

Franz Kafka: Prosa und Zeichnungen im Vergleich

Špek, Paula

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:048262>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-19**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universität Zagreb, Philosophische Fakultät

Abteilung für Germanistik

Studentin: Paula Špek

Mentor: dr. sc. Svjetlan Lacko Vidulić

Komentorin: dr. sc. Jasna Galjer

Franz Kafka: Prosa und Zeichnungen im Vergleich

Diplomarbeit

Zagreb, Oktober 2023

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Franz Kafka: Schriftsteller und Zeichner.....	3
2.1. Kafkas Briefe und Tagebücher	6
2.2. Autobiographische Bezüge	10
2.3. Bezüge zur bildenden Kunst	12
2.4. Zum Begriff der kafkaesken Atmosphäre	15
2.5. Kafkas literarische Stilzugehörigkeit	18
3. Die Zeichnungen.....	22
3.1. Epochenkontext.....	22
3.2. Entstehung, Verheimlichung und Publikation	26
3.3. Kafkas Intermedialität.....	28
3.4. Vergleich der künstlerischen und literarischen Merkmale.....	30
3.4.1. Analyse der Zeichnungen.....	31
3.4.2. Kafkas künstlerische Stilzugehörigkeit.....	34
3.4.3. Parallelen zur Prosa.....	35
3.4.3.1. Elemente einer kafkaesken Atmosphäre	38
4. Fazit.....	42
Anhang: Abbildungen.....	45
Literaturverzeichnis	55
Zusammenfassung.....	59
Abstract.....	60

1. Einleitung

Die Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933, die eine Vorstufe der darauf folgenden Schrecken darstellte, wird angesehen als der Beginn einer Reihe von Zerstörungen zahlreicher literarischer Werke. Unter den Autoren dieser Bücher gibt es außer der heute unbekannt und vergessenen auch jene, deren Namen aus der Weltliteraturgeschichte nicht auszulassen sind. Seien es die, die der Verbrennung ihrer Werke zugeschaut haben, wie Erich Kästner, oder diejenigen, die es gar nicht mehr erlebt haben, wie auch Franz Kafka, hatte dieses Geschehen einen immensen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Literaturgeschichte. So führte dieses Ereignis, wie auch spätere nazistische Bedrohungen, zur Flucht zahlreichen Künstler, Schriftsteller und Poeten, die getrieben von der Angst ihre einstige Heimat verließen und neue Zufluchtsorte suchten. Unter den bekannten Namen, deren Schicksal Anreiz verschiedener literarischer Werke wie auch Verfilmungen waren, findet sich auch der von Max Brod wieder, dessen Persona eng verbunden ist mit Franz Kafka. Gerade er war es, der den Nachlass von Kafka mehrmals vor der Vernichtung rettete, zunächst durch den Autor selbst, später auch durch das nazistische Regime, und dem zu verdanken ist, dass nicht nur die Manuskripte, die zu Ende geschriebenen wie auch die unvollendeten, sondern auch Kafkas Zeichnungen heute weitreichend zugänglich sind. Gerade die Zeichnungen, die erst vor kurzem in größerem Umfang publiziert wurden, sollen wegen ihres künstlerischen Wertes im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen. Jahrzehntlang wurden sie in Folge einer komplizierten Vererbungsgeschichte in verschiedenen Besitztümern gehalten, um dann erst vor einigen Jahren publiziert zu werden. Ihr künstlerischer Wert, der schon aufgrund weniger bisher bekannt gemachter Zeichnungen vermutet werden konnte, kann jetzt präziser eingeschätzt werden. Damit ist auch eine Einführung der Werke in die Kunstgeschichte wie auch ein Vergleich mit anderen Kunstwerken dieser Zeit möglich und wünschenswert. Dies ist jedoch eine Aufgabe für andere Kunsthistoriker, deren Erfahrung und Beschäftigung mit dem gegebenen Thema besser übereinstimmen. Diese Arbeit wird sich lediglich mit der möglichen Verbundenheit der Zeichnungen mit den literarischen Werken befassen.

Der erste Anhaltspunkt für diese Forschung ist Kafkas Biografie und deren Interpretationen. An erster Stelle die von Max Brod, doch auch die Arbeiten von Autoren wie

Christian Klein, Michael Müller und Clayton Koelb werden eine große Rolle im Verfahren spielen, mit dem die Zeichnungen und Skizzen erforscht werden. Es werden demnach Fragen gestellt, die sich auf die Motivierung zum künstlerischen Schaffen, die Ausbildung zum Zeichner und die Rezeption der Werke fokussieren. In dieser Arbeit wird demnach keine neue Interpretation von Kafkas Biografie und seiner Werke geboten, da diese von den schon genannten Autoren ausführlich behandelt wurden. Vielmehr ist das Ziel dieser Arbeit, im Zusammenhang mit biografischen und literarischen Kontexten, die publizierten Skizzen und Zeichnungen, entstanden im Zeitraum von 1901 bis 1907, zu analysieren.

Trotz der verschiedenen Natur der zwei Bereiche, in denen Kafka tätig war, Kunst auf der einen Seite und Literatur auf der anderen, und der Hindernisse, die den Vergleich der beiden Disziplinen erschweren, wird in dieser Arbeit ein Versuch gegeben, Ähnlichkeiten und Parallelen zu finden und diese auf einer tieferen Stufe zu beschreiben. Erstens wird Kafka als Schriftsteller und Künstler vorgestellt. Es wird ein Überblick über seine Briefe und Tagebücher gegeben, da gerade in ihnen ein Großteil der Zeichnungen zu finden war, wonach auch seine Bezüge zu der bildenden Kunst erklärt werden. Danach wird eine Erläuterung des Begriffes der kafkaesken Atmosphäre und eine Übersicht über Kafkas literarische Stilzugehörigkeit gegeben. Im zweiten Teil dieser Arbeit wird eine vergleichende Analyse gemacht, in der die Zeichnungen, die zu Kafkas Schrift/Bild Opus zählen, mit den verbundenen Texten verglichen und in einen intermedialen Zusammenhang gestellt werden. Eingegangen wird auch auf verschiedene avantgardistische Elemente in Kafkas Werken, die mit den zeitgleichen künstlerischen Richtungen des *Expressionismus*, *Dadaismus* und *Surrealismus* übereinstimmen. Ein besonderes Augenmerk wird jedoch auf der bekannten kafkaesken Atmosphäre liegen: Es soll geprüft werden, ob dieses Merkmal, das so kennzeichnend für Kafkas Romane und Erzählungen ist, ein Äquivalent in den Zeichnungen hat.

Die wichtigste Quelle für diese Arbeit ist das Buch von Andreas Kilchner *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, welches im Jahr 2021 im Verlag C. H. Beck publiziert wurde. Alle Zeichnungen, die in dieser Arbeit verwendet wurden, entstammen der schon genannten Publikation, da sie den größten Teil der künstlerischen Werke Kafkas enthält und diese im Kontext seiner anderen Tätigkeiten präsentiert.

2. Franz Kafka: Schriftsteller und Zeichner

Der am 3. Juli 1883 geborene Franz Kafka lebte die ersten Jahre seines Lebens mit seinen Eltern Julie und Hermann als einziger Sohn der wohlhabenden Familie. Er erlebte im jungen Alter den Tod seiner zwei jüngeren Brüder, von denen der erste nicht älter als 3 Jahre und der darauffolgenden nur einige Monate alt wurde. Diese Verluste prägten die kleine Familie, die erst einige Jahre danach neue Kinder bekam, jedoch keine Söhne mehr. Die drei Töchter waren um einiges jünger als Franz und hatten vielleicht deshalb nie eine sehr innige Beziehung zu ihm. Die einzige, dessen Name in Kafkas Notizen und Briefen öfter vorkommt, ist die jüngste Schwester Ottilie, auch Ottila genannt. Ihre Verbundenheit basierte auf den Ähnlichkeiten zwischen den beiden, wie auch auf dem Verständnis, das Ottila Franz entgegenbrachte. In ihr sah er, obwohl er neun Jahre älter war als sie, eine mütterliche Figur, die sich um ihn kümmerte und die auch eine Art Ersatz einer erfüllenden romantischen Beziehung war (Zimmermann 2008, S. 45 – 59). Kafka kämpfte nämlich sein Leben lang mit der Unfähigkeit, längere Beziehungen zu Frauen aufrechtzuerhalten, da er die Eheschließung für sich als unpassend ansah. Dennoch war er einige Male verlobt, zweimal mit Felice Bauer und einmal mit Julie Wohryzek. Diese, wie auch alle anderen Verhältnisse, scheiterten namentlich wegen seiner Bindungsangst (Liska 2008, S. 61).

Die einzige Beziehung, die Kafka neimals aufgegeben hatte, war die zum Schreiben. Es hatte nämlich eine zentrale Rolle in seinem Leben und vereinnahmte alle anderen Lebensfunktionen. Er organisierte sein Dasein über den Bezug zum Schreiben, was auch in der Verschmelzung von Subjektivität und Fiktion zu erkennen ist, die alle seine Werke durchdringt, sogar die Briefe und Tagebucheinträge. Gerade deswegen kann man in der Erforschung seiner Biografie nur mit Vorsicht die von ihm dokumentierten Ereignisse betrachten. Nicht nur in seinen Darstellungen der erwähnten Beziehungen zu den Frauen, sondern auch in der Darstellung seines Vaters sieht man die Tendenz, die Wirklichkeit zu verzerren. In dem 1919 entstandenen *Brief an den Vater* schildert er seine Zugehörigkeit zu der mütterlichen Seite seiner Familie und die damit verbundene Selbstperzeption. Er sah sich nämlich in erster Linie als Sonderling, wie es auch andere Mitglieder dieser Seite der Familie waren. Er kontrastierte seine schwierige Integration in der Gesellschaft, sein eher schwaches Gemüt wie auch seinen Intellekt und seine Gelehrtheit mit dem *élan vital* seines Vaters (Müller 2008a, S. 38). Sein Vater, Hermann Kafka, war ein

dynamischer und ehrgeiziger Geschäftsmann, dessen Fähigkeiten es ihm und seiner Familie erlaubten, ein angenehmes und von Geldproblemen freies Leben zu führen. Doch nicht nur der Vater arbeitete die Tage hinüber im Laden und verpasste somit den größten Teil von Kafkas Kindheit. Auch die Mutter arbeitete täglich unerschöpflich an der Seite ihres Mannes und überließ die Kindererziehung den Ammen. Der Mangel mütterlicher Zuneigung musste für den jungen Franz eine kindliche Verbitterung gegenüber der männlichen Welt erzeugt haben. Dieser Ausfall elterlicher Zuwendung kann als primäre Ursache dafür angesehen werden, dass sich Kafka nicht nur in der Kindheit, sondern auch in späteren Jahren in der Einsamkeit zurecht fand und sie gar genoss (Hayman 1986, S. 20). Auch andere Aspekte seiner Kindheit, die zur Grundlage eines problematischen Verhältnisses zum Vater und biographische Quellen literarischer Motive angesehen werden können, werden im *Brief an den Vater* beschrieben: von traumatischen Ereignissen, ausgelöst durch die Aggressivität seines Vaters, bis zu seiner eigenen Unfähigkeit, sich diesem *pater familias* zu widersetzen. In dem Angriff auf das verwandelte Ungeziefer in der *Verwandlung*, die die Andersartigkeit Kafkas zu dem Rest seiner Familie porträtieren kann, in der ständigen Konfrontation Karl Roßmanns mit der Vaterfiguren im *Verschollenen* oder in dem Triumph des alten Bendemann über seinen Sohn im *Urteil* kann ein Bezug zu Kafkas Leben bzw. seiner Selbst- und Fremdwahrnehmung gesehen werden (Müller 2008a, S. 40). Nichtsdestotrotz ist die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des *Briefes*, damit auch nach den biographisch ausgerichteten Interpretationen der Erzählungen und Romane, unumgänglich. Grund dafür sind andere Zeugnisse, wie das von František Bašik, in denen Hermann Kafka als „freundlichster, großzügigster Lehrer, den man sich wünschen kann“ beschrieben wird (Zimmermann 2008, S. 46). Die Aggression und Brutalität, die Franz verspürt hat, können deshalb nur schlecht nachempfunden werden. Klar ist somit, dass die Briefe und Tagebücher, trotz Realitätsbezug, höchst subjektiv sind (Zimmermann 2008, S. 46). Dieser naheliegende und doch verschwommene Bezug zu Kafkas Lebenswirklichkeit, der die Interpretationsversuche erschwert, ist jedoch nicht nur in Kafkas literarischen Werken zu sehen. Auch seine Zeichnungen haben ein gespaltenes Verhältnis zur Objektivität und Sachlichkeit. Vielmehr zeigen auch sie, dass Kafka die Kunst, sei es Literatur oder das Zeichnen, als einen integralen Bestandteil seines Lebens ansah, den er nur schwer von anderen Aspekten trennen konnte.

Kafkas Interesse für die Kunst wurde schon in seiner Prager Gymnasialzeit geformt, doch erst während seines Studiums an der Deutschen Universität Prag hat er sich diesem Interesse auch

ernsthaft zugewandt. Neben dem Jurastudium versuchte sich Kafka nämlich auch im Studium der Germanistik und Kunstgeschichte und folgte im studentischen Umfeld seinem wachsenden Interesse an diesen Bereichen. Das sieht man an seinem Engagement an verschiedenen Vereinigungen und Zeitungen, wie es die Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag war, in der er eine aktive Rolle hatte und sogar Kunstberichterstatter war. Er abonnierte auch die Zeitschrift *Der Kunstwart*, dessen Ausrichtung ausschlaggebend für Kafkas spätere Interessen sein würde. Sehen konnte man diesen Einfluss sogar in der Einrichtung seines Zimmers, das mit einem Kunstwartdruck von Hans Thomas unter dem Namen *Der Pflüger* und einem Gipsabdruck des *Johannes des Täufers* von Donatello dekoriert war (Kilchner 2021, S. 215).

Eine besondere Rolle in der Entwicklung seiner Fähigkeiten wie auch Interessen haben für Kafka seine Freunde gespielt. Als erster, der mit Franz über sein Interesse an der Kunst gesprochen hat, war sein Freund Oskar Pollak, mit dem er in der gleichen Klasse im Gymnasium war. Pollak wurde später bekannter Kunsthistoriker, dessen Fokus primär auf der Renaissance und dem Barock liegen würde. Er war es, an dem Kafka seine ersten Briefe richtete und in denen er außer seiner literarischen Texte auch seine Leidenschaft für die Kunst vorlegte (Kilchner 2021, S. 214). Vielleicht war gerade dieser Austausch ein erster Anreiz für Kafkas Faszination für die alten Meister, die mit Reisen nach Italien und Frankreich und der Erforschung und gleichzeitigen Skizzierung der wichtigsten Werke in Museen, Galerien und Kirchen kulminierte. Diese Beobachtungen und Beschreibungen sind ein erster und experimenteller Übergang zwischen Bild und Text, der so kennzeichnend für sein späteres Schaffen sein wird (Kilchner 2021, S. 228). Außer der Reisen und der Freundschaft zu Pollak, wirkten auch andere Bekanntschaften auf Kafkas Arbeiten. Ausschlaggebend waren dabei die Freundschaft zu Max Brod, wie auch die Verbindung mit den Gruppen *Fanta-Kreis* und *Die Acht*. Diese intellektuellen Zirkel, in denen sich auch Brod fand, boten Kafka eine neue Sichtweise auf Kunst und Literatur. So schafften es *Die Acht* mit ihrer neuen Darbietung der Moderne, die in einer anderen Richtung ging als die französischen Programme des *Impressionismus*, *Expressionismus* und *Kubismus*, ein Interesse an den gegenwärtigen Kunstrichtungen bei Kafka zu erwecken (Kilchner 2021, S. 227).

Obwohl die Verbundenheit mit Brod, den *Acht* und dem *Fanta-Kreis* eine ausschlaggebende Rolle in der Entwicklung von Kafkas Stil spielten, sehen viele Forscher gerade die Bekanntschaft zu Emil Orliks als Wendepunkt seines Schaffens. Orliks' Stil basierte

weitgehend auf dem *Japonismus*. Seine Ästhetik zeichnete sich durch eine Darstellung des Wesentlichen aus, somit auch durch Purismus und Minimalismus. Seine Bilder wurden auf flüchtige Skizzen und Striche reduziert und später rückten sie sogar in die Nähe der Schrift. Solch eine Reduktion ist auch bei Kafkas Zeichnungen zu sehen. Die gleichen strichhaften Figuren, meist ohne Farbe entstanden, die eine Einheit mit seinen Texten bilden, waren nämlich auch für Kafkas Kunst kennzeichnend. Viele sehen deshalb Orliks' Tendenzen als größten Einfluss auf Kafkas Zeichnungen. Unklar ist jedoch ob Orliks selbst oder nur seine Kunst diese Wirkung erzeugten und in welchem Grad (Kilchner 2021, S. 221). In den folgenden Kapiteln wird deshalb schrittweise Kafkas Stil erforscht, der literarische wie auch der künstlerische. Es werden zunächst die Briefe und Tagebücher unter die Lupe genommen, da sie am häufigsten mit den Skizzen in Verbindung treten. Danach wird nach den biografischen Elementen in Kafkas Texten gesucht und auf die Verbindung zu seinen Kunstinteressen eingegangen. Es wird auch die sog. kafkaeske Atmosphäre untersucht, da sie ein prägendes und werkübergreifendes Merkmal von Kafkas Prosa ist und somit möglicherweise auch in seinen Zeichnungen auftritt. Schlussendlich werden auch Kafkas Stilmerkmale mit den zeitgleichen literarischen Bewegungen verglichen. Diese Vorgehensweise ist die Voraussetzung für eine anschließende gründliche Analyse von Kafkas Zeichnungen und die Untersuchung ihrer Verbindung mit seiner Prosa und seinem Schreibstil.

2.1. Kafkas Briefe und Tagebücher

Obwohl Briefe in der Literaturgeschichte nicht eindeutig als Kunstwerke angesehen werden, kann man im Falle Kafkas gerade darüber sprechen. Seine Briefe und Tagebücher sind in ihrem Realitätsbezug nicht eindeutig von der fiktionalen Prosa zu trennen und stellen einen integralen Bestandteil seines Schaffens dar. Schreiben war nämlich für Kafka, egal in welchem Medium, eine essenzielle Substanz des Lebens und er versuchte es auch mit den restlichen Dimensionen seines Lebens zu synchronisieren (Schärf 2008, S. 73). In seinen Briefen und Tagebüchern verwendete Kafka jedoch nicht nur die Schrift. Oft kam es vor, dass er die Texte mit ornamentalen Dekorationen versah und Zeichnungen in die Schrift inkorporierte. Gerade deswegen ist es wichtig, dass wir die bedeutendsten Briefe, Auszüge der Tagebücher und

Zeichnungen in ihnen näher betrachten. Die bekanntesten Briefe, die Kafka schrieb, gingen an seinen Vater, seine Verlobte Felice Bauer und an Milena Jesenská.

