

Dirk Oschmann

Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche

*Schön ist Gottes Welt.
Nur eines ist nicht schön: wir.*

Čechov an Suvorin,
9. Dezember 1890

I. Forschungspositionen

Ob und auf welche Weise Kafka etwas mit Nietzsche zu tun hatte, darüber bestand in der Forschung lange Zeit keine Einigkeit. Max Brod jedenfalls hat sich scharf gegen jeden Versuch ausgesprochen, eine Verbindung zwischen den beiden Autoren herzustellen. »Nietzsche ist [...] in der Geschichte des letzten Jahrhunderts der fast mathematisch genaue Gegenpol Kafkas. Es zeigt die Instinktlosigkeit mancher Kafka-Erklärer, daß sie sich nicht scheuen, Kafka und Nietzsche [...] auf einer Ebene zusammenzubringen, – als ob es hier irgendwelche noch so vage Bindungen, Vergleichsmöglichkeiten und nicht den puren Gegensatz gäbe.«¹ Tatsächlich sind weder in Kafkas Tagebüchern noch in seinen Briefen explizite Äußerungen zu Nietzsche nachzuweisen. Lediglich Berichte aus zweiter oder dritter Hand dokumentieren die Beschäftigung des Autors mit dem Philosophen. Ironischerweise soll es jedoch gerade ein Streit über Nietzsche gewesen sein, der am Anfang von Brods Freundschaft mit Kafka stand. Am 23. Oktober 1902 referiert der achtzehnjährige Max Brod in der Prager Lese- und Redehalle über Schopenhauers Willensmetaphysik, die er gegen Nietzsches Umwertungen und Fortführungen verteidigt. Der zwei Jahre ältere Kafka habe Brods Argumentation vehement widersprochen und Nietzsches signifikante Weiterentwicklung von Schopenhauers Konzept herausgestellt.² Die anschließende Diskussion auf dem gemeinsamen Heimweg begründet die nicht zuletzt literaturgeschichtlich relevante Freundschaftsbeziehung. Kafka selbst schweigt zu diesem biographisch-anekdoteschen Detail.

1 Max Brod: Über Franz Kafka. Frankfurt a. M. 1966, S. 259.

2 Vgl. Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn. München 2005, S. 112f.

Das andere Extrem des Meinungsspektrums wird von Patrick Bridgwater vertreten, der einige Jahre nach Brods kategorischer Ablehnung einer Verknüpfung oder Einflussnahme, nämlich in seinem 1974 publizierten Buch *Kafka and Nietzsche*, behauptet: »[N]o objective critic can fail to recognize that there are in fact countless ›connexions‹ and ›parallels‹ between the two writers«. ³ Speziell nach 1914, also etwa ab Kriegsbeginn, sei die Welt von Nietzsches Ideen zur Gänze Kafkas Welt geworden, ⁴ ihren gemeinsamen Rückhalt bildeten Schopenhauer und Darwin. Mit den wichtigsten Schriften Nietzsches sei der Autor bestens vertraut gewesen, etwa mit der *Geburt der Tragödie*, den *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, mit *Menschliches*, *Allzumenschliches* oder auch mit der *Fröhlichen Wissenschaft*. Im Hinblick auf Kafkas Spätwerk nennt er *Zur Genealogie der Moral* gar das »›sourcebook‹ in one later work after another«. ⁵ Als wichtigste Quelle dienen ihm allerdings die von Gustav Janouch aufgezeichneten Gespräche mit Kafka, die von der Forschung längst nicht mehr ästimiert werden, weil sie zu Recht als unzuverlässig und inauthentisch gelten. ⁶

Dennoch ist die grundsätzliche Differenz in der Wahrnehmung durch Brod und Bridgwater erklärungsbedürftig. Bei aller Skepsis, die man Brods weithin idealisiertem Kafka-Bild entgegenbringen mag, wird man nicht unterstellen wollen, dass er gänzlich falsch geurteilt habe. Natürlich muss er eine Nähe Kafkas zu Nietzsche von vornherein leugnen, um den verehrten Freund und Autor als zutiefst religiösen Schriftsteller positionieren zu können. Doch auch unabhängig davon ist Nietzsche sicher nicht der erste Bezugspunkt, auf den man verfällt, wenn man Kafka liest; eher schon wären Kierkegaard, Dostojewskij oder Flaubert zu nennen. ⁷ Der Hauptgrund für Brods Einschätzung aber scheint darin zu liegen, dass Kafka sich Nietzsches Visionen des Dionysisch-Rauschhaften, oder allgemeiner gesprochen: den mannigfaltigen Postulaten der Lebenssteigerung verweigert, die eine ganze Generation in ihren Bann geschlagen haben. Weder teilt er die lebensphilosophischen Grundannahmen, wie sie von Nietzsche, Simmel, Bergson und Dilthey formuliert worden sind, noch lässt er sich maßgeblich von der vitalistischen Ausrichtung der Epoche beeindrucken. Folglich spielt für ihn Authentizität als Kunstprogramm auch keine Rolle. Dass er sich den zeitgenössischen Lebensreformbewegungen gegenüber

3 Patrick Bridgwater: *Kafka and Nietzsche*. Bonn ²1987, S. 14.

4 Ebenda, S. 15.

5 Ebenda, S. 11.

6 Vgl. Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt a. M. 1961.

7 Vgl. etwa Bert Nagel: *Kafka und die Weltliteratur*. Zusammenhänge und Wechselwirkungen. München 1983. Manfred Engel u. Dieter Lamping (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen 2006.

offen gezeigt hat, steht dazu nicht im Widerspruch, wenn man die durchweg ironische Kommentierung berücksichtigt, mit der er seine Aktivitäten begleitet.

Allerdings liegt auch Bridgwater nicht gänzlich falsch, wiewohl seine These von der Allgegenwart Nietzsches in Kafkas Werk überzogen erscheint. Es sind vielmehr einzelne Texte, die konkrete Bezugnahmen auf Nietzsche erkennen lassen, so vor allem die Erzählungen *In der Strafkolonie* und *Ein Landarzt*, die bis in die Wort- und Metaphernwahl hinein auf Denkfiguren und Problemstellungen Nietzsches aus der *Genealogie der Moral* reagieren, indem sie diese narrativ entfalten. Für die *Strafkolonie* betrifft es zum Beispiel den Zusammenhang von Strafe und Gedächtnis,⁸ ebenso aber die Genealogie und suggerierte Ebenbürtigkeit verschiedener Moralvorstellungen, mit denen sich der Protagonist im Text konfrontiert sieht, während im *Landarzt* Nietzsches Überlegungen zu Arzt und Priester als modernen, aber wirkungslosen Inkarnationen des Heilands ebenso eine Rolle spielen wie das Bild einer von Würmern zerfressenen Wunde, die zwar hässlich sein mag, jedoch immerhin als Indiz des Lebendigen aufgefasst werden kann.⁹

Doch bereits der junge Kafka hatte sich gründlicher mit Nietzsche befasst.¹⁰ Es sind folglich zwei Phasen in seiner Auseinandersetzung mit Nietzsche zu unterscheiden: Die erste liegt vor 1910, die zweite nach 1914. In der ersten, im Umfeld der *Beschreibung eines Kampfes* anzusiedelnden Phase stehen *Also sprach Zarathustra*, *Die Geburt der Tragödie* sowie der 1903 erstmals publizierte Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* im Mittelpunkt, und hier wiederum Reflexionen auf die Potentiale und Grenzen der Sprache. Damit partizipiert Kafka an dem von Nietzsche, Fritz Mauthner und Hugo von Hofmannsthal geprägten sprachkritischen Diskurs der Jahrhundertwende, ohne freilich in ihm aufzugehen. Denn trotz direkter und indirekter Bezugnahmen auf Nietzsches wir-

8 Aus der Fülle des möglichen Inspirationsmaterials sei nur ein Beispiel aus Nietzsches *Genealogie der Moral* zitiert: »Strafe als ein Gedächtnismachen, sei es für Den, der die Strafe erleidet – die sogenannte ›Besserung‹, sei es für die Zeugen der Exekution« (Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1988. Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, S. 245–412, hier S. 318. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter Verwendung der Sigle KSA nachgewiesen).

