

Schwerpunkt | Asphalt übers Moor **Odradeks Sumpflöge oder das Ausbrechen aus der Totschlögereihe**

Julia Schade (*Frankfurt am Main*)

1. Seekrankheit auf festem Lande

„Die Kafkasche Logik als Sumpflöge. Auf weite Strecken hin er[s]trecken sich die Darlegungen seiner Figuren wie ein Asphalt übers Moor.“¹

Was Walter Benjamin hier in einer kleinen Anmerkung zu seinem Essay über Kafka in erstaunlicher Bildlichkeit beschreibt, taucht in seinen weiteren Aufzeichnungen in verschiedensten Varianten immer wieder auf. So heißt es: „Den Überlegungen, die er [Kafka] anstellt, folgt man als ginge man auf einem Moorboden“², dann ist die Rede von „Sumpfgeschöpfen“³, von einem „nicht tragfähig[en] Boden“⁴, von einer „Vergangenheit als Sumpfdasein der Menschheit“⁵, einer „schwankende[n] Struktur der Erfahrung“⁶ und sogar eine „Schamlosigkeit der Sumpfwelt“⁷ attestiert Benjamin Kafkas Texten. Was in all diesen Variationen Ausdruck findet, ist eine tiefgreifende Verunsicherung. Das Motiv des Sumpfes steht dabei für die Gefahr der Verabgründung: Auf den ersten Blick den täuschenden Anschein trittfesten Bodens

¹ Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.“ Gesammelte Schriften. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1978, Band. II.3, S. 1202. (Im Folgenden zitiert als Benjamin: „Franz Kafka“, Band, Teil des Bandes, Seitenzahl).

² Ebd., II.2, S. 429.

³ Ebd.

⁴ Ebd., II.3, S. 1236.

⁵ Ebd., II.3, S. 1205.

⁶ Ebd., II.3, S. 1236.

⁷ Ebd., II.3, S. 1213.

gebend, entpuppt sich der Sumpf dann jedoch als archaisch bedrohliche⁸, dickflüssig glucksende Masse, die jeden nach Halt suchenden unerbittlich verschlingt. Kafka selbst wiederum spricht von einer „Seekrankheit auf festem Lande“⁹ – der umgekehrten Bewegung also: trotz festen Bodens unter den Füßen schwankt der Grund. Auch hier geht es um die Erfahrung von Haltlosigkeit. Was beide Motive vereint, ist ein Entzug bekannter Maßstäbe, Gewissheiten, Ordnungen und damit der Zusammenbruch fundierter Sinnzusammenhänge. Was heißt es nun aber, wenn Benjamin gerade die ‚Darlegungen‘ der Kafka’schen Figuren als „Asphalt übers Moor“¹⁰ beschreibt – also als vermeintlich sicheren Weg über diese Grundlosigkeit?

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich in Kafkas enigmatischer Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* auf mehreren Ebenen ebensolche Verabgründungs-Figuren finden lassen und wie sich innerhalb des Textes das entfaltet, was ich als „Sumpflöge“¹¹ bezeichnen möchte: eine Darstellung, deren Vorgehen die Darstellung selbst auf den Prüfstand setzt und die nach dem Prinzip der Entstellung funktioniert.

2. Die Unsicherheit der Deutungen

Die Kafka’sche Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* beginnt mit einer etymologischen Spekulation: „Manche sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen [...] andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen“.¹² Bereits der erste Satz macht klar, dass es sich bei diesen Herleitungsversuchen des seltsamen Wortes wohl kaum um fundierte wissenschaftliche Studien, sondern um bloße Mutmaßungen unbekannter ‚mancher‘ und ‚anderer‘ handelt. Die „Unsicherheit beider Deutungen“¹³ ist es, die diese Herleitungsversuche unbrauchbar macht – sie sind schlicht unzutreffend: „zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.“¹⁴ Das Mangelhafte und Unzulängliche dieser Deutungsversuche liegt

⁸ Das Motiv des Sumpfes taucht bei Benjamin auch im Zusammenhang mit Kafkas Frauenfiguren auf und wird durch einen expliziten Verweis auf Bachofen um den Aspekt eines maternalistisch-archaischen Urzustandes erweitert. Vgl. Benjamin: „Franz Kafka“, II.3, S. 429, sowie 1192 und 1201. Vgl. Bachofen, Johann Jakob: *Mutterrecht und Urreligion*. Hg. v. Yahya Elsäghe, Stuttgart 2015.

⁹ Kafka zitiert nach Benjamin, Ebd., II.3, S. 1218.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Benjamin: „Franz Kafka“, II.3, S. 1202.

