

OLGA ZIELIŃSKA  
Uniwersytet Łódzki\*

## Zu Kafkas moderner Lektüre eines Mythos: *Der Ausflug ins Gebirge*

Franz Kafka's modern interpretation of the mythical: *Excursion in the Mountains*

### Abstract

„My name is Nobody” — says Odysseus in Homer's epic and these words deliver him from death. On the one hand, both the name and the very act of speech constitute a proof of existence of the speaker, on the other hand, however, its existence is undermined by the negation implied by the very notion of „nobody”. Unclear ontological/referential connotations of „nobody” evoke textual effects that are based on the notions of *indeterminacy* and *self-reference* — two basic constituents of every figure of thought referred to as *paradox*. Thus, it seems hardly surprising that Kafka explores the potentiality of this life-saving wordplay. The theme of *nobody* is deeply rooted in the binary logic, but, also, attempts to exceed its limits. Exceeding these limits is encouraged in every *excursion* to Kafka's realm.

\* Uniwersytet Łódzki

Department of German Literature and Culture, Faculty of Philology, University of  
Lodz, 90-114 Łódź, Sienkiewicza 21, Poland  
email: kontakt@olgazielinska.com

## Die Literarische Niemand-Figur

„Niemand ist mein Name“ (Homer 1976: 561) — lässt Homer im neunten Gesang der *Odyssee* seinen Helden sagen und rettet ihn so vor dem grausamen Tod auf der Kykloppeninsel. Dieses im Gründungstext der abendländischen Literatur in Gang gesetzte Niemand-Spiel wird nicht ohne Grund bis zur Postmoderne von überraschend vielen Autoren betrieben. Stellen der Name und der Sprechakt selbst die Existenz des Subjekts zum einen unter Beweis, wird sie durch die dem Begriff Niemand inhärente Negation zum anderen sabotiert. Durch eine solch unbestimmbare Ontologie bzw. Referenz ruft die Subjektspur „Niemand“ Texteffekte hervor, denen Unentscheidbarkeit (Sein versus Nicht-Sein) und Selbstbezüglichkeit (Signifikant referiert auf sich selbst, da ein Signifikat fehlt) zu Grunde liegen. Es sind die Hauptprämissen jeder paradoxalen Denkfigur (Hagenbüchle 1992: 27). Gerade das offenbare Paradox des Scheinnamens trägt wohl dazu bei, dass etwa Droste-Hülshoff, Pirandello, Frisch, Pound, Celan, Enzensberger, Kaas, Roth oder Strauß textuelle Variationen und Korrekturen des mythischen Wortspiels (n/)/Niemand vornehmen<sup>1</sup>. Die Niemand-Figur empfiehlt sich als angemessene Art eine Reihe von im vorigen Jahrhundert akut gewordenen Fragestellungen in literarischer Form zu reflektieren: vieldiskutierte, um die Jahrhundertwende globale Sprach- bzw. Darstellungskrise und ihre möglichen Bewältigungsstrategien, unter denen vor allem beredtes Schweigen, Darstellung ex negativo und nicht zuletzt innige Erinnerung an die ursprüngliche Sprache ohne Wort-Ding-Kluft zu nennen sind. Auch neue, konstruktivistisch orientierte Subjekttheorien bilden eine spannende Schnittstelle, an der sich die prominenten, oben erwähnten Vertreter der Moderne, eventuell auch der Postmoderne treffen. Der rätselhafte, aus dem Nichts oder — wenn man so will — aus der Koppelung des Namens mit dem ihn verneinenden Indefinitpronomen hervorgegangene Niemand-Protagonist bedeutet Auseinandersetzung mit der Schein-Sein-Problematik — einem Problemfeld, das an jedem literarischen Text virulent wird.

## Kafkas Lektüre der antiken List

Die Szene ist bekannt: Das durch das stürmische Meer irrende Schiff von Odysseus lenkt Homer im neunten Gesang seines Epos auf das Land der „wilden gesetzlosen Kykloppen“ (Homer 1976: 553). Statt den menschlichen Besuchern Gastfreundlichkeit entgegenzubringen nimmt sie der Riese gefangen. Um dem einäugigen Sohn von Poseidon zu entrinnen, macht ihn der einfallsreiche Odysseus bald mit Wein betrunken und sticht

---

<sup>1</sup> Diese Auflistung kann noch ergänzt werden. Die Geschichte des Niemand-Motivs in der Literatur stellt ausführlich Fricke dar (Fricke 1998).

mit einem glühenden Pfahl aus Olivenholz sein einziges Auge aus, das alleinige Organ der Geiselkontrolle. Im Mittelpunkt dieser spektakulären Rettungsszene steht aber nicht die List des Weins und der Gewalt, sondern die der Sprache. Als der Hausherr seinen gefassten Gast nach seinem Namen fragt, erwidert Odysseus, er heiße Niemand. Das geniale Täuschungsmanöver wirkt: Erhebt der verwundete Polyphem ein Lamento und fleht seine Kameraden um Hilfe, betrachten ihn diese als einen Wahnsinnigen oder zumindest als Opfer des wahnsinnigen Weinkonsums. Denn das Wort Niemand verstehen sie nicht als eine Namenbezeichnung, sondern — der sprachlichen Norm gemäß — als ein Indefinitpronomen. Dieses lebensrettende Wortspiel besteht — wie betont — in der paradoxen Vereinigung des Nomens mit dem Pronomen. Hinzu kommt aber, dass der Trick bei Homer als eine Paronomasie, Figur der falschen Etymologie, funktioniert, weil im Altgriechischen die klangliche Differenz zwischen dem Namen Odysseus und dem Indefinitpronomen Niemand (οὔτις — outis) minimal ist (Strowick 2004: 565f)<sup>2</sup>. Den subtilen Unterschied erkennen die Kyklopen nicht — im Gegensatz zu den Homerlesern, zu denen bekanntlich auch Franz Kafka gehörte.

Kein Wunder, dass sich der Prager Sprachvirtuose vom Potenzial der antiken List angezogen fühlte. Das Stereotyp, Kafka habe sich in einem literarischen Vakuum schreibender Einzelgänger befunden, kann kaum entschiedener enttäuscht werden als mit dem 1912 in seiner ersten Buchpublikation *Betrachtung* erschienenen, harmlos, ja schulaufsatzfähig betitelten Text *Der Ausflug ins Gebirge*. Die Schlichtheit des Titels soll den Leser jedoch nicht täuschen. Denn in dieser Version der Polyphem-Episode potenziert der Schriftsteller auf eine unverwechselbare Weise die Paradoxie einer bereits ursprünglich bei Homer poetologisch besetzten Konstellation:

#### Der Ausflug ins Gebirge

»Ich weiß nicht«, rief ich ohne Klang, »ich weiß ja nicht. Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand. Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen. Lauter niemand. Aber so ist es doch nicht. Nur daß mir niemand hilft -, sonst wäre lauter Niemand hübsch. Ich würde ganz gerne — warum denn nicht — einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen. Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst? Wie sich diese Niemand aneinanderdrängen, diese vielen quergestreckten und eingehängten Arme, diese vielen Füße, durch winzige Schritte getrennt! Versteht sich, daß alle in Frack sind. Wir gehen so lala, der Wind fährt durch die Lücken, die wir und unsere Gliedmaßen offen lassen. Die Hälse werden im Gebirge frei! Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen« (Kafka 2006: 26)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Interessanterweise soll der Name *Odysseus* als „man of pain“ übersetzt werden. Der homerische Held wird demnach zu demjenigen, der Schmerzen anderen zufügt und/oder dem andere Schmerzen bereiten, prädestiniert (vgl. Strowick 2004: 564f).