9 Ebenda, S. 367. Ein noch deutlicherer Bezug lässt sich zum Abschnitt *Die Zukunft des Arztes in Menschliches, Allzumenschliches* herstellen, wo Nietzsche den Kleinmut als »Wurmfrass aller Kranken« bezeichnet und die Position des Arztes in der Moderne als Alleskönner und »Heiland« heraushebt (KSA 2, S. 203f.).

10 Vgl. Peter-André Alt: Franz Kafka (Anm. 2), S. 93. Bert Nagel: Kafka und die Weltliteratur (Anm. 7), S. 301.

kungsmächtigen Aufsatz¹¹ kann man im Falle der *Beschreibung eines Kampfes* nicht von literarisch inszenierter Sprachskepsis reden, allenfalls von »Sprachexperimenten«,¹² die bisweilen geradezu eine Lust an der sprachlichen Selbstermächtigung des Subjekts zelebrieren.

Ungeachtet der skizzierten Phasenbildung lassen sich natürlich gemeinsame Überzeugungen oder auch Strukturanalogien entdecken, die sich allerdings nicht notwendig einem unmittelbaren Rekurs Kafkas auf Nietzsche verdanken, sondern eher dem grundsätzlich skeptischen Milieu der Moderne. Darauf hat auch die neuere, immer noch sehr überschaubare Forschung punktuell verwiesen, wie sie überhaupt vorsichtiger Urteile über eine mögliche Korrelation der zwei Autoren fällt.¹³ Sowohl Nietzsche als auch Kafka begreifen die Moderne in der Tradition Rousseaus als Zeitalter der Vermittelmäßigung, beide üben vehement Erkenntniskritik, beide sind vom unhintergehbaren Perspektivismus des Lebens sowie von der Welt als permanentem Auslegungsgeschehen überzeugt,¹⁴ und beide widmen sich mit großer Intensität dem, was Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* die »Stufen der Scheinbarkeit« (KSA 5, S. 53) nennt, die er für realer hält als alle Begriffe von wahr und falsch. Auffällig ist schließlich auch, dass Kafka zunehmend die Erinnerung als Darstellungselement aus dem Erzählprozess ausschließt – als habe er sich die zweite *Unzeitgemäße Betrachtung* über *Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* zu eigen gemacht und in der Folge seinen Protagonisten die Last der Vergangenheit ersparen wollen.

Im Anschluss an Friedrich Beißner hat Peter U. Beicken von einer »Erzählreduktion aufs Momentane« gesprochen,¹⁵ die sich aus Kafkas Beschränkung der Darstellung auf die konkreten Wahrnehmungs- und Bewusstseinsvorgänge seiner Figuren ergebe. Diese Fokussierung auf die

11 Vgl. Lukas Trabert: Erkenntnis- und Sprachproblematik in Franz Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 61 (1987), S. 298–324. Barbara Neymeyr: Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*. Heidelberg 2004, S. 167–169.

12 Ebenda, S. 167.

13 Vgl. Peter-André Alt: Franz Kafka (Anm. 2), S. 92–94 u. ö. Siehe außerdem Hartmut Binder: Jugendliche Verkennung. Kafka und die Philosophie. In: Wirkendes Wort 34 (1984), S. 411–421. Stanley Corngold: Nietzsche, Kafka, and the Question of Literary History. In: Volker Dürr, Reinhold Grimm u. Kathy Harms (Hg.): Nietzsche. Literature and Values. Madison 1988, S. 153–166. Neuerdings Wiebrecht Ries: Nietzsche / Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne. Freiburg, München 2007.

14 Vgl. etwa Christa Meese: Wirklichkeit als Schein und Deutung im Werke Franz Kafkas und Friedrich Nietzsches. Würzburg 1999.

15 Peter U. Beicken: Berechnung und Kunstaufwand in Kafkas Erzählrhetorik. In: Marie Luise Caputo-Mayr (Hg.): Franz Kafka. Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia. Berlin 1978, S. 216–234, hier S. 223.

Darstellung unmittelbar sich vollziehender Bewusstseinsvorgänge bedeutet jedoch im Umkehrschluss, dass für Kafka die Erinnerung als wesentliches Konstituens des Erzählens in der Moderne kaum eine Rolle spielt, ganz im Gegensatz etwa zu Proust, Joyce, Rilke, Thomas Mann oder Uwe Johnson, für die Erinnern und Erzählen unauflöslich miteinander verschränkt sind. Fast programmatisch stellt der Autor bereits im Jahre 1900 fest: »Wie viel Worte in dem Buche stehn! Erinnern sollen sie! Als ob Worte erinnern könnten!«.¹⁶ Und in einem späteren Erzählfragment verfällt nicht nur die sprachliche Repräsentation von Erinnerung der Kritik, sondern der Erinnerungsvorgang überhaupt: »[J]a, schon das Erinnern ist traurig, wie erst sein Gegenstand!«.¹⁷

Die allmähliche Austreibung der Erinnerung aus der Sprache und damit aus dem Erzählen zeigt der Entwicklungsgang von Kafkas Romanen besonders anschaulich. Während im *Verschollenen*, der noch an den Realismus des 19. Jahrhunderts anschließt, der Protagonist Karl Roßmann mit einer detaillierten, seinen ganzen Lebensgang bestimmenden Vergangenheit ausgestattet wird, erfährt man über Josef K.s Vergangenheit im *Proceß* schon sehr viel weniger, und im *Schloß* beschränken sich die Einblicke in K.s Erinnerung, Vergangenheit oder Herkunft gar auf drei knappe Hinweise, sodass es der Figur an zeitlicher Tiefe mangelt und ihre ursprüngliche Handlungsmotivation dunkel bleibt. Sofern dergestalt die Erinnerung bewusst vorenthalten wird, ist die Figur um eine wesentliche Dimension verkürzt und dem Leser die Möglichkeit genommen, sich ein vollständiges Bild von ihr zu machen und sie ins allgemeine Weltwissen einzuordnen. Mit Ausnahme der Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*, wo die Abschaffung der Erinnerung allerdings gleich zu Beginn des Textes regelrecht vorgeführt wird, kommt ihr weder für das Erzählen noch für die Ich-Konstitution der Protagonisten erkennbare Bedeutung zu. Wo aber die Erinnerung eine Rolle zu spielen scheint, wie im Fragment *Beim Bau der chinesischen Mauer*, dort wird sie durch die Aufhebung der chronologischen Ordnung sowie durch die unablässige Vermischung der Zeitebenen diskreditiert.