¹² Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“, in: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a. M. 1996, S. 282–284.

¹³ Ebd., S. 282.

¹⁴ Ebd.

also in ihrem Unvermögen, den Sinn des Wortes positiv zu erfassen – dessen habhaft zu werden, was Odradek eigentlich bedeutet, was es *meint* und auf was es vielleicht *hindeutet*.

Ironischerweise tut die Erzählung damit nichts anderes als all jene zahlreichen Interpretationsversuche vorwegzunehmen und gleichzeitig zu delegitimieren, die sich in den darauffolgenden Jahren bemühen werden, das Wort Odradek zu entschlüsseln.¹⁵ Der Erzähler dieser Geschichte, von dem bis zuletzt nicht klar ist, ob es sich dabei tatsächlich um den Hausvater handelt, vertritt offensichtlich eine Hermeneutik, die auf Eindeutigkeit aus ist und deshalb Ansätze als unzutreffend ablehnt, die es nicht vermögen, ein Wort oder einen Text auf einen ganz bestimmten Sinn hin zu bestimmen. Nun gehört es jedoch gerade zu Odradeks Eigenheiten, sich jeder positiven Bestimmung zu entziehen. Notwendigerweise ist es¹⁶ damit genau die Instanz, an der eine auf Sinnstiftung ausgelegte hermeneutische Praxis, wie sie der Erzähler voraussetzt oder eben jene etymologische, die er kritisiert, scheitern muss. So operiert die gesamte Erzählung mit einer Unbestimmtheit und einer ständigen Zurücknahme der Sprache, die es nicht vermag, Odradek hinreichend zu erfassen.

3. Den Boden unter den Füßen verlieren

Adorno beschreibt genau diese Eigenart Kafkascher Texte in seinen *Aufzeichnungen zu Kafka* mit dem Begriff der „Generalklausel der Unbestimmtheit“¹⁷: Das Prinzip einer

¹⁵ In den letzten Jahren ist eine Flut von Veröffentlichungen zu Odradek erschienen. Ulrich Holbein stellt eine große Auswahl davon zusammen in: Ders.: *Samthase und Odradek*. Frankfurt a. M. 1990. Thomas Schestag verhandelt den Zusammenhang von Odradek und seiner enigmatischen Namensgebung in: Ders.: „Dach“, in: Bern Ternes (Hg.): *Beiträge zur beginnenden Unvorstellbarkeit von Problemen der Gesellschaft*, Marburg 2000, S. 108-155. Werner Hamacher führt eine Reihe etymologischer Herleitungsversuche des Wortes Odradek in seinem Aufsatz „Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka“ vor. Vgl. ders., in: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Hg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a. M. 1998, S. 280-323. (Im Folgenden: Hamacher: „Die Geste im Namen“, Seitenzahl).

¹⁶ Im Folgenden benutze ich in Bezug auf Odradek das Neutrum. Zur Uneindeutigkeit seiner Geschlechtsbestimmung komme ich im späteren Verlauf dieses Artikels zurück.

¹⁷ Adorno, T.W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen / Ohne Leitbild*, Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, S. 254-289, hier S. 257 f. Diese Formulierung ist insofern beachtenswert, da sie einen Begriff aus der Rechtswissenschaft entlehnend auf die Lückenhaftigkeit einer allgemeingültigen Norm verweist: Da die Generalklausel immer nur eine Allgemeinheit zu erfassen versucht, ist sie singulären Tatbeständen gegenüber notwendigerweise blind und bedarf stets einer Konkretisierung. Die Rechtsprechung muss angesichts der im Einzelfall nicht greifenden Generalklausel die Rechts-Lücken *intra legem* durch wortgenaue „wertausfüllende“ Konkretisierungen ‚füllen‘. Wenn Adorno nun die Formulierung einer „Generalklausel der Unbestimmtheit“ wählt, so stiftet er das Paradox einer sich selbst die Gültigkeit raubenden Norm – eine Norm also, die keine sein kann, weil sie sich durch Unbestimmtheit selbst

