K. migriert

Mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philologischen Fakultät

der Albert-Ludwigs-Universität

Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Selnich Vivas Hurtado,

aus Bogotá, Kolumbien

WS 2007/08

Erstgutachter: Prof. Dr. Walter Bruno Berg
Zweigutachter: Prof. Dr. Rolf Günter Renner

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hans-Joachim Gehrke

Datum der Disputation: 31.01.2008

Der hier veröffentliche Text entspricht der Originalversion der Dissertation, die der Verfasser am 31.06.07 der Philologischen Fakultät der Universität Freiburg zur Begutachtung im Rahmen des Promotionsverfahrens vorgelegt hat. Die Online-Publikation des Manuskripts erfolgt mit Billigung der Gutachter. Redaktionelle Verbesserungsvorschläge, soweit sie in den Gutachten enthalten sind, werden in der spanischen Version der Arbeit, die 2009 in Buchform erscheinen soll, berücksichtigt.

Freiburg, den 15.02.08 Selnich Vivas Hurtado

Ausgangspunkt: K. migriert 6
Kapitel I: Medialität und Literaturinterpretation 12
1. Die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und seine kulturelle Semantik 12
2. Benjamin: Medien - Erscheinungsort der Kultur 14
2.1 Ein medienorientierter Aura-Begriff 16
2.2 Mediale Einrichtungen: Traumhäuser 19
2.3 Mediale Darstellungsmodi der Wirklichkeit 21
2.4 Verkettung der Medien und Kunstformen 23
3. Ludwig Jäger: Medien: Verfahrensort der kulturellen Semantik 26
3.1 Diskurse des Schriftmythos 27
3.2 Die Pluralität der medialen Mensch-Welt-Bezüge 29
3.3 Ein kognitiver, semantischer Mediums-Begriff 31
3.4 Zu einer kulturellen Semantik 34
3.5 Jäger nach Benjamin 37
4. Die Deutung der medialen Transformation 38
4.1 Der mediale Charakter der Literatur 38
4.2 Interpretation der Literatur als mediale Re-Inszenierung 39
4.3 Die Interpretation als mediale Anwendung 40
Kapitel II: Der intermediale Charakter der Werke Kafkas 42
1. Dichter und Zeichner 43
2. Kunstkenner 48
3. Inszenierte Schrift 51
4. Schaulust und Selbstausstellungen 53
5. K. liebte die ersten Filme 58
6. Das Kaiserpanorama ist lebendiger 63
7. Ein frühes Bildnis von Kafka 67
8. Die Medien als poetologische Überlegungen Kafkas 69
Kapitel III: Kulturelle Verfahren der medialen 75
Anverwandlungen der Werke Kafkas in Kolumbien 75
1. Mediale Migration als kulturelle Aneignung 75
2. MigrantInnen und Kafkas Übersetzer 81
3. Verfahren der mediale Migration (I): Veränderung des basalen Symbolsystems 86
3.1 Übersetzungen von Schrift 1) in Schrift 2) 89
3.2 Bearbeitungen in Schrift 2): ‚micro-cuentos', ‚cartas' und ‚poemas kafkianos' 91
4. Verfahren der medialen Migration (II): Veränderung der ursprünglichen Apparatur 100

4.1 Buchumschläge der Werke Kafkas in Kolumbien *101*
4.2 Buchillustrationen und Bilder zu Kafka *104*
5. Verfahren der medialen Migration (III): Diskurseinbettung / Diskursumbettung *113*
5.1 ‚Lo kafkiano' als „escritura parasitaria" *115*
5.2 ‚Lo kafkiano' pour une littérature identitaire *122*
5.3 ‚Lo kafkiano' in der escritura sangrada *127*
Kapitel IV: Deutungen der Werke Kafkas in Kolumbien *131*
1. Pedro Gómez Valderrama: Neuere Boten K.s *131*
1.1 Noticia de los cuatro mensajeros *133*
1.2 Los papeles de la Academia Utópica *139*
2. Juan Manuel Roca: Post für Samsa *143*
2.1 Un gato en un almacén extraño *143*
2.2 Un castigo enciclopédico *145*
2.3 Variaciones con insecto *148*
2.4 Esa maldita costumbre de morir *151*
3. Miguel Torres: Bogotazos Samsa *156*
Schlussfolgerung: Die mediale Migration *160*
der Kultur als heuristische Kategorie *160*
Literaturverzeichnis und Bildnachweis *165*

Ausgangspunkt: K. migriert

Die Frage, wie die Werke Kafkas – nämlich seine Texte, seine Zeichnungen und seine Bildzeugnisse – in Kolumbien lesbar gemacht wurden, kann innerhalb verschiedener literaturwissenschaftlicher Diskurse kontextualisiert werden. Für eine literatursoziologische Perspektive, um zu sehen, wie Akademiker und Kritiker als Institutionen der Gesellschaft Kafka gelesen und interpretiert haben, wäre die kolumbianische Literaturkritik der beste Gegenstand. Bei der Untersuchung dieser literaturkritischen Arbeiten aus Kolumbien wurde jedoch schnell deutlich, dass solche konkreten Rezeptionsakte sehr begrenzt sind, da sie, ihre Lesarten, Verlängerungen der etablierten europäischen Diskurse der Schriftkultur sind: Philologie, Marxismus, Psychoanalyse, Existenzialphilosophie, Strukturalismus, Poststrukturalismus. Eine solche Studie der kolumbianischen Literaturkritik wäre nur Teil einer Auflistung von literaturkritischen Arbeiten nach Diskursen, Verfassern, Zeitschriften, Zeitungen, Universitäten. Was bei all diesen Ansätzen fehlt, ist, das Verständnis der Werke Kafkas innerhalb einer vielfältigen Mediengesellschaft zu erklären. Ohne dieses Verständnis ist das Verhältnis der kolumbianischen Leser zu Kafkas Werken nicht vorstellbar.

Der Fokus dieser Forschung wurde zunächst, jenseits der Literaturkritik, auf die kolumbianische Literatur gelegt, die, dank der Rezeption der Werke Kafkas in Kolumbien, mit dem Jahrzehnte lang vorherrschenden, ästhetischen Realismus der so genannten *novela de la violencia* (1940-1970) gebrochen hat. Dieser Bruch des Realismus in der kolumbianischen Literatur hat allerdings nur in der Form stattgefunden[1], dass neben ihm noch andere Darstellungsmodi der Wirklichkeit Kolumbiens in den Vordergrund rückten. Auch war Kafka nicht der Einzige, der die nicht realistische kolumbianische Literatur inspiriert hatte – eine wichtige Rolle dabei spielten auch Jorge Luis Borges, Juan Rulfo sowie William Faulkner und vor allen die neuen Medien wie Film und Fernsehen, deren ästhetische Möglichkeiten sich die Literatur angeeignet hat. Die kolumbianische Literatur hat jedoch, wie wenige Literaturen Lateinamerikas – nach dem Grad des Einflusses genannt, die argentinische, die mexikanische, die brasilianische, die kubanische und die peruanische – die Werke Kafkas nicht nur sehr stark rezipiert, sondern vor allem auch nachgedichtet, in Form einer fantastischen, magisch-realistischen und politischen Literatur, die Kafkas Werke in andere Gattungen und Stile verwandelt hat. In Kolumbien wurden eine Fülle von Romanen, Erzählungen, *micro-cuentos*, Gedichten, Briefen und Aphorismen über Kafka oder in Bezug auf Themen, Figuren und Bildzeugnisse Kafkas geschrieben. Die Suche nach Anspielungen auf Werke Kafkas in der kolumbianischen Literatur hätte sich mit einer Intertextualitätsanalyse nach Genette [1982] auseinandersetzen müssen, nämlich einer Taxonomie der impliziten oder expliziten Kafkazitate in kolumbianischen Büchern. Diese Forschung wäre unvermeidbar zum Schluss gekommen, dass Kafka ein Meister der Schriftkultur des zwanzigsten Jahrhunderts ist und dass er die kolumbianische Literatur stark beeinflusst hat – um nicht zu sagen, dass er von kolumbianischen Schriftstellern plagiiert und vulgarisiert wurde, wie einige Literaturwissenschaftler es bezüglich García Márquez' Kafkaadaptionen beklagt haben [Caeiro, 1979; Hahn, 1993; Binder, 2005].

Eine zweite Orientierung einer Intertextualitätsanalyse, nämlich als eine „study of the life-cycle of the poet-as-poet" wie Bloom [1973, S. 10] sie formuliert hat, hätte fragen müssen, warum die kolumbianischen Schriftsteller und Kritiker so fasziniert, schockiert und irritiert von Kafka waren. Eine Annäherung an dieses Phänomen ist für den Verfasser dieser Doktorarbeit nur beschränkt möglich. Die Studie der so genannten *anxiety of influence*, d. h. der persönlichen Gründe der Reaktion auf Kafka oder der geistigen Verwandtschaft mit ihm, wird innerhalb dieser Arbeit von

[1] Es genügt einige Beispiele neuerer *novelas de la violencia* in Kolumbien zu erwähnen: *La virgen de los sicarios* [Fernando Vallejo, 1994], *Para que se prolongue tus días* [Vivas Hurtado, 1998], *Rosario Tijeras* [Franco, 1999], *Satanás* [Mendoza, 1999], *El eskimal y la mariposa* [Montt, 2005], *El cadáver insepulto* [Alape, 2006].

einem anderen Blickwinkel aus behandelt. Es geht nicht um Einfluss, sondern um mediale Anverwandlungen. Die Bücher von García Márquez *El olor de la guayaba* [1982] und *Vivir para contarla* [2004] können diesen Perspektivenwechsel zeigen. So kommentiert der Literaturnobelpreisträger 1982, dass "Kafka, en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela." [García Márquez und Apuleyo Mendoza 1982, S. 70]. Diese Anmerkung verlangt aber eine breitere literaturwissenschaftliche Betrachtung jenseits der biographischen Anekdote bzw. der intelligenten *boutade*, damit geklärt werden kann, was genau García Márquez mit solchen medialen Ähnlichkeiten zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit meinte. Die Frage heißt dann: wie wurden diese Darstellungsmodi von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in García Márquez' Werken weiter verarbeitet?

Allein durch die Tatsache, dass Schriftsteller und Schriftstellerinnen in Kolumbien sich mit besonderen ästhetischen Zielen sowohl die Texte als auch die Bilder Kafkas anverwandelt haben – allerdings mit verschiedenen künstlerischen Verfahren wie Übersetzung, Adaptation, *reescritura*, bildliche und szenische Interpretationen, etc. –, wurde eine ganz andere literaturwissenschaftliche Denkweise angeregt, die der reinen Philologie und der Intertextualitätsanalyse fremd ist. Statt zu fragen, ob die Kolumbianer Kafka richtig interpretiert haben oder welche Aspekte der Werke Kafkas als „eine effektive Präsenz" [Genette, 1979, S. 10] in der kolumbianischen Literatur festgestellt werden können, wird gefragt, warum es überhaupt möglich ist, dass Werke Kafkas – seien sie schriftlich oder nicht schriftlich – immer reproduzierbar, zitierbar, adaptierbar, übersetzbar, montierbar, transformierbar gewesen sind. Anders gefragt, warum Kunstwerke im Laufe der Zeit in ihrer Medialität, d. h. ihre Materialität, Symbolik und Wahrnehmungsbedingungen verändert werden können.

Eine solche scheinbar selbstverständliche Fragestellung zu beantworten, bedeutet eine andere literaturwissenschaftliche Perspektive einzunehmen, um die „mediale Migration" der Werke Kafkas jenseits der Intertextualitätskonzeption der Kultur begreifen zu können. Statt Intertextualität (Beziehungen zwischen Texten) wird von medialer Migration bzw. Transformation der Werke Kafkas gesprochen. Darstellungsmodi der Werke Kafkas werden durch Apparaturen, Symbolsysteme und Diskurse – kurz: von anderen medialen Produkten – transformiert. Elemente der Werke Kafkas migrieren in mediale Produkte verschiedener Provenienz und werden von ihnen zunächst materiell und semantisch umgeformt und dann an neuen kommunikativen Zusammenhängen angepasst. Die mediale Migration beschreibt Interpretationsverfahren. Jede Interpretation der Werke Kafkas konkretisiert sich in einem medialen Produkt (Buch, Zeichnung, Film, Aufführung, etc.). Daher ist eine Interpretation der Werke Kafkas grundsätzlich eine Veränderung ihres medialen Charakters.

So gesehen ist ein Kafkazitat nicht nur eine effektive Präsenz in einem kolumbianischen Buch, sondern vielmehr eine mediale Anverwandlung und ein Medienwechsel. Ein implizites Kafkazitat aus *Das Urteil* – versteckt z.B. in der Erzählung *Caricatura de Kafka* [García Márquez, 1950] – wird, naiv gesagt, nicht von García Márquez aus der ersten deutschen Ausgabe (1913) mit einer Schere ausgeschnitten und dann auf die Erzählung *Caricatura de Kafka* geklebt. Selbst wenn es so wäre, bedarf ein implizites oder explizites Zitat einer medialen Anpassung oder einer medialen Transformation, um Zitat d.h. Passage zwischen medialen Produkten zu werden. Man spricht von intramedialer Anpassung, wenn das Kafkazitat innerhalb seines ursprünglichen Mediums, der Schriftlichkeit der deutschen Sprache, und von intermedialer Transformation, wenn es außerhalb des ursprünglichen Mediums z.B. durch eine bestimmte Form der Mündlichkeit des Deutschen reproduziert und semantisch prozessiert wird. Schon diese einfache Zitattechnik aktualisiert das Zitierte in vielerlei Hinsichten, sowohl in seiner Ästhetik und seiner Semantik als auch in seinen Sozialisierungsprozessen, weil sie einen Medienwechsel und damit eine Veränderung der Wahrnehmungsweise impliziert. Mit einem Wort gesagt, ein Zitat ist eine „Mediamorphosis" [Faßler, 2001, S. 73]. Alle medialen Produkte – Buchillustrationen, Gemälde, Zeichnungen, Verfilmungen, Inszenierungen sowie literaturkritische und literaturwissenschaftliche Arbeiten – bedienen sich dieser medialen Prozedur.

Auch jenseits der Schriftkultur, in der die Disziplin der Literaturwissenschaft sich etabliert hat, wurden Werke Kafkas interpretiert. So ist die Interpretation der Werke Kafkas in Kolumbien kaum auf das Medium Schrift beschränkt. Sie ist keine exklusive Tätigkeit von Schriftstellern,

Kritikern und Übersetzern – also Textproduzenten; sie ist genauso Anliegen von Zeichnern, Schauspielern, Filmemachern, Musikern, Hörbuch-Sprechern, Designern. Die zahlreichen Beispiele der Migration der Werke Kafkas durch die Medien haben darauf hingewiesen, dass alle Medien Kunstwerke übersetzen, zitieren, reproduzieren, adaptieren und *last but not least* deuten können. Sie deuten Werke Kafkas ebenfalls mit ‚hermeneutischer Legitimität': Deshalb kann diese Auslegung der Werke Kafkas, konkretisiert in nicht schriftlichen medialen Produkten, mit geschriebenen Interpretationen (literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten) verglichen werden.

Die Überzeugung, dass erst durch die Remediatisierung des medialen Charakters der Werke Kafkas diese lesbar gemacht werden können, verschob das Objekt der Forschung über die Interpretation der Werke Kafkas in Kolumbien wiederum in einen neuen Bereich: Die Medialität der Literatur und der Literaturinterpretation. Sowohl Werke Kafkas als auch ihre Interpretationen besitzen einen medialen Charakter. Der ursprüngliche Charakter eines Kunstwerks verändert sich notwendigerweise in seinem Fortleben [Benjamin, 1924, S. 8], nur so ist es möglich, dass Übersetzungen und Interpretationen, Sinn für es generieren. Jede Sinngenerierung [Jäger, 2005, S. 6] für ein Kunstwerk benötigt eine mediale semantische Transformation dieses Werkes. Hinzu kommt, für diese Arbeit, dass die Werke Kafkas tatsächlich einen besonderen medialen Charakter (siehe Kapitel II) besitzen. Dieser mediale Charakter wird in Kolumbien je nach Medium auf eine bestimmte Weise mehr oder weniger hervorgehoben, verarbeitet und dadurch lesbar gemacht.

Der mediale Charakter der Werke Kafkas transformiert sich, sobald sie interpretiert werden, sobald sie in andere Kunstwerke, in andere mediale Produkte migrieren. In jeder medialen Migration erhalten sie neue Rezeptionsbedingungen, unter denen sie neue soziokulturelle Funktionen annehmen. K., Samsa, der Türhüter, Josephine und andere Figuren Kafkas migrieren in mediale Produkte, in denen sie an die fremden Situationen Kolumbiens angepasst werden. Die mediale Migration der Werke, Zeichnungen und Bildzeugnisse Kafkas ist in der Tat eine kulturelle Aneignung. Dadurch werden sie aktualisiert und mit sozialen, politischen und ästhetischen Funktionen ausgerüstet. Das Kafkaeske der Werke Kafkas wird in Kolumbien mit unterschiedlichen kulturellen Elementen kombiniert. Sodass, ‚lo kafkiano' in Kolumbien und das Kafkaeske in Deutschland, wie im Laufe dieser Arbeit sehen wird, nicht das Selbe sind. Mediale und kulturelle Interpretationsbedingungen spielen bei der Konstruktion des Kafkaesken eine entscheidende Rolle.

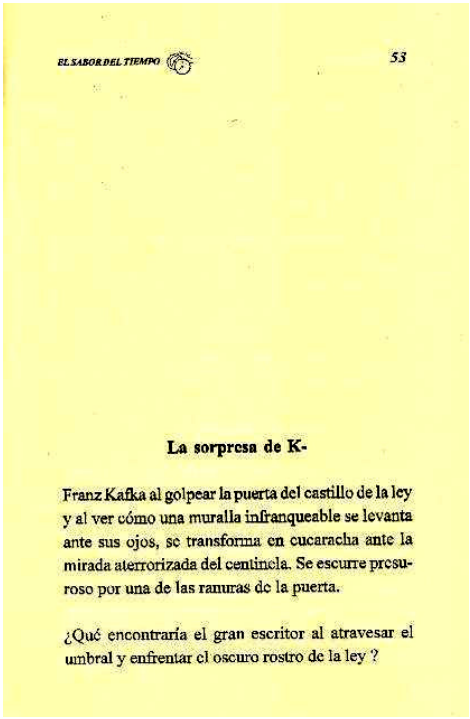
Die Kafka-Interpretation in Kolumbien war von Anfang an multimedial. Es handelte sich auf keinen Fall um eine bloß passive Rezeption von Texten, die aus reinem Wortmaterial entstanden waren. Bücher Kafkas wurden nicht exklusiv innerhalb des Mediums Schrift konzipiert. Kafka schrieb Bücher immer in einem Kampf mit anderen Medien und manchmal zwischen zwei oder drei Medien. Tatsächlich war Kafka Dichter und Zeichner. Sein künstlerisches Interesse pendelte hin und her zwischen der Schrift, Zeichnungen und den damaligen neuen Medien, wie Licht- und Raumbildern, Stumm- und Tonfilm. Aber nicht nur deshalb war die Kafka-Interpretation in Kolumbien multimedial. Es mag wahr sein, dass Kafkas Werk eine solche multimediale Rezeption nahe gelegt hatte, jedoch haben die zahlreichen medialen Transformationen dieses Werks seinen multimedialen Charakter gesteigert. Und nicht nur in Kolumbien. Und nicht nur im Medium Schrift.

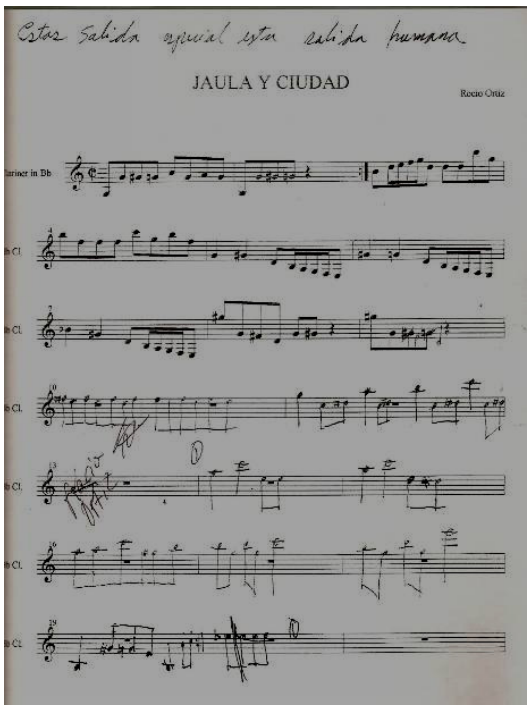
„Kein […] Schriftsteller unseres Zeitalters faszinierte die bildenden Künstler nachhaltiger als Franz Kafka" [Rothe, 1979b, S. 7]. Dieser Kommentar Rothes kann auf die kolumbianische Kafka-Bearbeitungen leicht übertragen werden, zunächst weil die Interpretation der Werke Kafkas von Künstlern und Kritikern immer wieder in Bezug auf seine Zeichnungen und Bildzeugnisse unternommen wurde und zweitens, weil die Mehrheit dieser Kafka-Bearbeitungen neue literarische, bildende, filmische und theatralische Kunstwerke sind, gerade so als ob in Kolumbien Kafka zu interpretieren, Kunst zu machen bedeuten würde. Kafka zu lesen, im Zeitalter der technischen und elektronischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks – um es mit Benjamin zu sagen – ist eine künstlerische Herausforderung. Bei der kolumbianischen Kafka-Bearbeitung handelt es sich um einen konstanten Medienwechsel. Sie entsteht in einer medialen Spannung von Sprachen, Medien und Kunstwerken: Deutsch und Spanisch, Text und Bild, Bild und Text, Text/Bild und Körper, Text/Bild und Bild, Text/Bild und Klang, Text und Stimme. Die

folgenden Abbildungen von vier Beispielen sollen überblicksweise die Komplexität dieser medialen Vorgänge zeigen. Sie sind weder die jüngsten, noch die ältesten, noch die einzigen Beispiele der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien, aber sie sind repräsentativ und beispielhaft genug, um einen Eindruck des Variantenreichtums der Kafka-Bearbeitungen in Kolumbien zu geben.

[Marcela Gallego als Fräulein Bürstner, 1991]

[Santiago Londoño, 1986]



[Nana Rodríguez, 2000]

[Rocío Ortiz, *Música incidental*, Klarinette, 2005]

Das erste Beispiel zeigt das Foto einer Schauspielerin, Marcela Gallego. Sie hat drei Rollen – señorita Bürstner, Leni y mujer del guardián – bei der Aufführung von *El proceso* [Miguel Torres, 1991] im Teatro El Local Bogotás gespielt. Gallego inszenierte das Wortmaterial des ins

Spanische übersetzten Romans. Sie wurde als Fräulein Bürstner verkleidet, gestützt auf Fotos von Frauen zu Kafkas Lebzeiten. Das zweite Beispiel, eine Zeichnung von Santiago Londoño [1986], bezieht sich auf Fotos der Familie Kafkas und auf eine Zeichnung Franz Kafkas vom Goethe-Haus. Unterschiedliche Elemente (Wortmaterial, Eigennamen) der Werke Kafkas und das Gesicht Kafkas auf seinem letzten Foto (1923) sind in das dritte Beispiel, ein *micro-cuento* von Nana Rodríguez [2000], eingeflossen. In der Reihenfolge ihrer Erscheinung sind folgende ins Spanische übersetzte Werke Kafkas in Rodríguez' *micro-cuento* miteinbezogen: *El castillo*, *La edificación de la muralla china*, *La metamorfosis*, *Ante la ley*. Das vierte und letzte Beispiel zeigt eine Partiturseite der Komponistin Rocío Ortiz [2005]. Es ist eine Notation für eine Vertonung von *Informe para una academia*.

Wenn man die oben gegebenen Beispiele der kolumbianischen Interpretation der Werke Kafkas genauer betrachtet, entsteht der Eindruck, dass diese Deutungen im Grunde mediale Anverwandlungen dieser Werke sind. Tatsächlich sind alle vier Werke Beispiele der medialen Migration der Kunst. *Ad hoc* haben sie sich eines Mediums (Körper, Zeichnung, Schrift, musikalischer Notation) bedient, um auf ein anderes Medium Bezug zu nehmen. Diese Bezugnahme ist die Bearbeitung eines vorgegebenen medialen Produkts, eines Kunstwerks von Kafka. Eine solche Bearbeitung ermöglicht die Herstellung eines anderen, gänzlich neuen Kunstwerks. Charakteristisch für diese vier neuen Kunstwerke ist, dass sie mit der Absicht entstanden sind, Erklärung, Kommentar und Erläuterung der Werke und Bildzeugnisse Kafkas zu sein. Diese Aufgaben – Erklärung, Kommentar, Erläuterung –erscheinen hier als künstlerisches Programm. Sie deuten Kafkas Werk und gleichzeitig schaffen sie mit dieser Deutung Kunst. Eine genaue Beschreibung dieser künstlerisch medialen Verfahren wird in Kapitel III und IV gegeben.

Werke Kafkas werden von kolumbianischen Künstlern und Schriftstellern nicht etwa gedankenlos reproduziert bzw. zitiert, da erstens die Reproduktion eines Kunstwerks keine automatische und harmlose Übertragung ist; und da zweitens, wenn auch die Reproduktion eines Kunstwerks eine kunstlose Kopie des ganzen Originals wäre, sie mehrere ästhetische und soziale Änderungen zur Folge hätte, die es ermöglichten, das Original auf irgendeine Weise neu lesbar zu machen: Wie eine italienische Skulptur – um ein Beispiel von Kafka zu erwähnen (Kapitel II, 6.), die auf einem Raumbild des Kaiserpanoramas reproduziert wird, um eine neue Wahrnehmung zu vermitteln. Kafka fragte, wie er diese Wahrnehmung in der Literatur erzeugen könne. Dass Werke Kafkas in Kolumbien anders lesbar werden als in Deutschland, ist nicht nur eine Tatsache, die nach soziologischen Studien nachvollziehbar werden kann, sondern auch ein mediales Phänomen. Die mediale Migration der Werke Kafkas ließe sich im Zeitalter der technischen und medialen Reproduzierbarkeit der Kunst in allen Ländern und Kulturen analysieren. Aber die Kafka-Bearbeitung in Kolumbien ist ein hervorragendes Beispiel, weil mediale Migrationen und Transformationen nicht nur zahlreich in allen medialen Formaten vorkommen, sondern weil sie sozial und politisch in den letzten fünfzig Jahren eine wichtige Rolle gespielt haben[2].

Die Bücher von Wolfgang Rothe, *Kafka in der Kunst* [1979] und von Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino* [1996] illustrieren das Verhältnisse zwischen Kafka und der Malerei sowie den ersten Filmen und helfen, die Überlegung des medialen Charakters der Literatur zu verstehen. Eine avancierte medientheoretische Betrachtung der Literatur und der Kunst wurde bereits in den dreißiger Jahren von Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935, 1936a, 1936b, 1939] und in seinem *Passagenwerk* [1940] formuliert. Benjamin hatte die Medialität der Kunst bzw. der Literatur und ihre Rolle in Kafkas Literatur in seinem Aufsatz *Franz Kafka* [1934] ausdrücklich erwähnt. Die Literaturkritik des zwanzigsten Jahrhunderts hatte sie aber übersehen, da die politische Diskussion über den Verfall der Aura die ganze Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Aura und Verfall der Aura werden hier dagegen als Effekt der medialen Einrichtungen verstanden. (Siehe Kap. I, 2.)

Die Untersuchungen von Ludwig Jäger [2002, 2004a, 2004b, 2005] über das Mediale und die Logik der Bezugnahmen von Medien haben eine Perspektive eröffnet, die die Diskussion über die medienästhetischen Schriften Benjamins aus der „metaphysischen" und „mystischen" Spekulation

[2] Die ersten Analysen der Remediatisierung des medialen Charakters der Werke Kafkas wurden in Bogotá, Medellín und Barranquilla 1996 durchgeführt [Vivas Hurtado, 1996]. Die letzten 2007 in Berlin, Iberoamerikanisches Institut.

herusgelöst hat. Jägers Infragestellung des Schriftmythos, des bevorzugten kognitiven Platzes der Schrift gegenüber den anderen Medien, lässt an Benjamins Arbeiten über Photographie, Film, Kaiserpanorama, Illustrierte denken, mit denen die wechselseitige Ergänzung von Medien deutlich geworden war. Die inter- und intramediale Verfahrenslogik Jägers erklärt, was Benjamin als Folge der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks gesehen hatte: den Wahrnehmungswandel. Das Technische bei Benjamin kann mit Hilfe von Jägers Medientheorie der transkriptiven Verhältnisse verstanden werden. So kann auch der Verfall der Aura in dieser medialen Konstellation zum ersten Mal als semantischer „Umbau des Darstellens" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 450] angesehen werden. Der Verfall der Aura ist eine mediale Anpassung bzw. eine mediale Transformation des Kunstwerks. Mediale Transformationen des Kunstwerks sind Charakteristiken seines Fortlebens (seiner Interpretationen), in dem das Kunstwerk „aktualisiert" wird [Benjamin, 1936, S. 438].

Die inter- und intramediale Verfahrenslogik Jägers macht sichtbar, inwiefern Kunstwerke im Laufe ihrer Rezeption reproduziert und verändert werden. Aber auch: inwiefern Kunstwerke durch Medien kommentiert, interpretiert werden können. Die Schrift transkribiert – um es mit Jäger zu sagen – andere Medien, genauso gut wie andere Medien Texte inszenieren, visualisieren, vertonen, verfilmen, etc. Und noch interessanter: Medien entwickeln ihre Ausdrucksmöglichkeiten (Symbolsysteme, Apparaturen und Diskurse) in einem ergänzenden medialen Spannungsfeld. Oder wie Benjamin in Bezug auf den Tonfilm dachte: Medien machen die „Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt" [Benjamin, 1936, S. 437]. So gesehen ist jeder inter- und intramediale Umbau des Darstellens eine „Sinngenerierung" [Jäger, 2005, S. 5]. Eine Zeichnung zu Kafkas Werk ist eine intermediale Anverwandlung und eine Deutung der Werke Kafkas, ebenso wie Texte Kafkas gegenüber den ersten Stummfilmen wie z. B. *Die weiße Sklavin*, 1911, und *La broyeuse de coeurs*, 1913 (Siehe Kap. II, 5.), die nachweislich in seinem Werk verarbeitet werden [Zischler, 1996].

In dieser medienorientierten Arbeit über die Werke Kafkas in Kolumbien wird ein Beschreibungsmodell zur Veränderungen der Semantik und Ästhetik eines Kunstwerks im Laufe seiner medialen Anverwandlungen entworfen. Konkrete Rezeptionsakte stellen neue mediale Produkte her. Auch Interpretationen sind mediale Herstellungen, deren Botschaft vom jeweiligen Medium geprägt ist. „Kafka migriert nach Kolumbien" meint, wie sich Zeichner, Schauspieler, Schriftsteller, Kritiker, Übersetzer, Hörbuch-Sprecher und Musiker Werke Kafkas zunächst anverwandelt und damit gedeutet haben. Kafkas Werke migrieren in andere Kunstwerke. Mediale Migration heißt auch, dass die Werke Kafkas sehr oft in Medien verwendet werden.

Carlos Rincón plädierte in Kolumbien für einen „cambio actual de la noción de literatura" [Rincón, 1978, S. 16]. Seiner Diskussion lag die Medialität der Literatur zugrunde. Die wechselhaften Bezugnahmen von Kunstwerken durch Medien, die man nach Benjamin und Jäger erläutern kann, mögen ein Versuch zur Überwindung der traditionellen Konzeption der Literatur als Text sein. Dieser Versuch ist eine Fortsetzung der Freiburger intermedialen Forschungen [Berg und Schäffauer, 1999] gegen die klassische Schriftkultur-Hypothese. Es wird hier für eine „polytechnische Kultur" plädiert, wie Benjamin es bereits getan hatte [1936, S. 436]; und es wird außerdem für eine „pluralización de los alfabetos" in Kolumbien plädiert, wie Martín-Barbero [2003, S. 52], mit der Absicht, den Analphabeten einen Ausgang aus der Schriftkultur zu ermöglichen, vorschlug. Kolumbien liest Kafka mit einer anderen Stimme vor. Eine Stimme, die nicht nur geschrieben, sondern auch gemalt, gezeichnet, musiziert, inszeniert wird.

Kapitel I: Medialität und Literaturinterpretation

1. Die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und seine kulturelle Semantik

Dass die kolumbianische Interpretation der Werke Kafkas sich in medialen Produkten verschiedener Provenienz konkretisiert – in Zeichnungen, Gemälden, Filmen, Hörbüchern, Texten, musikalischen und theatralischen Aufführungen –, wirft für die literaturwissenschaftliche Disziplin folgende Frage auf: Wie soll die Literaturwissenschaft auf diese Art von Rezeption der Werke eingehen, wie die Transformationen des medialen Charakters der Werke Kafkas einordnen? Die zentralen Hypothesen, die sich aus dieser Fragestellung ergeben und von denen im Folgenden ausgegangen wird, sind die Nachstehenden: Erstens, dass jedes literarische Kunstwerk einen medialen Charakter besitzt, der jedoch nicht obligatorisch und ontologisch identisch mit dem der Schrift als Symbolssystem sein muss[3]. Zweitens, dass jede Interpretation eines literarischen Werks in einem Medium – sei es verbal oder nicht-verbal – stattfindet und deshalb die Funktion des Kommentierens keine privilegierte Kognitionsfähigkeit der Medien Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist. Und drittens, dass jeder konkrete Rezeptionsakt bzw. jede Interpretation sich unbedingt als Transformation des medialen Charakters des Interpretierten charakterisieren lässt.

Um diese drei Annahmen zu verdeutlichen, werden hier zwei *komplementäre* medienkulturwissenschaftliche Herangehensweisen vorgestellt. Beide berücksichtigen sowohl die Medialität des Kunstwerks als auch die medialen Transformationen, die es durch Interpretationen und Bearbeitungen in verschiedenen Medien erfährt. Es handelt sich um die medienästhetischen Schriften Walter Benjamins und um die medienkulturwissenschaftliche ‚Transkriptivitätstheorie' Ludwig Jägers. Der erste kann als Erforscher der medialen Phantasmagorien der Kultur im Zeitalter technischer Medien bezeichnet werden und der zweite als Analytiker medialer Verfahren im Zeitalter der postmodernen digitalen Medien. Benjamin betont die revolutionäre Rolle von nicht-verbalen Medien für die Kultur; Jäger stellt die mythologisch aufgeladene Privilegierung der Schrift in unserer Kultur in Frage.

Folgende Perspektiven liegen den oben genannten Thesen über die mediale Migration bzw. Transformation der Werke Kafkas in Kolumbien zugrunde: Die erste beruht auf der Feststellung Walter Benjamins, dass Kunstwerke aller Kulturen und Epochen schon immer auf die eine oder andere Weise reproduzierbar gewesen sind und zwar nicht nur in homo- sondern auch in altermedialen Werken. Und die zweite wurde von Ludwig Jäger so formuliert, dass Menschen in ihren kulturellen Produkten dann Sinn erzeugen, wenn sie inter- und intramediale Prozeduren in Gang bringen. Die Betrachtung solcher medialer (symbolsystemischer, technischer und diskursiver) Verfahren bildet in dieser Untersuchung der Kafka-Rezeption in Kolumbien die Grundlage der Literaturinterpretation. Mit anderen Worten: Die Reproduktion eines Werks in einem anderen medialen Produkt – sei es durch Zitat, Paraphrasierung, Anspielung, Erläuterung, Definition im verbalen und nicht verbalen Medium – ist eine *mediale Anverwandlung*, die für das transformierte reproduzierte Werk Sinn erzeugt, und zwar mit der Absicht, das Werk auf die eine oder andere Weise zu vergegenwärtigen und in einem neuen Kommunikationszusammenhang lesbar zu machen.

Die Lesbarmachung eines Werks – in Form von Bearbeitungen oder Interpretationen – verändert dessen ursprünglichen medialen Charakter und damit auch die Rezeptionsbedingungen. Sie bringt das Werk in bestimmte soziokulturelle Zusammenhänge (Traditionen: Symbolsysteme, Formate, Diskurse), die es davor nicht hatte und kannte. Das Ausschlaggebende dabei ist, dass es ohne Veränderungen des ursprünglichen medialen Charakters keine Interpretation gäbe. Anders gesagt:

[3] Der intermediale Charakter der Werke Kafkas ist ein Beispiel dafür, dass die Schrift sich aus anderen Symbolsystemen und kommunikativen Apparaturen zu speisen vermag. (Siehe Kapitel II)

Wenn Menschen ausschließlich durch und mit Medien Sinn hervorzubringen vermögen, stellen sie auch erst dann Bezug zu kulturellen Produkte her, wenn sie neue mediale Produkte schaffen, die ausgewählte Elemente der rezipierten Produkte semantisch neu kombinieren. Literaturinterpretationen sind also neue mediale Produkte und sind in diesem Sinne das beste Beispiel dafür, weil sie sich als Transformation anderer bereits gegebener medialer Produkte – literarischer Werke – konkretisieren. In diesem Sinne sind Kommentare zu Kunstwerken aller Formate mediale Transformationen kultureller Produkte: Kulturgüter bleiben auf keinen Fall in der Geschichte der Menschheit unveränderlich; Werke Kafkas auch nicht.

In einer kurzen Einführung über diesen Aspekt bei Benjamin und Jäger werden im Nachstehenden deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf die medialen Verfahren der Interpretation hervorgehoben. Zunächst zu den Gemeinsamkeiten: Beide verleihen den Medien eine revolutionäre Rolle in der Geschichte der Kultur. Allein sie haben die Fähigkeit, Kulturgüter, Kunst- und gesellschaftliche Lebensformen zu transformieren. Medien sind nach Benjamin und Jäger nicht bloße Mittel zur Kommunikation, die Information übermitteln, speichern und bearbeiten; sondern Medien konstruieren und konstituieren Wahrnehmungen, Erkenntnisse, Diskurse. Kurz gesagt: Medien sind die Grundlage der Pluralität menschlicher Weltbezüge. Medien nehmen Einfluss auf den menschlichen Apperzeptionsapparat, prägen Deutungsmuster und Weltbilder, da Menschen nur in Medien Sinn erzeugen und sich durch Medien ihre Welt und ihre Produkte darstellen. So verstanden ist die Wirklichkeit[4] immer eine mediale Erscheinung, die sich in und durch Medien weiterhin vervielfältigt.

Man könnte sagen, dass sich Kulturen für Benjamin und Jäger als ‚mediale Erscheinungen' – hier auch Einrichtungen – erklären lassen. Jedoch legen beide Kulturwissenschaftler ihrer Herangehensweise ganz unterschiedliche *épistème* zugrunde. Benjamin stützt sich im Wesentlichen auf die Marxsche These der Abhängigkeit von Produktionsmitteln; Jäger auf die Saussuresche Behauptung über die Doppelnatur der sprachlichen Entitäten. Einer wie der Andere beschränken sich nicht auf eine bloße Anwendung der Marxschen oder Saussureschen Thesen. Sie aktualisieren die jeweiligen Perspektiven von Marx und Saussure, indem sie deren Argumente in Dialog mit den jeweils zeitgenössischen Debatten bringen. Die Benjaminsche Diskussion basiert auf einer Archäologie der technischen Medien (von da Vinci, Daguerre und Baudelaire bis Disney, Chaplin und Giséle Freund), während die Jägersche Auseinandersetzung mit Saussure auf einer der elektronisch digitalen Medien (von McLuhan und Derrida bis Baudrillard, Goodman, Luhmann und Sybille Krämer) basiert. Die Genese dieser Archäologien kann und soll hier nicht rekonstruiert werden[5]; hier soll es ausschließlich um die medientheoretischen Implikationen der Interpretation von literarischen Werken gehen, wie sie sich aus den Überlegungen über die Medialität der Kultur von Benjamin und Jäger ergeben. Es wird der Versuch unternommen, aus diesen beiden Modellen eine neue Begrifflichkeit zu entwickeln, und zwar für zwei bestimmte Phänomene, die sich zeigen, wenn das literarische Werk als konkretes mediales Produkt betrachtet wird: Für den *medialen Charakter der Literatur* und für die *Medialität der Literaturinterpretation*. Benjamins und Jägers Analysen der konstanten notwendigen Veränderung der Kultur ermöglichen eine medienkulturwissenschaftliche Betrachtung der Literatur. Diese Konzeption der Literatur versteht die Kafka-Anwesenheit in Kolumbien als mediale Migration und Transformation statt einer bloßen Intertextualitätsanalyse oder einer Studie über Kafkas Einfluss auf die kolumbianische Literatur. Offenkundig verändern die kolumbianischen Künstler die Werke Kafkas.

Wie bereits gesagt, geht diese Betrachtung davon aus, dass jedes literarische Kunstwerk einen *medialen Charakter* besitzt, der nicht unbedingt identisch mit dem der Schrift als System sein muss. Literatur als mediales Produkt ist kein bloßer Text. Die Schrift kann bei Kafka nicht als

---

[4] Die erkenntnistheoretische Unterscheidung zwischen Realität und Wirklichkeit ist für die medienkulturwissenschaftliche Perspektive ausschlaggebend. Statt die Realität als Natur zu negieren, denkt man hier, dass die Menschen in konstruierten Wirklichkeiten (symbolische und materielle Einrichtungen) leben. Daher sind die Wirklichkeiten prinzipiell mediale Produkte.

[5] Eine Rekonstruktion der Archäologie des Jägerschen Denkens führen Fehrmann, Gisela; Linz, Erika; Epping-Jäger, Cornelia [2005, Hrsg.], *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolische* durch. Eine des Benjaminschen Denkens unternimmt Schöttker, Detlev [2006], *In Walter Benjamins Bibliothek.*

monomediales Produkt behandelt werden. Die Werke Kafkas entwickelten sich als mediales Produkt in ständigen Bezugnahmen auf andere gleich- und altermediale Produkte. Viele literarische Werke – Kafka ist nur ein Beispiel – simulieren durch die medienspezifischen Elemente und Strukturen der Schrift Ausdrucksmöglichkeiten und Wahrnehmungsmuster anderer, nicht-verbaler Medien. Daher entsteht eine Interpretation des literarischen Werks – sei es eine schriftliche oder eine nicht schriftliche – erst durch die Transformation seines medialen Charakters. Literaturinterpretationen sind konkrete Rezeptionsakte und bringen neue mediale Produkte hervor: Essays, Aufsätze, Gedichte, Romane, Filme, Zeichnungen, Photographien, Bilder, musikalische und theatralische Aufführungen. Sie erzeugen für die Werke, auf die sie Bezug nehmen, einen veränderten Sinn, nicht nur in Hinsicht auf das Werk, sondern auch vorwiegend in Hinsicht auf die neu gestalteten medialen Bedingungen. Die vorliegende Untersuchung der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien trägt dieser Überlegung Rechnung: Sie nimmt sowohl Bilder, Klänge, Stimmen und Körper als auch Texte aller Art als Interpretationen, Lesbarmachungen des Werkes wahr. Die Begrifflichkeit dafür wird aus den Texten Benjamins und Jägers entwickelt.

2. Benjamin: Medien - Erscheinungsort der Kultur

Eine wichtige Erläuterung zu Beginn: In den Benjaminschen Arbeiten über Medien, zeichnen sich Medien durch technische, gesellschaftliche, künstlerische und kognitive Aspekte aus, die in allen Epochen und Kulturen eng miteinander verknüpft sind und die als Verbund auf Kulturen einwirken. Diese Aspekte werden von Benjamin immer wieder gemeinsam diskutiert, wenn Benjamin die Passage, die Schrift – er spricht auch von Literatur oder von Geschichte – das Kaiserpanorama oder den Stummfilm in den Mittelpunkt seiner Reflexionen stellt. Eine Stadt ist für Benjamin ein multimediales Produkt. Und ihre Passagen, Straßen, Aufzüge etc. sind Übergänge, Verbindungen zwischen Medien. Deshalb können einzelne Medienarten in der Benjaminschen Mediengeschichte und Medientheorie nicht isoliert behandelt werden. In diesem Kapitel wird aber in erster Linie gezielt die Veränderung des medialen Charakters der Literatur infolge der Einwirkung nicht-schriftlicher medialer Produkte hervorgehoben[6].
Zwei der zahlreichen Schriften Walter Benjamins zu Medien[7] bilden den Ausgangpunkt für die Diskussion über die mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien: Der Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und das zweibändige Buch *Passagen Werk*. Beide Arbeiten gelten auch hier als Beispiel für die mediale Transformation eines Werks. Der *Kunstwerk*-Aufsatz wurde von Benjamin in vier unterschiedlichen Versionen verfasst [1935, 1935a[8], 1936, 1939]. Nur die zweite Fassung kam zu Lebzeiten des Autors heraus und zwar auf Französisch. Sie wurde damals in der *Zeitschrift für Sozialforschung* des Frankfurter Instituts für Sozialforschung publiziert. Fünfzehn Jahre nach dem Tod Benjamins gab Theodor Adorno die vierte und letzte Fassung heraus. Sie war diejenige, die im Kontext der damals heiß umstrittenen Debatte um die Kulturindustrie am meistens bewirken konnte. Diese Version wurde mittlerweile kanonisiert und gilt als endgültige Version des Aufsatzes. Sie wurde mehrfach herausgegeben 1963[9], 1974 und 2005 als erster Teil von *Drei Studien der Kunstsoziologie*. Der letztgenannte Band stellt die Medientheorie Benjamins in den Kontext der Literatursoziologie bzw. der Kunstsoziologie im Sinne Arnold Haussers [1950]. Die anderen beiden Fassungen des Kunstwerkaufsatzes, die sich in Teilen wesentlich von den kanonisierten unterscheiden, blieben noch bis 1974 bzw. bis 1989 unediert.

---

[6] In der Analyse der Kafka-Bearbeitungen in Kolumbien (Siehe Kapitel III und IV) werden politische und technische Aspekte der Medien aufeinander bezogen behandelt werden.
[7] Das Spektrum der von Benjamin behandelten Medien ist sehr bunt: Graphik, Lithographie, Lichtbilder, Raumbilder, Plakat, etc. Solche Arbeiten werden hier verwendet, aber nicht ausführlich kommentiert.
[8] Es handelt sich um eine französische Fassung unter der Mitarbeit von Pierre Klossowski.
[9] Die Übersetzungen dieser Arbeit gehen von der vierten Version aus. Auch Carlos Rincón [1968], der Übersetzer der ersten spanischen Übersetzung des *Kunstwerk* –Aufsatzes, folgt dem von Adorno herausgegebenen Text.

Die Unterschiedlichkeit der vier Fassungen wird anhand zweier Punkte deutlich: Zu einem kann die französische Fassung als Erläuterung der ersten deutschen Fassung des Aufsatzes gelesen werden. Benjamin diskutierte mit dem Mit-Übersetzer Pierre Klossowski viele Schwierigkeiten beim Übersetzen der deutschen Begrifflichkeit ins Französische. Die vorgenommenen Anpassungen können auch als Orientierungspunkte für das Verständnis von dichten Textpassagen des Aufsatzes fungieren. Des Weiteren sind verschiedene Unterkapitel der dritten Fassung in der vierten gestrichen worden. Sie stellen Erweiterungen der Benjaminschen Diskussion über Medien dar, die wie im *Passagen Werk* in Bezug auf viele andere Medien sichtbar werden, z.B. in einem Unterkapitel über Mickey Maus, in dem Zeichentrickfilme als künstlerische Produkte kommentiert und analysiert werden. Benjamin sah sogar Gemeinsamkeiten zwischen Mickey-Mouses Wirkung auf den Zuschauer und der Methode der Psychoanalyse. Bei aller Offenheit gegenüber neuen Medien, studierte Benjamin die engen Verbindungen zwischen kulturellen Produkten doch vorwiegend anhand literarischer Werke[10]. Darunter befinden sich auch Werke Kafkas, in denen Benjamin die deutliche Präsenz der Medien Gestik und Theater, Malerei und Stummfilm erforscht hatte. (Siehe Kapitel II)

Das *Passagen-Werk* (1940) wurde erst sehr spät, 1982, von Rolf Tiedemann erstmalig herausgegeben. Dieses Werk beinhaltet die empirische Arbeit Benjamins zur Medientheorie. Er arbeitete dreizehn Jahre lang daran. Es besteht mit 15000 Zitaten hauptsächlich aus entlehnten Texten, die von Benjamin das „Prinzip der Montage" [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 13] nutzend, auf eine Weise zusammengefügt wurden, die Benjamin im Panorama, in der Photographie, im Daumenkino und Stumm- und Tonfilm gefunden hatte. Vor allem weil die theoretische Auseinandersetzung über Medien in Frankreich schon im neunzehnten Jahrhundert weit fortgeschritten war, sind die meisten Zitate auf Französisch belassen. Das gesamte *Passagen-Werk* ist ein Kompendium von Diskursen über, gegen und für die Medien im neunzehnten Jahrhundert und den ersten vierzig Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts.

Dass das Werk Benjamins lange Jahre als „Streitobjekt" [Schöttker, 2005, S. 15] in den politischen Auseinandersetzungen zwischen Marxisten und der Frankfurter Schule gelesen wurde, ist Ursache dafür, dass seine medienästhetischen Schriften erst sehr spät mit seinen literaturwissenschaftlichen und philosophischen in Verbindung gebracht wurden. Diese beiden Werke, *Passagen Werk* und *Kunstwerk*-Aufsatz, fanden in der medienorientierten Literaturwissenschaft und Philosophie erst 2002 Resonanz, als Detlev Schöttker eine Auswahl der medienästhetischen Schriften Benjamins publizierte[11]. Das Interesse an der Medientheorie Benjamins ist gewachsen, seitdem die Frage gestellt wurde, ob die Literatur als Medium betrachtet und erforscht werden kann. Allein 2005 sind mehrere weitere Bände zu Benjamins Medientheorie publiziert worden[12], die die Aktualität der Benjaminschen Denk- und Schreibweise unterstreichen.

Die Diskussion der letzten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu den Benjaminschen Schriften über Medien konzentrierte sich vorwiegend auf die Photographie und den Tonfilm. Diese beiden Medien waren für Benjamin die aktuellsten und an ihnen studierte er deren transfomative Kraft auf die Literatur und die Kultur. Um die Veränderung der literarischen Kunstformen historisch zu verstehen, hatte sich Benjamin auch intensiv mit heute fast unbekannten Medien wie Panoramen, Dioramen, Kabinetten, Musikdosen beschäftigt. Dabei entdeckte er intermediale Phänomene wie zum Beispiel die von ihm so genannte „panoramatische" und „dioramatische" Literatur aus dem

---

[10] Siehe die Rezension „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* und die Montage-Technik in der Literatur. [Benjamin, 1930, Bd. III, S. 230-236]

[11] Den ersten Versuch einer medientheoretischen Vergegenwärtigung der Werke Benjamin hat Hans Magnus Enzensberger 1970 in *Baukasten zu einer Theorie der Medien* unternommen. Enzensberger antwortet auf McLuhans These „the media is the message" mit der Benjaminschen These von der reziproken Ergänzung von Medien untereinander. Er hält Benjamin für eine Ausnahmeerscheinung unter den marxistischen Denkern, die die Rolle der Medien nicht verstanden hätten. Ähnliche Wirkung hatte die bereits erwähnte Übersetzung des *Kunstwerk*-Aufsatzes von Carlos Rincón (1968), die als Ausgangpunkt für die neuen Konzeptionen der Kultur und der Kunst bei Carlos Monsiváis, Néstor García Canclini und Jesús Martín-Barbero gilt.

[12] Unter diesen Publikationen: Kerekes, Amália (2005), Hrsg., *Archiv-Zitat-Nachleben: die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin*, und Schulte, Christian, (2005) Hrsg., *Walter Benjamins Medientheorie.*

neunzehnten Jahrhundert [Benjamin, 1940, Bd. V, 1].[13] Diese Bezeichnungen wirken heute verwirrend, aber sie können veranschaulicht werden, wenn sie mit der photographischen und filmischen Schreibweise in Beziehung gesetzt werden. Vor allem deshalb, weil – wie später noch näher ausgeführt wird – in allen neuen Medien, die alten Medien noch technisch und diskursiv präsent sind. Panoramatisch war nach Benjamin das Œuvre Balzacs: „Es gibt 500 Personen, die episodisch bei ihm vorkommen, ohne in die Handlung verflochten zu sein." [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 665]. Dioramatisch „sind die feuilletonistischen Sammelwerke und Skizzenfolgen" [Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 660] aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.[14]
Dass der Sammler und Fetischist Benjamin sich nicht nur mit Sprachphilosophie und Literaturwissenschaft beschäftigt hatte, sondern sich auch für Hörspiel, Graphik, Kaiserpanorama, Photographie, Stumm- und Tonfilm begeisterte, wirft für die Medientheoretiker der Gegenwart folgende Fragen auf: Inwiefern waren seine eigenen Konzeptionen über Literatur, Philosophie und Geschichte von auditiven und visuellen Medien beeinflusst? Oder anders gefragt: Inwiefern haben Erfahrungen mit Medien seine Denk- und Schreibweise geprägt? Es ist zumindest fragenswert, inwiefern Benjamin die Darstellungsmodi von Panoramen, Dioramen, Licht- und Raumbilder, Film, Literatur, Philosophie, Geschichte, Plastik, Musik, Radio und Baukunst in seinen Werken genutzt hat. Das *Passagen-Werk* auf jeden Fall wird hier nicht wie vielerorts als unfertiges Projekt gelesen, sondern als Kombination verschiedener medialen Darstellungsmodi: Oder, wie der Mathematiker Zalamea Traba es definiert, als „montaje de residuos visuales" [Zalamea Traba, 2004, S. 194].