Der Beginn der Korrespondenz zwischen Felice Bauer und Kafka begann im September des Jahres 1912, einige Wochen nach ihrem ersten Treffen in der Wohnung seines Freundes Max Brod. Felice war eine entfernte Verwandte von Brod und war zu dieser Zeit nur auf einer Durchreise. Kafka war jedoch während der ersten Begegnung mit ihr trotz Brods bewusster Herbeiführung dieses Treffens und der späteren intensiven Beziehung indifferent (Schärf 2008, S. 73). Er schrieb in seinem Tagebuch, dass er nicht neugierig war zu erfahren, wer sie war und dass er sie gar unattraktiv fand (Kafka 1976, S. 208). Nichtsdestotrotz schrieb er schon nach einigen Wochen seinen ersten Brief an sie. Unklar ist, wie es zu dieser Entscheidung kam und ob die Verlobung seiner Schwester Valli, die am 15. September passierte, Einfluss darauf hatte. In den darauffolgenden Monaten, also bis zum Dezember desselben Jahres, hatte Kafka schon fast 90 Briefe an Felice verschickt, auf deren Beantwortung er immer ungeduldig wartete (Schärf 2008, S. 74). Anzahl und Inhalt der Briefe zeugen davon, dass das Schreiben für Kafka bedeutender als die eigentliche Beziehung zu Felice war. Doch nicht nur der Schreibprozess hatte einen Primat gegenüber der Kommunikation – in den Briefen an Felice gibt es auch einige Zeichnungen. Auf Bild 18 ist die Darstellung von Traummotiven zu sehen, die Kafka mit sprachlichen Mitteln nicht zufriedenstellend beschreiben konnte: «Wie soll ich es also nur beschreiben, wie wir im Traum gegangen sind! Aber warte, ich zeichne es auf. Eingehängtsein ist so: [Bild 18] Wir aber giengen [!] so: [Bild 18]» (Kilchner 2021, S. 238). Die Zeichnungen zeigen zwei Armpaare, die im ersten Fall untergehakt sind, während sie im zweiten Fall nur an den Handflächen zusammengefügt sind. Zu lesen ist außerdem in der Fortsetzung des Briefes, dass der Einsatz des Zeichnens ein Anlass für Kafka war, sich an sein frühes Zeichnen zu erinnern. Er spricht so über das Talent, dass er im jüngeren Alter hatte, doch das durch das Erlernen des schulmäßigen Zeichnens verloren ging (Kilchner 2021, S. 238). Trotz der Wichtigkeit des Schreibens und Zeichnens, ist anzumerken, dass sich Kafka um ein authentisches und emotionales Liebesverhältnis zu Felice bemühte. Das Schreiben hatte Vorrang, doch er versuchte auf der anderen Seite auch die Innigkeit der Beziehung aufrecht zu erhalten. Nichtsdestotrotz endete diese Beziehung, damit auch die Korrespondenz, endgültig nach der Auflösung ihrer zweiten Verlobung im Jahr 1917 (Haymann 1986, S. 257).

Anders als mit Felice begann der Briefaustausch mit Milena Jesenská nicht zu Beginn ihrer Bekanntschaft, sondern mehr als ein Jahr nach ihrer ersten Begegnung. Kafka lernte Milena nämlich schon im Jahr 1919 in einem Prager Kaffeehaus kennen. Sie war damals noch mit ihrem ersten Mann verheiratet, dem zehn Jahre älteren Literaturkritiker und Schriftsteller Ernst Pollak (Schärf 2008, S. 81). Sie war in dieser Ehe jedoch höchst unglücklich und begann deshalb eine kurze aber innige Beziehung zu Kafka im Jahr 1920, die gerade durch die Briefe angebahnt wurde. Diese dauerte jedoch nicht allzu lange, da Jesenská nicht bereit war ihren Mann zu verlassen und Kafka schon ermüdet von der Beziehung zu Felice und seiner schon diagnostizierten Krankheit war (Haymann 1986, S. 299). Trotz der größeren Leidenschaft versuchte er auch hier das Verhältnis auf Distanz zu halten und sie allein in Briefen auszuleben (Schärf 2008, S. 82). Auch in diesen Briefen finden sich zahlreiche Zeichnungen. Beispielhaft ist die Zeichnung, in der Kafka seine Beschäftigungen erläutern will (Kilchner 2021, S. 263). Zu sehen sind zwei Figuren, von denen jede auf einer Seite der Fläche positioniert ist (Bild 19). Die ausgearbeitete Figur auf der linken Seite befindet sich mit Händen und Beinen an vier Pfeiler befestigt. Zu sehen ist, dass es sich bei dieser Skizze um eine Darstellung eines Foltergeräts handelt, wobei die Figur auf der rechten Seite, die an einem Pfeiler mit Base und nicht zugeordnetem Kapitel lehnt, als Erfinder dieser Maschine von Kafka beschrieben wurde (Kilchner 2021, S. 263). Zu spüren ist, dass die Briefe an Milena ruhiger im Ton als jene an Felice sind und durch keinen Willen zu einer festen Beziehung, gar Ehe, geschrieben wurden. Es finden sich außerdem deutliche Spuren eines erotischen Verbens, vor allem in der ersten Hälfte des Jahres 1920, was ein weiteres Zeichen der unauflösbaren Verbundenheit und Dialektik von Leben und Schreiben bei Kafka ist (Schärf 2008, S. 83).

Außer Felice und Milena gab es zahlreiche weitere Korrespondenten. Ein Sonderfall in dieser Kategorie seines Schaffens ist der schon erwähnte *Brief an den Vater*. Geschrieben im Jahr 1919 war dieser ausführliche Text ein Mittel Kafkas, sich mit der schwierigen Vater-Sohn Beziehung, die in einer heftigen Auseinandersetzung angesichts der geplanten Hochzeit mit Julie Wohryzek kulminierte, abzufinden. Kafkas Absicht war es, diesen Brief seinem Vater zu übergeben, letztendlich kam es dazu jedoch nicht. Grund dafür waren die immer größer werdenden Zweifel daran, dass der Brief seinen Zweck, also eine Verständigung und Versöhnung mit dem Vater, je erzielen würde (Müller 2008a, S. 43). In diesem Brief gibt es zwar keine Zeichnungen,

dennoch ist er als charakteristisches Zeugnis der Ambivalenz von Faktion und Fiktion bei Kafka auch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung.

Anders als die Briefe, bei denen man außer im Fall des *Briefs an den Vater* klar erkennen kann, dass es sich um solche handelt, ist die Situation bei Kafkas Tagebüchern anders. Sie können bei anderen Schriftstellern an der Form, die meistens aus einer Datierung und den Beobachtungen des Autors besteht, erkannt werden. Da Kafka jedoch nicht verschiedene Hefte für seine Romane, Novellen, Tagebücher und Zeichnungen hatte, sondern dort schrieb, wo er Platz hatte, gibt es bei ihm keine übliche Form der Tagebücher. Brod war der erste, der Kafkas Notizen, die er als Tagebucheinträge identifiziert hatte, 1948 und 1949 im Schocken Verlag in zwei Bänden in englischer Übersetzung veröffentlichte (Koelb 2008, S. 97) und somit ein Bild erschuf, das der Wahrheit nicht ganz entspricht. Nichtsdestotrotz behauptet Koelb (2008, S. 98), dass Kafka eigentlich nichts anderes als Tagebücher schrieb und dass sie seine eigentliche Kunstform waren. Nur beim Schreiben in dieser Form hatte er ein Wohlgefühl, das sich mit keinem anderen vergleichen konnte. Dieses Verfahren ermöglichte ihm nämlich eine gewisse Freiheit, welche dazu führte, dass er sich mehr auf das Schreiben und Zeichnen als auf die Gebundenheit der Form und die Ordnung konzentrieren konnte. Charakteristisch für Kafka ist außerdem das Verschmelzen von mehreren Gattungen und Medien in den Tagebucheinträgen, womit eine Verbindung zwischen biographischen und fiktionalen Elementen entsteht. So geschah es oft, dass er einen Tagebucheintrag mit fiktionalen Eintragungen, sogar ganzen Novellen, vermischte. Am 23. September 1912 schrieb er so erst den ganzen Text des *Urteils*, um dann mit einer Beschreibung des persönlichen Wohlbefindens fortzusetzen (Koelb 2008, S. 99):

23. September. Diese Geschichte „Das Urteil“ habe ich in der Nacht vom 22. bis 23. von zehn Uhr abends bis sechs Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele. (Kafka 1976, S. 214)

Dieser Eintrag zeigt jedoch auch deutlich, welche Rolle das Schreiben für Kafka hatte. Weitaus bedeutender als die körperlichen Beschwerden war die seelische Zufriedenheit, die er nach Vollendung seiner Novelle verspürte und auch beschreiben musste. Somit verband er noch einmal sein wahres Leben mit der Fiktion, doch in diesem Falle nicht nur auf einem

autobiographischen Niveau. Er wählte diese Verschmelzung, weil er zu einer Trennung dieser beiden Welten nicht mehr im Stande war. Das Schreiben und das Geschriebene, aber auch seine Zeichnungen waren, wie wir später sehen werden, ein so essenzieller Bestandteil seines Lebens, dass es zum Leben selbst wurde. Dank dieser Verbindung können wir den Ablauf seines Schaffens, seine Motivation wie auch andere persönliche Umstände rekonstruieren. Somit ist ein Auseinanderhalten der Textgattungen und Fiktionalitätsniveaus schwierig, nicht zuletzt wegen der text- und gattungsübergreifenden Thematik. Deshalb wird im folgenden Kapitel auch eine nähere Analyse dieser Verzerrung der Realität und Fiktionalität gegeben, da es noch immer ungeklärt bleibt, ob und wie sie sich in Kafkas Zeichnungen manifestierte.

2.2. Autobiographische Bezüge

Die Beispiele der vorherigen Kapitel zeigen, dass Kafka seine Werke oft mit Figuren und Handlungsmotiven versah, die seinem eigenen Leben ähnelten. Daher wurden im Laufe der Jahre seine Novellen und Romane in zahlreichen Interpretationen auf ihre autobiografischen Züge hin untersucht. Am bekanntesten sind wohl die Deutungen von Max Brod, in denen er den *Prozess* und die *Verwandlung* im Kontext von Kafkas Selbstkritik las. In ihnen sah er nämlich die Einsamkeit des Beamten, die Unfähigkeit zur Liebe, den Verzicht auf die Gemeinschaft, wie auch eine Begrenzung der eigenen Wünsche, die er auch bei Kafka selbst beobachtet hat (Shahar, Ben-Horin 2008, S. 93). In der Kafka-Forschung wird die Frage der (direkten oder indirekten) biographischen Bezüge differenzierter behandelt. So argumentiert Ulf Abraham (2008, S. 426 - 427), die *Verwandlung* stelle einen Ausweg für den Autor dar, den er im eigenen Leben nicht gesehen hätte. Sie würde ähnlich wie *Die Leiden des jungen Werthers* für Goethe eine wichtige Bedeutung für Kafka tragen. Der Tod Gregor Samsas sei nämlich ein Ausweg aus der Misere des Lebens – für Kafka nicht nur eine Klage über die eigene missliche Lage, sondern auch ein Beweis, dass es so eine Möglichkeit für ihn nicht gibt (Abraham 2008, S. 427).

Der unvollendete Roman *Der Prozess* stellt neben der *Verwandlung* die bekanntesten autobiografischen Züge in Kafkas Werken dar. In diesem Roman finden sich zahlreiche Überschneidungen mit Kafkas Leben, die ausführlich von Peter-André Alt beschrieben und von

Hans H. Hiebel ergänzt wurden (Hiebel 2008). Neben einzelnen Motiven, wie etwa der Figur des Fräulein Bürstner, deren Name im Manuskript zunächst nur auf F. B. beschränkt war, stellt dieser unvollendete Roman insgesamt ein verschobenes Bild von Kafkas Leben dar. Der Prozess, der an Josef K.s dreißigstem Geburtstag ins Rollen kommt und bis zu seinem einunddreißigsten Geburtstag und der zeitgleichen Hinrichtung dauert, kann mit Kafkas Verlobung mit Felice Bauer verglichen werden. So verlobten sich die beiden Ende Mai 1914, um sich dann einige Wochen danach, kurz nach Kafkas einunddreißigsten Geburtstag, wieder zu trennen. Auch in seinem Tagebuch spricht er über das Geschehen, welches im „Gerichtshof im Hotel“ passierte und wonach ein Besuch bei den Eltern folgte. Dieser Besuch wurde gekennzeichnet von der Trauer der Mutter, wie auch vom Gespräch, in dem festgestellt wurde, dass „sich nichts oder nicht viel gegen ihn (Kafka) sagen“ lässt (Kafka 1976, S. 297). Zu sehen ist somit, dass unnatürliche Ereignisse in Kafkas literarischen Werken wohl ein Abbild einer vergleichbaren Obskurität seines Lebens waren.

Doch auch im *Schloss* stellt Kafka auf indirekte Weise wichtige Elemente seines Lebens dar. Am wesentlichsten ist in diesem Roman die Veranschaulichung des bürokratischen Apparats, dessen Teil Kafka selbst zu diesem Zeitpunkt schon lange war. Er zeigt die Verbindungen der Behörden zu dem Leben der einfachen Menschen, wie auch die Machtmittel, die den Beamten nicht nur im Roman, sondern auch in der realen Welt zur Verfügung stehen. Somit entwirft er eine Welt, die Verbindungen zu seiner psychophysischen Misere aufweist und der er durch das Schreiben immer wieder zu entrinnen versuchte (Gilman 2008, S. 112). Wie auch im *Prozess* gelingt es dem Protagonisten nicht eine ernsthafte Beziehung zu einer Frau aufrechtzuerhalten, trotz zahlreicher Versuche in dieser Richtung. Somit kann das Verhalten beider K.s mit Kafkas Aussagen über seine Unfähigkeit zu lieben verglichen werden. Schlussendlich kann der ganze Roman als ein Versuch Kafkas verstanden werden, sich Klarheit über die Unzulänglichkeiten seines eigenen Lebens zu verschaffen: die unbefriedigende Arbeit als Versicherungsbeamter, die fehlgeschlagenen Liebesbeziehungen oder der generelle Mangel an Freiheit, sein Leben nach den eigenen Wünschen zu gestalten (Müller 2008b, S. 527).

Der schon angesprochene Tod der zwei Brüder wurde von Franz in seinen Werken nie direkt porträtiert, nichtsdestotrotz behauptet Hans Dieter Zimmermann (2008, S. 51), dass die Figur des Bruders wie auch dessen Verlust in den Novellen *Die Verwandlung* und *Das Urteil* doch

zu finden seinen. Ihm zufolge wäre so die Geschichte der Beziehung von Vater und Sohn in der *Verwandlung* eigentlich eine Repräsentation einer Familiengeschichte, in dessen Zentrum der Untergang des Bruders steht. Ähnlich kann auch *Das Urteil* interpretiert werden, wo die Hauptfigur sogar den Namen des toten Bruders trägt, Georg. Für diese Deutungen gibt es allerdings keine festen Anhaltspunkte. Außerdem muss in Betracht gezogen werden, dass eine zu große Aufmerksamkeit für die autobiografischen Elemente im Text zu einer Degradierung des Kunstwerks selbst führen kann.

Was jedoch nachweisbar ist und eine bedeutungsvolle Verbindung zu den Zeichnungen darstellt, sind die Bezüge von Kafkas Prosa zur bildenden Kunst. Sie war nämlich ein essenzieller Teil von Kafkas Leben und findet sich gerade deswegen unzählige Male in seinen literarischen Werken wieder. Das folgende Kapitel wird zeigen, wie Kafka das Thema der Kunst behandelte und wird auch später in der Diskussion über die Verbundenheit zwischen Schrift und Zeichnung eine Rolle spielen.

2.3. Bezüge zur bildenden Kunst

Außer der biografischen Elemente, doch teils auch in Zusammenhang mit ihnen, ist auch die immer wieder auftauchende Figur des Künstlers eine wichtige Charakteristik von Kafkas Werken. Er lässt seine Figuren nämlich oft Künstler sein, sei es wegen der Verbindung zu seinen eigenen Erfahrungen oder wegen des Interesses an der Kunst als gesellschaftlicher Sphäre.

Beispielhaft für die Verwendung der Künstler-Thematik sind die Novellen *Ein Hungerkünstler* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, welche beide das Verhältnis von Künstler zum Publikum behandeln. In beiden Werken geht es um das schlussendliche Verschwinden des Künstlers, was der letzte Ausdruck dafür ist, dass der Versuch, sich selbst der Gemeinschaft zu präsentieren und sich danach auch selbst zu legitimieren, gescheitert ist. Dieses Verschwinden bedeutet auch, dass die Wirklichkeit eine absolute soziale Wirklichkeit ist. Wegen dieses Motivs des Verschwindens sind außerdem beide Werke nicht in der Ich-Form geschrieben. Die zentrale Fragestellung, in welcher es um die soziale Anerkennung geht, wäre in dieser Ich-Form nicht zu stellen und außerdem würde sie zu einem performativen Widerspruch am Ende

führen. Das würde bedeuten, dass der Künstler, der eine Geschichte über sich erzählt, letztlich verschwindet und somit diese Erzählung gar nicht fortführen kann (Jahraus, Jagow 2008, S. 550). Diese Verbindung der Kunst mit der Gesellschaft ist in späten Werken Kafkas oft zu beobachten. Beachtlich ist dabei besonders die Frage der Legitimation, deren Verneinung zum Ausstoßen aus der Gesellschaft führt. Das geschieht deswegen, weil nur die Gemeinschaft die Kraft hat, einen Künstler zu legitimieren und damit seine Existenz zu rechtfertigen (Jahraus, Jagow 2008, S. 551). Auch das Gesetz, das oft ein Thema in Kafkas Werken ist, am bekanntesten im Roman *Der Prozess*, wird mit der Künstlerproblematik verbunden. Grund dafür ist die unausweichliche Nähe des Gesetzes und der Gemeinschaft. Das Gesetz reguliert nämlich die Zugehörigkeit des Individuums zur Gesellschaft und hat auch dementsprechend die Möglichkeit, das Ausschließen einzelner Personen zu veranlassen. Zu beobachten ist bei der Erforschung von Kafkas Werken außerdem, dass die Kunst trotz der einstigen Verbundenheit mit der Jurisdiktion das Gesetz in späteren Texten ersetzt (Jahraus, Jagow 2008, S. 549).

