

# Warum wollte Kafka nicht, dass Gregor Samsa als Insekt gezeichnet würde (*Die Verwandlung*), und warum will sein Trapezkünstler nur noch auf zwei Trapezen turnen (*Erstes Leid*)?

di Karlheinz Fingerhut  
[karlheinz.fingerhut@googlemail.com](mailto:karlheinz.fingerhut@googlemail.com)

Unter Berufung auf Schopenhauers Dictum, dass alles, was wir von der Welt wissen, unsere subjektive Vorstellung sei, behauptet Max Brod, dass das Schöne und das Neue identisch seien. Er bezieht sich dabei auf eine Theorie der „Apperzeption“, nach der Neues als Umstrukturierung von Bekanntem ästhetisch wirke. Kafka kritisiert das, besonders den Begriff Apperzeption, sieht aber durchaus, dass neue und überraschende Wahrnehmungen ästhetisches Bewusstsein schaffen könnten. In seinen eigenen Erzählungen versucht er, überraschend Neues durch die Umgestaltung geläufiger Vorstellungen zu schaffen. Deshalb möchte er auch nicht, dass das Innovative seiner Erzählung *Die Verwandlung* durch eine Visualisierung des Verwandelten als Ungeziefer überlagert würde. Er unternimmt es immer wieder, geläufige Vorstellungen, wie sie in Märchen oder gymnasial bekannten griechischen Sagen vorliegen, durch Umerzählungen zur Grundlage ästhetisch anspruchsvoller, mehrdeutiger Texte zu machen. Dabei sprechen seine Texte in versteckter Weise immer auch von ihm selbst und seinem Schreiben. Er setzt sich auf diese Weise auch immer neu mit dem Freund Max Brod auseinander. Das zeigt sich einmal in dem Entwurf seiner Erzählung *Das Urteil* als Gegenentwurf zu Brods Roman *Arnold Beer*, das zeigt sich in den zahlreichen *Reiter – und Turnerfiguren* und durchzieht sein *Früh – wie Spätwerk*.

---

Kafka schreibt an den Verleger Kurt Wolff, der für die Publikation der Erzählung *Die Verwandlung* einen Zeichner engagiert hatte, um den Einband-Text entsprechend zu gestalten, dass er auf keinen Fall wünsche, dass das Insekt Gregor Samsa gezeichnet werde. „Das nicht, bitte das nicht!“<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Kafka schrieb aus Prag, am 25. Oktober 1915: „Sehr geehrter Herr! Sie schreiben letztthin, daß Ottomar Starke ein Titelblatt zur *Verwandlung* zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen [...] Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich [...] eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht!“ Kafka fährt fort: „Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht“.

Der Zeichner Ottomar Starke behalf sich dann, indem er einen jungen Mann, aus einer Tür tretend und das Gesicht hinter seinen Händen verbergend, zeichnete.

In einer fachdidaktischen Überlegung zum produktiven Literaturunterricht<sup>2</sup> habe ich vermutet: Offenbar konnte Kafka es nicht ertragen, dass das „Ungeziefer“, das er literarisch geschaffen hatte, visualisiert würde, obwohl er selbst gern zeichnete und glaubte, einiges Talent zu besitzen. Es steht zu vermuten, dass er dabei weniger an das alttestamentliche Bilderverbot („kein Abbild irgendeines Tiers, das auf der Erde lebt“) als daran gedacht hatte, dass Bilder die Fantasie lenken, und die sollte sich doch ganz auf das Geschriebene konzentrieren. Nach der Lektüre von Brods Publikation der Kafka'schen Stellungnahme zu seinem Aufsatz über die Frage, was als „schön“ empfunden werde, möchte ich eine weitere Überlegung anstellen.

### **Was war Brods Anliegen?**

Brod greift auf Schopenhauer zurück, den auch Kafka gelesen hat: Die Welt, die wir wahrnehmen, ist unsere subjektive Vorstellung davon. Das Schöne gehört zur Vorstellung, ist eine ganz subjektive Modellierung der Wahrnehmung. Und er radikalisiert diese Position, indem er – hier ganz modern und expressionistisch denkend – diejenige Vorstellung als „schön“ ansieht, die unerwartet und neu sind. Wichtig ist ihm, die Flexibilität dieser Vorstellungen zu betonen. Jede neue Vorstellung, die vom Individuum wahrgenommen wird, trifft in seinem Intellekt auf solche, die schon existieren und modifiziert sie. Diese Neuordnung der Vorstellungen nennt er „Apperzeption“. Apperzeption selbst aber sei keine Angelegenheit der Vorstellungen, sondern des Willens, der alle Welt bewege. Man kann diesen Gedanken auch in der Sprache der modernen Wahrnehmungspsychologie ausdrücken: Wir bilden im System unserer Wahrnehmungen mentale

---

<sup>2</sup> K. Fingerhut, *Anschauung und Begriff. Kafkatexte im produktiven Literaturunterricht*, Vortrag an der PH Weingarten, 16.7.2007.

Modelle<sup>3</sup>. Die Modellbildung selbst ist überindividuell und die Grundlage für Kommunikation zwischen Individuen. Neue Beobachtungen werden in die bereits vorhandenen Modelle integriert. Dadurch werden die Modelle selbst modifiziert. Brod ist der Meinung, dass diese Modifikation mit Lustempfindungen verbunden sein kann. Das wäre dann der ästhetische Genuss. Natürlich könne die Modifikation auch mit Unlust besetzt sein, das sei der Fall, wenn eine neue Wahrnehmung von Unlust geprägt sei und deshalb zurückgewiesen werde. Das Ergebnis dieser Überlegungen ist die These, dass es keine objektiv feststellbaren Merkmale für das Schöne gibt, da nicht alles Neue, was sich in vorhandene Strukturen des Bewusstseins eingliedert, von jedermann und jederzeit für schön gehalten wird. Für Kunstwerke bedeutet das, dass sie unterschiedlichen Rezipienten unterschiedlich ästhetisch wertvoll erscheinen und dass sie auch ein und demselben Leser, Betrachter oder Hörer unterschiedlich bedeutsam erscheinen können, je nach dem, wie dessen mentales Modell durch die Innovation des Werkes stark oder weniger stark verändert wird. Für die schaffenden Künstler bedeutet das, dass sie die „relative Neuheit“ ihres Werkes als dessen Qualitätskriterium anerkennen, gleichzeitig aber damit rechnen müssen, dass sie mit der „Zufügung von Neuem“ zu bereits Bekanntem lediglich eine „relative Schönheit“ ihrer Werke garantieren können. Die „Vergleichung mit früheren Werken“ kann dennoch als ein ästhetisches Qualitätskriterium gelten. Der „neue und starke Ausdruck“ eines alten Themas entfaltet ästhetische Wirksamkeit und ist das Zeichen des Genies. Nur das gebildete Publikum ist in der Lage, die Innovationen eines Textes oder Bildes vergleichend zu erkennen, das Volk hingegen muss, so Brod, „künsttümlich“ dorthin erst erzogen werden.

