und vermutet hier »biographische Hintergründe für das Erscheinen der ›Sorge‹ im ›Faust II‹«³³⁴.

So zeigt sich die Auseinandersetzung mit der Sorge als ein Prozess, der sich durch das gesamte Leben zieht.³³⁵ Sind es zunächst Liebessorgen oder materielle Nöte, so mehren sich am Lebensende die Fragen nach dem Sinn des Daseins und nach der Umsetzung des eigenen geplanten Lebensentwurfs.

Einen ebensolchen Verlauf kann man auch in dem Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* von Kafka wieder finden. Zwischen Odradek, der die Sorge symbolisiert, und dem Hausvater kommt es im Laufe des Lebens manches Mal zum vertraulichen Du. Der Hausvater beschreibt, dass Odradek »unweigerlich« immer wieder in sein Haus zurückkehrt. Das Zusammentreffen der Sorge und des Ich ist kein einmaliges, sondern es ereignet sich im Laufe des Lebens mehrfach. Ebenso wie Faust von einem »Gespenst« Sorge spricht, kann auch Odradek als eine solche Erscheinung gedeutet werden.³³⁶

9.2 Blumenberg oder die Sorge geht über den Fluss

Es geht um Seinsgrundsorgen. Zwar nicht um die ganz große und ferne Frage nach dem Weltgrund und seiner Zuverlässigkeit für die entscheidende Realität. Doch um die nächste und bedrängendere Frage nach dem Daseinsgrund und seiner Zuverlässigkeit für das,

³³¹ Heinz Moenkemeyer: *Die Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe*, S. 19.

³³² Vgl. Heinz Moenkemeyer: *Die Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe*, S. 10.

³³³ Heinz Moenkemeyer: *Die Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe*, S. 147.

³³⁴ Heinz Moenkemeyer: *Die Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe*, S. 148.

³³⁵ So auch Heidegger: Ebenso wie das Sich-selbst-Annähern bis zum Schluss zum Leben gehört, gehört auch die Sorge immer zum Dasein. Solange man in der Welt ist, wird das Seiende von der Sorge durchherrscht (vgl. MH/198). Diese Sorge vergeht nicht, sie ist immerwährend; sie geht vom Sein aus und kehrt zum Sein zurück.

³³⁶ Vgl. Kapitel 4.1.5 / 4.1.8 in dieser Arbeit.

was einer ist und wird und was keine Anstrengung und kein Schicksal ihm nehmen oder ersetzen können.³³⁷

Hans Blumenbergs³³⁸ Sorgebegriff führt zu Heidegger hin und zugleich von Heidegger weg. Er definiert Sorge nicht rein ontologisch-existenzial wie Heidegger, sondern verortet sie in einer kulturanthropologischen Konzeption, in der die menschliche Vernunft im Mittelpunkt steht. Blumenberg setzt sich intensiv mit Heidegger auseinander³³⁹ und folgt seiner Fundamentalanalyse des Daseins, die schließlich zur Fabel des Hyginus (Cura-Fabel) führt, auf die Heidegger seine Seinsdefinition stützt.³⁴⁰

Die Cura-Fabel, die Heidegger verwendet, um einen »vorontologischen Beleg für die existenzial-ontologische Interpretation des Daseins als Sorge« (MH/197) darzulegen, wertet Blumenberg als gnostischen Mythos³⁴¹, wie er überhaupt die Existenzialanalytik als »gnostische Formation«³⁴² lese.

Blumenberg stellt bei seiner Auslegung der Cura-Fabel fest, dass Heidegger das Kernstück aus ihr herausgeschnitten habe: Es ist die Szene des Sich-Spiegelns, die fehlt: Die Sorge geht nicht nur am Fluss entlang, um nach Lehm zu suchen, sie »geht über den Fluß, damit sie sich in ihm spiegeln kann«³⁴³. Ihr eigenes Spiegelbild im Fluss inspiriert sie erst dazu, den Lehm nach ihrem Ebenbild zu formen. Für Blumenberg ist dieser Moment der »Reflexion« der Sorge das ausschlaggebende Element der Fabel. Oliver Müller fasst dies in seiner Arbeit *Sorge um die Vernunft* treffend zusammen: »In der Sorgestruktur steckt, so könnte man sagen, das Moment der Selbstreflexion des Menschen«³⁴⁴. Die Sorge besitzt den Menschen nicht, weil sie ihn erfunden hat, sondern weil sie dank ihres Spiegelbildes die Idee hatte, ihn nach ihrem Bild zu formen.³⁴⁵

Blumenberg verwendet den Begriff Sorge ähnlich wie Heidegger, indem er den Aspekt der Sorge des Daseins beibehält, entfernt sich jedoch zugleich von der Heideggerschen Definition, indem er auf das reflexive Moment der Sorge aufmerksam macht. Zwar ist das Dasein des Menschen an die Sorge gebunden, doch besitzt der Mensch außerdem die

³³⁷ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 202.

³³⁸ Hans Blumenberg (1920–1996).

³³⁹ Manfred Sommer stellt dazu fest, dass es bei Blumenberg »keine explizite Auseinandersetzung mit Heidegger« gibt, sondern vielmehr »sporadische kritische und polemische Bemerkungen: beiläufig, als lohne sich die Mühe nicht, dies detailliert zu entfalten. Und doch lassen diese Bemerkungen erkennen, in welchem Maße Blumenberg insgesamt »gegen« Heidegger philosophiert«. Manfred Sommer: *Heidegger und Hans Blumenberg in Heidegger Handbuch*, S. 403.

³⁴⁰ Vgl.: MH/196ff.

³⁴¹ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 197ff.

³⁴² Manfred Sommer: *Heidegger und Hans Blumenberg in Heidegger Handbuch*, S. 403.

³⁴³ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 199.

³⁴⁴ Oliver Müller: *Sorge um die Vernunft*, S. 330.

³⁴⁵ Vgl.: Oliver Müller: *Sorge um die Vernunft*.

Vernunft, sich mittels dieser in der Welt zurechtzufinden und sich fragend selbst zu entdecken.

»Muß mit der Vernunft vernünftig umgegangen werden? Und, falls es müßte, könnte es?«³⁴⁶ Blumenberg macht sich »Sorgen um die Vernunft«, setzt sie jedoch als rettende Instanz, die Gericht über sich selbst führt und die der Mensch nie zu verlieren vermag:

Es liegt nun ganz nahe, auf die Mühe einzugehen, die Kant sich gemacht hat, durch Kritik der Vernunft an der Vernunft doch noch alles zu retten. Aber dazu ist nötig zu begründen, daß die Vernunft zunächst ihre eigene Schrankenlosigkeit entfalten und in die Fallen ihrer eigenen Dialektik gehen muß, um von den Widersprüchen und Sackgassen überhaupt zu erfahren und schließlich zu sich selbst zurückzufinden.³⁴⁷

Mag die Vernunft auch manches Mal Umwege gehen, so findet sie doch stets zurück und hilft dem Menschen bei seiner Auslegung der Welt und seiner eigenen Stellung innerhalb dieser.³⁴⁸ Blumenberg steht dabei der *Kritik der reinen Vernunft* Kants ganz nah:

Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: dass sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann, denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber nicht beantworten kann; denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.³⁴⁹

Es ist dem Menschen eigen zu fragen. Dabei stößt er an Grenzen: Zwar können sinnliche Eindrücke, die mittels des Verstandes verarbeitet werden, zu Wissen führen, doch gibt es Gebiete, hinter die der Mensch nicht zu schauen vermag – es sind Fragen, die in den Bereich der Metaphysik gehören, die im Dunkeln bleiben, da dessen Schranken nicht überwunden werden können.

Ein Wesen der Sorge fragt nicht aus Übermut danach, was es mit ihm auf sich hat. Es tut auch dies aus Sorge und immer im Hinblick auf das, was es selbst nicht ist, sondern wodurch es ist.³⁵⁰

Blumenberg ist ein solches Wesen der Sorge, das unaufhörlich fragt: »Kann man unwürdig werden zu sein?«³⁵¹, »Muß mit der Vernunft vernünftig umgegangen werden?«³⁵², »Warum sollte man sich nicht einfallen lassen, der Welt mit Simulationen zu imponieren?«³⁵³, »Was geschieht, wenn das durch Sorge oder Intentionalität gespannte

³⁴⁶ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 209.

³⁴⁷ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 210.

³⁴⁸ Blumenberg spricht auch von einer »Sorge der Selbstbehauptung«, Hans Blumenberg: *Der absolute Vater*, S. 282, die einer Sorge um sich gleichkommt. Es kommt darauf an, wie sich der Mensch in der Welt behaupten kann.

³⁴⁹ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, A VII.

³⁵⁰ Hans Blumenberg: *Die Verführbarkeit des Philosophen*, S. 58.

³⁵¹ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 206.

³⁵² Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 209.

³⁵³ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 205.

Verhältnis des Daseins zur Zeit ›entspannt‹ wird [...]?³⁵⁴ Anhand der Fragen arbeitet sich Blumenberg an Scheler, Kant, Descartes³⁵⁵ und vor allem an Heidegger ab und versucht so, Kritik an deren Werken zu üben, sie infrage zu stellen und sie an manchen Stellen durch anthropologische Sichtweisen zu ergänzen.

