

history.

With the many changes outlined above, I look forward to a future which, I trust, will offer increased opportunity for interaction and productivity among graduate students in German. I encourage our readers to submit articles, book reviews and interviews which challenge the conventional definitions of *Germanistik*. Once again, thank you for your support of *Focus*, in the past and in the future.

Tonya Hampton

Kafkaeske Elemente in
Jakov Linds Erzählung
Eine Seele aus Holz:

Ein Vergleich in Bezug auf Darstellungen
des Grotesken und der Sexualität

Anna-Karin Axelsson

Einige Jahre nach dem Holocaust wuchs bei manchen, die den Holocaust überlebt hatten, das Bedürfnis, ihre Erfahrungen und Leiden in Wörter umzusetzen. Für die meisten war es eine notwendige Therapie, um mit ihrem Leben weiterzukommen, für viele aber auch ein Bedürfnis, der Welt zu zeigen, was wirklich passiert war, damit es auch nicht vergessen werden konnte. Der Holocaust als literarisches Motiv war sehr umstritten. Man fragte sich, ob es für Kunst und Literatur angebracht oder überhaupt möglich sei, sich mit dieser barbarischen Vergewaltigung der Menschlichkeit zu befassen. Versuche zur Darstellung des Nicht-Darstellbaren wurden unter anderem von Adorno abgelehnt, der 1949 notierte, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Siebzehn Jahre später wurde jedoch diese Aussage von Adorno selbst revidiert: "Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben" (Adorno, 353).

Peter Stenberg weist darauf hin, dass die ersten literarischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust vor allem die Tendenz zeigten, die unbegreifliche Brutalität auf eine so realistische Weise wie möglich darzustellen. Die Autoren fühlten die Notwendigkeit, den Holocaust als ein beinahe heiliges Thema zu behandeln, "not to be violated lightly by such potentially blasphemous literary devices as satire, irony, travesty, or black humor, which had often been used in fictional accounts of destructive events in Jewish history" (Stenberg, 642).

1962 wurde Jakov Linds erstes Werk, der Erzählungsband *Eine Seele aus Holz*, veröffentlicht, das als bahnbrechend in der deutschen Holocaust-Literatur gelten sollte. Lind stellt seine Erfahrungen des Nationalsozialismus in der Form eines surrealistischen Alptraumes dar, bedient sich vor allem des Stilmittels grotesker Verfremdung und scheut sich auch nicht davor, satirisch zu sein. Bald folgten Linds erster Roman *Landschaft in Beton* und Edgar Hilsenraths Romane *Nacht und Der Nazi und der Friseur* im selben Stil. Die Reaktionen unter Lesern und Kritikern waren unterschiedlich. Manche fanden die Werke anstößig, weil sie "seemed to prefer surrealism to realism, parody to veracity, black humor to moralism, lunacy to logic, nightmares to facts, and universals to specifics in translating into literature an event of intense personal pain" (Stenberg, 647). Dagmar Lorenz rechtfertigt den Surrealismus und das Groteske als Mittel der Darstellung des Holocausts, indem sie konstatiert, dass nur Erzählmittel wie diese es erlauben, dass das Unrealistische und Unverständliche ohne Erklärung bleibe, da auch die makabre Brutalität des Nationalsozialismus unmöglich zu erfassen sei. Obszönität zu vermitteln, fordere eine obszöne Sprache (vgl. Lorenz).

Lind ist häufig mit Autoren wie Kafka, Gogol und Grass verglichen worden, aber die Ansichten gehen in dem Punkt auseinander, inwiefern Vergleiche wie diese gerechtfertigt sind (vgl. Rosenfeld, 43; "Durch Mark und Bein," 75). Stella Rosenfeld verwirft solche Vergleiche als "tenuous at best": "The attempt to establish them hints at a helplessness to cope critically with a book of tales which literally had come from another world" (43). Einen Einfluß von Kafka, auf dessen Bedeutung oft hingewiesen wird, läßt Lind selbst nur in Bezug auf ihre gemeinsame Heimat, die ehemalige Donaumonarchie, gelten ("Durch Mark und Bein," 75). Trotzdem wird Kafka immer wieder im Zusammenhang mit Lind erwähnt, und es ist nicht zu bestreiten, dass die Lektüre von Linds frühen Erzählungen bei vielen Lesern zu Kafkaesken Reminiscenzen führt.

Diesen Tatsachen zum Trotz gibt es keine Studien, die sich spezifisch mit einem Vergleich von Lind und Kafka beschäftigen. Es ist deshalb das Ziel des vorliegenden Aufsatzes, die Kafkaesken Elemente in Jakov Linds frühe Erzählungen zu untersuchen. Im Mittelpunkt des Vergleichs steht der Gebrauch des Grotesken, besonders hinsichtlich der Darstellungen von Sexualität und Funktion der Frau,

wo die beiden Autoren viele Ähnlichkeiten aufweisen. Insbesondere wird die Untersuchung auf Jakov Linds Erzählung "Eine Seele aus Holz" und Franz Kafkas Romane *Der Prozeß* (1925) und *Das Schloß* (1926) konzentriert sein.