### **Welche Einwände erhebt Kafka – und welche nicht?**

Kafkas Stellungnahme ist nicht eben wohlwollend, sie ist im Stil eines juristischen Gutachtens abgefasst, man hat den Eindruck, dass Kafka den

---

<sup>3</sup> N. M. Seel, *Weltwissen und mentale Modelle*, Hogrefe-Verlag, Göttingen 1991. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Stuttgart 1998. J. Küpper, C. Menke (Hrsg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004.

Freund von spekulativen Äußerungen zurückhalten möchte (was Brod in seinem Nachwort durchaus anerkennt). Als erstes macht er auf einen Denkfehler aufmerksam. Nicht nur neue Vorstellungen erzeugen ästhetische Freude, die Wertung als „ästhetisch“ ist nicht notwendigerweise abhängig von dem Faktor „neu“. Das liege daran, dass Brod nicht kläre, was das Spezifische an einer ästhetisch wirksamen Innovation sei. Befriedigte Neugier sei allemal mit Freude verbunden, gleich ob ästhetischen oder intellektuellen Ursprungs.

Was Kafka aber besonders interessiert, fasst er unter den Begriff „Ermüdung“. Gemeint ist der von Brod angesprochene Gewöhnungsaspekt, der ästhetische Wahrnehmung verblasen lässt. Das bedeutet, dass das, was heute „neu“ und Vergnügen generierend war, morgen schon gleichgültig sein kann. Damit aber verliert der für Brod konstitutive Begriff „neu“ seine Kontur. Dabei nimmt Kafka selbst eine unzulässige Bedeutungsverschiebung seines Begriffes „Ermüdung“ vor. Ermüdend sei nicht nur die fortgesetzte Einbeziehung des Neuen und Auffälligen in das bereits Bekannte, sondern generell eine jede anstrengende oder repetitive Tätigkeit. Wandern, Lernen, Fleischessen – alles könne ermüden, langweilig werden und Überdross verursachen. Gerade das aber sei bei der Begegnung mit Kunst doch kaum vorstellbar. Besser sage man, dass Überdross sich hier lediglich auf etwas beziehe, was zuvor geschätzt worden ist. Die Tätigkeit des Umbaus von neu Wahrgenommenem durch die Integration in bereits Bekanntes sei eine „Bewegung“, die auch das ästhetische Lustgefühl in die „gehöhlten Lager“ des Geläufigen einbette. Wichtig ist Kafka dabei, den Unterschied zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Bearbeitung von Neuem herauszustellen. Der Wissenschaftler füge neue Informationen verlässlich in das System seines Wissens ein, der Ästhet aber müsse sich immer wieder neu versichern, ob er das, was ihn fasziniert, auch in seinem mentalen Modell verankern kann. Er bleibt unsicher, muss immer neu fragen, kann darüber müde werden, aber er kann eigentlich keine verlässliche Integration hinbekommen.

Was Kafka aber offensichtlich nicht kritisiert, ist Brods Bestimmung, dass ein mögliches Qualitätskriterium ästhetisch wirksamer Innovation die

vergleichende Beziehung eines Werkes auf das Arsenal der bereits bekannten Werke der Vergangenheit sei. Gewöhnung ist auch für ihn ein Feind des ästhetischen Genusses, aber die Kenntnis der Tradition ist Voraussetzung für ästhetische Genussfähigkeit. Es gibt auch für ihn Rezipienten, die möglichst wenig neue Vorstellungen, andere die möglichst kräftige Veränderungen schätzen. Er widerspricht Brod nicht, wenn der dem Wunsch nach „kräftiger“ Veränderung den Vorzug gibt.

Was bedeutet das alles für die Kafka'sche Abneigung, Gregor Samsa als Insekt zeichnen zu lassen? Eine solche Zeichnung wäre die visuelle Konkretisierung einer Vorstellung, die im literarischen Text einen hohen Innovationswert hat. Viele Leser und Interpreten bezeugen, dass es Gregors Insektengestalt ist, die sie irritiert. Auch weil die Formulierung des ersten Satzes: „fand er sich ... verwandelt“, offen lässt, welchen Realitätsgrad die Verwandlung hat. Wäre Gregor ein Bär, ein Reh oder ein Vogel geworden, man hätte sofort die Märchen-Metamorphosen als Hintergrund der Geschichte assoziiert. Das Modell „Metamorphose“ hätte die Innovation: Schwebezustand zwischen „Bewusstseinstatsache“ und „fiktive Faktizität in einer realen Prager Kleinbürgerfamilie“ aufgesogen<sup>4</sup>. Alles wäre schnell in dem „gehöhlten Lager“ zur Ruhe gekommen. Das galt es zu vermeiden.

Nun ist es aber so, dass gerade die Gestalt des Insekts, das der Text Kafkas ja minutiös in seiner Körperlichkeit beschreibt, die Kreativen unter Kafkas Lesern in ganz besonderer Weise inspiriert. Visuelle Vorstellungen sind nun das „Neue“, das sich in das vom Text gebildete Modell einlagert und es modifiziert. Die Illustration würde der „starke Ausdruck“ der Geschichte. Sie würde ihre eigenen Innovationen nach sich ziehen, indem andere Maler das Insekt nach ihrer Vorstellung neu erfinden.

---

<sup>4</sup> Vgl. K. Fingerhut, „Franz Kafkas *Die Verwandlung* im kompetenzorientierten Literaturunterricht“, in G. Graf (Hrsg.), *Facetten eines kompetenzorientierten Literaturunterrichts in der Sekundarstufe II*, Schneider, Baltmannsweiler 2015, S. 61-71 [Der erste Satz der Erzählung – fiktive Faktizität?].