Oft sind die Künstler in Kafkas Werken jedoch, sei es Musiker, Maler oder sonstige, nur Nebenfiguren. Beispielhaft dafür ist der Roman *Der Prozess*, wo der Gerichtsmaler Titorelli nur eine nebensächliche Rolle im Bezug zu dem Protagonisten hat. Nichtsdestotrotz ist er neben dem Kaplan einer der wichtigsten Auskunftgeber des Gerichts (Hiebel 2008, S. 469). Bei näherer Betrachtung Titorellis ist es möglich, Charakteristiken zu bemerken, die Kafka auch in anderen Werken seinen Künstlern vergab. So ist der Gerichtsmaler beschrieben als ein armer Mann, dessen Atelier ein „elend kleines Zimmer“ ist, dessen Wände, Fußboden und Decke aus „ritzhaftem“ Holz bestehen (Kafka 1971, S. 106). Er wohnt in einer Gegend, in der die Häuser dunkel und die Gassen voll Schmutz sind. Doch trotz der bescheidenen Lebensbedingungen ist die Kunst sein ganzes Leben. Ein interessantes Detail ist außerdem sein Name, er erinnert nämlich stark an den des italienischen Malers des Manierismus Il Tintoretto oder auch Tintorello genannt. Auch sein Name war, wie auch im Falle des Gerichtsmalers, nicht sein wahrer Name. Erdenkbar wäre es, dass Kafka gerade Tintoretto als Vorbild für seine Figur wählte, da ihm aufgrund seiner Kenntnisse der Kunstgeschichte seine Biografie bekannt sein dürfte. So konnte er im Leben des unabhängigen Berufsmannes, der wegen seiner kraftvollen Persönlichkeit und seines meisterhaften Talentes, welches unter Tizian und der toskanischen Schule entwickelt wurde, einer der wichtigsten Maler der späten Renaissance wurde, eine Person sehen, dessen Fähigkeiten, Ausbildung und Tätigkeit passend für seinen Gerichtsmaler wären. So sind trotz des Popularitätsunterschiedes aufgrund der

schwierigen Position der Künstler im 20. Jahrhundert, einige Ähnlichkeiten bei ihnen zu beobachten. Tintoretos Zeichenübungen nach der Natur, nach Statuen und nach kleinen Wachsmoellen, die auf verschiedene Weise positioniert und künstlich beleuchtet wurden, etwa in winzigen Bühnenbildern, ähneln somit den Bildern Titorellis. Dieser zeichnete nämlich, außer Landschaften, meistens Porträts, die auf vergleichbare Weise angefertigt wurden. Auch die Übernahme der Arbeit von seinem Vater wie auch die Weitergabe der Regeln, Prozesse und Hinweise könnten eine Anspielung auf das bekannte Model der Renaissance sein.

Doch auch wenn die Inspiration für Titorello aus anderen Richtungen kam, kann angemerkt werden, dass das Wissen, dass Kafka über die Kunst zu diesem Zeitpunkt hatte, keine Verschwendung war. Denn nicht nur das direkte Auftreten der Kunst als Motiv, sondern auch die Visualität ist kennzeichnend für Kafkas Stil. Er verwendet dementsprechend außer Beschreibungen von Gemälden, Fotografien, Architektur und Skulpturen auch eine visuelle Wahrnehmung seiner Umgebung. Dieser Gebrauch einer Bildhaftigkeit wird von Hartmut Binder (1984, S. 29) als ein Versuch der Erschaffung einer Einheit von Natur und Leben wie auch einer Ergänzung seiner eigenen literarischen Werke verstanden. Kafka soll deshalb in seinen Texten den Versuch gemacht haben, eine bildhafte Veranschaulichung zu erschaffen, die keine Entsprechung seiner eigenen Persönlichkeit war. So entfernte er sich von seiner psychischen Zerrissenheit und seinen familiären Konflikten und schaffte dabei eine Umgebung, die eine ihm fremde Einfachheit und glückhafte Naivität darstellt. Dies gilt besonders für seine Novellen und Romane, die trotz der generell unbehaglichen, eben kafkaesken Atmosphäre durch die szenischen Beschreibungen und bildhaften Darstellungen des Ambientes und der Kunstwerke eine Ganzheit des Lebens zeigen. Somit wird in der ansonst trüben Stimmung wenigstens in diesen Passagen ein anderes Leben geboten. Beispielhaft dafür ist der Anfangsabsatz der *Verwandlung*, in dem das Zimmer Gregor Samsas beschrieben und bekannt gegeben wird, dass sich an einer Wand eine gerahmte Illustration einer Dame befindet: „Über dem Tisch [...] hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.“ (Kafka 1970, S. 56)

Diese und weitere ähnliche Beschreibungen, die auch im *Prozess* und im *Schloß* zu finden sind, zeigen Kafkas künstlerische Erfahrungen, die auf einem eigenen tiefen Interesse bauen und durch jahrzehntelanges Eigenstudium der Kunstgeschichte bereichert wurden. Zu erkennen ist das an den detaillierten Erläuterungen, die die Szenen vor dem inneren Auge der Leser aufleben lassen. Sie ähneln in ihrem Stil Beschreibungen der Meisterwerke, die Kafka während seiner Reisen in Italien und Frankreich gesehen hatte und von welchen er zutiefst begeistert war. So schaffte es Kafka, in seine Novellen und Romane einen Hauch der Liebe zur Kunst einzufügen, welche er seit Jahren pflegte und welche ihn bis an sein Lebensende begleiten würde.

2.4. Zum Begriff der kafkaesken Atmosphäre

Kafkas Werke sind von formalen und thematischen Besonderheiten geprägt: der Verwendung von autobiografischen Fakten, der Thematisierung der bedeutsamen Rolle des Gesetzes und einer Gesellschaft, die sich diesem Gesetz nicht widersetzt, einer besonderen Variante der Künstlerproblematik, dem intensiven Einsatz der personalen Perspektive u.a.. Die kafkaeske Atmosphäre kann jedoch als besonders prägendes und umfassendes Merkmal angesehen werden, das in all seinen Werken auftritt. Um auf die Frage nach dem Entwurf einer kafkaesken Atmosphäre auch in Kafkas Zeichnungen eingehen zu können, ist es jedoch notwendig, erst den Begriff selbst zu erläutern.

Der Terminus *kafkaesk* entstand 1938, als ihn der sozialistische Poet Cecil Day-Lewis in seinem Bericht über eine aufstrebende Generation radikaler englischer Schriftsteller, die nach neuen literarischen Modellen suchten, um über die formalen Beschränkungen der proletarischen Fiktion hinauszukommen, benutzte. Publiziert wurde der Bericht in der amerikanischen kommunistischen Zeitschrift *New Masses* (Goodman 2023, S. 31), um neun Jahre später vom bekannten Kritiker Edmund Wilson wieder benutzt zu werden. Er sagte den Aufstieg dieses Terminus vorher, im Zusammenhang mit den immer populärer werdenden Novellen Kafkas, weshalb ihm auch zugeschrieben wird, der erste gewesen zu sein, der das Wort „kafkaesk“ in gedruckter Form verwendete (Goodman 2023, S. 30). Benutzt wurde dieser Ausdruck in Zeiten des Postnazismus und des Kalten Krieges jedoch eher im politischen Sinne. Heute wird der

Ausdruck *kafkaesk* nicht selten in der Alltagssprache verwendet, doch wie auch im früheren politischen Kontext, wurde auch dieser heutige von der Literatur abgeleitet. Bei der Suche nach der Bedeutung dieses Adjektivs stößt man jedoch auf mehr als eine Erklärung. So wird auf der einen Seite *kafkaesk* für Situationen benutzt, die aussichtslos und absurd sind, die außerdem Elemente eines Alptraumes haben und Ausdruck einer undurchschaubaren Situation sind (Car 2014, S. 6). Das Schicksal des Individuums wird in diesen Situationen von einer permanenten Hilf- und Ausweglosigkeit charakterisiert, wobei sich die Beteiligten weder auf die eigene Kraft noch auf Hilfe von außen verlassen können. Auf der anderen Seite jedoch wird *kafkaesk* für spezifische Szenen verwendet, die im Alltag vorkommen und die unsere eigene Hilflosigkeit widerspiegeln. Dieses Gefühl wird erzeugt durch die Macht und den Willen der Behörden, denen der Mensch nur zu oft ausgeliefert ist. Sie zeigen, dass das Individuum nur einer von vielen ist und dass seine Bedeutsamkeit gering ist (Solar 2005, S.125). Jenseits der alltagssprachlichen Begriffsverwendung liefern Kafkas literarische Werke Originalbeispiele einer kafkaesken Atmosphäre. Sie wird in seinen Romanen und Novellen durch eine Vielzahl von Elementen erzielt; im folgenden Abschnitt werden daher nur die wichtigsten erklärt, die in der Analyse der Zeichnungen hilfreich sein werden.

Als erstes wichtiges Merkmal, das zu einer kafkaesken Atmosphäre beiträgt, können wir die Schock-Ästhetik ansehen, deren Ergebnis relativ kurze Texte sind (Žmegač 1982, S. 132). Bei Kafka kann nämlich beobachtet werden, dass nur wenige Werke eine größere Länge aufweisen (Žmegač 1982, S. 130). Das ermöglicht es, dass die Geschichten prägnant und durchdringend sind, doch gleichzeitig auch fließend. Die fiktionale Welt, sei sie noch so kurz, besteht bei Kafka aus zahlreichen bedrohlichen Ereignissen und verfremdeten alltäglichen Situationen. Sie produzieren dieses immer wieder auftauchende Gefühl, dass der Protagonist keine Möglichkeit hat, etwas an seinem Leben, seinem Schicksal oder gar an seinem eigenen Verhalten zu ändern. Diese Situationen werden in fast allen seiner Werke dargestellt, doch am bekanntesten sind jene in der *Verwandlung*, im *Prozess* und im *Schloss*. In diesen Werken agieren die Protagonisten in unerklärlichen, bedrohlichen Situationen, deren Ausmaß von düsterer Komik bis hin zur Tragik reicht. Sie erfahren außerdem Zustände voller Angst, Unsicherheit und Entfremdung, da sie oft an anonyme und bürokratische Kräfte ausgeliefert werden. Die Situationen sind auch oft von Absurdität, Ausweglosigkeit, Sinnentleerung, Schuld und innerer Verzweiflung geprägt. Sie erlauben jedoch nicht, dass sich die Gegebenheiten und Figuren entwickeln, wie es in der Literatur

der früheren Epochen üblich war (Žmegač 1982, S. 132). Dieser Mangel an persönlicher und gesellschaftlicher Entfaltung kann als weiteres wichtiges Element einer kafkaesken Atmosphäre angesehen werden, da es der üblichen Weltstruktur widerspricht, die Entwicklungen voraussetzt. Kafkas Figuren haben somit keine Möglichkeit sich als Individuen zu entfalten, da die Welt, in der sie gefangen sind, einem ausweglosen Labyrinth ähnelt. Es ist daher unmöglich auf einen schematischen Verlauf der Ereignisse zu vertrauen, da Kafkas Welten keine literarische Prädestination erlauben (Žmegač 1982, S. 133). Doch bei Kafka erschüttern uns nicht nur die Situationen und Figuren an sich. Eine entscheidende Wirkung hat die Akzeptanz unvorstellbarer Ereignisse: Die Figuren nehmen eigenartige Umstände nicht als solche zur Kenntnis, sondern willigen in diese ein, wobei auch die Beschreibungen dieser Situationen nicht den Eindruck vermitteln, es handle sich um sonderbare Ereignisse:

Das Warten dauerte länger, als K. gedacht hatte. Längst schon war er mit dem Essen fertig, die Kälte war empfindlich, aus der Dämmerung war schon völlige Finsternis geworden, und Klamm kam immer noch nicht. 'Das kann noch sehr lange dauern, sagte plötzlich eine rauhe Stimme so nahe bei K., daß er zusammenfuhr. Es war der Kutscher, der, wie aufgewacht, sich streckte und laut gähnte. 'Was kann denn lange dauern?', fragte K., nicht undankbar wegen der Störung, denn die fortwährende Stille und Spannung war schon lästig gewesen. 'Ehe sie weggehen werden, sagte der Kutscher. K. verstand ihn nicht, fragte aber nicht weiter, er glaubte auf diese Weise den Hochmütigen am besten zum Reden zu bringen. (Kafka 1968, S. 99)

Dieser Auszug aus dem *Schloß* zeigt, dass eine offensichtlich ungewöhnliche Situation, die wir im normalen Leben auch als solche wahrnehmen würden, bei Kafka den Anschein gibt, normal zu sein. Das Verhalten der Figuren wie auch die Beschreibung führen uns von dieser menschlichen Denkweise weg und regen in uns die Infragestellung unserer eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten an. Das Ziel ist es jedoch nicht nur eine unangenehme Atmosphäre zu erzeugen, sondern vielmehr die Vermittlung der Verdorbenheit unserer eigenen Welt. Kafka schafft es somit die obskure Entwicklung unserer Welt zu thematisieren, ohne diese direkt als solche zu beschreiben (Žmegač 1982, S. 138).

Außer der genannten Merkmale gibt es weitere thematische Elemente, die zu der kafkaesken Atmosphäre beitragen. Dazu gehören die bürokratische Ungeheuerlichkeit, Entfremdung, Unklarheit über Identität und Schuld, sowie Gefühle der Sinnlosigkeit und Ausweglosigkeit. Um so etwas zu erzielen, benutzt Kafka verschiedene Mittel, die sein Erzählverfahren deutlich prägen. Er benutzt außer der Ironie, mit der er die Widersprüchlichkeit

und Absurdität des Lebens betont und die Kluft zwischen den Erwartungen und der Realität verdeutlicht, auch das schon erwähnte Paradox. Gerhard Neumann nennt es auch gleitendes Paradox, da Kafka mit verschiedenen semantischen Verschiebungen, Umkehrungen und Abweichungen einem Verständnis des Textes entgegen wirkt und zur kontinuierlichen Desorientierung des Lesers führt (nach Oschmann 2010, S. 443). Doch nicht nur der Leser leidet an Orientierungsschwierigkeiten. Auch Kafkas Figuren werden nicht selten in die Fremdheit geschickt, um dort ein neues Leben zu beginnen. Karl Roßmann wird von den Eltern von Europa nach Amerika geschickt, K. kommt in ein Dorf in die Nähe des Schlosses um als Landvermesser zu arbeiten und auch im *Prozess* wird der Protagonist vom Fremdwerden des Selbst heimgesucht. Diese Motive des Fremdseins und Fremdwerdens wecken im Leser unangenehme Gefühle, die wir womöglich von der eigenen Suche nach einer neuen Heimat oder nach uns selbst kennen. Wir werden somit mit Emotionen konfrontiert, dessen Auftauchen mit verschiedenen Etappen unseres Lebens verbunden sind. Wir identifizieren uns mit dem Identitätsverlust, der Eingewöhnung in neuen Umgebungen, der Verlorenheit angesichts der Bürokratie und dem Verlust sozialer Gemeinschaft, da wir uns dessen bewusst sind, dass wir dieses zu allen Zeiten auch selbst erfahren könnten.

Obwohl die kafkaeske Atmosphäre eines der wichtigsten Elemente Kafkas Schaffens ist, wird sich diese Arbeit nicht nur mit ihr oder anderen spezifischen Themen seiner Werke auseinandersetzen. Um Kafka als Schriftsteller besser zu verstehen und um später die Verbundenheit mit verschiedenen literarischen und künstlerischen Bewegungen deutlicher zu erkennen, ist es nämlich erforderlich, den zeitgeschichtlichen Kontext seiner künstlerischen Entwicklung zu verstehen und diesen mit seinem eigenen Stil zu vergleichen. Deshalb wird im nächsten Kapitel, wie auch in der späteren Analyse der Zeichnungen, ein Überblick über die epochalen Geschehnisse und Kafkas Stilzugehörigkeit gegeben.

2.5. Kafkas literarische Stilzugehörigkeit

Inmitten des Aufschwungs moderner Ideen, also am Anfang des 20. Jahrhunderts, schuf Kafka seine ersten Zeichnungen und literarische Texte. Die letzteren werden in Literaturanalysen

als Werke beschrieben, die gekennzeichnet sind durch seine tiefe Erfahrung der Dualität, sowohl epochaler als auch persönlicher Natur. Sie werden oft als Symptom persönlicher und sozialer Gegensätze interpretiert und nur schwer einer Stilrichtung zugeschrieben. Grund dafür sind zahlreiche Elemente, die mit unterschiedlichen Bewegungen, also dem *Naturalismus*, *Dadaismus*, *Surrealismus* und *Expressionismus*, korrespondieren.

