

Die Funktion des Grotesken in Kafkas Erzählwelt

Marinković, Dominik

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:009743>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-27**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Dvopredmetni diplomski studij njemačkog jezika i književnosti
nastavničkog usmjerenja

Dominik Marinković

Funkcija grotesknog u Kafkinom pripovjednom svijetu

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Tihomir Engler

Osijek, 2022.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za njemački jezik i književnost
Dvopredmetni diplomski studij njemačkog jezika i književnosti
nastavničkog usmjerenja

Dominik Marinković

Funkcija grotesknog u Kafkinom pripovjednom svijetu

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Mentor: doc. dr. sc. Tihomir Engler

Osijek, 2022.

J.J. Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Diplomstudium der deutschen Sprache und Literatur – Lehramt
(Zwei-Fach-Studium)

Dominik Marinković

Die Funktion des Grotesken in Kafkas Erzählwelt
Diplomarbeit

Mentor: Univ.-Doz. Dr. Tihomir Engler

Osijek, 2022

J.J. Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur
Diplomstudium der deutschen Sprache und Literatur – Lehramt
(Zwei-Fach-Studium)

Dominik Marinković

Die Funktion des Grotesken in Kafkas Erzählwelt

Diplomarbeit

Geisteswissenschaften, Philologie, Germanistik

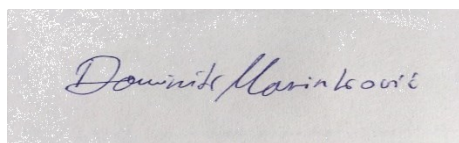
Mentor: Univ.-Doz. Dr. Tihomir Engler

Osijek, 2022

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 14. rujna 2023.

A rectangular area containing a handwritten signature in blue ink. The signature is written in a cursive style and reads "Dominik Marinković".

Ime i prezime studenta, JMBAG 0122224010

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit werden anhand dreier Texte, *Ein Hungerkünstler*, *Der Prozeß* und *Die Verwandlung* Kafkas Auffassung von der Groteske analysiert. Einführend werden das Leben und das Werk von Franz Kafka vorgestellt. Danach folgen die Erklärungen zur Groteske als Begriff und als kunsthistorisches Phänomen, um auf diese Weise die Bedeutung und Kontext ihrer Entstehung zu verdeutlichen.

Im Hauptteil der Arbeit wird das Groteske an Kafkas Erzählwelt in Bezug auf vier Kernsegmente einer Groteske analysiert. Im ersten Schritt wird die Verzerrung des Bekannten als Grundelement der Groteske in Kafkas Werken dargestellt, im zweiten Schritt wird die daraus resultierende Absurdität der Situationen in den Erzählungen analysiert. Im dritten Schritt wird die Gleichgültigkeit als Reaktion der Figuren auf ihre Hilflosigkeit in der grotesken Situation demaskiert. Anschließend wird im vierten Schritt auf den Körperhorror eingegangen, der bei Kafka eine nur symbolische Verwendung findet, nämlich als das ihm eigene Erzählmittel der Veräußerung von inneren Problemen.

Anhand der durchgeführten Analyse zu den oben angeführten vier Aspekten der Groteske, die in Kafkas Werken vorkommen, ist die Schlussfolgerung zu ziehen, dass sich Kafka der Groteske dazu bedient, um die Probleme, die in der Alltagsrealität existieren, aufzudecken. Der Autor stellt in seinen Texten Situationen aus dem Alltag auf eine absurde Weise dar, wodurch er eine umgekehrte Relevanz von ernstesten und weniger ernstesten Problemen schafft, um dadurch auf die (Un-)wichtigkeit der Probleme aus dem Alltag hinzuweisen. Mit der übertriebenen Gleichgültigkeit, mit der die Figuren auf diese absurden Situationen reagieren, kommentiert Kafka nicht zuletzt auch unsere eigene Gleichgültigkeit gegenüber Problemen, denen wir in unserer eigenen Realität mehr oder weniger hilflos gegenüberstehen.

Schlüsselwörter: Absurdität, *Der Prozess*, *Die Verwandlung*, *Ein Hungerkünstler*, Franz Kafka, Groteske, Realitätsbezug

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Kafkas Leben und seine Schaffenswelt	2
3. Die Groteske als kunstgeschichtliches Phänomen	6
4. Die Groteske in Kafkas Erzählwelt	9
4.1 Allgemeine Merkmale und Zielsetzungen von Kafkas grotesken Erzählelementen	9
4.2. Verzerrungen des Bekannten	12
4.3. Die Absurdität der Situationen	16
4.4. Die Hilflosigkeit und Gleichgültigkeit der Gestalten	19
4.5. Der Körperliche Horror	23
5. Die Funktion der Groteske in Kafkas Werken	27
6. Literaturverzeichnis	31

1. Einleitung

Wenn man sich mit den Werken des Schriftstellers Franz Kafka beschäftigt, überkommen einen unterschiedliche Gefühle, von denen keines als positiv bezeichnet werden kann. Die Geschichten, die Kafka seinen Lesern erzählt, erinnern nicht an etwas, was real passiert ist oder passieren könnte, sondern sie sprechen den Leser auf eine psychologisch tiefer greifende Weise an. Hierbei stehen im Fokus nicht so sehr die surreal wirkenden Situationen, sondern das Gefühl von Unbehagen, Hilflosigkeit, Düsternis und Abscheu, die den Leser bei der Rezeption von Kafkas Textes ergreifen. Man fühlt Mitleid mit der Hauptfigur, die sich in einer nie endenden Zwickmühle befindet, die letztendlich für die Hauptgestalt tragisch endet. Ein wichtiges Merkmal von Kafkas Erzählwelt ist somit der Verlust jeder Hoffnung auf ein glückliches Ende.

Kafkas Erzählungen beruhen nicht auf einer Identifizierung des Lesers mit dem Protagonisten, indem man mit ihm mitfühlen würde, sondern er erzählt seine Geschichten mit einer nahezu kalten Nüchternheit. Es ist dieselbe Nüchternheit, mit der die Figuren auf die sie umgebende Erzählwelt reagieren. Und dennoch erscheinen die in Texten geschilderten Situationen trotz ihrer Absurdität völlig banal, profan und nahezu lächerlich. Sofern Verstöße gegen die Kausalität der Naturgesetze, wie es die Verwandlung in ein anderes Wesen ist, vorkommen, werden sie hingenommen, als wären sie ganz normal. Dabei ist die Welt, in der sie vorkommen, unbegreiflich und folgt, ungeachtet der Wünschen und Bemühungen der Protagonisten, ihrer eigenen Logik, die scheinbar keinen Sinn ergibt und sowohl den Leser als auch den Protagonisten wissen lässt, dass es keine sinnvolle Erklärung für eine solche Welt gibt. Man hat den Eindruck, als ob die Hauptgestalt in Kafkas Erzählwelt keinen sinnvollen Zweck erfüllt, ihm darin keine wichtige Rolle zugewiesen wird und deshalb überflüssig erscheint. Meistens ist das tragische Ende des Protagonisten eine Konsequenz des automatischen Ablaufs der Dinge, die nun mal so sind, wie sie dargestellt werden und nicht weiter zu hinterfragen sind. Dieses wiederkehrende Erzählmittel, dessen sich Kafka des Öfteren bedient, um den Leser einen Einblick in seine verwirrende Welt zu ermöglichen, ist die Grotteske.

In dieser Diplomarbeit befasse ich mich mit der Grotteske und ihrer Funktion in Kafkas Texten *Der Prozeß*, *Ein Hungerkünstler* und *Die Verwandlung*. Dabei wird der Versuch unternommen, die für Kafkas Erzählwelt spezifische Form der Grotteske zu beschreiben, die sich von der Grotteske unterscheidet, die in den bildenden Künsten und anderen Medien

verwendet wird. Dementsprechend werden in vier Abschnitten der Diplomarbeit vier Segmente hervorgehoben, in deren Form die Grotteske in Kafkas Erzählwelt vorkommt.

Die erste Form ist die Verzerrung des Bekannten, was ein Erzählverfahren ist, das in allen Texten von Kafka vorzufinden ist. Die zweite Form besteht aus der Absurdität der Situation, worin sich der Protagonist befindet und die als traumhaft unentrinnbare Sackgasse wirkt, aus der man keinen Ausgang finden kann. Als dritte Form wird die Hilflosigkeit der Gestalten vorgestellt, die in Kafkas Texten in der Darstellung der Gleichgültigkeit gegenüber ihren Problemen gipfelt. Zuletzt wird auf Körperhorror als eine Form körperlicher Grotteske in Kafkas Texten eingegangen. Obwohl die letzterwähnte Form der Grotteske keine außerordentliche Rolle im Aufbau des Erzählgeschehens spielt, stellt sie doch ein bewährtes Element der expliziten Grotteske dar, die als Mittel der Detailbeschreibung und der Externalisierung von inneren Konflikten dient, wodurch die Vorstellungskraft des Lesers gesteigert wird, um damit der Unmöglichkeit der Erzählrealität entgegenzuwirken. Somit werden sowohl implizite als auch explizite Elemente der Grotteske in den hier ausgewählten Texten von Kafka besprochen, um zuletzt die Frage nach dem Zweck und der Funktion dieser Elemente in Kafkas Erzählwelt zu erörtern, bzw. auf die Frage einzugehen, welchen Bezug diese Form der Grotteske auf die reale Welt hat.

Sich gerade mit diesem Autor zu beschäftigen, verdanke ich vor allem der ungewöhnlichen Stimmung, die in Kafkas Werken vorkommt. Die alptraumartige Stimmung in Kafkas Texten entspringt jedoch nicht ausschließlich seiner Vorstellungskraft, sondern auch seinen Lebenserfahrungen, obwohl sein Leben relativ kurz war.

2. Kafkas Leben und seine Schaffenswelt

Geboren am 3. Juli 1883 in Prag als einzig überlebender Sohn, wuchs Franz Kafka in einer wohlhabenden, deutschsprachigen jüdischen Familie auf (vgl. Stach 2014: 31). Seine Kindheit ist nach seinen eigenen Angaben von Einsamkeit gekennzeichnet, denn seine Eltern arbeiten pausenlos in ihrem Galanteriewarengeschäft. Somit wird Kafka von mehreren Ammen und Kindermädchen aufgezogen. Auch Kafkas guter Freund Max Brod erklärt: „Die Kindheit Franzens [...] müssen wir uns wohl nach allen Berichten als unsagbar einsam denken“ (vgl. Brod 1966: 17).

Peter-André Alt stellt gleichfalls fest, dass Kafkas Kindheit von Angst und Einsamkeit geprägt wurde, weshalb er sein ganzes Leben in Stille geführt bzw. sich vollständig der literarischen Tätigkeit gewidmet hat. Seine Liebe zum Schreiben sei von mehreren Traumata hervorgerufen worden, meint Alt, was zum einen Kafka selbst im *Brief an den Vater* hervorhebt, zum anderen in der Tatsache gipfelt, dass er am liebsten durch Briefe kommunizierte. Alt meint ferner, Kafka schaffe ein Selbstbild, das aus der Rolle des ewigen Sohnes bestehe, der sich vom väterlichen Einfluss weder losreißen kann noch will. Da deswegen die Kindheitseindrücke des erwachsenen Kafka unter diesem Motto geschaffen werden, schlussfolgert Alt:

Schon Kafkas Kindheit ist, was seine gesamte Erwachsenenexistenz sein wird: erschriebenes Leben. Die Leitmotive, die diese Kindheit durchziehen, bilden Elemente einer imaginären Ich-Konstruktion, die der Schriftsteller kunstvoll entworfen hat. Die Bilder, die er für seine Kindheit findet, bleiben eingewoben in die literarischen Netze, die er ausspannt, wann immer er im Medium des Textes arbeitet. (Alt 2005: 52)

Sein Vater, Hermann, ein Handelsvertreter, war ein großer, robuster Mann, der es stets vermochte, einen großen Schatten auf seinen Sohn zu werfen. Seine Mutter hingegen, Julie, äußerst gebildet, stammte aus einer reichen Kaufmannsfamilie, war eine ängstliche Frau. Ständig im Schatten und in Ehrfurcht vor ihrem Ehemann, wagte sie nie ein Wort des Widerspruchs zu bieten. Hermann war ein strenger Vater, dem der ohnehin gebrechliche Franz es nie schaffte, recht zu machen, geschweige denn zu begeistern. Seine Mutter war eine verlässliche Person, tat aber wenig, um ihrem Sohn das Leben leichter zu machen. Obwohl sie in der Familie als eine Art vermittelnde Instanz zwischen Franz und Hermann diente, hebt Max Brod hervor:

