

Unverfügbares und Haltgebendes in der Literatur

Eine Betrachtung von Franz Kafkas *Kleiner Fabel* und Daniil Charms' *Die vierbeinige Krähe*

Nicola Mitterer

1. Vorüberlegungen: Weshalb die Texte dieser beiden Autoren?

Im Zuge des Nachdenkens über prototypische Beispiele für den von mir anvisierten Zusammenhang zwischen Unverfügbarem und Haltgebendem in der Literatur fielen mir sofort Franz Kafka und Daniil Charms ein, zwischen denen es zahlreiche Verbindungslinien gibt, nicht nur anhand der literarischen Charakteristika ihrer Werke,¹ sondern auch anhand ihrer Biographien. Überhaupt ist die Tatsache auffällig, dass auch der Name Kafka fällt, sobald Charms und seine Literatur im deutschsprachigen Raum besprochen werden.² Eine der vielen Parallelen zwischen beiden Autoren ist darin zu sehen, dass ihre literarischen Werke gegen Ende ihres Lebens gefährdet waren. Das lag bei Kafka vor allem an seinen Selbstzweifeln und dem Wunsch, dass sein literarisches Schaffen vernichtet werden möge, bei Charms hingegen an den politischen Umständen. Wir verdanken den Erhalt eines großen Teils beider Hinterlassenschaften zwei außergewöhnlichen Freundschaften, was nicht dem Zufall, sondern der Persönlichkeit dieser beiden Menschen geschuldet sein dürfte. Max Brods Hingabe an den Nachlass seines Freundes Kafka zeugt

-
- 1 Sein bürgerlicher Name war Daniil Iwanowitsch Juwatschow, über die Gründe für die Wahl seines Künstlernamens wird bis heute spekuliert. Vgl. dazu Lola Debüser: Über das Leben Daniil Charms. Zwischenfälle. Mit Zeichnungen des Autors, hg. von Lola Debüser, aus dem Russ. übers. von Ilse Tschörtner, Berlin⁵1989, S. 347-366, hier: S. 347.
 - 2 Vgl. Frank Schäfer: Terror, literarisch entmachtet, in: Zeit Online, 10.02.2011, URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/daniil-charms/komplettansicht> [Zugriff vom 26.03.2022].

ebenso von einer tiefen und aufrichtigen Zuneigung, wie die Rettung des in seiner Wohnung auffindbaren Werks von Charms durch Jakov Druskin, der dieses angeblich in einen Koffer packte, den er zeitlebens sorgfältig hütete.³ Die Legendenbildung um diverse freundschaftliche Verbindungen und deren Auswirkungen im Leben beider ist gewiss vorhanden, als gesichert kann allerdings gelten, dass beide gegenüber ihren Freunden – wenn auch nicht immer gegenüber ihren Frauenbekanntschaften – äußerst großzügig waren.⁴

Dennoch hatten beide Autoren zeitlebens mit mangelnder Anerkennung und großen Selbstzweifeln zu kämpfen, auch wenn letzteres bei Kafka stärker, bei Charms weniger ausgeprägt war. Während das literarische Schaffen Kafkas aber zumindest heute als wesentlicher Bestandteil des deutschsprachigen Kanons gilt, reiht man Charms nach wie vor nicht unter die großen russischen Schriftsteller ein. Dies liegt einerseits an der Art und Weise, wie Leben und Kunst bei ihm miteinander verbunden waren, und dass das daraus resultierende Nichtverstehen zum vorschnellen (Ver-)Urteilen anregt, andererseits sind Charms geringer Bekanntheitsgrad und die bis heute fehlende Anerkennung eng mit den Schwierigkeiten verbunden, die in der Edition seines fragmentarischen Gesamtwerks liegen.⁵ Trotz dieses unterschiedlichen Status und der Tatsache, dass es zu einem unmittelbaren Einfluss des einen Autors auf den anderen nicht gekommen sein kann, werden die beiden Namen, wie bereits erwähnt, immer wieder in einem Atemzug genannt. Ein Beispiel dafür ist ein von der Bilderbuchkünstlerin Regina Kehn gestalteter Band, der unter dem Titel *Das literarische Kaleidoskop*⁶ erschienen ist und Texte beider Autoren enthält. In den folgenden Ausführungen möchte ich mich hauptsächlich auf diese mit großem Feingefühl getroffene Auswahl stützen und mitunter auch Kehns Bilder in die Betrachtung einbeziehen. So werden

3 Vgl. Debüser, Über das Leben Daniil Charms (Anm. 1), S. 351.

4 So schreibt etwa Brod über Kafka: »Er verlor sozusagen nie die Geduld mit irgendeinem Menschen«; Max Brod: Franz Kafka. Eine Biographie, 3. erw. Aufl., Berlin/Frankfurt a.M. 1954, S. 66. Seine Zeitgenossin Lola Debüser berichtet wiederum über Charms: »Welch menschlichen Zauber er hatte! Trotz seines unnahbaren Äußeren war in ihm viel Güte und Feingefühl«; Debüser, Über das Leben Daniil Charms (Anm. 1), S. 357.

5 Mittlerweile liegt auch eine vierbändige Ausgabe des Gesamtwerks im Galiani-Verlag auf Deutsch vor, allerdings ist Charms' Bekanntheitsgrad im deutschsprachigen Raum noch immer als vergleichsweise niedrig zu bezeichnen.

6 Vgl. *Das literarische Kaleidoskop*, ausgesucht und aufgezeichnet von Regina Kehn, Frankfurt a.M. 2014.

Ähnlichkeiten, aber auch wesentliche Unterschiede zwischen den Texten der beiden Autoren wahrnehmbar, wobei der Fokus meiner Ausführungen auf der engen künstlerischen Verwandtschaft liegen wird. Diese äußert sich vor allem in einem Aspekt ganz deutlich, der im Kontext des vorliegenden Bandes von besonderem Interesse ist: Die Rezipient:innen werden von beiden Schriftstellern in Geschichten mitgenommen, die durch eine von äußerster Simplität gekennzeichnete Gestaltung des erzählerisch Vertrauten eine Welt entstehen lassen, die sich unmerklich verändert, verfremdet und die Rezipient:innen dennoch nicht vollständig den Halt verlieren lässt. Während Kafka den Akzent auf das beständige Vorhandensein des Fremden als Unheimliches (im Vertrauten) legt, steht bei Charms meist das Absurde im Dienste des Fremden. Insgesamt ergibt sich dadurch in allen hier vorgestellten Texten eine subtile Auseinandersetzung mit der Fremdheitserfahrung, die Literatur uns in jedem Fall bietet. Unterbreitet wird ein Angebot, in der literarischen Begegnung Halt zu finden, ohne das Unwägbare relativieren oder gar ausschalten zu müssen.

Paradoxerweise hat nun gerade Kafkas Werk einen ›Interpretationskanon‹ hervorgebracht, der die Schrift, die sich dem Verstehen in seinen Texten immer wieder zu entziehen sucht, bannen möchte. Wer diese Texte jedoch ernsthaft liest und vor allem bereit ist, sie nach vermeintlich gefundener ›Erklärung‹ wieder zu lesen, wird bemerken, dass sich die Literatur dieser Fessel eines absoluten Verstehens auf ihre ganz eigene Weise zu entziehen vermag. Der ›Überraschungseffekt‹ von Charms' Texten, die ihre Leser:innen – oftmals mit hoher Geschwindigkeit – einen Boden betreten lassen, der holprig wird, Abgründe freilegt und sich entzieht, ist noch wesentlich größer, da diese im deutschsprachigen Raum noch weit weniger bekannt sind. Das Werk beider Autoren lässt uns somit die Unverfügbarkeit der Literatur erleben, aber es lässt uns mit dieser Erfahrung, die weit über die Geschichte hinaus- und ins Leben hineinragt, nicht allein. Dieser Lektüreprozess ist in beiden Fällen todernst und komisch. Vielleicht deshalb, weil er von einem ironischen ›als ob‹ getragen wird, das vermutlich eine so entscheidende Rolle spielt, weil die Erkenntnisse, die sich während der Lektüre oft blitzartig einstellen, sonst nicht zu ertragen wären.