II. Das nicht festgestellte Tier

Kafkas Rekurs auf Nietzsche zeichnet sich in oftmals hochgradig vermittelten thematischen, formalen und bildlichen Konstellationen ab, mehr

16 Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit. Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1993, S. 8.

17 Ebenda, S. 131.

aber noch in der Entfaltung einer grundsätzlich *skeptischen Anthropologie*. Die Frage »Was ist der Mensch?« hatte Kant einst als Synthese der Fragen »Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen?« aufgefasst.¹⁸ Nichts dergleichen interessiert Nietzsche. In seiner Sicht ist der Mensch »ein vielfaches, verlogenes, künstliches und undurchsichtiges Thier, den andern Thieren weniger durch Kraft als durch List und Klugheit unheimlich [...]« (KSA 5, S. 235). Mit einer berühmten Formulierung in *Jenseits von Gut und Böse* charakterisiert er ihn grundlegend als »das *noch nicht festgestellte Thier*« (KSA 5, S. 81) und zieht damit gleichsam die Konsequenz aus Darwins Evolutionslehre. Die eigene Formulierung hat ihn offenbar so stark überzeugt, dass er fortan kontinuierlich darauf zurückgreift, insbesondere in der *Genealogie der Moral*. Mal kennzeichnet er den Menschen dort als »*interessantes Thier*«, dessen Überlegenheit über das »sonstige[-] Gethier« aus seiner *Bosheit* erwachse (KSA 5, S. 266), mal nennt er ihn ein »ehrliche[s] Thier[-]« (KSA 5, S. 270), mal ein »Raubthier«, das durch den Prozess der Zivilisation zu einem »zahme[n] und civilisirte[n] Thier«, letztlich also zu einem »Hausthier« gemacht werde, eine Vorstellung, in der Nietzsche zugleich den »*Sinn aller Cultur*« erblickt (KSA 5, S. 275f.). Sobald er über Wertungszusammenhänge spricht, erklärt er den Menschen zum »abschätzende[n] Thier an sich« (KSA 5, S. 306). Er nennt ihn außerdem das »Halbthier« (KSA 5, S. 324), das »kranke Thier«, das »muthige[-] und reiche[-] Thier« (KSA 5, S. 367), das »*delikate*[-] Thier[-]« (KSA 5, S. 372), das »tapferste und leidgewohnteste Thier« (KSA 5, S. 411) oder schlicht den »Thiermenschen« (KSA 5, S. 332). Nur ein »animal rationale« nennt er ihn bewusst nicht, weil er den Menschen dezidiert von seiner Leiblichkeit her denkt. Ganz auf der Linie Darwins lassen diese Variationen einerseits keinen Zweifel an der Depotenzierung des Menschen als vermeintlicher Krone der Schöpfung; andererseits illustrieren sie im Vollzug der Argumentation noch einmal den tentativen Charakter der Ausgangsthese, dass der Mensch ein noch *unbekanntes* Tier sei, das vorerst nur näherungsweise zu erfassen ist: »Denn der Mensch ist kränker, unsicherer, wechselnder, unfestgestellter als irgend ein Thier sonst, daran ist kein Zweifel« (KSA 5, S. 367). Sobald Nietzsche jedoch dieses Tier tatsächlich einmal näher zu bestimmen versucht, entscheidet er sich für den schon durch Darwin naheliegenden Vergleich mit dem Affen, und namentlich der »Mensch der »modernen Ideen« ist offenkundig nichts als ein »stolze[r] Affe« (KSA 5, S. 156). Darauf wird zurückzukommen sein.

18 Immanuel Kant: Logik. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 5: Schriften zur Metaphysik und Logik. Darmstadt 1983, S. 417–582, hier S. 448 (A 26).

Kaum anders geht es bei Kafka zu. Auch er behandelt den Menschen im Grunde als das noch nicht festgestellte Tier. In Briefen an Felice Bauer und Max Brod vom Herbst 1917 heißt es in beinahe identischer Formulierung: »Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe, so ergibt sich, daß ich nicht eigentlich danach strebe ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen, sondern, sehr gegensätzlich, *die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft* zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen [...] Zusammengefaßt, kommt es mir also nur auf das Menschen- und Tiergericht an [...]«. ¹⁹ Die wiederkehrende Rede von der »ganzen Menschen- und Tiergemeinschaft« verweist nicht nur auf den gemeinsamen Lebenskreis, dem Mensch und Tier angehören, oder auf ihre wechselseitige Abhängigkeit voneinander, sondern auch darauf, dass es weder eine Hierarchie noch klar erkennbare Grenzen im Reich der Kreatürlichkeit gibt. Die *Achtung vor der Kreatur* gleichsam als ethische Aufgabe ins Bild zu setzen, zählt deshalb zu den wichtigsten Anliegen von Kafkas Werk. ²⁰

Dieses Werk umfasst bekanntlich eine Reihe von Tiergeschichten, ²¹ zum Beispiel *Schakale und Araber*, *Der Bau*, *Forschungen eines Hundes* oder auch *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. In all diesen Texten agieren Tiere als Protagonisten. Außerdem begegnet man im gesamten Werk einer Fülle an Tiervergleichen und Tiermetaphern, oftmals an exponierter Stelle, etwa am Ende des *Proceß*-Romans, wo es von Josef

19 So Kafka an Max Brod am 7. oder 8. Oktober 1917. Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). Briefe 3: April 1914–1917. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 2005, S. 342f. (Hervorh. d. Verf.). Vgl. die entsprechende Passage an Felice Bauer im Brief vom 30. September 1917 (ebenda, S. 333).

20 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Mathias Mayers Beitrag zu Georg Trakl in diesem Band. Auf Kafkas Ethik der Kreatürlichkeit hat schon Benjamin zeitig die Aufmerksamkeit gelenkt. Vgl. Walter Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 2.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M. 1991, S. 409–438, hier S. 432.

21 Vgl. hierzu ausführlich Wilhelm Emrich: Franz Kafka. Bonn 1958, S. 92–186. Karl-Heinz Fingerhut: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählergerüste und Figurenspiele. Bonn 1969. Manfred Schneider: Kafkas Tiere und das Unmögliche. In: Rudolf Behrens u. Roland Galle (Hg.): Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im Roman. Würzburg 1995, S. 83–102. Gerhard Neumann: Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 87–122, hier S. 115–122. Ders.: Kafkas Verwandlungen. In: Aleida u. Jan Assmann (Hg.): Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX. München 2006, S. 245–266, hier S. 256–258. Oliver Jahraus u. Bettina von Jagow: Kafkas Tier- und Künstlergeschichten. In: Dies. (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen 2008, S. 530–552.