Neben dem Vater erscheint die Mutter ‚im Wirrwarr der Kindheit als Urbild der Vernunft‘. Ihre dem Vater gegenüber unselbständige Haltung wird vom Sohn zwar beklagt, aber doch auch voll begriffen, und zwar ebenso sehr im Sinne der Liebe zum Ehegatten wie im Sinne praktischen Nachgebens gegenüber einem Mann, der ja ohnehin keine Widerrede duldete. (Ebd.: 86)

In seinem *Brief an den Vater* zählt Franz Kafka all die schmerzhaften Erlebnisse und Traumata auf, die ihm die übermächtige Vater-Person in seinem Leben bereitete. Seine Mutter, der er sein Werk anvertraute, hatte nicht den Mut, Hermann den Brief zu übergeben. Franz hatte dieses Erlebnis seitdem nie wieder überwunden, was er gleich in den ersten Zeilen des Briefes anspricht:

Liebster Vater, Du hast mich letztthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir. Ich wußte Dir, wie gewöhnlich, nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht, die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht zu viele Einzelheiten gehören, als daß ich sie im Reden halbwegs zusammenhalten könnte. (Kafka 1919: 2)

Darüber hinaus vertrat er zum einen die Meinung des Vaters nicht, obwohl er diese zu dessen Erfreuen nachplapperte (vgl. Kafka 1919: 3), zum anderen war er nicht so athletisch gebaut wie der Vater. Er war immer unsicher und schämte sich seines mageren Körpers (vgl. ebd.: 4), was in einem Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der Vaterfigur resultierte. Der Vater war bereits Teil einer unfairen, verwirrenden Welt, in der der junge Kafka aufwuchs. Sein Vater hielt sich an die Maxime „tue was ich sage, nicht was ich tue“. So verlangte der Vater zum Beispiel beim Essen Ordnung, Stille und Schnelle, woran er sich aber selbst nicht hielt: „[D]as wären an sich vollständig unbedeutende Einzelheiten gewesen, niederdrückend wurden sie für mich erst dadurch, daß Du, der für mich so ungeheuer maßgebende Mensch, Dich selbst an die Gebote nicht hieltest, die Du mir auferlegtest“ (vgl. ebd.: 5). Als Franz dem Vater trotzte, straffte ihn der Vater unerbittlich, was dazu führte, dass Franz Sicherheit nur in seiner Zurückgezogenheit fand.

Kafka besuchte eine Knabenschule in Prag und war ein sehr guter Schüler. Trotzdem hatte er mit Versagensängsten zu kämpfen. Angst vor dem Vater, aber auch die extrem überfüllten Klassen bestärkten seine soziale Isolierung und verschlimmerten seine eigene Verunsicherung (vgl. Stach 2014: 90). Schon zu Schulzeiten widmete er sich dem Schreiben, jedoch sind alle Texte, so auch seine Tagebücher, aus dieser Zeit verloren gegangen. Er bestand die Reifeprüfung 1901 mit befriedigend, wonach er als Volljähriger zum ersten Mal in seinem Leben Böhmen verließ (vgl. Wallmann 2020: 8).

An der Universität Prag wechselte er mehrere Studiengänge: zuerst studiert er Chemie, um kurz darauf zum Jurastudium zu wechseln, wonach er Germanistik und Kunstgeschichte studierte, bis er 1903 beschloss, doch beim Studium der Rechte zu bleiben. Nach fünf Jahren (1901–1906) schloss er das Studium ab und machte am Landes- und Strafgericht ein einjähriges unbezahltes Rechtspraktikum (vgl. Pieroth 1993: 415). Nach der Anstellung bei der privaten Versicherungsgesellschaft „Assicurazioni Generali“ von Oktober 1907 bis Juli 1908 arbeitete Kafka danach bis 1922 in Prager „Arbeiter-Unfallversicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen“. Außerhalb der Arbeit nahm er an sozialistischen Demonstrationen teil, im Knopfloch eine rote Nelke tragend. Ironischerweise war sein Schreiben zu dieser Zeit gleichermaßen Brotberuf und Freizeitbeschäftigung: Nachts schrieb er seine Erzählungen nieder, um am nächsten Tag bei der Arbeit als Versicherungstechniker technische Unterlagen und Gebrauchsanweisungen zu verfassen. In sein schriftstellerisches Schaffen wob er all sein Leid ein, woraus dann das entstand, was heute zur universalen Weltliteratur gehört:

Der Roman bin ich, meine Geschichten sind ich ... denn durch mein Schreiben halte ich mich ja am Leben ... begreife nur liebste Felice, daß ich dich und alles verlieren muß, wenn ich einmal das Schreiben verliere. (Kafka 1967:15)

Obwohl er seine Arbeit als Jurist nicht mochte, verrichtete er sie kompetent und wurde deshalb anerkannt und befördert, und zwar zum Amt des Versicherungsschriftstellers, wo er Beiträge für die Rechenschaftsberichte verfasste. Die Arbeit machte Kafka an sich nichts aus, jedoch fühlte er sich von ihr unterfordert. So schrieb er an Hedwig Weiler:

Über die Arbeit klage ich nicht so, wie über die Faulheit der sumpfigen Zeit. Die Bureauzeit nämlich läßt sich nicht zerteilen, noch in der letzten halben Stunde spürt man den Druck der 8 Stunden wie in der ersten (...) Alle Menschen, die einen ähnlichen Beruf haben, sind so. Das Sprungbrett ihrer Lustigkeit ist die letzte Arbeitsminute; leider verkehre ich gerade nicht mit solchen Menschen. (Kafka 1907: 1)

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, war Kafka bei der Kriegsfürsorge tätig. Er kümmerte sich um die Rehabilitation und die berufliche Umschulung von Schwerverwundeten (vgl. Stauch 2008: 72). In seiner Versicherungsanstalt galt er als unersetzliche Fachkraft und somit war er von der Kriegsfrente geschützt, obwohl er 1915 als militärisch vollverwendungsfähig eingestuft wurde.

Kafka erkrankte 1917 an Tuberkulose, welche zu dieser Zeit unheilbar und tödlich war. Ironischerweise wurde er wegen seiner unersetzlichen Position bei der Versicherung, die ihn zwar vor der Kriegsfrente rettete, erst fünf Jahre nach dem Tuberkulosebefund pensioniert. Im Sanatorium Wienerwald wurde ihm im April 1924 definitiv die Kehlkopftuberkulose diagnostiziert. Er schrieb trotz des gesundheitlichen Todesurteils weiter. In der Zwischenzeit konnte er sogar kein festes Essen mehr zu sich nehmen, da ihm die Krankheit die Kehle langsam zerstörte. In seinem letzten Werk, *Ein Hungerkünstler*, begeistert der Protagonist als ein Zirkusartist bzw. als Exponat in einem Käfig die Massen mit seiner Fähigkeit, auf lange Zeit komplett ohne Essen auszukommen.

Am 3. Juni 1924 starb Kafka im Sanatorium Hoffmann in Kierling bei Klosterneuburg im Alter von 40 Jahren. Als Todesursache galt offiziell Herzversagen infolge der Tuberkulose. Er wurde am Neuen Jüdischen Friedhof in Prag-Žižkov begraben.

Kafka schrieb hauptsächlich Prosatexte, die ihn posthum in der Weltliteratur verewigten, wie zum Beispiel: *Betrachtung* (1912), *Das Urteil* (1912), *die Verwandlung* (1915), *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), *Brief an den Vater* (1919), *In der Strafkolonie* (1919), *Ein Landarzt* (1919), *Der Hungerkünstler* (1922), *Der Prozess* (1925), *Das Schloss* (1926), *Amerika (Der Verschollene)* (1927) und *Der Bau* (1931).

Für die Analyse der Verwendung der Groteske in Kafkas Werken konzentriert sich meine Arbeit auf drei Werke: *Die Verwandlung*, *Der Prozess* und *Ein Hungerkünstler*.

3. Die Groteske als kunstgeschichtliches Phänomen

Der Begriff „Groteske“ kommt vom italienischen Wort „Grottesco“, was bedeutet: „aus Grotte oder Höhle entstammend“ (Bouß 1989: 59). Man hatte nämlich zur Zeit der Renaissance in unterirdischen Hohlräumen Wandfragmente gefunden, die mit vielen sonderbaren Verzierungen versehen worden waren, die den damaligen typischen Mustern nicht entsprechen und deshalb als *all'antica* galten. Es handelt sich um unterschiedliche Motive, die als Ganzes kein klares Bild ergeben, sondern scheinbar willkürlich durch die Wand verteilt waren. Solche Motive schmückten beispielsweise Neros goldenes Haus, das um die Mitte des ersten Jahrhunderts entstand und im zweiten Jahrhundert von Trajan zerstört wurde.

Als Grotesken werden in der bildenden Kunst Bilder und Verzierungen bezeichnet, die die Schaffensfreiheit des Künstlers widerspiegeln und eine Verspieltheit in der Form und Inhalt zulassen, die anderweitig als seltsam oder negativ empfunden werden kann. Dabei ist keine Nachahmung eines natürlichen Motivs zu erkennen, sondern es werden scheinbar willkürlich positionierte Figuren teils realistisch, teils stilisiert dargestellt. Es werden auch keine Konventionen hinsichtlich der anderweitig als wichtig empfundenen Elemente wie Realismus, Perspektive, Größenvergleich oder Lichtverhältnisse berücksichtigt. Es wird nicht nur bewusst gegen künstlerische Regeln verstoßen, sondern auch gegen konventionelle Ordnungsstrukturen der Moral und sogar gegen grundlegende Logikregeln (vgl. Kayser 1951: 10).

Die Auflösung der besagten Ordnungen erfolgt im Grotesken mittels der Verkehrung, Vermischung und Verzerrung des Bekannten. Als Beispiele hierfür kann die Vermischung zwischen Traum und Wirklichkeit dienen, oder die bis zur monströsen Unkenntlichkeit verkommenen, verzerrten oder deformierten Figuren aus der realen Welt aber auch Fabelwesen wie Riesen, Zwerge und Bucklige. Zu grotesken Zwecken kann auch die Darstellung von chimärischen Kreaturen aus der Mythologie verwendet werden. Das bei solchen Bildern vorkommende scheinbare Chaos schätzte der einfache Betrachter sehr, während die Meinung der Elite dazu geteilt war. So kritisierte Vitruv, der römische Architekt und Zeitgenosse Neros, die besagte Auswahl an Dekorationen, indem er meinte, es seien missgestaltete unrealistische Wesen und unsinnige Inhalte, die nichts tatsächlich Existierendes darstellen:

Statt Säulen wachsen Rohrstängel empor; statt Giebeln gestreifte Zierrate mit krausen Blättern und Voluten. Kandelaber stützen Tempelchen hoch, und über deren First wachsen Bündel von dünnen Stengeln aus Wurzeln und Ranken, mit da und dort verstreuten Figuren, oder dünne Stiele mit Menschen und Tierköpfen, die auf einem halben Körper sitzen. Solche Dinge gibt es nicht, kann es nicht geben, hat es nie gegeben... (Bouß 1989: 59).

Damals legte man viel Wert auf realistische Darstellungen, wonach Figuren auf festem Boden sitzen, nach klaren Proportionen dargestellt werden und über die die Gesetze der Natur herrschen. Fliegende Pflanzenmuster, menschliche Körperteile, die nicht Teil einer ganzen Figur sind, verzerrte Gesichter, die nichts und niemanden darstellen sollen, baten Ambiguität und weckten Neugierde bei dem Betrachter. Das Schlimmste zu dieser Zeit war aber, dass sie die Aufmerksamkeit der Menschen von Gott ablenken. Darüber hinaus weckten die Ungereimtheiten im Inhalt Fragen zur allgemeinen Gültigkeit der Naturgesetze im Bild:

Denn wie könnte ein Halm wirklich ein Dach stützen, ein Kandelaber den Giebelschmuck oder ein weicher dünner Halm eine sitzende Figur, oder wie könnten Blumen und halbe Bildsäulen abwechselnd aus Wurzeln und Stengeln wachsen? (Ebd.)

Man darf dabei nicht außer Acht lassen, dass unter einer solchen Definition der Grotteske auch arabische bzw. maurische Pflanzenmuster zu verstehen sind, die man als Arabeske und Maureske bezeichnete. Alle drei künstlerischen Formen werden oft in Verbindung gebracht, weil sie ein Gefühl des Fremden und Exotischen wecken. Es ist eine Kunst, die im frühen Mittelalter verlernt wurde und erst mit der Erscheinung der Gotik langsam auftauchte.

