

David Fuchs / Dieter Heimböckel / Koku G. Nonoa (Hg.)

Kafkas Theater

# Critical Theatre Studies

Herausgegeben von

Nikolaus Müller-Schöll, Dorota Sajewska und Gerald Siegmund

Band 2

## Wissenschaftlicher Beirat

Khalid Amine (AEU, Tetouane und University of New England Tangier)

Daphna Ben-Shaul (Tel Aviv University)

Omar Fertat (Université Bordeaux-Montaigne)

Eiichro Hirata (Keio University Tokyo)

Rebecca Schneider (Brown University Providence)

Samuel Weber (Northwestern University Evanston/Paris)

Markus Wessendorf (University of Hawai'i at Mānoa)

David Fuchs / Dieter Heimböckel / Koku G. Nonoa (Hg.)

# Kafkas Theater

**wbg** Academic

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH  
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024  
Alle Rechte vorbehalten  
[www.herder.de](http://www.herder.de)

Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig  
Umschlaggestaltung: Eike Dingler

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64061-4  
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64062-1

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND International 4.0 (»Attribution-NonCommercial-NoDerivatives International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

# Inhalt

DAVID FUCHS / DIETER HEIMBÖCKEL / KOKU G. NONOA: Kafkas Theater. Zur Einführung . . . . .	7
ISOLDE SCHIFFERMÜLLER: Kafkas Traum vom Theater . . . . .	17
NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL: „Theater des Unsichtbaren“. Kafka, Hugo von St. Viktor, Walter Benjamin, Ali Eyal . . . . .	33
DAVID FUCHS: „[D]er übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt“. Kafkas Theater und die skripturale Ästhetik des Körpers . . . . .	57
SARAH STOLL: Kafkas Bühnen. Zwischen engster Enge und Naturtheater . . . . .	75
VIVIAN LISKA: Kafkas Halt! Eingreifen – eine Geste, ein Traum . . . . .	93
IULIA-KARIN PATRUT: „Zu einem solchen Schauspiel drängt sich alles“. Szenografie, Unterbrechung, Geste und die Theatralität von Macht bei Franz Kafka . . . . .	107
CLAUDIA LIEBRAND: Theatralität der Justiz. Kafkas <i>Proceß</i> . . . . .	123
OLIVER SIMONS: Letzte Akte: die Enden von Kafkas <i>Proceß</i> und <i>Der Verschollene</i> . . . . .	141
ULRICH STADLER: Vom Verschwinden der Gegensätze. Der Türhüter, die Flöhe und der „Mann vom Lande“ in Kafkas <i>Vor dem Gesetz</i> . . . . .	157

MARTEN WEISE: Die Fliege im Glas: ‚Theater‘ in Kafkas <i>Brief an den Vater</i> . . . . .	169
MANFRED WEINBERG: Kafka geht ins Kabarett . . . . .	185
STEFFEN HÖHNE: Ein dubioses Genre? Franz Kafka und die Operette . .	201
KRASSIMIRA KRUSCHKOVA: In Kafkas Sprachkolonie. Über Peter Stamers Inszenierung <i>In the Penal Colony</i> . . . . .	225
DIETER HEIMBÖCKEL: Entstelltes Dasein. Max Brods <i>Amerika</i> - Dramatisierung, ihre Inszenierung und Rezeption . . . . .	255

# Kafkas Theater

## Zur Einführung

DAVID FUCHS / DIETER HEIMBÖCKEL / KOKU G. NONOA

Als wir uns an die Planung des Workshops „Kafkas Theater“ machten, der mit seinen Vorträgen den Ausgangspunkt und die Grundlage für den vorliegenden Sammelband bildet, war manches noch nicht absehbar. Nicht absehbar war, welche Folgen die 2021 immer noch grassierende Covid-Pandemie auf den Verlauf des Vorhabens nehmen, ob es online oder in Präsenz stattfinden, wer unter welchen Bedingungen an ihm teilnehmen und ob es über die Zusammenkunft hinaus noch weitere Interessenbekundungen zur Mitwirkung an der in Aussicht gestellten Publikation geben würde.<sup>1</sup> Absehbar war ebenso wenig, welcher Art die Beitragsvorschläge selbst sein würden. Zwar wurden Rahmen und Ausrichtung der Veranstaltung durch einen Ausschreibungstext ungefähr abgesteckt; aber eine der ihm zugrunde liegenden Prämisse, dass ihr Thema bislang wenig Beachtung gefunden habe und in der Kafka-Forschung insofern mit einem Seltenheitsvermerk versehen sei, hielt einer genaueren Prüfung nicht stand. Zugegeben: Gemessen am Aufkommen der Kafka-Forschung insgesamt, mag man sich der Frage, wie und in welcher Form sich Kafka und das Theater zueinander verhalten, bislang in einem bescheidenen Ausmaß gewidmet haben. Die Beschäftigung mit ihr weist aber bei genauerer Betrachtung eine beachtliche Kontinuität und vor allem eine bemerkenswerte Differenziertheit auf. Ihrer wird man so ohne Weiteres allerdings deshalb nicht gewahr, weil in der Regel jeweils spezifische Aspekte des Verhältnisses untersucht wurden, während unberücksichtigt blieb, wie es sich insgesamt ausprägt oder in welcher Beziehung diese Aspekte möglicherweise zueinander stehen. Auch der vorliegende Sammelband wird seiner Ausrichtung nach nicht in der Lage sein, dazu eine Gesamt(über)sicht zu vermitteln; sein Anliegen ist aber unter anderem, auf die Vielfalt der in dem Verhältnis liegen-

---

<sup>1</sup> Der Workshop sollte ursprünglich in Präsenz stattfinden, und zwar am 2. und 3. Dezember 2021 an unserem Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität der Universität Luxemburg; er wurde dann aber wegen der sich in dieser Zeit noch einmal verschärfenden Pandemie-Situation kurzfristig online durchgeführt.

den Richtungen und Phänomene aufmerksam zu machen und so für evtl. Wechselwirkungen und Interdependenz in „Kafkas Theater“ zu sensibilisieren.