9.3 Foucault oder die Sorge um sich selbst

Die Beschäftigung mit den eigenen Sorgen setzt voraus, dass man seine eigenen Nöte erkennt, dass man dazu fähig ist, sich um sich selbst zu sorgen. In *Die Ästhetik der Existenz* und dem Band *Die Sorge um sich* (aus der Trilogie *Sexualität und Wahrheit*) widmet sich Michel Foucault³⁵⁶ ausführlich dieser Thematik.³⁵⁷ Er erarbeitet seine Ausführungen anhand eines geschichtsphilosophischen Abrisses über die »Sorge um sich«:

Was hingegen an den Texten der ersten Jahrhunderte auffällt – mehr denn neue Verbote oder bestimmter Akte –, ist der Nachdruck, mit dem gefordert wird, man möge auf sich selbst aufpassen, ist die Art und Weise, das Ausmaß, die Dauer, die Exaktheit der geforderten Wachsamkeit, ist die Unruhe gegenüber allen Wirren des Körpers und der Seele, die es durch strenge Zucht zu vermeiden gilt, ist das Gebot, sich selbst zu respektieren, nicht nur in seinem Stand, sondern in seinem verständigen Sein.³⁵⁸

Diese Passage bezieht sich auf die sexuellen Verhaltensweisen des Menschen³⁵⁹, und es erstaunt, dass die damals vorherrschende Sittenlehre nicht durch Verbote oder Maßregelungen in das Leben der Menschen einzugreifen versuchte, sondern an das Selbst appellierte. Es lässt sich zu dieser Zeit ein Anwachsen des Individualismus feststellen und, damit einhergehend, ein Verweis auf die Sorge um sich selbst – oder wie Foucault festhält, auf die

³⁵⁴ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, S. 217.

³⁵⁵ Immer wieder kehrt Blumenberg zu Descartes zurück, indem er die Frage nach der Realität der Außenwelt aufwirft. Ist dieser Gedanke einmal im Raum, kann er nur durch »transzendente Reflexion« (s. Hans Blumenberg: *Zu den Sachen und zurück*, S. 332.) bearbeitet werden oder wie Blumenberg es ausdrückt: »Die Reflexion behebt einen Schaden, den sie selbst angerichtet hat.« Hans Blumenberg: *Zu den Sachen und zurück*, S. 333.

³⁵⁶ Michel Foucault (1926–1984).

³⁵⁷ Foucault fühlt sich stark von Heidegger geprägt: »Mein ganzer philosophischer Werdegang ist von meiner Heidegger-Lektüre bestimmt worden.« Didier Eribon: *Michel Foucault*, S. 60.

³⁵⁸ Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 57.

³⁵⁹ Foucault möchte mit seiner Abhandlung die Genealogie, die sich aufgrund sexueller Aktivitäten geschichtlich und gesellschaftlich vollzogen hat, sichtbar machen. Dabei spielt die Sorge um sich selbst eine entscheidende Rolle: Der Geschlechtstrieb wird schon im antiken Griechenland als »gefährlich« und »schwer beherrschbar« (Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 303.) eingestuft und steht von jeher im Fokus ethischer und moralischer Überlegungen und Lehren. So suchte man in späteren Jahrhunderten sexuelle Tätigkeiten innerhalb der Ehe zu verankern und sie dort mit »intensiveren Bedeutungen zu beladen«. (Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 306.) Die Entwicklung dieser eigentlich künstlichen Verortung sexueller Aktivitäten liegt im Fokus von Foucaults Untersuchung; für die vorliegende Arbeit interessieren allerdings nur seine Ausführungen über die Selbstsorge im Allgemeinen und nicht hinsichtlich der Modifikation des sexuellen Verhaltens.

Intensität der Selbstbeziehungen, das heißt der Formen, in denen man sich selbst zum Erkenntnisgegenstand und Handlungsbereich annehmen soll, um sich umzubilden, zu verbessern, zu läutern, sein Heil zu schaffen.³⁶⁰

Foucault beschäftigt sich intensiv mit der klassisch-antiken Verwendung des Begriffs Sorge und hält zusammenfassend folgende Punkte fest:

Die Beschäftigung mit und das Hinwenden zu sich selbst sind beständige Themen der antiken griechischen Philosophie: In Platons *Apologie* beispielsweise ist es Sokrates, der sich »als Meister der Sorge um sich«³⁶¹ bezeichnet.

Sich um die »Seele zu kümmern«³⁶² und diese gesund zu erhalten, ist ein Grundsatz der Epikureer. Die Selbstsorge (gr. *epiméleia*) »ist ein Prinzip, das für alle gilt, für alle Zeit und für das ganze Leben.«³⁶³

Seneca spricht davon »sein ganzes Leben lang leben zu lernen«³⁶⁴ und setzt damit die Existenz als eine »permanente Übung«³⁶⁵. Zu bemerken ist, dass die Selbstsorge Zeit braucht und dass es als Privileg zu verstehen ist, wenn man die gesellschaftliche Stellung innehat, sich diese Zeit nehmen zu können.

Betrachtet man das »Sich-um-sich-selbst-Sorgen« als Lebensform, so Foucault, dann verfolgt man damit das Ziel, ganz in sich selbst verweilen zu können, völlig unabhängig und »ganz sein Eigen zu sein«³⁶⁶. Daraus entsteht eine Freude an sich selbst, die von außen nicht berührt werden kann. Um diese Freude des »Sich-Besitzens« zu erlangen, bedarf es der Übung. Beispielsweise sollte man Enthaltensamkeit praktizieren, seine Vorstellungen und Gedanken überwachen und die Beherrschung der Leidenschaften kontrollieren.

Eine besondere Aufgabe, die Seneca von seinen Schülern verlangte, stellte das Einüben des Todes dar, referiert Foucault: »Diese besteht nicht in der ständigen Besinnung darauf, dass uns der Tod gewiss ist, sondern darin, den Tod im Leben gegenwärtig zu machen. [...] Ihr Ziel besteht darin, jeden Tag so zu leben, als sei er der letzte.«³⁶⁷

Seneca meint damit, erklärt Foucault, dass jeder einzelne Tag so gelebt werden sollte, als würde er die gesamte Lebenszeit umfassen. Das dauernde Wissen um den Tod, die beständige Erinnerung, dass das Leben endlich ist, mildert das Unglück, eines Tages aus dem Leben scheiden zu müssen. Zudem birgt diese Methode die Möglichkeit, sich jeden Tag seines gelebten Lebens bewusst zu sein. Sie soll den Raum bieten, täglich auf das

³⁶⁰ Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 59.

³⁶¹ Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 61.

³⁶² Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 63.

³⁶³ Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 66.

³⁶⁴ Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 67.

³⁶⁵ Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 67.

³⁶⁶ Michel Foucault: *Die Hermeneutik des Subjekts in Ästhetik der Existenz*, S. 127.

³⁶⁷ Michel Foucault: *Die Hermeneutik des Subjekts in Ästhetik der Existenz*, S. 135f.

bisherige Leben zurückblicken und so den Wert seiner Handlungen einschätzen zu können.

Dass die einzige Sorge, die die Menschen im Diesseits umtreiben sollte, die Sorge um sich selbst ist (die immer auch eine Sorge um die Anderen beinhaltet), belegt Foucault mit einer Stelle im *Phaidon*. Dort äußert Sokrates seinen Freunden gegenüber als letzten Wunsch: »Was ich immer sage, Kriton, nichts Neues weiter: daß ihr, wenn ihr für euch selbst Sorge tragt, sowohl mir und den meinen als auch euch selbst einen Liebesdienst erweisen werdet, was auch immer ihr tun mögt«³⁶⁸.

Die Anderen spielen für das Selbst eine große Rolle, denn man »bedarf eines Führers, eines Ratgebers, eines Freundes, jemandes, der einem die Wahrheit sagt. Somit ist das Problem der Beziehung zu anderen während der gesamten Entwicklung der Sorge um sich gegenwärtig«³⁶⁹, meint Foucault. Er nimmt sich des sokratisch-platonischen Sorgens um sich selbst an, das immer auch eine Sorge um die Anderen ist, denn wenn man weiß, wie man sich am Besten zu sich selbst verhält, dann weiß man auch, wie man sich anderen gegenüber richtig verhält. Miteinandersein ist damit auch eine Frage der Machtverhältnisse. Diese können funktionieren, wenn derjenige, der um Rat gefragt wird, seine Machtposition nicht ausnutzt.

Bei Foucaults Abhandlung fällt die »zentrale Rolle des Begriffs der Sorge um sich« auf, die »heideggerianische Konnotationen«³⁷⁰ hat, bemerkt Michael Saar. Eine intensive Auseinandersetzung mit Heidegger bestätigt Foucault selbst: »Heidegger ist stets für mich der wesentliche Philosoph gewesen.«³⁷¹

Tatsächlich nähern sich Foucaults Beschreibungen der Sorge an die Heideggers an: Foucault spricht ausschließlich von einer Sorge um sich, die auch Heidegger beschreibt: Es geht um eine Fürsorge des Selbst, die nichts mit einem ängstlichen Besorgtsein zu tun hat. Diese Übereinstimmung, so meint Saar, muss aber vorsichtig gehandhabt werden:

So sehr auch die »Sorge« und die Instanz des praktischen Selbst, dem es um sich selbst geht, fundamentalontologisch verstanden werden könnten, so bleibt doch zu betonen, daß das von Foucault spät wiedereingeführte Selbst in erster Linie ein körperliches, situiertes, sich in körperlichen und »geistigen Übungen« (Hadot) formendes und formierendes ist und gerade keine existenzielle Instanz der Entscheidung.³⁷²

³⁶⁸ Platon: *Phaidon*, S. 163f.