2.1 Ein medienorientierter Aura-Begriff

Beim Benjaminschen Aura-Begriff geht es um die Fragestellung, ob die Wirklichkeit immer direkt vom Menschen begreifbar und wahrnehmbar ist oder, ob die Menschen sie erst mittelbar durch Apparaturen, durch Medien wahrnehmen und begreifen. Benjamin befasste sich mit der Kultur als Erscheinung der medialen Welt. Benjamin äußert sich gegen die Möglichkeit der mimetischen Abbildung der Realität in der Kunst. Die Aura des Kunstwerks liegt nicht in der Abbildung der Natur; Aura ist Erfindung einer Wirklichkeit durch technische, mediale Konstruktionen.
Deshalb mag der Aura-Begriff am Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts eine medientheoretische Rechtfertigung sein. Im zwanzigsten Jahrhundert dagegen war der Aura-Begriff entweder zu liberal, zu wenig marxistisch oder einfach zu mystisch. Die Interpretationen des Benjaminschen Aura-Begriffs konzentrierten sich bis Ende der neunziger Jahre auf einzelne Aspekte wie z.B. die Beziehungen zwischen Aura und dem Original, der Einmaligkeit und der Echtheit. In Fürnkäs' Erklärung des Aura-Begriffs wird immer noch betont, dass die Aura bei Benjamin sowohl „metaphysische", als auch „esoterische" und „kabbalistische" Elemente beinhalte [Fürnkäs, 2000, S. 95]. Diese Erklärungen des Benjaminschen Begriffs gehen nicht auf die technischen Ursachen der auratischen Erscheinung ein, sondern sie beschäftigen sich nur mit dem Authentizitätsgehalt von Kunstwerken, der nicht zuletzt auch ökonomischen Interessen im Kunsthandel diente. Diskurse, die über die angeblich wahre Kunst sprechen, verteidigen kulturelle Zentren und diskreditieren Kunst aus marginalisierten Ländern mit dem Argument, dass die Kunst solcher Länder nur Variationen der europäischen Meisterwerke sind.
Mediale Transformationen der Produkte aller Kulturen dagegen sind tatsächlich entscheidend für die jüngste Diskussion über Benjamin. Erst durch die Auseinandersetzung mit der Intermedialität kam zutage, dass die Aura eine mediale Erscheinung ist und verändert werden kann, je nach den medienspezifischen Elementen und Strukturen des Kunstwerks [Rajewsky, 2002]. Aura ist „die Erscheinung einer Ferne" [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 560]. Diese Definition ist mehr eine

[13] Zitate aus Walter Benjamins medientheoretischen Schriften werden im Folgenden nach den *Gesammelten Schriften* mit Band- und Seitenzahl in Klammern direkt im Text belegt.
[14] Ähnliche intermediale Aspekte der literarischen Werke werden bezüglich Kafkas Werk diskutiert (Siehe Kapitel II).

optische, als eine esoterische: „Meine Definition der Aura als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks“ [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 396]. Die Erscheinung der Aura ist durch eine generierte Wahrnehmung möglich. Eine Wahrnehmung die von einem medialen Produkt dank seiner besonderen technischen und künstlerischen Beschaffenheit hergestellt wird.
Ein Kunstwerk besitzt durch seine Beschaffenheit einen „historische[n] Index“ [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 577]: „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materielle Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“ [Benjamin, 1935a, Bd. I, 2, S. 438] Jedes mediale Produkt trägt in seiner Materialität, in seiner technischen Beschaffenheit, eine geschichtliche Zeugenschaft. Diese geschichtliche Zeugenschaft der Aura ist das Gedächtnis des Kunstwerks; in ihr werden eingeschrieben: wie, wann und in welchem Traditions- und Technikzusammenhang das Kunstwerk – als mediales Produkt – geschaffen worden ist. Der historische Index einer Sache ist in seiner „materiellen Dauer“ begründet [Benjamin, 1935a, Bd. I, 2, S. 438], weil sie sich der Produktionsmittel – Medien – einer Epoche bedient. Jede Epoche erzeugt durch bestimmte Produktionsmittel eine Wahrnehmung: Literarische Werke erscheinen, nach Benjamin, „innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 2, S. 686].
Aura, Erscheinung, Spur, sind medientheoretische Begriffe: Benjamin verwendet sie als Veranschaulichung medialer Phänomene. Konkreter werden andere Aspekte der Medialität von Kultur benannt: „Apparatur“, „Denksysteme“, „Vertiefung der Apperzeption“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 498] und „Konfigurationen des Lebens“ [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 47]. Benjamin gebraucht diese Begriffe in einem kognitionswissenschaftlichen Kontext, in der Diskussion über die Rolle der Medien – seien sie verbal oder nicht-verbal – in den Mensch-Welt-Beziehungen. Benjamin begreift die Kultur als „phantasmagorische Welt“ [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 65], die durch das ‚erscheinen–machen’ möglich wird. Kulturelle Produkte, alle Erscheinungen der Kultur, verortet Benjamin in den Medien. Medien, die von Menschen geschaffen werden, um Bezug auf die bereits kreierte Welt zu nehmen. „Kulturwissenschaft“ ist für Benjamin deshalb auch Theorie der Apparaturen. Diese Apparaturen, die die menschliche Wahrnehmung verändern, verbessern, erweitern, sind Medien. Medien sind für Benjamin Traumhäuser, fensterlose Einrichtungen, die in ihrem Interieur das Universum kreieren. „Übrigens ist auch die Passage ein fensterloses Haus. Die Fenster, die auf sie herabschauen, sind wie Logen, aus denen man in sie hineinsehen, nicht aber aus ihr heraussehen kann.“ [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 661] Diese fensterlosen medialen Einrichtungen schaffen Illusionen, wie das Panorama, über das Chateaubriand begeistert berichtete: „L’illusion était complète […]; je ne pouvais m’attendre qu’on transportait Jérusalem et Athènes à Paris pour me convaincre de mensonge ou de vérité“. [Zitiert nach Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 661]. Benjamins Thesen über die Medien sprechen nicht von einer Entzauberung der Welt durch die Technik, wie Max Weber [1904/5] es formulierte, sondern zumindest teilweise von einer Gegenposition, nämlich der, die Baudelaire lakonisch zum Ausdruck gebracht hatte: „Le monde dominé par ses fantasmagories, c’est […] la modernité.“ [zitiert. nach Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 77]. Das heißt: Die Verzauberung der Welt durch die Medien.
Benjamin interpretiert kulturelle Leistungen in Abhängigkeit von ihren Produktionsmitteln. Kulturelle Leistungen – z.B. Kunstwerke – sind aber, wie oben bereits erwähnt, keine Wiedergabe oder Verarbeitung von materiellen und ökonomischen Bedingungen ihrer Zeit; vielmehr sind sie Ausdruck ihrer symbolischen und medialen Beschaffenheiten. Im Klartext: In der medientheoretischen Betrachtung der Literatur ist der Schriftsteller ein Produzent [Benjamin, 1934b] medialer Produkte. Oder, mit den Worten Benjamins, Produzent von Erscheinungen. Benjamin ist sich bewusst, dass insbesondere moderne Produktionsmittel „eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Stil, Form und Inhalt – beiseite [setzen]“ [Benjamin, 1935a, Bd. I, 1, S. 435]. Werke erscheinen, wie bereits zitiert wurde, „innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 2, S. 686]. Doch „die schriftstellerische Technik der Werke“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 2, S. 686] beschränkt sich wiederum nicht ausschließlich auf die Anwendung von erlernten schriftstellerischen Techniken. Die schriftstellerische Technik verändert sich auch durch die Bezugnahme auf die Ausdruckmöglichkeiten anderer medialer Produkte. Der

medienwissenschaftlichen Betrachtung der Literatur geht es um den „Ausdruckszusammenhang" [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 573]: Beispiele für die Veränderung der literarischen Technik und Wahrnehmung sind die panoramatische (Balzac), musikalisch-malerische (Baudelaire), filmisch-gesprochene (Döblin) Schreibweise.
Eine Theorie der Aura heute ist eine Theorie der medialen Erscheinungen oder anders gesagt, eine Theorie der Veränderungen der künstlerischen Wahrnehmungen (Verfall der Aura) durch die neuen Produktionsmittel, durch die neuen medialen Produkte. Benjamin verstand die Kultur als technische und symbolische Erscheinung, weshalb eine Theorie der Aura eine „Theorie der Phastasmagorie: Kultur" [Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 1216] ist. Diese Theorie fragt nach der unterschiedlichen Erscheinung der Wirklichkeit in kulturellen Produkten. Die Aura hat einen gespenstischen Charakter, weil alle medialen Produkte – Gemälde, Filme, Texte, Panoramen –, unheimlich auf die menschliche Wahrnehmung wirken. Mediale Produkte sind immer Einbrüche der Phantasie in die konkrete Welt gewesen. Dies gilt sowohl für die paläolithische Malerei als auch für die Photographie: Benjamin betrachtete die Medien als „Cabinet des Mirages" [Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 667], als Traumhäuser, die eine „Phantasmagorie [eröffnen], in die der Mensch eintritt" [Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 50]. In diesem engeren Sinne sind Medien Einrichtungen, in die Menschen eintreten können, um fremde und eigene Phantasien zu erleben[15].
Das beliebteste Beispiel Benjamins für diese phantastischen Einrichtungen ist die Stadt: „Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth" [Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 541]. Dass eine phantastische Einrichtung auf die Welt kommen und die Welt selbst ersetzen kann, war und ist immer eine der größten Ängste der Menschheit gewesen. Heute bedrohen – in den apokalyptischen Mediendiskursen – die digitalen Medien den Menschen, so wie früher um 3000 v. Chr. die Schrift [Faßler, Halbach, 1998][16]. Benjamins Blick auf die Künste und die Wissenschaften war nicht nur medienwissenschaftlich sondern auch politisch motiviert. Er experimentierte mit Medien und konnte auf diese Weise die Durchsetzung bestimmter Phantasmagorien in den Medien anzeigen, die mit manipulatorisch ideologischen Absichten verbreitet wurden. Eine der gefährlichsten Erfindungen der damaligen zeitgenössischen Medien war die uniformierte Masse, die der Faschismus produzierte, um den Vernichtungskrieg durchzuführen. Darüber hinaus werden andere zahlreiche mediale Aspekte der Stadt ausführlich als Phantasmagorie kommentiert, z.B. bei der Frage, inwiefern Eisenbahnkonstruktionen und Passagen im neunzehnten Jahrhundert eine eigentümliche Wahrnehmung von Zeit und Raum hervorrufen, die die Denkweise der Stadtbewohner verändert hatte[17].
Das durch Rundfunk und Film verbreitete Bild der homogenen Masse wird bei Benjamin schon von Beginn an als erfolgreiche Manipulation der Nazipropaganda denunziert. Solche Beispiele zeigen deutlich, warum er sich vor allem und hauptsächlich dank der Medien für die Veränderungen des menschlichen Apperzeptionsapparats interessierte. Benjamin bezeichnete diese epochalen Veränderungen der Wahrnehmung als „Erschütterung der Kultur". Beispiele dieser Erschütterung der Kultur aus vergangenen Epochen seien das Alphabet in der oralen Kultur und der Buchdruck in der alphabetisierten Kultur. „Verfall der Aura" und „Vertiefung der Apperzeption" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 498] sind Beweis einer Spannung, die die Erschütterung der Kultur auf einen Medientheoretiker bewirken kann. Benjamins Medienrezeption oszillierte zwischen seiner politischen Position gegen den die Massenmedien extensiv nutzenden Faschismus und seinem Enthusiasmus für die damals noch neuen Medien: den

---

[15] In *La invención de Morel* (1945) von Adolfo Bioy Casares und in *Cien años de soledad* (1967) von Gabriel García Márquez lassen sich diese Erfahrung mit Medien vergleichen. Morel erfindet eine Projektormaschine, deren Projektion – ein Film – die Welt ersetzen kann. Die Welt in Macondo kann plötzlich vergessen werden, wegen der „Peste del olvido". Die Schrift rettet die Welt, als die Menschen alle Dinge wieder benennen.
[16] Zahlreiche Beispiele für die Angst vor der Schrift findet man bei Kafka, wo die Schrift – eigentümlicher Apparat –, die Menschen bedroht. Darunter haben mehrere Figuren zu leiden z.B. *In der Strafkolonie*, *Der Prozess*, *Das Schloss,* etc.
[17] Auf dieselbe Idee kommt Austerlitz, die Hauptfigur eines multimedialen Romans von W.G. Sebald: „die Reisenden [müßten] alle zu der Uhr aufblicken und seien gezwungen, ihre Handlungsweise auszurichten nach ihr. Tatsächlich, sagte Austerlitz, gingen ja zur Synchronisierung der Eisenbahnfahrpläne die Uhren in Lille oder Lüttich anders als die in Gent oder Antwerpen, und erst seit der um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten Gleichschaltung beherrsche die Zeit unbetrittenermaßen die Welt." [Sebald, 2001, S. 22].

Rundfunk und den Film. Ihm ging es nicht um die Anklage der Kulturindustrie in der Art von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer [1947] oder um eine Kategorisierung in Trivial-, Populär- und Hochkultur [Canclini, 1982]. Seine Leidenschaft sowohl für ausgestorbene als auch für aktuelle Medien, Gattungen und Kunstformen war eine engagierte Antwort auf die Frage von Karl Marx nach der Historizität der menschlichen Sinne. Denn laut Marx ist die „Bildung der 5 Sinne eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte" [Marx, 1844, S. 540][18]. Sie war eine Ergänzung der Diskussion von Marx und Engels über die Ideologie als camera obscura, in der die Menschen auf den Kopf gestellt erscheinen [Marx, Engels, 1845].
Als Historiker hat Benjamin das Prinzip der Montage, das er in den visuellen Medien gefunden hatte, in die Geschichtsschreibung und in die Philosophie übertragen. „Das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen. Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen. In Kommentarstruktur." [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, 575]. Durch dieses Denkmodell – Geschichte als mediale Konstruktion zu erfassen – wurde Benjamins revisionistische Konzeption der Geschichte inspiriert, die vor allem mit Maschinen, Medien, Automaten zu tun hatte. Es ging ihm nicht um die Wahrheit eines historischen Vulgärnaturalismus, es ging um Geschichte als Ergebnis von „Apparaturen". Apparaturen, die bestimmte Effekte produzieren. Für Benjamin war die Geschichte ein „System von Spiegeln" [1939, Bd. II, 2, S. 693], mit dem eine sinnliche Illusion erweckt wird. Geschichte sei eine artifizielle semantische Konstruktion, eigentlich Geschichtsdarstellung, wie auch die neuere Konzeption der Geschichtsschreibung behauptet [Borsò und Kann, 2004]. Folgerichtig unterlässt es Benjamin, die Geschichte zu rekonstruieren und stattdessen baut er sie aus „kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern" zusammen.
Benjamin glaubt, dass die Geschichte eine Konstruktion sei, und zwar durch eine Apparatur (das Buch) und durch Effekte (das Prinzip der Montage). Als Historiker wählt er auch Zitate, montiert sie in einer Plattform, ordnet sie nach einer konfektionierten Wahrnehmung ein, und lässt seine Geschichte Baustein für Baustein entstehen, indem er sie darstellt[19]. So resultiert aus der Geschichte Europas im neunzehnten Jahrhunderts auch eine Geschichte der Medien, deren Zentrum die Passagen sind. Die Geschichte der Kultur zeigt sich in der Mediengeschichte und der Medienwissenschaft, in den Theorien der Phantasmagorien, in Studien zu den medialen Darstellungsmodi von Zeit, Raum, Menschen, Natur, Sitten, Werten, etc. Und in diesem engeren Sinne von Erscheinungen war Benjamin nicht weit entfernt vom Begriff der Simulation, der medialen Inszenierung der Welt, wie Baudrillard [1972][20] sie konstatierte. Benjamin war ein avancierter Kenner von medialen Einrichtungen, in denen eine Aura erscheint.

2.2 Mediale Einrichtungen: Traumhäuser

Benjamin sammelte und erforschte kuriose Medien – die Liste ist nahezu unendlich[21] –, die seltsamen Darstellungsmodi der Wirklichkeit erzeugen. Sie dienten ihm als Grundlage zur

---

[18] Eine historische Einführung in die Medientheorie findet sich in *Texte zur Medientheorie*, herausgegeben von Günter Helmes und Werner Köster 2002.
[19] Rolf Tiedemann definiert das Montage-Prinzip des Passagen-Werks folgendermaßen: „Benjamins Absicht war, Material und Theorie, Zitat und Interpretation in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen, in der alles Gewicht auf den Materialien und Zitaten liegen und Theorie und Deutung asketisch zurücktreten sollten." [Einleitung, In: Benjamin, *Passagen Werk*, 1982, S. 13].
[20] Jean Baudrillards *Requiem für die Medien* (1972) enthielt eine sehr starke Kritik an Enzensberger und Benjamin: Benjamin sei in seiner „pädagogischen Illusion befangen" (S. 90).
[21] Einige der Medien des neunzehnten Jahrhunderts, die Benjamin in *Passagen Werk* kommentiert, sind: „Panoramen, Dioramen, Kosmoramen, Diaphanoramen, Navaloramen, Pleoramen […], Fantoscope, Fantasma-Parastasien, Expériences fantasmagoriques et fantasmaparastatiques, malerische Reisen im Zimmer, Georamen; Optische Pittoresken, Cinéoramen, Phanoramen, Stereoramen, Cykloramen, Panorama dramatique." [Band, V, 2, S. 654].

Erforschung, wie sich die fünf Sinne historisch entwickelt und verankert haben, wie sich die Wahrnehmung durch die Erfindung von neuen Erscheinungsweisen verändert hat. Die Historizität der menschlichen Sinne findet Benjamin in der von ihm so genannten „Inneneinrichtung“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 457] der Medien bestätigt. Die Metapher stammt aus der Bühnensprache und bezeichnet die Gesamtheit der Kulissen, die zur Vortäuschung eines Schauplatz gebraucht werden. Sie wird von Benjamin als medientheoretische Erklärung für die kreierte Wahrnehmung der Medien herangezogen. Die Kulissen der Medien sind die konkrete Materialität ihrer Zeichen in der Architektur, in der Malerei und in den neuen Medien des neunzehnten Jahrhunderts und der Jahrhundertwende. Im Begriff „mediale Einrichtung“ spiegelt sich dieser theatralische Ursprung wieder.
Mediale Einrichtungen sind zuerst einmal eine Konstruktion auf der Bühne, innerhalb eines Mediums. “Einrichtung der Panoramen: Blick von einer erhöhten und mit einer Balustrade umgebenen Plattform ringsum auf die gegenüber und darunter liegenden Flächen. Die Malerei läuft an einer zylindrischen Wand entlang, hat ungefähr 100 m Länge und 20 m Höhe.“ [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 657]. Menschen betreten diese mediale Einrichtung als technische symbolische Konstruktion. Darin haben sie bestimmte, artifizielle Wahrnehmungen, die als Effekte der Superposition von heterogenen und konfektionierten Elementen hervorgerufen werden. Mediale Einrichtungen besitzen die Fähigkeit, die menschliche Wahrnehmung zu verändern. Viele Schriftsteller sprachen begeistert von Panoramen. Flaubert erfuhr z.B. die Ubiquität in den Panoramen: „Je me vois à différentes ages de l’historie très nettement“. [zitiert nach Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 562].
Das Kaiserpanorama, eine deutsche Variante des französischen Panoramas, das um die Jahrhundertwende aufkam, besitzt eine besondere Einrichtung: „Im Kaiserpanorama […] sind Sitzplätze vorgesehen, deren Verteilung vor den verschiedenen Stereoskopen eine Mehrzahl von Bildbetrachtern verspricht“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 457]. Und weiter unterscheidet Benjamin die Einrichtungen von Medium zu Medium: „Leere kann in einer Gemäldegalerie angenehm sein, im Kaiserpanorama schon nicht mehr und im Kino um keinen Preis. Und doch hat im Kaiserpanorama noch jeder – wie zumeist in Gemäldegalerien – sein eignes Bild.“ [Benjamin, 1933, Bd. II, 1, S. 457] Mit diesen Beschreibungen meinte Benjamin, dass die mediale Einrichtung dem Benutzer der Medien eine bestimmte Wahrnehmung aufzwingt, weil sie eine gewisse Darstellung der Wirklichkeit herstellt. Mediale Einrichtungen sind „Aufnahmeapparatur[en] der Wirklichkeit“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 461] und unter diesen sind Photographien, Illustrierte, Bücher, Schallplatten, Plakate, Filme mitzurechnen.
Benjamin stellte deutlich heraus, dass alle medialen Einrichtungen – unter ihnen auch die literarischen Werke[22] – sich in Verbindung und Konkurrenz mit anderen Medien verändert und ergänzt haben: „Die ungeheuren Veränderungen, die der Druck, die technische Reproduzierung der Schrift, in der Literatur hervorgerufen hat, sind bekannt.“ [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 436]. Für Benjamin ist klar, dass eine solche Veränderung der Literatur nicht nur eine materielle ist, sondern dass diese Veränderung der Materialität der Literatur andere Wahrnehmungen erzeugt[23]. An dieser Stelle zitiert Benjamin eine These von Marx: „Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die der klassischen Zeiten sondern auch eine andere Wahrnehmung“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 439]. Benjamin erklärt so, dass „die Veränderungen der Wahrnehmung“ Ausdruck „gesellschaftlicher Umwälzungen“ [Benjamin, 1935a, Bd. I, 2, S. 440] sind. So gesehen sind z.B. die ungeheuren materiellen Veränderungen der Buchform kein bloßes technisches Phänomen, vielmehr spielen kognitive, gesellschaftliche und technische Aspekte eine sehr große Rolle dabei. Das Buch als Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit stellt eine Welt dar, die viel mit seiner Materialität zu tun hat. Diese Materialität hat sich im Laufe seiner Geschichte in jeder Kultur

[22] Jan Assmann erklärt historisch fundiert, wie und wann die Schrift zur Einrichtung wurde: Um das Jahr 70 „kehrt sich […] im Judentum das Verhältnis von Schrift und Kult um. […] In letzter Konsequenz ersetzt die Schrift nicht nur den König, sondern auch den Tempel. Der Kanon verwandelt den Tempel in Schrift.“ [Assmann, 1998, S. 78]
[23] Eine Genealogie des Mediums Literatur wird von Hans Ulrich Gumbrecht [1998] aus der Luhmannschen Perspektive der Symbolsysteme rekonstruiert.

radikal verändert. Wie sollen Handschriften und Buchmalerei gelesen werden? Wie soll der Codex Borgia wahrgenommen werden, der im Cholula des 13. Jahrhunderts entstanden ist? Wie liest man heutzutage einen Hypertext? Solche Fragen sprechen die gesellschaftlichen Umwälzungen der Kultur durch die Medien an.
Benjamin beschreibt im *Passagen-Werk* die literarischen Mechanismen von Balzac, Baudelaire, Colins, Proust, Kafka, Döblin, des Dadaismus – um einige Beispiele zu nennen – immer in Bezug auf die Einrichtungen anderer Medien. So sieht er enge Parallelen vom Panorama zu Balzac, von der Musik und Malerei zu Baudelaire, vom Plakat zu Colins, von Passagen zu Proust, vom Stumm- und Zeichentrickfilm zu Kafka, vom Tonfilm beziehungsweise von der Mündlichkeit zu Döblin, von der Graphik zum Dadaismus. Zusammenfassend hat sich nach Benjamin der mediale Charakter der literarischen Texte in einer konstanten Beschäftigung, Ergänzung und Bezugnahme auf andere medialen Produkte weitreichend umgebildet.
Der Fall Baudelaires ist in diesem historisch medienwissenschaftlichen Sinne besonders interessant. Benjamin kommentiert: „Baudelaires Spleen ist das Leiden am Verfall der Aura." [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 433]. Medientheoretisch erklärt: Baudelaire intensiviert in seiner Literatur die Beziehungen zur Malerei und Musik, und zwar als Reaktion und Kritik gegen die neue Medien der Photographie und der Stereoskope. Nach Baudelaire bringt die Photographie die Kunst in Gefahr: „Wird es der Photographie erlaubt, die Kunst in einigen ihrer Funktionen zu ergänzen, so wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein" [Baudelaire, 1859, S. 112]. Das Misstrauen gegen die Photographie verstärkt die Bezugnahme seiner Dichtung auf die alten Medien, die Malerei und die Musik. Benjamin fordert dazu auf, diese so genannten correspondances nicht nur in Form von „Experimenten zu denken, die man mit der Synästhesie (dem Farbenhören oder Tonsehen) in psychologischen Laboratorien angestellt hat", sondern auch als das „Medium, in dem solche Reaktionen erfolgen. Dieses Medium ist die Erinnerung und sie war bei ihm von ungewöhnlicher Dichtigkeit." [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 464] Deutlich wird damit, dass der mediale Charakter der Poesie – im Fall von Baudelaire – mehr oder weniger von anderen Medien genährt wird und sich durch die jeweiligen Zutaten mehr oder weniger verändern kann.

2.3 Mediale Darstellungsmodi der Wirklichkeit

Besondere Beachtung schenkt Benjamin dem Begriff der „Aufnahmeapparatur[en] der Wirklichkeit" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 461, ähnl. 450]. Ursprünglich gehört er zur Diskussion über das Panorama und die Photographie. Benjamin überträgt ihn, wie bereits erwähnt wurde, auf andere Medien: Zum Beispiel auf den Film und die Schrift. Die Apparatur ist kein bloßes Ding bzw. kein bloßes Gestell[24]. Die Apparatur ist ein semantisches Gerät, ein System von Spiegeln – wie Benjamin die Geschichte sich vorstellte –, das eine Darstellungsweise der Wirklichkeit bzw. eine montierte simulierte Wirklichkeit generiert. Die medialen Darstellungsmodi der Wirklichkeit (oder die Hervorbringensfähigkeit der Medien) sind ein Zentralthema der Benjaminschen Mediengeschichte. Er kümmert sich um die *Übergänge* zwischen den Darstellungsweisen verschiedener Medien, d.h. um die Passagen zwischen Medien. Zwischen Theater- und Film z.B. gibt es einen „Umbau des Darstellens" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 450], eine „Umänderung des Darstellens" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 489], oder eine „métamorphose" des Darstellens [Benjamin, 1935b, Bd. II, 1. S. 723]. In beiden Medien wird eine Wirklichkeit anders wahrgenommen: Im Film wird durch die Montagetechnik die Chronologie und Dramaturgie des Theaters gebrochen.

[24] Eine konträre Reflexion findet sich bei Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* [1935] und in *Die Technik und die Kehre* [1950]. Heidegger [1950] teilt die Technik in zwei Formen: die alte und die moderne Technik. Die erste liegt nah der Dichtung bzw. der Kunst und ihr Ziel sei die „Hervorbringung" [S. 14] der Wahrheit. Die zweite verwirkliche sich nur in Geräten, Gerüsten oder „was man Montage nennt" [S. 20]. Sie sei eine „Herausforderung" der Natur [S.16]: „Das Wesen der modernen Technik zeigt sich in dem, was wir das Ge-stell nennen" [S. 23].

Alle Medien kreieren bestimmte Effekte durch ihre medialen Einrichtungen, welche die Wahrnehmung für Zeit und Raum stimulieren und dadurch Erlebnisse hervorbringen. Sie generieren „neue Strukturbildungen der Materie“ [Benjamin, 1934a, Bd. II, 2, S. 376]. Die Benjaminschen medientheoretischen Postulate über diese neue Strukturbildung der Materie durch die Medien liegen dem Begriff der Aura zugrunde. Wenn die Aura des Kunstwerks aus seiner „materielle[n] Dauer“ und aus seiner „geschichtliche[n] Zeugenschaft“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 438] besteht, wo befindet sich diese Aura, wenn nicht im medialen Charakter des Werks? Der mediale Charakter eines Werkes, nämlich seine ursprüngliche Darstellungsweise und Erscheinung, wird im Laufe seiner Rezeption ständig transformiert und zwar durch die Reproduktionen seiner Bestandteile in den Medien. Solche mediale Reproduktionen sind Interpretationen (neue Semantisierungen) und Bearbeitungen (neue Werke).
Nach Benjamin lassen sich Kunstwerke dank ihrer „physischen Struktur“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 437] und ihrer Symbolik reproduzieren. Die materielle symbolische Reproduktion eines Kunstwerks kann je nach der Art der Technik total oder partiell sein. Jedoch jede Reproduktionstechnik des Kunstwerks „aktualisiert […] das reproduzierte“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 438], da sie ihm eine neue soziale und ästhetische Funktion während des Rezeptionsakts verleihen. Benjamin spricht von einer antiken Venusstatue. Sie „stand in […] anderen Traditionszusammenhängen bei den Griechen, die sie zum Gegendstand des Kultus machten, als bei den mittelalterlichen Kirchenvätern, die einen unheilvollen Abgott in ihr erblickten.“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 441] Dieselbe Statue kann auch einen Ausstellungswert erhalten, wenn sie im Louvre ausgestellt wird, ebenso einen Souvenircharakter, wenn sie als Postkarte verkauft wird. So gesehen sind die Veränderungen des medialen Charakters des Kunstwerkes im Laufe seiner Rezeption Resultat der Darstellungsmodi der Medien und der Absichten der Medienbenutzer. Die ursprünglichen Rezeptionsbedingungen eines Kunstwerks – seine Traditionszusammenhänge, wie Benjamin zu sagen pflegt – sind anders in jedem Reproduktionsakt, da Medien eine partikuläre Darstellungsweise und dadurch eine Deutungsweise des Kunstwerks modellieren und vermitteln. Medienwechsel und Medienentwicklungen haben – so Benjamin – wiederum „tief greifende Veränderungen der Wahrnehmung“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 466] zur Folge. „Mit der Photografie war die Hand […] entlastet […], weil das Auge schneller erfasst als die Hand zeichnet“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S.436]. Medien beeinflussen Erfahrungen und Deutungsmuster, insofern sie neue Wahrnehmungen und Körperleistungen hervorbringen.
Benjamin war der Meinung, dass die Medien die Mensch-Welt-Beziehungen transformieren. Der Körper (Sinne und Gehirn) ist nicht nur das natürliche Medium der menschlichen Wahrnehmungen und der Erkenntnisse der Wirklichkeit und des Menschen selbst; solche Darstellungen der Wirklichkeit bleiben nicht für immer gleich, sie fossilisieren sich nicht: Die aktuellen Menschen haben eine andere Wahrnehmung als die Menschen der Aufklärung. Darstellungsmodi und Ideen des Menschen sind und waren durch andere nicht-natürlichen Medien veränderbar gewesen. Jedes als revolutionär wahrgenommene Medium hat „tief greifende Veränderungen der Wahrnehmung“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 466] zur Folge. Jedes als revolutionär wahrgenommene Medium produziert eine „Erschütterung der Kultur“, nämlich „eine Veränderung im Medium der Wahrnehmung“ [Bd. I, 2, S.440] im Körper: Die Wahrnehmungen „der Umwelt [werden] mit Hilfe von Medien anders dargestellt [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 461] als mit Hilfe des menschlichen Körpers. Deshalb unterscheiden sich Zeit- und Raumkonzeptionen von Epoche zu Epoche, je nach den Produktionsmitteln, je nach den Medien. Darstellungsmodi der Wirklichkeit unterscheiden sich sehr stark von Medium zu Medium und noch feiner von medialem zu medialem Produkt. So bietet eine „Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme […] einen Anblick wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist.“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 457] Die „Vogelperspektive“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 457] der Kamera, die Gegenstände von oben nach unten fixieren und sie als ein Kompaktes zeigen kann, war „dem menschlichen Auge nicht zugänglich“ [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 457][25].

[25] Benjamins These lässt sich heute deutlich veranschaulichen: Das Programm Google Earth vermag alle Länder der Welt in Details aus der Vogelperspektive vorzustellen. Städte, Straßen, Gebäude, Häuser sind aus dieser Perspektive zu sehen.

2.4 Verkettung der Medien und Kunstformen

Medien ergänzen gegenseitig jederzeit ihre Ausdrucksmöglichkeiten, ihre modellierten Wahrnehmungen, ihre Darstellungsweise der Wirklichkeit, insofern Medien andere Medien bzw. „Kunstwerke zu ihrem Objekt" [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 437] machen, wie Benjamin kategorisch bezüglich der Aufnahmefähigkeit des Tonfilms formulierte. Diese Fähigkeit der Medien, Bezug auf andere Medien zu nehmen, ist je nach Stand der Technik mehr oder weniger effektiv. Medienspezifische Komponenten lassen sich nicht genau reproduzieren, doch aber simulieren. Die Schrift war in dieser Hinsicht mehrere hundert Jahre privilegiert, weil sie durch ihr Symbolsystem und ihre materielle Flexibilität Bezugnahme auf andere Medien ermöglichen und dank ihrer Speicherungsmöglichkeiten diese Information registrieren und bewahren kann. In Bezugnahmen auf die Mündlichkeit[26] und auf nicht verbale Medien hat sich die Schriftlichkeit und vor allem die Literatur wesentlich verändert. Wenn Benjamin vom Erzähler spricht, denkt er an den Erzähler der gesprochenen Sprache und spezifisch an den Erzähler bestimmter mündlich tradierter Gattungen. Dieser Erzähler „ist uns [in der Literatur] in seiner lebendigen Wirksamkeit keineswegs durchaus gegenwärtig" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 2, S. 438]. Anders gesagt, Benjamin betrachtete nicht nur die Präsenz der Oralität in der Literatur, sondern auch die Transformation der Oralität durch die Schrift. Zuerst kann man sehen, inwiefern Mündlichkeit, Gemälde, Musik und Theater, dann Panorama, Diorama, Lichtbilder, Raumbilder, und Stumm- und Tonfilme und Radio die literarischen Darstellungsweisen der Wirklichkeit beeinflusst haben. Heutzutage spricht man von Beziehungen zwischen Fernseher, Video, Internet und Schrift und Kognition und von Transformationen aller medialen Wahrnehmungen durch die Schrift[27].

Tatsächlich hatte sich Benjamin keine lineare kausale Geschichte der Medienbeziehungen vorgestellt. Er meinte, eine kausale Kontinuität bzw. eine kontinuierliche Darstellung der Geschichte sei „undurchführbar" [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 588]. Undurchführbar sei sie, weil sie davon ausgehe, dass es keine „Homogenität der Epoche" [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 592] gebe. Sein Begriff der Geschichte beinhaltet eine andere Darstellung als die von Marx: „Marx stellt den Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur dar. Hier kommt es auf den Ausdruckszusammenhang an." [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 573] Der Ausdruckszusammenhang zwischen der Wirtschaft und der Kultur sind die Medien. In ihnen erscheint die Kultur. Durch sie werden Wahrnehmungen, Erkenntnisse und Diskurse erzeugt.

Das alte und das Neue vermischen sich in den Medien und bleiben gespeichert und jeder Zeit aufrufbar. Dass die Medien ihre Darstellungsmodi nicht fossilisieren, würde aber nicht bedeuten, dass sie alte Erfindungen – die alten Perspektiven – vergessen. Umgekehrt: Benjamin reflektiert „die Verkettung der technischen Erfindungen ineinander" [Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 830]. Ein Beispiel dafür findet Benjamin in der Geschichte des Mediums Film, dessen Entdeckung erst denkbar gewesen ist auf Grund der medialen Einrichtungen und Effekte älterer Medien: „Indem die Panoramen in der dargestellten Natur täuschend ähnliche Veränderungen hervorzubringen trachten, weisen sie über die Photographie auf Film und Tonfilm voraus." [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 48].

Natürlich hatten die Kartographen früher als die panoramatischen Maler die Phantasie gehabt, in der Landkarte die Wirklichkeit hervorbringen zu können. Als eine Flaubertsche Figur die Landkarte Kubas sah, fragte sie nach dem Haus ihres Neffen, da alles auf der Karte so klar aussah.

[26] Das Studium der Beziehungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist ein enormes Forschungsgebiet. (Siehe die Sammlung *SkriptOralia*, die Paul Goetsch, Wolfgang Raible, Helmut Rix und Hans-Robert Roemer herausgegeben haben.)

[27] Inwiefern transformiert die Schrift andere Medien und dazu die menschliche Kognition? Moderne Pädagogen haben sich damit beschäftigt. Die Schlussfolgerung dieser Untersuchungen ist, dass die eingeschulten Kinder allmählich die Bilderkommunikation durch Texte ersetzen, wenn sie schreiben können. Ab einem gewissen Zeitpunkt der Alphabetisierung wird das Zeichnen seltener und manchmal wird es sogar verlernt [Jurado Valencia und Bustamante Zamudio, 1995]. Auch behinderte Kinder hören auf zu zeichnen, wenn sie die Sprache lernen. „Je besser sie zu sprechen lernte[n], desto geringer wurde ihr Zeichentalent." [Kast, 2007, S. 25]

Genau gesehen ist die Verkettung der Medien die Voraussetzungen der intermedialen Phänomene. Alte und neue Medien sind nicht nur technische Einrichtungen, sondern sie bewirken auch bestimmte Effekte, d. h. eine dargestellte, mediale, täuschende Natur. Je nach den medienspezifischen Elementen und dem Stand der Technik sind alte und neue Einrichtungen, alte und neue Wahrnehmungen der Natur simulierbar, reproduzierbar, transformierbar in den Medien. Wenn Medien Denksysteme beeinflussen, verändern intermediale Phänomene Kunstformen, Lebensweisen und generieren dazu neue Wahrnehmungen und Denkweisen. Neue Wahrnehmungen bewirken prinzipiell Angst vor Ungewohntem bzw. vor den unbekannten Apparaturen. In der Geschichte der Medienkonkurrenz sind die Reaktionen von Platon gegen die Schrift[28], die von Baudelaire gegen die Photographie, die von Duhamel gegen den Film[29] und die von Adorno gegen das Fernsehen[30] bekannt.
Platon – besser gesagt König Ammon –, Baudelaire, Duhamel und Adorno reagierten mit dem Unbehagen in der Kultur (wie Freud [1930] sein Essay betitelte), das die neuen Medien hervorgebracht hatten. Sie spürten die von Benjamin benannte Erschütterung der ganzen Tradition, der ganzen Kultur. Jede Epoche fühlte sich modern auf die eine oder andere Weise, weil sie neue Medien erfunden hatte. Zu diesem ‚sich-modern-fühlen' gehörte aber auch das Gefühl der Krise. Die Angst, dass die etablierten Begriffe von Kultur, Wissenschaft, Welt, Menschen in Frage gestellt werden könnten. Benjamin erklärt dieses Unbehagen in der Kultur, das die neuen Medien hervorbringen, mit einer drakonischen Verurteilung und einem optischen Effekt: 1) Die neuen Produktionsmittel „setzen eine Anzahl überkommener Begriffe – wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Stil, Form und Inhalt – beiseite" [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 435]. 2) Die neuen Medien verändern die „veralteten Etablissements de[r] Bildbetrachtung" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 501]. Punkt 1 und 2 zusammengenommen bedeuten, dass die neuen technisch-medialen Einrichtungen der Bildbetrachtung – der Wahrnehmung – tief greifende soziale und kulturelle Transformationen wie zum Beispiel Revolutionen, Kriege, andere Kunstformen usw. zur Folge haben. Dadaismus, Surrealismus und Futurismus sind die besten Beispiele dafür. Benjamin fand bei ihnen neue Kunstformen und gleichzeitig eine Drohung: den Faschismus.
Die Tatsache, dass die Kunstformen aller Epochen und Kulturen sich verändert haben, ermöglicht Benjamin eine Thesis über die Geschichte der Kunst. Er geht davon aus, dass die Veränderungen der Kunstformen prinzipiell mediale Veränderungen sind. Die Kunstwerke entstehen, wenn der Künstler sich eines Mediums bedient. Man spricht aber von neuen Kunstformen, wenn die geschaffenen medialen Produkte die „Verbesserungsfähigkeit" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 446] des jeweiligen Mediums transformieren, verändern oder weiter entwickeln[31]. Die Verbesserungsfähigkeiten der Medien, d. h. ihre medienspezifischen Elemente und Strukturen, ihre medialen Einrichtungen und Effekte, bearbeiten die Rezeptionsbedingungen der Kunstformen im Voraus und rufen ästhetische und soziale Vorurteile hervor. Kunstformen entstehen nicht alleine aus der bloßen Genialität des Künstlers, des Individuums, sondern aus den ständigen Transformationen der Ausdrucksmöglichkeiten der Medien.
Die Art der Transformationen hängt damit zusammen, welche technischen Erfindungen die Medien verändern und inwiefern die neuen medialen Produkte in der Gesellschaft etabliert und

---

[28] König Ammon meinte, dass die Schrift die Ägypter nicht unbedingt „weiser machen" und „ihr Gedächtnis erhöhen" könne. Das Gegenteil: „Denn wer dies lernt, dem pflanzt es durch Vernachlässigung des Gedächtnisses Vergesslichkeit in die Seele, weil er im Vertrauen auf die Schrift von außen her durch fremde Zeichen, nicht von ihnen her aus sich selbst die Erinnerung schöpft." Platon [um 380 v. C.], Phaidros, S. 274b. Fremde Zeichen spielen hier die Rolle der Apparatur in der Klage gegen die Photographie oder gegen den Film.
[29] Georges Duhamel [1930] nennte den Film „einen Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen". Zitiert nach Benjamin Bd. I, 2, S. 504.
[30] Adorno [1953] sah das Fernsehen als Beispiel der Kulturindustrie. In ihr wird die „Welt als Erscheinung" (S. 70), als Ideologie gezeigt. Dagegen war Benjamin der Meinung, dass die Welt nichts anderes als mediale Erscheinung sein kann, sei es eine Wahrnehmung des Mediums Körper oder eine durch andere mediale Apparaturen generierte. Deshalb ist die Theorie der Kultur eine Theorie der Phantasmagorien.
[31] Spielmann, Yvonne [2004] meint: „Neue Technologien entstehen in einem medialen, also gesellschaftlichen, technisch-ästhetisch und ökonomischen Setting, welches die Rahmenbedingungen, die Entstehung eines jeden neuen Mediums ausmacht." (S. 78)

akzeptiert werden. „Der Film dient dazu, den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt." [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 444] Diese Erklärung des Eintritts der Medien in das Alltagsleben ist übertragbar auf alle Kunstformen und Medien. Sie berühren direkt die menschliche Bildbetrachtung: Sie verändern die Mensch-Welt-Beziehungen, die Weltanschauungen, die Lesarten.

Der Zweifel daran, dass Photographie auch Kunst sein kann, rührt daher, dass die Apparatur der Photographie, im Gegensatz zu Pinsel, Stift und Leinwand bei der Malerei, wesentlich artifizieller erscheint, weil sie neuer ist. Benutzer von Medien arbeiten mit Apparaturen, Werkzeugen: „L'objectif est un instrument comme le crayon ou le pinceau" [Louis Figuier um 1859, zitiert nach Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 836]. Diese Apparaturen hinterlassen in ihren Produkten nicht nur Spuren ihrer Produktionstechnik, sondern erzeugen in ihnen eine mehr oder weniger akzeptierte Wahrnehmung der Wirklichkeit. Medien, wie Benjamin oft sagte, sind „Aufnahmeapparaturen der Wirklichkeit", die Perspektiven erzeugen, die dem menschlichen Sinne nicht zugänglich sind. Die Behauptung, dass die Geschichte jeder Kunstform bzw. literarischer Gattung „kritische Zeiten" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 463] habe, kann im Kontext dieser medialen Verkettungen verstanden werden. In den experimentellen Phasen werden die Transformationen auffällig und teilweise noch schockierend. Der Traditionszusammenhang – die Kritiker, die Gesellschaft, das allgemeine Publikum – reagiert negativ auf diese hybriden Mischungen. In den ‚Verfallszeiten' der Kunst attackiert man die neuen medialen Produkte, die noch nicht etablierten Kunstformen: Sie seien „Barbarismen", „Extravaganzen", „Kruditäten" [Benjamin, 1934b, Bd. II, 1, S. 463], wie Benjamin in Bezug auf Dadaismus, Surrealismus und Futurismus sagt. In diesem Zusammenhang wird die sichtbare Anwesenheit der neuen und fremden Medienelemente in den traditionellen Kunstformen als dekadent bezeichnet.

Sobald jedoch die neue Kunstform akzeptiert, nämlich popularisiert, benutzt und geschätzt wird, tritt sie in Traditionszusammenhänge ein und konstituiert einen Ausgangspunkt und ein Vorbild für weitere Kunstformen. Solange neue Kunstformen, neue mediale Produkte, neue Medien noch nicht sozial akzeptiert werden, werden sie disqualifiziert und je nach Gesellschaft verboten[32]. Das Wort „Kruditäten" kann innerhalb der medialen Verfahren als „noch nicht fertig" gelesen werden. Krud heißt „roh", „ungekocht" („crudo" auf Spanisch). Die „crudités de l'art" [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 733] sind mediale Mischungen, die noch störend auf den Betrachter wirken. Sie wirken ungewöhnlich, weil die Spuren ihrer technischen Mischungen sichtbar sind. In den Benjaminschen Überlegungen ist die Verkettung von Medien nicht in allen medialen Produkten gleichermaßen sichtbar, störend. Verkettungen von Medien sind zuerst „bei einem veränderten technischen Standard" [Benjamin, 1935, Bd. I, 2, S. 501] und dann aus wirtschaftlichen, politischen, sozialen, ästhetischen Gründen mehr oder weniger gelungen. Dioramatische Literatur wirkt verstörender als panoramatische; so dadaistische Gedichte verstörender als poème en prose und der Stummfilm befremdlicher als der Tonfilm. In der Benjaminschen Mediengeschichte bedeutet die „Verkettung der Medien", dass alte mediale Produkte nicht aussterben; sie werden von den neuen aufgesogen und verbessert. So gesehen, bleiben die alten technischen symbolischen Erfindungen in den jüngsten immer gespeichert, latent, jeder Zeit auf- und abrufbar wie das Daumenkino im Film. Als Beispiel dafür zitiert Benjamin die ‚ähnlichen gleichen' Heidelandschaften Titorellis, des Malers im *Prozess.* Seine Bilder sind mediale Anverwandlungen und Bearbeitungen von alten Bildern: Die Gemälde Titorellis unterschieden sich nicht voneinander in dem Sinne, dass das eine die Vorlage des anderen war, sondern darin: Das zweite „war aber nicht ähnlich, es war vielmehr die völlig gleiche alte Heidelandschaft." [Zitiert nach Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 675]. Dazu kommentiert Benjamin: „Definition des Modernen als das Neue im Zusammenhang des immer schon Dagewesnen. Die immer neue, immer gleiche Heidelandschaft bei Kafka […] ist kein schlechter Ausdruck dieses Sachverhalts". [Benjamin, 1940, Bd. V, 2, S. 675]. Ein Sachverhalt, der nicht nur in der technischen und manuellen Reproduktion der Kunst- und Literaturwerke liegt, sondern auch in ihrer Semantik, die erst

[32] Bekannt ist das alttestamentliches Bilderverbot: „Du sollst kein Bild dir machen, noch eine Abform dessen, was im Himmel droben ist oder auf Erden unten oder in dem unterirdischen Gewässer!" *Exodus* 20, 1-7.

entsteht – wie Jäger vorgeschlagen hat –, wenn ihre Zeichen[33] de- und neu kontextualisiert werden.

3. Ludwig Jäger: Medien: Verfahrensort der kulturellen Semantik

Die zweite medienwissenschaftliche Perspektive, die der Erforschung der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien zugrunde liegt, unterscheidet sich von der Benjaminschen in ihrem epistemologischen Fundament, jedoch nicht in ihrer Bestrebung, die Medialität der Kultur hervorzuheben. Jägers Vorschlag stimmt im Großen und Ganzen mit dem von Benjamin überein, obwohl Jäger in seinen Arbeiten kein einziges Mal Benjamin ausführlich kommentiert[34] und obwohl Jäger den Begriff der „Auflösung der Aura" [Jäger 2007, S. 27] sehr vehement kritisiert[35]. Jäger geht nicht von einer historischen und soziologischen Betrachtung der Veränderungen von Darstellungsmodi durch Medien aus, sondern von den semantischen Verfahren zwischen Symbolsystemen, Diskursen und kommunikativen Plattformen. Während Benjamin sich mit den Veränderungen der menschlichen Wahrnehmungen durch die Medien als Grundlage für die kulturgeschichtliche Forschung auseinandersetzt, setzt sich Jäger mit einer „medialen Anthropologie des Menschen" [Jäger, 2002, S. 28] als Basis kultureller Semantik auseinander. Benjamin verteidigte den Kunststatus der Photographie und des Tonfilms und antizipierte die daraus resultierenden Transformationen der Literatur- und der Kunstformen. Die Auseinandersetzung mit den semantischen Verfahren von Sprache und Hypermedien begründet die Kritik Jägers an apokalyptischen Medienkritikern bzw. an hartnäckigen Vertretern der Schriftkultur.

Die Beschäftigung Ludwig Jägers mit dem medialen Charakter der Kultur stammt aus einer disziplinären Frage des Jahres 1994. Er fragt nach der Krise der Germanistik im Medienzeitalter, d.h. er fragt nach den „medialen Bedingungen" [Jäger und Switalla 1994a, S. 7][36] der Sprach- und der Literaturwissenschaft[37]. Jäger versucht „die mangelnde Zeitgenossenschaft der Philologien" [Jäger, 1994, S. 10] aufzuklären. Worin besteht dieser Mangel? In ihrer Verankerung in einem einzigen kulturellen Traditionszusammenhang: dem des Buches. Dieser kulturelle Traditionszusammenhang sieht das Buch als Text, als Symbolsystem, statt als Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit. Für Jäger – Benjamin wäre mit ihm einverstanden – ist die Spezialisierung der Philologien auf die Schrift als Symbolsystem Folge der institutionellen und gesellschaftlichen Durchsetzung der Schrift als dominierendes Medium nach der Erfindung des Buchdrucks: Die Philologien stellten eine politische Nebenwirkung der Schriftkultur dar, die von der Aufklärung bis zu jüngsten Textwissenschaften wirkt.

Diese Dominanz hat ein Denkmodell etablieren können, das im zwanzigsten Jahrhundert nicht nur die Literatur sondern die ganze Kultur ausschließlich als *Text* [Genette, 1966, Kristeva, 1967] hat lesen wollen und darüber hinaus den Text als höchste Instanz der Kultur und sogar der Vernunft sieht. Die Dominanz der Schrift in der Kultur lässt übersehen, dass sich die Schrift selbst ständig veränderte und zwar durch ihre engen Beziehungen zu anderen Medien. Der Mangel der Literaturwissenschaft wäre daher ihre Unfähigkeit, die Darstellungsmodi der Literatur als

---

[33] Jeder Bestandteil des Kunstwerks gilt als Zeichen. Nach Eco [1988] „signo es lo que puede interpretarse" [Eco, 1988, S. 340]. In diesem Sinne sind alle Elemente der Werke Kafkas, seien sie symbolisch oder materiell, reproduzier- und interpretierbare Zeichen.

[34] Jäger erwähnt Benjamin in den unten kommentierten Arbeiten zwei Mal und ganz nebenbei. Das erste Mal 2002, als Jäger die Thesen Jean Baudrillards über das Verschwinden der referentiellen Vernunft kritisiert. Und das zweite Mal 2006, als Jäger die Arbeit von Michael Wetzel (2002) „Walter Benjamins Interlinearversion des Übersetzens als Inframedialität" zitiert.

[35] Wenn die Diskussion über die Aura davon ausgeht, dass es ein Original wirklich gibt, dann wird sie undurchführbar, weil es in der Kultur kein Original gebe. Mit diesen Worten hat Jäger in Freiburg 2006 während seines Vortrags die Frage nach der Aura beantwortet.

[36] Die Arbeiten Jägers werden im Folgenden nach einzelnen Beiträgen in kollektiven Publikationen mit Jahrgang in Klammern direkt im Text zitiert.

[37] Dieselbe Frage stellt Frank Hartmann [1999] in der Philosophie: Ist das Philosophieren in den neuen Medien möglich? Gibt es überhaupt eine Medienphilosophie? Hat die Philosophie was mit Schrift zu tun?

verkettet mit denen anderer Medien zu erkennen, d.h. ihre Entstehungs-, Zirkulations- und Interpretationsverfahren als Passagen zwischen unterschiedlichen Medien zu verstehen. Literatur entsteht durch die Mittelbarkeit des menschlichen Weltbezugs, deren Verfahrensort alle vorhandenen Medien einer Epoche bilden. Literatur entsteht nicht nur durch und aus Literatur und wird nicht nur in Form von Texten verbreitet. Umgekehrt: Schon immer ist die Literatur von anderen Medien beeinflusst und in Medien transformiert und kommentiert worden. Literatur wurde in allen Kulturen und Epochen ritualisiert, inszeniert, oralisiert, visualisiert,[38] musikalisiert und jüngst photographiert, verfilmt, digitalisiert.

3.1 Diskurse des Schriftmythos

Woher kommt diese privilegierte Rolle der Schrift in der Kultur? Für Jäger sind die neuen und alten Verteidiger der Schrift Vertreter eines alten Mythos bzw. Diskurses[39]: des eines „selbstmächtigen Erkenntnissubjektes" [Jäger 2002, S. 22], das zuerst Descartes [1545] und dann Kant [1781] formuliert hatten. In der Mediengeschichte Jägers basiert daher der Schriftmythos auf zwei anderen Mythen: Des Ichs und der Vernunft[40]. Die Väter der Schriftkultur – Jäger bezieht sich hier ausschließlich auf Ong [Jäger 2004a] – haben diese Mythen verbreitet und etabliert, um nicht-schriftliche Kulturen/Medien zu disqualifizieren: Ong ist der Meinung „dass Menschen in nicht-literalisierten Kulturen nicht zu materiallogischem und abstraktem Denken fähig" seien. [Jäger, 2004a, S. 25]. Deswegen sei die Schrift das Instrument der Wissenschaft, der Vernunft, der Akademie geworden; die gesprochene Sprache und andere Medien seien Formen des Dogmatismus und der Irreflexion. Und weiter: wissenschaftliche Texte seien objektiv, logisch, realistisch, etc. Sie stellten den Menschen in einen direkten Bezug zur Welt; dagegen seien die Produkte anderer Medien subjektiv und irrational. Dass das Umgehen mit Texten eine entscheidende, intellektuelle, pädagogische Tätigkeit in der Schule sei und dass Fernsehen und Internet dagegen gefährlich für die Kinder seien, sind nur zwei der jüngsten Aussagen dieses Schriftmythos. Ältere Aussagen wie das Bilderverbot wurden oben bereits erwähnt.
2004 untersucht Jäger diesen Diskurs der Schriftkultur mit einer weitergehenden Fragestellung nach der kognitiv privilegierten Rolle der Schrift gegenüber der Mündlichkeit und den nicht-verbalen Medien in der multimedialen Massenmediengesellschaft. Jäger folgt den Studien von Jan Assmann [1992] über die Geschichte der Schrift innerhalb des kulturellen Gedächtnisses. Assmann hat geschildert, dass die Schrift als Medium nicht immer mit der Vernunft assoziiert gewesen war und nicht immer eine privilegierte Rolle in der Wissensvermittlung innehatte. Die Entstehung der Schrift um 3000 v. Chr. stimmt historisch gesehen nicht mit der der Vernunft-Diskurse überein. Erst nach der Erfindung des Buchdrucks 1451 wurde die Schrift in Europa mit der Vernunft/Wissenschaft direkt verbunden, obwohl sich ihre wissenschaftliche Macht in den vorherigen Jahrhunderten immer auch aus Bildern gespeist hatte [Walther und Wolf, 2005]. Und die Durchsetzung dieses Diskurses folgte Jahrhunderte später durch die Aufklärung, die nicht nur die Schrift als Institution sondern auch ihre Produkte (Bücher ohne Bilder) in der Wissenschaft festsetzte. Das Medium Schrift hatte sich in einer gewissen Medien- und Diskurskonkurrenz über tausend Jahre lang etabliert. Die gelungene Etablierung ergibt sich durch die Macht bestimmter Institutionen (Kirche, Universität, Staat), die die Schrift als Instrument und Ort des Lernens gewählt hatten und zwar gegen andere Institutionen (Kunstbetrieb, Sport, etc.), die nicht-schriftliche Medien unterstützt und entwickelt hatten. Schrift war Assmann zufolge ursprünglich

[38] Die Geschichte der Buchmalerei hat darauf hingewiesen, inwiefern Bild und Schrift in allen Kulturen lange Jahrhunderte eng miteinander verbunden waren [Walther und Wolf, 2005] und zwar in komplementären interpretatorischen Beziehungen.
[39] Der Terminus Diskurs wird hier immer im Sinne Foucaults [1970] verstanden werden, um ihn von Diskurs (Gattung, Textsorte, Kunstformen) zu unterscheiden. Diese Unterscheidung ist bedeutsam in Jägers Modell.
[40] Das Vernunft-Buch Wolfgang Welschs [1993] ist eine Geschichte der europäischen Vernunft-Diskurse innerhalb des Mediums Schrift. Es handelt sich um die Opposition der Begriffe ‚intellectus' und ‚ratio' oder Vernunft und Verstand, die oft mit *logoi* (Diskursarten) und Diskursen identifiziert werden. In diesen Vernunft-Diskursen spielen nicht-verbale Medien kaum eine Rolle. Welsch zufolge muss man das Gefühl haben, dass es außerhalb der Schrift keine Vernunft gäbe?

ein Kontrollinstrument, eine Rechenmaschine, und wurde im Laufe der Jahrhunderte mit Gewalt und Überzeugung die Plattform der Erziehung, der Wissenschaft, der Politik – mit einem Wort: der Kultur. Anderen Medien wurde dabei in eine sekundäre Rolle zugewiesen oder sie wurden, wie in der Schule, sogar weggelassen[41]. Damit entlarvt Jäger jene zusammengehörigen Mythen: er stellt nicht medienspezifische Elemente gegenüber oder identifiziert Medien mit Denkweisen und Diskursen, wie das bei Ong der Fall war. Dass Mündlichkeit und Schriftlichkeit nicht bloß verschiedene Medien sind, sondern ebenso verschiedene Denkweisen, bedeutete nach Ong, dass die Mündlichkeit im Gegensatz zur Schriftlichkeit nicht innovativ, nicht begrifflich, nicht kausal sei [Ong, 1982, S. 31]. Jäger geht nicht von der Opposition zwischen Schrift und anderen Medien aus. Medien – seien sie skripturalen, oralen, pikturalen, instrumentalen, analogen oder digitalen Ursprungs – ergänzen einander, in ihren Ausdrucksmöglichkeiten, Deutungsmustern und Weltbezügen.[42]

In diesem Zusammenhang wäre die Vernunft, wie oben bereits erwähnt, nicht das Wesen des Menschen, da das lineare, historische, logische Denken nur eine unter zahlreichen anderen erschaffenen Denkweisen und Aufnahmeapparaturen der Wirklichkeit sei. Lineares Denken ist ein Effekt sozial akzeptierter medialer Produkte. Diskurse entsprechen nicht medienspezifischen Elementen und Strukturen, sondern etablierten und institutionalisierten Deutungsmuster. Das beste Beispiel dafür ist die Alphabetisierung von mündlichen Kulturen. Die Idee des logischen menschlichen Denkens als präformierte Struktur der Sprache wurde in den Schriftkulturen durch die Schule, die Akademie und die Bücher eingesetzt. Das heißt aber nicht, dass alle wissenschaftlichen Texte aller Kulturen linear, kausal und logisch argumentiert geschrieben werden müssen[43]. Wissenschaftliche Bücher in und außerhalb Europas dürfen nicht-lineare, alogische, visuelle Welten darstellen. Benjamins *Passagen-Werk* ist ein hervorragendes Beispiel dafür. Die Etablierung der Schriftkultur und ihre Diskurse bedeutet auch nicht, dass alle Menschen sich nur durch Texte wissenschaftlich ausdrücken können. Selbst die wissenschaftliche Darstellung der Wirklichkeit ist von der Art der Medien abhängig[44].

Jäger zufolge stellt die Krise der Germanistik (bzw. der Philologien: Diskurs der Schriftkultur) in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, d.h. auf dem Gipfel der digitalen Massenmediengesellschaft, kein bloßes ‚Altmodischgewordensein' der Philologie bzw. der Literatur- und Sprachwissenschaft dar; sie bedeutet, nach Jäger, dass sich die extrem auf Texte spezialisierten Gesellschaften an die zeitgenössischen Medienkonditionen der Kultur noch nicht angepasst haben oder es nicht anpassen wollen. Benjamin zufolge haben andere Medien aller Epochen immer sowohl den Schreibakt als auch den Lesakt in ästhetischen und sozialen Hinsichten beeinflusst; aber nie so wesentlich transformiert wie seit der technischen Reproduzierbarkeit. Für die medientheoretische Betrachtung der Kultur Jägers haben mediale Produkte wie Remakes, Samplings, Appropriation-Art – um einige Beispiele Jägers zu erwähnen – mehr oder weniger die medialen Bedingungen der Schriftkultur gelenkt, ihre Rezeptionsbedingungen verändert und dadurch Texte anders lesbar gemacht. Je nach den Bezugnahmen, die ein literarisches Werk auf andere mediale Produkte nimmt oder nach dem medialen Zusammenhang, in den es gebracht wird, erhält es in sozialer und ästhetischer Hinsicht einen neuen Sinn, einen Gebrauch. Kurzum: Bei der medientheoretischen Betrachtung der

---

[41] Die Nebenwirkungen der Schriftkultur sind heutzutage immer noch stark: Jeder muss unbedingt Rechtschreibung und Grammatik lernen und anwenden, um eine Position in der Gesellschaft erreichen zu können; Farben und Klänge sind keine Voraussetzung für Schul- und Arbeitserfolgs.

[42] Jesús Martín-Barbero [2003] formuliert eine ähnliche These wie Jäger: audiovisuelle Medien können auch eine große Rolle in der Schule spielen. Er plädiert für eine „pluralidad de los alfabetos", um die „Razón dualista" (S. 45) zu beenden, die das Buch in Gegenüberstellung der Medien privilegiert.