K. heißt, er sei gestorben »[w]ie ein Hund!«.²² Daneben trifft man auf Akteure, die sich tatsächlich wie Tiere verhalten, so zum Beispiel der Verurteilte in der *Strafkolonie*.²³ Drittens schließlich bietet das Werk ein Panoptikum fabelhafter Kreaturen, da es mit einer Vielzahl an Mischwesen und Kreuzungen aufwartet. Man begegnet Kreuzungen zwischen Mensch und Tier, so in der kurzen Erzählung *Ein altes Blatt* oder im Falle der mit Schwimmhäuten zwischen den Fingern ausgestatteten Figur Leni im Roman *Der Proceß*,²⁴ man trifft auf Kreuzungen zwischen Tieren verschiedener Gattungen, etwa in dem Text *Eine Kreuzung*, in der »ein eigentümliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm«, im Vordergrund steht, das obendrein »fast auch noch ein Hund sein [will]«,²⁵ aber auch zwischen belebten Wesen und unbelebten Objekten, wie bei Odradek in *Die Sorge des Hausvaters*. Odradek sieht aus wie eine Zwirrspule auf zwei Beinen, was es aber ist, bleibt völlig offen: »[D]as Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.«²⁶ Von Odradek weiß man nichts: weder, *was* oder *wer* er ist, noch, woher der Name kommt. Und auf die Frage nach seinem Wohnsitz antwortet er: »Unbestimmter Wohnsitz.«²⁷ Im Falle Odradeks ist aber nicht nur der Wohnsitz »unbestimmt«, vielmehr repräsentiert Odradek die Unbestimmbarkeit selbst; er ist gleichsam eine Figur der kategorialen Verweigerung, an der jedes Sinnbegehren scheitert.²⁸

Während Odradek die Extremform der Unbestimmbarkeit veranschaulicht, weist der Mensch als solcher gleichfalls ein hohes Maß an Unbestimmbarkeit auf, sofern er sich permanent auf dem schmalen Grat zwischen Mensch und Tier zu bewegen scheint. Kafkas Texte erzählen ja in

22 Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). *Der Proceß*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990, S. 312.

23 Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994, S. 201–248, hier S. 203f.: »Übrigens sah der Verurteilte so hündisch ergeben aus, daß es den Anschein hatte, als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur pfeifen, damit er käme«.

24 Vgl. Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). *Der Proceß*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990, S. 145.

25 Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1993, S. 372–374, hier S. 372, 374.

26 Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler. Frankfurt a. M. 1996, S. 282–284, hier S. 283.

27 Ebenda, S. 284.

28 Von ähnlich grotesker Qualität wie Odradek sind auch die zwei Zelluloidbälle, mit denen Blumfeld, ein älterer Jungeselle, im gleichnamigen Erzählfragment zu kämpfen hat. Vgl. Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1993, S. 229–266, hier S. 232–252.

der Tradition des *Grotesken* nicht nur von Mischwesen und Kreuzungen aller Art, die aus den gewohnten Ordnungen herausfallen und sämtliche Erwartungen zerstören, die folglich anarchisch sind und Desorientierung auslösen,²⁹ sondern sie berichten auch von Verwandlungen und Substitutionen als Veranschaulichungen fließender Übergänge. Das bedeutendste Exempel stellt in dieser Hinsicht selbstverständlich Gregor Samsa dar, der sich eines Morgens »zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt« findet,³⁰ ein Vorgang, der im Gegenzug allmählich zu charakterlichen Wandlungen seiner Familienmitglieder führt. Ob Gregor Samsa damit derjenige geworden ist, der er von Anfang an war, lässt sich nicht sagen. Auf andere Weise versinnbildlicht auch der Hungerkünstler in der gleichnamigen Erzählung einen Verwandlungsprozess, indem er sich durch sein Hungern mehr und mehr in seine Kreatürlichkeit zurückzieht – bis zum Punkt seines fast völligen Verschwindens, an dem er dann durch die wahre Kreatur, nämlich einen jungen Panther, ersetzt wird.³¹ Sowohl in der *Verwandlung* als auch im *Hungerkünstler* tritt jeweils ein Tier an die Stelle des Men-

29 Äußerst treffend hat Wolfgang Kayser Kafkas Erzählungen als »kalte Grotesken« bezeichnet. Die Begründung dafür lautet: »Es gibt bei ihm keine »Begegnungen«, keine plötzlichen Einbrüche, keine eigentlichen Verfremdungen, weil die Welt von Beginn an fremd ist. Wir verlieren nicht den Boden, weil wir niemals fest auf ihm gestanden haben; wir haben es nur nicht gleich gemerkt« (W. Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957, S. 160). Ähnliches hat Carl Pietzcker im Blick, wenn er für das Groteske allgemein konstatiert: »Das Absurde versteht sich als metaphysisch, das Groteske als irdisch« (C. Pietzcker: *Das Groteske*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt 1980, S. 85–102, hier S. 95). Zum Grotesken in systematischer Hinsicht vgl. außerdem Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien 2001.

30 Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe* (Anm. 16). Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler. Frankfurt a. M. 1996, S. 113–200, hier S. 115.

31 Franz Kafka: *Ein Hungerkünstler*. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe* (Anm. 16). Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler. Frankfurt a. M. 1996, S. 333–349, hier S. 349: »In den Käfig aber gab man einen jungen Panther. Es war eine selbst dem stumpfsten Sinn fühlbare Erholung, in dem so lange öden Käfig dieses wilde Tier sich herumwerfen zu sehn«. Dass die Erzählung *Ein Hungerkünstler* auch gegenläufig interpretiert werden kann, gehört zu den typischen Merkmalen von Kafkas Texten. In dieser Perspektive wäre das Bemühen des Protagonisten als eines Körperkünstlers nicht als Rückzug in die Kreatürlichkeit zu bewerten, sondern gerade als Versuch, sich über diese zu erheben und damit den Beweis für eine vergeistigte Kunst anzutreten, die es mit den Bedingungen des Körpers aufnimmt, indem sie diese negiert. Der jeweilige Gang der Argumentation hängt demnach auf elementare Weise von der Wertungsperspektive ab: Folgt man als Leser dem Hungerkünstler in seiner Schilderung oder liest man den Text gegen ihn? Wertet man also auf der Ebene des Erzählers oder auf der Ebene des Erzählten? Wie Reinhard Lettau gezeigt hat, gehört dieses offene Verfahren, bei dem das Erzählte gegen den Erzähler erschlossen werden muss, zu den wesentlichen Darstellungsprinzipien Kafkas. Vgl. R. Lettau: *Erzählmodelle Kafkas*. In: Ders.: *Zerstreutes Hinausschaun. Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen*. München, Wien 1980, S. 192–214, hier S. 214.

schen, wobei die Übergänge nicht nur minutiös beschrieben werden, sondern offenbar leicht zu vollziehen sind.

Die eigentliche Komplementärgeschichte zur *Verwandlung* ist aber die Satire *Ein Bericht für eine Akademie* aus dem Jahr 1917. Hier wird nicht die Verwandlung des Menschen in ein Tier erzählt, sondern die Verwandlung eines Tiers in einen Menschen, genauer noch: in einen Künstler. Das Tier-Sein ist als Potentialität im einen Fall ebenso angelegt wie im anderen Fall die Mensch-Werdung, wobei die wechselseitige Durchlässigkeit zugleich als Ausweis der Unbestimmbarkeit, ja der Nicht-Feststellbarkeit im Sinne Nietzsches aufgefasst werden kann. Die drei Erzählungen *Die Verwandlung*, *Ein Bericht für eine Akademie* und *Ein Hungerkünstler* bilden insofern einen Zusammenhang, als sie narrative Variationen über die Grauzonen im Übergang von Mensch und Tier darstellen.³²

III. Die geschundene Kreatur: *Ein Bericht für eine Akademie*

Neben den Erzählungen *In der Strafkolonie* und *Ein Landarzt* scheint *Ein Bericht für eine Akademie* wiederum derjenige von Kafkas Texten zu sein, in welchem das stärkste Echo von Nietzsches in *Also sprach Zarathustra*, in *Zur Genealogie der Moral* und in *Menschliches, Allzumenschliches* entwickelten skeptischen Anthropologie zu vernehmen ist.³³ Nietzsche redet hier nämlich nicht nur allgemein vom Menschen *als* Tier und im Verhältnis *zum* Tier, sondern wiederholt auch in konkreter Hinsicht auf den Affen. »Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. [...] Einst wart ihr Affen, und auch jetzt noch ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe« (KSA 4, S. 14). Mit aller gebotenen Vorsicht darf man formulieren, dass Kafkas Text eine umfassende Veranschaulichung dieser Diagnose anzustreben scheint.³⁴

32 Gerhard Neumann rückt diese drei Texte nicht nur in einen Zusammenhang, sondern erblickt in ihnen auch »drei verschiedene Varianten« Kafkas, Tiergeschichten zu erzählen (G. Neumann: Kafkas Verwandlungen (Anm. 21), S. 256).