Im 15. Jahrhundert kehrte die Grotteske in die bildenden Künste zurück und nahm ihren Platz in der Architektur ein. Sie wurde besonders beliebt und vielfältig beim Bau von Kirchen verwendet, wo auf fantastische und erschreckende Wesen zurückgegriffen wurde, wie zum Beispiel auf Gargoyle und andere chimärische Wesen als Wasserspeier, Pflanzenmuster, die die Pforten und Fenster schmückten und sogar das Innere des Gebäudes, wo riesige, baumartige, Säulen und rippenartige Gewölbe das Gemäuer stützen und den Eindruck erwecken, als befände man sich im Inneren eines riesigen Lebewesens. Solche Motive sind natürlich Ausdruck des Exotischen und des Regellosen, zumindest aus der Sicht der damaligen christlichen Kultur, jedoch wurden diese Motive in die damalige Architektur mit einbezogen, wodurch das Merkwürdige und Bedrohliche mit dem Geistigen vereint wurde, was faszinierte und auf den Betrachter anziehend wirkte.

Außerhalb der bildenden Kunst ist die Grotteske ein eher negativ geprägter Begriff – so zumindest in der Literatur. Der Grund dafür liegt darin, dass die Deformation und Übertreibung von Charakterzügen oft als Mittel der Satire dienten. Bis zum 19. Jahrhundert verbindet man im Bereich der Literatur eine eher negative Konnotation mit dem Wort *grottesk*. Man bezeichnet

damit jene Kunstformen, die als volkstümlich und ungehobelt gelten, also alles, was an Ästhetik und einer höheren Bedeutung mangelt oder sogar in einer antithetischen Beziehung zu dieser steht. Thomas Mann bezeichnete diesen Stil als antibürgerlich (vgl. Clark 1991: 20).

Im 19. Jahrhundert löste sich die Groteske teilweise von ihrer negativen Bedeutung. Der deutsche Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser meint, dass das Groteske im modernen Sinne nicht mehr mit der Vorstellung von der Degenerierung des Höheren verbunden ist, sondern mit der Entfremdung und Verzerrung des Vertrauten (vgl. Iser 1951: 168).

Dabei ist zwischen dem Grotesken und dem Absurden zu unterscheiden, obwohl beide ähnliche Züge aufweisen. Beim Absurden ist ein genereller Verlust an Bedeutung und Zweck zu erkennen, während das Groteske noch immer einen Sinn aufweist, der nach der Verzerrung oder sogar Verwandlung durch das Groteske einen anderen Sinn erhält oder sogar dem ursprünglichen Sinn vollkommen entgegengesetzt ist. Somit wird das Groteske im Gegensatz zum Absurden nicht durch Bedeutungsverlust bestimmt. Durch Verzerrung, Vermischung und Verschiebung wird vielmehr ein Bedeutungswandel bewirkt, der das Groteske als etwas Verspieltes und Kreatives auszeichnet, wobei die Wandelbarkeit des Begriffs die Groteske noch zusätzlich auszeichnet (vgl. Fuß 2001: 12).

Der Zweck und die Wirkung des Grotesken beziehen sich auf zwei unterschiedliche Bereiche: zum einen aufs Komische und zum anderen aufs Erschreckende. Beides wird durch das Fremde oder Verzernte hervorgerufen. Denn der Betrachter ist von der Neuheit und Unbekanntheit des in der Groteske Dargestellten begeistert und in ihm kommt die Frage auf, ob das von ihm Betrachtete gefährlich sein könnte oder nicht. Es überrascht nicht, dass eben der Karneval und der Zirkus die gesellschaftlichen Phänomene sind, die die Groteske als leitendes Motiv beinhalten.

Im Bereich der Literatur wird oft nach der Groteske als Erzählmittel zurückgegriffen, mit dem man zum einen von bisherigen literarischen Normen abweichen und zum anderen auf gesellschaftliche Missstände hinweisen kann. Einige Autoren, die sich auf solche Weise der Groteske bedienen, sind auch Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch.

In den Werken von Friedrich Dürrenmatt zeigt sich die Groteske oft in Form von absurden und paradoxen Situationen. In seinem Theaterstück *Die Physiker* werden zum Beispiel die Grenzen zwischen Wahnsinn und Vernunft verwischt, während sich Wissenschaftler in einer Nervenheilanstalt aufhalten, um ihre Geheimnisse nicht preiszugeben. Dürrenmatt nutzt die Groteske, um die Absurdität der modernen Welt und die moralischen Dilemmata der Wissenschaft aufzuzeigen.

Auch Max Frisch bedient sich der Groteske, um die menschliche Existenz und die sozialen Strukturen zu beleuchten. In seinem bekanntesten Werk *Biedermann und die Brandstifter* werden die Figuren in grotesken Situationen gezeigt, in denen sie zwar vor der Gefahr warnen, gleichzeitig aber die Brandstifter ins Haus einladen. Die Groteske dient hier dazu, auf die Feigheit und Selbsttäuschung der Gesellschaft hinzuweisen und die Ignoranz gegenüber offensichtlichen Bedrohungen zu kritisieren.

Die Verwendung der Groteske in den Werken der Weltliteratur ist somit von großer Bedeutung, da sie dazu dient, die menschliche Erfahrung in einer überzogenen und oft verstörenden Weise darzustellen. Sie ermöglicht es den Autoren, gesellschaftliche Normen und Konventionen zu hinterfragen und auf die unheimlichen und paradoxen Aspekte des menschlichen Daseins aufmerksam zu machen. Sie bietet somit eine einzigartige Möglichkeit, die menschliche Existenz in all ihrer Komplexität und Ambivalenz zu erfassen.

Das wohl bekannteste Beispiel für die Anwendung der Groteske in der Weltliteratur ist eben das Werk von Franz Kafka. Er nutzte die Groteske, um das Gefühl der Entfremdung und Isolation in der modernen Gesellschaft zu veranschaulichen und machte sein Werk zum vielleicht wichtigsten Beispiel der Groteske in der Literatur.

4. Die Groteske in Kafkas Erzählwelt

4.1 Allgemeine Merkmale und Zielsetzungen von Kafkas grotesken Erzählelementen

In Kafkas Werken ist die Groteske in verschiedenen Aspekten sichtbar, die sich vor allem in drei Domänen des Lebens widerspiegeln: im physischen, psychischen und sozialen Bereich. Zu der physischen, d.h. materiellen Groteske zählen zwei Aspekte: Verzerrung des Bekannten und der Körperhorror als körperliche Groteske, in der sich die Figuren äußerlich verändern, und zwar auf eine unheimliche Weise. Die Hilflosigkeit bzw. Gleichgültigkeit der Protagonisten hingegen, zählt zur psychologischen und die Absurdität der Situationen zur sozialen Groteske, also dem Aspekt, der nicht so wie die körperliche Groteske auf den ersten Blick aus dem Text heraussticht und eine tiefergehende Analyse erfordert. Diese Elemente werden nach ihrer Häufigkeit und Signifikanz in diesem Abschnitt aufgelistet und definiert, um sie in den darauffolgenden Abschnitten (4.1 bis 4.4) zu analysieren und durch Beispiele darzustellen.

Mit der Verzerrung bzw. Verwandlung des Bekannten in etwas Unheimliches und Unbekanntes nimmt Kafka vertraute Elemente aus dem Alltag und verändert sie auf eine absurde und verstörende Weise. Diese Verzerrung dient dazu, die Unsicherheit und Verwirrung der Figuren und des Lesers zu verstärken, um so eine Erzählwelt zu schaffen, in der die vermeintlich sicheren Grundlagen des Lebens infrage gestellt werden. Durch die Verzerrung des Bekannten in seinen Werken zeigt Kafka, dass die vermeintlich festen Strukturen des Lebens in Wahrheit fragil und instabil sind. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf das Unheimliche und Unbekannte, das sich hinter der scheinbaren Normalität verbirgt. Diese Verzerrung des Bekannten erzeugt eine Atmosphäre des Unbehagens und Unsicherheit, die den Leser dazu anregt, über die Oberfläche der Realität hinauszublicken und die versteckten Abgründe der menschlichen Existenz zu erforschen.

Die Absurdität der Situationen in Kafkas Werken drückt die Sinnlosigkeit und das Chaos des menschlichen Lebens aus. Die Figuren sind häufig machtlos und hilflos gegenüber den absurden Kräften, die ihr Leben bestimmen. Die Logik und die Rationalität der normalen Welt versagen und werden durch absurde und irrational erscheinende Ereignisse ersetzt. Durch die Darstellung der Absurdität in seinen Werken fordert Kafka den Leser auf, über die Grenzen der Logik und Rationalität hinauszudenken. Er zeigt, dass das Leben nicht immer sinnvoll oder vorhersehbar ist und dass wir oft in einer Welt des Irrationalen und Unkontrollierbaren gefangen sind. Die Absurdität der Situationen in Kafkas Werken wirft Fragen nach der echten Relevanz des Individuums und seiner Probleme in einer großen, unbarmherzigen Welt, in welcher er komplett unwichtig erscheint.

Als Reaktion auf die unübersichtlichen Machtverhältnisse, auf die Willkür des Verhaltens der Figuren und auf ihre Brutalität untereinander ist eine allgemeine Gleichgültigkeit zwischen den Figuren zu beobachten. Diese Apathie äußert sich in emotionaler Distanz und Mangel an Empathie und zwischenmenschlicher Kommunikation. Die Figuren in den Texten sind machtlos und einer höheren Macht auf Gnade und Ungnade ausgeliefert, weshalb ihre Reaktionen auf die vorgefundenen Situationen in Resignation münden. Diese höhere Macht ist oft durch einen komplexen und sinnentleerten Bürokratieapparat dargestellt. Machtverhältnisse spielen da eine entscheidende Rolle, da die Figuren immer von höheren, jedoch absurd wirkenden Mächten, wie zum Beispiel der Bürokratie in Kafkas Text *Poseidon*, wo selbst der Meeresgott in seinem Handeln durch bürokratische Maßnahmen und Pflichten so behindert wird, dass seine Position eher einer Hölle gleicht. Dabei wirken sowohl die die Macht ausübenden Figuren als auch die der Macht ausgelieferte Hauptfigur auf ihre jeweilige Art äußerst grotesk: die Macht ausübenden Gestalten handeln willkürlich und brutal, werden aber

durch ihre Position zur Karikatur verzerrt, und die Gestalten, an denen Macht ausgeübt wird, handeln dem System gegenüber naiv und verstehen nicht, dass sie sich in keiner fairen und logischen Gesellschaft befinden. Entscheidend im Aufbau von unfairen bzw. grotesken Machtverhältnissen in der im Text dargestellten Erzählwelt scheint die Kommunikation zu sein. Sie ist häufig von Missverständnissen, Sprachlosigkeit und einer Inversion im Umgang mit wichtigen und unwichtigen Problemen begleitet. Dadurch entsteht ein Gefühl der Isolation und der Unfähigkeit, mit anderen zu kooperieren und eine richtige Lösung für die prekäre Situation zu finden.

Als Beispiel der physischen Groteske dient auch der Körperhorror, durch dessen Unmittelbarkeit und Brutalität die Fragilität der menschlichen Existenz in Kafkas Texten dargestellt wird. Hier stehen im Mittelpunkt der menschliche Körper und dessen Veränderungen sowie die Reaktion des Lesers darauf in Form von Angst und Ekel. Der Körperhorror in Kafkas Werken dient dazu, die Begrenztheit des menschlichen Körpers aufzuzeigen und soll den Leser zum Nachdenken über Verwundbarkeit und Unzulänglichkeit des physischen Selbst bewegen. Durch die Darstellung des Körperhorrors konfrontiert Kafka den Leser mit der Vergänglichkeit des körperlichen Lebens und der Frage nach dem wahren Wesen des Menschen. Dabei ist aber Kafkas Darstellung des Körperhorrors metaphorisch und symbolisch zu verstehen. Seine Beschreibungen des Körperhorrors dienen jedoch nicht dazu, äußere Schockwirkung zu erzielen, sondern tiefere existenzielle und psychologische Themen in Bezug auf die Lebensweise des Menschen aufzuwerfen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Groteske in den Werken Kafkas vielfältig und facettenreich zum Ausdruck kommt. In den drei Domänen des Lebens – der physischen, psychischen und sozialen – finden sich verschiedene Aspekte, die in Kafkas Texten die Groteske auf den Plan ruft. Anhand der Analyse dieser Elemente ist zum einen ein tieferes Verständnis für Kafkas Werke zu erwerben, zum anderen Fragen, die sich auf die menschliche Existenz beziehen, besser zu erfassen.