[43] Die Schrift ist tatsächlich ein relativ neues Medium: „En el sentido considerado traditionalmente en Occidente, entonces, la escritura acompana al hombre desde una época reciente: en realidad casi toda su historia se ha hecho en ausencia de esta invención. Además hubo culturas que florecieron y desaparecieron sin conocerla." [Bustamante Zamudio, 1995, S. 120]

[44] Borges [1931] hatte seine These über die „Postulación de la realidad" folgendermaßen formuliert: Der Unterschied zwischen wissenschaftlichem und nicht wissenschaftlichem Text sei der jeweilige Stil. Sie sind „dos procederes" (S. 155). Der erste „se limita a registrarla [die Wirklichkeit]"; der zweite „la representa" (S. 156). Paul Feyerabend [1984] war ähnlicher Meinung: Die Wissenschaft operiert „immer nur einem bestimmten Stil gemäß" (S. 76).

Literatur handelt es sich um eine Semantik und eine Ästhetik der Literatur, die Folge eines Zusammenwirkens medialer Produkte sind. Dagegen konzentriert sich die textanalytische Betrachtung – selbst wenn sie das rezeptionsästhetische Anliegen Wolfgang Isers [1976] annehmen würde – auf symbolsystemisch spezifische Aspekte, die in einer Vorstellung der Literatur als einzigartiges und getrennt behandeltes Medium konstant bleiben müssen. Literaturinterpretation wird auch in diesem Zusammenhang ausschließlich als Textproduktion verstanden [Schutte, 1990]. Eine solche Betrachtung der Literaturinterpretation bevorzugt das abstrakte Zeichen vor der konkreten und veränderlichen Materialität des Zeichens. Anders gesagt, das Zeichen hätte bereits die Erklärung für seine Ausdeutung in sich gespeichert. Diese Perspektive geht von einer radikalen Trennung zwischen nicht schriftlichen und schriftlichen Produkten aus. Die ersteren seien auf keinen Fall angemessen, einen literarischen Text zu interpretieren. Deshalb übersieht diese Literaturinterpretation den medialen Charakter des Zeichens, seine materielle Beschaffenheit, in der sich das Zeichen auf jeden Fall konkretisiert. Dieser materielle kommunikative Aspekt des Zeichens ist ursprünglich veränderlich und hat die Fähigkeit, sich mit vielen anderen medialen Produkten, Symbolsystemen und Diskursen zu verschmelzen.

3.2 Die Pluralität der medialen Mensch-Welt-Bezüge

Die Krise der Massenmediengesellschaften, die die Verteidiger der Schriftkultur – seien es Adorno oder Baudrillard – angesprochen haben, war keine kognitive Krise, wie sie meinten. Audiovisuelle, elektronische, digitale Medien entfalten und bereichern die bereits geschaffenen menschlichen Wahrnehmungen. Die Kritik des Schriftmythos durch Jäger ist insofern ein Plädoyer für die Pluralität der Mensch-Welt-Bezüge. Wenn man die neuen Medien doch für Auslöser einer Krise hält, wird diese Krise zu einer Diffamierung anderer Medien. Die Kritik an den Massenmedien ist eine hartnäckige Ablehnung der Intermedialität des Wissens und des Bewusstseins, um eine junge Formulierung zu benutzen [Bern, 2004]. Kritiker des Fernsehens und der elektronischen Medien fundierten ihre Argumentation immer noch auf den Kantischen aufklärerischen Mythos, dass die Schrift bzw. die Sprache das Medium des Denkens sei oder zumindest, dass sie dem „historischen, wissenschaftlichen, linearen Denken“ [Flusser, 1985, S. 35] entspreche. Diese Kritiker meinen, Schrift stelle direkte Verbindungen zwischen dem Subjekt und der Welt her und sahen deshalb die Schriftkultur als Fundament der Vernunft und des Bewusstseins [Jahraus, 2003]. Davon ausgehend fürchten die Verteidiger der Schriftkultur, dass die Invasion der neuen audiovisuellen Medien die ganze Menschheit in eine kollektive Regression führen werde, deren Konsequenz eine Ersetzung der realen Welt durch eine mediale virtuelle Welt wäre. Die digitalen Medien hätten die Realität durch Hyperrealismus ersetzt und dadurch die Menschen in eine absolut illusionäre Welt (die Welt der technischen Bilder) versetzt, in der die Konsumenten der Medien keine direkte Erfahrung der Realität haben können. Baudrillard, der Benjamin wegen seines Optimismus gegenüber den neuen Medien sehr stark kritisiert hat, beschrieb diese Situation als „Verschwinden der referentiellen Vernunft“ [Baudrillard, 1976, S. 89]. Der Verfall der Aura wird von Baudrillard als Verlust der Vernunft, als Verfälschung der Wahrheit interpretiert.
Jäger greift auf diese letzten Vermutungen über die unmittelbaren Mensch-Welt-Beziehungen zurück und formuliert eine Gegenthese, die noch radikaler als die Benjaminsche klingt. Während Benjamin die Kultur als phantasmagorische Kreation der Medien (Traumhäuser) definierte, argumentiert Jäger, dass Menschen keinen Weltbezug ohne Medien herzustellen vermögen. Die Wirklichkeiten der medialen Inszenierungen – seien sie verbal oder nicht-verbal – sind die einzigen Welten, die die Menschen erschaffen können. Menschen konzipieren die Welt nicht medienfrei, nicht apparatfrei, wie die Theorie des Mentalen verbreitete, d.h. durch eine Sprache

des Geistes bzw. des Denkens. Eine vormediale Vernunft bzw. Kognition existiert Jäger zufolge nicht. Der Weltbezug des Menschen ergibt sich immer durch irgendeine Form der Medialität.[45]
Die sogenannte Krise des Realen, die Ersetzung der wahren Welt durch eine virtuelle, simulierte, wie es die apokalyptischen Diskurse gegen die neuen Medien beklagen, ist nach Jäger keine Krise des Mentalen, sondern eine Erweiterung der Verfahren des Mentalen[46]. Selbst wenn es doch eine Krise gäbe, wäre sie nur dieselbe neue Anwendung der alten kulturellen Störung der etablierten Traditionen durch die jüngsten Medien. Es ist bekannt, dass die Entstehung der Sprache dem Menschen ungeheuere körperliche und kognitive Veränderung gebracht hat. Diese Veränderungen sind mit denen der Höhlenmalerei oder der Musik vergleichbar, die sicherlich die menschliche Existenz durch eine andere Darstellung der Welt transformiert hatten. 3000 Jahre v. Chr. erzeugte die Schrift für die Menschen eine neue Kultur, heute tut dies das Internet. Jede Epoche fühlt sich modern, meinte Benjamin: Das Alte ist auch das Neue. Jede Epoche entdeckt ein revolutionäres Medium und transformiert die ganze Kultur und den Menschen selbst. Um es mit Benjamin zu sagen, die Klage gegen Fernsehen und Internet ist das Ergebnis einer Erschütterung der Kultur, die die jüngsten kommunikativen Erfindungen hervorbringen. Keine Krise der Vernunft, sondern die Vielfalt der Vernunft.
Dieses Unbehagen, das z.B. durch die Hypermedien produziert wurde, stellt die etablierten modernen Schriftmedien aus verschiedenen Gründen in Frage: 1) Die Hypermedien des einundzwanzigsten Jahrhunderts bringen unbekannte Wahrnehmungen und Weltbezüge hervor, die die etablierten Medien noch nicht hatten. 2) Die Hypermedien heben kommunikative und semantische Verfahren hervor, die in den alten Medien wie Schrift unsichtbar waren, weil sie sozial und technisch versteckt waren und auf den Benutzer nicht mehr störend wirkten [Jäger 2004d]. Jäger nimmt den ‚Referenzverlust' der elektronischen Medien ernst und fragt sich, ob der Weltbezug, den die Schrift bzw. die Sprache ermöglicht, wirklich direkte Verbindungen zwischen Menschen und Welt hergestellt hat. Dass die audiovisuellen Medien – im Gegensatz zur Schrift – die Realität in Imagination transformiert hätten, würde bedeuten, dass die Schrift nicht nur Wahrheitskriterien sondern auch eine besondere Angemessenheit für den echten Weltbezug besitzen würde.
Jene Argumentation über die natürliche Beziehung zwischen Vernunft/Bewusstsein und Schrift [Kant, 1781; Ong, 1982, Jahraus, 2003] wurde umso weniger überzeugend, als andere Medien so massiv wie die Schrift gebraucht wurden und ihre Fähigkeiten gezeigt haben, Wissen zu schaffen, es zu speichern und mit seiner ständigen medialen Umwandlung neues Wissen erzeugen zu können. Z.B. ist die vermutete Unfähigkeit der Mündlichkeit, die Rede verarbeiten zu können, weil sie Worte nicht festhalten konnte, in der Anthropologie und in der Medienwissenschaft nicht unumstritten geblieben: Tausendjährige mündlich tradierte Kulturprodukte überleben in modernen Gesellschaften nicht bloß durch die Schrift[47]. Mündlichkeit und Schriftlichkeit lassen sich von anderen Medien beeinflussen und beide beeinflussen gleichzeitig andere Medien. Sie können sogar ihre Rollen tauschen. In der Geschichte der kommunikativen Medien sind die medialen Übergänge und Verkettungen immer möglich gewesen: Schallplatte, CDs, Rundfunk und Computerprogramme sind nur die neuesten bekannten Technologien, welche die Stimme bereichern können. Sie weisen darauf hin, dass die Oralität sowohl in der alten als auch in den modernsten Kulturen eine entscheidende Rolle spielt. Man spricht heutzutage von einer

[45] Sybille Krämer [2005] bezeichnet die Überlegungen Jägers als „semiologischer Konstruktivismus" (S. 153) und meint damit, dass die Sprache im Zentrum der kognitiven Verfahren steht. Wenn das so wäre, dann wäre auch Jäger im Schrift/Sprache/Mythos gefangen geblieben. Bezüglich dieses Aspektes ist Jägers Argumentation unklar. Manchmal gibt es Semantik auch ohne Sprache, manchmal wird argumentiert, dass die Semantik „aus der Mikrologik der Sprache über die Schrift in andere mediale Formate ausgewandert" sei [Jäger, 2004d, S. 65]. Dagegen zeigen Jägers Beispiele aus der Musik ausdrücklich: Auch nicht-verbale Medien erzeugen eine Semantik. Hier wird diese letzte These vertreten.
[46] Jäger teil die Argumentation von Luhmann [1987]: „Es gibt keine Information außerhalb der Kommunikation, es gibt keine Mitteilung außerhalb der Kommunikation, es gibt kein Verstehen außerhalb der Kommunikation" (S. 50). Solche autopoietische Semantik ist nicht ohne weiteres zu verstehen. Benjamin zufolge sei die Semantik ohne Medien undenkbar; Medien aber seien von Menschen eingerichtet, kreiert. Menschen treten in Medien ein. Medien seien fensterlose Häuser.
[47] Ein gutes Beispiel dafür ist die amazonische Kultur der Tikuna, die ihr Wissen seit hunderten von Jahren und auch heute noch durch die Yanchama-Malerei tradiert. Siehe Vivas-Hurtado, 2002. Mündliche Kulturen gelten als Gegenkulturen in technologisierten Gesellschaften [Silva Vallejo, 1997].

sekundären Mündlichkeit [Ong, 1982], die jeden Tag wichtige neue Funktionen erreicht, sowohl in der Wissenschaft als auch in der Erziehung. Die erste Phase der Mündlichkeit soll vor vierzigtausend Jahren begonnen haben, als der Homo sapiens die Sprache entwickelt hat. „Natürlich haben sich im Zuge der kulturellen Entwicklung und insbesondere der Mediengeschichte – über den Graphismus des Paläolithikums, die Schrift, den Buchdruck bis zu den elektronisch-digitalen Medien – die Struktur, Reichweite und Komplexität von Symbolsystemen ebenso wie ihre Vernetzungsdichte gewandelt." [Jäger, 2002, S. 28].

3.3 Ein kognitiver, semantischer Mediums-Begriff

Statt zu fragen, was ein Medium[48] überhaupt ist, fragt Jäger, Nelson Goodmans Modell [1976] anwendend, ‚wann' Medien werden. ‚Was ist das Ding-Medium?' ist eine Frage, die das Wesentliche des Dings zu definieren versucht. Um dieses Ziel zu erreichen, kann eine solche Frage mit zwei gegenübergestellten Methoden beantwortet werden: Entweder wird das Wesen in res oder ante res gefunden. Jäger fragt nicht nach dem Wesen des Mediums, sondern nach dem Medium-Werden des Dings, d.h. nach seiner Funktionalität in der Kultur. Die Frage lautet nicht, was ein Medium überhaupt ist, oder sein sollte, sondern warum Menschen ununterbrochen Medien schaffen und darüber hinaus was Menschen mit und durch Medien machen. Dies kann nur post res veranschaulicht werden. Erst wenn das erschaffene Ding (das Medium) gebraucht wird – nicht vorher, in seiner vormentalen abstrakten Existenz –, lässt es sich verstehen. Auch nicht in seiner Dinghaftigkeit lässt sich das Medium begreifen, weil es eine Mischung von Materialität und Symbolsystem ist. Es wäre eine bloße Beschreibung des Gestells, wenn man sagen würde, dass Medien nur Geräte sind. Dies wäre ungenügend, um erklären zu können, warum Menschen aller Epochen und Kulturen Temporalität und Ewigkeit in den Medien gespeichert haben.
Jägers veränderte Perspektive bringt den Gebrauchswert des Mediums in seiner kognitiven und semantischen Funktionalität zurück. Jägers Perspektive unterscheidet nicht zwischen guten und schlechten, logischen und unlogischen, wissenschaftlichen und unwissenschaftlichen, fiktiven und realistischen, alten und neuen, schriftlichen und nicht-schriftlichen Medien, wie die apokalyptischen Mediengegner. Jäger fragt einfach, wozu die Medien gebraucht werden. Diese Frage geht davon aus, dass alle Medien – egal welche technischen, diskursiven und symbolsystemischen Strukturen und Elementen sie besitzen – von Menschen geschafft und benutzt werden, um Kulturen zu verwalten, zu entwickeln. Eine Geschichte der Medien berichtet, inwiefern die Medien und die Menschen seit dem homo sapiens eng miteinander verbunden sind.
Die Beschreibung dieser Bindung Medien-Menschen ist bei Benjamin von architektonischen und psychoanalytischen Ansichten geprägt: Medien sind Traumhäuser. In ihrem veränderbaren Interieur entstehen und transformieren sich die Kulturen. In ihrem Interieur leben die Menschen wie in einer fensterlosen Welt. Jäger ergänzt und erläutert aus einer aktuellen Medienkulturwissenschaft diese Benjaminsche Vorstellung der Mediengeschichte. Medien werden Traumhäuser, weil sie die Welt[en] erzeugen. Benjamin spricht von Darstellungsmodi der Wirklichkeit; Jäger, Goodman folgend, von semantischen „Welterzeugern" [Goodman, 1976]. Durch konstruierte Wahrnehmungen in den Medien erzeugen Menschen Welten. In diesen symbolischen Welten leben und organisieren sich Menschen. Und darüber hinaus, obwohl es paradox scheint, nehmen Menschen mit Medien Bezug auf die Realität. Daher jedoch müssen Realität und kreierte symbolische mediale Welten nicht unbedingt übereinstimmen[49]. Eher

[48] Der Terminus „Medium" wird in der Medienwissenschaft je nach dem theoretischen Horizont unterschiedlich definiert und gebraucht. Die drei Haupttendenzen verstehen das Medium entweder als semiotisches System und/oder als Übertragungskanal von Informationen oder als Kommunikationsorganisation. Die Forschung der Medien beschränkt sich nicht auf das Studiun der Symbolsysteme und Apparaturen, sondern reicht bis zum Studium der daraus hervorgegangenen Kulturen: von den visuellen, oralen, skripturalen bis zu den audiovisuellen und digitalen Kulturen. Einen Überblick über verschiedene Verwendungszusammenhänge und Verständnissen des Terminus „Medium" geben Faßler [2001], Helmes und Köster [2002] und Raible [2006].

[49] In Jägers Beschreibungsmodell unterscheidet sich deutlich Wirklichkeit von Welt, wie es Goodman formuliert hatte. Beide greifen auf Wittgensteins [1918] *Tractatus* zurück, wo klar gesagt wird: „Der Satz konstruiert eine Welt mit Hilfe eines

umgekehrt: Die Welten, die die Medien erzeugen, sind klarerweise nur Darstellungen der Realität, d.h. symbolische Einrichtungen[50].
Medien erzeugen Welten in vielen Hinsichten: Erstens, Medien bedienen sich komplexer Apparaturen, Maschinen, um Dinge herzustellen. Die Hervorbringungen der Medien, ihre medialen Produkte, sind hoch technisierte Erfindungen per excellence. So gedacht ist die Schrift nicht nur Symbolsystem oder Sprache des Denkens, sondern auch ‚Maschine'. Eine Maschine, die unzähligen Produkte herstellen kann. Zweitens, mediale Produkte aller Materialität ergänzen und verändern die menschliche Wahrnehmung, die fünf Sinne des Menschen. In dieser Dialektik zwischen kreierten Medien und Benutzern spielen die Symbolsysteme eine weitere Rolle. Dank der Symbolsysteme archivieren und bearbeiten Menschen ihre kulturellen Erfahrungen. Die Produkte der Symbolsysteme sind aber keine abstrakten Entitäten, sie existieren außerhalb ihrer materiellen Erscheinungen nicht. Sie sind von Apparaturen abhängig oder, besser formuliert, Bestandteile der Apparaturen, da sie in sie integriert sind. Die konkrete Erscheinung der Symbolsysteme in medialen Produkten ist von der Materialität des Mediums beeinflusst und gleichzeitig geschützt: Die kommunikative Materialität des Mediums, seine Medialität, gewährleistet und bewahrt das Gedächtnis und das Vergessen der Symbolsysteme. Ohne Medialität gäbe es keine Dynamik zwischen Gedächtnis und Vergessen. Ohne Medialität gäbe es nur Schweigen. Jedes Medium, je nach Stand der Technik, entwickelt eine bewegliche Plattform, in der seine Produkte jeder Zeit gelöscht oder aufgerufen werden können. Normalerweise ist diese technische Plattform eine Verbesserung einer vorherigen, nämlich der Plattform eines anderen Mediums. Daher bleiben die damaligen Komponenten versteckt gespeichert. Keinem Medium fehlt diese Gewährleistung des Vergangenen. Anderseits: Diese konkrete und materielle Einschreibung der Symbolsysteme auf eine Plattform ermöglicht die Prozessierung bzw. Aktualisierung medialer Produkte. Und drittens, was nicht weniger bedeutsam ist, erzeugen mediale Produkte gleichwertvolle Welten, die nur von Diskursen ausdifferenziert werden können. Mediale Produkte wirken nicht nur auf bestimmte individuelle Erfahrungen, sondern und vor allem auf geformte institutionalisierte Wahrnehmungen und gelernte Lebensweisen ein. Mediale Produkte übermitteln vorwiegend Vorkenntnisse und Diskurse. Mediale Produkte, je nach Gesellschaft, etablieren Denkweisen, welche die Menschen mit Hilfe der symbolischen Welten auf eine zielgerichtete Art und Weise sozialisierten.
Dass Medien aus Apparaturen, Symbolsystemen und Diskursen bestehen und dass sie ihre Bestandteile in Gang bringen, um Welten hervorzurufen, bedeutet, dass Medien in der Geschichte der Menschheit eine vorzugsweise kognitive Rolle gespielt haben. Benjamins Idee, dass die Medien die menschliche Wahrnehmung verändern können, erhält hier in der Jägerschen Theorie eine erkenntnistheoretische Erklärung: Mentalität und Medialität finden gleichzeitig statt. Erkenntnisse – die Zusammenwirkung von Wahrnehmung und Erfahrung – werden immer in den Medien mit hervorgebracht und durch die Medien prozessiert und sozialisiert. Medien helfen den Menschen bei Wahrnehmungs-, Deutungs- und Gedächtnisverfahren, weil Medien prinzipiell, Jäger zufolge, „semantische Darstellungssysteme" [Jäger, 2002, S. 24] einrichten. Ideen, Gedanken, Sichtweisen, Sitten, Traditionen entstehen nicht von selbst aus dem Nichts heraus. Ihr Ursprung ist in medialen Produkten verankert: Bilder, Bücher, architektonische Konstruktionen, musikalische Kompositionen, theatralische Aufführungen usw. beinhalten und bergen eine breite Skala von menschlichen Entdeckungen, die Lebensweise und Weltbezüge festsetzen. Mediale Produkte bringen semantische Erfahrungen der Vergangenheit mit sich und verkoppeln sie mit denen der Gegenwart. Die Verkettung der Ausdrucksmöglichkeiten medialer Produkte wirkt par excellence semantisch. Mediale Produkte verändern die semantische Ordnung der ehemaligen symbolischen Welten, indem sie in Interaktion mit fremden (neuen und alten) medialen Produkten treten. In jeder neuen medialen Einbettung der Kultur verändert sich die Semantik gründlich. Eine starke geschlossene Semantik widersetzt sich dem: Solange kulturelle Produkte isoliert behandelt

---

logischen Gerüstes" (4.023). Damit könnte die These Heideggers über die Trennung der Dichtung von der Technik [1950] widerlegt werden: die Dichtung ist auch ein Ge-stell, ein logisches mediales Gerüst. Mit Benjamin gesagt: eine Apparatur.

[50] Symbolische Einrichtungen kann eine weitere Erklärung für die Medien als Traumhäuser. Medien haben kein Draußen und kein Drinnen, wie das Möbius' Band.

werden, d.h. sich ihren ursprünglichen medialen Charakter bewahren, erfahren sie keine semantischen Transformationen und geraten in Stillstand – nämlich in dogmatischen Diskursen.
Im Rahmen dieser Theorie werden Medien der „semantische Verfahrensort" der Kultur [Jäger, 2004d, S. 64]. So werden Medien statt als Vermittler von Information vielmehr als semantische „Operatoren" gedacht und ausdifferenziert [Jäger, 2004a, S. 16]. Durch Operatoren-Medien orientieren sich die Menschen bei der Prozessierung von Semantik. Sie sind der Ort, wo die Semantik konstitutiv hervorgebracht und verarbeitet werden kann. Ohne Medien existierte keine Sinngenerierung, d.h. gäbe es keine Prozessierung der Kultur, nämlich keine Transformation. Auf der anderen Seite lassen sich mediale Produkte als Aktualisierung der semantischen Archive charakterisieren. Eine Photographie oder eine Rede ist keine Abbildung der Wirklichkeit, sondern, wie Benjamin sagte, eine neue Strukturbildung der Materie und daher eine Neuschöpfung der symbolischen Welten. In gleicher Weise ist die realistische Kunst bzw. die realistische Literatur keine Kopie der Gesellschaft, vielmehr ihre technisch-semantische Inszenierung.
Medien lassen sich ausschließlich durch ihre Funktionalität verstehen; nicht durch ihr Gestell oder durch ihre Diskurse. Kommunikationsmedien werden Medien, wenn sie die symbolischen Welten, Wahrnehmungen und Ordnungen hervorbringen. Sie ersetzen die Wirklichkeit durch eine Pluralität von Welten, die miteinander verbunden sind und wirken. Hier ist es hilfreich, daran zu erinnern, dass Benjamin den Kameramann, das heißt, die Zusammenarbeit zwischen Menschen und Maschine, als „Operateur" (Chirurg) verstand, und der Ansicht war, dass der Kameramann „tief ins Gewebe der Gegebenheit eindringt" [Benjamin 1935a, S. 459]. Im Film – und diese Ergänzung würde nach Jäger für alle Medien gelten – gibt es keinen „apparatfreien Aspekt des Wirklichen" [Benjamin 1935a, S. 459]. Erkenntnisse und Erfahrungen sind immer mittelbar. Sie finden immer mit Hilfe von Apparaturen, Symbolsystemen und Diskursen statt.
Kein Medium stellt eine kausale, unmittelbare Subjekt-Objekt-Beziehung her. Im Gegenteil: Der Schreiber, der einen Text schreibt, arbeitet ebenso wie der ‚Kameramann' mit einer Apparatur, einem Symbolsystem und einem Diskurs. Seine Darstellung der Wirklichkeit ist immer apparathaft, symbolisch und diskursiv geprägt. Er verwendet und transformiert bewusst oder unbewusst Vorkenntnisse, die im Voraus im Medium gespeichert und die in der Gesellschaft institutionalisiert und sozialisiert werden[51]. Medien konstruieren und vermitteln verschiedene Darstellungsmodi der Wirklichkeit, die je nach der epochalen Akzeptanz etabliert werden können und zwar durch die Macht bestimmter Institutionen bzw. Diskurse. Sowohl die alten (Sprache, Schrift, Bild) als auch die jüngsten Medien (Fernsehen, Internet) setzen eine technische, symbolische, diskursgeprägte, imaginäre Welt durch, die allmählich die Wirklichkeit ersetzt. Benjamin betont zu Recht, dass die Medien eine „neue Strukturbildung der Materie" [Benjamin, 1935, Band II, 2. S. 376] erschaffen. Jäger ergänzt diese These damit, dass alle medialen Produkte die kognitive Entitäten des Menschen beeinflussen, indem die menschlichen Gedanken von „den je spezifischen medialen Formaten der jeweils kommunikativ verwendeten Zeichenarten geprägt" sind [Jäger, Linz, 2004, S. 10]. Mit anderen Worten heißt dies, dass es keine Sprache des Denkens gibt, die „von den Kontaminationen durch das Mediale unberührt" bleibt [Jäger, 2004a, S. 16]. Mentalität – Denkweise und Deutungsmuster – kann nicht mehr „die Aura einer präkommunikativen, medienindifferenten und vielleicht sogar universalen ‚Sprache des Geistes' für sich verbuchen". [Jäger, 2004a, S.15-16] Mentalität, in diesem Zusammenhang, soll nicht als bloße geistige Verfassung, sondern vielmehr als „kognitiv-semiologisches Archiv" gedacht werden [Jäger, 2004a, S. 16]. Ein Archiv von Wahrnehmungen, Erkenntnissen und Denkweisen – mit einem Wort gesagt: Kulturgüter –, das nach nichtkausalen Interaktionen jederzeit mit den alten und neuen kulturellen Produkten semantisch aufgeladen und verändert werden kann.
Die „Medialität" ist für Jäger eine „Bühne der performativen Prozessierung kultureller Semantik" [Jäger, 2004a, S. 15]. Die Medialität, d.h. die Hauptfunktion aller Medien, spricht nicht bloß von der Übertragungsfähigkeit, sondern der Schöpfungsfähigkeit der Medien. Medialität „gilt nicht

[51] Textproduzieren ist eine Aufgabe, die vom Textproduzenten prinzipiell eine Metakognition verlangt, d.h. er muss im Voraus bestimmte Vorkenntnisse über das Produkt Text (Aufbau, Funktionen, Gattung, etc.) beherrschen. [Winter, 1992] In diesem Sinne heißt Textproduzieren, Strukturen, Formulierungen und Deutungsmuster verwenden zu können. Dies gilt für alle medialen Produkte.

mehr als Ort des nachträglichen Verarbeitens eines vorgängigen und gegenüber seiner Mediatisierung autonomen Sinns, sondern als der seiner Hervorbringung“ [Jäger, 2004a, S. 15]. Medialität ist nicht Mediatisierung; Medialität ist Erscheinung, Einrichtung, Inszenierung, Mitmachung, Prozessierung der Welt. Also spricht Jäger von Medium als Bühne und von Information als „gesellschaftliche Sinn-Inszenierung“ [Jäger, 2005, S. 1]. Der Vergleich der Medialität mit dem Theater ist passend, weil der Körper als Apparatur der ältesten Formen der Prozessierung kultureller Semantik gilt. Das Medium ist dann wiederum die Bühne der Phantasmagorien: „ein performativer Ort, der Verfahrensort, an dem implizite Semantik expliziert wird, um […] wieder in den Zustand des Impliziten einzutreten, wodurch das Medium hinter der Semantik, die es mit organisiert, verschwindet (ohne allerdings wirklich abwesend zu sein).“ [Jäger, 2004d, S. 64] Diese Abwesenheit der Anwesenheit der Medien ist ihre Transparenz, ihre Täuschung. Sie gilt eben als Prinzip der Traumhäuser, die Benjamin angesprochen hat. Erst wenn diese Täuschung störend auf den Zuschauer wirkt, dann wird die Präsenz des Mediums empfunden. Das Medium wird gesehen, wenn das Medium technisch und semantisch thematisiert wird.

3.4 Zu einer kulturellen Semantik

Jäger fragt sich, wie „die kommunikativen Medien […] im Haushalt der kulturellen Semantik“ prozedieren [Jäger, 2005, S. 1]. Wie generieren Medien überhaupt Sinn für kulturelle Produkte und darüber hinaus, wie beeinflussen sie Denkweise und Diskurse? Als Antwort schlägt Jäger ein Beschreibungsmodell der Sinn-Inszenierung vor, die jeder Medialität als Bühne zugrunde liegt. Diese Vorstellung der Medien als performativer Ort der kulturellen Semantik übersieht nicht die Vielfältigkeit medialer Komponenten, die in der Sinnproduktion teilnehmen und miteinander wirken. In jedem medialen Produkt spielen zahlreiche Einflussparameter mit, um Sinn zu inszenieren bzw. Semantik zu prozessieren. Jäger erwähnt die entscheidenden Aspekte:

> Ein solches Model hätte davon auszugehen, dass symbolische Performanzen (sprachliche Kommunikationsakte) durch Rahmen (mediale Formate) bestimmt werden, in denen in je unterschiedlicher Gewichtung verschiedene Einflußparameter bestimmend sind: (1) einmal die perzeptuo-motorischen Bedingungen der Prozessierung von Sprachzeichen, d. h. ihre modale Produktion und Rezeption (etwa vokal-auditiv versus gestisch-visuell), (2) zum zweiten der Typus des semiologischen Systems, in dem sie prozessiert werden (Lautsprache, Gebärdensprache, Alphabetschrift, etc.), (3) zum dritten die Diskursordnung, in der Zeichen prozessiert werden (zur Verfügung stehende Textorten, Diskursformen, Formen der Intermedialität etc.), (4) zum vierten die medientechnologische Plattform, auf der die symbolischen Performanzen realisiert werden (natürlicher, technisch verstärkter Resonanzraum der Stimme, Telefon, visueller Gebärdenraum, Bildtelefon, Pergament, Buch, Bildschirm etc.) und schließlich (5) der soziokulturelle Rahmen, in den die symbolischen Performanzen eingebetet sind (Erziehungssystem, Staatsformen, Ideologien, institutionelle Formen des kulturellen Gedächtnisses etc.
>
> [Jäger, 2004b, S. 335]

Offenkundig geht Jägers Beschreibungsmodel vom sprachlichen Kommunikationsakt aus. In der Analyse der Prozessierung von Semantik natürlicher Sprachen sieht Jäger die semantische Dynamik, die in allen medialen Hervorbringungen zu finden ist: Die gesellschaftliche Sinn-Inszenierung sei „aus der Mikrologik der Sprache über die Schrift in andere mediale Formate ausgewandert“ [Jäger, 2004d, S. 65], meint Jäger. Deshalb solle diese Dynamik aber für alle Medien Geltung haben, ohne zu heißen, dass die Sprache und die Schrift die einzigen Medien sind, die Semantik zu prozessieren vermögen. Den Ausgangspunkt der Prozessierung von Semantik natürlicher Sprachen fand Jäger bei Saussures Schriften von 1913. Jäger nennt „rekursive Transkriptivität“ [Jäger, 2006, S. 31], was Saussure unter Wiederholbarkeit der

sprachlichen Entitäten[52] verstand – und was Benjamin in der Kultur als Reproduzierbarkeit verstünde. Nach Saussure haben die sprachlichen Entitäten die Fähigkeit wiederholt zu werden, tausendfach und multilokal und multitemporal wiederholt zu werden, erklärt Jäger [2006, S. 10]. Die Kernaussage dabei ist, dass die Existenz dieser Entitäten erst in ihren Aufführungen zustande kommt. D.h. ihre Semantik ist nachträgliches Resultat der Anwendungen und Transformationen. Anders gesagt: Ihre ursprüngliche Identität besteht aus ihren zukünftigen, unerwarteten Differenzen. Saussure vergleicht die sprachlichen Entitäten mit einer musikalischen Komposition: „Wo existiert die musikalische Komposition?", fragte Saussure. „Wirklich existiert die Komposition nur, wenn man sie aufführt; aber es ist falsch, diese Aufführung für ihre Existenz zu halten. Ihre Existenz besteht in der Identität der Aufführungen" [Saussure, 1913, S. 92].
Jägers Beschreibungsmodell der semantischen Medienverfahren ist eine Erweiterung der paradoxen Formulierung von Saussure: Identität findet in Differenzen statt. Nach Jäger ergibt sich der Sinn immer nachträglich und zwar in inter- und intramedialen Differenzen. Sinn ist immer Sinnproduktion in Medien; nicht nur Sinnvermittlung oder Sinnübertragung durch Medien. Dieses semantische Medienverfahren besteht aus mehreren Stufen und zahlreichen Einflussparametern, die mehr oder weniger – je nach medialem Charakter des Werkes – an der Sinnproduktion eine entscheidende Rolle spielen können. Zeichen werden in einer bestimmten Materialität, mit Hilfe eines semiologischen Systems, je nach gewissen Gattungsformen, innerhalb eines Diskurses verarbeitet. Anders formuliert: Die Sinnproduktionen der Kultur finden unter konkreten sozialen und medialen Produktionsbedingungen statt. Wie bereits erwähnt, vermögen Symbolsysteme alleine, ohne Materialität und Apparatur, Sinn nicht zu erzeugen; und Diskurse wiederum können außerhalb von Symbolsystemen und Apparaturen überhaupt nicht erscheinen und sich entwickeln. Beide, Symbolsysteme und Diskurse, können nicht apparatfrei erläutert, kommentiert, paraphrasiert – mit einem Wort semantisch aufgeladen – werden.
Das heißt, erst wenn die Kultur dank technischer und sozialer Verfahren als Ensemble semantisch aufgeladener Gegenstände (Bücher, Bilder, Musikstücke, etc.) erscheint, erst dann kann sie in neue kulturelle Produkte transformiert werden. Erst dann, wenn Kulturgüter Bestandteil neuer kultureller Produkte werden, erhalten sie eine Semantik, die auf keinen Fall die Semantik der vergangenen Praktiken beinhalten kann. In der kulturellen Semantik spricht man nicht von originellen Bedeutungen der kulturellen Produkte, als ob diese im Voraus bekannt gegeben werden können. Die Semantik der Kultur spricht von medialen Transformationen der Kulturgüter, die a) unter bestimmten perzeptuo-motorischen Bedingungen (etwa vokal-auditiv versus gestisch-visuell) hergestellt und rezipiert werden. Semantik der kulturellen Produkte betrachtet das Zusammenwirken von Gegenständen, die b) in einem semiologischen System (Lautsprache, Gebärdensprache, Alphabetschrift, Malerei, etc.) prozessiert werden. Die kulturelle Semantik macht kodierte Gegenstände lesbar, indem sie bestimmt, zu welchen c) Textsorten, Kunstformen, symbolischen Praktiken die kulturellen Produkte gehören. Die kulturelle Semantik berücksichtigt Gegenstände, die d) in einer medientechnologischen Plattform (Stimme, Buch, Bildschirm, etc.) gemacht wurden und dadurch semantisch aufgeladen sind und e) in bestimmten soziokulturellen Rahmen (Erziehungssystem, Staatsformen, Ideologien, Traditionen, etc.) zirkulieren.
Um solche kulturelle Semantik der medialen Sinnproduktion anschaulich zu machen, schlägt Jäger eine „mediale Verfahrenslogik" [Jäger, 2005, S. 1] vor. Sie ist medial, weil der Sinn nur in den Medien entsteht. Sie ist prozessual, weil der Sinn in einer ständigen Interaktion von medialen Komponenten erfolgt. Sie ist ‚logisch', weil sie statt von einem richtigen und vernünftigen Denken zu sprechen, von Funktionen und Verfahren der Medien in der Darstellung der Wirklichkeit spricht[53]. Medien – seien sie skripturalen, oralen, pikturalen, instrumentalen, analogen oder digitalen Ursprungs – bauen Modelle der Wirklichkeit, die dank ihrer logischen „inter- und intramedialen Differenz" [Jäger, 2005, S. 1] unendlich viele semantische Effekte

[52] Diese sprachwissenschaftliche Bemerkung fand Jäger in *Écrits de linguistique générale* von Ferdinand de Saussure, die erst 2002 in Frankreich herausgegeben wurden. Die deutsche Ausgabe trägt eine Einleitung von Ludwig Jäger [2003].
[53] Ein ähnlicher Gedanke leitet die logisch-philosophische Abhandlung Wittgensteins (1918): „Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken." (4.01) Alle Medien sind ebenso wie die Sprache ein Modell der Wirklichkeit. „Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam" (4.014).

generieren können. Man könnte den medialen Charakter eines kulturellen Produkts – z.B. Kafkas Werk – nach den fünf Einflussparametern des Jägerschen Modells begreifen.
Der mediale Charakter der Werke Kafkas wäre eine Kombination von ***n*** Elementen, die aus ***n*** Apparaturen, aus ***n*** Symbolsystemen und aus ***n*** Diskursen herausgenommen und mehrmals neu zusammengebaut wurden. Die exakte Herkunft dieser ***n*** Elemente kann aber nur vermutet, nie festgestellt werden, weil die ursprünglichen damaligen Kontexte dieser ***n*** herausgenommenen Elementen wiederum Resultat einer Kombination von ***n*** herausgenommenen Elementen waren. Ins Kunstwerk – sei es literarisch, musikalisch, malerisch, etc. – fließen unzählige Elemente ohne ihren ehemaligen Zusammenhang ein: Sie treffen in unerwarteter Weise zusammen, um etwas Neues zu formen. Etwas Neues, das früher weder der Form noch dem Sinn nach bekannt war. Die gegenwärtigen Erscheinungen der kulturellen Produkte beinhalten offenbar eine völlig andere Semantik, welche erst in den neuen medialen Einflussparametern verständlich sein kann.
Funktionen und Verfahren der inter- und intramedialen Differenzen heißt, dass in jedem kulturellen Produkt technische, symbolische und diskursive Komponenten verändert werden, um neue Semantiken hervorzubringen. Mediale Hervorbringungen (Kulturgüter) generieren Sinn, wenn sie ihre eigenen oder fremden medialen Elemente und Strukturen modifizieren. Jäger vertritt die These, dass „auch nicht-verschriftete Sprachen“ ihre Bestandteile „isolieren“ können, um sie „zu kommentieren, zu paraphrasieren und sie bei Bedarf durch besser geeignete Ausdrücke zu ersetzen etc.“ [Jäger 2004, S. 25]. Daher erzeugen Menschen für Kulturgüter erst Sinn, wenn sie neue Produkte – Bilder, Texte, Lieder, Musikstücke, Skulpturen, Filme, Rituale etc. – herstellen, die sich auf unzählige unfeststellbare andere berufen. Kulturelle Semantik mag dann auch heißen, dass alle medialen Produkte sich um- und/oder überschreiben [Jäger, 2005, S. 1] lassen. Jede Sinnerzeugung ist in diesem Zusammenhang eine „Rückkopplungsbewegung“ [Jäger, 2006, S. 31] von Apparaturen, Symbolsystemen, Diskursen.
Jägers Modell der Sinnproduktion kann daher als Basis kultureller Semantik verwendet werden, indem die Kultur nicht als etwas Homogenes sondern als eine permanente, transformierende Sinnproduktion berücksichtigt wird. Dieses Modell schließt die These monolithischer und monomedialer Traditionen aus und widerlegt die These, Medien seien bloße Übertragungskanäle vorgegebener Semantik. Jägers Modell spricht klarerweise von Semantiken der multimedialen Kulturen. Haushalt der Kulturgüter würde bedeuten, dass Menschen Sinn generieren, wenn sie mit Medien kulturelle Produkte schaffen. Ziel der kulturellen Semantik wäre dann die Studie der „verschiedenen Weisen ihr[es] performativen Erscheinens“ und der „Verfahrensformen der Produktion kultureller Semantik“ [Jäger, 2004e]. Nach Jäger gäbe es kein „kulturelles Gedächtnis ohne den performativen Ort seiner ständigen Remediatisierung“ [Jäger 2004e]. Alle medialen Produkte sind Akte der Remediation, worauf die so genannten Hypermedien deutlich hinweisen: „sie importieren ältere Medien in den digitalen Raum, um sie zu kritisieren und umzugestalten“ [Bolter/Grusin zitiert nach Jäger, 2004d S. 66].
Die inter- und intramedialen Beziehungen zwischen kulturellen Produkten implizieren bei Jäger sowie bei Benjamin eine erneute Kontextualisierung (Aktualisierung) der Kultur, und zwar sowohl im ästhetischen wie im sozialen Sinne. Jäger spricht von „Re-Adressierungen“ [Jäger, 2005, S. 4] der medialen Produkte innerhalb ihrer Interpretation, insofern ihre ursprünglichen Reproduktions-, Zirkulations- und Entstehungsbedingungen verfremdet und verwandelt werden. Benjamin seinerseits formulierte seine dreiteilige These folgendermaßen: 1) „Die Reproduktionstechnik […] löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition ab“ [Benjamin, 1935, S. 438]. 2] Die Reproduktionstechnik „aktualisiert […] das Reproduzierte“ [Benjamin, 1935, S. 438]. 3) „Die Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas ganz außerordentlich Wandelbares.“ [Benjamin, 1935, S. 441]. Jäger ist ebenso der Meinung, dass sich die Kulturgüter einer Gesellschaft nicht fossilisieren, sondern ständig verändern. Kulturelle Produkte wie Kunstwerke verwandeln sich dauerhaft dank der reziproken Bezugnahmen von Medien, Symbolsystemen und Diskursen. Jäger schlägt eine „mediale Verfahrenslogik“ [Jäger, 2005, S. 1] vor, um die daraus resultierende Semantik dieser Verwandlung der Kulturgüter

analytisch zu verstehen. Er nennt diese Logik „Transkriptivität“ [2004] oder „Transkription“ [Jäger, 2005][54].
Der Transkriptions- bzw. Transkriptivitätstheorie ist in der akademischen Diskussion nur verworren angekommen[55] und ihre kulturwissenschaftlichen Hintergründe sind fast übersehen worden[56]. Deshalb wird eine solche Benennung hier nicht ohne weiteres benutzt. Dagegen wird die Jägersche mediale Verfahrenslogik der Kultur, oder – nach Benjamin – die Verkettung von Apparaturen, Symbolsystemen und Diskursen, als Basis für die Studie des wechselhaften medialen Charakters der Literatur und der Literaturinterpretation angewendet werden. Bei der kolumbianischen medialen Migration der Werke Kafkas geht es nicht um die Feststellung von Präskripten, Skripten und Transkripten, wie die Jägersche Terminologie simplifiziert angewendet werden könnte. Es geht hier um die medialen Einflussparameter dieser Transformation, d. h. um die gesellschaftliche Sinninszenierung der Werke Kafkas durch Medien bzw. mediale Produkte, welche die Werke Kafkas in Kolumbien *remediatisiert*, variiert und interpretiert haben.

3.5 Jäger nach Benjamin

Jägers Untersuchung hat eine Perspektive eröffnet, die die Diskussion über die medienästhetischen Schriften Benjamins aus der metaphysischen und mystischen Spekulation geholt hat. Wenn man fragen würde, was überhaupt Aura für Benjamin bedeutet, hätte man in den Medientheorien eine materialistische, kognitionswissenschaftliche Antwort dafür: Aura ist der Darstellungsmodus der Wirklichkeit eines Mediums bzw. eines medialen Produkts. Der Aura Begriff kann in dieser medialen Konstellation zum ersten Mal als Effekt und Erzeugung des Mediums verstanden werden. Wirklichkeitsdarstellungsmodi der Medien, oder um es mit Benjamin zu sagen die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ [Benjamin, 1936, I, 2, S. 440], verankern sich unbedingt in historischen und sozialen Bedingungen, nämlich im Stand der Technik der Produktionsmittel. Der Verfall der Aura seinerseits kann als eine mediale Anpassung bzw. eine Umwandlung/Migration des medialen Charakters des Kunstwerks dank der Entwicklung der Medien gelesen werden.
Jägers Infragestellung des Schriftmythos, des bevorzugten kognitiven Platzes der Schrift gegenüber den anderen Medien, lässt sofort an Benjamins Arbeiten über Photographie, Film, Kaiserpanorama, Illustrierte denken, in denen die Medien als Produzenten von neuen Wahrnehmungsformen betrachtet wurden. Die inter- und intramediale Verfahrenslogik Jägers erklärt, was Benjamin mit der Metapher der Passagen in den hypermedialen Großstädten gesehen hatte. Außerdem sind die Bezugnahmen von Apparaturen/Symbolsystemen/Diskursen eine Erklärung dessen, was Benjamin als Folge der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks gesehen hatte: den Wahrnehmungswandel und die Transformation der Kunst und der Literatur. Kulturelle Medienverfahren, die in der historischen Denkweise Benjamins nicht unbekannt waren

---

[54] Jägers Begriff der ‚Transkription’ stammt aus der Musikwissenschaft, in der mit diesem Konzept unterschiedliche intermediale Phänomene bezeichnet werden, wie z.B. die Notation einer nicht-europäischen Musik, die Umschreibung von einer Notenschrift in eine andere, die Übertragung von klingender Musik in Notenschrift, die Bearbeitungen eines Stücks, die Variationen eines Themas, etc. Für Musikwissenschaftler ist klar, dass die „Variation als Veränderung eines Gegebenen ein Grundprinzip musikalischer und künstlerischer Gestaltung“ ist [Dress, 1998, S. 1238]. Und auch, dass aus diesen medialen Variationen ihre Semantik entsteht [Barber, 2002].

[55] Ausnahme dieser Rezeption von Jägers Theorie sind die Arbeiten von Walter Bruno Berg [2007] und Erika Greber [2004]. Greber wendet die Transkriptionstheorie Jägers mit einer Korrektur auf die konkrete Poesie an: Transkriptionsverfahren seien alle Prozesse der Verschriftlichung nicht-verbaler Produkte. Im Fall der konkreten Poesie ist sie der Übergang von Skulptur und Gemälde zur Dichtung. Berg unterscheidet sich von Jäger nicht in der Benennung des Phänomens, sondern in der Perspektive: Er sieht in den Beziehungen zwischen musikalischen und literarischen Transkriptionen nicht nur semantische oder ästhetische Prozesse; vielmehr Alteritätsdynamiken. Als Beispiel nimmt er den Roman von Edgardo Rivera Martínez *El país de Jauja*.

[56] Zweifellos lässt sich Jägers Transkriptivität nach der ‚transversalen Vernunft’ besser kontextualisieren, so wie Wolfgang Welsch (1993) sie in der Philosophie vorgeschlagen hat. Jedoch gibt es Unterschiede: Während die „transversale Vernunft […] wesentlich in Übergängen“ (S. 748) zwischen heterogenen geschriebenen Diskursen operiert, operiert die Transkriptivität in inter- und intramedialen Verfahren.

und für die er zahlreiche Beispiele vorgestellt hatte. Die Beschreibung der technischen Reproduktionen der Kunstwerke bei Benjamin kann mit Hilfe von Jägers kultureller Semantik ergänzt werden. Die inter- und intramediale Verfahrenslogik Jägers macht sichtbar, inwiefern die Medialität von Kunstwerken im Laufe ihrer Rezeption zunächst verändert und dann interpretiert wird. Die Schrift transformiert die Strukturbildung alter medialer Produkte, wenn sie solche nicht-schriftlichen Produkte thematisiert oder ihre Darstellungsmodi simuliert. Genauso, wie andere Medien Texte inszenieren, visualisieren, vertonen, verfilmen können. Ihnen allen ist die Sinngenerierung gemeinsam. In allen diesen Fällen spielt die Medialität – technische, symbolsystemische, diskursive Bedingungen – eine semantische Rolle, die nicht als bloße Beziehung zwischen Werken aller Medien gelesen werden darf. Die Verkettung der Medien und die Reproduzierbarkeit aller kulturellen Produkte haben, wie Benjamin formuliert, ungeheuere Transformationen der menschlichen Lebensformen zur Folge. Die mediale Reproduzierbarkeit der Kultur verändert nicht nur die Kunst, sondern gleichzeitig die menschliche Wahrnehmung und die Diskurse, die eine solche Wahrnehmung ermöglichen. Mit Benjamins Kulturtheorie kann man verhindern, dass die kulturelle Semantik Jägers eine Taxonomie à la Genette wird. Kultureller Semantik nach Jäger/Benjamin geht es nicht um eine Typologie intermedialer Bezugnahmen oder um eine Etikettierung der Kulturgüter nach Kategorien de mode wie Mono-, Bi-, Multi-, Inter- oder Hypermedialität [Faßler, 2001, Rajewsky, 2002]. Kultureller Semantik geht es um die medialen Verfahren der Erschütterung der Kultur. Im spezifischen Fall der kolumbianischen Kafka-Rezeption geht es ihr um die Pluralität der Interpretation und Variation der Werke Kafkas. Dezidierter postuliert: Es geht um die semantischen Bearbeitungen der Werke Kafkas in Kolumbien als Konkretisierungen von inter- und intramedialen Verfahren; wobei es notwendig ist, zu wiederholen, dass 1) in Medien Kulturen erscheinen, 2) dass in Medien die kulturelle Semantik prozessiert wird und 3) dass in diesem Haushalt der Kulturgüter Apparaturen, Symbolsysteme und Diskurse eng miteinander verbunden sind und wirken.

4. Die Deutung der medialen Transformation

Im Folgenden werden vier Fragestellungen formuliert, die als Ausgangspunkte einer medienkulturorientierten Literaturwissenschaft fungieren könnten. 1) Welchen medialen Charakter beinhaltet ein literarisches Werk? 2) Inwiefern ist jede Deutung dieses Werkes eine Transformation seines medialen Charakters? Und 3) inwiefern sind Interpretationen aller Art mediale Anwendungen? Diese neue literaturwissenschaftliche Perspektive ist die Basis für das Verständnis der kolumbianischen Bearbeitungen der Werke Kafkas in den unterschiedlichen Medien.

4.1 Der mediale Charakter der Literatur

Nach Benjamin und Jäger können literarische Werke nicht mehr exklusiv als Texte bzw. als Sprachkunstwerke betrachtet und gelesen werden. In dieser Arbeit wird die These vertreten, dass literarische Werke in einer medialen Vernetzung entstehen und fortleben. Durch diese Vernetzung der Kultur werden sie transformiert und gleichzeitig gedeutet. Alle literarischen Werke sind auf irgendeine Weise miteinander medial verkettet und dies nicht nur bei verbalen, sondern auch bei nicht-verbalen Werken – sei es durch ihre Apparaturen, Symbolsysteme oder Diskurse. So ausgedrückt ist der mediale Charakter eines literarischen Kunstwerks nicht obligatorisch und ontologisch identisch mit dem der Schrift bzw. mit dem der Sprache. Literarische Werke benutzen die Schrift als Symbolsystem, um sich auf andere Symbolsysteme und Apparaturen zu beziehen.

Diese intermediale Bezugnahme hat diskursiven Charakter[57]. Literarische Werke können in unterschiedlichen kommunikativen Plattformen prozessiert, gespeichert und vermittelt werden. Literatur war nie identisch mit der äußerlichen Form eines bloßen Textes. So hängt z. B. die Geschichte der modernen Literatur mit der Geschichte der Lithographie zusammen: Zeitschriften, Zeitungen, Plakate, Flugblätter, Anzeigen haben auf die Struktur und den Stil literarischer Werke eingewirkt.
Das Aussehen des Buches selbst hat sich gewandelt von der Erfindung des Buchdrucks bis hin zu den digitalen Druckverfahren. Die Gestalt und die Richtung der Schrift auf dem Papier sind kulturabhängig. Auch innerhalb einer einzigen Kultur kann die Literatur die Form der Stimme, der CD, des theatralischen Körpers, des Bildschirms annehmen. Die Literatur zirkuliert sogar schneller und massiver dank der Medien Rundfunk, Fernsehen, Film oder Internet. Schließlich wird die Literatur von sozialen Institutionen kodiert und von Diskursen bewertet. Alle diese Aspekte beeinflussen den medialen Charakter eines literarischen Werkes – sowohl in seinem Entstehungszusammenhang als auch in seinen zahlreichen medialen Bearbeitungen.
So stellen die Werke Kafkas z. B. nicht nur eine „sprachliche Fassung" [Staiger, 1945, S. 17] dar, die sich mit Werken aus dem deutschsprachigen Raum vergleichen und verstehen lässt. Wolfgang Rothe [1979], Niels Bokhove und Marike van Dorst [2006] gehen einer von Benjamin initiierten Frage nach, indem sie intermediale Beziehungen zwischen Kafkas Literatur und Malerei untersuchen. Resultate dieser Arbeiten zeigen, in welcher Hinsicht Kafkas Schrift Wahrnehmungen und Denkweisen anderer Medien simulieren und re-inszenieren können. In Kapitel II dieser Arbeit wird statt von der „sprachlichen Fassung" deutscher Texte von einem intermedialen Charakter der Werke Kafkas gesprochen. Diese Werke müssen von ihrer Entstehungsgeschichte her gesehen bereits als vernetzte Werke betrachtet werden, die Elemente jenseits der deutschsprachigen Literatur und der Schriftkultur bearbeitet haben. Diese vernetzten Werke haben Elemente aus anderen Literaturen, aus der Malerei, aus dem Stummfilm, aus dem Theater, aus dem Kaiserpanorama etc. übernommen und damit multilokale und multitemporale Verbindungen mit unzähligen kulturellen Varianten ins Leben gerufen[58]. Diese konstanten Bezugnahmen von Medien aller Sorten verändern die Konzeption des literarischen Werkes als Text und verlangen nach anderen Methoden ihrer Interpretation.

4.2 Interpretation der Literatur als mediale Re-Inszenierung

Jede Interpretation der Literatur ist eine Re-Inszenierung ihres medialen Charakters. Selbst die philologischen und textimmanenten Interpretationen sind mediale Bearbeitungen des Werkes. Ihre Herangehensweise kann so zusammengefasst werden: Sie berücksichtigen die Literatur unter dem Gesichtspunkt der Sprachbildung[59]. Es geht um das Verfassen eines neuen Textes, der schließlich als Interpretation des Werkes gelesen werden kann. Die sogenannte „Kunst der Interpretation" [Staiger, 1945, S. 15] versteht sich primär als eine *geschriebene* Thematisierung des Stils eines

[57] Benjamin [1940] beschäftigt sich mit den hieraus resultierenden Diskursen zwischen Literatur, Theater und Malerei; Berg [2007] zwischen Literatur und Musik, Greber [2004] zwischen Dichtung und Skulptur und Berg/Schäffauer [1999] zwischen Schriftlichkeit und Oralität.
[58] Tatsächlich geht es in dieser Arbeit nicht prinzipiell um kolumbianische literaturkritische oder literaturwissenschaftliche Interpretationen der Werke Kafkas, sondern vorwiegend um Kafka-Bearbeitungen in Kolumbien. Die Übergänge und Verflechtungen von Kulturen und Medien verlangen eine andere Form der Betrachtung, die nicht linear monokausal sein kann. Diese Form kann mit dem Benjaminschen Begriff ‚Passage' bezeichnet werden. Andere Konzeptionen die näher an Jägers Transkriptivität liegen würden, wären „La différance" [Derrida, 1968] und „Rhizome" [Deleuze und Guattari, 1976]. Der letzte Begriff wurde übrigens laut Deleuze und Guattari in Kafkas Literatur angewendet und entwickelt [Deleuze und Guattari, 1975] und zwar in seiner Erzählung „Der Bau", in der von „Kreuz- und Quergängen" [Kafka, 1923-24] die Rede ist.
[59] Eine der überzeugendsten Aussagen dieses Diskurses war, dass die Literatur sich als Text verstehen lassen könne. Die Folge dieser Idee waren konfektionierte Literaturwissenschaft und -geschichte. Die erste studierte die Literatur unter dem Gesichtspunkt der Textstrukturen und im Vergleich mit anderen Textsorten. Die zweite betrachtete die Entwicklung der literarischen Formen nach textuellen, linear-kausalen Kriterien. Schließlich gibt es die nationalen Literaturgeschichten, die Werke nach Identitätskriterien (offizielle Sprache und Territorium) organisiert haben. Eine kritische Studie der Diskurse der Literaturgeschichtsschreibung findet sich bei Cerquiglini, Bernhard und Gumbrecht, Hans Ulrich [1983].