33 Siehe in diesem Zusammenhang Ralf R. Nicolai: Nietzschean Thought in Kafka's *A Report to an Academy*. In: *Literary Review* 26 (1983), S. 551–564. Wesentlich aufschlussreicher ist freilich Klaus-Peter Philippi: Das Paradigma reflektierter Freiheit: *Ein Bericht für eine Akademie*. In: Ders.: *Reflexion und Wirklichkeit. Untersuchungen zu Kafkas Roman Das Schloß*. Tübingen 1966, S. 116–151, hier S. 121–124 u. S. 140–143. Am deutlichsten treten die Bezüge bisher ans Licht bei Andreas Kilcher u. Detlef Kremer: *Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas Bericht für eine Akademie*. In: Claudia Liebrand u. Franziska Schößler (Hg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg 2004, S. 45–72, hier S. 58–61.

34 Diese Vorsicht ist allemal angebracht bei einem Text, der, traut man der Forschung, gleichsam unendlich viele Traditionslinien verknüpft. Zu Recht sprechen Kilcher und

Ein Affe namens Rotpeter ist bekanntlich der Protagonist der Erzählung. Auf Einladung einer Akademie soll dieser Affe über sein »äffisches Vorleben« Auskunft geben.³⁵ Sofern er dabei den diskursiven Regeln einer wissenschaftlichen Institution entspricht, tritt ironischerweise allerdings sogleich jene Situation ein, die Nietzsche für keine Seltenheit »in academia« gehalten hat: »Häufiger schon geschieht es, dass, wie angedeutet, der wissenschaftliche Kopf auf einen Affenleib [...] gesetzt ist« (KSA 5, S. 45). Dass ein solches Affentum den Protagonisten charakterisiert, versteht sich von selbst, doch Rotpeter thematisiert auch das Affentum seines wissenschaftlichen Auditoriums: »Ihr Affentum, meine Herren, [...] kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles« (BA, S. 300). Die Grenze zwischen Tier und Mensch, zwischen Natur und Zivilisation bleibt also nicht nur für den Affen Rotpeter durchlässig. Mit Recht erblickt deshalb Gerhard Neumann in diesem Text Kafkas »kultur-anthropologisches Vermächtnis«.³⁶ Durch wiederkehrende Anspielungen und Verweise auf die animalische Herkunft des Menschen macht Rotpeter darauf aufmerksam, dass der Mensch ja selbst einst dem Affentum entsprungen sei, nur eben früher. Und die Gefahr eines Rückfalls ins Affentum scheint jederzeit gegeben. Denn während Rotpeter allmählich menschliches Verhalten annimmt, wird sein erster Lehrer im Gegenzug »selbst [...] fast äffisch« (BA, S. 312).

In gedrängter Form berichtet Rotpeter über seinen Weg vom wilden Affen zum anerkannten Künstler, von seiner Gefangennahme an der afrikanischen »Goldküste« (BA, S. 301), von seinen Erlebnissen im Käfig auf einem Schiff Richtung Hamburg, von seiner Entscheidung gegen den Zoologischen Garten und für das Variété. Dieses bietet zwar keine Freiheit, aber immerhin einen »Ausweg«, einen »Menschenausweg« (BA, S. 312), wie es heißt, der ihn vor dem Zugrundegehen in einem Käfig bewahrt: »Es gibt eine ausgezeichnete deutsche Redensart: sich in die Büsche schlagen;

Kremer hier von einem »verfälschten Diskursbündel«: »Wenn der Bericht für eine Akademie als »verfälschtes« Diskursbündel gelesen wird, dann steht dessen Kryptik und Polyphonie dafür ein, daß es nicht darum gehen kann, den Text über einsinnige und vereinheitlichende Referentialisierungen gewissermaßen stillzustellen. Gerade die Vielfältigkeit, das Kursorische und das Beliebige in den Textverarbeitungen Kafkas thematisiert der *Bericht für eine Akademie* als kontingentes Diskurs- und Lektüreprotokoll, in dem Kafka einen literarischen Karneval voller Ironie und Maskierungen inszeniert« (Andreas Kilcher u. Detlef Kremer: *Die Genealogie der Schrift* (Anm. 33), S. 51).

35 Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe* (Anm. 16). Drucke zu Lebzeiten. Hg. v. Wolf Kittler. Frankfurt a. M. 1996, S. 299–313, hier S. 299. Zitate aus dieser Erzählung werden fortan unter Verwendung der Sigle BA nachgewiesen.

36 Gerhard Neumann: *Kafkas Verwandlungen* (Anm. 21), S. 257.

das habe ich getan, ich habe mich in die Büsche geschlagen. Ich hatte keinen anderen Weg, immer vorausgesetzt, daß nicht die Freiheit zu wählen war« (BA, S. 312).³⁷ Der Affe entscheidet sich bewusst für das Mitmachen in der »Menschenwelt« (BA, S. 299), um gerade hierdurch verschwinden und in seiner Eigentümlichkeit unsichtbar werden zu können.

In der Deutungsgeschichte des Textes dominieren zwei Interpretationsmuster. Das eine begreift ihn vornehmlich als Parodie auf den Prozess der jüdischen Assimilation. Dieser Bezug liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil Kafkas Erzählung zuerst in der von Martin Buber herausgegebenen Zeitschrift *Der Jude* publiziert wurde. Das andere stellt die Künstlerproblematik in den Vordergrund, weil der Affe sich selbst als Künstler begreift.³⁸ Hier dagegen soll das im Rahmen der Erzählung entworfene Menschenbild im Vordergrund stehen, das sich wesentlich an Nietzsches »bösem Blick« ausrichtet sowie an den von ihm entwickelten Thesen und Beschreibungen. In *Menschliches, Allzumenschliches* hatte Nietzsche vom »Kreislauf des Menschentums« behauptet:

Vielleicht ist das ganze Menschentum nur eine Entwicklungsphase einer bestimmten Thierart von begränzter Dauer: so dass der Mensch aus dem Affen geworden ist und wieder zum Affen werden wird, während Niemand da ist, der an diesem verwunderlichen Komödienausgang irgend ein Interesse nehme. [...] so könnte auch durch den einstmaligen Verfall der allgemeinen Erdcultur eine viel höher gesteigerte Verhässlichung und endlich Verthierung des Menschen, bis in's Affenhafte, herbeigeführt werden. (KSA 2, S. 205f.)