Kafka hat mit diesen Befürchtungen Recht behalten. Geht man heute über die Stichworte „Kafka, Verwandlung, Bilder“ in die Suchmaschinen des Internets, so findet man massenweise Bilder von Käfern, Riesen-Wanzen. Bedeutende Künstler haben sich daran versucht, ihre Vorstellungen von dem „ungeheuren Ungeziefer“ in die Welt der bildenden Kunst zu übertragen. Das gilt auch für illustrierte Ausgaben<sup>5</sup>. Hier einige Beispiele:

*Rolf Escher* zeichnet einen ganzen Zyklus von Bildern über die *Verwandlung*. Er scheut sich, den ganzen Käfer zu malen. Er kennt das Verdikt des Autors. Daher zeigt er immer nur Teile des Ungeziefers. Das erste Bild, auf dem ein Gregor zu sehen ist, zeigt die Hände des Schreibenden, der dieses Wesen als Schreibender fassen und



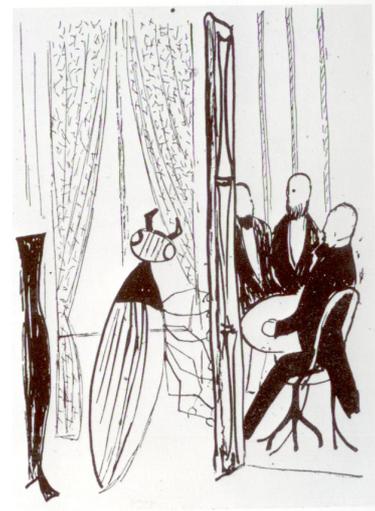
62a Rolf Escher: Die Verwandlung



62b Rolf Escher: Die Verwandlung

fangen möchte. Das letzte zeigt die Überreste des gestorbenen Gregor, „wert, hinausgekehrt zu werden“, ganz so, wie Kafka es in einem Brief an Felice Bauer über sich selbst geschrieben hatte<sup>6</sup>.

Andere Zeichner haben da weniger Probleme. In den Federzeichnungen von *Alexander Camaro* finden sich naive, an Kinderzeichnungen gemahnende Darstellungen Gregors, beispielsweise wie er die Zimmerherren aus seinem Zimmer heraus betrachtet. Man hat den Eindruck, dass der



<sup>5</sup> Vgl. z. B. F. Kafka, *Die Verwandlung*. Mit Zeichnungen von T. Hauptmann, Diogenes, Zürich 2012.

<sup>6</sup> „Mein Leben besteht und bestand von jeher aus Versuchen zu schreiben, und meist von misslungenen. Schrieb ich aber nicht, dann lag ich auch schon auf dem Boden, wert hinausgekehrt zu werden.“ (Brief vom 1. 11. 1912).

Zeichner sich über das Votum des Autors durch die Übernahme einer Kinderperspektive hinwegsetzt.

Weitere Beispiele intensiver und unterschiedlicher Vorstellungsbildung sind die „bildnerische Betrachtung“ von *Martin Linnartz* oder die Illustration des argentinischen Künstlers *Luis Scafati*. Sie entfernen sich beträchtlich von den aus der Natur übernommenen Käfer-Bildern oder den Illustratoren, die ganze Szenen aus dem Text zur Vorlage nehmen und dabei wenig Rücksicht auf das, was Kafka in seinem Text beschreibt (etwa die Anzahl der Beinchen) nehmen.



Martin Linnartz , 1992



Luis Scafati, 1972

Die bei der Lektüre entstehenden Vorstellungen werden von kreativen Lesern also durchaus in eigene, neue Bilder umgesetzt<sup>7</sup>. Illustrationen und Verfilmungen zeigen uns solche Bilder, und sie können ihrerseits neue und weitere Bilder im Bewusstsein ihrer Betrachter anregen. Ein endloser Prozess, in dem niemals das Gleiche entstehen kann, weil es immer Mischungen aus unterschiedlichen Ingredienzien gibt. Übertragen auf den Prozess des Lesens bedeutet das: Literarisches Lesen ist hier ein Konstruktionsprozess, bei dem individuelle Emotionen mit den aus dem Text

<sup>7</sup> Vgl. J. Dahm, *Indiskrete Blicke. Die Sprachbilder aus Franz Kafkas „Verwandlung“ in der Bildsprache der Illustration*, Tenea-Verlag für Medien, Berlin 2003.

gewonnenen Informationen vernetzt werden. Zugleich ist dieser Prozess aber auch kulturell modelliert, in ihn schreiben sich in unterschiedlicher Intensität die Bilder ein, die andere Leser zuvor in der Auseinandersetzung mit diesem Text bereits gebildet hatten. Eine ästhetische Lektüre von Kafkas *Verwandlung* ist nicht auf den literarischen Text selbst konzentriert, wie sich Kafka das wünschte, sondern zugleich auch immer eine Auseinandersetzung mit den Meinungen, Urteilen, Bildern, die über diese Geschichte im Umlauf sind.

Das scheint Kafka schon in seiner Replik auf Brod geahnt zu haben. Er sieht, dass seine Leser nicht nur seinen Text lesen, sondern ihn nutzen, um eigene Vorstellungen an ihm lebendig werden zu lassen. Brods Theorem von der Gleichsetzung des Ästhetischen mit dem Neuen und Überraschenden kann ihm daher nicht zusagen. Er selbst als Autor sieht sich als Erfinder von überraschenden Abweichungen vom Erwartbaren in den Erzählmustern der kulturellen Vergangenheit. Er möchte nicht, dass diese Rolle an Illustratoren seiner Texte weitergereicht würde. Zahlreich sind die Umarbeitungen antiker oder biblischer Erzählmodelle, die er in seinen Texten vornimmt: Aus dem „verlorenen Sohn“ macht er einen Heimkehrer, der nicht in das Haus des Vaters eintritt, aus dem Meerebeherrscher Poseidon macht er einen Bürokraten, Homers Sirenen lässt er schweigen statt dass sie singen, von Prometheus erzählt er vier unterschiedliche Varianten. Am Ende bleibt nur das unerklärte Felsgebirge. Und auch Märchen, etwa das vom gestiefelten Kater, schreibt er um aus der Perspektive des Besitzers eines skurrilen Katzenlamms, dem er – als Erbstück des Vaters – nicht den Wunsch nach dem Tod durch das Fleischermesser gewähren kann<sup>8</sup>. Oder er vertauscht die Rolle des Don Quijote und des Sancho Pansa, so dass letzterer ein Autor ist, der seinen Herrn und Teufel durch Geschichten dazu animiert, unsinnige Dinge zu tun. All diesen befremdlichen Umgestaltungen liegt ein Interesse an der eigenen, subjektiven Weltsicht zu Grunde. Er selbst sieht sich als jenen Sancho Pansa, der seinem eigenen (inneren) Teufel Geschichten zur

---

<sup>8</sup> F. Kafka, „Eine Kreuzung“, in *Nachgelassene Schriften und Fragmente* 1, hrsg. von M. Pasley., S. Fischer, Frankfurt a.M. 1993, S. 372–374.

