

Kafkaesk Komik

Ingeborg Helleberg



Masterarbeit

Institut für Literatur, Kulturkunde und europäische Sprachen

Historisch-philosophisches Fakultät

UNIVERSITETET I OSLO

Frühjahr 2014

Betreuer: Christian Janss

Für Kyrre

„Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden“
(Kafka *Aphorismen* 13).

Kafkaesk Komik

Eine Analyse des kafkaesken Humors in „Josefine, die kleine Sängerin“, „Ein Bericht für eine Akademie“ und „Eine kleine Frau“

© Ingeborg Helleberg 2014

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Zusammenfassung

In dieser Masterarbeit analysiere ich die Humorpoetik Kafkas in drei seiner kürzeren Erzählungen: „Ein Bericht für eine Akademie“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“. Durch die Hervorhebung von Kafkas Komik möchte ich einen Aspekt beleuchten, der in der Kafka-Forschung bisher wenig Beachtung gefunden hat, und damit eine neue und andersartige Sicht auf seine Texte ermöglichen. Dabei stehen folgende Fragen im Zentrum der Analyse: Über welche Mechanismen wird die Komik in den Texten erzeugt? Wodurch kennzeichnet sich Kafkas Komik in den jeweiligen Texten und inwiefern lässt sich eine Art gemeinsamer Nenner feststellen? Welche Funktion hat der Humor in den Texten?

Unter Bezug auf die jeweiligen Humorthorien von Freud, Bergson und Kierkegaard analysiere ich entsprechend drei narrative Aspekte. Mit Hilfe der Witzanalyse Freuds untersuche ich die in den Texten verwendeten komischen Stilmittel. Das Studium Bergsons über die Auslöser des Lachens bildet die theoretische Grundlage, anhand derer ich die Figuren analysiere, während die theologische und philosophische Humorthorie Kierkegaards den Ausgangspunkt für die Untersuchung der Erzählinstanz bildet. Darüber hinaus stellt die Abhandlung Kierkegaards einen wichtigen Beitrag in der Diskussion über die Funktion des Humors dar.

Die Analyse zeigt, dass die in der Rezeption von Kafkas Texten weithin als bedrohlich charakterisierte Elemente auch humoristisch verstanden werden können. Das, was als das Unsichere, Surreale und Absurde – Kafkaeske – charakterisiert wird, wird durch Gegensätze, Unvorhersehbarkeiten, Mehrdeutigkeit und Normbrüche in den Texten erzeugt. Und genau diese Mittel sind es, die in der Humorthorie auch als Inkongruenz bezeichnet werden. Es ist diese Inkongruenz, die jegliche von Kafkas Texten durchdringt und sich in einer Mischung aus Realistischem und Fantastischem ausdrückt. Sie entsteht durch den Kontrast der Sachlichkeit der Sprache zur Absurdität der Handlung, durch das merkwürdige Verhalten der Figuren und das Scheitern des Erzählers abstruse Ereignisse logisch zu erklären. Abschließend zeige ich, dass die unterschiedlichen Ebenen der Inkongruenz in ihrer Gesamtheit eine humoristische Funktion bilden: Der Humor Kafkas entschleiern und belächeln den unauflösbaren Widerspruch des menschlichen Strebens nach Stabilität, Nachvollziehbarkeit und objektiver Wahrheit in einer gesetzlosen Welt.

Inhalt

Einleitung	1
1 Die Rezeption des Kafkaesken	4
1. 2 Die Rezeption der Erzählungen.....	7
1.3 Der kafkaeske Humor in der Forschung	8
2 Humortheorie als Methode	11
2.1 Was ist Humor?	11
2.1.1 Inkongruenz-Theorien	13
2.2 Humor, Lachen oder Komik?	14
2.3 Freud: Der psychische Vorgang des Lachens	15
2.4 Bergson: Der soziale Funktion des Lachens.....	17
2.5 Kierkegaard: Die humoristische Betrachtung	19
2. 6 Methodische Herangehensweise	22
3. Die Strukturen der Komik	23
3.1. Inhalt	24
3.2 Komische Stilmittel.....	26
3.2.1 Wortspiel mit Doppelsinn.....	26
3.2.2 Wortspiel mit Verdichtung	29
3.2.3 Gedankenwitz anhand der Darstellung durch das Gegenteil.....	31
3.2.4 Gedankenwitz durch Automatismus.....	33
3.4 Das Verhältnis zwischen Träumen und Komik	35
4 Die Komik der Figuren	37
4.1 Der Fehler der Hauptfiguren.....	38
4.1.1 Der Automatismus bei der Josefine-Figur.....	39
4.1.2 Der Automatismus bei der Rotpeterfigur	42
4.1.3. Die kleine Frau: Slapstick, Gag, Steifheit	44
4.1.4 Rotpeter: Steifheit und Mechanismus	47
4.1.5 Josefine: Steifheit	48
4.1.6. Mentale Abwesenheit und unsoziales Verhalten.....	50
4.2 Die Rolle der Nebenfiguren: Die Funktion des Narren.....	52
4.2.1 Das Volk der Mäuse	53
4.2.2. Die Eckensteher, Lufteinatmer und Alter Egos in „Eine kleine Frau“	57
5. Kafkas Erzählkomik	60
5.1 Kierkegaard: Die Erkenntnis des Humoristen.....	61
5. 2 Die Erzähltechnik Kafkas	62
5.2.1 Der Affenerzähler	64
5.2.2 Der Mäuseerzähler.....	66
5.2.3 Der ängstliche Erzähler	67
5.3 Komische Erzählkunst	68
5.3.1 Kontrastierende Perspektiven.....	69
5.3.2 Die unzuverlässige Stimme	72
5.4 Gesetzlose Komik.....	73
5.5 Humoristische Betrachtung: Verzweiflung und Spaß.....	75
5.6 Die Komik der Form.....	77
5.7 Schlussfolgerung: Die humoristische Funktion	79
Literaturverzeichnis	84

Einleitung

Sie sind ein unerträglicher Mensch, man weiss nicht , ob Sie es ernst meinen oder nicht [...]. Das ist nicht ganz unrichtig, sagte Josef K., ich habe keinen Ernst und muss daher mit dem Spass sowohl für den Ernst als für den Spass auszukommen suchen. [...] Aber verhaftet wurde ich im Ernst (Kafka *Der Proceß*, 181).

Walter Benjamin hat 1939 festgestellt: „Als dieses Wesentliche erschien mir bei Kafka mehr und mehr der Humor [...] . Wie dem nun immer sei – ich denke mir, dem würde der Schlüssel zu Kafka in die Hände fallen, der der jüdischen Theologie ihre komischen Seite abgewönne“ (*B. über Kafka* 90-91).

Jedoch: In der bekannten Definition des Begriffs des *Kafkaesken* fehlt jegliche Nennung des humoristischen Aspekts. Das *Kafkaeske* repräsentiert laut Duden „In der Art Schilderung Kafkas; auf unergründliche Weise bedrohlich“. Oxford english dictionary definiert das Adjektiv *Kafkaesk* als „Characteristic or reminiscent of the oppressive or nightmarish qualities of Franz Kafka’s fictional world“. Gemäß Wikipedia bezeichnet es „ein unheimliches Gefühl dunkler Ungewissheit, einer rätselhaften unkonkreten Bedrohung, eines Ausgeliefertseins gegenüber schemenhaften dunklen Mächten“.

Obwohl die Definitionen in unserer Gegenwart geschrieben sind, sind sie sogleich Teil eines historischen, unveränderten allgemeinen Sprachgebrauchs. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie das Beklemmende im Werk Kafkas betonen. Trotz der Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten, die Kafkas Geschichten bieten, wird ausschließlich die negative und düstere Bedeutung hervorgehoben.

Doch könnte man – mit Benjamin – von Kafka auch sagen, er sei ein humoristischer Schriftsteller? Ist er komisch, humorvoll, scherzhaft und lustig? Kafka, der jüdisch-tschechische, existenzialistische Schriftsteller, der in seinem Werk Macht und Ohnmacht thematisiert hat, der über die Irrgänge der Bürokratie und die Verwirrung des Individuums in der Zeit vor dem Holocaust und dem zweiten Weltkrieg geschrieben hat? Kafka, mit dem man die Entfremdung der Sprache, ein undurchdringliches literarisches Universum, die Ungreifbarkeit, das Unerwartete, die Absurdität, das Surreale, das Flüchtige und das Vieldeutige verbindet?

Die Aufforderung Benjamins, Kafka unter dem Aspekt des Humoristischen zu lesen, stellt den Ausgangspunkt dieser Masterarbeit dar. Dabei geht es jedoch weniger darum, die theologischen Aspekte des Humors, sondern vielmehr die humoristische Seite seiner literarischen Welten zu beleuchten.

Wie aber erklärt man Humor? Ist es überhaupt möglich, den Leser von Kafkas Komik zu überzeugen?

Es ist eine allgemeine Erfahrung, dass der wesentlichste Bestandteil des Humors – der Auslöser des Lachens – nur schlecht zu erklären ist. Humor ist subjektiv und flüchtig. Wo man versucht ihn zu erklären, verschwindet die Wirkung und die Pointierung einer in eine humoristische Form eingebetteten Aussage wird stumpf. Es ist jedoch genau dieser Aspekt des Humors, der das Unergründliche und Undurchdringliche an der literarischen Welt Kafkas tangiert. Es geschähe also gegen besseres Wissen, den subtilen Humor in Kafkas Texten auszubuchstabieren. In dieser Masterarbeit geht es jedoch weniger darum, Kafka als witzigen Autor zu beschreiben. Vielmehr möchte ich bestimmte Mechanismen in Kafkas Texten enthüllen, die in anderen vielleicht offensichtlicher als humoristisch gekennzeichneten Situationen wiederzufinden sind. Ich behaupte, dass eine solche erweiterte Betrachtung des *Kafkaesken* eine andersartige und wertvolle Sicht auf die Literatur von Kafka ermöglicht.

In dieser Arbeit versuche ich drei kurze Geschichten von Kafka von der humoristisch-erzähltechnischen und philosophischen Seite aus zu analysieren und zu interpretieren. Bei der Auswahl der Texte habe ich mich für „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ aus praktischen Gründen entschieden. Diese Arbeit ist eine komparative Analyse, die zum Ziel hat, die Komik aus unterschiedlichen textlichen Komponenten herauszuarbeiten und damit einen ganzheitlichen Eindruck von Kafkas Komik zu geben. Da die Texte relativ kurz sind, ist es möglich diese Komponenten gründlicher zu untersuchen und zu vergleichen als bei den längeren Texten. Demgemäß ist die Variation im Inhalt wichtig. „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ und „Ein Bericht für eine Akademie“ handelt von Tieren, die sich wie Menschen benehmen, während „Eine kleine Frau“ wie in den Romanen Kafkas von Menschen handelt. Auch die Erzählinstanz in den drei Erzählungen hat einen Einfluss auf die Auswahl gehabt, was ich im letzten Kapitel näher ausführen werde.

Anstatt die Texte nacheinander zu behandeln, orientiert sich der Gang der Analyse an unterschiedlichen Aspekten des Komischen, die in den unterschiedlichen Erzählungen jeweils dann untersucht werden, wenn dies relevant ist. Dies geschieht in Übereinstimmung mit dem

übergeordneten Ziel dieser Arbeit, die Komik in den Texten und nicht die Text an sich hervorzuheben.

Neben der Einleitung und dem Schluss setzt sich diese Arbeit aus einem Theoriekapitel und drei Hauptkapiteln zusammen. Diese drei Analyse-Kapitel konzentrieren sich auf unterschiedliche narrative Aspekte in den drei Geschichten. Um eine wissenschaftliche Basis für diese Untersuchung zu liefern, werden im zweiten Kapitel drei Humortheorien von Freud, Bergson und Kierkegaard herangezogen, die als Werkzeuge der Analyse dienen werden. Die Summe der ausgewählten Aspekte dieser Theorien wird dazu beitragen den spezifischen Humor Kafkas herauszuarbeiten.

Im dritten Kapitel dieser Arbeit, dem Beginn der textimmanenten Interpretation, wird der Bezug des Humors zu den Strukturen und Stilmitteln der drei Geschichten im Vordergrund stehen. Hier wird die allgemein vorherrschende Vorstellung von Kafkas Texten als eine Art traumartiger Darstellung von Ereignissen hinterfragt. Es wird die Frage gestellt, inwieweit der Eindruck des Traumartigen bei Kafka durch Techniken des Humors evoziert wird und vielmehr auch als solcher verstanden werden kann.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich eingehend mit den Figuren, die in den Geschichten auftreten. Anhand der Theorie Bergsons über die Merkmale der komischen Charaktere werden die Charakterzüge der Figuren Kafkas untersucht. Des Weiteren geht es in diesem Abschnitt maßgeblich darum, zu klären, inwieweit Kafkas Figuren als verantwortliche Akteure verstanden werden können.

Im fünften und letzten Kapitel wird gezeigt, dass auch die jeweiligen Erzähler eine besondere humoristische Rolle in Bezug auf die Geschichten innehalten. Hier wird insbesondere Kafkas Humor in Bezug auf Kierkegaards Auffassung von der philosophisch-existenziellen Qualität des Humors untersucht. Abschließend werden die wichtigsten Ergebnisse und Erkenntnisse dieser Untersuchung noch einmal zusammengefasst.

1 Die Rezeption des Kafkaesken

Er fragte mich einiges, aber ich konnte es nicht beantworten, ja ich verstand nicht einmal die Fragen. Ich sagte deshalb: »Vielleicht reut es dich jetzt, dass du mich eingeladen hast, dann gehe ich«, und ich wollte schon aufstehn. Aber er langte mit seiner Hand über den Tisch herüber und drückte mich nieder: »Bleib«, sagte er, »das war ja nur eine Prüfung. Wer die Fragen nicht beantwortet, hat die Prüfung bestanden. (Kafka „Die Prüfung“ 380).

Das Ziel meiner Analyse von Kafkas Komik ist es, einen zentralen Aspekt seiner Texte zu beleuchten, den die Forschung lange Zeit übersehen hat. In meinem Versuch, die Humorpoetik Kafkas zu entschleiern und zu begründen, beziehe ich mich jedoch zu einem Großteil auf frühere Forschung. Im Folgenden werde ich die bekanntesten Forschungsparadigmen grob skizzieren, um zu erklären, wie diese Arbeit sich zur Forschungstradition verhält. Zunächst werde ich einige Beispiele aufzählen, die sich mit der Komik Kafkas beschäftigt haben.

Obwohl die Texte Kafkas einem existenzialistischen und modernistischen Literaturkontext zugeordnet werden können, gehen die Studien über Kafka weit über die Grenzen der reinen Literaturforschung hinaus. Die Werke Kafkas bilden den Ansatzpunkt eines eigenen Diskurses, gleichgestellt mit anderen philosophischen, sozialen und kulturellen Diskursen (Liebrand:8). Ein Grund dafür ist, dass Kafka selbst in seiner Literatur die unterschiedlichen nicht-literarischen Diskurse seiner Zeit aufgreift – wie zum Beispiel Psychoanalyse, Darwinismus, Theologie, Judentum und das Rechtswesen.

Ein großer Teil der Kafka-Forschung bezieht sich auf das Unerklärliche in seinen Werken. Laut Theodor W. Adorno entsteht beim Leser der Texte Kafkas ein Gefühl, dass „Jeder Satz spricht: Deute mich, und keiner will es dulden“ (Adorno 21). Die Texte haben eine spezifische Anziehungskraft auf den Leser: Auf einer intuitiven Ebene entsteht das Gefühl des Wiedererkennens. Versucht man jedoch dieses Gefühl zu erklären, so scheitert man sogleich. Der literarische Ausdruck befindet sich an der Grenze zwischen dem Erkennbaren und dem Fremden, zwischen dem Wirklichkeitsnahen und dem Absurden,

zwischen Traum und Bewusstsein, zwischen dem Persönlichen und dem Universellen. Anders gesagt: Das literarische Universum Kafkas ist eine rätselhafte Landschaft, in der man sich schnell in den vielen Deutungsmöglichkeiten verirren kann. Es mag paradox erscheinen, dass die Abwehr der Texte gegenüber ihrer Interpretationen selbst oft das zentrale Thema der Analyse darstellt. Darüber hinaus sucht die analytische Literatur über ein weites Spektrum wissenschaftlicher Disziplinen Zugang zu Kafkas Werk. In den folgenden Absätzen wird daher, auf einige die – laut Manfred Engel– historisch Bekanntesten kurz eingegangen (419).

Die religiösen Interpretationen zählen zu den ältesten Studien innerhalb der Kafka-Forschung. Die frühesten stammen von Kafkas Freund und Redakteur Max Brod und dessen persönlicher Auffassung der Werke Kafkas (Engel 422). Brod behauptete unter anderem, dass Kafka sich auf die Kabbala bezogen hat und durch seine eigenwilligen Bearbeitungen religiöser Themen die Grundlage für eine neue und modernere Sicht auf Religion bereitete (Engel 422). Obwohl auch andere Forscher die religiöse Thematik bei Kafka beschrieben haben, steht die jüngere Forschung den Auffassungen Brods kritisch gegenüber (Engel 422).

Die biografische Forschung untersucht die Beziehung zwischen der Prosa Kafkas und dem, was er an autobiographischen Schriften hinterlassen hat (Engel 419). Das Interesse an Kafkas Autobiografie beruht zum einen auf dem relativ umfangreichen Zugang zu seinen Briefen und Tagebüchern, zum anderen an Kafkas eigener intensiven Beschäftigung mit Fragen über seine Arbeit als Schriftsteller sowie über sein übriges Leben. Unter anderem Kafkas dauerhaftes (als solches empfundene) Dilemma zwischen der Pflicht, eine Familie zu gründen, auf der einen Seite und dem Leben des Schriftstellers auf der andere Seite wurde häufig erforscht und dokumentiert (Engel 419).

Die psychoanalytischen Interpretationen sind, laut Engel, in vielerlei Hinsicht eine Fortführung der biographischen Studien, allerdings hier mit anderen Mitteln (420). Ein wichtiges Argument für die psychoanalytische Annäherung ist, dass Freud ein oft erwähnter und bekannter Theoretiker in der Zeit Kafkas war. Außerdem spielen die Texte Kafkas auf mehrere Aspekte der Psychoanalyse an – etwa die Angstthematik oder die Unterdrückung der Sexualität und der Träume. Kafkas persönliches Leben, sein problematisches Verhältnis zu seinem Vater und zu Frauen sind ein weiterer Nährboden für psychoanalytische Interpretationen (Engel 421). Es gibt jedoch wenig Zeugnis dafür, dass Kafka diese Auffassung seiner Texte teilte, da er sich selbst oft kritisch zur Psychoanalyse und ihren Glauben an Heilung durch die Kartierung der Vergangenheit positionierte (Engel 120).

Die sozialhistorischen Interpretationen, die die Kafka-Forschung der 70er Jahre dominierte, untersucht die Texte hinsichtlich der Konstruktion von Gesellschaft (Engel 421).

Im Zentrum dieser Forschungstradition stehen unterschiedliche Formen von Machtstrukturen. Hier wird vorzugsweise das Verhältnis zwischen den scheinbar unschuldigen Helden und den anonymen Machtbehörden in den Romanen Kafkas beleuchtet. Beispiele dafür bieten vor allem die Romane *Das Schloss* und *Der Prozess*.

Die Autoren poststrukturalistischer Interpretationen sind vor allem Gegner der oben genannten Forschungsparadigmen. Besonders kritisieren sie Interpretationen, die sich mit dem Leben Kafkas und dessen Beziehung zur eigenen Literatur beschäftigen (Engel 422). Unter anderem Theodor Adorno übte Kritik gegen die psychoanalytische Interpretation von Kafka. Statt das freudianische Strukturmodell der Psychoanalyse zu bestätigen, habe Kafka, laut Adorno, diese Modelle entmetaphorisiert und dekonstruiert (Adorno 23). Eine dekonstruktive Lesung der Literatur Kafkas teilen auch Derrida, Deleuze und Guattari, besonders im Bezug auf die Sprache.

Diese Arbeit umfasst mehrere der obengenannten Forschungsparadigmen. Zwar teile ich die religiöse Interpretation Brods nicht und werde daher auch seine Theorie in meiner Arbeit nicht berücksichtigen. Allerdings werde ich mich mit der religiösen Auslegung von Kafkas Werken durch Felix Weltch auseinandersetzen. Zudem werde ich das religiöse Thema insofern indirekt behandeln, als dass ich mich auf die religiös begründende Humorthorie Kierkegaards stütze. Von der biographischen Deutung sehe ich vollends ab, da ich mir vom persönlichen Leben des Autors hinsichtlich der Komik in seiner Literatur keinerlei Aufschluss verspreche. In der Analyse der literarischen Stilmittel beziehe ich mich auf die in der Witztheorie Freuds dargestellten Witztechniken, des Weiteren sehe ich aber von der thematischen Herangehensweise der psychoanalytischen Interpretation ab. Auch die soziologische Interpretation ist für meine Herangehensweise zu vernachlässigen, da es dort um gesellschaftliche Systeme geht, während ich den kafkaesken Humor innerhalb eines philosophischen Kontextes interpretiere. Ich folge der poststrukturalistischen Annäherung insofern ich die Beziehung und Bedeutung des empirischen Autors für seinen Text in der Analyse unberücksichtigt lasse.

1. 2 Die Rezeption der Erzählungen.

Bevor ich auf das Thema des Humors in der Kafka-Forschung eingehe, werde ich kurz einige Grundzüge der Forschung über drei Erzählungen beleuchten. Die Erzählung „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“, können laut Manfred Engel zwei von drei sogenannter Werkphasen Kafkas zugeordnet werden (82). „Ein Bericht für eine Akademie“ gehört zu den Texten aus den Jahren zwischen 1912 und 1917, die in der Forschung die „Mittlere Werkphase“ genannt werden. Nach Engel ist diese Periode von der Kombination aus der Kafkas Interpretation seiner eigenen individuellen Erfahrungen und seiner allgemeinen, abstrahierten Darstellung dieser persönlichen Erlebnisse gekennzeichnet (87).

„Ein Bericht für eine Akademie“ gehört wie auch „Josefine, die kleine Sängerin, oder das Volk der Mäuse“ zu einer von mehreren Tiergeschichten Kafkas. Nach der Erstveröffentlichung 1917 in der Zeitschrift *Der Jude* erschien sie 1920 in der Anthologie des Bandes *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen* (Blank 218). Diese Geschichte wird oft im Bezug auf ihre Künstlerthematik erforscht als auch auf das Thema der Assimilation in Bezug auf Kafkas jüdische Herkunft (Blank 235-223).

Zusätzlich zu „Ein Bericht für eine Akademie“ gibt es noch mehrere kürzere Texte, die vom selben Helden handeln. Diese Texte werden nicht in der vorliegenden Arbeit behandelt, da die Erzählung „Ein Bericht“ trotzdem als in sich abgeschlossene Erzählung angesehen werden kann. Zudem unterscheiden sich die übrigen Texten in Bezug auf Genre und Erzählweise so sehr von der Hauptgeschichte, dass sie als einzelne Erzählungen behandelt werden müssen.

„Eine kleine Frau“ und „Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ ist in die späte Werkphase Kafkas einzuordnen (Engel 88). Diese Periode erstreckt sich von 1917 bis zu Kafkas Tod 1924. Laut Engel kennzeichnet sie sich durch eine „Phase der weltanschaulich–anthropologischen Grundsatzreflektion“, dann in eine „der kritischen Selbstreflektion“ (Engel 88).

„Eine kleine Frau“ wurde im Jahr 1923 geschrieben und in der Anthologie *Ein Hungerkünstler* im Jahr 1924 veröffentlicht (Auerochs 318). In der Forschung wurde die Erzählung oft als ein Gleichnis Kafkas in Bezug auf seine Literatur gedeutet: Die kleine Frau in der Erzählung sei als eine „Allegorie von Kafkas Ideal der Literatur zu verstehen“ (Auerochs 320).

„Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ ist das letzte Werk Kafkas und wurde im Krankenhaus kurz vor seinem Tod im 1924 geschrieben (Auerochs 318). In der Forschung gibt es zahlreiche unterschiedliche Herangehensweisen sich dieser Geschichte thematisch zu nähern – etwa über Kunst, Judentum, Individuum und Gesellschaft und Weiblichkeit (Auerochs 324). Die Forscher sind sich jedoch überraschend einig über den „heiteren Charakter der Erzählung“ (Auerochs 323). Einige Forscher, wie Beispielsweise Susanne Kaul, haben sich sogar explizit über den Humor dieser Geschichte geäußert – was mich zum nächsten Punkt dieser Arbeit führt.

1.3 Der kafkaeske Humor in der Forschung

Ich kann auch lachen, Felice, zweifle nicht daran, ich bin sogar als großer Lacher bekannt, doch war ich in dieser Hinsicht früher viel närrischer als jetzt (Kafka *Briefe* 26).

„Über Franz Kafka darf jetzt gelacht werden“ war die Überschrift eines Artikels in der deutschen Zeitung *Die Welt* am 3. Juli 2008, dem 125. Geburtstag Kafkas. Dieser Titel indizierte damit eine historische Wende in der Kafka-Rezeption: Fortan sei es im Gegensatz zu früher erlaubt über Kafka zu lachen. Aber stimmt dieses Bild? Verhält sich die öffentliche Rezeption zu Kafkas Humor heutzutage anders?

Kafkas Lachkrämpfe waren bereits zu seinen Lebzeiten legendär. In seiner Biographie über Kafka schrieb Max Brod, dass dessen Freunde während Kafkas Vorlesen des ersten Kapitels aus *Der Prozeß* in unbändiges Gelächter ausbrachen und auch „er selbst lachte so sehr, dass er zeitweise nicht weiterlesen konnte.“ (Brod 217). Auch Felix Welsch, ein enger Freund von Kafka, hat bereits 1957 auf dessen Humor in seinem Buch *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas* hingewiesen. Später wurde Kafkas Humor unter anderem durch Thomas Mann, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Deleuze und Guattari erwähnt. Thomas Mann behauptete Kafka sei ein religiöser Humorist, während Deleuze und Guattari ihn als einen politischen Humoristen beschrieben (Mann 773 / Deleuze, Guattari 58).

So gab es mehrere Schriftsteller, die seit Kafkas Tod seinen Humor erwähnt haben. In der Kafka-Forschung hat der Humor jedoch immer eine untergeordnete Rolle gespielt. Trotz

der Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten im Werk Kafkas ist die Komik lange Zeit kaum thematisiert worden (Rehberg 67 / Liebrand 12). Wenngleich wenige das Thema ausdrücklich behandelten, wurde es jedoch immer wieder indirekt durch die Erforschungen des Ironischen, Satirischen, Grotesken und Absurden in Kafkas Werk angesprochen. Dennoch war man sich zumindest innerhalb der Germanistik lange Zeit einig, dass die Literatur Kafkas ein Musterbild des Entsetzlichen war (Winnen 212). Die Forschung hat ihn vorzugsweise als einen düsteren und schwarzmalerschen Schriftsteller dargestellt, passend zu seinem Konterfei, das wir auch heute noch von den Umschlägen seiner Bücher kennen.

Erst in den letzten Jahren hat sich dieses Bild von Kafka allmählich verändert. In diesem Zusammenhang ist die deutsche Übersetzung des Buches *Der Humor im Werk Franz Kafkas* des französischen Schriftstellers Michel Dentan erwähnenswert, das er im Jahr 1961 schrieb, das aber erst 2012 ins Deutsche übersetzt wurde. Wie viele andere Kafka-Forscher auch schreibt Dentan über die Absurdität, das Paradoxe und die Ambivalenz im Werk Kafkas. Wenn jene diese Merkmale jedoch als dunkel und bedrohlich beschrieben haben, sieht Dentan darin vielmehr das Humorvolle. Mit seiner Arbeit beleuchtet er diese Komik aus einer psychologischen, philosophischen und religiösen Perspektive. Damit ergänzt Dentan die Kafka-Rezeption durch eine neue und interessante Perspektive, die auch meiner Analyse als relevanter Baustein dienen wird.

In seiner eher diskursiven als analytischen Arbeit *Lachen Lesen* von 2006 hebt Peter Rehberg einige Textpassagen in den Geschichten Kafkas hervor, in denen das „Lachen“ erwähnt wird. Rehberg identifiziert die Komik Kafkas als eine spezielle „Komik der Moderne“. Die Essenz seiner Arbeit ist, dass es die Unmöglichkeit der Interpretation ist, die sich als die komische Basis für „ein Lesen, das vom Lachen ausgeht“ erweist (Rehberg 90). Die Arbeit Rehbergs erscheint mir teilweise sehr spekulativ und allgemein, so wird nicht deutlich, wie er seinen Humorbegriff definiert. Aus diesem Grund wird seine Arbeit im Folgenden nicht weiter berücksichtigt.

In *Kafkas komische Seiten* von 2011 von Astrid Dehe und Achim Engstler nähern sich die Autoren Kafkas Humor von der biographischen Seite. In 36 Kapiteln weisen sie Ausschnitte aus Tagebüchern, Briefen und Romanen aus, in denen der kafkaeske Humor besonders zutage tritt. Diesem Buch wurde in Deutschland viel Aufmerksamkeit zugeteilt auf Grund der darin enthaltenen bis dahin unbekanntenen biographischen Schriften Kafkas. Da meine Arbeit sich wie bereits erwähnt nicht mit der Biographie Kafkas befasst, wird auch dieses Buch nicht weiter Erwähnung finden.