<sup>3</sup> Fricke führt in seiner umfassenden Studie eine frühere Fassung der Prosaminiatur an. „Warum denn nicht“ ist an Stelle von „Was sagen Sie dazu?“ getreten (Fricke 1998: 239f). Während die zweite Version den Modus der Selbstverständlichkeit des Behaupteten hervorhebt, erscheint die erste narratologisch insofern interessanter, als hier mehrere Instanzen angesprochen werden. Gemeint kann nämlich eine Apostrophe an sowohl das textimmanente Gegenüber, ergo einen Niemand, als auch an den Leser selbst sein, sodass die außertextuelle Wirklichkeit in den Monolog einbricht.

„Über diesen einen Satz ließe sich sagen, dass zwei Worte ausreichen, um eine Situation zu beschreiben, die wir uns nicht vorstellen können“ (Schulze 2009: 156), schreibt Ingo Schulze über Kafkas Formulierung „Lauter niemand“. Festzuhalten ist, dass hier eine Ich-Figur von ihrem eigenen, in der Vergangenheit angesiedelten Ruf berichtet. In einem solch repetitiven Gestus erkennt Elisabeth Strowick wohl mit Recht eine moderne Wiederholung jener unerhörten Klage, in die Polyphem nach der schmerzhaften Begegnung mit Odysseus ausbricht: „Niemand würgt mich, ihr Freund, arglistig, und keiner gewaltsam!“ (Homer 1976: 62), erwidert der bereits geblendete Polyphem anderen Kyklophen, als sie ihn nach der Ursache seines Unheils fragen. Nun lautet Kafkas Paraphrase: „Niemand hat mir etwas Böses getan“. Das erzählende Ich erinnert an einen getäuschten, also unwissenden („ich weiß nicht“) und verzweifelten Kyklophen; aus seiner Perspektive wird bei Kafka die Niemand-Episode geschildert (Strowick 2004: 575f). Dabei handelt es sich um eine Korrektur der homerischen Urversion der Polyphem-Szene, in der das Unwissen des Kyklophen durch Odysseus Preisgabe der wahren Identität aufgehoben wird und damit endet. Für die Irrfahrt des Titelhelden erweist sich das von der Hybris diktierte Bekenntnis im antiken Epos von richtungsweisender Bedeutung: aus der Sicht des getäuschten, verletzten Kyklophen ist es aber nebensächlich, was das Hängenbleiben an der Niemand-Täuschung im Text vielleicht begründet.

Dass Kafka die Figur eines Kyklophen in den narrativen Kern seiner Prosaminiatur stellt, plausibilisiert seine geradezu obsessive Affinität zu Mutationen und Kreuzungen wie etwa Rotpeter, Gregor Samsa, Odradek oder — um eine dem einäugigen Riesen zeitlich verwandte hybride Figur zu nennen — die „gewaltigen Sängern“ (Kafka 2006: 351), Sirenen. Die Menschenfresserei und Einäugigkeit des Kyklophen bewirken, dass er „zwar ein Mensch, aber eben nur ein halber“ (Baudy 1999: 224) sei und verleihen ihm einen besonderen Status zwischen Tier und Mensch. Nicht zufällig wird im vorangestellten Paratext eine gebirgige Landschaft angekündigt. Die im Mythos menschenleere, dem damaligen Menschen noch völlig unzugängliche, ihm im quantitativen Sinne bis aufs Äußerste überfordernde und wortwörtlich schwellenartige Szenerie korrespondiert mit den Aporien des Anthropomorphen, die über die Figur des Kyklophen und die Niemand-Protagonisten im Text realisiert wird (Vogl 2006: 82)<sup>4</sup>. Darüber hinaus bildete ein Höhlensystem im Hochgebirge den Lebensraum der barbarischen Menschentiere bzw. Tierenmenschen; seine oberen Schichten bewohnten indessen die Götter selbst. So betrachtet, kann der Wunsch, einen Ausflug ins Gebirge zu unternehmen, den Willen nach Wissen zu gelangen ausdrücken, dessen Defizit bereits im ersten Satz der Erzählung beklagt wird und das aus einer buchstäblich höheren Perspektive resultieren soll. Das Forttreiben des paradoxen (n/)Niemand-Spiels verhindert aber den im Titel imaginierten Klarblick.

Das erste Irritationsmoment des Solo-Gesprächs wird mit der Evokation einer lauten Äußerung, die klanglos ist, eingeführt. Der Konkretheit des realistisch anmutenden Titels setzt das Erzähl-Ich die Abstraktheit einer Parenthese entgegen, die als eine Inquit-Formel von der sprachlichen Konvention normalerweise nicht abweicht, da sie die direkte Rede einer Figur lediglich einleitet bzw. (wie auch das Anführungszeichen)

<sup>4</sup> „Die Grenzen des Anthropomorphen werden [bei Kafka] ignoriert“ (Vogl 2006: 82).

markiert<sup>5</sup>. Aus einer Kombination des „verbum dicendi“, also eines Verbs des Sagens, mit der Verneinung des für den sprachlichen Akt konstitutiven Klangs entsteht ein Paradox, dessen Struktur die Unentscheidbarkeit und Autoreferenz des Namens Niemand vorwegnimmt bzw. zitiert. Anders formuliert: In der Absenz einer akustisch wahrnehmbaren Qualität, die durch den üblicherweise weithin hörbaren Ruf zusätzlich hervorgehoben wird, lässt sich ein Vektor des ambivalenten Spiels mit dem Schein-Sein-Komplex erkennen, den auch die problematische Referenz der Figur Niemand impliziert. Während der griechische Dichter den getäuschten Namen von Odysseus durch das ihn konstruierende Indefinitpronomen negieren lässt, versieht Franz Kafka auch den Ruf seines Ich-Protagonisten mit einer seltsamen Negation. Nicht zu übersehen ist noch eine Besonderheit des Einschubs: Im eigentlichen, durch den Titel angekündigten Text fungiert es als die einzige Passage mit einem paradoxerweise nicht ausgeschlossenen, denn nicht negierten Klangeffekt. Ob den gesamten Text kein Klanggeschehen begleitet, bleibt demnach in der Schwebe. Die für den Text grundlegende Oszillation zwischen Ton und Nicht-Ton wird dabei keineswegs aufgehoben, sondern vielmehr in den Strudel der Paradoxie weiter gezogen. Dies leistet ebenfalls die Identität des narrativen Vermittlers und des Urhebers der vermittelten Worte. Dadurch, dass die Rede des Ich-Erzählers als eine klanglose von ihm selbst bestimmt wird, gerät die Unterscheidung zwischen Meta- und Objektebene ins Schwanken, weil sie in einen autoreferenziellen Modus überführt wird. In einer der Lügner-Paradoxie analogen Denkbewegung, die hier provoziert wird, besteht ohne Zweifel der ästhetische Reiz des *Ausflugs ins Gebirge*. Angesichts der interpretationsprovozierenden und zugleich interpretationsverweigernden Inquit-Formel bleibt zu konstatieren<sup>6</sup>: Was Polyphem hier ruft, ist kein Ruf<sup>7</sup>.