Eines dieser Elemente sind seine Erzählwelten, die ein besonderes Phänomen der Literaturgeschichte darstellen. Obwohl sie ein Abbild der Realität darstellen, folgen sie konsequent ihrer eigenen Logik und werden durch verwirrende und unverständliche Situationen charakterisiert (Žmegač 2008, S. 312). Sie sind gekennzeichnet durch eine kafkaeske Atmosphäre, die in Verbindung mit anderen Elementen des Irrationalen und Fantastischen eine Nähe zum Stil des *Surrealismus* aufweist. Zu sehen ist das vielleicht am besten in der *Verwandlung*. Kafka vermischt in ihr nämlich die wahre Welt mit traumhaften Geschehnissen, die angesehen werden, als wären sie ordinäre Ereignisse. Gregor Samsas Metamorphose in ein Insekt wird somit trotz ihrer empirischen Unmöglichkeit als etwas Alltägliches dargestellt:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartigen harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, [...] "Ach Gott, dachte er, "was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt. Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Anstrengungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, [...] (Kafka 1970, S.56)

Zu sehen ist, dass sich Gregor trotz seiner verwunderlichen Lage doch keine allzu große Sorgen um seinen Zustand macht. Er denkt über seine Arbeit nach und akzeptiert seine Verwandlung als etwas Ordinäres, was später auch zum Grund einer besseren Selbstperzeption sein wird. Diese Suche nach einer Realität innerhalb seiner eigenen Psyche, doch auch das ständige Angstgefühl und die Verlorenheit, die Samsa plagen, entsprechen den Tendenzen der Expressionisten. Sie veranschaulichen nämlich, wie einfach es ist, sich als Individuum in einer Gesellschaft alleine und von der Welt entfremdet zu fühlen. Die Verwandlung selbst zeigt somit nicht nur ein fantastisches Ereignis, sondern auch im metaphorischen Sinne die Veränderung der Beziehung des Einzelnen zu seiner Familie, seiner Umgebung und im Nachhinein zu sich selbst. Kafka porträtierte jedoch nicht nur in der *Verwandlung* ein gequältes Leben. Auch in anderen Werken ist dieser ständige Drang zu den negativen Seiten des Lebens zu spüren. Er akzeptiert

diese Qualen als wichtigen Teil nicht nur seines Lebens, sondern auch den seiner Protagonisten. Sie werden somit häufig geplagt von schmerzhaften Beziehungen und Entfremdungen und enden nicht selten im Tod. Diese Negativität führt uns dazu, Kafka als Expressionisten zu betrachten, doch auch die Gestaltung des Textes ist in ihrer Weise nahe zum Expressionismus. Kafkas Werke sind nämlich gekennzeichnet durch eine regelrechte Aufeinanderfolge von Beschreibungen, die im Leser das Auftauchen visueller Bilder erwecken. Dem Leser ist es gar zu leicht, sich die Geschehnisse der Geschichte vorzustellen, obwohl die Beschreibungen vage und teils unvollständig sind. Gerade deshalb untersagte es Kafka seinem Herausgeber Kurt Wolff, die Titelseite der Erzählung mit einem Bild des Käfers zu dekorieren. Denn das Ziel war es, dass dieses Monster, ein Wesen, das am meisten an seiner Selbstdissoziation leidet, radikal unidentisch bleibt (Corngold 1990, S. 264). Auch die Broschüren- und Bücherreihe unter den Namen *Der jüngste Tag*, die von Kurt Wolff, Franz Werfel und Max Brod herausgegeben wurden, zeigt diese Verbindung zum *Expressionismus*. In ihr haben nämlich außer Kafka auch Gottfried Benn und Georg Trakl, zwei der bekanntesten deutschen Expressionisten, ihre Werke publiziert. Nichtsdestotrotz gibt es auch Anhaltspunkte, die eine klare Verbindung zum *Expressionismus* untersagen. Als deutlichsten zeigt das Kafkas Distanzierung von dieser Kunstrichtung, doch auch der gemeinsame Wunsch der Expressionisten, konventionelle Bindungen aufzugeben, die menschliche Sensibilität von allen auferlegten Zwängen zu befreien und sich über die alltägliche Realität zu erheben (Žmegač 2008, S. 280) verweisen darauf hin, dass Kafka der Essenz des *Expressionismus* schlussendlich doch nicht folgte.

Außer der möglichen Nähe zum *Expressionismus* und *Surrealismus* gibt es Indizien einer Verbindung zu anderen Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts. Eine bedeutsame Rolle spielt dabei das Paradox. Wenn der Leser in die paradoxe Handlung der Geschichte hineingezogen wird und in dem widersprüchlichen Dilemma des Denkens gefangen ist, wird die Subjektivität des Lesers durch die Mentalität geweckt, in der Klemme zu sein und nach Erlösung zu streben. Gleichzeitig bedeutet die Wiederbelebung des Bewusstseins des Subjekts auch, die Legitimität der wirklichen Welt zu hinterfragen und sich auf die Suche nach einer neuen Welt zu begeben. Das Beispiel des Paradoxes ist am bekanntesten im *Prozess* zu sehen, da dort unzählige widersprüchliche Situationen beschrieben werden, die der Protagonist Josef K. vergeblich zu verstehen versucht. Sei es die Verhaftung, mit der die Geschichte beginnt, die Suche nach dem unverständlichen Gesetz oder Josef K.s Drang zu der Enthüllung seines eigenen Prozesses – immer sehen wir, dass objektiv

absurde Situationen und Figuren bei Kafka als akzeptabel oder gar normkonform dargestellt werden. Sie wecken einen gewissen Angstzustand beim Leser, der auch durch sprachliche Objektivität und den unmetaphorischen Stil erzielt wird. Es kann deshalb auch argumentiert werden, dass die Nüchternheit der *Neuen Sachlichkeit* Einfluss auf Kafkas Stil hatte. Sie entwickelte sich nämlich Anfang der 1920er und befasste sich mit der Realität auf eine neue und sachliche Weise. Ihr Ziel war die Darstellung der großen gesellschaftlichen Konflikte wie Krieg, Revolution, Ökonomie und soziale Ungerechtigkeit, doch gleichzeitig auch die Zuschauer dazu zu bewegen, die Gesellschaft zum Besseren zu verändern (Peukert 1987, S. 167). Obwohl sich Kafka weder mit diesen Themen auseinandersetzte noch Einfluss auf das Verhalten seiner Leser hatte, kann in zahlreichen Beschreibungen, wie es die Anfangsszene im *Schloß* ist, bemerkt werden, dass Kafka eine Tendenz hatte, die Realität, sei sie auch fiktiv, ohne viele Details aber nüchtern und klar darzustellen: „Es war spätabends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.“ (Kafka 1968, S.7)

In Kafkas literarischen Werken fehlen außerdem Beschreibungen, die in Werken des 19. Jahrhunderts als Verbindung zwischen Ereignissen und Figuren standen und die eine verständliche Kausalität veranschaulichten. Um das zu erzielen bedurfte es individueller Details, die kennzeichnend für die Epochen des *Realismus* und *Naturalismus* waren (Žmegač 1982, S. 133). Diese fehlen jedoch bei Kafka, was auch einen Unterschied zwischen seiner und der naturalistischen Prosa ausmacht. Nichtsdestotrotz übernahm Kafka von den Naturalisten ein wichtiges Merkmal. Die Reduktion, die bei den Naturalisten ihren Drang zur realistischen und ungeschönten Darstellung der Wirklichkeit und damit das Weglassen unnötiger Details betraf, ist bei Kafka hingegen auf die Vermeidung eines ausführlichen Erzählstils fokussiert (Žmegač 2008, S. 313).

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass Kafkas Werke, obwohl man in ihnen Elemente verschiedener Stile erkennen kann, eine einmalige Erscheinung der modernen Literatur darstellen. Kafka konnte zwar dem Einfluss oder den Parallelen zu der Literatur- und Kunstentwicklung nicht entkommen, trotzdem schuf er eine einzigartige Poetik, die die weitere Entfaltung der europäischen Literatur beeinflusste. Somit sind seine Romane und Novellen bedeutende Werke,

die nicht nur zum Verständnis der modernen Literatur verhelfen, sondern dessen originelle Ideen spezifische Aspekte der Moderne begründen (Oschmann 2010, S. 438). Da Kafkas Stil jedoch nur dann angemessen verstanden werden kann, wenn man sein Gesamtwerk im Blick behält, wird im nächsten Kapitel ein Überblick über Kafkas Leben als Zeichner sowie über wichtige Merkmale seines künstlerischen Schaffens gegeben.

3. Die Zeichnungen

Nach dem Tod von Franz Kafka kam seine Hinterlassenschaft, einschließlich der Zeichnungen, größten Teils zu einem seiner besten Freunde, Max Brod. Auch zu Lebzeiten versuchte er Kafkas Opus bekannt zu machen, da er stark an das Talent und die Doppelbegabung seines Freundes glaubte (Kilchner 2021, S. 240). Nichtsdestotrotz wurde bis vor Kurzem nur eine kleine Anzahl von 40 Skizzen publiziert. Der Rest, also mehr als 100 Zeichnungen, wurde in verschiedenen Institutionen aufbewahrt. Um die Zeichnungen jedoch entsprechend analysieren zu können, ist es wichtig nicht nur die Geschichte hinter ihrer Entstehung besser kennenzulernen, sondern auch die generellen Epochentendenzen. Die nächsten Kapitel geben deshalb einen Überblick über die kunstgeschichtliche Epoche, in der die Zeichnungen entstanden sind und die Geschichte von ihrer Entstehung bis zur Publikation. Danach wird auch die Verbindung der Zeichnungen mit den Texten thematisiert, um schließlich einen Versuch zu unternehmen, die Elemente einer kafkaesken Atmosphäre zu identifizieren und diese mit den literarischen Beispielen in Beziehung zu bringen.

3.1. Epochenkontext

Nach 1848 war in Europa der Untergang der *Romantik* als kunstgeschichtlicher Epoche zu beobachten. Die Gesellschaft verließ sich immer mehr auf den empirischen und wissenschaftlichen Zugang, der letztlich zur Entwicklung des *Realismus* führte. Nach und nach waren somit die Emotionen in den Hintergrund gerückt, um Platz für die harten Fakten, auf denen die

philosophische Richtung des *Positivismus* baute, zu schaffen (Davies et al. 2013, S. 861). Diese neue Epoche, die oft *La Belle Époque* oder auch *Fin de Siècle* genannt wird und die um das Jahr 1871 ihren Anfang hatte, repräsentierte ein modernes Zeitalter, gekennzeichnet durch den immer schnelleren industriellen, wissenschaftlichen und kulturellen Fortschritt der europäischen Gesellschaft, wobei auch die Kunst aus diesem Nährboden neuer Ideen nicht auszulassen ist.

Die Mehrheit der Künstler verließ sich auf die formalen Innovationen von Manet und anderen Impressionisten und schufen Werke, die deutlich mehr zu einer abstrakten Vision neigten, als zu der herkömmlichen Darstellung des Sichtbaren (Davies et al. 2013, S. 905). Auch die wachsende Popularität der Fotografie führte zu dieser Entfaltung der Abstraktion. Mit den ersten Erfindungen Mitte des 19. Jahrhunderts von Joseph Nicéphore Niepce und Louis-Jacques-Mandé Daguerre und ihrer Daguerreotypie wie auch der zeitgleichen Publikation der Kalotypie von William Henry Fox Talbot konnte eine Kommerzialisierung der Fotografie begonnen werden. Sie hatte den Anschein einer Objektivität, die dazu führte, dass man sie massenhaft reproduzierte und als Instrument eines positivistischen Zeitalters benutzte. Man war des Erachtens, sie könne die Welt realistisch darstellen und deshalb kam es auch dazu, dass sie die Realisten und teilweise auch die Impressionisten ablöste. Diese Objektivität war natürlich nur scheinbar, da durch verschiedene Manipulationen, wie es die Auswahl der Figuren und Motive war, nur das gezeigt wurde, was der Idee des Fotografen folgte (Davies et al. 2013, S.829). Dennoch war die realistische Repräsentation der Maler zum Überschuss geworden. Fotografen wie der bekannte Félix Nadar taten auf einmal das, was die Maler Jahrzehnte lang vor ihnen gemacht hatten. Das führte zu immer bekannteren und raffinierteren Versuchen, unsere Umgebung auf eine neue Art darzustellen.

Zwischen 1880 und 1905 entstanden Stilrichtungen, die teils auch auf neuen Techniken, aber auch auf neuen Inspirationen beruhten. Henri de Toulouse-Lautrec wurde gerade wegen der Verwendung der mehrfarbigen Lithografie zum bekanntesten Grafiker Frankreichs. Sein Vorbild war außer Degas auch die japanische Kunst, die schon einige Jahrzehnte zuvor den Pariser Markt überhäufte. Das war ein Resultat der Zwangsöffnung Japans 1853, in deren Zuge die japanische Kultur und Kunst weltweit exportiert wurde. Für die europäischen Künstler waren besonders die japanischen Grafiken ein populäres Thema. Grund dafür war die völlig fremde und neue Art der Illustrierung. Die Formen waren flach mit scharfen Umrissen und der Raum wurde maximal komprimiert. Wichtig war auch, dass der Vordergrund direkt vor den Betrachter geschoben wurde

und der Hintergrund in den Raum des Vordergrunds. Es gab somit keinen Übergang zwischen nah und fern (Davies et al. 2013, S. 873), was zusammen mit anderen Elementen japanischer Kunst radikal für die damalige westliche Tradition war und noch jahrzehntelang als Inspiration für zahlreiche Künstler dienen würde.

Die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts wurden wegen der Massenproduktion und der Modernisierung, die fast alle Bereiche des menschlichen Daseins miteinschloss, am meisten jedoch die Medien und die Technologie, als ein Beginn eines neuen Zeitalters angesehen. Klar ist jedoch, dass die traditionellen Ansichtsweisen das Alltagsleben der normalen Menschen noch immer prägten. So begann in diesen Jahren ein Verflechten der bekannten Werte mit revolutionären Innovationen, wobei Künstler zunehmend traditionelle Ansätze zur Erschaffung von Kunst infrage stellten. Manche von ihnen verwandelten ihre Ateliers in regelrechte Labors und schufen dort kreative Modelle der visuellen Perzeption. Pablo Picasso und Georges Braque waren mit ihrer formellen Gliederung des Raumes und der Figuren Vorreiter der neuen Epoche, die auch als Inspiration anderen Künstlern dienten. Ihr Ziel war es die Welt um sich auf einfache Linien zu reduzieren, sie zu geometrisieren und damit die Form zum Inhalt zu machen (Davies et al. 2013, S. 945). Doch anders als die Fauvisten, Kubisten und Futuristen, versuchten die Expressionisten den gesichtslosen Geist der Moderne und starren Materialismus in eine neue kreative Richtung zu lenken. Sie bauten auf einer langen Tradition, die in der deutschen Kunst bis hin zu der Renaissance reichte. Autoren wie Matthias Grünewald und Albrecht Dürrer erschufen schon damals Bilder voller grotesker physischer und psychologischer Spannungen. Die erste wahre Vorläuferin der Expressionisten war jedoch erst Paula Modersohn-Becker. Die Entwicklung ihres persönlichen Stils wurde gekennzeichnet durch eine Rebellion gegen die Tradition, aber auch durch eine Rohheit in den pastösen Farbstrichen, was letztlich dazu führte, dass 1903 die Gruppe *Die Brücke* gegründet wurde. Sie stellte später neben dem *Blauen Reiter* die wichtigste expressionistische Gruppe Deutschlands dar. Beide Gruppen stellten sich mit ihrer verstörenden Psychologie gegen die alten etablierten Mächte. Dazu benutzten sie in erster Linie intensive Farben, doch auch die alte Technik des Holzschnitts verhalf ihnen dazu (Davies et al. 2013, S. 953). Die Fundamente dieses Stils sind zusammenfassend eine Spontanität der Pinselführung, eine Vereinfachung des Gegenständlichen, wie auch eine dominante Subjektivität. Solch eine Entwicklung konnte jedoch auch in Österreich betrachtet werden, wo die neurotischsten Bilder dieser Zeit entstanden. Zu sehen ist in diesen Bildern, vorwiegend in denen von Egon Schiele, aber

auch Oskar Kokoschka, dass das Angstgefühl ein zentrales Motiv war. Sie, wie auch andere Maler dieser Epoche, schienen eingenommen von der Angst und der eigenen Sterblichkeit zu sein.

Doch nicht nur die Künstler des *Expressionismus* bekamen ihre Inspiration aus dem andauernden Angstgefühl. Auch die später entstandenen Richtungen des *Dadaismus*, *Surrealismus* und der *Neuen Sachlichkeit* schienen diesen Trend weiterzuführen. Der Anreiz dazu lag nicht nur in den vorherigen Entwicklungstendenzen, sondern auch in den Errungenschaften und Fortschritten des 19. Jahrhunderts. Diese fanden ihren Höhepunkt im Ersten Weltkrieg, der statt einer besseren und moderneren Welt, Chaos, Leiden und Tod brachte (Davies et al. 2013, S. 983). Die Dadaisten verfolgten deshalb das Ziel, alles Vorangegangene auszulöschen und selbst Vorreiter auf dem Weg zu einer neuen Weltordnung zu sein. Die Grundlagen dieser Bewegung beruhten auf zufälligen Ereignissen und der Betonung des Absurden. Damit wollten sie sich der Logik und dem Verstand, die überhaupt zum Krieg geführt haben, stellen und das Publikum aus ihren konventionellen Denkweisen herausführen. Mit ihrem Beginn 1916 wurde die *Dada* zum Anhaltspunkt für Künstler während des ganzen 20. Jahrhunderts, doch besonders im deutschsprachigen Raum wurde sie zum Mittel einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Ihre Anhänger, wie etwa Raoul Hausmann, Hannah Höch und Georg Grosz waren, produzierten Werke, die durch raffinierte Fotomontagen, Skulpturen und Zeichnungen das Bild einer Gesellschaft zeichnen, die von Leiden und Problemen gezeichnet war (Davies et al. 2013, S. 990).

Die Dadaisten aus Köln begannen jedoch auch die Annäherung an die Theorien über das Unbewusste, die später von der Bewegung des *Surrealismus* fortgesetzt wurden (Davies et al. 2013, S. 991). Die surrealistischen Techniken basierten auf der Vorstellung, dass die Realität lediglich an ihrer Oberfläche wahrzunehmen ist. Um in ihre tiefsten Schichten einzudringen, waren sie der Überzeugung, dass eine eingehende Erforschung des Unbewussten notwendig sei. Zu diesem Zweck setzten sie auf das automatische Schaffen, sei es in Form von literarischen oder künstlerischen Werken. Der Zufall wurde für sie, wie auch für die Dadaisten, zum zentralen Element ihrer visuellen Identität. Das erlaubte ihnen, frei in ihrem Künstlertum zu sein und sich auf ihre Imagination zu konzentrieren. So entstanden Bilder, deren Aussehen an Träume erinnerten und die den surrealistischen Glauben bestätigten, dass sich hinter der Erscheinung der Dinge das Wunderbare verbirgt (Davies et al. 2013, S. 999).

Außer der schon genannten Kunstrichtungen gab es auch zahlreiche andere Bewegungen, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmten. Ihre Bedeutsamkeit im Kontext dieser Arbeit, trotz ihrer immensen Relevanz in der Kunstgeschichte, ist jedoch deutlich kleiner als der des *Surrealismus*, *Dadaismus* und *Expressionismus*. Charakteristiken dieser drei Richtungen sowie andere Elemente der früheren Epochen, wie es der Drang zum *Japonismus* und die abstrakten Tendenzen waren, sind zentrale Merkmale von Kafkas Zeichnungen. Diese Stile hatten nämlich einen deutlichen Einfluss auf sein literarisches und künstlerisches Schaffen, was schon teilweise anhand seiner Novellen und Romane untersucht wurde. Doch wie sehr Kafkas Kunst im Kontext der Avantgarde ambivalent ist, werden erst die nächsten Kapitel zeigen. Um jedoch Kafkas Zeichnungen stilistisch korrekt zuzuordnen zu können, ist es notwendig sich erst mit der Geschichte ihrer Entstehung besser vertraut zu machen.