Max Brod widmet in seiner Kafka-Biografie ebenfalls einige Überlegungen dem Vergleich zwischen zwei Schriftstellern, namentlich Marcel Proust und Kafka. Diese Parallelen können eigentlich – wenn man die historischen Gegebenheiten in Betracht zieht – gar nicht als außergewöhnlich gelten, denn es könnten wohl viele Zeitgenoss:innen aus der bürgerlichen Schicht

das Vorhandensein eines häufig abwesenden Vaters und einer gütigen Mutter als charakteristisch für ihre frühen Jahre benennen.⁷ Dennoch zieht Brod, vermutlich geleitet von der Bedeutsamkeit, die Kafka den autobiografischen Aufzeichnungen zuweist, aus diesen Ähnlichkeiten Rückschlüsse auf geteilte Charakteristika der beiden literarischen Werke. Nimmt man eine solche Betrachtung in Hinblick auf Kafka und Charms vor, so lassen sich schon auf dieser oberflächlichen Ebene der Betrachtung erstaunliche Gemeinsamkeiten entdecken, die Gudrun Lehmann in ihrem 2013 erschienenen Artikel *Franz Kafka und Daniil Charms. Versuch einer Annäherung* hervorragend auf den Punkt bringt.⁸ Möglicherweise rühren die biografischen Parallelen, die bis hin zu einer vergleichbaren Physiognomie und einer ähnlichen Art des Auftretens in der Öffentlichkeit reichen, daher, dass Kunst und Leben für beide Schriftsteller auf das engste miteinander verwoben waren. Dabei war dies nicht auf ein übergeordnetes ästhetisches Prinzip zurückzuführen, sondern erwuchs vielmehr aus einer existenziellen Erfahrung, wie Druskin, einer von Charms' engsten Vertrauten, festhält: »Das Wunder, der Begriff des Lebens als eines Wunders, und zwar eines absolut uneigennütigen Wunders, des Wunders als Wunder – dies ist das erste und eines der wichtigsten Momente«.⁹ In ähnlicher Weise äußert sich Brod über Kafka, den er als ein dem Leben und allem Lebendigen zutiefst zugewandten Menschen empfindet, dessen Verbundenheit mit der Welt über ein oberflächliches Interesse weit hinausreicht. Seine tiefe Verzweiflung und Einsamkeit einerseits und seine Liebe zum Leben andererseits waren, Brod zufolge, der Grund für das stete Erscheinen der Dinge in jenem »seltsamen Humor-Zwielicht zwischen prüfendem Interesse und zarter Ironie« in allen seinen literarischen Texten, selbst noch in den grausamsten:

Dieser Humor, ein wesentliches Ingrediens Kafkascher Dichtung (und Lebensführung), deutet eben zwischen die Maschen der Realität hindurch in höhere Wesenheit. Sein Glaube an diese Wesenheit, niemals in Formeln oder auch nur mit einem groben pathetischen Wort ausgedrückt, lag in seinem ganzen Tun, machte ihn im Kern innerlich sicher, wiewohl er sich

7 Brod, Kafka (Anm. 4), S. 42.

8 Vgl. Gudrun Lehmann: Franz Kafka und Daniil Charms. Versuch einer Annäherung, in: Zeitschrift für Slawistik 58, H. 3, 2013, S. 276–296, hier: S. 278–280.

9 Jakov Druskin: Über Daniil Charms, in: Daniil Charms: Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924–1940, hg. und aus dem Russ. übers. von Peter Urban, Berlin 1992, S. 5–10, hier: S. 5.

und andern gern das Bild äußerster Unsicherheit gab, ließ ihn vor allem eine süße Sicherheit rings um sich verbreiten, die ich sonst nur ganz selten verspürt habe.¹⁰

Beide Autoren realisieren und reflektieren dabei in ihrem Werk das Zusammenspiel des Unverfügbaren mit dem Haltgebenden auf eine herausragende Weise. Das spüren wohl auch die Studierenden, denn die Diskussionen in den Seminaren sind selten so angeregt, wie wenn es um die Texte dieser beiden Autoren geht. Während sie vor einem hermetischen Gedicht des späten Paul Celan meist Scheu empfinden, die zunächst in die Sprachlosigkeit führt, scheinen sie in der Begegnung mit den oft rätselhaften und im Falle Charms absurden Texten vom ersten Moment an eine gewisse Sicherheit zu verspüren, die sie wie von selbst sprechen und interpretieren lässt. Dabei fällt es ihnen nicht nur wesentlich leichter Halt zu finden, sondern auch die Abgründe und den sich immer wieder aufs Neue vollziehenden Entzug des Sinns auszuhalten. Letztlich nehmen sich die meisten von ihnen vor, diese beiden Autoren in ihren zukünftigen Literaturunterricht mitzunehmen, als ein exemplarisches Beispiel dafür, was die Literatur uns geben kann, indem sie etwas wegnimmt: das Automatisierte, Normierte, das, was einen Panzer angelegt hat und als ein Lebendiges nicht mehr zugänglich ist.

Sowohl die beiden Kafka-Biografen Max Brod und Peter-André Alt als auch Druskin halten fest, dass diese Liebe zum Leben an sich an das Heilige grenze. So beendet Druskin sein Vorwort zu *Die Kunst ist ein Schrank*, einer Auswahl aus Charms' Notizbüchern, mit den Zeilen: »Im August 1941 kam das Unglück, und der Humor, oder die ›Göttliche Ironie‹ (Schlegel), rührte an die Heiligkeit«. ¹¹ Brod äußerte sich in vieler Hinsicht über ein Grenzen Kafkas an das Heilige im Leben wie in der Kunst, wobei er »Schreiben als Form des Gebetes« ¹² als die aufschlussreichste Tagebuchnotiz dazu bezeichnet. Weitere Ähnlichkeiten im literarischen Schaffen der beiden Autoren waren etwa die Überschreitung oder Vermischung der Gattungsgrenzen, die bei beiden nicht explizit als ein »Kunstgriff« hervorgehoben, sondern auf eine ganz selbstverständliche Weise aus ihrem Schaffen hervorzugehen schien: »[B]ei einigen Texten ist schwer zu sagen, ob das ein Gedicht ist oder Prosa, eine autobiographische Notiz oder eine Erzählung, neue Form, Stilisierung oder ›Verfrem-

10 Brod, Franz Kafka (Anm. 4), S. 65.

11 Druskin, Über Daniil Charms (Anm. 9), S. 10.

12 Brod, Franz Kafka (Anm. 4), S. 117.

dung« einer alten Form». ¹³ Diese Tendenz zur Zusammenfügung des Widersprüchlichen reflektiert das Weltbild beider Autoren, die stets darauf bedacht waren, die Norm nicht als Maß der Dinge anzuerkennen und so stets die Relativität aller menschlichen Kategorisierungen zu beschwören.

2. Ordnung und Verlust: Kafkas *Kleine Fabel* und Charms' *Die vierbeinige Krähe* als Geschichten einer Verfremdung des Vertrauten

Vor allem die literarischen Kurzformen bei Charms und Kafka lassen ein Schwanken zwischen Bekanntem und Fremdem erkennen, das sich meist weniger inhaltlich als vielmehr in der Gattungszuordnung oder in der Form niederschlägt. Besonders einprägsame Beispiele hierfür sind Kafkas *Kleine Fabel* und Charms' *Die vierbeinige Krähe*. Während im Falle von Kafkas Text bereits die – allerdings erst nachträglich von Brod als solche verwendete – Überschrift mit der Nennung der Gattung Bekanntes erwarten lässt, ¹⁴ sorgt im Falle der *Vierbeinigen Krähe* die einleitende Märchenformel »Es war einmal ...« für ein Gefühl der Vertrautheit. Der rhythmische Fluss des Erzählten und das kindlich-einfache Vokabular begleiten den verstörenden Inhalt konstant weiter und lassen somit eine eindeutige Zuschreibung unmöglich werden. Ich möchte mich an dieser Stelle den beiden Texten nacheinander widmen und erst am Ende eine interpretatorische Zusammenführung wagen, die, soviel sei vorweggenommen, ebenso fragil und vom Glauben abhängig bleiben wird, wie die beiden Texte, denen sie sich widmet.