Werkes, wie Staiger die Aufgabe der Literaturinterpretation bestimmt [Staiger, 1945, S. 15]. Literarische Werke interpretieren heißt, im Sinne der Kunst der Interpretation, literaturwissenschaftliche Texte im Medium der Schriftlichkeit zu verfassen. Die mediale Transformation wird deutlich, wenn man die Texte miteinander vergleicht: Man geht vom literarischen zum wissenschaftlichen Werk über. Viele Aspekte des literarischen Werkes werden in der Interpretation nicht berücksichtigt und durch neue Elemente ersetzt, die in Verbindung mit anderen literarischen und nicht literarischen Texten gelesen werden können. Literaturwissenschaftliche Texte verändern den medialen Charakter des interpretierten literarischen Werkes und dadurch machen sie es anders lesbar. Diese neue Semantik ist das Resultat von genresspezifischen, stilistischen und diskursiven Re-Adressierungen.
In Schuttes *Einführung in die Literaturinterpretation* [Schutte, 1990] werden die Charakteristika dieser medialen Transformationen wie folgt beschrieben: 1) Die Interpretationen der Literatur verändern die ursprüngliche mediale Einrichtung des literarischen Werkes. Einige seiner Bestandteile werden in einem fremden Zusammenhang zitiert, da sie semantisch neu aufgeladen und gebraucht werden. 2) Sie sind aufzufassen als semantische Konkretisierungen, Fixierungen und Aktualisierungen des Werkes. Literaturwissenschaftliche Texte können das literarische Werk methodisch und nach einer „rationalen Begründung" [Schutte, 1990, S. 21] deuten. 3) Methodisch und rational soll heißen, nach einem bestimmten Diskurs: Wenn die Interpretationen „eine Aussage über die eigene Stellung zum Text [machen], „untermauer(n) sie durch überprüfbare Argumente deren Gültigkeit" [Schutte, 1990, S. 12]. Ziel solcher Interpretationen ist eine „Definition des Textes" [Schutte, 1990, S. 21] nach bestimmten „Wahrheitskriterien" [Schutte, 1990, S. 12]. Suggerierte Wahrnehmungen und Darstellungsmodi des literarischen Werkes werden in den literaturwissenschaftlichen Text „methodisch", „rational begründet", „überprüfbar".
Die Konzeption der Interpretation der medienkulturorientierten Literaturwissenschaft geht über die Verortung der Interpretation der Literatur als einer „wissenschaftlichen" bzw. akademischen Deutung hinaus. Akademische Kafka-Interpretationen sind vornehmlich im deutschen Sprachraum entstanden. Sie erläutern Werke Kafkas in erster Linie nach sprachlichen Kriterien[60]. Diese sind jedoch nicht die einzigen Interpretationen der Werke Kafkas. Letztere werden auch in anderen Formaten und Medien gedeutet, genutzt und bearbeitet. Als Beispiel dafür sind die zahlreiche Bearbeitungen der Werke Kafkas in der Malerei: Ottomar Starke, Alfred Kubin, Friedrich Feigl, Max Ernst, Giorgio de Chirico, José Luis Cuevas usw. [Rothe, 1979]. Dank dieser fremdmedialen Bearbeitungen der Werke Kafkas ergeben sich Interpretationen, die die Werke Kafkas auch in ihrer Materialität transformieren, interpretieren und so in einem aktualisierten kommunikativen Kontext anwenden.

4.3 Die Interpretation als mediale Anwendung

Jede Deutung eines literarischen Werkes realisiert sich in einem konkreten medialen Produkt – sei es verbal oder nicht-verbal, sei es mono-, inter-, oder multimedial. Auch in diesem Sinne lässt sich die Interpretation der Literatur Gadamer zufolge immer auch als „Anwendung" verstehen [Gadamer, 1960, S. 290]. Verstehen und Auslegen sollen nach Gadamer als Vollzugsweisen des hermeneutischen Vorgangs verstanden werden. In der Interpretation findet „immer so etwas wie eine Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten"

[60] Ein Beispiel dafür sind die Interpretationen von Kafkas Romanen und Erzählungen, die Michael Müller [2003] herausgegeben hat. Sie lassen sich mit den oben erwähnten rationalen Wahrheitskriterien definieren: „So erheben die in diesem Band versammelten Einzelinterpretationen nicht den Anspruch, den endgültigen ‚Sinn' des jeweiligen Textes ans Tageslicht zu bringen. Sie beleuchten vielmehr wesentliche Aspekte inhaltlicher und formaler Art" [Müller, 2003, S. 9]. Diese neunzehn Einzelinterpretationen des Buches unterscheiden sich von einander nicht in Struktur und Stil, sondern in ihrer Diskurseinbettung. Sie beleuchten „wesentliche Aspekte inhaltlicher und formaler Art", d.h. sie zitieren Textpassagen, paraphrasieren sie und verknüpfen sie mit literarischen Werken und akademischen Texten.

[Gadamer, 1960, S. 291] statt. Deshalb wird ein Text immer in jeder konkreten Situation „neu und anders verstanden“ [Gadamer, 1960, S. 292].
Dieses Moment der Anwendung wird deutlicher, wenn man mehrere Beispiele dieser gleich- und fremdmedialen Bearbeitungen des literarischen Textes betrachtet. In diesem Zusammenhang sind die Interpretationen der Werke Kafkas in Kolumbien paradigmatisch. Sie sind nicht nur schriftliche Anwendungen in literaturwissenschaftlichen Diskussionen, sondern sie haben auch den Status von künstlerischen und politischen Applikationen. Viele kolumbianische Kafka-Bearbeitungen haben auf ihre eigene Art und Weise *Sinn* für Kafkas Werke generiert und dazu beigetragen, ein Verstehen von Kafkas Literatur zu ermöglichen, das nicht hinter dem der Literaturwissenschaft zurücksteht.
Welche Rolle spielt dabei das Medium, in dem solche Bearbeitungen konkretisiert werden? Benjamins Untersuchungen über die Verkettungen von Medien haben darauf hingewiesen, dass in der Literatur die Darstellungsmodi anderer Medien eine schöpferische Rolle spielen. So wie in der Literatur z.B. das Panorama bzw. das Kaiserpanorama thematisiert werden, können diese Medien umgekehrt auch in der Literatur zum Thema gemacht werden. In einer zweiten Ebene können sie natürlich auch die Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur beeinflussen. Diese Medien haben, wie die Benjaminschen Analysen zeigen, sowohl die literarischen Darstellungsmodi der Welt als auch die Interpretationen der Literatur verändert.
Sowohl die graphischen als auch die literaturwissenschaftlichen Interpretationen transformieren also den ursprünglichen medialen Charakter der Werke Kafkas. Bilder haben in der Geschichte der Textinterpretation und -rezeption immer eine entscheidende Rolle gespielt. Gemälde und Illustrationen zu Texten sind Sinnkonkretisierungen. Graphische und literaturwissenschaftliche Interpretationen generieren für Kafkas Texte einen Sinn, der erst nachträglich hergestellt wird, das heißt der auf die gegenwärtige Situation des Interpreten „angewendet“ wird.
In der Interpretation der Literatur erhalten die interpretierten Werke neue Adressaten, andere kulturelle Rahmen, neue „Bedingungen ihrer semantischen und ästhetischen Rezipierbarkeit“ [Jäger, 2005, S. 7]. Interpretationen reproduzieren nicht das literarische Kunstwerk. Sie stellen einen neuen medialen Charakter her, in dem das Kunstwerk lesbar gemacht werden kann. Interpretationen übernehmen Abschnitte des Werkes, um für sie einen Sinn montieren zu können. Die Montagetechnik des Films lässt sich auf die Kunst der Interpretation übertragen: „Der fertige Film […] ist aus sehr vielen einzelnen Bildern und Bildfolgen montiert, zwischen denen der Monteur die Wahl hat – Bilder, die im übrigen von vornherein in der Folge der Aufnahmen bis zum endgültigen Gelingen beliebig zu verbessern gewesen waren.“ [Benjamin, 1935, 2, S. 446]. So gesehen lässt sich jede konkrete mediale Anwendung bzw. jede Interpretation der Werke Kafkas in Kolumbien als eine semantische Transformation des medialen Charakters des Interpretierten ansehen. Die medienkulturwissenschaftliche Perspektive legt es jedoch nahe, Bilder, Stimmen, Körper, Musik, etc. als Sinn-Generatoren *sui generis* der Werke Kafkas anzusehen, und damit als „Anwendungen“ auf bestimmte („historisch“ konnotiert) Situationen. Durch diese medienorientierte Forschung zu den Werken Kafkas in Kolumbien wird im Folgenden ein Beschreibungsmodell der semantischen Veränderungen und Anwendungen des medialen Charakters eines Kunstwerks im Laufe seiner medialen Migration vorgestellt.

Kapitel II: Der intermediale Charakter der Werke Kafkas

Die Kafka-Forschung[61] hat sich bis heute kaum mit dem intermedialen Charakter der Werke Kafkas beschäftigt. Die Dokumente, die Kafkas kulturelles Milieu rekonstruieren und die biographischen Schriften [Brod, 1951; Wagenbach 1964, 1973; Hartmut Binder, 1967, 2005] zeigen jedoch, wie groß das Interesse Kafkas an anderen Medien war, und weisen zudem darauf hin, dass sich die künstlerische Tätigkeit Kafkas tatsächlich in zwei verschiedene Bereiche geteilt hatte: Kafka war Zeichner und Dichter – und er liebte die damals jüngsten Medien wie zum Beispiel das Kaiserpanorama. Die Kafka-Forschung übersah, in welchem Maße die künstlerische Tätigkeit Kafkas Transkriptionen – mediale Anverwandlungen im Medium Schrift – von Zeichnungen, Gemälden, Licht-, Raumbildern, Theater-, Zirkusinszenierungen, und Stumm-, wie Tonfilmen sind. Deshalb wird hier der Versuch unternommen, als eine Annäherung an die Werke Kafkas, seine medialen Anverwandlungen lesbar zu machen. Dieser schon in Kafkas Werk angelegte intermediale Aspekt ist die Voraussetzung und Vorlage für ihre multimediale Rezeption in Kolumbien. Anders ausgedrückt, die kolumbianischen Beispiele dieser Kafka-Rezeption sind mediale Verwirklichungen (Anverwandlungen, Anpassungen, Veränderungen) dieses intermedialen Charakters der Werke Kafkas selbst.

Die Literaturkritiker in Europa, USA und Lateinamerika deuten die literarischen Werke Kafkas nach biographischen Elementen, nach sozialen und historischen Bedingungen der Verbreitung und schließlich nach textimmanenten Kriterien. Doch selbst in der Rezeptionsästhetik wird vom Einfluss Kafkas auf andere Schriftsteller und Denker gesprochen ohne den medialen Charakter der Werke in Betracht zu ziehen. Ein medialer Charakter gibt Rezeptionsweisen vor, da jedes Medium bestimmte Wahrnehmungen evoziert. Bei den kanonischen Kafka-Interpretationen ist schnell zu identifizieren, welche Deutungsmodelle am häufigsten angewendet werden: es herrschen heideggerianisch-existenzialistische [Wilhelm Emrich, 1958], psychoanalytische [Walter H. Sokel, 1964] oder textimmanente [Heinz Politzer, 1962] Annäherungen vor. Solche Methoden und Diskurse spiegeln sich in der kolumbianische Literaturkritik wider (siehe Kapitel III: Kritiker und Leser von Kafka in Kolumbien).

In jüngsten Publikationen wie *Interpretationen, Franz Kafka, Romane und Erzählungen* [Müller, 2003], *Kafkas „Urteil" und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen* [Jahraus, Neuhaus, 2005], ist sichtbar, dass die Medialität der Werke Kafkas keine Rolle spielt[62]. Nach den etablierten, auf die Schriftkultur beschränkten literaturwissenschaftlichen Diskursen des zwanzigsten Jahrhunderts, sind die Werke Kafkas ein unveränderlicher Gegenstand, der im Laufe der Zeit – circa ein Jahrhundert seit der ersten Publikation Kafkas 1908 – seine materielle, semantische und ästhetische Identität nie verändert hat. Ihr Kunstcharakter läge in dieser konservierten, unveränderten textuellen Identität. Ihre Universalität und Mehrdeutigkeit läge an den Strukturen und dem Stil der meisterhaft geschrieben Texte Kafkas. In dieser sichtbaren Identität allein würden sich auch die Bedeutungen und Intentionen des Autors selbst verbergen. Erstaunlich dabei ist nicht nur der Fetischismus gegenüber dem Original, der Manuskripte, und Editionen „in der Fassung der Handschrift" [Kafka[63], 2002]. Überraschend scheint, dass der ausgeprägte intermediale Charakter der Werke völlig unbeachtet blieb. Der intermediale Charakter, der seine Rezeption und Interpretation in anderen Medien schon vorbereitet hat. Die Literaturkritik Kafkas hat übersehen, dass jede geschriebene Interpretation der Werke Kafkas nichts anderes ist, als eine

[61] Die Geschichte der Kafka-Forschung ist die Geschichte der etablierten Deutungsmodelle und Diskurse der Schriftkultur, die auf seine Werke angewendet wurden, bzw. eine Geschichte der intertextuellen Beziehungen zwischen literarischen und philosophischen, psychoanalytischen, literaturwissenschaftlichen Werken.

[62] Mit Ausnahme von Oliver Jahraus, der bereits über Mündlichkeit und Schriftlichkeit bei Kafka [2006] und über Literatur als Medium [2003] geschrieben hat.

[63] Die literarischen Werke, Tagebücher und Reisetagbücher Kafkas werden mit seiner Prager Rechtsschreibung nach der Ausgabe von Hans-Gerd Koch und Mitarbeitern [2000] *Franz Kafka. Gesammelte Werke* in zwölf Bänden zitiert. Die spanischen Übersetzungen immer als einzelne Werke und mit dem Übersetzernamen.

intramediale Transkription des Wortmaterials innerhalb des Mediums Schrift. Eine mediale Variation der Werke Kafkas im Medium Schrift ist eine Sinngenerierung, eine geschriebene Deutung. Anders gesagt, jede Interpretation ist eine Anverwandlung der Materialität und der Symbolik des Kunstwerkes innerhalb oder außerhalb des eigenen Mediums.
Dass die Werke Kafkas sich sowohl zu seinen Lebzeiten als auch in den nachgelassen Editionen materiell und symbolisch verändert haben, ist eine selbstverständliche Tatsache, wenn man die Editionen im Vergleich berücksichtigt: Vorworte, Nachworte, Fußnoten, Umschlagentwürfe, Kommentare, Fotos, Zeichnungen haben die Werke als Bücher sowohl im Medium Schrift als auch in anderen Medien modifiziert. Die Version von Kafkas *Kreuzung* (1917), die Max Brod bearbeitet und nach seinem eigenen Geschmack ergänzt hat, ist ein gutes Beispiel dafür. Die Herausgeber, Übersetzer, Künstler und Literaturkritiker haben sich auf diese Version Brods bezogen, wenn sie die *Kreuzung* auf Deutsch oder auf Spanisch reproduziert und mit psychologischem, existentialistischem Verständnis gedeutet haben[64]. Es ist wohl wahr, dass alle diese Änderungen durch Brod und andere Herausgeber vor allem Folge der Unvollendetheit der Kafkaschen Werke sind oder seiner offenen poetologischen Konzeption der Kunst. Die offene Struktur der von Kafka publizierten Arbeiten ermöglicht und bewirkt diese mediale Migration und Anverwandlung, weil sie selbst in einer intermedialen Spannung – Medienkonkurrenz – konzipiert wurden. Diese Texte sind offen, auch dank ihrer intermedialen Variationen, die Kafka selbst voller Lust hergestellt hatte. Inhalte seiner Tagebücher und Briefe überschneiden sich oft mit den Romanen, Erzählungen und Kurzgeschichten, und nicht (nur) weil sie Ausdruck seiner Persönlichkeit gewesen wären, sondern weil sie Vorlagen sind, indem sie über die Erfahrung Kafkas mit anderen Medien berichten: Malerei, Photographie, Kaiserpanorama, Theater, Zirkus. Außerdem enthalten Tagebücher und Briefe eigene Zeichnungen des Dichters.

1. Dichter und Zeichner

Max Brod hatte sich schon früh und mehrmals vorgenommen, die künstlerische Arbeit seines Freundes in der zeitgenössischen Prager Kunstszene zu etablieren. Er schätzte die Zeichnungen Kafkas so sehr, dass er zunächst von ihm verlangt hatte, seinen Gedichtband *Erotes* mit Zeichnungen zu illustrieren und nahm sich dann vor, eine Kafka-Mappe herauszugeben [Brod, 1966, 393]. Leider wurde keines dieser Projekte realisiert. Die Vignetten für *Erotes* sind unveröffentlicht geblieben. Nur einzelne Reproduktionen der Zeichnungen Kafkas wurden von Brod publiziert und viele der Originale sind verloren gegangen. In den siebzigen Jahren versuchte Wolfgang Rothe [1979a; 1979b], die Ideen Brods umzusetzen. Er sammelte siebzehn Reproduktionen der Zeichnungen Kafkas. Die Originale wurden vermutlich mit Bleistift oder Tinte in verschiedenen Formaten geschaffen. Der Ort der Originale ist in vielen Fällen immer noch unbekannt. Eine komplette Mappe der geretteten Reproduktionen der Zeichnungen Kafkas – insgesamt einundvierzig – wurde gerade erst herausgegeben [Bokhove und van Dorst, 2006]. Die Versuche Brods, seinen Freund als Künstler zu etablieren, waren keine beliebigen persönlichen Bestrebungen. Mitschüler Kafkas, Prager Maler und Kunsthistoriker haben die Zeichnungen des Schriftstellers zu jener Zeit gelobt. Der Maler und Graphiker Friedrich Feigl, der die Schule mit Kafka besuchte und ihn Jahre später beim Vorlesen des *Kübelreiters* porträtiert hat, erzählte, dass er einige der Zeichnungen Kafkas in „dem Kreise moderner Maler, die in Prag als »Die Acht« bekannt waren“ kommentiert habe. Sie erinnerten „an den frühen Paul Klee oder Kubin“ [Feigl, 1948, S. 147]. Der Kunsthistoriker Johannes Uržidil fand in den zeichnerischen Arbeiten Kafkas Spuren von Alfred Kubin, Marc Chagall, Paul Klee und den japanischen Holzschnitten, die „von einzelnen Pragern begeistert und gesammelt und in Café »Arco« eifrig besprochen“ wurden [Zitiert von Rothe, 1979b, S. 41]. Beziehungen, Begegnungen, reziproke Einflüsse zwischen

[64] Ein kleines Beispiel der von Brod gemachten medialen Variation: wo Kafkas schrieb „Nicht genug damit, dass es Lamm und Katze ist, will es fast auch noch ein Hund sein“ [Kafka, 2000, Bd. 4, S. 93], ergänzte Brod: „Hatte diese Katze mit Lammseele auch Menschenehrgeiz?“ [Brod, 1935, S. 303].

Kafka und Kubin bestanden laut Andreas Geyer [1995] in einer „Traumverwandtschaft“, da sie in einer gemeinsamen künstlerischen Konstellation standen.
Kafka selber schrieb in einem Brief an Felice Bauer vom 11. 2. 1913 über sich, er sei ein „großer Zeichner“, dessen ganzes Talent, „bei einer schlechten Malerin“ verdorben worden sei. „[Meine] Zeichnungen haben mich […] mehr befriedig als irgendetwas“ ergänzte er [Kafka, 1967, S. 294]. Er hatte seine Zeichnerei gleichzeitig mit der Literatur ausgeübt, von Anfang an und bis zu seinen letzten Tagen. Literarische und bildende Künste waren für ihn sehr eng miteinander verbunden. Die kognitive Basis seines ästhetischen Weltverständnisses bildeten beide Künste und die Passagen zwischen ihnen. Texte und Zeichnungen waren ihm Erfindungen, nicht unbedingt Beschreibungen oder Repräsentationen von etwas. In seinem Gespräch 1921/22 mit Gustav Janouch, dem Sohn eines Arbeitskollegen, erklärte er seine nicht-referentielle künstlerische Perspektive: „Ich zeichnete keine Menschen. Ich erzählte eine Geschichte. Das sind Bilder, nur Bilder“ [Janouch, 1951, S. 35]. Bilder sind Geschichten, Geschichten sind Bilder. Seine Bilder sind Ausgangspunkt seiner Geschichten und umgekehrt. Die Muster für seine Figuren sind nicht nur in der von ihm gelesenen Literatur zu finden. Auch in seiner eigenen bildenden Art und Weise kann man Anregungen für sein Schreiben finden. „Ich versuche das Gesehene auf eine ganz eigene Weise zu umgrenzen“ [Janouch, 1951, S. 36], kommentierte Kafka gegenüber Janouch weiter. „Das Gesehene auf eine ganz eigene Weise zu umgrenzen“ heißt, in ein bestimmtes Medium das Gesehene, das Wahrgenommene, zu übersetzen und dort einzuprägen: Mit einer bestimmten Materialität das Gefühlte, das Gedachte, auszudrücken. Das Geschriebene, das Gezeichnete sind mediale Aussagen des Gesehenen. Und diese Aussagen sind, wie er noch klarer kommentierte, keine Bilder von Gegenständen: „Meine Zeichnungen sind keine Bilder, sondern eine private Zeichenschrift“ [Janouch, 1951, S. 36]. Die private Zeichenschrift: eine persönliche intermediale Aussage, eine geschaffene Welt, die sich unter verschiedenen medialen Wahrnehmungsbedingungen materialisiert hat.
„Parallelen zwischen zeichnerischer und erzählerischer Vision“ fand auch sein Freund und erster Editor Max Brod [1966, S. 393]. Die private Zeichenschrift, das gesamte Werk Kafkas, entstand in einer Spannung von visuellen Medien, von Theater und Schrift. Sie wird bevölkert von reziproken intermedialen Verkopplungen. Wie hat Kafka andere Medien wie Kino, Theater in das Medium Schrift transkribiert? Wie hat er seine eigenen Texte in Zeichnungen übertragen, visualisiert? In dem oben zitierten Brief an Felice Bauer vom 11. 2. 1913 findet man eine beispielhafte Erklärung dafür. Kafka schrieb, dass er von ihnen beiden geträumt hatte. Er habe sie als Liebespaar eingehängt durch die Straßen gehen sehen. Er meinte aber nicht „eingehängt“, sondern etwas ganz Anderes, das es in der schriftlichen Sprache nicht gibt. Er versuchte im Folgenden die ganze Szene nicht mehr schriftlich zu beschreiben, sondern das Gefühl des Zusammenseins des Liebespaares zu erklären. Er versuchte das Gesehene zu umgrenzen, d. h. auf eine materielle Form zu bringen und war erfolgreich, indem er dafür zwei verschiedene Medien anwandte: Schrift und Bild. Seine Zeichnungen ergänzen die Schriften; die Schrift wiederum die Zeichnungen, um das Gefühl, das er ‚gesehen’ und im Traum bebildert hat, mitteilen zu können. Das Medium Schrift bietet für Kafka viele verbale Versuche der Annäherung an die geträumten Situation, die ‚das Gesehene’ aber nur auf beschränkte Weise auszudrücken vermögen:

> Vielerlei, aber ich weiß kaum mehr etwas darüber zu sagen, nur das allgemeine Gefühl einer Mischung von Trauer und Glück habe ich noch von jenem Traum in mir. Wir gingen auch auf der Gasse spazieren, die Gegend ähnelte merkwürdig dem Altstädter Ring in Prag, es war nach 6 Uhr abends (möglicherweise war dies die wirkliche Zeit des Traumes), wir gingen zwar nicht eingehängt, aber wir waren einander noch näher, als wenn man eingehängt ist. Ach Gott, es ist schwer, auf dem Papier die Erfindung zu beschreiben, die ich gemacht hatte, um nicht eingehängt, nicht auffällig und doch ganz nahe bei Dir zu gehen; damals, als wir über den Graben gingen, hätte ich es Dir zeigen können, nur dachten wir damals nicht daran. Du eiltest geradeaus ins Hotel, und ich stolperte zwei Schritte von Dir entfernt auf dem Trottoirrand vorwärts. Wie soll ich es also nur beschreiben, wie wir im Traum gegangen sind! Während beim bloßen Einhängen sich die Arme nur an zwei Stellen berühren und jeder

einzelne seine Selbständigkeit behält, berührten sich unsere Schultern und die Arme lagen der ganzen Länge nach aneinander.

[Kafka[65], 1967, S. 294]

Diese intermediale Transkription des Traummaterials [Freud, 1887] ins Wortmaterial ist, wie man vom zitierten Text ablesen kann, ein komplexer kognitiver Prozess. Dieser Prozess bezieht zunächst die mediale Anpassungen ein: Vom Geträumten ins Geschriebene. Was geträumt wurde, sollte ins Geschriebene verwandelt werden. Eine Heraus- und sogar Überforderung für das Medium Schrift, ein Verlust für das Medium Gedächtnis. Kafka gibt nicht auf, aber er gibt zweifelnd zu, dass diese Aufgabe eine schwierige ist: „ich weiß kaum mehr etwas darüber zu sagen". Etwas über etwas zu sagen, ist eine partikuläre mediale Funktion der Schrift. Kafka benutzt diese Periphrase als Annäherung an die in einem anderen Medium erlebte Situation. Er umschreibt das Geträumte mit Worten und zwar mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Schreibens. So bedient er sich nicht nur der Interpunktion und der Materialität der Schriftlichkeit, sondern auch ihrer metasprachlichen Funktionen – den Ergänzungen, Erklärungen, Gegenüberstellungen, Kommentaren, Beschreibungen, etc. –, um das im Traum Gesehene wiedergeben zu können. Tatsächlich ist die ganze Passage eine Traumdeutung: eine geschriebene Deutung des im Traum gesehenen Bildes, genauer seiner Wirkung auf Kafka. Er interpretiert es als „das allgemeine Gefühl einer Mischung von Trauer und Glück". Damit macht Kafka den Traum in einem anderen Medium „deutbar" [Freud, 1887, S. 89].
Eine ganz andere Traumdeutung findet man in den Zeichnungen Kafkas. Er zeichnete für Felice Bauer in demselben Brief seine „Erfindung":

Kafka, *Eingehängtsein*

Die zeichnerische Traumdeutung, die Visualisierung, unterscheidet sich von der literarischen in mehreren medial bedingten Aspekten. Sie beeinflussen die Wahrnehmung und dazu die Lesbarkeit der ganzen Situation. In den Zeichnungen kann man die Mischung von Trauer und Glück nicht sehen. Die kindlichen und karikaturhaften Zeichnungen fügen der oben be- und geschriebenen Situation den Humor hinzu. Die Abwesenheit des Körpers der Geliebten lässt daran denken, dass das gezeichnete Ganze eventuell nur ein Zeichenspiel sein kann und dass die angegebene Auseinandersetzung von „Eingehängt" und „nicht-Eingehängt" ebenso ein Wortspiel sein kann. Die Zeichnungen machen den Text anders lesbar. Die winzigen mageren Arme und die tierhaften Hände weichen von der Art und Weise der geschriebenen Schilderung ab, ohne den Hauptpunkt aus den Augen zu verlieren, und zwar die „zwei Stellen" der Körper, die sich berühren. Beide Zeichnungen wenden sich gegen eine bloß realistische Vorstellung des normalen Eingehängtseins. Beide Zeichnungen deuten den Traum und den Text mit einer anderen Wahrnehmung.
Die Zeichnung des menschlichen Körpers hängt prinzipiell von einer Konzeption des Raums ab. Und eben die Konzeption des Raums ist eine der fundamentalsten Prägungen eines bestimmten Mediums. Diese Prägung ist für Kafka selbst Gegenstand einer poetologischen Reflexion: „Wie

[65] Die Korrespondenz Kafkas mit Felice Bauer, Milena Jesenká, Max Brod, Ottla Kafka, und anderen wird immer aus verschiedenen Ausgaben und in einer modernisierten Rechtsschreibung zitiert.

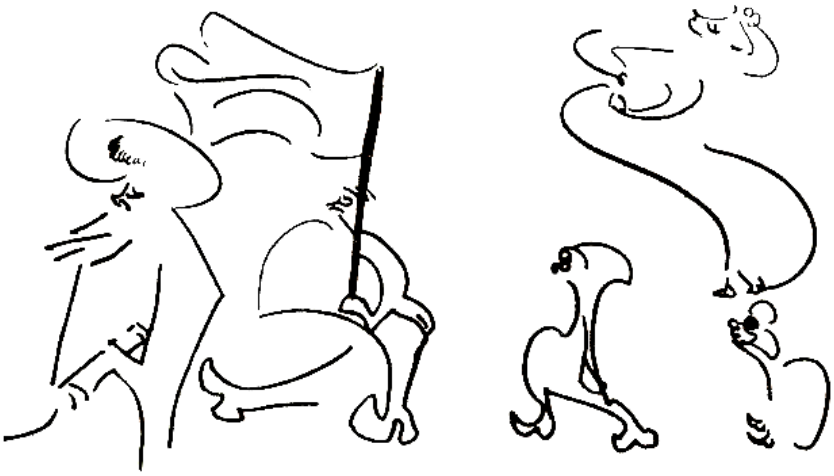
soll ich es also nur beschreiben, wie wir im Traum gegangen sind!“ Tatsächlich ist die Raumkonzeption Kafkas eine der größten Fragestellungen der Literaturkritik [Binder, 1979]. Noch nicht gesagt worden ist, dass sie sowohl in seinen Zeichnungen als auch in seinen Büchern anwesend ist, d.h. sie ist eine intermediale Erfahrung. Eine mediale Reflexion über den Raum und die Zeit zieht sich durch das gesamte Werk Kafkas. So hat er unwillkürlich wahrgenommen, inwiefern die Deutung eines Traums sich verändert, je nach dem, in welchem Medium er kommuniziert wird. In verschiedenen Medien werden Raum- und Körperwahrnehmung auf eigene Weise generiert. Medienwechsel wirken sehr stark auf die menschliche Wahrnehmung, da ein Wahrnehmungswandel eine neue „Ausrichtung der Realität“, ein „Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung“ ist [Benjamin, 1936, S. 440]. Denn Medien sind kognitive Dispositive, die „tief greifende Veränderungen der Wahrnehmung“ zur Folge haben [Benjamin, 1936, S. 440]. Mediale Wahrnehmungseinrichtungen können aber, wie schon in Kapitel I gesagt wurde, in andere Medien übersetzt werden. Die in diesen Vorgang miteinbezogenen medialen Herstellungen beeinflussen sich gegenseitig. Medien entwickeln andere Medien mit ihren Wahrnehmungseinrichtungen. Zeichnerische Wahrnehmungen können auch zitiert werden. Die Herausgeber der Zeichnungen Kafkas haben festgestellt, dass Kafka noch eine andere Vorlage hatte, als er sein *Eingehängtsein*[66] gezeichnet hat [Bokhove und van Dorst, 2006, S. 106]. Eine Vorlage? Kafka zitiert ein Bild, das in der damaligen Epoche bekannt gegeben worden war: Eine Zeichnung des verlobten Paares Prinzessin Viktoria Luise und Prinz Ernst August [Bokhove und van Dorst, 2006, S. 106].

Prinzessin Viktoria Luise und Prinz Ernst August

Sie spazieren „eingehängt“. Kafka achtete auf die starke, strenge Verbindung von Armen und Fingern und sieht weniger ein Eingehängt gehen als ein Gefangensein. Keine Selbständigkeit sah Kafka für diese verschlungenen Finger der Prinzen. Keinen Abstand. Er versuchte, Felice Bauer mit Bildern und Worten seine eigene Vorstellung zu erklären – seinen eigenen Traum eines Liebespaares. Ob Felice dieses Bild kannte, ist nicht bekannt. Kafka sprach ihr aber vom Prinzenpaar in anderen Briefen: „nach dem Nachtmahl sah ich im Abendblatt ein Bild Eueres neuen prinzlichen Brautpaares“ [Kafka, 1967, S. 300].
Diese geschriebene und zeichnerische Traumdeutung wird mit Hilfe der metasprachlichen Aktivitäten zweier Medien geleistet. Kafka drückt sich bi-medial aus. In einem Medium (Schrift) spricht er von „zwei Stellen“, die sich berühren. Im anderen (Bild) zeigt und entwirft er eben diese Stellen. In beiden Medien werden ihre jeweiligen Möglichkeiten der Darstellung verglichen. Die Zeichnungen sind differenzierende Gegenüberstellungen, wie auch die Ausdrücke „Eingehängt zu gehen“ und „selbständig zu sein“. Im Medium Schrift greift Kafka ein häufiges Thema seiner

[66] Kafkas Zeichnungen werden immer in der Ausgabe von Niels Bokhove und Marijke van Dorst [2006] *Einmal ein großer Zeichner. Franz Kafka als bildender Künstler*, mit von ihnen eingegebenen Titeln zitiert.

Literatur auf: die Selbständigkeit des Künstlers gegenüber seiner Frau, anders gesagt, die „Mischung von Trauer und Glück“. Dagegen zeigt die Visualisierung dieses Gefühls eine kritisch humoristische Herangehensweise, die oft sichtbar in Kafkas Zeichnungen ist, wobei die Deformationen der Körper das zum Lachen reizende sind. „Ich werde Dir“, schrieb Kafka Felice in demselben Brief, „nächstens ein paar alte Zeichnungen schicken, damit Du etwas zum Lachen hast“ [Kafka, 1967, S. 294]. Eine dieser alten Zeichnung stammt aus dem Jahr 1914. Sie wurde von den Herausgebern der Zeichnungen Kafkas [Bokhove und van Dorst, 2006] *Protestumzug* betitelt.



Kafka, 1914, *Protestumzug*

Ein zeitgenössisches Zeitungsbild illustriert die damalige Stimmung, einer militärischen Parade von 1914, als Österreich-Ungarn Serbien den Krieg erklärte.

Patriotischer Umzug, 6. August 1914 [Wagenbach, 1975, S. 19]

Kafkas mit großer Leichtigkeit und präzisem Schwung gezeichnete Bild spricht für einen scharfen, kritischen Humor. Laut Benjamin und den Herausgebern der Zeichnungen findet sich eine derartige Formensprache beim damaligen Japonismus und bei Walt Disneys Zeichentrickfilmen [Bokhove und van Dorst, 2006, S. 92]. Benjamin sah auch ästhetische Verbindungen zwischen dem Humor von Kafka und dem der „erdumkreisenden Micky-Maus“ [Benjamin, 1935a, S. 462]. Die Trickfilme fungieren als „psychische Impfung“ [Benjamin, 1935a, S. 462] gegen sadistische Phantasien oder masochistische Wahnvorstellungen, die in den Massen verbreitet sind. Man könnte mit Benjamin sagen, dass die Zeichnungen Kafkas „dynamitage de l’inconscient“ [Benjamin, 1935b, S. 732] sind: „damit Du etwas zum Lachen hast“. Kafka schrieb

seinerseits in seinem Tagebuch neben der Zeichnung: „Patriotischer Umzug. Rede des Bürgermeisters. Dann Verschwinden, dann Hervorkommen und der deutsche Ausruf: ‚Es lebe unser geliebter Monarch, hoch!' Ich stehe dabei mit meinem bösen Blick." [Kafka, 2000, Bd. 10, S. 168]
Einen bösen Blick wirft Kafka auch auf Figuren seines Romans *Der Prozess*. Kafka hat *Den Prozess* im August 1914 zu schreiben begonnen, was nicht heißen soll, dass die Zeichnung eine Illustration zum *Prozess* darstellen muss. Aber sie erzeugt einen ähnlichen burlesken Charakter, wie die literarische Darstellung der Wächter im *Prozess*. Galgenhumor – um mit Freud [1927] zu sprechen – ist es, was die Figuren der Zeichnung und die drei Wächter Joseph K.s im *Prozess* kennzeichnet. Die Männer, die morgens in K.s Zimmer eintraten, waren zunächst Wächter, aber dann Geprügelte und schlussendlich Mörder. Ihre körperliche Haltung K. gegenüber ist bühnenreif übertrieben, lustig und lächerlich. Der Erzähler erklärte, dass „man später sagen würde, er [Joseph K.] habe keinen Spaß verstanden" [Kafka, 2000, Bd. 3. S. 12]. K. kam in Gegenwart dieser absonderlichen Leute nicht einmal dazu, über seine Verhaftung nachzudenken: „immer wieder stieß der Bauch des zweiten Wächters […] förmlich freundschaftlich an ihn, sah er aber auf, dann erblickte er ein zu diesem dicken Körper gar nicht passendes trockenes knochiges Gesicht" [Kafka, 2000, Bd. 3. S. 12]. Diese Art des grotesken Beschreibens in Schrift und Bild geht Hand in Hand. Und auffällig ist, dass sie fast gleichzeitig entworfen wurden.

2. Kunstkenner

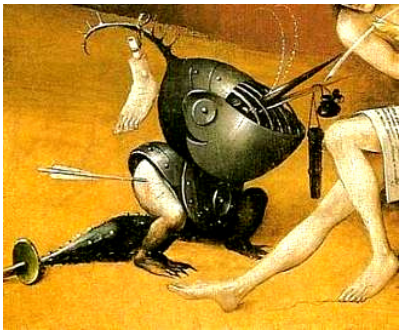
Die Studien, die sich explizit mit dem Thema des Schreibprozesses bei Kafka beschäftigen, übersehen die intermedialen Ergänzungen zwischen Schrift und anderen Medien oder erwähnen sie nur beiläufig. Es wird aufgelistet, welche Gemälde, Filme und Theaterstücke Kafka gesehen haben soll. Anders die Studien über die Malerei [Landendorf, 1961, 1963; Uržidil, 1960], das Theater [Peter Richter, 1975], den Zirkus [Payer, 2002] und das Kino [Zischler, 1996] in den Werken Kafkas[67]: Sie versuchen zu beweisen, inwiefern inter- und intramediale Prozesse für die Kafka-Interpretation entscheidend sein könnten. Gewisse Passagen im Werk Kafkas können in Bezug auf Theaterstücke, Zirkusattraktionen, Filme, Gemälde gelesen werden, da sie in einem intermedialen Charakter gedacht und geschrieben wurden.
Kafka hatte ein klares Bewusstsein für solche intermedialen Einrichtungen. Studien von Heinz Landendorf und Hartmut Binder dokumentieren die Beziehungen zwischen Kafka und der Malerei. Der Erste interpretiert die Porträts der Richter im *Prozess* Roman in Bezug auf die Ikonographie der Figur der Gerechtigkeit. Nach Landendorf „besaß [Kafka] einen genauen Begriff von ihrer umfassenden, mit den Weltgerichtsdarstellungen tief ins Mittelalter hinabreichenden und mit den Bildern von den gerechten und ungerechten Richtern bis ins Barock festgehaltenen Bedeutung" [Landendorf, 1961, S. 27]. Der Maler Titorelli erklärt, dass er im Besitz einer von väterlicher Seite ererbten Regel für die Darstellung der Richter sei. Je nach dem Rang des Richters müsse das Portrait anders gemalt werden. Solche Regeln entsprechen nicht nur einer gewissen Konzeption der christlichen Hierarchie der Engel, sondern auch einer medientheoretischen Perspektive des malerischen Raums. Es handelt sich um das Verhältnis von Schein und Sein innerhalb dieser medialen Welt. Gemeint ist, dass die Bilder der Richter im *Prozess* eine intramediale Verknüpfung herstellen. Sie sind Reproduktionen und Bearbeitungen von Regeln und Motiven der gemalten Justitia. Eine Visualisierung der Justitia mit Waage, eine inszenierte Justitia im Medium Malarei, eine Justitia, die in Auftragsarbeit gefertigt wurde: „es ist eigentlich die Gerechtigkeit und die Siegesgöttin in einem" [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 153]. Das

[67] Wilhelm Emrich [1958] und Walter Sokel [1964], die etablierten Kafka-Interpreten in Deutschland, untersuchten die Schrift bei Kafka als Resultat seiner psychischen Struktur oder als Mimesis der sozialen Kontexte, der existentialistischen Krise. Die Schrift ist Spur des Unbewussten, Spur der soziokulturellen Bedingungen, sie ist Projektion des Inneren. Beide Kritiker denken, dass der Schriftsteller mit der Schrift unvermittelt Bezug auf die Welt nimmt. Eine medientheoretische Literaturwissenschaft meint dagegen, dass die Schrift als Medium die Wahrnehmungen von der Welt – die Ausrichtung der Realität [Benjamin, 1936, S. 440] – vermittelt, prägt und erfindet.

Porträt des Richters wurde von Titorelli gemacht, ohne die Figur und den „Thronsessel“ gesehen zu haben. Er erklärt offenkundig den Trick der eingerichteten Wahrnehmung: „Wenn ich hier alle Richter nebeneinander auf eine Leinwand male und Sie werden sich vor dieser Leinwand verteidigen, so werden Sie mehr Erfolg haben als vor dem wirklichen Gericht“ [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 157]. An anderer Stelle des Romans sagt Leni zu K., dass bei den Portraits der Richter alles „Erfindung“ sei [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 113]. K. sieht im Bild einen Richter auf einem „Thronsessel“. Leni dagegen erläutert K.: „in Wirklichkeit sitzt er auf einem Küchensessel, auf dem eine alte Pferdedecke zusammengelegt ist.“ [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 113].
Dieser optisch täuschende Effekt in der Malerei könnte auch auf die Struktur des Gerichts und die Türhüterlegende übertragen werden. Auch da wird von Täuschung gesprochen. Der Mann von Lande sollte sich nicht von der Architektur des Gerichts täuschen lassen. Der Türhüter erwähnt die Ordnung der architektonischen Konstruktion: „Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter einer mächtiger als der andere.“ [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 226]
Mit der Absicht zu bestimmen, welche Maler Kafkas *Verwandlung* inspiriert haben, erwähnt Hartmut Binder Illustrationen der *Bibel* und alter griechischer und römischer Metamorphosenmythen. Kafka hat 1910 in seinen Tagebüchern notiert, dass er die Ausstellung von Andrea Mantegna im Louvre gesehen hatte [Binder, 2005, S, 57]. In Bildern wie *Sieg der Tugend über die Laster* werden Szenen von Zentauren dargestellt. Eigentümliche Wesen wie das Katzenlamm der *Kreuzung* oder wie der Käfer-Mensch Gregor Samsa.

Mantegna, Ausschnitt aus *Sieg der Tugend über die Laster*

Auch in Bildern von Hieronymus Bosch hätte er Darstellungen von Tiermenschen und Verwandlungsmotiven finden können, die ihn für *Die Verwandlung* inspiriert haben könnten. Verwandlungsmotive sind ein zentrales Thema der Literatur wie bei Homer und Ovid und auch in malerischen Darstellungen. Diese ähnliche Darstellung in Literatur und in Malerei ist wegen der Flexibilität der Ausdrückmodi der Medien möglich und stellt eine enge Verbindung zwischen medialen Produkten her. Ein Hybrid ist die auch unten gezeigt Figur von Bosch: Tier, Mensch, Cyborg. Gregor Samsa ist ein Mensch, ein Käfer und Ding: ein geworfener Apfel drang ihm in den Rücken [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 135].



Bosch, Ausschnitt aus *Garten der Lüste*

Kafka hat diese malerischen Visualisierungen in die Literatur übertragen und bearbeitet: Verwandlungen, Kreuzungen, plötzliche Transformationen sind ohne Zweifel keine beliebigen Themen. Sie sind Versuche, in Worten zu erfassen, was in der Malerei gezeigt wurde. Deswegen lassen sich seine Texte in Verbindung mit den medialen Einrichtungen der oben zitierten Bilder vergleichen und kommentieren. Ihnen vergleichbar sind die Darstellungen von Odradek, Gregor Samsa und der Lammkatze. Sie sind eigentlich „Bilder, nur Bilder", wie Kafka Janouch meldete, und als solche in der Phantasie des Künstlers angesiedelt. Und als solche erhalten sie eine Existenz innerhalb ihres Mediums. Die Übereinstimmung zwischen Bosch/Mantegna und Kafka, nämlich, zwischen malerischen und literarischen Verwandlungsmotiven liegt in ihrer suggestiven medialen Wahrnehmungserscheinung. Ein Text von Kafka wie *Eine Kreuzung* (1917) ist eine Provokation für die bildende Kunst genauso wie der *Garten der Lüste* für die Literatur[68].

> Ich habe ein eigentliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm. Es ist ein Erbstück aus meines Vaters Besitz, entwikkelt hat es sich aber doch erst in meiner Zeit, früher war es viel mehr Lamm als Kätzchen, jetzt aber hat es von beiden wohl gleichviel. Von der Katze Kopf und Krallen, vom Lamm Größe und Gestalt, von beiden die Augen, die flakkernd und mild sind, das Fellhaar, das weich ist und knapp anliegt, die Bewegungen, die sowohl Hüpfen als Schleichen sind, im Sonnenschein auf dem Fensterbrett macht es sich rund und schnurrt, auf der Wiese läuft es wie toll und ist kaum einzufangen, vor Katzen flieht es, Lämmer will es anfallen, in der Mondnacht ist die Dachtraufe sein liebster Weg, Miauen kann es nicht und vor Ratten hat es Abscheu, neben dem Hühnerstall kann es stundenlang auf der Lauer liegen, doch hat es noch niemals eine Mordgelegenheit ausgenutzt, ich nähre es mit süßer Milch, die bekommt ihm bestens, in langen Zügen saugt es sie über seine Raubtierzähne hinweg in sich ein. […] Manchmal muß ich lachen, wenn es mich umschnuppert, zwischen den Beinen sich durch windet und gar nicht von mir zu trennen ist. Nicht genug damit, daß es Lamm und Katze ist, will es fast auch noch ein Hund sein.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 92-93]

Diese genaue Beschreibung des „eigentümlichen Tiers" ist eine malerische Herausforderung. Details wie „halb Kätzchen, halb Lamm", „von beiden die Augen" sind Eigenschaften, die sich im Medium Schrift einfacher aufeinander setzen lassen, als in der zeichnerischen Umsetzung. Eine visuelle Deutung des Textes, eine Art Illustration zum Werk Kafkas, bedarf einer gleichermaßen eigentümlichen Darstellung, weil sie sich in erster Linie auf keinen vorgegebenen Gegenstand beziehen kann, sondern auf ein noch nicht existierendes Wesen, das durch ein beschriebenes Bild existent gemacht worden ist. Eine Illustration zum Werk wäre eine bildende Konkretisierung des unabbildbaren Tiers. Die Phantasie eines Malers wird ohne Zweifel durch den Schreibprozess dieses Textes Kafkas angeregt. So stark ist dieser malerische Ausgangspunkt, dass das Medium Schrift in Kafkas Händen auf spielerische Weise fast plastisch wird. Und Kafka erreicht damit eine Überforderung des bildenden Vorstellungsvermögens selbst: „Nicht genug damit, […] will es

[68] Octave Mirbeau (*Le jardin des supplices*, 1899) und Kafka (*In der Strafkolonie*, 1919) sollten sich durch Boschs Gemälde inspiriert lassen haben.

fast auch noch ein Hund sein.“ In der Herausgabe des Textes von Max Brod sind die Augen des Tiers nicht mild, sondern *wild* [Brod, 1935, S. 302]. In dieser Version des Textes, die die bekannteste ist, fügt Max Brod noch eine andere intermediale Spannung hinzu: „diese Katze mit Lammesseele“ habe „auch Menschenehrgeiz“ [Brod, 1935, S. 302].
Können diese im Wortmaterial erfundenen Bildwesen überhaupt gezeichnet werden? Oder „sperren sich (…) Kafkas Texte einer Verbildlichung prinzipiell“, wie Andreas Geyer [1997, S. 49] behauptet? Bilder zu Kafka – sei es durch zeichnerische, malerische Illustration, durch Theater oder durch Verfilmungen – sind Deutungen der Werke Kafkas. Sie machen den jeweiligen zeichnerischen, theatralischen, kinematographischen, literarischen Charakter seiner Werke auf eigene mediale Weise lesbar, sie übertragen bestimmte Bedeutungen des Mediums Schrift ins eigene Medium, ebenso wie poetische Nachdichtung und literaturkritische Arbeit den literarischen Charakter interpretieren würden. Der intermediale Charakter der Werke Kafkas ist Basis für die multimediale kolumbianische Rezeption; inter- und intramediale Kommentare der Werke Kafkas sind aber „zusätzliche Verdichtungen“, wie Geyer [1997, S. 51] die Zeichnungen Alfred Kubins zu *Ein Landarzt* bezeichnet.

3. Inszenierte Schrift

In Bezug auf das Theater, den Zirkus und auf den Kinematographen kann der intermediale Charakter der Werke Kafkas noch weiter veranschaulicht werden. Peter Richter [1975] näherte das Romanwerk Kafkas der theatralischen Inszenierung an. Er hat darauf hingewiesen, und mit Tabellen deutlich demonstriert, inwiefern die Romane Kafkas als Variationen desselben Materials bezeichnet werden könnten. Richter meint Variationen in dramaturgischem Sinne. Genauso wie im Theater, wo die Szenen schnell mit neuen Requisiten verändert werden können, ist die Übertragung von Funktionen zwischen Figuren wie „Rollen und Kostüme im Theater“ [Richter, 1975, S. 150] für Kafkas Romane charakteristisch. Rollentausch ist in Kafkas Romanen ein Zeichen für den Inszenierungscharakter seiner Schrift. „An einer Figur ist manchmal nur der Name fest.“ [Richter, 1975, S.156]. Figuren Kafkas tauschen ihre Rollen mit einer unglaublichen Selbstverständlichkeit. Eine Schauspielerin kann mit wenigen winzigen Änderungen der Requisiten eine andere Rolle in einem einzigen Theaterstück oder sogar in einer einzigen Szene übernehmen. Ganz ähnlich eine weibliche Figur in Kafkas Romanwerk, die wiederholt vorkommt, mit anderen Namen, aber mit ähnlichen Funktionen und Absichten. Besonders deutlich ist dies bei Fräulein Bürstner und Leni im *Prozess*. Kafka aber kündigt den Zuschauern den Rollentausch mit theatralischen Mitteln an: Bevor Fräulein Bürstner die ‚Bühne’ im zweiten Kapitel des Romans verlässt, signalisiert sie Joseph K., dass sie später noch einmal auftreten wird.

> »Sehen Sie«, sagte K., »Sie haben nicht viel Erfahrung in Gerichtssachen.« »Nein das habe ich nicht«, sagte Fräulein Bürstner, »und habe es auch schon oft bedauert, denn ich möchte alles wissen und gerade Gerichtssachen interessieren mich ungemein. Das Gericht hat eine eigentümliche Anziehungskraft, nicht? Aber ich werde in dieser Richtung meine Kenntnisse sicher vervollständigen, denn ich trete nächsten Monat als Kanzleikraft in ein Advokatenbureau ein.«
>
> [Kafka, 2000, Bd. 3, S.35]

Die Ankündigung „ich trete nächsten Monat … ein“ lässt sich im sechsten Kapitel ergänzen, wenn Leni als Pflegerin des Advokaten Huld auftritt. K. und Leni brauchen wenige Blicke um sich gegenseitig ‚wieder’ zu erkennen. Mitten in einem offenbar langweiligen Gespräch zwischen Advokat, Kanzleidirektor, Onkel und K. verlässt dieser die Szene und geht zu Leni, als ob sie auf ihn ‚wie ausgemacht’ gewartet hätte:

> Da ließ ein Lärm aus dem Vorzimmer wie von zerbrechendem Porzellan alle aufhorchen. »Ich will nachsehn, was geschehen ist«, sagte K. und ging langsam hinaus als gebe er den andern noch Gelegenheit ihn zurückzuhalten. Kaum war er ins Vorzimmer getreten und wollte sich im Dunkel

> zurechtfinden, als sich auf die Hand, mit der er die Tür noch festhielt, eine kleine Hand legte, viel kleiner als K.'s Hand, und die Tür leise schloß. Es war die Pflegerin, die hier gewartet hatte. »Es ist nichts geschehn«, flüsterte sie, »ich habe nur einen Teller gegen die Mauer geworfen, um Sie herauszuholen.« In seiner Befangenheit sagte K.: »Ich habe auch an Sie gedacht.« »Desto besser«, sagte die Pflegerin.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 111]

Eine „der zentralen Werkmetaphern [der Werke Kafkas] ist das Theater", meinte Richter [1975, S. 158]. Tatsächlich sind die drei Romane Kafkas voll von theatralischen Elementen. Die hundert Untergeordneten des Gerichts tragen im *Prozess* nicht nur groteske Kostüme; sie spielen Rollen, die ihnen zugewiesen werden, je nach den Requisiten. Die Figuren Kafkas wollen Schauspieler werden statt bloße Wörter. So talentiert sind sie, dass sie die Szenen wiederholen und verbessern können. Beispielhaft ist die Szene des Prüglers. Die halbausgezogenen Wächter Franz und Willem werden von einem Mann verprügelt, der „in einer Art dunklen Lederkleidung [kostümiert war], die den Hals bis tief zur Brust und die ganzen Arme nackt ließ" [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 87]. Alles geschah vor den Augen Joseph K.`s in einer Rumpelkammer. Die drei Männer wiederholen die Szene von Anfang an noch einmal am nächsten Tag:

> Alles war unverändert, so wie er es am Abend vorher beim Öffnen der Tür gefunden hatte. Die Drucksorten und Tintenflaschen gleich hinter der Schwelle, der Prügler mit der Rute, die noch vollständig angezogenen Wächter, die Kerze auf dem Regal und die Wächter begannen zu klagen und riefen: »Herr!«
>
> [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 93-94]

Weitere groteske Figuren sind die Gehilfen im *Schloss*, die Wächter im *Prozess*, Robinson und Delamarche in *Der Verschollene*. Ihre Auftritte sind multifunktional. Sie treten mehrfach, wie in der gerade erwähnten Prügel-Szene, mit demselben Namen, aber jeweils mit einer anderen Funktion versehen auf. Sie sind einmal Begleitpersonen für die Protagonisten der Romane, dann Beobachterpersonen, ein anderes Mal Opfer, Mörder oder Verbrecher. Sie changieren zwischen Erwachsen- und Kindsein. Ihre Persönlichkeit bleibt undefinierbar, da sie Kostüme, Stimmen, Gesichter blitzschnell verändern können. Mit ihrem Pathetismus erodieren sie jede Grausamkeit und Seriosität. Sie dekorieren ihre Höflichkeit („Herr") mit albernen Gesichtern und Straßenmanieren. Dies verlangt vom Leser der Romane eine theatralische Lesart, in der Art der jiddischen Lustspiele, die Kafka zwischen 1910 und 1911 besucht und sogar mit organisiert hatte. Kinderspiele und Komödianten beeinflussen die Schrift Kafkas, wie der Sarkasmus die Monologe seines jiddischen Freunds Jizchak Löwy in *Der wilde Mensch*.

Jizchak Löwy, *Der wilde Mensch,* 1911

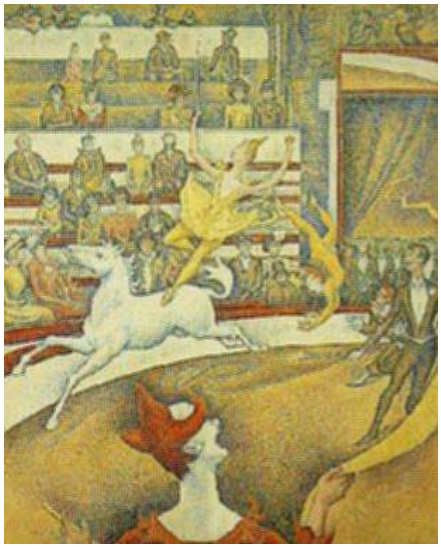
4. Schaulust und Selbstausstellungen

Eine abartig zu nennende Notwendigkeit und Neigung zur Schaulust und zur Selbstausstellung – in Theater, Jahrmarkt und Zirkus – zeichnet die Figuren Kafkas aus. Rotpeter stellt seine Verwandlung vom Affen in den Menschen auf der Bühne dar, mit wenigen Requisiten, seiner menschlichen Stimme und den Kleidern. „Es war zu leicht Leute nachzuahmen“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 241], gibt er zu und sein Auftritt im *Bericht für eine Akademie* mag als sarkastischer Monolog gelesen werden und nicht nur als Text, sondern auch als theatralisches Dispositiv, das der Anwesenheit eines Körpers bedarf. Ein Dispositiv, das dem Publikum „eingespuckt“ werden will: „Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spucken einander dann gegenseitig ins Gesicht“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 241]. *Bericht für eine Akademie* könnte aber ebenso eine direkte Transkription aus dem so genannten Affentheater sein, das damals sowohl für Kinder als auch für Erwachsen ausgerichtet wurde. Dabei traten echte Affen auf die Bühne oder affenhaft verkleideten Akteuren, die exotischen Geschichten erzählten, teilweise mithilfe von Illustrationen und projektierten Bildern.
Walter Benjamin kommentierte seine Erfahrung bei einem Affentheater in einer Weise, als ob er den Text von Kafka gelesen hätte: „Auch war der Abstand vom Affen zum Menschen nicht größer als der vom Menschen zum Theaterspieler.“ [Benjamin, 1933, S. 269]

Plakat eines Affentheaterstücks, Paris, 1910

Genauso wie Rotpeter will auch Joseph K. auftreten. K. erwähnt im ersten Kapitel vom *Prozess* das Theater nicht nur als Metapher; er re-inszeniert mit Begeisterung die ganze Szene der Verhaftung im zweiten Kapitel vor Fräulein Bürstner als Publikum. Der Schauspieler Joseph K. will gesehen werden und sein Leben findet in der Öffentlichkeit statt, wie das Leben des Landvermessers K. und Karl Roßmanns. „Schon die durchgängige atmosphärische Eigentümlichkeit, ja das Prinzip, dass alles, selbst Intimstes, in aller Öffentlichkeit oder jedenfalls so stattfinde dass Öffentlichkeit jeder Zeit Zutritt hat, ist Theatersituation schlechthin.“ [Richter, 1975, S. 158]
Die erste Szene im *Prozess*, die Verhaftung von Joseph K., enthält ein ähnliches Zuschauermotiv, das sehr oft in Kafkas Literatur vorkommt, medial geprägt vom Theater, Zirkus und der Visualisierungen des Zirkus in der Malerei. Joseph K. „sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde

beobachtete“ [Kafka, 2002, Band 3, S. 9]. Kafka lässt beobachtende Personen beobachten und allein dadurch verändert er das Gefühl des Beobachtens in seiner Geschichte.
Ein weiteres Beispiel dafür findet sich in *Auf der Galerie*. Dort beobachtet ein Zuschauer im Zirkus von der Galerie aus eine Artistin auf dem Pferd. Das Gemälde *Le Cirque* von Georges Seurat, hatte Kafka 1911 im Louvre gesehen. Es ist gut möglich, dass er das pointillistische Gemälde einer literarischen Transkription unterzogen hat. Die merkwürdige Statik des Malstils könnte ausschlaggebend gewesen sein. Der Text Kafkas wäre dann zugleich eine Beschreibung und eine Nachdichtung des Gemäldes. Er bedient sich der „Verwandtschaft der Sprachen“ [Benjamin, 1934, S. 12], um eine gemalte Szene in eine geschriebene Szene zu verwandeln.