4.2 Verzerrungen des Bekannten

Zu Veränderungen in Kafkas Erzählwelt, d.h. zur Verzerrung der aus der Realität wohlbekannten Ordnung kommt es nie mittels Magie oder durch Einsatz von übernatürlichen Kräften. Es werden lediglich die Folgen der unsichtbaren Macht geschildert, so die Verwandlung von Gregor Samsa in ein Ungeziefer, wobei die Funktionsweise der Verwandlung

nicht dargestellt, geschweige denn hinterfragt wird, sondern vom Erzähler einfach als Faktum hingenommen wird. So passiert Gregors Verwandlung in ein ‚Ungeziefer‘ keinesfalls wie in einem Märchen oder in mythologischen Geschichten, wie es beispielsweise Ovids über Arachne aus dem sechsten Buch seiner *Metamorphosen* ist. Denn dort steht im Gegensatz zu Kafkas Text der Zweck und der Grund der Transformation im Vordergrund. Beicken verweist auf den Unterschied der Verwandlung von Gregor Samsa zu Ovids *Metamorphosen*: „Grundlegend ist der Unterschied, daß die durch Ovid belegte antike Überlieferung vor allem den Verwandlungsakt schildert, während Kafka Leben und Schicksal eines Verwandelten [...] darstellt“ (Beicken 1984: 41). Als Bestätigung dafür ist im Text von Kafka keine Stelle zu finden, wo der Autor einen Einblick darin gewähren würde, warum es zur Verwandlung kommt (vgl. ebd.: 42).

Ferner ist ungeachtet detaillierter Beschreibung der Verwandlungsfolgen im ersten Kapitel (vgl. Kafka 1917: 5) das konkrete Aussehen des Ungeziefers der Fantasie des Lesers überlassen. Das weist darauf hin, dass im Text im Vordergrund nicht die physische Verwandlung des Protagonisten zum Ungeziefer steht, sondern eine andere Art oder ein anderes Verständnis der Verwandlung. Das Insekt ist eher als Platzhalter für etwas Unbeschreibliches zu verstehen, das in die bekannte Lebensordnung eindringt und diese zerstört. Obwohl prinzipiell das Tier, in das sich die Hauptgestalt verwandelt, auch ein anderes sein könnte, scheint Kafkas Auswahl eines Insektes nicht zufällig zu sein: Das Ungeziefer ist mit seinem Exoskelett, Fühlern, Facettenaugen und sechs Beinen, mit denen er im Gegensatz zum Menschen im Schmutz herumkriecht, ein anatomisch seltsames, ekelregendes und unheimliches Wesen. Kafkas Ungeziefer steht für das Unbegreifliche, d.h. undefinierbare, was das Gegensätzliche dem Versuch ist, das Wie und Warum dieser Transformation aufzudecken, folglich dem Zweck der Geschichte diametral entgegengesetztes ist.

Parallel zur grotesken körperlichen Verwandlung der Hauptgestalt erfolgt auch der Austausch von Rollen innerhalb der Familie samt Veränderung der Einstellung der Familienmitglieder gegenüber dem Protagonisten. Gregors Vater, der wie so oft in Kafkas Erzählwelten den Antagonisten darstellt, durchläuft ähnlich wie Gregor eine Verwandlung, jedoch nicht in ein Ungeziefer, sondern in dessen Zerstörer, sodass Vater, der seinem Sohn einst das Leben schenkte, mit seinem Kampf gegen das Ungeziefer zur lebensgefährlichen Bedrohung wird. Im Kontrast zu der Beschreibung des Vaters als eines alten, gebrechlichen Mannes, der sich mühsam bewegt und seit Jahren nicht mehr arbeitet, kommt nun im Text eine Vatergestalt vor, der Gregor mit seinen riesigen Stiefeln zu zerquetschen droht (vgl. ebd.: 42),

was man sonst auch machen würde, wenn man einem bedrohlichen Insekt begegnet: Man zerquetscht es.

Sowohl die Funktionen als auch die Ausgestaltung beider Gestalten ändern sich, indem beide eine Verwandlung durchlaufen. Im zweiten Kapitel ist es der Vater, der jetzt statt Gregor das Sagen in der Familie hat. Noch im ersten Kapitel war die Rede von Gregor als Alleinversorger, der die Kontrolle in der Familie ausübt und Anspruch darauf stellt, allein für das Wohl der Familie zu sorgen. Nachdem aber Gregor als Ungeziefer aus der Verantwortung für die Familie ausgeschieden ist, übernimmt der Vater seinen Platz als Familienoberhaupt wieder. Die vormalige Inversion der Rollen zwischen Vater und Sohn, als der Sohn vom Vater die Macht in der Familie übernommen hat, findet wieder statt durch Gregors Verwandlung: Jetzt ist es Gregor, der Atemnot hat, es ist Gregor, der nicht aus dem Haus kann, folglich unbeweglich ist und gefüttert werden muss. Dabei findet der Rollenwechsel nicht nur auf der Ebene der Dynamik des Aufwachsens bzw. des Alterns statt, sondern auch auf der Ebene der Fürsorge. Als ihn sein Vater ins Zimmer lotsen möchte, wird er aggressiv und verhält sich nicht mehr wie ein fürsorglicher Vater gegenüber seinem Sohn, sondern wie ein Viehtreiber gegenüber einem Tier. Wenn der Vater letztendlich den Apfel nach Gregor wirft und dieser tief in Gregors Rücken stechen bleibt und ihn dabei tödlich verwundet, dann ist nicht nur die Herrschaft des Vaters über die Familie wiederhergestellt, sondern auch das Vater-Sohn-Verhältnis gänzlich zerstört. Der Vater wird zum Henker und somit zum Feind des eigenen Sohnes.

Im dritten Kapitel erfolgt vor der Beschreibung von Gregors Ende auch die Schilderung der unabwendbaren Situation, in der sich die Familie Samsa befindet und aus der sie nicht entkommen kann. Gregors Vater und seine Schwester, die ihrem Bruder zuerst aus Zuneigung Essen brachte, handeln jetzt nur aus Pflichtgefühl gegenüber der Familie. Sie empfinden keine Liebe mehr und bemühen sich nur noch darum, die Präsenz von Gregor, der zu etwas abscheulichen, völlig hilflosen und fremden mutiert ist, einfach auszuhalten:

Die schwere Verwundung Gregors, an der er über einen Monat litt – der Apfel blieb, da ihn niemand zu entfernen wagte, als sichtbares Andenken im Fleische sitzen -, schien selbst den Vater daran erinnert zu haben, dass Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war, das man nicht wie einen Feind behandeln durfte, sondern demgegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als zu dulden (ebd.: 44).

Es wird eine Parallele zwischen Gregor und einem Behinderten gezogen, den die Familie nur noch als Last empfindet. Es ist zu bemerken, wie Liebe die Abneigung ersetzt. Im Gegensatz zu Gregors Verwandlung in ein Ungeziefer passiert diese Verwandlung schleichend.

Dabei tüncht der Erzähler die Verwandlung in Ironie: Indem sich der Vater noch an die Pflicht gegenüber dem Sohn ermahnt, überlegt er zugleich, wie er Gregor am besten umgehen könnte, denn die Ausweglosigkeit nagt langsam an seiner Geduld und an seinem Mitgefühl.

Gregors Tod scheint beim Vater auch keine Trauer oder eine innerliche Besinnung hervorzurufen. Als Mutter und Schwester um Gregor anfangen zu trauern, stellt sich der Vater nahezu unverschämt ins Zentrum der Aufmerksamkeit: „Also kommt doch her. Lasst schon endlich die alten Sachen. Und nehmt auch ein wenig Rücksicht auf mich.“ (Ebd.: 63) Es wird hier deutlich gemacht, dass es dem Vater keineswegs um Gregor geht, sondern nur um den neu gewonnenen Frieden in der Familie und um sich selbst. Die Trauer, die man in einer Familie, die einen solchen Verlust erdulden musste, zu erwarten wäre, wird von ihm schnell zur Seite geschoben, indem er daran denkt, wie das alte Leben durch eine glückliche Zukunft ersetzt sein wird. Gregors Verwandlung mit dessen Lebensablauf zu verbinden, diese Möglichkeit schließt der Vater vollkommen aus. Deshalb ist das Ende der ‚Verwandlung‘ für die Familie Samsa eher ein trügerisch-glückliches als traurig-tragisches. Andererseits ist es gerade der Tod von Gregor Samsa, der dem Leben der Familie einen Neuanfang ermöglicht. Ironischerweise war es genau die Verwandlung und der Tod des sorgetragenden Sohnes, was der Familie vermutlich in Zukunft zu einem selbständigen und funktionellen Leben verholfen hat.

Gegenüber dem Vater wird im Text Gregors Schwester Grete als eine Gestalt porträtiert, die ein enges Verhältnis zu ihm hat, worauf nicht nur die Ähnlichkeit ihrer Namen, Gregor und Grete, hindeuten, sondern auch ihre Geschwisterbeziehung. Sie sind zwei Teile eines Ganzen. Grete machte am Anfang einen verständlich unsicheren Eindruck. Sie bleibt zuerst im Hintergrund der Geschehnisse, um dann eine warme Zuneigung gegenüber ihrem Bruder zu zeigen: „Gregor? Ist dir nicht wohl? Brauchst du etwas?“ (Ebd.: 8). Später weint sie sogar, was beim Erzähler Verwunderung verursacht:

Und warum weinte sie denn? Weil er nicht aufstand und den Prokuristen nicht hereinließ, weil er in Gefahr war, den Posten zu verlieren und weil dann der Chef die Eltern mit den alten Forderungen wieder verfolgen würde? Das waren doch vorläufig wohl unnötige Sorgen. (Ebd.: 13)

Grete ist ein relativ junges Mädchen, das noch sein Leben vor sich hat, als ihrem Bruder etwas Unheilbringendes vorfällt. Er verkommt zum Monster, worin eine Parallele zum Märchen *Die Schöne und das Biest* zu erkennen ist. Im Gegensatz zum Märchen ist diese Verwandlung unumkehrbar und die Schöne bricht den Bann des Biests nicht, sondern bricht durch den Tod des Biests ihren eigenen Bann. Somit ist die Erzählung als eine Art von Gegenmärchen zu

verstehen, worin wie im klassischen Antimärchen fantastische Wesen, jedoch kein glückliches Ende vorkommen.

Im zweiten Kapitel versucht Grete sogar herauszubekommen, welche Speisen das Ungeziefer bevorzugt, indem sie ihm verschiedene Dinge anbietet (vgl. ebd.: 27). Sie erschreckt aber, als sie Gregor als Ungeziefer erblickt und geht in dessen Zimmer „auf Fußspitzen herein“ (ebd.: 26). Ihren großen Ekel gegenüber Gregor zeigt sie auch explizit, als sie den Milchnapf nicht mit der Hand berühren wollte, sondern ihn „mit einem Fetzen“ (ebd.: 27) wegschaffte. Es ist erstaunlich, dass sie trotz der Abscheu, die sie Gregor gegenüber empfindet, diesen dennoch besucht und versorgt. Grete ist eigentlich die Einzige in der Familie, die sich ihm noch widmet und entgegenkommt. Sie bringt ihm zweimal am Tag etwas zu Essen, und zwar beide Male, wenn die Eltern noch schlafen, um ihnen den Anblick ihres entstellten Sohnes zu ersparen (vgl. ebd.: 28). Sie ist äußerst fürsorglich, denn als sie bemerkte, dass Gregor sehr gerne von seinem Sessel aus durch das Fenster schaut, stellt sie ihn nach der Reinigung des Zimmers zurück auf seinen Platz (vgl. ebd.: 33). Auch Gretes Eltern, die sie zuerst als „nutzloses Mädchen“ (ebd.: 34) bezeichnen, sind jetzt von ihrer Arbeit begeistert und haben gelernt, sie zu schätzen.