Franz Kafkas *Kleine Fabel* versetzt ihre Leser:innen bereits mit dem Titel in eine Erwartungshaltung, die die Geschichte letztlich nicht zu erfüllen bereit ist. Aufgrund der herausragenden Kürze dieser Episode aus Kafkas Nachlass wird das rasch deutlich und tritt umso klarer zutage. Die klassische Äsop'sche Fabel, die zumindest im deutschsprachigen Raum aus den Schulbüchern allgemein geläufig ist, wird schon kleinen Kindern erzählt, weil sie

13 Druskin, Über Daniil Charms (Anm. 9), S. 7.

14 Es existieren zwei Fassungen dieses Schriftstücks, das sich etwa auf Ende des Jahres 1920 datieren lässt. Brod wählte für das in zwei Fassungen vorliegende Schriftstück den Titel *Kleine Fabel*, der in der zweiten Version »Ach, sagte die Maus...« lautet, wobei »Kleine Fabel« in Klammern daruntergesetzt ist; vgl. Peter Höfle: Kommentar, in: Franz Kafka. Das Urteil und andere Erzählungen, Frankfurt a.M. 2003, S. 101-188, hier: S. 174.

einem ebenso leicht nachvollziehbaren wie einprägsamen Schema folgt. Wir begegnen bei Kafka also lesend einem Titel und gleichzeitig wird in uns eine Fülle an Geschichten ›erweckt‹, die, einem strengen Aufbau folgend, eine normativ-pädagogische Wirkung entfalten und damit das Versprechen implizieren, dass eine Orientierung in der Welt möglich und ein erfolgreiches Handeln in dieser somit erreichbar und erstrebenswert sei. Fabeln geben eine Richtung vor, in die wir uns bewegen sollen, wenn wir denn nicht wie der eitle Rabe den Käse letztlich an den Fuchs abtreten wollen. Eine *Kleine Fabel* hätten wir uns dann vielleicht umso harmloser vorzustellen, aber bereits nach der Lektüre der ersten beiden Textzeilen wird deutlich, dass dem Titel ein irritierendes Potenzial innewohnt, denn er ist nicht nur auf unterschiedliche, sondern sogar auf widersprüchliche Weise lesbar. Einerseits wäre es möglich, dass uns hier eine Fabel erwartet, die die Prinzipien der eigenen Gattung auf die Spitze treibt, also sowohl ›klein‹ im Sinne von außergewöhnlich kurz ist, als auch mit dem Belehren der Leser:innen vom ersten Wort an beginnt. Andererseits wäre es ebenso denkbar, dass hier jemand eine Fabel erzählt, der von deren Gesetzmäßigkeiten wenig Kenntnis besitzt, nicht weiß, dass die Kürze ein Charakteristikum der Fabel ist und sich ungeschickt an die Aufgabe, eine solche zu erzählen, heranmacht. Die *Kleine Fabel* könnte allerdings auch das Gegenstück zu einer ›Großen Fabel‹ sein, also beispielsweise das Negativ eines ›großen‹ Romans. In diesem Fall wäre dem Titel jedoch eine Bescheidenheit inhärent, dem die in der *Kleinen Fabel* vertretene Haltung der Protagonistin¹⁵ generell widerspricht. Denn die Maus ist nicht zurückhaltend, weder in ihrem Wünschen noch in ihrem Tun – sie empfindet ihre Welt als zu eng und möchte hinaus in eine größere. Dies kann als ein selbstbewusster Akt der Setzung durch ein souveränes Subjekt gelten, auch wenn wir über die Gründe für diese Wahrnehmung der Maus nicht aufgeklärt werden. In einer solchen Lesart würde der Titel dann bereits die – später nicht mehr als solche formulierte – Moral beinhalten und darauf verweisen, dass es gerade ihre eigene ›Kleinheit‹ und die damit einhergehende Rolle in der Welt sei, die die Maus nicht anerkennt, weshalb sie letztlich der Katze in die

15 In Kehns Darstellung trägt die Maus Hemd und Krawatte und ist somit männlich konnotiert. Das tut aber in meiner Lesart nichts zur Sache, denn die Maus oder der Mäuse-
rich wird damit schlicht dem menschlichen Denken, Fühlen und Handeln angenähert. Das Geschlecht könnte allenfalls dann eine Rolle spielen, wenn man die *Kleine Fabel* psychologisch interpretierte und das Verschlungenwerden durch die Katze am Ende als eine ›umgekehrte Geburt‹ betrachtet.

Falle geht. Dann würde die Fabel mit ihrem gängigen Muster nicht brechen und uns über die Grenzen des Kleinen belehren. Das Fremdheitspotenzial der Geschichte wäre damit gebannt und wir könnten uns in diesem Textsinn bequem einrichten. Allerdings – und dieses Unbehagen wäre bei einer solchen Interpretation auch nicht zu tilgen – weist nichts darauf hin, dass wir (nur) eine dieser Möglichkeiten in Betracht ziehen sollten. Das Changieren zwischen den Bedeutungen und die Aufrechterhaltung eines unhintergebar Widersprüchlichen bleibt dem Text inhärent. Diesem kleinen Schriftstück gelingt es dabei, einerseits alle notwendigen Merkmale der Fabel aufzuweisen,¹⁶ andererseits aber deren grundlegenden Regeln zu missachten. Zunächst einmal scheint uns das Auftreten der Protagonistin, die als Vertreterin ihrer Art nicht mit einem Namen versehen, sondern lediglich als »die Maus« bezeichnet wird, geläufig zu sein. Sie eilt dann schließlich auch ihrer exemplarischen Feindin entgegen, wobei zu bedenken ist, dass diese sie nicht eigens anlocken muss, wie es für eine Fabel typisch wäre.¹⁷ Im Gegensatz zu anderen Fabeltieren möchte die Maus auch nicht einen niederen Instinkt befriedigen oder sich durch Betrug und Täuschung von einem Verhängnis befreien, vielmehr scheint ihrem Schicksal, gefressen zu werden, eine als Notwendigkeit empfundene Flucht voranzugehen. So sagt die Maus: »Ach, [...] die Welt wird enger mit jedem Tag«.¹⁸ Es ist also ein klaustrophobisches Gefühl, das sie aus ihrer vorhergehenden Lebensweise hinausdrängt, die vielleicht mehr Sicherheit bedeutet hätte. Das, was die Maus zu ihrer Entscheidung bewegt, ist, soweit es der Text preisgibt, ein »Widerfahrnis« im engeren Sinne, das aus dem Begehren resultiert und somit nicht kognitiv hergeleitet werden kann. Die Maus antwortet darauf responsiv im Sinne Bernhard Waldenfels', d.h. sie gibt ihrem Begehren nach. Wir als Leser:innen vollziehen diesen Schritt mit ihr, also intradiegetisch, aber gleichzeitig auch im Hinblick auf unsere eigene Lesart. In dem Moment, wo wir bereit sind, den immanenten Widerspruch zwischen der »Fabel«, die von intentionalen Ansprüchen geleitet ist, und dem erzählten Geschehen, das sich als ein responsives erweist, wahrzunehmen, wird klar,

16 Vgl. Hans Georg Coenen: Die Gattung Fabel. Infrastrukturen einer Kommunikationsform, Göttingen 2000, S. 12.

17 Vgl. Höfle, Kommentar (Anm. 14), S. 176.

18 Franz Kafka: [Kleine Fabel], in: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u.a.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 343.

dass es keinen hermeneutischen Ausweg mehr geben wird: »Während das intentionale Streben sich auf das richtet, was als unerfülltes Leben noch nicht da ist, strebt das responsive Begehren nach dem, was – wie der Tod – nie da sein wird. Der Stachel des Begehrens, sein ›Stimulus‹, ist nicht mehr und nicht weniger als ein fremder Anspruch, auf den wir in der ›Response‹ antworten«. ¹⁹ Wir wissen also, wie auch die Maus, deren Rede mit einem »Ach« beginnt, dass uns letztlich kein Ausweg erwartet, sondern das Unverfügbare. Das Gespür für die Aussichtslosigkeit des Unterfangens hält aber weder die Maus davon ab, ihren Weg fortzusetzen, noch hindert sie uns daran, weiterzulesen. Das ist im Grunde nicht weniger absurd als Charms' Geschichten, die dies aber noch viel stärker inszenieren. So hätte Charms vermutlich nicht bloß eine, sondern gleich eine ganze Reihe von Mäusen in die Falle laufen lassen. ²⁰

Der Grund, weshalb es keine typischen Leser:innen des Textes geben kann, liegt darin, dass diese durch die vielen Leerstellen dazu gezwungen werden, das je individuelle Begehren in die Geschichte mit einzubringen, die sich ohne dieses Zutun schlicht nicht rezipieren, die sich von diesem aber wiederum nicht lenken lässt. In ihrem Aufsatz *Losing the Plot? Kleist, Kafka and Disappearing Grand Narratives* zeichnet Elizabeth Boa nach, weshalb dieser kurze Text eben zu dieser Art von Begegnung zwingt:

But the mouse gets interrupted. Her story leaves loose ends: why was she afraid of a *wide* world; why was she initially pleased to see walls? Her tale

19 Bernhard Waldenfels: Antwortregister, Frankfurt a.M. 1994, S. 345.

20 Charms setzt das Prinzip der Wiederholung in zahlreichen seiner Texte zentral. Ein Beispiel dafür wäre etwa die Geschichte *Die herausfallenden alten Frauen*. Der nicht einmal eine halbe Seite umfassende Text erzählt ohne Einleitung von einer alten Frau, die sich aus Neugierde zu weit aus dem Fenster lehnt, hinunterfällt und sich das Genick bricht. Exakt dasselbe Schicksal ereilt danach noch fünf weitere Frauen, wobei der erzählende Beobachter dieses Geschehen emotionslos berichtet, um sich am Ende von der Szenerie abzuwenden und in den Park zu gehen, »wo, wie man hörte, einem Blinden ein Wollschal geschenkt worden war«; Daniil Charms: *Die herausfallenden alten Frauen*, in: ders., *Zwischenfälle* (Anm. 1), S. 16. Die Komik erwächst aus der scheinbar unabwendbaren Wiederholung des ewig Gleichen und erst ganz am Schluss nimmt die Geschichte dann perspektivisch – hier durch den Übergang in eine Ich-Erzählung – und inhaltlich eine Wendung, die es allerdings verweigert, dem, was passiert ist, Sinn zuzuschreiben. Die Erklärung wird also durch eine Involvierung der Leser:innen erreicht, die diese Geschichte gerade aufgrund ihrer Brutalität und Bildhaftigkeit als ein Widerfahrnis erleben, das sich nicht mehr in bekannte Ordnungen reintegrieren lässt.