3.2. Entstehung, Verheimlichung und Publikation

Kafkas Wunsch war es, dass die unveröffentlichten Manuskripte, Tagebücher und Briefe, damit auch die Zeichnungen, nach seinem Tod vernichtet werden. Trotzdem entschied sich Max Brod Kafkas Nachlass zu retten, da er von der Leidenschaft seines so guten Freundes und dessen unausgesprochenem Wunsch, als Schrift in die Welt zu kommen, Bescheid wusste (Shahar, Ben-Horin 2008, S. 91). Mit dieser Zuwiderhandlung Brods begann ein Prozess, der die nächsten Jahrzehnte dauern und erst im Jahr 2019 beendet werden würde.

Nach der Flucht aus Deutschland deponierte Brod jenen Teil der Manuskripte, der Kafkas Erbinnen gehörte, in der Bibliothek des Verlegers und Sammlers Salman Schocken und die ihm gehörenden Kafka-Papiere in einem eigenen Banksafe in Tel Aviv. Einige Jahre später, im Herbst 1956, musste Brod wegen der Sueskrise seine Besitztümer aus Israel in Schockens Bank in der Schweiz, in vier Safes des Schweizerischen Bankvereins in Zürich transferieren. Die Geschichte der Hinterlassenschaft war jedoch damit nicht beendet. Der Teil, der Kafkas Nichten gehörte, wurde in die Bodleian Library nach Oxford überführt, wo er auch heute liegt. Brods Teil verblieb von da an im Banksafe in Zürich (Kilchner 2021, S. 11 - 13).

Trotz der komplizierten Besitzverhältnisse versuchten wiederholt verschiedene Verlage seit den 1950er Jahren die Zeichnungen zu publizieren. Als erster versuchte es der Kunsthistoriker Paul Josef Hodin, dessen Idee trotz großer Bemühungen von Brod mehrfach abgelehnt wurde. Brod befürchtete, die Zeichnungen wären wegen ihres schlechten Zustands für eine Publikation nicht geeignet. Auch eine spätere Veröffentlichung in Form eines Essays untersagte ihm Brod. Auch Rudolf Hirsch, Herausgeber der Neuen Rundschau und Verlagsleiter des Fischer Verlags, versuchte Brod, mit einem Buchvorschlag zu einer Veröffentlichung der Zeichnungen zu überreden. Dieser wie auch weitere spätere Versuche scheiterten (Kilchner 2021, S. 19). Nicht nur die Befürchtungen vor einer abnehmenden Wertschätzung hinderten Brod, die Zeichnungen abzugeben. Er soll außerdem mit der Kritik an seinem Umgang mit Kafkas Zeichnungen gerechnet haben, da viele von ihnen in relativ schlechten Zustand waren. Einige wurden so aus ihrem einstigen Platz in Notizheften und Tagebüchern ausgeschnitten, wobei sie (und nicht nur diese) auf verschiedene Weisen beschädigt wurden (Kilchner 2021, S. 22). Einige der Zeichnungen wurden jedoch von Brod während der Jahre publiziert. Er verkaufte zuerst zwei der Zeichnungen im Oktober 1952 an die Albertina in Wien, im Versuch sie als Kunstwerke zu etablieren. Um die Zeichnungen bekannt zu machen, überließ er einige den Verlagen Schocken und S. Fischer für die Neuauflagen der Tagebücher wie auch für die Kafka-Biografie. Im Laufe der Jahre fügte Brod auch andere Zeichnungen den Neuauflagen zu. Somit gab es letztlich 11 Zeichnungen und 6 Skizzen im Bildanhang des Sammelbandes *Über Franz Kafka* von 1966 (Kilchner 2021, S. 13).

Nach dem Tod von Max Brod im Jahr 1968 erhofften sich viele einen einfacheren Zugang zu den Zeichnungen. Dies passierte jedoch nicht, da Brods Hinterlassenschaft, zu der auch Kafkas Zeichnungen und Manuskripte zählten, in den Besitz von Ilse Ester Hoffe kam. Sie war lange Zeit Brods Sekretärin, der sie schon zu seinen Lebzeiten im Jahr 1948 zu seiner Universalerbin machte. Sie nahm diese Verfügungsmacht nach Brods Tod auch in Anspruch und verkaufte Teile der Erbschaft, unter anderem *Die Beschreibungen eines Kampfes* und das Manuskript von dem *Prozess* (Kilchner 2021, S. 17 – 18). Die Zeichnungen blieben jedoch bis zu ihrem Tod im September 2007 unzugänglich, als ihre Töchter einen Antrag stellten, mit dem Kafkas Nachlass ihnen zufallen sollte. Nach mehreren gerichtlichen Verfahren wurde der Nachlass 2019 jedoch an die israelische Nationalbibliothek übergeben (Kilchner 2021, S. 24). Sie publizierte im Jahr 2021

daraufhin eine Sammlung von mehr als 200 bis dahin unveröffentlichten Briefen, Manuskripten und rund 120 Zeichnungen, die im Archiv der Bibliothek auch online zugänglich sind.¹

Die Zeichnungen in Israel sind jedoch nicht die einzigen. Es existieren auch einzelne schon genannte Exemplare, die Teil der Albertina Sammlungen und als Nachlass der Kafka-Familie in der Oxford Bodleian Library sind. Diese letzteren Zeichnungen wurden jedoch anders als die in Jerusalem und Wien im Kontext von Manuskripten überliefert. Sie sind Teil der im Jahr 1909 entstandenen Tagebücher und Notizhefte, sowie der Briefe bis um 1920. Dazu gehören die Briefe an Milena Jesenská, seine Schwester Ottla, wie auch andere einzelne Exemplare, etwa auf einem Blatt der Wiener Satirezeitschrift *Die Muskete* vom April 1906 (Bild 20). Die genannten Zeichnungen sind wegen ihrer Verbindung zum Schriftlichen als eine sogenannte Text-Bild Konstellation anzusehen und nicht wie in jüngerer Forschung benannt "Illustrationen", da sie als solche sekundär gegenüber der Literatur angesehen wurden (Kilchner 2021, S. 213). Wegen dieser reibungsvollen Verbindung von Schrift und Bild werden diese Konstellationen im folgenden Kapitel näher beschrieben.

3.3. Kafkas Intermedialität

Obwohl schon in der Antike die strukturellen Ähnlichkeiten von Text und Bild erforscht wurden, betonte man in der Neuzeit immer wieder die Unterschiede zwischen diesen beiden Medien und versuchte eine strikte kategoriale Trennung zu erzielen. Am bekanntesten in diesem Zusammenhang ist die Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, die Gotthold Ephraim Lessing 1766 veröffentlichte und in der er einen Trennungsversuch der Künste vorlegte. In den darauffolgenden Jahrhunderten richtete sich der Fokus auch auf die Gemeinsamkeiten der Künste und die Analogien zwischen der Bildkunst und der Literatur (Rippl 2014, S. 141). So kam es auch zur Konzeptualisierung der Intermedialität, die ein theoretisches Konzept zur Erfassung der Beziehungen zwischen verschiedenen Medien ist, z.B. zwischen literarischen Texten und Bildern oder Musik. Sie wurde in den letzten Jahrzehnten wegen der

¹ Siehe: The National Library in Israel, <https://www.nli.org.il/en/discover/literature-and-poetry/authors/franz-kafka> (Zugriff 20.9.2023)

immer öfter vorkommenden intermedialen Verfahren zu einem zentralem Thema der Kulturwissenschaft (Rippl 2014, S. 140-141). Typologisch lässt sich Intermedialität daher nach der Einbeziehung von bildender Kunst oder Musik, nach der Dominanzbildung, nach der Quantität der intermedialen Bezugnahme, der Genese der Intermedialität und nach dem besonders wichtigen Differenzkriterium der Qualität des intermedialen Bezuges differenzieren (Nünning 2004, S. 296). Ein illustratives Beispiel der Intermedialität sind Schönbergs Versuche Stefan Georges Lieder zu verdichten, die als Resultat eine Komposition hatten, die Georges Rhythmus, Betonung und Reime gar komplett zerstückelten (Wallrup 2018, S. 367). Wichtig für diese Arbeit ist aber vor allem die Beziehung zwischen der Literatur und Kunst, da sie die intensivsten Einblicke in die allgemeinen Bezüge von Schrift und Zeichnung bei Kafka ermöglicht. Denn das wichtigste Merkmal eines großen Teiles von Kafkas Zeichnungen ist gerade die Untrennbarkeit von dem Geschriebenen.

Wie sehr Kafka an der Verbindung von Text und Bild hing, zeigen beispielhafte Ereignisse, die die Veröffentlichung von Kafkas Erzählungen im Kurt Wolff Verlag begleiteten. So versuchten der Verlag 1913 den Erzählfragment aus dem Amerika-Komplex *Der Heizer* mit Illustrationen zu versehen, um diesen für eine Publikation fertig zu stellen. Kafka widersetzte sich dem jedoch, da er befürchtete, dass die Bilder die Erzählung dominieren würden. Dieser Konflikt zwischen Autor und Verleger wiederholte sich auch 1915, als *Die Verwandlung* vom gleichen Verlag redigiert wurde. Obwohl er auch dieses Mal die vorgeschlagenen Illustrationen ablehnte, erlaubte er die Anfertigung einer begleitenden Illustration, doch nur unter der Bedingung, sie zeige das Insekt nicht. Damit entstand ein Text-Bild-Gefüge, das die Eigenständigkeit und die wechselseitige Spannung der beiden Medien sichtbar machte (Kilchner 2021, S. 269). Doch wie schon in den vorherigen Kapiteln angemerkt, kann man bei Kafka oft bemerken, dass Bilder als literarische Motive vorkommen, wie z.B. Fotografien und Gemälde in der *Verwandlung*, dem *Prozess* und dem *Verschollenen*. Sie sind jedoch nicht mit den Geschichten poetisch und hermeneutisch verbunden. Sie stechen vielmehr aus ihnen heraus und nehmen damit eine symbolische Rolle an, die eine lineare Lesbarkeit des Textes verhindert (Kilchner 2021, S. 270). Durch diese parabelhafte Bildlichkeit verwandelt sich die Schrift in regelrechte Bilder und nimmt somit ihre Funktion auf, was wiederum von einer doppelten Körperlichkeit von Kafkas Schrift zeugt (Kilchner 2021, S. 272). Demnach kann argumentiert werden, dass Kafka nur selten von seinen künstlerischen Tendenzen abwich, da er wie es scheint immer das Bedürfnis hatte, seine zeichnerische Schaffensseite miteinzuschließen.

Diese Bildhaftigkeit, die in Romanen und Novellen durch die Schrift erzielt wird, ist auch in Kafkas Notizen, Briefen und Tagebüchern zu finden. Dort wurde sie jedoch durch Zeichnungen festgehalten, die in drei Kategorien getrennt werden können, von welchen der Großteil zwischen 1901 und 1907 entstand. Diese sind textunabhängig und autonom, außerdem haben viele von ihnen weder Titel noch Signatur. Zu dieser Zeit, also zwischen 1901 und 1906, wie auch im Herbst 1907, somit auch während seiner Studienzeit, übte Kafka das Zeichnen. Deshalb kann nicht wundern, dass in diesen Jahren rund 150 Skizzen und Zeichnungen entstanden (Kilchner 2021, S. 239). Die zweite Gruppe der Zeichnungen wurde vom Jahr 1909 bis 1924 im Zusammenhang mit Briefen, Tagebüchern und Notizheften angefertigt. Sie werden wegen ihrer Verbundenheit mit textuellen Abschnitten als Text-Bild-Gefüge verstanden. Die dritte und letzte Gruppe der Werke bilden Zeichnungen, die, anders als die schon genannten, nur aus ornamentalen Figuren bestehen und direkt aus dem Schreibprozess entstanden (Kilchner 2021, S. 27). Relevant für diese Arbeit ist jedoch nur die zweite Kategorie, da diese Zeichnungen in das Geschriebene integriert wurden und sich somit als heteronome Zeichnungen verhielten. Ihr Zweck war es nämlich, als Ersatz für die Schrift, die an ihre Grenzen stieß, zu dienen. Sie könnten jedoch auch einen Entwurf oder eine Idee für eine weitere Ausführung festhalten und als Studie für spätere Kunstwerke gedient haben (Schmidt 2021, S. 295). Diese Zeichnungen sind jedoch keine illustrativen Nachlagerungen, sondern vielmehr ein Mittel, mit dem Kafka seinen Werken einen ästhetischen Mehrwert verliehte und Abbilder, die das semantische Primat des Bildes auch im Umfeld des Textes behaupten. Sie werden wegen ihrer Verbundenheit mit dem Geschriebenen als Ausgangspunkt dieser Untersuchung dienen, da nur sie einen Einblick in Kafkas Verfahren der Intermedialität geben. Um jedoch die Zeichnungen erfolgreich analysieren zu können, werden im folgenden Kapitel erst die künstlerischen und literarischen Merkmale Kafkas untersucht, da sie ausschlaggebend für das Verständnis der textbezogenen Bilder sind.

3.4. Vergleich der künstlerischen und literarischen Merkmale

Die Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts wurden nicht nur durch den Beginn der Avantgarde, damit auch des *Expressionismus* gekennzeichnet, sondern vielmehr auch durch eine Etablierung der graphischen Kunst. Dies zeigte sich vor allem in der wachsenden Zahl der Künstler, die im

Medium der Grafik schufen, wie auch der Illustratoren, die literarische Werke mit Zeichnungen versahen. Diese Entwicklung der Kunst- und Literaturgeschichte wirkte sich auch auf die Werke Franz Kafkas aus. Zu sehen ist das nicht nur an den Zeichnungen, die seine eigenen Schriften begleiteten, sondern auch an den Illustrationen, die er für die Werke von Max Brod zeichnete, doch die leider nie als solche publiziert wurden. Kafka fertigte nämlich für Brods Erzählensammlungen *Experimente* und den Lyrikband *Der Weg des Verliebten* Zeichnungen an, die Brod anschließend zusammen mit seinem Vorschlag an seinen Verleger verschickte. Beide wurden jedoch abgelehnt (Kilchner 2021, S. 251). Obwohl diese Zeichnungen im Laufe der Jahre verloren gingen, gibt es zahlreiche andere Beispiele, die analysiert und im Zusammenhang mit der Schrift untersucht werden können. Im folgenden Abschnitt werden jedoch wegen der großen Anzahl an Zeichnungen nur einige ausgewählte Werke unter die Lupe genommen. Sie wurden ausgewählt, da sie Charakteristiken besitzen, die nicht nur typisch für alle anderen seiner Zeichnungen sind, sondern weil sie auch Ähnlichkeiten zu den literarischen Werken Kafkas aufweisen.

3.4.1. Analyse der Zeichnungen

Kafkas Opus an Zeichnungen besteht aus mehr als hundert Einzelstücken, von denen mehr als ein Drittel im Zusammenhang von Briefen, Tagebüchern und Notizheften entstand. Diese sind oft in die Texte inkorporiert und bilden mit ihnen ein homogenes Ganzes, was ganz anders ist als bei den Zeichnungsheften und Einzelblättern, wo die skizzenartigen Bilder alleine auf den Seiten erscheinen. Die folgende Analyse bezieht sich nur auf die ausgewählten Beispiele (Anhang, Bilder 1 - 20), doch alle Zeichnungen weisen, wie schon angemerkt wurde, ähnliche Merkmale auf.

Wegen ihrer spezifischen Einfachheit, die durch skizzenhafte Figuren, den Mangel an Farbe, Textur und Dreidimensionalität, sowie durch die führende Rolle der Linie erzielt wurde, können Kafkas Zeichnungen auch als graphische Werke verstanden werden. Sie folgen keiner realistischen Ästhetik, sind also keine ausgearbeiteten darstellenden Bilder. Gerade wegen all dieser Merkmale werden Kafkas Zeichnungen auch oft als *unbildliche* Bilder beschrieben (Kilchner 2021, S. 264). Sie bestehen zumeist aus menschlichen Gestalten und Gesichtern, die nur mit wenigen Strichen angedeutet werden. Sie sind außerdem nicht statisch, sondern zeigen

verschiedene Bewegungslagen. Diese Dynamik ist besonders gut beobachtbar bei Fechtern, Tänzern und Reitern (Bild 1, 2), dessen Haltungen eine gewisse Energie und Lebendigkeit andeuten lassen. Sie sind meist von rechts nach links profiliert (Kilchner 2021, S. 253), doch wegen der fehlenden Details wirken sie unvollendet und fragmentarisch. Nichtsdestotrotz kann man sie nicht als bloße Entwürfe ansehen. Diese Reduktion auf wenige Züge ermöglicht es dem Betrachter, die Funktion der Figuren zu erkennen, da nur die bedeutendsten Merkmale gezeigt werden. Somit ist klar, dass die Zeichnungen nicht unvollendet sind, da die Szenen und Motive problemlos identifiziert werden können. So kann man im Bild 1 klar erkennen, dass die stehenden Figuren Mitglieder des Militärs sind, da ihre mit Knöpfen versehene Uniform und schwarze Mützen zugleich an die Kaiserliche Armee erinnern. Unten sehen wir vier stehende Figuren und hinter ihnen die fünfte, die auf einem Pferd reitet und keinen Kopf hat, da dieser über dem Blattrand stehen würde.