Obwohl der moderne Schriftsteller die Prämissen eines Klangs negiert, versieht er den Monolog des Kyklopen mit einer Reihe auffälliger stilistischer Mittel, dank denen die Instrumentalisierung der Rede deutlich intensiviert und somit auf die Klangeigenschaften der Sprache überhaupt geradezu ostentativ verwiesen wird. Die auf den phonetischen, syntaktischen und semantischen Textebenen realisierten Wiederholungsstrukturen in Form von Parallelismen, Chiasmus und Tautologien erinnern an ein Echo, das normalerweise den Wanderern im hohen Gebirge antwortet:

<sup>5</sup> Der Titel bildet somit keinesfalls einen „Hilfssdiskurs“ zur Auslegung des vorliegenden Haupttextes — dient eher dem typischen für Kafkas Prosa Spiel mit den Paratexten. Zum von Genette vorgeschlagenen Begriff des Paratextes siehe Werner 2001: 491f.

<sup>6</sup> Die paradoxe Inquit-Formel entfremdet die Rede des Sprechenden, so dass die Unmittelbarkeit, die sich aus dem Einsatz der direkten Rede ergeben soll, fehlschlägt.

<sup>7</sup> „[...] was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen“ (Kafka 2006: 521) — heißt es in der Kurzprosa *Josephine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*.

„Rhetorisches Echo“  
 Musikalisierung des Sprachmaterials  
 Spiegelungen

ich weiß nicht	weiß ich nicht
niemand kommt	kommt eben niemand
niemandem etwas Böses getan	niemand [...] etwas Böses getan
lauter niemand	lauter Niemand
la-	-la

n/Niemand x 10 mal

Der Widerhall macht sich in den kleinsten sprachlichen Einheiten des Textes bemerkbar — mit dem Lexem „lala“ wird ein Echoeffekt auf eine prägnante Weise erzeugt. Eine deutlich klangliche Qualität lässt sich ebenfalls im Wortstamm des Adjektivs „lauter“ erkennen. Dass die Wanderung des sprechenden Ichs in Begleitung von „lauter Niemand“ als „so lala“ bezeichnet wird, mag indessen den Eindruck erwecken, man habe es hier mit einem aus dem rhythmischen Gang hervorgegangenen Gesang zu tun, wenn auch das Singen im Schlusssatz *ex negativo* aufgegriffen wird. Selbst die plötzliche Vermehrung der Niemand-Figuren könnte in Zusammenhang mit einem echoartigen Nachhall gelesen werden. Auf der Ebene der Interpunktion sei inzwischen auf das Klangpotenzial des Ausrufezeichens hinzuweisen: „Die Hälse werden im Gebirge frei!“. Gleichzeitig fehlt allerdings eine unabdingbare Voraussetzung eines Nachklangs im Text: der Klang (Strowick 2004: 573f)<sup>8</sup>.

Die explizite Thematisierung und Inszenierung des Gesangs, vollzogen als rhetorische Musikalisierung des Sprachmaterials, liefern einen weiteren Beweis dafür, dass hinter der kuriosen Ich-Figur der mythische Polyphem stehen könnte. Zu erinnern ist an die von Theokrit nachgelassene Idylle *Der Kyklop* (Theokritos 1883: 69–72)<sup>9</sup>, in der der Riese rückschauend von seinem Liebeskummer berichtet. Während einer Wanderung durchs Gebirge wurde der monströse Held von Amors Pfeil getroffen — in diesem Augenblick ist seine Welt aus den Fugen geraten. Die Meeresnymphe Galateia bleibt für die leidenschaftlichen Verführungsversuche des Kyklopen allerdings unempfindlich; völlig unbedeutend ist der Liebeskranke für sie. Kurz: er ist ein Niemand.

Seinen Affekt kann der in die hübsche Naturgottheit hoffnungslos verliebte Polyphem glücklicherweise bändigen, indem er sein chronisches Leiden in Verse bringt. Der Gesang stellt sich als das einzige Mittel heraus, das in regelmäßiger Dosierung die tiefe seelische Bedrückung des Kyklopen heilt. Besungen wird dabei — wie es sich für eine

<sup>8</sup> Strowick führt eine genaue Analyse rhetorischer Figuren in der in Frage stehenden Kurzprosa durch.

<sup>9</sup> Eigentlich: Eidyllion *Der Kyklop*. Vgl. die Evolution des Gattungsbegriffs bei Häntzschel 2000: 122–125. Die ersten Verse des Textes *Der Kyklop* besagen, dass das Werk einer Exemplifizierung der These dient Affekte seien durch die Kunst zu bewältigen. In der einleitenden Apostrophe wendet sich das lyrische Ich an einen befreundeten Arzt, dessen Medikamente gegen die unglückliche Liebe unwirksam bleiben. Auch die liebliche Landschaft und Hirtenlebensweise, mit deren Vorteilen Polyphem seine Geliebte zu verlocken versucht, erweisen sich als nutzlos, sodass das Idyllische selbst in Frage gestellt wird. Nur der Gesang verspricht eine nachhaltige Linderung gedrückter Stimmung. Vgl. die Schlussworte in der Eidyllia: „Also beschwichtigt‘ fürwahr mit Gesang Polyphemos die Liebe/Lebte sein Leben so leichter, als hätte er Gold drangegeben“ (Theokritos 1883: 72).

Idylle gehört — zunächst die friedliche Hirtenexistenz. Einem Lob der Käse aus eigener Herstellung folgt erstaunlicherweise ein Lob der eigenen Physiognomie<sup>10</sup>. Polyphems Narzissmus, der sich übrigens als eine weitere selbstbezügliche Konstellation lesen und an der Vervielfachung der mit dem Erzähler identischen Niemand-Figuren („wir“) erkennen lässt, hebt der römische Dichter Ovid in seiner späteren Variante der Kyklopen-Episode hervor. Im dreizehnten Buch der *Metamorphosen* werden die angestregten Bemühungen der Riesen um die Steigerung eigener Attraktivität geschildert. An die Stelle der Mordlust und Blutgier treten neue Alltagsaktivitäten: Das Flötenspiel und das — mehrmals erwähnte — Bewundern der eigenen Wasserspiegelung. Nicht die Grazie der Wassergestalt, sondern die vermeintlich strahlende Schönheit des vor Sehnsucht mager gewordenen Menschenfressers rückt in den Vordergrund des Monologs (Ovidius 1911–1916: 56–94)<sup>11</sup>. Werden die Figuren der Wiederholung in der Prosaminiatur von Kafka akustisch als Echo wahrnehmbar, kann aus visueller Sicht von einer Serie der Spiegelungen gesprochen werden.