Verfügung stellt, die diesen von ihm so ablenken, dass er selbst davon „eine nützliche Unterhaltung“ hat.

Dieses Schaffensprinzip passt sehr wohl zu Brods erstem Gedanken, nämlich dass ästhetische Wahrnehmung – also auch das Lesen eines Textes von Kafka – eine sehr subjektive Tätigkeit ist, dass die entstehenden Vorstellungen flexibel sind. Kafka als Schreiber tut das, was Brod von dem Leser erwartet. Er fügt eigene neue Varianten in die bekannten Muster ein und erzeugt dadurch einen lebhaften Austausch von Bekanntem und Neuem. Aber da, wo Brod seine Beziehung zum Denken Schopenhauers überstrapaziert, indem er Vorstellungsbildungen einer Art kollektivem Unbewussten zuschreibt, geht Kafka nicht mit. Für ihn sind seine Texte Angebote an Leser, Eigenes zu assoziieren, aber der Kunstwert seiner Werke liegt in dem Textmodell, das diese Angebote hervorruft. Nicht der Leser ist der allein Aktive, der Neues entdeckt, sondern aktiv ist der Text, der die Bewegung hin zu Vorstellungsbildungen bahnt. Und das Urheberrecht an diesem Text soll dem Autor desselben nicht genommen werden.

### **Wer bleibt da ungerührt? – Kafka in Brods Spur**

Auf der Suche nach dem „neuen Ausdruck“ eines „alten Themas“ greift Kafka auch auf Märchen zurück.

Ich liebte ein Mädchen, das mich auch liebte, ich musste es aber verlassen.

Warum?

Ich weiß nicht. Es war so, als wäre sie von einem Kreis von Bewaffneten umgeben, welche die Lanzen nach auswärts hielten. Wann ich mich auch näherte, geriet ich in die Spitzen, wurde verwundet und musste zurück. Ich habe viel gelitten.

Das Mädchen hatte daran keine Schuld?

Ich glaube nicht, oder vielmehr, ich weiß es. Der vorige Vergleich war nicht vollständig, auch ich war von Bewaffneten umgeben, welche ihre Lanzen nach innen, also gegen mich hielten. Wenn ich zu dem Mädchen drängte, verfiel ich mich zuerst in den Lanzen meiner Bewaffneten und kam schon hier nicht vorwärts. Vielleicht bin ich zu den Bewaffneten des Mädchens niemals gekommen und wenn ich hingekommen sein sollte, dann schon blutend von meinen Lanzen und ohne Besinnung.

Ist das Mädchen allein geblieben?

Nein, ein anderer ist zu ihr vorgedrungen, leicht und ungehindert.

Ich habe, erschöpft von meinen Anstrengungen, so gleichgültig zugesehen, als wäre ich die Luft, durch die sich ihre Gesichter im ersten Kuss aneinanderlegten.<sup>9</sup>

Dieser Text trifft im mentalen Modell der Leser, mit denen Kafka rechnen kann, auf das Dornröschen-Märchen der Brüder Grimm. Es ist die Geschichte eines der vielen Prinzen, die vergeblich versucht hatten, die Dornenhecke zu durchdringen und die Prinzessin zu erlösen. Und es ist zugleich eine Selbstreflexion Kafkas, der seine schwierige Beziehung zu einer geliebten Frau erzählerisch durchdenkt. Das Überraschende liegt in der Verkehrung der Perspektiven. Eine Nebenfigur des alten Textes ist zur Hauptfigur geworden, Einzelheiten sind entsprechend verändert: Die Funktion der Rosenhecke übernehmen Bewaffnete mit Lanzen. So erscheint der Ausgang der Geschichte zugleich bekannt und doch ganz anders: Erschöpft und gleichgültig überlässt der Held sein Dornröschen einem andern. Das ist der „ungewohnte neue starke Ausdruck des alten Themas“! Der ästhetische Genuss im Sinne Max Brods ist hier ein Wiedererkennen des Bekannten im scheinbar völlig Neuen, erreicht durch die Dekonstruktion des alten Textes in der Kafka'schen literarischen Rekonstruktion.

### **Die kreative Auseinandersetzung Kafkas mit Max Brod**

Nicht nur mit Märchen oder mythischen Erzählungen, deren allgemeine Bekanntheit vorauszusetzen war, nutzt Kafka für den überraschenden Ausdruck, den der Freund Brod als Ausweis eines kreativen Autors hervorhebt. Er sucht diesen ungeahnt neuen, starken Entwurf auch in der unmittelbaren Konfrontation mit literarischen Texten Brods. Das wohl wichtigste Beispiel ist seine erste große Erzählung, die ihn mit innerer Befriedigung erfüllt. In seinem Tagebuch notiert er am 23. September 1912, also unmittelbar nach der Niederschrift, dass er Freude empfunden habe, „dass ich etwas Schönes für Maxens Arcadia haben werde“<sup>10</sup>. Am 11. Februar 1913 erinnert er sich, anlässlich der Korrekturfahnen, die er liest, an die

---

<sup>9</sup> F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von J. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1992, S. 234f. (vom Herausgeber vermutete Entstehungszeit: 1920, die geliebte Frau dürfte also Milena Jesenska gewesen sein).

<sup>10</sup> F. Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschriften*, hrsg. von H.-G. Koch u. a., Fischer, Frankfurt a.M. 1990, S. 461.