Was aber – in dem hier verstandenen Sinne – ist alles „Kafkas Theater“ und wodurch drückt sich die angesprochene Vielfalt aus? Bei der Annäherung an diese Frage kann es nicht darum gehen, das dafür relevante Spektrum typologisch zu entfalten oder eine Art Register dafür aufzustellen, wenn es fallweise auch darüber Klarheit verschaffen würde, wovon die Rede ist, wenn über Kafka und das Theater gesprochen wird. Schon Martin Puchner hat eingangs eines gleichnamigen Themenheftes berechtigterweise auf die Feststellung Wert gelegt, dass „this conjunction does not refer to an easy alliance, let alone a kinship or similarity in purpose“, selbst aber dann eine bezeichnende Einengung vorgenommen, indem er das Verhältnis als „a history of contest“ bezeichnete, „most visibly registered in the seemingly unending failures of theatrical Kafka adaptations and also perhaps in their few successes.“<sup>2</sup> Ganz sicher sind die zahllosen Theateradaptionen, die 1947 mit Jean-Louis Barraults *Prozess*-Inszenierung auf der Grundlage der Textbearbeitung von André Gide ihren Ausgangspunkt nahmen, aus „Kafkas Theater“ nicht hinwegzudenken, insofern sie postum dessen Geschichte und Auslegung forschreiben; aber sie bilden eben nur einen, wenn auch einen ausgesprochen wirkmächtigen Bestandteil dieser Theaterkonstellation (vgl. DIETER HEIMBÖCKEL).<sup>3</sup> Die Reichweite zu ihrer differenzierten Erfassung muss jedenfalls (und geradezu unweigerlich) beschränkt bleiben, sobald man in ihr einen dominanten Gesichtspunkt fixieren und, um ein zweites Beispiel zu nennen, in Kafkas „schon vielfältig“ erörtertem „Bezug zum Theater“ seine „tiefe Prägung durch die Erfahrung des jiddischen Theaters“ als selbstverständlich hervorheben zu können meint.<sup>4</sup> Mit der prinzipiellen Unterscheidung zwischen „Kafka als Theatergänger“ und „Kafka als Theatermaterial“ habe man zwar, wie einem ebenfalls sich mit ‚Kafka und dem Theater‘ befassenden Themenschwerpunkt zu entnehmen ist, einen geläufigen und fraglos auch weiterführenden Zugriff auf dieses Sujet. „Wie aber steht es mit Kafka und dem Theater“, heißt es dort, um die Zweifel an einer solchen Einteilung in eine produktive Neuvermessung dieses Themas zu überführen, „wenn man

---

2 Martin Puchner: „Kafka and the Theater. Introduction“, in: *The Germanic review* 78, 3 (2003), S. 163–165, 163.

3 Auf Beiträge aus der vorliegenden Publikation wird hier und nachfolgend mit dem jeweiligen Verfassernamen (in Kapitälchen) verwiesen.

4 Bernhard Greiner: „Aqedah (‘Fesselung’) des Theaters. Die Theater-Moderne als Feld der Begegnung griechischer und jüdischer Theatralität (am Beispiel Arthur Schnitzlers und Franz Kafkas)“, in: Christine Magerski (Hg.): *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*. Wiesbaden 2007, S. 337–350, 346. Für Kafkas Auseinandersetzung mit dem jiddischen Theater immer noch grundlegend ist: Evelyn Torton Beck: *Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on his Work*. Madison / Milwaukee / London 1971.

sich jenseits von Biographie und zeitgenössischen Theateradaptionen seiner Erzählungen begibt?“<sup>5</sup> Und wohin, ließe sich im Anschluss daran fragen, würde man sich überhaupt begeben?