Dichtung, die „unablässig sich verdunkelt und zurücknimmt“¹⁸ und dabei von einer „Vieldeutigkeit“ durchzogen ist, „die wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen hat“¹⁹. Wieder taucht hier der Begriff der Krankheit auf²⁰: Wenn Kafka selbst die Erfahrung seiner Texte, wie eingangs zitiert, als „Seekrankheit auf festem Lande“²¹ beschreibt, die trotz eines festen Grundes alles vermeintlich fest Verankerte zum Schwanken bringt, so spricht Adorno hier von einem ganz ähnlichen Symptom. Die ständige Zurücknahme der Sprache und das Streuen von Vieldeutigkeit zersetzt vermeintliche Gewissheiten und produziert eine tiefe Verunsicherung. Das einzige ‚Rezept‘ gegen diese Krankheit liegt für Adorno im „Prinzip der Wörtlichkeit“²² und der „Treue zum Buchstaben“²³: Bei Kafka gelte es, „alles wörtlich [zu] nehmen“. Der Leser solle auf die „inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen“²⁴ beharren, um nicht „jeden Boden unter den Füßen [zu] verlieren“.²⁵ Die Gefahr des Abgrunds²⁶ ist also ständig gegeben: Angesichts einer Sprache, auf die kein Verlass mehr ist, scheint lediglich das Festhalten an der Buchstäblichkeit zu helfen.

Wie Benjamin bemüht Adorno so das Bild des sich entziehenden Grundes, des Abgrunds und der Bodenlosigkeit. Diese „Sumpflöge“²⁷ ist hier die Logik einer Sprache, die keinen Halt bietet, weil sie jegliche auf den ersten Blick scheinbar konsistente Bedeutung und alle vermeintlich bestimmten Aussagen unmittelbar wieder zurücknimmt und damit ins Undeutliche, ins Unbestimmte, Vieldeutige und

wieder aufhebt. So heißt es im Creifelds *Rechtswörterbuch*, 19. Aufl., 2007, unter dem Stichwort „Generalklausel“: „Zu den normativen (wertausfüllungsbedürftigen) Rechtsbegriffen gehört die Generalklausel. Sie wird vom Gesetzgeber häufig verwendet, um durch allgemein gehaltene Formulierung möglichst viele Tatbestände zu erfassen. Dadurch soll der Gesetzeswortlaut von der Belastung mit detaillierten Merkmalen freigehalten, zugleich aber die Gefahr ungewollter Einengung des Anwendungsbereichs vermieden werden.“

¹⁸ Adorno, T.W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 257.

¹⁹ Ebd., S. 258.

²⁰ Auch bei Benjamin findet sich das Motiv der Krankheit, hier bezogen auf Kafkas Werk und seine Beziehung zur Tradition: „Kafkas Werk stellt eine Erkrankung der Tradition dar“. Vgl.: Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Benjamin über Kafka*, Frankfurt a. M. 1981, S. 149.

²¹ Kafka zitiert nach Benjamin, Ebd., II.3, S. 1218.

²² Adorno, T.W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 257. Adorno führt dieses Prinzip der Wörtlichkeit in Kafkas Texten auf die „Thora Exegese der jüdischen Tradition“ zurück.

²³ Ebd., S. 257.

²⁴ Ebd., S. 258.

²⁵ Ebd., S. 257.

²⁶ Bei Adorno heißt es weiter: „Jeder Satz steht buchstäblich und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klafft auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der helle Strahl der Faszination.“ Ebd., S. 255.

²⁷ Benjamin: „Franz Kafka“, II.3, S. 1202.

damit Unschärfe gleiten lässt. Die Notwendigkeit einer „Treue zum Buchstaben“²⁸, die Adorno betont, ist Benjamins „Asphalt“²⁹ übers Moor – die Hoffnung auf zumindest einen kurzzeitigen Halt unter den Füßen. Doch selbst dieser erweist sich bei genauerer Betrachtung als zwiespältig: Asphalt, etymologisch abzuleiten aus dem griechischen „asphaltos“, „sphallestai“ (beschädigt werden, umgestoßen werden) und negiert durch das Präfix „a“, trägt die Gefahr seines Zusammenbruchs dennoch immer schon in und mit sich.³⁰ Es steht also zugleich für die Beschädigung und den Versuch, ihn zu kitten – ‚Asphalt‘ impliziert damit immer schon beides: sowohl Ordnung als auch Haltlosigkeit.³¹

So tröstlich Adornos Appell, alles „wortwörtlich“³² zu nehmen, jedoch klingen mag: Nähert man sich der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* nach dieser Prämisse, stellt sich sukzessive eine schleichende Verunsicherung darüber ein, dass allen vermeintlichen Gewissheiten über Odradek wohl doch nicht so recht zu trauen ist. Selbst der Erzähler scheint sich auf seine eigenen Aussagen nicht verlassen zu können. Das einzige, was gesichert, ja bestimmbar scheint, ist zunächst Odradeks Existenz, denn – so heißt es, als sei dies völlig selbstverständlich – „[n]atürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.“³³ Doch selbst bei dieser Formulierung handelt es sich um einen Konditionalsatz.³⁴ Die Frage, ob es Odradek denn nun wirklich gibt oder nicht, ist damit nun immer noch nicht geklärt. Auch im Verlauf der Erzählung erfährt man weniger, was Odradek *ist*, als vielmehr, was es zu sein *scheint*. Nicht anders sieht es bei der Beschreibung seines Äußeren aus. Odradek „sieht **zunächst** aus wie eine

²⁸ Adorno: „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 257.