„Geburt“ der Geschichte und sucht nach einer „Bedeutung“. Er findet das auch in Brods Essay erwähnte alte Thema der Eltern- und Kinderliebe:

Die Entwicklung der Geschichte zeigt nun, wie aus dem Gemeinsamen, dem Freund, der Vater hervorsticht und sich als Gegensatz Georg gegenüber aufstellt [...] und nur weil er selbst nichts mehr hat, als den Blick auf den Vater, wirkt das Urteil.<sup>11</sup>

Der Freund in Kafkas Erzählung ist insofern „das Gemeinsame“ als er mit beiden, mit Vater und Sohn, verbunden ist. Eine zweite, versteckte Bedeutung des „Gemeinsamen“ verweist auf den Freund Max Brod, der in einem kurz zuvor erschienenen Roman die Begegnung zwischen jüdischer alter und junger Generation thematisiert und dabei das „Gemeinsame“ derselben hervorhebt: Die uralte Großmutter, die Brod in seiner Vorstellung von Kafkas ungedrucktem Text am Schluss als Postkartengruß Kafkas an ihn erwähnt, kommt auch in seinem Roman über „das Schicksal eines Juden“ vor. Dort wird von Arnold Beer erzählt, der – wie Max Brod selbst – in allerlei unglückliche Geschäfts- und Frauenbeziehungen verstrickt, seine Großmutter auf dem Lande in deren ärmlicher Behausung aufsucht, der er sich ihr als Nachkomme nahe fühlt, die er aber auch schon lange nicht besucht hat<sup>12</sup>.

In Kafkas Erzählung *Das Urteil* sucht der Erzähler Georg – wie Arnold seine Großmutter – seinen Vater auf, den er lange im Hinterzimmer der Wohnung vernachlässigt hat. Hier beginnt Kafkas Geschichte, eine Gegengeschichte zu derjenigen Brods zu werden.

Max Brod schreibt in *Arnold Beer*:

Er trat ein, sich bückend. Im Bett gegenüber, unterschied er ein winziges, gelbes, von Falten unendlich tief zerdrücktes Gesicht, das der Zimmerdecke zugekehrt auf dem Kissen lag, wie im Schlaf oder Tode. Aber eine leise deutliche Stimme sagte, während er zögernd sich näherte: „Arnoldle, mei Gold, gesund sollst de

---

<sup>11</sup> Ebenda, S. 491f. Die große Nähe der Erzählung zu biografischen Fakten wird von Kafka an dieser Stelle in Freud'scher Manier aufgedeckt: „Georg“ habe soviel Buchstaben wie Franz, „Bende“ soviel wie Kafka, „Frieda“ soviel wie Felice.

<sup>12</sup> M. Brod, *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden*, A. Juncker, Berlin 1912, S. 52 f. und S. 269.

sein bis über hundert Jahre. Soll dir Gott geben, was du werst brauchen, mein Gold...’ Er beugte sich, um eine kleine Hand zu küssen, die warm war.

Beer nimmt diese Begegnung mit der Ahnin zum Anlass, um über seinen weiteren Lebensweg nachzudenken:

Er spürte in sich den bisher nie geahnten Willen, hart und rücksichtslos vorzugehen, über die Köpfe dieser unbedeutenden Menschen, die sich an ihn hängten, mit Gleichgültigkeit hinweg. Und lustig noch dazu, ohne viel Umstände. Diese Lina. Diese Lina – den ganzen Tag hatte er an sie nicht gedacht – jetzt erinnerte sie ihn [...] Es war ihm fast, als hätte sie ihn beleidigt, als wäre es sein Recht, sich gegen sie zu wehren. Weg damit! [...] Vielmehr dies: tüchtig sein, endlich etwas leisten, mit sich selbst zufrieden sein, so lange man lebt, und wenn man schon die unglückliche Gabe der Vielseitigkeit und Gewandtheit in sich hat, diese Üppigkeit in den einzig hierfür möglichen Beruf leiten: den Journalismus.

Franz Kafka, *Das Urteil*, enthält eine Parallelszene.

Georg staunte darüber, wie dunkel das Zimmer des Vaters selbst an diesem sonnigen Vormittag war. [...] ‚Ah Georg!’ sagte der Vater und ging im gleich entgegen. Sein schwerer Schlafrock öffnete sich im Gehen, die Enden umflatterten ihn – ‚Mein Vater ist noch immer ein Riese’, sagte sich Georg [...]. ‚Bin ich gut zugedeckt?’ fragte der Vater noch einmal und schien auf die Antwort besonders aufzupassen. [...] Du wolltest mich zudecken, das weiß ich, mein Früchtchen, aber zugedeckt bin ich noch nicht. [...] Und darum wisse: Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens.<sup>13</sup>

Die Begegnungen mit der hundertjährigen Großmutter oder dem Vater, in beiden Fällen Vertreter der jüdischen Eltern-Generation, ist zunächst zwischen beiden Texten so ähnlich, dass man von der Aufnahme des gleichen „ewigen Gefühls“ sprechen kann, das Max Brod in seiner Abhandlung als Basis des „ungeahnten neuen, starken Ausdrucks“ des Genies herausgestellt hatte. Der weitere Gang der Kafka’schen Erzählung ist die Umkehrung des Brod’schen Romans, gleichzeitig die gezielte Abweichung von Bekanntem und Geläufigem. Der jüdische Vater bietet nicht - wie Brods Großmutter - dem jungen Mann die Bestärkung seines Selbstbewusstseins, sodass er nun Journalist werden wird, sondern er verdammt den Sohn zum Tode des Ertrinkens. Das ist Kafkas unerhörte Version der „Kindes- und Elternliebe“, wie sie in zahlreichen Varianten in der expressionistischen Literatur vorkommt, und es ist zugleich seine kreative Auseinandersetzung mit dem

---

<sup>13</sup> F. Kafka, *Das Urteil*, in Ders.: *Das Urteil und andere Erzählungen*, Fischer-TB, Frankfurt a.M. 1983, S.11, 15 und 18.

literarischen Produkt des Freundes, das ganz im Rahmen des jüdischen Familienbildes – und damit im Bereich der „ewigen Gefühle“ – bleibt<sup>14</sup>. Das „Gemeinsame, der Freund“ über das Kafka in seinem Tagebucheintrag nachdenkt, ist also doppeldeutig. Einmal die in der Fremde verkümmerte Beziehung zwischen Sohn und Vater Kafka, zum andern aber auch das mit dem Freund Max Brod gemeinsam behandelte Thema der Nähe zwischen den jüdischen Generationen, die von Brod als Stärkung, von Kafka als bedrückend und als Gegnerschaft erfahren wird.