Es tut der Beschäftigung mit „Kafkas Theater“ zunächst einmal gut, wenn sie sich, wie in unserem Sammelband, im Dialog zwischen Theaterwissenschaft und Philologie vollzieht. Dass dies angesichts der konstellierenden Benennung als eigentlich naheliegend erscheint, in der Praxis aber höchst selten oder in der Regel nur unter Vorbehalt geschieht, hängt prinzipiell zum einen mit der Entschiedenheit zusammen, mit der speziell die Theaterwissenschaften auf Distanz zu den Philologien gingen und damit einen konstruktiven Dialog erschwerten.<sup>6</sup> Zum anderen arbeiten die Philologien, ungeachtet ihrer kulturwissenschaftlichen Ausweitung, immer noch textzentriert und leisten so dem agonalen Verhältnis von Theater(-Wissenschaft) und Text(-Philologie) ihrerseits Vorschub. Mit Blick auf „Kafkas Theater“ führt(e) es dazu, dass bestimmte Fragen und / oder Ansätze aufgrund der disziplinären Einschränkung – man könnte auch von interdisziplinärer Verweigerung sprechen – erst gar nicht erwogen bzw. verfolgt und umgekehrt, im Falle ihrer Behandlung, von der jeweils anderen Seite nicht oder nur selten zur Kenntnis genommen wurden. So ist die philologisch orientierte Kafka-Forschung im Grunde ebenso wenig darauf gefasst, ihren Autor als „radikalste[n] Theatertheoretiker der Moderne“<sup>7</sup> gedeutet, wie darauf, seine Erzählwelt mit Walter Benjamin und Heiner Müller als ‚unsichtbares Theater‘ und damit als ein Theaterdispositiv vorgeführt zu sehen, dem die Unverfügbarkeit von Wissen und Gewissheit inhärent ist (vgl. NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL). Dabei wird auf diese Weise nachvollziehbar, warum nicht nur mit Blick auf die literarische Weltsicht, wie Martin Esslin meint, sondern sicherlich auch in theaterpraktischer Hinsicht die „gesamte moderne Dramatik, von Slavomir Mrozek bis István Örkény, von Peter Weiss bis Botho Strauß, von Arrabal bis Dino Buzzati, von Edward Albee bis Sam Shepard“<sup>8</sup> Züge der Beschäftigung mit Kafkas Werk trägt. Es zeigt sich

---

5 Ramona Mosse: „Vor und hinter den Kulissen in Kafkas Theaterräumen. Ein Spaziergang“, in: *Theoris. Onlinezeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Ausgabe 2017: Kafka und Theater*; online unter: <http://www.theater-wissenschaft.de/artikel-vor-und-hinter-den-kulissen-in-kafkas-theaterraeumen/> [Stand: 15. 3. 2023].

6 Vgl. Peter W. Marx: „Dramentheorie“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart / Weimar 2012, S. 1–11, 7.

7 Nikolaus Müller-Schöll: „Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas“, in: Christopher Balme / Erika Fischer-Lichte / Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen 2003, S. 189–201, 196.

8 Martin Esslin: „Kafka und das Theater“, in: Wolfgang Kraus / Norbert Winkler (Hg.): *Das Phänomen Franz Kafka*. Vorträge des Symposiums der Österreichischen Franz-Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995. Prag 1997, S. 85–93, 90.

jedenfalls, dass es sich lohnt, der Frage nachzugehen, wie sich ein so umrissenes ‚Theater des Unsichtbaren‘ mit Praktiken des Theaters und der Performance nach Kafka zusammendenken lässt (vgl. KRASSIMIRA KRUSCHKOVA) und welche Rückschlüsse sich darüber andererseits für die Auslegung seiner Texte ergeben (vgl. VIVIAN LISKA und MARTEN WEISE).

Wenn man sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht wiederum der Aufgabe verschreibt, „Kafkas Theater“ jenseits „von Biographie und zeitgenössischen Theateradaptionen seiner Erzählungen“ zu erkunden, weil sich hier ein vermeintlich noch unerforschtes Feld auftue, so deutet sich darin allerdings eine eher geringe Vertrautheit mit derjenigen Forschung an, die sich in der Vergangenheit philologisch zum Teil intensiv und ausgiebig mit Kafkas Erzähltheater,<sup>9</sup> seinen gestischen Narrationen<sup>10</sup> oder der „Bühnenhaftigkeit“<sup>11</sup> seiner Erzählwelt beschäftigt hat. Das Absurde, die komische Tragik der Figuren, die Doppelbödigkeit der erzählten Welten, die spielerisch-dramatische Verhandlung von Illusion und Realität und nicht zuletzt die Omnipräsenz des Gestischen lieferten in der langen und vielgestaltigen Rezeptionsgeschichte der Texte Franz Kafkas, an prominenter Stelle bereits in Walter Benjamins Essay *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todesstages*,<sup>12</sup> immer wieder Ansatzpunkte dafür, diese auch als eine Auseinandersetzung mit der Kunstform des Theaters zu lesen. Auch an diese Forschungsperspektive schließen die hier versammelten Beiträge zum Teil an, indem sie der Theaterthematik und den theatralen Aufführungen in Kafkas Texten wie in *Der Proceß* und *Der Verschollene* (vgl. CLAUDIA LIEBRAND und OLIVER SIMONS), in *Vor dem Gesetz* (vgl. ULRICH STADLER) oder in *Das Stadtwappen* (vgl. IULIA-KARIN PATRUT) nachgehen und diese unter anderem hinsichtlich machtstruktureller Konfigurationen sowie subversiver Erzähl- und Inszenierungsstrategien befragen. Dabei stellen sich immer dort, wo Theater, Aufführungen, darstellendes Spiel, Artistik und körperliche Performanz eine Rolle spielen, naturgemäß auch produktionsästhetische Fragen – sowohl im Hinblick auf das Theater als auch in Bezug auf Literatur. Theatralität wird innerhalb der Diegese

---

9 Vgl. hierzu u.a. folgende Arbeiten: James Rolleston: *Kafka's Narrative Theatre*. University Park/London 1974; Oliver Simons: „Schuld und Scham. Kafkas episches Theater“, in: Arne Höcker / Oliver Simons (Hg.): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld 2007, S. 269–293; Richard T. Gray: „The fourth wall. Illusion and the theater of narrative in Franz Kafka's ‚Ein Bericht für eine Akademie‘“, in: Hamid Tafazoli (Hg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*. Bielefeld 2012, S. 103–130.