Obwohl Kafkas Welt schon dreißig Jahre vor dem Holocaust und fünfzig Jahre vor der Veröffentlichung von *Eine Seele aus Holz* existierte, begegnen sich die beiden fiktiven Welten in der Darstellung einer unheimlichen, verzerrten Welt, wo die natürlichen Kausalzusammenhänge nicht mehr existieren. In diesem Zusammenhang wäre es vielleicht angemessen zu erwähnen, dass es Stimmen unter den Literaturkritikern der Nachkriegszeit gibt, die umgekehrt sogar Kafka zum Holocaust-Prophet verkündigen, indem sie behaupten, dass die fiktive Welt Kafkas als eine Präfiguration der Realität des Holocausts zu betrachten sei. Diese Kritiker-Stimmen gehören unter anderem Günter Anders und Bertolt Brecht, die in Kafkas Werk Prophezeiungen der Konzentrationslager, des hierarchischen Staatsapparats des Nazi-Regimes und der Gleichgültigkeit der SS-Offiziere beim erbarmungslosen Töten unschuldiger Menschen zu finden behaupten (vgl. Langer, 116-117).

Diese etwas weithergeholte Vorstellung von Kafka als Prophet des Holocausts ist auf Widerstand gestoßen. Lawrence Langer lehnt diese Analogie-Theorien ab, da er der Überzeugung ist, dass sie nur dem Bedürfnis der Kritiker entsprechen zu glauben, dass "only future history could validate an eccentric literary vision that past and contemporary events were insufficient to explain" (117). Dass die unvorstellbaren fiktionalen Grausamkeiten der Kafkaschen Welt erst mit der Realität des Holocausts vorstellbar werden sollten, sei nach Langer kein Grund dafür, Kafka des Prophezeiens des Holocausts zu beschuldigen. Langer leugnet zwar nicht, dass es mehrere sichtliche Ähnlichkeiten zwischen den beiden Welten gibt, betont aber, dass die unfaßbaren Grausamkeiten des Nationalsozialismus überhaupt kein literarisches Gegenstück finden können. Die Welt Kafkas ist grausam, aber der Holocaust geht weit darüber hinaus – so auch Linds Schilderungen.

Ein wesentliches Element in der Literatur von Kafka und Lind ist das ästhetische Phänomen des Grotesken, das auch im Mittelpunkt des vorliegenden Vergleichs steht. Daher ist zunächst eine nähere Bestimmung dieses Begriffs angebracht. Die Definition des Grotesken

in Wilperts Sachwörterbuch lautet wie folgend:

Dichtart des Derbkomischen ... , die ... Gegensätzlichstes und Unvereinbares, bes. das Komische und das Grausige, in paradoxem Phantasiespiel... nebeneinanderstellt und in Zusammenhang bringt... Kennzeichnend ist das Umschlagen der Form ins Formlose, des Maßvollen ins Sinnlose bis geradezu Dämonische, des Lächerlichen ins Entsetzliche, Monströse. Epochen, in denen das G. daher e. bevorzugte Stellung einnimmt, sind immer wieder diejenigen, in denen der Glauben an eine heile Welt zerbrochen ist. (Wilpert 352-3)

Claude David betont den bedeutenden Unterschied zwischen dem Lächerlichen und dem Grotesken, indem er zeigt, dass beim Grotesken nicht nur, wie beim Komischen, "gegen die Sitte oder die Gewohnheit verstoßen, sondern unmittelbar gegen den Sinn [verstoßen wird]... Es gibt in dem Grotesken etwas, was die Bestimmung des Menschen in Frage stellt" (109-10). Das Groteske bringt kein Lachen hervor. "Durch das Lachen konnte man den Fehler, das Laster des Geizigen, die Narrheit des eingebildeten Kranken endgültig unschädlich machen. Vor dem Grotesken versagen solche Waffen. Das Übel wird als unheilbar dargestellt. Das Lächerliche bezog sich auf das Soziale; das Groteske dringt um ein Stück tiefer, bis zur Seele, bis zu den geheimen Triebfedern des Menschen ein" (David 110). David bezeichnet Kafkas Geschichte von Odradek als ein paradigmatisches Beispiel des Grotesken. Odradek ist ein Mensch, der einfache Fragen beantworten kann, aber er ist auch ein Ding, weil seine Gestalt nicht menschlich ist. Ihm "ist in keiner Gemeinschaft ein Platz beschieden: er ist der Wurzellose, Heimatslose schlechthin" (David 110), daher die Sinnlosigkeit seines Wesens. Wegen der Unbestimmbarkeit seines Wesens, das sehr unter dem Niveau des Menschlichen steht, gefährdet er durch sein bloßes Dasein das Menschliche. Wolfgang Kayser, einer der bedeutendsten Theoretiker des Grotesken, sieht ebenso die Repräsentationen des Grotesken als Darstellungen einer entfremdeten Welt, einer Welt, in der "the familiar and natural elements 'suddenly turn out to be stange and ominous ... and the norms and logic we live by do not work'" (vgl. Yates 17).