Über diese umfangreicheren Arbeiten hinaus wurden in den letzten Jahren auch mehrere kürzere Aufsätze über Kafkas Humor veröffentlicht. Die vorliegende Arbeit bezieht sich hier unter anderem auf folgende Essays: *Kafkas Komik* von Joseph Vogl (2006), *Kafkas unzuverlässige Komik* von Susanne Kaul (2008), *Die Geste als Gag, Zum Spannungsfeld von Körper und Sprache in den Texten Franz Kafkas* von Sophie Könnemann (2008) und *Kafka's „Strahlende Heiterkeit“: Discursive Humor and Comic Narration in Das Schloß* (1983) von Peter West Nuting. Diese Essays sind relevant für meine Analyse, da sie im Unterschied zu anderen Aufsätzen – wie beispielsweise Astrid Dehe und Achim Engstler oder Peter Rehberg, die einer thematischen oder biographischen Herangehensweise zu Kafkas Komik haben – den Humor in Bezug auf spezifische erzähltechnische Aspekte in den Werken Kafkas beleuchten. Vogl und Kaul beschäftigen sich mit dem Humor in Bezug auf die Sprache, während Könnemann und Nutting die Komik der Erzählstimme untersuchen. Darüber hinaus stütze ich mich vor allem auf drei Humorthorien, die ich weiter unten vorstellen werde.

2 Humortheorie als Methode

Die Komik Kafkas enthält ein breites Spektrum unterschiedlicher humoristischer Genres, von Slapstick und Gag bis zu einem kultivierteren und komplexeren schwarzen Humor. Meiner Arbeitshypothese nach ist der Humor sowohl ein stilistisches Mittel als auch ein philosophischer Aspekt der Texte. Aus diesem Grund werde ich mich auf drei Theorien konzentrieren, die gemeinsam die technischen- als auch die philosophischen Aspekte des kafkaesken Humors beleuchten sollen. Mit Hilfe der Humorthorien von Sigmund Freud und Henri Bergson werden die unterschiedlichen Formen der Komik und die humoristischen Stilmittel in den Texten Kafkas untersucht. Ihre Analysen bilden eine wichtige Grundlage, um die komische Struktur und Mitteln zu erklären. Des Weiteren werde ich anhand der Theorie von Søren Kierkegaard die philosophische – und erkenntnistheoretische Funktion des Humors erforschen.

Bevor ich mich jedoch auf diese drei Theorien konzentriere, werde ich kurz auf einige der größten Herausforderungen der allgemeinen Humorthorien eingehen und dabei die Hauptkategorien dieses Forschungsgebietes beschreiben. Hier wird das Augenmerk insbesondere auf die Inkongruenztheorie gelegt, da sie eine bedeutende Rolle innerhalb der weiteren Diskussion spielen wird. Anschließend folgt eine Begriffserläuterung des Wortes *Humor*, bevor ich mich dann auf die Theorien Freuds, Bergsons und Kierkegaards konzentriere.

2.1 Was ist Humor?

Obwohl unterschiedliche Menschen verschiedene Dinge witzig finden, und in unterschiedlichen Kulturen nicht über das Gleiche gelacht wird, sind Humor und Lachen universell. Humor ist – und war immer – Teil des menschlichen Verhaltens. Aber was ist eigentlich witzig? Gibt es bei dem, was als witzig empfunden wird, wiederkehrende Merkmale? Und sind diese Merkmale dann auch zwingend notwendig, um etwas anderes wiederum witzig zu finden? Ist jeder Witz zum lachen? Wie ist der Humor mit dem Lachen verknüpft?

Die Humorforschung bietet eine enorme Fülle an Antworten auf diese Fragen, die sich dabei interdisziplinär über mehrere wissenschaftliche Fachgebiete und methodische Herangehensweisen erstrecken. Heutzutage wird Humorforschung unter anderem durch Computeranalysen, linguistische Studien und psychologische Tests betrieben. Besonders in den Fachgebieten Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Medizin und Soziologie gibt es viele Publikationen, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen. Die vielfältigen Ansätze können dabei laut der klassischen Einteilung in folgende drei Hauptkategorien eingeteilt werden (Morreall 5-6):

1) Theorien zur Überlegenheit: Diese Theorie ist die älteste der Humorthorien. Aristoteles sieht das Hauptmerkmal des Humors in der Überlegenheit gegenüber einem Anderen. Die Wahrnehmung von Defekten, Deformierungen oder der Hässlichkeit eines Menschen ist es, was zum Lachen anregt. Die eigene Überlegenheit wird durch die Verspottung des Gegners bekundet (Morreall 14).

2) Entspannungs- und Abfuhr Theorien: Diese Theorie untersucht die psychologischen Prozesse, die durch Lachen ausgelöst werden. Einer der prominentesten Vertreter dieser Forschung ist Sigmund Freud. Ihm zufolge erzeugt Humor und Lachen eine ökonomisch relevante Ersparnis an Gefühlen, da eine Situation, die starke Gefühle auslösen könnte, dadurch abgemildert und nicht mehr so ernst und schwergewichtig erscheinen mag (Morreall 111).

3) Inkongruenz-Theorien: Die Theorie der Inkongruenz ist die am stärksten akzeptierte Gruppe der Humorthorien, sie taucht in Varianten in vielen anderen Theorien auf. *Inkongruenz* gilt dabei als ein universeller Sammelbegriff innerhalb der Humorforschung. Die Theorien Freuds, Bergsons und Kierkegaards beinhalten bereits ebenfalls Elemente der *Inkongruenz*. Im Folgenden werden die Funktionen dieser Theorie genauer beschrieben.

2.1.1 Inkongruenz-Theorien

Nach diesen Theorien wird Humor durch den Bruch einer etablierten Norm erzeugt. Die Kenntnis dieser Norm, die gleichzeitig Teil unserer alltäglichen Weltsicht ist, wird dabei vorausgesetzt. Das Gefühl zu empfinden, das etwas witzig sei, entsteht, wenn sich die Normalität verschiebt oder entstellt. Die Inkongruenz-Theorien benutzen deswegen oft Begriffe wie Ambivalenz, Gegensatz, Paradox, Kontrast, Konflikt und Erwartungsbruch, um Humor zu erklären.

Obwohl die Humorthorie Aristoteles' zu den bereits genannten Überlegenheitstheorien gezählt wird, beinhaltet auch sie Aspekte der Inkongruenz. Für ihn ist: „Komik als das Lächerliche, ist eine Abweichung vom Richtigen und Schönen“ (Aristoteles 12). Laut Aristoteles ist das Ergebnis von Humor ein Bruch der moralischen Vorstellungen einer Gesellschaft und ihrer ästhetischen Ideale.

Immanuel Kant ist ebenfalls ein Anhänger der Inkongruenz-Theorie. Er beschreibt das Lachen als einen „Affekt [, der] aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts“ entsteht (24). Nach seiner Auffassung entsteht Humor, wenn wir etwas erleben, das nicht in Übereinstimmung mit unseren Erwartungen und alltäglichen Wahrnehmung steht.

Die Züge der Inkongruenz-Theorie lassen sich bei vielen weiteren Autoren finden, so auch bei Schopenhauer. Er behauptet, dass das Lächerliche aufgrund der „plötzlichen Wahrnehmung einer Inkongruenz“ entsteht (Schopenhauer 45). Anknüpfend daran schilderte Theodor Lipps in seiner Schrift *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung* (1898) den humoristischen Prozess als „Verblüffung und Erläuterung“ und die zugrunde liegende Ursache des Erwartungsbruchs (92). In seinem Buch *L'umorismo* von 1906, schrieb Luigi Pirandello über den humoristischen Prozess, er ist „das Umschlagen eines ursprünglichen Gefühls in sein Gegenteil“ (237).

Bergson, Freud und Kierkegaard nähern sich dem Humor von unterschiedlichen wissenschaftlichen Seiten, dennoch haben auch ihre Theorien den gemeinsamen Nenner der Inkongruenz-Theorie. Bergson vertritt die Meinung, dass Humor ein inkongruentes Verhältnis zwischen menschlicher Intelligenz und ihrem dann doch mittelbar wieder belegbaren mechanischen und tierischen Benehmen entsteht. Freud identifiziert Inkongruenz als einen *wichtigen Bestandteil* der humoristischen Techniken, und Kierkegaard definiert Humor als ein *existenzielles Gegenteil*, und damit als Inkongruenz.

2.2 Humor, Lachen oder Komik?

Ein oft diskutiertes Thema innerhalb der Humorforschung ist die terminologische Differenz zwischen Humor, Komik, Lachen, Satire, Ironie und Witz (Attardo 6-7). Generell werden Satire, Witz und Ironie als untergeordnete Kategorien des Humors eingestuft. Wobei Satire und Ironie mehr spottend und böse als der Humor empfunden werden. Ironie, die oft Teil der Satire ist, besteht im Kontrast zwischen einer Aussage und dem eigentlich Gemeinten. Der Witz unterscheidet sich dabei von anderen Formen des Humors durch seine kurze Form und präzise Aussage.

Eine größere Herausforderung innerhalb der Humorforschung besteht darin, den Unterschied zwischen Humor und Komik zu erklären. Obwohl Humor und Komik untrennbar erscheinen, sind diese Begriffe oft Gegenstand einer terminologischen Meinungsverschiedenheit. Im Allgemeinen lassen sich die Forscher in zwei Felder einteilen: Die einen behaupten, Humor und Komik seien äquivalent und damit austauschbare Begriffe, während andere Humor nur als einen Teil der Komik ansehen (Attardo 5-6).

Ein ähnliches Problem gibt es bei der Differenzierung zwischen Lachen und Humor. In der Humorforschung werden die zwei Begriffe oft synonym verwendet (Morreall 4). Die allgemeine Vorstellung hinter der Gleichsetzung der beiden Begriffe ist, dass Lachen durch Humor erzeugt wird. Viele Forscher wie Salvatore Attardo und John Morreall behaupten jedoch, dass diese Vorstellung auf einem Missverständnis beruht: Humor sei ein mentales Phänomen, während Lachen eine neurophysische Manifestation sei (Attardo 10 / Morreall 4).

Bevor im weiteren Verlauf die Humorthorien von Freud, Bergson und Kierkegaard vorgestellt werden, werde ich zunächst erläutern, wie sich die drei Theoretiker zu dem Begriff Humor geäußert haben.

In seinen Schriften beschreibt Freud Witz und Komik als zwei untergeordnete Kategorien von Humor. Humor bezieht sich auf eine Haltung oder Einstellung, während der Witz und die Komik Humor als technisches Mittel nutzen. Dabei besteht der große Unterschied zwischen Humor und den zwei anderen Kategorien darin, dass Humor eine Empfindung darstellt, während Witz und Komik etwas ist, das gemacht wird (Freud 193). Außerdem behauptet er, dass Humor etwas Großartiges und Erhabenes an sich habe, „welche Züge an den beiden andern Arten [...] nicht gefunden werden“ können (Freud 254).

Bergson vermeidet in seiner Humorthorie den Begriff Humor. Stattdessen benutzt er den Begriff Komik, der nach ihm ein Synonym des Lächerlichen darstellt. Bergson untersucht

Beispiele der Komik unter drei verschiedenen Aspekten: Bewegungskomik, Situations- und Wortkomik sowie Charakterkomik.

Kierkegaards Studien umfassen vor allem den Begriff der Ironie, der Komik und des Humors, wobei er Komik als einen Sammelbegriff der zwei anderen definiert. Beide – Humor und Ironie – sind als existenzielle Haltungen zu verstehen. Laut Kierkegaard ist Humor gegenüber Ironie jedoch die höhere Form.

In den folgenden Erläuterungen der drei Theorien von Freud, Bergson und Kierkegaard werde ich mich an der Terminologie der jeweiligen Schriftsteller orientieren. In der Analyse werden die Begriffe der Komik und des Humors äquivalent behandelt, da die Frage nach ihrer Differenz über diese Arbeit hinausreicht und für den vorliegenden Gegenstand von geringer Relevanz ist. Sie sollen hier vielmehr zur Erhellung des besonderen kafkaesken Humors beitragen.

2.3 Freud: Der psychische Vorgang des Lachens

Freud hat zwei Aufsätze über den Humor geschrieben: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ und „Der Humor“, wobei ersterer das Thema umfassender behandelt. In beiden Arbeiten untersucht Freud den psychischen Vorgang, der durch Lachen ausgelöst wird und zeigt dabei, wie sich die Vorgänge beim Witz und Humor unterscheiden. Die vorliegende Zusammenfassung von Freuds Humortheorie wird sich ausschließlich auf die Witzanalyse seiner ersten Arbeit fokussieren.

Wie der Titel *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* bereits zeigt, erforscht Freud in diesem Essay den Zusammenhang zwischen Witzen und dem Unbewussten. Seine übergeordnete These lautet dabei, dass der Witz Lustgefühle erzeugt durch eine „Einsparung an Hemmung – oder Unterdrückungsaufwand“ (Freud 133). Die Frage auf die er Antworten sucht, ist folgende: Wie entsteht der Lustgewinn, den uns der Witz bereitet und mit welchen Mitteln arbeitet der Witz? Seine Analyse konzentriert sich dabei auf zwei Motive: 1) Den Zweck (die Tendenz) des Witzes, und 2) Die Technik des Witzes.

1) In seiner Erklärung über den Zweck der Witze unterscheidet Freud zwischen den Unterarten der harmlosen und der tendenziösen Witze. Wobei er in Ersteren keinen Zweck im eigentlichen Sinn sieht, hier ist das Ziel der Witz an sich (Freud 108). Tendenziöse Witze dagegen dienen einem äußeren Zweck, deswegen ist der Lustgewinn laut Freud bei ihnen

größer als bei harmlosen (Freud 110). Die wirkungsvollsten Witze bilden dabei diejenigen, die eine versteckte Botschaft in sich tragen. Gute Beispiele dafür sind nach Freud jüdische Witze.

Welchem Zweck aber dienen tendenziöse Witze? Nach Freud ist ihr Zweck, sich durch Konfrontation und Aufdeckung gesellschaftlich gemiedener Themen von bestehenden negativen Gefühle zu lösen und sich darüber von ihnen zu befreien. Wichtig zum Verständnis ist hierbei ebenso Freuds Aussage, dass der tendenziöse Witz immer einen sozialen Vorgang beschreibt, der mindestens drei Personen in ein Verhältnis setzt: Einen Erzähler, einen Zuhörer und eine Person, der in der Rolle des Protagonisten im Witz funktioniert (Freud 114). Der Erzähler ist dabei derjenige, der den Witz etabliert und darstellt, der Zuhörer derjenige, der über den Witz lacht, und der Protagonist hält als Opfer her, über das gelacht werden darf.

Der tendenziöse Witz braucht im allgemeinen drei Personen, außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt der feindseligen oder sexuellen Aggression genommen wird, und eine dritte, an der sich die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt (Freud 114).

Dabei fällt auf, dass diese Aspekte der Humortheorie Freuds viel mit seinen zuvor aufgestellten Theorien zur Überlegenheit gemeinsam haben, bei denen das Lachen aufgrund der Wahrnehmung von Defekten, Deformierungen oder der Hässlichkeit eines Menschen entsteht.

Tendenziöse Witze können nach Freud eine von zwei Richtungen besitzen: Feindliche Witze haben einen aggressiven, satirischen oder verteidigenden Zweck, während obszöne Witze den Vorhang heben für versteckte und verbotene Themen innerhalb einer Gesellschaft (129). Witze lösen Lustgefühle aus, indem Aspekte, die sonst versteckt und verboten sind, aufgedeckt und angegriffen werden. Der Grund dafür beruht auf der indirekten Art und Weise, wie der Witz das Verborgene und Versteckte vermittelt. Zur Erläuterung wird an dieser Stelle die Technik des Witzes näher beleuchtet.

2) In seiner Untersuchung von der Technik des Witzes analysiert Freud die Struktur und die Stilmittel, die bei den Witzen vorkommen. Er unterscheidet zwischen Witzen, die mit der Bedeutung der Wörter spielen, und Witzen, die mit unseren Gedanken spielen. Wortwitze funktionieren immer über einen sprachlichen Ausdruck und benutzen Verdichtung, Wiederholung und Doppelsinn als Stilmittel (Freud 57). Ein Gedankenwitz entsteht dadurch, dass sich ein induzierter Gedanke im Laufe des Witzes in einen neuen und unerwarteten

Gedanken verwandelt. Diese Witze benutzen Verschiebung, Widersinn, Automatisierung, Darstellung durchs Gegenteil und Indirekte Darstellung als ihre wesentlichen Stilmittel (Freud 75-90).

In diesem Zusammenhang ist hier auch Freuds Vergleich zwischen Träumen und Witzen zu nennen. Laut ihm sind die Techniken, mit denen der Witzemacher arbeitet, die gleichen, die in unseren Träumen vorkommen. Die Funktion unserer Träume sei grundsätzlich die Bearbeitung unserer unerlaubten und unterdrückten Wünsche. Diese Wünsche werden durch verworrene und komplexe Bilder dargestellt, um unsere Verdrängungsmechanismen und moralischen Hemmungen, die uns bis in den Schlaf verfolgen, zu umgehen. Wünsche drücken sich deswegen als ein verwickeltes Muster von Wörtern und Bedeutungselementen aus, eine Verdichtung und Darstellung durchs Gegenteil – Träume arbeiten also mit denselben Mitteln wie der Witz (Freud:186). Das öffnet auch den Zusammenhang, dass die Aufdeckung unserer Träume durch Traumanalyse oft Lachen erzeugt.

2.4 Bergson: Der soziale Funktion des Lachens

Das Lachen von Henri Bergson wurde im Jahr 1900 veröffentlicht, und ist eines der bedeutendsten Bücher der Humorforschung. Im Gegensatz zu Freud, der die zugrunde liegenden psychischen Prozesse bei lachenden Personen untersucht, ist es Bergsons Hauptziel, die soziale Funktion der Komik innerhalb der Gesellschaft zu erklären. In einer Erweiterung der Thematik beschreibt er ergänzend unterschiedliche Formen der Komik.

Wie ist an dieser Stelle Bergsons Auffassung von Komik als einer sozialen Funktion zu verstehen? Zum einen meint Bergson, dass Komik nur als etwas mit dem Menschen Verbundenen existiert (Bergson 14). Natur, Gegenstände oder Tiere sind lediglich dann komisch, wenn sie dabei gewisse menschliche Züge reproduzieren bzw. als solche erkannt werden können. Komik ist also stets ein soziales Phänomen, das nur unter mehreren Menschen entstehen kann (Bergson 16). Sie ist außerdem ein intellektueller Prozess mit einer ganz eigenen Logik, die er „Die Logik der Fantasie“ nennt (Bergson 16). Genau diese letzte Beobachtung spielt eine wichtige Rolle in seiner Analyse der sozialen Funktion der Komik. Er beschreibt, dass, sobald wir über eine andere Person lachen, eine emotionale Distanz zu ihr entsteht. Dieses Lachen schließt mit anderen Worten Empathie und Mitleid aus.

Was ist damit die soziale Konsequenz des Lachens? Bergson behauptet, dass das Lachen Menschen inkludieren oder exkludieren kann. Es hat eine bestätigende Wirkung auf diejenigen, die lachen, und eine ausschließende Wirkung auf diejenigen, über die gelacht wird. Nach Bergson amtiert die Komik damit als Strafe und Korrektiv gegenüber unsozialem Benehmen (Bergson 134), was weiterhin die Frage aufwirft, was hier als unsoziales Benehmen betrachtet wird. Laut ihm richtet sich das Lachen gegen jemanden, der sich nicht nach den Normen der Gesellschaft verhält. Um dies zu verstehen, müssen wir zuerst wissen, um welche Normen es geht.

Bergson sagt, dass der Erfolg einer Gesellschaft davon abhängig ist, ob sie dynamisch bleibt und sich ständiger Veränderung gegenüber offen hält (Bergson 23). Dadurch verlangt die Gesellschaft von jedem Einzelnen angesichts dieser Veränderungen gleichsam wachsam zu sein und anpassungsfähig zu bleiben. Jene, die sich dieser Anforderung entziehen, und sich exzentrisch und statisch verhalten, werden durch Lachen bestraft (Bergson 24). Komik ist damit, laut Bergson, immer mit einer gewissen Steifheit, Mechanisierung und Automatisierung verbunden, da ein solches Benehmen der normativen Vorstellung des Menschen als veränderlich, frei und anpassungsfähig widerspricht. Er vergleicht eine solche Art sich zu Verhalten mit den automatischen Bewegungen einer Maschine. Je steifer ein Mensch erscheint, „je exakter beide Vorstellung – Mensch und Mechanismus – ineinander greifen“ desto größer ist der komische Effekt (Bergson 30). Somit können wir schließen, dass die soziale Funktion der Komik eine Strafe gegenüber denjenigen ist, die sich nicht an gewisse Normen der Gesellschaft halten.

Erweiternd beschreibt Bergson drei Bereiche, in denen Komik wirksam ist: 1) Bewegungskomik, 2) Situations- und Wortkomik sowie 3) Charakterkomik.

1) Die Bewegungskomik entsteht in Folge von steifen und mechanischen Gebärden, wie zum Beispiel unbeweglicher Masken oder wiederholender Muster an Gesten. Diese Art des Benehmens löst Gelächter aus, da es nicht der Erwartung an einen freien beweglichen Körper entspricht. „Lächerlich ist [...] eine gewisse mechanisch wirkende Steifheit in einem Augenblick. Da man von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit erwartet“ (Bergson 18).

2) Situations- und Wortkomik ist auf ähnliche Weise von Mechanisierung geprägt. Bergsons Theorie dazu bezieht sich hauptsächlich auf die komischen Situationen, die der Bühne entspringen. Diese Art der Komik bedient sich dreier unterschiedlicher Stilmittel, die von Bergson *Wiederholung*, *Inversion* und *Interferenz der Serien* genannt wird; *Wiederholung* als Gegensatz zu Entwicklung und Veränderung. „Inversion“ bezeichnet das

Stilmittel, das benutzt wird, wenn unterschiedliche Rollen miteinander vertauscht werden, und eine Situation, die sich gegen den richtet, der sie herbeigeführt hat. „Interferenz der Serien“ wird benutzt, um einen Abstand zwischen einem realen Ereignis und einer möglichen Deutung zu erzeugen, zum Beispiel wenn das Publikum eine andere Vorstellung von der Situation bekommt, als die Schauspieler auf der Bühne andeuten (Bergson 73). Bergson schreibt weiter, dass Wortkomik eine Konsequenz des immanenten Widerspruchs der Sprache ist, da sie einerseits von Beschränkungen und Steifheit geprägt, andererseits von Mehrdeutigkeit gefärbt ist. Die Sprache wird komisch, wenn diese Seiten enthüllt werden, wie bei einem Spiel mit der allegorischen und buchstäblichen Deutung eines Wortes.

3) Charakterkomik wird erzeugt durch vier menschliche Laster, die Bergson *Steifheit*, *Automatismus*, *Zerstreuung* und *Ungeselligkeit* nennt (Bergson 105). Die komische Figur ist exzentrisch und unsozial, ihr Benehmen ist mechanisch und ihr fehlt die Fähigkeit die Situation zu überblicken. Im Gegensatz zu den tragischen Figuren, die eng mit ihrem spezifischen Handeln verknüpft sind, richtet sich die Aufmerksamkeit des Publikums bei komischen Figuren auf deren Geste, Haltung, Bewegung und Rede. Die Zuschauer verhalten sich somit anders zu einer komischen Figur als zu einer tragischen, da das Benehmen der komischen Figur keine Identifizierung zulässt, sondern vielmehr Distanz und Kritik (Bergson: 117, 118).

Obwohl die Theorien Freuds und Bergsons viele Züge teilen, haben die beiden Schriftsteller unterschiedliche Ansichten über den Effekt des Lachens. Während Bergson behauptet, dass das Lachen von Gefühlen befreit ist, denkt Freud, dass es Lustgefühle auslöst.

2.5 Kierkegaard: Die humoristische Betrachtung

Selbst wenn der Humor in den Arbeiten Kierkegaards eine zentrale Rolle einnimmt, sowohl thematisch als auch stilistisch, wird er im Zusammenhang mit Humortheorie seltener erwähnt. Die folgende Darlegung seiner Humortheorie stützt sich auf sein Buch *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*, das unter seinem Pseudonym Johannes Climacus im Jahr 1846 erschien. Das Hauptziel des Buches hinsichtlich des Humors ist es, seine Position in der menschlichen Existenz zu erklären.

Davon ausgehend stellt er zwei Thesen über den Humor auf: 1) Humor ist tief in

unserer Existenz verankert und ein essentieller Teil der menschlichen Natur (Kierkegaard: 229). Die höchste Form des Humors ist eine Lebensanschauung, die letztendlich eine religiöse ist (Kierkegaard 343).

Diese zweite These wird durch ihre perspektivische Reduzierung auf einen religiösen Zusammenhang augenscheinlich häufig kontrovers aufgenommen, und ist vielleicht auch der Grund, weshalb Kierkegaards Humortheorie weniger Erwähnung findet. Obwohl ich gerne die zweite These im Bezug auf die Komik Kafkas diskutiert hätte, werde ich mich aus praktischen den Umfang dieser Arbeit betreffenden Gründen ausschließlich auf die erste These konzentrieren. Bevor auf die erste These jedoch weiter eingegangen werden kann, benötigt es einen erklärenden Einblick in das Verständnis Kierkegaards von Humor im Allgemeinen. Seiner Definition nach ist Humor eine eigene Art, das Leben zu betrachten, das im Verhältnis zum Komischen steht: Ein Humorist sieht das Komische in der Existenz und beherrscht die Komik des Lebens (Kierkegaard 400).

Das führt zu der Frage nach der Bedeutung von Komik. Climacus behauptet dazu, dass Komik einen Gegensatz darstellt, und Gegensätze tief in der menschlichen Existenz verankert sind (402). Auf die konkrete Bedeutung dieser Aussage soll weiter unten noch einmal näher eingegangen werden, an dieser Stelle soll die Behauptung genügen, dass Komik und Gegensätze eine Wahrheit der menschliche Existenz repräsentieren. Dies bedeutet, dass der Humorist durch seine Fähigkeit, die Komik in der Existenz zu sehen, zugleich eine besondere Erkenntnis über die Wahrheit der menschlichen Seele besitzt.

Kierkegaard erläutert allerdings, dass diese Gegensätze, die wir auch als eine Art Inkongruenz beschreiben könnten, nicht immer als Komik empfunden werden, die Gegensätze nur dann komisch sind, wenn dabei positive Gefühle angeregt werden:

Sagen er ganske simpel. Det Comiske er tilstede i ethvert Livs stadium (kun at Stillingen er forskjellig), thi overalt hvor der er Liv er der Modsigelse, og hvor der er Modsigelse er det Comiske tilstede. Det Tragiske og det Comiske er det Samme forsaavidt begge er Modsigelsen, men det Tragiske er den lidende Modsigelse, det Comiske den smerteløse Modsigelse (Kierkegaard 394).

Was aber macht den Unterschied zwischen dem Tragischen und dem Komischen aus? Kierkegaard meint, dieser liege in der Art, wie wir die Gegensätze betrachten. Eine humoristische Betrachtung setzt voraus, dass wir unsere Existenz auf einer höheren oder

sogar überlegeneren Stufe betrachten können. Eine Person, die bloß Tragik empfindet, ist in den Gegensätzen gefangen, während der Humorist einen Ausweg kennt: „Den comiske opfattelse frembringer modsigelsen eller lader den blive aabenbar ved at have udvejen *in mente*, derfor er modsigelsen smerteløs“ (Kierkegaard 298). Selbst wenn der Humorist das menschliche Leiden versteht, dass in den Gegensätzen steckt, hat er die Fähigkeit, sich vom Leiden zu distanzieren, indem er es von einer höheren Stufe aus betrachtet.

Bis jetzt haben die genannten Aspekte der Humortheorie Kierkegaards viele Gemeinsamkeiten mit der Theorie Freuds. Aus den vielen Beispielen an Witzen die Climacus im Buch bringt, können wir schließen, dass seine Auffassung von Komik, wie bei Freud, eine Art Inkongruenz darstellt. Climacus spricht nicht von formalen oder logischen Gegensätzen, sondern von einem Missverhältnis zwischen zwei Aussagen, die diese Inkongruenz erzeugen. Obwohl die Analyse Freuds auf die unterliegenden psychischen Prozesse genauer eingeht, teilen beide Schriftsteller die Ansicht, dass Humor Lustgefühle auslöst. Außerdem sind sie sich einig, dass der Humorist durch Hilfe des Einnehmens einer distanzierten Position Leiden in Lustgefühle umwandeln kann. Beide Schriftsteller benutzen damit die Aspekte der Inkongruenz- und Überlegenheitstheorie in ihren jeweiligen Analysen. Davon ausgehend betrachten wir abermals Kierkegaards erste These.