³⁶⁹ Michel Foucault: *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit in Analytik der Macht*, S. 282.

³⁷⁰ Michael Saar: *Heidegger und Michel Foucault. Prägung ohne Zentrum in Heidegger Handbuch*, S. 439.

³⁷¹ Michel Foucault: *Die Rückkehr der Moral in Ästhetik der Existenz*, S.247.

³⁷² Michael Saar: *Heidegger und Michel Foucault. Prägung ohne Zentrum in Heidegger Handbuch*, S. 439.

Vergleicht man das Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* mit den Ausführungen Foucaults, so könnte man festhalten, dass der Hausvater sich von dem kleinen Wesen Odradek so schmerzlich berührt fühlt und an ihm scheitert, weil es ihm nicht gelungen ist, für sein Selbst genügend Sorge zu tragen: Er macht die Erfahrung der Sterblichkeit mit Schrecken. Der Tod ist in den Gedanken des Hausvaters nicht gegenwärtig, der Gedanke zu sterben ängstigt. Der Tod wird von ihm nicht als Bestandteil des Lebens mitgedacht, sondern es wird versucht, ihn solange wie möglich aus dem Leben fernzuhalten.

9.3.1 Thomas Hobbes egoistische Selbstsorge und Michel Foucaults ethische Selbstsorge

Thomas Hobbes zeichnet ein ganz anderes Bild der Gesellschaft. Auch er meint, dass der Mensch andere braucht, allerdings nicht, um sich selbst reflektierend zu betrachten und sich in Bezug zu anderen zu setzen, sondern schlicht und einfach um zu überleben.

In seiner staatstheoretischen Schrift *Leviathan*³⁷³ beschreibt er den Menschen im Naturzustand. Dort ist das Individuum ein Wesen, das allein durch Triebe gelenkt und von Verlangen beherrscht ist: Die Triebe müssen befriedigt werden, um die Selbsterhaltung zu sichern. Dazu gehört auch das Begehren, sich den schönen, lustvollen Dingen hinzugeben und alles dafür zu tun, sich schädlichen und die Unlust fördernden Situationen nicht auszusetzen, da sie die Selbsterhaltung gefährden. Kurz gefasst: Der Mensch strebt nach Selbsterhaltung und Lustgewinn. Diesem allgemeinen Streben folgt das Verlangen nach Macht, da Macht die Selbsterhaltung sichert. Doch wenn ein jeder Macht und Herrschaft erlangen will, kommt es zum Konflikt. Hobbes stellt die Hypothese auf, dass auf diese Weise ein »Krieg eines jeden gegen jeden«³⁷⁴ entstehe und dieses rastlose Verlangen nach immer neuer Macht »nur mit dem Tode«³⁷⁵ enden könne: Dieses Leben »ist einsam, armselig, ekelhaft, tierisch und kurz«³⁷⁶.

Im Naturzustand, in dem jeder gleich ist, ist das Naturgesetz³⁷⁷ gültig, erklärt Hobbes. Das erlaubt, sich mit allen Mitteln zur Wehr zu setzen, um überleben zu können. Aller-

³⁷³ Insgesamt umfasst der *Leviathan* vier Teile. Die Schrift brachte Hobbes viele Gegner, schon allein der Titel provozierte: Leviathan, das Seeungeheuer, das im Kapitel 41 des Buches Hiob in seiner ganzen Schrecklichkeit beschrieben wird – dieses Bild, dieses Ungeheuer, verwendete Hobbes, um den idealen Staat zu verkörpern.

³⁷⁴ Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 96. Bekannt wird vor allem Hobbes Ausspruch: »Der Mensch ist ein Wolf für den Menschen.« (Thomas Hobbes: *Vom Menschen – Vom Bürger*, S. 59.) Vgl. auch Nietzsches *Zarathustra*: »Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern – so lehre ich's dich – Wille zur Macht!« Friedrich Nietzsche: *Zarathustra*, S. 149.

³⁷⁵ Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 75.

³⁷⁶ Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 96.

³⁷⁷ Hobbes spricht dem Menschen ein Naturrecht zu, das er wie folgt definiert: »Das natürliche Recht [...] ist die Freiheit eines jeden, seine eigene Macht nach seinem Willen zur Erhaltung seiner eigenen Na-

dings ist es eine subjektive Entscheidung, was der Einzelne als Gefahr deutet und was nicht. Jeder muss selbst entscheiden, was er für richtig hält, um sein Fortkommen zu sichern.

Neben dieses Naturrecht setzt Hobbes eine Art »moralisches« Gesetz der Natur, eine allgemeine Regel der Vernunft, die besagt: »Jedermann hat sich um Frieden zu bemühen, solange dazu Hoffnung besteht. Kann er ihn nicht herstellen, so darf er sich alle Hilfsmittel und Vorteile des Kriegs verschaffen und sie benützen.«³⁷⁸

Ein soziales Zusammenleben bedarf allerdings mehr als der Berufung auf ein natürliches Recht oder Gesetz: Es muss eine Autorität geben, die im Zweifel entscheidet, wann auf das natürliche Recht zugunsten allgemeingültiger Gesetze zu verzichten ist, damit Individuen untereinander in Frieden leben können. Diese Aufgabe weist Hobbes dem Staat zu. Dabei müsse allerdings bedacht werden, dass die Menschen nicht von Natur aus gesellschaftliche Formen aufsuchen, sondern sich nur als Mittel zum Zweck in eine Gemeinschaft begeben: Todesfurcht und Verlangen bleiben nun mal maßgebliche menschliche Leidenschaften. Doch die Menschen suchen auch Sicherheit, die sie im Zusammenhalt der Gruppe eher finden als im alleinigen Kampf gegen alle anderen. Als Lösung für ein friedliches Miteinanderleben sieht Hobbes daher vertraglich abgesteckte Gesetze, denen jeder Einzelne zustimmt. Der Einzelne sucht die Anderen also nur auf, um sich selbst zu schützen und um die Möglichkeit zu erhöhen, länger zu leben.

Das misanthropische Bild, das Hobbes im ersten Teil des *Leviathan* zeichnet, beschäftigt sich mit der ursprünglichsten Angst des Menschen: der Todesfurcht. Um sein Leben zu erhalten, würde sich der Mensch aller Mittel bedienen, die ihm zur Verfügung stehen. Für-sich-Sorgen hat bei Hobbes die Funktion, das eigene Leben zu sichern. Soziale oder gar moralische Aspekte, wie sie Foucault anführt, spielen nur in Bezug auf das eigene Leben eine Rolle.

Bei Foucault beinhaltet das Um-sich-selbst-Sorgen ethische Aspekte, die dafür sorgen, dass Macht gegenüber anderen nicht ausgenutzt, sondern gut verwaltet wird. Foucault fasst dies so zusammen:

[...] wenn Sie sich in der rechten Weise um sich selbst sorgen, das heißt, wenn Sie ontologisch wissen, was Sie sind, wenn Sie zugleich wissen, wozu Sie imstande sind, [...] wenn Sie wissen, welche Dinge Sie fürchten müssen und welche Sie nicht fürchten dürfen, wenn Sie wissen, welche Dinge sich zu erhoffen schickt und welche Dinge Ihnen im Gegensatz dazu völlig gleichgültig sein müssen, wenn Sie schließlich wissen, dass Sie vor dem Tod nicht Angst haben dürfen, dann können Sie in diesem Augenblick nicht Ihre Macht über die anderen missbrauchen.³⁷⁹

tur, das heißt seines eigenen Lebens, einzusetzen und folglich alles zu tun, was er nach eigenem Urteil und eigener Vernunft als das zu diesem Zweck geeignetste Mittel ansieht.« Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 99.

³⁷⁸ Thomas Hobbes: *Leviathan*, S. 100.

³⁷⁹ Michel Foucault: *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit in Analytik der Macht*, S. 283.

Der Mensch als *zoon politikón* braucht den anderen, um sich mit sich auseinanderzusetzen, um sich in Relation zu setzen. »Sorge um andere« drückt sich in »Fürsorge« und »Besorgt-sein-um-Jemanden« aus und gehört zum Teil eines gesellschaftlichen, kulturellen Lebens. Wilhelm Schmid erläutert:

Die anthropologische Annahme der Sorge setzt an beim Eigeninteresse des Selbst, das regelmäßig zum Vorschein kommt, jedoch auch erweiterbar ist: Sich um sich zu sorgen, Bedingungen des eigenen Lebens zu erkennen, mit ihnen zu arbeiten und sie gegebenenfalls zu verändern [...] die Sorge zudem nicht nur auf sich selbst und das eigene Leben zu wenden, denn es sind Andere und die Gesellschaft, auf die das Selbst trotz aller Selbstsorge angewiesen bleibt.³⁸⁰

Die Ausführungen zu Hobbes egoistischer Selbstsorge verdeutlichen den Unterschied zu Foucaults Auslegung der Selbstsorge. In Bezug auf *Die Sorge des Hausvaters* wurde oben auch schon von einer Selbstsorge des Hausvaters gesprochen³⁸¹. Kafka beschreibt das Erschrecken des Hausvaters, das die Angst vor dem Tod ausdrückt und zum Bewusstwerden der eigenen Sterblichkeit führt. So unterschiedlich die Ausführungen zur Sorge von Hobbes, Foucault und Kafka auch sind, treffen sie sich am Ende alle an dem Punkt, bei dem es um die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit geht.