²⁹ Benjamin: „Franz Kafka“, II.3, S. 1202.

³⁰ Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: „Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas“, in: Balme, Christopher, Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel (Hg.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen 2003, S. 189-201.

³¹ Vgl. Ebd., S. 190f. Müller-Schöll bezieht sich auf eine kurze Notiz Kafkas aus den Reisetagebüchern, in der dieser von „Asphaltpflaster“ spricht und zeigt auf, inwiefern es sich um ein hierbei um ein „Paradigma der Moderne“ handele. Darüber hinaus verweist er auf die nationalsozialistische und völkische Deutung des Begriffes „Asphalt-Kultur“ als „wurzellose, v. allen Bindungen an d. Volksboden freie Großstadt-kultur“, wie sie in Knauers Lexikon A-Z, Berlin 1938, Spalte 77 zu finden ist. Vgl. Müller-Schöll: „Theatralische Epik“, S. 191.

³² Adorno, T.W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 257.

³³ Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“, S. 282.

³⁴ Benjamin kommentiert Kafkas Verwendung von Konditionalsätzen wie folgt: „Kafkas Konditionalsätze sind Treppenstufen, die immer tiefer und tiefer führen, bis das Denken zuletzt in die Schicht gesunken ist, in der seine Figuren leben“. Auch hier evoziert Benjamin erneut das Bild eines schwindenden haltlosen Bodens. In: Benjamin: „Franz Kafka“, II.3, S. 1202.

flache, sternartige Zwirnspeule, und tatsächlich **scheint** es auch mit Zwirn bezogen; **allerdings**[...]"³⁵. Selbst über das Material, aus dem es gefertigt ist, lässt sich nichts Eindeutiges sagen: „Das Holz, das er zu sein scheint“³⁶. Sätze, die wie hier auf den ersten Blick wie definitive Aussagen wirken, heben sich im Hypothetischen wieder auf, andere nehmen sich unmerklich wieder zurück: „man wäre versucht zu glauben, [...] dies scheint aber nicht der Fall zu sein“.³⁷ Derjenige Erzähler, der gerade noch das Unvermögen der etymologischen Bestimmungsversuche monierte, Odradek auf einen Sinn festzulegen, wird nun seinen eigenen Prämissen nicht mehr gerecht und muss schließlich zugeben: „das Ganze erscheint zwar *sinnlos*, aber *in seiner Art* abgeschlossen. Näheres lässt sich übrigens nicht darüber sagen“.³⁸

4 .Ursprungsloses Gebilde

Nun lässt sich eben genau deswegen nichts Näheres über Odradek sagen, weil es weder eine erkennbare Form oder Gestalt, noch einen bestimmten Zweck hat. Es ist nicht nur sinnlos, sondern auch art-, form- und traditionslos. Geschichtlich bleibt es unverortbar – Odradek hat keine Geschichte, es ist ohne Herkunft: „unbestimmter Wohnsitz“³⁹ entgegnet es lachend auf die Frage nach seinem Wohnort. Odradek antwortet, indem es sich der Eindeutigkeit verlangenden Frage entwindet, Vieldeutigkeit stiftet und die Forderung nach einer gesicherten Aussage in Unbestimmtheit versickern lässt. Selbst die Ordnung und Eindeutigkeit der Geschlechterverhältnisse bringt Odradek dabei durcheinander: im Verlauf der Erzählung wird es mal „es“, mal „er“ genannt.⁴⁰

Odradek entspringt also weder einer bekannten Art noch lässt es sich als Ganzes aus etwas anderem ableiten. Es bietet weder Hinweise auf eine ursprüngliche Form, aus der es entstanden sein könnte, noch lässt es Vergleiche zu. Es ist eben nur „in seiner Art“ – zwar in sich abgeschlossen und als ein ‚Ganzes‘ erkennbar, aber in sich nicht einheitlich. Es erinnert lediglich entfernt an eine Form, die es vielleicht einmal hatte,

³⁵ Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“, S. 282. Hervorhebungen von mir, J.S.

³⁶ Ebd., S. 284.

³⁷ Ebd., S. 283.

³⁸ Ebd., S. 283.