Der Grund, weshalb der Humor laut Kierkegaard ein grundlegender Teil unseres Lebens ist, liegt darin, dass Gegensätze grundlegende Teile unseres Lebens sind. Diese Behauptung Kierkegaards wird verständlich durch seine Sicht auf die menschliche Natur. Er postuliert, dass das Selbst immer versuchen wird die Gegensätze zwischen Seele und Körper, Endlichkeit und Unendlichkeit, dem Immanenten und dem Externen, der Notwendigkeit und der Möglichkeit zu vereinen (Kierkegaard 38). Gerade diese Suche nach einer Synthese ist die Quelle der Inkongruenz und des Gegensätzlichen in der menschlichen Existenz (Kierkegaard 57-58). Sie ist inkongruent, da sie nicht mit der Wirklichkeit kompatibel ist. Die Wirklichkeit ist keine Synthese, sagt Kierkegaard, sondern ein andauerndes Paradoxon, das aus sich kontrastierenden Komponenten besteht (Kierkegaard 57). Demzufolge befinden wir uns in einem konstanten Spannungsverhältnis zwischen Idealität und Realität, zwischen der Hoffnung auf Erlösung und der Unerreichbarkeit dieses Ziels.

Dies erklärt, weshalb Kierkegaard folgert, dass Gegensätze beides sind, sowohl komisch als auch tragisch. Das Tragische des Lebens ist, dass sich die Suche auf das Unendliche konzentriert, wobei die Suche per se unendlich wird (Kierkegaard: 65). Das Komische drückt sich aus in der Widersprüchlichkeit dieser Suche. Dieses Paradoxon verursacht Leid und Komik. Für Einige mag die Erkenntnis, die Existenz sei eine ewige

Suche nach dem Unerreichbaren schmerzhaft sein, für Andere erzeugt sie Komik. Humoristen empfinden dabei Lustiges, da sie fähig sind sich durch das Einnehmen einer überlegenen Perspektive von dem Leiden zu distanzieren.

2. 6 Methodische Herangehensweise

In den drei nächsten Kapiteln untersuche ich die Komik in Bezug auf die Sprache und Struktur, die Figuren und die Erzählstimmen. Freuds Ausführungen zu den unterschiedlichen Witz-Techniken sind zentrale Bausteine in der Analyse der Sprache im dritten Kapitel. Hier wird auch die von Freud postulierte Analogie der Struktur der Witze und der Struktur der Träume in Bezug auf die Erzählungen Kafkas erörtert. Sodann wird Bergsons Bestimmung der Merkmale des komischen Benehmens für die Analyse von Kafkas Figuren herangezogen. Zuletzt werde ich versuchen anhand von Kierkegaards Begriff von Komik die existenziellen Gegensätze in Bezug auf die Erzählinstanz aufzuzeigen. Seine Definition der humoristischen Betrachtung wird zudem ein Ausgangspunkt meiner Diskussion über die humoristische Funktion in Kafkas Erzählungen sein.

3. Die Strukturen der Komik

Von der Literatur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften inneren Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt (Kafka Tagebücher 167).

Die literarische Welt Kafkas ist von großen Kontrasten und Gegensätzen geprägt, seine Geschichten sind außergewöhnlich und surreal, seine Sprache symbolisch und eigensinnig. Viele Kafka-Leser vergleichen diese Aspekte seiner Ästhetik mit den Eigenheiten von Träumen. In der Forschung werden seine Geschichten ebenfalls oft als alptraumhaft bezeichnet. Rainer Stach sieht *Der Prozess* als ein „Monstrum“, in dem „Finsternis, wohin man blickt“ herrscht (537). Laut Stach bedient der Roman den „Albtraum der Moderne“ (553). Ebenso empfand Hannah Arendt die Werke Kafkas als alptraumhaft: sie seien bereits eine Art Prophetie auf die Zeit des zweiten Weltkriegs (Arendt 75-76).

Gegenüber diesen düsteren Deutungen sagte Thomas Mann über Kafka: „Er war ein Träumer, und seine Dichtung ist oft und gar im Charakter des Traumes konzipiert und gestaltet: Sie ahmen die alogische und beklommene Narretei der Träume, dieser wunderlichen Schattenspiele des Lebens, zum Lachen genau nach“ (Zitiert nach Wagenbach 144).

Es ist nachvollziehbar, dass die Literatur Kafkas als traumartig empfunden wird, doch ihre Darstellung als beengende Angstträume ist zumindest einseitig. Gemäß der Ansicht Thomas Manns werde ich hier vielmehr argumentieren, dass die traumartigen Strukturen in „Ein Bericht“, „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ und „Eine kleine Frau“ Komik hervorrufen. Als argumentative Grundlage beziehe ich mich dabei auf Freuds Behauptung, dass Träume und Witze über analoge Mittel funktionieren. Textbeispiele dienen mir dazu, Kafkas Nutzung komischer Stilmittel nachzuweisen. Diese werden in Bezug auf Freuds Unterscheidung zwischen Wort und Gedankenwitz beleuchtet. Dabei soll gezeigt werden, welchen Einfluss der Einsatz dieser Stilmittel auf die Gestaltung der Handlung hat. Ich argumentiere, dass der dramatische Aufbau der Erzählungen bewusst an einer komischen Struktur orientiert. Abschließend folgt eine Diskussion über das Verhältnis von Traum und Humor in den Texten.

3.1. Inhalt

Vor der weiteren Analyse soll hier eine knappe Zusammenfassung der Handlungsinhalte der drei Geschichten „Ein Bericht für eine Akademie“, „Eine kleine Frau“ sowie „Josefine, die kleine Sänglerin oder das Volk der Mäuse“ gegeben werden.

„Ein Bericht für eine Akademie“ erzählt von dem Versuch des Affen *Rotpeter*, ein Mensch zu werden. Er hat den Auftrag, vor einer unbestimmten Akademie einen Bericht über sein Vorleben als Affe im Dschungel an der Goldküste zu halten. Diesem Wunsch kann er jedoch nicht nachkommen, da er sich an diese Zeit nicht mehr erinnern kann. Stattdessen entscheidet er sich von seiner Gefangenschaft zu erzählen. Seine Geschichte fasst er chronologisch zusammen, beginnend mit seinen ersten Erinnerungen an die Begegnungen mit den Menschen bis zu dem Punkt, an dem die Geschichte seine Gegenwart erreicht. Die Geschichte über sein Vorleben beginnt zu dem Zeitpunkt, an dem er während einer Jagdexpedition der Firma Hagenbeck gefangen, dann in eine Kiste eingesperrt und wenig später auf einem Dampfschiff in die menschliche Zivilisation gebracht wird. Seine erste Erkenntnis in Gefangenschaft ist, dass er nie wieder frei sein wird. Das einzige, was ihm Hoffnung geben kann, ist die Suche nach einem Ausweg. Diesen sieht er nur in einem vorsätzlichen Assimilierungsprozess ermöglicht, in welchem er zum Menschen wird. Gemäß dieses Vorsatzes versucht er bereits auf dem Dampfer Menschen nachzuahmen. Nach Monaten in Gefangenschaft kommt er in Hamburg an, muss aber feststellen, dass er noch nicht vollwertig für die Tierdressur eingesetzt werden soll. Im Raum stehen die Optionen „Zoologischer Garten“ und „Variététheater“, und er gibt sich dabei alle Mühe, letztere Alternative für ihn zu ermöglichen, was ihm auch gelingt. Die Affennatur Rotpeters erweist sich jedoch als so hartnäckig und schwer zu ändern, dass sein Trainer aus Frustration in einer psychiatrischen Anstalt endet. Nach mehreren Jahren allerdings erreicht er sein Ziel. Er bekommt gute Jobangebote, die Wahlmöglichkeit der besten Trainer, einen eigenen Impresario, und ist in guter Gesellschaft immer willkommen.

„Eine kleine Frau“ ist eine Geschichte über einen Mann, der über viele Jahre ein schwieriges Verhältnis zu einer Frau hat, die er nicht kennt. Der Mann, der gleichzeitig der Ich-Erzähler ist, beschreibt sie als reserviert und streng gekleidet, jedoch kokett in ihrer Art sich zu bewegen. Der eigentliche Grund, weshalb er ständig an sie denken muss und sie eine zentrale Rolle in seinem Leben einnimmt, ist, dass sie sich immer über ihn ärgert. Auf seinen Vorschlag hin, sie möge ihn einfach ignorieren, geht sie nicht ein. Er ist sich auch sicher, dass

der Ärger nichts mit der Verliebtheit zu tun hat, da sie ihm gegenüber bislang nur Verachtung gezeigt hat. Ihre angebliche Krankheit sieht er als einen indirekten Angriff auf ihn als Person und eine Art, die Öffentlichkeit auf ihre Seite zu bringen. Der Erzähler fürchtet, dass er sich vor der Welt rechtfertigen müsse für das, was er der kleinen Frau angeblich antut. Dass ihn die Öffentlichkeit tatsächlich verurteilt, glaubt er dabei jedoch nicht. Immerhin hält er sich für ein achtenswertes Mitglied der Gesellschaft. So denkt er, dass er irgendwann imstande sein wird, über diesen im Grunde kleinen Umstand hinweg sehen zu können, um sein bisheriges Leben fortzuführen.

„Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ handelt von der Maus Josefine, ihrer Gesangskarriere und dem Verhältnis zwischen ihr und ihrem Volk der Mäuse. Zu Beginn der Geschichte wird ihr Gesang gelobt und als große Kunst bezeichnet, die in der Öffentlichkeit unumstritten ist. Danach folgen mehrere spekulative Ansätze, wie es sich eigentlich mit diesem Gesang verhält. Der Erzähler behauptet, dass das Mäusevolk die Voraussetzungen eigentlich nicht besitze, um Josefines Gesang wirklich beurteilen zu können, da sie völlig unmusikalisch seien und Stille bevorzugen. Allmählich stellt der Erzähler auch fest, dass Josefines sogenannter Gesang bloß ein leises Pfeifen ist und an sich gar nicht so sehr unterschiedlich zu den Stimmen der anderen Mäuse. Dennoch benimmt sich Josefine wie eine Diva und verlangt komplette Aufmerksamkeit bei jedem ihrer Konzerte. Dabei will der Erzähler erkannt haben, dass Josefine und das Mäusevolk unterschiedliche Auffassungen über die Bedeutung ihres Gesanges haben. Sie selbst ist der Meinung, ihre Kunst trüge zur kulturellen Bildung des Mäusevolkes bei. Sie sei der Schutz gegenüber jeglichen äußeren Gefahren und habe die Kraft, die Sorgen der Mäuse zu vertreiben. Der Erzähler hingegen meint, dass der Hauptgrund zur Beliebtheit Josefines nicht ihr Gesang, sondern das Gemeinschaftsgefühl der Mäuse sei, das bei diesen Volksversammlungen entstünde. Josefines Überzeugung über ihre unentbehrliche Rolle führt zu ihrem Begehren, von übriger Arbeit befreit zu werden. Als die Mäuse ihrem Wunsch nicht nachkommen wollen, hält sie fortan immer weniger Konzerte, um am Ende in Bedeutungslosigkeit zu verschwinden.

3.2 Komische Stilmittel

Die zwei Hauptgruppen von Freuds Stilmitteln sind die der Gedankenwitze sowie der Wortwitze. Der Wortwitz spielt mit der Bedeutungsvielfalt der Wörter und benutzt die Stilmittel *Verdichtung*, *Wiederholung* und *Doppelsinn*. Der Gedankenwitz stellt einen Gedankenfehler dar, und benutzt die Stilmittel *Verschiebung*, *Widersinn*, *Unifizierung* und *Darstellung durchs Gegenteil*.

Beide Arten von Stilmitteln sind relevant in der Analyse der drei Geschichten. Allerdings sind Witze gekennzeichnet durch ihre kurze Form und überraschende Pointe, was in den drei Geschichten nicht der Fall ist. Sie sind offensichtlich zu lang und die Peripetien bleiben aus. Wie bei Witzen erfolgt jedoch in den Geschichten eine Reihe schneller inhaltlicher Wechsel, die all das, was vorher erzählt wurde, auf den Kopf stellt und teilweise ins Gegenteil verkehrt. Im Folgenden werde ich zuerst die komischen Techniken Kafkas beleuchten, indem ich in den Texten Beispiele des Stilmittels *Wortwitz* demonstriere. Darauf folgen Beispiele für das Mittel des *Gedankenwitzes*.

3.2.1 Wortspiel mit Doppelsinn

Die theoretische Grundlage für das Studium der Wortkomik Kafkas ist das von Freud etablierte Stilmittel des Doppelsinns. Dieser spielt mit der Mehrdeutigkeit eines Wortes und kann vier unterschiedliche Formen annehmen: 1) Eine Doppeldeutigkeit zwischen einem Namen und seiner dinglichen Bedeutung, 2) der Doppeldeutigkeit zwischen buchstäblicher und metaphorischer Bedeutung, 3) eine als das „reine Spiel mit Wörtern“, worüber eine zusätzliche Andeutung entsteht, indem sich der Witzemacher der Tatsache bedient, dass ein Wort mehrere Bedeutungen haben kann, 4) sowie der Doppeldeutigkeit, die sich aus der Zusammenstellung mehrerer Elemente ergibt, die in der Geschichte konkrete Gegenstände beschreiben, dabei aber gleichzeitig auf eine andere Bedeutung hinweisen (Freud 57). In allen Fällen entsteht Komik als Folge der Mehrdeutigkeit von Sprache als auch über neue Bedeutungen, die sich aus überraschenden Rekombinationen bekannter Begriffe ergeben.

In „Ein Bericht“ sind besonders zwei Wörter wichtig für die Handlung: *Freiheit* und *Ausweg*. Rotpeters besondere Auffassung dieser Wörter setzt seinen existenziellen Kampf in Gang und ist Antrieb für seinen Wunsch, Mensch zu werden.

Ich habe Angst, daß man nicht genau versteht, was ich unter Ausweg verstehe. Ich gebrauche das Wort in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn. Ich sage absichtlich nicht Freiheit. Ich meine nicht dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten. Als Affe kannte ich es vielleicht und ich habe Menschen kennengelernt, die sich danach sehnen. Was mich aber anlangt, verlangte ich Freiheit weder damals noch heute. Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzu oft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten (Kafka „Ein Bericht“ 326).

Nach seiner Definition von Freiheit wird er diese – durch seine Situation bedingt – nie wieder erreichen. Freiheit verbindet er mit seinem früheren Leben und einer Welt, die ihm verloren gegangen ist. Deswegen sucht er stattdessen den Ausweg durch seine Assimilation in die Menschenwelt. Die zwei Wörter *Freiheit* und *Ausweg* werden ständig wiederholt und gegeneinander in Bezug gesetzt, während sich die Details der Geschichte Rotpeters weiter ergänzen. Seine Art diese Wörter zu benutzen ist außergewöhnlich und weicht von einem normalen Sprachgebrauch ab. Im Folgenden wird gezeigt, wie die Wörter durch die Anwendung von Doppelsinn oft überraschende und merkwürdige Konnotationen erhalten.

Nachdem Rotpeter von der Jagdexpedition mit einem Betäubungspfeil getroffen wurde, ist er in Ohnmacht gefallen und wacht erst auf, als er sich bereits auf dem Dampfboot in Gefangenschaft befindet. Hier macht er sich bereits die ersten Gedanken über seine neue Situation: „Ich war zum ersten Mal in meinem Leben ohne Ausweg; zumindest geradeaus ging es nicht; geradeaus vor mir war die Kiste, Brett fest an Brett gefügt.“ (Kafka, „Ein Bericht“ 325). Dieser Satz dient als Beispiel für den *Doppelsinn* zwischen buchstäblicher und metaphorischer Bedeutung des Wortes *Ausweg*.

Der erste Teil des Satzes „Ich war zum ersten Mal in meinem Leben ohne Ausweg“ erscheint wie eine sentimentale und nostalgische Reflexion über sein verlorenes Leben. In diesem Sinn spiegeln die Wörter „ohne Ausweg“ die Hoffnungslosigkeit und Trauer Rotpeters wieder, als er die Erkenntnis gewinnt, dass er als Affe dem bisherigen behüteten Leben unter seinesgleichen entrissen wurde. In dieser Hinsicht suggeriert „ohne Ausweg“ das Vorhandensein eines abstrakten Gefühls.

Der nächste Teil des Satzes „zumindest geradeaus ging es nicht“ verändert jedoch diesen Eindruck. Die Gefangenschaft, die eben noch so gnadenlos und endgültig schien, wird hier relativiert und reduziert sich auf eine einfache Angabe physischer Bewegungsfreiheit und auf eine bestimmte Richtung bezogen.

Am Ende des Satzes verschwindet die allegorische Bedeutung dann ganz, da spätestens hier klar wird, dass Rotpeter lediglich über die konkrete Konstruktion der Kiste spricht. Damit bekommt der Ausdruck „ohne Ausweg“ eine gänzlich andere und konkretere Bedeutung als es zunächst für den Leser den Anschein hatte. Diese Zweideutigkeit der Wörter, zwischen konkreter und allegorischer Bedeutung, ist einer Art *Doppelsinn*, jedoch eine Erweiterung der Beispiele Freuds.

Das in diesem Satz verwendete Stilmittel ist der *Doppelsinn*, der sich aus der dinglichen, konkreten und metaphorischen Bedeutung ergibt. Der metaphorische Ausdruck für das Gefühl der absoluten Hoffnungslosigkeit wird erst modifiziert, dann auf eine neue inhaltliche Richtung bezogen. Anschließend geschieht eine semantische Verschiebung, die auf die buchstäbliche Bedeutung hinweist.

Dieses Spiel mit den Wörtern stellt unsere Erwartungen auf den Kopf und erzeugt Komik. Die unerwartete Verschiebung der Bedeutung von einem erhabenen Gefühl hin zu Rotpeters pragmatischer Perspektive bezüglich seiner neuen Situation, erzeugt etwas Lakonisches und Lächerliches. Auf ähnliche Weise definiert Bergson die Wortkomik: „Sobald sich unsere Aufmerksamkeit auf die materielle Seite einer Metapher konzentriert, wird sie komisch“ (Bergson 84).

Die unterliegende Komik im Sprachgebrauch Rotpeters spiegelt zudem seine besondere Situation wider. Er hat eine Stufe seines Assimilierungsprozesses erreicht, wo er nicht nur die menschliche Sprache nachahmen, sondern auch abstrakte Begriffe und einen akademischen Jargon verwenden kann, wie Beispielsweise in seinem zweiten Satz: „Sie erweisen mir die Ehre, mich aufzufordern, der Akademie einen Bericht über mein äffisches Vorleben einzureichen“ (Kafka „Ein Bericht“ 322). Dabei zeigt der Text, dass er Sprache zwar imitieren kann und sogar als ausgezeichnete Redner gelten darf, dabei in seiner Art zu reden jedoch deutlich die Motivation erkennen lässt, sich vom Menschen abzugrenzen. Trotz der eigenen Überzeugung, sich als vollwertigen Menschen betrachten zu können, sieht er die Welt weiter durch die Perspektive des Affen. Die physisch-orientierte Sicht des Affen wird im folgenden Satz sichtbar:

Ich hatte doch so viele Auswege bisher gehabt und nun keinen mehr. Ich war festgerannt. Hätte man mich angenagelt, meine Freizügigkeit wäre dadurch nicht kleiner geworden. Warum das? Kratz dir das Fleisch zwischen den Fußzehen auf, du wirst den Grund nicht finden (Kafka „Ein Bericht“ 325-326).

Die Verwendung des Wortes *Freizügigkeit* ist in diesem Satz auffällig und ein weiteres Beispiel für das Spiel zwischen abstrakter und buchstäblicher Bedeutung als Eigenart von Sprache. Das Wort *Freizügigkeit*, das meistens auf sexuelle Frivolität oder soziale Großzügigkeit hinweist, wird bei Rotpeter auf Grund der Ähnlichkeit der Wörter mit Freiheit von der konkreten Gefangenschaft gleichgestellt. In diesem Zusammenhang scheint seine Verwendung des Wortes *angenagelt* ebenfalls merkwürdig und unangebracht, da dieses Wort im Gegensatz zur *Freizügigkeit* auf körperliche Beweglichkeit verweist. Dieser Sprachgebrauch zeigt, dass Rotpeter nicht zwischen physischer und mentaler Freiheit differenzieren kann: für ihn existiert keine andere Freiheit als die körperliche.

Diese besondere Konstitution Rotpeters drückt sich in der Ambivalenz der sprachlichen Darstellung des Textes aus. Die Ambivalenz reflektiert seine persönliche innere Spaltung: Er ist teils Mensch, teils Affe. Die menschliche Sprache mit ihren abstrakten Begriffen ist nicht kompatibel mit der physischen Realität des Affen. Rotpeters Definition der Freiheit wirft somit ein komisches Licht auf die gesamte Handlung: Seine philosophische Auslegung über Freiheit und Ausweg, die Darstellung seines existenziellen Kampfes ist bloß ein Ausdruck der Angst des Affen eingesperrt zu sein.

Auf einer metaliterarischen Ebene ist die sprachliche Ambivalenz Rotpeters eine Parodie auf die inkonsistente Beschaffenheit der Sprache. Seine besondere Verwendung der Sprache markiert den Abstand zwischen Beschreibung und dem was eigentlich beschrieben werden soll, zwischen der abstrakten Welt der Wörter und der physischen Realität der Gegenstände. Die Doppelnatur Rotpeters und seine sprachliche Verwirrung erzeugt eine Zurückwendung auf die physische und materielle Seite der Wörter. Durch die Betonung der materiellen Seite der Wörter scheint die lexikalische Leere der allegorischen Sprache lächerlich. Die feierlich-pathetische Ausdrucksweise Rotpeters, seine Verwendung von Fremdwörtern und des erlernten akademischen Jargons pointieren diese Komik zusätzlich, da das Ungenaue und die Mehrdeutigkeit der Sprache dabei deutlich werden.

3.2.2 Wortspiel mit Verdichtung

In „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ gibt es viele Beispiele für das kafkaeske Spiel mit der Sprache. Besonders wird das Stilmittel der *Verdichtung* verwendet.

Laut Freud ist eine *Verdichtung* eine Zusammenstellung von zwei oder mehreren Wörter zu einem neuen Wort oder Satz, wobei jedes Wort seine ursprüngliche Bedeutung behält. Aufgrund dieser doppelten Bedeutung der Wörter liegt es außerdem nahe, auch dieses Stilmittel als eine Art *Doppelsinn* zu betrachten.

Ein Beispiel dieses Stilmittels finden wir in der Art und Weise, wie der Erzähler in „Josefine die beiden Wörter *Pfeifen* und *Konzert* verwendet. Der Erzähler behauptet, nachdem er den Gesang Josefines gelobt hat, dass ihre Konzerte eigentlich nur aus einem leisen Pfeifen bestehen.

Stellt man sich recht weit von ihr hin und horcht, oder noch besser, läßt man sich in dieser Hinsicht prüfen, [...] dann wird man unweigerlich nichts anderes heraushören, als ein gewöhnliches, höchstens durch Zartheit oder Schwäche ein wenig auffallendes Pfeifen (Kafka „Josefine“ 520).

Diese Beschreibung ist im buchstäblichen Sinn gemeint: Josefine pfeift, weil sie eine Maus ist. Ohne dass es jemals in dem Text so beschrieben wird, ist es klar, dass der Erzähler den Gesang Josefines indirekt und unbewusst als ein Pfeifkonzert definiert, also als unangenehme Töne, die Unmut oder Protest ausdrücken.

Der Witz ist, dass die Konzerte dadurch eine völlig andere Bedeutung bekommen. In Anbetracht dieser besonderen Rolle Josefines als eine Figur, die um ihre individuelle Freiheit innerhalb der Gesellschaft kämpft, erscheinen die Konzerte dadurch mehr wie ein rein politischer Protest als eine künstlerische Darbietung. Bei der Verwendung dieser Wörter wird eine implizite Verdichtung gebildet. Durch den Kontrast vom andächtigen Lob der Musikalität Josefines und der indirekten Beschreibung ihrer Konzerte als Pfeifkonzert wird Komik erzeugt.

Ein weiteres Beispiel für den Doppelsinn mit Verdichtung finden wir, wenn der Erzähler sagt, dass das Volk während der Konzerte aufhört zu sprechen und *mäuschenstill* ist: „Da Pfeifen zu unseren gedankenlosen Gewohnheiten gehört, könnte man meinen, daß auch in Josefinens Auditorium gepfeffen wird; es wird uns wohl bei ihrer Kunst und wenn uns wohl ist, pfeifen wir; aber ihr Auditorium pfeift nicht, es ist mäuschenstill“ (Kafka „Josefine“ 521). Die Komik entsteht durch den Doppelsinn: Der Ausdruck ist hier nicht als ein allgemeiner Begriff für die Stille gemeint, sondern ist direkt auf das Schweigen der Mäuse bezogen. Wieder sehen wir, dass Kafka durch die Betonung der buchstäblichen Bedeutung der Wörter die Sprache an sich lächerlich macht.

3.2.3 Gedankenwitz anhand der Darstellung durch das Gegenteil

Zu Beginn der Geschichte „Eine kleine Frau“ wird die Hand der Frau beschrieben. Der Erzähler scheint erstaunt über ihre Hand zu sein und behauptet, er habe niemals eine Hand gesehen „bei der die einzelnen Finger derart scharf von einander abgegrenzt wären“ (Kafka, „Eine kleine Frau“ 508). Die Erwähnung dieser Hand der Frau in der kurzen Introduction und die Art, wie der Erzähler sie beschreibt, hinterlässt beim Leser einen Eindruck, diese Hand sei etwas ganz Besonderes und werde eine wichtige Rolle in der Handlung spielen. Deswegen wirkt es zugleich absurd und komisch, wenn er im nächsten Satz behauptet, dass sie überhaupt nicht merkwürdig ist, sondern „eine völlig normale Hand“ (Kafka „Eine kleine Frau“ 508) und sie durch die ganze Geschichte nie wieder erwähnt wird.

Diese Art von Komik nennt Freud *Darstellung durchs Gegenteil* (Freud 85). Sie entsteht dadurch, dass eine Behauptung über eine Person oder Gegenstand gemacht wird, die nicht mit dem Rest der Beschreibung übereinstimmt. Laut Freud regt gerade das Falsche und Inkongruente bei der Beschreibung zum Lachen an.

Diese Art des komischen Stilmittels wird durchgehend in „Eine kleine Frau“ verwendet. Besonders inkongruent ist die Überlegung des Erzählers über die Macht der kleinen Frau:

Vielleicht hofft sie sogar, daß, wenn die Öffentlichkeit einmal ihren vollen Blick auf mich richtet, ein allgemeiner öffentlicher Ärger gegen mich entstehen und mit seinen großen Machtmitteln mich bis zur vollständigen Endgültigkeit viel kräftiger und schneller richten wird, als es ihr verhältnismäßig doch schwacher privater Ärger imstande ist; dann aber wird sie sich zurückziehen, aufatmen und mir den Rücken kehren (Kafka „Eine kleine Frau“ 510).

Das Verhältnis des Erzählers zu der Frau schwankt stets zwischen großem Respekt und Überheblichkeit ihr gegenüber. Diese wechselnden Emotionen drücken sich in seiner Sprache und Darstellung seiner Geschichte aus.

Beispielsweise behauptet er nachdrücklich, dass ihr fortwährender Ärger bloß ein kleine Bagatelle ist, die gar keine Folgen für sein Leben hat „[...] eine kleine, rein persönliche und [...] leicht zu ertragende Angelegenheit“ [...] (Kafka „Eine kleine Frau“ 514). Andere Male deutet er an, dass dieser Ärger für ihn eine ungeheure Bedeutung hat, „[...] eine gewisse

Nervosität annimmt [...] unter dem nicht zu verwindenden Einfluss der fortwährenden Erschütterung“ (Kafka „Eine kleine Frau“ 514). An dieser Stelle liegt es nahe anzunehmen, dass der Erzähler vor der Macht der Frau furchtbare Angst hat, eine Angst, die sogar schockartige und physische Nachwirkungen nach sich zieht. Diese Reaktionen auf ihr Verhalten veranlassen ihn dazu, sein ganzes Leben in Frage zu stellen und Selbstmord in Erwägung zu ziehen (Kafka „Eine kleine Frau“ 513). Seine Darstellung von ihrer Wirkung auf sein Leben, einmal als eine leicht zu ertragende Angelegenheit, dann wieder als fortwährende Erschütterungen zu beschreiben, ist offensichtlich inkongruent und dient als Beispiel für die *Darstellung durchs Gegenteil*.

Der Titel „Die kleine Frau“ ist emblematisch für *die Darstellung durch das Gegenteil*, aber hier in der Kombination mit *Doppelsinn*. In der Absicht, die Rolle des Erzählers in seiner Geschichte klein zu halten und sein Verhältnis als unbedeutend darzustellen, lässt sich ersehen, dass der Titel nicht nur auf die Körpergröße der Frau bezogen ist, sondern auch auf ihre psychologische Bedeutung für den Erzähler. Schon über den Titel soll suggeriert werden, dass sie ungefährlich, unscheinbar und unwichtig ist. Im Gegensatz zum Titel offenbart jedoch die minutiöse und gründliche Beschreibung des Erzählers, dass die Frau im Gegensatz zu all seinen Beteuerungen einen großen Platz in seinem Leben und in seinen Gedanken eingenommen hat. Der Titel spielt so mit der Zweideutigkeit des Wortes *klein*.

Heißt es aber, wie Freud meint, dass diese Art der Darstellung Komik erzeugt? Ist die Angst des Erzählers witzig?