9.4 Ergebnis

Fasst man die hier vorgestellten philosophisch/soziologisch orientierten Sorge-Theorien zusammen, so kann man eine Entwicklungslinie feststellen, die von der existenziellen Sorge um das eigene (Über-)Leben bei Hobbes über Blumenbergs anthropologischen Sorge-Begriff bis zum Privileg der Selbstsorge bei Foucault reicht. Während Hobbes eine Soziologie beschreibt, wie sie sich im Naturzustand dargestellt haben könnte, berichtet Foucault von Praktiken, die im antiken Griechenland tatsächlich so betrieben wurden.

Vergleicht man die verschiedenen Sorge-Positionen mit Heideggers Aussagen über die Sorge, lassen sich Unterschiede feststellen:

Foucault begreift die Sorge als Technik, die man auf sich selbst anwenden kann, um sich zu formen und sein Leben nach ethischen Richtlinien zu gestalten. Er widmet sich der Selbstsorge und beschreibt, dass die Beschäftigung mit dem Selbst ein wichtiger Beitrag für ein erfülltes, sinnvolles Leben sein kann. Sorge wird als ein Kümmern-um-sich-Selbst verstanden und dient dem Wohlbefinden der Seele. Festzustellen ist hier, dass sich die Sorge-Positionen Foucaults und Heideggers ähneln; so weist Heidegger ja ausdrücklich auf eine positive Deutung der Sorge hin. Im Gegensatz zu Heidegger gibt Foucault jedoch konkrete Hinweise darauf, wie ein Leben sinnvoll gestaltet werden

³⁸⁰ Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst*, S. 86.

³⁸¹ Vgl. S. 38 in dieser Arbeit.

könnte. Zwar sind die antiken Praktiken heute völlig fremd und verloren gegangen, doch die Idee, sich um sich selbst mehr zu sorgen, die Konzentration auf das Selbst und die Möglichkeiten, sich selbst zu gestalten, sind keineswegs obsolet und scheinen ganz im Sinne Foucaults zu sein. Dass die Idee der Selbstsorge kaum noch verfolgt wird, obwohl nahezu ein jeder sich in der privilegierten Lage befindet, sich um sich selbst kümmern zu können, begründet Foucault mit einem tief greifenden Wandel in der westlichen Gesellschaft:

Es fällt uns schwer, rigorose Moral und strenge Prinzipien auf das Gebot zu gründen, uns selbst mehr Aufmerksamkeit zu schenken als irgendetwas sonst auf der Welt. Wir sind geneigt, in der Sorge um sich selbst etwas unmoralisches zu argwöhnen, ein Mittel, uns aller denkbaren Regeln zu entheben. Wir sind Erben der christlichen Moraltradition, die in der Selbstlosigkeit die Vorbedingung des Heils erblickt – sich selbst zu erkennen erschien paradoxerweise als der Weg, auf dem man zur Selbstlosigkeit gelangte.³⁸²

Foucault appelliert, sich wieder mehr um sich selbst zu kümmern, um zu begreifen, »daß das Hauptziel, das man sich vorsetzen soll, in sich selbst, im Verhältnis seiner zu sich, zu suchen«³⁸³ und zu finden ist.

Hans Blumenberg definiert die Sorge ähnlich wie Heidegger, doch besetzt er den Begriff anthropologisch und rückt das reflexive, fragende Moment des Menschen in den Vordergrund. Es ist eine Auszeichnung des Menschen, dass er mittels der Vernunft fähig ist, Wissen zu erlangen und dieses zu erweitern und so sein Leben mit allen Mängeln³⁸⁴, die er hat, zu meistern. Für Blumenberg ist das Fragen essenziell. Es ist vielleicht wichtiger als das Antworten, da die Fragen ein bewegendes, suchendes, denkendes Moment beinhalten, das für Blumenberg das Wesen des Menschen ausmacht. Zudem sind Antworten im metaphysischen Bereich keine endgültigen, keine beweisbaren Auflösungen, sie laden vielmehr dazu ein, weiter über den Gegenstand zu reflektieren.

Während Foucault und Blumenberg ihre Gedanken über die Sorge in wissenschaftlichen Abhandlungen festhalten, dichtet Goethe über sie. Sorgen tauchen für ihn in verschiedenen Lebensphasen auf. Die Sorge ist das Negative des Lebens, das den Menschen seelische Schmerzen bereitet.³⁸⁵ Immer wieder muss man sich mit seinen Leiden und Nöten auseinandersetzen, die sich im Laufe des Lebens wandeln und die immer wieder Fragen nach Sinn und Zweck des Daseins aufwerfen.

³⁸² Michel Foucault: *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit in Ästhetik der Existenz*, S. 292f.

³⁸³ Michel Foucault: *Die Sorge um sich*, S. 89.

³⁸⁴ Der Mensch ist »im Gegensatz zu allen höheren Säugern hauptsächlich durch Mängel bestimmt, die jeweils im exakt biologischen Sinne als [...] Unentwickeltes zu bezeichnen sind: also wesentlich negativ.« Arnold Gehlen: *Der Mensch*, S. 33.

³⁸⁵ Moenkemeyer betont, dass das Wort Sorge in Goethes Faust im rein »negativen Sinne« verwandt wird. Heinz Moenkemeyer: *Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe*, S. 146.

Bezogen auf Kafkas Werk lässt sich feststellen, dass in sämtlichen in dieser Arbeit untersuchten Erzählungen eine Sorge um andere nicht vorkommt. Es ist keine ethische Selbstsorge im Sinne Foucaults, die zum Tragen kommt, sondern vielmehr eine ängstliche Selbstsorge, die Kafkas Figuren beschäftigt. Es sind Gedanken, die um die eigene Identität kreisen und die die Stellung des Ich zu sich selbst und anderen thematisieren: Die Sorge des Erzählers dreht sich in dem Text *Die Sorge des Hausvaters* ganz um die eigene Sterblichkeit und die Frage nach dem Dasein. Eine konstruktive Auseinandersetzung mit diesem Thema scheint der erzählenden Figur nicht zu gelingen, denn der Gedanke, einmal sterben zu müssen, schmerzt ihn und hinterlässt offene, unlösbare Fragen. Es wird deutlich, dass der Hausvater an den aufgeworfenen ontologischen Fragen scheitert. Seine verschiedenen Herangehensweisen (etymologisch, deskriptiv, kommunikativ) an Odradek funktionieren nicht.

Deutlich wird, dass Kafkas Figuren einsam sind und keinen Halt durch Vertraute erfahren. Es fehlt der von Foucault angesprochene Freund, der die Wahrheit sagt, das eigene Ich spiegelt und in Beziehung zu sich und anderen setzt. Eine solche Selbst-Reflexion deutet Kafka in seiner Erzählung *Ein Kaufmann* an. In diesem Text wirft der Protagonist einen Blick in den Spiegel und erhebt sich einen Augenblick lang über sein gewohntes Leben.³⁸⁶ In späteren Texten übernehmen Figuren wie Odradek in *Die Sorge des Hausvaters* oder das Gespenst in *Unglücklichsein* diese Funktion. Sie sind Doppelgänger des Ich und werfen Fragen auf, die sich das Selbst nicht zu stellen wagt. Auch die Familie (z. B. in *Die Verwandlung*) oder andere Gruppen (z. B. die Dorfbewohner im *Schloß*) übernehmen eine spiegelnde Funktion und lassen die Protagonisten über ihr Ich reflektieren.

Bei der Gegenüberstellung der verschiedenen Sorge-Positionen von Goethe über Blumenberg bis hin zu Foucault wird deutlich, dass Kafkas Darstellung der Sorge eine andere ist. Weder die Selbstsorge, wie Foucault sie darstellt, noch das reflexive bzw. vernunftgesteuerte Moment, welches der Sorge innewohnt, wie sie Blumenberg beschreibt, spielen in Kafkas Stücken eine Rolle. Auch die Position, die Goethe einnimmt, indem er die Sorge als negatives Moment des Lebens festschreibt, ist nicht die, die sich in Kafkas Werk finden lässt. Zwar erschweren Sorgen das Leben, doch zugleich sind sie das Leben selbst. Während Goethes Protagonist Faust den menschlichen Sorgen entfliehen möchte, leben Kafkas Figuren inmitten ihrer Sorgen, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen. Ohne Sorgen und Leid kann sich das Leben nicht abspielen, dies bemerkt Kafka in einem Brief an seine Freundin Minze Eisner:

³⁸⁶ Vgl. Kapitel 5.2.

[...] sehen Sie, Minze, dieses Leid kenne ich auch und alle kennen es und wie wenigen löst es sich in Gutem [...]. Aber etwas verkennen Sie vielleicht. Jeder hat seinen beißen- den nächtesterstörenden Teufel in sich und das ist weder gut noch schlecht, sondern es ist Leben: Hätte man den nicht, würde man nicht leben. [...] Dieser Teufel ist das Material (und im Grunde ein wunderbares), das Sie mitbekommen haben und aus dem Sie nun et- was machen sollen. (Br/266f.)

Eine solche neutrale Einstellung zur Sorge, wie in dem zitierten Brief, lässt sich aus Kafkas Erzählungen allerdings nicht herauslesen. Das in Kafkas Texten dargestellte Dasein kreist um die Sorge, da Dasein und Sorge zusammengehören. Dabei spielen Sorgen der Existenzbehauptung oder genauer »Sorgen geistiger Existenzbehauptung«³⁸⁷, wie er es selbst einmal ausdrückt, eine tragende Rolle.