exemplifies story as the repository of the voice, but who is the narratee? Is the mouse talking to the cat, to some other unseen listener, or to herself? And where is the cat? [...] But in ›Kleine Fabel‹ movement through space conveys the passage of time, they are interchangeable.²¹

Die Maus stellt sich uns also in den Weg, erzählt in aller Kürze eine große Geschichte, die zeitlich und räumlich verortet ist, aber so vage, wie es sich nur denken lässt. Es wird keinerlei Einblick in eine Welt außerhalb des unmittelbaren fiktionalen Jetzt gewährt und das zwingt uns, Hypothesen zu bilden, von denen von vornherein klar ist, dass sie nicht verifizierbar sind. Die Parameter, die diese »Laufrichtung« der Maus, ihren Lebenslauf also, bestimmen, entsprechen letztlich jenen, die auch das menschliche Dasein kennzeichnen. Deshalb erliegen wir als Leser:innen dem Reiz, dem Geschehen kausale Zusammenhänge zu unterstellen und damit Kontrolle über diese äußerst vage skizzierte, aber existenziell bedrohliche Situation zu gewinnen. Doch wie sehr man sich auch bemüht, der Geschichte einen Handlungsverlauf zu unterstellen, es wird doch deutlich, dass sämtliche Erklärungen keine Klärung der geschilderten Abläufe herbeiführen können. Wir sehen uns einem Kunstwerk gegenüberstehen, das per definitionem eine endgültige Antwort verweigert. Alles, was es uns an ›Lehrreichem‹ zu sagen hat, ist schließlich der Ausspruch der Katze: »Du mußt die Laufrichtung ändern«.²² »Du musst dein Leben ändern«, schallt einem hier Rainer Maria Rilkes *Archaischer Torso Apollos* entgegen, doch worin diese Veränderung bestehen soll, das erklären uns weder *Die Kleine Fabel* noch das Gedicht. Das Begehren, endgültig wissen zu wollen, wird in jeder Lesart abgewiesen, und doch fallen die Leser:innen dabei nicht ins Bodenlose. Auf der Ebene der *histoire* wie auch des *discours* sind Anhaltspunkte da, die immer wieder Momente des Vertrauten und des Vertrauens evozieren, auch wenn diese untrennbar mit Fremdheitseffekten verbunden sind.

In ihrer visuellen Umsetzung stellt Kehn die Maus als einen Anzugträger dar und erinnert damit einerseits an Kafkas stets elegante Kleidung und seine eigene berufliche Bedrängnis, die er in vielen seiner Texte spürbar werden lässt, andererseits aber auch an das Gehetztsein des von der neoliberalen

21 Elizabeth Boa: Losing the Plot? Kleist, Kafka, And Disappearing Grand Narratives, in: German Life and Letters 70, H. 2, 2017, S. 137-154, hier: S. 140f.; Kursivierung im Original.

22 Kafka, [Kleine Fabel] (Anm. 18), S. 343.

Logik angetriebenen Geschäftsmannes. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass ihr Weg die Maus in diesen Bildern von einem nicht näher definierten Raum in eine naturnahe Weite führt, um schließlich in der urbanen Enge zu enden.²³ Während jedoch zunächst die Enge für die Maus unerträglich scheint, macht ihr etwas später die Weite, der sie nun ausgesetzt ist, Angst. Die kurze Episode, die hier geschildert wird, gewinnt somit eine stark ausgeprägte räumliche Dimension. Dies entspricht in gewisser Weise wieder ganz der Regelhaftigkeit der Fabel, denn in ihr wird grundsätzlich ein der Zeit enthobenes Geschehen dargestellt,²⁴ das räumliche Verhältnisse stärker in den Vordergrund treten lässt. In diesem Fall bleibt der Raum aber nicht, wie sonst in einer Fabel üblich, statisch strukturiert, sondern er ändert immer wieder seine Form, was durch Kehns Bilder noch einmal drastischer erfahrbar wird. Die leichte Rundung, die die Linie des Horizonts bei ihr annimmt, weist das Geschehen als eines von existenziellen Dimensionen aus.²⁵ Die Wände, die zunächst eine größere Sicherheit zu bieten schienen, nehmen bedrohlichen Charakter an, der nicht zuletzt auch mit den sehr unterschiedlichen Größenverhältnissen zwischen Tier und Bauwerk zu tun hat. Der Schatten, der die Maus bereits über die öde Landschaft hinweg begleitet hat, fällt nun auf die Mauern und es scheint auf dem vorletzten Bild so, als würde die Maus vor diesem erschrecken, noch bevor sie jenen der Katze erblickt.²⁶ Die labyrinthartigen Gänge, in die Kehn ihre Maus schließlich laufen lässt, weisen sogar noch per Pfeil jene Richtung, in der die Katze lauert, und lassen damit erahnen, dass es eine anonyme, äußere Macht gibt, die die Maus, ebenso wie die Rezipient:innen, in jene Falle lotst.²⁷ Dies nimmt dem Geschehen somit noch einmal mehr die Konnotation von Schicksalshaftigkeit und Unschuld.

Wie bereits erwähnt, baut auch Charms' kurze Geschichte eine Erwartungshaltung auf, die sie in keiner Weise zu erfüllen bereit ist. Der Titel *Die vierbeinige Krähe* suggeriert, dass es sich um ein Lehrstück handeln könnte, also um die exemplarische und damit potenziell lehrreiche Geschichte einer Krähe, die von der Norm ihrer Artgenoss:innen abweicht, indem sie zwei Beine mehr besitzt. Die einleitende Formel »Es war einmal« stimmt

23 Vgl. Franz Kafka: Kleine Fabel, in: Kehn, Das literarische Kaleidoskop (Anm. 6), S. 143-156.

24 Vgl. Coenen, Die Gattung Fabel (Anm. 16), S. 82f.

25 Vgl. Kafka, Kleine Fabel (Anm. 23), S. 145f.

26 Vgl. ebd., S. 151f.

27 Vgl. ebd., S. 153.

uns auf ein Märchen ein, das im slawischen Kulturraum in zahlreichen Facetten vorkommt, dabei allerdings, wie auch die deutschsprachigen Märchen der Gebrüder Grimm, meist genau zwischen Gut und Böse zu unterscheiden weiß. Die besondere Betonung der Beine erinnert außerdem an eine slawische Hexenfigur, die Baba Jaga, die, wenn es denn nottut, auch einmal mit ihrem eigenen Haus auf Hühnerbeinen davonrennen kann. Die Baba Jaga kommt auch in den russischen Volksmärchen vor, die dem, was in deutscher Sprache als Fabel bezeichnet wird, stärker ähneln als etwa die Grimm'schen Märchen, denn die »Waldtiere sprechen in den russischen Volksmärchen die menschliche Sprache. Sie kommunizieren in dieser Sprache nicht nur miteinander, sondern können sich auch mit den Menschen verständigen und besitzen menschliche Charakterzüge. [...] Manchmal machen Tiere selbst auch Fehler, sind aber bereit, für diese Fehler zu büßen.«²⁸ Bei genauerer Betrachtung erweckt also auch hier bereits der Titel eine Menge Assoziationen, die aber dann, folgt man der Geschichte weiter, ins Leere laufen. Das beginnt schon mit dem zweiten Satz, in dem man erfährt, dass die Krähe eigentlich sogar fünf Beine hatte – »aber darüber lohnt sich nicht zu reden«.²⁹ Auf ganz ähnliche Weise wie in Kafkas *Kleiner Fabel* werden also auch hier Erzählstrukturen etabliert, die über das poetische Jetzt und Hier nicht hinausreichen und sich der Erstellung kausaler Zusammenhänge verweigern. Weshalb es sich nicht darüber zu reden lohne, dass die Krähe ein fünftes Bein hat, bleibt offen und so begeben sich die Leser:innen auch hier in eine Geschichte hinein, die den Boden narrativer Logik zunächst einmal entzieht.³⁰ Die Krähe handelt dann in weiterer Folge allerdings vehementer und zielgerichteter als die Maus, aber ihre Beweggründe bleiben vollends im Dunklen und werden auch nicht aus der Ich-Perspektive, sondern aus einer externen Fokalisierung heraus vermittelt.