Diese Frage wird in Bezug auf das Verhalten des Erzählers in dem Kapitel über Charakterkomik näher betrachtet. In Bezug auf die inkongruente, stilistische und sprachliche Darstellung lässt sich in den der Sprache unterliegenden enthüllenden Denkfehlern durchaus eine Komik erkennen. Die unlogischen Schlussfolgerungen, die der Erzähler aus seinen Eindrücken und Überlegungen zieht, die Mischung aus vehementen Behauptungen und unsicheren Fragen und die unzähligen Widersprüchlichkeiten verleihen der Geschichte ihre Komik.

3.2.4 Gedankenwitz durch Automatismus

In der Geschichte „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ benutzt Kafka wie in „Die kleine Frau“ das komische Stilmittel *Darstellung durchs Gegenteil*. Die Kommentare des Erzählers über den Gesang Josefines sind durchgehend widersprüchlich, was die ganze Darstellung verwirrend und inkongruent macht. Beispielweise behauptet der Erzähler zunächst, dass Josefine wunderschön singen kann: „Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt“ (Kafka „Josefine“ 518), wobei er später meint, dass sie eigentlich nur pfeift: „Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen?“ (Kafka „Josefine“ 519),

In Bezug auf die sprachliche Komik in „Josefine“ werde ich mich jedoch vornehmlich auf die von Freud genannten Stilmittel des *Automatismus* beschränken, in denen Gedankenwitze vorkommen. Diese Art von Witzen versucht logisch zu scheinen, aber sie verstecken einen Gedankenfehler (Freud 77). Ein Person, beispielsweise A genannt, insistiert darauf, dass seiner Auffassung nach ein Sachverhalt richtig ist. Wenn eine andere Person B in mehreren Punkten zeigt, dass die Meinung der Person A nicht stimmt, räumt A nicht seine Fehler ein, sondern findet einen Ausweg durch Argumente, die die Wahrheit überdecken. Die Einwände von Person B haben zur Folge, dass A seine Meinung eigentlich revidieren müsste, aber A verweigert sich, den Zusammenhang zwischen seiner Aussage und dem Gegenargument in Betracht zu ziehen. Damit entsteht ein Automatismus in seiner Argumentation, da er es „versäumt ...“, sich den Anforderungen der Situation anzupassen“ (Freud 80).

Genau diese Art des *Automatismus* finden wir in der Argumentationsweise des Erzählers in „Josefine“ wieder. Der Erzähler verteidigt die Meinung, Josefines Gesang sei ungewöhnlich und habe eine besondere Macht über diejenigen, die sie anhören. Indem er versucht diese besondere Macht zu erklären, stößt er jedoch auf mehrere Tatsachen, die das Gegenteil besagen. Es stellt sich heraus, dass Josefines sogenannter Gesang eigentlich gar kein Gesang und ihre Stimme nicht außergewöhnlich ist, sondern ein typisches und ordinäres Pfeifen. Die angebliche Macht Josefines über das Volk beruht nicht auf ihrem künstlerischen Talent, sondern auf der Nachsicht des Volkes gegenüber ihrem kindlichen Verlangen nach Aufmerksamkeit

Trotz dieser Tatsachen, die alle gegen die Macht und Besonderheit Josefines musikalischer Leistung sprechen, besteht der Erzähler unbeirrbar auf die außergewöhnliche Wirkung des Gesanges. Auch nachdem er zugegeben hat, dass sie eigentlich nur pfeift, gibt er

seine ursprüngliche Meinung nicht auf, sondern versucht sie erneut zu verteidigen: „[...] wenn man vor ihr sitzt weiß man: was sie hier pfeift ist kein pfeifen“ (Kafka „Josefine“ 521). Der Automatismus durch das Beharren des Erzählers auf eine bestimmte Meinung macht seine Argumente widersprüchlich, und verleiht der Geschichte einen komischen Charakter.

Die Verteidigung des Erzählers vom Gesang folgt der Vorstellung, die so etabliert im Leben des Mäusevolkes ist, dass sie nicht zu erschüttern ist. Der Text entschleierte die hoffnungslose Suche nach Antworten, die es nicht gibt, da die Suche von falschen Prämissen ausgeht. Da es keinen Gesang gibt, kann er weder untersucht noch verteidigt werden. Die Argumentationskette des Erzählers dreht sich somit im Kreise. Die Antworten auf seine eigenen Fragen werden zunehmend widersprüchlicher und verwirrender. Da er nicht bereit ist, seine Prämisse zu verwerfen, schafft er es nicht, die Einwände gegen seine ursprüngliche Behauptung zu beantworten. Stattdessen löst er das Problem, indem er das Problem verschwinden lässt; er lässt einfach Josefine aus der Geschichte entrücken, ohne dies weiter zu erklären. [...] „Josefine aber wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes, und bald [...] in gesteigerte Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder“ (Kafka „Josefine“ 538).. Das Vergessen ihrer Existenz ist somit die Lösung um das Rätsel ihres Gesangs, da es auf die Fragen keine Antwort gibt.

Genau in dem Spannungsverhältnis zwischen falscher Prämisse und unwahrscheinlichen Erklärungen entsteht die Komik der Geschichte. Die Vorstellung von der Macht des Gesanges, auf die der Erzähler seine Argumente baut, wird dadurch demontiert, dass jede Behauptung angezweifelt wird. Jedes Argument wird aufgelöst genau wie die Gegenstände die Argumente auflösen. Auf Grund dieses kontinuierlichen Negationsprozesses der Geschichte bleibt nur ein leeres Postulat vom sogenannten mächtigen Gesang: Die Begriffe Gesang und Macht werden schließlich ihrer Bedeutung entleert.

In seinem Essay *Der buchstäbliche Körper* bezeichnet Hans-Thies Lehmann dieses kafkaeske Spiel mit den Worten „Entzug der Referenz“.

Kafkas Schreiben gehorcht einem Gesetz, das man als Entzug der Referenz begreifen muss. Der Text macht sich ein Spaß daraus (der zugleich Verzweiflung ist), einen von den Buchstaben evozierten Gegenstand nicht etwa darzustellen, sondern im Fortschreiten der Sätze zu demontieren (Lehmann 88).

Der Ausgangspunkt von Lehmanns Behauptung ist hier die semiotische Erklärung eines Wortes als eine Koppelung zwischen einer mentalen Vorstellung (Signifikat) und einem konkreten oder abstrakten Phänomen in der Welt (Referent).

In „Josefine“ präsentiert der Erzähler ein Wort, das sich auf ein bestimmtes Phänomen bezieht – nämlich Gesang. Dieses Objekt wird jedoch nur suggeriert und im Laufe der Geschichte schließlich vollständig demontiert. Durch diese Demontierung verschwindet die Verbindung zwischen dem Wort und seinem realen Referent. Auf ähnliche Weise wie Josefine aus der Geschichte verschwindet, verschwindet auch jede Vorstellung von dem, was dieser Gesang eigentlich ist, da das Wort als eine phänomenologische Realität verschleiert wird. Die Behauptung über den außergewöhnlichen Gesang erscheint somit als ein eigenartiges und leeres Postulat, eine seltsame mentale Vorstellung, die in den Köpfen der Mäuse eingefroren ist. Die Erzählung spielt mit unserer mentalen Vorstellung von Worten und Ausdrücken und zeigt dabei den Abgrund zwischen diesen Worten und der phänomenologischen Welt.

In der Analyse von „Ein Bericht“ haben wir gesehen, dass der Text mit dem *Doppelsinn* zwischen der materiellen und der allegorischen Bedeutung der Worte spielt. In „Josefine“ geschieht ein ähnliches Spiel mit Worten, jedoch hier als ein Spiel zwischen unserer mentalen Vorstellung von einem Wort und dem Phänomen, auf das sich das Wort bezieht. Die Komik entsteht durch die Entschleierung der Tatsache, dass die mentale Vorstellung eines Begriffs über die empirische Wirklichkeit trumpft. Die mentale Vorstellung der Mäuse über den außergewöhnlichen Gesang Josefines ist eine *automatische* Antwort geworden, die nichts mit der Realität zu tun hat und deswegen nicht zu erklären ist.

3.4 Das Verhältnis zwischen Träumen und Komik

Die Stilmittel, die in diesem Kapitel erwähnt wurden, kommen nach Freud sowohl in Träumen wie bei Witzen vor. Sie operieren sozusagen mit den gleichen Mitteln. Laut Freud haben sie ähnliche Strukturen, weil beide, Humor und Träume, wichtige Quellen des Unbewussten sind: Sie behandeln unterdrückte Wünsche, die indirekt durch ein verwickelteres Muster von Wörtern und Äußerungen zum Vorschein kommen (Freud 186).

In vielen Erzählungen Kafkas werden die Träume der Figuren direkt thematisiert. Beispielweise werden in „Die Verwandlung“ und „Ein Traum“ die Grenzen zwischen Wach

und Schlaf geschildert. Dies ist nicht der Fall in „Ein Bericht“, „Die kleine Frau“ und „Josefine“. Jedoch haben sie auf Grund der surrealen Aspekte der Handlung wie beispielweise in Form des menschlichen Affen, der singenden Maus und dem Mann, der sich dauerhaft mit dem Ärger einer fremden Frau beschäftigt, gewisse Ähnlichkeiten mit Träumen. Die Texte bestehen alle aus einer Fülle von kontrastierenden Bedeutungen und Paradoxien, die verwirrend und desorientiert wirken. Gleichzeitig sorgt die Mischung aus dem Phantastischen und dem Realen, zwischen winzigen Details und großen Fragen, Banalem und Existenzuellem dafür, dass die Geschichten unwillkürlich symbolisch wirken – symbolisch in der Art, wie Träume symbolisch sind.

Die Erzählungen Kafkas scheinen wie Projektionen des Inneren auf das Äußere zu sein, als ob die äußere Welt eine Spiegelung der psychologischen Zustände der Figuren ist. Analog der Traumstruktur formen die unbewussten Erlebnisse und die psychologischen Zustände der Figuren die Gestaltung der literarischen Welt. Diese Elemente des Traums kommen jedoch in „Josefine“, „Ein Bericht“ und „Eine kleine Frau“ witzig vor, und die komischen Stilmittel haben einen komischen Charakter.

Laut Freud ist der zentrale Unterschied zwischen Träumen und Witzen, dass Witze im Gegensatz zu Träumen nicht ein unmittelbares Produkt des Unbewussten sind, da sie offensichtlich nicht in einem unbewussten Zustand entstehen (192). Stattdessen „spielen“ Witze mit unbewusstem Material auf eine bewusste Art und Weise (Freud 192).

Kafka spielt auf ähnliche Weise mit dem unbewussten Material. Durch die Mehrdeutigkeit und inkongruente Verwendung gewisser Wörter entsteht eine charakteristische Unsicherheit in den Texten. Diese Unsicherheit wirkt jedoch nicht gefährlich oder bedrohlich, weil die Texte keine Identifizierung zulassen. Kafka mag mit der psychoanalytischen Forschung der Träume und deren Symbolen vertraut gewesen sein. So gesehen sind seine Texte eher ein Spiel mit unterbewussten Elementen, eine Belustigung, die gleichzeitig eine Verzweiflung ist, ein menschlicher Versuch, die Welt zu verstehen und durch die Sprache zu vermitteln. Auf dieses Thema werde ich im zunächst in Bezug auf die Figuren näher eingehen.

4 Die Komik der Figuren

Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld,
ein vorzeitiges Abbrechen des
Methodischen, ein scheinbares
Einpfehlen der scheinbaren Sache (Kafka
Aphorismen 14).

Laut Theodor W. Adorno sind Kafkas Figuren Spielbälle der Umstände und Marionetten in einem Spiel, das sie nicht kontrollieren können: „Die gebannten Menschen handeln nicht von sich aus, sondern als wäre ein jeglicher in ein magnetisches Feld geraten“ (Adorno 28). Ein großer Teil der älteren Kafka-forschung ist von solch einem Verständnis geprägt. Diesen Studien zufolge sind Kafkas Figuren Opfer äußerer Mächte und somit weder verantwortlich für die Prüfungen noch zurechnungsfähig in den Prüfungen, denen sie ausgesetzt sind – ähnlich dem Helden in der antiken Tragödie, der dem Schicksal unterworfen und Opfer des willkürlichen Willens der Götter ist, mit dem Unterschied, dass die Götter und das Schicksal durch bürokratische und politische Mächte ersetzt sind. Diese Auffassung erscheint zweifelhaft, wenn man bedenkt, dass die Texte zur Hochzeit des Modernismus und Existentialismus geschrieben sind, einer Zeit, in der die Verantwortlichkeit und Wahl des Individuums im Zentrum des Denkens steht. Zwar mögen die äußeren Bedingungen übermächtig erscheinen, dies ist jedoch bedingt durch die eingeschränkte Perspektive der Figuren.

Eine modernere Interpretation von Kafkas Figuren fokussiert sich daher auf deren eigenem Verhalten gegenüber den externen Kräften, die sie bedrohen (Nutting 657). Durch eine solche Lesung wird es möglich, sie als verantwortungstragende und handelnde Individuen und nicht als ausgelieferte Opfer zu sehen. Eine solche Perspektive ist, wie wir sehen werden, gleichzeitig eine Voraussetzung für eine komische Lesart der Figuren.

Bergsons Begriff der *Interferenz der Serien* ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung: „Komisch ist eine Situation immer dann, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängige Ereignisreihen hervorbringt und gleichzeitig auf zwei ganz verschiedene Arten gedeutet werden kann.“ (73) Die Komik entsteht, wenn dem Zuschauer oder Leser klar wird, dass eine Figur eine Situation falsch einschätzt und dem Geschehen eine ganz falsche Bedeutung beimisst, ohne dass die Figur selbst das sieht. (Bergson 73) Dies setzt voraus, dass

wir als Leser zwei parallele Perspektiven in der Situation sehen können: „[W]ir pendeln zwischen dem möglichen und wirklichen Sinn“ (Bergson 73).

In seiner Lesung von *Das Schloß* weist Peter West Nutting darauf hin, dass Kafkas Texte gerade durch eine solche Doppelperspektive charakterisiert sind: Versuche man, Kafkas Texte aus dem Blickwinkel des Protagonisten zu lesen, wirke die Handlung oft verwirrend, absurd und verhängnisvoll. Der Humor in Kafkas Literatur entsteht Nutting zufolge erst, wenn der Leser die Protagonisten von außen betrachtet (Nutting 653). Ich werde im Folgenden daher die drei Texte ausgehend von einer solchen äußeren Perspektive analysieren, zuerst durch eine Studie zum Verhalten der Protagonisten. Ich werde hier insbesondere vier Charakterzüge als Ausgangspunkt nehmen, die nach Bergson komische Charaktere kennzeichnen, um danach die Protagonisten aus der Perspektive der Nebenfiguren zu untersuchen.

4.1 Der Fehler der Hauptfiguren

Aristoteles behauptet, dass der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie darin bestehe, dass die tragischen Figuren gewöhnlichen Menschen nachempfunden seien, während die komischen Figuren Menschen nachahmten, die schlechter als der Durchschnitt seien. „Die Lächerlichkeit ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler [...]“ (12).

Henri Bergsons Humortheorie zur Charakterkomik basiert zu einem großen Teil auf dieser These. Ähnlich wie Aristoteles behauptet auch er, dass komische Figuren dadurch gekennzeichnet seien, dass sie oft die Situation falsch beurteilten oder auffassten. Bergson behauptet jedoch, dass es ihr unsoziales Verhalten sei, welches den Ursprung der Komik ausmache, und nicht ob sie gute oder schlechte Menschen seien (Bergson 104).

Laut Bergson gibt es insbesondere vier Charakterzüge, die komische Figuren kennzeichnen: *Automatismus*, *Steifheit*, *mentale Abwesenheit* und *unsoziales Verhalten* (Bergson 105). Die Komik gibt sich in Worten und Gesten einer Person zu erkennen, wenn sich zeigt, dass sie sich ihrer eigenen Handlung nicht bewusst ist, sie aber dennoch automatisch ausführt. Die komischen Charaktere haben außerdem oft einen Hang zur Unaufmerksamkeit sich selbst und ihren Mitmenschen gegenüber. Als Folge dieser Unaufmerksamkeit erscheinen sie unsozial und als Individuen am Rande gesellschaftlicher Normen und Regeln.

Genau diese Charakterzüge will ich als Ausgangspunkt nehmen, wenn ich das Verhalten der Hauptpersonen in „Ein Bericht“, „Josefine“ und „Eine kleine Frau“ analysieren werde. Darüber hinaus werde ich zudem Beispiele für Kafkas Gebrauch von *Slapstickhumor* und *Gag* in den Texten aufzeigen.

4.1.1 Der Automatismus bei der Josefine-Figur

Im vorigen Kapitel über Kafkas Wortkomik haben wir gesehen, dass die Verteidigung des Erzählers von Josefines ‘mächtigen’ Gesang von einem gewissen Automatismus geprägt ist. Trotz offensichtlicher Gegenargumente besteht der Erzähler darauf, dass Josefines Gesang eine enorme Macht habe. Diese Form von Automatismus gilt indes nicht nur für die eingefleischte Vorstellung des Volkes der Mäuse, sondern kann auch auf Josefines Verhalten übertragen werden. Ihre Handlungen sind dermaßen von der Überzeugung ihrer eigenen Rolle als Sängerin geprägt, dass sie es vorzieht, eher an dieser Überzeugung festhaltend zu Grunde zu gehen, als ihr Verhalten zu ändern. So sagt der Erzähler:

[...]vom Kampf abschrecken läßt sie sich dadurch nicht. In letzter Zeit verschärft sich sogar der Kampf; hat sie ihn bisher nur durch Worte geführt, fängt sie jetzt an, andere Mittel anzuwenden, die ihrer Meinung nach wirksamer, unserer Meinung nach für sie selbst gefährlicher sind (Kafka „Josefine“ 534).

Dies ist Bergson zufolge ein Beispiel für ein von Automatismus geprägtes Verhalten. Bergsons Analysebeispiel für ein solches Verhalten ist, wenn eine Person automatisch seinen eigenen Weg geht, ohne Rücksicht auf die Umwelt zu nehmen. Nach Bergson ist „Das Lachen [...] dazu da, den Einzelgänger zurückzuholen und aus seiner Zerstretheit zu wecken.“ (Bergson 98)

Josefine ist ein typisches Beispiel für einen solchen *Einzelgänger*. Sie nimmt eine ganz einzigartige Position innerhalb des Mäusevolkes ein und als ihre einzige Sängerin erntet sie sowohl Lob als auch Kritik. Das führt dazu, dass ein Abstand zwischen dem Kollektiv (das Volk der Mäuse) und dem Individuum (Josefine) entsteht. Dieser Abstand hat sowohl Vor- als auch Nachteile.

Einerseits erhält sie Bestätigung und Anerkennung. Selbst wenn das Leben des Mäusevolkes von schwerem Mühsal und drohender Gefahr durch äußere Feinde geprägt ist, nehmen sie sich immer die Zeit, Josefines Konzerten zuzuhören. Das einzige, was sie tun muss, ist sich hinzustellen und zu zeigen, dass sie bereit ist zu singen, und schon tun sie ihr Bestes, um so viele ihrer Mitglieder wie möglich zu versammeln:

„Und um diese Menge unseres fast immer in Bewegung befindlichen, wegen oft nicht sehr klarer Zwecke hin- und herschießenden Volkes um sich zu versammeln, muß Josefine meist nichts anderes tun, als mit zurückgelegtem Köpfchen, halboffenem Mund, der Höhe zugewandten Augen jene Stellung einzunehmen, die darauf hindeutet, daß sie zu singen beabsichtigt“ (Kafka „Josefine“ 523).

Diese spezielle Position gibt ihr einen Bewegungsspielraum und eine Freiheit, die die anderen nicht haben. Die Regeln, die für den Rest des Mäusevolkes gelten, gelten nicht für sie, „Nur Josefine macht eine Ausnahme [...]“ (Kafka „Josefine“ 531).

Andererseits macht diese Position sie zu einem Einzelgänger, sie ist ein einzelnes Individuum außerhalb des Kollektivs. So gesehen ist sie abhängig von der Anerkennung durch das Volk der Mäuse, um ihren besonderen Platz in der Gesellschaft behalten zu können. Die Anerkennung durch das Volk der Mäuse hat aber ihre Grenzen: „Das Volk ist Josefine doch ergeben, nur nicht bedingungslos“ (Kafka „Josefine“ 524). Sie wird damit zu einer Zielscheibe für Kritik und Tratsch des Volkes der Mäuse. Viele sehen es kritisch, dass sie sich Freiheiten herausnimmt, von denen der Rest des Mäusevolkes nur zu träumen wagt. Andere stehen ihrer sogenannten künstlerischen Begabung skeptisch gegenüber.

Zwei Fragen tauchen hier auf: Was hat Josefine an sich, das bewirkt, dass sie eine solch einzigartige Rolle unter dem Mäusevolk bekommen hat? Und wodurch unterscheidet sie sich in ihrem Verhalten von den anderen?

Der wichtigste Grund dafür, dass Josefine eine solche Position innerhalb des Mäusevolkes einnimmt, ist der Vorstellung geschuldet, die sie von sich selber hat, und ihrem unermüdlichen Bemühen, diese Vorstellung aufrechtzuerhalten. Sie sieht sich selbst als eine große Künstlerin und als eine Notwendigkeit für das Mäusevolk als dessen Beschützerin: [...] „sie glaubt, sie sei es, die das Volk beschütze. Aus schlimmer politischer oder wirtschaftlicher Lage rettet uns angeblich ihr Gesang“ (Kafka „Josefine“ 525). Ihre Gesangskarriere ist somit eine Aufopferung, die sie sich selbst auferlegt hat. Diese Vorstellung ist so tief in ihr verankert, dass sie jeder Form von Widerstand trotzt und zu allen

möglichen Mitteln greift, um ihren künstlerischen Status aufrechtzuerhalten. Sie verlangt allgemeine Anerkennung für ihr musikalisches Wirken durch die Befreiung von jedweder anderen Arbeit. „Schon seit langer Zeit, vielleicht schon seit Beginn ihrer Künstlerlaufbahn, kämpft Josefine darum, dass sie mit Rücksicht auf ihren Gesang von jeder Arbeit befreit werde“ (Kafka „Josefine“ 532). Als das Volk der Mäuse nach und nach Widerspruch gegen Josefines unangemessene Forderungen und ihr seltsames Betragen erhebt, weicht sie nicht von ihrer ursprünglichen Auffassung ab: „Josefine aber gibt nicht nach“ (Kafka „Josefine“ 536). Ganz im Gegenteil erhöht sich die Intensität ihrer Ansprüche und ihre Konzerte werden immer dramatischer: „[...] hier kämpft sie nicht unmittelbar mit der kostbaren Waffe des Gesanges, jedes Mittel, das sie anwendet, ist daher gut genug“ (Kafka „Josefine“ 535). Laut dem Erzähler werden die Konzerte kürzer, sie nimmt die Rolle der leidenden Künstlerin ein, sie beginnt hinterherzuhinken und verkürzt die Koloraturen.

Der Erzähler sieht ein, dass Josefine zu stolz ist, um nachzugeben und dass dieser Stolz sie zerstören wird: „[...] nun kann sie nicht mehr zurück, ein Zurückgehen heiße sich selbst untreu werden, nun muß sie schon mit dieser Forderung stehen oder fallen.“ (Kafka „Josefine“ 533). Es ist ein Kampf zwischen Josefine und dem Mäusevolk entbrannt, den sie verdammt ist zu verlieren. Sie weigert sich trotz des sinkenden Interesses des Mäusevolkes ihr Verhalten zu ändern, weil dies auch bedeuten würde, den Heldinnen- und Künstlerstatus aufzugeben.

Der Grund dafür ist, dass ihre ganze Identität und ihr ganzes Verhalten von dieser einen Vorstellung bedingt sind, die sie von sich selbst hat:

„Josefine wäre nicht Josefine, wenn dies wahr wäre. [...] Wenn sie etwas fordert, so wird sie nicht durch äußere Dinge, sondern durch innere Folgerichtigkeit dazu gebracht. Sie greift nach dem höchsten Kranz, nicht, weil er im Augenblick gerade ein wenig tiefer hängt, sondern weil es der höchste ist; wäre es in ihrer Macht, sie würde ihn noch höher hängen.“ (Kafka „Josefine“: 535).

Ihr Problem ist es, nicht zu verstehen, dass diese Vorstellung die Akzeptanz durch das Volk der Mäuse zur Bedingung hat und dass sie ohne diese verloren ist. Sie weigert sich, die Meinung der anderen an sich heranzulassen und besteht darauf, ihren eigenen Weg zu gehen, selbst wenn sich erweist, dass dieser sie in die Irre führt. Josefines Naivität und Ignoranz gegenüber den Auffassungen des Mäusevolkes sind daher die Grundlage für ihren komischen Charakterzug.

Ich will in diesem Zusammenhang Freuds Analyse des Naiven hinzuziehen. Er meint, dass das Naive in Handlungen oder Rede einer Person oft Komik auslöse. Freud zufolge ist das Naive die Abwesenheit einer Hemmung: „Das Naïve entsteht, wenn sich jemand über eine Hemmung voll hinaussetzt, weil eine solche bei ihm nicht vorhanden ist“ (194) Weiter behauptet er, dass „das Naïve zu allermeist am Kind gefunden wird, in weiterer Übertragung dann beim ungebildeten Erwachsenen, den wir als kindlich betreffs seiner intellektuellen Ausbildung auffassen können.“ (Freud 195)

Es ist genau solch ein skrupelloses und kindisches Verhalten, das wir in der Josefinefigur sehen. Aufgrund ihrer kindischen Naivität und Sturheit verliert sie den Kampf um Anerkennung. Es ist eben gerade ihre Fehleinschätzung der Situation, die sie komisch erscheinen lässt. Statt sich der Situation anzupassen, dem Volk der Mäuse entgegenzukommen, so dass sie ihre Position behalten könnte, fährt sie auf ihre übliche Weise fort. Ihre Sturheit und engstirnige Perspektive erzeugen somit die entgegengesetzte Wirkung von dem, was sie sich erhofft hatte: Anstatt die Heldin des Mäusevolkes zu sein, verliert sie Ansehen und Respekt, und die Illusion, in der sie lebt, wird entschleiert.

4.1.2 Der Automatismus bei der Rotpeterfigur

Das Verhalten der Rotpeterfigur trägt ebenso Züge von *Automatismus*. Weil er überzeugt davon ist, dass ein Leben im Zoo seinen Untergang bedeuten würde, ist der Ausweg mittels eines Assimilierungsprozesses ein Überlebensimpuls und keine wirkliche Wahl. Da die Freiheit mit seinem alten Ich verbunden ist, wird der Zwang die Überschrift für seinen Zustand als Mensch. Er muss seine eigene Natur zum Rückzug zwingen, um menschenähnlich zu werden: „Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch“ (Kafka „Ein Bericht“ 322).

Bergson behauptet, dass jeder Charakter komisch ist, „vorausgesetzt, man versteht unter Charakter das, was in einem Menschen an einen eingebauten, automatischen funktionierenden Mechanismus erinnert“ (106). Damit meint er, dass Komik entsteht, weil man als Betrachter erkennt, dass jemand „von sich selbst ablenkt“ durch Nachmachung und Wiederholung eines gewisse typischen Verhaltens. Er ist komisch, weil er sich sozusagen in einen vorbereiteten Rahmen fügt (Bergson 106).

Alle Handlungen Rotpeters als ‘Mensch‘ werden im Laufe seiner Entwicklung daher mechanisiert und automatisiert: Sie sind Nachahmungen menschlichen Verhaltens. Er unterdrückt die natürlichen und freiwilligen Impulse zum Vorteil von erlernten und automatisierten Verhaltensmustern und ordnet sich damit in einen vorgeführten Rahmen ein. Rotpeters menschlicher Entstehungsprozess ist deswegen eine Unterdrückung des Subjektiven, seiner eigenen Identität.

Auf diese Weise findet er keinen Ausweg aus der Gefangenschaft, viel eher begibt er sich in eine andere Art von Gefangenschaft. Das physische Gitter wird ersetzt durch die ‘menschlichen‘ Begrenztheiten, denen er sich unterwirft. Sein menschliches Sein ist eine äußere Hülle, eine Nachahmung äußerer Gesten und Bewegungen, in gleicher Weise wie eine Maschine, wo die Absicht und der Zweck der Bewegung von einem Außenstehenden durchdacht und systematisiert sind. Er erklärt, dass er sich in diesem neuen Menschenzustand beständig „wohler und eingeschlossener“ fühle, er hat augenscheinlich die Bedingungen für seine Unfreiheit akzeptiert (Kafka „Ein Bericht“ 322). .

Die Rotpeterfigur ist ähnlich wie Josefine von Naivität und Engstirnigkeit geprägt. Trotz Rotpeters Behauptung, er habe das Bildungsniveau eines Durchschnittseuropäers erreicht, kommt im Text deutlich zutage, dass Rotpeters intellektuelle Kapazität nicht sonderlich entwickelt ist.

Das Komische an Rotpeters menschlicher Existenz ist der Kontrast zwischen Verhalten und Intellekt, zwischen Darstellung und Erfahrung. Denn selbst wenn seinem Verhalten eine Logik zugrunde liegt, ist es nach wie vor eine auf missverstandenen Erfahrungen aufgebaute, verdorbene Affenlogik. Da seine innere Motivation, ein Mensch zu werden, auf einer wagen Empfindung aufbaut, die er als Affe hatte, eine Empfindung, die im Grunde genommen in seinem Überlebensinstinkt wurzelt, erscheinen alle seine Anstrengungen wie Karikaturen menschlichen Verhaltens. Er hat keine wirkliche Einsicht darin, ein Mensch zu sein, daher beurteilt er die Bedeutung menschlicher Handlungen und Eigenschaften die ganze Zeit falsch. Das, was natürliche Aspekte einer Kultur und ein soziales Muster für die Menschen sind, wie zum Beispiel Ausspucken und Schnapstrinken, sind für ihn essentielle Aufgaben, die es zu bewältigen gilt, um die ‘Menschenprüfung‘ zu bestehen.