Diese Fürsorge dauert aber nicht lange und Gregor spürt bald die Härte der Schwester: Die Reinigung des Zimmers wird zur Ausräumung und die netten Gesten der Schwester werden immer rarer. Es zeigt sich, dass auch sie beginnt, nur an sich selbst zu denken. Sie ist entschlossen, ihre eigenen Vorstellungen vom Leben durchzusetzen, um Gregors Wohl geht es ihr nicht mehr. Dass sie auch das Kanapee aus dem Zimmer nicht rausbringt, wird dadurch begründet, dass sich Gregor darunter verstecken kann. So erfolgt das Herausschmeißen des Kanapees nicht aus Nächstenliebe, sondern weil sie ihn unter dem Kanapee versteckt nicht sehen muss. Auch dies ist ein Indiz für den Eigennutz der vermeintlichen Hilfsbereitschaft der Schwester, hinter der sich zuletzt die egoistische Haltung versteckte. „Also, was nehmen wir jetzt?“ (vgl. ebd.: 40), sagt sie und sieht sich in Gregors Zimmer um. Da wird sie sogar zur frechen Diebin, die Sachen aus Gregors Zimmer entwendet, und somit ihren eigenen Bruder beklaut. Das Stehlen der Möbel ist im Text nur ein Symbol für einen viel größeren Diebstahl am Bruder. Mit dem Verschwinden der Möbel schwindet jedes Anzeichen dessen, dass in dem Zimmer ein Mensch lebt oder gar je gelebt hat. Damit hat Grete ihren Bruder entmenschlicht und demonstriert zugleich, dass sie die Hoffnung auf Gregors Besserung aufgegeben hat. Nicht nur, dass sie hoffnungslos wird, sondern beginnt, dem Vater zu ähneln. Als Gregor sich auf das Bild der Dame im Pelz setzt, um wenigstens etwas von seinem Besitz zu bewahren, droht sie ihm mit „erhobener Faust“ (ebd.: 40). Mit unfreundlichen Gesten bekundet Grete deutliche

Zeichen ihrer Konfrontationsfreudigkeit. Die kurze Mitteilung der Schwester an den Vater: „Die Mutter war ohnmächtig, aber es geht ihr schon besser. Gregor ist ausgebrochen.“ (ebd.: 41), offenbart nun einen Charakter, der von Fürsorglichkeit zur Kälte verkommen ist.

Die Verkehrung der Rollen ist ein Produkt der in der Erzählwelt eingebundenen grotesken Logik, nach der die Abfolge der Ereignisse geschildert wird. Dem Leser ist diese Logik oftmals verborgen und das mit dieser Logik in Einklang stehende Verhalten der Figuren scheint lächerlich zu sein. Unter den Familienmitgliedern wird nicht besprochen, wie und warum sich diese Verwandlung ereignet, die Geschichte befasst sich nur mit deren Konsequenzen, wobei die aktuelle Familiensituation den Vorrang bekommt. Dabei wird die Absurdität der Situation in Form einer Kette aufgebaut: Der Vater wird zum Feind des bis dahin alleinigen Familienfürsorgers, der entmachtet und zum Parasiten wird, wobei jedoch der Tod des ehemaligen Familien-Fürsorgers zugleich ein vielversprechender Neuanfang für die Familie bedeutet. Die Verzerrungen des Bekannten münden also in einer kompletten Verkehrung der Ordnung in der Familie Samsa, was nur die Absurdität der Situation zusätzlich hervorhebt.

4.3 Die Absurdität der Situationen

Als absurd gelten bei Kafka die Erzählsituationen, weil sie die normale Wichtigkeitshierarchie auf den Kopf stellen. Ferner werden absurde Situationen mit keinerlei Humor weder seitens des Erzählers, noch von den Figuren wahrgenommen. Polizer weist darauf hin, dass Kafkas Humor „unlösbar an die beinahe totale Humorlosigkeit seiner menschlichen Hauptfiguren gebunden sei“ (Polizer 1965: 496). Im *Prozeß* nehme sich Josef K. selbst nach Politzer zu ernst, er sei arrogant und neige dazu, andere Menschen für seine Zwecke auszunutzen. Dabei ist ein klarer Widerspruch ersichtlich zwischen einer Kette von unlogischen Ereignissen und der fieberhaften Bestrebung von Josef K., diesen alogischen Vorgängen mit Vernunft und Logik zu begegnen. In diesem Zusammenhang spricht er von „grotesker“ oder „komischer Wirkung“ (ebd.: 494) des Textes, die so zustande kommt, dass im Roman gewisse Verhaltensmuster und körperliche Merkmale einiger Figuren „überzogen, übersteigert und verzerrt“ (ebd.: 493) bzw. „grotesk übertrieben“ (ebd.: 494) dargestellt werden. Diese Merkmale werden vom Leser einerseits als lächerlich wahrgenommen, zum anderen rufen sie in ihm jedoch Unbehagen hervor, weil man sie auch als mysteriös oder pervers wahrnehmen

kann. Das ist die Folge davon, dass Kafka oft mit dem übertragenen Sinn der im Text verwendeten Wörter bzw. der darin dargestellten Situationen spielt.

Das Groteske kommt so durch die Zweideutigkeit der Figuren zum Vorschein, wie zum Beispiel im Falle der Gestalt des Kaufmanns Block aus dem *Prozeß*. Er ist ein Angeklagter, der wie ein „Hund des Advokaten“ (Kafka 1915: 70) in dessen Küche lebt. Gemeint damit sind sowohl das unterwürfige Verhalten Blocks als auch tierische Züge im wörtlichen Sinne. Das wirkt teilweise überhaupt nicht lächerlich, sondern geradezu obszön, wie zum Beispiel, wenn er „mit einer Hand vorsichtig das Federbett“ (vgl. ebd.: 56) des Advokaten streichelt. Solche herabwertende Mensch-zu-Tier-Vergleiche sind bei Kafka kein seltenes Mittel, wodurch der Text als Ganzes Züge einer Groteske annimmt. Es sind Textstellen, die in ihrer Wirkung als grotesk empfunden werden können, weil sie beim Leser sowohl Lachen als auch Entsetzen erzeugen. Was auf den ersten Blick lächerlich und humoristisch wirkt, verkehrt sich beim zweiten Blick in Abscheu. So behandelt das Gericht im Roman die Angeklagten mit einer solchen eiskalten Gleichgültigkeit und enormen Ungewissheit, sodass sie zuletzt als eine ganz normale und alltägliche Sache rezipiert werden.

So weist das Gericht, mit dem Josef K. konfrontiert wird, derb-komische Züge auf. Die Unterbringung des Gerichts in den Dachböden einer armseligen Mietskaserne in einem heruntergekommenen Vorstadtviertel wirkt nicht nur lächerlich, sondern auch absurd. K.s Untersuchung im Sitzungssaal gleicht einer Farce, so auch die brutal-komische Episode mit einem Advokaten, der sich von einem irritierten Beamten die Treppe hinunterschmeißen lässt. So macht auch das Loch im Zimmer des Advokaten, wodurch immer wieder jemand ins Zimmer hereinkommt, deutlich, wie gering auch diese Beamten vom Gericht geschätzt werden. Fast explizit grotesk wirkt auch die lasziv-perverse Szene beim Maler Titorelli, dessen Besucher über das Bett steigen müssen, um in sein Zimmer zu gelangen, was wiederum an den Advokaten und an seinen Hund erinnert. Unironisch und nicht hinterfragt werden diese Verhältnisse von den Gestalten aus dem Text einfach als solche hingenommen und wirken als ganz normale Bestandteile der im Roman vorgelegten Erzählwelt.

Normal scheinen aber nicht nur die obszönen und fast kranken Situationen, zu denen es zwischen den Figuren kommt, sondern auch die Koexistenz widersprüchlicher Verhaltensweisen dieser Figuren. So reagiert der Vater beim Anblick auf den verwandelten Gregor folgenderweise: „Der Vater ballte mit feindseligem Ausdruck die Faust, als wolle er Gregor in sein Zimmer zurückstoßen, sah sich dann unsicher im Wohnzimmer um, beschattete dann mit den Händen die Augen und weinte, dass sich seine mächtige Brust schüttelte“ (Kafka 1917: 18). Er sieht im verwandelten Gregor eindeutig einen Feind und eine Bedrohung. Die

erste Reaktion des Vaters wird durch seine innere Erschütterung gezeichnet, denn der bedrohlichen Gebärde folgt bitterliches Weinen. Von Mitleid kann im Zusammenhang mit dem Weinen aber keine Rede sein. Vaters Not wird nicht durch die Sorge um den Sohn verursacht, sondern hängt vom Gedanken an die eigene bittere Zukunft ab, was durch dessen Äußerung am Ende der Erzählung zusätzlich untermauert wird: „nehmt auch ein wenig Rücksicht auf mich“ (Kafka 1917: 63). Diese Äußerung lässt den Vater samt Gregors Schwester trotz des bitterlichen Weinens des Vaters und der anfänglichen Fürsorge der Schwester als gefühlskalte Gestalten erscheinen. Es geht ihnen vordergründig nicht um Gregors Leid, um das Leid eines Anderen, sondern um das aus Gregors Verwandlung resultierende eigene Leid.

Im Gegensatz zum Vater ist Gregor vordergründig daran interessiert, seiner Familie unnötige Schwierigkeiten zu ersparen und von ihr jegliches Unglück fernzuhalten, selbst als veränderter und veränderter Sonderling. So würde er beispielsweise den Prokuristen, der das Haus möglichst schnell verlassen möchte, gern aufhalten, um so die schlechte finanzielle Lage, die der Familie ernsthaft droht, abzuwenden (vgl. ebd.: 20f.). Selbst als er ins Ungeziefer verwandelt ist, versucht er, sich auf die Arbeit zu konzentrieren, die ihm natürlich verwehrt bleibt, in diesem Zustand auch unmöglich ist. Gregor dient hier als Karikatur eines Fußabtreters, der um jeden Preis an seiner Arbeit hängt. Auch zu einem späteren Zeitpunkt macht er sich selbst Vorwürfe, dass er in dieser schlimmen Lage die Familie nicht mehr versorgen kann und dass sich diese jetzt ohne seine finanzielle Unterstützung das Überleben nun selbst sichern muss: „Wenn die Rede auf diese Notwendigkeit des Geldverdienens kam, ließ zuerst immer Gregor die Türe los und warf sich auf das neben der Tür befindliche kühle Ledersofa, denn ihm war ganz heiß vor Beschämung und Trauer“ (S. 32). Er leidet trotz seiner Verwandlung und gerade ihretwegen auch weiterhin an Schuldgefühlen, dass die Familie nun alleine für sich sorgen muss.

Widersprüche begleiten die Verhaltensweise der Figuren, die zur grotesken Komik einer anderweitig tragischen Situation beitragen. Wenn man aber das Verhalten der Figuren und ihr bizarres Verhalten näher betrachtet, bemerkt man, wie tief diese Widersprüchlichkeit geht. Es handelt sich dabei um eine außerordentlich große Diskrepanz zwischen der Situation, in der sich die Gestalten befinden, und deren Reaktion auf diese Situationen, die in verzerrender Darstellung von Alltagssituationen zuletzt mündet. Es ist gerade die ambivalente Einstellung sowohl der Gestalten als auch des Lesers gegenüber deren Hilflosigkeit, welche die Einmaligkeit von Kafkas Erzählungen gegenüber anderen grotesken Werken ausmacht.

4.4 Die Hilflosigkeit und Gleichgültigkeit der Gestalten

Gregor Samsa, der eines Morgens „aus unruhigen Träumen“ (Kafka 1917: 5) in der Gestalt eines Käfers aufwacht, verwirft sofort die Möglichkeit, dass das alles ein Traum sein könnte, indem er feststellt: „Es war kein Traum“ (ebd.). Denn er sieht sich in seinem Zimmer umsieht und alles sieht so aus, wie es sein sollte. Er versucht die äußerst ungewöhnliche Situation zu vergessen oder zumindest zu ignorieren und einfach weiterzuschlafen. Jedoch ist das vergeblich, da ihm das Weiterschlafen im rundlichen und relativ harten Körper des Käfers unmöglich ist. Sein Körper lässt sich nicht in die ihm gewünschte Position, d.h. seitlich liegend, bringen (vgl. ebd.).

Gregors affektlose, nahezu nüchterne Reaktion auf den Sachverhalt sowie sein Versuch, die bizarre Situation, einfach zu vergessen, ist zwar anfangs noch damit zu erklären, dass Gregor sich noch in einem Zustand zwischen Schlaf und Realität befindet, dass er folglich noch nicht Herr über seine Sinne ist. Allerdings spricht die Tatsache, dass Gregor auch im Handlungsverlauf die körperliche Veränderung mit völliger Gleichgültigkeit hinnimmt und seine monströse Form nicht hinterfragt, dafür, dass er an seinem anderweitig normalen Leben vor der Verwandlung nicht allzu sehr gehangen hat. Dieser Eindruck wird noch dadurch bestärkt, dass er sein bisheriges Leben verabscheut: Das ständige Reisen, ein „nie herzlich werdender menschlicher Verkehr“, ja sein ganzes Leben ist ihm zur „Plage“ geworden (ebd.: 6).