³⁸⁷ KKANII/194. Geistige Existenzbehauptung auch deshalb, da keine der von Kafka erdachten Figuren an wirklicher materieller Not leidet.

Und zum Abschied sage ich Dir noch, daß alles gewiß und ganz
gewiß besser werden wird und daß Du gar keine Sorgen haben mußt.
Man kann mich doch nicht ganz aus dem Schreiben hinauswerfen, wenn
ich schon einigemal dachte, in seiner Mitte,
in seiner besten Wärme zu sitzen.³⁸⁸

FRANZ KAFKA

10 Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich intensiv mit dem Motiv Sorge in Kafkas Werk. Eine gründliche Untersuchung des Begriffs in dem Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* steht dabei am Anfang. Schrittweise, fast buchstabierend, wird der kurze Text beispielhaft auf lexikalische, syntaktische und semantische Auffälligkeiten hin überprüft. Erzählperspektive, kommunikative Situation, die Konstellation der Figuren, die verwendeten rhetorischen Figuren sowie die Wirkung des Textes werden ausführlich anhand eines textimmanenten Verfahrens herausgearbeitet. Auf einer zweiten Ebene werden durch das Hinzuziehen biografischer Aspekte wertvolle, ergänzende Hinweise gewonnen.

Die Vorgehensweise, das Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* auf einzelne Worte hin zu untersuchen, den Text also gleich einem Gedicht zu analysieren, erweist sich als äußerst ergiebig; so können anhand der Untersuchung verschiedene semantische Felder herausgearbeitet werden: Ein literarisches Feld (Zwirn-stücke, An-sätze, An-zeichen, Form, Fall, verfitzt, Stäbchen); ein juristisches Feld (nachzuweisen, Recht, Fall, Winkel); ein religiöses Feld (Zwirnspule, glauben, versuchen, verführt, scheinen, sternartig); ein biologisches Feld (Od-rad-ek, Art, derartig, sternartig, stammen); ein Feld des Unbewussten und Erotischen (es, verführen, Lust, Treppe); ein ästhetisch/künstlerisches Feld (Art, Form, Gebilde).

Eine der Hauptfragestellungen dieser Arbeit war, ob Kafka die Sorge als ein Leitmotiv in seinem Werk verwendet. So werden nach der ausführlichen Analyse des Textes *Die Sorge des Hausvaters* weitere Erzählungen Kafkas auf das Motiv der Sorge untersucht. Es zeigt sich, dass die untersuchten Texte Kafkas vielfältige Formen der Sorge beschreiben: materielle Sorgen, geistige Sorgen, gesellschaftliche Sorgen, Beziehungssorgen, Sorgen um Beruf und Familie, die eigene Zukunft und schließlich die Sorge um sich selbst, eine Sorge, die auf die eigene Sterblichkeit aufmerksam macht.

Der Deutung ausgewählter Texte wird der *Brief an den Vater* vorangestellt – der Brief handelt von Kafkas schwieriger Beziehung zum Vater, seinen Gedanken über das eigene Vatersein, seinem Beamtendasein, seinem Schreiben sowie weiteren Sorgen, die die eigene Zukunft betreffen.

³⁸⁸ KKABI/284.

In vielfältiger Weise behandelt Kafka das Thema Sorge auch in anderen Erzählungen:

In *Der Kaufmann* sorgt sich der Protagonist in einem rein eigennützigem Sinn um andere, denn er ist von ihnen abhängig und beobachtet besorgt, dass sie ihr Geld für andere Dinge ausgegeben, nur nicht für seine Waren. Es sind die Anderen, die ihm Sorgen bereiten.

Der Künstler in *Erstes Leid* sorgt sich um sein Leben innerhalb der Kunst. Alltag und Berufung scheinen sich nicht vereinen zu können. Sorgen und Gedanken kreisen ums Ich: Es bleiben kummervolle Gedanken und die Furcht vor einer Zukunft, die nichts Gutes mehr bereithält.

In *Unglücklichsein* macht ein Gespenst auf Sorgen und Kummer des Protagonisten aufmerksam. Auch hier ist der Blick in die Zukunft ein düsterer: Ob sich die Lage der traurigen Figur bessert, scheint fraglich. Einsam und gefangen in unglücklichen Gedanken erreichen die Geister das Ich, welches sich in der momentanen Situation nicht wohlfühlt.

Große Angst und fehlendes Vertrauen in andere quälen das Tier in *Der Bau*. Die Sorge um sich lähmt, kann nicht in etwas Positives verwandelt werden und führt so zur Zerstörung des Selbst.

Ähnlich in *Die Verwandlung*: Gregor sorgt sich um seine Familie, allerdings macht er sich durch die Verwandlung zu einem Gegenstand der Sorge und verkümmert inmitten seiner Familie. Das fürsorgliche Verhalten Gregors wird von der Familie ausgenutzt, die ihm in Zeiten der Not nicht etwa beisteht und ihn versorgt, sondern die ihn aus ihrem Leben verstößt und entsorgt.

Im Roman *Das Schloß*, der als letztes Stück im Rahmen dieser Arbeit untersucht wird, ist die thematische Einbindung der Sorge in den Text besonders auffällig. Jeder der Hauptcharaktere trägt an seinen eigenen Sorgen, die Struktur des Romans kann anhand des Motivs Sorge nahtlos aufgezeigt werden:

- K.s einzige Sorge ist es, irgendwie ins Schloss zu kommen, er benutzt die Beziehung mit Frieda, um sein Ziel zu erreichen.
- Frieda hingegen macht sich sorgenvolle Gedanken um ihre Beziehung mit K., denn sie glaubt, ihr Ansehen bei den anderen verloren zu haben.
- Die Wirtin spricht von einer Sorge um Frieda, hat aber nur ihr eigenes Wohl im Sinn.
- Olga und Barnabas sorgen sich um den Stand ihrer Familie innerhalb des Dorfes.
- Amalia zeigt als Einzige Fürsorge, indem sie sich um die Eltern kümmert – fraglich bleibt, ob sie das nur tut, weil sie die Lage der Eltern verschuldet hat und sich daher nicht aus wirklicher Fürsorge, sondern aus einem schlechten Gewissen heraus um ihre Eltern kümmert.

In allen untersuchten Texten ist die Erkenntnis bzw. die Entdeckung der eigenen Sterblichkeit eng mit dem Thema Sorge verknüpft. Mal wird das Bewusstwerden der eigenen Endlichkeit als Schrecken wahrgenommen, mal als etwas Erlösendes.

Die These, dass Kafka die Sorge als ein Leitmotiv in seinen Texten verwendet, hat sich bestätigt. Es schließt sich hier die Frage an, ob und wie dieser Begriff in der damaligen Literatur gebraucht wurde. Ein Blick auf die expressionistische Epoche zeigt, dass Kafka einer der wenigen Dichter ist, der die Sorge in seinen Erzählungen aufgreift. Im Expressionismus steht nicht die Sorge, sondern die Angst – ein der Sorge verwandter Begriff – im Vordergrund, so dass Angst als eines der tragenden Motive dieser Epoche zu begreifen ist. Der Blick auf Kafkas literarische Zeitgenossen gibt einen wertvollen Hinweis: Sorge und Angst stehen sich inhaltlich nahe, beide umschreiben einen Zustand, bei dem es um existenzielle Belange des Menschen geht. Sorge und Dasein einerseits können ebenso wie Angst und Dasein andererseits als eine Tautologie begriffen werden.

Eine Fortführung der Untersuchung des Begriffs Sorge ist mit der Beantwortung der zweiten These verbunden, und zwar inwieweit sich Kafka und Heidegger in analoger Weise mit der Existenz beschäftigen.

Die Hinwendung zu Heidegger ist bei der Untersuchung des Begriffs Sorge unumgänglich, prägte er doch mit seinem Werk *Sein und Zeit* – in dem die Sorge eine bedeutende Rolle trägt – die Philosophie der damaligen Zeit in besonderem Maße. Im Kontext des Begriffs Sorge werden bei Heidegger auch die Begriffe Man und Angst näher untersucht, die mit der Beschreibung der Sorge eng zusammenhängen.

Es zeigt sich, dass sich Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zwischen dem literarischen und philosophischen Gebrauch dieser Begriffe feststellen lassen.

Die Motivation, sich mit solchen Themata zu beschäftigen, ist bei Kafka als auch bei Heidegger ähnlich: sie ergründen etwas, was sie selbst angeht, was zu ihrem Dasein, zu ihrer Existenz gehört und was sie, wenn sie es schon nicht vollends entschlüsseln können, so doch begreifbar machen wollen.

Während Heidegger den Begriff Sorge analysiert und versucht, eine allgemeingültige ontische Lehre daraus herzuleiten (die an vielen Stellen konstruiert wirkt und durch die »heideggersche Sprache« schwer verstehbar ist), beschreibt Kafka Einzelfälle. Er macht das individuell wahrgenommene Dasein sichtbar, und es gelingt ihm dabei, seine Leser auf Daseinsbereiche wie Angst und Sorge zu stoßen und sich anhand literarischer Texte mit sich selbst zu befassen. Es ist dies auch der große Unterschied zwischen der Literatur, die Subjektives beschreibt, und der Philosophie, die Allgemeingültiges festhalten will.