Seurat, Ausschnitt aus *Le Cirque*

> Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! Durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.
> Da es aber nicht so ist […], während sie selbst […] hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 207]

Vergleicht man beide mediale Produkte, merkt man, dass sie viele Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Szene haben. Sie konstruieren eine ähnliche Wahrnehmung der Situation. Es handelt sich um eine Mischung von rasanter Bewegung und eingefrorener Statik. Auf dem Bild ist die Motivwahl dynamisch, der pointillistische Duktus aber statisch. Auch im Text Kafkas gibt es diesen ‚fruchtbaren Augenblick’, in dem der Zuschauer aus einem Augenblick eine Geschichte entwickelt. Dynamisch sind die Optionen, die er sich für die Geschichte der Artistin ausmalt. Statisch ist seine Machtlosigkeit: Er kann die Statik, das monotone Leben der Artistin, nicht ändern. Das Gemälde erzählt ohne das Davor und Danach zu berichten. Im Text wie im Bild sollen beide Momente vom Betrachter imaginiert werden. Und das ist eben die Rolle des Galeriebesuchers. Er stellt sich vor, dass er zum „peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef“ „Halt!“ schreien und damit die Künstlerin von der harten Arbeit, „monatelang ohne

Unterbrechung“, befreien kann. Alles ist aber nur eine Fantasie, eine Illusion, die auseinander brach, als er aus seinen Fantasien erwacht. Die Reiterin ist eine Meisterin der Selbstdarstellung. Sie ist eine „lungensüchtige Kunstreiterin“, die „hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will“. Der pointillistische Duktus des Gemäldes prägt der fröhlichen Situation eine bedrückend versteinerte Unruhe auf. Unruhe, die der Galeriebesucher am Ende erlebt: Er weint, „ohne es zu wissen“.

Die ungewöhnliche Neugierde der passionierten Beobachter ist Bestandteil des theatralisch, teilweise zirkushaften Schreibens Kafkas. So in *Die Verwandlung*, in *Erstes Leid*, in *Ein Hungerkünstler*. Der Blick, das Beobachten und sein Stellenwert konstituieren einige der interessantesten Elemente der inszenierten Charaktere seiner Figuren. Die Figuren werden immer wieder beobachtet oder sie beobachten selbst oft in der Öffentlichkeit. Es handelt sich um den Blick des Anderen, der Familie, der Gesellschaft, des Verfassers und nicht um eine echte Verwandlung der Protagonisten [Zuleta, 1985, S. 105]. Der Blick der Galeriebesucher verändert die ganze Existenz der Kunstreiterin so rasch, dass alles in einem Augenblick anders sein könnte. Leider wird diese Veränderung nicht stattfinden. Kafka hat die Kunst von Artisten, Akrobaten und Hungerkünstlern verarbeitet, in dem Sinne, dass in seiner Literatur die Blicke des Anderen den Beobachten krank machen können. Er hat „in der Sprache der Artisten“ [Benjamin, 1928, S. 108] – d.h. mit ihren eigenen Requisiten, Symbolen, Ängsten und Wahrnehmungseinrichtungen – Geschichten erzählt. Kafka versucht, im Medium Schrift den Attraktionscharakter von Trapezkünstlern und Hungerkünstlern wiederzugeben. Die heftige und existentiell bedrohliche Darbietung des Hungerkünstlers verwandelt sich in Schrift, in eine Metapher der Isolation des Künstlers in der modernen Gesellschaft [Gutiérrez Girardot, 1987]. Die Funktion des Beobachtens bzw. des Beurteilens wird normalerweise von Literatur- und Kunstkritiker erfüllt, wie man in *Ein Hungerkünstler* der Fall ist [Vivas Hurtado, 2006]

Die Literatur verändert das Verhältnis der Masse zur Hungerkunst. Der Schockeffekt solcher Vorführungen, den sie bei Henry Tanner, Glenn Pulley und Giovanni Succi – die berühmtesten Hungerkünstler der Jahrhundertwende [Peter Payer, 2002] – hatten, wird in Kafkas Werk ohne das suggestive Prinzip der Kommerzialisierung und des Massenkonsums integriert. Die Selbstausstellung als Hungerkünstler hat viel mit Event und Entertainment zu tun. Tritt die Kunst in den sozialen und öffentlichen Raum über, macht sie die Betrachter zu Teilnehmern und Kollaborateuren. Die mediale Anpassung an die Schrift verweigert dem Leser diese kollektive Erfahrung; beim Lesen von *Ein Hungerkünstler* gibt es keinen *live* Schock, da, obwohl Worte den Körper des Skelettmannes beschreiben, sie als Worte wahrgenommen werden:

> Während [der Hungerkünstler] für die Erwachsenen oft nur ein Spaß war, an dem sie der Mode halber teilnahmen, sahen die Kinder staunend, mit offenem Mund, der Sicherheit halber einander mit der Hand haltend, zu, wie er bleich, im schwarzen Trikot, mit mächtig vortretenden Rippen, sogar einen Sessel verschmähend, auf hingestreutem Stroh saß, einmal höflich nickend, angestrengt lächelnd Fragen beantwortete, auch durch das Gitter den Arm streckte, um seine Magerkeit befühlen zu lassen, dann aber wieder ganz in sich selbst versank, um niemanden sich kümmerte, nicht einmal um den für ihn so wichtigen Schlag der Uhr, die das einzige Möbelstück des Käfigs war, sondern nur vor sich hinsah mit fast geschlossenen Augen und hie und da aus einem winzigen Gläschen Wasser nippte, um sich die Lippen zu feuchten.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 262]

Ausdrücke wie „mächtig vortretenden Rippen“ und „seine Magerkeit“ sind nur interpretierbar, nicht aber durch taktile oder optische Wahrnehmung erfahrbar, wie im Medium Körper. Sie werden als Worte, nicht als Krankheit, als Abnormität wie bei Glenn Pulley oder als politischer Protest wie bei den aktuellen Hungerkünstlern David Blaine und Cheng Jiaming gelesen. Glenn Pulleys Selbstausstellung in photographischer Reproduktion lässt sich aber mit einer Zeichnung Kafkas vergleichen:

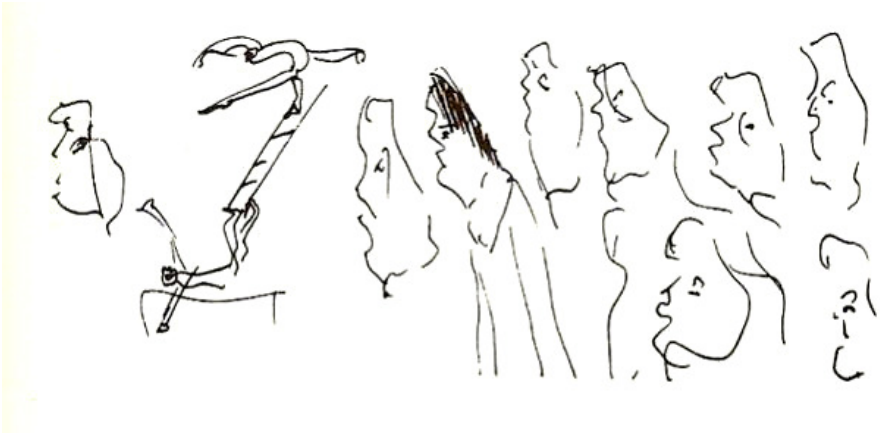
Hungerkünstler Glenn Pulley, 1897

Kafka, Ausschnitt aus *Bittsteller*

Die Ess- und Sehstörungen, Atemprobleme, Kopf- und Rückenschmerzen, Halluzinationen, psychologischen Probleme und engen Kostüme des Skelettmannes Glenn Pulley waren dem Besucher bekannt und augenfällig. Ein Besucher kann im Vergleich mit dem eigenen Körper die Dramatik nachempfinden. Tausende von Zuschauer[69] ergänzten das Spektakel mit ihrer eigenen Angst vor Leid und Tod, indem sie ihre moralischen Fragestellungen während des vierzigtägigen Fastens mehr oder weniger öffentlich zur Debatte stellten. Man assoziiert das Verhungern und das Fasten nach den zweiten Weltkrieg mit KZ-Insassen. Diese Deutung von *Ein Hungerkünstler* Kafkas wird nachträglicherweise in den neuen medialen Produkten der Literaturkritik oft hervorgehoben. Die Karikatur Kafkas inszeniert dagegen die Frechheit eines Bettlers. Eine Frechheit, die Höflichkeit sein kann, oder ein studierter Auftritt.
In der Erzählung Kafkas sind die Karikatur des Künstlers und die Verteidigung des Künstlers gegenüber den Kritikern inkorporiert. Die Selbstausstellung des kranken Körpers wird hier zum Gegenstand der Kunstkritik. Die Erzählung *Ein Hungerkünstler* handelt eher von der Rolle der Kritiker und ihrer unterschiedlichen Positionen der Kunst gegenüber als von der Selbstausstellung des Hungerkünstlers. Kafka gibt die Meinungen der Wächter wieder, also der Kunstkritiker. Die Aufgabe der Wächter besteht darin, „Tag und Nacht den Hungerkünstler zu beobachten, damit er nicht etwa auf irgendeine heimliche Weise doch Nahrung zu sich nehme“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 262]. Man könnte diese Beobachterperspektive als Vermittlungsinstanz der Kunst bezeichnen. Der Hungerkünstler ist der Produzent, der Impresario des Zirkus arbeitet als Förderer, der Wächter beobachtet, kontrolliert, bewertet, deutet, wie ein Kritiker, das Hungerkünstlertum. Die Wächter Kafkas sind „merkwürdigerweise gewöhnlich Fleischhauer“ und sie unterscheiden sich in zwei Gruppen: „welche die Bewachung sehr lax durchführten“ und „welche sich eng zum Gitter setzten“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 262].
Diese Perspektive des Beobachtetseins, als Bearbeitung der Kunst-, Theater-, Zirkus-, Literaturkritik in Kafkas Literatur, entwickelt sich, wie gesagt, parallel als theatralische Visualisierungen in Zeichnungen Kafkas und in seinen Transkriptionen von verschiedenen Aufführungen. In Bezug auf den Zirkus hat Kafka nicht nur Texte geschrieben, sondern mehrere Illustrationen gezeichnet. In solchen kommt immer wieder die Perspektive des Beobachtetseins vor, wie Niels Bokhove und Marike van Dorst dokumentiert haben. Ein Beispiel lässt sich in

[69] Hungerkünstler David Blaine hatte einen großen Publikumserfolg: eine viertel Million Schaulustige in vierundvierzig Tagen (*Above the Below*, London 2003).

Bezug auf den *Hungerkünstler* kommentieren. Zwischen dem 18. und 19. Mai[70] 1909 fügt Kafka in seine Tagebücher das folgende Bild ein.



Franz Kafka, *Japanische Gaukler*

Das Bild ist eine Ergänzung des Textes in zweierlei Hinsicht. Das Bild skizziert die Beziehung zwischen Künstlern und Kritikern und es macht die Perspektive des Beobachtetseins greifbar. In der Zeichnung *Japanische Gaukler* gibt es auch Beobachtete und Beobachtende. Sie stehen miteinander in einer engen Verbindung. Die Kunst, die Inszenierung der Kunst, entsteht nur unter dieser unangenehmen Bedingung: Wächter bzw. Kritiker beobachten die Akrobaten und diese lassen sich beobachten. Die deformierten Gesichter und Körper der Kritiker („Fleischhauer) sind den Akrobaten sowohl eine Bedrohung als auch eine Herausforderung. Eine künstlerische Herausforderung, die Kafka in die Literatur transkribiert hat. Bestimmte Szenen von Kafkas Literatur bringen den Leser in Situationen mit komplexen Perspektiven. Auch der Leser wird Beobachter der Beobachteten und Beobachtenden. Analog zur Zeichnung erfährt der Leser diese Gleichzeitigkeit der Blicke auf die Zeichnung Kafkas z.B. im *Prozess*, als Joseph K. von seiner Nachbarschaft beobachtet wird. Der Leser sieht den beobachteten Joseph K. und die Beobachtenden.
Die Artisten von *Japanische Gaukler* werden vor dem Publikum des Zirkus dargestellt. Sie werden karikaturhaft skizziert. Deshalb werden ihre Körper mit wenigen zeichnerischen Requisiten (mit kräftig schwungvollen Strichen) lustig deformiert. Überdies zeigen ihre Körper, dass sie gerne beobachtet werden wollen. Die Artisten übertreiben die körperlichen Bewegungen. Sie präsentieren sich selbst vor den Besuchern, die diese Selbstinszenierung bewundern. Gezeichnete Akrobaten und Figuren der Werke Kafkas teilen diese Funktion. Es scheint, dass sie alle auf irgendeine Weise Schauspieler sind. In der ersten Szene des Romans *Der Prozess* treten K. und die Wächter als unfreiwillige Schauspieler auf, während alle Nachbarn, Mitbewohner, Fremde das private Leben K.s mit „ganz ungewöhnlicher Neugierde", gleichermaßen bewundernd und bedrohlich beobachten, wie die Wächter in *Hungerkünstler*, wie die Zuschauer in *Japanische Gaukler*.
Im *Prozess* ist Joseph K. die Attraktion des Hauses, der Bank, des Gerichts und als solcher tritt er ins Untersuchungszimmer.

> »Und nun treten Sie vor!« Irgendjemand sprang vom Podium herunter, so dass für K. ein Platz freiwurde, auf den er hinaufstieg. Er stand eng an den Tisch gedrückt, das Gedränge hinter ihm war so groß, dass er ihm Widerstand leisten musste, wollte er nicht den Tisch des Untersuchungsrichters und vielleicht auch diesen selbst vom Podium hinunterstoßen.
> Der Untersuchungsrichter kümmerte sich aber nicht darum, sondern saß genug bequem auf seinem Sessel und griff, nachdem er dem Mann hinter ihm ein abschließendes Wort gesagt hatte, nach einem

[70] Bokhove und van Dorst datieren sie auf einen unbestimmten Tag im November 1909.

> kleinen Anmerkungsbuch, dem einzigen Gegenstand auf seinem Tisch. Es war schulheftartig, alt, durch vieles Blättern ganz aus der Form gebracht. »Also«, sagte der Untersuchungsrichter, blätterte in dem Heft und wendete sich im Tone einer Feststellung an K.: »Sie sind Zimmermaler?« »Nein«, sagte K. »sondern erster Prokurist einer großen Bank.« Dieser Antwort folgte bei der rechten Partei unten ein Gelächter, das so herzlich war, dass K. mitlachen musste. Die Leute stützten sich mit den Händen auf ihre Knie und schüttelten sich wie unter schweren Hustenanfällen.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 49-50]

Rollentausch, Kommen und Gehen der Figuren, Wiederholungsszenen, Auftritte, Verkleidungen, Späße, Selbstausstellungen sind Prägungen des Mediums Theater/Zirkus, die das geschriebene Erzählen in seiner textuellen Verfassung kontaminieren. Mehrere Texte Kafkas sind geschriebene Inszenierungen, die die medialen Bedingungen und Möglichkeiten beider Medien kombinieren. Als Ergebnis dieser medialen Kreuzungen zwingen intermediale Anpassungen, die Texte zu einer hybriden Analyse dieser Gesichtspunkte. Nicht nur erzählte Zeit und Erzählzeit sind zu beachten, sondern auch inszenierte Zeit. Der Begriff der Figuren sollte man um den der Schauspielern ergänzen. Dies hat eine Undefinierbarkeit der Figuren zur Folge, die weder in ihrer äußeren Erscheinung noch ihrem Wesen nach für den Leser fixiert sind. Bei ihrem Auftritt wird das Ernste lächerlich und das Lustige ernst; das Innere, äußerlich und umgekehrt. Die Figuren Kafkas sind weder Helden noch Opfer. Sie stellen sich dem Zuschauer zur Verfügung. Sie sind wie Artisten im Zirkus: Attraktionen. Sie verändern ihren Charakter mit einer unglaublichen Schnelligkeit.
Ein Bespiel dafür ist Joseph K. im *Schloss*. Ob K. ein Landvermesser [Kafka, 2000, Bd. IV, S. 8] ist, wie er selbst es behauptet, oder ein „gemeiner lügnerischer Landstreicher", wie der Sohn des Unterkastellans meint, [S. 10] wird weder durch K.s Verhalten noch durch den Handlungszusammenhang ganz aufgeklärt. Die Undefiniertheit der ganzen Schloss-Welt prägt sowohl die einzelnen Situationen als auch die Figuren und die Sprache, die diese Welt schildert. Alles ist hier wackelig, unscharf, neblig. Die Helligkeit – weiß ist der Schnee, weiß die Kleider, weiß das Dorf – ist auf keinen Fall ein Signal für Klarheit und Verständnis. Umgekehrt ist sie Teil des Szenarios: je gleißender die Helligkeit, desto obskurer das Schloss. Man kann nicht eindeutig sagen, ob K. „ein Fremder" [S. 25], ein Opfer der unsichtbaren aber mächtigen Schloss-Behörden ist, oder ein Held, wie er für Frieda und die Familie Barnabas erscheint. Versucht K. die Organisation des Schlosses zu sprengen oder will er doch Teil davon sein? Kategorische Behauptungen, definitive Meinungen darüber sind kaum begründbar. Die Figur des Landvermessers K. enthält theatralische Elemente, die aber im Kontext des Romans als geschriebene Handlungsräume gelesen werden müssen. Auf diese unerwartete Weise ergänzen sich Medien gegenseitig. Oder, um es mit Benjamin zu sagen: Medien machen andere Medien und Kunstwerke zu ihrem Objekt [Vgl. Benjamin, 1935, S. 437].

5. K. liebte die ersten Filme[71]

Die Photographie, das Kaiserpanorama, der Kinematograph und der Tonfilm machten andere Kunstwerke bzw. andere Medien am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zu ihrem Objekt, was nicht nur die Wahrnehmung „den tiefsten Veränderungen unterwarf, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrungsweisen eroberte." [Benjamin, 1935, S. 437].
In dieser Überzeugung war Benjamin mit Franz Kafka vereint. Die damals immer noch am Anfang befindlichen neuen Medien Tonfilm und Photographie, begeisterten Kafka mit ihren künstlerischen Verfahrensweisen. Sie boten Kafka mediale Einrichtungen an, die nirgendwo in der Literatur zu finden waren. Kafka hat sie transkribiert, das heißt, angepasst ans Medium Schrift. Nach Benjamin sind die Werke Kafkas die „letzten Verbindungstexte zum stummen

[71] Nach den Worten von Max Brod: „[Kafka] liebte die ersten Filme, die damals auftauchen". Zitiert nach Zischler [1996, S. 51].

Film“ [Benjamin, 1934, Bd. II (3), S. 1257]. Die Werke Kafkas sind aber auch Verbindungstexte zur Illustrierten und zu Gemälden.
Die medialen künstlerischen Dispositive neuer Medien und ihre Anpassung in der Literatur können mit einer Passage der *Verwandlung* illustriert werden:

> Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war – Samsa war Reisender –, hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die, mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 93]

Samsa erzeugt eine mediale Anpassung. Dazu macht er folgende Schritte. Als erstes hat er eine „illustrierte Zeitschrift“ gelesen. Er hatte sie vermutlich gekauft oder geschenkt bekommen und dann mit einigem beruflichen und privaten Interesse gelesen. Zweitens wählt er ein Bild unter wahrscheinlich mehreren Bildern der Zeitschrift aus. Ihm ist dieses Bild deutbar, bedeutend, sinnvoll. Kein anderes Bild hat Samsa so angesprochen. Viertens schneidet er das Bild aus. Er nimmt es aus dem Kontext heraus. Er dekontextualisiert es, um es, fünftens, neu zu deuten. Er generiert für dieses Bild einen Sinn damit, dass er es „in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte“. Wörtlich gelesen gibt er ihm einen Rahmen, er versieht es mit Sinn. Sechstens, er verändert seine kommunikative Funktion. Denn durch den Rahmen verändert sich das Bild. Es war eine Illustration zu einem Text. Mit dem Rahmen und mit der neuen Funktion, kann es aufgehängt werden. Aufgehängt zu sein bedeutet, dass ihm ein neuer Stellwert zugewiesen wird und dadurch gewinnt das Bild für Samsa eine künstlerische („hübsche, vergoldete“) Funktion. Kunst ergibt sich im Rahmen [Derrida, 1978], d.h., ist ein Gegenstand, der als solcher hergestellt wird und zwar in einem bestimmten sozialen, individuellen, kulturellen Rahmen. Samsa bearbeitet das Werk eines anderen; nutzt ein gegebenes Werk aus. Er schafft ein neues Werk aus einem *ready made*, wenn Photographien, Stummfilme und Gemälde so genannt werden dürfen.
Die dargestellte Dame des Bildes ist keine bloße Abbildung von einer Dame, angekleidet mit verschiedenen Pelzsachen. In der Illustrierten war sie ein Blatt von einer massenweise reproduzierten Vorlage, eines wie auch immer hergestellten Originals. Die photographierte Frau aus der Vorlage war aller Wahrscheinlichkeit nach auch keine bestimmte Person, eine Prominente oder zeitgeschichtlich Entscheidende. Die Vorlage war die Photographie einer inszenierten Frau, die von einem Künstler mit Pelzsachen „verkleidet“ wurde oder eine gemalte Frau oder beide zusammen. Diese inszenierte Frau war eine neue mediale und popularisierte Erfindung des Kinematographen zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Filme, die Kafka gesehen und in Tagebüchern kommentiert hat, sind Vorlage mehrerer Aspekte der literarischen Werke Kafkas [Zischler, 1996]. Insbesondere sind sie Vorlage für die Konzeption des Weiblichen und der weiblichen Gestalt bei Kafka. Kafka wie Samsa bedienen sich eines kinematographischen *ready mades* um ihre weiblichen Figuren innerlich und äußerlich auszustatten. Sie passen sich auf intermediale Weise an. Sie migrieren aus den Kinematographen, aus den Modezeitschriften, aus der Malerei in die Literatur, ohne ihr übertriebenes groteskes Schönheitsideal zu verlieren. Deshalb, weil sie schon ein komisches Gegebenes sind, scheinen sie in Kafkas Literatur so klischeehaft zu sein. Die Pelzboa Dame musste aus einer der vielen illustrierten Zeitschriften oder aus einem Stummfilm zwischen 1912-1913 herausgekommen sein. Zischler dokumentiert die Filme der drei damals in Paris, Prag und Berlin bekanntesten Schauspielerinnen:

Léontine Massard in *La broyeuse de coeurs*, 1913

Delia Gill in *Die Kino-Königin*, 1912

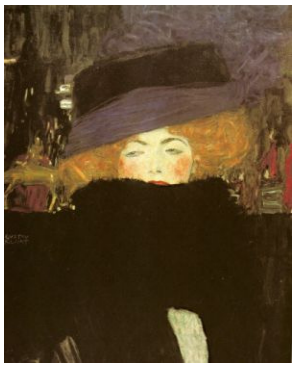
Berthe Dagmar, in *Le Collier vivant*, 1913

Samsa zitiert eine Illustration zu einem Film, die Szene eines Filmes, ein Plakat aus der Plakatsäule oder aus einer Modezeitschrift. Hartmut Binder hat bereits darauf hingewiesen, dass solche Pelzdamen Teil eines Modeideals waren [Binder, 2005, S, 129]. Samsa schneidet das Zitat aus und gibt ihm einen hübschen Rahmen. Bei dieser Prozedur kreiert er seine eigene Pelzdame. Eine Pelzdame, giftig wie *La broyeuse de coeurs* (Die Herzensbrecherin). Herzensbrecherinnen – Benjamin verwendet die Bezeichnung „diese hurenhaften Frauen" [Benjamin, 1934, S. 413] – sind Fräulein Bürstner, Leni und Frieda. Eine kommandierende Pelzdame wie die Kino-Königin Delia Gill erinnert wegen ihrer reichhaltigen Erfahrung mit Männern an Brunelda und die Wirtin. Eine Pelzdame ist nach diesem Schönheitsideal tapfer, wie Fräulein Bürstner. Sie trugen als Gemeinsamkeit nicht unbedingt Pelzkleider, sondern übernahmen nur die übertriebene, mechanische Pathetik; sie verhalten sich, als ob sie sich ständig in einer bordellhaften Atmosphäre aufhielten[72]. Diese Atmosphäre war Kafka bekannt. Er hat solche Figuren in grotesk klischeehaften Filmen, Zeitschriften, Romanen[73] und auch in Bordellen gefunden. Er hatte eine

[72] Die Pelzkleider erhielten einen verschiedenen Wert in Europa, je nach sozialer Inszenierung: „wärmendes Kleidungsstück" oder „Statussymbol" oder „bürgerlicher Schnickschnack" [Schulze, 2000, S. 1].

[73] Peter Waldeck [1972] hat darauf hingewiesen, dass andere literarische Produkte in Verbindung mit dieser Szene der *Verwandlung* stünden. Beispielsweise heißt die Hauptfigur in *Venus im Pelz* (1870) von Leopold von Sacher-Masoch ebenfalls Gregor. Hier wird sich vor allem auf die intermedialen Beziehungen dieser Passage bezogen. Das heißt: man fragt sich, wie Kafka altermediale Produkte simuliert und transformiert hat und nicht, welche Autoren ihn beeinflusst haben. Die kommentierte Szene aus der *Verwandlung* ist ein konkretes Beispiel für den intermedialen Charakter der Werke Kafkas.

solche Atmosphäre auch auf Frauenporträts Gustav Klimts gesehen, der 1909 in Wien *Dame mit Hut und Federboa* gemalt hat.



Klimt, Ausschnitt aus *Dame mit Hut und Federboa*, 1909

Viele weibliche Figuren Kafkas sind quasi als Prostituierte oder Sklavinnen zu charakterisieren, da sie einem Schönheitsideal entstammen, das in illustrierten Zeitschriften, in filmischen und malerischen Fiktionen erfunden und verbreitet wurde, in Filmen, die erfolgreiche Attraktionen für Massen waren, dank ihrer wirkungsvollen Bilder, die die Schaulust befriedigten. Kafka hat weder seine „kinematographischen" Vorlagen noch Frauenporträts Klimts jemals erwähnt. Die einzige Ausnahme ist der Film *Die Weiße Sklavin* (1911), der mehrmals in Tagebüchern und Briefen kommentiert wird. Er hat den Film mit Max Brod in Prag gesehen und daraus in Zusammenarbeit mit Brod ein literarisches Projekt begonnen, während sie zusammen eine Reise nach Paris unternahmen. Der Text sollte *Richard und Samuel – Eine kleine Reise durch mitteleuropäische Gegenden* heißen.
Die Geschichte der *Weißen Sklavin* ist ganz simpel. Zischler fasst den Filmstoff dieses Melodrams zusammen: „Eine junge, mittellose Frau wird durch eine Annonce aus ihrer Heimat weggelockt und in der Fremde zur Prostitution gezwungen. Nach einer dramatischen Suchaktion gelingt es dem verschmähten Liebhaber bzw. Verlobten, die schon entehrt Geglaubte aus den Fängen der Sklavenhändler zu befreien." [Zischler, 1996, S. 47] *Richard und Samuel* von Brod und Kafka ist ein Remake des Filmes im Medium Schrift. Die Verarbeitung enthält wenige Änderungen und behält das klischeehafte Muster, verwandelt aber die harmlose Geschichte in eine perverse: Die unschuldige Heldin Edith wird im abgebrochenen Roman-Projekt von Brod und Kafka zu Dora Lippert. Die Betonung wandert, vom Engel zur Verlockung („Lippen"). Ihr Liebhaber wird komplett gestrichen. Die zwei unbekannten Männer, die Edith in der Filmszene vom Bahnhof abholen, transformieren sich in zwei nette Jungs, Richard und Samuel, die sich von den Sklavenhändlern nicht deutlich unterscheiden; sie wollen mit ihr Männerphantasien erfüllen:

> Wir bringen unsere Dora, als wären wir ihre Münchner Verwandten, in einem direkten Koupee nach Innsbruck unter, wo eine schwarzgekleidete Dame, die mehr zu fürchten ist als wir, ihr für die Nacht ihren Schutz anbietet. Da sehe ich erst, daß man uns zweien mit Beruhigung ein Mädchen anvertrauen kann.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 334]

Brod und Kafka schnitten eine Filmszene aus und gaben ihr einen neuen „hübschen" Rahmen. Sie ändern die Besetzung, löschen und ersetzen Schauspieler. Beide treten als Schauspieler auf. Auf diese Weise schaffen sie im Medium Schrift, was sie im Medium Film nicht hätten machen können: ein Remake des Filmes, in dem sie selbst die Protagonisten sind. Die im Film gerettete unschuldige Heldin erfüllt im Drehbuch von Brod und Kafka alle erotischen und sexuellen Klischees zweier junger Bourgeois: Samuel (Sekretär eines Kunstvereins) und Richard

(Bankbeamter). In den medialen Modifikationen von Brod und Kafka, in ihrem geschriebenen Film, verändern sich die Farben der Szenen und es werden durch technische Mittel weitere literarische Effekte untrstrichen: „Die Pneumatics rauschen auf dem nassen Asphalt“ [Kafka, 2002, Bd. 1, S. 333]. Die Figuren gewinnen an Selbstkritik. Die Brutalität gegen die unschuldige Heldin und die groben lustigen Bewegungen aller Figuren lösen im Film Brod-Kafkas ein starkes Schamgefühl aus: „mir ist das Ganze peinlich“, gab Richard zu [Kafka, 2002, Bd. 1, S. 333]. „Scham ist nicht nur Scham vor den anderen, sondern kann auch Scham für sie sein“. [Benjamin, 1934, S. 428].

Kafka liebte die ersten Kinematographenstücke, weil sie ihm erstens ganz offenbar die sich ergänzende Beziehung zwischen Bildern, Musik und Texten präsentierten und weil sie ihm zweitens eine konstante Anregung für Nachdichtung angeboten haben. Kafka fand bei diesen Filmen nicht nur klischeehafte Geschichten, die leicht übertragen und verändert werden konnten. Er hat dabei merkwürdige und überraschende mediale Wahrnehmungen gefunden, die die Fantasien zu wirklichen vermögen. Durch Medien werden diese Fantasien erfüllt. Projektierte Bilder stimulieren den Blick des Voyeurs, des Schaulustigen in einem so hohen Maß, dass die Apperzeption des Raums komplett fiktionalisiert werden kann. Das Erlebnis und die Wahrnehmung der Zeit/Raum-Dimensionen waren mit der Erfindung der Photographie, des Cartoons, des Stereoskops, des Stumm- und des Tonfilms vielschichtiger geworden. Genauso wie die Schriftlichkeit, die Mündlichkeit, die Malerei und die Musik den Menschen daran gewöhnt hatten, in einer besonderen Weise auf die Welt Bezug zu nehmen, haben die jüngsten Medien die kognitive Erfahrung verfeinert und die alten Medien ergänzt. Die verwunderliche Gleichzeitigkeit der Darstellung, die man bei einem Cartoon erfahren kann, wurde auf andere neue und alte Medien übertragen. Damit wurde die eindimensionale Zeitkonzeption zerbrochen. Die Darstellung von zeitlich und räumlich auseinander liegenden Ereignissen auf einem Bild hat Kafkas Literatur angeregt. Diese Simultaneität hat eine unglaubliche Verwandtschaft mit den Besonderheiten des Traums, die für viele Texte Kafkas sehr charakteristisch sind. Diese Verwandtschaft erzwingt eine andere, nämlich mediale Betrachtung solcher Texte. Die medienwissenschaftliche Herausforderung besteht darin, Seiten, Passagen, Kapitel, Werke Kafkas nicht als eine Reihenfolge zu sehen, zu lesen, sondern als eine Gleichzeitigkeit von Vignetten. Das *cross-reading* sei „die seinem neugierigen Sehen, seinen Stil- und Sehübungen gemäße Form“, meinte daher Zischler [1996, S. 33].

Die Prosastücke von *Betrachtungen* (1912) und die hunderte in Tagebüchern eingetragenen *micro-cuentos*, wie sie in Lateinamerika später bezeichnet werden, sind aber keine *exorcismos de estilo*, nämlich Stilübungen eines Lehrlings. Doch selbst wenn Kafka sie nur als Skizzen geschrieben hätte, wären sie dennoch Ausdruck eines intramedialen Wahrnehmungsfundus. Sie sind in den meisten Fällen mediale Migrationen von bildlichen Wahrnehmungen. Eine Comic-Sehweise der Gleichzeitigkeit, die in Worte verwandelt wird. Demgemäß könnte die Eintragung im Tagebuch vom 5. Januar 1912 gelesen werden:

> Wenn man sich am Abend endgiltig entschlossen zu haben scheint, zuhausezubleiben, den Hausrock angezogen hat, nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat, nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht, wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist, das das Zuhausebleiben selbstverständlich macht, wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch still gehalten hat, dass das Weggehn nicht nur väterlichen Ärger sondern allgemeines Staunen hervorrufen müßte, wenn nun auch schon das Treppenhaus dunkel und das Haustor gesperrt ist und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehn zu müssen erklärt, es nach kurzem Abschied auch tut, je nach der Schnelligkeit, mit der man die Wohnungstüre zuschlägt und damit die allgemeine Besprechung des Fortgehns abschneidet, mehr oder weniger Ärger zu hinterlassen glaubt, wenn man sich auf der Gasse wieder findet mit Gliedern, die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit belohnen, wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich aufgeregt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, dass man mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellsten Veränderungen leicht zu bewirken und zu ertragen, dass man mit sich allein gelassen in Verstand und Ruhe und in deren Genusse wächst, dann ist man für diesen Abend so gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, wie man es durchdringender durch

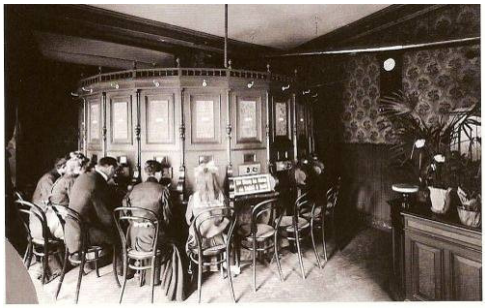
> die entferntesten Reisen nicht erreichen könnte und man hat ein Erlebnis gehabt, das man wegen seiner für Europa äußersten Einsamkeit nur russisch nennen kann. Verstärkt wird es noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 10, S. 12-13]

Der Text, der mit Änderungen und mit dem Titel *Der plötzliche Spaziergang* von Kafka publiziert wurde, lässt sich mit den intermedialen Einrichtungen eines Comics vergleichen. Es handelt sich nicht um eine lineare Geschichte, strukturiert aus einer gebräuchlichen „Wenn-dann-Konstruktion". Die Wenn-Sätze – neun insgesamt: acht bevor *dann* kommt – sind lose Augenblicke, die, wie verstreut gezeichnete Bilder, miteinander verknüpft werden können. Diese Verknüpfung von Momenten in einem Blickfeld (eine kompakte Handschriftseite) entspricht der Zusammenstellung der Vignetten eines Comics. Diese isolierbaren und verknüpfbaren Bilder richten in visuellen Medien die Gleichzeitigkeit ein. Kafka transkribiert sie auf das Medium Schrift mit einer der genannten ähnlichen Simulation. Die Wenn-Sätze werden von graphischen Elementen getrennt und zwar von Kommata. Der erste Teil des Textes ist ein riesiger, in kleine Teilchen geteilter Hauptsatz. Die Transkription der bildenden Einrichtung in das Medium Schrift hat implizit „eine rigorose Einschränkung der Erzählmöglichkeiten" [Rolleston, 1979, S. 251] zur Folge, d.h. eine Transformation der Erzähltechnik. Das temporale Verhältnis dieses *micro-cuento* – um es mit der lateinamerikanischen Bezeichnung zu sagen – ist kein vorläufiges Aufeinanderfolgen, ist keine Handlungskette mit einer zu erwartenden Schlussfolgerung. Es handelt sich um eine noch nicht geschehene Geschichte. Eine Geschichte, die passieren könnte, wenn… Diese offene, frei bewegliche Verbindung zwischen Fakten verändert die traditionelle Art auf die Welt Bezug zu nehmen. Hier ist die höchste Wahrscheinlichkeit: „Verstärkt wird es noch" – oder „Verstärkt wird alles noch", wie es in der späteren Version des Textes steht [Kafka 2000, Bd. 1, S. 20] –, weist darauf hin, wie diese unmögliche schriftliche Einrichtung der bildlichen Gleichzeitigkeit von mehreren auseinandergetrennten Tatsachen simulierbar ist. Diese schriftliche Simulation bietet aber eine syntaktische Ordnung an, die eine intermediale Verankerung enthält. Das Geschriebene besitzt nicht mehr eine fest geregelte Sequenz (Anfang, Mitte, Ende); seine Ordnung ist variabel. Man kann den Text von hinten nach vorne lesen. Man kann die Geschichte an unterschiedlichen Stellen zu lesen beginnen, so z.B.: „wenn man […] einen Freund aufsucht", „dann ist man […] aus seiner Familie ausgetreten". Alles geschieht in einem Augenblick oder jeder Augenblick könnte eine Tür für das Ganze sein, wie auf jedem Sitzplatz eines Kaiserpanoramas.

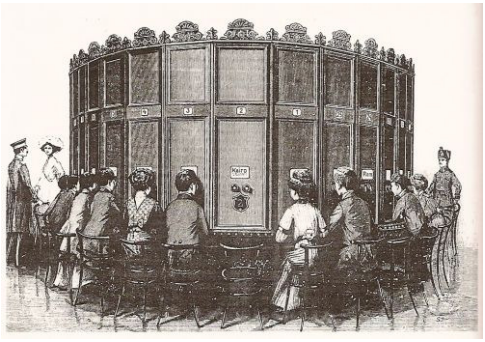
6. Das Kaiserpanorama ist lebendiger

Dieses eigentümliche elektrische und optische Gerät hat wie mehrere andere Erfindungen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts die optische Wahrnehmung von Künstlern und Denkern – unter ihnen Kafka und Benjamin – entzückt und verfeinert. Kafka war so begeistert vom Kaiserpanorama, wie vom Kino und von der Photographie. Die Gespräche mit Janouch erwecken den Eindruck, dass Kafka etwas Überraschendes von der Photographie und vom Kino verlangte, das damals technisch noch nicht erreicht war: „Man photographiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verscheuchen" [Janouch, 1921, S. 69]. Einen ähnlichen Sinnverlust sah er in der mechanisch groben Bewegung des menschlichen Körpers auf den projektierten Bildern des Kinematographen. In seinem Reisetagebuch hält er 1911 fest: „Der Kinematograph gibt den Angeschauten die Unruhe ihrer Bewegung" [Kafka, 2000, Bd. 12, S, 16].
Was faszinierte Kafka am Kaiserpanorama? Dieser eigentümliche Apparat war eine verbesserte Version des am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in der Malerei erfundenen Panoramas, eine Art Rundmauermalerei, die in den Besuchern „die Illusion hervorgerufen [hat], sich inmitten einer völlig neuen Umgebung zu befinden" [Poch, 2006]. Der optische Effekt der gemalten Landschaft war verstärkt durch reale Objekte und Kulissen, damit die Umwandlung vom Realen zum Fiktiven „kaum zu erkennen war" [Poch, 2006]. Die malerische Erfindung wurde in den

achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in das Stereoskop übertragen. Es handelte sich um ein optisches Gerät, das dreidimensionale Bilder erzeugt. Der Effekt der Dreidimensionalität, der Räumlichkeit, war eine neue mediale Einrichtung. Eine Kamera mit zwei Objektiven, fast in Augenabstand, stellt bei der Aufnahme zwei exakte Fotos her, die so genannten Halbbilder. Der raumtreue Effekt des kleinen Kabinetts wird direkt in den Augen der Zuschauer erzeugt, „wenn durch eine Sehhilfe mit zwei Okularen das linke Halbbild im linken Auge und das rechte Halbbild im rechten Auge gleichzeitig sichtbar werden“ [Bienert, Senf, 2000, S. 10].
August Fuhrmann einrichtete mit dem Stereoskop unter dem Name Kaiserpanorama ein Medienimperium auf, das an der Jahrhundewende „rund 250 Filialen in Mitteleuropa“ hatte [Bienert, Senf, 2000, S. 7]. Die stereoskopischen Photographien von exotischen Ländern erschienen dem Publikum so natürlich, dass es „sich in die wirklichen Szenerien hineinversetzt“ glaubte und sie mit einer unglaublichen Faszination immer wieder anschauen wollte. Es war „die Zeit der Expeditionen und des Kolonialismus, die in immer schnellerer Abfolge die Europäer mit bisher Unerhörtem und erst recht Ungesehenem konfrontierte“ [Poch, 2006]. Reise-, Kunst-, Kriegsberichte in 3D-Bildern wurden von Fuhrmann und seinen Mitarbeitern – Photographen, Zeichnern, Schriftstellern, Schauspielern – vorbereitet. Die Auswahl von Themen war unbegrenzt: der Zeppelin, die russische Revolution, die Krankheit des Kaisers. In den Kabinetten des Kaiserpanoramas konnten 25 Personen gleichzeitig einen eigenen Zyklus von Bildern nacheinander anschauen, wenn eine Nachricht ganz aktuell war, oder auf jedem Sitzplatz einen anderen Zyklus, damit die Besucher eine echte Bilderreise machen konnten. Die ganze optische Inszenierung wurde manchmal von der Musik eines Aristons – eine musikalische Schachtel, wie man in dem Film *Kafka geht ins Kino* sehen und hören kann [Zischler, 2002] – begleitet.



Kaiserpanorama, 1909, *Das englische Königspaar*



Kaiserpanorama, 1911, *Eine Weltreise*

Eine Bilderreise durch Italien machte Kafka 1911. Er war auf Dienstreise unterwegs. Nicht in Italien, sondern in Friedland. Er sollte nur von Stadt zu Stadt fahren, indem er von Stuhl zu Stuhl rutschte, ohne den Standort wechseln zu müssen.

> Kaiserpanorama. Einzige Vergnügung in Friedland. Habe keine recht Bequemlichkeit darin, weil ich mich einer solchen schönen Einrichtung wie ich sie dort antraf, nicht versehen hatte, mit schneebehängten Stiefeln eingetreten war und nun vor den Gläsern sitzend nur mit den Fußspitzen den Teppich berührte. Ich hatte die Einrichtung der Panoramas vergessen und fürchtete einen Augenblick lang von einem Sessel zum anderen gehen zu müssen. Ein alter Mann bei einem beleuchteten Tischchen, der einen Band illustrierte Welt liest, führt das ganze. Läßt nach einer Weile für mich ein Ariston spielen. Später kommen noch 2 alte Damen, setzen sich rechts von mir, dann noch eine links. Brescia, Kremona, Verona. Menschen drin wie Wachspuppen an den Sohlen im Boden im Pflaster befestigt. Grabdenkmäler: eine Dame mit über eine niedrige Treppe schleifender Schleppe öffnet ein wenig eine Tür und schaut noch zurück dabei. Eine Familie, vorn liest ein Junge eine Hand an der Schläfe, ein Knabe rechts spannt einen unbesaiteten Bogen. Denkmal des Helden Tito Speri: verwahrlost und begeistert wehen ihm die Kleider um den Leib. Bluse, breiter Hut. Die Bilder lebendiger als im Kinematographen, weil sie dem Blick die Ruhe der Wirklichkeit lassen. Der Kinematograph gibt dem Angeschauten die Unruhe ihrer Bewegung, die Ruhe des Blickes scheint

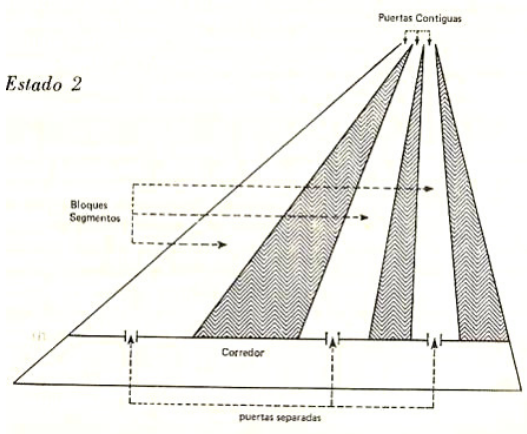
> wichtiger. Glatter Boden der Kathedralen vor unserer Zunge. Warum gibt es keine Vereinigung von Kinema und Stereoskop in dieser Weise? Plakate mit Pilsen Wihrer aus Brescia bekannt. Die Entfernung zwischen bloßen Erzählenhören und Panorama sehn ist größer, als die Entfernung zwischen Letzterem und dem Sehn der Wirklichkeit. Alteisenmarkt in Kremona. Wollte am Schluß dem alten Herren sagen, wie gut es mir gefallen, wagte es nicht. Bekam das nächste Programm. Offen von 10 Uhr bis 10 Uhr.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 12, S. 15-16]

Das Kaiserpanorama war eine entscheidende ästhetische Erfahrung, ein optischer Reiz. Kafka beklagte sich, warum er sich „einer solchen schönen Einrichtung […] nicht versehen hatte“. Diese mediale Einrichtung erzeugt beim Betrachter Kafka den Sinneseindruck, dass diese Personen wirklich da sind, als ob sie wie „Wachspuppen“ berührbar wären. Jedoch können die Schaulustigen diese Wachspuppen nicht betasten, da sie nur eine Illusion sind. Diese optische Illusion der stereoskopischen Bilder lässt sich auf die Kunst Kafkas übertragen. Das Raumbildverfahren im engeren Sinne des Wortes meint eine technische optische Prozedur, um eine Täuschung in den Augen des Betrachters hervorrufen zu können. Der Schaulustige denkt, dass es real ist, was er sieht; alles ist aber in Wirklichkeit nur eine mediale Einrichtung, eine Fiktion. Dies mag bedeuten, dass Kafka als Zuschauer und die Zuschauer der Werke Kafkas sich in Raumbildern ‚verfahren', verlieren. Die oben erwähnte Selbstausstellungslust mehrerer Figuren Kafkas findet sein Gleichgewicht in der Schaulust, die die Leser auch beim Lesen erfahren. Ein angemessenes Beispiel der optischen Illusion des Kaiserpanoramas ist das Guckloch im Ausschank des *Schloss* Romans. Frieda, das Biermädchen des Wirthauses, kennt den Trick und lehnt den Wunsch von K., Klamm zu sehen, nicht ab:

> »Wollen Sie Herrn Klamm sehn?« K. bat darum. Sie zeigte auf eine Tür, gleich links neben sich. »Hier ist ein kleines Guckloch, hier können Sie durchsehn.« »Und die Leute hier?« fragte K. Sie warf die Unterlippe auf und zog K. mit einer ungemein weichen Hand zur Tür. Durch das kleine Loch, das offenbar zu Beobachtungszwecken gebohrt war, übersah er fast das ganze Nebenzimmer. An einem Schreibtisch in der Mitte des Zimmers in einem bequemen Rundlampe beleuchtet Herr Klamm. Ein mittelgroßer dicker schwerfälliger Herr. Das Gesicht war noch glatt, aber die Wangen senkten sich doch schon mit dem Gewicht des Alters ein wenig hinab.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 4, S. 46]

Nach der Reisetagebucheintragung sieht Kafka durch das Kaiserpanorama beleuchtete Raumbilder von der Kathedrale Brescias und fühlt sich, als ob er wirklich in der Kathedrale wäre und die Skulpturen und Personen echt und ihm nahe wären. Ein lebendiges beleuchtetes Gesicht hat auch Herr Klamm durch das Guckloch. Dadurch kann K. „fast das ganze Nebenzimmer“ übersehen und genau das Gesicht beobachten und beschreiben, als ob er ihm Zentimeter nahe wäre. K. kann und darf Klamm sehen. Diese Bestrebung ist erlaubt und machbar. Was K. nicht darf und kann, ist mit Klamm zu reden. Er ist eine optische Illusion. Kafka kommentiert die optische Täuschung mit feinen medientheoretischen Betrachtungen: „Die [raumtreuen] Bilder lebendiger als im Kinematographen“. Raumbilder von Personen sind lebendiger als normale Fotos oder als kinematographische Aufnahmen. Sie sind fast Wachspuppen. Beim damaligen Stand der Kinoindustrie waren die Projektions- und Aufnahmeapparate immer noch in einer der Anfangsphase: Die Aufnahmegeschwindigkeit der Filmkamera und die Abspielgeschwindigkeit des Projektionsapparates entsprachen nicht der realen Geschwindigkeit der beweglichen Bilder. Dieses technische Dispositiv prägte der kinematographischen Aufführung eine übertriebene Gestik auf. Diese Körpersprache wird von Kafka als „Unruhe ihrer Bewegung“ bezeichnet. Erwähnt wurde bereits, dass die übertriebene Gestik einen humoristischen Charakter besitzt, den Kafka in Medium Schrift simuliert hat. Die „Ruhe des Blickes“ bei den dreidimensionalen Bildern „scheint wichtiger“, weil sie „dem Blick die Ruhe der Wirklichkeit“ schenken. Die Ruhe der Wirklichkeit ist aber im Medium Kaiserpanorama und in Kafkas Literatur eine optische Täuschung, die die geringe Nähe zu dem Gegenstand vor den Augen zur Folge hat. Guckloch ist der Name der medialen beschriebenen Maschine im *Schloss*. Daher wäre Klamm nicht als Gott

wie die anderen Behörden in der traditionellen Kafka-Forschung zu bezeichnen, sondern als lebendiges dreidimensionales Bild. Das ganze Schloss ebenso.
Die raumtreue Bildreise durch Italien hat eine unglaublich rasche Beweglichkeit zur Folge, die als Ubiquität bezeichnet werden kann. Die Anschauung, dass man sich gleichzeitig an verschiedenen Orten befindet, ist auch eine der vielen intramedial transkribierten Erfindungen von Kafkas Literatur. Man bewegt sich um das Kaiserpanorama – um die Welt – herum, ohne den Standort zu wechseln. Kafka war 1911 in Friedland und gleichzeitig befand er sich, dank des medialen optischen Effektes, in einer völlig anderen Umgebung: Brescia. Und nicht nur in einer anderen Umgebung, sondern in mehreren anderen Orten parallel: „Brescia, Kremona, Verona." Im Medium Schrift werden die italienischen Städte nur durch Kommata getrennt und sind somit optisch kaum voneinander entfernt. Eine winzige in kurzer Zeit erreichbare Distanz. Genauso nah liegen sie in der Schrift, wie in den Sitzplätzen des Kaiserpanoramas. Die räumliche Ferne ist bei Kafka nah; die Nähe, fern.
Diese intermediale Raumkonzeption liegt Kafkas Literatur zugrunde. Sie illustriert die ergänzenden Beziehungen zwischen Kaiserpanorama und Schrift und macht auf die intermedialen Kulissen aufmerksam, die Kafka in seiner Literatur eingerichtet hat. Die überaus verkürzende und unerreichbare Räumlichkeit in Kafkas Literatur ist Ausprägung des intermedialen Charakters. Beispielhafte Texte dafür sind *Beim Bau der chinesischen Mauer*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Ein Landarzt*, *Eine alltägliche Verwirrung*, *Das nächste Dorf* und *Der Prozess*. In allen bekommt die Räumlichkeit ein besonderes Attribut: die Untrennbarkeit von Nähe und Distanz. Diese dichte Verknüpfung wirkt je nach medialer Einrichtung als unüberwindbare Nähe oder als winzige Entfernung. Es handelt sich um eine alltägliche Verwirrung mit raumtreuen Bildern. Man erreicht das nächste Dorf nie oder man überwindet zu Fuß in einem Augenblick eine Strecke von mehreren Kilometern. Oder man schafft diese Strecke das eine Mal, das andere Mal nicht, obwohl man das erste Mal sehr langsam und das zweite sehr schnell gegangen war. „Er geht […] nach H, legt den Hin- und Herweg in je zehn Minuten zurück […]. Am nächsten Tag geht er wieder nach H […]; trotzdem aber alle Nebenumstände […] völlig die gleichen sind wie am Vortag, braucht er diesmal zum Weg nach H zehn Stunden." [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 165].
Im *Prozess* liegen alle Räume – das Zimmer des Advokaten K.s, Titorellis Atelier, die Nebenkanzel im Dom, K.s Büro – gleichermaßen nah beim Gericht, als ob sie um das Gericht herum im Kreis angeordnet wären. Die Ausrichtung der Kulissen im Kreis verwirrt Joseph K. Er versucht seinen Standort zu wechseln, um in das Gericht hereinzukommen, ohne zu wissen, dass er bereits im Gericht ist. Er sollte aus dem Gericht herausgehen, aber er probiert starrköpfig immer wieder hineinzukommen. Diese Architektur einer Kreiskonstruktion voller Passagen erklärt den Nähe-Distanz-Mechanismus, oder den Mechanismus „de las lejanías y de las contigüidades repentinas" [Deleuze, Guattari, 1975, S. 111].



[Deleuze, Guattari, 1975, S. 108]

Nach der Veranschaulichung bei Deleuze und Guattari würde sich die architektonische Visualisierung der chinesischen Mauer mit der Einrichtung des Kaiserpanoramas vergleichen lassen. Die nebeneinander liegenden Durchgänge der chinesischen Mauer – wie im Kaiserpanorama die Sitzplätze – führen nicht zu demselben einzigen Ort. Die Durchgänge liegen nebeneinander, aber deren Wege gehen auseinander. Andersrum ist es dasselbe: Auseinander gehende Wege führen zu nebeneinander stehenden Durchgängen. Im Kaiserpanorama stehen Brescia, Kremona und Verona nebeneinander, obwohl sie auseinander liegen.
Die intermediale Einrichtung der Räumlichkeit der Werke Kafkas verkörpert nicht unbedingt „Aspekte der eigenen Persönlichkeit und lebensgeschichtliche Problemstellungen des Autors" [Binder, 1979, S. 460], wie oft gesagt wird. Die architektonische Einrichtung des *Prozess* ist nicht Ausdruck des „unerträglichen Drucks […], unter dem er während der Auseinandersetzung mit Felice stand" [Binder, 1979, S. 77]; sie sind vielmehr eigene Erfindungen seiner ständigen Auseinandersetzungen mit anderen Medien. Sie sind erfüllte Wünsche seiner künstlerischen Tätigkeit: „Warum gibt es keine Vereinigung von Kinema und Stereoskop in dieser Weise?" lautete seine Frage. Und seine Guckloch-, Türen-, Passagen-, Durchgänge-, Kreiskonstruktionen sind seine ästhetischen Vorschläge. Eine Antwort auf seine medientheoretische Frage wurde erst in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts im Medium Film gegeben: Die so genannten 3D-Filme. Die Vernetzung von Gucklöchern wurde im Medium Internet erst heutzutage verwirklicht.

7. Ein frühes Bildnis von Kafka

Es war Walter Benjamin, der zum ersten Mal den technischen Inszenierungscharakter der Photographien von Kafka soziologisch beschrieben und im Vergleich mit den schriftlichen Einrichtungen einiger Texte Kafkas kommentiert hat. In *Kleine Geschichte der Photographie* [Benjamin, 1931] nimmt er sich vor, die damals immer noch polemische Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, medientheoretisch zu beantworten. Der Gedanke, dass die Photographie nur eine Technik ist, weil sie mit Apparaten („technische Hilfsmittel" [Benjamin, 1931, S. 370]) arbeitet, wird von Benjamin folgenderweise umformuliert: die Photographie ist nicht nur Kunst, weil sie eine mediale fiktive Darstellung der Wirklichkeit („Kunstfertigkeit" [Benjamin, 1931, S. 371]) schafft, wie man deutlich in Lichtbildern von den größten Photographen des neunzehnten Jahrhunderts – Karl Dauthendey, David Octavius Hill, etc. – sehen könnte, sondern durch die Erfindung der Photographie habe sich „der Gesamtcharakter der Kunst verändert" [Benjamin, 1936, S. 542]: die Photographie habe alle Künste zu ihrem Gegenstand gemacht. Dass alle Künste Gegenstand der Photographie geworden seien, bedeutet nach Benjamin, dass durch die Photographie andere Kunstwerke reproduziert und anverwandelt werden können. Die politischen, ästhetischen und kognitiven Folgen dieser Veränderung des Gesamtcharakters der Kunst hat Benjamin in den verschiedenen Versionen seines Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935] ausführlich prognostiziert und in die Geschichte der Stumm- und Tonfilme projektiert.
Beispielhafte Veränderungen des Gesamtcharakters der Kunst fand Benjamin bereits 1931 zunächst in der Beziehung zwischen Theater und Lichtbildern und dann zwischen Lichtbildern und Kafkas Texten. Benjamin betrachtet solche Bild-Text-Beziehungen mit anderen Augen. Ihm geht es weder um ein bildendes Dokument der Persönlichkeit des Autors noch um eine konkrete Referenz der sprachlichen Zeichen. Im Sinne von Benjamin erläutern die Lichtbilder die literarischen Texte Kafkas, da sie eher von einer medialen Einrichtung sprechen als von der Persönlichkeit des Autors[74]. Die Wirklichkeitserzeugung der Lichtbilder ist bereits in literarischen Kunstwerken Kafkas sinnlich integriert, wie die Musik in den Tonfilmen. Sie sind eine

[74] Es darf hier nicht vergessen werden, dass, obwohl Kafka kein Photograph war, die aus seiner Zeit erhaltenen Lichtbilder für Schriftsteller, Maler, Filmemacher und Schauspieler entscheidend gewesen sind. Seine und die Lichtbilder seiner Freunde und Verwandten stehen im Zentrum der traditionellen Interpretation seiner literarischen Werke und werden häufig in ihren verschieden Ausgaben als Beweis der unglücklichen Existenz des Autors [Wagenbach, 1964] reproduziert.

intermediale Präsenz, wie das Theatralische während der Aufnahme der Lichtbilder im Atelier des Photographen. Die Lichtbildkunst hat das literarische Werk Kafkas geprägt, weil ihre künstlerische technische Inszenierung der Wirklichkeit zum Medium Schrift migriert ist, dank der persönlichen Erfahrung Kafkas als Photographierter, vorwiegend dank der Faszination Kafkas von Bildern. Eine artifizielle „ja eine andere Natur“ [Benjamin, 1931, S. 371] wird durch die Lichtbilder ausgedrückt, eine andere Natur, die in Kafkas Werken übertrieben und absurd zu sein scheint.
Übertrieben und absurd ist der komische Zusammenhang von Medien, von Kulissen. Benjamin spricht von den Ateliers der Lichtbildner statt von psychologischen Eigenschaften des Photographierten. Die Lichtbilder werden in einer Werkstatt gemacht, geschaffen, produziert. Dafür benötigte der damalige Photograph nicht nur einen Photoapparat, sondern Szenographie, Dekoration, und Kleider für die Modelle. Der Photograph baute den Kunden eine kleine Bühne auf, damit in den Lichtbildern das Einzigartige zum Vorschein kam. Nicht unbedingt das Alltägliche stellten sie dar, sondern das Fiktionale eines Status. Lichtbilder sind zum Teil die Verwirklichung eines sozialen Traums. Die Träume einer Familie, einer Klasse, eines Kaufmannes, eines Vaters, einer Mutter. Das Kind des unten stehenden Bildnisses steht vor der Kamera verkleidet und zwischen Kulissen, als ob ein Schauspieler auf die Bühne träte.