Das Sujet der Zeichnungen sind meistens Körper und Porträts. Diese sind jedoch nicht räumlich ausgestaltet und situiert. Um sie herum befinden sich keine ausgearbeiteten Szenen, sie schweben vielmehr in einem flachen Raum. Dominant sind die Extremitäten der Figuren, wobei die Köpfe eine zweitklassige Position einnehmen. Nur selten sind alle Körperteile proportional: die Köpfe sind im Gegensatz zu den Beinen und Armen klein und unentwickelt. Man kann nur schwer die Gesichtszüge erkennen und auch die Augen, Nasen und Münder sind nur in vereinzelten Beispielen angedeutet. Sie treten erst bei Zeichnungen auf, wo nicht die ganzen Figuren gezeigt werden, sondern nur die oberen Hälften des Körpers. Kafkas Figuren sind somit weit entfernt von den klassischen Proportionen und ähneln wiederholt grotesken Karikaturen. Zu sehen ist das am besten auf den Bildern 3 bis 6. Dort können wir 4 Einzelfiguren beobachten, die eine statische Lage einnehmen und nur durch minimalistischen zeichnerischen Aufwand gestaltet wurden. Die erste Figur sitzt mit überkreuzten Beinen auf dem Boden. Ihr Kopf ist im Gegensatz zum Rest des Körpers klein und ist scheinbar auf den ausgestreckten Arm gestützt. Auch die zweite Figur, die an einem runden Tisch sitzt, hält ihren Kopf mit der linken Hand. In beiden Fällen, charakteristisch für Kafkas Zeichnungen, sind die Hände nur linienweise angedeutet. Man kann zwar die Form der Hand erkennen, jedoch keine Einzelheiten wie etwa die Finger. Auch die fünfte und sechste Figur folgen dem gleichen Prinzip: lange vereinfachte Extremitäten, kleine Köpfe, die unverbunden mit dem Rest des Körpers sind, und nur einzelne Gegenstände im ansonsten leeren Raum um sie herum. Diese Elemente sind jedoch nicht nur bei Figuren zu sehen, die vereinzelt

auf dem Blatt situiert sind. Auch die Auszüge aus den Reisetagebüchern, den Briefen und Notizheften zeigen, dass Kafka in seiner Kunst nur selten Veränderungen machte. Auf dem Bild 8 sehen wir somit ein Haus, das Kafka während seiner Reisen in den Jahren 1911 und 1912 gesehen und skizziert hat. Obwohl er außer dem Haus auch einzelne Elemente der Umgebung porträtiert, ist auch hier die Umgebung leer. Er gibt somit keinen Einblick in die Landschaft, sondern bringt nur das zentrale Motiv. Auch die bewegungsvollen Tänzer (Bild 12), der Pferdewagen (Bild 13) und das unvollendete weibliche Porträt (Bild 14) stehen trotz der Nähe zum Geschriebenen isoliert dar. Diese Beispiele bedeuten jedoch nicht, dass alle Zeichnungen ohne Details auskommen. Die Bilder 9 und 10 zeigen geradezu exemplarisch, dass sie, obwohl das Geschehen hier auf eine größere Anzahl an Figuren und Objekten ausgeweitet ist, trotzdem ein Gefühl der Leere und Unvollständigkeit übermitteln. Bei dem Bild 10 handelt es sich um eine flüchtige Skizze des Tagesablaufs in dem Kurort, wo sich Kafka von der Tuberkulose erholte. Wir sehen oben links ein Schlafzimmer, in dessen Bett ein Mensch liegt. Darunter befinden sich Behandlungsräume, eine Waage, Speisezimmer und ein Aufenthaltsraum (Kilchner 2021, S. 339). Das Bild 9 zeigt weniger Details, jedoch schuf die Szene wegen der Kombination mit dem Bild der Postkarte zwei räumliche Handlungselemente. Auf der einen Seite die schwarz-weiße Ansichtskarte und auf der anderen Kafkas Schwester Ottla, die essend an einem Tisch mit einer belegten Platte und Gefäßen sitzt (Kilchner 2021, S. 238).

Kafka benutzte wohl wegen seiner einfachen Ausführung ohne Farbe nur wenige Materialien. Die Grundlage seiner Zeichnungen war i.d.R. weißes Papier, doch in einigen erhaltenen Beispielen, etwa bei Bild 1, benutzte Kafka ockerfarbiges Packpapier, getöntes Papier oder Aquarellpapier. Nur wenige der Papiere sind jedoch ordentlich ausgeschnitten. Die meisten haben Risse, Falten und sonstige Beschädigungen, die entweder von Kafka selbst herrühren oder im Rahmen der Ortswechsel und unzulänglichen Aufbewahrung entstanden sind. Außer Bleistift (Bild 1, 2, 7, 8, 9, 13–17, 20) benutzte Kafka auch Tinte (Bild 3–6, 10–12, 18, 19). Dabei handelte es sich um schwarze (chinesische) oder konzentrierte Tinte, die entweder dünn aufgetragen wurde oder in größerer Menge, womit Unterschiede in dem schwarzen, matten Ton und dessen Dichte entstanden (Kilchner 2021, S. 331).

Die Zeichnungen belegen insgesamt Kafkas Suche nach Formen, Figuren und Körperstellungen, die er für sein späteres Formenvokabular benutzen wird. Wichtig ist ihm bei

diesen Bildern nicht, in welche Richtung das Blatt gedreht ist oder wie sich die Menge des Meidums auf die Erscheinung des Bildes auslösen wird. Was ihm essenziell zu sein scheint, ist die Auseinandersetzung mit der eigenen Ausdrucksweise und die Entwicklung eines eigenen Stils (Kilchner 2021, S. 332).

3.4.2. Kafkas künstlerische Stilzugehörigkeit

Eine kunsthistorische Zuordnung der Zeichnungen ist jedoch, wie auch bei seinen literarischen Texten, relativ schwer. Schon seine Zeitgenossen versuchten aufgrund ästhetischer Charakteristika Vergleiche mit gegenwärtigen Stilrichtungen zu machen. So stuften Max Brod und Friedrich Feigl Kafkas Zeichnungen als typisch expressionistisch ein. Das begründeten sie mit einer stilistischen Nähe zu Paul Klee, Alfred Kubin und Georg Grosz (Kilchner 2021, S. 243). Dieser Stil war demnach gekennzeichnet von den leidenschaftlichen Erlebnissen der Zeichner und ihrem Wunsch, den Betrachter emotional zu bewegen; erzielt wurde dies durch eine spontane Pinselführung und grobe Formen. Die genannten Expressionisten, und zum Teil auch Kafka, schufen somit eine eigene, fast abstrakte Interpretation der Welt. Diese waren oft gekennzeichnet von einem andauernden Angsgefühl, welches wir außer bei Kafka auch z.B. bei Schiele oder Kokoschka sehen können. Anders als sie benutzte Kafka jedoch deutlich einfachere Formen, doch auch das kann als Beleg dienen, dass Kafkas Werke Ähnlichkeiten mit dem *Expressionismus* aufweisen. Auch Kafkas Verwendung von schwarzer Tinte gab ihm eine Ausdrucksform, die wegen des starken Kontrastes eine Verbindung zu anderen Expressionisten dieser Zeit ergab. Andere, unter denen auch Anhänger der *Acht*, verglichen die skizzenhaften Zeichnungen mit dem *Kubismus* (Kilchner 2021, S. 254). Grund dafür waren die zentralen Ideen der Kubisten, wonach man mit einer schmalen Farbpalette und einfachen Formen die Figuren in den Vordergrund führen konnte, damit auch näher an den Betrachter. Kubisten vermieden grelle Farben, da das nur dazu führen würde, dass der Fokus nicht mehr auf dem eigentlichen Thema des Bildes sein würde, sondern eher auf den sekundären Elementen. Auch die scharfe Linienführung, so kennzeichnend für die Kubisten, ist in Kafkas Zeichnungen zu sehen. In Bild 9 ist demnach die ganze Szene, doch besonders Otlá und das Frühstück vor ihr, in elementare geometrische Formen zerlegt. Zuletzt wurde auch ein Rückgriff auf den *Japonismus* mit Anspielung auf Orlik gemacht. Dies stützt sich

zum einen auf die Tinte-Zeichnungen, die somit stark an die japanischen Holzschnitte erinnern. Doch auch die flachen Formen der japanischen Grafiken, dessen Komprimierung des Raumes auch von Henri de Toulouse-Lautrec und Emil Orlik benutzt wurde, legen einen Bezug zum *Japonismus* nahe. Gerade Orlik propagierte eine „Darstellung des Wesentlichen“, einen Purismus und Minimalismus, der auch bei Kafka bemerkt werden kann (Kilchner 2021, S. 222).

Außer der eben genannten Stile ist auch anzumerken, dass Kafkas Zeichnungen, wie auch seine Prosa, Verbindungen zum *Surrealismus* und *Dadaismus* aufweisen. Zeichnungen, die Leiden, Qualen und Probleme zeigen, wie z.B. die Bilder 3 bis 6, können wegen der verwendeten Themenbereiche klar mit der *Dada* verbunden werden. Die Zeichnungen nähern sich auch wegen ihrer Spontanität den Dadaisten aus Köln, doch gleichzeitig auch an den *Surrealismus*, dessen Manifest geschrieben von André Breton gerade solch einen „psychischen Automatismus“ veranlasste (Davies et al. 2013, S. 993). Dieser Stil entwickelte nämlich das automatische Schaffen, das ganz auf dem Zufall und dem Unbewusstem baute und somit den primären Denkprozess darstellte. Ihre Bilder ähnelten deshalb oft Träumen, da sie voll von verschmolzenen Figuren inmitten imaginärer Szenen sind. Obwohl bei Kafka eine solche Annäherung an die Imagination und Traumhafte nur teilweise zu sehen ist, kann doch argumentiert werden, dass die feinen Linien, die schnell und unpräzise miteinander verbunden wurden, doch auf die Ideen der Surrealisten zurückgeführt werden können.

Trotz aller Bezüge und Ähnlichkeiten im Verhältnis zu der Kunstentwicklung seiner Zeit ist anzumerken, dass sich Kafka nie nach gegebenen Mustern richtete. Einige seiner Elemente korrespondieren mit den zeitgenössischen Stilen, doch seine Zeichnungen sind, wie er selbst sagte, „keine Bilder, sondern eine private Zeichenschrift“ (Kilchner 2021, S. 255). Somit ist klar, dass er trotz punktueller Verwandtschaften in seiner Kunst wie auch in seiner Literatur einzigartig blieb.

3.4.3. Parallelen zur Prosa

Nicht allzu oft kam es in der Geschichte vor, dass anerkannte Schriftsteller zeitgleich auch talentierte Künstler waren. Zu den künstlerischen Doppelbegabungen zählen William Blake, Michelangelo, E. E. Cummings und Franz Kafka. Trotz des Ansehens, das Kafka in seinen

Freundekreisen schon zu Lebzeiten genoss (besonders wegen Brods Engagement), verspürte er jedoch keinen Stolz über seine Kunstwerke (Kilchner 2021, S. 240). Möglich ist, dass dies mit dem Klischee über den jüdischen Erzähler als Anti-Künstler zusammenhängt, dem zufolge Juden eigentlich keine Maler seien. Sie würden die Dinge nicht statisch darstellen können, da sie alles immer in Bewegung und als Wandlung sahen (Kilchner 2021, S. 212). Tatsächlich sehen wir auch in allen Zeichnungen Kafkas eine hohe Dynamik und Bewegungslust der Figuren, die auch in Posen des Stillstehens eine Lebhaftigkeit zeigen. Dieses Merkmal kann jedoch nur schwer in seinen Texten gefunden werden. Nichtsdestotrotz gibt es zahlreiche Anhaltspunkte für die Behauptung einer Parallele zwischen Kafkas Prosa und den Zeichnungen.

Kennzeichnend für Kafkas Prosa ist zunächst ein einfacher und undetaillierter Stil. Dieser wurde, wie schon erwähnt, von Žmegač (1982, S. 132) als Innbegriff einer Schock-Ästhetik beschrieben, da Kafka nämlich nur wenige nötige Beschreibungen verwendete, mit denen er es trotzdem schuf, die Situationen, Figuren und deren Emotionen den Lesern zu vermitteln. Zu sehen ist das in fast allen seinen Geschichten, doch vielleicht am besten in der *Verwandlung*. Hier wird der Leser in das Geschehen durch einen tonangebenden Satz eingeführt: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in einem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.“ (Kafka 1970, S. 19) Ohne große Einleitung versetzt uns der Erzähler somit in die Mitte des Geschehens und nimmt damit die Möglichkeit, die Unwahrscheinlichkeit dieser neuen Wirklichkeit zu hinterfragen. Die Tradition schreibt erklärende Ereignisse und einleitende Passagen vor, doch bei Kafka beginnen die Geschehen *in medias res*. Das gleiche Verfahren kann auch in seinen Zeichnungen beobachtet werden. Kafkas Figuren ähneln somit Skulpturen, eingefroren in ihrer Bewegung und herausgenommen aus jeglicher Umgebung und Kontext. So sehen wir z.B. in Bild 10, dass er seinen ganzen Aufenthalt im Kurort nur anhand von sechs Skizzen beschreibt. Sie zeigen seinen Tagesablauf und die Räume, in denen er seine Zeit verbrachte, doch wie auch bei anderen Zeichnungen fehlen auch hier jegliche kontextuelle Ansatzpunkte. Dieser Mangel an Details führt jedoch zu keinen Verständnisschwierigkeiten. Der Fokus wird vielmehr auf die zentralen Geschehnisse gelenkt. Wenn wir diese Tendenz mit den Konflikten, die Kafka mit seinem Verlag wegen der vorgeschlagenen Zeichnungen hatte, verbinden, sehen wir, dass er stets darauf achtete, dass nur das gezeigt wird, was er auch für unbedingt nötig hielt. Er weigerte sich demnach den Wünschen seiner Kollegen und Freunde nachzugehen und publizierte nur das, womit er auch selbst zufrieden war. Dies war auch der Grund

dafür, dass ein Großteil seiner Kunst, der schriftlichen und der zeichnerischen, zu Lebzeiten nicht publiziert wurde.

Trotz der schon erwähnten Schock-Ästhetik und der damit verbundenen Kürze der Texte, besteht Kafkas Prosa hauptsächlich aus Sätzen mit großer Breite und symmetrischem Aufbau, häufig im hypotaktischen Stil. Obwohl man bei Kafkas Zeichnungen schwerlich von einer entsprechenden Ordnung sprechen kann, kann dennoch argumentiert werden, dass auch die häufige Verzierung der Seiten ein Zeugnis seines nichtaufhaltbaren Gedankenflusses ist. Nicht selten dekorierte er den eben geschriebenen Text mit verschiedenen Ornamenten und Mustern (Bild 15 - 17), dessen einziger Zweck ein Übergang zwischen den Dimensionen des Schreibens und des Zeichnens ist. Diese zeichnerischen Elemente, manchmal auch fertige Zeichnungen, scheinen beim Stocken des Schreibprozesses eine Pause zu verhindern, indem sie den Schreib- bzw. Zeichnungsmechanismus in Gang halten (Kilchner 2021, S. 349). Damit erfolgt eine Verschmelzung der fiktionalen Figuren mit der Persona Kafka, was teilweise auch in seinen Zeichnungen zu sehen ist. Wir sehen somit, dass Kafka nicht nur für seine Literatur Inspiration aus seinem eigenem Leben bezog, sondern dass er auch für seine Zeichnungen die eigene Lebenslage betrachtete und thematisierte. Am besten bezeugen das die Beispiele von Otlá auf einer Postkarte (Bild 9), seiner Zeit im Kurort (Bild 10) und der Geschehnisse aus seinen Träumen (Bild 18), anhand deren klar wird, dass das wahre Leben für Kafka eine ständige künstlerische Inspiration darstellte.

Ein weiteres bedeutendes literarisches Motiv und zugleich eine Verbindung zu den Zeichnungen ist die Figur des Melancholikers. Sein Leben besteht stets aus dem Fatalismus, der körperlichen Trägheit und der Passivität. Diese Figur nimmt somit alles hin, was ihr im Leben passiert, ohne jeglichen Versuch zu wagen, die Karten des Lebens anders zu mischen (Alt 1988, S. 58). Sei es Gregor Samsa in der *Verwandlung*, Josef K. im *Prozess*, Karl Roßmann in *Amerika* oder K. im *Schloß*: wir sehen, dass diese Figur eine zentrale Rolle in Kafkas Literatur einnimmt. Auch in Kafkas Zeichnungen (Bild 3 - 6) erkennen wir diese Figur. Wir sehen, dass die einsamen Figuren in Posen gezeigt sind, die deutlich darauf hinweisen, dass sie geplagt von Leiden, Angstgefühlen oder sonstigen Problemen sind. Trotz dieser sichtbaren Trauer scheinen sie jedoch keine Kraft zu haben, daran etwas zu verändern. Sie bleiben in diesen Momenten für immer gefroren.

Außer der genannten Elemente, die Parallelen zwischen Kafkas Schrift und Kunst darstellen, gibt es auch zahlreiche andere Merkmale, die eine gleiche Funktion haben können. Nichtsdestotrotz sehen wir bei diesen ausgewählten Besonderheiten, dass sie zur gleichen Zeit auch Anhaltspunkte einer kafkaesken Atmosphäre sein können. Im nächsten Kapitel wird daher eine nähere Betrachtung dieser und anderer Merkmale gegeben, die als Beleg dienen, dass die kafkaeske Atmosphäre als ein vergleichbares Element der zwei Bereiche von Kafkas Schaffen angesehen werden kann.

3.4.3.1. Elemente einer kafkaesken Atmosphäre

Wie schon im Kapitel 2.4. erklärt, wird die kafkaeske Atmosphäre durch eine Vielfalt an kohärenten Eigenschaften erreicht, die eine in allen literarischen Werken vorkommende Einheit bilden. Diese unheimliche und bedrohliche Atmosphäre kann auch in einigen Zeichnungen Kafkas beobachtet werden. Im vorliegenden Kapitel werden daher erst die Merkmale beschrieben, die mit der Prosa verbunden werden können, um dann auf die restlichen Eigenschaften einzugehen, die nur in den Zeichnungen betrachtet werden können.