³⁹ Ebd., S. 284.

⁴⁰ Eben dieses Potential Odradeks, bestehende Ordnungen zu verkehren, findet sich in einer Notiz Walter Benjamins, der schreibt, die Sorge des Hausvaters werde „der Vorstand einer jener zweideutigen Familien sein, bei denen sich die Geschlechtsverhältnisse verkehren.“ Vgl. ders.: GS, Bd. 4, S. 290.

offensichtlich aber mit der Zeit verloren hat. Aber auch hier wieder entzieht die Erzählung sogleich die Hoffnung auf Gewissheit:

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher eine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden.⁴¹

Alles, was die Erzählung bietet, ist eine Beschreibung der heterogenen und gänzlich nutzlosen Elemente, aus denen Odradek besteht: „allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein“⁴². Kafka selbst verwendet den Begriff „Gebilde“⁴³: ein Ensemble aus Fragmenten, die entfernt daran erinnern, einmal einen Zweck und eine ursprüngliche Form besessen zu haben, nun jedoch alt und nutzlos sind. Das wahrlich beunruhigende an Odradek ist wohl eben dieser Umstand, dass es jeden Verweis über sich selbst hinaus unterbindet. Etwas an Odradek ist auf unerklärliche Weise unverhältnismäßig, grotesk, deformiert – ohne dass klar wäre, woher diese Deformierung rührt.

5. Entstellung

Hier treffen sich nun „Sumpflöge“ und eine damit einhergehende Deformierungsbewegung, die Walter Benjamin „Entstellung“ nennt und die für seine Betrachtungen Odradeks zentral ist:

Odradek ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt. Entstellt ist die ‚Sorge des Hausvaters‘, von dem niemand weiß, was sie ist, entstellt das Ungeziefer, von dem wir nur allzu gut wissen daß es den Gregor Samsa darstellt, entstellt das große Tier, halb Lamm halb Kätzchen [...]⁴⁴

Bemerkenswert an dieser Passage ist zunächst, dass Benjamin Odradek in eine Reihe mit anderen ‚Kreaturen‘ Kafkas setzt, die er der ‚Welt der Monstra‘⁴⁵ zuordnet. Allerdings übergeht Benjamin, dass sich Odradeks Entstellung keineswegs auf eine

⁴¹ Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“, S. 283.

⁴² Ebd., S. 282 f.

⁴³ Ebd. Adorno benutzt diesen Begriff wiederum, um Kafkas Texte zu beschreiben. Er nennt sie „Kafkas Gebilde“. Vgl. ders.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 257.

⁴⁴ Benjamin: „Franz Kafka“, II.2, S. 431.

⁴⁵ Ebd., II.3, S. 1201.

rein *körperliche* Ebene begrenzen lässt.⁴⁶ Im Gegensatz zu anderen Kreaturen aus Kafkas Geschichten, wie beispielsweise dem Katzenlamm⁴⁷, das aus zwei eindeutig zu identifizierenden Tierarten zusammengesetzt ist, zu Leni aus dem Schloss⁴⁸, die mit ihren Schwimmhäuten zu einer Art Mensch-Tier-Hybrid wird, oder zu Gregor Samsa⁴⁹, dessen Entstellung als Verwandlung einen Übergang von einem menschlichen hin zu einem tierischen Körper impliziert, rührt Odradeks Erscheinung ausdrücklich nicht von einer Deformierung her, die „in das natürliche Normalvorbild des Körpers eines Menschen oder eines Tieres eingegriffen“⁵⁰ hat und bei der der ‚ursprüngliche‘ Körper im Stadium der Entstellung noch zu erkennen wäre.⁵¹ Auch haben wir es hier nicht mit einem Phänomen der Verwandlung zu tun, wenn man darunter etwas direktionales Prozesshaftes versteht.⁵² Vielmehr stellt Odradek gerade die Möglichkeit des Originals oder des Vorbildes als solches auf radikalere Weise in Frage. Was Odradek monströs macht, ist der Umstand, dass es eben den Bezug von Original und Abweichung, von Normalem und Nicht-Normalen verzerrt: Es geht auf kein Original zurück, ein ‚Normalvorbild‘ – menschlichen oder tierischen Ursprungs – kennt es nicht. Genauer: es gibt keine Anzeichen für eine ursprüngliche Zeit vor der Entstellung, keinen Anfang, kein Ende, keinen Zustand, der nicht immer auch schon in sich entstellt war und ist: Odradek war immer schon da und endet nie – ganz wie der Sumpf, über den die Darstellung seiner Figur sich erstreckt.