10 Vgl. Isolde Schifermüller: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Erstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen 2011.

11 Vgl. Joseph Vogl: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. Neuausgabe. Zürich 2010, S. 21.

12 Walter Benjamin: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestags“, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, S. 409–438.

als ästhetisches Phänomen reflektiert, tritt jedoch zugleich in mediale Relation zur literarischen Darstellungsweise. In diesem wechselseitigen, im Text performativ hervorgebrachten Spiel bedingen Literatur und Theater einander gewissermaßen, und beide Kunstformen erhellen sich auch im Lichte der jeweils anderen (vgl. DAVID FUCHS).

Analog dazu gibt es insofern genug Gründe, Theater- und Literaturwissenschaft, was „Kafkas Theater“ betrifft, aus ihrem disziplinären Kokon zu lösen und für die Ansätze und Blickwinkel der anderen Seite zu interessieren oder diese ggf. zu problematisieren. Unser Sammelband versteht sich als ein Beitrag dazu, indem er Fragen nach der Beziehung zwischen poetischen Verfahren des Autors und theatralen Kunstformen aufwirft, nach der medialen Verhandlung von Textualität und Performativität, nach Kafkas eigener Theaterrezeption im Zusammenhang mit seiner Literatur- und Kunstreflexion, aber auch nach der Rezeption Kafkas durch das Theater ebenso wie nach der Aktualität seiner literarischen Ästhetik für das Theater. Warum sich erst jüngst eine Hamburger Theaterproduktion Kafkas Oktavheften angenommen hat<sup>13</sup> und zahllose Theateradaptionen mit Tagebucheinträgen durchsetzt sind, lässt sich (unabhängig von den biografischen Erwägungen, die dafür eine nicht unwesentliche Rolle spielen) auch damit in Verbindung bringen, dass Kafkas Aufzeichnungen eine unverkennbare Faszination für ausdrucksstarke schauspielerische Interpretationen dokumentieren. Diese bekundet sich in und geht einher mit einem genuinen Rezeptions- und Darstellungsmodus, der körperliche Details, Gestik sowie Mimik fokussiert und in dem sich analytische Klarheit und emotiv-körperliche Affiziertheit überblenden. Schon in der diarisch vermittelten Theaterrezeption zeichnen sich also eine charakteristische Wahrnehmung und Gestaltung der Kunstform Theater ab, welche die Bedeutung von Zuschauer und Zuschauen, die komplexe Relation zwischen Bühne und Zuschauerraum sowie das Spiel von Illusion und Realität umfassen (vgl. SARAH STOLL). Konkret gibt ein solch erweiterter Blick beispielsweise dazu Anlass, dass nicht nur Kafkas Tagebuchnotizen, die dem jiddischen Theater gewidmet sind, sondern vor allem seine bisher weniger diskutierten Traumaufzeichnungen zum Theater, die in diesem Umkreis entstanden sind, in Bezug auf „Kafkas Theater“ diskutiert und mit der Frage konfrontiert werden, inwieweit Kafkas Inszenierung der Gesten im Medium der Literatur die Möglichkeiten und Grenzen der theatralischen Kunst befragt und dabei auch durchbricht (vgl. ISOLDE SCHIFFERMÜLLER).

Führt schließlich die durch die Beiträge angeregte Öffnung der literatur- und theaterwissenschaftlichen Forschung für Methoden und Theorien des jeweils anderen zu originären Blickweisen auf die kanonischen Texte, so gehen mit ihr auch die Infragestellung

---

<sup>13</sup> Die Premiere des Stücks *Die acht Oktavhefte* in einer Fassung und unter der Regie von Thom Luz fand am 24. Februar 2023 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg statt; vgl. online unter: <https://schauspielhaus.de/stuecke/die-acht-oktavhefte> [Stand: 15.3.2023].

lung kanonisierter Zugriffsformen und Vorstellungen in Bezug auf Kafkas Leben und Werk, seine ästhetische Praxis und ihre Rezeption einher. Beispielhaft hierfür ist das in der Forschung lange Zeit übersehene Interesse Kafkas für theatrale Unterhaltungsformen wie Chantants, Kabarets, Tingeltangel und Variétés. Mit dieser Akzentuierung wird angeregt, das einseitige Kafka-Bild eines melancholisch-depressiven Autors zu überdenken und die Rezeption vermeintlich seichter Varietéunterhaltung als vexierbildhaftes Neben- und Ineinander von Komik und existenzieller Schwere zu verstehen (vgl. MANFRED WEINBERG). Dass dieser Ansatz auch die dichotomisierende Gegenüberstellung von hochkulturellem Kunstwerk und anspruchsloser Unterhaltungskunst fraglich werden lässt, wird bestätigt durch Kafkas Operetten-Rezeption, in der seine Sicht auf das Genre zum einen von der Lust am Spektakel, dem Ausbruch aus alltagsweltlichen Schemen und dem immersiven, sozial integrativen Kunsterlebnis geprägt ist, zum anderen von einem thematischen Interesse. Die Operette erweist sich dabei in ihrem Formen- und Themensynkretismus offen für kontemporäre Diskurse und Themen, die sich auch in Texten Kafkas wiederfinden: so etwa die ökonomisch affizierten Machtstrukturen Amerikas, die sich in Leo Falls *Die Dollarprinzessin* zu erkennen geben und sich in dem Roman *Der Verschollene* widergespiegelt finden (vgl. STEFFEN HÖHNE).