„Es war so leicht, die Leute nachzuahmen. Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, daß ich mein Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht. Die Pfeife rauchte ich bald

wie ein Alter; drückte ich dann auch noch den Daumen in den Pfeifenkopf, jauchzte das ganze Zwischendeck; nur den Unterschied zwischen der leeren und der gestopften Pfeife verstand ich lange nicht“ (Kafka „Ein Bericht“329).

Der Kontrast zwischen der sprachlichen Präzision und genauen Auslegung einerseits und der kuriosen Naivität und mangelnden Selbsteinsicht andererseits wirkt komisch. Der natürliche Zusammenhang zwischen Inhalt und Darstellung, Gedanken und Wort erscheint in Rotpeters Darstellung sowohl entfremdend als auch lächerlich. Viel der Komik in Rotpeters Art, sich auszudrücken, ist somit seiner Fehleinschätzung der menschlichen Sprache und des menschlichen Verhaltens geschuldet.

4.1.3. Die kleine Frau: Slapstick, Gag, Steifheit

In Kafkas Texten spielen Körpersprache und Gesten der Figuren eine ganz besondere Rolle und sind oft eine Quelle der Komik. Walter Benjamin hat auf die Bedeutung von Gesten in Kafkas Literatur hingewiesen und beobachtet eine Auflösung des Geschehens in das Gestische: „In den Kafkaesken Gesten einbindet sich die Kreaturen, der die Worte von den Dingen genommen worden sind“ (*B. über Kafka*105). Tendenziell gehen Kafkas Figuren zu einer gestikulierenden Kommunikationsform über, wenn die verbale Sprache nicht hinreichend erscheint. Gesten als ein Teil der Körpersprache fungieren dann als Stellvertreter für die verbale Sprache.

Diese Form des Humors könnte Kafkas Sprach-Komik zugeordnet werden, da sie eben die Unzulänglichkeit der Sprache thematisiert. Hier wird sie jedoch unter dem Aspekt der Figuren-Komik behandelt, da die Komik aus dem Verhalten der Figuren entspringt: Sie beruht auf der Unfähigkeit der Figuren, ihre Gefühle in Wörter zu fassen.

In ihrem Essay *Die Geste als Gag* behauptet Sophia Könemann, dass dieses charakteristische Verhalten der Figuren eine Form der Körperkomik ist, die viel mit dem Begriff Gag gemein hat (123). Sie versteht „Gag“ als eine Situation, wo sich die Sprache und die Kommunikation als solche im Weg stehen. „Als Gag steht die Geste zwischen Komik und Sprachlosigkeit, Körper und Bedeutung, Ausdruck und Irritation.“ (Könemann 123).

In „Eine kleine Frau“ entsteht auf ähnliche Weise ein Spannungsverhältnis zwischen körperlicher Vermittlung und verbaler Sprachlosigkeit. Dies ist zum einen der nonverbalen

Kommunikation des Erzählers und der kleinen Frau und zum anderen der dramatischen und demonstrativen Körpersprache der kleinen Frau geschuldet. Aus der Handlung geht hervor, dass der Erzähler und die kleine Frau all die Jahre, die sie sich 'kennen', wahrscheinlich nie miteinander geredet haben. Der Erzähler gründet daher seine ganze Auffassung über ihre Verärgerung auf dem Hintergrund ihrer Körpersprache:

[...] nur aus Widerwillen, aus einem nicht aufhörenden, ewig sie antreibenden Widerwillen beschäftigt sie sich mit mir; diese unreine Sache auch noch vor der Öffentlichkeit zu besprechen, das wäre für ihre Scham zu viel. Aber es ist doch auch zu viel, von der Sache ganz zu schweigen, unter deren unaufhörlichem Druck sie steht. Und so versucht sie in ihrer Frauenschlauheit einen Mittelweg; schweigend, nur durch äußern von Zeichen eines geheimen Leidens will sie die Angelegenheit vor das Gericht der Öffentlichkeit bringen. (Kafka „Eine kleine Frau 510).

Die Kombination aus der Sprachlosigkeit der kleinen Frau und ihren übertriebenen Gesten hat offenbar einen verwirrenden Effekt auf den Erzähler. Er meint, einen großen Teil dieser Gesten lesen zu können und dass diese ihm einen eigenartigen Einblick in ihre Gedanken geben. Er versteht, dass das Schweigen einen vermittelnden Wert hat und die Gesten Ausdruck für einen Zorn sind, der nicht mit Worten ausgedrückt werden kann. Gleichzeitig ist deutlich, dass das Schweigen und die Gesten auf ihn befremdlich und beängstigend wirken.

Immer wieder werde ich etwa im Glück der ersten Morgenstunden aus dem Haus treten und dieses um meinetwillen vergräme Gesicht sehen, die verdrießlich aufgestülpten Lippen, den prüfenden und schon vor der Prüfung das Ergebnis kennenden Blick, der über mich hinfährt und dem selbst bei größter Flüchtigkeit nichts entgehen kann, das bittere in die mädchenhafte Wange sich einbohrende Lächeln, das klagende Aufschauen zum Himmel, das Einlegen der Hände in die Hüften, um sich zu festigen, und dann in der Empörung das Bleichwerden und Erzitern. (Kafka „Eine kleine Frau“: 513)

Die enorme Deutlichkeit und Übertreibung in diesen Gesten bewirkt, dass die gesamte Episode einer Slapsticknummer gleicht. Nachdem der Erzähler aus dem Haus geht, wird er

von einer wütenden Dame überrumpelt. Bestürzt, unschlüssig und verschreckt steht er wie angewurzelt da, während sie ihr ganzes Repertoire an zornigen Bewegungen und Gesichtsausdrücken vollführt, die im Laufe der Zeit immer dramatischer werden. Die Mimik der kleinen Frau illustriert Zorn und Verärgerung in ihren übertriebensten und karikiertesten Formen. Eine mögliche explizite, verbale Kommunikation zwischen den beiden wird ersetzt und untergraben von der wütenden Körpersprache.

Bergson behauptet, dass „komisch [...] jedes Geschehen [ist], das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt.“ (Bergson 42) Laut Bergson ist körperliche Steifheit ein Kennzeichen für das Komische: „Komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maße, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert“ (Bergson 29-30).

Eine entsprechende Komik sehen wir in „Eine kleine Frau“, wo das Gefühlsleben der Frau einen körperlichen Ausdruck in Form von Gebärden und Krankheit erhält. Anstatt ihre Gefühle verbal zu kommunizieren, findet sie einen äußeren Ausdruck, der demonstrativer wirkt als der natürliche und echte des Zorns. Ihr Körper fungiert als Instrument, versteift in das gleiche sich wiederholende Bewegungsmuster, in dem ihr verwirrtes und kompliziertes Gefühlsleben auf jene wenigen körperlichen Ausdrücke komprimiert ist.

Dieses Mechanische, Versteifte und Karikierte in der Beschreibung der Körpersprache der kleinen Frau bekommt somit einen komischen Ausdruck, der gleichzeitig die romantischen Beschreibungen von schwärmerischer Verliebtheit parodiert. Die Obsession der beiden Hauptfiguren miteinander, ihre lebenslange Verbindung, die durch das Muster von Annäherung und Distanzierung bestimmt ist, und ihre heimliche Beziehung erinnert an die unglückliche Geschichte eines Liebespaares. Wie bei Liebespaaren werden die zwei Hauptpersonen von unkontrollierten Emotionen überwältigt, die sich dann in körperlichen Reaktionen manifestieren.

Kafka stellt jedoch alles auf den Kopf, indem er die Geschichte von der Verärgerung – anstatt von der Verliebtheit – zwischen Mann und Frau handeln lässt, während er indirekt mit Klischees spielt, die wir aus der romantischen Beschreibung des Verliebtseins kennen. Beschreibungen von physischer Anziehung, erotischer Annäherung und flüchtigen Eingeständnissen werden in dieser Geschichte durch wütende und lächerliche Gesten und demonstratives Schweigen ersetzt. Auf diese Weise wirft die Geschichte ein komisches Licht auf die romantische Darstellung von Liebe.

4.1.4 Rotpeter: Steifheit und Mechanismus

Auch in „Ein Bericht“ finden wir Beispiele für mechanisches Verhalten und Steifheit in der Körpersprache. Bevor Rotpeter sich selbst beibringt zu sprechen, lernt er die menschlichen Manieren nachzuahmen. Wir haben gesehen, dass er besonderen Wert darauf legt, das Ausspucken und Schnapstrinken zu erlernen. Dieser Lernprozess ist geprägt von Wiederholung und Entfremdung anscheinend einfacher und unbedeutender Gesten.

Nun erst beginnt die praktische Übung. [...]. Trotzdem greife ich, so gut ich kann, nach der hingereichten Flasche; entkorke sie zitternd; mit dem Gelingen stellen sich allmählich neue Kräfte ein; ich hebe die Flasche, vom Original schon kaum zu unterscheiden; setze sie an und – und werfe sie mit Abscheu, mit Abscheu, trotzdem sie leer ist und nur noch der Geruch sie füllt, werfe sie mit Abscheu auf den Boden. Zur Trauer meines Lehrers, zur größeren Trauer meiner selbst; weder ihn noch mich versöhne ich dadurch, daß ich auch nach dem Wegwerfen der Flasche nicht vergesse, ausgezeichnet meinen Bauch zu streichen und dabei zu grinsen.

Rotpeters genaue und technische Beobachtung und Darstellung der Art und Weise, wie Menschen Schnaps trinken, wirken komisch, da die beschriebenen Bewegungen in Wirklichkeit trivial und banal sind. Die natürlichen und leicht wiederzuerkennenden Bewegungen eines Alkoholikers werden genau beobachtet und von Rotpeter wiederholt. Es entsteht beinahe ein Kampf zwischen ihm und der Flasche, da es keine natürliche Lust ist, die ihn dazu treibt, den Inhalt zu leeren, sondern der Wunsch körperlicher Affekte zu unterdrücken und zu überwinden.

In 1930 schrieb Benjamin: Einen wirklichen Schlüssel zur Deutung Kafkas hält Chaplin in Händen.“ (*B. Über Kafka* 123). Auch Joseph Vogl schreibt, dass ein zentraler Punkt an Kafkas Komik Slapstick sei. Vogl beobachtet, dass Kafkas Slapstick ein „neues Verhältnis von Wesen und Dingen, ein neues Verhältnis zu Wesen und Dingen“ schaffe (Vogl 77). Das liege nach Vogl daran, dass „im Slapstick [...] „sich das organische Wesen zu einer Maschine für die Produktion maschineller Bewegungen [verwandelt].“ (78)

Rotpeters Kampf mit der Flasche schafft auf ähnliche Weise eine neue Ordnung zwischen dem Wesen und dem Ding; die Flasche ist ein Feind, der überwunden werden muss. Rotpeter tut das, wovon er glaubt, es tun zu müssen, aber er übersieht dabei den wesentlichen

Unterschied zwischen ihm selbst und dem, den er nachahmt, dass nämlich sein Verhalten von Zwang, während das des anderen von Lust geprägt ist. In Rotpeters Augen erscheint es unbegreiflich, dass jemand freiwillig von der Flasche trinken will, weil diese Handlung für ihn einzig und alleine ein Kampf ums Überleben ist.

Rotpeters Beobachtungen fallen deswegen zurück auf und parodieren das menschliche Verhalten: Durch den Blick des Affen auf den Menschen erscheint unser Betragen verwunderlich, sinnlos und lächerlich:

Oft habe ich in den Varietés vor meinem Auftreten irgendein Künstlerpaar oben an der Decke an Trapezen hantieren sehen. [...] „Auch das ist Menschenfreiheit“, dachte ich, „selbstherrliche Bewegung“. Du Verspottung der heiligen Natur! Kein Bau würde standhalten vor dem Gelächter des Affentums bei diesem Anblick“ (Kafka „Ein Bericht“ 326).

Rotpeter behauptet damit, dass die Menschen unter einer Fehleinschätzung leiden, in Bezug auf was Freiheit eigentlich bedeutet. In seinen Augen ist Freiheit gleichbedeutend mit physischer Selbstentfaltung und zweckmäßigen und natürlichen Bewegungen, während die Verhaltensweisen der Menschen auf ihn unnatürlich, unorganisch, maschinell sich wiederholend und damit lächerlich wirken.

4.1.5 Josefine: Steifheit

Josefines Körpersprache ist ein drittes Beispiel für Kommunikation, die in einen körperlichen Ausdruck umschlägt. Das, was am meisten Eindruck auf das Volk der Mäuse macht, ist ihre visuelle Außenwirkung auf der Bühne. Die Beschreibung ihrer ausladenden Gesten und ihrer dramatischen Körpersprache erinnert an die Nachahmung einer Vorstellung, wie eine Sängerin auszusehen und sich zu bewegen habe. Da sie nicht singen kann, kompensiert sie die fehlenden musikalischen Fähigkeiten, indem sie dem Publikum eine Show bietet. Diese Shows werden um so dramatischer, je mehr sie die Anerkennung durch das Volk verliert:

Endlich gibt sie mit undeutbaren Tränen nach, aber wie sie mit offenbar letztem Willen zu singen anfangen will, matt, die Arme nicht wie sonst ausgebreitet, sondern

am Körper leblos herunterhängend, wobei man den Eindruck erhält, daß sie vielleicht ein wenig zu kurz sind – wie sie so anstimmen will, nun, da geht es doch wieder nicht, ein unwilliger Ruck des Kopfes zeigt es an und sie sinkt vor unseren Augen zusammen. Dann allerdings rafft sie sich doch wieder auf und singt, ich glaube, nicht viel anders als sonst, vielleicht wenn man für feinste Nuancen das Ohr hat, hört man ein wenig außergewöhnliche Erregung heraus, die der Sache aber nur zugute kommt. Und am Ende ist sie sogar weniger müde als vorher, mit festem Gang, soweit man ihr huschendes Trippeln so nennen kann, entfernt sie sich, jede Hilfe des Anhangs ablehnend und mit kalten Blicken die ihr ehrfurchtsvoll ausweichende Menge prüfend. (Kafka „Josefine“ 537).

In diesem Stadium der Geschichte helfen die dramatischen Gesten nicht länger und der Erzähler weist ironisch darauf hin, dass „wir [...] nun außer dem Konzert auch ein Schauspiel [haben]“ (Kafka „Josefine“ 537).

Das offenbar Komische an dieser Situation hat viel mit dem Typus Komik gemein, von dem Freud behauptet, dass man ihn bei Kindern oder einem Fremdsprachler sehe. Freud zufolge entsteht ein komischer Effekt bei einem Kind oder einem Fremdsprachler, wenn er der „Ausdrucksbewegung“ übertrieben viel Bedeutung beimisst, anstatt sich mit klaren Worten auszudrücken: „[E]r verbindet die mimische mit der wörtlichen Darstellung“ (Freud 205). Die Gebärden sind somit nicht Ausdruck eigener Affekte, sondern im Gegenteil von der erlernten Vorstellung, dass ein bestimmtes Wort mit einem bestimmten Ausdruck oder einer bestimmten Bewegung zusammenhängt. Der Fokus liegt nicht auf subjektiven Empfindungen, sondern eher auf der Darstellung eines bestimmten Wortes oder Ausdrucks an sich.

Etwas Vergleichbares sehen wir bei der Figur Josefines. In der erwähnten Textpassage erscheint Josefine als eine Karikatur einer dramatischen und divenhaften Sängerin. Auf Grund ihrer übertriebenen und lächerlichen Gesten kann es so wirken, als kopiere sie die Idee, wie sich eine Diva und große Sängerin zu verhalten habe. Ihre Botschaft ist einfach, sie wünscht sich, dass die Mäuse ihre Künste anerkennen mögen, aber statt dies mit klaren Worten auszudrücken, versucht sie eine große Künstlerin zu imitieren. Das, was Josefines Gesten komisch macht, ist, dass sie offensichtlich eine Rolle spielt, die sie nicht beherrscht. Sie übernimmt die Körpersprache einer großen Sängerin, aber die Mäuse und der Leser durchschauen den Bluff.

4.1.6. Mentale Abwesenheit und unsoziales Verhalten

Wir haben zuvor gesehen, dass Josefines Verhalten von Automatismus gekennzeichnet ist. Obwohl alle Fakten dagegen sprechen, hält sie krampfhaft an der Überzeugung von der Notwendigkeit ihres Gesanges fest. Nicht einmal die fehlende Musikalität der Mäuse und die damit einhergehende Irrelevanz des Gesanges, wenn es denn wirklich Gesang wäre, berücksichtigt sie dabei. Dies tritt in der verlässlichen Aussage des Erzählers zutage: „Möge Josefine beschützt werden vor der Erkenntnis, daß die Tatsache, daß wir ihr zuhören, ein Beweis gegen ihren Gesang ist“ (Kafka „Josefine“ 527). Diese Art der Selbsttäuschung erinnert an das, was Bergson mentale Abwesenheit nennt: „So bewusst sie in allem, was sie sagt und tut, auch sein mag, komisch wirkt sie dadurch, dass sie eine bestimmte Seite an sich selbst nicht kennt, daß ihr etwas an ihr entgeht.“ (Bergson 105)

Bergson benutzt hier Don Quijote als Beispiel. Josefine hat viele Gemeinsamkeiten mit Don Quijote. Beide leben in ihrer eigenen, fiktiven Welt, beide glauben von sich ‘Ritter‘ zu sein, sie sind die Beschützer des Volkes und sie weigern sich, die Perspektive der anderen einzunehmen. Wenn das Volk der Mäuse Josefine zuwiderhandelt, erscheinen sie in ihren Augen automatisch als Feinde: „Hätte sie wirklich Feinde, wie sie sagt, sie könnten diesem Kampfe, ohne selbst den Finger rühren zu müssen, belustigt zusehen. Aber sie hat keine Feinde [...]“ (Kafka „Josefine“ 533). Alles, was um sie herum geschieht, deutet sie so um, dass es in ihr Bild von sich und der Welt, die sie um sich herum aufgebaut hat, passt. Josefines Verhalten ist daher in vielerlei Hinsicht unsozial. Ihr fehlt die Fähigkeit, sich den anderen anzupassen. Sie ist stolz, arrogant, unsozial, exzentrisch und bisweilen rücksichtslos.

In ähnlicher Weise zeigt der Erzähler in „Eine kleine Frau“ sowohl mentale Abwesenheit als auch unsoziales Verhalten. Der Erzähler ist dermaßen eingesperrt in seiner eigenen Vorstellungswelt, dass es ihm nicht gelingt, sich des Absurden seiner Situation gewahr zu werden, geschweige denn frei und selbstbestimmt zu handeln. Für ihn gibt es nur eine Art mit der Situation umzugehen, selbst wenn alles darauf hindeutet, dass er mit dieser Methode, nämlich das Problem zu banalisieren und zu ignorieren, keinen Erfolg haben wird. Ähnlich wie Josefine ignoriert er damit die Seite an sich selbst, die notwendig dafür ist, seinen inneren Konflikt lösen zu können. Er versteht nicht, dass das Problem in seiner eigenen Einstellung und in der unverhältnismäßigen Bedeutung liegt, die er der kleinen Frau beimisst. Somit verändert sich nichts und das Verhältnis zwischen ihnen bleibt statisch. „Und

was ist denn eigentlich in all den Jahren geschehen? Nichts weiter, als daß sich solche Fälle wiederholten, einmal stärker, einmal schwächer, und daß nun also ihre Gesamtzahl größer ist.“ (Kafka „Eine kleine Frau“ 515)

Diese falsche Methode macht ihn höchst unsozial. Anstatt die Dinge in die eigenen Hände zu nehmen und sich ihr und ihren ‘Mitverschwörern‘ zu stellen, bleibt er passiv und überlässt das ihr. Er sieht in ihrer Krankheit eine Kriegsstrategie, um die Öffentlichkeit auf ihre Seite zu ziehen. Er isoliert sich von Freunden und fasst alle als potenzielle Feinde auf:

[...] wenn ich überhaupt irgendeinen Plan befolgen soll, dann jedenfalls den, die Sache in ihren bisherigen, engen, die Außenwelt noch nicht einbeziehenden Grenzen zu halten, also ruhig zu bleiben, wo ich bin, und keine großen, durch diese Sache veranlagten, auffallenden Veränderungen zuzulassen, wozu auch gehört, mit niemandem davon zu sprechen, aber dies alles nicht deshalb, weil es irgendein gefährliches Geheimnis wäre, sondern deshalb, weil es eine kleine, rein persönliche und als solche immerhin leicht zu tragende Angelegenheit ist und weil sie dieses auch bleiben soll (Kafka “Eine kleine Frau” 514).

Die Situation des Erzählers zeigt sowohl Verzweiflung als auch Komik. Aus der Perspektive der beiden Figuren gesehen erscheint die Situation hoffnungslos, sie wird ständig von Verärgerung übermannt und er weiß beim besten Willen nicht, wie er ihre Meinung von ihm ändern kann. Mit Abstand betrachtet wirken seine Reaktionen auf ihr seltsames Betragen lächerlich und genau dadurch, dass er das Lächerliche in der Situation nicht sehen kann, macht er sich selber zu einer komischen Figur.

Rotpeters Verhalten zeugt auf vergleichbare Weise von mentaler Abwesenheit und unsozialem Verhalten. Er hat große Ähnlichkeit mit einem Clown, der die Komödie dadurch erschafft, gewöhnliche Aufgaben als außergewöhnlich erscheinen zu lassen, und bei dem das Lächerliche und Törichte normal wird. Seine Anstellung bei verschiedenen Varietétheatern in Europa bedeutet für ihn, dass er nun auf dem gleichen Niveau wie der Rest der Menschheit sei: „Durch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, habe ich die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht“ (Kafka „Ein Bericht“ 332). Doch es ist nicht, wie er selbst glaubt, der Erfolg, menschlich zu werden, mit dem er die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich zieht. Es ist im Gegenteil gerade seine Affennatur und die unbeabsichtigte Persiflage menschlicher Fähigkeiten, die die Neugierde der Menschen weckt. Er ist mitnichten ein Teil der Gesellschaft und steht auch nicht auf Augenhöhe mit anderen

Menschen – er ist nur ein kurioses Objekt, welches man mit Abstand betrachtet. Seine naive Ahnungslosigkeit, dass es gerade die des Clown ist, die ihn interessant für die Menschen um ihn herum macht, schafft Komik.

4.2 Die Rolle der Nebenfiguren: Die Funktion des Narren

Wir haben bisher Beispiele dafür gesehen, dass Kafkas Figuren auf Grund ihrer Schwächen und Fehler komisch sind. Ich möchte nun die komische Funktion der Nebenfiguren in den Erzählungen erörtern.

In seiner Analyse über den Humor in Kafkas *Das Schloß* behauptet Nutting, dass die Helfer der Hauptperson K. dazu beitragen, K.'s komische Charakterzüge zu erhellen (Nutting 656). Nutting zufolge bieten die Nebenfiguren dem Leser eine Perspektive auf die Handlung, die die engstirnige und düstere Sicht des Protagonisten auf seine eigene Situation nuanciert. Er vergleicht die Funktion der Nebenfiguren in *Das Schloß* mit der Rolle des Hofnarren: Wie der Hofnarr, der mittels seiner Clownerien die Macht des König parodiert und verspottet, fordern die Helfer durch ihr respektloses und närrisches Benehmen gegenüber den Leuten vom Schloß K's Überzeugung von deren Macht heraus: [...] „Kafka could outfit himself with the fool's „unselfish simplicity“ and „failure to understand“ and the clown's exposure of false and vulgar conventionality to unmask the corruption of the Schloß and its tyrannical misuse of power“. (Nutting 565-657). Das komische Verhalten der Nebenfiguren setzt mit anderen Worten den Protagonisten selbst in ein komisches Licht.

Die folgenden Analysen werden das Verhältnis der Nebenfiguren zum Protagonisten untersuchen. Wie wir sehen werden, tragen die Nebenfiguren zuerst in „Josefine“ und danach in „Eine kleine Frau“ auf ähnliche Weise dazu bei, das Komische des Protagonisten aufzudecken. Durch ihre Augen betrachtet und durch ihre Kommentare entsteht ein komisches Porträt der Protagonisten, das im Gegensatz zum Selbstverständnis der Hauptfiguren steht.

4.2.1 Das Volk der Mäuse

Das Wort „oder“ im Titel „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ spiegelt das gegensätzliche Verhältnis zwischen Josefine und dem Volk der Mäuse wider. Zum einen ist unsicher, wer eigentlich der Protagonist in der Geschichte ist. Denn selbst wenn Josefine im Zentrum der Handlung steht, wird die Geschichte aus der Perspektive des Mäusevolkes erzählt. So gesehen kann auch sie als Nebenfigur in der Beschreibung vom Leben des Mäusevolkes verstanden werden. Hier liegt ein wichtiger Unterschied zwischen der „Josefine“ auf der einen und „Ein Bericht“ und „Eine kleine Frau“ auf der anderen Seite. In den beiden letztgenannten Texten ist das Augenmerk auf die Protagonisten und deren Ansicht von den Nebenfiguren gerichtet, während in der „Josefine“-Erzählung der Fokus zwischen Josefines Erleben der Situation und dem des Mäusevolkes hin- und herpendelt.

Zudem verweist der Titel auf gegensätzliche Ansichten zwischen Josefine einerseits und dem Volk der Mäuse andererseits. Wie ich schon erwähnt habe, entwickelt sich ein Kampf zwischen dem Volk und Josefine. Der Text thematisiert den Gegensatz von Individuum und Gesellschaft, subjektiver und kollektiver Perspektive, dem Künstler und dem Publikum. Die Gefolgschaft und allmählich auch Opposition des Mäusevolkes formt ein Bild von Josefines sozialem Status in der Gesellschaft, dem sie sich selbst gar nicht bewusst ist.

Es sind insbesondere drei Dinge in der Haltung des Mäusevolkes zu Josefine, die dazu beitragen, ihre komischen Seiten offenzulegen. Zum einen kommt heraus, dass die scheinbare Bewunderung durch das Volk der Mäuse ihrer Dummheit und Torheit geschuldet ist. Weil sie sie nicht begreifen, schließen sie sich ihr an. Es wirkt so verwunderlich auf sie, dass sich jemand einfallen lässt, sich als große Sängerin hervorzutun, dass dies an sich schon ihre Aufmerksamkeit verdient:

„Selbst wenn es nur unser tägliches Pfeifen wäre, so besteht hier doch schon zunächst die Sonderbarkeit, daß jemand sich feierlich hinstellt. Eine Nuß aufknacken ist wahrhaftig keine Kunst, deshalb wird es auch niemand wagen, ein Publikum zusammenzurufen und vor ihm, um es zu unterhalten, Nüsse knacken. Tut er es dennoch und gelingt seine Absicht, dann kann es sich eben doch nicht nur um bloßes Nüsseknacken handeln. Oder es handelt sich um Nüsseknacken, aber es stellt sich heraus, daß wir über diese Kunst hinweggesehen haben, weil wir sie glatt beherrschten und daß uns dieser neue Nußknacker erst ihr eigentliches Wesen zeigt,

wobei es dann für die Wirkung sogar nützlich sein könnte, wenn er etwas weniger tüchtig im Nüsseknacken ist als die Mehrzahl von uns. Vielleicht verhält es sich ähnlich mit Josefines Gesang; wir bewundern an ihr das, was wir an uns gar nicht bewundern.“ (Kafka „Josefine“ 520).

Das fehlende Verständnis des Mäusevolkes und die mangelnde Erfahrung mit solch einem Wesen bewirkt, dass sie sich bar einer besseren Alternative Josefines Willen unterwerfen.

Aus der Perspektive des Mäusevolkes gesehen ist die Aufmerksamkeit, die Josefine von ihnen bekommt, in keiner Weise ein Beleg für ihre Gesangsküste. Dem Erzähler zufolge liegt es an der Dummheit und Kindlichkeit der Mäuse, dass sie sich zu ihren Konzerten einfinden. Er beschreibt das Volk der Mäuse als ein Volk, welches sich durch eine gewisse Torheit und Kindlichkeit auszeichnet: „[...] sinnlos, verschwenderisch, großzügig, leichtsinnig und dies alles oft einem kleinen Spaß zuliebe“ (Kafka „Josefine“ 529). Da sie alle aus ökonomischen Gründen gezwungen waren, bereits in jungen Jahren Verantwortung für sich selbst zu übernehmen, gibt es gewisse Seiten in ihrem Wesen, die sich nicht entwickeln konnten: „Freilich, [...]eine wirkliche Kinderzeit können wir eben unseren Kindern nicht geben. Und das hat seine Folgewirkungen“ (Kafka „Josefine“ 529). Es ist gerade auf Grund dieser Kindlichkeit, dass Josefine laut dem Erzähler eine solche Anerkennung unter dem Mäusevolk gefunden hat: : „Von dieser Kindlichkeit unseres Volkes profitiert seit jeher auch Josefine“ (Kafka „Josefine“ 529). Damit wirkt die Gefolgschaft des Mäusevolkes gegenüber Josefine zufällig und undurchdacht. Josefine hat sich selbst zu ihrer großen Künstlerin emporgehoben und sie akzeptieren unwillkürlich diese Rolle, ohne ganz zu verstehen weshalb. Während Josefine ihrerseits ihre Rolle mit dem größten Ernst ausfüllt, ist das Volk der Mäuse eher verwirrt über ihr Drama. Gleichwohl nehmen sie am Spiel teil und spielen das untertänige und applaudierende Publikum in dem Schauspiel, das Josefine aufführt.