Dass die Meeresnymphe, die Figur der Verführung per se, nicht als Subjekt, sondern als Objekt der Verführung agiert, wiederholt Kafka in seiner anderen Mythenkorrektur: *Das Schweigen der Sirenen*. Der in krankhafter Selbstliebe vertiefte Odysseus — und nicht die mächtigen Wasserfrauen — wird dort zum eigentlichen Verführer und Vernichter, der die verlockten Sirenen zum Verstummen bringt (Kafka 2006: 351f). Zum für Kafkas Schreiben ganz signifikanten Machtwechsel kommt es immer wieder auch im erzähltechnischen Sinne. Während in der homerischen Version des Mythos Odysseus von seinen imposanten Siegen über die todbringenden Sirenenarien und den riesigen Anthropophagen nur selbst berichtet und dementsprechend für die Glaubwürdigkeit und Spannung der erzählten Triumphgeschichte sorgt, indem er sie stark stilisiert, entmachtet Kafka in beiden Fällen den in der Antike tradierten Ich-Erzähler. *Der Ausflug ins Gebirge* erhebt einen der Antagonisten des heldenhaften Seemanns, nämlich den Kyklopen zur narrativen Vermittlungsinstanz<sup>12</sup>. Die unübersehbare Veränderung

<sup>10</sup> Nach Sandauer ist dieses lyrische Werk als Parodie auf alexandrinische Liebeslyrik, deren poetische Richtlinien der griechische Dichter stets relativierte, zu verstehen (Sandauer 1953: 5–21). Die komischen Züge des Lamentos und seines Urhebers selbst können vom Leser nicht ignoriert werden. Theokritos Schreibstrategie, bei der die vorliegenden lyrischen Muster nur scheinbar eine Mimesis erfahren, erinnert darüber hinaus an Kafkas Schreibverfahren, die Realismus-Effekte im Dienste einer der Mimesis und einem bestimmten Weltmodell verpflichteten Poetik zu erzeugen und sie unmittelbar zu dekonstruieren. Bei Kafka ist die Funktion dieser Tricks durchaus modern: eine so realisierte Destabilisierung entlarvt die in der Moderne festgestellte Unzulänglichkeit des rational-logischen Weltverständnisses. Gerade darin besteht nicht zuletzt das subversive Potenzial der Literatur überhaupt: sie leistet einen Widerstand gegen die Machtergreifung jedes geschlossenen Denksystems. Zur erwünschten Wirkung der Texte auf den Rezipienten hat sich Kafka mehrmals geäußert. Das Buch soll „wie ein Axt sein für das gefrorene Meer in uns“ — durch den Axthieb der Lektüre soll beim Leser die Eisschicht der herkömmlichen Wirklichkeitsmodelle zerschlagen werden.

<sup>11</sup> Vgl. das Syntagma: „[...] sonst wäre lauter Niemand hübsch“. Weitere Parallelen zwischen der unglücklichen Liebesgeschichte und Kafkas Prosaminiatur sind zu nennen: Theokrit vergleicht die Poesie mit dem sanften Wind, der „das Leiden abkühlt“. Bei Ovid indessen wird Galatea als Wind paraphrasiert. Vgl. „[...] der Wind fährt durch die Lücken, dir wir [...] offen lassen“.

<sup>12</sup> Im *Schweigen der Sirenen* verzichtet Kafka auf die Figur des erzählenden Odysseus zugunsten einer (nur scheinbar) neutralen, denn außenperspektivischen Erzähler, der durch sein Allwissen und Objektivität die



gegenüber dem homerischen Epos kann als Übereinstimmung mit der Autorität anderer vorliegender Textvarianten wie der genannten Werke von Theokrit und Ovid verstanden werden, wobei die Trennungslinie zwischen unterschiedlichen Polyphem-Konfigurationen verwischt wird.

Die Hybridität des Ich-Protagonisten resultiert also nicht nur aus seiner mutierten Körperlichkeit, deren Zentrum nun die von Odysseus mit Gewalt erzeugte „Lücke“, eine schmerzhaft Erinnerung an das Kyklopenauge ausmacht, sondern auch aus intertextuellen Zusammenhängen. Viele, nicht selten einander widersprechende Erzählversionen des Mythos, die den antiken Fassungen zu entnehmen sind, bilden eine unabdingbare Vorbedingung für den modernen Text Kafkas, der diese intertextuelle Determiniertheit bewusst exponiert. Der Prager Schriftsteller amalgamiert im *Ausflug ins Gebirge* — wie bereits gezeigt — zwei in der Antike kategorial getrennte Szenen aus dem Leben des Kyklopen. Der getäuschte und geblendete (Homer) sowie der liebeskranke und narzisstische (Theokrit, Ovid) Kyklop wird in der Moderne zu einem Mischgebilde aus intertextuellen Überschneidungen. Ebenso hybrid sind die Sätze, die manche kryptisch zitierten Relikte der Prätexte in sich bergen.

Das volle Bewusstsein der notwendig palimpsestartigen Fraktur literarischer Texte, darunter insbesondere der strukturell offenen Mythen, ist den wesentlichen Koordinaten von Kafkas Poetik, nämlich der Metamorphose und der Bewegung zu entnehmen<sup>13</sup>. Spätestens seit Ovids *Metamorphosen* gilt die Verwandlung als Inbegriff des literarischen Umgangs mit dem mythischen Erbe. Und es scheint, dass Kafkas Text auf eine exemplarische — wenn auch radikale — Weise veranschaulicht, wie Literatur mit der überlieferten Dichtung umgeht. Auch darin ist der autoreflexive Sinn der Erzählung zu sehen. Der Inhalt der Vorlage gewinnt eine neue Form, die einen neuen, nicht exakt oder gar nicht bestimmbar, auch modifizierbaren Sinn produziert. Durch das Literarische wird so der Mythos „in eine unendliche Serie von Spiegelungen [getrieben], ohne ihn irgend stillzustellen“ (Alt 2008: 576).

An dieser Stelle wäre anzumerken, dass ebenfalls das Phänomen Echo gerade auf das intertextuelle Moment im Text und zwischen den Texten anspielt<sup>14</sup>. Jeder Mythos und jeder Text ruft ein Echo hervor und ist selber ein Echo, dessen Klang von einem anderen

---

Sirenen-Episode wahrheitsgetreuer gestalten könnte. Aus dem Grund, dass die Wahrnehmungsperspektive in der antiken Vorlage nicht objektiviert wird, drängt sich die Frage nach dem Wahrheitsstatus der von Odysseus vorgetragene Geschichte auf. In Anlehnung auf Kafkas Erzählung mutmaßt Brecht und zieht den Gesang der Sirenen gar in Zweifel: „Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? [...] Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern geblähten Halse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten vorsichtigen Provinzler [...]“ (Brecht 1997: 338). Vgl. dazu Wagner 2006: 14–29 sowie Winnen 2006: 97–102.

<sup>13</sup> Gerade den prozessualen Charakter der Literatur mag Kafkascher „Wellengang des Schreibens“ metaphorisch wiedergeben (zit. nach Kremer 1994: 212). Die poetologische Metapher des Wellengangs impliziert, so Kremer, die fragmentarische und heterogene Intertextualität von Kafkas Schreiben. Zur in der Moderne fruchtbaren Metapher des Palimpsestes siehe indessen Genette 1992: 363–364. Zur Offenheit des Mythischen siehe Barthes 1993: 107.

<sup>14</sup> Über die enge Verwandtschaft zwischen Echo und Zitat schreibt Graf 2007: 89–111. Hinzufügen wäre, dass sich bereits die Figur der Wiederholung als Indiz einer intertextuellen Relation auffassen lässt. Es erhebt sich jedoch die Frage, ob der diesem Gedanken zu Grunde liegende Wiederholungsbegriff nicht zu weit ist.

Text vorherbestimmt ist<sup>15</sup>. Wie wörtlich diese Bemerkung zu verstehen ist, demonstriert ein weiterer listiger Trick des Textes. In Kafkas Version des Niemand-Abenteurers besteht die Differenz zwischen dem Namen und dessen pronominaler Negation scheinbar lediglich in der Groß- und Kleinschreibung; es ist mithin ein Unterschied alleine schriftlicher Natur, während im Wortspiel des homerischen Prätextes die Bedingungen des Schrift- wie auch des Lautbildes in der Form einer klanglichen Ähnlichkeit zwischen „Odysseus“ und „Outis“ — eine Berücksichtigung finden. Aus rhetorischer Sicht allerdings ist das Echo-Phänomen gerade eine Art Paronomasie. Bei einer minimalen Differenz der Signifikanten zielt diese rhetorische Figur auf eine maximale Differenz der Signifikate. Auf diese Weise kommt die homerische Paronomasie in Kafkas Prosa rhetorisch zum Vorschein (Menke 2000: 499; Strowick 2004: 568f)<sup>16</sup>.