Das erste Merkmal, das schon im vorherigen Kapitel als ein Bezug zur Prosa angesprochen wurde und das gleichzeitig auch zur kafkaesken Atmosphäre in der Literatur beiträgt, ist die Schock-Ästhetik und die damit verbundene Kürze des Textes. Obwohl diese Elemente nicht in gleicher Form bei den Zeichnungen auftauchen, da es sich trotz zahlreicher Ähnlichkeiten doch um zwei verschiedene Bereiche handelt, sehen wir, dass sich auch in der Kunst Kafka nur auf das wesentliche konzentrierte. Dabei sticht besonders ins Auge, dass er den Fokus auf die Figuren setzte in dem er um sie herum einen großen Leerraum konstruierte. Die Figuren werden so in jedem der Beispiele ohne jeglichen Bezug zum Umfeld dargestellt und nur durch wenige Objekte werden die ansonsten figurreichen Konstellationen angereichert. Die Figuren erwecken somit den Anschein, in der Luft zu schweben, da der Hintergrund der Zeichnungen unbearbeitet bleibt. Kafka veranschaulichte somit auch in seiner Kunst nur die grundlegenden Elemente, die genügend für eine Identifikation des Motivs oder der Situation sind, und weigerte sich an der Fülle des Gezeichneten zu arbeiten. Daher erscheinen die Figuren flach und unbeendet. Ein auffälliges

Gefühl der Unmut bekommt man bei der Betrachtung der Bilder 3 bis 6. Hier sehen wir besonders gut, wie sich der Leerraum auf das generelle Verständnis der Bilder auswirkt. Die Figuren sind umgeben von einem unendlichen Nichts, das sich in alle Richtungen ausdehnt. Wir sehen kein Anfang und auch kein Ende dieser Szenen, nur die Einsamkeit und Zerbrechlichkeit der einzelnen Figuren. Die Trauer und Unzufriedenheit auf ihren Gesichtern und in ihrer Körpersprache kann jedoch auch mit dem ständigen Gefühl der Schuld, Verzweiflung und Absurdität, dass die Protagonisten der literarischen Geschichten immer mit sich tragen, verglichen werden. Obwohl diese Gefühle nur schwer zeichnerisch porträtiert werden können, sehen wir, dass sie in beiden Fällen dieses Gefühl des Unheimlichen vertiefen. Das wird erzielt durch die Sinnlosigkeit der Szenen, in denen die Figuren geplagt von persönlichen Leiden gefangen in einer obskuren Welt bleiben. Wir werden eingezogen in dieses Geschehen, welches wir nicht recht nachvollziehen können, doch nichtsdestotrotz können wir unseren Blick gleichsam nicht abwenden. Wir bleiben verbunden mit den Figuren und ihren unerklärlichen Problemen, doch ohne die Möglichkeit das Porträtierte auch nachzuempfinden. Wir fragen uns, worüber die Figur in Bild 3 so tiefgründig nachdenkt, was die Miene der vierten Figur erzeugt hat und wieso die Figur auf Bild 6 mit ihrem Kopf auf dem Tisch liegt. Doch nicht nur auf diesen drei Bildern, sondern im ganzen künstlerischen und literarischen Opus Franz Kafkas versuchen die Betrachter und Leser die Gegebenheiten der Geschehen zu verstehen. Wir sehen, dass die unerklärlich bedrohlichen Situationen aus der Literatur auch in den Zeichnungen ein Gegenstück haben, da wir, auch wenn wir eindeutig identifizieren können, was beschrieben und gezeigt wird, dennoch die Ausmaße des Porträtierten nicht richtig erfassen können.

Außer der genannten Elemente, gibt es auch einige, deren Erscheinung nur auf die Literatur begrenzt werden kann. Schwer ist es so z.B. von der persönlichen und gessellschaftlichen Entwicklung in den Zeichnungen zu sprechen, da in ihnen engere Grenzen als in der Literatur gesetzt sind, wegen der wir uns nur mit dem Dargestellten auseinandersetzen können. Auf der einen Seite sind wir somit frei uns eine beliebige Zukunft für die Figuren auszuwählen und die fehlenden Details selber zu ergänzen. Somit können sich die Figuren potentiell von ihren Leiden lösen und wieder Freude finden. Schlussendlich können wir die Absichten des Autors jedoch nicht mit Sicherheit nachvollziehen. Wir sehen nämlich nur das, was auch gezeigt wird und, obwohl es möglich ist die Lücken in den Szenen zu schließen, sind wir in unserer Imagination dennoch mit der Intention des Künstlers und des Gezeigten beschränkt. Auch das Paradox, welches ein

kennzeichnendes Element von Kafkas Literatur ist, findet kein Äquivalent in den Zeichnungen. Grund dafür sind die Grundlagen dieses stilistischen Mittels wie auch der zwei Medien selbst. Ähnlich ist es auch mit dem Element des Fremdseins, das in den literarischen Beispielen den letzten Schlusstrich einer kafkaesken Atmosphäre gibt. In den Zeichnungen kann dieses Merkmal jedoch nur schwer auftauchen. Wir können an den Figuren erahnen, dass sie verloren in einer obskuren Welt sind, jedoch können wir nicht wissen, ob der Grund dafür eine hoffnungslose Suche nach sich selbst, einer Heimat, neuen Liebe oder gar was anderes ist.

Außer der schon genannten literarischen Merkmale können in den Zeichnungen auch andere Elemente bemerkt werden, die zu einer kafkaesken Atmosphäre beitragen, so auch z.B. die fehlende Dreidimensionalität der Figuren. Sie bestehen nämlich aus einzelnen Strichen, die keine Plastizität erzeugen, doch stark expressiv sind. Sie formen reduzierte Körperfiguren, die frei von Volumen, Gewicht und Schwerkraft sind. Damit scheinen sie Wärme, Nahrung, Unterkunft und Nähe zu anderen Menschen entbehren zu können. Fraglich ist daher, ob hier Darstellungen von Menschen oder nur menschenähnlicher Wesen vorliegen. Somit vermitteln nicht nur die individuellen Züge oder Gesten ein unangenehmes Gefühl, sondern auch das zugleich menschenähnliche und menschenferne, humanoide Aussehen. Dazu führt auch die gegenseitige Unverbundenheit der Linien. Sie enthalten den Körper nämlich nie wirklich, sondern geben nur einen groben Umriss, dessen Lücken noch zu ergänzen sind. Wir sehen das vielleicht am besten in Bild 12, wo, obwohl die Figuren von Balletttänzern inspiriert wurden, sie doch nur in einigen Elementen echten Menschen ähneln. Sie weisen eine gewisse Leichtigkeit auf, die oft mit Tänzern verbunden ist, jedoch sieht man in der Form und der Größe der Glieder, wie weit sie doch von realistischen Figuren entfernt sind. Im Allgemeinen ist es üblich, dass Menschen sich in der Gegenwart menschlicher Nachbildungen unwohl fühlen. Obwohl viele Figuren, Schaufensterpuppen oder Roboter Menschen ähneln, ist uns von Natur aus bewusst, dass sie nicht real sind, was oft ein abschreckendes oder beunruhigendes Gefühl vermittelt. Deshalb kann nicht verwundern, dass auch Kafkas humanoide Figuren ein gleiches Gefühl in uns wecken.

Doch nicht nur die Figuren selbst, sondern auch der Mangel an Farbe erzeugt im Betrachter ein unheimliches Gefühl. Farben kommunizieren nämlich auf einer visuellen und psychologischen Ebene mit uns. Sie sind außerdem auch mit bestimmter Symbolik und Ikonographie verbunden, da sie es ermöglichen, nicht nur typologisierte Figuren zu erkennen, sondern auch die formale und

zeitliche Entstehung des Bildes besser zu verstehen. Die farblose Technik bei Kafka trägt jedoch dazu bei, dass der Leerraum noch unendlicher und die Einsamkeit der Figuren noch größer wirkt. Grund dafür sind vor allem die Qualitäten der schwarzen Farbe, die oft als geheimnisvoll gelten. Auch die Auswahl einer monochromen Palette trägt besondere Bedeutung. Sie hat zum Ziel, die Aufmerksamkeit auf die wichtigsten Details zu lenken und verhindert, dass durch leuchtende, fesselnde Farben vom Thema abgelenkt wird. Deshalb werden Schwarz und Weiß als neutrale und strenge Farben interpretiert, die auch mit spiritueller Symbolik verbunden sein können. Ob jedoch bei Kafka von Spiritualität die Rede ist, kann nicht bezeugt werden. Dennoch ist klar, dass das primäre Ziel dieser bescheidenen Palette die Fokussierung ist. Ob die unheimliche Atmosphäre nur eine Nebenwirkung dieser Intention ist, ist jedoch nicht ganz klar. Sie ist, wie wir sehen, ein Grundsatz von Kafkas Gesamtwerk.

Anders als in Kafkas literarischen Werken kann sich der Betrachter nur schwer mit den gezeichneten Figuren identifizieren. Auch bei den literarischen Figuren ist es schwer sich in die Persönlichkeiten, die Handlungen und Denkweisen der einzelnen Protagonisten hineinzusetzen, dennoch ist es bei den Zeichnungen um einiges mühevoller. Das liegt vor allem an den Methoden der einzelnen Medien, die es erlauben oder verhindern, eine Beziehung zum Betrachter bzw. Leser herzustellen. So ist es in der Prosa auch ohne ausführliche Charakterisierung möglich, emphatisch mit den Akteuren mitzufühlen. In den Zeichnungen, die noch reduzierter als die Texte sind, ist dies fast unmöglich. Sie geben uns nämlich keine Informationen über die einzelnen Figuren, die in uns den Drang wecken könnten, mit ihnen zu fühlen und zu leiden. Doch dieser Mangel an Informationen ist mit der Art des Mediums selbst gegeben und letztlich kein Produkt eines kafkaesken Vorgangs. Obwohl auch das zur Perzeption einer kafkaesken, unangenehmen und unheimlichen Atmosphäre beiträgt, ist doch ersichtlich, dass es nicht einfach ist, zwischen den von Kafka absichtlich eingesetzten Elementen und den Resultaten der Nutzung verschiedener Medien zu unterscheiden.

4. Fazit

Die Literatur spielte, wie bereits erwähnt, eine zentrale Rolle im Leben von Kafka und hatte Vorrang vor allen anderen Aspekten seines Daseins. Gesehen haben wir in dieser Arbeit aber auch, dass die bildende Kunst eine ähnlich hohe Position in seinem Leben einnahm. Beide Bereiche waren somit unzertrennlich mit seinem Dasein verbunden und verhalfen ihm, sich mit den negativen Seiten seines Lebens abzufinden. Dies unterstreicht die tiefe Leidenschaft und Hingabe, die Kafka für das Schreiben und die Kunst empfand, und verdeutlicht, wie sehr sein kreatives Schaffen seine Existenz geprägt hat. Seine Werke sind ein Spiegelbild seiner inneren Konflikte, seiner Ängste und seiner Faszination für das Absurde und Unbekannte. Sowohl die Literatur als auch die Kunst waren für Kafka nicht nur ein Ausdruck seiner Gedanken und Gefühle, sondern auch ein Mittel, um sich von der Last seiner Existenz zu befreien. Sie halfen ihm, die Abgründe seiner Seele zu erforschen und zu verstehen. Kafka wird daher nicht nur als einer der bedeutendsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts angesehen, sondern auch als jemand, für den Literatur und Kunst nicht nur eine Berufung, sondern eine existenzielle Notwendigkeit waren.

Es kann daher nicht wundern, dass sich diese zwei Bereiche seines Schaffens auch oft überschneiden und dass in ihnen zahlreiche Parallelen gefunden werden können. Werke beider Bereiche weisen somit Elemente auf, die nicht nur kennzeichnend für Kafkas Stil im Allgemeinen sind, sondern die auch eine Bestätigung geben, dass trotz der Unterschiede der benutzten Medien, ein doppelbegabter Künstler doch nur ein und dieselbe tiefe kreative Quelle anzapft. Diese Überschneidungen sehen wir außer in seinen Tagebüchern und Briefen, in denen er nicht nur sein schriftstellerisches Talent, sondern auch seine künstlerische Begabung offenbarte, auch in den wiederkehrenden Themen und Motiven. Doch auch die kafkaeske Atmosphäre zieht sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen.

Obwohl die kafkaeske Atmosphäre kein wissenschaftlich festgelegter Terminus ist, sondern eher ein allgemein auftauchendes Gefühl, wird sie doch oft als eine Art künstlerischer Fingerabdruck Franz Kafkas betrachtet. Dieses spezifische atmosphärische Element, das seine Werke durchzieht, verbindet die verschiedenen Medien, die er genutzt hat, und unterstreicht die Einheitlichkeit seiner kreativen Vision. Dennoch ist die kafkaeske Atmosphäre weder ein

einzelnes Element noch wird sie durch nur ein Merkmal erzielt. *Die Verwandlung* wäre somit nicht der Inbegriff des Kafkaesken, hätte sie nur ein eigenartiges Ereignis als zentrales Thema. Nur durch die Verbindung dieses Themas mit anderen Elementen – dem antirealistischen Erzählen, der Entfremdung und Unmöglichkeit der persönlichen Entwicklung, der Unklarheit über die Identität und Schuld, und teils auch der Autoreflexivität – ist es möglich über eine typische kafkaeske Atmosphäre zu sprechen. Ähnlich sind auch die einzelnen Merkmale der Zeichnungen an sich kein Beweis der Übertragung der kafkaesken Atmosphäre. Bedeutsam ist auch hier die Kombination und der gegenseitige Bezug der Besonderheiten. Demnach ist es möglich, auch gegen das Erscheinen des Kafkaesken in den Zeichnungen zu sprechen. Denkbar wäre dies wegen der Verschiedenheit der Medien Literatur und Kunst, ihrer Ausdrucksformen und Implikationsstrukturen, die schon für sich ein Argument gegen die Übertragung spezifischer Elemente sein könnten. Doch auch wegen der relativ neuen Verfügbarkeit der Zeichnungen und der folglich großen Zahl neuer und unerforschter Aspekte von Kafkas Schaffen sollte Acht gegeben werden auf mögliche neue Schlussfolgerungen, die auf die Ergebnisse dieser Arbeit Auswirkung haben könnten.

Nichtsdestotrotz zeigen die Resultate dieser Arbeit, dass es anhand mehrerer Merkmale möglich ist, die kafkaeske Atmosphäre in Kafkas künstlerischem Opus zu bestätigen. Das zeigen am besten die Schock-Ästhetik und die damit verbundene Prägnanz des Geschriebenen und Gezeichneten, das allgemeine Gefühl der Obskurität und Bedrohlichkeit der Situationen sowie auch die Schuld, Angst und Verzweiflung der Figuren. Zusammen mit anderen Elementen, die spezifisch für das Gezeichnete sind, wie z.B. der Mangel an Farbe und die fehlende Dreidimensionalität der Figuren, bilden diese eben genannten Merkmale eine kohärente Ästhetik, die Kafkas künstlerisches Schaffen durchzieht. Klar ist somit, dass man trotz einiger Merkmale, die nicht von einem Medium ins andere übertragen werden können, die kafkaeske Atmosphäre in Kafkas Zeichnungen doch teilweise bemerken kann.

Diese Arbeit hat gezeigt, dass Kafkas Werke, wie auch seine Person, komplex und vielfältig sind. Seine Literatur und Kunst boten seit ihrer Entstehung zahlreiche Verständnismöglichkeiten und werden dies ohne Zweifel auch in Zukunft erlauben. Obwohl der Begriff „kafkaesk“ schwer zu definieren ist, bleibt er dennoch ein wichtiger Bestandteil der literarischen und künstlerischen Diskussion. Er erinnert uns daran, wie Kafka in der Lage war, uns

in eine Welt zu ziehen, die geprägt von Verwirrung, Unsicherheit und menschlicher Verzweiflung ist. Kafka wird daher weiterhin als einer der herausragenden Künstler betrachtet, dessen Schaffen eine einzigartige und bleibende Wirkung auf die Kunst- und Literaturwelt hat. Die vorliegende Arbeit aber konnte kein endgültiges Urteil über die Merkmale von Kafkas Zeichnungen und ihrer Verbindung mit der Literatur liefern. Vielmehr stellt sie einen Versuch dar, eine eigene Interpretation des Kafkaesken in der Kunst zu geben und somit ein wichtiges und relativ neues Thema anzusprechen.

Anhang: Abbildungen

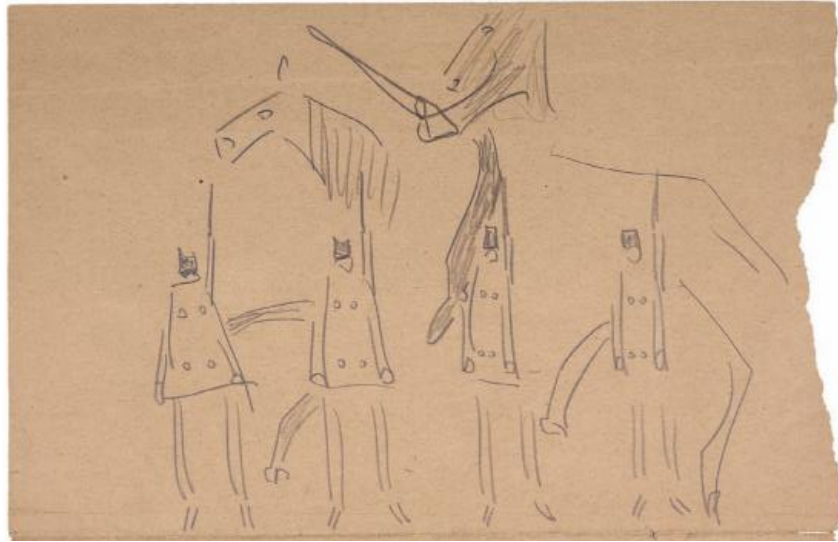


Bild 1. Auszug aus den Einzelblättern und kleineren Konvoluten, 1901-1907



Bild 2. Auszug aus den Einzelblättern und kleineren Konvoluten, 1901-1907



Bild 3. und 4. Auszug aus dem Zeichnungsheft, 1909-1911



Bild 5. und 6. Auszug aus dem Zeichnungsheft, 1909-1911

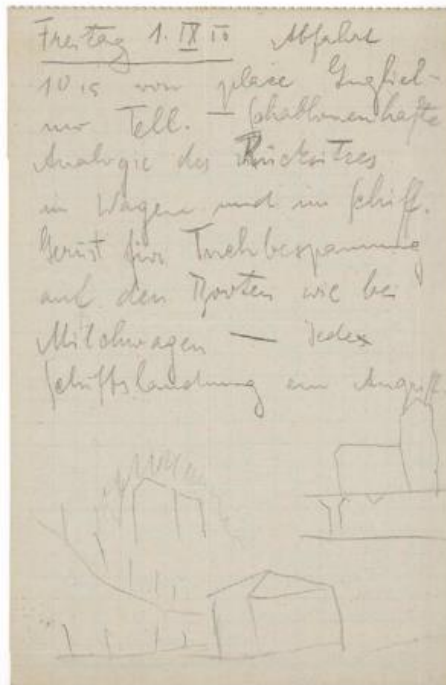


Bild 7. Auszug aus Reisetagebüchern, 1911-1912



Bild 8. Auszug aus Reisetagebüchern, 1911-1912



Bild 9. Auszug aus Briefen, 1909-1921

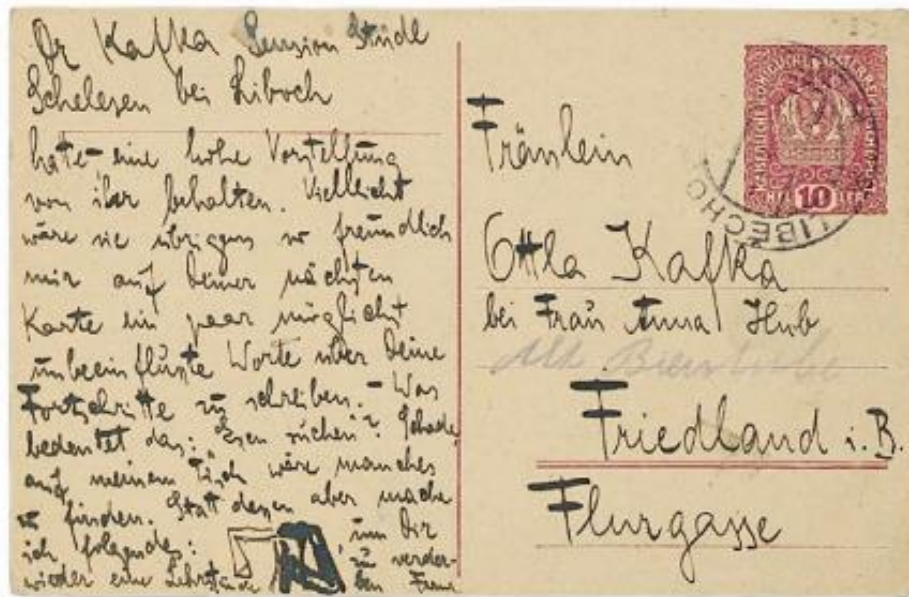
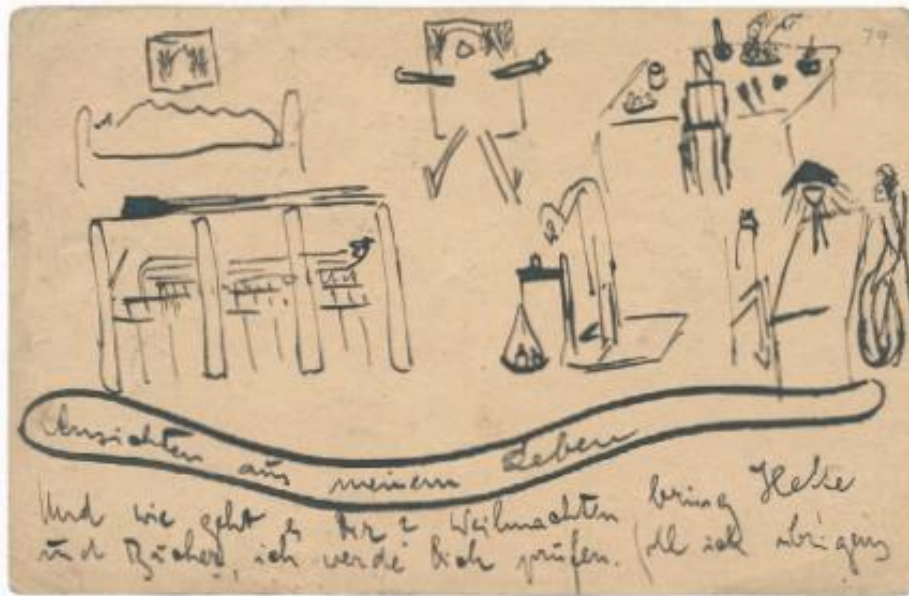