Ein zweiter Sachverhalt, indem sich Josefines Einfalt zeigt, ist die Tatsache, dass das Volk der Mäuse im tiefsten Innern einsieht, dass sie eigentlich lächerlich ist: „Man kann es sich eingestehn: an Josefine fordert manches zum Lachen auf; und an und für sich ist uns das Lachen immer nah“ (Kafka „Josefine“ 524). Das Volk der Mäuse lässt sich dennoch nicht dazu hinreißen über sie zu lachen, weil es sie vor der Wahrheit beschützen will. Das Gelächter, diesem Gedanken folgend, hat anders ausgedrückt einen enthüllenden Effekt: Die Konsequenz eines solchen Gelächters würde Josefines Status zum Einsturz bringen und ihre

Dummheit aufdecken. Das zurückgehaltene Gelächter hat indes den gleichen Effekt, weil es dazu beiträgt, die Wahnvorstellung, unter der Josefine leidet, zu untermauern. Josefines selbstgefälliges und arrogantes Verhältnis zum Volk der Mäuse wird auf den Kopf gestellt, als sich zeigt, dass die Gefolgschaft des Mäusevolkes auf Mitleid und Sorge zurückzuführen ist und nicht auf Bewunderung und Respekt, wie sie es sich einbildet. Die Komik liegt hier im Kontrast von Josefines Auffassung von der Wirkung, die sie auf das Mäusevolk hat, und der Auffassung des Mäusevolkes von Josefine.

Ein dritter wichtiger Faktor, der dazu beiträgt, Josefine als komische Figur darzustellen, ist, dass aus dem Bericht des Erzählers hervorgeht, dass das Mäusevolk in Josefine lediglich eine Abwechslung vom Alltag sieht. Das Leben des Mäusevolkes ist von großem Ernst geprägt. „[...] unser Leben ist schwer, wir können uns, auch wenn wir einmal alle Tagessorgen abzuschütteln versucht haben, nicht mehr zu solchen, unserem sonstigen Leben fernen Dingen erheben, wie es die Musik ist.“ (Kafka „Josefine“ 518) Außerdem tragen Josefines Konzerte dazu bei, dass sich das Volk der Mäuse als Kollektiv versammelt. Für sie sind Josefines Konzerte ein vereinigender Punkt, „es ist nicht so sehr eine Gesangsvorführung als viel mehr eine Volksversammlung [...]“ und eine Möglichkeit für sie zur Ruhe zu kommen (Kafka „Josefine“ 256). Es mag deshalb so erscheinen, als definiere Josefines individualistische Einstellung ihre kollektive Zusammengehörigkeit und sowohl die Normen und Regeln, nach denen das Mäusevolk lebt. Durch ihre vermeintlich Einigkeit über die Vortrefflichkeit von Josefines Konzerten bestärken sie sich selbst als Gruppe.

Das Volk der Mäuse hat also ganz andere Gründe, sich Josefine anzuschließen, als diese sich vormacht. Sie sind nicht, wie Josefine glaubt, Opfer ihrer künstlerischen Macht, sondern nutzen Josefines Stellung zu ihrem eigenen Vorteil. Der Erzähler behauptet, das Volk der Mäuse sei in Besitz einer gewissen Schlauheit. In dieser Schlauheit und ihrer Art, sich zum Leben zu verhalten, sieht er eine Form humoristischen Sinns. Es ist diese Schlauheit, die laut dem Erzähler das Volk der Mäuse vor dem vollständigen Elend bewahrt. Aus diesem Blickwinkel betrachtet mag es so scheinen, als ob das ganze Aufheben um Josefine und ihrer Macht Teil eines kindischen Spiels ist. Josefines sogenannte Macht und die Unterwerfung des Mäusevolkes ist dem Bedürfnis des Mäusevolkes geschuldet, den problematischen Alltag hinter sich zulassen. Vielleicht ist es gerade deswegen, weil Josefine diese Funktion bei dem Volk hat, dass sie sie nicht auslachen. Das Gelächter wäre ein Bruch mit den Spielregeln: „[D]arüber zu lachen, wäre Pflichtverletzung“ (Kafka „Josefine“ 524). Das Gelächter würde ihr die Macht nehmen und in letzter Konsequenz die Täuschung entlarven, die an sich die Prämisse für das Spiel ist.

Aus Sicht des Mäusevolkes treten die gegensätzlichen Auffassungen der Situation von Josefine und dem Volk offen zutage: Josefine glaubt, dass sie über das Volk als dessen einzigartige Heldin weit erhaben ist. In den Augen des Mäusevolkes ist Josefine hingegen immer noch ein Kind, das Schutz und Fürsorge bedarf. Sie spricht deren Kindlichkeit an, anstatt sie vor Gefahren zu beschützen. Bis zu einem gewissen Grad kann die Geschichte über Josefine mit H. C. Andersens Kunstmärchen über des Kaisers neue Kleider verglichen werden. Ebenso wie Josefine davon überzeugt ist, dass ihre Stimme Ausdruck höchster Kunst sei, glaubt der Kaiser, Kleidung aus schönsten Stoffen zu tragen. Im Märchen kommt die Wahrheit an den Tag, der Kaiser wird mit seiner Blöße konfrontiert und seine Eitelkeit dadurch bestraft, dass er der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Das Volk der Mäuse beschützt Josefine hingegen vor der Wahrheit, weil dies für sie selbst von Vorteil ist.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz Bergsons Auffassung von der ethischen Funktion der Komik erörtern. Wie ich bereits im Theoriekapitel erwähnt habe, stellt Bergson fest, dass die Komik als Korrektiv gegen unpassendes Verhalten dienen kann. Das unsoziale Verhalten ist, wie ich am Fall Josefines gezeigt habe, von Steifheit und Automatismus geprägt. Das Lachen setzt Dinge in Bewegung, es entsteht in einer wachen Gesellschaft, die die Fähigkeit besitzt, jene Art von Verhalten aufzufangen. Ausgehend von Bergsons Analyse indiziert das bewusste Zurückhalten von Gelächter seitens des Mäusevolkes, dass sie keine Aufklärung oder Korrektur von Josefines Verhalten wünschen. Ihr kollektives Pflichtgefühl gegenüber Josefine ist Ausdruck für ihr Bedürfnis, sich um etwas Höheres als sich selbst zu scharen.

Die Opposition zwischen dem Individuum Josefine und dem Kollektiv des Volkes der Mäuse unterstreicht jedoch nicht nur die Zusammengehörigkeit des Mäusevolkes, sondern auch deren Unfreiheit. Somit erscheint die Schlauheit des Mäusevolkes wie ein Widerspruch in sich, da diese Eigenschaften Ausdruck für ihre kollektive Realitätsflucht und selbsterwählte Dummheit sind. Ihre sogenannte Schlauheit ist eigentlich ihre Torheit, weil sie sich nicht der Wahrheit stellen, sondern bewusst eine Illusion aufrechterhalten. Das Komische an Josefine fällt auf sie selbst zurück, weil sie, indem sie auf den Ernst besteht, erst lächerlich wird.

4.2.2. Die Eckensteher, Lufteinatmer und Alter Egos in „Eine kleine Frau“

Wie wir gesehen haben, verstärken die Nebenfiguren in „Josefine, die kleine Sängerin oder das Volk der Mäuse“ das Komische an der Protagonistin, aber sie sind auch in sich selbst eine Quelle der Komik. Sie verkörpern zwei sich selbst widersprechende Haltungen zu Josefines Gesang und wirken deswegen komisch.

Im Gegensatz zur „Josefine“-Erzählung nehmen die Nebenfiguren in „Ein Bericht“ und „Eine kleine Frau“ einen relativ kleinen Raum in den Erzählungen ein. Wir erhalten durch die Nacherzählung der Protagonisten nur indirekten Einblick in ihre Gedanken und Meinungen. Gleichwohl bilden die Auffassungen und das Verhalten dieser Nebenfiguren ein Gegenstück zu den Meinungen und Haltungen der Protagonisten. Hier sehen wir auch Beispiele für einen *komischen Griff*. Ich möchte einige der Nebenfiguren hervorheben, die das Komische am Protagonisten in „Eine kleine Frau“ verstärken.

Der Erzähler und Protagonist in „Eine kleine Frau“ glaubt, dass er von Feinden umringt sei. Er bildet sich ein, es gebe ein konspiratives Untergrundnetzwerk bestehend aus Verwandten und Freunden der kleinen Frau:

„[...] wenn es wirklich bekannt wird, daß ich sie geradezu krank mache durch mein Benehmen, und einige Aufpasser, eben die fleißigsten Nachrichten-Überbringer, sind schon nahe daran, es zu durchschauen oder sie stellen sich wenigstens so, als durchschauten sie es, und es kommt die Welt und wird mir die Frage stellen, warum ich denn die arme kleine Frau durch meine Unverbesserlichkeit quäle und ob ich sie etwa bis in den Tod zu treiben beabsichtige und wann ich endlich die Vernunft und das einfache menschliche Mitgefühl haben werde, damit aufzuhören – wenn mich die Welt so fragen wird, es wird schwer sein, ihr zu antworten“ (Kafka „Eine kleine Frau“ 511).

Diese sogenannten *Aufpasser* repräsentieren damit einen zweiten Blickwinkel auf das Verhältnis zwischen ihm selbst und der kleinen Frau: Für die *Aufpasser* ist der Protagonist selbst eine mögliche Ursache dafür, dass die kleine Frau krank geworden ist. Der Protagonist befürchtet, dass ihr Interesse an der Krankheitsgeschichte sie auf die Spur ihrer Verärgerung führen werde und sie schließlich schlussfolgern, dass er die Ursache sei. Er sieht zudem eine Verbindung zwischen diesen Menschen und der Öffentlichkeit im Übrigen. Sie stellen für ihn

ein Bindeglied zwischen der kleinen Frau und der öffentlichen Enthüllung der eigentlichen Ursache ihrer Krankheit dar. Weil die kleine Frau seiner Meinung nach selbst die Beziehung nicht öffentlich machen will, weil dies zu beschämend für sie wäre, drohe sie lieber damit, diese *Aufpasser* als öffentliches Sprachrohr in eigener Sache zu benutzen. Ihre kriegerische Natur unterstreichend treten sie als Soldaten, Untergebene und Handlanger in Erscheinung. Sie fungieren auch als Nachrichtenüberbringer, indem sie sich gegenseitig und die Umwelt über neue Befunde in der Sache informieren. Der Erzähler hat außerdem den Eindruck, als drängten sie sich immer mehr in sein Leben, entweder, indem sie ständig neue Beweise gegen ihn finden, oder weil sie den Anschein erwecken, als wüssten sie mehr als sie vorgeben. Der Protagonist baut somit ein Bild von diesen Menschen als gefährliche und okkulte Individuen auf, die hinter ihm her seien.

Gegen Ende der Erzählung wird dieses Bild aber auf den Kopf gestellt. Der Erzähler beschreibt sie plötzlich als Hunde, die in den Straßen auf der Jagd nach unnützem Tratsch herumschnüffeln: „[I]mmer haben sie die Nase voller Witterung gehabt“ (Kafka „Eine kleine Frau“ 515). Weiter behauptet er, sie seien „unnütze[n] Eckensteher und Lufteinatmer“ (Kafka „Eine kleine Frau“ 515). Dieser Umschwung in der Charakterbeschreibung der Verwandten der kleinen Frau von Soldaten hin zu dummen, unnützen und törichten Hunden hat durch den widersprüchlichen Charakter der ihnen zugeschriebenen Qualitäten eindeutig etwas Komisches an sich. Es wird deutlich, dass das Verständnis beim Protagonisten für andere Menschen wenig nuanciert ist: In einem Augenblick sind sie noch gefährliche Feinde, im nächsten törichte Hunde. Die Komik entsteht, weil diese Veränderung nicht auf die Nebenfiguren zurückzuführen ist, sondern nur den Protagonisten selbst betrifft und seine mangelhafte Fähigkeit, die Menschen um sich herum zu deuten. Seine fatalistische, paranoide und übertriebene Einschätzung von seiner Umwelt enthüllt, dass er selbst nicht im Stande ist, sich der Gesellschaft anzupassen.

Ein anderes Beispiel, welches das unsoziale und komische Benehmen des Protagonisten aufzeigt, entsteht bei einem Treffen mit einem Freund. Der Protagonist erzählt dem Freund von seinem schwierigen Verhältnis zur kleinen Frau und dass er Konsequenzen aus ihrem Hass gegen ihn befürchte. Aus dem Gespräch geht hervor, dass der Freund ihm rät eine Weile zu verreisen. In dieser Textpassage wird deutlich, dass der Freund die Situation zwischen dem Protagonisten und der kleinen Frau ganz anders sieht als der Protagonist. Indem der Freund es für vernünftig erachtet, durch zeitlichen und räumlichen Abstand eine realistischere Sicht auf die Dinge zu bekommen, wird deutlich, dass das Problem eigentlich beim Protagonisten liegt. Der Protagonist deutet indes den freundschaftlichen Rat als einen

weiteren Beweis dafür, dass die Welt gegen ihn sei und entscheidet, nie wieder andere Menschen in seine Angelegenheiten einzuweihen.

Anstatt den Blickwinkel des Freundes einzunehmen, schließt er sich immer mehr in seine fatalistische Überzeugung ein. Durch die Sicht des Freundes wird dem Leser ermöglicht sich über das Sammelsurium von Inkonsequenzen und verzerrten Schlussfolgerungen des Erzählers klarzuwerden. Der Freund kann somit als eine Art Alter ego aufgefasst werden, der die Seite des Erzählers repräsentiert, die ihn faktisch das Absurde und Banale in der Situation erkennen lässt.

Mit Nuttings Doppelperspektive und der tragischen versus der komischen Perspektive in Kafkas Texten als Ausgangspunkt sehen wir, dass auch hier ein Gegensatz zwischen der verdüsterten Sicht des Protagonisten und der Perspektive entsteht, indem wir den Protagonisten von außen betrachten. Vom Standpunkt des Protagonisten aus ist er in einer beängstigenden Welt gefangen und umzingelt von Feinden. Von außen betrachtet wirkt die Sicht des Protagonisten auf seine Mitmenschen unrealistisch und unsozial. Seine verzerrte und paranoide Sicht auf die Umwelt zeugt von seinem eigentümlichen, unflexiblen und egozentrischen Verhalten.

5. Kafkaesk Erzählkomik

Merkwürdig, dass aus Komödie bei genügender Systematik Wirklichkeit werden kann. Mein geistiger Niedergang begann mit kindischem, allerdings kindisch-bewusstem Spiel. Ich liess zum Beispiel Gesichtsmuskeln künstlich zusammenzucken, ich ging mit hinter dem Kopf gekreuzten Armen über den Graben. (Kafka *Tagebücher* 889).

Das „wahre Erzählen“ droht zu verschwinden, hat Benjamin 1939 gesagt. „Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt“ (*Der Erzähler* 442). Nach Benjamin ist die traditionelle Erzählkunst, die Erfahrung und Erkenntnis vermittelt, verschwunden. Zurück bleibt bloß die fragmentierte Geschichte, die nur die verlorene Weisheit zu vermitteln vermag.

Laut Benjamin ist Kafka ein Beispiel der neuen Art der Erzähler, da seine Texte keine Erklärungen beinhalten. Stattdessen problematisieren die Texte jeden Versuch einer Erklärung. Die Erzählungen Kafkas spiegeln eine gesetzlose Welt und eine unidentifizierbare Schuld wider, die im Vergessen eingeschlossen ist. Die Texte suggerieren eine Spannung, einen Willen, das Vergessene zu verstehen oder zumindest die Spur des Vergessenen zu verfolgen.

Darum ist bei Kafka von Weisheit nicht mehr die Rede. Es bleiben nur ihre Zerfallsprodukte. Deren sind zwei: einmal das Gerücht von den wahren Dingen [...]; das andere [...] die Torheit, welche zwar den Gehalt, der Weisheit zueigen ist, restlos vertan hat, aber dafür das Gefällige und Gelassene wahr, das dem Gerücht allerwege abgeht (Benjamin 87).

Benjamin weist hier auf zwei Aspekte hin, die für Kafkas Erzählkunst wegweisend sind und die als Grundlage für die weitere Diskussion in diesem Kapitel dienen werden. Der erste ist die verzweifelte Sehnsucht nach einer verschwundenen Weisheit, der zweite ist, nach

meiner Interpretation des Zitats, die humoristische Art und Weise, wie der Text die Erkenntnis der verlorenen Weisheit vermittelt.

In diesem Kapitel zeige ich, dass sowohl die Komik als auch die Verzweiflung in den Texten auf den misslungenen und verwirrenden Versuchen der Erzähler beruhen, Verhältnisse zu erklären, von denen sie weder Erfahrung noch Kenntnis haben. Das Versagen der Erzähler, ihr Mangel an Erkenntnis drückt sich somit als Komik in den Texten aus. Die Humorthorie Kierkegaards trägt dazu bei, diese Thematik zu beleuchten, da seine Theorie das Verhältnis zwischen Komik und Erkenntnis behandelt. Deshalb beginnt dieses Kapitel mit einer kurzen Zusammenfassung relevanter Ansichten Kierkegaards. Danach analysiere ich die Erzählinstanz in den drei Texten in Hinblick auf seine Theorie. Von dieser Analyse ausgehend komme ich zu dem Ergebnis, dass der Humor auf einer übergeordneten Ebene sowohl die Suche nach Erkenntnis als auch die menschliche Eingeschränktheit, die diese Suche unmöglich macht, thematisiert.

5.1 Kierkegaard: Die Erkenntnis des Humoristen

Da die Humorthorie Kierkegaards den Zusammenhang zwischen Komik und Erkenntnis beleuchtet, werde ich jetzt einige seiner Behauptungen darlegen, die meiner Analyse als Werkzeug dienen werden.

Wie bereits im Theoriekapitel erwähnt, behauptet Kierkegaard, dass die Existenz aus Gegensätzen besteht, die abhängig von den Perspektiven sowohl tragisch als auch komisch empfunden werden können. Das Selbst trägt einen ihm innewohnenden Gegensatz in sich, da es unsere Natur ist, nach einem Idealzustand zu streben, der nicht existiert. Der Idealzustand, nach dem wir suchen, ist eine Synthese; ein Versuch, die Gegensätze des Lebens zu vereinen. Dies ist jedoch nicht möglich, da sich die Beschaffenheit der Existenz per se als ein Paradox aus unvereinbaren Elementen konstituiert.

Einer der vielen Gegensätze der Existenz ist das Verhältnis zwischen subjektivem und objektivem Wissen. Es liegt in der Natur des Menschen zu versuchen, die äußere Welt objektiv zu erklären. Laut Kierkegaard ist eine solche Erklärung unmöglich, da das objektive Wissen ein Wissen unabhängig von unserer subjektiven Perspektive voraussetzt (19). Wir können kein objektives Wissen erreichen, da unser Denken nicht von unserer subjektiven Perspektive befreit werden kann.

Kierkegaard wirft Hegel vor, ein spekulativer Denker zu sein (20). In Kierkegaards Augen ist Hegel, ein Philosoph, der versucht etwas Objektives über die Welt zu sagen, ohne seinen eigenen subjektiven Standort zu berücksichtigen. Hegels Theorie baue demnach auf dem Missverständnis auf, objektives Wissen könne durch subjektives Denken erreicht werden.

Kierkegaard behauptet, dass ein solches Missverständnis Komik auslöst: „Det er en Selv-Modsigelse og saaledes comisk, at være uendeligt interesseret i Forhold til hvad der i sit Maximum altid kun bliver en Approximation” (19).

Wie bereits erwähnt behauptet Kierkegaard, dass Komik als Folge einer Erkenntnis über ein Missverhältnis oder einer Inkongruenz entsteht. Der Versuch, sein subjektives Denken als objektives Wissen darzustellen, ist ein Beispiel solcher Inkongruenz. Diese Inkongruenz wird besonders deutlich, wenn eine Person versucht, sich selbst dadurch objektiv zu beurteilen, indem sie eine äußere Perspektive zu sich selbst einnimmt. Das Komische wird sich im Widerspruch zeigen, meint Kierkegaard:

Subjektet er uendelig interesseret i Lidenskab for sin evige Salighed, nu skal han hjælpes ved Speculationen,; altsaa ved selv at speculere. Men for at speculere maa han netop gaae den modsatte Vei, opgive og tabe sig selv i Objektiviteten, forsvinde for sig selv. Ueensartetheden vil aldeles forhindre ham i at begynde, og vil comisk dømme enhver Forsikkring om ad denne Vei at have vundet Noget (Kierkegaard 38).

Jeder Versuch, sich selbst aus einer objektiven Sicht zu verstehen, ist inkongruent, da der Gegenstand des Denkens, das eigene Ich, damit aus der Betrachtung verschwindet. Diese Form der Selbstdarstellung erscheint sowohl komisch als auch spekulativ.

5. 2 Die Erzähltechnik in den Texte Kafkas

Bevor ich untersuche, durch welche Mechanismen in „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ Humor hervorgerufen wird, werde ich zuerst einige Kennzeichen der narrativen Technik Kafkas benennen. Eine der oft besprochenen Besonderheiten der Erzähltechnik

Kafkas ist sein Gebrauch der heterodiegetischen – oder impersonalen – Erzählstimme mit einer fixierten internen Fokalisierung.

Diese Terminologie geht auf die narratologische Analyse Gérard Genettes zurück. Der heterodiegetische Erzähler ist keine aktive, handelnde Person in der Geschichte, sondern ein in dritter Person Erzählender, der von der Handlung getrennt ist (Genette 176-177).

Fokalisierung bezeichnet die narrative Perspektive im Text. Eine interne Fokalisierung bedeutet, dass die Perspektive der Erzähler deckungsgleich mit einer der Figuren im Text ist (Genette 134-135).

Beispiele dafür finden wir unter anderem in *Das Schloss* und *Der Prozess*, wo ein unidentifizierbarer Erzähler die Geschehnisse aus der Perspektive der Figuren K. und Josef K. schildert. Die Eigenart dieser Technik beruht darauf, dass die sich in den Romanen entfaltende Welt von der subjektiven Empfindung der Helden stark geprägt ist, jedoch ohne, dass wir den Erzähler kennen oder erfahren, woher er so viel Information über die Gedanken und Gefühle der Helden hat.

Keine der drei Erzählungen, die ich als Beispiele in dieser Masterarbeit benutze, hat einen heterodiegetischen Erzähler. Die drei Erzähler sind alle ein Teil der Handlung und können somit als homodiegetisch definiert werden. Die Texte „Ein Bericht“ und „Eine kleine Frau“ operieren überdies mit autodiegetischen Erzählern: Sie berichten ihre eigenen Geschichten. Diese Erzähltechnik unterscheidet sich von der Technik der Romane Kafkas, da wir im Gegensatz zu den Romanen die Erzähler als handelnde Figuren kennenlernen und dadurch in gewissem Maße die Motivation hinter ihren Gedanken und Aussagen abwägen können. Die ‚Begegnung‘ mit den Erzählern in „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ offenbart zudem ihre komischen Seiten. Die unidentifizierbaren heterodiegetischen Erzähler in den Romanen sind nicht komisch, da sie nicht als handelnde in Erscheinung treten. In den Romanen gibt es jedoch eine indirekte Komik in der Erzählweise, eine Komik, die durch Brüche mit der Perspektive der Hauptfigur erzeugt wird.

Eine Gemeinsamkeit der drei Erzählungen besteht darin, dass alle durch die Art und Weise, wie die Erzähler ihre Geschichten darstellen, eine analytische und reflektierende Form annehmen. Die Erzähler greifen oft in die Handlungen ein, indem sie ihre eigenen und die Meinungen der Figuren hinterfragen. Da die Geschichten Nacherzählungen der Erlebnisse der Helden oder wie im Fall „Josefine“ der Nebenfigur sind, wird das Erzählte von keiner der anderen Figuren korrigiert oder kommentiert. Die Texte sind eher Monologe zu nennen, bei denen der Erzähler seine persönlichen Ansichten von der Geschichte vermittelt. Die

Ereignisse unterliegen damit der Analyse des Erzähler und dienen hauptsächlich als Ausgangspunkt ihrer Gedanken und Behauptungen.

Die Art und Weise, wie die Erzähler in „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ die Figuren und Situationen auf der Handlungsebene beurteilen und darstellen, scheint jedoch oft spekulativ und inkongruent. Im Folgenden wird auf diese Aspekte in den Texten in Bezug auf Kierkegaards Humorthorie näher eingegangen.

5.2.1 Der Affenerzähler

„Ein Bericht“ ist, wie der Titel und die direkte Anrede „Hohe Herren“ andeuten, ein Vortrag. Es geht also um einen Monolog, der durchgehend von dem Affen Rotpeter in der ersten Person erzählt wird. Des weiteren deklariert der Erzähler den Vortrag als eine neutrale und objektive Zeugenaussage: „Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet“ (Kafka „Ein Bericht“ 333).

Der Erzähler betont damit, dass seine Darstellung auf reinen Tatsachen und wirklichen Ereignissen basiert und dass er eine persönliche Stellungnahme zum Erzählten vermeidet. Der Anspruch des Erzählers einen objektiven und neutralen Vortrag zu halten, wird dadurch untermauert, dass er ausschließlich über Ereignisse erzählt, an die er sich erinnern kann. Auch sein Gebrauch von formellen und akademischen Wörtern und Redewendungen unterstreicht den wissenschaftlichen Charakter des Vortrags.

Der Text operiert mit interner Fokalisierung, jedoch wechselt die Fokalisierung zwischen dem Standpunkt des Erzählers und dem Standpunkt des Helden. Dies beinhaltet, dass der Erzähler manchmal durch die Perspektive der Figur in der Geschichte erzählt, manchmal durch die Augen des Erzählers selbst. Diese Art der Fokalisierung erzeugt einen Abstand zwischen der Figur Rotpeter und dem Erzähler Rotpeter. Ein Beispiel dafür findet sich in den Überlegungen des Erzählers über den menschlichen Umgang mit Tieren:

Nach jenen Schüssen erwachte ich – und hier beginnt allmählich meine eigene Erinnerung – in einem Käfig im Zwischendeck des Hagenbeck'schen Dampfers.[...]
Das Ganze war zu niedrig zum Aufrechtstehen und zu schmal zum Niedersitzen.
Ich hockte deshalb mit eingebogenen, ewig zitternden Knien, und zwar, da ich

zunächst wahrscheinlich niemanden sehen und immer nur im Dunkeln sein wollte, zur Kiste gewendet, während sich mir hinten die Gitterstäbe ins Fleisch einschnitten. Man hält eine solche Verwahrung wilder Tiere in der allerersten Zeit für vorteilhaft, und ich kann heute nach meiner Erfahrung nicht leugnen, daß dies im menschlichen Sinn tatsächlich der Fall ist (Kafka „Ein Bericht“ 323)

Es ist naheliegend zu denken, dass diese Erzähltechnik auf dem Versuch Rotpeters beruht, seine Geschichte durch eine menschliche Perspektive zu sehen. So gesehen ist der Vortrag nicht eine Erzählung über denjenigen, der er einmal war, sondern über denjenigen, der er versucht zu sein. Der Versuch Rotpeters eine menschliche Perspektive auf seine Vergangenheit einzunehmen verleiht der Geschichte Inkongruenz und Komik.

Zum einen wird deutlich, dass Rotpeter begrenzte Information über das Thema seines Vortrags hat. „Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen [...] (Kafka „Ein Bericht“ 325). Der Kommentar veranschaulicht den Widerspruch in dem Versuch des Erzählers: Er erzählt eine Geschichte, für die ihm eigentlich die Grundlage fehlt, sie zu erzählen. Trotz wiederholten Versuchen misslingt es dem Erzähler, sich in die Gedanken und Gefühle von damals hineinzusetzen. Er räumt ein, dass er gezwungen ist, auf Fremde Berichte und wage Ahnungen zurückzugreifen. Sein Versuch, die Vergangenheit zu rekonstruieren, ist deshalb von Anfang zum Scheitern verurteilt. Die Geschichte ist eine Erzählung an der Grenze des Erzählbaren: Sie kreist um eine vom Vergessen verdunkelte Vergangenheit.

Zum andern wird in der Erzählung deutlich, dass Rotpeter nicht die menschliche Perspektive besitzt, die er sich einbildet zu haben. Aus menschlicher Perspektive betrachtet wirkt seine Betrachtung der Menschenwelt absurd und befremdend. Die eigentliche Absicht des Vortrags ist der mehr oder weniger bewusste Versuch des Erzählers, die Akademie von seiner vollwertigen Verwandlung zum Menschen zu überzeugen. Alles, wonach er gestrebt hat, seit er in der Zivilisation angekommen ist, ist ein Mensch zu werden, da diese Verwandlung für ihn den einzigen Ausweg bedeutet. Der Bericht ist so gesehen in erster Linie eine Verteidigung und ein Beweis dafür, dass er dieses Ziel erreicht hat. Das Eigeninteresse des Erzählers motiviert die Erzählung, nicht das Nachkommen eines Wunsches der Akademie nach Einsicht und Verständnis in die Welt der Affen, so wie es am Anfang dargestellt wird.