6. Grenzwegnahme und Miniatur-Anarchismus

Die Entstellung betrifft folglich nicht nur Odradeks physische Form, sondern Odradek wird selbst zum Prinzip der Entstellung. Es tritt auf als „Miniatur An-Archist“⁵³: so wie

⁴⁶ Hamacher bemerkt diesbezüglich, Benjamin verfallt darin einem „normativen Realismus“. Vgl. Hamacher: „Die Geste im Namen“, S. 295.

⁴⁷ Kafka, Franz: „Eine Kreuzung“, in: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*. Hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 1993, S. 372–374.

⁴⁸ Ebd.: „Das Schloss“, in: Kafka, Franz: *Schriften, Tagebücher*. Kritische Ausgabe. Hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a. M., 2002, S. 7-495.

⁴⁹ Ebd.: „Die Verwandlung“, in: Ebd. *Drucke zu Lebzeiten*, S. 113–200.

⁵⁰ Vgl. Hamacher: „Die Geste im Namen“, S. 295. Hamacher bemerkt diesbezüglich, Benjamin verfallt einem „normativen Realismus“.

⁵¹ Wie es beispielsweise beim „Buckligen“ der Fall ist, den Benjamin einige Absätze später das „Urbild der Entstellung“ nennt. Vgl.: Benjamin: „Franz Kafka“, Bd. II.2, S. 431.

⁵² Eine Kritik am inflationär gebrauchten Verwandlungsbegriff in Bezug auf Kafkas Texte findet sich in: Neumann, Gerhard: „Kafkas Verwandlungen“, in: Assmann, Jan und Aleida (Hg.): *Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX*, München 2006, S. 245-266. Für eine genauere Differenzierung der Begriffe Transformation, Transsubstantiation und Transfiguration vgl. Gabriele Brandstetter: „Der Vorhang als Figur der Verwandlung“ im gleichen Band, S. 283-299.

⁵³ Hamacher: „Die Geste im Namen“, S. 308.

es selbst entstellt, ohne Ursprung (*arché*) ist, so entstellt es widerspenstig auch alles andere um sich herum – sogar vor den ‚natürlichen‘ Gesetzmäßigkeiten von Zeit und Raum, Leben und Tod macht es nicht halt; es verschiebt, verdreht, entgrenzt auch diese. Odradek ist damit nicht nur Grenzgänger, sondern betreibt das, was Adorno „Grenzwegnahme“ nennt:

[g]ewiß ist Odradek als Rückseite der Dingwelt Zeichen der Entstelltheit – als solches aber eben ein Motiv des Transzendierens, nämlich der Grenzwegnahme und Versöhnung des Organischen und Unorganischen oder der Aufhebung des Todes: Odradek überlebt.⁵⁴

Das Wesen entrinnt demzufolge nicht einfach dem Tod, sondern sein Überleben ist grundsätzlicher zu verstehen. Odradek kommt die Macht zu, Grenzen zwischen Leben und Tod, zwischen Mensch und Ding aufzuheben. Weil es (über)lebt, also schlicht niemals *nicht* ist, (aber gleichzeitig auch niemals richtig *ist*)beraubt es die Größen Raum und Zeit ihrer Messbarkeit und entgrenzt sie ins Unendliche. Die einzige Regel, an die es sich hält, ist die der ewigen, unerbittlichen Wiederkehr im Häuslichen – aber auch da erscheint es nur, um plötzlich wieder zu verschwinden: „Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser umgesiedelt; doch kehrt er unweigerlich wieder in unser Haus zurück.“⁵⁵ Doch diese Rückkehr ist keineswegs eine, die die Ordnung des Häuslichen bestätigen würde. Ganz im Gegenteil stellt Odradek für diese vielmehr eine tiefe Verunsicherung und Bedrohung dar.

7. Raumloser Raum: Die Bedrohung des Geordneten

Die Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* funktioniert szenisch durch die Konstituierung eines in sich hermetisch abgeschlossenen Raumes, in den Odradek eindringt und den es Stück für Stück zersetzt. Odradek ist der Störfaktor in dieser Welt, die kein Außen kennt. „Nirgends öffnet sich der Horizont“⁵⁶, schreibt Adorno über Kafkas Texte und fügt einige Zeilen später hinzu:

Denn keine Welt könnte einheitlicher Sein als die beklemmende, die er [Kafka] durchs Mittel der Kleinbürgerangst zur Totalität zusammenpreßt; geschlossen logisch durch und durch und

⁵⁴ Adorno brieflich an Benjamin am 17.12.1934, in: Theodor W. Adorno: Briefwechsel 1928-1940, Frankfurt a. M. 1994, S. 93-96.