Nicht nur in dieser frühen Phase der gemeinsamen literarischen Arbeit und Reflexion ist das Freundschaftsverhältnis von Franz Kafka zu Max Brod für dessen Selbsteinschätzung und ästhetischer Urteilskraft von zentraler Bedeutung. Immer wieder thematisiert Kafka – verschlüsselt und verrätselt – diese Beziehung. Im Romanfragment *Der Verschollene* zum Beispiel wird eine Szene erzählt, in der Mak (= Max) der Perspektivfigur Karl Roßmann (= der Mann für das Ross) Reitunterricht erteilt. Dieser Mak hat nach Karls Eindruck eine besondere Beziehung zur Reitschule und dem Reiten:

Bäumen sich nicht die Pferde aus ihrem bisherigen Halbschlaf auf, wenn er eintrat, knallte die Peitschen nicht lauter durch den Raum, erschienen nicht plötzlich auf der umlaufenden Galerie einzelne Personen, Zuschauer, Pferdewärter, Reitschüler oder was sonst sein mochte?

Ist nun „Roßmann“ der Name, den Kafka für seine Ich-Figur wählte, so sieht er sich selbst hier als den für den Pegasus Geschaffenen, der von Mak (Max Brod) in die Kunst des Reitens (des Schreibens) eingeführt wird<sup>15</sup>. Mak ist, wie der Freund Brod, umtriebiger und tritt dem Freund Karl gegenüber auf wie der Experte gegenüber dem Novizen:

Mak war in großer Eile, verabschiedete sich von Karl, klopfte ihm manchmal auf die Wange, wenn er mit seinem Reiten besonders zufrieden gewesen war, und verschwand, ohne vor großer Eile mit Karl auch nur gemeinsam durch die Tür hinauszugehen.

---

<sup>14</sup> Vgl. hierzu K. Fingerhut, „Väter und Söhne“, in: Ders.: *Franz Kafka. Klassiker der Moderne*, Metzler, Stuttgart 1985, S. 68-72, und Lehrerband dazu, S. 38-40.

<sup>15</sup> F. Kafka, *Der Verschollene*, hrsg. von J. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1983, S. 64.

Selbstironisch kommentiert Kafka hier in seinem eigenen Text das Verhältnis zu Brod, so wie er es sieht.

Wenig später, als in einer Rezension in der „Neuen Rundschau“ *Die Verwandlung* als eine „urdeutsche“ Erzählung, in einem Aufsatz Max Brods hingegen als „jüdischestes Dokument unserer Zeit“ bewertet wird, erkennt Kafka die extreme Subjektivität ästhetischer Urteile, über die er mit Max diskutiert hatte. Er schreibt an Felice und benutzt wieder das Pegasus-Bild, um seine Position als Schreibender zwischen den zwei Kulturen zu kennzeichnen: «Bin ich ein Cirkusreiter auf zwei Pferden?»<sup>16</sup>.

So „spontan“ und eigentümlich dieser Vergleich aus der Sphäre des Zirkus ist, er gehört als spontane Innovation in das Modell: Der Schreibende ist ein Artist, die literarische Welt ein Zirkus, Kafka selbst ein Reiter des Pegasus. Neu ist: der eine Rezensent hält den Pegasus, die inspirierende Kraft, für deutsch, der andere für jüdisch. Der Briefschreiber selbst sieht mit gespielter(?) Verzweiflung, dass er selbst sich nicht unter die zählt, die den Pegasus wirklich reiten können.

Kafka benutzt immer wieder das Motiv „Reiter, Reiten“ als Metapher für sich selbst als Schreibenden. So etwa in der „Betrachtung“ *Wunsch, Indianer zu werden*<sup>17</sup>, in der das Reiten in das Fliegen auf dem Rücken des Pegasus überwechselt, oder in der Erzählung *Der Kübelreiter*<sup>18</sup> in der die Perspektivfigur auf dem Kohlenkübel wie auf einem geflügelten Steckenpferd in die weiße Eiswüste der (Papier)berge entschwindet. Auch in *Ein Landarzt* (zur gleichen Zeit entstanden wie *Der Kübelreiter*) endet die Fahrt des Arztes mit „unirdischen Pferden“ mit dem Ritt durch eine „Schneewüste“<sup>19</sup>. Es steht

---

<sup>16</sup> F. Kafka, *Briefe an Felice*, hrsg. von E. Heller und J. Born, Fischer-TB, Frankfurt a.M. 1976, S. 719f. „In der letzten Neuen Rundschau wird die ‚Verwandlung‘ erwähnt, mit vernünftigen Begründungen abgelehnt und dann heißt es etwa: ‚K. s Erzählkunst besitzt etwas Urdeutsches.‘ In Maxens Aufsatz dagegen: ‚K. s Erzählungen gehören zu den jüdischesten Dokumenten unserer Zeit.‘ - Ein schwerer Fall. Bin ich ein Cirkusreiter auf 2 Pferden? Leider bin ich kein Reiter, sondern liege am Boden“.

<sup>17</sup> F. Kafka, *Erzählungen*, hrsg. von M. Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1976, S. 34.

<sup>18</sup> F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. von W. Kittler u. a, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1996, S. 444-447.

<sup>19</sup> F. Kafka, *Ein Landarzt*, in *F. K. Erzählungen*, in *Gesammelte Werke*, Taschenbuchausgabe, hrsg. von M. Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1976, S. 117.

zu vermuten, dass Kafka mit den verschiedenen Deformationen der Pegasus-Figur immer wieder erzählerisch über sein zentrales Problem der Existenz als Schreibender „im Frost dieses unseligen Zeitalters“ nachdenkt.