Im Echo, das sich aus rhetorischen Strukturen ergibt, ist des Weiteren eine paradoxe Doppelung des Nicht-Vorhanden-Seins erkennbar. Der Wiederhall bedeutet nämlich immer die Abwesenheit, und zwar die der Stimme, die in der Echo-Figur als Wiederkehr imaginiert wird<sup>17</sup>. Mit anderen Worten: Die Schallreflexion macht paradoxerweise den ursprünglich von einem Subjekt hervorgebrachten Ton gerade in seiner Nicht-Präsenz präsent.

Dies gilt auch für die zweite, neben den Wiederholungen dominante Textfigur und produktives Prinzip zugleich: die Verneinung, anhand deren die Literatur stets das Vorhanden-Sein mit dem Nicht-Vorhandensein zusammenfallen lässt<sup>18</sup>. Während aber üblicherweise die Evokation eines abwesenden Gegenstandes den Aufbruch eines neuen einleitet, werden in Kafkas Prosafragment alle von den Buchstaben evozierten Sachverhalte mit einem einmal deutlichen, ein anderes Mal hintergründigen bzw. listenreichen Hauch von Negation kombiniert. *Der Ausflug ins Gebirge* organisiert — Kafkas grundlegender Tendenz gemäß — eine Kette sich ständig überschneidender und verzweigender

<sup>15</sup> Ein literaturwissenschaftlicher Versuch, die literarischen Echos der Prosaminiatur zu bestimmen, steht noch aus. Hinzuweisen wäre etwa auf ein epigrammatisches Kurzgedicht von Gunter Kunert, das Hiebel als eine Resonanz auf den *Prozess*-Romans liest:

IN DEN HERZKAMMERN DES ECHOS

Sitzen Beamte. Jeder

Hilferuf hallt

Gestempelt zurück

Hinter dem Gedicht steht offensichtlich auch der Kafkasche *Ausflug ins Gebirge* (vgl. Hiebel 2006: 526f). Zu Celans Rezeption der Erzählung siehe Felstiner und Fliessbach 2000. Die Autoren legen die Korrespondenzen zwischen der Variation der Polyphem-Episode von Kafka und Celans Prosagedicht *Geräuschlos hüpf...* sowie seiner Kurzerzählung *Gespräch im Gebirg* offen. Die Beziehung zwischen den Texten verdeutlicht auch Fricke 1998: 369. *Der Ausflug ins Gebirge* wurde nach dem Krieg von Celan ins Rumänische übersetzt. Als moderne Prätexte für Kafkas Erzählung sind meines Erachtens etwa Büchners *Lenz* oder Bubers *Gespräch in den Bergen* denkbar.

<sup>16</sup> Dem Echo wohnt außerdem, wie Menke erinnert, das Moment der Täuschung inne. Das Prosa-Fragment *Der Ausflug ins Gebirge* findet in ihrer monumentalen Untersuchung leider keine Berücksichtigung. Auf die hier erklärte Paronomasie macht Strowick aufmerksam.

<sup>17</sup> Zur „Echotrope“, auch im Kontext der romantischen Konzeptionen der poetischen Stimme und Kläglichkeit siehe Menke 2000: 498f.

<sup>18</sup> Auch die hier unverständlich eingesetzte Konjunktivform kann den allgemeinen Status literarisch zum Leben berufener Wirklichkeiten verdeutlichen.

Negationen: „ich weiß nicht“, „ohne“, „n/Niemand“, „so ist es doch nicht“, „sonst“, warum denn nicht“, „nicht singen“. Sämtliche Sinnschichten der Erzähl-Miniatur strotzen vor Negationsenergie. Versucht sich der verwunderte Leser einer Bedeutung der durchaus absurd anmutenden Phrase „Lauter niemand“ durch eine mögliche Paraphrase anzunähern, stößt er auf eine noch höhere Stufe der Negation, wenn er Kafkas Fügung mit den Worten „nichts als niemand“ umschreibt. „Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden“ (Adorno 1976: 249), wie Adorno einmal schrieb, lautet das Motto. Das Reden in permanenten Negationen, Widersprüchen und Tautologien („wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand“) macht das eigentliche Wesen von *Ausflug ins Gebirge* aus<sup>19</sup>.

Die verheerende Kraft der Negation gipfelt in aller Schärfe in dem eine Zäsur, so scheint es, markierenden Satz: „Aber so ist es doch nicht“. Eine derart verblüffende Äußerung qualifiziert das bisher Gesagte als „obigen Scheinvorgang“ (Kafka 2006: 352)<sup>20</sup>. So gesehen würde sich der dieser Verneinung folgende Satz: „Nur dass mir niemand hilft“ durch seine Stellung auf der einen Seite und die mit dem Wort „nur“ geleistete Einschränkung auf der anderen Seite der omnipräsenten Negierung entziehen, was aber die Lektüre kaum weiter zu bringen vermag. Durch einen unvermittelt aufgebrochenen Irrealis, den Kafkas Ich-Erzähler auf eine durchaus perfide Weise mit einem „sonst“ verknüpft, wird der inhaltliche Gehalt als Hypothese diffamiert. Des Weiteren kann die zentrale Verneinung auf die antiken Hypotexte zielen, was sich im Text als Reduzierung von explizit ausgeführten Verweisen realisiert. Es kann aber auch der Fall sein, dass Kafka ironischerweise den Text insgesamt mit dem Status eines „Scheinvorgangs“ im Sinne einer paradoxalen poetischen Selbstbezüglichkeit und poetologischen Selbstreflexivität versteht. „Aber so ist es doch nicht“, denn es ist ja eine außerordentlich listige Täuschung der dichterischen Erfindung, die es den Dichtern erlaubt, „ohne Betrug“ zu „betrügen“ (Kafka 1976: 89)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Kafkas „Denken schreitet von der Negation fort zum Widerspruch und vom Widerspruch zur Umkehrung“ (Neumann 1980: 480f).

<sup>20</sup> Kafka scheint hier an eine seit den Anfängen der Poetik heikle Thematik der Fiktionalität anzuknüpfen. Im zehnten Buch der *Politeia* stellt Platon in Bezug auf homerische Epen bekanntlich die These auf, die Literatur würde lügen. Auf eine Antwort musste man nicht lange warten: Bereits in der Antike findet eine wortreiche Rechtfertigung der Literatur statt. Aristoteles fasst die Dichtung als Darstellung dessen auf, was zwar nicht wahr ist, aber wohl möglich wäre. Die Geschichte der abendländischen Literatur stelle, so der Philosoph Hans Blumenberg, im Wesentlichen eine Auseinandersetzung mit diesem Vorwurf dar, der die Schriftsteller als Lügner abqualifiziert (Blumenberg 1969: 9). Eine moderne Argumentation formuliert Friedrich Nietzsche in seinem ekstatischen Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“. Laut dem Philosophen seien die Dichter keine Lügner, weil sie sich zu ihrem notwendigen, an dem Sprachsystem selbst gebundenen Lügen freimütig bekennen. Bekenntnis von Franz Kafka und kommt dem Diktum von Nietzsche sehr nahe (Nietzsche 1954: 1239–1243).

<sup>21</sup> „Ich will betrügen ohne Betrug“ schreibt Kafka am 30. September 1917.