Das Groteske bezieht sich sowohl auf das Erzählte, als auf den

Stil des Erzählens. Zunächst kann das Erzählte ein groteskes Bild darstellen, das beim Leser gegen die menschliche Norm stößt und daher ein Gefühl des Entsetzens und des Ekels erregt, zweitens kann das Groteske durch den Erzählstil hervorgebracht und/oder verdeutlicht werden. Kennzeichnend für den Stil Kafkas ist die sachlich-realistische Sprache der Beschreibungen von dem Unheimlichen des Dargestellten. Höchst unwahrscheinliche, widerliche Geschehen werden in einem trockenen Stil beschrieben, die von überhaupt keinem Erstaunen, Schrecken oder Schauer zeugt. Diese paradoxe Verbindung von nüchternem Bericht und dessen grausamen Inhalt ergibt beim Lesen den Eindruck einer entstellten Welt. Es ist wie eine Traumwelt, in der die natürlichen Grenzen von Raum und Zeit und die Gesetze der Kausalität aufgehoben sind. Der Verstoß gegen menschliche und gesellschaftliche Normen werden im Traum nicht wahrgenommen, genau wie der sachliche Erzähler die Grausamkeiten, von denen er berichtet, nicht wahrzunehmen scheint. Der Effekt dieser Stilmittel des Grotesken ist Verfremdung. Norbert Kassel, der sich mit dem Aspekt des Grotesken bei Kafka beschäftigt hat, weist darauf hin, "daß die Problematik des Ich in seinem entstellten Verhältnis zur Umwelt und den Menschen ein immer wieder in den dichterischen Formen des Grotesken gestaltetes Thema von Kafkas Prosa bildet" (28).

Der Leser von Kafkas Erzählung "Die Verwandlung" wird schon beim ersten Satz mit einer entstellten Welt konfrontiert: "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt" (19). Dem Leser stimmt hier etwas nicht. Es ist eine Unmöglichkeit, eines Morgens als Ungeziefer aufzuwachen, aber die Sachlichkeit, mit der von dieser höchst unwahrscheinlichen Begebenheit berichtet wird, wirkt verwirrend. Vielleicht sucht der Leser die Erklärung im Traum oder in der Märchenwelt zu finden, die einzigen Bereiche unseres Referenzsystems, wo etwas so Unwahrscheinliches passieren kann, ohne dass es zu grösserer Erregung führt. Schon mit dem fünften Satz wird aber der Leser seinen Irrtum gewahr: "Es war kein Traum" (19). Es ist auch keine phantastische Märchenwelt, sondern wir befinden uns in Gregors Alltagswelt. Es ist seine erste Sorge, so schnell wie möglich zur Arbeit zu kommen, weil er verschlafen hat. Genauso alltäglich und sachlich wird im Roman *Der Prozeß* die Geschichte von Josef K. berichtet, deren erster Satz lautet: "Jemand mußte Josef K. verleumdet

haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet" (*Der Prozeß*, 7).

Mit der gleichen Sachlichkeit und sprachlichen Direktheit fängt Linds Erzählung "Eine Seele aus Holz" an: "Diejenigen, denen die Papiere zum Leben fehlten, stellten sich zum Sterben an"(7). Die schreckliche Tatsache wird ohne irgendeine Spur von Verzweiflung oder Schrecken angeführt, als ob von einer ganz normalen Begebenheit erzählt wird. Der Leser wird in eine derbe Welt eingeführt, in der es "Papiere zum Leben" gibt und man sich "zum Sterben anstellt." Genau wie Kafka führt auch Lind den Leser in eine "verkehrte" Welt, in der die kausalen Zusammenhänge undeutbar sind. Der grosse Unterschied ist jedoch, dass Linds groteske, entstellte Welt eine Realität darstellt, die dem Leser leider schmerzhaft bekannt ist. Von Herr und Frau Barth wird sehr kurzgefaßt berichtet: "Bis nach Odessa kamen sie zwar nicht. Im polnischen Städtchen Oswienciem wurden sie von Uniformierten abgeholt und noch am selben Tag verbrannt" ("Seele," 8). Wenn wir annehmen würden, dass der Leser nichts vom Holocaust wüsste, würde vielleicht der Anfang von Linds Erzählung beim Leser eine ähnliche Reaktion auslösen wie die erwähnten Öffnungszeilen Kafkas.

In seiner Suche nach dem Grund seiner Schuld, versucht Josef K. (im *Prozeß*) vergebens, seine Umwelt zu verstehen, die keinen Sinn ergibt. Obwohl er der unmittelbare Gegenstand seines Prozesses ist, steht er in keiner Relation zu den Geschehen, die ihn betreffen. Er hat keine Möglichkeit, sein Schicksal zu beeinflussen, teils, weil er gar nicht weiß, wessen er sich schuldig gemacht hat, und teils, weil die Vorgänge des Prozesses völlig unlogisch und rätselhaft erscheinen. Sein ganzes Dasein erscheint immer sinnloser, was zu einer beängstigenden Weltentfremdung führt.

Genauso ein verfremdetes Dasein führt der Landvermesser K. in Kafkas Roman *Das Schloß*, dessen gesellschaftliche Funktion unsicher bleibt. "Weder er noch der Leser werden jemals wissen, ob er zu Recht [im Dorf] bleibt, ob sein Dasein eine Rechtfertigung, einen Sinn hat, oder nicht" (David 113).