Ist man als Leser erst einmal für die versteckten autoreferenziellen Anspielungen Kafkas im Zusammenhang mit Pegasus-Figuren und Inspiration sensibilisiert, entdeckt man auch in sehr häufig interpretierten Parabeln Kafkas bisher unbeachtete Hinweise auf diese kryptischen Selbstreflexionen. In *Auf der Galerie*<sup>20</sup> etwa ist die Kunstreiterin eine lungensüchtige Artistin, die unter antreibendem Peitschenknallen des Zirkusdirektors ihre Künste zeigt, ein verstecktes Selbstporträt, entstanden kurz nachdem die Lungenkrankheit Kafkas diagnostiziert war. Das Dreiecksverhältnis von ambivalent sich verhaltendem Direktor, Publikum und Artistin kann dann sehr wohl als Hinweis auf das Verhältnis Brod – Kafka – Publikum bezogen werden. Der die Konstellation beobachtende Galeriebesucher müsste sein „Halt“ rufen, bleibt aber in einer Geste der Desorientierung zurück: eine Anspielung auf den über sich selbst reflektierenden Kafka, der immer wieder seine ambivalente Situation zwischen Lebenswirklichkeit und Selbstwahrnehmung durchdenkt. Ähnliches kann man auch in der Erzählung *Der neue Advokat*<sup>21</sup> von Bucephalus, dem Ross des großen Alexander, finden. Die Inspiration, die einst Alexander aus der engen Welt des Vaters zur Welteroberung trug, ist in der Gegenwart Kafkas – wie dieser selbst – Jurist geworden, verflucht – ebenfalls wie dieser – möglicherweise den Vater, könnte auch den Freund umbringen(!), aber tut nichts von alledem, wendet stattdessen „unbedrückt die Seiten von den Lenden des Reiters“ nachts beim stillen Schein der Lampe die Blätter alter Schriften um. Nimmt man hinzu, dass es in der Prager Literatur seit Johann von Tepl die Metaphorisierung des charakteristischen Arbeitsinstruments eines Berufs gibt („von Vogelwart [eine Schreibfeder – KF]ist mein Pflug“ sagt der Autor des „Ackermann von Böhmen“), so ist es naheliegend, in dem richtungweisenden Königsschwert des großen Alexander

---

<sup>20</sup> F. Kafka, *Erzählungen*, in *Gesammelte Werke*, Taschenbuchausgabe, hrsg. von M. Brod, Fischer, Frankfurt am Main 1976, S. 117.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 111.

die Feder des in der Vergangenheit richtungweisenden Autors (Goethe?) zu sehen und in den mit Schwertern Herumfuchtelnden die zeitgenössischen Autoren auf der Suche nach neuen Schreibweisen. Der „Ausstieg“ des Pegasus aus dem literarischen Betrieb und sein Rückzug in das Lesen „unserer alten Bücher“ wäre dann Kafkas versteckter Kommentar zur Gegenwartsliteratur seiner Zeit und zu seiner eigenen, immer einmal wieder selbstironisch angesprochenen Angst, die Inspiration zu seinem Schreiben könnte sich verflüchtigen und er selbst „am Boden liegen“.

In seinem Kapitel „Theorie des Schaffenden“ bewundert Brod Goethe, weil der das „Gehörige der Gegenwart schnell, lebhaft und eigentümlich ergreift und mit Leichtigkeit ausdrückt“. Er hätte, würde er diese versteckten Anspielungen des Freundes über Doppeldeutigkeiten der Motive (Reit)schule, Mak, Roßmann und Pegasus ästhetisch ebenfalls als lebhaft und eigentümlich, als „lebendige Schrift“<sup>22</sup> wahrgenommen, die für unterschiedliche Leser das „Gehörige der Gegenwart“ ganz unterschiedlich transportiert, über Kafka ähnlich urteilen müssen. Auch Kafkas Ästhetik der Anspielungen und Doppeldeutigkeiten erzeugt beim Leser eine Bewegung, die mit Lustgefühlen besetzt sein kann. Und Kafka hätte Brod bewiesen, dass es eine Freude über eine neue, bewegliche Vorstellung gibt, die nicht in seinem Sinne ästhetisch, sondern eher intellektuell ist, aber doch, weil „ein wenig Lärm entsteht“, ein „bedrängendes Lustgefühl“ erzeugen mag.

Ein weiteres Erzählfragment – vermutlich schon aus dem Jahre 1914/15 – belegt, dass Kafka, der, wie Max Brod erzählt, übrigens tatsächlich Reitunterricht genommen hatte, die Pferdedressur als Großmetapher für das Schreiben, speziell den Kampf mit der Inspiration, benutzt. Bereits der erste Satz deutet auf die Doppeldeutigkeit hin:

Ein junger ehrgeiziger Student, der sich für den Fall der Pferde von Elberfeld sehr interessiert und alles was über diesen Gegenstand im Druck erschienen war, genau gelesen und überdacht hatte, entschloss sich auf eigene Faust Versuche in dieser Richtung anzustellen und die Sache von vornherein ganz

---

<sup>22</sup> Vgl. dazu M. Schmitz-Emans, *Franz Kafka: Epoche - Werk - Wirkung*, Beck, München 2011, S. 77.

anders und nach seiner Meinung unvergleichlich richtiger anzufassen als seine Vorgänger.<sup>23</sup>

Ein Neuanfang soll gemacht werden, aber in Kenntnis aller Versuche der Vorgänger. Wenn auch die Mittel begrenzt sind, so soll doch die eigene, ausgedachte „Methode“ Erfolg ermöglichen. Die Eltern erfahren nichts von den Erziehungsversuchen am Pferd, der Student „wählt die Nachtzeit für den Unterricht des Pferdes aus“, weil „auch die kürzeste Ablenkung der Aufmerksamkeit des Pferdes einen unheilbaren Schaden“ nehmen könnte und „die Reizbarkeit, von der Mensch und Tier, wenn sie in der Nacht wachen und arbeiten, ergriffen werden“, von „seinem Plan ausdrücklich verlangt“ wurde. Nicht auf „einzelne Fortschritte“, kommt es dem Studenten an, sondern auf eine Art Symbiose mit dem Pferd: „unablässige Anwesenheit und unablässigen Unterricht“. Kafka bricht sein Fragment ab mit dem Zweifel des Studenten, dass er, von einer „geradezu wilden Überzeugung“ vorwärtsgetrieben, sich verrannt haben könnte. Nicht nur die „Nachtstunden“ verbinden diese Erziehungsarbeit mit dem Schreiben, auch die Tatsache, dass sie den Eltern, wüssten sie Bescheid, missfallen würde, spricht für die Analogie, ebenso wie die Vorbereitung durch ausführliche Lektüre „der Vorgänger“ und durch den Anspruch, einen eigenen Neuanfang auszuprobieren. Schließlich sind Reizbarkeit und Störanfälligkeit genannt, beides Merkmale, durch die Kafka sein nächtliches Schreiben charakterisiert<sup>24</sup>. Zwar fehlt hier die Figur des Freundes, aber es ist ja Max Brod, durch den wir nicht nur von Kafkas Reitstunden wissen, sondern auch von seiner „geradezu wilden Überzeugung“, dass das Schreiben die ergiebigste Richtung seines Wesens sei, dass er Selbstzweifel hegte, es könnten seine Kräfte und Mittel am Ende nicht ausreichend sein, um sein unerhörtes Ziel zu erreichen, die Inspiration in den Nachtstunden zu disziplinieren. Eine Brücke zwischen der Metapher von der nächtlichen Dressur des Pferdes und den ästhetischen Reflexionen der Freunde Brod und

---

<sup>23</sup> F. Kafka, *Nachgelassene Schriften I*, hrsg. von M. Pasley, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1993, S. 225-228.