Ohne Klang zu rufen, heißt Literatur zu produzieren bzw. Literatur zu sein. Den stummen Gesang liest Hans-Thies Lehmann dementsprechend als eine leibhafte „Allegorie der Schrift“:

„[...] diese „niemands“, die an sich nichts bedeuten, aber zusammen-*gedrängt* und aus der Nähe besehen aus lauter *quergestreckten* oder gebogen *eingehängten* Strichen bestehen, viele kleine Sockel als *Füße*, *winzige Schritte* als Abstände. Noten-Zeichen, schwarz auf weiß, im Gebirgsschnee, womöglich noch Frakturschrift [da alle] [...] *in Frack sind*“ (Lehmann 2006: 90).<sup>22</sup>

Hier lohnt sich ein Blick auf den engen Zusammenhang zwischen Schrift und Körperlichkeit, der vom Kafka in zahlreichen Erzählungen hervorgehoben wird<sup>23</sup>. Die beiden von der Prinzipien der zweiwertigen Logik abweichenden Diskurse kulminieren in einem vom Schriftsteller häufig aufgegriffen Bild der Wunde. Im Tagebucheintrag vom 23.09.1912 heißt es: „Nur so kann geschrieben werden [...], nur mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele“ (Kafka 2001: 460f).

In der zu untersuchenden Prosaskizze tritt dieser Träger gewichtiger poetologischer Inhalte als „Lücke“ in den „Gliedermaßen“ auf, als das Stirnandenken an die Begegnung mit Odysseus und als das Wort „Wunder“, an das ihm etymologisch verwandtes Wort „Wunde“ denken lässt. Verschiedenartig erscheint die Wunde in anderen nicht-diaristischen Texten: als eine „handtellergroße rosa Wunde“ (Kafka 2006: 257), die paradoxerweise vom Arzt nicht geheilt, sondern gerade aufgetan wird und — genau wie im Falle der „Leerstelle“ Niemand — auf das gesamte narrative Personal übergeht; als eine auf der Hautoberfläche sichtbare Spur der bereits verheilten Wunde, von der sich dann der Name des Titelprotagonisten, Rotpeter, ableitet, oder als eine blutige Hautinskription, die von einer Exekutionsmaschine durchgeführt wird (Kafka 2006: 323f und 164–198). Auch Odradek, vielleicht der „sonderbarste Bastard“ (Benjamin 1977: 431) unter allen Kreaturen, die Kafkas literarische Welt bevölkern, wird mit einer Art Wunde ausgestattet: Er hat nämlich keine Lungen<sup>24</sup>. Ein solcher Mangel scheint auf die Instanz des Autors ironisch zu verweisen, auf den tuberkulosekranken Franz Kafka. Durch die Öffnung, die die Wunde Odradek<sup>25</sup> einstellt, tritt der schreibende Autor unvermittelt in seinen Text

<sup>22</sup> Auf den Beitrag von Lehmann wird von der germanistischen Kafka-Literatur stets zurückgekommen. Der prominente Vertreter der an der Dekonstruktion geschulten Kafka-Forschung signalisiert die Bezugnahme auf Homer nur lapidar; er lehnt mit Konsequenz jede textexterne Referenz als verfehlt ab. Affin hierzu, wenn nicht so radikal, argumentiert Glinski 2004: 319.

<sup>23</sup> Vgl. damit die Identität von Schreiben und Leben.

<sup>24</sup> „[Odradek] lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenen Blättern“ (Kafka 2006: 344). In seinem „ohne Lungen“ hervorgebrachten Lachen, das „wie das Rascheln in gefallenen Blättern“ klingt, sind selbstverständlich die Requisiten der literarischen Praxis zu erkennen. Der verblüffende Vergleich meint nämlich ein Geräusch der auf den Blättern eines Manuskripts hinterlassenen Schrift, das beim Umblättern der Seiten oder beim Wegwerfen der zusammengedrückten literarischen Versuche entsteht (vgl. Voigts 2008: 102).

<sup>25</sup> Vgl. hier Woyzeck, den Büchner auf eine „offene Wunde“ tauft. In der Erzählung Lenz heißt es indes: „Das All war für ihn in Wunden“ (Büchner 2008: 188). Die Traditionslinie, die von Namen wie Lenz, Büchner, Kafka bezeichnet wird, wäre noch zu untersuchen. Bei den genannten Schriftstellern betreibt das leibhafte und fragmentarische Schreiben eine Sprach- und Erkenntniskritik.

hinein. So verwischt sie die Grenze zwischen Außen- und Innenwelt eines verwundeten Subjekts, auch der außenliterarischen und literarischen Welt; gleicht einer leeren Spiegelfläche, auf der sich mehrere narrative Instanzen miteinander treffen. Wie das Echo, das eine Spur der Stimme vergegenwärtigt, stellt die Wunde eine paradoxe Konstellation dar, weil an ihr keine Substanz mehr vorhanden ist. Die offene Stelle in der Haut bzw. im Gewebe ist „ein Etwas und gleichzeitig ein Nichts“ (Hiebel 2006: 67). Eine poetologisch besetzte Leere, die in Kafkas Erzählungen in mannigfaltigen Existenzformen grassiert, verkörpern auch die sich vermehrenden „Subjektlücken“ namens Niemand<sup>26</sup>.

*Der Ausflug ins Gebirge* gleicht somit einer Wanderung in die „Höhen der Buchstäblichkeit“ (Feldmann 2003): Eine Schreibszenen wird evoziert. Wenn der Niemand-Begriff einen oder mehrere Abwesende zur Sprache bringt, dann widersetzt er sich seiner Sprachrepräsentation in den zählbaren Mengen. Trotzdem bildet Kafkas Akteur zunächst eine merkwürdige, die Vielzahl der vermeintlich Beteiligten markierende Koppelung „Lauter niemand“, um sie kurz daraufhin durch eine chiasmatisch gebaute Neuvariante „lauter Niemand“ wörtlich ins Leben zu rufen. Denn die Formulierung könnte auf die in den vorangehenden Sätzen fünfmal auftauchenden Lexeme „niemand“ zurückgeführt werden<sup>27</sup>. So vollzieht sich auch schrittweise die Klimax des zentralen Begriffs: vom Indefinitpronomen „niemand“, über den eine paradoxe Subjekt-Spur verleihenden Quasi-Namen bis zum pluralen Personalpronomen „wir“, der die Vereinigung der Niemand-Figuren mit dem sprechenden Ich impliziert und ein so entstandenes, sich gewaltsam aneinanderdrängendes Kollektiv zum Vorschein bringt<sup>28</sup>. Der Monolog wird beinahe zum Akt der Machtdemonstration von „lauter n/Niemand“ stilisiert. Die „Freiheit“ der Hälse ist, „versteht sich“, Autonomie der Schrift; die Freiheit nicht im Sinne der künstlerischen Kreativität, sondern ausschließlich des aus ihr hervorgegangenen Textes, der Sprache, die sich im Laufe des Schreibens bzw. der Lektüre zu einer steuernden Instanz erhebt.

An dem fortschreitenden Prozess einer Verselbständigung des nicht mehr zählbaren Niedergeschriebenen geht das sowieso gestörte Individuum, sei es ein in der Erzählung sprechendes Ich oder der Autor und womöglich auch der Leser, völlig zu Grunde, was die

<sup>26</sup> Vgl. Kafkas in der Forschung meist auf das Spiel der Signifikanten, Entzug des eindeutigen Sinns hin untersuchten Poetik der Reduktion. Die konsequente Zurücknahme des bereits Behaupteten verursacht einen „ewigen Aufschub“ des Sinns (Derrida 2007: 413–443). Zur Derridas Auslegung von Kafkas Prosa siehe Hiebel 2005: 18–43.