Sinnlosigkeit und Verfremdung sind auch zentrale Themen in "Eine Seele aus Holz". Antons Dasein ist schon von seiner Geburt an fragwürdig: In seiner grotesken Geschichte seines Lebens, die zum Teil an Kafkas Odradek erinnert, erzählt Anton, dass er "nur mit einem

Kopf geboren [wurde], der Rest war...eine verfaulte, vertrocknete Nuß. [Er] konnte nur schreien und stammeln"(58). Und seine Eltern, ihren Kopf schüttelnd, sagen: "Nein, den wollen wir nicht!"(116). Anton aber darf leben und ist eines Tages "fertig". Später wird aber seine Existenz wieder von den Nazis bedroht ("ohne daß er etwas Böses getan hätte"). Er landet in Wohlbrechts Gewalt, der ihn, um ihn vor den Nazis zu retten, zum Verhungern in einer Berghütte aussetzt. Durch ein Wunder erfährt Anton eine Wiedergeburt und kann plötzlich laufen und sprechen. Noch mehr von der menschlichen Welt und sich selbst entfremdet, lebt er im Freien als "Reh", jede Nacht seinen Namen schreiend – ein Ausdruck seiner verzweifelten Suche nach seiner Identität. Am Ende der Geschichte verkehrt sich alles noch mehr, als Antons Vernichter, die Nazi-Doktoren, zu seinen Beschützern werden.

Wohlbrecht führt auch ein verfremdetes Leben, jedoch in einer anderen Art als Anton. Seine Funktion und seine Identität erscheinen zweifelhaft. Die Gesellschaft, für die er sein Bein geopfert hat, verwirft ihn nun als unbrauchbar. Als Kriegsinvalide darf er nicht in den Krieg ziehen, stattdessen arbeitet er als "Kindermädchen" des gelähmten Antons. Er ist, so nennt ihn Veichtlbauer und Steiner, ein Lindscher "Herr Kerl", [der] bei aller Skrupellosigkeit doch von Angst erfüllt" ist (3). Er sieht sich als ein anständiger, ehrenvoller Mann, aber sein Ehrbegriff ist von dem menschlich-gesellschaftlichen Moralsystem getrennt. Er leidet zwar an schlechtem Gewissen, aber worauf es sich bezieht, ist ihm nicht klar. Seine Loyalität schwankt zwischen den Eltern Antons, denen er ein "Ehrenwort" gegeben hat, der Partei, seiner eigenen Geldgier, und seinem bloßen Überlebensinstinkt. Er oszilliert ohne festen Punkt, von seinen Wahnvorstellungen erfüllt. Verhältnisse wie Reales-Unreales, Täter-Opfer, und Moral-Unmoral sind in der ganzen Erzählung verwoben, werden aber immer in einer sachlich-realistischen Weise ausgedrückt: Die Nazi-Doktoren Wimper und Mückenpelz sind mit der "Abspritzung" von Kommunisten und Juden beschäftigt, und der Ortsgruppenleiter Hochrieder, als Nazi-Scherge ein Handlanger des Unmenschlichen, ist als Täter auch Produkt seiner Klasse – ein Kleinbürger..., der davon überzeugt ist, lediglich, 'seine Pflicht' zu tun"(Veichtlbauer/Steiner, 3).

Jetzt werden die Darstellungen von Sexualität und die Funktion der Frau in den Blickpunkt gezogen. Sexualität scheint ein stets wiederkehrendes Element grotesker Kunst und Literatur zu sein.

Geistigkeit und Sensibilität gehen verloren, und es ist eine sich ausschließlich auf das Körperliche bezogene Sexualität, die zum Ausdruck kommt. Darstellungen physischer Sexualität, die uns an das Fleischliche und Triebhafte unserer Natur erinnern, stören unsere Vorstellungen von uns selbst als geistige, leidenschaftliche Wesen, d.h. als Menschen. Insofern fördern solche Darstellungen ein Gefühl von Entmenschlichung. Mikhail Bakhtin, russischer Philosoph, Literaturkritiker und Theoretiker des Grotesken, weist auf die Bedeutung des Körpers in grotesken Repräsentationen hin. In unserer Kultur ist das Körperliche, besonders Körperteile und Vorgänge, die mit unserer Sexualität verbunden sind, privatisiert und erniedrigt worden. "We have a body set over against itself, a body-spirit dualism in which the body is made inferior, an alienated body that denies the unity and wholeness essential to its true nature" (vgl. Yates 24). In der grotesken Form trete jedoch das Physische – "das Niedrige" – der Menschheit in den Vordergrund und das Intellektuelle – das "Hohe" – werde ins "Niedrige" herabgesetzt.

Wenn außerdem physische Elemente dabei sind, die von den gemäß unserer Kultur idealen Vorstellungen von Körper und Sexualität stark abweichen, hat es eine ekelhafte Wirkung und verstärkt die Empfindung des Grotesken. Es könnte sich zum Beispiel um deformierte Körper, extremes Über- oder Untergewicht, Schmutz oder Tiervergleiche handeln.