Man sieht: „Kafkas Theater“ ist in dem hier begriffenen Sinne ein weites Feld, doch es ist mit dem bislang ausgebreiteten, zwischen Produktion, Reflexion und Rezeption changierenden Spektrum weder genau vermessen noch in seinen möglichen Ausprägungen und Verästelungen zur Gänze abschließend erfasst. Was jenseits der Untersuchungen und Analysen dieses Bandes liegt und gleichwohl zur thematischen Ausstrahlung von „Kafkas Theater“ gehört, findet sich unter anderem in jenen Dramen und Theaterstücken, die sich intertextuell auf seine Werke beziehen oder sie als Vorlage für eine eigene dramatische Umsetzung nutzen. Gemeint sind damit keine Prosadramatisierungen, mit denen ein epischer Stoff für das Theater bearbeitet wird, sondern eigenständige Stücke, die wie Heiner Müllers *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* auf Kafkas *Stadtwappen* rekurrieren oder wie Yoko Tawadas *Kafka Kaikoku* mit Versatzstücken aus *Die Verwandlung* arbeiten.<sup>14</sup> Nicht die Transformation des epischen Texts in eine spielbare Version für das Theater, also der Medienwechsel, ist in diesem Fall das primäre Anliegen. Hier dient der Prätext entweder zur Stärkung oder Stützung der his-

---

<sup>14</sup> Vgl. hierzu: Karl Heinz Götze: „Der Turm zu Babel oder: Heiner Müller lässt Kafka erzählen, wie die DDR untergegangen ist“, in: *Cahiers d’Études Germaniques* 51, 1 (2006), S. 217–236; Iris Hermann: „Hybride Relektüren in Yoko Tawadas Theaterstück *Kafka Kaikoku*“, in: Iris Hermann et al. (Hg.): *Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin. Studien zur urbanen Kulturentwicklung unter komparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Perspektiven*. Bamberg 2015, S. 279–293.

torischen Reflexion oder er liefert das Material für eine auf einen Hybridtext zielende ästhetische Strategie. Zu „Kafkas Theater“ gehören darüber hinaus alle Umsetzungen und Adaptionen seiner Werke im Bereich des Tanz- und Musiktheaters.<sup>15</sup> Zwar haben wir es bei den jeweiligen Librettos im Musiktheater mit Varianten der Prosadramatisierung zu tun, aber diese bilden erstens eine Einheit mit der jeweiligen Musikkomposition und sind von ihr nicht zu trennen, wobei die Komposition zweitens in ihrer medialen Ausprägung und Durchführung wiederum einer Analyse eigenen Rechts unterliegt und daher den herkömmlichen Rahmen theaterwissenschaftlicher Betrachtung übersteigt. Entsprechendes gilt, bis auf das Textkriterium natürlich, für das Tanztheater und seine Auslegung in Hinsicht auf die tänzerische Umsetzung und die Beziehung zwischen Musik und Choreografie. Und schließlich – man neigt fast dazu, es auszublenden oder zu vergessen – hatte Kafka selbst sich an der dramatischen Form versucht. Das nur in Fragmenten überlieferte und aus epischen und szenischen Entwürfen bestehende Dramolett *Der Gruftwächter* fristet in der Forschung jedoch nach wie vor ein Schattendasein und gewinnt, wie zu Recht hervorgehoben wurde, „eigentlich erst an Interesse im Rahmen der Erforschung von Kafkas Verhältnis zum Theater“.<sup>16</sup> Vielleicht wirft es ja ein bezeichnendes Licht auf den hier in Rede stehenden Zusammenhang, dass die zwischen November 1916 und Anfang 1917 entstandenen Entwürfe zu den ersten Schreibversuchen Kafkas nach einer fast zweijährigen Schaffenskrise gehören. Denn es macht beinahe den Eindruck, „als wollte er nach der Zeit des Schweigens durch die Anknüpfung an das Theatralische wiederum eine Phase literarischer Produktivität wie 1911/12 auslösen.“<sup>17</sup> Wie dem auch sei: Ein Nachdenken darüber, was sich alles mit „Kafkas Theater“ assoziieren lässt, kann selbstverständlich nicht darauf verzichten, den *Gruftwächter* in seine Überlegungen einzubeziehen. Dass sie in unserem Fall am Ende unvollständig sind, ja vielleicht sogar unvollständig bleiben müssen, liegt unter anderem an dem notwendig kurSORisch bleibenden Charakter unserer Einführung. Darüber hinaus dürfte sich aber auch gezeigt haben, dass diejenige Forschung, die sich für „Kafkas Theater“ interessiert,

<sup>15</sup> Unter den zahlreichen Adaptionen im Musiktheater seien hier v. a. die Opern *Der Prozess* von Gottfried von Einem (1953), *Ein Landarzt* von Hans Werner Henze (1964), *Das Schloss* von Aribert Reimann (1992) und *In the Penal Colony* von Philip Glass (2000) genannt. Für das Tanztheater sind Choreografien nach Kafka in den letzten Dezennien in Hülle und Fülle nachweisbar, darunter das vielbesprochene *Prozess*-Ballett von Mauro Bigonzetti (2015). Vgl. zu diesem Komplex übergreifend: Steffen Höhne / Alice Stašková (Hg.): *Franz Kafka und die Musik*. Köln / Weimar / Wien 2018.