Der vierjährige Franz Kafka[75]

Dieses Lichtbild ist nicht unbedingt Beweis des Traumas des Kindes gegenüber seinem Vater. Die schwache schüchterne Erscheinung des Kindes – wenn man nur vom Blick reden mag – ergibt sich aus der Zusammenwirkung eines theatralischen, malerischen technischen Szenarios. Nichts ist Zufall auf dem Lichtbild. Nichts ist exklusiver Ausdruck des Geisteszustandes. Umgekehrt: Die ganze mediale Einrichtung generiert „die Haltung des Modells“ [Benjamin, 1931, S. 371]: Eine gewisse „Scheu vor dem Apparat“ [Benjamin, 1931, S. 372] bewirkte bei dem Modell der Leitsatz des Photographen: „Sieh nie in die Kamera!“ Die Szene wurde montiert, wie Benjamin häufig sagt. Im Hintergrund werden Kulissen aller Arten montiert: Balustrade als Stütze, damit das Modell „fixiert“ bleibt, Gobelin mit einer „Wintergartenlandschaft“ und „Palmenwedel“. „Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben“ [Benjamin, 1931, S. 375]. Die Lichtbilder erschaffen eine Sinneswahrnehmung, oder in Benjamins Worten, ein „sonderbares Gespinst von Raum und Zeit“ [1931, S. 378], bei dem es sich eigentlich – medientheoretisch gesprochen – weniger um eine „Wiedergabe der Realität“ als um „etwas Künstliches“, „Gestelltes“ handelt [1931, S. 384].

[75] Die Lichtbilder der Familie Kafka werden aus Klaus Wagenbach [1964, 1995] ohne die Photographen- und Ateliernamen zitiert, da sie unbekannt sind.

Etwas Künstliches statt einer einfachen Wiedergabe der Realität findet man auch in anderen Lichtbildern der Familie Kafka: Seine Schwestern als Kinder erscheinen vor ähnlichen Kulissen wie der Bruder. Als sie große Mädchen waren, erscheinen sie mit Pelzkleidern und riesigen Hüten. Auf einem Lichtbild steht die Mutter nachdenklich umgeben von echten und auf die Wand gemalten Blumen, während der Vater auf einem anderen Lichtbild frisch rasiert, mit ganz kurzen ordentlichen Haaren, und makellosen Kleidern unter einer starken Beleuchtung erscheint. Das Kind Franz Kafka als Modell stellt dagegen eine andere Rolle dar. Es tritt auf die Bühne umgeben von merkwürdigen, bedrohlichen Kulissen. Als fünfjähriges Kind wird er in einem Atelier in einer künstlichen Berglandschaft mit einem eigentümlichen Lamm fotografiert: es handelt sich um ein ausgestopftes Lamm mit Pferdezügeln, als ob der Knabe es reiten müsste. In dieser medialen Inszenierung ist der Blick des Kindes wie in vielen anderen Lichtbildern von damaligen Kindern zur Seite gerichtet. Nicht „die Ängstlichkeit und totenaugenhafte Ernsthaftigkeit des Kindes“ vor dem Vater, „die auch die frühen Fotos zeigen“ [Wagenbach, 1964, S. 20]; sondern ein früher Auftritt eines Kindes auf einer unheimlichen Bühne. Eine erschreckende Szene, wie wenn man zum ersten Mal vor einem Mikrophon spricht.

Kafka als fünfjähriges Kind

Das Kind ist als Modell und Schauspieler im Atelier eher gehorsam als schüchtern. Es hat den Leitsatz des Photographen „Sieh nie in die Kamera!“ vollkommen befolgt und mit der vorbestimmten Landschaft und dem Arrangement gespielt. Es sieht statisch aus, da es vermutlich lange unbeweglich stehen bleiben musste, wegen der langen Expositionsdauer. Der Schriftsteller hat dabei gelernt, wie mit wenigen Kulissen eine fiktive Welt geschaffen werden kann bzw. wie die Phantasie mit Gegenständen unterschiedlicher Herkunft auf eine merkwürdige Weise gefördert werden kann. Das Photo des fünfjährigen Kindes und Kafkas Text *Eine Kreuzung* stimmen in vielem überein. Das Lamm-Pferd des Fotos verwandelt sich in das Katze-Lamm des Textes. Beide inszenieren damit die Undefinierbarkeit des „eigentümlichen Wesens“. In der Verfilmung von Zischler (2004) versteckt das Kind ein Daumenkino in der Linken. Auf einer Zeichnung zu *Eine Kreuzung* stellt Max Ernst (1938) das schüchterne Kind und das Lamm wiederum zusammen dar.

8. Die Medien als poetologische Überlegungen Kafkas

Das Interesse an den Medien stand im Zentrum der künstlerischen Beschäftigung und der ästhetischen Reflexion Kafkas. Er empfand befremdete Verwunderung für die Art der Veränderung der Wahrnehmung, die unterschiedliche Medien bewirken, und misstraute ihr

gleichzeitig, wegen ihrer „Ausrichtung der Realität“, um es mit Benjamin zu sagen [1936, S. 440]. Man kann diese medialen Unterschiede und reziproken Ergänzungen als Basis von Kafkas Obsession verstehen, die Unmöglichkeit der menschlichen Kommunikation darzustellen. Menschen kommunizieren nicht durch Medien, stattdessen werden Menschen oft von Medien getäuscht: Menschen erfahren und bevölkern mediale Kreationen. In vielen Passagen der Werke Kafkas findet sich eine Medientheorie, die ebenso kritisch ist wie die Walter Benjamins, geprägt von Misstrauen und Faszination. Sein Werk ist ein Kampf gegen die Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen Medien. Man kann die Unmöglichkeit der Kommunikation aber auch als Passage von Medium zu Medium bzw. als Autoreferenzialität und Gefängnis der Medien betrachten. Die Medialität ist dabei nich nur ein *circulus vitiosus,* sondern hat auch positive kognitive Aspekte.

Es ist schwierig einen Autor zu finden, der sich ähnlich intensiv wie Kafka mit dem intermedialen Charakter des Mediums Schrift auseinandergesetzt hatte. Es gibt wenige Autoren, die sich – wie Kafka – überaus kritische Gedanken über den medialen Charakter des literarischen Kunstwerkes gemacht haben und dies als ein Hauptthema ihrer Werke weiterentwickelt haben. Kafka nahm den medialen Charakter von Kunstwerken wahr. Dies lässt sich auch an seinen eigenen poetologischen Überlegungen feststellen, in denen erstens die Materialität der Schrift, zweitens ihre Benutzer, drittens die Sinnlosigkeit bzw. Autoreferenzialität des Geschriebenen, viertens die Unmöglichkeit der Verständigung durch Kommunikationsmedien und fünftens die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Medien hervorgehoben werden. Man könnte sogar sagen, dass eines der wichtigsten Themen seiner Werke die Bedrohung des Menschen durch die Medien und insbesondere durch die Schrift ist. Von der Sprachlosigkeit seiner Figuren ist er auch persönlich betroffen, wie in seiner Korrespondenz mit Felice Bauer klar wird: „Ach Gott, es ist schwer, auf dem Papier die Erfindung [die Zeichnung] zu beschreiben, die ich gemacht hatte“ [Kafka, 1967, S. 294]. Es gibt kein einziges Blatt von Kafka, das nicht von Medien und ihrer problematischen Kommunikation handelt. Überall in seinem poetischen Universum ist zu erfahren, dass sich Medien in einer starken Machtkonkurrenz entwickeln. Medien sind Vermittlungs- und Versöhnungsinstanzen, aber auch Institutionen, Kontrollinstrumente und Diskurse. Sie verbinden Menschen, genauso wie sie sie trennen und einander entfremden. Medien können Käfig, Gefängnis werden, indem sie vom Menschen Besitz ergreifen, sie besessen machen und erkranken lassen (siehe Kapitel IV, 4). Menschen streben nach der scheinbaren Klarheit und Wahrheit von Medien; aber weder Absender noch Adressat wissen, was Klarheit und Wahrheit bedeutet oder wie sie auf Medien montiert werden können. Menschen erforschen die eigentümlichen Mechanismen der Medien. Die Figuren Kafkas leiden in ihrem Kampf gegen die Schrift unter deren unsichtbarer Macht. Und manchmal sterben sie daran, wie der Offizier und Verwalter der Schreibfoltermaschine *In der Strafkolonie*. Ein „eigentümlicher Apparat” „mit einem Zeichner“ markiert die Strafe auf der Haut des Verurteilten [Kafka, 2002, Bd. 1, S. 161].

In den drei Romanen, *Der Prozess*, *Das Schloß*, *Der Verschollene*, geht es um Benutzung und Teilnahme an Medien. Einflussreiche Figuren bei Kafka sind zum Beispiel Boten, die keine Botschaften an den Adressaten bringen können, weil sie selbst die Botschaft sind; oder Boten, die Briefe – das mediale Produkt – nicht lesen können, obwohl ihr Inhalt die Boten allein betrifft und ihre Existenz bestimmen wird. Die Figur des Barnabas’ aus dem *Schloß* illustriert die komplexen Mechanismen von medialen Botschaften. Er ist der Überbringer eines Briefes von Klamm an K.

> Sein Wortlaut war: »Sehr geehrter Herr! Sie sind, wie Sie wissen, in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen. Ihr nächster Vorgesetzter ist der Gemeindevorsteher des Dorfes, der Ihnen auch alles Nähere über Ihre Arbeit und die Lohnbedingungen mitteilen wird und dem Sie auch Rechenschaft schuldig sein werden. Trotzdem werde aber auch ich Sie nicht aus den Augen verlieren. Barnabas, der Überbringer dieses Briefes, wird von Zeit zu Zeit bei Ihnen nachfragen, um Ihre Wünsche zu erfahren und mir mitzuteilen. Sie werden mich immer bereit finden, Ihnen soweit es möglich ist, gefällig zu sein. Es liegt mir daran zufriedene Arbeiter zu haben.« Die Unterschrift war nicht leserlich, beigedruckt aber war ihr: Der Vorstand der X. Kanzlei.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 4, S. 33]

Im Brief geht es unter anderen um die Vermittlungsfunktion Barnabas' zwischen Schloss und K. Da der Bote seine eigene Funktion noch nicht kannte, sagt K. zu Barnabas: „Du sollst nämlich hie und da Nachrichten zwischen mir und dem Vorstand vermitteln, deshalb hatte ich gedacht, daß du den Inhalt kennst." [Kafka, 2000, Band 4. S. 36] Barnabas dagegen erklärt: „Ich bekam […] nur den Auftrag den Brief zu übergeben, zu warten, bis er gelesen ist, und, wenn es Dir nötig scheint, eine mündliche oder schriftliche Antwort zurückzubringen" [Kafka, 2000, Band 4, S. 36].
Unter idealen Voraussetzungen überbringen Medien Informationen von Absendern zum Adressaten. Im Idealfall käme diese Information unverändert beim Adressaten an. Die Voraussetzungen für die Kommunikation sind durch die medialen Dispositive gegeben. Nur innerhalb eines Mediums kann man von effektiver Kommunikation sprechen, weil darin die Rollen klar verteilt sind: Schreiber, Leser oder Sprecher, Hörer. Außerhalb desselben Mediums funktioniert das System nur fehlerhaft. Zum Beispiel: Wenn der Absender Bescheid bekommen will, ob seine Mitteilung richtig verstanden wurde, muss der Adressat durch dasselbe Medium oder durch ein anderes eine Antwort zurückschicken. Diese Antwort, sei sie schriftlich oder nicht schriftlich, ist eine Veränderung der überbrachten Mitteilung, die Missverständnisse provoziert. Auch Kafkas Absender und Empfänger zweifeln daran, dass ideale kommunikative Konditionen existieren können. Sie fürchten mit Recht, dass die Überbringung der in Medien gespeicherten Daten weder Verbindung noch Verständigung zwischen Menschen herstellt. Für solche kognitiven sozialen Prozesse bedarf es kurioserweise einer Veränderung der Materialität der Information, eine Adaptation im eigenen Medium oder eine Anpassung an andere Medien. Um den Brief Klamms zu beantworten, kann K. wie Barnabas erklärt, entweder eine schriftliche oder eine mündliche Antwort geben. Die erste Möglichkeit – also das geschriebene Wortmaterial des Briefes im Medium Schrift zu verändern – wird von K. abgelehnt. Er nimmt an, dass die mündliche Transformation des Geschriebenen geeignet ist, um seine Interpretation des Briefes widerzuspiegeln.
Das Verfahren der Interpretation K.s ist in diesem Fall eine Sinngenerierung [Jäger, 2002] durch ein anderes mediales Produkt. K. übersieht dieses Verfahren und ignoriert, dass jedes mediale Produkt sowohl von seinem Produzenten als auch von seinem Medium geprägt wird. Sowohl der Produzent (Sprecher: Barnabas) als auch das Medium (Mündlichkeit) sind in der Lage, die Botschaft zu verändern. Sobald Barnabas die Botschaft ausrichtet, ist die Antwort K.s nicht mehr relevant, da Barnabas kein offizieller Bote des Schlosses ist. Er ist nur Überbringer. Ebenso kann die Mündlichkeit die Botschaft K.s in eine andere Gattung, z.B. das Gerücht einbetten und umkodieren. Produzent und Medium prägen das Geschriebene bzw. Gesprochene. Als K. den Brief Klamms gelesen hat, merkte er, dass die Botschaft des Briefes abhängig von der Unterschrift des Verfassers ist, die gleichwohl unleserlich war. K. kennt den Namen des Absenders nicht: „ich konnte die Unterschrift nicht lesen", sagte K. zu Barnabas [Kafka, 2000, Band 4, S. 37]. Letzterer spricht zum ersten Mal im Roman den Namen Klamms aus, als ob dieses Wort ein Code oder eine verschlüsselte Warnung wäre. Wer ist der Autor dieses Briefes? Eine Person, eine Institution, ein Diskurs? Alle drei Ebenen lassen sich mit den Attributen „unleserlich" und „geschlossen" bezeichnen, die eigentlich Synonyme für Klamms Persönlichkeit sein könnten. Im Medium Schrift beziehen sich Wörter auf andere Wörter, je nach den sprachlichen Parallelismen, die bestimmte Muster in der Sprache wiederholen [Jakobson, 1913]. Graphische und phonetische Parallelismen verbinden den Eigennamen Klamms mit erstens einem Attribut *klamm* (etwas feucht und deshalb unangenehm kühl), zweitens mit einem Gegenstand *Klammer* (mit dem man zwei Dinge so einander presst, dass sie zusammenbleiben) und drittens mit Interpunktionszeichen *Klammern* (enthalten eine Erklärung zu einem Wort oder einem Satz oder Informationen, die als „sekundär eingestuft werden" [Duden, 2005, S. 1075]). Im Roman *Das Schloß* ist der unleserliche Klamm weder Erklärung noch übersehbare Information. Alle Figuren hängen durch ihn zusammen. Seine Omnipräsenz charakterisiert sich durch seine Abwesenheit. K. versteht die Botschaft des Briefes nicht, er sieht „zweifellose Widersprüche" [Kafka, 2000, Band 4, S. 35]. Die Gattung Brief wird durch die unleserliche Unterschrift erheblich in Frage gestellt. Es fragt sich: was für einen Charakter zeichnet diesen Brief unter einer bestimmten Systemreferenz aus? Ist er ein offizielles oder ein privates Schreiben? Ist er eine Arbeitserlaubnis oder eine Anerkennung seiner Position als Landvermesser?

K. antwortet Klamm nicht in schriftlicher Form. Er folgt dem zweiten Rat von Barnabas und übersetzt sein Verständnis des Briefes in ein anderes Medium, nämlich die Mündlichkeit. In diesem Medium lässt K. Barnabas seine Gedanken „wortgetreu“ [Kafka, 2000, Band 4, S. 37] wiederholen: „Richte also dem Herrn Klamm meinen Dank für die Aufnahme aus wie auch für seine besondere Freundlichkeit“ [Kafka, 2000, Band 4, S. 37]. Eine mündliche Antwort auf eine schriftliche Botschaft verlangt eine mediale Anpassung, die das Verständnis der Botschaft in verschiedenen Aspekten beeinflussen kann. Die Mündlichkeit macht die Schriftlichkeit anders lesbar. Die Worte von K. werden von Klamm nicht gelesen werden. Sie werden gehört werden und zwar durch Barnabas' Stimme. In der Mündlichkeit spielt die Worttrennung keine Rolle, auch nicht die Interpunktion. Von daher hat eine Semantik der gesprochenen Sprache viel mehr mit Aussprache, Klängen, Gestik und der pragmatischen Situation zu tun, als allein mit den Wörtern.
Es „bedarf keines Schreibens“, sagte K. und erlaubt damit die Umkodierung der schriftliche Gattung Brief in Gattungen der Mündlichkeit. Welche Gattung wird von Barnabas verwendet? K. kennt Barnabas' Tätigkeit nicht. Eine wirkliche wortgetreue Wiederholung seiner Wörter wäre in der Mündlichkeit einfach lächerlich, clownesk. Welche Worte werden von Barnabas also betont werden? In welchem Ton wird er Klamm ansprechen? K. hat nicht nur Schwierigkeiten, den Brief als mediales Produkt zu lesen, sondern auch die Funktion des Boten Barnabas richtig einzuschätzen. Im Verlauf des Romans ist K. langsam deutlich geworden, dass Barnabas, der Überbringer und Vermittler, das Schloss nicht betreten darf und deshalb mit Klamm gar nicht sprechen kann. Am Anfang wiederholt Barnabas die Antwort K.s. an Klamm und verschweigt die Unmöglichkeit, persönlich mit Klamm zu sprechen. Er täuscht K. lediglich und hält K. im Glauben, er kenne „gewiß den kürzesten Weg“ zu Klamm [Kafka, 2000, Band 4, S. 40].
Auch in der Medienhierarchie des Schlosses irrt sich K.. Schriftlichkeit scheint die Sprache der Beamten zu sein, aber auch dies ist keineswegs gesichert. Der erste Brief Klamms an K. wurde von einem nichtoffiziellen Boten, nämlich Barnabas, übergebracht. Auch deswegen sollte K. seinen Inhalt nicht „wortgetreu“ nehmen, da es sich nur um einen persönlichen Brief handelt, wie der Vorsteher K. später erklärt. Und K. glaubt wiederum, dass die mündlichen wortgetreu wiederholten Botschaften von Barnabas nicht weniger wichtig sind. Umgekehrt spielen sie in einer anderen Hinsicht eine ganz unerlässliche Rolle, und das obwohl er sie nicht weiter geben kann. Denn in diesem Zusammenhang landet K. in der absoluten Kommunikationslosigkeit. Schriftliche und mündliche Mitteilungen werden hin und her gebracht, ohne einen Dialog herzustellen. Seine Meinungen über Briefe, Telefonate, mündlich erzählte Geschichten, Gemälde, etc. unterscheiden sich völlig von denen der anderen Adressaten und Absender, die im Dorf wohnen und sich gut mit der Nicht-kommunikation des Schlosses auskennen. K redet von „Mißverständnis“ [Kafka, 2000, Band 4, S. 75], wo andere „kleine Verwirrungen“ [Kafka, 2000, Band 4, S. 76] sehen. Er strebt nach der Anerkennung als Landvermesser, wenn die Beamten nur von einer Akte reden, worin „das Wort ›Landvermesser‹ blau untergestrichen ist“ [Kafka, 2000, Band 4, S. 77]. In Worten der Wirtin: K. missdeutet alles, „auch das Schweigen“ [Kafka, 2000, Band 4, S. 101], eine der wichtigsten semantischen Komponenten der Mündlichkeit. Die Bilder der Kastellane und die architektonische Form des Schlosses, dessen Rolle K. mal übertreibt oder mal übersieht, werden auch von K. ständig in Gedanken kommentiert und übersetzt. Die Wirtin und K. haben beide Recht, insofern jede Interpretation immer Missverständnisse beinhaltet. Medientheoretisch gesagt ist Interpretation eine Sinngenerierung, die erst mit der Umbildung des gegebenen medialen Materials möglich wird.
Ebenso konfus ist Joseph K. im *Prozeß.* Er stolpert ständig über den vielschichtigen medialen Charakter der Botschaften. Botschaften sind untrennbar von ihrem Medium, das Medium aber wiederum von seinem Benutzter und seinem Überbringer und das Ganze von den entsprechenden sozialen Diskursen. Joseph K. versteht weder die mündlichen noch die telefonischen Botschaften. Er sieht einen Autor – im Foucaultschen Sinne –, wo es nur einen Verfasser gibt. Oder einen Überbringer, wenn er auf den Autor trifft. Er schafft es nicht, die Geschichten richtig zu deuten, die ihm „im Wortlaut der Schrift“ [Kafka, 2002, Bd. 3, S. 229] erzählt werden. Der Geistliche erklärt die Probleme des Lesers Joseph K. in Kontext einer medientheoretischen Denkweise: „Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“ [Kafka, 2002, Bd. 3, S. 230] Die Schrift ist ein geschlossenes System. Wenn der

Benutzer es im Gang bringen will, sollte er sich an bestimmte Regeln dieses Systems halten. Regeln und Materialität des Systems Schrift bleiben unveränderlich, damit das System nicht auseinander bricht. Die Schrift als System hat einen gültigen Mechanismus (ihre Grammatik), dessen sich die Benutzer bedienen, um sich äußern zu können. Paradoxerweise ist der kommunikative Gebrauch der Schrift der Versuch der Benutzer dieses System zu aktualisieren, in doppeltem Sinne des Worts, d.h. es in Gang zu bringen und es zu ändern. Meinungen sind Ausdruck der Verzweiflung darüber, dass das System in seiner Geschlossenheit eine Bedeutung hat, dass das System an sich, sich kommunikativ mitteilen kann. Der Benutzer des Systems bricht mit dieser Geschlossenheit des Schriftsystems, wenn er daran zweifelt, dass das System an sich eine eindeutige Bedeutung hat. Die Verzweiflungen des Benutzers sind seine Deutungen des geschlossenen Systems. An sich kann dieses System nichts kommunizieren. Der Schreiber/der Leser aber versucht sich damit zu äußern.

Eigentlich ist dieses System nur eine mediale Konstruktion, in der Meinungen, Ansichten, Interpretationen gespeichert, übertragen und verändert werden können. Der Geistliche und Joseph K. vertreten zwei Meinungen über die Semantik der Medien: Der Erste, dass Bedeutungen erst innerhalb des Systems generiert werden, der Zweite, dass Bedeutungen nur durch ein Pragmatik, nämlich die kommunikative Tätigkeit des Benutzers generiert werden können. Der Erste hielt die wörtliche Wiederholung als Lektüre eines Textes für adäquat, der Zweite wiederum die Übertragung des Textes in einen konkreten sozialen Rahmen. Joseph K. trägt die von dem Geistlichen erzählte Geschichte aus ihrer Geschlossenheit in eine ihr fremde Offenheit, in der K. lebt und sie deuten kann. Er deutet diese Geschichte mit einer Paraphrasierung im selben Schriftsystem oder mit einer „Übersetzung“ auf ein anderes System, auf das soziale System. In beiden Fällen verändert er die Geschichte.

Bezüglich dieser vom Geistlichen benannten Legende sind ihre mehrfachen medialen Bearbeitungen innerhalb der Werke Kafkas von besonderem medientheoretischem Interesse. Benjamin hatte sich damit beschäftigt, als er fragte: „wie sind die Werke von Kafka gewachsen“ [1934, Bd. II, 3, S. 1198]. Die Türhüterlegende z.B. wächst in einem intermedialen Spannungsfeld von Mündlichkeit/Schriftlichkeit. Der Geistliche erzählt K. mündlich, „im Wortlaut der Schrift“ [Kafka, 2002, Bd. 3, S. 227]. K. hört zu und kommentiert mündlich, aber nicht „im Wortlaut der Schrift“. Die ganze Zeit spricht der Geistliche von den „einleitenden Schriften zum Gesetz“ [S. 226], als ob er nur ein Stück dieser Schriften zitiert hätte und als ob der erwähnte mündliche Aspekt des Gesprächs zwischen Türhüter und Mann vom Lande ein geschriebenes Geflecht wäre. Ebenso lesen die Leser die *Geschichte*, wie der Geistliche sie benennt, als Teil eines größeren Textes, nämlich eines Romans *Der Prozeß*, der von Max Brod 1925 herausgegeben und von ihm als Parabel gelesen wurde. Diese Parabel alleine war bereits von Kafka unter dem Titel *Vor dem Gesetz* in einer jüdischen Wochenschrift (1914) und dann als Kurzerzählung im Band *Ein Landarzt* (1920) veröffentlicht worden. In den drei Publikationen hat die genannte Geschichte eine ganz andere Gattungsmarkierung erhalten (Geschichte, Kurzerzählung, Parabel, Legende) und wurde an ein unterschiedliches Publikum adressiert. Es ist sichtbar, dass die Rezeptionsbedingungen in jedem Fall unterschiedlich gewesen sein müssten. Obwohl das Medium Schrift unverändert geblieben ist, obgleich die Materialität des Textes *Vor dem Gesetz* fast identisch mehrmals publiziert wurde, wurde es vom Verfasser und den Herausgebern doch in verschiedenen semantischen und kommunikativen Hinsichten verwandt.

Anders als Joseph K. sich vorstellen konnte, präsentiert die Malerei von Titorelli den inneren Mechanismus des Universums des Gerichts. K. kann dies nicht klar sehen, weil er auf die Referenzialität der Medien fixiert ist, und weil er versucht, mittels der Wahrnehmungsgewohnheiten des Mediums Schrift die Bilder zu lesen. Die Gemälde der Untersuchungsrichter sind eine adäquate Darstellung des Gerichts, anders gesagt, ein Beweis dafür, dass das ganze Gericht nichts anderes ist als eine mediale Erfindung. Titorelli bildet nicht die soziale Wirklichkeit der Richter ab, er schafft sie auch, und zwar mit den medialen Ressourcen der Malerei. So gibt er ihr eine sichtbare Existenz.

Auch das Leben Karl Roßmanns, des Protagonisten von *Der Verschollene*, bleibt von Medien gefangen. Der erste Abfsatz des Romans dokumentiert auf humorvolle Weise dessen abrupten Verfall. Ein Brief seiner Eltern an seinen Onkel bearbeitet das Wortmaterial, das diesen Verfall

aufführt. Genau mit dieser Absicht verfasst sein Onkel einen nachträglichen Brief, den Karl Roßmann zu spät liest und der das abenteuerliche Schicksal des Neffen antizipiert. Die Aufnahme Roßmanns in den Dienst des „großen Theaters von Oklahama“ [Bd. 2. S. 295] ist Konsequenz einer anderen medialen Verwirrung und zwar der Lektüre eines Plakates. „Es gab soviel Plakate, Plakaten glaubte niemand mehr.“ [S. 295]. Was auf dem Plakat steht scheint Karl unglaubwürdig zu sein. Er empfindet die ganze Schriftreklame als fehlerhaft. „Vor allem aber hatte es einen großen Fehler, es stand kein Wort von der Bezahlung darin.“ [S. 295] Seine Verwirrung liegt an seiner konstanter Suche nach einer Referenz. Joseph K. und K. in den erwähnten Romanen sind insofern nur Wiederholungstäter. Karl Roßmann sieht im Medium, was das Medium nicht vermittelt; im Plakat wurde die Bezahlung nicht erwähnt, weil niemand bezahlt wird. Doch auch wenn eine solche Erwähnung gemacht werden würde, hieße dies nicht, dass Karl Roßmann bezahlt werden würde. Erwähnungen in Medien sind nur mediale Requisiten für eine mediale Aufführung. Trompeten, Masken, Plakate, Künstler, Schauspieler sind Teile vom „größten Theater der Welt“ [S. 300]. Es sei, wie Fanny Karl Roßmann erklärt, „fast grenzenlos“ [S. 300]. Die Größe des größten Theaters der Welt ersetzt die Welt selbst oder erschöpft sie mit ihren medialen Einrichtungen. „Kafkas Welt ist ein Welttheater“ [Benjamin, 1934, S. 422]; in diesem *teatro mundi* steigert sich die Verwirrung der Personen, verstärkt sich das Durcheinander von Scheinwelt und Realwelt, da die permanente Koexistenz und Spannung, die von den damals jüngsten Medien ausgingen, die Bezugnahme auf die Welt verändert haben.

Kapitel III: Kulturelle Verfahren der medialen

Anverwandlungen der Werke Kafkas in Kolumbien

1. Mediale Migration als kulturelle Aneignung

Die kommunikativen Verfahren der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien – seien es Interpretationen seiner Texte, seiner Zeichnungen und seiner Bildzeugnisse, oder Bearbeitungen in Kunstwerken oder in literarischen Texten – bilden hier die Basis für ein Modell medienkulturorientierter Literaturinterpretation. Und darüber hinaus stellen sie die Basis für eine kulturelle Semantik nach den Entwürfen Benjamins und Jägers dar.
Werke Kafkas und Kafka-Interpretationen sind ein mustergültiges Beispiel für Transformationen von Kulturgütern durch Medien: In Werken Kafkas mischen und verwandeln sich unzählige Kulturgüter verschiedener medialer Provenienz, Diskurse und Traditionen; so wie sich wiederum in den kolumbianischen Kafka-Interpretationen bzw. Kafka-Bearbeitungen unzählige mediale Elemente der Werke Kafkas mit fremden neuen Elementen mischen, die die Werke Kafkas in unbekannte kommunikative Situationen versetzen. Diese aktualisierten Kombinationen sind nicht harmlos: Sie verwandeln den medialen Charakter und dadurch die ursprüngliche Semantik der ausgewählten Kafka-Elemente.
Daher lassen sich solche kolumbianischen Kafka-Bearbeitungen als ‚mediale Transformationen der Werke Kafkas' charakterisieren. Anders ausgedrückt: Durch die kolumbianischen Kafka-Bearbeitungen (konkretisiert ausschließlich in medialen Einrichtungen) migrieren die Werke Kafkas bzw. einige ihrer Elemente in ein fremdes semantisches Land, wo sie neu verwendet und ganz anders interpretiert werden. Diese Handlungsweise ist nicht nur in kolumbianischen Kafka-Werken, d.h. in den kolumbianischen Kunstwerken, die Werke Kafkas bearbeitet haben, zu finden. Sie wird ebenso in literaturkritischen Interpretationen angewendet. Deshalb gelten hier kolumbianische Kafka-Werke[76] und Kafka-Interpretationen als ‚Lesbarmachung' [Jäger, 2005] der Werke Kafkas in unterschiedlichen Formaten und Diskursen. Tatsächlich erfolgen kolumbianische Kafka-Interpretationen in allen Medien (oral, schriftlich, visuell, audiovisuell) und in zahlreichen Formaten. Überdies konfrontieren sie sehr häufig Kafka-Interpretationen mit inter- und intramedialen Verfahren. Man könnte sagen, dass diese medialen Passagen der Kulturgüter das semantische Grundverfahren der medialen Migration der Werke Kafkas sein können. In der kolumbianischen Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts gibt es keine andere Werke, die mit solchem Ernst und solcher Lust in allen Künsten semantisch transformiert werden wie Werke Kafkas[77].
Kafka ist in diesem Sinne ‚die moderne Antike' der Kolumbianer. Die Werke von José Asunción Silva, Jorge Isaacs oder José Eustasio Rivera – die drei Klassiker der kolumbianischen Literatur vor Gabriel García Márquez – werden weniger häufig in den Medien transformiert als Werke Kafkas. Seit den vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts ist offenbar, dass Werke Kafkas in Kolumbien viele neue Kunstwerke inspiriert haben. Kafka wird auch sehr oft in

[76] Eine notwendige Klärung muss hervorgehoben werden. Hier wird deutlich unterschieden zwischen ‚Werken Kafkas' und kolumbianischen ‚Kafka-Werken' bzw. Kafka-Bearbeitungen. Die erstgenannten sind die Werke Kafkas (Texte, Zeichnungen und Bildzeugnisse). Die kolumbianischen ‚Kafka-Werke' sind Kunstwerke (Zeichnungen, Gemälde, Theaterstücke, Photographien, Gedichte, Romane, Erzählungen, Filme, etc.), die Kafkas Werke thematisieren und bearbeiten.
[77] Einige Kafka-Forscher würden diese Meinung auf viele Länder übertragen. Einer behauptet z.B., dass es „fast keinen modernen Schriftsteller [gebe], der nicht – zumindest spurenhaft – den Einfluss Kafkas erfahren hätte" [Nagel, 1983, S. 349]. Und ein anderer Kritiker spricht vom „Zeitalter Kafkas" und erklärt dazu: „Dieser Schriftsteller […] hat mehr Folgen gehabt, mehr richtigen oder falschen Assoziationen seinen Namen geliehen als jeder andere" [Gregor-Dellin, 1979, S. 9]. Die Spuren Kafkas in der kolumbianischen Kultur sind offensichtlich und deshalb müssen sie nicht gesucht werden. Jedoch erhalten sie semantische Transformationen, die hier Gegenstand der formulierten kulturellen Semantik sind.

unterschiedlichen Wissensbereichen zitiert und kommentiert, von Politikwissenschaft bis Erziehungswissenschaft.
Mit Recht bezeichnet man in Kolumbien jenes Jahrhundert als „siglo kafkiano“ [Roca, 1999] statt ‚siglo garciamarquiano', obwohl Gabriel García Márquez als einer der ersten Kafka-Bearbeiter gilt. Kolumbien überhaupt wird von Juristen und Politikwissenschaftlern [Valencia Villa, 1996], Journalisten [Eduardo Escobar, 2002] und Poeten [López Rache, 2001; Ospina, 1989] als „país kafkiano“ charakterisiert, und nicht als „país garciamarquiano“[78]. Statistisch gesehen gehören Werke Kafkas zur Kultur der meisten kolumbianischen Künstler und Intellektuellen, vor allem derer, die sich nach Europa orientiert haben[79]. Sie werden häufiger gelesen, als Werke Goethes, Trakls, Thomas Manns und Hermann Hesses – oder Werke aller anderen deutschsprachigen Autoren, die in Kolumbien kommentiert werden [Hebenstreit, 2005]. Einige der Figuren Kafkas sind sogar Teil des kulturellen Gedächtnisses zumindest der gebildeten Kolumbianer, aber auch des popularisierten Allgemeinwissens. So ist die Vater-Figur im *Carta al padre* ein Vergleichsparameter für die Beziehungen zwischen Kindern und Eltern in Kolumbien geworden [Aristizábal Gáfaro, 2001]. Der *Carta abierta a mi hijo*, den Moreno Duráns [2006] an seinen Sohn Alejandro adressiert, geht auch, wie viele kolumbianische Briefe und Vatergedichte, von Kafkas Text aus. Leser Kafkas in Kolumbien haben sich mit Kafka nicht nur mit der Absicht Werke Kafkas zu verstehen auseinandergesetzt, sondern sie haben aus Werken Kafkas immer wieder neue Kunstwerke hervorgebracht. Leser Kafkas in Kolumbien – so scheint es – sind quasi von Natur aus Verwandlungskünstler[80].
Die zahlreichen Kafka-Werke (u.a. poemas a Kafka, micro-cuentos kafkianos, dibujos kafkianos) in Kolumbien besitzen offensichtlich kein gleichartiges oder eindeutiges Verständnis von Kafka. Kafka interpretieren in Kolumbien heißt, sich Werke Kafkas partiell oder fragmentarisch anzuverwandeln und sie in ein neues mediales Produkt zu transformieren. Es gibt keine kolumbianische Kafka-Interpretation bzw. Kafka-Bearbeitung, die auf ihre eigene Art und Weise Kafka nicht hätte transformieren können. Entweder sie transformieren Werke Kafkas durch bestimmte ästhetische Absichten, sie manipulieren mittels Montage von Zitaten oder Fragmenten oder sie adressieren neu an Personen und soziale Gruppen, die Kafka nicht kannte, oder sie inkludieren Kafka in gewisse lokale Diskurse. Kafkas Werk bleibt während seiner medialen Migration in seiner Materialität nie konstant. Seine Materie erhält, Benjamin zufolge, immer wieder eine neue Strukturbildung, die zahlreiche semantische Wirkungen zur Folge hat.
Der ‚realismo mágico' Diskurs von Gabriel García Márquez ist einer der vielen Beispiele der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien. Jedoch ist der magische Realismus nicht der einzige Diskurs und die einzige Schreibweise, die Kafka ästhetisch und politisch transformiert hat. Jede kolumbianische Kafka-Interpretation und jedes Kafka-Werk kolumbianisiert Kafka auf eine eigene Art und Weise. Sie generieren eine neue Semantik für Kafka, die durch etablierte

---

[78] Die Versuche, Kolumbien als ‚realismo mágico' zu beschreiben, scheitern, wenn sie sich mit der Pluralität von Wirklichkeiten, die die Medien für Kolumbien kreieren, beschäftigen. Die Realität Kolumbiens ist weder ‚mágica' noch ‚kafkiana'. Es kommt nur darauf an, wer solche Bezeichnungen dank bestimmter Diskurse durchsetzen will, und ob diese Diskurse durch die Medien verbreitet werden. Das „país garciamarquiano“ ist genauso eine mediale Konstruktion wie z.B. „país mutisiano“ (nach Álvaro Mutis) oder „país aureliano“ (nach Aurelio Arturo).
[79] Um die allgemeinen Kontexte der medialen Migration der Werke Kafkas zu schildern, genügt es zu sagen, dass Kolumbien eine europaorientierte Republik ist, die bis 1991 gemäß der von dem Dichter Rafael Núñez ausgearbeiteten Verfassung „católica, apostólica y romana" war, und welche zwischen 1948 und 1960 mehr als 300 000 Tote in der so genannten „Periodo de la violencia" hinterließ. Seit der neuen Verfassung [1991] spricht man von einer „multikulturellen und multiethnischen Republik", obgleich das Spanisch und der Katholizismus weiterhin jeweils offiziell Sprache und Religion bleiben. Die Gewalt der Guerrilla, der Paramilitärs und des Staates und die Kriege der Drogenkartelle – alle Vertreter europäischer Diskurse – erhöhten in den letzten fünfzehn Jahren die Anzahl der Massaker, der Vermissten und der Entführungen. Einen umfassenderen Blick darauf gewährt Rodrigo Pardo [2005]. Um die Ursachen für die Gewalt und den Krieg zu verstehen, empfiehlt sich die Lektüre von Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna und Germán Guzmán. [1980] sowie Hernando Valencia Villa [1996].
[80] Dieser Begriff wird gewöhnlich in der Kunstgeschichte gebraucht. In der Literaturwissenschaft bezöge er sich auf die „*réécriture*“ von fremden Werken [Cusset, 1996] oder die so genannte „escritura parasitaria“ [Mejía Toro, 1996], d.h. die Wiederverwendung von alten kulturellen Produkten in neuen literarischen und philosophischen Bearbeitungen. Verwandlungskünstler wäre die allgemeinte Bezeichnung für Künstler, die die mediale Migration der Kunst ausüben. Diese Idee liegt Jägers Transkriptivitätstheorie zugrunde.

Institutionen (z.B. Literaturkritiker, Schulbücher, Zeitschriften, Universitäten, etc.) sozialisiert wird. Moreno Duráns *Carta abierta a mi hijo* – eines der jüngsten Kafka-Werke in Kolumbien – bringt für Kafka eine andere Ästhetik hervor, eine neue Wahrnehmung als die, welche die Werke Kafkas bei García Márquez erhalten haben. Und wiederum nimmt Kafka einen anderen Sinn bei Mejía Toro an, der die Kafka-Rezeption in Kolumbien und die Werke Kafkas als Muster des „parasitismo literario" bezeichnet hat [Mejía Toro, 1996].
So unterschiedlich die Ergebnisse auch sind, verwandeln sich diese drei kolumbianischen Autoren Kafka doch auf ähnliche mediale Verfahren an. D.h. sie dekontextualisieren Elemente der Werke Kafkas und bringen sie in einen neuen kommunikativen Kontext. Sie stellen für Werke Kafkas unbekannte kulturelle Verbindungen her und generieren einen Sinn für sie. Nach diesen neuen Deutungsmustern werden Werke Kafkas in Kolumbien rezipiert, verstanden und verbreitet. Dabei muss der generierte Sinn dieser Interpretationen dem ursprünglichen medialen Charakter der Werke Kafkas ganz und gar nicht entsprechen[81], ebensowenig wie der mediale Charakter der Werke Kafkas den medialen Bedingungen seiner unzähligen Quellen – unter anderen literarischen[82], musikalischen, filmischen[83], malerischen, panoramatischen, photographischen Werken – entspricht. Im Gegenteil: Die Entstehungsgeschichte der Werke Kafkas ist auch die Geschichte der ‚reescritura' unzähliger Werke, die Kafka freiwillig und willkürlich benutzt, kombiniert und montiert hat[84]. Der Montage-Charakter der Literatur war Kafka bekannt und er wandte ihn sehr bewusst an. Werke Kafkas sind das Resultat medialer Transformationen von Kulturgütern. Ein sehr altes, aber neu kommentiertes literarisches Beispiel kann hier hinzugefügt werden: Kafka habe eine enge Beziehung zu Dostojewski, behaupten viele Kritiker von Starobinsky [1950] bis Sánchez Trujillo [2005]. Sie weisen auf die Verwandtschaft zwischen Kafkas Werken und *Schuld und Sühne* hin, bezeichnen sie gar als Nachdichtung von Dostojewskis Werk. Er habe nicht nur die Hauptfiguren und die Schuldproblematik aus diesem Roman herausgeholt [Starobinsky, 1950], es scheint, dass „Kafka se la había pasado reescribiendo esta novela" [Sánchez Trujillo, 2005, S. 17]. Oder noch kategorischer: "*El proceso* es un remake de *Crimen y castigo*" [Sánchez Trujillo, 2002, S. 11].
Nach der medienkulturwissenschaftlichen Literaturinterpretation wäre es leichtsinnig zu sagen, dass die Substanz von *Der Prozess* der von *Schuld und Sühne* folgt. *Der Prozess* erzeugt eine Bedeutung für *Schuld und Sühne*, die besser zu Kafkas Literatur passt als zu Dostojewskis. Kulturanthropologisch gesehen lässt sich dieses semantische Verfahren folgendermaßen erklären: „Die Konstruktion des Fremden dient der Re-Konstruktion des Eigenen" [Schmitz-Emans, 2004, S. 12]. Der Versuch, alle Quellen der Werke Kafkas zu bestimmen, ist undurchführbar. Die Quellen stammen aus unterschiedlichen Epochen, Kulturen, Medien. Und sie erscheinen in den Werken Kafkas nicht unbedingt in ihrer ursprünglichen medialen Gestalt, sondern transformiert und ihre Spuren werden von Kafka zum Teil auch gelöscht und mit anderen zeitgenössischen Quellen vermischt: Kafka zitiert in seinen literarischen Werken keinen einzigen Autor mit Eigennamen. Die Aufgabe des Interpreten der Werke Kafkas besteht nicht darin, diese Quellen Kafkas zu rekonstruieren, um mit ihrer damaligen Semantik die Werke Kafkas zu erläutern, sondern zu fragen, was Kafka mit seinen Quellen gemacht hat, genauer wie er seine Quellen manipuliert und für sie nachträglich einen Sinn, einen Stil, einen Kontext erschaffen hat (Siehe Kapitel I, Punkt 4). Es ist bekannt, dass Kafka seine Quellen häufig fiktionalisiert und

[81] Nach der kulturellen Semantik lässt sich Kommunikation nicht als genaue Informationswiedergabe verstehen, sondern als Hervorbringung neuer Kommunikationen. Daher meint ‚interpretieren' in diesem interkulturellen Zusammenhang immer ‚anders verstehen', aneignen und produzieren. Mit Jäger gesagt: Sinnerzeugung.
[82] Bern Nagel [1983] stellt einige der literarischen Quellen Kafkas fest: Jüdisches Erbe, Antike, *Don Quijote*, Goethe, Kleist, Die Romantiker, Hoffmann, Kierkegaard, Nietzsche, Dostojewski. Adrian Hsia [1996] seinerseits sieht eine Verwandtschaft zwischen Kafka und den chinesischen Literaturen. Tatsächlich hat Jürgen Born [1983b] in Kafkas Bibliothek Bücher chinesischer Autoren gefunden und auch die Berichte von Hernán Cortés aus Mexiko.
[83] Siehe die Studien von Hans Zischler [1996].
[84] Der Begriff ‚reescritura' wird im Sinne von Montage aufgefasst, wie Benjamin ihn formuliert hat. ‚Escribir' wird auch bei Borges z.B. als ‚reescritura' definiert: Die Texte seiner *Historia universal de la infamia* seien „el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos, y se distrajo en falsear y tergiversar [...] historia ajenas" [S. 245]. Fremde Geschichten, die nicht nur aus der Literatur her kommen; sie stammen "aun de los primeros filmes de von Sternberg" [Borges, 1935, S. 243].

biographisch manipuliert hat und dies mit der Absicht, die Bezugnahme auf die Realität komplett aufzulösen.
Der Kafka-Interpret in Kolumbien deutet Werke Kafkas ohne zu fragen, in welchen neuen Verständniszusammenhang er (der Interpret) Kafka gebracht und dabei aktualisiert oder aufgelöst hat. Er produziert einen Sinn, der für ihn adäquat ist, nicht unbedingt für Kafka. In kulturellen Verfahren ist die Deutung eines Werkes keine Enthüllung der im Werk bereits versteckten Botschaft, sie ist primär die Transformation seines medialen Charakters und sekundär eine weitere Anwendung[85]. Es handelt sich um eine interpretatorische Vergegenwätigung, die für die gesamte mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien gilt. Kafka-Bearbeitungen im Allgemeinen versetzen Kafkas Werke immer in ihren eigenen gegenwärtigen kommunikativen Kontext. Auch Kafka-Interpreten in Kolumbien operieren nach diesem Modell. Sie sind, wie oben erwähnt, nicht nur Akademiker, sondern auch Künstler, Kritiker und Journalisten, die Kafka in bestimmten konkreten medialen Produkten benutzt haben. Kafka-Interpreten in Kolumbien sind Kafka-Übersetzer, Kafka-Schriftsteller, Kafka-Dichter, Kafka-Zeichner, Kafka-Schauspieler, Kafka-Musiker, etc. Wer in Kolumbien Kafka ins Spanische übersetzt, lädt Werke Kafkas mit der spanisch kolumbianischen Sprache, mit einer lokalen soziokulturellen Semantik und unvermeidbar mit eigenen Vorstellungen auf. Oder – um ein weiteres Beispiel zu erwähnen – wer ‚micro-cuentos kafkianos' schreibt, ahmt nicht bloß eine Makrostruktur eines Kafka Textes nach, sondern erfindet aus dieser Makrostruktur eine neue literarische Form, für die Kafkas Figuren ursprünglich nicht konzipiert waren. In den kolumbianischen „poemas kafkianos" werden die Aphorismen Kafkas, die als Teil seiner religiösen Überlegungen geschrieben wurden und in enger Verbindung mit dem Judentum standen, so bearbeitet, dass sie vorwiegend auf die Leser fantastischer Literatur wirken.
Darüber hinaus begegnet die vertretene kulturell-semantische These der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien der Kritik vieler Germanisten. Vorwurf ist die Trivialisierung bzw. Malipulation unzählbarer Deutungen, Interpretationen und Analysen der Werke Kafkas: Populäre und literarische Kafka-Interpretationen seien Missverständnisse, die „dem Kern ihres Wesens nicht näher gekommen" seien [Steinmetz, 1985, S. 156]. Oder, wie Gerhard Riecks bittere Formel gegen die akademischen literaturwissenschaftlichen Kafka-Interpretationen lautet: „Schlossbürokratie: Landvermesser K. = Literaturwissenschaft: Franz Kafka" [Rieck, 2002, S. 36].
Das kulturelle Problem der Trivialisierung bzw. Bürokratisierung der Auslegungen der Werke Kafkas liegt nicht an vermuteter „Deutungslosigkeit" [Binder, 1979, S. 639] der Werke Kafkas oder an ihrem hermetischen, mystischen Sinn, wie Brod ihn verkündete [1966]. Die Vieldeutigkeit der Werke Kafkas liegt, wie die vieler anderer medialer Produkte, in den zahlreichen Aneignungen und Montagen von Kulturgütern unterschiedlicher medialer Provenienz, die den Werken Kafkas zugrunde liegen. Die Vieldeutigkeit der Werke Kafka ist aufgrund der ständigen semantischen medialen Transformationen, die Herausgeber, Kritiker, Literaturwissenschaftler, Künstler, Intellektuelle ab 1924 intendiert haben, noch gestiegen. Kafkas Werk ist sozusagen eine kollektive Erfindung geworden.
Die semantischen Transformationen der Werke Kafkas – seien es akademische, literaturkritische, künstlerische oder literarische Interpretationen – verhalten sich, medientheoretisch betrachtet, nicht anders als Kafka. Sie sind, Borges zufolge, ‚tergiversasiones', d.h. kreative Bearbeitungen von Werken. Sie ermöglichen und garantieren ihre Aktualität und ihr Nachleben durch Transformationen. Ohne sie wären die Werke Kafkas in einer einzigen Semantik fossilisiert geblieben. Natürlich kann man versuchen, Werke Kafkas zu arkanisieren und ihren Sinn nur für bestimmte Kreise vorzubehalten. Das heißt aber dennoch nicht, dass sich die Koryphäen der Kafka-Interpretation im Besitz der Wahrheit über Kafka befinden. Selbst wenn das so wäre, müssten auch sie medial operieren und sind deshalb gezwungen, den medialen Charakter der Werke Kafkas zu verändern. Sie vertreten nur eine mögliche mediale Transformation der Werke

[85] Interpretationsverfahren haben immer mit Handwerk zu tun: nämlich mit Hervorbringungen. So heißt es auch bei Heidegger: „Das Her-vor-bringen bringt aus der Verbogenheit her in die Unverborgenheit vor. Her-vor-bringen ereignet sich nur, insofern Verborgenes ins Unverborgene kommt." [Heidegger, 1950, S. 11]

Kafkas und ihre Deutung der Werke ist auf jeden Fall von ihr geprägt. Ohne diese medialen Migrationen der Kulturgüter wären Werke Kafkas in neuen Verständniszusammenhängen unvorstellbar. Das Nachleben eines Werkes charakterisiert sich in einer Pluralität semantisch netzwerkartiger Deterritorialisierungen und Reterritorialisierungen [Deleuze und Guattari, 1975; Welsch, 1993], die symbolsystemisch, apparativ und diskursiv operieren.

Die Pluralität der Literaturinterpretation bzw. der Sinngenerierung literarischer Werke ersetzt die Wahrheitskriterien durch mediale Verfahren. Akademische bzw. literaturkritische Interpretationen besitzen weder eine größere Legitimität noch sind sie werkgetreuer als nicht akademische Interpretationen, wie theatralische oder musikalische Inszenierungen. Das nationalistische Verständnis der Kultur als ontologische Identität, d.h. als etwas Monolithisches, Heiliges, wird nach der medienkulturwissenschaftlichen Perspektive in Frage gestellt. Der mediale Charakter jeder Interpretation von kulturellen Produkten bringt die notwendige Hybridität der Kultur hervor. In der Kultur gibt es kein Original bzw. keinen Ausgangspunkt. „Einzelne Kulturen sind deshalb keine statischen und einheitlichen Gebilde. Sie sind nicht logisch konsistent, sondern eher widersprüchlich, nicht dicht gefügt, sondern lose, nicht konsensual, sondern umstritten, nicht veränderungsresistent, sondern wandelbar und nicht klar abgegrenzt, sondern hoch durchlässig.“ [Saalmann, 2005, S. 57] Das Verstehen der Werke Kafkas außerhalb des deutschsprachigen Kulturraums ist keine Perversion bzw. Vulgarisierung dieser Werke. Das Verstehen der Werke Kafkas in Kolumbien ist transversal, d.h. es lenkt die Sinngenerierung jenseits ihrer sprachlichen oder geographischen Grenzen und hält alle Formen der medialen Transformationen für legitime Interpretationen. Es geht hier nicht um die Bewahrung von Kulturgütern, sondern um ihren Gebrauch. Tatsächlich unterscheiden sich zahlreiche Interpretationen fremder Kulturgüter voneinander, je nach Anzahl der kulturellen Begegnungs-, Austausch- und Hybridisationsverfahren, wie die Kulturanthropologie erklärt [Saalmann, 2006]. Literaturinterpretationen sind wie Interpretationen fremder Kulturen „procesos de negociación cultural“, die durch „estrategias de comunicabilidad“ [Martín-Barbero, 1985, S. 311] zustande kommen. Literaturinterpretationen sind, grob gesagt, keine Offenbarung einer heimlichen Wahrheit. Sie sind mediale Transformationen.

Deshalb geht eine kulturelle Semantik davon aus, dass alle aus interkulturellen Verfahren resultierenden Interpretationsarten, egal welcher diskursiven, symbolischen oder sozialen Herkunft, gleichermaßen medial operieren. Es gibt keine „richtigere, legitimere“ Interpretation; Interpretationen haben Veränderungen der medial kreierten Wahrnehmung zur Folge. Kafka-Interpretieren heißt die Wahrnehmung für Werke Kafkas verändern zu müssen. Sowohl literaturwissenschaftliche, literarische, poetische, politische als auch filmische oder theatralische Interpretationen der Werke Kafkas sind Sinngenerierungen, die – dank der Rolle der Medien in kognitiven Verfahren – Perspektiven und Denkweisen beeinflussen. Literaturinterpretationen erfinden eine nachträgliche Darstellung des Werks, die sich nur in den jeweiligen sozialen kommunikativen Bedingungen verstehen lässt. Sie hantieren mit dem Werk – wie Kafka mit seinen Quellen – um irgendetwas zu jemandem in einem bestimmten sozialen Rahmen sagen zu können. Ihnen allen ist der Gebrauch von Kafka gemeinsam; jedoch ist der mediale Charakter der Kommunikation (mediales Format, Absender, Adressant, Zweck, Moment und Botschaft) völlig unterschiedlich. Und so erschafft jede Kafka-Interpretation einen anderen sozialen Gebrauch der Werke Kafkas. Kafka wird sozusagen in jeder Interpretation sozial gebraucht und semantisch neu aufgeladen.

Und wo bleibt der Kern von Kafkas Werken? Der vermutliche Kern eines Werkes bzw. einer Kultur wird – wie man davon ableiten kann – in jedem kulturellen Gebrauch erst a posteriori hervorgebracht und hervorgehoben. Dafür sind die so genannten „discursos identitarios“ verantwortlich. Sie selektieren bestimmte Symbole und Charakteristiken für eine Kultur, um eine Identität zu erfinden. Ganz anders operieren die medienkulturwissenschaftlichen Studien. Sie versuchen nicht Identität zu kreieren, sondern sie versuchen mediale Transformationen der Kultur

darzustellen und zu verstehen. So erzeugen Werke Kafkas in der kolumbianischen Kultur[86] vieldeutige mediale semantische Produkte, anstatt die Identität, deren Erfindung im deutschen Kulturraum stattgefunden hat, einfach wiederzugeben. Daher ergibt sich der mediale Charakter der Werke Kafkas aus den Differenzen zwischen den Quellen und ihren Transformationen; nicht aus einer vorgegebenen, klar feststellbaren Identität, „pureza", die in Kafkas Werk zu finden sei[87]. Deshalb sind Werke Kafkas interpretationsfähig und interpretationsbedürftig. In Werken Kafkas verbinden sich unterschiedliche Traditionen und Medien, die je nach den benutzten medialen Formaten, Diskursen und Symbolsystemen einer Interpretation gelesen oder auch übersehen werden können. Werke Kafkas erhalten Sinn, indem sie in anderen medialen Produkten und innerhalb verschiedener kultureller Rahmenbedingungen gebraucht und neu vernetzt werden. Dies gilt für alle Kulturgüter in den aktuellen globalisierten Gesellschaften. Kafka-Interpretatoren lesen Werke Kafkas immer wieder anders, weil sie sie in anderen medialen Formaten (Texte, Bilder, Filme, Inszenierungen, etc.) verankern und so Kafka mit ihren zeitgenössischen kulturellen Zusammenhängen verbinden. Kafka-Interpretationen vergegenwärtigen Werke Kafkas. Texte und Bilder Kafkas migrieren total oder partiell, semantisch oder strukturell von ihrem ursprünglichen medialen Zustand in ganz neue mediale Bedingungen. Ihre eigenen Stimmen nehmen jedes Mal einen fremden Ton an, wenn sie kulturell genutzt und verkettet werden. Es handelt sich um einen ganz neuen Ton, der sich mit unbekannten Gesprächpartnern über unzählige Themen und in unterschiedlichen Kontexten zu unterhalten vermag. Kafkas Werk bleibt, gegen den Willen des Geistlichen in *Der Prozess*, nie im Stillstand. Der Geistliche sagte zu K., dass die Schrift unveränderlich ist [Kafka, 2002, Bd. 3, S. 230]. K. dagegen hat das Gefühl, dass Kommunikationen aller Arten bzw. Meinungen (mündlich, schriftlich, graphisch) sich schnell verändern.