Ganz entgegen dem eigenen Urteil des Erzählers über sich selbst und seine Entwicklung enthüllt die Erzählung, dass er sein Ziel, die „Durchschnittsbildung eines

Europäer“, nicht erreicht hat (Kafka „Ein Bericht“ 332). Die Geschichte Rotpeters ist nicht eine Erzählung über die gelungene Verwandlung eines Affen, sondern eine Geschichte über seine verlorene Identität und ein gescheitertes Projekt. Rotpeter ist weder ein richtiger Affe, noch ein richtiger Mensch; weder hat er Einsicht in sein äffisches Vorleben, noch besitzt er eine menschliche Perspektive. Die Geschichte zeigt, dass der Erzähler keine realistische Vorstellung seiner Situation hat. Sein Versuch, sich auf äußere, messbare Tatsachen zu stützen, wie zum Beispiel ein „Durchschnittseuropäer“ zu sein, wirkt komisch und absurd.

In Bezug auf Kierkegaards Humortheorie wird deutlich, dass die Erzählung durch die Distanz des Erzählers von seinem vorherigen Ich spekulativ und widersprüchlich wirkt. Diese Komik entsteht auf Grund der Inkongruenz zwischen der Geschichte, die Rotpeter erzählen möchte, und dem Bild von ihm, das die Erzählung insgesamt erzeugt. Der feierliche und scheinbar akademische Charakter des Vortrages steht in einem seltsamen Verhältnis zu seiner verwirrten, verzerrten und unangebrachten Perspektive auf die Welt. Der Erzähler gibt vor, einen objektiv betrachtenden Blick auf frühere Ereignisse einzunehmen, die Erzählung zeigt allerdings, dass seine Perspektive von seinem subjektiven Standpunkt und persönlichen Interesse geprägt ist.

5.2.2 Der Mäuseerzähler

Den komischen Kontrast zwischen dem Versuch des Erzählers auf eine objektive Betrachtung und seiner subjektiven Perspektive finden wir bei dem Erzähler in der „Josefine“-Erzählung wieder. Der Erzähler nimmt hier eine musik- und geschichtswissenschaftliche Forscherperspektive auf den außergewöhnlichen Gesang Josefines ein. Er versucht, den künstlerischen Status Josefines durch äußere Komponenten abzuschätzen, wie beispielweise ihre Popularität, und durch einen Vergleich zwischen ihrer Stimme und die der anderen. Die Analyse baut jedoch von Anfang an auf falschen Prämissen auf.

Erstens kann der Erzähler den Gesang Josefines nicht beurteilen, da ihm jedes Wissen über Musikalität fehlt. Zweitens sind die Mäuse ein zerstreutes und vergessliches Volk, das eigentlich „keine Geschichte betreibt“ (Kafka „Josefine“ 538). Drittens ist die ganze musikwissenschaftliche Analyse umsonst, da Josefine gar nicht singt. Die behauptete Historiker- und Forscherrolle des Erzählers steht somit in keinem Verhältnis zu seinen subjektiven und begrenzten Erfahrungen zu dem Thema, das er behandelt.

Da er selbst den kollektiven Verständnishorizont des Mäusevolkes nicht übersteigt, ist der Erzähler zudem auch noch parteiisch. Seine interne Fokalisierung ist eingeschränkt auf die Perspektive des Mäusevolkes und ihrem Erleben der Situation. Er spricht von einem „wir“ und als Mitglied dieser Gruppe steht er in Opposition zu Josefine. Für das Volk der Mäuse ist die individualistische Haltung Josefines hintergründig und fremd und repräsentiert letztendlich eine Bedrohung gegen ihre kollektiven Normen.

Die Intention des Erzählers, die Rolle Josefines im Volk der Mäuse zu erklären, führt nirgendwo hin: Ihm fehlt sowohl das notwendige Wissen als auch eine objektive Distanz zu Josefine. Anstatt den sogenannten Gesang Josefines zu erklären, entlarvt der Erzähler unfreiwillig seine eigenen Behauptungen als spekulativ und komisch.

5.2.3 Der ängstliche Erzähler

Auch in „Eine kleine Frau“ steht das subjektive Eigeninteresse des Erzählers seiner Erzählung im Wege. Er ist nicht nur der Erzähler sondern auch der Held auf der Handlungsebene. Obwohl die Erzählung vornehmlich im Präsens geschrieben ist, ist sie der Handlung zeitlich nachgestellt. Das wird etwa deutlich, wenn der Erzähler sich fragt, was in all den Jahren geschehen ist (Kafka „Eine kleine Frau“ 515). Erst wenn er sich diese Frage stellt, stimmen das erzählte Ich und das erzählende Ich überein. Die übrige Geschichte handelt von Ereignissen, die mehrere Jahre zurückliegen.

Der Verwendung des Präsens erweckt jedoch den Eindruck, dass der Erzähler sich gar nicht entwickelt hat, dass seine Verhaltensweise zu Ereignissen, die vor vielen Jahren passiert sind, sich nicht verändert hat. Der Grund dafür ist, dass der Abstand des Erzählers zum Helden in Zeit, Raum und Haltung minimal ist. Die fehlende Reflexion, Übersicht und Reife der Figur erstreckt sich auf den Erzähler. Entgegen dem Ich-Erzähler des Bildungsromans gelingt es ihm nicht, die zurückliegende Zeit auf eine distanzierte Weise zu betrachten, da die geistige und emotionale Konfiguration von Figur und Erzähler identisch ist.

Die Version des Erzählers ist von seinem vergeblichen Versuch geprägt, die Situation von außen zu betrachten. Beispielsweise weist er darauf hin, dass er in der Öffentlichkeit ein „achtungswertes Mitglied“ ist und deswegen nichts zu befürchten hat (Kafka „Eine kleine Frau“ 516). Bei dem Versuch, sich seiner selbst zu vergewissern und die Gefahren, denen er gegenübersteht, zu ermitteln, macht er sich selbst zu einem Objekt der Analyse, was ihm, wie

der Text zeigt, misslingt. Seine offensichtliche Angst ist stets unterschwellig vorhanden und stört sein Verständnis für die Ereignisse. Der Text verdeutlicht die mangelnde Fähigkeit des Erzählers, sich selbst und seine Gedanken und Gefühle zu verstehen. Dies trägt dazu bei, dass die Version des Erzählers von seinem Verhältnis zu der kleinen Frau zweifelhaft wirkt, weil man nicht weiß, ob das, was er sagt, wirklich wahr oder nur paranoide Einbildung ist.

Im Lichte von Kierkegaards Humorthorie betrachtet können wir annehmen, dass ein komischer Erzähler ein Individuum ist, das versucht seine eigene Wirklichkeit ausgehend von objektiven Parametern zu beschreiben ohne sein eigenes subjektives Interesse und seine eigene Perspektive in Betracht zu ziehen. Das Komische an einer solchen Darstellung entsteht, wenn deutlich wird, dass dem Erzähler die emotionale und objektive Distanz fehlt, die er behauptet zu haben. Wir haben nun Beispiele für eine solche Komik in „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ gesehen. Entgegen der Absicht der Erzähler unterliegen die Erzählungen unbewussten Motiven und starken Emotionen. Dies bewirkt, dass die Erzähler sowohl tragisch als auch komisch erscheinen. Sie sind tragisch, weil sie vergeblich eine Erklärung für das Unerklärbare suchen. Sie erscheinen komisch, weil sie die Tatsache verdrängen, dass eine solche Erklärung nicht möglich ist.

5.3 Komische Erzählkunst

Wie wir in der Analyse gesehen haben, beruht das Komische der Erzähler auf der Inkongruenz ihrer Behauptungen. Im Folgenden wird gezeigt, dass diese Inkongruenz eine Folge unterschiedlicher und kontrastierender Perspektiven und Stimmen ist.

So eine Interpretation impliziert eine Kritik an einer lange angenommenen Auffassung von Kafkas Erzähltechnik: Kafkas Erzählweise ist von *Einsinnigen Erzählen* geprägt – Monoperspektive, wie es der Germanist Friedrich Beißner 1952 benannt hat (37,38). Obwohl Beißner vorzugsweise die Romane studiert hat, sollte die Analyse dennoch allgemeine Charakterzüge der kafkaesken Erzählweise erklären. Seine Theorie ist die erste Formanalyse von Kafkas Erzähltechnik und seither eine wichtige Referenz für die Forschung, die sich mit erzähltechnischen Aspekten von Kafkas Texte befasst.

Der Analyse Beißners stehe ich aus mehreren Gründen kritisch gegenüber und werde im Folgenden einige narrative Aspekte der Erzähltechnik Kafkas diskutieren, die seiner Auffassungen widersprechen. Diese narrativen Aspekte konstituieren außerdem zentrale

Bedingungen für eine humoristische Lesart der Erzählungen. Der Erzählstil trägt viel zur Komik der Texte bei, weil er, wie die anderen Elemente in den Texten, aus Kontrasten und Gegensätzen besteht. Die kritische Einbeziehung von Beißners Theorie wird als Ausgangspunkt für die Analyse dieser Aspekte dienen.

5.3.1 Kontrastierende Perspektiven

Laut Beißner kann der Leser von Kafkas Texten lediglich die Perspektive des Protagonisten einnehmen, da die Darstellung des Erzählers ausschließlich die Gedanken und Empfindungen der Helden widerspiegelt. Daraus folgert Beißner, dass sich jede Aussage nur in Bezug auf den Standpunkt der Figuren interpretieren lässt: „Kafka lässt dem Erzähler keinen Raum neben oder über den Gestalten, keinen Abstand von dem Vorgang. Es gibt darum bei ihm keine Reflexion über Gestalten und über deren Handlungen und Gedanken“(42).

Im Gegensatz zu Beißner behaupte ich, dass es mehrere Perspektiven innerhalb der textlichen Universen in „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ gibt und die Vielzahl an Perspektiven eine Reflexion und Beurteilung sowohl der Figuren als auch der Erzähler zulässt.

Die Divergenz zwischen den Perspektiven wird unter anderem dadurch deutlich, dass die Erzähler Abstand zu den Figuren einnehmen, indem sie sie ironisieren und lächerlich machen. So etwa als Josefine ihren Willen nicht bekommt und sagt: „Ich pfeife auf euren Schutz“, woraufhin der Mäuseerzähler sarkastisch kommentiert: „ja, ja, du pfeifst“ (Kafka „Josefine“ 525). Der Mäuseerzähler steht Josefine nicht unkritisch gegenüber, und unterstreicht im Gegenteil bei mehreren Gelegenheiten sowohl mit Hilfe von Sarkasmus als auch mit expliziten Kommentaren, dass er nicht ihrer Meinung ist: „Sonderbar, wie falsch sie rechnet, die Kluge, so falsch, daß man glauben sollte, sie rechne gar nicht, sondern werde nur weiter getrieben von ihrem Schicksal [...]“(Kafka „Josefine“ 537).

Wir haben auch mehrere Beispiele aufgeführt, in denen der Rotpeter-Erzähler auf Abstand zum Protagonisten geht, also zu seinem früheren Ich und auch zu seiner eigenen Affensicht auf die Welt. Er unterstreicht oft, dass er nicht länger mit dem in Kontakt steht, der er war, als er als freier Affe lebte.

Der Erzähler in „Eine kleine Frau“ ist wohl derjenige von den Erzählern, der sich am meisten mit der Figur auf Handlungsniveau identifiziert, aber auch hier gibt es Ausnahmen.

Etwa indem er behauptet, dass er als alter Mann die Situation anders sieht, als da er jung war, und dass er sich nicht länger von den „Angehörigen“ der kleinen Frau einschüchtern lässt: „Der ganze Unterschied besteht darin, daß ich sie allmählich erkannt habe, ihre Gesichter unterschiede[...]“ (Kafka „Eine kleine Frau“ 515). Auf diese Weise geben die Erzähler die Figuren der Lächerlichkeit preis und exponieren deren Fehler und komische Naivität für den Leser.

So gesehen ist die Darstellung der Erzähler keine reine Wiedergabe der Gedanken und Meinungen der Figuren, wie Beißner es behauptet. Wir sehen ganz im Gegenteil mehrere Beispiele für einen Bruch mit der Perspektive der Figuren dadurch, dass die Erzähler eine andere Perspektive einnehmen. Ihre ironische Distanzierung demonstriert Unterschiede zwischen den Erzählern und Figuren in Hinblick auf deren Auffassung und Sicht der Dinge, die in der Geschichte geschehen. Diese Komik und Ironie ermöglicht es gerade dem Leser, mehrere Perspektiven zur Handlung einzunehmen.

Zusätzlich dazu gibt es mehrere Beispiele dafür, dass die Erzähler zwischen unterschiedlichen Perspektiven in ihrer Darstellung alternieren. Besonders in „Josefine“ wechselt die Erzählerstimme kontinuierlich zwischen der Perspektive der unterschiedlichen Figuren. Das anschaulichste Beispiel dafür ist der ständige Wechsel des Mäuseerzählers zwischen der Ich- und Wir-Form. Einige Male schließt der Mäuseerzähler Josefine in die Wir-Perspektive mit ein, andere Male spricht er von ihr in der dritten Person. Oft weiß man nicht, ob der Mäuseerzähler für sich, das Mäusevolk oder Josefine spricht.

Auch in „Ein Bericht“ wechselt die Perspektive fast unmerklich zwischen Rotpeter als Affen und Rotpeter als Menschen. Der Blick des Affen auf die Welt der Menschen scheint unter anderem in der Beurteilung des Erzählers vom Schnapstrinken durch, während er die menschliche Perspektive in seiner Verachtung für die Äffin, die ihn des Nachts besucht, übernimmt: „Bei Tag will ich sie nicht sehen; sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich und ich kann es nicht ertragen“ (Kafka „Ein Bericht“ 333).

Die Erzählerperspektive bildet eine fiktive Einheit in Kafkas Texten. Das, was auf dem ersten Blick wie das Zentrum des Textes erscheint, die subjektive Sicht und die Auffassung eines Individuums von der Welt, ist in der Realität sehr viel komplexer. In Wirklichkeit ist die Erzählinstanz zusammengesetzt aus mehreren divergierenden und kontrastierenden Perspektiven. Somit stimmt Beißners Befund, Kafkas Texte vermitteln nur die Perspektive des Protagonisten auf die Geschehnisse, nicht. Die Fokalisierung ist nicht

konsequent, aber beinhaltet mehrere Brüche und Abweichungen von der Perspektive der Hauptperson.

Beißner behauptet außerdem, dass sich aus der monoperspektivischen Erzählweise der Abstand zwischen Erzähler und Figur, zwischen Verfasser und Erzähler, zwischen Erzähler und Leser aufgehoben wird, so dass der Leser sich ausschließlich mit dem Protagonisten identifizieren kann. „Er (Kafka) tritt keinen Augenblick aus dem auf das Innerseelische der Hauptgestalt gerichteten und um dieses Innerseelische erweiterten Zusammenhang heraus und entlässt auch den Leser nicht daraus, lässt ihn nicht los“ (Beißner 42).

Auch an diesem Punkt gibt es gute Gründe kritisch zu Beißners Interpretation von Kafkas Erzähltechnik zu stehen. Selbst wenn die Texte „Ein Bericht“ und „Eine kleine Frau“ im großen Maße die Perspektive des Protagonisten auf die Welt darlegen, führt das eher zu einer Verfremdung und Mystifizierung der Figuren als zu einer Identifikation mit ihnen. Der Grund dafür ist der Mangel an Information über die Vergangenheit der Protagonisten. Rotpeter und die Hauptfigur in „Eine kleine Frau“ haben beide eine Veränderung vollzogen, bevor die Erzählungen beginnen, aber der Hintergrund dieser Veränderung bleibt dem Leser verborgen. Wir erhalten zum Beispiel keine Information darüber, welche Geschehnisse und Begebenheiten den Konflikt zwischen der kleinen Frau und dem Erzähler zu Grunde liegen, oder wer Rotpeter war, bevor er gefangen wurde: Rotpeters Vergangenheit bleibt dem Leser genauso wie ihm selbst unbekannt. Die Handlungen in den zwei Texten weisen zurück auf eine Vergangenheit, die nur als Leerstelle und Ellipse in den Texten existiert, eine Leerstelle, die weder die Figuren, die Erzähler noch der Leser zu füllen vermögen.

Dies erschafft ein verwirrendes und diffuses Bild von der Identität der Figuren, weil ihnen eine Vergangenheit und Kontinuität fehlt, die ihre Handlungen und Gedanken in den Erzählungen erklären können. Die Rolle des Helden als Zentrum der Erzählung, als ein abgegrenztes Individuum mit einer einheitlichen Perspektive hat in Kafkas Erzählungen keine Gültigkeit. Die einheitliche und subjektive Perspektive gibt es nicht, weil die Perspektive der Figuren durch eine Vergangenheit bedingt ist, die vom Erzähler nicht aufgeklärt wird.

Gerade aufgrund des Verhältnisses zwischen dem Polyperspektivischen in der Erzählweise und der Illusion einer einheitlichen Perspektive wirken die Aussagen der Erzähler verwirrend und widersprüchlich. Es ist unter anderem diese Inkongruenz, die dem Humor in der Erzählweise zu Grunde liegt.

5.3.2 Die unzuverlässige Stimme.

Es besteht Unsicherheit darüber, woher die Erzähler in „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ ihre Informationen beziehen. Die Perspektiven vermischen sich und die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Ursache und Wirkung verliert sich. Entsprechend sind die Darstellungen der Erzähler inkongruent – sie sind sogenannte unzuverlässige Erzähler.

Der Begriff *unzuverlässige Erzählung* wurde 1961 von Wayne Booth in dem Buch *Rhetoric of fiction* lanciert und hat sich seitdem als wichtiger Begriff in narratologischen Studien zur Erzählinstanz etabliert. Booth definiert den unzuverlässigen Erzähler folgendermaßen: „I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not“ (158-59). Es entsteht mit anderen Worten eine Inkongruenz zwischen der Darstellung der Ereignisse durch den Erzähler und dem Rest der Geschichte. Unzuverlässige Narration ist nach Booth eine Form der Ironie, indem sie eine Distanz zwischen unzuverlässigem Erzähler und implizitem Verfasser herstellt (159).

Obwohl es meiner Meinung nach in Kafkas Literatur kein unterliegendes Wertesystem und keinen beabsichtigten gibt – und dementsprechend auch keinen impliziten Autor – ist Booths Begriff des unzuverlässigen Erzählers dennoch relevant in Bezug auf die Erzählweise Kafkas.

Wir haben gezeigt, dass die Erzähler in „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ eine ironische Distanz auf ihre Protagonisten einnehmen. Es gibt indes eine zweite Ironie oder Komik in den Texten, die die Erzähler selbst betrifft und die eine direkte Konsequenz aus ihrer Unzuverlässigkeit ist. Ich bin bereits auf einige Beispiele eingegangen: Der Mäuseerzähler schildert zuerst Josefines besonderen Platz in der Gesellschaft, als ob sie beinahe etwas Göttliches und ihr Gesang ein historisches Ereignis sei. Später wird sich erweisen, dass das ganze Aufheben um Josefine der kindischen Verspieltheit und dem zerstreuten Betragen der Mäuse geschuldet ist. Die unkritische Bewunderung von Josefine ist aber nur eine kleine Abwechslung im Alltag, die bald vergessen wird.

Dies ist ein Beispiel für unzuverlässiges Erzählen, da die Version der Geschichte, die der Mäuseerzähler darstellt, nicht mit anderen Teilen des Textes korreliert. Die Inkongruenz zwischen dem, was der Erzähler sagt, und dem, was der Text suggeriert, erzeugt Misstrauen gegenüber seiner Autorität. Bei seinem Versuch, Ordnung und Klarheit in einer chaotischen

Welt bevölkert von unberechenbaren, kindischen und zerstreuten Mäusen zu schaffen, benutzt er eine ernsthafte, sachliche und analytische Sprache. Der Text zeigt allerdings, dass der Mäuseerzähler nicht im Besitz jener Kenntnisse ist, die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung voraussetzt, und dass die Individuen und Themen, die er analysiert, sich nicht mit der strengen Sprache und Methode der Wissenschaft erklären lassen. Dies bekommt einen komischen Effekt, weil es offensichtlich ist, dass die Welt nicht so ist, wie der Erzähler glaubt und will, dass sie es sein soll.

Wir sehen wieder, dass Beißners Befund, der Abstand zwischen Figur, Erzähler und Leser werde aufgehoben, nicht stimmt. Die Inkongruenz in der Erzählerdarstellung ebnet den Weg für eine Distanzierung zum Erzähler, weil sie Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit sät. Als Leser sind wir im Gegenteil gezwungen, den Inhalt in der Aussage des Erzählers vor dem Hintergrund anderer Teile des Textes zu bewerten. Diese Distanzierung vom Erzähler eröffnet die Möglichkeit für eine humoristische Lesart seiner Fehleinschätzungen der Figuren und Vorkommnisse in den Texten.

5.4 Gesetzlose Komik

Wir haben nun gesehen, dass die Erzähler unzuverlässig sind, weil sie Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Informationen säen, die sie dem Leser präsentieren. Der Inkongruenztheorie folgend handelt es sich dabei um eine Form humoristischer Erzähltechnik.

Susanne Kaul ist in ihrem Essay „Kafkas unfreiwillige Komik“ zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt. Sie behauptet, dass die Komik in Kafkas Erzähltechnik der Inkongruenz und den unzuverlässigen Erzählern geschuldet ist. Sie geht noch weiter, indem sie schließt, dass nicht nur die Erzähler sondern auch die Grundlage für die Komik an sich unzuverlässig seien (91). Ich stimme Kauls Befund zu und werde im Folgenden versuchen ihre Interpretation zu vertiefen.

Wir sahen im Theoriekapitel, dass die Überlegenheit des Zuschauers oder Lesers als ein zentraler Aspekt der Inkongruenztheorie angesehen wird. Kierkegaard, Bergson und Freud stimmen darin überein, dass Gelächter ein Gefühl der Überlegenheit gegenüber Personen, die Fehler begehen oder Situationen missverstehen, voraussetzt.

In Kafkas Literatur ist das jedoch nicht der Fall: Obwohl die Komik mit Hilfe der Inkongruenztheorie erklärt werden kann, führt die Inkongruenz in den Texten nicht zu einem Gefühl der Überlegenheit. Sie lässt den Leser im Gegenteil oft in Unsicherheit und Ungewissheit zurück. Das liegt daran, dass die Inkongruenz, die die Komik auslöst, nicht einem Bruch mit klaren gesellschaftlichen Regeln geschuldet ist oder Tabus widerspiegelt, wie es bei klassischen Komödienfiguren der Fall ist: Denn die Komik spielt sich nicht im Rahmen des Bekannten und Etablierten ab, sondern auf den Irrwegen des Unbekannten.

In dem Buch *Die Komödie* behauptet Richard Greiners, dass eine Voraussetzung, um eine überlegene Perspektive gegenüber einer Figur einnehmen zu können, das Vorhandensein eines normativen Fundamentes sei, um sie von außen zu beurteilen. Diese Form der Komik nennt er „Herabsetzende Komik“. Sie entsteht dadurch, dass der Leser vergleicht und erkennt, wie die komischen Figuren mit etablierten Normen und Erwartungen brechen. Deshalb ist es notwendig, dass wir wissen, welche Normen und Erwartungen zu Grunde liegen. „Wer nicht weiß oder nicht erkennt, was für Erwartungen ein komischer Held negiert, wird ihn nicht komisch finden“ (Greiner 97).

Ein solches Fundament gibt es in Kafkas Erzählungen nicht, weil die Grenze zwischen Schein und Sein, zwischen Wirklichkeit und Phantasie aufgehoben ist. Es gibt keinen Erzähler, der das Phantastische und Unerhörte in den Erzählungen korrigiert oder kommentiert. Statt dessen befinden wir uns in einer absurden Welt, in der Affen Vorträge halten, Mäuse die ästhetische Grundlage der Musik diskutieren, eine Frau sich über einen fremden Mann zu Tode ärgert und wo dies auf eine Weise dargestellt wird, als sei es das Selbstverständlichste auf der Welt. Kafkas Humor ist keine Komik, die mit normativen Regeln bricht oder mit etablierten Erwartungen innerhalb des Textuniversums spielt. Kafkas Humor stellt die Grundlage für unser Verständnis der Wirklichkeit an sich in Frage. Wir werden mit einem Grenzbereich zwischen Realität und Phantasie und einer Komik in Auflösung konfrontiert: einer Komik, die mit verschwindenden Normen und Regeln spielt.

In seiner Interpretation der Erzählung „Vor dem Gesetz“ in Kafkas Roman *Der Prozess* behauptet Derrida, dass es kein innerhalb des Gesetzes gibt, da es für jeder verborgen verbleibt: „Man Kennt hier das Gesetz nicht, man hat zu ihm keine Beziehung des Wissens [...] Das Gesetz tritt auf, erscheint (ohne sich zu zeigen, also ohne zu erscheinen) [...]“ (68). Kafkas Literatur thematisiert Gesetzesbruch und Schuld, jedoch ohne dass wir die Gesetze kennen. Selbst wenn der Text um die Schuldgefühle der Figuren kreist, bleibt der Grund für diese Schuld sowohl den Figuren als auch dem Leser verborgen.

Der Erzähler und die Hauptperson in „Eine kleine Frau“ ist ein Beispiel für eine

Person, die vergebens versucht sich gegen eine Schuld zu wehren, die er nicht versteht. Selbst wenn wir ahnen, dass Josefine die kollektiven Gesetze und Regeln des Mäusevolkes bricht, dient dies nicht als Grundlage für eine Komik, wie Greiner sie beschreibt. Die Tendenz des Erzählers, alles und alle in Zweifel zu ziehen, führt dazu, dass auch dieses Fundament aufgehoben wird. „Das Erzählen führt damit zu einer Desorientierung, nicht nur dadurch, dass eine verkehrte Welt entworfen wird, sondern dadurch, dass die Instanz fehlt, die die Welt als verkehrte kennzeichnet“ (Kaul 89).

Deshalb ähneln Kafkas Figuren nicht Komödienfiguren, wo man sicher über Grenzüberschreitungen und Brüche mit klaren normativen Regeln durch die Figuren lachen kann. Denn selbst wenn sie offensichtlich Situationen falsch beurteilen und Regeln brechen, weiß man oft nicht, was sie missverstehen und welche Regeln sie brechen, weil sie sich in einer zerbrechlichen Welt mit kategorisch unsichtbaren Normen und Regeln befinden. Kafkas Humor enthüllt eine Welt in Auflösung, wo Kausalität und Normalität keinen Platz mehr haben. Die Inkongruenz in der Erzähltechnik ist nicht der Mangel an Übereinstimmung mit etablierten Erwartungen, sondern drückt eine komische und sinnlose Suche nach Einsicht und Vorhersehbarkeit in einer Welt aus, wo alle Distinktionen aufgehoben sind.

5.5 Humoristische Betrachtung: Verzweiflung und Spaß

Wir haben gesehen, dass die Komik in den Texten vom missglückten Versuch der Erzähler herrührt Klarheit und Einsicht in unterschiedlichen Problembereiche zu schaffen. Die verzweifelte Suche der Erzähler nach Sinn in einer verwirrten und verdrehten Welt ist damit eine Bedingung für die Komik. Aber wie kann Verzweiflung Ausgangspunkt für Komik sein?

Kierkegaard behauptet, dass Komik gerade Verzweiflung voraussetzt. „Det Første er Smerten i det Humoristiske, det Andet er Spøgen, og deraf kommer det, at man baade græder og leer[...]“ (342). Laut Kierkegaard ist ein Humorist jemand, der Leiden zu Komik umformt. „Humoristen har [...] en væsentlig Forestilling om Lidelsen [...]. Men saa er det Humoristen gjør den svigefulde Vending og tilbagekalder Lidelsen i Spøgens Form“ (Kierkegaard 342).

Um den Humor in Kafkas Texten zu entdecken ist es erforderlich, dass wir die Figuren von außen sehen. Wenn man dagegen ihre Perspektive einnimmt, wirken die Geschichten alles andere als komisch. Durch die Augen des Erzählers in „Eine kleine Frau“

gesehen ist das Verhältnis zwischen der kleinen Frau und dem Protagonisten sehr ernst und verwirrend. Rotpeters Überzeugung, dass er ein Mensch sei, wirkt für den Leser komisch, aber für ihn selber handelt es sich um einen Kampf ums Überleben. Dem Komischen voraus liegt also eine existenzielle Verzweiflung.

Die Perspektive der Figuren und die Perspektive des Lesers entsprechen zweierlei Logik und zwei Arten auf die Situation zu blicken: auf der einen Seite die oberflächliche Logik der Erzähler, auf der anderen Seite die Logik der Erzählung. Die Logik der Erzählung enthüllt den missglückten Versuch der Erzähler einen Sinn zu erschaffen. Dann wird deutlich, dass die Erzähler nicht die zugrundeliegenden Gefühle miteinkalkulieren, die ihre Darstellung steuern.