Kafkas Erzählung nun spielt die reziproken Möglichkeiten zwar nicht als *Komödie*, wohl aber als *Satire* durch, in welcher der Punkt des Umschlags

37 Die Redewendung »sich in die Büsche schlagen« ist keineswegs zufällig gewählt. Sie geht zurück auf das Gedicht *Der Wilde* von Johann Gottfried Seume, einen um 1900 weit verbreiteten Text, in dem die Opposition von Natur und Kultur durch den »Huronen« einerseits, einen unverdorbenen, naturnahen und von ursprünglicher Sittlichkeit geprägten »Wilden«, und einen gleichermaßen zivilisierten wie grausamen europäischen Pflanzler andererseits dargestellt wird. Das Gedicht endet mit den Versen: »Ruhig und ernsthaft sagte der Hurone: | Seht, ihr fremden, klugen, weisen Leute, | Seht, wir Wilden sind doch beßre Menschen; | Und er schlug sich seitwärts in die Büsche«. Kafka radikalisiert diese Opposition: Erstens, indem er Natur und Kultur in ihrer jeweiligen »Reinform« miteinander konfrontiert, nämlich das Tier mit den Wissenschaftlern als den Repräsentanten kultureller Elaboration, und zweitens, indem er das explizit didaktische Moment im Rahmen des ironischen indirekten Darstellungsverfahrens eliminiert. Vgl. Johann Gottfried Seume: Werke in zwei Bänden. Hg. v. Jörg Drews. Bd. 2: Apokryphen, kleine Schriften, Gedichte, Übersetzungen. Frankfurt a. M. 1993, S. 478–481, hier S. 481. Für diesen Hinweis danke ich Dieter Borchmeyer.

38 Zu den verschiedenen Phasen der Deutungsgeschichte des Textes vgl. Hans-Gerd Koch: Ein Bericht für eine Akademie. In: Michael Müller (Hg.): Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Stuttgart 2005, S. 173–196, hier S. 177–192.

präzise markiert werden soll, wo Natur in Kultur übergeht, wo das Tier im Affen endet und der Mensch beginnt – und umgekehrt. In mancher Hinsicht erscheint der Text dabei so eng an Nietzsches Wort- und Bildfeldern orientiert, dass man diese förmlich als Kern der Narration begreifen kann.

Aus dem Blickwinkel des gemeinsamen äffischen Ursprungs stellt sich Rotpeter von Beginn an auf eine Stufe mit dem Menschen. Im weiteren Gang der Argumentation zerstört er dann sämtliche Formen spezifisch menschlicher Selbstausslegung. Alle Kriterien und Leitkonzepte, die der Mensch zur Unterscheidung vom Tier verwendet, wie Sprache, Bildung, Wahrheit, Freiheit und Bewusstsein, werden von Rotpeter gezielt entkräftet. Ganz offensichtlich sind dies genau jene Leitkonzepte anthropologischer Selbstverständigung, die Nietzsche kontinuierlich als Illusionen entlarvt oder der Lächerlichkeit preisgegeben hat. Sprache beispielsweise gilt Rotpeter nicht als Beweis der Differenz, da offenbar die Menschen selbst nicht eigentlich sprechen. Sie »gurrt einander nur zu« (BA, S. 306) wie die Vögel, eine Feststellung, die an die Nomaden aus *Ein altes Blatt* erinnert, die sich mit dem Schrei der Dohlen verständigen. Dementsprechend hat die sagbare Wahrheit nichts mit der ursprünglichen »Affenwahrheit« (BA, S. 303) zu tun, auf die es letztlich ankäme. Die behauptete Bildung wiederum entspricht nirgends einem traditionellen Bildungsbegriff oder gar den hehren Bildungsidealen des Bürgertums aus dem 19. Jahrhundert, weil sie aus Spucken, Pfeiferauchen, Schnapstrinken und dem Handschlag besteht – so zumindest lauten die vier vom Affen angegebenen Fertigkeiten (BA, S. 308f.).³⁹ Die Freiheit schließlich erweist sich als Chimäre, denn »mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten« (BA, S. 304).

Durch perspektivische Verschiebungen negiert Rotpeter folglich die überkommene Hierarchie von Mensch und Tier und konfrontiert stattdessen zwei gleichrangige Ordnungen miteinander, die sich jedoch von beiden Seiten her durchdringen können: Auf der einen Seite existiert die »Menschenwelt« (BA, S. 299), in der mit »Menschenworten« lediglich »menschliche[r] Sinn« (BA, S. 303) produziert wird und wo es keine Freiheit gibt, sondern nur einen »Menschenausweg« (BA, S. 312). Auf der anderen Seite begegnet man »Affentum« (BA, S. 300), »Affennatur« (BA; S. 301), »Affenwahrheit« (BA, S. 303), »Affenart« (BA, S. 313) und einer allumfassenden »Freiheit« statt nur eines Ausweges (BA, S. 304).

39 Mit Recht ist der Text als »Kontrafaktur des Bildungsromans« bezeichnet worden, so Hans H. Hiebel: Antihermeneutik und Exegese. Kafkas ästhetische Figur der Unbestimmtheit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52 (1978), S. 90–110, hier S. 92.

Freilich urteilt Rotpeter kaum explizit – er stellt anheim, indem er seine Widerfahrnisse erzählt. Am Ende seines Berichts beansprucht er, die »Durchschnittsbildung eines Europäers« (BA, S. 312) erworben zu haben, eben Spucken, Pfeiferauchen, Schnapstrinken und Handschlaggeben. Doch selbst diese primitive und aus der Perspektive des Textes nur ironisch zu verstehende kulturelle Leistung bedarf der vollständigen Vernichtung der eigenen Natur. Anders gesagt: Der Prozess der Zivilisation wird in diesem Text modellhaft durchgespielt als Prozess gezielter Naturvernichtung. An ihr wirkt der Affe ebenso mit wie die ihn umgebenden Menschen, wobei der Affe hier förmlich die von Nietzsche so genannte »gegen sich selbst Partei nehmende[-] Thierseele« (KSA 5, S. 323) verkörpert. Eingesperrt in seinen Käfig, fürchtet er um seine schiere Existenz: »Immer an dieser Kistenwand – ich wäre unweigerlich verreckt. Aber Affen gehören bei Hagenbeck an die Kistenwand – nun, so hörte ich auf, Affe zu sein« (BA, S. 304). Dabei ist die Liquidation der Erinnerung ans »äffische[-] Vorleben« (BA, S. 299) erste Bedingung für das menschenähnliche Nachleben. »Diese Leistung wäre unmöglich gewesen, wenn ich eigensinnig hätte an meinem Ursprung, an den Erinnerungen der Jugend festhalten wollen« (BA, S. 299). Hier wird nicht nur wie bei Nietzsche das *Leben* gegen die Last der Vergangenheit ausgespielt, sondern, in einem doppelten Sinne, geradezu das *Überleben*. Und als wichtigstes Utensil bei der Vertreibung seiner Affennatur dient Rotpeter die innere »Peitsche« (BA, S. 311), die bekanntlich Nietzsche bei der Einübung in asketische Ideale als unverzichtbar erachtete. Diese innere Peitsche ermöglicht dann auch jene »vorwärts gepeitschte[-] Entwicklung«, die Rotpeter an sich selber wahrnimmt (BA, S. 299).