In der Kultur gibt es kein Kulturgut, dessen zukünftige Semantik im Voraus festgesetzt wird. Alte Kulturgüter werden immer neu und anders angewendet. Nach der kulturellen Semantik existiert kein Original, kein Werk der Kultur, das das Erste sein könnte. Alte und neue Kulturgüter verketten sich nach vorne und nach hinten in der Zeit und im Raum dank der Medien, in denen sich die Kulturen letztendlich formen und entwickeln. Und diese kulturelle Verkettung wird notwendigerweise immer neu konstruiert und neu verstanden, weil Menschen die Kultur in jeder Epoche mit einer ganz anderen Wahrnehmung bearbeiten.

Kafkas Werk, so wie die Kunstwerke der Antike, wird – Benjamin zufolge – immer wieder in unbekannte kulturelle Einbettungen gebracht und dort in neuen Gattungen, Formaten und Traditionszusammenhängen lesbar gemacht. Selbst die Brod'schen Editionen der Manuskripte generierten für Werke Kafkas eine bestimmte Lektüre, die es als unveröffentlichtes Manuskript nicht hatte. Diese Handlung war keine böse Manipulation der Werke Kafkas; sie war eine kulturelle Verwendung von Kafka in einem punktuell aktuellen politischen und religiösen Kontext. Sie war die semantische Inszenierung, die jüdische Intellektuelle aus ästhetischen, politischen und kommerziellen Gründen für Werke Kafkas zwischen den zwanziger und fünfziger Jahren erschaffen hatten und zwar als Reaktion gegen den Nationalsozialismus. Eine solche semantische Inszenierung war kulturwissenschaftlich gesehen legitim und notwendig. Zwar ist bei Kafka eine solche Programmatik gegen die Nationalsozialisten nicht zu finden; er hätte es nie verfassen können. Jedoch fanden sie bei Kafka Elemente, die jüdische Intellektuelle aller Welt benutzten, um ein solches Programm zu formulieren.

Die Warnung gegen den Antisemitismus der Nazis wurde ab Ende der dreißiger Jahre unter anderem von den ersten Kafka-Übersetzern und Kafka-Kritikern in Lateinamerika und in Kolumbien weiter tradiert. Dass solche Intellektuelle den ersten semantischen Rahmen für die

---

[86] Der Begriff ‚kolumbianische Kultur' ist gleichermaßen umstritten. Nur ein nationalistischer Diskurs kann eine Identität schaffen, wo mehr als sechsundfünfzig unterschiedliche Kulturen zusammenleben. Es handelt sich auch hier um eine nachträglichen Sinnerzeugung, die bestimmte politische Absichten und Adressaten besitzt.

[87] Jesús Martín-Barbero kritisiert die Studien der Authentizität der Kulturen. Er sieht ganz klar die Aura als eine mediale Hervorbringung, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit formuliert wurde. Davon ausgehend kann man die These der Degradierung der Kultur durch die Medien leicht widerlegen. Martín-Barbero fügt dazu hinzu: Die „folkloristas" und traditionelle Literaturwissenschaftler wollen „lo auténtico" konservieren. Für sie ist „todo cambio degradación, esto es, deformación de una forma fijada en su pureza original." [Martín-Barbero, 1985, S. 318]

Werke Kafkas gebastelt haben, bedeutet nicht unbedingt, dass die jüdische Interpretation vertrauenswürdigere Kriterien besitzen würden als andere spätere semantische Inszenierungen in Deutschland oder in Kolumbien, in der Literatur oder in der Malerei. Deutsche Beispiele für die mediale Migration der Werke Kafka sind die kritischen Ausgaben von Malcom Pasley (ab 1982), die jüngsten Editionen von Hans-Gerd Koch (2002), die digitalen Publikationen (www.kafka.org) und die Kafka Hörbücher. Kolumbianische Beispiele dafür werden hier in Bezug auf ihre mediale Transformationsleistung kommentiert, um zu zeigen, inwiefern auch sie für Kafka ein eigenes semantisches Programm bilden. Ein Programm, das viel mit den kommunikativen und sozialen Zusammenhängen in Kolumbien und mit den medienspezifischen Charakteristiken der Kommunikationen zu tun hat. Alle, deutsche und kolumbianische Kafka-Interpretationen, erzeugten für Kafka einen Sinn, der in Verbindung mit alten bzw. aktuellen Kulturgütern (anderen kommunikativen Plattformen, Gattungen, Symbolsystemen und Diskursen) steht, die Kafka jeweils völlig unbekannt waren oder in seinem Zeitalter noch nicht existierten. Die mediale Verkettung der Kultur, so wie Benjamin sie formuliert hat, stimmt mit den Vorstellungen Kafkas von Zeit und Raum überein: Jeder neue Weg „ist mit einem alten zusammengestoßen“ [Kafka, 1923/4, S. 188].

Kolumbianische mediale Transformationen der Werke Kafkas operieren in einer ähnlichen medialen Weise wie die Hauptfigur des Kafka Textes „Der Bau“. Sie arbeiten wie auch er mit Gängen, Kreuzungen und Labyrinthen. Sie verwenden alte Strategien für neue Semantiken: Sie zitieren, paraphrasieren, bearbeiten, adressieren, restrukturieren, formatieren immer wieder neu, was früher schon konstruiert war. Jedoch ist die generierte Semantik für Werke Kafkas nicht homogen, weder in Kolumbien noch im deutschsprachigen Kulturraum, weil die Wege in unterschiedliche Richtungen führen. Man spricht von kolumbianischen Kafka-Interpretationen, obwohl sie nur schwer als eine Einheit zu beschreiben sind. Kolumbianische Kafka-Interpretationen buhlen erstens um Teilnahme an der Weltkultur, obwohl sie von einer lokalen Kultur ausgehen, und zweitens um eine Aneignung der Weltkultur, obwohl sie mit lokalen Traditionen verbunden sind. Jede kolumbianische Kafka-Interpretation bezieht sich auf ein ganz anderes kulturelles Repertoire, das die nationalen, sprachlichen, diskursiven Grenzen überschreitet.

Ziel des folgenden Kapitels ist es, kommunikative Strategien solcher medialen Transformationen vorzustellen und sie zu beschreiben. Und zwar in drei Instanzen: erstens Veränderung des Symbolsystems, zweitens Veränderung der Apparatur und drittens Veränderung des Diskurses. Diese drei medialen Verfahren sollen nicht isoliert behandelt werden, weil sie in jeder medialen Einrichtung miteinander verbunden sind und mehr oder weniger zur Sinnproduktion beitragen können. Diese drei Aspekte der medialen Einrichtungen sind Schichten kultureller Semantik. In diesem Kapitel werden sie aber isoliert präsentiert, wodurch ihre semantischen Verknüpfungen deutlicher gezeigt werden können. Im letzten Kapitel werden sie dann gemeinsam betrachtet. Die kolumbianischen Kafka-Bearbeitungen, von denen einige exemplarisch besprochen werden, sind die Ursache der neuen Semantiken von Werken Kafkas. Sie sind mediale Applikationen und Konkretisierungen der Werke Kafkas in Kolumbien.

2. MigrantInnen und Kafkas Übersetzer

Die Werke Kafkas migrieren tatsächlich, indem sie in Kolumbien übersetzt werden, vorwiegend ins Spanische. Die Bedeutung des Übersetzers in der medialen Migration der Kultur darf nicht übersehen und nicht unterschätzt werden. Übersetzer sind sowohl Vermittler, als auch Erfinder und Interpreten fremder Kulturen [Greenblatt, 1998]. Durch ihre Arbeit entstehen Beziehungen zwischen Kulturen, die grundsätzlich auch als individuelle Erfahrung ihres Fremdverstehens gelesen werden kann. Die Tätigkeit des Übersetzens ist immer auch „interpretación“ [Londoño Smith, 2005, S. 77], „criação“ und „crítica“ [Campos, 1963, S. 31] von Kulturen. Deshalb kommen bei diesen kulturellen Begegnungs-, Austausch- und Hybridisationsverfahren sehr häufig klischeehafte Vereinfachungen, Vorurteile und Missverständnisse vor, auf jeden Fall aber

Anpassungen, Aktualisierungen und Modernisierungen. Übersetzer sind keine „tradittore“, wie sie traditionellerweise beurteilt werden; sie sind vielmehr Anverwandlungskünstler, welche neue mediale Produkte herstellen. Denn trotz ausgeprägtester interkultureller Erfahrung sind exakte Reproduktionen von gleichursprünglichen Erfahrungen unmöglich. Übersetzer übersetzen Werke, die „aus ihrem eigenen Wesensraum herausgerissen“ sind [Heidegger, 1935, S. 36]. Das Übersetzen ist die Übertragung einer menschlicher „Erfahrung in eine andere Denkungsart“ [Heidegger, 1935, S. 14]. Daher erfährt das Übersetzte unerwartete mediale Transformationen, die zunächst einmal auf die andere Kultur eine starke Wirkung ausüben können[88]. Durch das Übersetzen „ändert sich das Original“ [Benjamin, 1921, S. 12]; aber zwangsläufig, wenn es mit Gründlichkeit und Tiefgang betrieben wird, auch die Sprache des Übersetzers. Zunächst verändert sich dessen Sprachgefühl: „Was damals jung, kann später abgebraucht, was damals gebräuchlich, später archaisch klingen.“ [Benjamin, 1921, S. 13]. Doch die Wirkung des Übersetzens geht noch einen Schritt weiter: Der Übersetzer erweitert die Grenzen der Zielsprache indem sie von der anderen Sprache und dem Stil des übersetzten Werkes kontaminiert wird: Bei der Übersetzung geht es nicht darum das „indische“ zu verdeutschen, sondern „das deutsche zu verindischen“ [Benjamin, 1921, S. 20].

Die Übersetzer der Werke Kafkas in Kolumbien erfüllen diese Voraussetzungen. Zunächst waren die meisten Übersetzer Migranten, die aus verschiedenen Gründen nach Lateinamerika ausgewandert sind. Sie etablieren ein Bild von Kafka, das unter den neuen kulturellen Bedingungen neu verstanden werden kann. Die reale Migration der Menschen und die Migration der Werke durch Medien, transformieren in bedeutsamer Weise die Bücher Kafkas. Sie transformieren die Sprache, die Form und die Gestaltung der Bücher Kafkas, in der von Max Brod herausgegeben Form. Die Brod’sche Edition war und ist immer noch die Textgrundlage der Übersetzungen der Werke Kafkas in Kolumbien und in Lateinamerika[89]. Wann diese Ausgabe in Kolumbien erstmals rezipiert wurde kann leider nicht exakt festgelegt werden. Ebenso wenig, wann genau diese Brod’sche Ausgabe oder die ersten spanischen Übersetzungen der Bücher dieses Prager Autors sich in Barranquilla und Bogotá verbreiteten, den Städten, in denen Kafka am ehesten gelesen wurde. Es ist nicht mehr nachzuvollziehen, wer diese Bücher damals nach Kolumbien gebracht hatte. Doch einige Hypothesen können gewagt werden: Die erste bezöge sich auf diejenigen kolumbianischen Schriftsteller, die wie der Argentinier Borges – tatsächlich einer der ersten Leser und Übersetzer Kafkas – zwischen 1915 und 1924 in Europa gelebt haben[90]. Die zweite bezöge sich auf die verschiedenen Wellen deutschsprachiger Emigranten, deutscher Juden [Jaramillo Vélez 1993; Biermann 2001] und Katalanen [Girard 1997], die ab den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts nach Kolumbien kamen. Girard bestätigt ironisch, dass den Hafen [von Barranquilla] nicht nur Handelsgüter passierten [S. 37], sondern auch Syrer, Italiener, Katalanen und Deutsche[91]. Die erste Deutsche Schule wurde in Barranquilla im Jahre 1912 gegründet. Die zweite in Bogotá, 1922. Bis 1938 gab es 2500 Menschen deutscher Sprache: davon 800 in Bogotá und 400 in Barranquilla. 1943 kamen 2 700 neue Emigranten. Im Jahre 1945, als die Gesamtbevölkerung des Landes 8 700 000 Einwohner betrug, kam die deutsche

---

[88] Als Beispiel dieser kulturellen Effekte erwähnt Heidegger die lateinischen Übersetzungen der griechischen Werke: „Das römische Denken übernimmt die griechischen Wörter ohne die entsprechende gleichursprüngliche Erfahrung dessen, was sie sagen, ohne das griechische Wort. Die Bodenlosigkeit des abendländischen Denkens beginnt mit diesem Übersetzen.“ [Heidegger, 1935, S. 15].

[89] Die Ausgabe von Pasley und die von Reuß/Staengle sind noch nicht ins Spanische übersetzt worden. Der spanische Verlag Galaxia Gutenberg übersetzt die Ausgabe von Hans-Gerd Koch; Sánchez Trujillo und Londoño Smith die digitale Ausgabe von www.kafka.org.

[90] Germán Arciniegas, Leiter der Zeitschrift *Revista de América*, verbrachte im diesen Zeitraum einen langen Aufenthalt in Europa und war z.B. mit Stephan Zweig eng befreundet. Während Guillermo Valencia in Wien lebte und unter anderem Peter Altenbergs Kreis besuchte. [Arciniegas,1975]. Festgestellt wurde, wann Borges zum ersten Mal Kafka gelesen hat. 1917 las Borges „Ein Traum“ in *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917*. [García, 2007]. Seine Beziehungen zu dem deutschen Expressionisten können im Briefwechsel Kurt Heynickes bestätigt werden, der sogar das Gedicht von Borges „Südlicher Morgen“ 1921 erhalten hatte. [Bujaldón, 2003]

[91] Barranquilla war in den dreißiger und vierziger Jahren ein provinzieller, aber kosmopolitischer Hafen, in den es auch die *mesdames* zog und die Gitanes, die wie in *Cien años de soledad* so viele Wunder nach Macondo mitbrachten. Einer der prominentesten Migranten damaliger Zeiten war Erich Arendt, der spätere Übersetzer Nerudas und Autor von *Tolú*, *Gedichte aus Kolumbien*.

Gemeinschaft auf 5 000. Von diesen waren 70 % Juden. Juden und Deutsche hatten eine große Vorreiterstellung in der Wirtschaft. Sie gründeten die größte Brauerei des Landes, Bavaria; und die erste Fluggesellschaft des Landes, SCADTA, und einen wichtigen Buchhandel mit großem kulturellem Einfluss.[92]

Diese Zahlen, die Enrique Biermann festhält, sind nicht nur rein statistische Daten, sondern lassen das soziale und kulturelle Umfeld ersehen, das in Kolumbien während der so genannten „República liberal“ (1930-1946) herrschte. Eine Periode, in die mit hoher Wahrscheinlichkeit die Ankunft des Werkes Kafkas auf Deutsch datiert werden kann und bald auch ihre ersten spanischen Übersetzungen. Um die so genannte “periodo de la violencia” (1946-1958) herum war Kafka schon in verschiedene Diskurse integriert worden[93].

Im Gegensatz zur deutschsprachigen Verbreitung Kafkas, über die immer noch viele Ungenauigkeiten zu beseitigen wären, lässt sich für die katalanischsprachige auf jeden Fall eine für die Verbreitung Kafkas entscheidende Person finden. Der katalanische Erzähler Ramón Vinyes (1882-1952), Autor der Bücher *A la boca dels núvols* (1946) und *Entre sambes i bananes* (1985), leitete zwischen 1917 und 1920 die literarische Zeitschrift *Voces,* und trug in den Jahren 1950 bis 1955 zum Wochenblatt *Crónica* bei. Vinyes war einer der Gründer der Grupo de Barranquilla von 1940. Diese Gruppe, der sich auch Gabriel García Márquez anschloss (1948), diskutierte die “wichtigsten Bücher, die erschienen, sowohl während des Weltkrieges als auch nach dem Krieg”. Vinyes hatte ein “eingehendes Wissen über Faulkner, Virginia Woolf, Kafka; später lernte er [...] die besten Schriftsteller des Río de la Plata kennen und las sie” [Girard 1997, S. 38]. Tatsächlich erschienen im Wochenblatt *Crónica* Erzählungen von Borges, Mallea, Kafka, Chesterton und Ramón Gómez de la Serna. Die letzten beiden Autoren waren Vinyes persönlich bekannt. Die Beziehungen zwischen Chesterton und Kafka wurden von Borges Literatur erfunden. Mallea war Kafkas Herausgeber in Buenos Aires. Gómez de la Serna seinerseits publizierte in Bogotá (1945) den bereits erwähnten lakonischen biographischen Artikel über die Armut Kafkas. Die Erzählung Kafkas *El buitre*, welche *Crónica* 1950 in der Rubrik für ausländische Erzählungen wiedergab, trägt zwar nicht den Namen des Übersetzers, wie so oft in den kolumbianischen Kafka-Publikationen der fünfziger und sechziger Jahren[94]; doch kann man vermuten, dass die Übersetzung von Vinyes oder Jorge Luis Borges ist.

Zur Diskussion steht weiterhin, ob es wirklich Borges war, der *Die Verwandlung* übersetzt hatte. Er selbst hat nicht zur Klärung dieser Frage beigetragen. Im Gegenteil; er bestätigte einmal, deren Übersetzer zu sein und wies dies dann wieder weit von sich. Sarkastisch äußerte er sich bezüglich des Titels: “Yo traduje el libro de cuentos cuyo primer título es *La transformación* y nunca supe por qué a todos les dio por ponerle *La metamorfosis*. Es un disparate yo no sé a quién se le ocurrió traducir así esa palabra del más sencillo alemán.” [1983, S. 5]. In der nach wie vor enigmatischen Geschichte der ersten spanischen Übersetzung von *Die Verwandlung*, ist interessant, dass der erste Teil der Übersetzung von *La metamorfosis*, die Borges nicht geschrieben zu haben behauptet, genau mit dem ohne Angabe des Übersetzers in der *Revista de Occidente* in Madrid im Jahre 1925 erschienenen Text übereinstimmt[95]. Die Zeitschrift von Ortega y Gasset erfreute sich damals einer großen Verbreitung in Kolumbien, und so zirkulierten diese ersten Übersetzungen der Texte Kafkas in Städten wie Bogotá und Barranquilla[96].

---

[92] Die Buchhandlungen *Buchholz*, *Lerner* und *Librería Central* wurden jeweils 1950, 1960 und 1979 gegründet. Der Eigentümer der letzten war der Österreicher Hans Ungar und der ersten zwei der Deutsche Karl Buchholz.

[93] Weiter unten werden Teile dieser Diskurse näher beleuchtet. Es genügt an dieser Stelle, zwei der zahlreichen Kafka-Diskurse der vierziger und fünfziger Jahre zu erwähnen. Für einige Kafka-Leser er war ein Heiliger: „Ante la vulgaridad de la existencia, él proyectará el laberinto salvador“ [Gómez de la Serna, 1945, S. 26], für andere “anticipan [Texte Kafkas] conmovidamente la angustia del hombre absorbido por la máquina, la sociedad y el Estado” [Unbekannter Autor, 1952a, S. 4].

[94] Der Grund dieser editorischen Haltung ist erklärbar: Es handelt sich um Übersetzungen für die keine Rechte bezahlt wurden oder um zusammengebastelte Übersetzungen.

[95] Die Diskussion über diese Borges’sche Übersetzung dauert noch an. Fernando Sorrentino lehnt diese These überhaupt ab [Sorrentino, 2005]. Sicher ist nur, dass Borges mehrere kurze Texte Kafka übersetzt hat u.a. *El buitre*, *El artista del hambre* und *El artista del trapecio* [Borges 1943].

[96] Diese Übersetzung wurde auch von dem weltberühmten puertoricanischen Kritiker Ángel Flores benutzt, der bereits 1934 in den Vereinigten Staaten ein internationales Kolloquium über Kafka organisiert hat [Flores 1983].

Die *Revista de Occidente*, die in den Buchhandlungen Bogotás in den dreißiger Jahren erhältlich war, veröffentlichte, wiederum ohne Angabe des Übersetzers, zwei weitere Texte Kafkas: *Un artista del hambre* (1927) und *Un artista del trapecio* (1932). Ebenso präsentierte dem Publikum Bogotás das Wochenblatt *Sábado* (geleitet von dem liberalen Politiker Plinio Apuleyo Neira) 1952 drei Texte Kafkas (*Chacales y árabes*, *Informe para una academia* und *Tengo once hijos*), ohne den Übersetzer zu erwähnen unter der Bezeichnung „poemas en prosa". Der Übersetzer dieser Erzählungen könnte Juan Rodolfo Wilcock gewesen sein, der *Das Urteil* und auch die drei im *Sábado* erschienenen Erzählungen übersetzt hatte, und zwar für den Verlag Emecé (1943), der im Wettstreit mit *Losada* lag, dem Verlag von Borges Schwager. Derselbe Übersetzer veröffentlichte die *Diarios 1910-1923* (1953) und *Cartas a Milena* (1955) bei Emecé. Die Verbreitung dieser Bücher in Bogotá war durch Rezensionen möglich, die in vielen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht wurden. Zum Beispiel erscheinen Rezensionen zu den *Diarios* in der Zeitschrift *Bolívar* [Lancelotti, 1954][97], die von dem Dichter Rafael Maya geleitet wird. Wie man dem Impressum entnimmt, erweiterte der argentinische Verlag Emecé[98] die Verlegerlizenzen auf das kolumbianische Unternehmen Círculo de lectores, um die Werke Kafkas in Kolumbien herauszugeben. So wurden zum Beispiel *El castillo* (1949), *América* (1951), und die Biographie *Kafka* von Max Brod, in der Version von D. J. Vogelmann, 1953 in Bogotá gedruckt. Viele weitere Verlage editierten in der Folge Werke Kafkas. Dieser Boom hielt bis in die sechziger, siebziger und achtziger Jahre an, so dass sich im Laufe der Zeit das Angebot neuer Übersetzungen und neuer Ausgaben vermehrte. Diese wurden sowohl mit festen Einbänden und als Taschenausgaben veröffentlicht. Die Buchreihe der Tageszeitung *La Prensa,* El Club del libro, wurde mit *La metamorfosis* eröffnet.[99] Mit den Jahren wurden die ursprünglichen argentinischen Übersetzungen (von Borges, Wilcock, Vogelmann) durch andere aus Mexiko (von Francisco Castillo, Ignacio López) und aus Spanien (von J.A. Moyano Moradillo, Julio Izquierdo und Feliu Formosa) ersetzt.

Die ersten kolumbianischen[100] Übersetzungen von *La metamorfosis* sind von 1995 von Cristina Frodden (Medellín) und von 1996 von Marta Kovacsics (Bogotá). Wenn man davon ausgeht, dass Kafkas *Die Verwandlung* zum ersten Mal von René Schickele 1915 in Leipzig herausgegeben wurde, und dass dieses Werk jeweils in 1925 Madrid und 1937 in Buenos Aires ins Spanische übersetzt worden war, bekommt man den Eindruck, dass Werke Kafkas erst sehr spät ins kolumbianische Spanisch übersetzt wurden. Genau gerechnet mit siebzig Jahren Verspätung. Aber diese Zahlen sind für die mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien aus einer anderen Perspektive zu lesen. Denn die ersten Texte Kafkas wurden in Kolumbien in den vierziger Jahren von unbekannten Autoren übersetzt. Andere spätere Übersetzungen wurden sogar aus dem Französischen vorgenommen[101]. Als erstes originär kolumbianisches Kafka-Buch kann die Anthologie von Texten Kafkas bezeichnet werden, die Gabriela Massuh 1953 in Bogotá übersetzt und herausgegeben hat. Sie übersetzte aus einer ganz anderen Perspektive Texte Kafkas aus der Brod'schen Ausgabe, die Borges 1937 nicht übertragen hatte, unter anderen die *Aforismos* und *Un fratricidio*.

Diese Verspätung der kolumbianischen Übersetzungen von *Die Verwandlung* hat eine wirtschaftliche Erklärung: die Infrastruktur der kolumbianischen Verlagindustrie war bis in die achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, vor allem was deutschsprachige Literatur angeht, abhängig von Publikationen anderer Länder wie Spanien, Argentinien und Mexiko[102]. Der

---

[97] Die Veröffentlichung dieser Rezension, entnommen der Zeitschrift *Sur*, spricht für die konstanten Beziehungen der Verlage zwischen den verschiedenen Zeitschriften Kolumbiens und den Verlagen Argentiniens der Epoche.

[98] Dieser Verlag, entgegen dem von Losada, veröffentlichte eine Gesamtausgabe des Werkes von Kafka. Der Herausgeber der Ausgabe war Eduardo Mallea.

[99] Diese Sammlung erschien im Jahre 1988. Es handelt sich um eine Neuauflage der neuen Übersetzungen, möglicherweise von Julio Izquierdo. Diese Bücher zirkulierten umsonst, mit dem Kauf der Zeitung.

[100] Das heißt: In Kolumbien beauftragte und edierte Übersetzungen.

[101] Estanislao Zuleta und Pedro Gómez Valderrama lasen Kafka hauptsächlich auf Französisch und übersetzten jeweils „El Buitre" [1954b] und „La espada" [1960].

[102] Jahrelang war die kolumbianische Verlagsindustrie mit neuen Ausgaben der argentinischen Editionen der Werke Kafkas tätig. Um 1940 wurden schon die drei Romane Kafkas in Bogotá herausgegeben.

kolumbianische Buchmarkt war gesättigt durch zahlreiche ausländische Neuauflagen (die aus verschiedenen Verlagszentren kamen, vor allem aus Buenos Aires, Mexiko D. F., Barcelona und Madrid), welche allerdings den Nachteil hatten, dass sie, vor allem für das jugendliche kolumbianische Publikum, ein von der kolumbianischen Variante des Spanischen zu weit entferntes Vokabular benutzten. Dank des Wirtschaftswachstums der neunziger Jahre erlangten die kolumbianischen Verlage eine privilegierte Rolle in der Verlagsindustrie des Kontinents[103]. Als Frodden und Kovacsics, beide eingebürgerte Ausländerinnen wie Gabriela Massuh, ihre Übersetzungen herausgegeben haben, war Kolumbien schon längst eines der größten Buchzentren Lateinamerikas. Als *Carta al padre* [Cristancho, 1995] in Bogotá übersetzt wurde, gab es für Werke Kafkas in Kolumbien eine editorischen Strategie, die sich vor allem an das jugendliche Publikum in Schulen wandte, welchen die Lektüre dieser Werke im Einvernehmen mit den neuen Kriterien des staatlichen Bildungsministeriums empfohlen wurde [Ministerio de Educación, 1994]. Deshalb richteten sich die beiden neuen kolumbianischen Editionen vorwiegend an ein jugendliches Publikum des Kontinents und wurden sehr erfolgreich verkauft.
Einen ganz anderen medialen Charakter besitzen die letzten Editionen der Werke Kafkas in Kolumbien. Nach der Kanonisierung des Prager Autors und nach der Popularisierung seiner Werke kamen kritische Ausgaben hinzu, die es früher nicht gegeben haben. Es handelte sich um zwei ‚ediciones universitarias' jeweils von *Carta al padre* und *El proceso*. Die erste wurde von der Universidad Javeriana in Bogotá herausgegeben. Der Übersetzer ist Jürgen Horlbeck [2001] und der Herausgeber ist der Professor und Schriftsteller Jorge Aristizábal Gáfaro. Diese Ausgabe kommentiert 119 Lexien der *Carta al Padre*, nach dem Modell von Roland Barthes in *S/Z*. Die zweite wurde von der Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín herausgegeben. John Londoño Smith und Guillermo Sánchez Trujillo [2005] übersetzen *El proceso*, und zwar nach den Kapitelreihefolgen, die der ‚kafkólogo' Sánchez Trujillo vorgeschlagen und detailliert kommentiert hat.
Zusammenfassend: Die erste wesentliche mediale Transformation der Werke Kafkas in Kolumbien bestand darin, neue Ausgaben der Bücher Kafkas herauszugeben. Dieses Verfahren durchlief mehrere Etappen, in denen die Migranten häufig eine wichtige Rolle gespielt haben: a) zwischen 1925 und 1937 kamen aus Madrid und Buenos Aires die ersten spanischen Übersetzungen einiger Texte Kafkas. Diese Publikationen richteten sich an kleine Gruppen von Intellektuellen, die sich mit der deutschsprachigen Literatur auskannten. b) zwischen 1940 und 1953 kamen allmählich aus Buenos Aires die *Obras completas* von Kafka nach Kolumbien, die hauptsächlich von jüdischen Migranten übersetzt worden waren. Kafka wird ein Klassiker der modernen Literatur. c) Ab 1950 gibt es erste kolumbianische Übersetzungen und literaturkritische Arbeiten über Kafka. Kafka wird in Kolumbien kanonisiert. d) Ab 1983 beginnt die Popularisierung der Werke Kafkas in Tageszeitungen und Magazinen. 1983, das Jahr des hundertsten Geburtstages Kafkas, gilt als Beginn eines Kafka Booms. Kafka wird von verschiedenen Verlagen vor allem unter jugendlichem und schulischem Publikum verbreitet[104]. Um 1995 ist Kafka bereits Schulpflichtlektüre[105] geworden. e) Ab 2001 ist Kafkas Werk schließlich vermehrt Gegenstand von akademisch spezialisierten Publikationen. Alle diese Phasen der medialen Migration tragen zu einer neuen Lesart der Werke Kafkas bei. Jede Übersetzung lässt sich als Deutung und Umdichtung der Werke Kafkas lesen, wie man im Folgenden sehen wird.

[103] Heutzutage kontrolliert Kolumbien im Gegenzug, nach der Statistik der Cámara Colombiana del Libro, einen Großteil des Marktes für Schultexte in Lateinamerika und beansprucht für sich den dritten Platz in der Produktion und dem Druck von Büchern, nach Brasilien und Mexiko.
[104] Eine Version der *Metamorfosis* vom Kinderbuchautor Anthony Brown wird ab 1990 von ersten Schulklassen in Kolumbien gelesen.
[105] Zwei unterschiedliche Meinungen haben Carlos Rincón und Carlos Araque. Für Rincón war Kafka bereits in den vierziger Jahren Schullektüre; für Araque in den siebzigern.

3. Verfahren der mediale Migration (I): Veränderung des basalen Symbolsystems

Kunstwerke werden hier in dieser Arbeit nach Benjamin als mediale Einrichtungen verstanden. Mediale Einrichtungen – seien es Werke Kafkas oder kolumbianische Kunstwerke bzw. Kafka-Interpretationen– besitzen eine Materialität, die basal mündlich, schriftlich, visuell, audiovisuell, etc. sein kann oder eine Mischung von diesen. Überdies besteht jede mediale Einrichtung aus drei Komponenten, die miteinander verbundenen sind: Symbolsystem(e), Apparatur(en) und Diskurs(e). Nur als solche kommunikative Vernetzung können Kunstwerke hergestellt, vermittelt, gelesen, übersetzt, manipuliert, hantiert, transformiert, wieder verwendet und, wie Benjamin es empfand, betreten werden. Künstler kreieren, Benjamin zufolge, Wahrnehmungen, um Menschen neue Wirklichkeiten anbieten zu können. Wirklichkeiten, die nicht weniger konkret sind als die Erfahrungen, die die Baukunst den Menschen ermöglicht hat. Um eine solche erfundene Wirklichkeit prozessierbar und darüber hinaus lesbar zu machen, müssen die Menschen ein darauf bezogenes weiteres mediales Produkt herstellen. Diese zweite Hervorbringung verändert, wörtlich genommen, notwendigerweise den medialen Charakter des gelesenen Dings[106]. Jede Deutung des Kunstwerks ist eine Sinnproduktion, die in einem Lesevorgang stattfindet und sich in einem medialen Produkt konkretisiert. Nach einer medienkulturwissenschaftlichen Betrachtung gibt es keine Literaturinterpretation, ohne mediale Transformation des Werks. Interpretieren ist Sinnproduktion mittels eines Mediums. „Die Bedeutungen literarischer Texte werden überhaupt erst im Lesevorgang generiert, sie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt." [Iser, 1993, S. 229]

Erst wenn man die Medialität eines Werkes – d.h. das Zusammenwirken seiner drei Komponenten – verändert, produziert man Sinn und zwar als Hervorbringung eines neuen medialen Produkts, das in dasselbe oder ein anderes Medium eingebettet wird. Jede Interpretation ist eine neue Phase der Materialität des Werks[107].

Werke Kafkas werden interpretiert, verstanden und erläutert durch „reescrituras" (mediale Transformationen). „Reescrituras" bzw. Remediationen aller Medien bearbeiten die Materialität[108] des Werks: sie prozessieren einige seiner Bestandteile, um unter gewissen kommunikativen Bedingungen dem Ganzen eine ‚verständliche' Form zu geben. Kolumbianische Kafka-Interpretationen und kolumbianische Kafka-Kunst-Werke sind Beispiele dieser reescrituras, weil sie sowohl das basale Symbolsystem der Werke Kafkas verändern, als auch neue Apparaturen und Diskurse für sie erfinden.

So verstanden ist die Veränderung des basalen Symbolsystems die erste[109] Strategie der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien. Eine Veränderung des Symbolsystems der Werke Kafkas generiert Sinn, weil entweder das ganze System der Ausgangsprache als solche aktiviert

---

[106] Die Materie aller Körper ist grundsätzlich veränderlich. Die Identität eines Atoms existiert, so Locke, nur „an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit". Wenn es mit anderen Atomen vereinigt wird, dann wird die Masse verändert. Und solange diese Atome vereinigt existieren, bleiben sie derselbe Körper. „Wird dagegen eines dieser Atome weggenommen oder ein neues hinzugefügt so ist es nicht länger dieselbe Masse oder derselbe Körper." [Locke, 1671, S. 413] Locke zufolge sind die medialen Transformationen eines Werks von Kafka verschiedene Erscheinungen in neuen Werken, wobei es in jeder neuen Erscheinung nicht mehr derselbe Körper ist, weil ihm entweder einer seiner Bestandteile weggenommen oder ein fremder hinzugefügt wurde.

[107] Bachtin war auch dieser Meinung: „Por supueto, también es posible una reproducción igualmente mecánica del texto (reimpresión), pero la reproducción del texto por un sujeto (regreso al texto, una lectura repetida, una nueva representación, la cita) es un acontecimiento nuevo e irrepetible en la vida del texto, es un nuevo eslabón en la cadena histórica de la comunicación discursiva." [Bachtin, 1959, S. 297]

[108] Die Literaturinterpretation beschäftigt sich mit der Materialität des Werks kaum, was die Kunstinterpretation doch tut. Wie wird das Kunstwerk gemacht, ist eine zentrale Frage der Kunstgeschichte. Nicht das Zeichen alleine, sondern seine konkrete Materialität spielt immer eine Rolle in der Sinnproduktion.

[109] Die Reihenfolge ist anders, wenn man die Entstehungsgeschichte der Werke Kafkas betrachtet. Die erste mediale Veränderung wäre die Herausgabe, da sie die Manuskripte Kafkas in Buchform transformiert. In weiteren Rezeptionsverfahren ist die Übersetzung der erste Schritt der medialen Migration.

und damit lesbar gemacht wird oder das Werk wird auf ein anderes System übertragen und macht es dabei anders und neu lesbar. Ein Symbolsystem ist, allgemein formuliert, ein Gebilde, deren Teile von Regeln und Beziehungen strukturiert sind, um eine gewisse Semantik steuern zu können. Symbolsysteme wie Lautsprache, Alphabetschrift, Bildsprache, Körpersprache, Klangsprache, etc. verwalten und generieren Information. Diese Information kann aber nicht ohne weiteres reproduziert oder auf ein anderes Symbolsystem übertragen werden. Jede Übertragung bzw. jede reescritura (Bearbeitung, Nachdichtung in allen Medien) der Information bringt eine semantisch bedeutsame Transformation mit sich, die entscheidend für das Verständnis des Werkes sein kann.
Bei den ersten Verfahren der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien handelt sich auch um *Über-tragungen*, im weiten Sinne des Wortes, von Ausgangssymbolsystem zu Zielsymbolsystem. Basale Symbolsysteme der Werke Kafkas – seien sie deutsche Texte, Zeichnungen und Bildzeugnisse – verändern ihren medialen Charakter vorwiegend in Übertragungsverfahren. Die deutschen Texte Kafkas werden weiterhin wesentlich transformiert, wenn sie z. B. ins Spanische übersetzt werden. Jedoch ist die ‚traducción' nicht die einzige Form medialer Migration der Werke Kafkas in Kolumbien; sie ist nur modellhaft für viele weitere symbolsystematische, apparative und diskursive Transformationen. Kafkas Texte werden visualisiert, vertont, gesprochen oder inszeniert. Kafkas Bildzeugnisse und Zeichnungen werden in spanisch geschriebener Sprache paraphrasiert. Kafkas Zeichnungen und Bildzeugnisse werden in Gemälden, Plakaten, Illustrationen, Filmen, etc. reproduziert und verarbeitet. Komplizierte mediale Migrationen der Werke Kafkas sind die Übergänge von Kombinationen aus Texten, Zeichnungen und Bildzeugnissen in musikalische, theatralische oder filmische Inszenierungen. Eine Tabelle macht diese Verfahren anschaulich.

Mediale Transformationen der Werke Kafkas
in Kolumbien nach Symbolsystemveränderungen

Werke und Bildzeugnisse Kafkas	**Kolumbianische Kafka-Bearbeitungen**
Ausgangssymbolsystem	*Zielsymbolsystem*
	Spanische Sprache (Stimme 2)
Deutsche Alphabetschrift (kurz Schrift 1)	Spanische Alphabetschrift (Schrift 2)
Bildsprache (kurz Bild 1)	Bildsprache (Bild 2)
	Körpersprache 2)
	Klangsprache 2)

Die obige Tabelle deutet darauf hin, dass man im Fall Kafkas in Kolumbien von zwei verschiedenen Symbolsystemen ausgeht: Deutsche Alphabetschrift (Schrift 1) und Bildsprache (Bild 1). Das erste ist eng mit der deutschsprachigen Literatur verbunden und das zweite mit Graphik und Photographie. Wie im Kapitel II vorgestellt wurde, speisen sich diese basalen Symbolsysteme der Werke Kafkas aus vielen anderen Symbolsystemen (Körpersprache, Bildsprache, Kaiserpanorama, Mündlichkeit, etc.). Der intermediale Charakter der Werke Kafkas ist das Resultat jener Einspeisung von Symbolsystemen bzw. Medien. Daher sind die Modalitäten der medialen Transformationen der Werke Kafkas in Kolumbien unüberschaubar. Hier werden nur einige Beispiele von Symbolsystemsveränderungen in Schrift 2) vorgestellt, die dennoch sowohl in den Rezeptions- als auch den Leseverfahren einflussreich sind.
Symbolsystemsveränderungen, nach Tabelle, sind Wechsel der medienspezifischen Elemente und Strukturen einer medialen Einrichtung. Die Ausgangsymbolsysteme der Werke Kafkas sind Schrift und Bild. Beide werden hier Schrift 1) und Bild 1) genannt, damit man sie von den Zielsymbolsystemen unterscheiden kann. Wenn man Schrift 1) und Bild 1) mit den anderen Symbolsystemen vergleicht, dann sind die Produkte der Zielsymbolsysteme bereits Symbolsystemsveränderungen von Schrift 1) und Bild 1). Offenkundig sind die kolumbianischen

Übersetzungen der Werke Kafkas und die Kafka-Bearbeitungen in Medium Schrift 2) (Spanisch) mediale Veränderungen. Die Schrift 1) Kafkas bleibt nicht unveränderlich in Schrift 2)[110]. Sie transformiert sich und zwar in jedem Text der Schrift 2), der sich auf Kafka bezieht. Obwohl *La metamorfosis* und *El proceso* von Kafka geschrieben wurden, werden sie in Kolumbien nicht gleichartig, eins zu eins übersetzt, herausgeben, kommentiert, zitiert, illustriert, inszeniert, usw. Und noch dezidierter: Man liest sowohl im Medium Schrift 1) (Deutsch) und im Medium Schrift 2) immer wieder einen anderen Kafka, je nach Ausgabe. Die bekanntesten auf Deutsch sind: Die Brod'sche (1924-1982), die kritische (von Malcolm Pasley und Mitarbeitern, 1982-2001), die kritische ohne Apparatbände (von Hans-Gerd Koch, 1992-1994) und die historisch-kritische (von Roland Reuß und Peter Staengle, 1997-2007).
Die Transformationen der Werke Kafkas in Kolumbien in Medium Schrift 2) sind ebenso groß und weitreichend. Es hängt davon ab, wie die *Obras completas* Kafkas übersetzt und in welche Textsorten sie eingeordnet, kommentiert, bearbeitet, herausgegeben wurden: Beispiele der neuen Einordnung der Werke Kafkas sind die „cuentos fantásticos de Kafka" [Gómez Valderrama, 1957-1961] oder die „microcuentos de Kafka" [Rodríguez, 2002] oder die „poemas en prosa de Kafka" [Sábado, 1952]. Jede dieser Einordnungen in Gattungen impliziert eine neue semantische Auffassung, die die Werke Kafkas anders lesen lässt. Beispiele für neue Bearbeitungen der Werke Kafkas in Medium Schrift 2) sind die „poemas a Kafka" [Gómez Jattin, 1989], die „micro-cuentos kafkianos" [Roca, 1999], die literaturkritischen und politischen Aufsätze über Kafka.
Die weiteren vier Symbolsystemsveränderungen der Schrift 2) sind wesentlicher, radikaler, weil sie mediale Transformation von fremdmedialen Transformationen sind. Wenn Schrift 2) in anderen nicht-schriftlichen Symbolsystemen verändert oder simuliert wird, beispielsweise in der Bildsprache oder der Körpersprache, dann konkretisieren sich solche medialen Transformationen in ganz unerwarteten kommunikativen Produkten, die für bestimmte Kafka-Elemente von Schrift 1) und Bild 1) einen neuen Sinn erzeugen.
Ein Beispiel: Ein Detail der *Carta al padre* in Medium Schrift 2) wird in einer Titelblattsillustration in Bild 2) veranschaulicht. Oder einige Szenen von Kafkas Erzählung *Informe para una academia* in Medium Schrift 2) werden vertont, in Klangsprache 2) übertragen. So gesehen gehen die medialen Transformationen der Werke Kafkas in Kolumbien nach Symbolsystemsveränderung meistens von Schrift 2) aus. Das will aber nicht heißen, dass die medialen Transformationen von Bild 1) in Bild 2), in Klangsprache 2) und in Körpersprache 2) nicht stattgefunden haben. Beispiele der medialen Migration der Zeichnungen und Bildzeugnisse Kafkas in Kolumbien in Medium Bild 2) sind zahlreich. Der häufigste Fall dieser Symbolsystemveränderung ist die Bearbeitung der Photographien und der Zeichnungen Kafkas in „portadas" und in „dibujos kafkianos" oder in Inszenierungen.
Man sieht, dass die mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien ein ziemlich neues Forschungsterrain ist, das sich auf keinen Fall auf bloß technische Vorgänge beschränkt. Jede dieser medialen Transformationen durch Symbolsystemveränderungen – sei es von Schrift 1) oder von Bild 1) – bezieht einen historischen Hintergrund mit ein, der nicht übersehen werden darf, wenn man die „gesellschaftliche Sinn-Inszenierung" [Jäger 2005, S. 1] der medialen Migration zu verstehen versucht. Wichtig ist hier zu fragen, welche kulturelle Verankerung dieses mediale Verfahren der Symbolsystemveränderung in der Gesellschaft hatte. Es geht nicht um eine bloße Auflistung technischer Prozeduren. Es geht um soziale Faktoren, Personen und Institutionen, die die mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien möglich gemacht haben. Es geht um die bereits erwähnten Verwandlungskünstler der Werke Kafkas. Verwandlungskünstler sind in diesem Sinne nicht nur die ‚traductores colombianos'[111], sondern auch Kritiker, Maler, Musiker

[110] Auch nicht im Medium Schrift 1). Hier werden diese Veränderungen in Deutschland nicht kommentiert werden. Eine komplette Studie der medialen Transformationen der Werke Kafkas innerhalb des deutschsprachigen Raums wurde von Hartmut Binder herausgegeben. Selbstverständlich sprechen er und seine Mitarbeiter weder von Medien noch von medialer Migration; nur von Kafka-Rezeption oder von Kafka als Ausgangpunkt für andere Kunstschöpfungen. [Binder, 1979, S. 583 und S. 825]
[111] Problematisch ist wiederum eine solche Bezeichnung der Kafka Übersetzer in Kolumbien. Die Mehrheit der Autoren von Kafkas Übersetzungen, die in Kolumbien vermarkt und verbreitet wurden, sind weder Kolumbianer noch haben sie in Kolumbien gelebt.

und Schauspieler, die Werke Kafkas aus ihrem ursprünglichen Symbolsystem herausgenommen haben, um sie in ein anderes mediales Produkt einzubetten. Einige der zahlreichen Prozeduren werden hier exemplarisch mit ihren sozialen Hintergründen kommentiert: Übersetzung: von Schrift 1) in Schrift 2) und Bearbeitungen in anderen Gattungen in Schrift 2).

3.1 Übersetzungen von Schrift 1) in Schrift 2)

Inwiefern verändern die kolumbianischen Übersetzungen die Werke Kafkas? Übersetzungen sind Veränderung des Symbolssystems und Definitionen des Werkes in vielen verschiedenen Hinsichten. Wenn die Übersetzungen näher betrachtet werden, wird sofort deutlich, dass sie das übersetzte Werk in eine neue Form bringen. Es handelt sich nicht um falsche Übersetzungen, wie man nach einer grammatikalische Übersetzungspraxis [Scherer, 1997] sagen könnte. Es handelt sich vielmehr um die Überwindung von Schwierigkeiten, die die Werke Kafkas den Übersetzern stellen. Auf einer bestimmten Ebene ist das Werk unübersetzbar und der Übersetzer muss diese Unübersetzbarkeit überwinden [Coseriu, 1981] und zwar mit seiner eigenen Erfindungsgabe bzw. mit kreativen Anpassungen in der Zielsprache.
Ob *Die Verwandlung* auf Spanisch *La transformación* statt *La metamorfosis* betitelt werden muss, wofür sich Borges so vehement ausgesprochen hat, ist keine einfache Entscheidung für einen Übersetzer. Diese Entscheidung hat eine starke Wirkung[112]. Beide Optionen entsprechen nur Teilweise dem möglichen Sinn des Werkes. Jedoch evoziert jede einzelne Option eine ganz andere Definition des Textes. Während die erste eine sozusagen normale Veränderung anspricht, die weder positiv noch negativ beurteilt werden kann, und die eigentlich Teil einer alltäglichen Prozedur sein kann, bezeichnet die zweite ein biologisches Phänomen, das nicht rückgängig gemacht werden kann: Der Titel *La metamorfosis* hat sich in Kolumbien im Laufe der Jahre etabliert. Damit haben sich die fantastischen und mythischen Vorstellungen gegenüber den psychologischen durchgesetzt. Auf dieser Basis hatten die Übersetzer, Herausgeber und Verleger eine eindeutige Einordnung für das Buch, um es zu vermarkten. Die Einordnung in eine Gattung sind folgende: „cuento“, „cuento fantástico“, „relato“, „novela“. Die Übersetzungen von Frodden [1995] und Kovacsics [1996] trafen eine ganz andere Entscheidung: Keine Gattung. Sie lehnen die Verpflichtung ab, das Werk einordnen zu müssen, weil – so kann man die Abwesenheit der Gattungserwähnung lesen – das Werk nicht eingeordnet werden kann.
Die Unübersetzbarkeit der Werke Kafkas besteht in Zusammenhang mit ihrer Gattungslosigkeit. Wohin gehören Texte Kafkas? Jede neue Übersetzung und Edition, die sich für eine Gattung entscheidet, versucht den Übersetzungsstil einigermaßen der ausgewählten Gattung anzupassen. Drei Beispiele werden hier mit einer Brodschen Ausgabe von *Die Verwandlung* [1935] verglichen. Zitiert wird der erste Satz des Textes:

> ALS GREGOR SAMSA eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren[113] Ungeziefer verwandelt.
>
> [Kafka – Brod, Bd. I, 1935, S. 71]

Die Unübersetzbarkeit dieses Textauszugs besteht nicht im Wortschatzproblem oder in einem komplizierten Satzbau. Sie besteht, wie erwähnt, aus einer Kombinatorik von Elementen unterschiedlicher Darstellungsmodi einer Wirklichkeit. Um diese Schwierigkeit zu überwinden,

---

[112] Hier wird hauptsächlich *Die Verwandlung* diskutiert. Auch andere Werke Kafkas erfahren solche medialen Transformationen. Jede Übersetzung generiert einen Sinn und weist dem übersetzen Text einen bestimmten „Erwartungshorizont“ zu. „Der Hungerkünstler“ kann mit zwei Vorschlägen übersetzt werden: „El artista del hambre“ [Unbekannt übers. 1970] oder „El artista del ayuno“ [Suescún, 1970]. Währen die erste Option die Armut des Künstlers betont, akzentuiert die zweite sein Talent.
[113] In Manuskripten der *Verwandlung* steht „ungeheuren“ [Reuß und Staengle, 1997, S. 5]. Vieler solcher Veränderung hat Brod in seinen Ausgaben vorgenommen. Manchmal handelt es sich um Kleinigkeiten, wie diese hier, manchmal um große Veränderungen der Texte.

wählt der Kafka-Übersetzer normalerweise eine bestimmte literarische Richtung bzw. konstruiert eine bestimmte Vorstellung davon. In welcher literarischen Gattung soll diese Geschichte übersetzt werden? In welchem Stil? Eine erste Übersetzung macht folgenden Vorschlag:

> Al despertar Gregorio Samsa una manaña, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. [Kafka – Unbekannter Übers., 1937, S. 15]

Dieser Übersetzungsvorschlag wirkt im kulturellen Zusammenhang Kolumbiens mit einer aktualisierten Kohärenz. Diese Kohärenz ist eine Anpassung an den neuen Leser. Der unbekannte Übersetzer hielt die Atmosphäre der „leyendas populares" für geeignet. In den „leyendas populares" ist es gebräuchlich, dass die Hauptfigur wegen unangemessener Haltung vor einer oberen Instanz mit einer körperlichen Deformation bestraft wird. Bekannte Figuren, wie z.B. ‚El hombre caimán' bevölkern diese vorwiegen mündlich tradierten Geschichten, die sich aus den uralten indianischen Traditionen speisen. In dieser Übersetzung wurde ein Mensch („Gregorio") in ein ungeheueres Insekt verwandelt („convertido en un monstruoso insecto"). So formuliert, ist das Verhalten Gregorios die Ursache der körperlichen Umwandlung. Die Bestrafungsinstanz ist eine fremde Macht. Dass Gergorio tatsächlich in ein riesiges Insekt „convertido" wurde, daran ist in diesem inszenierten Kontext nicht zu zweifeln. Gregorio ist tatsächlich ein gigantisches Insekt und muss als Insekt weiter leben, wie der hombre caimán, der wie Menschen denken kann, aber in einem krokodilförmigen Körper leben muss. Diese Aktualisierung der *Verwandlung* durch die Symbolsystemveränderung bettet das Werk in einen anderen kulturellen Zusammenhang ein, in dem ständige Verwandlungen der Lebewesen eine plausible kosmogonische Erklärung der Entwicklung der Natur sind[114].
Eine zweite Übersetzung des Satzanfangs der *Verwandlung* inkludiert die Geschichte in einem anderen Kontext:

> AL DESPERTAR GREGORIO SAMSA UNA MANAÑA, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama transformado en un repugnante bicho. [Kafka – Frodden., 1995, S. 9]

Cristina Frodden behält den Name „Gregorio" bei. Dieser Name beinhaltet unterschiedliche religiöse Konnotationen. Sie modernisiert dagegen die rhetorische Formulierung „encontróse" der Ausgabe von 1937 und definiert die Szene durch psychologische und moralische Elemente. Es handelt sich hier mehr um eine „transformación" bzw. eine Umwertung des Charakters Gregorios. Früher war er ein guter Mensch, jetzt ist er „un repugnante bicho[115]". Gregorio hat sich verändert: Jetzt ist er widerlich, scheußlich. Diese Übersetzung sieht als Verursacher der Transformation die Psychologie in Gregorios unruhigen Träumen.
In der Übersetzung von Marta Kovacsics Mészáros [1996] wird zum ersten Mal in der kolumbianischen Geschichte der Kafka-Rezeption der Name „Gregor" benutzt. In einer Fußnote wird eine entomologische Erklärung des Herausgebers hinzugefügt. Es geht hier um die Diskussion, in welche Art von Ungeziefer Gregor transformiert wurde: Es ist nicht deutlich, ob Kafka an eine „cucaracha" oder an einen „escarabajo" gedacht hat. „Kafka posiblemente se refiere a un *geotrupo*" [Kovacsics Mészáros, 1996, S. 67]. Die Übersetzung Kovacsics kritisiert damit die moralische und mythische Vorstellung von der Verwandlung. Sie versucht eine wissenschaftlich neutrale Darstellung der Transformation zu etablieren. „Monstruoso insecto" ist weder mythisch

---

[114] Ein Gegenbeispiel der medialen Migrationen der Werke Kafkas in Lateinamerika erscheint in *El hablador* von Mario Vargas Llosa. Da beeinflusst nicht die „literatura indígena" die Kafka-Rezeption, sondern Kafkas Literatur die „cosmogonía machiguenga". El hablador, einer der Wissensträger dieses amazonischen Volkes, erzählt seine konstanten körperlichen Transformationen nach Kafkas Muster: „Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí !ay, Tasurinchi! Me había convertido en insecto." [Vargas Llosa, 1987, S. 1969]

[115] Wie man weiß, erscheint der Ausdruck „Ungeziefer" oft in Kafkas Literatur. Der Vater-Figur in Brief an den Vater benutzt ihn, um den jiddischen Schauspieler Löwy zu beschimpfen: „Ohne ihn zu kennen, verglichst Du ihn […] mit Ungeziefer". [Kafka, 1994b, S. 125]. In diesem Zusammenhang bedeutet Ungeziefer, genau übersetzt, „bicho", ein unwürdiges Wesen bzw. „sabandija", wie Martín Cristancho vorschlägt in seiner Übersetzung von *Carta al padre* [1995, S. 30].

noch moralisch. Das Wort „monstruoso“ bezieht sich nur auf die Größe des Insekts. Dagegen bezöge sich „cucaracha“ (Kakerlake) auf die Widerwärtigkeit der neuen Gestalt Gregors.
Diese drei Beispiele der Aktualisierung der Werke Kafkas in Kolumbien durch Sysmbolsystemveränderung Schrift 1) in Schrift 2) deuten darauf hin, inwiefern die Materialität der Werke Kafkas sich durch das Übersetzen verändert hat. Diese Beispiele von kolumbianischen Übersetzungen zeigen, dass diese Transformationen sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Kolumbien den Lesern eine immer wieder neue Form und eine weitere Symbolik anbieten. Jede neue Übersetzung versucht ein neues Publikum zu erreichen. Sowohl Panamericana Editorial sowie Editorial Norma versuchten, eine ‚modernisierte' Übersetzung anzubieten, mit zeitgenössischer Ausdrucksweise und gingen davon aus, damit näher am Zielpublikum zu liegen. Dieses Verlegerkriterium wurde bald zu einer Maßgabe für die Übersetzungen und so wurden in den folgenden kolumbianischen Ausgaben von *Der Prozeß* und *Die Verwandlung* zum Beispiel der Gebrauch des enklitischen Pronomens vermieden (welches den ausländischen Ausgaben unerlässlich erschien: ”econtróse”, ”hallábase”). Sie wurden als veraltet angesehen.
Eine weitere Reminiszenz an die Öffentlichkeit der Leser war der häufige Gebrauch des Diminuitivs im kolumbianischen Sprachgebrauch. Den Übersetzungen der neunziger Jahre gelang es, die jugendlichen kolumbianischen Leser etwas näher an das Prager Deutsch Kafkas [116] heranzuführen. Ein Beispiel dafür: “K. wartete noch ein Weilchen” [Kafka 2000, Bd. 3, S. 9] wurde von Sergio Lleras “K. esperó todavía un ratito”[117] übersetzt. Gleichermaßen wurden die Eigennamen respektiert: statt José K. blieb Joseph K.