Margaret Miles, die vor allem mittelalterliche Kunst und Literatur in Hinsicht auf die groteske Form untersucht hat, behauptet, dass gerade der weibliche Körper eine zentrale Bedeutung in grotesken Darstellungen hat. Obwohl Miles' Betrachtungen auf Literatur und Kunst des Mittelalters begrenzt sind, ist es nicht unwahrscheinlich, dass ihre Theorie auch für modernere Literatur eine gewisse Relevanz hat. Sie weist darauf hin, dass der weibliche Körper keineswegs auf eine besonders ekelhervorbringende Weise dargestellt werden musste, um als grotesk aufgefasst zu werden. Die Frauen wurden häufig als grotesk in sich selbst aufgefasst. Sie erklärt:

The female, from the perspective of the collective male public, is constantly and frustratingly mobile between poles of similarity and alienness. . . The special affiliation of the female body with the grotesque is founded on the assumption that

the male body is the perfectly formed, complete, and therefore normative body. By contrast, all women's bodies incorporate parts (like breasts, uterus, and vagina) and processes (like menstruation and pregnancy) that appeared grotesque to the authors and artists who represented women. . . The association of the female body with materiality, sex, and reproduction in the female body makes it an essential . . . aspect of the grotesque. (Miles 91, 96, 90)

Aus Kafkas Tagebüchern und Briefen geht deutlich hervor, dass der Autor stets Probleme mit seiner eigenen Sexualität hatte. Er empfand Abscheu vor seinem eigenen Körper und vor physischer Intimität. Sex machte für ihn die Essenz der Unanständigkeit aus. Eine Notiz aus den Tagebüchern lautet: "Der Coitus als Bestrafung des Glückes des Beisammenseins" (Tagebücher, 315). Dies wird ferner in einem Brief an seiner Geliebte Milena Jesenská bestätigt, in dem er von seinem ersten sexuellen Erlebnis erfährt:

Das alles war, schon vor dem Hotel, reizend, aufregend und abscheulich, im Hotel war es nicht anders. Und als wir dann gegen Morgen, es war noch immer heiß und schön, über die Karlsbrücke nach Hause giengen [sic], war ich allerdings glücklich, aber dieses Glück bestand nur darin, daß ich endlich Ruhe hatte vor dem ewig jammernden Körper, vor allem aber bestand das Glück darin, daß das ganze nicht noch abscheulicher, nicht noch schmutziger war. ("Briefe an Milena," 197)

Auffallend im Werke Kafkas ist, dass echte, angstausschließende Liebe nie dargestellt wird. Honegger weist darauf hin, dass es

nicht zuletzt auch damit zusammenhängen [mag], daß für ihn Liebe stets mit Schmutz gekoppelt ist...In dieser Verbindung zwischen Liebe und Schmutz zeigt sich an, daß die Liebe in ihrer Gestalt der bloßen Triebhaftigkeit, welche für Kafka alle anderen Liebesbereiche in den Hintergrund zu drängen scheint, etwas Entwürdigendes und Entmenschlichendes bedeutet. (55)

In seiner Selbstbiographie *Selbstporträt* erinnert sich auch Lind an seine ersten Begegnungen seiner Sexualität, die im Schatten des Krieges und der Judenverfolgung stattfanden. Eine sich auf die Sinnlosigkeit des Krieges bezogene Entfremdung kommt hier zum Ausdruck. "Sexueller Genuß ist das Vorspiel der Agonie" (67). Als Fünfzehnjähriger hatte er sein erstes sexuelles Erlebnis mit einer Frau, von dem folgende Assoziationen wiedergegeben werden:

[...] noch einige Augenblicke, und ich lag sterbend in den Anlagen auf dem Bauch, mit geschlossenen Augen, genauso wie der Mann vom Widerstand. Der Rücken tat mir weh, alle Knochen schmerzten, mein Kopf wuchs zum Fenster hinaus, ein erschossener Held, erhob ich mich vom Boden, knöpfelte den verdammten Schweif weg, der mir nichts als Ärger machte, und nahm meine Jacke. (89)

Dem Zwecke des Grotesken dient eine Sexualität, die sich radikal in körperlicher Präsentation veräußert. Ein gutes Beispiel im Werk Kafkas ist die Sexualität der dicken Sängerin Brunelda im Roman *Amerika*, deren enorme, passive Körpermasse hervorgehoben wird. Sie ist zu schwer, um sich selbst zu waschen und anzuziehen und liegt den ganzen Tag auf dem Kanapee. Die Vereinigung dieser Verdinglichung ihres Körpers mit erotischen Elementen, wie ihrem roten Kleid, ihren Posen, und dem dunklen Licht, ergibt eine groteske Empfindung: "Ihr rotes Kleid hatte sich unten ein wenig verzogen... [sie] hielt ihre Hand lässig in Schwebelage gegen Delamarche hin, der sie ergriff und küßte. Karl sah nur ihr Doppelkinn an, das bei der Wendung des Kopfes auch mitrollte... Sie hatte sich beim Sitzen die Beine weit auseinandergestellt, um ihrem übermäßig dicken Körper mehr Raum zu verschaffen" (185, 187-8).