⁵⁵ Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“, S. 283.

⁵⁶ Vgl. Adorno, S. 255.

des Sinnes bar wie jegliches System. Alle seine Geschichten spielen in demselben raumlosen Raum, und so gründlich sind dessen Fugen verstopft, daß man zusammenzuckt, wenn einmal etwas erwähnt wird, was nicht in ihm seinen Ort hat.⁵⁷

Das Haus, in das Odradek zurückkommt, aber in dem es niemals bleibt, gehört einer Welt an, die sich durch einen ebensolchen beklemmenden, geschlossenen, einheitlichen, „raumlosen“ Raum ohne Verweis auf ein Außen, einen Horizont auszeichnet.⁵⁸ Odradek bringt die Gesetzmäßigkeiten dieses unbewegten homogenen Raumes nun ins Wanken – es läßt *zusammenzucken* –, gerade weil es in ihm „keinen Ort“ hat: Odradek zersetzt das geschlossene, logische System, in dem alles seine Letztbegründung hat und kein Raum für Kontingenz ist, mit dem, was in ihm nicht aufgehen kann und doch daraus nicht wegzudenken ist. Die Spezifik der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* liegt also just darin, dass sie einen solchen geschlossenen Raum nur konstruiert, um ihn dann – durch Odradek – von Innen heraus zum Zerbersten zu bringen.

Darüber hinaus zeigt sich nun ein weiterer Aspekt des Prinzips der Entstellung Odradeks: Der kleine Miniatur-An-archist⁵⁹ fungiert nicht nur als „Motiv des Transzendierens“⁶⁰ auf der Ebene der Erzählung, sondern wendet die Entstellung sogar gegen die Autorität des Textes an, dem er entspringt. Indem Odradek selbst den Tod des Erzählers überdauert, verunmöglicht es eine Beobachterinstanz, von der aus der Hergang der Erzählung, aber darüber hinaus auch Zeit als messbare Größe zu fassen wäre und erhebt sich damit selbst zum obersten Prinzip.⁶¹ Odradek wird damit zum Schrecken jeder Totalität.

⁵⁷ Adorno, S. 268.

⁵⁸ Diejenigen Orte, die es bevorzugt aufsucht, so heißt es bei Benjamin, sind „die gleichen Orte wie das Gericht, welches der Schuld nachgeht. Die Böden sind der Ort der ausrangierten, vergessenen Effekte“. In: Benjamin: „Franz Kafka“, II.2, S. 431.

⁵⁹ Hamacher: „Die Geste im Namen“, S. 308.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Jacques Derrida betont diesen grundsätzlichen Aspekt und vermerkt in Bezug auf das Motiv des Überlebens bei Benjamin, es sei weder vom Leben noch vom Sterben abgeleitet, sondern mit einer „strikt ursprüngliche[n] Dimension“ verbunden: „Leben *ist* Überleben“. Vgl. Ders: *Leben ist Überleben*, Wien 2005, S. 32f.

8. Hinausspringen aus der Totschlägerreihe

In Kafkas Tagebuch findet sich ein Eintrag, in dem er den Aspekt einer solchen höheren Form der Beobachtung als eine Art Befreiungsschlag mit dem Potential des Schreibens selbst verbindet:

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat-Beobachtung. Tat-Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der „Reihe“ aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg.⁶²

Wenn Kafka hier von einem „Hinausspringen aus der Totschlägerreihe“ schreibt, so impliziert dies einen Ausbruch aus eben jener Zwangslogik von Gesetzen der Kausalität, Linearität und Geschlossenheit, die der Erzähler in *Die Sorge des Hausvaters* verkörpert. Demgegenüber stellt Kafka eine „höhere Art der Beobachtung“, die sich aus der Ordnung der Benennbarkeit und der Totalität der festgelegten Bedeutung loslöst und nach eigenen Gesetzen funktioniert – Gesetze, die unberechenbar und damit fernab jeder (Zwangs)Logik liegen. Genau darin liegt für Kafka der Trost, die Hoffnung des Schreibens, aber auch die Gefahr. Das Hinausspringen aus der gegebenen Ordnung wird zur „Bedrohung des gesamten Prinzips“⁶³ – der Sprung geht einher mit dem Risiko, den Stabilität versprechenden, aber die Haltlosigkeit immer schon in sich tragenden „Asphalt“⁶⁴ von Letztbegründungen und Totalitätsbehauptungen zu verlassen und sich dem ‚Fernab‘ des Moores und seiner Sumpflöge auszuliefern. In der Figur des Odradek findet sich ein solches „Hinausspringen aus der Totschlägerreihe“ als Trost und Bedrohung gleichermaßen. Sein Prinzip der Entstellung ist dabei weder radikaler Abbruch mit allem Vorherigen, noch völlige Kontingenz. Vielmehr verweist es hoffnungsvoll auf einen Horizont jenseits der Totschlägerreihe, ohne sich aber auf eine neue Ordnung einzulassen. So heißt es bei Adorno über Kafka: „Das Bild der heraufziehenden