<sup>27</sup> Dies geschieht jedoch, wie Fricke bemerkt, ohne Bildung einer entsprechenden Pluralform des kleingeschriebenen Indefinitpronomens sowie großgeschriebenen Namens, zu der die bald entworfene Beschreibung der vielen „Gliedermaßen“ nötigen sollte. Diese lassen sich aber auch lediglich auf eine Niemand-Figur und die Erzählinstanz, die nun als „wir“ charakterisiert werden, beziehen (Fricke 1998: 240).

<sup>28</sup> Das Sich-Aneinander-Drängen drückt die latente Gewaltbereitschaft der Schrift aus. „Sprache, Schreiben und Schrift versteht Kafka [...] mehr u. mehr [...] als gespensterhafte Tätigkeit und sogar als Gefoltert-werden und Foltern“ (Mladek 2006: 115). Auch Polyphem wird von Odysseus gefoltert. Dass gerade die Fräcke von der Gesellschaft aus „lauter“ Niemand getragen werden, ist sicher kein Zufall. Für diese Tracht sind nämlich bis heute außerordentlich strenge und einheitliche Vorschriften vorgesehen, so dass sie stellvertretend für das „Korsett“ der Schrift und der Sprache stehen kann. Eine andere, wenn auch nicht weitläufig verwandte Interpretationsvariante wäre, dass mit den Fräcken der — typisch kafkaeske — Beamtenapparat angedeutet wird (Grünbein 2009: 182f). Grünbein betont überdies die „Bürokratisierung“ mythischer Stoffe in Kafkas Texten.

bedrohliche Kraft des Namens Niemand indiziert und verstärkt. Dem ursprünglich als Lebensrettung konzipierten Wortspiel wohnt nämlich eine große Gefahr inne: Wer sich selbst auf den Namen „Niemand“ zu taufen wagt, dem droht das Grauen der Selbstauslöschung<sup>29</sup>. Sobald die sich eilig und ungestüm nähernden Kyklopen den getäuschten Namen von Odysseus missverstehen, wird er in der eigentlichen Bedeutung des Wortes zur Auflösung gebracht (Fricke 1998: 425ff)<sup>30</sup>. Aus Angst vor dem Verschwinden gibt Odysseus dem Kyklopen höchstwahrscheinlich seine wahre Identität preis.

Mit dem antiken n/Niemand-Spiel gehe — so Adorno und Horkheimer — die ursprüngliche Einheit zwischen Name und Ding, Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit und damit die Möglichkeit eines konsistenten Ichs verloren. Von dem einfallsreichen Ur-Niemand wird in diesem Sinne der semiotische Sündenfall (re)produziert (Adorno und Horkheimer 1994: 60–98)<sup>31</sup>. Als ein kläglicher Überrest der adamitischen, motivierten Sprache kann das Wort „lala“, rhetorisch betrachtet eine Onomatopöie, angesehen werden<sup>32</sup>. Durch den unsicheren ontologischen Status der Figur Niemand, wird die Möglichkeit der Referenzialität der Sprache bezweifelt. Indem Kafka die Referenzialität eines Signifikantes auf das Nicht-Seiende betont, suggeriert er die Unreferenzialität der Referenz schlechthin.

Der Niemand-Begriff, der die Sorge des Polyphems und des Lesers hervorruft<sup>33</sup>, stellt besonders prägnant die abgründige Macht der Sprache dar. Die erwähnte Verselbstständigung der sprachlichen Zeichen scheint darauf zu rekurrieren, dass die indogermanische Grammatik eine Tendenz zur Hypostasierung abstrakter Begriffe aufweist. Sobald die bloße Subjektstelle im Satz mit einem Indefinitpronomen ausgefüllt wird, wird der Niemand-Begriff mit den Insignien einer subjektartigen Macht ausgestattet<sup>34</sup>. Der Satzteil mit der syntaktischen Funktion eines Subjekts (in Kafkas Terminologie:

<sup>29</sup> Auch der Rezipient untergeht bei Kafka nicht selten an der Macht des Textes: vgl. Worte von Jäger Grachus: „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“ (Kafka 2006: 270) — wir, die Lesenden, werden zu Niemand-Figuren gemacht. Die Selbstauslöschung des Textmaterials selbst exemplifizieren zahlreiche Kafkas Miniaturen, darunter etwa Wunsch, Indianer zu werden. Im Laufe des Textes verschwinden schrittweise alle evozierten Sachverhalte, sodass der Text abrupt enden muss (Kafka 2006: 7).

<sup>30</sup> Der Körper eines Niemandes bietet seit eh und je Spielräume für dichterische Imagination. Als besonders faszinierend wirken im Lichte der literarischen Produktion die paradoxe Fähigkeit des Niemandes, gleichzeitig in mehreren Chronotopoi aufzutauchen, sowie die seinem Wesen zugeschriebene Atemporalität und somit der Sieg über den Tod, der die ewige oder nicht-zeitliche Beständigkeit seines Körpers zu garantieren scheint. Dies erinnert besonders an Odradek, der überdies keine Stimme hat und als Variation einer Niemand-Figur angesehen werden kann. Oder: gerade Odysseus sei als ein Eindringling, ein Fremder, der das Eigene zersetzt, zu begreifen.

<sup>31</sup> Laut Benjamin provoziert Odysseus darüber hinaus die Entstehung der modernen Unsicherheit. Die Ver-lusterfahrungen führen zur Melancholie, die sich als eine Grundbefindlichkeit der klassischen Moderne zeigt (Benjamin 1991: 140–157).

<sup>32</sup> Auch aus diesem Grund mag Kafka so intensiv an dem Mythos, als einem vorrationalen Weltverständnis, das von dem einem Logos angebundene Zeichenbewusstsein noch nicht geprägt ist, arbeiten. Zum mythischen Denken siehe Vischer 2003: 664–668.

<sup>33</sup> Vgl. Odradek, dessen bloße Existenz, wie der Titel besagt, „die Sorge des Hausvaters“ bewirkt.

<sup>34</sup> Z.B. den der Sprachlogik nicht widersprechende Satz aus Kafkas Text: „niemand kommt“ kann man paraphrasieren: „Franz, den es nicht gibt, kommt“.

„Gliedermaß“) benennt einen festen Handlungsträger<sup>35</sup>. Ohne Verletzung des Satzbaus kann das Absurdeste formuliert werden — eine Angelegenheit, die von Kafka stetig genutzt wird. Hinzu kommt, dass das Sprachsystem jeden Sprechenden, schlimmer noch: Denkenden, in eine bestimmte, sich auf der Binarität gründende Logik hineinzwängt und ihn somit zum „Lügen“ nötigt. Dadurch, dass Kafka seine aus der Syntax erstandenen Niemand-Figuren mit detailliert geschilderten, komplexen Tätigkeiten und Eigenschaften koppelt, simuliert er nicht nur grotesk zugespitzt die raffinierte Täuschungskraft unserer Sprache, sondern relativiert auch die herkömmlichen Strategien zur Etablierung jeder Wirklichkeit: „Alles erscheint mir als Konstruktion [...]. Klägliche Beobachtung, die gewiß wieder von einer Konstruktion ausgeht, deren unterstes Ende irgendwo im Leeren schwebt“ (Kafka 1983: 242).