Die Verbindung von Sexualität mit Schmutz einerseits, und mit einer der Existenz drohenden Entfremdung andererseits, kommt in der ersten beiden erotischen Szenen zwischen Landvermesser K. und seiner Geliebten Frieda im *Schloß* zum Ausdruck:

...in den kleinen Pfützen Bieres und dem sonstigen Unrat, von dem der Boden bedeckt war...vergingen [sic]... Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirrte sich oder er

sei soweit in der Fremde, wie vor ihm kein Mensch, eine Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehn, weiter sich verirren. (53-4)

In Linds "Seele aus Holz" begegnen uns auch Elemente von auf den Körper bezogener Sexualität, ekelhafter Erotik und Verfremdung. Im Verhältnis zu Kafka geht jedoch Lind einen Schritt weiter, indem er das Groteske direkter und ausdrücklicher darstellt. Bei Kafka wird das Ekelhafte weniger direkt ausgedrückt und vieles bleibt als Andeutungen unausgesprochen. Lind dagegen scheut sich vor keinen ekelhaften Bildern oder Assoziationen, welche er in einer direkten, unverblühten Sprache beschreibt. Wohlbrechts Besuch bei der Prostituierten Frieda, die übrigens als Namensvetterin von K.'s Geliebter in *Das Schloß* und Georg Bendemanns Verlobter in "Das Urteil" erscheint, stellt eine makabere Art von Verfremdung dar, bei der Frieda nicht nur auf ihre Körperlichkeit beschränkt wird, sondern zum bloßen Skelett wird. Das magere Mädchen wird zum Skelett, das sich für Fleischmarken verkauft. Nach fünf Minuten macht ihm Frieda "keinen Spaß mehr" (60) – genau wie einem Kind das Spielzeug plötzlich kein Spaß mehr macht. Wohlbrechts wiederkehrende Skelett-Metaphorik (Anton ist ein Skelett auf dem Berge und die Wiener Bürger sind alle Skelette) drückt ein sinnloses Dasein des Menschen aus, und Assoziationen zu den mageren Körpern der verhungerten Menschen und Opfern der Konzentrationslager sind unmittelbar. Diese Metaphorik ist jedoch auch in Linds Erinnerungen an seine ersten Gedanken über existenzielle Fragen zu finden, von denen er in *Selbstporträt* erzählt:

Jeder einzelne ist ein Skelett, wird geboren mit einem kleinen Skelett und stirbt mit einem größeren. Das Skelett ist die Wurzel des Menschlichen... Was ist das für eine Welt, in der wir leben, wenn es keinen Gott gibt und der Mensch ein Skelett ist? Doch offenbar eine Welt ohne Substanz, eine Welt ohne Inhalt, vielleicht gar eine Welt ohne menschliches Dasein. (45,47)

Die Figur der alten Hexe Elfriede Wurmerer vereinigt das Körperliche, Weibliche und Erotische in einer noch groteskeren Weise als Kafkas Charakter Brunelda. Hier ist es aber der alte Körper der Hexe, der als erotisch und verführend dargestellt wird. Sie repräsentiert außerdem eine Mischung von Mütterlichem (indem sie sich ein Enkelkind wünscht) und Promiskuösen, zwei Komponenten, die ungern als vereinbar betrachtet werden. Unerträglich riechend mit frisch rotgeschminkten Lippen und hohlen Wangen, zahnlosem Lächeln "einer Sirene" und Wein verführt sie den einbeinigen Wohlbrecht zur Wollust. "Sie sah wie eine alte Dirne oder eine frisch hergerichtete Leiche aus" ("Seele," 110). Wohlbrecht, obwohl von der Alten angeekelt, kann sich nicht zurückhalten. Er überlegt schnell: "Wie kann ich mich aber so erniedrigen? Dann ging er an seine Wollust...Ekelhaftes und Notwendiges, wenn nützlich, muß mit Fleiß und Eifer erledigt werden" ("Seele," 113). Sein Vorwand, sich so zu "erniedrigen", ist der Strick, den sie ihm verspricht. Er kämpft ein Weilchen mit seinem Gewissen, ist aber schon vom Wein und seiner durch seine ausgeschmückten, prahlenden Geschichten selbsteingeredetenen Männlichkeit genug aufgereizt, um ihrer Verlockung zu erliegen. Der größte Reiz und Abscheu zugleich erregt aber ihre beschwanzte Katzenhose. Wohlbrecht ist übel, aber wie sich Landvermesser K. in der "Fremde verirrt" und nichts anders machen kann, als sich "weiter zu verirren", kann er sich auch nicht kontrollieren. Er "glaubte sich wieder an der Front und ohne Befehl gab es für ihn kein Zurück" ("Seele," 113).

Die Katzenhose und die Anwesenheit von Tieren im Hintergrund – der Wellensittich im Käfig unter dem Bett und die 24 Katzen, noch acht Vögel und eine Ziege, denen ein Geruch von Katzenurin folgte – stellen eine Verbindung zum Tierischen dar, die auch bei Kafka vorkommt. Lind präsentiert eine Sexualität, die im triebhaften Tierischen ganz zum Ausdruck kommt. Menschliche Sublimität wird zum tierischen Instinkt. Josef K.'s unbeherrschter "Überfall" auf Fräulein Bürstner wird wie folgt beschrieben: K. "lief vor, faßte sie, küsste sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küsste er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen" (*Der Prozeß* 39). Genauso tierisch, aber noch triebhafter, begegnen sich Landvermesser

K. und Frieda zum zweiten Mal:

Dort lagen sie, aber nicht so hingegenben wie damals in der Nacht. Sie suchte etwas und er suchte etwas, wütend ...suchten sie und ihre Umarmungen und ihre sich aufwerfenden Körper machten sie nicht vergessen, sondern erinnerten sie an die Pflicht zu suchen, wie Hunde verzweifelt im Boden scharren so scharren sie an ihren Körpern und hilflos enttäuscht. (*Das Schloß*, 58-9)