<sup>24</sup> Auch an anderen Stellen, z.B. im Oktavheft F (aus dem Jahre 1917) finden sich Einträge, die „Dressur“, auch Beschwörung, mit Nacharbeit verknüpfen. So der Eintrag: „Nur die Nacht ist die Zeit der eindringenden Dressur.“ F. Kafka, *Nachgelassene Schriften I*, cit., S. 416.

Kafka zeigt sich in der Bestimmung von Erziehungsarbeit und ästhetischer Innovation: Neues und Ungewohntes muss durch Gewöhnung in das Bewusstsein eines lebenden Wesens eingebracht werden. Ermüdungserscheinungen sind dabei zu erwarten. Es besteht die Gefahr, dass das Ziel nicht erreicht wird. Aber die „eindringende Dressur“ könnte den Überstiegs punkt von Wille und Vorstellung bilden, von allen Kreaturen gemeinsamen Empfindungen und dem diese Apperzeptionen durch Erinnerung und Gewohnheit<sup>25</sup> bekannter Worte und geläufiger Motive modellierenden Verstand.

### **Ästhetik der Innovation als Artisten-Traum**

Bis in seine späte und kurze Berliner Zeit bleibt das Verhältnis zu Max Brod ein heimliches Thema des Kafka'schen Schreibens. Im *Urteil* heißt es am Schluss von Georg Bendemann, der über das Brückengeländer in den Tod springt, „Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war“<sup>26</sup>. Nun, erkrankt und bettlägrig in Berlin, träumt er sich erneut als Turner, diesmal als Trapez-Artisten, der – nach der Meisterschaft auf einem – nunmehr nur noch auf zwei Trapezen turnen will. Kafka nennt diese Geschichte *Erstes Leid* und er setzt sie, nachdem er eben die Geschichte von Josefine der Sängerin, fertig gestellt hat, an den Anfang seiner Sammlung *Ein Hungerkünstler*. Die kreative Verfremdung des allgemeinen Wissens über Artisten und Zirkus ist in diesem Text die Feststellung, dass der Trapezkünstler sein ganzes Leben auf dem Trapez verbringt, dass er dort auch schläft und isst, dass er bei Reisen von einem Vorstellungsort zum nächsten sich im Gepäcknetz des Eisenbahnabteils aufhält. Diese alle Wahrscheinlichkeit übersteigende Fixierung auf die eigene Kunst ist der „ungeahnt starke Ausdruck“, den Brod als genialischen Auslöser ästhetischer Wahrnehmung hervorhebt. Eine solche Reise von Artist und Impresario endet damit, dass der Freund und

---

<sup>25</sup> Erinnerung und Gewohnheit sind nach Schopenhauer die beiden Grundlagen der Dressur. Siehe: J. Frauenstädt, *Schopenhauer-Lexikon* [Leipzig: Brockhaus 1871, Stichwort „Dressur“]. Kindle-Edition (e-book) 2014.

<sup>26</sup> F. Kafka, *Das Urteil*, in Ders.: *Das Urteil und andere Erzählungen*, Fischer-TB, Frankfurt a.M. 1982, S. 18.

Impresario dem Trapezkünstler verspricht, ihm das Turnen auf zwei Trapezen zu ermöglichen, sich dann aber große Sorgen um die Zukunft des Artisten macht. Die Reminiszenz von den zwei Pferden, auf denen es ihm nicht gelingt zu reiten, ist nun als Turner-Reminiszenz in den zwei Trapezen wieder aufgegriffen. Max Brod, der Rezensent von einst, ist nun der Impresario, der dem Künstler die Voraussetzungen seines Erfolgs bietet und dem dieser nun seinen Wunsch unter Tränen vorträgt. Max Brod hatte in der Tat Kafka einen zweiten Verlag verschafft. Die Sammlung sollte in dem besser zahlenden Erfolgs-Verlag „Die Schmiede“ und nicht mehr bei Kurt Wolff erscheinen. Das Turnen auf zwei Trapezen, das Veröffentlichen in zwei Verlagen, schließlich Kafkas Traum, in seinem Werk zwei Literaturen, die deutsche und die jüdische<sup>27</sup>, in einer Art ästhetischer Transkulturalität<sup>28</sup> zu verknüpfen, alle diese scheinbar marginalen Motive aus Kafkas Selbstreflexion können in seiner Prosa zugleich als Bausteine einer unablässigen und nur über ständige Anspielungen vorhandenen Auseinandersetzung der beiden Freunde Franz Kafka und Max Brod über ihr Schreiben, insbesondere über die Bedeutung der Inspiration (Pegasus) und der ästhetischen Wahrnehmung des Geschriebenen (Apperzeption, verstanden als Wahrnehmung einer lebendigen, nicht im Dienste von „Bedeutungen“ stehenden Schrift) gelesen werden<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> K. Fingerhut, „Franz Kafkas *Erstes Leid* im kompetenzorientierten Literaturunterricht“ in G. Graf et al. (Hrsg.), *Facetten eines kompetenzorientierten Literaturunterrichts in der Sekundarstufe II*, Schneider, Baltmannsweiler 2015, S. 95-110.

<sup>28</sup> W. Welsch, „Was ist eigentlich Transkulturalität?“ in L. Darowska, C. Machold (Hrsg.), *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*, transcript, Bielefeld 2009.

<sup>29</sup> K.Fingerhut, Franz Kafkas *Erstes Leid* (Anm. 27), cit., S. 98-101.