<sup>16</sup> Bernhard Dieterle: „<Der Gruftwächter>“, in: Manfred Engel / Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2010, S. 240–246, 242. Auf das Stück wird in dem vorliegenden Band zwar eingegangen, aber nur beiläufig bzw. am Rande (vgl. SARAH STOLL und ULRICH STADLER).

<sup>17</sup> Katharina Meinel: „*Der Gruftwächter* oder Probleme des Dramatischen im Werk Franz Kafkas“, in: *Poetica* 27, 3 / 4 (1995), S. 339–373, 355.

beider Expertisen bedarf: der philologischen ebenso wie der theaterwissenschaftlichen. Ihre Zusammenführung im Rahmen dieses Sammelbandes war eines unserer Ziele, verbunden mit dem Wunsch, dadurch weitere Forschung anzuregen. Denn in dieser speziellen Form der Zusammenarbeit steht – auch das soll es (noch) geben – die Kafka-Forschung im Grunde erst am Anfang.

## Literatur

- Walter Benjamin: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestags“, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, S. 409–438.
- Bernhard Dieterle: „<Der Gruftwächter>“, in: Manfred Engel / Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2010, S. 240–246.
- Martin Esslin: „Kafka und das Theater“, in: Wolfgang Kraus / Norbert Winkler (Hg.): *Das Phänomen Franz Kafka*. Vorträge des Symposions der Österreichischen Franz-Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995. Prag 1997, S. 85–93
- Richard T. Gray: „The fourth wall. Illusion and the theater of narrative in Franz Kafka’s ‚Ein Bericht für eine Akademie‘“, in: Hamid Tafazoli (Hg.): *Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*. Bielefeld 2012, S. 103–130.
- Bernhard Greiner: „Aqedah („Fesselung“) des Theaters. Die Theater-Moderne als Feld der Begegnung griechischer und jüdischer Theatralität (am Beispiel Arthur Schnitzlers und Franz Kafkas)“, in: Christine Magerski (Hg.): *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*. Wiesbaden 2007, S. 337–350.
- Karl Heinz Götz: „Der Turm zu Babel oder: Heiner Müller lässt Kafka erzählen, wie die DDR untergegangen ist“, in: *Cahiers d’Études Germaniques* 51, 1 (2006), S. 217–236.
- Iris Hermann: „Hybride Relektüren in Yoko Tawadas Theaterstück Kafka Kaikoku“, in: Iris Hermann et al. (Hg.): *Deutschsprachige Literatur und Theater seit 1945 in den Metropolen Seoul, Tokio und Berlin. Studien zur urbanen Kulturentwicklung unter komparatistischen und rezeptionsgeschichtlichen Perspektiven*. Bamberg 2015, S. 279–293.
- Steffen Höhne / Alice Stašková (Hg.): *Franz Kafka und die Musik*. Köln / Weimar / Wien 2018.
- Peter W. Marx: „Dramentheorie“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart / Weimar 2012, S. 1–11.
- Katharina Meinel: „Der Gruftwächter oder Probleme des Dramatischen im Werk Franz Kafkas“, in: *Poetica* 27, 3 / 4 (1995), S. 339–373.
- Ramona Mosse: „Vor und hinter den Kulissen in Kafkas Theaterräumen. Ein Spaziergang“, in: *Thewis. Onlinezeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 2017: *Kafka und Theater*; online unter: <http://www.theater-wissenschaft.de/artikel-vor-und-hinter-den-kulissen-in-kafkas-theaterraeumen/> [Stand: 15.3.2023].
- Nikolaus Müller-Schöll: „Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas“, in: Christopher Balme / Erika Fischer-Lichte / Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen 2003, S. 189–201.
- Martin Puchner: „Kafka and the Theater. Introduction“, in: *The Germanic review* 78, 3 (2003), S. 163–165.

- James Rolleston: *Kafka's Narrative Theatre*. University Park / London 1974.
- Isolde Schiffermüller: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Erstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen 2011.
- Oliver Simons: „Schuld und Scham. Kafkas episches Theater“, in: Arne Höcker / Oliver Simons (Hg.): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld 2007, S. 269–293.
- Evelyn Torton Beck: *Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on his Work*. Madison / Milwaukee / London 1971.
- Joseph Vogl: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. Neuauflage. Zürich 2010.



# Kafkas Traum vom Theater

ISOLDE SCHIFFERMÜLLER

## 1

Kafkas Prosa wurde aufgrund ihrer szenischen Qualität immer wieder mit der Kunstform des Theaters in Verbindung gebracht. Schon Walter Benjamin weist in seinem Essay *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todesstages* auf die Affinität zwischen Brechts epischem Theater und Kafkas Erzählkunst hin und vergleicht diese mit dem chinesischen Theater, in dem sich die Handlung ganz ins Gestische auflöse.<sup>1</sup> Deutlich macht der Vergleich allerdings auch, wie verschieden und einzigartig die Bühne ist, auf der sich das mimisch-gestische Geschehen bei Kafka abspielt, und dies nicht allein aufgrund der offensichtlichen Differenz zwischen der dramatischen Gattung und dem erzählerischen Werk. Die Theatermetapher, die sich zunächst für Kafkas szenisches Erzählen anzubieten scheint, weitet sich daher schon in Benjamins Essay zur Vorstellung eines Welttheaters oder Naturtheaters aus, das keinen Raum außerhalb des Spiels kennt. Viele Geschichten Kafkas lesen sich in dieser Sicht als Akte auf jenem Naturtheater von Oklahoma, von dem im Romanfragment *Der Verschollene* erzählt wird, ein Theater, von dem es heißt, es sei das größte der Welt, ja „fast grenzenlos“, sodass hier jeder auftreten und gleichsam als Figurant seiner selbst eine Rolle spielen könne: „Kafkas Welt ist ein Welttheater. Ihm steht der Mensch von Haus aus auf der Bühne“.<sup>2</sup> Kafkas Werk durchbricht mit anderen Worten – worauf auch neuere Arbeiten hingewiesen haben<sup>3</sup> – den konkreten Bezugsrahmen des Theaters, mit dessen Kunst- und Darstellungsform sich der Autor jedoch in mehrfacher Hinsicht immer wieder auseinandergesetzt hat. Wie etwa