28 Joulia Köstenbaumer: Im russischen Märchenwald. Der Wald als mystischer, verwunschener Ort am Beispiel des russischen Volksmärchens, in: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule 45, H. 2, 2021, S. 72-81, hier: S. 74f.

29 Daniil Charms: Die vierbeinige Krähe, in: ders.: Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge, hg. und aus dem Russ. übers. von Peter Urban, Frankfurt a.M. 1995, S. 306.

30 Das Motiv der Beine spielt in Charms' Werk eine große Rolle, wobei vor allem Menschen und Tiere mit zu vielen oder zu wenigen Beinen erwähnt werden. Die Ursache der anatomischen Besonderheiten wird nie benannt, vielmehr taucht die Information über eine spezielle physische Ausstattung der Lebewesen stets wie eine Nebensächlichkeit auf, meist allerdings an prominenter Stelle, etwa zu Beginn eines Textes.

Einmal, so berichtet die Erzählinstanz, habe sich die Krähe Kaffee gekauft. Das lässt vermuten, dass sie entweder über ausgesprochen gute Beziehungen oder über viel Geld verfügt, denn zu Charms' Lebzeiten war Kaffee meist Mangelware und wurde, wenn überhaupt, durch das wesentlich günstigere Ersatzgetränk ›Muckefuck‹ ersetzt. Hierzu existieren von Charms sogar zahlreiche private Anmerkungen und eine literarische Notiz.³¹ Die Krähe aber kauft keinen billigen Ersatz, sondern Kaffee, und man möchte meinen, dass damit für sie ein guter Tag begonnen habe. Diese Erwartung wird allerdings schon vor dem Auftauchen einer weiteren Figur in diesem ›Kleinen Märchen‹ erschüttert, denn die Krähe, deren Stimme wir nun erstmals in direkter Rede vernehmen, fragt sich: »So, ich habe mir Kaffee gekauft, aber was mach ich jetzt?«³² In der Geschichte wird diese Unschlüssigkeit, nicht der klare Wunsch der Protagonistin, zum Ausgangspunkt des Malheurs, denn sie trifft, »unglücklicherweise«³³ auf einen Fuchs. Dieser beginnt aus unbekannten bleibenden Gründen die Krähe zu beschimpfen, indem er sie als »Krähe« bezeichnet. Selbige fasst dies als eine Beleidigung auf und gibt zurück: »Selber Krähe!«³⁴ Aus dieser Szenerie ist nun jegliche Form der Responsivität verschwunden, vielmehr regiert eine ursprüngliche, vehemente Abwehr des Fremden. Noch ehe es die Leser:innen also geschafft haben, in der – wiederum nur äußerst vage in Zeit und Raum positionierten – Geschichte einigermaßen Fuß zu fassen, bricht ein Streit aus, wie er für Charms' literarisches Universum typisch ist. Hier geraten Menschen wie Tiere andauernd über Nichtigkeiten oder absurde Vorfälle in Streit, der dann entweder in unverhältnismäßiger Gewalt oder aber in der Zerstörung wesentlicher sozialer Bezüglichkeiten endet.³⁵ Obwohl nun in der Geschichte von der vierbeinigen Krähe mehr Handlungsdynamik vorhanden ist als in jener Kafkas, bleibt es doch unerklärlich, weshalb sich die Krähe, die uns bereits im Titel als solche vorgestellt wurde, hier über die Bezeichnung »Krähe«, wie sie der Fuchs vornimmt, ärgert. Der weitere Verlauf des Streits lässt dann allerdings nicht erkennen, dass der Fuchs erstaunt darüber wäre, vielmehr scheint er seine mit Rufzeichen versehene Rede als Angriff intendiert zu haben und

31 Vgl. Charms, *Alle Fälle* (Anm. 29), S. 226.

32 Charms, *Die vierbeinige Krähe* (Anm. 29), S. 306.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Vgl. Daniil Charms: *Fuchs und Hase*, in: Kehn, *Das literarische Kaleidoskop* (Anm. 6), S. 103–111.

fährt wie selbstverständlich mit weiteren Beschimpfungen fort. Wie auch bei Kafka werden wir also mit dem – stets unzureichend bleibenden – Auserzählen der Leerstellen allein gelassen. Diese Tatsache verweist die Leser:innen zurück auf den *discours*, denn wenn wir schon nicht begreifen können, was hier erzählt wird, dann wäre doch möglicherweise eine Erklärung im *Wie* des Erzählens zu finden. An diesem Punkt spielt die Kürze der Erzählung eine ganz entscheidende Rolle, denn diese lässt jeden der wenigen Sätze gewichtig werden, und die an sich gewohnte Erzählstruktur des Märchens, die in einer gewöhnlichen Lektüre unsichtbar bleibt, tritt nun umso deutlicher in Erscheinung. Die Strukturen außerhalb der *histoire* bilden dabei folgendes Muster: »Es war einmal« – »Einmal« – »dachte: So, ich...« – »da kam«. ³⁶ Die Erzählung geht somit von einem ins Allgemeine verlagerten, die Zirkularität des Mythos evozierenden »Es war einmal« über in eine singuläre, aber immer noch auktorial vermittelte Situation. Danach erfolgt nicht etwa das Eintreten eines als Zäsur fungierenden Ereignisses, sondern die Stimme eines Individuums, das seine eigene Lage reflektiert, bricht sich Bahn – ohne dass dieser Reflexion ein echter Zweifel anzumerken wäre. Die vierbeinige Krähe scheint eher pragmatischen Überlegungen nachzugehen, wenn sie darüber sinniert, was mit dem gekauften Kaffee nun zu tun sei. Die existenziellen Reflexionen von Kafkas Maus scheinen zwar auf einem ganz anderen Boden gediehen zu sein, dennoch durchbricht auch in der *Kleinen Fabel* das anfängliche »Ach« der Maus die vermeintliche Ordnung des Erzählens ebenso unvermittelt wie die Gedanken der Krähe. Erst danach geschieht bei Charms, eingeleitet von einem wieder vertraut klingenden »Da kam...«, der erwartbare Eintritt eines Widersachers in das erzählerische Universum. Der sich daraufhin entspinnde Dialog folgt wieder der Logik einer klassischen Erzählung, aber da diese schon eine fundamentale Erschütterung erfahren hat, vermag sie nicht mehr vollständig wirksam zu werden. Behält man ausschließlich die Ebene des *discours* im Blick, so dringt also in eine Erzählung, die exemplarischen Charakter besitzen könnte, die kraftvolle Stimme eines Individuums ein, das hier, ebenso wie die Maus, einen Anspruch anmeldet. Dieser ist tief von der typischen Charm'schen Absurdität gekennzeichnet, denn schließlich gibt es keine Erklärung dafür, weshalb die Krähe Kaffee gekauft hat, wenn sie nun gar nichts damit anzufangen weiß. Durch dieses »Hereinbrechen eines Individuums« wird die klassische Erzählstruktur des Märchens somit auf Ebene des *discours* unterbrochen, noch bevor dieser Bruch auf der Ebene der *histoire*

36 Charms, Die vierbeinige Krähe (Anm. 29), S. 306.

geschieht. Dort stellt das Auftreten eines Aggressors an sich noch keine Erschütterung bekannter Strukturen dar, aber die Kürze des sich nun entspin- nenden Dialogs wirkt befremdlich, zumal die Ursache des Streits unbenannt bleibt. Den Leser:innen wird also rasch klar, dass sich hieraus keine Geschich- te mit moralischer Wirksamkeit entwickeln wird und wir dem Aufeinander- prallen der beiden Kontrahenten ohne den Schutz einer daraus hervorgehen- den Handlung ausgeliefert sind. Der *plot* im Sinne Elizabeth Boas geht bei Charms ebenso verloren und verweist die Rezipient:innen auf ein Geschehen, das keinen Anfang im eigentlichen Sinne kennt, sondern bloß aus der Gewiss- heit besteht, dass es zwischen den Gegenspielern nur diesen grundlosen Zorn gibt, der letztlich auf die Vernichtung des jeweils anderen abzu zielen scheint. Die Schilderung dessen entbehrt allerdings nicht der Komik: »Ruft der Fuchs zurück: ›Und du, Krähe, bist ein Schwein!‹ Da verschüttete die Krähe vor Är- ger den ganzen Kaffee. Und der Fuchs lief davon«. ³⁷ Die einzige Botschaft, die diesem kurzen Text abzurufen wäre, ist die vernichtende Wirkung des Konflikts, der selbst noch das – wie man am Ende der Geschichte erfährt – auch für die Krähe wertvolle, eben erst erworbene Gut vor dessen Verwen- dung zunichtemacht. Zuletzt haben also weder Fuchs noch Krähe etwas ge- wonnen, aber letztere verliert, was sie eben erst gewonnen hat, »klettert« zur Erde hinab »und ging auf ihren vier, genauer fünf Beinen in ihr armseliges Haus«. ³⁸ Derlei Vorkommnisse, die von einem böswilligen Zufall strukturiert scheinen, finden sich in den meisten von Charms' Texten und eine mögliche Lesart ist die, dass es ihm dabei um einen Verweis auf die Absurdität des täg- lichen Lebens und der gesellschaftlichen sowie politischen Entwicklungen im Leningrad der 1930er Jahre ging. Diese gehorchten in vielerlei Hinsicht kei- nem Gesetz als jenem der Absurdität und aus dieser Perspektive betrachtet ließe sich die von Charms geschaffene Literatur auf eine ganz eigene Weise wohl als eine besonders realitätsgebundene bezeichnen.