Nahe kommen sich Kafka und Heidegger an dem Punkt, an dem die Figuren Kafkas die Sorge im Zusammenhang der Zeit, die ihnen noch bleibt, wahrnehmen. Das Tier in *Der Bau* fühlt den irgendwann kommenden Tod als etwas Tröstliches, auch Gregor lässt sich auf eine Verwandlung ein, die ihn in den Tod führt, da er sein menschliches Leben nicht mehr erträgt. Weniger tröstlich empfindet hingegen der Hausvater den Gedanken der eigenen Sterblichkeit. Kafka beschreibt in seinen Erzählungen die Sorge ebenso wie Heidegger im Zusammenhang mit der Zeit. Sein und Zeit, Sorge und Dasein sind miteinander verbunden.

Den Begriff Angst verwenden Kafka und Heidegger ähnlich. Heidegger begreift die Angst als etwas Notwendiges, um sich aus dem allgemeinen Man-Sein zu befreien. Er schreibt der Angst ein großes Potenzial zu, das den Menschen in die Vereinzelung stürzt und ihn »erwachen« lässt. Auch Kafka schreibt der Angst eine große Wirkung zu. Er empfindet die Angst als seiner Person wesentlich zugehörig und das Schreiben gelingt ihm nur in der absoluten Einsamkeit, wenn er ganz auf sich allein gestellt ist und er der Angst Zutritt gewährt.

Gleichen sich Kafkas und Heideggers Ausführungen der Angst, kann man bei der Definition des Man hingegen eine Differenz beobachten: Kafka versucht, sich schreibend vom Ich zu lösen, er versucht zu objektivieren. Heidegger dagegen besteht darauf, aus dem Man-Sein zu flüchten und in dem konkreten Ich aufzugehen. Der Dichter Kafka vollzieht also einen gegenläufigen Prozess: Erst, wenn das Ich verschwindet, kann Wesentliches geschrieben werden,³⁸⁹ erst mit einer Entfernung vom eigenen Ich gelingt es, zu beobachten und festzuhalten.

So wie der Blick von Kafkas Werk auf andere Autoren seiner Zeit ausgeweitet wurde, werden nun die Konzepte Kafkas und Heideggers mit anderen Sorge-Konzepten verglichen. Dichterisch beschreibt Goethe, dass die Sorge zum Dasein gehört und den Menschen durch alle Phasen seines Lebens begleitet, wobei es die Aufgabe des Einzelnen ist, sich seinen Sorgen zu stellen, sie zu überwinden und nicht vor ihnen zu fliehen. Blumenberg stellt die Vernunft des Menschen in den Vordergrund seiner Überlegungen und macht auf das reflexive Moment der Sorge aufmerksam. Er verweist auf anthropologische Gedanken und betont, dass der Mensch als ein fragendes Wesen Sehnsucht und Drang verspüre, sich selbst zu hinterfragen. Auch wenn die Fragen nach Sinn und Bedeutung des Daseins nicht lösbar sind, ist es notwendig, diese Fragestellungen zuzulassen und sich damit auseinanderzusetzen. Foucault schließlich widmet sich ganz der Selbstsorge und appelliert an die Eigenverantwortung eines jeden, sich mit sich selbst zu beschäftigen, sich um sich selbst zu sorgen und sich dabei selbst zu erkennen. Foucaults

³⁸⁹ So auch die Er-Aphorismen, die in der Ich-Form nicht existieren könnten, da sie der Person Kafka zu nahe stehen würden; vgl. KKAT/848ff.

und Heideggers Sorge-Positionen stehen sich sehr nahe, da sie beide den Aspekt des Sich-um-sich-Sorgens-und-Pflegens beschreiben.

Nach der Untersuchung dieser verschiedenen Sorge-Aspekte, die ihren Fokus auf ganz unterschiedliche Punkte legen, stellt sich deutlich heraus, dass Kafka in seinem Werk nur die Sorgen beschreibt, die das eigene Dasein betreffen. Eine Auseinandersetzung mit den eigenen Sorgen findet bei seinen Figuren zwar statt, doch fällt es ihnen schwer, einen konstruktiven Weg zu finden, sich von ihnen zu befreien. Es lassen sich weder die ästhetische Formulierung der Selbstsorge wie bei Foucault noch das anthropologische Konzept wie bei Blumenberg in Kafkas Stücken finden.

In Kafkas Erzählungen spielen alltägliche Sorgen eine Rolle, die im Sinne eines ängstlichen »Besorgtsein-um-etwas-oder-Jemanden« kreisen.

Eine entscheidende Differenz zeigt sich bei der Gegenüberstellung von Dichter und Philosoph: Heidegger setzt Sorge als existenzialen Begriff: Er verbindet Dasein und Sorge untrennbar miteinander. Kafka allerdings spannt die Sorge nicht in ein theoretisches Konzept, er erlebt Sorge, er erfährt sie als existenziell. Denn das Schreiben ist die einzige Sorge, die ihn berührt, die ihn betrifft, in der er lebt: »Da ich nichts anderes bin als Litteratur und nichts anderes sein kann und will« (KKAT/579).

So kompakt wie in dem Prosagedicht *Die Sorge des Hausvaters* hat Kafka den Bezug zu seinen individuellen existenziellen Sorgen und Nöten, aber auch zu den allgemeinen Problemen der damaligen Zeit nie mehr aufgezeigt. Es ist daher richtig zu sagen, dass der Text *Die Sorge des Hausvaters* »einen zentralen Impuls vom Leben und Werk Kafkas verkörpert«³⁹⁰, wie Walter Höllerer feststellt.

Jede Sorge, die seine literarischen Figuren betrifft, gehört der einen, tiefen, existenziellen Sorge des Autors Kafka an³⁹¹. Es ist nicht nur die literarische Form, die Kafka hier einen Vorteil verschafft und die ihn die Sorge viel konkreter beschreiben lässt als Heidegger. Es ist Kafkas Sprache, seine Klarheit und Deutlichkeit, bei der man spürt: Sorge ist hier kein abstrakter Begriff, sondern ein Zustand, der gelebt wird, der ausgehalten wird um des Schreibens willen.

³⁹⁰ Walter Höllerer: *Das verfitze Ding Odradek* in *Die Zeit* vom 11.03.1966, S. 23f. Bereits oben zitiert.

³⁹¹ Die Alltagssorgen, die Kafka seinen Figuren zuschreibt (materielle Sorgen, Beziehungssorgen etc.), kennt er selbst auch. Und auch wenn diese Alltagssorgen tatsächlich existentielle Nöte hervorrufen können, hat für Kafka eine andere Sorge weit mehr Gewicht: Es ist die Sorge, nicht Literatur sein zu können (vgl. KKAT/579). Und da Kafka seine Figuren als Literatur erschafft, ist also jede Figur mit ihren Sorgen ein Teil der existenziellen Sorge Kafkas.

Bibliographie

Kritische Kafka-Ausgabe

Die nachfolgenden Bände sind in der Werkausgabe *Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausg.* im Fischer Verlag erschienen (Hg. v. Gerhard Neumann, Jost Schillemeit, Malcolm Pasley und Gerhard Kurz).

KKABI: Kafka, Franz: Briefe 1900–1912. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M.: Fischer 1999.

KKABII: Kafka, Franz: Briefe 1913–März 1914. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M.: Fischer 2001.

KKABIII: Kafka, Franz: Briefe April 1914–1917. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M.: Fischer 2005.

KKAD: Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerd Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 1994.

KKAD App: Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerd Neumann. Frankfurt/M.: Fischer 1996.

KKANI: Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt/M.: Fischer 1993.

KKANII: Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt/M.: Fischer 1992.

KKAP: Kafka, Franz: Der Prozeß. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

KKAS: Kafka, Franz: Das Schloß. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 1982.

KKAT: Kafka, Franz: Tagebücher. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

KKAV: Kafka, Franz: Der Verschollene. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt/M.: Fischer 1983.

Weitere Kafka-Ausgaben

Kafka, Franz: Briefe 1902–1924. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer 1975.

Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born. Frankfurt/M.: Fischer 1998.

Kafka, Franz: Briefe an Milena. Hg. v. Jürgen Born u. Michael Müller. Erw. u. neu geord. Ausg. Frankfurt/M.: Fischer 1994.

Kafka, Franz: Träume. »Ringkämpfe jede Nacht«. Hg. v. Gaspare Giudice und Michael Müller. Frankfurt/M.: Fischer 1993.

Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André:** Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biografie. München: Beck 2005.
- Anderson, Mark:** Kafka's clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle. Oxford: Clarendon 1992.
- Anz, Thomas:** Franz Kafka. Beck'sche Reihe; 615. Autorenbücher. München: Beck 1992.
- Anz, Thomas:** Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart: Metzler 1977.
- Bay, Hansjörg:** Kafkas Tinnitus. In: Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Hg. v. Hansjörg Bay u. Christof Hamann. Freiburg i. Br.: Rombach 2006. S. 41–68.
- Beicken, Peter U.:** Typologie der Kafka-Forschung. In: Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band II: Das Werk und seine Wirkung. Hg. v. Hartmut Binder. Stuttgart: Kröner 1979. S. 787–824.
- Bense, Max:** Die Theorie Kafkas. Köln/Berlin: Kiepenheuer, Witsch & Co. 1952.
- Binder, Hartmut (Hg):** Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren. Prager Kaffeehäuser und Vergnügungsstätten in historischen Bilddokumenten. Prag/Furth im Wald: Vitalis 2000.
- Bloom, Harold:** Kafka – Freud – Scholem. 3 Essays. Basel / Frankfurt/M.: Stroemfeld / Roter Stern 1990.
- Bridgwater, Patrick:** Kafka and Nietzsche. Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Bd. 23. Hg. v. Arnim Arnold u. Alois M. Haas. Bonn: Bouvier 1974.
- Brod, Max:** Franz Kafka. Eine Biographie. Frankfurt/M.: Fischer 1962.
- Brod, Max:** Über Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas. Frankfurt/M.: Fischer 1966.
- Bruns, Hartmut:** Letzter Versuch zu lachen. Die Entschlüsselung von Franz Kafkas »Schloß«. Literatur- und Medienwissenschaft, Band 90. Oldenburg: Igel 2003.
- Camus, Albert:** Die Hoffnung und das Absurde. In: Franz Kafka. Hg. v. Heinz Politzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973. S. 163–174.
- Corngold, Stanley:** Nietzsche, Kafka und die literarische Vaterschaft. In: Nietzsche und die jüdische Kultur. Hg. v. Jacob Golomb. Wien: WUV-Univ.-Verl. 1998. S. 145–164.
- Diamant, Dora:** Mein Leben mit Franz Kafka. In: »Als Kafka mir entgegenkam ...« Erinnerungen an Franz Kafka. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Berlin: Wagenbach 1995. S. 174–185.
- Djoufack, Patrice:** Der Selbe und der Andere. Formen und Strategien der Erfahrung der Fremde bei Franz Kafka. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2005.
- Ehrich-Haefeli, Verena:** Bewegungsenergien in Psyche und Text: zu Kafkas »Odradek«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 109 (1990). S. 238–253.

- Emrich, Wilhelm:** Die Sorge des Hausvaters. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. Hg. v. Walter Höllerer und Hans Bender. 13. Jahrgang (1966). S. 295–303.
- Emrich, Wilhelm:** Franz Kafka. Zweite Auflage. Frankfurt/M.: Athenäum 1960.
- Fichter, Manfred M.:** Franz Kafkas Magersucht. In: Fortschr. Neurol. Psychiatrie 56, (1988). S. 231–238.
- Fülleborn, Ulrich:** Der Einzelne und die »geistige« Welt. Zu Kafkas Romanen. In: Franz Kafka: Themen und Probleme. Hg. v. Claude David. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980, S. 81–100.
- Fülleborn, Ulrich (Hg.):** Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung. Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker. München: Fink 1976.
- Haas, Willy:** Die literarische Welt. Erinnerungen. München: List 1957.
- Hardt, Ludwig:** Der Autor und sein Rezitator. In: »Als Kafka mir entgegenkam ...« Erinnerungen an Franz Kafka. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Berlin: Wagenbach 1995. S. 188–192.
- Hermes, Roger u. a. (Hg.):** Franz Kafka. Eine Chronik. Berlin: Wagenbach 1999.
- Hillmann, Heinz:** Das Sorgenkind Odradek. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 86 (1967). S. 197–210.
- Hillmann, Heinz:** Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt. Bonn: Bouvier 1973.
- Höllerer, Walter:** Das verfitze Ding Odradek. Die Berliner Kafka-Konferenz öffnete neue Perspektiven. In: *Die Zeit* (11.03.1966). S. 23–24.
- Honegger, Jürg Beat:** Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka. Berlin: E. Schmidt 1975.
- Jonas, Julia:** Der phänomenologische Text. Eine Studie zu Edmund Husserl, Martin Heidegger und Franz Kafka. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Juli, Mirjam:** »Als ob Worte erinnern könnten«. Eine philosophische Deutung ausgewählter Erzählungen Kafkas. Magisterarbeit, 2001, Universität Gießen, unveröffentlicht.
- Kaus, Rainer J.:** Erzählte Psychoanalyse bei Franz Kafka: eine Deutung von Kafkas Erzählung *Das Urteil*, Heidelberg: Winter 1998.
- Kühne, Jörg:** »Wie das Rascheln in gefallen Blättern«. Tübingen-Bebenhausen: Rotsch 1975.
- Kurz, Gerhard:** Figuren. In: Kafka Handbuch in zwei Bänden. Band II: Das Werk und seine Wirkung. Hg. v. Hartmut Binder. Stuttgart: Kröner 1979. S. 108–130.
- Kurz, Gerhard:** Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler 1980.
- Lahme, Tilmann:** Ist das komisch? Eine Diskussion über Kafkas Werk und Leben in Marbach. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (08.05.2006). S. 41.
- Maar, Michael:** Im Banne des Apfels. Wo lag das Problem? Nicholas Murray über Kafka und die Frauen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (09.04.2005). S. 48.

- Michels, Gerd:** Textanalyse und Textverstehen. Heidelberg: Quelle und Meyer 1981.
- Müller, Klaus-Detlef:** Franz Kafka. Romane. Berlin: E. Schmidt 2007.
- Neumann, Gerhard:** Die Arbeit im Alchimistengäßchen (1916–1917). In: Kafka Handbuch in zwei Bänden. Band II: Das Werk und seine Wirkung. Hg. v. Hartmut Binder. Stuttgart: Kröner 1979. S. 313–350.
- Pasley, Malcolm:** Die Sorge des Hausvaters. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. Hg. v. Walter Höllerer und Hans Bender. 13 (1966). S. 303–309.
- Pasley, Malcolm:** Drei literarische Mystifikationen. In: Kafka-Symposion. Hg. v. J. Born/L. Dietz/M. Pasley/P. Raabe/K. Wagenbach. Zweite, veränderte Aufl. Berlin: Wagenbach 1966. S. 21–37.
- Pasley, Malcolm:** Two Kafka Enigmas. »Elf Söhne« and »Die Sorge des Hausvaters«. In: Modern Language Review, 59:1 (1964). S. 73–81.
- Pasley, Malcolm:** »Die Schrift ist unveränderlich ...«. Essays zu Kafka. Frankfurt/M.: Fischer 1995.
- Petr, Pavl:** Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992.
- Rajec, Elizabeth M.:** Namen und ihre Bedeutungen im Werke Franz Kafkas. Ein interpretatorischer Versuch. Bern: Lang 1977.
- Rehberg, Peter:** Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka. Bielefeld: transcript 2007.
- Rieck, Gerhard:** Kafka konkret – das Trauma ein Leben: Wiederholungsmotive im Werk als Grundlage einer psychologischen Deutung. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.
- Robert, Marthe:** Einsam wie Franz Kafka. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt/M.: Fischer 1987.
- Salfellner, Harald:** Franz Kafka und Prag. 5. verb. Aufl. Prag: Vitalis 2002.
- Saße, Günter:** Die Sorge des Hausvaters. In: Interpretationen. Franz Kafka: Romane und Erzählungen. Hg. v. Michael Müller. Stuttgart: Reclam 2004. S. 313–323.
- Saße, Günter:** Die Sorge des Lesers. In: Poetica. Band 10. Heft 2/3 (1978). S. 262–284.
- Schillemeit, Jost:** »... unsere allgemeine Zeit und meine besondere Zeit.« Autobiographie und Zeitgenossenschaft in Kafkas Schreiben. In: Franz Kafka Symposium 1983, Mainz. Akad. d. Wiss. u. d. Literatur zu Mainz. Hg. v. Wilhelm Emrich und Bernd Goldmann. Mainz: v. Hase & Koehler 1985. S. 329–353.
- Schmid Blumer, Helen:** Das Spiel der Bälle. Notizen zu Kafkas Geschichte Blumfeld ein älterer Junggeselle. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Heft 7, (1999). S. 611–633.
- Stach, Reiner:** Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt/M.: S. Fischer 2002.
- Stahl, August:** »Konfusion ohne Absicht?« Zur Interpretation von Kafkas Erzählung »Die Sorge des Hausvaters«. In: Saarbrücker Beiträge zur Ästhetik (1966). S. 67–79.

- Vietta, Silvio; Kemper Hans-Georg:** Expressionismus. 5., verb. Aufl. München: Fink 1994.
- Wagenbach, Klaus:** Franz Kafka. 30. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- Walser, Martin:** Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
- Weinberg, Kurt:** Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos. Bern: Francke 1963.

Andere Autoren

- Adorno, Theodor W.:** Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft. 3. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.
- Anz, Thomas:** Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Beck 1998.
- Beauvoir de, Simone:** Alle Menschen sind sterblich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.
- Belgrad, Jürgen:** Identität als Spiel. Eine Kritik des Identitätskonzepts von Jürgen Habermas. Beiträge zur psychologischen Forschung. Band 25. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.
- Bernhard, Thomas:** Alte Meister. Komödie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
- Blumenberg, Hans:** Der absolute Vater. In: Hochland 45, (1952/53). S. 282–284.
- Blumenberg, Hans:** Die Sorge geht über den Fluß. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- Blumenberg, Hans:** Die Verführbarkeit des Philosophen. In Verbindung mit Manfred Sommer, Hg. v. Hans Blumenberg-Archiv. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Blumenberg, Hans:** Zu den Sachen und zurück. Aus dem Nachlaß, Hg. v. Manfred Sommer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Boldt, Johannes:** Grimassen. Schwarzweissgeschichten. Berlin: Oesterheld & Co. 1912.
- Burdach, Karl:** Faust und die Sorge. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, (1923). S. 1–60.
- Darwin, Charles R.:** On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life. London: John Murray 1859.
- Darwin, Charles R.:** The descent of man, and selection in relation to sex. London: John Murray 1871.
- Däubler, Theodor:** Hätte ich ein Fünkchen Glück. In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hg. v. Kurt Pinthus. Berlin: Rowohlt 2006. S. 60.
- Ehrenstein, Albert:** Verzweiflung. In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hg. v. Kurt Pinthus. Berlin: Rowohlt 2006. S. 66.
- Eribon, Didier:** Michel Foucault. Eine Biographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.
- Figal, Günter:** Martin Heidegger zur Einführung. Hamburg: Junius 1992.