---

1 Walter Benjamin: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todesstages“, in: Walter Benjamin: *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1981, S. 9–38.

2 Ebd., S. 22.

3 Vgl. Joseph Vogl: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. München 1990, S. 13–31; Isolde Schiffermüller: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen 2011, das Kapitel: „Gestus und Theater“, S. 25–29.

die *Beschreibung eines Kampfes* zeigen kann, führt schon das poetische Laboratorium des jungen Kafka dem Leser das Phantomtheater einerkulissenartigen Welt vor Augen und inszeniert dabei die Sprachkrise der Epoche als gestische Dramaturgie einer halt- und bodenlosen Menschheit, die nur noch eine peinliche und schlechte Vorstellung von sich gibt. In den bekannten Erzählungen wie *Das Urteil* oder *Die Verwandlung* wird der Raum der Familie zur Bühne eines melodramatischen Geschehens. Besonders deutlich wird die dramaturgische Evidenz von Kafkas Erzählen im Roman *Der Proceß*, was auch an mehreren Stellen des Werks unterstrichen wird, so etwa in der berühmten Frage von Josef K. an seine Wächter, die ihn am Ende wie „alte untergeordnete Schauspieler“ zur Exekution führen: „An welchem Teater spielen Sie.“<sup>4</sup> Am Leitfaden der Theater motive, die Kafkas gesamtes Werk durchziehen, zeigt sich die erzählte Welt immer wieder als Gegenstand bewusster choreografischer Inszenierung, wobei die Gesten und Haltungen der Figuren als Mittel der Ver fremdung dienen können und dabei die Unterscheidung von Leben und Fiktion immer neu auf dem Spiel steht.

Ein bekanntes Zeugnis für Kafkas intensive Auseinandersetzung mit dem Theater sind die zahlreichen Tagebuchaufzeichnungen, die der jiddischen Schauspieltruppe aus Lemberg gewidmet sind, die zwischen Oktober 1911 und Februar 1912 in Prag gastierte und deren Vorstellungen Kafka regelmäßig besuchte. Aus den Tagebuchnotizen dieses Zeitraums spricht eine Begeisterung für das jiddische Theater, die ganz die kühle Distanz vermissen lässt, die Kafkas Beobachtungen im Allgemeinen kennzeichnet. Immer wieder vermerkt Kafka die faszinierende Authentizität eines Schauspiels, dessen umfassende Wirkung ganz auf der Überzeugungskraft der kollektiven Gesten und rituellen Gebärden beruht, die sich unmittelbar auf den Zuschauer übertragen, immer wieder spricht er von einer Erregung und Hingabe, die die Grenzen von Schauspiel und Zuschauer tendenziell zum Verschwinden bringt.<sup>5</sup> Die Vorstellungen des jiddischen Theaters stellen für Kafka sicherlich einen schöpferischen Impuls für das eigene Schreiben dar, das die kollektive Energie der Gebärdensprache ins Medium der Literatur übertragen will. Die umfassende Wirkung dieses Schauspiels wird dabei jedoch auch zum Gegenstand einer analytischen Reflexion, die sich auf die spezifischen Voraussetzungen der eigenen Kreativität bezieht. In einigen Tagebuchnotizen, die dem jiddischen Theater gewidmet sind, verzeichnet der Schriftsteller Kafka nicht nur seine Faszination für die kol-

---

4 Franz Kafka: *Der Proceß*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 2002, S. 306. Vgl. Claudia Liebrand: „Theater im ‚Proceß‘. Dramaturgisches zu Kafkas Romanfragment“, in: *Germanisch-Romantische Monatsschrift* 48 (1998), S. 201–217.

5 Vgl. Evelyn Torton Beck: *Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on his Work*. Madison / Milwaukee / London 1971; Guido Massino: *Kafka, Löwy und das Jiddische Theater*. Frankfurt a. M. / Basel 2007.

lektive Melodie des Schauspiels, er analysiert auch die literarischen Aspekte des Stücks, die Elemente der Handlung oder den Sprechtext und äußert bisweilen auch ein kritisches Urteil. Diese Aufzeichnungen, die die produktionsästhetische Bedeutung des Theaters für Kafkas Werk deutlich machen, sind – wie Guido Massino bemerkt hat – „durch eine doppelte Bewegung der begeisterten Anteilnahme und der Reflexion, der Hingabe und der aufmerksamen Analyse gekennzeichnet.“<sup>6</sup> Diese reflexiv gebrochene Teilnahme am Schauspiel, die sich zwischen Begeisterung und analytischer Distanz bewegt, prägt – so soll auch im Folgenden deutlich werden – Kafkas einzigartige Rezeption des Theaters.