Die Verweigerung einer kohärenten Erzählung wirft allerdings – und hierin lässt sich wieder eine Parallele zu Kafka herstellen – die Frage nach der Funktion und den Charakteristika von Kunst auf. Christoph Menke schlägt im Zuge seiner Adorno-Lektüre vor, von Seiten der Rezipient:innen aus den hermeneutischen und den negativitätsästhetischen Ansatz als zwei Bewegun- gen innerhalb desselben Prozesses zu betrachten: »Die ästhetisch erfahrene

37 Ebd.

38 Ebd.

Prozessualität hat nämlich stets zwei Dimensionen: sie wird zugleich verstehend und mimetisch (nach-)vollzogen. [...] Während die hermeneutische Ästhetik sie in ein Zusammenspiel versetzt, spürt die Negativitätsästhetik ihrer irreduziblen Gegenläufigkeit nach.³⁹ Sowohl die *Kleine Fabel* als auch *Die vierbeinige Krähe* machen diese Wechselbeziehung auf äußerst intensive Weise einsichtig, weil sie die Sinnkonstitution – auch in Hinblick auf die Rückbeziehung auf den außerästhetischen Sinn – ebenso einfordern wie den mimetischen Nachvollzug des Schriftzeichens, das sich nicht mehr auf ein stabiles Signifikat beziehen lässt. Die Geschichte der Krähe erweckt unser Wissen über die angesprochenen literarischen Gattungen, über den historischen Kontext, in dem das Geschriebene entstanden ist, und erinnert damit an den Wissensfundus, auf den das lesende Individuum zurückgreifen kann. Zugleich lässt es der Text aber nicht zu, dass sein Sinn allein darin, also in einer Verschmelzung der Horizonte, aufgehen kann. Jedes Mal, wenn die Rezipient:innen dazu ansetzen, hermeneutisch verstehend auf den Text zuzugreifen, stellt sich dieser in seiner Eigenschaft als ein Schrift-Stück entgegen und behauptet eine irreduzible Fremdheit: »Die Alterität des ästhetisch Erfahrenen gegenüber dem Horizont des Betrachters besteht aber nicht, wie im historischen Verstehen, im eigenen Blick auf Fremdes, sondern im fremden Blick auf Eigenes.«⁴⁰ Mit anderen Worten: Jedes Mal, wenn sich der lesende Blick in die Fremdheit des Textes zu versenken und diese anzublicken versucht, blickt der Text zurück und lässt das Phantasma seiner Aneignung nicht zu. Die Lektüre der *Vierbeinigen Krähe* bedeutet dennoch keinen vollständigen Sinnentzug, denn sie eröffnet an einigen Stellen die Möglichkeit, die Verstehensirritation wieder im Horizont bestehenden Wissens einzuordnen. Letztlich fordert diese Geschichte die Akzeptanz dessen, dass jeder hermeneutischen Bemühung eine negativitätsästhetische Gegenbewegung auf den Fuß folgt. Die lautliche Dimension der Begriffe ›Krähe‹ und ›Fuchs‹ und der von der Semantik befreite Duktus dieser Worte lässt zwar im Nachvollzug dieses Rhythmus und in Anbetracht der durch sie hervorgerufenen Assoziationen Sinnhaftes errahnen, aber eine klare begriffliche Einordnung bleibt dennoch unmöglich. Die Krähe ist nicht geizig, der Fuchs weder schlau noch hinterhältig. Was zwischen ihnen geschieht, bleibt rätselhaft und verweigert die Botschaft. Auf diese Weise machen sowohl die *Kleine*

39 Christoph Menke: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M. 1991, hier: S. 111f.

40 Ebd., S. 116.

Fabel als auch die *Vierbeinige Krähe* ihren Leser:innen ein besonderes, aber auch sehr forderndes Angebot, das uns über die Grenzen des ästhetischen Verstehens hinausführt, ohne das Verständnis aber gänzlich zu verweigern.

In ihrer bildhaften Darstellung der *Vierbeinigen Krähe*⁴¹ setzt Kehn derweil auf eine ähnliche Ästhetik, wie sie auch in der *Kleinen Fabel* zu sehen ist. Die Tuschezeichnungen sind ausschließlich in schwarz-weiß gehalten und auch die Krähe weist Züge eines urban geprägten, geschäftigen Menschen auf, etwa wenn sie mit ihren fünf Beinen und in einen langen schwarzen Mantel gehüllt den Bahnsteig entlangeilt oder auf einem Barhocker vor einem Cocktail sitzt.⁴² Der Fuchs trägt einen langen, bis obenhin zugeknöpften Mantel, dessen aufgestellter Kragen ihm zunächst ein autoritäres, ans Militärische erinnerndes Aussehen verleiht, das durch einen verschlagen-kalten Blick noch unterstrichen wird.⁴³ Die Krähe wendet sich dem Fuchs zu und wir sehen sie im Profil, was sie ein wenig verdattert, nicht aber angriffslustig wirken lässt.⁴⁴ Auf dem darauffolgenden Bild, das die Köpfe der beiden Figuren in einer Nahaufnahme zeigt, hat sich deren Darstellung dann stark verändert. Der Fuchs hat nun große, sanftmütig blickende Augen und es ist stattdessen die Krähe, deren Gesichtszüge sich verhärtet haben, wobei auch ihr offener Schnabel eine heftige Aggression dem Fuchs gegenüber erkennen lässt.⁴⁵ Diese bildhafte Inszenierung widersetzt sich der märchenhaften Logik einer klaren Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Gut und Böse. Anders als im Text eröffnet das darauffolgende Bild dann die Möglichkeit, das Schwein, als welches der Fuchs die Krähe bezeichnet, in eine eigene Figur zu verwandeln. Man sieht nur die ausgestreckte Hand des Fuchses, die auf einen betreten dreinblickenden Schweinekopf zeigt, in dem man die Krähe zu erkennen glauben mag. Auf der letzten Abbildung wird das Figureninventar dann allerdings noch einmal ins Bild gesetzt und hier erweist sich das Schwein dann als ein eigener Charakter, der mit den im Hintergrund erkennbaren Hochhäusern einer Großstadt zu verschmelzen scheint.⁴⁶ Der Fuchs steht, wieder

41 Vgl. Daniil Charms: Die vierbeinige Krähe, in: Kehn, Das literarische Kaleidoskop (Anm. 6), S. 7-30.

42 Vgl. ebd., S. 15f., 19f.

43 Vgl., ebd., S. 20.

44 Vgl. ebd., S. 21f.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. ebd., S. 30f.

ganz in der Pose des souveränen Aggressors, auf dem Dach eines Hochhauses und blickt in Richtung der Krähe, die dem Text zufolge »in ihr armseliges Haus«⁴⁷ zurückgeht. Sie ist die einzige der Figuren, die nun in ihrer eigentlichen Form gar nicht mehr erkennbar ist, sondern so gebückt einhergeht, dass ihre Gestalt den Umrissen eines Hundes ähnelt, wobei das fünfte Bein in der bildhaften Darstellung wie dessen Schwanz wirkt. Das »armselige Haus« sieht dabei gar nicht so jämmerlich aus und scheint abseits der Großstadt in einem idyllischeren Umfeld zu stehen, was wiederum die Frage nach dem Status der Krähe und doch noch einmal jene einer möglichen Schuldhaftigkeit aufwirft. Die Zeichnung verändert dabei den Blick auf den Text, denn das »armselige Haus« könnte auch anders, nämlich als ein unverdientes Prunkstück in der Nähe großen Elends interpretiert werden. Nicht zuletzt verweist die Zeichnung noch einmal auf den Zusammenhang zwischen Sprache und Wirklichkeit, denn das Schwein, hier nun als eigenständige Figur sichtbar, ist aus einem Wort hervorgegangen und behauptet dennoch einen eigenen Raum in dieser ebenso absurden wie sinnhaften Geschichte.