⁶² Kafka, Franz: „Tagebücher, Textband“, in: ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, Hg. von J. Born, G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit, Frankfurt a. M. 1990, S. 892. Dieser bisher wenig kommentierte Tagebucheintrag vom 27. Januar 1922 ist aufgrund eines übermutigen Editierzusatzes Max Brods lange Zeit unverständlich geblieben: Dieser hatte ein Komma zwischen „Totschlägerreihe“ und Tat-Beobachtung gesetzt, den Bindestrich entfernt und damit den Satz verfälscht. Vgl. zu diesem Missverständnis M. Pasley: „Kafkas ‚Hinausspringen aus der Totschlägerreihe‘“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, XXXI, 1987, S. 383-393.

⁶³ Adorno: „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 268.

⁶⁴ Benjamin: „Franz Kafka“, II.3, S. 1202.

Gesellschaft entwirft er nicht unmittelbar [...], sondern montiert es aus Abfallsprodukten, welche das Neue, das sich bildet, aus der vergehenden Gegenwart ausscheidet“.⁶⁵ Odradek, als eben ein solches Gebilde aus Abfallfragmenten verkörpert damit sowohl jene „fast schmerzliche“⁶⁶ Vorstellung, von der der Erzähler am Schluss spricht, als auch die Hoffnung, dass letztendlich sich erst im „Bodensatze der Kreatur [...] die neue Verfassung des Menschen, das neue Ohr für die neuen Gesetze, der neue Blick für die neuen Verhältnisse“⁶⁷ vorbereitet.

⁶⁵ Adorno, T.W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, S. 262.

⁶⁶ Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“, S. 284.

⁶⁷ Benjamin: GS, Bd. 6, S. 1201.

Referenzen

- Adorno, Theodor W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen / Ohne Leitbild*, Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, S. 254-289.
- Adorno, Theodor W.: *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt a. M. 1994, S. 93-96.
- Bachofen, Johann Jakob: *Mutterrecht und Urreligion*. Hg. v. Yahya Elsaghe, Stuttgart 2015.
- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.“ *Gesammelte Schriften*. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1978, Band. II.3.
- Brandstetter, Gabriele: „Der Vorhang als Figur der Verwandlung“, in: Assmann, Jan und Aleida (Hg.): *Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX*, München 2006, S. 283-299.
- Derrida, Jacques: *Leben ist Überleben*, Wien 2005.
- Hamacher, Werner: „Die Geste im Namen“, in: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Hg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a. M. 1998, S. 280-323.
- Kafka, Franz: „Das Schloss“, in: Kafka, Franz: *Schriften, Tagebücher*. Kritische Ausgabe. Hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a. M., 2002, S. 7-495.
- Kafka, Franz: „Die Sorge des Hausvaters“, in: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a. M. 1996, S. 282–284.
- Kafka, Franz: „Die Verwandlung“, in: Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*, S. 113–200.
- Kafka, Franz: „Eine Kreuzung“, in: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*. Hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 1993, S. 372–374.
- Kafka, Franz: „Tagebücher, Textband“, in: ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, Hg. von J. Born, G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit, Frankfurt a. M. 1990.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Theatralische Epik. Theater als Darstellung der

Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas“, in: Balme, Christopher, Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel (Hg.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen 2003, S. 189-201.

- Neumann, Gerhard: „Kafkas Verwandlungen“, in: Assmann, Jan und Aleida (Hg.): *Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX*, München 2006, S. 245-266.
- Pasley, M.: „Kafkas ‚Hinausspringen aus der Totschlägerreihe‘“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, XXXI, 1987, S. 383-393.
- Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Benjamin über Kafka*, Frankfurt a. M. 1981.

Schade, Julia: „Asphalt übers Moor – Odradeks Sumpfplogik oder das Ausbrechen aus der Totschlägerreihe“, in: Matthias Dreyer, Nikolaus Müller-Schöll, Julia Schade, Marten Weise (Hg.): *Kafka und Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2017 / Vol. 6 / Ausg. 1), S. 86-99, DOI 10.21248/thewis.6.2017.71