In einer längeren Tagebuch-Eintragung vom 30. Dezember 1911 weist Kafka selbst auf die Eigenart des eigenen Nachahmungstriebs hin, der sich signifikant von dem des Schauspielers unterscheide:

„Mein Nachahmungstrieb hat nichts Schauspielerisches, es fehlt ihm vor Allem die Einheitlichkeit. Das Grobe, auffallend Charakteristische in seinem ganzen Umfange kann ich gar nicht nachahmen, ähnliche Versuche sind mir immer mißlungen sie sind gegen meine Natur. Zur Nachahmung von Details des Groben habe ich dagegen einen entschiedenen Trieb, die Manipulation gewisser Menschen mit Spazierstöcken, ihre Haltung der Hände, ihre Bewegung der Finger nachzuahmen drängt es mich und ich kann es ohne Mühe. Aber gerade dieses Mühelose, dieser Durst nach Nachahmung entfernt mich vom Schauspieler, weil diese Mühelosigkeit ihr Gegenspiel darin hat, daß niemand merkt, daß ich nachahme.“<sup>7</sup>

Kafka bestimmt hier seinen Nachahmungstrieb, ja seinen „Durst nach Nachahmung“, in einer deutlichen Differenz zur theatralischen Mimesis. Im Unterschied zum traditionellen Schauspieler, der einen Charakter auf die Bühne bringt, bezieht er die eigene Nachahmung auf die Imitation einzelner Details, auf eine Reihe von präzisen Ausdrucksbewegungen, Haltungen und Gesten, deren Inszenierung den anthropomorphen Charakter der Mimesis zerstellt. Gerade die mühelose Mimikry macht in seiner Sicht das Schauspiel zu einer *performance*, die ohne feste Bühne und ohne Zuschauer ausagiert wird. Kafka versucht in der Folge auch, die Eigenart dieses mimetischen Impulses genauer zu charakterisieren, wenn er die „äußerliche Nachahmung“ von einer „innerlichen“ unterscheidet, die – wie er feststellt – „oft so schlagend und stark ist, daß in meinem Innern gar kein Platz bleibt diese Nachahmung zu beobachten und zu konstatieren,

---

<sup>6</sup> Massino: *Kafka, Löwy*, S. 13.

<sup>7</sup> Franz Kafka: *Tagebücher*. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 2002, S. 329.

sondern daß ich sie erst in der Erinnerung vorfinde.“<sup>8</sup> Die so definierte ‚verinnerlichte‘ Nachahmung verweigert sich nicht nur der psychischen Reflexion, sie durchschlägt nach Kafka auch den Raum des Theaters, um die beobachtende Distanz des Zuschauers und die Differenz von Spiel und Ernst, von Wirklichkeit und Fiktion zum Verschwinden zu bringen. Vom Standpunkt der Bühne aus aber muss – wie Kafka bemerkt – diese buchstäbliche Verwirklichung des Spiels „unerträglich“ wirken, sie könne nur schlechtes Theater sein, da sie „die Grenze des Spiels nicht wahrt und zu stark nachahmt“:

„Mehr als äußerstes Spiel kann dem Zuschauer nicht zugemuthet werden. Wenn ein Schauspieler, der nach Vorschrift einen anderen zu prügeln hat, in der Erregung, im übergroßen Anlauf der Sinne, wirklich prügelt und der andere vor Schmerzen schreit, dann muß der Zuschauer Mensch werden und sich ins Mittel legen.“<sup>9</sup>

Wenn sich mit anderen Worten die Affekte von Furcht und Mitleid in realen Schmerz konvertieren, stehen die Voraussetzungen und Grenzen der aristotelischen Mimesis und Katharsis in Frage. Kafka spricht in diesem Sinn von einem zu mächtigen Nachahmungstrieb, der die Differenz von Leben und Kunst aufs Spiel setzt. Nicht das Schauspiel auf der Theaterbühne, nur das Medium der Schrift kann in seiner Sicht diesen Exzess einer „innerlichen“ Nachahmung aufnehmen und nachträglich aus der epischen Distanz in Erinnerung rufen.

Kafka bestimmt in der zitierten Tagebuchaufzeichnung des Jahres 1911 die Prämissen seines Werks in ihrer Differenz zum theatralischen Schauspiel. Seine Literatur befragt dann mit den Möglichkeiten und Grenzen der theatralischen Kunst auch immer wieder die spezifischen Voraussetzungen der eigenen artistischen Vernunft. Kafkas doppelbödige und ambivalente Erfahrung des Theaters ließe sich an vielen seiner Texte ablesen. Ein Licht auf seine ästhetische Anthropologie wirft beispielsweise der *Bericht für eine Akademie*, der dem Versprechen der Nachahmung nachgeht und dabei das anthropomorphe Ideal der aristotelischen Mimesis einer äffischen Karikatur unterzieht. Im Folgenden soll jedoch die Frage nach Kafkas Auseinandersetzung mit der Schauspielkunst nicht am Beispiel seines Werks, sondern anhand seiner Träume vom Theater erörtert werden, die der Autor in den Tagebüchern aufzeichnete und die bisher kaum kommentiert wurden.

---

8 Ebd.

9 Ebd., S. 330.