Das Auftreten anderer Familienmitglieder gibt guten Aufschluss über die Beziehungen innerhalb der Familie. Während Samsa aus seinem Zimmer gerufen wird, sind vier verschiedene Stimmlagen zu erkennen. Gegenüber der „sanfte[n]“ (ebd.: 8) Stimme der Mutter, der tiefen Stimme des mit der Faust klopfenden und mahnenden Vaters und dem leisen Klagen der Schwester (vgl. ebd.), steht das unmenschlich wirkende Piepsen des zum Ungeziefer gewordenen Gregors. Auf diese Weise wird der schon längst vorhandene Status von Gregor Samsa als Außenseiter innerhalb der Familie explizit. Es ist der Anfang einer anhaltenden Verzerrung der Familienverhältnisse.

Durch seine Verwandlung in ein Tier ist Gregor, der ohnehin ein Sonderling in der Familie war, zu einem unwillkommenen Gast im Hause geworden, den man möglichst schnell loswerden will. Wenig später versucht tatsächlich der Vater Gregor „unter Fußestampfen [...] und durch Schwenken des Stockes und der Zeitung, in sein Zimmer zurückzutreiben“ (ebd.: 22). Der fliehende Gregor, gleich den tödlichen Schlag auf Kopf oder Rücken erwartend,

krabbelt eilig davon, und versucht sich in sein Zimmer zu retten. An der Tür muss er jedoch feststellen, dass der Türrahmen für seinen runden Insektenkörper viel zu schmal ist, er dort feststeckt, um daraufhin „von einem wahrhaftigen Stoß“ (ebd.: 23) des Vaters in sein Zimmer hineingetreten zu werden. Die Wunde, die Gregor dadurch erleidet, ist nicht allein für seinen Tod verantwortlich, es ist die Abneigung und Gleichgültigkeit der Familienmitglieder, die Gregor spürt und die ihm die entscheidende Kraft nimmt.

Aus der angeführte Beschreibung ist auf die Machtlosigkeit aller Familienmitglieder gegenüber der neuen Situation in der Familie zu schließen, wobei die Gründe dafür von den Familienmitgliedern nicht hinterfragt werden: Im Text wird nicht darüber nachgesonnen, was, wenn sich jemand in ein Monster verwandelt, sondern werden ganz nüchtern die Folgen der Verwandlung registriert. Es wird auch nicht seitens der Familienmitglieder der Versuch unternommen, sich nach dem ersten Schock Gregor wieder anzunähern, um für ihn zu sorgen und das Beste aus dieser ungewöhnlichen Situation zu machen, sondern steht am Ende des Textes Gregors vollständige Vereinsamung, dessen Zimmer alle meiden und von dem sich „alle [...] auf Fußspitzen“ (ebd.: 25) entfernen. Berücksichtigt man insbesondere die gastfreundliche Behandlung der Zimmerherren, die im dritten Kapitel als Untermieter von der Familie eingeladen werden und vor denen der Vater großen Respekt zeigt (vgl. ebd.: 51), wird dem Leser klar, wer in der Familie das fünfte Rad am Wagen ist. Gregor hat endgültig zu verschwinden.

Gregors Leben ist seit der Verwandlung armselig und gemäß der Lebenserwartung von Ungeziefer kurzlebig. Gregor konnte sich fast nicht mehr rühren, aß sehr wenig und wurde immer schwächer. Eines Morgens fand ihn die Dienerin tot auf. Statt die Familie zu rufen, um ihnen die traurige Nachricht mitzuteilen, denn sie selbst war gegenüber Gregor komplett desensibilisiert und nannte ihn „Mistkäfer“, piffte und rief sie: „Sehen Sie nur mal an, es ist krepirt; da liegt es, ganz und gar krepirt!“ (70). Die Desensibilisierung gegenüber Gregor als menschliches Wesen ist somit komplett.

Ein ähnliches Phänomen der Gleichgültigkeit und Grausamkeit lässt sich auch in der heutigen Medienlandschaft beobachten. Oftmals werden grausame Ereignisse und Tragödien zu bloßen Schlagzeilen und Sensationen reduziert. Die Würde und das Leiden der betroffenen Menschen werden dabei vernachlässigt oder sogar bewusst ignoriert. Die Medienindustrie, getrieben von Sensationslust und wirtschaftlichen Interessen, kann eine Entmenschlichung und Entfremdung der Opfer fördern.

Im Erzähltext *Ein Hungerkünstler* bedient sich Kafka des Motivs der Gleichgültigkeit noch unmittelbarer. In diesem Texte ist die Hauptgestalt ein Hungerkünstler, der in einem

Zirkus als eine Kuriosität zur Schau gestellt wird (vgl. Kafka 1924: 5). Die Kuriosität liegt darin, dass er die Ausdauerkunst präsentiert, mit der ein Mensch ohne Essen aushalten kann. Er ist aber nicht wie andere Zirkusarbeiter im eigenen Menschenquartier untergebracht, wo er ein Bett hätte und gepflegt wäre, sondern wie ein Tier in einem Käfig, den er nie verlässt, was sofort Parallelen zu der Gestalt von Gregor Samsa wachruft, der sich nach seiner Verwandlung in seinem Zimmer aufhält und dort von seiner Familie noch am Leben erhalten wird. Samsa wird jedoch von der Familie versteckt, während der Hungerkünstler zur Schau gestellt wird, wobei beide ihr Dasein in je eigener Art von Einsamkeit als Außenseiter fristen.

Die Zurschaustellung von Menschen, die sich in jeder erdenklichen Art und Weise in Gefahr bringen oder sogar ihren Körper zerstören, ist in unserer Realität nichts Neues, denn Ausdauerkünstler wurden im 19. Jahrhundert auch schon zur Schau gestellt (vgl. Gooldin 2003). Die Existenz einer solchen Nummer wie das Zur-Schau-Stellen des Hungernden ist aber ein absurdes Armutszeugnis einer Gesellschaft, denn es mag wohl so gewesen sein, dass dies zur Zeit der Entstehung der Erzählung eine tatsächlich existierende Kunst war, heute ist es die Magersucht und Essensentzug, die auf dem Internet eine reale Form von Bepaßung und Horror bieten. Kafka greift so direkt unseren Zustand als Gesellschaft an, aber nicht ohne eine gewisse Dosis an Ironie, denn es ist beim Hungerkünstler tatsächlich der Fall, dass er der Kunst des Hungerns ergeben ist, nicht weil er etwa das Hungern liebt, oder gar aus Verehrung der Existenz eines *Fachhungernden* als Heldentat, sondern aus Hass gegenüber dem Essen selbst. Sein klägliches Dasein des Hungerkünstlers ist also keine Folge des Interesses des Publikums, das das Hungern Anderer als unterhaltend erachten würde, sie ist gänzlich selbstverschuldet.

Kafkas Hungerkünstler verdient mit seiner Kunst des langsamen Sterbens das in seinem Falle sprichwörtliche Brot, denn dieses Brot verschafft ihm zuletzt das Publikum mit seiner perversen Neigung, sich durch Horror und Schock zu unterhalten. Es ist die völlige Gleichgültigkeit der Menschen, nicht nur des Publikums, sondern auch der Wächter und des Zirkusdirektors gegenüber dem Protagonisten zu zu bemerken, denn ihnen ist die mehr oder weniger abscheuliche Lust am Leid des Hungerkünstlers egal. Dies ist ein wichtiger Bestandteil der kafkaesken Groteske: Der Mensch wird zum Objekt der Belustigung, während dessen Kuriosität aus seinem Leid erwächst:

Als Höchstzeit für das Hungern hatte der Impresario vierzig Tage festgesetzt (...) Vierzig Tage etwa konnte man erfahrungsgemäß durch allmählich sich steigende Reklame das Interesse einer Stadt immer mehr aufstacheln, (...) Dann also am vierzigsten Tage wurde die Tür des mit Blumen umkränzten Käfigs geöffnet, eine begeisterte Zuschauerschaft erfüllte das Amphitheater, eine Militärkapelle spielte, zwei Ärzte betraten den Käfig, um die nötigen Messungen am Hungerkünstler vorzunehmen, durch ein Megaphon wurden die Resultate dem Saale verkündet, und schließlich kamen zwei junge Damen, glücklich darüber, daß gerade sie ausgelost worden waren, und wollten den Hungerkünstler aus dem

Käfig ein paar Stufen hinabführen, wo auf einem kleinen Tischchen eine sorgfältig ausgewählte Krankenmahlzeit serviert war. (Ebd.: 41)

Wie Gregor verliert der Hungerkünstler das Interesse und den guten Willen der Gesellschaft, an seinem Leiden teilzunehmen, sodass sein Käfig zu denen der anderen Tieren weggeräumt wird. Somit wird der Hungernde mit einem Tier gleichgesetzt, bis ihn das Zirkuspersonal gänzlich vergisst. Als man seinen Käfig zu anderen Zwecken verwenden wollte, wurden die Wächter mittels der Tafel an den ursprünglichen Bewohner des Käfigs erinnert. Der Hungerkünstler wurde so dünn, dass er beinahe unsichtbar wurde, ja sogar zum Außenseiter im Zirkus ist er geworden, und als ihn der Aufseher ansprach, bekam der Hungerkünstler die übliche Gleichgültigkeit der Menschen zu spüren:

„Du hungerst noch immer?“ fragte der Aufseher, „wann wirst du denn endlich aufhören?“ „Verzeiht mir alle“, flüsterte der Hungerkünstler; nur der Aufseher, der das Ohr ans Gitter hielt, verstand ihn. „Gewiß“, sagte der Aufseher und legte den Finger an die Stirn, um damit den Zustand des Hungerkünstlers dem Personal anzudeuten, „wir verzeihen dir“. „Immerfort wollte ich, daß ihr mein Hungern bewundert“, sagte der Hungerkünstler. „Wir bewundern es auch“, sagte der Aufseher entgegenkommend. „Ihr solltet es aber nicht bewundern“, sagte der Hungerkünstler. „Nun, dann bewundern wir es also nicht“, sagte der Aufseher, „warum sollen wir es denn nicht bewundern?“ „Weil ich hungern muß, ich kann nicht anders (...) Weil ich (...) nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt.“ (Ebd.: 47)

Diese Gleichgültigkeit ist grotesk, da sie eine Verzerrung der menschlichen Empathie und der sozialen Verantwortung beinhaltet. Der Hungerkünstler wird nicht als individuelles Wesen wahrgenommen, sondern als bloßer Gegenstand oder Attraktion. Als er das sagte, starb der Hungerkünstler und wurde durch eine Wildkatze, durch das absolute Gegenteil ersetzt: wo früher ein Mensch lebte, der seine natürlichen Neigungen aufgab, um das Hungern als Kunst auszuüben, indem er seinen Körper abmagerte, hauste nun ein Tier, dessen natürliches, aggressives und bedrohliches Verhalten zur Schau gestellt wird und das riesige Mengen an Futter verschlingt.

Der Zirkus reagiert auf den Tod des Hungernden ähnlich wie die Familie Samsa auf den Tod des Sohnes, also nicht wie auf eine Tragödie, sondern verspürt das Absterben eines Menschen als eine Art Entlastung und Befreiung. Der Umgang der Nebengestalten mit den Protagonisten ist derselbe: Gregor wird von der Dienerin weggefegt, während der Hungerkünstler einfach durch ein Tier ersetzt wird, so als ob sie beide nie da gewesen seien. Sowohl der Zirkus als auch die Familie Samsa tun das, was ihnen den größten Nutzen bringt. Die Familie Samsa fängt mit dem Vater als neues Familienoberhaupt ein neues Leben an, nachdem der Sohn der Familie keinen Nutzen mehr bringt, da er verstorben ist, während der Zirkus zur nächsten Attraktion übergeht und versucht nur das zu tun, was ein Zirkus nun mal

macht: Geld verdienen. Und wenn ein Hungerkünstler nicht mehr genügende Einnahmen in die Kasse bringt, dann kann das vielleicht das Gegenteilige, nämlich ein gefräßiges Biest. Im Gegensatz zum Hungerkünstler, der willentlich eingesperrt wurde und seinen Körper zerstörte, indem er kein Essen zu sich nahm, frisst die Wildkatze alles, was ihr vorgeworfen wird. Die eine Gestalt, jene des Hungerkünstlers

war von ihrem geistigen Zustand, also vom Unvermögen, ein Essen zu finden, das ihr schmeckt, zum Tode verurteilt, und die andere Figur wurde unwillentlich eingesperrt und ihr normales Verhalten wurde zur Attraktion gemacht.