- Foucault, Michel:** Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit. In: Analytik der Macht. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005. S. 274–300.
- Foucault, Michel:** Hermeneutik des Subjekts. In: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff u. a. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007. S. 123–136.
- Foucault, Michel:** Sexualität und Wahrheit. Bd. 3. Die Sorge um sich. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. 5. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
- Freud, Sigmund:** Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradvia. Der Dichter und das Phantasieren. Leipzig und Weimar: Kiepenheuer 1985.
- Freud, Sigmund:** Die Traumdeutung. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt/M.: Fischer 1961.
- Freud, Sigmund:** Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 14., unveränd. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer 2007.
- Gabriel, Gottfried u. Christiane Schildknecht (Hg.):** Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart: Metzler 1990.
- Gabriel, Gottfried:** Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart: Metzler 1991.
- Gadamer, Hans-Georg:** Gadamer-Lesebuch. Hg. v. Jean Grondin. Tübingen: Mohr 1997.
- Gehlen, Arnold:** Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. 13. Aufl. Wiesbaden: Aula 1986.
- Goethe, Wolfgang Johann von:** Faust. Eine Tragödie. Erster und zweiter Teil. 9. Aufl. München: dtv 1987.
- Heidegger, Martin:** SpeiGesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919–1944. Band 27. Einleitung in die Philosophie. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1928/29. Hg. v. Otto Saame und Ina Saame-Speidel. Frankfurt/M.: Klostermann 1996.
- Heidegger, Martin:** Sein und Zeit. 17. Aufl., unveränd. Nachdr. der 15., an Hand der Gesamtausg. durchges. Aufl. mit den Randbemerkungen aus dem Handex. des Autors im Anh. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Hesse, Hermann:** Die Antwort bist du selbst. Briefe an junge Menschen. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt/M.: Insel 2000.
- Hobbes, Thomas:** Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Hg. v. Iring Fetcher. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
- Hobbes, Thomas:** Vom Menschen – Vom Bürger. Hg. v. Günter Gawlick. Hamburg: Meiner 1959.
- Hühnerfeld, Paul:** In Sachen Heidegger. Versuch über ein deutsches Genie. München: List 1961.

- Huizinga, Johan:** Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.
- Kant, Immanuel:** Kritik der reinen Vernunft. Unv. Neudruck der von Raymund Schmidt besorgten Aus. (nach der zweiten durchges. Aufl. v. 1930). Hamburg: Meiner 1956.
- Kant, Immanuel:** Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1990.
- Kaser, Max:** Römisches Privatrecht. 14., verbesserte Auflage, München: Beck 1986.
- Kertész, Imre:** Dossier K. Eine Ermittlung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Klemm, Wilhelm:** Aufforderung, Gesammelte Verse. Wiesbaden: Limes 1961.
- Krauss, Werner:** Werk und Wort. Aufsätze zur Literaturwissenschaft und Wortgeschichte. Berlin und Weimar: Aufbau 1972.
- Lettow, Susanne:** Die Macht der Sorge. Die philosophische Artikulation von Geschlechterverhältnissen in Heideggers »Sein und Zeit«. Tübingen: edition diskord 2001.
- Lichtenstein, Alfred:** Gesammelte Gedichte. Zürich: Arche 1962.
- Merlan, Philip:** Sterben, Sterblichkeit, Unsterblichkeit. Einige Reflexionen. In: Epimelia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen. Hg. v. Franz Wiedmann. München: Anton Pustet 1964. S. 223–236.
- Moenkemeyer, Heinz:** Erscheinungsformen der Sorge bei Goethe. Gießen: Schmitz 1954.
- Müller, Oliver:** Sorge um die Vernunft. Hans Blumenbergs phänomenologische Anthropologie. Paderborn: mentis 2005.
- Nietzsche, Friedrich:** Also sprach Zarathustra, I–IV. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München, Berlin: dtv, de Gruyter 1988.
- Oerter, Rolf:** Spiel und kindliche Entwicklung. In: Entwicklungspsychologie. Hg. v. Rolf Oerter u. Leo Montada. 5., vollst. überarb. Aufl. Weinheim; Berlin [u.a.]: Beltz, Psychologie Verlags Union 2002. S. 250–267.
- Pieper, Annemarie:** Sören Kierkegaard. München: Beck 2000.
- Planitz, Hans:** Deutsches Privatrecht. 3. verb. Aufl. Wien: Springer 1948.
- Platon:** Phaidon. Griechisch – deutsch. Übers. und hg. v. Barbara Zehnpfennig. Hamburg: Meiner 1991.
- Reich-Ranicki Marcel:** In seiner Dankesrede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Humboldt-Universität am 16.02.2007. In: *Tagesspiegel* (18.02.2007). S. 8.
- Rentsch, Thomas:** Sein und Zeit. Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit. In: Heidegger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Dieter Thomä. Stuttgart: Metzler 2003. S. 51–80.
- Rilke, Rainer Maria:** Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Einmalige Sonderausgabe. Frankfurt/M.: Insel 2000.

- Rilke, Rainer Maria:** Hiersein ist herrlich. Gedichte, Erzählungen, Briefe zusammengestellt von Vera Hauschild. Frankfurt/M.: Insel 2001.
- Saar, Michael:** Heidegger und Michel Foucault. Prägung ohne Zentrum. In: Heidegger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Dieter Thomä. Stuttgart: Metzler 2003. S. 434–440.
- Safranski, Rüdiger:** Wieviel Wahrheit braucht der Mensch? Über das Denkbare und das Lebbare. München, Wien: Hanser 1990.
- Schiller, Friedrich:** Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Stuttgart: Reclam 1991.
- Schmid, Wilhelm:** Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung. Sonderausgabe zum 30jährigen Bestehen der Reihe suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
- Schmidt, Heinrich Richard.:** Hausväter vor Gericht. Der Patriarchalismus als zweischneidiges Schwert. In: Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Hg. v. Martin Dinges. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1998. S. 213-236.
- Sommer, Manfred:** Heidegger und Hans Blumenberg. Abweisung auf Umwegen. In: Heidegger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Dieter Thomä. Stuttgart: Metzler 2003. S. 403–405.
- Tucholsky, Kurt:** Gesammelte Werke in 10 Bde. Bd. 4, 1925–1926. Hg. v. Mary Gerold-Tucholsky u. Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- Verk, Sabine:** Geschmacksache. Kochbücher aus dem Museum für Volkskunde. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Schriften des Museums für Volkskunde, Bd. 20. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin 1995.
- Wiegmann, Hermann:** Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Zambrano, María:** Gründe des Schreibens. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (IZPH). 2 (2006). S. 98–104.

Allgemeine Nachschlagewerke und Hilfsliteratur

Bibel: Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Hg. v. dem Kirchenrat des Kanton Zürich. Zürich: Verlag der Zwingli-Bibel Zürich 1964.

Bulitta, Erich; Bulitta, Hildegard: Wörterbuch der Synonyme und Antonyme. Sinn- und sachverwandte Wörter und Begriffe sowie deren Gegenteil und Bedeutungsvarianten. Frankfurt/M.: Fischer 2004.

Duden – Die deutsche Rechtschreibung: 24. völlig neu bearb. und erw. Auflage, Hg. v. der Dudenredaktion auf der Grundlage der neuen Rechtschreibregeln. Mannheim: Dudenverlag 2006.

Duden – Die Grammatik: 7., völlig neu erarb. u. erw. Auflage. Auflage, Hg. v. der Dudenredaktion auf der Grundlage der neuen deutschen Rechtschreibung 2006. Mannheim: Dudenverlag 2006.

Duden – Sinn- und sachverwandte Wörter: Synonymwörterbuch der deutschen Sprache. Hg. und bearb. v. Wolfgang Müller. Der Duden in 12 Bde., Band 8. Mannheim: Dudenverlag 1997.

Heyne, Moriz: Deutsches Wörterbuch. Zweiter Bd. von drei Bde. (H–Q). Zweite Aufl. Leipzig: Hirzel 1906.

Historisches Wörterbuch der Philosophie: Hg. v. Joachim Ritter. Band 9: Se–Sp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.

Hoffmann, Peter Friedrich Ludwig: Wörterbuch der deutschen Sprache in ihrer heutigen Ausbildung. Mit besonderer Berücksichtigung der Schwierigkeiten in der Bedeutung, Beugung, Fügung und Schreibart der Wörter und mit vielen erläuternden Beispielen aus dem praktischen Leben. 10. Aufl. Bearb. v. Martin Block. Leipzig: Brandstetter 1936.

Jeßing, Benedikt u. Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. 2., aktualis. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.

Knaurs Lexikon der Symbole: Hg. v. Hans Biedermann. Mit über 600 Abbildungen. Digitale Bibliothek Bd. 16. Berlin: Directmedia 1999.

Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf (u. a). 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe. Leipzig: Hirzel 1985.