3. Die Bedeutung der Zoopoetik bei Kafka und Charms

Wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits näher ausgeführt, bewegen sich die Texte beider Autoren auf der Schwelle zwischen Vertrautheit und Fremdheit, ohne diese nach der einen oder anderen Seite zu überschreiten. Die Erzählung changiert beständig zwischen dem (nur allzu) Vertrauten und dem radikal Fremden. Auf der Ebene der Figurendarstellung sind es vor allem Tiere, mitunter auch unbelebte Gegenstände,⁴⁸ die diese Schwelle verkörpern und der Spalt, der sich in *Kleine Fabel* und auch in der *Vierbeinigen Krähe* außen, also zwischen zwei Kontrahenten, zu manifestieren scheint, wird auf dieser Ebene ins Innere der Figuren verlegt. So werden wir etwa bei der Lektüre von Kafkas *Bericht für eine Akademie* beständig an den unüberwindbaren Riss erinnert, der in uns Menschen vorhanden ist und zwischen Natur und Kultur

47 Ebd.

48 Vgl. dazu etwa bei Kafka die kurze Episode *Die Brücke* sowie Charms' Erzählung *Schau wir durch Fenster*; Franz Kafka: [Die Brücke], in: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u.a.: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1993, S. 304f.; Daniil Charms: *Fallen. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe*, hg. und aus dem Russ. übers. von Peter Urban, Frankfurt a.M. 1985, S. 57f.

verläuft. Anhand der Ausführungen des Affen Rotpeter lässt sich schließlich errahnen, dass das, was wir für unsere Befähigung zur Freiheit halten, letztlich ein Betrug, nämlich nicht mehr als ein Ausweg ist, den wir wählen, während wir an »die alte Affenwahrheit«⁴⁹ nie mehr herankommen werden.

Wie dieser, aber auch zahlreiche andere Texte beider Schriftsteller zeigen, behaupten sowohl Kafka als auch Charms zwar eine radikale Fremdheit im Inneren des Menschen, nicht aber zwischen Mensch und Tier. Abgesehen davon, dass Kafkas Gregor Samsa sich in *Die Verwandlung* schrittweise in ein niederes Getier verwandelt, gestehen sie diesem meist menschliche Fähigkeiten und Eigenschaften zu: »Die Tiere verkörpern in diesem Sinne bei Kafka keine Gegenmacht, die der humanen Welt konfrontiert ist, sondern eine verfremdete Version anthropologischer Anlagen, Spannungen und Konflikte.«⁵⁰ Das lässt die Frage unberührt, ob es sich hier nicht ebenso um eine Darstellung der Fremdheit handelt, von der das menschliche Leben sowohl in seiner Bezugnahme auf andere als auch in Hinblick auf die Unmöglichkeit der Selbsterkenntnis zutiefst geprägt ist. Zumindest initiieren Kafkas Tiergestalten allesamt auch Begegnungen mit einem Unverfügbaren, das die Existenz der jeweiligen Figur bestimmt, für diese selbst aber weder greif- noch kontrollierbar ist. Das lässt sich am beständigen Graben des Tieres in *Der Bau*⁵¹ ebenso nachvollziehen wie an den Ausführungen des Affen Rotpeter im *Bericht für eine Akademie*, der seine Fähigkeit zur Imitation zwar perfektioniert, die Kontrolle über sein Leben aber damit längst nicht erlangt hat. Der Text verweist darauf, dass er den »Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres«,⁵² den er nur als einen in den Gesichtszügen seiner Gefährtin gespiegelten erkennen kann, nicht auszuhalten imstande ist, was wohl auch damit zu tun hat, dass er dieser nichts entgegenzusetzen vermag. Eine fundamentale Entfremdung von sich selbst erweist sich als der Preis, den er für die Angleichung an das menschliche Dasein zu bezahlen hat. Der Lohn dafür ist die bloße Möglichkeit des Überlebens in einer – relativ zu einem Dasein im Zoo, also als Anschauungsobjekt des Menschen – erträglicheren Welt. Seine besonderen

49 Franz Kafka: Ein Bericht für eine Akademie, in: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u.a.: Drucke zu Lebzeiten, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994, S. 299–313, hier: S. 303.

50 Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, München 2005, S. 653.

51 Vgl. Franz Kafka: »Bau«Konvolut (Ende November/Dezember 1923), in: ders.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II (Anm. 18), S. 575–632.

52 Kafka, Ein Bericht für eine Akademie (Anm. 49), S. 313.

Fähigkeiten erlauben es Rotpeter, in eine soziale Sphäre einzutreten, in der seine eigene Stimme zwar fremdbestimmt ist, aber nicht mehr als die der anderen:

Die eigene Stimme erwacht in einem sozialen Feld, wo eine Stimme die andere weckt, aufrüttelt, erschreckt und herausfordert, so daß in der eigenen Stimme fremde Stimmen laut werden und in fremden Stimmen die eigene mit anklingt. [...] Bevor ich mit Anderen spreche, sprechen Andere bereits in mir.⁵³

Bachtin, auf den Waldenfels an dieser Stelle Bezug nimmt, betrachtete dies als den Beleg für eine »originäre Mehrsprachigkeit«,⁵⁴ die wir alle in uns tragen. Das Gebot zur Monolingualität, das gerade zu Zeiten des Kolonialismus, zu denen auch die Geschichte des menschenähnlichen Affen angesiedelt ist, eine wichtige symbolische Funktion hatte, versucht diese Tatsache allerdings zu verschleiern und so musste mit Gewalt rechnen, wer sich diesem nicht fügte. Rotpeter findet einen Ausweg, er kann sich der Stimme »der Anderen« bemächtigen, weiß aber um seine »Mehrsprachigkeit« Bescheid, was sich etwa an den Gesten und den Verweisen auf Körperzeichen ausdrückt, auf die der Affe auch nach seiner Domestizierung nicht verzichtet. Für diese Form der Erinnerungskultur wird er innerhalb einer Gesellschaft, die darum bemüht ist, ihre leibliche Herkunft vergessen zu machen, sofort sanktioniert.⁵⁵ Wie Isolde Schiffermüller bereits 2003 in ihrem Beitrag zu Franz Kafkas Zoopoetik ausführte, kann man seine Figuren mit Walter Benjamin als eine Art »Behältnis des Vergessenen« betrachten, »das in die menschliche Gegenwart hineinragt.«⁵⁶ Dabei haben die Tiere nicht bloß eine allegorische Funktion, sondern sind in einer Intensität präsent, die eine Eigengesetzlichkeit des Tierischen zu behaupten vermag. Auf diesen Umstand weist auch Naama Harel in einer 2020 erschienenen Monographie hin, in der Kafkas Zoopoetik vor dem Hintergrund der *Animal Studies* auf eine neue Weise betrachtet wird: »Literary nonhuman animals, including anthropomorphized ones, should raise questions about human/nonhuman dynamics and illuminate the nonhuman

53 Bernhard Waldenfels: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M. 2010, S. 196.

54 Ebd.

55 Vgl. Kafka, Ein Bericht für eine Akademie (Anm. 49), S. 301.

56 Isolde Schiffermüller: Das Grübeln der Tiere. Zur Zoopoetik Franz Kafkas, in: *Studia theodisca* X, 2003, S. 37-50, hier: S. 38.

condition. Anthropomorphism, in other words, is not equivalent to anthropocentrism». ⁵⁷

Rotpeter kann als eine typische Tierfigur im Werk Kafkas gelten, weil er einerseits den Riss zur Kenntnis nimmt, der durch ihn hindurchläuft, andererseits aber auch deshalb, weil er ein Künstler ist. Damit entspricht er einem Figurentypus, der auch in menschlicher Gestalt immer wieder auftritt, in Kafkas Werk aber meist an das Tierische grenzt oder gänzlich in eine Tiergeschichte übertragen wird. Da wäre etwa die Maus Josefine, deren Gesang zu einer allgemeinen Erörterung von Fragen des Künstlertums – und vor allem zu einer Debatte über dessen Grenzen – führt, oder der forschende Hund, der sich als eine Parodie auf die begrenzte Erkenntnisfähigkeit des Menschen lesen lässt. Für Josefine, die Maus in der *Kleinen Fabel* und auch den Affen Rotpeter scheint die Lage jeweils bis zuletzt aussichtslos. Diese unklare Ausgangslage hat viele Facetten und lässt sich auf allen Ebenen des Textes belegen. In Akzeptanz der »allgemeinen Lage« der Menschen und Tiere, für die die Anderen, die Welt und nicht zuletzt sie selbst fremd bleiben müssen, gibt es Hoffnung und Haltgebendes, wenn auch einzig und allein in der Kunst. Beachtlich ist dabei, dass Produktion und Rezeption hier in Bezug auf ihr Potenzial, den Riss, der durch unser menschliches Sein geht, zumindest für die Dauer der Vorführung zu schließen, als nahezu gleichwertig betrachtet werden.