Die Hilflosigkeit und Unfreiheit der Figuren in Körper und Geist und deren sichtbarer Verfall ist fruchtbarer Boden für das Gefühl von Abscheu beim Leser gegenüber der Gesellschaft in der Erzählung. Die Erkenntnis, dass sich wahrscheinlich auch unsere reale Gesellschaft genauso verhalten würde, und es teilweise auch historisch getan hat bzw. immer noch tut, verursacht Unbehagen, denn der Leser wird daran erinnert, dass er selbst zum Opfer einer grotesken Geschichte im Sinne Kafkas werden könnte.

4.5 Der Körperliche Horror

Bei der Erwähnung von Körperhorror als Motiv kommen einem verschiedene Bilder in den Kopf, von diversen ekelhaften Anblicken, wie körperliche Gebrechen, Verstümmelung oder Bluterguss. Jedoch sind die Bilder an sich nicht furcht- und ekelregend, sondern werden das Furchtsame und Ekelhafte erst durch unsere Vorstellungskraft evoziert, wozu sich unser Vermögen, uns in die literarischen Gestalten hineinzusetzen, gesellt. Insofern nehmen wir die Veränderungen an den Körper der Gestalten durch die Gestalten selbst, also aus zweiter Hand wahr und fühlen dann diesen Gestalten ihre körperlichen Leiden nach. Es handelt sich dabei um die aristotelische Katharsis, die nach Lessing uns stets daran erinnert, dass die Funktion der Kunst im Erwecken des Mitleids und der Furcht davor liegt, selbst ein solches Leiden nicht erdulden zu müssen.

Der körperliche Horror ist ein wichtiger Bestandteil der Groteske im breiteren Sinne, bei Kafka spielt dieser aber eine eher untergeordnete Rolle. Dennoch ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass auch der körperliche Horror in Kafkas Werken sporadisch auftaucht und seine groteske Funktion erfüllt. Kafka ist somit nicht unter Autoren von Horrorgeschichten einzuordnen, er bedient sich aber doch des physischen Ekels gegenüber der körperlichen Verwandlung, um sein erzählerisches Anliegen zusätzlich zu untermauern.

Die Vermischung der Eigenschaften eines Käfers und des Menschen, die sich in Gregor vereinen, verursacht sowohl Unbehagen als auch Mitleid mit dieser Gestalt. Der Körperhorror fängt gleich bei den ersten Passagen der Erzählung an:

Als Gregor Samsa einer morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch. (...) Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. (Kafka 1).

Gregors Körper war komplett umgestaltet, wobei dem Leser jedoch zuerst ein Einblick in die veränderte Sinneswahrnehmung der Gestalt gewährt wird. Ihn juckt beispielsweise ein Teil des bei Käfern genannten Halsschildes, der höchst empfindlich ist. Des Weiteren konnte er sich nicht bewegen, weil ihm die vielen langen Beine dazu nicht von großem Nutzen waren. Sie zuckten und flimmerten nur, was bei schabenartigen Käfern üblich ist, wenn sie auf dem Rücken liegen. Besser wird es auch nicht, als er versucht, die Tür zu öffnen, denn er hat keine Hände, also muss er das mit seinem Mund und mit seinen Kiefern machen, wobei er eine braune Flüssigkeit sabberte (vgl. ebd.: 19). Wenig anders erging es ihm auch beim Essen, wo er schnell merkte, dass er auch keinen menschlichen Gaumen hatte, denn die Milch, die früher sein Lieblingsgetränk war, konnte er nicht zu sich nehmen. Dabei muss sich Gregor auch den Essgewohnheiten eines Wanzenkörpers anpassen, denn „frische Speisen schmecken ihm nicht“ (32). Als Speise nahm er Essensreste zu sich und verfäulete Früchte: „Gregors Beinchen schwirrten, als es jetzt zum Essen ging. [...] Rasch hintereinander und mit vor Befriedigung tränenden Augen verzehrte er den Käse, das Gemüse und die Sauce; die frischen Speisen dagegen schmeckten ihm nicht.“ (Ebd.: 32)

Trotz seiner Verwandlung zu einem riesigen Monster, bleibt Gregor Samsa innerlich noch ein Mensch. Das ist im Text daran zu erkennen, dass wir Einblicke in Gregors Gedankenwelt bekommen, obwohl er nicht mehr sprechen kann. Er ist bis zum Ende des Textes fähig, klar und deutlich seinen Menschenverstand zu verwenden, sodass er sich aus dieser Innensicht von anderen Tieren, die durch ihren Instinkt getrieben werden, unterscheidet. So fällt ihm beispielsweise ein, dass es nicht auszuschließen sei, dass dem Prokuristen, der ihn aufsuchen kommt, dieselbe Verwandlung passieren könnte (vgl. ebd.: 12). Trotz der entsetzlichen Entstellung seines Körpers behält er die Fähigkeit zur Empathie, was darin zu erblicken ist, dass er sich dessen bewusst ist, was für eine Last er für die Familie geworden ist, sodass er sich nur noch den Tod wünscht: „[S]eine Meinung darüber, dass er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester“ (ebd.: 59).

Gregor Samsa ist eine Mischgestalt, er ist nicht mehr Mensch, wird aber auch nie ganz Tier. Diese Vermischung von Tier und Mensch und der Kontrast zwischen monströsen Äußeren und menschlichen Inneren kann auch in anderen Werken wiedergefunden werden, wie beispielsweise in dem im vorigen Kapitel bereits erwähnten Märchen *Die Schöne und das Biest* oder in Carlo Collodis *Pinocchio*, wo in einer Szene der Protagonist in einen Esel verwandelt wird, um dadurch auf sein innerliches Verkommen hinzuweisen.

Das hässliche Innere, das in den Märchen zum hässlichen Äußeren wird, ist ein Merkmal der Groteske im breiteren Sinne, aber auch von Kafkas Werken. Der Unterschied in der Verwandlung im Märchen und in Kafkas Texten besteht darin, dass zum einen in Kafkas Erzählungen der Grund für die körperliche Verwandlung nicht erklärt wird, während in den Märchen dieser meiste im Bereich des Magischen oder Zaubenhaften liegt, das dann als eine für den Leser logische und akzeptable Erklärung funktioniert. Zum anderen haben Kafkas Texte gegenüber den Märchen kein gutes Ende. Außerdem weisen Kafkas Gestalten keine explizit negativen Eigenschaften auf, wie es die Ungezogenheit im Falle von Pinocchio oder die Eitelkeit im Falle des Biestes ist. Anstelle dieser Eigenschaften kommt das Gefühl von Minderwertigkeit und Schuld, von denen dann die Gestalten bestimmt werden.

Eine spezifische Art des körperlichen Horror stellt die Hungerkünstler-Gestalt dar, die gegenüber Gregor Samsa zu keinem buchstäblichen Monster wird, sondern ganz und gar Mensch bleibt, der aber zum schrecklich abgemagertem Gerippe wird, weil er sich willentlich dem Hunger hingibt:

Er allein nämlich wußte, auch kein Eingeweihter sonst wußte das, wie leicht das Hungern war. Es war die leichteste Sache von der Welt. Er verschwieg es auch nicht, aber man glaubte ihm nicht, hielt ihn günstigstenfalls für bescheiden, meist aber für reklamesüchtig oder gar für einen Schwindler, dem das Hungern allerdings leicht war, weil er es sich leicht zu machen verstand, und der auch noch die Stim hatte, es halb zu gestehn. (Kafka, *Ein Hungerkünstler* 2).

Der Hungerkünstler fand Gefallen an der Kuriosität seiner Performance, und machte natürlich wie jedes gute Mitglied eines Gruselkabinetts bei den Vorstellungen mit, was seiner körperlichen Entstellung eine noch schrecklichere Wirkung gibt, denn sie ist selbstverschuldet: Der Impresario schüttelte vorsichtig an seinem gebrechlichen Körper und übergab ihn dem Publikum, das ihn anfasste, wie einen vertrockneten Kadaver herumtrug und herumschleppte, mit Gelächter und Weinen (vgl. ebd.: 36). Die Lust am Körperhorror unterstreicht noch der Brauch, dass man den Hungerkünstler an seinem vierzigsten Hungertag fotografierte und die Fotos mit seinem abgemagerten Körper verkaufte (vgl. ebd.: 38)

Die Lust am Körperhorror scheint in der menschlichen Gesellschaft tief verwurzelt zu sein: Die alten Römer amüsierten sich mit Gladiatorenspielen, im Mittelalter fanden

Hinrichtungen öffentlich statt, im viktorianischen Zeitalter entstanden Gruselkabinette und heute bieten Medien wie das Internet oder Film reichlich Inhalte vollgepackt mit körperlicher Brutalität. In den sozialen Medien wie YouTube sind Menschen zu beobachten, die sich entweder zu Tode essen oder durch Magersucht verkommen (vgl. Marshall 2023:1).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der körperliche Horror in Kafkas Werken eine untergeordnete Rolle spielt und dennoch eine wichtige Funktion hat. Kafka bedient sich des physischen Ekels anlässlich der körperlichen Verwandlung, um seine zentralen Ideen zu verdeutlichen: Die Vermischung von Tier und Mensch, wie bei Gregor Samsa, erzeugt Unbehagen und Mitleid gegenüber der Gestalt, die unter ihrer äußeren Erscheinung leidet. Und dennoch behält Gregor die Fähigkeit, wie ein Mensch zu denken und zu empfinden, wodurch der ambivalente Aufbau nicht nur dieser Figur, sondern des Menschen überhaupt betont wird. Ähnlich wie in anderen grotesken Werken, in denen das hässliche Innere zum hässlichen Äußeren wird, wird bei Kafka der innere geistige Verfall durch den körperlichen ausgedrückt. Der Hungerkünstler wiederum erfährt eine körperliche Entstellung durch seinen selbst gewählten Hungerstreik, was seine Kuriosität steigert und gleichzeitig seine körperliche Verfallenheit betont. Der körperliche Horror dient in Kafkas Werken folglich dazu, den geistigen Verfall der Hauptgestalten in seinen Werken durch Verwischen der Grenze zwischen Mensch und Tier darzustellen.

5. Die Funktion der Groteske in Kafkas Werken

Am Beispiel von drei ausgewählten Texten von Kafka, *Die Verwandlung*, *Der Prozess* und *Ein Hungerkünstler*, versuchte man darzustellen, wie das Groteske in Kafkas Erzählwelt aufgebaut ist. Ein zentrales Element der Verzerrungen in Kafkas Erzählwelt ist das unheimliche und eigensinnige Funktionieren der Welt, in der die Geschichten stattfinden. Es herrscht darin eine seltsame und verstörende Atmosphäre, in der die Grenzen zwischen Realität und Fantasie verschwommen sind.

Die Figuren werden mit absurden und irrationalen Situationen konfrontiert, die den Leser sowohl faszinieren als auch beunruhigen. Ein exzessiv komplexer Bürokratieapparat wie im *Prozess*, der als physische Verwandlung dargestellte innere Verfall der Hauptgestalt wie in *Der Verwandlung* oder die abartige Zurschaustellung eines zu Tode Hungernden wie im *Hungerkünstler*, sind alles Beispiele für die Eigensinnigkeit und Brutalität der Verzerrten der kafkaesken Welt, die beim Leser Abscheu und Angst hervorruft.

Im Aufbau des Grotesken in Kafkas Texten spielt ferner die Dualität zwischen Wörtlichkeit und Metapher eine wichtige Rolle: Oftmals werden Metaphern und symbolische Bedeutungen wörtlich genommen, während die eigentliche Intention dahinter verborgen bleibt. Dadurch entsteht eine Mischung von Realitätselementen und symbolischen Inhalten, die zur zusätzlichen Verfremdung und Verwirrung führt. Diese Vermischung von Widersprüchen verstärkt das Gefühl der Absurdität, infolgedessen der Leser an die Grenzen zwischen Fiktion und Realität vorstößt, um diese dann auch in Frage zu stellen.