Bild 10. und 11. Auszug aus Briefen, 1909-1921

Ich schreibe das ganze bestimmte an Verzweiflung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper
 Wenn sich die Verzweiflung so bestimmt gibt so an ihren Gegenstand gebunden ist, so nicht kaputt wie von einem platten, der den Rüstung deckt und sich dafür zerreißt, dann ist es nicht die richtige Verzweiflung. Die richtige Verzweiflung hat ihr Ziel gleich und immer überholt (Bh. diesen Bereich warte es sich, dass man der erste (etc. wichtig war)



Bild 12. Auszug aus Tagebüchern und Notizheften, 1909-1924



Bild 13 und 14. Auszüge aus Tagebüchern und Notizheften, 1909-1924

dam überhaupt nicht. Und
 dann schon unvollkommen

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

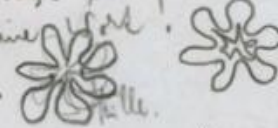
2100

3 von mehreren 1000
 war/oder nicht. 1/2 1/2 ab,
 ein bekannt war, 2 1/2
 1/2 1/2

Abend am Fluss. Ein Kalm im
 Wayer. In Wolken untergehende
 Sonne

Er fiel vor mir nieder. Ich
 sage Euch er fiel so nahe
 vor mir nieder wie das Tisch
 mit mir an ~ ich 1/2 drückte
 mir nahe ist. 1/2 1/2 1/2
 nicht. sehr sehr. Es war lang
 nach Mitternacht ist Cam 1/2
 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2
 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2
 21 1/2. Velden Rante Ich
 den Tosen nicht, liegen lassen



Herzlichen Name den du
 für sie legst. Sehr wichtiger ist
 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2
 du bist. 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2
 Langweiliger Frage wird
 du dich sehr verärgert ist.
 In Schien, der ganze Halbzeit
 Verärgert bist dich über mich
 das eine Wort!

la: 

Kommen Sie den Parkmeister?
 la ganz.
 Haben Sie wohl 1/2, 1/2,
 wieviel ist?

Das 2/3 1/2 1/2, was 1/2 1/2
 2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2
 bei hervorzuheben empfinden ich,
 vorangestellt 1/2 1/2 1/2 1/2

Bild 15., 16. und 17. Muster und Ornamente,
 1913 – 1922

nach einander. Aber warte, ich
 zeichne es auf. Eingehängtes ist
 so:  Wir aber gingen so: 

Wie gefällt dir mein Zeichnen? Du,
 ich war einmal ein großer Zeichner.
 nur habe ich dann bei einer schlech-
 ten Malerin schulmäßiges Zeichnen
 zu lernen angefangen und mein
 ganzes Talent verdröben. Lauf mir!
 Aber warte ich werde dir nächstens
 paar alte Zeichnungen schicken, damit
 du etwas zu Lachen hast. Diese Zeich-
 nungen haben mich in seiner Zeit,
 es ist schon Jahre her, mehr befrie-
 digt, als irgendetwas.

Lichte hast du denn zu meiner
 abschätlichen Tüchtigkeit gar kein Vertran-
 en? Verspricht du mir für den Karlographen
 gar keinen Winter vom mir? Was ich

Bild 18. Kafka an Felice Bauer, 11./12. Februar 1913

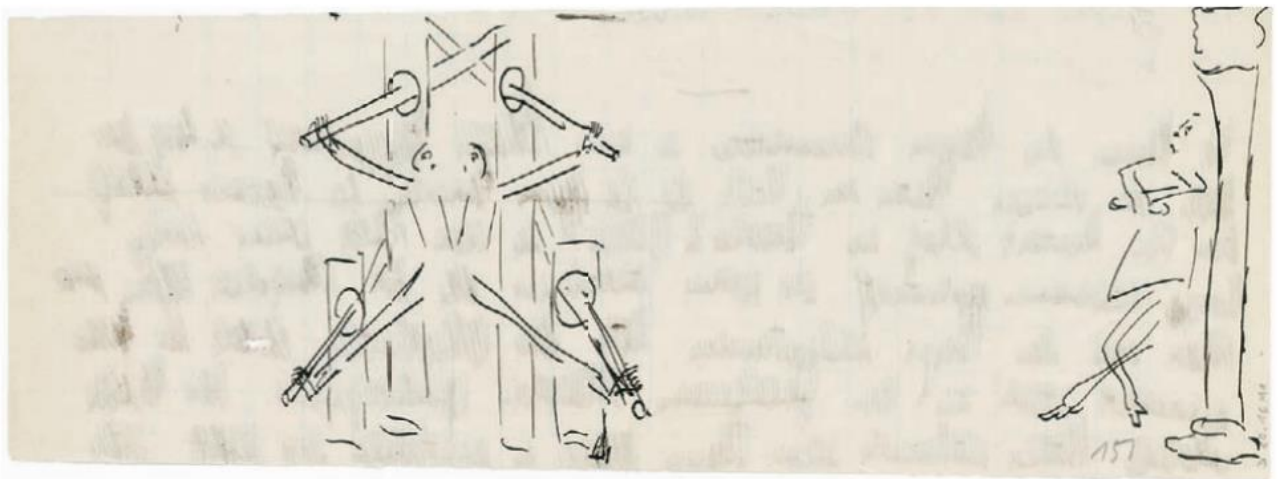


Bild 19. Kafka an Milena Jesenská, 29. Oktober 1920

Die Prügelstrafe.

Über die Prügelstrafe... Die Hölle sich so ernst nicht machen!

Ich nicht, das Herz - nicht, jene Strafe - Sucht stilles man lehren, jenseits!

Merkwürdig. Im Anfall der patriotischen Jugend...

Absittung. Der Inhalt des Beschlusses über die Strafe...

Rosenmilch... Teilmilch... Ansehen 4-Eckig, Weiss...

Gedeur KAISER... Militär-Angelegenheiten... Buchhandlung...

Restaurant Riedhof... VIII, Wickenburggasse 17...

Herrnherden... BEREG & LOBL... Wien...

Briefkasten der Redaktion.

O - B - P, E. K. Ehrlich, Innsbruck... A. V. Abenteurer... H. H. Alexander...

Herrnherden, Leder nicht aus... Franz Güter, Prag... V. Helms...

Die Muskete



begann mit Nr. 27 ihr drittes Quartal!

Abonnementspreis... Die Abnahme... durch Mail-Ordnung...

Zur besonderen Beachtung!... Bei halbjähriger... Bei ganzjähriger...

Die Belegpreise betragen für... Österreich-Ungarn... für das Deutsche Reich...

Bild 20. Wiener Satirezeitschrift Die Muskete, April 1906

Literaturverzeichnis

1. Abraham, Ulf: »Die Verwandlung«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 421-438.
2. Alt, Peter – André: »Das Gute ist in gewissem Sinne trostlos' Motive der Melancholie bei Kafka«, in: *Modern Austrian Literature*, (21/2) 1988, S. 55-76.
3. Brod, Max: *Franz Kafka : eine Biographie*, Berlin; Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1954
4. Car, Milka: *Kafka in Kroatien*, 2014, Online-Zugang: <http://www.geisteswissenschaftenin-sachsen.de/kulturraeume/kafka-atlas/laender-artikel/kafka-in-kroatien> (Zugriff 20.9.2023)
5. Corngold, Stanley: »Kafka as an expressionist«, in: *Franz Kafka. The necessity of form*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990, S. 250-288.
6. Davies, Penelope J.E. et.al.: *Jansonova povijest umjetnosti*, Varaždin: Stanek, 2013
7. Eilittäy, Leena: *Kafka and Visuality*, KulturPoetik, (Bd. 6, H. 2) 2006, S. 222-233
8. Gilman, Sander: „Kafka als Beamter«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 109-114.
9. Goodman, Brian K.: »The Man Who Disappeared. Franz Kafka Between Prague and New York«, in: Goodman, Brian K: *The Nonconformists*, Cambridge: Harvard University Press, 2023, S. 27-63.
10. Hayman, Ronald: *Franz Kafka: Sein Leben, sein Werk, seine Welt*, München: Wilhelm Heyne, 1986
11. Hiebel, Hans H.: »Der Prozess/Vor dem Gesetz«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 456-477.
12. Jahrhaus, Oliver, Jagow, Bettina von: »Kafkas Tier- und Künstlergeschichten«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 530-553.

13. Kafka, Franz: »Die Verwandlung«, in: Kafka Franz, Paul Raabe (Hgg.): *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1970, S. 56-100.
14. Kafka, Franz: *Das Schloß*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1968
15. Kafka, Franz: *Der Prozeß*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1971
16. Kafka, Franz: *Letters to Friends, Family and Editors*, London: One World Classics LTD, 1977
17. Kafka, Franz.: *Tagebücher, 1910-1923*,. Hg. von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1976.
18. Kilcher, Andreas: *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, München: C. H. Beck, 2021
19. Koelb, Clayton: »Kafka als Tagebuchschreiber«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 97-109.
20. Ladendorf, Heinz: *Kafka und die Kunstgeschichte*. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1961, Vol. 23, S. 293-326.
21. Liska, Vivian: »Kafka und die Frauen«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 61-72.
22. Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hgg.): *Kafka-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2010
23. Müller, Michael: »Das Schloß«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008b, S. 518-530.
24. Müller, Michael: »Kafka und sein Vater: Der Brief an den Vater«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008a, S. 37-45.
25. Oschmann, Dirk: »Kafka als Erzähler«, in: Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hgg.): *Kafka-Handbuch*. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010, S. 438-449.
26. Peukert, Detlev: »Die *Neue Sachlichkeit* der Massenkultur«, in: *Die Weimarer Republik: Krisenjahre der klassischen Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 1987, S. 166-178.
27. Rippl, Gabriele: »Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse«, in: Benthien, Claudia, Matala de Mazza, Ethel, Wirth, Uwe (Hgg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Walter de Gruyter, 2014, S. 139-158.

28. Schärf, Christian: »Kafka als Briefeschreiber: Briefe an Felice und Briefe an Milena«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 72-85.
29. Schmidt, Pavel: »Beschreibendes Werverzeichnis«, in: Kilcher, Andreas: *Franz Kafka. Die Zeichnungen*. München: C. H. Beck, 2021, S. 295-355.
30. Schmitz-Emans, Monika: »Kafka und die Weltliteratur«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 273-293.
31. Shahar, Galili, Ben-Horin, Michael: »Franz Kafka und Max Brod«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 85-97.
32. Solar, Milivoj: »Kafka - Klasik modernizma«, In: Solar, Milivoj: *Retorika postmoderne. Ogledi i predavanja*. Zagreb: Matica hrvatske, 2005, S. 125-142.
33. Stach, Reiner: *Die Jahre der Entscheidungen [1910-1915]*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. [Goethe-Inst.], 2002
34. Stach, Reiner: *Die Jahre der Erkenntnis [1914-1924]*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch [Goethe-Inst.], 2008
35. Strelka, Joseph P.: *Kafkaesque Elements in Kafka's Novels and in Contemporary Narrative Prose*. Comparative Literature Studies, (21/4) 1984, S. 434-444.
36. Unseld, Joachim: *Franz Kafka: ein Schriftstellerleben: die Geschichte seiner Veröffentlichungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984
37. Wallrup, Erik: »Song as Event: On Intermediality and the Auditory«, in: Sonya Peterson et al. (Hgg.): *The Power of the In-Between. Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*. Stockholm: Stockholm University Press, 2018, S. 349-374.
38. Werner Wolf: »Intermedialität« In: Ansgar Nünning (Hgg.): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. Stuttgart ; Weimar : Verlag J.B. Metzler, 2004, S. 296-297.
39. Zimmermann, Hans Dieter: »Kafka und seine Geschwister«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 45-61.

40. Žmegač, Viktor: »Od naturalizma do danas«, in: Žmegač, Viktor (Hgg.), Škrob, Zdenka, Sekulić, Ljerka: *Povijest njemačke književnosti*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2003, S. 203-320.
41. Žmegač, Viktor: »Svijet Franza Kafke«, In: Žmegač, Viktor: *Istina fikcije. Njemački pripovjedači od Thomasa Manna do Güntera Grassa*. Zagreb: Znanje, 1982, S. 124-142.

Zusammenfassung

Die Größe der literarischen Meisterwerke Franz Kafkas wird nach hundert Jahren seit ihrer Entstehung nicht mehr infrage gestellt. In dieser Zeit wurden zahlreiche Neuauflagen, Biografien und Analysen veröffentlicht, doch erst vor zwei Jahren wurde auch die Mehrzahl von Kafkas Zeichnungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Nur wenige Studien wurden bisher über sie publiziert, da es noch immer schwer ist, dieses Opus aus kunsthistorischer Perspektive richtig zu bewerten. Auch diese Diplomarbeit wird sich diesem Thema nicht widmen, da das eine Aufgabe für andere Kunsthistoriker ist, dessen Erfahrung und Beschäftigung weit aus zutreffender sind. Diese Arbeit unternimmt lediglich einen Vergleich zwischen der Literatur und der Kunst Franz Kafkas, mit dem Ziel, Parallelen zwischen diesen Schaffungsprozessen zu ziehen und eine mögliche Identifikation der kafkaesken Atmosphäre in beiden Bereichen zu erkennen. Sie ist nämlich eines der wichtigsten Merkmale von Kafkas Literatur, das sogar in die Alltagssprache eingegangen ist. Um dieses Ziel zu erreichen, befasst sich die Arbeit mit verschiedenen Themenbereichen. Erstens werden Kafkas literarisches Schaffen sowie auch seine Stilzugehörigkeit unter die Lupe genommen. Thematisiert werden nicht nur seine Briefe und Tagebücher, in denen ein Großteil der Zeichnungen gefunden wurde, sondern auch seine Bezüge zur bildenden Kunst und die kafkaeske Atmosphäre. Danach wird ein Einblick in die künstlerischen Werke Kafkas geboten. Es wird zuerst ein Überblick über die Epoche gegeben, wonach auch ein Einblick in den Verlauf der Entstehung, Verheimlichung und Publikation der Zeichnungen folgen wird. Letztlich werden die Zeichnungen einzeln sowie auch im Zusammenhang mit dem engeren Kontext der Manuskripte und dem weiteren Kontext von Kafkas Prosa analysiert.

Schlüsselwörter: kafkaeske Atmosphäre, Kafka, 20. Jahrhundert, Zeichnungen, Literatur

Abstract

The greatness of Franz Kafka's literary masterpieces is no longer questioned. Numerous new editions, biographies and analyses were published more than a hundred years after their creation, but it was only two years ago that most of Kafka's drawings were made accessible to the public. Only a few studies about them have been published so far, as it is still difficult to correctly assess this opus from an art history perspective. This thesis will also not deal with this topic, as it is a task for other art historians whose experience and occupation are far more appropriate. This thesis will provide a simple comparison of Franz Kafka's literature and art, the aim of which is to draw parallels between these creative processes and thus identify a possible use of the Kafkaesque atmosphere in both areas. It is one of the most important features of Kafka's literature, which has found its use even in everyday language. To achieve this goal, the work will deal with different topics. Firstly, Kafka's literary work and his style will be examined. Not only his letters and diaries, in which the majority of the drawings were found, will be discussed, but also his references to fine art and the Kafkaesque atmosphere. Afterwards, an insight into Kafka's artistic works will be offered. Subsequently, an overview of the era will be given, followed by an insight into the course of the creation, concealment and publication of the drawings. Ultimately, the drawings will be analyzed individually and in relation to the narrower context of the manuscripts and the broader context of Kafka's prose.

Keywords: Kafkaesque atmosphere, Kafka, 20th century, drawings, literature

Izjavljujem pod stegovnom odgovornošću (*Pravilnik o stegovnoj odgovornosti studenata*, čl. 3, točka 6) da sam ovaj diplomski rad izradila samostalno, koristeći se isključivo navedenom literaturom, prema uzusima znanstvenog rada.