Dies haben wir in der Analyse von „Eine kleine Frau“ gesehen, wo die Hauptperson von unbewussten Schuldgefühlen und Angst belastet wird. Die Selbstverteidigung des Erzählers erweist sich als eine Suche nach unerreichbaren Beweisen: Anstatt sich der Umwelt und der kleinen Frau zu stellen, stagniert er und bleibt passiv. Er verirrt sich in seinen eigenen oberflächlichen Grübeleien, weil seine Darstellung eigentlich der Logik der Angst und Verzweiflung unterworfen ist.

Der Text beantwortet allerdings nicht die Frage, ob die Furcht des Erzählers berechtigt oder ein Produkt einer Wahnvorstellung ist. Wir bewegen uns in einem Grenzbereich zwischen Komik und Verzweiflung, zwischen der Perspektive des Erzählers und der Logik der Erzählung. Dieser Konflikt in dem Texten Kafkas erinnert an der Auffassung Kierkegaard von dem Paradox des Lebens:

Existentsen selv, det at existere, er Stræben, og er ligesaa pathetisk som comisk; pathetisk, fordi Stræben er uendelig.; rettet mod det Uendelige, er Uendelliggjørelse, hvilket er den høieste Pathos; comisk, fordi Stræben er en Selvmødsigelse (65).

Es ist möglich, den Erzähler in „Eine kleine Frau“ als eine Illustration der verzweifelten Suche nach dem Unerreichbaren zu sehen, während der Text im Ganzen den Widerspruch daran verdeutlicht zu versuchen eine allgemeine und endgültige Wahrheit zu finden.

In „Ein Bericht“, „Eine kleine Frau“ und „Josefine“ legt der hartnäckige Versuch der Erzähler Zusammenhang und Klarheit zu schaffen die Grundlage für die Komik, weil die Erzählung zeigt, dass sie das Gegenteil davon erreichen, nämlich mehr Verwirrung. Die Komik nimmt indes der Verzweiflung nicht den Stachel. Die Verzweiflung und die Komik

repräsentieren zwei kontrastierende Perspektiven, die zusammen die humoristische Haltung ausmachen, die in den Texten ihren Niederschlag findet.

5.6 Die Komik der Form

„Die Form ist nicht Ausdruck des Inhalts, sondern nur ein Anreiz, das Tor und der Weg zum Inhalt. Wirkt er, dann öffnet sich auch der verborgene Hintergrund“ schrieb Kafka in einem Brief an seinen Freund Gustav Janouch (Zitiert nach Deleuze, Guattari:127). In den Erzählungen Kafkas werden zwei Geschichten parallel erzählt: die vom Erzähler berichtete Geschichte ist eine, jedoch wird immer das Gefühl beim Leser erweckt, es gebe eine weitere verborgene Geschichte, die nicht Teil des Bewusstseins des Erzählers ist. Die Texte verweisen nicht nur auf die vom Erzähler behaupteten, sondern auch auf größere rätselhaft in der Form verborgene Konflikte. Es entsteht ein Konflikt zwischen Form und Inhalt, zwischen Sprache und Bedeutung, die den Eindruck eines dauerhaften Doppelsinns der gesamten Sprache erweckt.

Kafkas Auffassung von Sprache gibt Aufschluss über seinen eigenen literarischen Stil. Denn laut Kafka kann die Sprache „für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur vergleichsweise gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Besitzungen handelt“ (Kafka *Aphorismen* 57). Kafka geht davon aus, dass die Sprache aufgrund ihrer Abstraktheit und Mehrdeutigkeit niemals einen Begriff der realen Dinge vermitteln kann. Sie bleibt in sich selbst verschlossen und abgetrennt von der phänomenologischen Welt.

Kafka illustriert diesen Mangel der Sprache in seinen Erzählungen. Die Abwesenheit von Logik, der Doppelsinn der Wörter und die inkonsequente Verwendung von Wörtern und Begriffen führt zu einer Erschöpfung der Bedeutung der Sprache. Das Verhältnis der Beschreibung zum Beschriebenen scheint kompliziert, unbeholfen, desorientierend und vor allem komisch.

Der Bericht der Erzähler in den drei Geschichten schlägt eine regressive Richtung ein. Je mehr die Erzähler Begriffe wie Freiheit, Ärger und Gesang analysieren und erklären, desto weniger versteht der Leser, was eigentlich gemeint ist. Jedes assoziative und intuitive Verständnis von der Bedeutung der Wörter durchläuft während der Analyse einen sukzessiven Zersetzungsprozess. Beispielweise wird die Frage nach der Macht des Gesanges

nie aufgeklärt, sondern auf eine so komplizierte und mehrdeutige Art erklärt, dass sie am Ende wie eine verknotete Konstruktion widersprüchlicher Aussagen erscheint. Die Distinktion Rotpeters zwischen Freiheit und Ausweg führt auf Grund seiner Doppelnatur zu einer Verfremdung der Wörter. Die Fragen nach dem Grund des Ärgers der Frau und dem, was eigentlich damit gemeint ist, bleibt bis zum Schluss unbeantwortet.

Am Ende des Berichtes Rotpeters stellt dieser fest, dass sein ungeheurer Überlebenskampf wahrscheinlich zu nichts geführt hat: „Überblicke ich meine Entwicklung und bisherigen Ziele, so klage ich weder, noch bin ich zufrieden“ (Kafka „Ein Bericht“ 332). Das Vorhaben des Erzählers in „Die kleine Frau“, seinen Ärger zu erklären, der so existenziell wichtig und unmöglich erscheint, wird er am Ende durch eine einfache Handbewegung weggewischt: Von wo aus also ich es auch ansehe, immer wieder zeigt sich [...], wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte, ich noch sehr lange, ungestört von der Welt, mein bisheriges Leben ruhig werde fortsetzen dürfen“ (Kafka „Eine kleine Frau“). Die Schwierigkeit des Erzählers in „Josefine“, die Macht des Gesanges zu erklären, ist am Ende plötzlich wie weggeblasen und nur noch eine kleine Bagatelle in der Geschichte der Mäuse zu verstehen. Wie ein Witz drehen sich die Geschichten schlagartig in eine absurde Richtung, die eine komische Wirkung hat.

In diesem Sinn definiert Kant das Lachen als „ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts“ (Kant 24). Hierin liegt die Komik der Form der drei Erzählungen. Die Erzähler verwendet unverhältnismäßig viel Energie, um einfache und banale Probleme zu erklären, ohne zu einem Ergebnis zu gelangen. Die Erzähler bauen damit eine Spannung durch die minutiöse und intensive Auseinandersetzung bestimmter Themen auf, die sich am Ende plötzlich auflöst, als ob nichts auf dem Spiel stand und es nichts zu lösen gab. Es gibt kein ‚Grand Finale‘, keine Lösung und keine neue Erkenntnis der Figuren, sondern lediglich die plötzliche und unerwartete Auflösung der Erwartungen in Nichts.

Diese komische Wirkung wird erzeugt durch die Absicht der Erzähler, auf der einen Seite ihre Geschichten mit Präzision und Klarheit zu berichten und auf der anderen Seite sie katastrophal in diesem Versuches scheitern zu lassen. Die Wörter und die Sprache üben Widerstand gegen jede Erklärung, sie lassen sich nicht einpassen in das strenge Muster der Logik und korrumpieren das Verhältnis zwischen der Sprache und der Welt. Sie verleiten uns in eine sprachliche Wildnis, in ein Wirrwarr bestehend aus verschiedenen Bedeutungselementen, die in einem komischen Nichts wurzeln, in einer fast unmerklichen Resignation, als ob alles ganz üblich und unbedeutend wäre.

In seine Tagebücher hat Kafka geschrieben:

Die Metaphern sind eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt. Die Unselbständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen, das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung (Kafka *Tagebücher* 875).

Die literarische Welt Kafkas ist nicht zu kodifizieren, sie verbleibt undurchdringbar: Der merkwürdige Vermischung aus unvereinbaren Komponenten ist nicht Symbolen, Metaphern oder Kode für konkreten Geschehnisse in der sinnlichen Welt. Sie zeigen auf der unverzeihlichen Spalte zwischen die Sprache und der empirischen Welt. Die Texte Kafkas sind Ausdrücke von Verzweiflung und Spaß über die Inkompatibilität zwischen den Wörter und Welt. Sie parodieren den Glauben daran, dass der Sprache die Komplexität unsere Gedanken, Erlebnisse, Erfahrungen, Gefühle, Eindrücke Beschrieben oder Erklären kann. Die Erzählungen Kafka parodiert jedoch nicht nur die Sprache im Allgemein, sondern auch die Basis der Literatur.

5.7 Schlussfolgerung: Die humoristische Funktion

In der Analyse der drei Erzählungen Kafkas habe ich Beispiele von Komik in Bezug auf die Sprache und Struktur, die Figuren und die Erzählstimmen gezeigt. Ich habe den Fokus auf die technische Grundlage des Humors gelegt, da ich nachweisen wollte, dass Kafka – entgegen der herkömmlichen Charakterisierung von Kafkas Literatur als düster und rabenschwarz – durchaus humoristisch gelesen werden kann und muss.

Gemäß dieser Analyse werde ich abschließend die übergeordnete Funktion des Humors zusammenfassen: Mir erscheint, dass Kafkas Humor vor allem eine erkenntnistheoretische Funktion hat, indem er uns unsere Art, die Wirklichkeit zu betrachten, vorführt.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde gezeigt, dass Benjamin die Erzählkunst Kafkas als eine närrische Darstellung von einer Welt, aus der die Weisheit verschwunden ist, bezeichnet

hat. Im Gegensatz zum herkömmlichen Erzählen, versucht Kafkas Literatur laut Benjamin keine kohärentes Bild der Welt zu vermitteln. Stattdessen ist die Literatur Kafkas geprägt von kontrastierenden und widersprüchlichen Elementen, die unserem normativen Verständnis von Wirklichkeit zuwiderlaufen.

Es stellt sich die Frage, wie Benjamins Wahrnehmung vereinbar ist mit der Behauptung, der Humor habe eine erkenntnistheoretische Funktion. Was können die absurden, surrealen, fragmentierten und zeitweise verrückten Erzählungen Kafkas uns über unsere Wahrnehmung der Welt erzählen?

Die humoristische Inkongruenz in den Texten Kafkas parodiert die alte Erzähltradition: Auf Grund ihrer analytischen, minutiösen und zeugenhaften Form fingieren die Erzählungen eine Illusion von Mimesis. Sie greifen die Wahnvorstellung an, die hinter unserem Glauben an Erkenntnis und an eine kohärente Wiedergabe der Wirklichkeit steckt. Die Definition Kierkegaards von der humoristischen Erklärung der Existenz trägt dazu bei, das Verhältnis zwischen Erkenntnis und Humor zu erhellen:

[...]“den humoristiske Forklaring af Existentsen” [...] antager, at naar det at existere er ligesom at gaae hen ad en Vei, saa er Existentsens Mærkelighed denne, at Maalet ligger bagved – og dog nødsages man til at vedblive at gaae frem, thi det at gaae fremad er jo Billedet paa det at existere. Humoristen fatter Lidelsens Betydning som medhenhørende til det at existere, men saa tilbagekalder han det Hele, fordi Forklaringen ligger bagved (Kierkegaard 334).

Laut Kierkegaard greift der Humor das Widersprüchliche im menschlichen Streben nach unerreichbarer Synthese auf. Es lässt diese Suche als ein rückwärtsgewandtes Unterfangen erscheinen, über das man nur lachen kann. Hier möchte ich auf einen der Zürauer Aphorismen verweisen, in denen Kafka ein vergleichbares Bild vom Verhältnis zwischen dem Selbst und der Existenz entwirft:

Gingest du über eine Ebene, hättest den guten Willen zu gehen und machtest doch Rückschritte, dann wäre es eine verzweifelte Sache; da du aber einen steilen Abhang hinaufkletterst, so steil etwa, wie du selbst von unten gesehen bist, können die Rückschritte auch nur durch die Bodenbeschaffenheit verursacht sein, und du mußt nicht verzweifeln (Kafka *Aphorismen* 24).

In diesem Aphorismus verweist Kafka auf den paradoxen Versuch, ein unmögliches Ziel zu erreichen. Entwicklung und Fortschritt existieren nur als menschlicher Glaube: „An Fortschritt glauben heißt nicht glauben, daß ein Fortschritt schon geschehen ist. Das wäre kein Glauben“ (Kafka *Aphorismen* 59). Der Wunsch nach Kontrolle und Überlegenheit über die Natur und äußere Welt scheint unmöglich zu sein. So gesehen ist der Versuch des Ichs, die äußere Welt zu kontrollieren und zu bewältigen, nicht mit der Beschaffenheit der Existenz vereinbar.

In Übereinstimmung mit der humoristischen Erklärung Kierkegaards ist die Botschaft des Aphorismus, dass es keinen Grund gibt, über die Unerreichbarkeit des Ziels zu verzweifeln: Es ist nicht die Schuld des Menschen, dass er nicht voran kommt, es ist der Weg des Lebens, der sich jedem Fortschritt widersetzt. Kafkas Aphorismus kann deswegen als eine komische Beschreibung des menschlichen Dilemmas und Inkongruenz verstanden werden: Er zeigt hier auf den Widerspruch zwischen dem Selbst und der Welt, zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, zwischen Idealität und Realität. So gesehen ist der Aphorismus ein allegorisches Bild von Kierkegaards humoristischer Erklärung. Obwohl ich nicht so weit gehen will, Kafka als Humoristen zu bezeichnen, finde ich, dass seine humoristische Erzählweise ein komisches Licht auf das menschliche Streben nach unerreichbaren Idealen wirft.

In seinem Buch *Religiöser Humor bei Franz Kafka* deutet Felix Weltsch Kafkas Humor auf ähnliche Weise, jedoch in einem religiösen Kontext. Er behauptet, dass die Literatur Kafkas das menschliche Streben nach Einheit in einer Welt von Dualität illustriert. Nach Weltsch entschleierte Kafkas Humor die Dualität der Existenz dadurch, dass er mit einer falschen und künstlichen Einheit spielt: „[...]der Humor deckt den Unsinn auf, aber schafft noch keinen neuen Sinn [...].Er zeigt nur, dass die vorgegebene Einheit in Wirklichkeit keine Einheit war [...]“ (Weltsch 101).

Ich stimme nicht unbedingt mit Weltschs Auffassung überein, dass Kafka ein religiöser Verfasser sei, aber ich stimme ihm jedoch zu, dass Kafkas Literatur den Einheitsgedanken thematisiert. Die Figuren haben oft einen unverhältnismäßig großen Glauben an Autoritäten und das, was sie motiviert, ist oft eine Suche nach definitiven und objektiven Antworten. Die Ambivalenz, die Unvorhersehbarkeit und die Zweideutigkeit in den Texten enthüllen aber, dass dieser Glaube auf einer Illusion, einer Wahnvorstellung und einem falschen Logozentrismus aufbaut.

Beispiele dafür sehen wir in „Josefine“, wo der Glaube des Mäusevolkes an die Kraft des Gesangs beinahe schon einen spirituellen Ausdruck erhält. Der Gesang wird zunächst als

mystisch und überirdisch mit einer fast göttlichen Wirkungskraft dargestellt. Die Möglichkeit, sich der Vorstellung von der Macht in der Kunst zu unterwerfen, eint das Mäusevolk und gibt ihnen Sinn in all der Mühe. Diese Unterwerfung wirkt indes lächerlich, als sich nach und nach erweist, dass der Gesang nicht existiert, sondern auf falschen Annahmen beruht.

In „Eine kleine Frau“ repräsentiert die Öffentlichkeit die autoritäre Macht, der gegenüber der Erzähler Rechenschaft über seine Handlungen ablegt und die er versucht zufriedenzustellen. Wieder zeigt sich, dass die höheren Mächte unvorhersehbar, zweideutig und von Zeit zu Zeit lächerlich sind, wie zum Beispiel die Eckensteher und Lufteinatmer. Der Fehler besteht also darin, dass dieses Streben nach Einheit und einer höheren Wahrheit in einer Welt von Gegensätzen geschieht. Auf komische Weise verwandeln sich die Autoritäten plötzlich zu Hofnarren, die Wahrheit wird zur Lüge und der Sinn zur Sinnlosigkeit.

Etwas Ähnliches sehen wir auch in der Geschichte über Rotpeter. Hier tritt der Einheitsgedanke in Form einer Synthese aus Tier und Mensch auf: Die ganze Erzählung ist vom Versuch motiviert, zu beweisen, dass es für ein Tier möglich ist, Mensch zu werden. Anstatt Verständnis und Nähe zwischen Tier und Mensch herzustellen, schafft Rotpeter durch sein Abstandnehmen zur Tierwelt Distanz. Erneut erweist sich der Einheitsgedanke als eine falsche und künstliche Vorstellung. Trotz Rotpeters Anstrengungen, dem Menschen gleich zu werden, zeigt die Geschichte, dass die Assimilierung nicht möglich ist.

Die Sprache hat in Kafkas Texten eine vergleichbare Funktion. Wir sahen in der Analyse der Struktur und der Stilmittel, dass der sachliche, konventionelle und analytische Stil eine Illusion von Vernunft und Rationalität erzeugt. Der Stil suggeriert Assoziationen zu wissenschaftlichen Texten, deren Ziel es ist, objektive Erkenntnis auf Grundlage empirischer Forschung zu erlangen. Die Erzählungen hingegen zeigen, dass die Sprache nicht in der Lage ist, Erfahrung und Wissen zu vermitteln, da die Doppeldeutigkeit der Sprache einen Abstand zwischen der Beschreibung und dem, was beschrieben wird, schafft. Dadurch, dass er diese Zweideutigkeit demonstriert, entzaubert Kafka alle Illusionen bezüglich der Einheit von Sprache und empirischer Welt.

Schließlich haben wir gezeigt, dass der Versuch der Erzähler nach einer objektiven Analyse missglückt, weil sie in ihrer subjektiven Perspektive auf die Geschehnisse gefangen sind. Die unbewusste Furcht und die Emotionen der Erzähler färben die Analyse und machen die Darstellung unzuverlässig. Das Komische ihrer Darstellung ist der Inkongruenz zwischen den Ambitionen der Erzähler zum Gesamtkontext der Narration geschuldet. Der Humor beleuchtet den komischen Widerspruch, seine subjektive Situation anhand von objektiven

Parametern zu deuten. Er enthüllt mit anderen Worten die Dualität zwischen der äußeren und der inneren, zwischen objektiven und subjektiven Wirklichkeit.

Darüber hinaus ist der Versuch der Erzähler, ihre jeweiligen Probleme zu schildern, von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da sie sich in einem Kontext befinden, in dem diese Information nicht zugänglich ist. Kafkas literarisches Universum ist eine Welt von Ungewissheit und beweglichen, unsichtbaren Grenzen. Die Analysen seiner Erzähler bleiben repetitiv, inkongruent und destruktiv, weil das Wissen und die Gewissheit, die sie suchen, unerreichbar für sie sind.

Kafkas Humor ist eine Art, das tragikomische Paradox des Lebens zu betrachten. Die Entschleierung der Verzweiflung ist die Grundlage für die Komik in seinen Texten. Der Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erzähler führt dazu, dass deren Analyse eine regressive Richtung einschlägt – anstatt sich wie beabsichtigt nach vorne zu richten. Die Komik enthüllt die Sinnlosigkeit der verzweifelten Versuche der Erzähler, Ordnung, Klarheit und Harmonie in ihr konfliktbeladenes Gefühlsleben zu bringen.

Auf einer höheren Ebene können die Texte gleichsam als humoristische Darstellung der *condition humaine* verstanden werden. Die absurde Welt in Kafkas Geschichten und die hilflosen Versuche der Erzähler, sich in ihr zu verorten, spiegelt die urmenschliche Suche nach unerreichbarer Synthese wider: Einen Idealzustand, den es nicht gibt.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W: "Aufzeichnungen zu Kafka". In: *Gesammelte Schriften: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Bd 10.1. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1977, S. 254-287. In: *Franz Kafka: Neue Wege der Forschung*. (Hg.) Claudia Liebrand, 2. Auflage. Darmstadt: WBG 2010, S. 21–33.
- Arendt, Hannah. *Essays in Understanding, 1930-1954: formation, exile, and totalitarianism*. Random House LLC, 2011.
- Aristoteles. *Poetik*. Übers. von Manfred Fuhrmann (hg.). Stuttgart: Reclam 1994, S. 17. In: *Texte zur Theorie der Komik*. (Hg.) Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005. S. 12.
- Attardo, Salvatore. *Linguistic theories of humor*. Vol. 1. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1994.
- Beißner, Friedrich. *Der Erzähler Franz Kafka: und andere Vorträge*. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1983.
- Benjamin, Walter. *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. 2 Auflage. (Hg.) Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1992.
- . "Der Erzähler - Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" In: *Gesammelte Schriften II – Aufsätze, Essays, Vorträge*. (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 2 Teil. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1991. S. 438-465.
- Bergson, Henri. *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011.

- Blank, Juliane. "Ein Landarzt: Kleine Erzählungen". In: *Kafka Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. (Hg.) Manfred Engel und Bernd Auerochs, Stuttgart / Weimar: Metzler, 2010.
- Booth, Wayne C. *The Retic of Fiction*. 2 Auflage. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1983.
- Brod, Max. *Franz Kafka, eine Biographie: Erinnerung und Dokumente*. 3 Auflage. Frankfurt a.M: Fischer, 1954.
- Dehe, Astrid und Achim Engstler. *Kafkas komische Seiten*. Göttingen: Steidl Verlag, 2011.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhardt Kroeber. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1976.
- Dentan, Michel. *Der Humor im Werk Franz Kafkas*. Übers. von Hans H. Hiebel. Wien: Lit verlag, 2012.
- Derrida, Jacques. *Préjugés: Vor dem Gesetz*. Übers. von Detlef Otto und Axel Witte, 4 Auflage, Wien: Passagen-Verlag, 2010.
- Engel, Manfred und Bernd Auerochs (Hg.). *Kafka Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2010.
- Freud, Sigmund. *Der Humor*. (1927) 2 Auflage. Frankfurt a.M: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010.
- . *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. (1905) 2 Auflage. Frankfurt a.M: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010.
- Greiner, Bernhard. *Die Komödie: Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1992.

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 2 Auflage. Übers. von Andreas Knop. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

Kafka, Franz. *Briefe 1913-1914: Kommentierte Ausgabe*. Frankfurt a.M: Fisher, 1999.

---. *Der Proceß: Apparatband*. (Hg.) Malcom Parsley, Frankfurt a.M: Fisher, 2002.

---. "Die Prüfung". 1920. In: *Franz Kafka - Die Erzählungen: und andere ausgewählte Prosa*. (Hg.) Roger Hermes. Frankfurt a.M: Fisher Tachenbuch Verlag, 11 Auflage, 2010. S. 379-380.

---. *Die Zürauer Aphorismen*. (Hg.) Robert Calasso, Frankfurt a.M: Suhrkamp, 2006.

---. "Ein Bericht für eine Akademie und andere Texte zum Rotpeter Thema". 1917. In: *Franz Kafka - Die Erzählungen: und andere ausgewählte Prosa*. (Hg.) Roger Hermes. Frankfurt a.M: Fisher Tachenbuch Verlag, 11 Auflage, 2010. S. 322-337.

---. "Eine kleine Frau". 1924. In: *Franz Kafka - Die Erzählungen: und andere ausgewählte Prosa*. (Hg.) Roger Hermes. Frankfurt a.M: Fisher Tachenbuch Verlag, 11 Auflage, 2010. S. 508-517.

---. "Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse". 1924. In: *Franz Kafka - Die Erzählungen: und andere ausgewählte Prosa*. (Hg.) Roger Hermes. Frankfurt a.M: Fisher Tachenbuch Verlag, 11 Auflage, 2010. S. 518-538.

---. "Schriften, Tagebücher, Briefe: Briefe 1900-1912". (Hg.) Hans-Gerd Koch. In: *Franz Kafka: Kritische Ausgabe*. (Hg.) Gerhard Neumann, Malcolm Parsley und Jost Schillemeit. Band 7.1. Frankfurt a.M: Fischer, 1999.

- . *Tagebücher*. Vol. 3. (Hg.) Hans-Gerd Koch, Michel Müller und Malcom Parseley, Frankfurt a.M: Fisher, 2002.
- Kant, Immanuel. "Kritik der Urteilskraft". (Hg.) Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam, 1963. 275-280. In: *Texte zur Theorie der Komik*. (Hg.) Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005. S. 24-28.
- Kaul, Susanne. "Kafkas unzuverlässige Komik". In: *Kafka: Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft*. Bd 2. (Hg.) Nadine A. Chmura, Bonn: Bernstein, 2008. S. 83-92.
- Kierkegaard, Søren. *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*. København: Reitzel, 1846. Elektronisk version 1.7. Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2012. www.sks.dk/AE/txt.xml#s227 [Zugriff am 7. 5. 14]
- Könemann, Sophia. "Die Geste als Gag. Zum Spannungsfeld von Körper und Sprache in den Texten Frans Kafkas". In: *Kafka: Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft*. Bd 2. (Hg.) Nadine A. Chmura, Bonn: Bernstein, 2008. S. 123-140.
- Lehmann, Hans-Thies. "Der buchstäbliche Körper: Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka". In: *Der junge Kafka*. (Hg.) Gerhard Kurz. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1984. 213-241. In: *Franz Kafka: Neue Wege der Forschung*. (Hg.) Claudia Liebrand. Darmstadt: WBG, 2. Auflage, 2010. S. 87-101.
- Liebrand, Claudia (Hg.). *Franz Kafka: Neue Wege der Forschung*. 2. Auflage. Darmstadt: WBG 2010.
- Lipps, Theodor. "Grundlegung der Ästhetik". Hamburg/Leipzig: Voss, 1914. S. 575-579. In: *Texte zur Theorie der Komik*. (Hg.) Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005. S. 88-93.
- Mann, Thomas. *Reden und Aufsätze*. Vol. 10. Frankfurt a.M: Fischer, 1960.

- Morreall, John. "Introduction". In: *The Philosophy of Laughter and Humor*. (Hg.) John Morreall. Albany, N.Y: State Univ. of New York Press, 1987. S. 1-7.
- Nutting, Peter West. *Kafkas "Strahlende Heiterkeit": Discursive Humor and Comic Narration in Das Schloss*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 57 (1983): S. 661-678.
- Pirandello, Luigi. "Der Humor". In: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Bd 3. Übers. von Johannes Thomas. (Hg.) Michael Rössner. Berlin: Propyläen, 1997.
- Poschart, Ulf. "Über Franz Kafka darf jetzt gelacht werden." DieWelt.de. 1 August, 1998. www.welt.de/kultur/article2167160/Ueber-Franz-Kafka-darf-jetzt-gelacht-werden.html [Zugriff am 12. 5. 14]
- Rehberg, Peter. *Lachen lesen: zur Komik der Moderne bei Kafka*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.
- Schopenhauer, Arthur. "Die Welt als Wille und Vorstellung". (1819/1844) Bd. 2. Stuttgart: Reclam, 1987. S. 124-136. In: *Texte zur Theorie der Komik*. (Hg.) Helmut Bachmeier, Stuttgart: Reclam, 2005. S. 44-48.
- Stach, Reiner. *Kafka: die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt a.M: Fischer Verlag, 2002.
- Vogl, Joseph. "Kafkas Komik". In: *Kontinent Kafka: Mosse-Lectures an der Humbolt-Universität zu Berlin*. (Hg.) Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin: Worverk 8, 2006. S. 72-87.
- . *Vierte Person: Kafkas Erzählstimme*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68:4 (1994): S. 745-756.
- Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka. Rowohlt E-Book Monographie*. Rowohlt Verlag GmbH, 2013.

Weltsch, Felix. *Religion und Humor: Im leben und Werk Frans Kafkas*. Düsseldorf: Onomato Verlag, 2008.

Winnen, Angelika. *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR: produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*. Vol. 527. Königshausen & Neumann, 2006.

Enzyklopädien:

”Kafkaesk”, Duden online. Bibliographisches Institut GmbH, 2013.

www.duden.de/rechtschreibung/kafkaesk [Zugriff am 7. 5. 14]

”Kafkaesk”, Oxford Dictionaries Online. Oxford University Press, 2014.

www.oxforddictionaries.com/definition/english/Kafka-Franz?q=Kafkaesque#Kafka-Franz__5 [Zugriff am 12. 5. 14]

”Kafkaesk”, Wikipedia.de. Wikimedia Foundation Inc, 17. April 2014.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kafkaesk> [Zugriff am 7. 5. 14]

Danksagungen

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen haben.

Mein Dank gilt dem Betreuer meiner Masterarbeit, Christian Janns, der mich während des gesamten Entstehungsprozesses der Arbeit beratend und geduldig unterstützt hat. Durch seine Bereitschaft zum Gespräch hat er mir in Momenten des Zweifels und bei Unsicherheiten Wege aufgezeigt, die zur Fertigstellung der Arbeit wichtig waren.

Ich danke meinen Eltern und Schwestern für Ihren Glauben an mich und ihre mannigfaltigen Unterstützungen.

Meinen Freunden Karen Thue, Olivier Kaiser, Max Fischer, Dorte Dahl Grønnevet, Jan Eilhardt, Christopher Nell und Samia Chancrin danke ich von Herzen für ihre Hilfe und motivierenden Worte und Gesten, mit denen sie mich während des Erstellens dieser Arbeit begleitet haben.

Schwer ist es mir ausreichende Worte für Kyrre zu finden. Tief stehe ich in deiner Schuld, ein einfaches Danke wäre an dieser Stelle nicht ausreichend für dich und deine Unterstützung.