Was die Menschen wiederum dem Affen Rotpeter antun, zeugt von außerordentlicher Brutalität. Abermals konsultiere man dazu Nietzsche: »Leiden-sehn thut wohl, Leiden-machen noch wohler – das ist ein harter Satz, aber ein alter mächtiger menschlich-allzumenschlicher Hauptsatz, den übrigens vielleicht auch schon die *Affen* unterschreiben würden« (KSA 5, S. 302; Hervorh. d. Verf.). Die Wahrheit dieses Satzes würde sicher auch der Affe Rotpeter unterschreiben, sofern sein eigener Leib zum Schauplatz dieser äußerst schmerzhaften Wahrheit gemacht wird. Dabei entsteht ein desaströses Bild vom Menschen, der im Wesentlichen als enorm grausam, sadistisch und aggressiv erscheint: Zuerst schießt man zweimal auf den Affen, um ihn zu fangen (BA, S. 301). Nietzsche zufolge bedarf es eines solchen primordialen Gewaltaktes zur Erhebung über die eigene Natur, bedarf es »einer gewaltsamen Abtrennung von der thierischen Vergangenheit, eines Sprunges und Sturzes gleichsam in neue Lagen und Daseins-Bedingungen [...]« (KSA 5, S. 323). Von den Schüssen bleiben dem Affen zwei ihn zeichnende Narben zurück, deren eine ihm seinen Namen Rotpeter einträgt und deren andere sein sexuelles Vermögen ein-

schränkt. Auf dem Schiff wird er in einen zu engen Käfig gesperrt, in dem er sich wund scheuert. Die Situation im Käfig vermittelt zugleich ein anschauliches Bild davon, dass er hier bereits in einen Zwischenraum zwischen Natur und Kultur eingetreten, dass er also nicht mehr ganz Affe, aber auch noch kein Mensch ist. »Das Ganze war zu niedrig zum Aufrechtstehen und zu schmal zum Niedersitzen. Ich hockte deshalb mit eingebogenen, ewig zitternden Knien, [...] während sich mir hinten die Gitterstäbe ins Fleisch einschnitten« (BA, S. 302). Rotpeter bietet damit genau jenes Bild vom Menschen, das Nietzsche in der *Genealogie der Moral* entworfen hatte als »dies an den Gitterstangen seines Käfigs sich wund stossende Thier, das man »zähmen« will [...]« (KSA 5, S. 323).

Noch während seiner Gefangenschaft im Käfig beginnt Rotpeters Unterricht. Lernt er nicht schnell genug, zündet sein Lehrer ihn zur Strafe schon mal an: »[W]ohl hielt er mir manchmal die brennende Pfeife ans Fell, bis es irgendwo, wo ich nur schwer hinreichte, zu glimmen anfing, aber dann löschte er es selbst wieder mit seiner riesigen guten Hand; er war mir nicht böse, er sah ein, daß wir auf der gleichen Seite gegen die Affennatur kämpften und daß ich den schwereren Teil hatte« (BA, S. 310). Zur manifesten Niedertracht kommt schließlich die fast noch ärgere latente Bedrohung hinzu, welche die zum Text gehörigen Erzählwürfe namhaft machen: »Ihr Lachen war immer mit einem gefährlich klingenden aber nichts bedeutenden Husten gemischt«⁴⁰ – Schießen, verletzen, verstümmeln, einsperren, peitschen, anzünden und dressieren: im Verein mit schlechten Umgangsformen sind das die wenig erfreulichen Aktivitäten, aus denen sich das Bild vom Menschen zusammensetzt. Es besteht kein Zweifel, dass hier die von Nietzsche identifizierte Bosheit am Werke ist, die dem Menschen als »Raubthier« seine Überlegenheit gegenüber dem »sonstigen Gethier« sichert.

Auf der Erzähl- und Wertungsebene suggeriert der Text eine Höherentwicklung vom primitiven Urzustand hin zur sublimierten, kultivierten und elaborierten Lebensform, die sich im Künstlerdasein exemplarisch vollzieht. Was der Affe durch den Menschen erfährt, soll die Stufen der wachsenden Kultivierung und Zivilisierung markieren. Auf der erzählten Ebene aber handelt der Text ganz im Gegenteil von existentieller Gefährdung, von körperlichen und seelischen Verletzungen, von Verstümmelungen und nicht zuletzt von Identitätsberaubung. Das Erzählte muss demnach gegen das Erzählen erschlossen werden.⁴¹ Denn die sogenannte Kultur bil-

40 Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe (Anm. 16). Nachgelassene Schriften und Fragmente 1. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1993, S. 384–399, hier S. 397.

41 Vgl. dazu nochmals Reinhard Lettau: Erzählmodelle Kafkas (Anm. 31), S. 214. Ähnliches hat Peter U. Beicken im Blick, wenn er feststellt: »Jede dem Tiefsinn zuneigende

det nicht das Resultat eines zwanglosen Lern- und Nachahmungsprozesses, sondern von Disziplinierung, Domestizierung, Dressur und schließlich Deformierung der vom Text als ›heilig‹ bezeichneten Natur (BA, S. 305). Über diesen Ursprung der Kultur aus dem Geist der Gewalt hat Nietzsche einen Passus in *Jenseits von Gut und Böse* eingefügt, der sich förmlich wie ein vorweggenommener Kommentar zu Kafkas Erzählung liest: »Fast Alles, was wir ›höhere Cultur‹ nennen, beruht auf Vergeistigung und Vertiefung der *Grausamkeit* – dies ist mein Satz« (KSA 5, S. 166).

Der Affe Rotpeter will aber nicht allein »höhere Cultur«: Über den Punkt bloßer Kultivierung hinaus strebt er das Künstlertum an.⁴² Doch indem er Künstler wird, entwickelt er sich in der Perspektive des Textes gleichzeitig zum naturfernen künstlichen Wesen, zur Unnatur. Kunst als höchste Ausdifferenzierung von Kultur erfordert offenbar die gänzliche Wendung gegen die Natur: sie ist folglich nur als Anti-Natur zu haben.⁴³ Natur aber ist überhaupt das einzige Leitkonzept im *Bericht*, das nicht nur durchweg positiv konnotiert ist,⁴⁴ sondern als Inbegriff der Vollkommenheit, gleichsam der Naturvollkommenheit vergegenwärtigt wird. Alle anderen, nämlich zivilisatorischen Leitkonzepte wie Sprache, Bildung, Wahrheit, Freiheit und Kunst verfallen der direkten oder indirekten Kritik und weisen den Menschen überdeutlich als »Mängelwesen« im Sinne Herders

Interpretation muß zuerst die ironische Persiflierung der Menschenwelt durch den grotesk metaphorischen Affen einbeziehen, dessen penetrante Sucht zur Allerweltsweisheit nicht ohne die Intention ironischer Übertreibung und Relativierung durch den Autor verstanden werden kann« (P. U. Beicken: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a. M. 1974, S. 309).