In Charms' Werk spielen Tiere ebenfalls eine bedeutende Rolle, was selbstverständlich auch daran liegt, dass er fast ausschließlich in Kinderzeitschriften publizieren konnte. Ebenso wie Kafka hat Charms diesen Tieren meist menschliche Eigenschaften verliehen, wobei neben der Sprache etwa in der Beschreibung der Krähe auch die menschliche Attribuierung durch die Hinzufügung von Beinen auffällt. Die Verhaltensweisen der Tierfiguren entsprechen auch bei Charms jenen der menschlichen Charaktere, wobei der vehemente Wille zu roher, meist grundloser Gewalt, weniger bedrückend und hin und wieder sogar amüsant wirkt, wenn er in tierischer Verkleidung daherkommt. Zwar werden die Leser:innen auch bei der Geschichte der vierbeinigen Krähe und anderen von Charms' Tiergeschichten damit konfrontiert, dass

57 Naama Harel: *Kafkas Zoopoetics. Beyond The Human-Animal Barrier*, Michigan 2020, S. 12. Eine in Zusammenhang mit der Zoopoetik Kafkas ebenfalls sehr empfehlenswerte Lektüre ist neben der von Harel auch folgende, ebenfalls aus einer Dissertation hervorgegangene Monographie: Jochen Thermann: *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*, Marburg 2010.

Hass und Streit, mitunter auch Mord, ohne erkennbaren Anlass in die Erzählung eindringen, aber das ist allemal leichter erträglich als im Falle der vielen Episoden, die Charms im menschlichen Umfeld ansiedelt. Anders als bei Kafka treten diese Tierfiguren nicht als Künstler:innen oder Außenseiter:innen in Erscheinung, sondern scheinen der Mitte der Gesellschaft entsprungen zu sein. Das verbindet sie mit den menschlichen Figuren, deren Schicksal ebenso wenig eine Begründung erfährt wie das ihre. Meist handeln die kurzen Episoden von Streitigkeiten oder Unglücksfällen, doch hin und wieder bleibt der Anfangspunkt des Unglücks gänzlich ausgeblendet und kann auch aus den Angaben des Textes nicht erschlossen werden. So stellt sich die Situation etwa in *Fälle* dar, wo Folgendes zu lesen ist: »Eines Tages aß Orlow zuviel Erbsenpüree und starb. Und Krylow, der davon hörte, starb auch. Und Spiridonow starb von allein. Und Spiridonows Frau fiel vom Büfett und starb auch.«⁵⁸ Die Reihe setzt sich dann noch eine Weile so fort, bis sie schließlich mit dem Satz endet: »Alles gute Menschen, die nicht Fuß fassen können.«⁵⁹ Dieser Schlusssatz scheint mir eine relevante Dimension des Charm'schen Erzählens zu benennen, die auch Geschichten wie etwa *Fuchs und Hase* oder eben *Die vierbeinige Krähe* formen. Dort treffen jeweils zwei Wesen, denen zuvor keine böse Absicht unterstellt werden kann, aufeinander, aber anstelle des Einmündens dieser Begegnung in Erstaunen, Freundschaft und schließlich ein gutes Ende – wie sonst in Kindergeschichten meist üblich –, führt sie zu einem Zwist, der als ebenso grundlos wie abgründig dargestellt wird. Wir werden als Leser:innen damit in ein erzählerisches Universum gestoßen, das von einem Zufall regiert wird, der stets zum Schlechtesten führt und vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass eine Versöhnung ausgeschlossen scheint. Dies spiegelt Charms' Lebenserfahrung wider, in der er ebenfalls wenig Freundliches und kaum glückliche Zufälle erlebte, hingegen mit der Grausamkeit und der Härte seiner Mitmenschen immer wieder in einem erschreckenden Ausmaß konfrontiert war. In einer solch absurden Welt lineare, kohärente Geschichten zu schreiben, muss Charms schlicht unmöglich erschienen sein. Sähe er zum jetzigen historischen Zeitpunkt auf sein Heimatland, fühlte er sich wohl wieder darin bestätigt, dass die Zwischenfälle auf dieser Welt nur in den seltensten Fällen alles zum Guten wenden.⁶⁰ Das Schreiben war seine Antwort

58 Daniil Charms: *Fälle*, 22.08.(1936), in: ders., *Zwischenfälle* (Anm. 1), S. 15.

59 Ebd.

60 Dieser Beitrag wurde verfasst, während der russische Präsident Vladimir Putin im Frühjahr 2022 den Angriffskrieg auf die Ukraine eröffnete. Er sei deshalb allen Schrift-

darauf und seiner Zeit weit voraus. Erstaunlicherweise lässt sich aber gerade in Charms' Literatur ein Mimesisgedanke hinsichtlich einer den sozialen und politischen Realitäten getreuen Darstellung der Welt erkennen. Die Tiere bringen Allgemeingültigkeit und nicht zuletzt eine Spur Ironie und damit auch Menschlichkeit in dieses von Grausamkeiten regierte Universum. Charms' Texte, die uns die Gesetzmäßigkeiten einer unmenschlichen Welt so drastisch vor Augen führen, stammen zum überwiegenden Teil aus den 1930er und 1940er Jahren und es wäre nun an der Zeit, dass wir seine luziden Episoden über Mensch und Tier in der Wirklichkeit zu widerlegen bereit sind. Das abgründig Düstere und Verwirrende seiner Geschichten hätte dann endlich seine Bestimmung, halt- und orientierungsgebend auf seine Leser:innen zu wirken, gefunden.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, München 2005.
- Boa, Elizabeth: Losing the Plot? Kleist, Kafka, And Disappearing Grand Narratives, in: *German Life and Letters* 70, H. 2, 2017, S. 137-154.
- Brod, Max: Franz Kafka. Eine Biographie, 3. erw. Aufl., Berlin/Frankfurt a.M. 1954.
- Charms, Daniil: Die vierbeinige Krähe, in: ders.: *Alle Fälle*. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge, hg. und aus dem Russ. übers. von Peter Urban, Frankfurt a.M. 1995, S. 306.
- Charms, Daniil: *Fälle*, 22.08.(1936), in: ders.: *Zwischenfälle*. Mit Zeichnungen des Autors, hg. von Lola Debüser, aus dem Russ. übers. von Ilse Tschörtner, Berlin ⁵1989, S. 15.
- Charms, Daniil: *Fallen*. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe, hg. und aus dem Russ. übers. von Peter Urban, Frankfurt a.M. 1985.
- Coenen, Hans Georg: *Die Gattung Fabel*. Infrastrukturen einer Kommunikationsform, Göttingen 2000.
- Debüser, Lola: Über das Leben Daniil Charms, in: Daniil Charms. *Zwischenfälle*. Mit Zeichnungen des Autors, hg. von Lola Debüser, aus dem Russ. übers. von Ilse Tschörtner, Berlin ⁵1989, S. 347-366.

steller:innen gewidmet, die derzeit in der Ukraine, aber auch in Russland, noch immer ähnlich große Not und Verfolgung erleiden müssen wie einst Daniil Charms.

- Druskin, Jakov: Über Daniil Charms, in: Daniil Charms: Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940, hg. und aus dem Russ. übers. von Peter Urban, Berlin 1992, S. 5-10.
- Harel, Naama: Kafkas Zoopoetics. Beyond The Human-Animal Barrier, Michigan 2020.
- Höfle, Peter: Kommentar, in: Franz Kafka: Das Urteil und andere Erzählungen, Frankfurt a.M. 2003, S. 101-188.
- Kafka, Franz: ›Bau‹Konvolut (Ende November/Dezember 1923), in: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u.a.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 575-632.
- Kafka, Franz: [Die Brücke], in: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u.a.: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1993, S. 304f.
- Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie, in: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u.a.: Drucke zu Lebzeiten, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994, S. 299-313.
- Kafka, Franz: [Kleine Fabel], in: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born u.a.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 343.
- Kehn, Regina: Das literarische Kaleidoskop, ausgesucht und aufgezeichnet von Regina Kehn, Frankfurt a.M. ²2014.
- Köstenbaumer, Joulia: Im russischen Märchenwald. Der Wald als mystischer, verwunschener Ort am Beispiel des russischen Volksmärchens, in: IDE. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule 45, H. 2, 2021, S. 72-81.
- Lehmann, Gudrun: Franz Kafka und Daniil Charms. Versuch einer Annäherung, in: Zeitschrift für Slawistik 58, H. 3, 2013, S. 276-296.
- Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M. 1991.
- Schäfer, Frank: Terror, literarisch entmachtet, in: Zeit Online, 10.02.2011, URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/daniil-charms/komplettansicht> [Zugriff vom 26.03.2022].
- Schiffermüller, Isolde: Das Grübeln der Tiere. Zur Zoopoetik Franz Kafkas, in: Studia theodisca X, 2003, S. 37-50.
- Thermann, Jochen: Kafkas Tiere. Fahrten, Bahnen und Wege der Sprache, Marburg 2010.

Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, Frankfurt a.M. 1994.

Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M. 2010.