Als drittes Beispiel ist Josef K.'s Faszination von Lenis "körperlichem Fehler" anzuführen:

"Was für ein Naturspiel", sagte K. und fügte, als er die ganze Hand überblickt hatte, hinzu: "Was für eine hübsche Kralle!". Mit einer Art Stolz sah Leni zu, wie K. staunend immer wieder ihre zwei Finger auseinanderzog und zusammenlegte, bis er sie schließlich küßte und losließ. (*Der Prozeß*, 115)

Es ist soweit gezeigt worden, wie bei sowohl Kafka als Lind die Empfindung grotesker Verfremdung dadurch verstärkt wird, dass Sexualität stets als triebhaft und schmutzig dargestellt wird, und dass Frauen auf Fleischliches und sogar Tierisches reduziert werden. In diesem Zusammenhang wird jetzt einen abschliessenden Vergleich in bezug auf die Funktion von Frauen und Sex, wie sie in den Werken von Kafka und Lind zum Ausdruck kommt, vorgenommen. Dieser Vergleich wird auf eine weitere Verdinglichung der Frau zeigen, die zu noch weiterer Verfremdung führt.

Evelyn Torton Beck stellt in ihrer feministischen Interpretation "Kafka's Traffic in Women: Gender, Power, and Sexuality" fest, dass "where woman is not absent, *her presence is obliterated, obscured or trivialized*... Where she is not obscured, *she is seen as purely instrumental; she becomes the vehicle or conduit for male activity, specifically for the male quest which is at the center of Kafka's works*" (566). Es muss keine spezifisch feministische Lesung von Kafka sein, um festzustellen, dass die Frau in den allermeisten Fällen nur als ein Mittel zum Zweck dargestellt wird. Josef K. überlegt sogar selber: "Ich werbe Helferinnen, dachte er fast verwundert, zuerst Fräulein Bürstner, dann

die Frau des Gerichtsdieners und endlich diese kleine Pflegerin, die ein unbegreifliches Bedürfnis nach mir zu haben scheint" (*Der Prozeß*, 113-14). Dies kommt ganz deutlich zum Ausdruck, als sein Interesse an die Frau des Gerichtsdieners erst durch ihre Anbieten von Hilfe erregt wird: "Die Frau verlockte ihn wirklich, er fand trotz alles Nachdenkens keinen haltbaren Grund dafür, warum er der Verlockung nicht nachgeben sollte...ihr Anbieten einer Hilfe klang aufrichtig und war vielleicht nicht wertlos. Und es gab vielleicht keine bessere Rache an dem Untersuchungsrichter und seinem Anhang, als daß er ihnen diese Frau entzog und an sich nahm" (*Der Prozeß*, 67). Im *Schloß* sieht K. in Frieda, dadurch dass sie die Geliebte des bedeutenden Schloßherrn Klamm ist, die Möglichkeit, eine Beziehung zum Schloß herzustellen. Nur durch eine Anerkennung des Schlosses könnte K.'s gesellschaftliche Funktion gerechtfertigt werden, ohne welche sein ganzes Dasein bedroht ist. Deshalb erscheint K. als ganz bestürzt, als Frieda nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht zu Klamm, der im nächsten Zimmer schläft, ruft: "Ich bin beim Landvermesser!" K., ganz bestürzt: "Was war geschehn? Wo waren seine Hoffnungen? Was konnte er nun von Frieda erwarten, da alles verraten war?" (54). Beck konstatiert, dass die Werke Kafkas demonstrieren, wie "Woman provides the nurturance that keeps men going" (568).

In "Eine Seele aus Holz" fungieren ebenfalls Frauen als behilflich und Sex als Mittel zum Zweck. Wohlbrecht besucht Frieda mit der Absicht seine Nerven zu beruhigen, obwohl das Resultat genau umgekehrt ist. Friedas Zweck ist Fleischmarken zum Überleben zu bekommen. Auch der sexuelle Akt mit der Hexe geschieht zu dem Zweck, den Strick zu erhalten, den Wohlbrecht braucht, und das Enkelkind zu bekommen, auf das die Alte hofft. Es ist offenbar, dass die Frauen in der Erzählung dem Zweck dienen, die männliche Selbstachtung aufrechtzuerhalten. Nur vor Frauen ist es für Wohlbrecht möglich, sich als der wahre Mann darzustellen, für den er sich gerne hält. Nur bei den Frauen sucht er die Wiederherstellung seines verlorenen Gewissens und seiner zerbrochenen Ehre.

Wohlbrecht kommt zu Frieda, nachdem Hochrieder ihn als "Verbrecher" und "Volksschädling" bezeichnet hat. Diese Beschuldigung zerstört Wohlbrechts ganzes Dasein, das auf seiner eingebildeten Anständigkeit und Ehre basiert. "Seit dem Tage ging es mit Wohlbrecht bergab" (56). Bei Frieda versucht er seine männliche

Selbstachtung zurückzugewinnen, dadurch dass er prahlerisch von seinem Skelett spricht, das ihm durch Verkauf viel Geld bringen werde. Dass Frieda vor seiner Geschichte erschreckt, verstärkt nur Wohlbrechts Selbstbewußtsein, und er genießt es, sie wie ein kleines Kind zu behandeln: "Brauchst keine Angst zu haben, Mädli, das beißt nicht...Und wenn [der Professor das Skelett] nicht [verkauft], schenk ich's dir, hast was zum Spielen" (62). Die Weise, auf die Frieda als dumm und unverständig dargestellt wird, erinnert übrigens an das kindische Benehmen der kleinen Pflegerin Leni im *Prozeß*, durch welches Josef K. ein angenehmes Gefühl von Überlegenheit bekommt (vergl. *Der Prozeß*, 111-3).