\*

Dass die Einbeziehung von Prätexten zur Deutung von paradoxen Figuren bei Kafka viel beitragen kann, ist evident. Das in der Prosaminiatur *Der Ausflug ins Gebirge* zentrale Wort „niemand“ kann kaum großgeschrieben werden, ohne Assoziationen mit jenem „Niemand“ hervorzurufen, der dem homerischen Epos seinen Weltruhm verdankt. Dass sich Kafka der Sphäre des Mythos, der Abweichung per se, bedient, kann den Eindruck der Paradoxie nur potenzieren. Die mythische Figur Niemand, dessen Sein paradoxerweise lediglich im Nicht-Sein oder — wenn man so will — Schein besteht, sowie der hybride Kyklopen-Erzähler garantieren einen für Kafkas Poetik paradigmatischen Balanceakt zwischen Dichtung und Wahrheit. Das Niemand-Motiv erlaubt es an die Grenzen der zweiwertigen Logik zu gelangen; mit anderen Worten: das sonst ausgeschlossene Dritte zu verbalisieren. Gerade dazu scheint jeder Ausflug ins von Kafka kreierte Textgelände aufzufordern.

### Bibliographie

Adorno Theodor W. (1976), *Aufzeichnungen zu Kafka*, in ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Alt Peter-André (2008), *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, C. H. Beck, München.

Barthes Roland (1993), *Mythen des Alltags*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Bartl Gerald (2002), *Spuren und Narben: die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

---

<sup>35</sup> Über die Hypostasierung von Abstrakten im Sinne einer Sprachkritik schreibt Bartl 2002: 229 und hebt hervor, dass die „Täterhypostasierung“ zu den Hauptargumenten der Sprachkritik Nietzsches gehört. Ausführlich erläutert Fricke die sprachlogischen Bedingungen und Konsequenzen für das Niemand-Spiel (Fricke 1998).

- Baudy Gerhard (1999), *Der kannibalische Hirte. Ein Topos der antiken Ethnographie in kulturanthropologischer Deutung*, in A. Keck, I. Kording und A. Prochaska (hrsg.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Narr, Tübingen.
- Benjamin Walter (1977), *Franz Kafka*, in ders., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin Walter (1991), *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in ders., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Blumenberg Hans (1969), *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in H. R. Jauß (hrsg.), *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik*, Wilhelm Fink, München.
- Brecht Bertolt (1997), *Odysseus und die Sirenen*, in ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Aufbau, Berlin, Weimar; Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Büchner Georg (2008), *Lenz*, in ders., *Werke und Briefe*, Haffmans bei Zweitausendeins, Frankfurt a.M.
- Derrida Jacques (2007), *Przed prawem*, in A. Burzyńska und M. P. Markowski (hrsg.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków.
- Feldmann Joachim (2003), *Franz Kafka: „Der Ausflug ins Gebirge“. Kein schöner Ausflug. Eine literaturpädagogische Exkursion zu den Höhen der Buchstäblichkeit*, in H. Scheuer und andere (hrsg.), *Kafkas Betrachtung: Lektüren*, Peter Lang, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien.
- Fricke Hannes (1998), *„Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“. Über den Niemand in der Literatur*, Wallstein, Göttingen.
- Genette Gerard (1992), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, in H. Markiewicz (hrsg.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Glinski Sophie (2004), *Imaginationsprozesse*, de Gruyter, Berlin.
- Graf Claudia (2007), *Echo und Zitat*, in E. Brendel, J. Meibauer und M. Steinbach (hrsg.), *Zitat und Bedeutung. Linguistische Berichte*, Buske, Hamburg.
- Grünbein Durs (2009), *Kassensturz der Mythen*, in H. Spiegel (hrsg.), *Kafkas Sätze*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Hagenbüchle Roland (1992), *Was heißt „paradox“? Eine Standortbestimmung*, in P. Geyer und R. Hagenbüchlen (hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Königshausen & Neumann, Tübingen.
- Häntzschel Günter (2000), *Art. Idylle*, in H. Fricke und andere (hrsg.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, de Gruyter, Berlin, New York.



- Hiebel Hans H. (2005), „Später!“ — *Poststrukturalistische Lektüre der Legende Vor dem Gesetz*, in K. M. Bogdal (hrsg.), *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas „Vor dem Gesetz“*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Hiebel Hans H. (2006), *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil 2 (1945–2000)*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Hiebel Hans Helmut (2006), *Der reversible Text und die zirkuläre „Différance“ in „Ein Landarzt“*, in C. Liebrand (hrsg.), *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Homer (1976), *Ilias/Odyssee*, Winkler, München.
- Kafka Franz (1976), *Briefe an Felice*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (1983), *Tagebücher 1910–1923*, in ders., *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a. M.
- Kafka Franz (2006a), *Der Ausflug ins Gebirge*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006b), *Wunsch, Indianer zu werden*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006c), *In der Strafkolonie*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006d), *Die Sorge des Hausvaters*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006e), *Ein Bericht für eine Akademie*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006f), *Das Schweigen der Sirenen*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006g), *Ein Landarzt*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kafka Franz (2006h), *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in ders., *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Kremer Detlef (1994), *Ein Landarzt*, in M. Müller (hrsg.), *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart.
- Lehmann Hans-Thies (2006), *Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka*, in C. Liebrand (hrsg.), *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Menke Bettina (2000), *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Wilhelm Fink, München.

- Mladek Klaus (2006), *Ein eigentümlicher Apparat. Franz Kafkas „In der Strafkolonie“, Text+Kritik. Sonderband.*
- Neumann Gerhard (1980), *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“,* in H. Politzer (hrsg.), *Franz Kafka. Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Nietzsche Friedrich (1954), *Nur Narr! Nur Dichter!*, in ders., *Werke in drei Bänden*, Hanser, München.
- Odyseusz albo Mit Oświecenia*, Adorno Theodor W. und Horkheimer, Max (1994), in ders. *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
- Ovidius Publius Naso (1911-1916), *Metamorphosen*, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, Berlin.
- Paul Celan. Eine Biographie, Felstiner*, John und Fliessbach, Holger (2000), C. H. Beck, München.
- Sandauer Artur (1953), *Wprowadzenie*, in Theokritos, *Sielanki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Schulze Ingo (2009), *Aus der Irrfahrt ist ein Ausflug geworden*, in H. Spiegel (hrsg.), *Kafkas Sätze*, Fischer, Frankfurt a.M.
- Strowick Elisabeth (2004), „*Lauter Niemand*“: *Zur List des Namens bei Homer und Kafka*, *Modern Language Notes*, 119.
- Theokritos (1883), *Idyllen*, in ders. *Bion und Moschos*, Verlag von A. Werther, Stuttgart.
- Vischer Ute Heidemann (2003), *Art. Mythos*, in H. Fricke und andere (hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, de Gruyter, Berlin, New York.
- Vogl Joseph (2006), *Kafkas Komik*, in K. R. Scherpe und E. Wagner (hrsg.), *Kontinent Kafka*, Vorwerk 8, Berlin.
- Voigts Manfred (2008), *Geburt und Teufelsdienst: Franz Kafka als Schriftsteller und als Jude*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Wagner Frank Dietrich (2006), *Antike Mythen bei Brecht und Kafka*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Werner Wolf (2001), *Art. Paratext*, in A. Nünning (hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Metzler, Stuttgart.
- Winnen Angelika (2006), *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR — Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*, Königshausen & Neumann, Würzburg.