Seltsam und paradox wirken die grotesken Verzerrungen sowohl der sichtbaren Realität als auch der Innenwelt der Protagonisten in Kafkas Erzählwelt, womit Kafka möglicherweise auf die Wahrheiten hindeuten wollte, die hinter der Wirklichkeitsoberfläche verborgen liegen. Die Figuren akzeptieren die absurden Regeln ihrer Erzählwelten, in denen sie leben als normal an. Das lässt den Leser fragen, ob er auch in einer Welt lebt, in der Dinge als normal gelten, die aber eigentlich unlogisch, sinnentleert und nicht zuletzt absurd sind. Auch die Veränderungen, die die Figuren durchleben, sind ein aussagekräftiges Beispiel für das trügerische Bild von der Wirklichkeit, die man allgemein hat. Zwar meint man, dass niemand wie Gregor Samsa aus unruhigen Träumen als ein Ungeziefer erwachen wird, und dennoch wirft der Text die Frage auf, was wohl geschehen würde, wenn man plötzlich zu einem hilflosen Scheusal verwandelt wäre? Die Welt würde sich trotzdem weiterdrehen, bzw. unser Schicksal wäre darin relativ unbedeutend. Die Familie Samsa, mag sie so kalt und gefühllos gegenüber Gregor sein, tut nicht anders als letztendlich an sich selbst zu denken. Der Tod Gregors war zwar das Ende seiner Existenz, jedoch nicht der Familie und ihres Lebens, sondern ein Neuanfang.

Obwohl Kafka in seinen Texten eine absurd-groteske Erzählwelt zeichnet, wird diese auf alltäglichen Situationen aufgebaut, die exzessiv detailreich beschrieben werden, um ihnen dadurch eine absurde Wendung zu geben, die im Lächerlichen mündet. Dadurch entsteht eine übertriebene Betonung von Details, wodurch der Schein erweckt wird, dass die eigentliche Ernsthaftigkeit der Problemlage der Hauptgestalten vernachlässigt wird. Diese Verkehrung vom Wichtigen und Unwichtigen verstärkt den grotesken Charakter von Kafkas Texten, infolgedessen beim Leser das und lässt den Leser mit einem Gefühl der Absurdität, denn die Situationen können somit nicht ernst genommen werden und es bleibt ein Gefühl einer verwirrenden Komik hervorgerufen wird. Es scheint, als ob Kafka damit den Leser darauf hinweisen will, dass seine kleinen Alltagsprobleme im Kontext der realen Welt keine wichtige Rolle spielen und er sie nicht so ernst nehmen muss. Eine solche Verwischung der Grenze zwischen dem Wichtigen und Unwichtigen, d.h. die Absurdität der dargestellten Situationen scheint das Fundament zu sein, aus dem heraus der Leser sich seiner eigenen Position bewusst

werden soll, was nichts anderes zu bedeuten hat, als seinen Problemen nüchtern entgegenzutreten.

Die Grundreaktion der Hauptgestalten gegenüber der Erzählwelt auf diese Situationen, aber auch auf die jeweiligen Zustände der anderen Figuren ist meistens Gleichgültigkeit, wobei die Figuren häufig von anderen missverstanden, ignoriert oder sogar abgelehnt werden. Diese Gleichgültigkeit verstärkt das Gefühl der Isolation und Einsamkeit, das die Protagonisten durchdringt. Dabei ist auch die Position und die Einstellung der Hauptgestalten zu den Ereignissen, die in Kafkas Erzählwelt passiert, gleichwohl von entscheidender Bedeutung bei der Konstruktion des Grotesken. So sind die Hauptfiguren nicht allein Opfer der Ungerechtigkeit der Welt, sondern auch des eigenen Mitwirkens in der Entstehung und dem Fortbestand ihrer prekären Situation.

Ähnlich wie die Protagonisten, die in Kafkas Werken als unwichtig angesehen werden, werden Menschen heute in den Medien oft auf Stereotypen, Statistiken oder Sensationsfiguren reduziert. Ihre individuellen Geschichten und Leiden werden in einer oberflächlichen Art und Weise behandelt, die das Publikum auf emotionale Distanz bringt. Unsere Reaktion auf das Leid und den Tod von Tausenden Menschen stumpft infolge der medialen Oberflächlichkeit ab. Die grausamen Realität wird zur Unterhaltung degradiert, während die wahren Menschen unsichtbar werden.

Diese Gleichgültigkeit und Grausamkeit, wie sie sowohl in Kafkas Werk als auch in den Medien zum Ausdruck kommen, stellen eine Herausforderung dar: Es fordert von uns eine kritische Reflexion über unsere eigenen Werte und Handlungen. Es ist wichtig, sich dessen bewusst zu werden, dass hinter den Schlagzeilen und der oberflächlichen Medienberichterstattung echte Menschen mit echten Gefühlen und Leiden stehen. Indem wir Empathie und Mitgefühl kultivieren und uns gegen die Entmenschlichung von anderen wehren, können wir dazu beitragen, eine sensiblere und bessere Gesellschaft zu schaffen, in der die Grausamkeit des Lebens nicht einfach ignoriert oder banalisiert wird.

Insofern wirft Kafkas Erzählwelt Fragen darüber auf, wie kann eine Welt existieren, in der das Bedürfnis nach Verständnis und Mitgefühl nicht erfüllt wird? Warum ist diese Welt gleichgültig gegenüber dem Leiden anderer Menschen? Wenn diese Welt, die aus Individuen besteht, kalt und unbarmherzig dem Einzelnen gegenüber ist, trägt dann der Einzelne als Teil dieser Welt nicht auch Mitschuld an diesem Zustand?

Eine bildhafte Darstellung für solche Aspekte der körperlichen und geistigen Entmenschlichung der Gestalten in Kafkas Werken ist der sogenannte Körperhorror. Die Protagonisten werden mit physischen und psychischen Veränderungen konfrontiert, die ihr

Wesen und ihre Identität verzerren. Diese Entstellungen dienen dazu, die inneren Konflikte und die existenzielle Isolation der Figuren hervorzuheben. Sie werden zu Symbolen für die Verzweiflung und das Fremdsein in einer rätselhaft-bedrohlichen Welt. Bei Gregor Samsa ist es nicht nur eine körperliche Verwandlung in ein Insekt, sondern auch sein innerer Verfall, der ihn zum Ungeziefer werden lässt, noch lange bevor er sich in ein solches wirklich verwandelt. Beim Hungerkünstler ist es allein sein geistiger Zustand bzw. sein Unwille, Essen zu sich zu nehmen, das, was ihn zu einer skelettartigen Gestalt werden lässt und zugrunde richtet. All diese Situationen werden von Kafka ins Extreme getrieben, um die innere Entstellung des modernen Menschen, an der die Protagonisten leiden, zu externalisieren. Beim Leser erwecken diese „Verwandlungen“ die Frage, was wäre, wenn bei allen Menschen ihre inneren Fehler als körperliche Veränderungen zum Vorschein kämen.

Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass die Grotteske Kafka als Stilmittel dient, um die Absurdität des Lebens, die Entfremdung des Individuums und die Brüchigkeit der sozialen Ordnung zu erfassen. Sie ermöglicht ihm, komplexe Themen und Botschaften auf eine tiefgründige und provokante Weise zu vermitteln, was dann den Leser zum Nachdenken anregt und zum Hinterfragen von Konventionen und Normen einlädt. Sie ermöglicht auch, soziale und institutionelle Strukturen auf eine ironische und satirische Weise zu hinterfragen. Durch die Überzeichnung und Verfremdung von Situationen und Charakteren deckt Kafka die sozialen Absurditäten und Ungerechtigkeiten auf, die mit augenscheinlicher Willkür auf brutalste Weise Menschen entmachtet und sogar tötet. In Kafkas Welten werden bürokratische Systeme, Konventionen und Autoritäten entlarvt, indem sie in ein groteskes Licht gerückt werden.

Mit seiner grotesken, humoristisch-schrecklichen Erzählweise schafft es Kafka, uns an unsere eigene Position in dieser immer komplexer werdenden Welt zu erinnern. Die Alltagssituationen, in denen wir uns befinden, scheinen oft frustrierend, aussichtslos und bedrohlich zu sein. Gerade diese uns allen gemeinsamen, unbewussten Ängste liefern die Grundlage, aus der heraus Kafka seine Geschichten erzählt, die dann beim Leser Unbehagen und Abscheu wecken. Dabei zeigt Kafka, wie eine unfaire Welt, die in uns Schuld- und Minderwertigkeitsgefühle sowie egoistische Engstirnigkeit und emotionale Kälte wecken kann, zu Grunde richten kann.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Kafka, Franz (1917): *Die Verwandlung*. Kurt Wolf Verlag, Leipzig

Kafka, Franz (1924): *Ein Hungerkünstler*. In: <https://m.ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/kafka/hungerkuenstler/hungerkuenstler.pdf>, abgerufen am 22. Juni 2022.

Kafka, Franz (1915): *Der Prozeß*. http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Der_Prozess_.pdf

Kafka, Franz (1919): *Brief an den Vater*. In: <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/vater/vater.html>. Abgerufen am 19. Juni 2022

Kafka, Franz (1967): *Briefe an Felice*. In: <https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnFelice.pdf> Abgerufen am 20. Mai 2022

Kafka, Franz (1907): *Brief an Hedwig Weiler*. In: <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1907/br07-017.htm> Abgerufen am 20. August 2022

Sekundärliteratur:

Alt, Peter-André (2005): *Franz Kafka. Der ewige Sohn*. München: Beck.

Beicken, Peter (1984): *Franz Kafka. Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam.

Bouß, Alfred (1989). *Die Bewegung der Erstarrung. Von Grotresken und Grotreskem*. In (Hrsg.) Hartmut Zinser, Karl-Heinz Kohl, Friedrich Stentzler: *Foedera naturai: Klaus Heinrich zum 60. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Brod, Max (1966). *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Fischer.

Clark, John R (1991): *The Modern Satiric Grotresque and Its Traditions*. Lexington: University Press of Kentucky.

Fuß, Peter (2001): *Das Grotreske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau

Gooldin, Sigal (2003). *Fasting Women, Living Skeletons and Hunger Artists: Spectacles of Body and Miracles at the Turn of a Century*. In *Body & Society*. 9 (2003); 27–53.

- Kayser, Wolfgang (1951): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: G. Stalling.
- Kranz, Gisbert (1991): *Kafkas Lachen*. Köln: Böhlau.
- Nagel, Bert (1987): *Dürrenmatt und Franz Kafka*. In: *Association of Austrian Studies* 20 (1987), 37–51.
- Marshall, Jaimee (2023): *Slowly Dying on YouTube: Eugenia Cooney & Nicokado Avocado Are Two Sides of the Same Coin*. In: <https://wealthofgeeks.com/harmful-content/> Abgerufen am 24. März 2023
- Pieroth, Bodo (1993): *Das juristische Studium im literarischen Zeugnis – Franz Kafka*. In: JURA (1993).
- Politzer, Heinz (1965): *Franz Kafka der Künstler*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Stach Reiner (2008): *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Stach, Reiner (2014): *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Stach, Reiner (2014): *Kafka. Die frühen Jahre*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Wallmann, Eckhard (2020): *Kafka auf Helgoland*. In: *Kafka-Kurier* 4, Göttingen

Sažetak:

U radu se analizira Kafkino poimanje grotesknog na temelju njegova tri teksta: *Umjetnik u gladovanju*, *Proces* i *Preobrazba*. Uvodno se predstavlja autorov život i njegovo stvaralaštvo, nakon čega slijede objašnjenja pojma groteske i kao umjetničke koncepcije i kao fenomena u povijesti umjetnosti.

U glavnom dijelu rada groteskna se obilježja Kafkina pripovjednog svijeta analiziraju pomoću četiri osnovna segmenta groteske. Riječ je o narativnom postupku iskrivljavanja realnog svijeta, prikazu apsurdnosti pripovjedne situacije, ravnodušnosti kao reakciji likova na njihovu bespomoćnost te uprizorenju strave izazvane tjelesnom deformacijom. Ta četiri osnovna segmenta groteske opimjeruju se na temelju analize uvodno navedenih tekstova. Pritom se ustanovljuje da Kafka grotesku koristi kako bi ukazao na probleme stvarnoga svijeta utoliko što pripovjedne situacije prikazuje kao apsurdne, pri čemu ujedno izvrće i poredak važnosti životnih problema. Ravnodušnost pak, kojom likovi reagiraju na apsurdnost situacija u kojima se zatiču, funkcionira u analiziranim tekstovima kao opomena u vezi vlastite ravnodušnosti spram problema, s kojima se u stvarnosti suočavamo i za koje stoga snosimo dio odgovornosti.

Ključne riječi: apsurdnost, Franz Kafka, groteska, odnos spram stvarnosti, *Proces*, *Preobrazba*, *Umjetnik u gladovanju*