Auch vor der Hexe stellt er sich als der brave Held dar, der er nie war. Während er seine Kriegsgeschichten übertreibt und verdreht, wächst seine verlorene Würde, und von Männlichkeit erfüllt, fängt er an, die alte Frau herumzukommandieren: "Also dann her damit, befahl Wohlbrecht...Also weg damit, kommandierte er. Er meinte das Kleid" (112).

Beachtenswert ist jedoch, dass die Frauen in ihrer Funktion als Mittel zum Zweck der männlichen Protagonisten in der Regel als passiv kennzeichnet werden. Josef K.'s Helferinnen (*Prozeß*) und Landvermesser K.'s Frieda (*Schloß*) können in der Tat die Hilfe nicht anbieten, so wie es sich die Protagonisten vorgestellt hatten. Für Wohlbrecht dienen Frieda und die Hexe Wurmerer durch ihr bloßes Dasein seinen Zwecken. Gerade die Tatsache, dass er sich als Mann der Frau überlegen sieht, hilft ihm, seine Würde eine kleine Weile wiederherzustellen.

Ein Vergleich zwischen Jakov Linds Holocaust-Erzählung "Eine Seele aus Holz" und dem Werk Franz Kafkas bestätigt, dass die Behauptung eines kafkaesken Einflusses auf die Erzählung Linds gerechtfertigt ist. In seinem Gebrauch des Grotesken als Stilmittel weist Lind auffallende Ähnlichkeiten mit Kafka auf, geht aber einen Schritt weiter und stellt seine verzerrte, groteske Welt des Holocausts in einer noch direkteren und ausdrücklicheren Weise dar. Es ist festgestellt worden, dass bei sowohl Lind als Kafka Darstellungen derber, perverser Sexualität dem Zwecke des Grotesken dienen, indem der Bezug auf das Fleischliche und Instinktive zu einer Art Entmenschlichung führt. Diese Empfindung von Verfremdung wird ferner im Hinblick auf die Funktion der Frau in den Werken der beiden

Autoren noch verstärkt, dadurch dass die Frau instrumentalisiert und verdinglicht wird, und bloß als passives Mittel männlicher Zwecke fungiert.

University of Cincinnati

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
- Beck, Evelyn Torton. "Kafka's Traffic in Women: Gender, Power, and Sexuality." *Literary Review* Bd.26:4 (1983): 565-576.
- David, Claude. "Kafka und das Groteske." *Etudes Germaniques* Bd.43:1 (1988): 109-119.
- Honegger, Jürg Beat. *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka*. Berlin: Erich Schmidt, 1975.
- Kafka, Franz. *Amerika*. Hg. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenb.V, 1983.
- . *Briefe an Milena*. Hg. Born und Müller. Frankfurt a.M.: Fischer, 1954.
- . *Der Prozeß*. Hg. Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenb.V, 1993.
- . *Das Schloß*. Hg. Malcolm Pasley. 1992. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenb.V, 1993.
- . *Tagebücher*. Hg. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer, 1951.
- . "Die Verwandlung." *Das Urteil und andere Erzählungen*. 1952. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenb.V, 1993.
- Kassel, Norbert. *Das Groteske bei Franz Kafka*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- Langer, Lawrence L. "Kafka as Holocaust Prophet: A Dissenting View." *Kafka's Contextuality*. Hg. Alan Udoff. Gordian Press & Baltimore Hebrew University, 1986.113-144.
- "Lind: Durch Mark und Bein." *Der Spiegel* 26 Dez 1962: 75-76.
- Lind, Jakob. "Eine Seele aus Holz." *Eine Seele aus Holz: Erzählungen*. Neuwied: Luchterhand, 1962. 7-126.
- . *Selbstporträt*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1970.
- Lorenz, Dagmar. *The Sentimental – the Grotesque: Jewish and Gentile Representations of the Holocaust*. Vorlesung. University of Cincinnati 23 Mai 1999.
- Miles, Margaret. "Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque." *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Hg. James Luther Adams und Wilson Yates. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans, 1997.1-68.
- Rosenfeld, Stella P. "Jakob Lind: Writer at the Crossroads." *Modern Austrian Literature: Journal of the International Arthur Schnitzler*

Research Association. Bd. 4:4. (1971): 42-47.

- Stenberg, Peter. "1946 Edgar Hilsenrath and Jakob Lind Meet at the Employment Office in Netanya, Palestine, Discuss Literature, and Contemplate Their Recent Past." *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*. Hg. Sander Gilman und Jack Zipes. New Haven: Yale UP, 1997. 642-47.
- Veichtlbauer, Judith und Stephan Steiner. "Jakob Lind." *KLK*.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7 Auflage. Stuttgart: Alfred Körner, 1989. 352-53.
- Yates, Wilson. "An Introduction to the Grotesque." *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Hg. James Luther Adams und Wilson Yates. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans, 1997.1-68.