- 42 Bridgwater zufolge kennt die Tradition zwei Formen literarischer Funktionalisierung des Affen: Entweder repräsentiert er den gelehrten Narren oder den Künstler. Vgl. Patrick Bridgwater: Rotpeters Ahnherren, oder Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 447–462, hier S. 448, 451. Kafkas Text, was Bridgwater überraschenderweise nicht wahrnimmt, verbindet offensichtlich diese beiden Traditionsstränge, indem er den Künstler Rotpeter vor den gelehrten Narren der Wissenschaft, allesamt gewesene Affen, vortragen lässt: »Ihr Affentum, meine Herren [...] kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine« (BA, S. 300). Dass über die von Bridgwater benannten hinaus noch ganz andere »Ahnherren« infrage kommen, lässt Wilhelm Buschs *Fipps der Affe* erahnen. Vgl. dazu Astrid Lange-Kirchheim: Zur Präsenz von Wilhelm Buschs Bildergeschichten in Franz Kafkas Werk. In: Claudia Liebrand u. Franziska Schößler (Hg.): Textverkehr (Anm. 33), S. 161–204, hier S. 162.
- 43 Damit spiegelt Rotpeters Kunstverständnis die allgemeine Entwicklung der Kunst seit der Französischen Revolution. Vgl. Hans Robert Jauf: Kunst als Anti-Natur. Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: Ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M. 1990, S. 119–156.
- 44 Nicht zu Unrecht hat daher Hans H. Hiebel den latenten »Rousseauismus« des Textes hervorgehoben (H. H. Hiebel: Eine Anamorphose Oder: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. *Ein Bericht für eine Akademie*. In: Ders.: Franz Kafka. Form und Bedeutung. Würzburg 1999, S. 59–80, hier S. 64).

aus. Rotpeter mag am Ende seine Entwicklung als eine aus der Not gebo-rene Erfolgsgeschichte verstanden wissen wollen;⁴⁵ genau besehen aber be-richtet er von der unablässig misshandelten, vom Menschen fast zu Tode gequälten Kreatur.⁴⁶ Unter dieser Voraussetzung wiederum kann man al-lerdings mit einiger Bestimmtheit feststellen, um welche Art von Tier es sich beim Menschen handelt.

Von skeptischer Anthropologie lässt sich demnach sowohl bei Nietz-sche als auch bei Kafka sprechen, einer Skepsis, die sich im Gefolge Dar-wins und seines deutschen Platzhalters Ernst Haeckel entfaltet hat.⁴⁷ Nichtsdestoweniger gibt es einen erheblichen Unterschied in den Präsen-tationsweisen, der zugleich als Kafkas Kritik an Nietzsches Position ge-deutet werden kann. Denn Nietzsche redet in gewohnt launiger, polemi-scher, witziger, vor allem aber allgemeiner Form von der Bosheit des Men-schen. Sein von Komik und ungeheurer Verve geprägter Stil, dem Heinz Schlaffer jüngst in einer aufschlussreichen Studie noch einmal auf den Grund gegangen ist,⁴⁸ fesselt den Leser nicht nur, sondern versetzt ihn auch in die Lage, aus großer Distanz alles von oben herab zu betrachten. Kafka ist ebenfalls ein Virtuose des Perspektivismus. Doch geht er ganz an-ders vor. Während Nietzsche mit großer Geste allgemein von der mensch-lichen Bosheit und Grausamkeit redet und sie womöglich noch als Aus-weis der Stärke und Lebendigkeit würdigt, setzt Kafka sie konkret in Sze-ne und führt damit anschaulich vor Augen, was Nietzsche lediglich insi-nuiert. Weil Kafka hierbei aber die diametral entgegengesetzte Perspektive wählt, nämlich diejenige der geschundenen Kreatur, die den Folterknecht

45 Walter H. Sokel spricht von einer »Lebensrettungsgeschichte, einer *success story*« (W. H. Sokel: Der Realismus des Affen. In: Ders.: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. München, Wien 1964, S. 330–355, hier S. 341). Während Sokels Argumen-tation unter bestimmten Voraussetzungen noch plausibel ist, erscheint Bettina von Ja-gows Behauptung, Rotpeter gebe das »Beispiel eines gelungenen Ausbrechens aus der Macht der bestehenden Ordnung«, kaum nachvollziehbar (B. von Jagow: Rotpeters Ri-tuale der Befriedung. Ein zweifelhafter »Menschenausweg«. Franz Kafkas *Bericht für ei-ne Akademie* aus ethnologischer Perspektive. In: Zeitschrift für Germanistik 12 (2002), S. 597–607, hier S. 598).

46 Dieser Einschätzung entspricht Peter U. Beickens ironischer Kommentar zur For-schungslage aus dem Jahr 1974: »Der Affe Rotpeter ist nicht nur von seinen Tierfängern malträtiert worden« (P. U. Beicken: Franz Kafka (Anm. 41), S. 307).

47 Zu Kafkas Vertrautheit mit dem über Ernst Haeckel vermittelten Darwinismus vgl. Bi-anca Theisen: Naturtheater. Kafkas Evolutionsphantasien. In: Claudia Liebrand u. Fran-ziska Schößler (Hg.): Textverkehr (Anm. 33), S. 273–290, hier S. 273f. u. 287f. Vgl. au-ßerdem Peter-André Alt: Franz Kafka (Anm. 2), S. 91f. Patrick Bridgwater: Rotpeters Ahnherren (Anm. 42), S. 458f. Andreas Kilcher u. Detlef Kremer: Die Genealogie der Schrift (Anm. 33), S. 61–63.

48 Vgl. Heinz Schlaffer: Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen. München 2007.

gleichsam von unten anblickt, verliert die Bosheit allen Charme.⁴⁹ Die Komödie, die Nietzsche im »Kreislauf des Menschentums« wahrnimmt, verwandelt Kafka in eine von satirischen Zügen geprägte Grotteske, bei der es im Grunde nichts mehr zu lachen gibt.⁵⁰

49 In der Sensibilisierung für alltägliche Grausamkeiten erkennt im Übrigen Richard Rorty eine der vornehmsten Aufgaben der Literatur, wobei er zwar nicht Kafka als Beispiel wählt, wohl aber einen Autor in dessen unmittelbarem Gefolge, nämlich Vladimir Nabokov. Vgl. R. Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a. M. 2001, S. 229–273.

50 Rezeptionsästhetisch ist das Grotteske, das vielfach ans Kreatürliche gebunden ist, durch eine ambivalente Wirkung charakterisiert, weil es Angst und Grauen, aber auch Lachen erzeugen kann – oder alles zusammen. Ob es noch etwas zu lachen gibt, hängt dann stark von der Perspektive ab. Vgl. zu diesem Kipp-Phänomen die hilfreichen Differenzierungen von Carl Pietzcker: »Die Verbindung von Lachen und Grauen unterscheidet das Grotteske von dem Komischen und dem Tragischen. Das Komische bewirkt befreiendes und befreites Lachen, weil es den komischen Widerspruch löst und den Rezipienten auf den Boden einer fraglosen und selbstverständlichen Weltorientierung zurückführt, wo er sich gesichert fühlen kann. Das Grotteske dagegen mischt dem Lachen Grauen bei, weil es das bisher Fraglose und Selbstverständliche angreift, nicht aber herstellt wie das Komische [...]« (C. Pietzcker: *Das Grotteske* (Anm. 29), S. 97f.).

Erstpublikation

Dirk Oschmann: Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche.

In: Thorsten Valk (Hrsg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 129–146 (Klassik und Moderne. Schriften der Klassik Stiftung Weimar, 1).