3.2 Bearbeitungen in Schrift 2): ‚micro-cuentos', ‚cartas' und ‚poemas kafkianos'

Ein weiteres Verfahren der medialen Aneignung der Werke Kafkas dank Symbolsystemveränderung wird in Schrift 2) gemacht. Es handelt sich nicht mehr um Übersetzungen, sondern um freie Bearbeitungen der übersetzten Werke Kafkas im Medium Schrift 2). Die neuen Texte können nicht Kafka zugeschrieben werden, obwohl ihre schriftliche Materialität zweifellos total oder partiell aus den übersetzten Werken Kafkas stammt. Liest man diese Texte, könnte man glauben, sie seien von Kafka. Doch diese Betrachtung ist in der Tat nur teilweise richtig. Die kolumbianischen ‚textos kafkianos' sind Transformationen (Umschreibungen bzw. Nachdichtungen) der Werke Kafkas in neue literarische Gattungen. Sie schneiden die Worte Kafkas aus dem übersetzten Text heraus (wie Gregor Samsa die Pelzdame), um daraus einen völlig neuen Text zu montieren. Die kolumbianischen Autoren basteln mit Aussagen Kafkas ganz neue Gattungen bzw. Untergattungen, sei es ein ‚micro-cuento kafkiano', ein ‚poema kafkiano' oder ein ‚carta kafkiana'. Manchmal schreiben die Kolumbianer Essays über Kafka oder literaturwissenschaftliche Interpretationen, die nichts anders als Paraphrasierungen der Werke Kafkas sind. Manchmal eignen sich die kolumbianischen Schriftsteller die Makrostruktur, die Erzähltechnik oder die Motive eines Kafka-Textes an, um eine kafkaähnliche Geschichte darzustellen; wobei das Wort-Material aber aus unterschiedlichen medialen Produkten stammen kann. Einige spielen auch mit persönlichen Angaben des Prager Schriftstellers, um eine Vision des Horrors des zwanzigstens Jahrhundert in Europa oder in Kolumbien zu evozieren. Eine simple Metapher Kafkas kann auch der Kern eines bildlichen Gedichts sein.
Woher kommt diese Obsession, Werke Kafkas zu bearbeiten? Der erste, der daran „schuldig“ sein könnte, wäre Kafka selbst. Er hatte eine ganz flexible und labyrinthische Konzeption von

[116] Man bemerke, dass der Diminutiv häufig im Werk Kafkas / Brods gebraucht wird (”Honigfäßchen”, ”Gläschen”, ”Tischchen”, ”kleine Fabel”, ”kleine Frau”), und dass er eine humoristische Funktion haben könnte oder auf einen Einfluss des Tschechischen oder Jiddischen zurückgehen könnte.
[117] Dieser Fall lässt sich zurückverfolgen in verschiedenen spanischen Übersetzungen der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. In der von Isabel Hernández wurde auch nicht der Diminutiv gebraucht: ”esperó un momento” [Kafka 1994, S. 65].

Literatur: sein literarisches Werk ist nicht nur ein „offenes Kunstwerk[118]“, sondern auch ein netzwerkartiges Werk, dessen Figuren und Motive miteinander verbunden oder bezüglich seiner Lebenszeugnisse gelesen werden können. Einige Figuren wie der Landvermesser K., Joseph K., Gregor Samsa, Karl Roßmann, Georg Bendemann sind so ähnlich konstruiert, dass sie sogar ausgetauscht, verglichen und kombiniert werden können und zwar in neuen literarischen Werken, wie in der Tat auch Kafka es getan hat: Kafka schrieb viele seiner Texte neu oder verband ihre Motive miteinander. Die Werke Kafkas selbst können als erste musterhafte Beispiele der medialen Transformation seiner Werke gelten[119].

Das Phänomen der medialen Variation und Aneignung der Werke Kafkas in Kolumbien begann um 1947. Damals hat Gabriel García Márquez *La tercera resignación* geschrieben. Es ist eine reescritura von *La metamorfosis* und hat wegen der späteren Entstehung des Magischen Realismus als solche eine entscheidende Rolle bei Gabriel García Márquez eingenommen. Die daraus resultierende literarische Perspektive ist beispielhaft für die Erklärung der medialen Transformationen der Werke Kafkas durch die Einbettung in einen Diskurs. Doch über Diskurse soll später ausführlicher gesprochen werden, weshalb *La tercera resignación* an späterer Stelle detailliert besprochen werden wird (Siehe 5.2). Doch zunächst soll hier ein zweiter ‚texto kafkiano' von Gabriel García Márquez, *Caricatura de Kafka* (1950), im Vergleich mit Texten anderer Autoren kommentiert werden, damit die Verfahren der Bearbeitungen in Schrift 2) veranschaulicht werden können. Die Bearbeitungen der Werke Kafkas in Medium Schrift 2) sind, wie erwähnt, zahlreich. Hier werden nur drei Textsorten dieser Bearbeitungen besprochen: die ‚micro-cuentos kafkianos', die ‚poemas a Kafka' und die ‚cartas kafkianas'. Ihnen allen ist die Montage-Technik gemeinsam, mit der sie Werke Kafkas bearbeiten, unterschiedlich dagegen ist ihre Semantik.

Zunächst zu einer spezifischen Gattung der lateinamerikanischen Literatur, dem so genannten micro-cuento bzw. dem ‚cuento ultracorto' [Zavala, 1996]. Der micro-cuento ist eine literarische Gattung, dessen breite Akzeptanz schon in den verschiedenen mündlich tradierten populären Kulturen Lateinamerikas vorbereitet war, vorwiegend in den ‚leyendas populares' und in den indianischen Mythen. Jedoch entwickelte er sich in Konkurrenz zu den europäischen Gattungen der kurzen Prosa (Kurzgeschichte, Fabeln, Miniaturen), der Lyrik und des Witzes [Bustamante/ Kremer, 1994; Pérez Beltrán, 1997]. Für die Entstehung der Untergattung micro-cuentos kafkianos in den vierziger Jahren spielt Kafka selbst eine entscheidende Rolle: Seine Texte „Prometeo“, „Odradek“, „La espada“ und „El silencio de las sirenas“ wurden jeweils von Borges [1940] und Gómez Valderrama [1957] als Muster der Gattung ausgewählt. Beide Schriftsteller haben die Texte Kafkas neben Texte aus indianischen, arabischen und chinesischen Mythologien und Autoren wie Darío, Piñera, etc. gestellt, in denen das Phantastische mit dem Unheimlichen gemischt wird. Dafür gibt es einen doppelten Grund: Erstens sind die ausgewählten Texte Kafkas Variationen von antiken Mythen (Sirenen, Odysseus, Prometheus), zweitens lassen kürzeste Texte Kafkas sich relativ einfach weiter bearbeitet und in micro-cuentos verwandeln, wie Gómez Valderrama mit „Los leopardos“ bewiesen hat [1983]. In diesem Zusammenhang verfuhren die

---

[118] Eco meinte: „Kafkas Werk […] erschient als Beispiel eines „offenen“ Kunstwerks par excellence. […] es bleibt unausschöpfbar und offen eben wegen dieser Ambiguität, deshalb, weil an die Stelle einer nach allgemeinem Gesetzen geordneten Welt eine auf Mehrdeutigkeit sich gründende getreten ist.“ [Eco, 1973, S. 37] Nach einer medienkulturorientierten Literaturwissenschaft hängt die Mehrdeutigkeit der Werke Kafka mit ihren intermedialen Charakter zusammen.

[119] Die Bearbeitungen in Schrift 1) folgen auch diesem Variationsprinzip als Modell der medialen Migrationen der Werke Kafkas. Im deutschsprachigen Raum finden zahlreiche Bearbeitungen ab 1913 in der Literaturkritik und ab 1920 in der Literatur statt. Die allerersten Rezensionen der Werke Kafkas wurden jeweils von Hans Kohn (1913) und Max Brod (1913) verfasst [Binder, 1979, S. 583-584]. Unter den ersten literarischen Variationen sind zwei Beispiele zu erwähnen: Gertrud Epsteins *Bekenntnisse einer Schimpansin* (1920), eine weibliche Version des *Berichts für eine Akademie*, und Franz Bleis *Bestiarium literaricum* (1920), wo es unter der Titel „Die Kafka“ heißt: das „Kafka ist eine sehr selten gesehene prachtvolle mondblaue Maus, die kein Fleisch frißt, sondern sich von bitteren Kräutern nährt. Ihr Anblick fasziniert, denn sie hat Menschenaugen.“ [Zitiert nach Binder, 1979, S. 604]. Motive und Erzähltechnik Kafkas finden sich in zahlreichen Werken der Nachkriegsliteratur: Anna Seghers, *Transit* (1948), Walter Jens, *Nein – Die Welt der Angeklagten* (1950), Ilse Aichinger, *Rede unter dem Galgen* (1952), Friedrich Dürrenmatt, *Der Tunnel* (1952). Geradezu ein Musterbeispiel der medialen Migration der Werke Kafkas ist Peter Handkes *Der Prozeß (für Franz K.)* (1969).

Autoren der micro-cuentos kafkianos mit Werken Kafkas, wie dieser seinerseits mit den zugrunde liegenden antiken Mythen.
In der kolumbianischen Literatur sind micro-cuentos kafkianos, d.h. die micro-cuentos über Kafka, oder aus Kafkas Werk heraus geschaffen, eine eigene Gattung. Das jüngste Beispiel der micro-cuentos kafkianos ist der bereits zitierte Text von Nana Rodríguez, *La sorpresa de K-* [Rodríguez, 2002]. Der älteste ist der Text von García Márquez *Caricatura de Kafka*. Für das Ziel, weitere mediale Transformationen der Werke Kafkas in Schrift 2) in Kolumbien zu beschreiben, ist *La sorpresa de K-* ein guter Ausgangpunkt.

> **La sorpresa de K-**
>
> Franz Kafka al golpear la puerta del castillo de la ley y al ver cómo una muralla infranqueable se levanta ante sus ojos, se transforma en cucaracha ante la mirada aterrorizada del centinela. Se escurre presuroso por una de las ranuras de la puerta.
>
> ¿Qué encontraría el gran escritor al atravesar el umbral y enfrentar el oscuro rostro de la ley?
>
> [Rodríguez, 2002, S. 53]

Wenn man genau nachzählen würde, wie viele Wörter dieses micro-cuento aus den übersetzten Texten (*Obras completas* de Kafka) übernommen, kopiert, wieder hervorgerufen, umgestellt wurden, würde sichtbar werden: alle, oder zumindest fast alle. Was die kolumbianische Autorin kreiert hat, ist eine Schöpfung aus dem Verfahren der Symbolsystemveränderung heraus. Die intramedialen Verfahren der Schrift als Symbolsystem ermöglichen solche Umverteilungen von Sinn durch Neuanordnung von bereits vorhandenem Material. Die Neuanordnung von Kafkas Worten erlangt eine Bedeutung, die im symbolischen System des Deutsch geschriebenen Originaltexts durchaus Bestand hat. Die micro-cuentos kafkianos zitieren Werke Kafkas in Schrift 2) nicht, sie dichten mit Kafka als Steinbruch weiter und bearbeiten Werke Kafkas mit Freiheit und Frechheit. Sie reagieren auf Kafka mit einer ‚literatura kafkiana', die Kafka nicht geschrieben hat. Diese ‚literatura kafkiana' wird mit Kafka identifiziert, weil sie in der kolumbianischen Kafka-Rezeption schon von verschiedenen gesellschaftlichen lokalen Elementen kontaminiert wurde, die sie als solche (‚kafkiana') lesbar machen. Hier ist wichtig zu sagen, dass nach einer kulturellen Semantik ‚literatura kafkiana', ‚kafkaeske Literatur', ‚*Obras completas* de Kafka' und Werke Kafkas voneinander unterschieden werden müssen, weil sie vier verschiedenen Stufen der semantischen Entwicklung der medialen Transformationen der Werke Kafkas entsprechen. In jeder neuen Bearbeitungen der Werke Kafkas – seien es neue Editionen, neue Übersetzungen, neue Interpretationen, oder neue Transformationen in Schrift 1) oder in Schrift 2) – nehmen die ‚Worte Kafkas' eine veränderte Sinngenerierung und eine ganz andere kommunikative Funktion an.
So geschieht es auch in den kolumbianischen micro-cuentos kafkianos, in denen normalerweise das Kafkaeske mit Humor und Phantasie kolumbianisiert wird. Der Text von García Márquez' ‚kafkiano' birgt nicht nur Zitate, sondern auch eine neue Strukturbildung der Materialität der Werke Kafkas in Schrift 2):

> Amanecía cuando F… llegó al puente. [...] Se detuvo un instante, levantó los ojos y vio entre la niebla la poderosa estructura metálica. [...] Desató un pañuelo en el que su madre le había envuelto, la noche anterior, un pedazo de pan viejo y algunos trozos de mortadela. [...] F... se volvió sobresaltado y vio a una criatura andrajosa, miserable, que se arrastraba entre las piedras. [...] Durante todo el día F... permaneció dando vueltas en torno a la entrada del puente. No vio por ningún lado al guardia de que le habló [la criatura andrajosa]. [Meditaba] cuál era la manera más segura de atravesar el puente. No se decidía entre las cuatro únicas maneras posibles: caminando a buen paso por entablado, trotando, haciendo equilibrio por los pasamanos o bien saltando de cuerda en cuerda, como los acróbatas de los circos que en un momento saltan de un trapecio a otro. [...] Ya al quinto día [...] vio aparecer a un hombre uniformado. [...] F… trató de esbozar un saludo, pero el hombre del uniforme oloroso a aguardiente y a drogas lo agarró fuertemente por el cabello, lo levantó en vilo y lo arrojó por entre las cuerdas del puente al agua turbia y revuelta.

> Mientras caía, F… alcanzó a ver que el guardia, cuidadosamente, se sacudía las membranas interdigitales.
>
> [García Márquez, 1950, S. 331]

Sowohl in *La sorpresa de K-*, als auch in *Caricatura de Kafka* sind anscheinend alle Wörter durch Kafkas Symbolik geprägt. Anders formuliert: in der ‚literatura kafkiana' gibt es bestimmte Aussagen und Wörter, die schon von Werken Kafkas semantisch aufgeladen sind und als solche weiter verwendet werden können. Als Beispiel dafür sind „F." und „K.". García Márquez und Nana Rodríguez variieren nur ganz minimal die Zeichen: „F…" und „K-". Damit unterscheiden sie ihre Figuren von denen Kafkas und entwickeln sie weiter[120]. Jedoch – und hier beginnt die semantische Transformation – migrieren in *La sorpresa de K-* und in *Caricatura de Kafka* die Figuren Kafkas von mehreren Werken Kafkas ins Andere, Fremdartige, wodurch sich ihre Handlungen verändern. D.h. ein Werk wird Ausgangpunkt und gleichzeitig Fortsetzung vom anderen. Dass „Franz Kafka […] se transforma en cucaracha ante la mirada aterrorizada del centinela" mag heißen, dass Franz Kafka seine Verwandlung in eine Kakerlake dazu benutzt, um den Kampf gegen den Türhüter zu gewinnen. Was Gregor Samsa gegen seine Familie, was K. gegen die Schloßgesellschaft und was der Mann vom Lande gegen das Gesetz nicht geschafft hatten, schafft in *La sorpresa de K-* eine Figur Namens Franz Kafka. Auf ein Mal besiegt er alle seine Feinde. Diese Handlung ist sozusagen eine Veränderung der Fiktion in der Fiktion. Eine solche Vorstellung hat prinzipiell wenig mit den Figuren Kafkas in Werken Kafkas zu tun. Sind die Figuren Kafkas hier, in den micro-cuentos kafkianos, doch Sieger. Die Frage stellt sich, ob diese Texte das Verständnis der Werke Kafkas verändern können. Franz Kafka als literarische Figur ist in diesem kolumbianischen micro-cuento eine Art Schamane oder Zauberer, der sich nach Bedarf in Tiere verwandeln kann, um dem Kampf gegen den ‚centinela' zu gewinnen. Offenbar ist es denn, dass die micro-cuentos kafkianos eine Montage von Texten Kafkas sind.
Der zitierte Text von Gabriel García Márquez funktioniert auch als filmische Montage. Der fertige Text ist, wie Benjamin für den Film formulierte, „nichts weniger als eine Schöpfung aus *einem* Wurf, er ist aus sehr vielen einzelnen Bildern und Bildfolgen montiert, zwischen denen der Monteur die Wahl hat – Bildern, die im übrigen von vornherein in der Folge der Aufnahmen bis zum endgültigen Gelingen beliebig zu verbessern gewesen waren." [Benjamin, 1935, 2, S. 446]. García Márquez als Monteur wählt einzelne Elemente (Bilder) aus den übersetzten Werken Kafkas und montiert sie dann zu einem Ganzen, das hier mit der ersten Szene von *El Castillo* beginnt und mit der letzten von *La condena* beendet wird. In der Mitte dieser Bildfolgen werden aber weitere Figuren und Szenen aus mehreren Werken Kafkas hinzugefügt. Wenn man danach fragen würde, wer „F…" ist, müsste die Antwort lauten: jemand wie K. oder jemand wie F. „F…" kann als Zitat aus *Das Urteil* in Schrift 1) gelesen werden. Da heißt es: „Für F.", nämlich für Felice Bauer. Die anderen Bilder bei García Márquez entsprechen dieser von Kafka kodifizierten Welt: ‚el puente' ist sowohl die Brücke, von der aus sich Georg Bendemann hinabstürzt als auch die Brücke aus dem *Schloß*. „Amanecía cuando F… llegó al puente […] Se detuvo un instante, levantó los ojos y vio entre la niebla la poderosa estructura metálica" ist ein Schnitt mit veränderten Perspektive aus der ersten Szene der Ankunft K.s im *El castillo*. Da heißt es: "Es war spät abend als K. ankam. […] Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn" [Kafka, Bd. IV, 2001, S. 9]. „Desató un pañuelo en el que su madre le había envuelto, la noche anterior, un pedazo de pan viejo y algunos trozos de mortadela" kommt aber aus *América*. Die Mutter Karls hatte ihm etwas Ähnliches für die lange Fahrt gegeben: „Jetzt erinnerte er sich auch, dass im Koffer noch ein Stück Veroneser Salami war, die ihm die Mutter als Extragabe eingepackt hatte". [Kafka, Bd. II, 2001, S. 15]. Und „dando vueltas en torno a la entrada del puente" ist eine Übernahme von Kafkas Erzählung *Ante la ley*, in der der Mann vom Lande bis zu seinem Tode vor dem Eingang zum Gesetz verweilt. Das ungeheuere Ungeziefer wird hier in „una criatura andrajosa, miserable, que se arrastraba entre las piedras" verwandelt.

[120] Dasselbe Phänomen kommt oft in den deutschsprachigen Literaturen vor. Ein ganz aktueller Fall ist der ‚russische' Roman von Ingo Schulze *33 Augenblicke des Glücks*: Da heißt eine Figur plötzlich nicht mehr Kolja Sokolow, sondern „(im weiteren K.)" [Schulze, 1995, S. 137].

Und schließlich besitzt „F…“ die Gedanken eines Hunger- und Trapezkünstlers, sowie noch zwei weiterer Figuren Kafkas. Dennoch ist diese von Kafka kodifizierte Welt nicht mehr Kafkas Literatur, sondern eine lächerliche Welt voll von Kafkaesken Klischees, die sehr einfach nachzuahmen sind. Ihre Figuren und Motive können auch nach Bedarf in allen möglichen kommunikativen Zusammenhängen gebraucht werden. García Márquez hat sich gegen diese Richtung der ‚literatura kafkiana' gestellt. Er bevorzugt, eine ganz neue literarische Richtung aus Kafka-Elementen zu entwickeln. Der magische Realismus ist eine Folge von Umwertungen der Verwandlungsmotive Kafkas[121]: was Beschimpfung (Ungeziefer) bei Kafka war, ist bei García Márquez eine normale Erscheinung von Wesen, die halb Mensch, halb Tier sind.
Eine zweite Eigenschaft der micro-cuentos kafkianos ist ihre Fähigkeit, die Werke Kafkas neu zu adressieren: So wird die Symbolik Kafkas für die Darstellung eines bestimmten Aspektes der kolumbianischen Gesellschaft angewendet. Sie re-adressieren Figuren und Motive Kafkas an ein anderes Publikum und mit gewissen Absichten: In ihnen können fallweise, um es mit Benjamin zu sagen, die Werke Kafkas im Dienste einer Sache politisiert werden, im besten Fall gegen Gewalt, Krieg – wie Roca [1999] vorgeschlagen hat – , oder gegen die Ungerechtigkeit, wie Abad Faciolince es im folgenden micro-cuento tut:

> Ante la Embajada hay un guardián. Un colombiano se presenta frente a ese guardián y solicita que le permita entrar en la Embajada, pero el guardián contesta que por ahora no puede dejarlo entrar. El hombre reflexiona y pregunta si más tarde lo dejarán entrar.
> —Es posible —dice el portero— pero no ahora.
>
> [Abad Faciolince, 2002, S. 38C]

Die mediale Bearbeitung in Schrift 2) ist ganz simpel und Abad Faciolince gibt es zu: „Así comienza Ante la Ley, uno de los cuentos más famosos de Kafka. Con un pequeno cambio: en el original aparece la palabra Ley en vez de la palabra Embajada y la palabra campesino está en lugar de colombiano" [Abad Faciolince, 2002, S. 38 C]. Kolumbianern und Kolumbianerinnen ist diese Geschichte bekannt, ohne den Text von Kafka *Vor dem Gesetz* gelesen zu haben. Héctor Abad Faciolince hat den Kafka-Text bearbeitet und neu adressiert, um eine kolumbianische Geschichte zu erzählen. Im Text von Kafka gibt es keinen „Kolumbianer", sondern es ist von „einem Mann vom Lande" die Rede. Abad Faciolince stellt in seinem micro-cuento die Geschichten beider als fast identisch dar. Der Mann vom Lande „bittet um Eintritt in das Gesetz" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 211]. Er bekommt ihn nicht. Er stirbt wartend. Nach seinem Tod schließt der Türhüter die Tür. Der Kolumbianer bittet um eine „visa kafkiana" [Abad Faciolince, 2002, S. 38 C] bei einer Botschaft, vermutlich bei der amerikanischen Botschaft. Er bekommt es nicht, weil die Kolumbianer „los apestados del mundo", der Abschaum der Welt, seien. Klar wird daraus, dass die kolumbianischen Bearbeitungen der Werke Kafkas in Schrift 2) die Neigung haben, Kafka als Losung für politische und soziale Debatten zu verwenden. In seinem Roman *Basura* benutzt Abad Faciolince die gleiche Strategie, um die Geschichte des Drogenhandelns in Medellín zu erzählen. Der Erzähler fungiert als Herausgeber eines unbekannten Autors, der in den

---

[121] Diese Konzeption der medialen Migration der Kultur ist überhaupt nicht modern. Jedes Medium ermöglicht dem Künstler die unterbrochene Wiederverwendung alter und neuer Kunstwerke. Die Frage ist, welche Werke wieder verwendet werden sollen und warum. Das kulturelle Gedächtnis wird auf jeden Fall sehr stark von ausgewählten paraphrasierten Werken geprägt, die je nach Diskursen und Institutionen als Identitätszeichen der Kultur bezeichnet werden können. Man kann Texte der Antike oder *der Bibel* in einer späteren Epoche bearbeiten, um sie zu säkularisieren oder sie zu dogmatisieren. Die Forschungen Christophe Cussets über die hellenistische Kultur bewiesen, dass auch für jene Dichter des dritten Jahrhunderts v.Ch. das kreative Schreiben eine reescritura von Werken aus verschiedenen Kulturen und Medien sei. Die 'reescritura' galt damals als eine übliche literarische Tätigkeit. Es handelte sich um die Fähigkeit, Texte zu transformieren. Wichtig war dabei, die Werte dieser Transformationen zu verstehen: „ états successifs du même texte, états qui se distinguent non seulement par quelques variantes, mais par des différences parfois considérables dans le contenu, la forme, voire 'intention et les dimensions " [Cusset, 1996, S. 9]. In der Kunstgeschichte sind diese Phänomene gleichermaßen selbstverständlich. Innovation in der Kunst bedeutet nicht unbedingt materiell etwas Neues zu schaffen, sondern die „Umwertung der Werte" der gegebenen Werke zum Beispiel durch bloße Veränderung des Kontextes: „So wurde auch die blasphemische Profanierung der *Mona Lisa* durch Duchamp zunächst einmal als das Ende der wertvollen Kunst […] interpretiert" [Groys, 1999, S. 63].

USA lange Jahre wegen Drogenhandels im Gefängnis war: „Lo que me intrigaba, lo que también me fascinaba, era la fidelidad de Davanzati a su oficio solitario, silencioso, inédito, y yo me sentía a la vez un traicionero y un salvador, el Max Brod de Davanzati, un Max Brod criollo y anónimo que recogía los desechos de un mediocre Kafka." [Abad Faciolince, 2000, S. 33]
Die zweite bevorzugte Gattung der kolumbianischen Bearbeitungen der Werke Kafkas in Schrift 2) ist der so genannte 'poema kafkiano'. In Wirklichkeit teilt sie sich in zwei Gruppen. Die ersten poemas kafkianos sind Fortsetzungen einer Metapher bzw. eines poetischen Bildes, das Kafka formulierte und die kolumbianischen Autoren weiter entwickeln. Wenn Kafka schreibt „Ein Käfig ging einen Vogel suchen" [Kafka, 2000, Bd. VI, S. 231], fügt Luz Helena Cordero „Después de todo/ si hubiera sido pájaro/ no habría escapado/ a la condena de la jaula" [Cordero, 2007, S, 12]. Juan Manuel Roca formuliert seinerseits eine Frage, die dasselbe Material benutzt: „La ley, hecha/ para el pájaro y su jaula,/ jamás involucra al pajarero?" [Roca, 2007, S. 1]. Hier ist zu merken, dass solche Gedichte eher nach der poetologischen Dimension der Werke Kafkas fragen. Der Bildgedanke Kafkas erhält in den neuen Texten eine produktive Anwendung: Dichtung als reines Bild. Das Gedicht entsteht als bewegliches Bild[122].
Ein Poema kafkiano dieser Art ist der folgende Prosa Text von Carlos Alberto Troncoso:

> Perversa y traicionera, según algunos Zoólogos, y aunque convive con ambas naturalezas, no podría decir que prima una más que la otra: los ojos y peludas orejas son de rata, los bigotes y la panza son de cerdo; mientras las delanteras patas son de rata.
>
> [Troncoso, 1998, S. 99]

Die Beschreibungstechnik dieser Kreuzung von zwei Tierarten stammt ohne Zweifel aus einen kleinen Bestiarium Kafkas. Dort gibt es anstatt eines Ratten-Schweines, ein Katzen-Lamm.

> Ich habe ein eigentliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm. […] früher war es viel mehr Lamm als Kätzchen, jetzt aber hat es von beiden wohl gleichviel. Von der Katze Kopf und Krallen, vom Lamm Größe und Gestalt, von beiden die Augen.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 92-93]

Bei der zweiten Gruppe der poemas kafkianos handelt es sich um Texte – sei es Prosa oder Lyrik –, die bezüglich einiger Motive aus dem Leben Kafkas bzw. dessen Vater geschrieben worden sind. Kafka erscheint darin eher als historische Figur und seine biographischen Erfahrungen sind wichtiger als seine literarischen Figuren, wenn auch einige seiner Figuren miteinbezogen sein können. Beide Sorten der Bearbeitung beziehen sich auf Diskurse der kolumbianischen Literaturkritik[123]. Während die literaturwissenschaftliche Bearbeitungen des Vater-Sohn-Konflikts sich in klarer Weise auf die Seite des Sohnes stellt, sieht dies bei poetischen Bearbeitungen oft ganz anders aus. Einige Beispiele können diese Unterschiede in der Bearbeitung der Werke Kafkas in Schrift 2) veranschaulichen.
Kafkas *Carta al padre* kann als autobiographische Schrift gelesen und in dieser oder einer anderen Lesart natürlich auch als Steinbruch für ‚poemas kafkianos' genutzt werden. Dabei gibt es zwei grundsätzlich unterschiedliche Möglichkeiten: Entweder betrachtet man den Vater Hermann Kafka als böse, schädliche, autoritär patriarchale Figur, oder man nimmt an, dass Franz Kafka betreffend der Beziehung mit seinem Vater selbst einen großen Fehler begangen hat. Die jeweiligen Bearbeitungen sind Ergebnis dieser unterschiedlichen Interpretation. Arbeitet man mit der ersten Deutung, betont man die Stärke des Vaters bzw. die Schwäche des Sohnes. Luz Helena Cordero baut ihr Gedicht „Y todo para qué" [2007] in diesem Sinne und betont die Stärke des Vaters:

---

[122] Paul Celan entwickelt mit einem ähnlichen poetischen Verfahren in *Gegenlicht* das folgende Bild: „Es war Frühling, und die Bäume flogen zu ihren Vögeln." [Celan, 1949, S. 163].
[123] Die Positionen und die Vertreter dieses Diskurses in Kolumbien werden unten detailliert kommentiert. (Kap. III, 5.)

Y mientras hablaba mi padre
veía el movimiento de sus labios
como entreabriendo una puerta
que me tragaba a lo ancho y a lo hondo,
pero no se oía su voz sino su furia,
el inflamado rostro que usaba
para dictar sus sentencias,
[...]
me sepultaban las palabras
y el peso del cielo aplastaba mi cabeza,
yo tenía que aprender a espear, a posponer,
y todo para qué,
para tener ahora una prisa grave,
ahora que él ya no cierra los ojos
porque tiene miedo de morir
y yo intento consolarlo
como si fuera un hijo que duele.

[Cordero, 2007, S. 54]

Die Figur des Vaters ist hier wie bei Kafka "sehr stark für mich" [Kafka, 1994b, S. 118]. Die Lippen des Vaters sind wie die Flügel einer Tür, die das lyrische Ich fressen („tragan"). Durch diesen Mund kommt keine Stimme, sondern eine Furie. Und schließlich spricht der Vater keine Worte aus, sondern Urteile: „me sepultaban las palabras", fuhrt das Gedicht fort und lässt daran erinnern, was der Vater Georgs gesagt hat: „Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 52]. So beginnt der *Brief an den Vater* mit den Worten: „Du hast mich letzthin ein mal gefragt warum ich behaupte, ich hätte Frucht vor Dir". Das Gedicht Corderos ist eine Erklärung dafür, warum sie vor ihrem Vater Frucht hat. Sie musste, wie Kafka in seinem Brief behauptet, alles verschieben: „yo tenía que aprender a esperar, a posponer". Im Gedicht Corderos ist der Vater gerade im Begriff zu sterben und seine Tochter tröstet ihn, „como a un hijo que duele". Aber sie möchte, dass er endlich stirbt, er aber geht nicht. Das Schreiben ist ihr einziges Mittel, um diese Frucht zu überwinden. Es war aber schon zu spät, wie der Titel „Und wozu alles"[124] dem Leser nahe legt.
Kolumbianische Dichter vermögen diesen Vater-Sohn-Konflikt auch anders zu verdichten und zwar von der Schwäche des Sohnes ausgehend. Das Gedicht „Hijo nuestro" von Víctor López Rache [2001] schreibt einen Brief an Sohn:

Hijo mío
Mírame con tus ojos felices.
Kafka no pudo hacerlo con su padre.
Mira el susto de mis borradores
Y olvida el artificio de los sutiles que han diseñado mi suicidio.
[…]
Y donde vayas
Lleva en tu corazón a Kafka,
Es el recuerdo del poeta en un día de trasteo
En esta ciudad donde nadie cesa de vivir huyendo.
Pero con tus ojos felices anda en la aventura
Baila
Bebe
Y estrecha a la mujer como una llama dentro de otra llama,
El Kafka que tanto amas, no pudo hacerlo.
Mientras resisto el suicidio impuesto por el corazón ajeno,
Hijo mío,

[124] Andere Dichter intensivieren diesen Konflikt. Antonio Correa stellt sich ganz ausdrücklich in seinem ‚poema kafkiano' vor: „He ahorcado al padre" [Correa, 1997, S. 45]. Und Octavio García: „'Él fue tu padre', / me lastimó una voz, hundiendo/ en espasmos mi cuerpo." [García, 1998, S. 11]

Mira al fugitivo que ha venido a refugiarse en mí.
Y como Kafka
Nunca dejes de mirar los misterios ocultos en tu entorno.

[López Rache, 2001, S. 26-27]

López Rache geht von der *Carta al padre* aus. Er verändert die Perspektive des Briefes Kafkas. Statt seinen Vater direkt zu beschuldigen, beschuldigt er sich als Vater selbst oder er versucht sich mit seinem eigenen Sohn zu versöhnen. Er versucht ein guter Vater zu sein, was die Figur des Vaters im Text Kafkas nicht erreicht hat. Die Figur Kafkas im Gedicht von López Rache besitzt gleichzeitig drei verschiedene Elemente: erstens, ein Motiv des Leidens wegen seiner Schwächen („Kafka no pudo hacerlo con su padre"). Zweitens, einen großen Wert: er ist der Begleitung würdig („A donde vayas/ Lleva en tu corazón a Kafka"). Und drittens, er ist ein Vorbild für den Sohn („Y como Kafka/ Nunca dejes de mirar los misterios ocultos en tu entorno."). Paraphrasierend: Kafka hat seinen Vater nicht in die Augen sehen können. Er hat aber im Alter in die Geheimnisse des Lebens blicken können und ist deshalb zu bewundern. Das lyrische Ich ist hier „el poeta", der wie andere nicht „cesa de vivir huyendo" (der nicht aufhört zu fliehen). Er flieht vor den „sutiles que han diseñado mi suicidio". Wer sind diese Raffinierten, die seinen Selbstmord im Voraus geplant haben? Das Gedicht erklärt es nicht. Man kann vermuten, dass unter diese Raffinierten die Figur des Vaters mitgerechnet werden darf: „Kafka no pudo hacerlo con su padre". Hermann Kafka war zu stark für Franz Kafka. So war es in Kafkas Literatur. In Gedichten von López Rache ist der Vater ein Flüchtling, der den glücklichen Blick des Sohnes braucht, um im Leben bleiben zu dürfen. Das Gedicht ist keine Fortsetzung des Vater-Sohn-Konflikts. Und wenn ja, in Form einer friedlichen Versöhnung. López Rache ist bereit, den Fehler Hermann Kafkas zu korrigieren.
Das Gedicht ist eine Aufforderung zum Leben: „Baila/ Bebe / Y estrecha a la mujer como una llama dentro de otra llama,/ El Kafka que tanto amas, no pudo hacerlo." López Rache hat sich für die Frauenfiguren in den Werken Kafkas interessiert [López Rache, 2004]. Er weiß, dass Kafka in seinen Werken eine abnorme Angst vor Liebe thematisiert hat, die viel mit dem Vater-Sohn-Konflikt zu tun hat. Kafka gestand in seinem *Brief an den Vater* zu, dass das einzige Böse, was er seinem Vater angetan hat, „vielleicht meine letzten Heiratsabsichten" [Kafka, 1994b, S. 116] waren. Diese Furcht vor der Heirat bzw. vor der Liebe ist daran schuld, so meint López Rache, dass seine „personajes que, atemorizados, se encuentran para desencontarse, casi, instantáneamente". [López Rache, 2004, S. 43] Sein Gedicht „Hijo nuestro" dagegen fordert den Sohn zum Lieben auf: „Y estrecha a la mujer como una llama dentro de otra llama". Der Vater berät den Sohn in Sachen Liebe, in Sachen Sexualität mit Freiheit und Verständnis. „Hijo nuestro" wäre der Brief, den die Figur des Sohnes in *Carta al padre* sich von seinem eigenen Vater immer gewünscht hätte. Oder die Antwort, die Gregor in *La condena* hätte bekommen können. In diesem Sinne ist „Hijo nuestro" eine Bearbeitung und eine Umwertung bestimmter Elemente der Werke Kafkas.
Die semantischen Bearbeitungen von *Carta al padre* in Schrift 2) oszillieren zwischen zwei Polen. Eine Gruppe von Interpreten sagt, dass der Vater tatsächlich ein Gewaltiger war. Die andere meint dagegen, dass der Sohn dem Vater gegenüber ungerecht war[125]. Zu dieser letzten Gruppe gehört Rafael Humberto Moreno Durán. Er bearbeitet den *Brief an den Vater*, um den Vater zu verteidigen:

[125] Interessanterweise ist dieses doppelte Verständnis des Vater-Sohn-Konflikts in Werken Kafkas anderen lateinamerikanischen Schriftstellern gemeinsam: Augusto Monterroso erklärt dass, „en el pleito de Kafka contra su padre yo estaba de parte de este último" [Monterroso, 1987, S. 10]. Borges dachte: „íntimamente no dejó de menospreciarlo nunca su padre y hasta 1922 lo tiranizó" [Borges, 1970, S. 9]. Und Gómez Jattin: „Lo amarga hasta las más íntimas fibras el padre" [1989, S. 140]. Die Bearbeitungen des Bildes Hermann Kafkas hören in Schrift 1) nicht auf. Die jüngste Ausgabe von *Brief an den Vater* [Kafka, 2004] porträtiert mit bis dahin unbekannten Berichten von František Bašik, einem Mitarbeiter der Familie, den „bösen Vater" ganz anders als Sohn Franz. Demnach sei Hermann ein liebevoller Vater gewesen, ein guter Lehrer und echter Freund.

> Es muy probable que ahora, a punto de cumplir tus once años de edad, no comprendas las razones que me sugieren escribirte esta carta. Pero lo hago por precaución. Me explico: tarde o temprano todo hijo vive el Síndrome de Kafka, es decir, siente la necesidad de escribirle a su padre una carta "cantándole la tabla", reprochándole lo arbitrario y egoísta que es o ha sido, su falta de comprensión y tolerancia. Porque el hijo, a cierta edad, se cree el rey de la creación y solo pide para él dedicación y atenciones y si su padre no se las brinda opta por la retaliación, es decir, la inquina personal, la desobediencia, la animadversión o, como en el caso de Kafka, la escritura vindicativa y terrible. Por si acaso, con esta carta yo solo intento curarme en salud.
>
> [Moreno Durán, 2006, S. 35]

„Carta abierta a mi hijo" ist eine Aufforderung, den *Brief an den Vater* anders zu lesen. Moreno Durán versucht damit, sich selbst gegenüber seinem eigenem Sohn Alejandro zu rechtfertigen. In *Brief an den Vater* geht es seiner Meinung nach nicht um einen autoritären, egoistischen Vater, der kein Verständnis und keine Toleranz für sein Kind hat. Es geht um einen Sohn, der sich in einem gewissen Alter als der „König der Schöpfung" fühlt und wenn der Vater ihn nicht pflegt und mit ihm nicht viel Zeit zusammen verbringt, dann entscheidet sich der Sohn dafür, deswegen Rache zu üben. Diese Rache wird von Moreno Durán „Síndrome de Kafka" genannt. Sie ist eine „escritura vindicativa y terrible", d.h. eine Art und Weise den Vater schriftlich zu diskreditieren. Kafkas grausame und rachsüchtige Art zu schreiben habe den Vater auf so schreckliche Weise dargestellt, dass es quasi unmöglich ist, an einen anderen, eventuell besseren Vater zu denken, wenn man seine Literatur liest. Einen Vater, der ohne „curselería" und „lugares comunes" [Moreno Durán, 2006, S. 35] seine Kinder mit Zärtlichkeit loben kann. Als Moreno Durán diesen Brief schrieb, war das negative Bild vom ‚padre kafkiano' im kolumbianischen kulturellen Gedächtnis schon längst eingeprägt. Mehrere Generationen glaubten daran, wie die oberen Beispiele zeigen. Moreno Duráns Text bricht mit dieser Tradition, die tatsächlich die Vorstellungen der Konflikte zwischen Vätern und Kindern geprägt hat. Er selber fühlt sich als Opfer dieser Tradition: „si de algo me arrepiento es de no haberle dicho a mi padre cuánto lo admiraba y quería" [Moreno Durán, 2006, S. 35].
Andere ‚poemas kafkianos' sind Thematisierungen in Schrift 2) der Biographie Kafkas bzw. der Geschichte seiner Familie. Nach diesem Muster schrieb Raúl Gómez Jattin ein Gedicht, „Franz Kafka" [1989], das den Tod der Geschwister Kafkas in Konzentrationslagern heraufbeschwört:

> A sus hermanos de sangre los están esperando
> Dachau Auschwitz Treblinka Buchenwald con los hornos
> Con las hambres festejadas por los verdugos nazis
> Serán jabón o nada o esqueletos apenas cubiertos
> Por una piel terrible y deshumanizada
> Serán la muerte desolada de tantos incontables
> Serán la víctima inerme que Franz – el tierno Franz –
> Fue en su vida y en sus narraciones geniales.
>
> [Gómez Jattin, 1989, S. 140]

Gómez Jattin verbindet die Grausamkeit einiger Texte Kafkas, in denen die Figuren tatsächlich Opfer von Gewalt und Brutalität sind, mit den schrecklichen Taten in den Konzentrationslagern. Kafka habe im Leben so stark unter seiner Literatur gelitten, wie die Opfer des späteren Nationalsozialismus. Der Holocaust sei in seinem Werk sozusagen vorweggenommen. Die Weltsicht dieser literarischen Darstellung wurde vom zweiten Weltkrieg nur bestätigt. In der Reihe der Gedichte des Buches *Hijos del tiempo* [Gómez Jattin, 1989] erscheint Kafka neben anderen historischen und literarischen Figuren, deren leidendes Ende prophezeit wurde: Micerino, Clitemnestra, Scherezade, Li-Po, Monctezuma, der ‚cacique' Zenú, etc.
William Ospina [1995] listet seinerseits in einem anderem „Franz Kafka" betiteltem Gedicht einige Figuren des Lebens Kafkas (seinen Vater, seine Mutter, seinen Großvater, seine Schwester

Ottla, seinen früh verstorbenen Bruder, Milena, etc.) auf, um fiktionalisieren zu können, was der Prager Schriftsteller sich am Ende seines Lebens vorgestellt hat:

> ¿Entonces es delirio todo esto? ¿A quién puedo llamar que me salve?
> Su reino es de este mundo. Todos están aceptados y absueltos.
> Son demasiado humanos, son demasido justos,
> y yo no logro hablarles con mi estruendo de élitros,
> y no aprendí a cruzar las puertas,
> y no sé defenderme.
> Si ves dos grises ojos de gato en la gótica noche de Praga
> comprenderás que temo morir si me duermo.
> Si oyes una canción en la gótica noche de Praga
> comprenderás que intento saber dónde me encuentro.
> Si oyes un corazón en la gótica noche de Praga
> comprenderás quién sostiene todo este sueño.
>
> [Ospina, 1995, S. 233-234]

So wie Gómez Jattin konzipiert Ospina sein Buch *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* [1995] als historische Rekonstruktion des Horrors des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Themen seines Buches sind unter anderem Nietzsche, Kafka, Auschwitz, Hiroshima, der 9. April 1948 in Kolumbien, etc. Es handelt sich um die Geschichte des Wahnsinns der Menschheit, für die es wahrscheinlich keine Rettung mehr gibt. Während der fiktive Kafka seine Ohnmacht („y no sé defenderme“) und seine Angst vor dem Tod („comprenderás que temo morir si me duermo“) ausdrückt, sieht der kolumbianische Populist am Tag seiner Ermordung in Bogotá 1948 „un río de sangre con cadáveres“ [Ospina, 1995, S. 256].
Solche Bearbeitungen der Werke Kafkas stellen nicht nur neue Kontextualisierungen her. Sie wollen Kafka kolumbianisieren. Todesangst, Wahnsinn, ein Fluss voller Toter sind in Kolumbien Alltag. López Rache motiviert seinen Sohn zum Leben und spricht dabei von Selbstmord. Oder er erklärt in einem andern Gedicht desillusioniert „Los paraísos de K.“: „!En el palacio del innombrable la felicidad es suicida!” [López Rache, 2001, S. 70]. Fernando Linero identifiziert in seinem Gedicht „A K.“ den schon lange andauernden kolumbianischen Bürgerkrieg mit den Darstellungen des wahnsinnigen Horrors bei Kafka, dessen Figuren und die Kolumbianer zur gleichen Familie gehörten: „Hermanados por una misma visión del horror,/ la noción de país se nos escapa“ [Linero, 2005, S. 29].

4. Verfahren der medialen Migration (II): Veränderung der ursprünglichen Apparatur

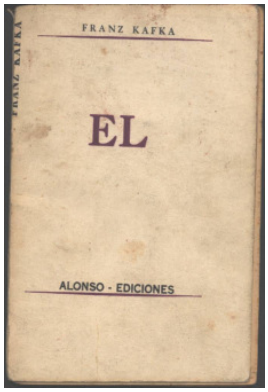
Besprochen wurden einige Beispiele der Symbolsystemveränderung der Werke Kafkas in Kolumbien in Schrift 2). Wie bereits erwähnt, bestehen die medialen Einrichtungen auch aus zwei anderen Komponenten, die in ihrer semantischen Produktion und Rezeption eine entscheidende Rolle spielen: Apparatur(en) und Diskurs(e). Im folgenden Unterkapitel werden ein paar Apparaturen dargestellt, die das Verständnis der Werke Kafkas in Kolumbien stark geprägt haben, nämlich die Buchumschläge und die Buchillustrationen bzw. Zeichnungen. Andere Apparaturen wie die Stimme, die Bühne, und die Musik werden weiter unten mit Diskursen (5.0) und mit anderen Kunstwerken (Kapitel IV) besprochen werden.
Medientheoretisch betrachtet ist die Literatur ein mediales Produkt –kein bloßes Symbolsystem –, das auf seinen semiotischen Charakter nicht reduziert werden kann, weil es, grob ausgedrückt, literarische Werke ohne irgendeine materielle Erscheinung nicht gibt. Diese Materialität der Literatur ist aber nicht ihre Textualität, in der sie sich als symbolisches Produkt realisiert. Beweis dafür ist, dass die Materialität der Literatur verwandelt werden kann und zwar durch andere Apparaturen wie den Körper, die Stimme. Es ist wahr, dass Symbolsysteme sich auf sich selbst beziehen [Luhmann, 1987; Jäger, 2004a]. Ihre Semantik kann jedoch nur in einer materiellen

Konkretisierung gelesen und gebraucht werden. Das Symbol ohne Gegenstand ist nicht wahrnehmbar. Symbolsysteme erfordern eine Apparatur, um wahrgenommen zu werden. Und in vielen Hinsichten prägen Apparaturen die Wahrnehmung des Symbols. In diesem Sinn ist die Literatur nicht nur Wortkunst (Text), die verstanden werden kann, wenn man ihr basales Symbolsystem (die Sprache) kennt, sondern sie ist auch ein Ding, das in jeder seiner Erscheinungen einen jeweiligen historischen Index besitzt [Benjamin, 1940, Bd. V, 1, S. 577].
Literatur ist eine mediale Einrichtung. Sie ist eine materielle (und nicht nur sprachliche) Konstruktion, die bei Bedarf auseinander- und wieder zusammengebaut werden kann. Daher wird die Literatur zunächst einmal durch die neuen Transformationen ihres basalen Symbolsystems (Sprache, Gattungen, literarische Traditionen, etc.) und dann ihrer neuen Erscheinungen durch Apparaturen aktualisiert. Literatur wird sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption von den Produktionsmitteln beeinflusst.
Manche Apparaturen wirken störend auf den Betrachter, manche weniger störend. Mediale Einrichtungen können, wie Benjamin feststellte, in ihrem apparativen Charakter wahrgenommen, d. h. gesehen, gehört, berührt, angefasst, gespürt und sogar betreten werden. Dagegen täuschen andere mediale Einrichtungen die menschliche Wahrnehmung, indem sie Wesen erscheinen lassen, die die Menschen rezipieren ohne die dahinter stehende Apparatur zu beachten. Mediale Einrichtungen bringen Dinge hervor, die ihre ursprüngliche Apparatur transparent [Jäger, 2004d] erscheinen lassen. Je transparenter das Ding wahrgenommen wird, desto größer ist die Täuschung, dass der Betrachter das Ding direkt und in Wirklichkeit ergreifen kann. Deshalb erfinden bereits sozial etablierte Apparaturen Wahrheitskriterien, die die Interpretationsmuster der Zuschauer bzw. Leser lenken. So denkt man, dass die Wahrheit über die Erscheinung eines literarischen Dings erst durch die Schrift, d.h. seine ursprüngliche Apparatur, ausgedrückt werden kann. Alle anderen Apparaturen seien (nach dieser Annahme) nicht adäquat für die Interpretation der Literatur. Dagegen meint die Medienkulturwissenschaft: Alle Medien wirken störend, wenn sie fremdmediale Produkte deuten. Wenn die Schrift das Bild interpretiert, verändert sie den medialen Charakter des Bildes. Und umgekehrt: Ein Bild zu einen Roman ist eine neue Apparatur, die den Roman auf eine andere Art und Weise lesbar macht. In diesen Zusammenhang wirken alle Veränderungen der ursprünglichen Apparatur störend, d.h. ungewöhnlich, weil sie durch andere mediale Einstellungen neue Semantiken hervorbringen.
Welche Apparaturen beeinflussen die Werke Kafkas in Kolumbien? Alle Apparaturen prägen sowohl semantisch als auch ästhetisch die Werke Kafkas: Zeichnungen, theatralische und musikalische Aufführungen, Bücher, Hörbücher, Filme. Sobald Werke Kafkas in Apparaturen konkretisiert werden, werden sie mehr oder weniger transformiert, je nach den Einstellungen der neuen medialen Einrichtung. Es kommt darauf an, mit welchen Materialien und Mechanismen eine solche Apparatur operiert. Hier werden nicht alle Sorten von Apparaturen präsentiert, die Kafkas Werke in Kolumbien transformieren. Auch nicht alle technischen Faktoren, die in jedem Fall miteinbezogen sind. Stattdessen werden einzelne mediale Produkte in ihrem apparativen Charakter betrachtet, um erklären zu können, wie sie eine kulturelle Semantik für Werke Kafkas generieren.

4.1 Buchumschläge der Werke Kafkas in Kolumbien

Die Buchumschläge sind wahrscheinlich die Apparaturen, die Werke, Zeichnungen und Bildzeugnisse Kafkas in Kolumbien am häufigsten transformiert haben. Während die Übersetzungen und die Bearbeitungen in Schrift 2) jeweils Veränderungen ihres basalen Symbolsystems und ihrer Gattungen sind, sind die Buchillustrationen und Buchgestaltungen der kolumbianischen Editionen der Werke Kafkas wahre Erzeugungen eines Autors bzw. einer Literatur. Ein Buch erzeugt sowohl die äußerliche als auch die innerliche Form eines literarischen Werks. Seine Dinghaftigkeit (Papier, Format, Titelblatt, Titelzeichnung, Farben, Fotos, Preis, etc.) und seine interne Einteilung (Vorwort, Kapitel, Nachwort, Fußnoten, Einführung, Ausgewählte Texte Kafkas, etc.) beeinflussen sehr stark ihre Wahrnehmung. Je nach der materiellen Form, in

der Werke Kafkas vermittelt und prozessiert werden, verändert sich auch ihre Semantik und ihre Ästhetik. Deswegen sind die Buchillustrationen keine sekundären Faktoren der gesellschaftlichen Sinninszenierung. Wenn man sie nur als Paratext der Literatur betrachtet, dann unterschätzt man ihre gesellschaftliche Rolle im kulturellen Gedächtnis Kolumbiens, wo Werke Kafkas nach gewissen Diskursen eingetragen und erläutert wurden.
Verändert sich das Verständnis der Werke Kafkas, wenn die kolumbianischen Herausgeber eine Selektion seiner Werke zusammenstellen, die der Selektion von Brod nicht entspricht? Verändert sich Kafka, sein Bild als Schriftsteller, wenn ein Buch Kafkas mit Buchillustrationen und Bildzeugnissen gedruckt wird? Spielt die Visualisierung seiner Texte eine semantische Rolle in den Kafka-Editionen in Kolumbien? Sind solche Fragestellungen nur überflüssige Überlegungen gegenüber den akademischen textimmanenten Literaturinterpretationen in Schrift 1)? Verglichen werden zunächst einige Ausgaben der Werke Kafkas und dann einzelne Zeichnungen zu Kafka.
Die Ausgabe von Alonso - Ediciones [Massuh, 1953] ist eine der wenigen Ausgaben der Werke Kafkas in Kolumbien, die keine Titelzeichnung trägt. Es handelt sich um eine Anthologie von Werken Kafkas, die mit „**EL**“ betitelt ist.

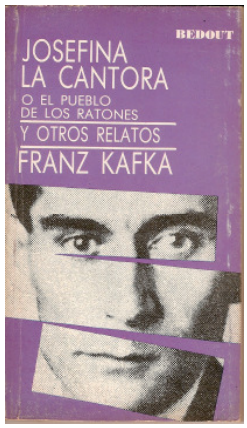


[Massuh, 1953, Alonso -Ediciones]

Der Titel ist keine Erfindung Massuhs. Er ist eine Erfindung Brods und stammt aus dem Buch *Beschreibung eines Kampfes* [Brod, 1946]. Brod hatte aus Tagebucheintragungen Kafkas 1920 eine Erzählung zusammengebastelt und unter jenem Titel („Er“) herausgegeben. Die kolumbianische Ausgabe aus dem Jahr 1953 betont mit dem ausgewählten Titel die autobiographischen Elemente dieser Tagebucheintragungen und auch die der anderen ausgewählten Texte. Mit dem Wort „**EL**“ ist gemeint „er selbst“, d.h. Franz Kafka par lui-même. Die scheinbar semantische Transparenz dieser Ausgabe täuscht dem Leser vor: Die ausgewählten Texte sind Zeugnisse des Lebens Kafkas. Und noch radikaler, von ihm selbst ausgewählt, um eine echte Darstellung seiner leidenden Existenz zu zeigen. Unter diesen Dokumenten erscheinen neben den Tagebucheintragungen, „Consideraciones sobre el pecado, el padecimiento, la esperanza y el camino verdadero“, „La condena“, „Un fratricidio“, etc. Diese Sammlung konstruiert ein Bild von Kafka, nach dem er zweifellos als Moralist bzw. Existentialist bezeichnet werden könnte. Das Hauptthema seiner Literatur wäre die ursprüngliche Schuld des Menschen. Ein Zitat in Schrift 2) beweist diese Behauptung: „El pecado original, la antigua injusticia del hombre consiste en reprocharse y afirmar con convicción que él mismo fue la víctima del pecado y la injusticia.” [Kafka-Massuh, 1953, S. 20].
Dieses Bild von Kafka als katholischer Moralist kann relativ einfach durch ein anderes Titelblatt verändert werden. Fünfzig Jahre nach der letztgenannten Ausgabe folgte eine, deren Zielgruppe nicht die Lesergruppe der religiös Überzeugten, sondern die Gruppe der Verzweifelten, der Gothics bzw. der Darkwave-Konsumenten ist. Kafka wird hier als ein Führer der neuen gnostischen Bewegung in Szene gesetzt. Die digitale Fotomontage sendet eine psychedelische Doppelbotschaft. Die „Betrachtungen über die Sünde“ werden mit einer provokativen Einladung zum Sündigen ausgestattet.

[Unbekannter Übers., 2003, Minivision]

Eine dritte Ausgabe konstruiert ein Bild von Kafka, das weit entfernt davon ist, die Leser mit moralischen Themen wie Schuld, Sünde und Offenbarung ködern zu wollen. Die Auswahl der Werke Kafkas und die Bearbeitungen eines seiner Bildzeugnisse in dieser Ausgabe entsprechen einem gegensätzlichen Kriterium: Kafka als Humorist. Die Bearbeitung des Fotos Kafkas versucht die sinnliche fragmentarische Kraft seines Stils zu veranschaulichen. Das Humoristische bei Kafka in dieser Ausgabe bestünde aus der Verschärfung der menschlichen Sinne, die tatsächlich in den ausgewählten Texten eine außergewöhnliche Rolle spielen.



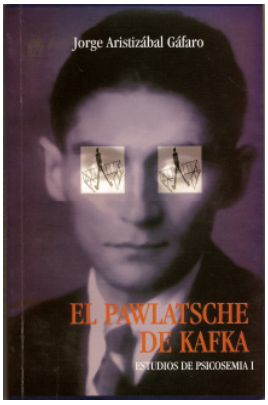
[Unbekannter Übers, 1970, Bedout]

In „Josefina la cantora o el pueblo de los ratones“ kann die Sängerin nicht singen, sondern nur „chillar“ (quietschen) [Kafka, 1970, S. 12]. Um ihre Kunst schätzen zu können, müssen die Zuhörer ihr Verständnis vom Singen ändern, oder aber darüber lachen, weil die Persönlichkeit Josefinas hier mit Komik und als grotesk beschrieben wird. Das Besondere dieser ausgewählten Texte ist in dieser Ausgabe Kafkas die Tendenz der Umdeutung des Alltags. Eine alltägliche Wirklichkeit wird plötzlich phantastisch, unheimlich: In „Una confusión cotidiana“ läuft A eine Strecke zunächst in „diez minutos“ und dann dieselbe Strecke in „diez horas“ [Kafka, 1970, S. 55]. Die Ungewöhnlichkeit des Gewöhnlichen kommt auch in den anderen ausgewählten Texten vor: Harras, eine der Figuren von „El vecino“, ist eine enigmatische Erscheinung, die den Alltag des Erzählers durchbricht und ihn verändert. In „Comunidad“ sind die fünf Freunde echte „Plötzlichkeiten“: Der zweite kam, „mejor dicho, se deslizó tan ligeramente como se desliza una bolita de mercurio“ [Kafka, 1970, S. 69]. Lachen muss man über das Ende der Erzählung „El

examen“. Der Prüfer stellt dem Prüflingen Fragen, der überfordert still bleibt. Als er gehen will, sagt der Prüfer:

> ¡Quédate! [...] Esto era sólo un examen. El que no responde a las preguntas ha aprobado el Examen.
>
> [Kafka, 1970, S.74]

Der Herausgeber dieser Kafka-Ausgabe schließt sein „gebasteltes“ Buch (Apparatur) mit einem Kommentar: „[Kafka] nos describe el universo, en realidad fabuloso, que está más allá de nuestro más acá. Y a veces nos muestra cómo lo natural es sobrenatural.” [Zitiert nach dem Umschlag von Kafka, 1970].
Weitere Buchumschläge erfinden unterschiedliche Bilder von Kafka mit Hilfe der Bildzeugnisse, Zeichnungen oder Handschriften Kafkas. Eine besondere Faszination erwecken die Zeichnungen und Bildzeugnisse Kafkas auf Zeichner und Designer. Deshalb geht die Kafka-Interpretation in nicht-schriftlichen Medien von einem konstanten Dialog zwischen Bild und spanischen Texten aus. Dabei geht es um die Verbindung zwischen literarischen, zeichnerischen und photographischen Darstellungen Kafkas.



[Aristizábal Gáfaro, 2001, Designer: Jorge Leonel Pineda]

Der Designer des Buchumschlags, Jorge Leonel Pineda, benutzt das letzte Photo Kafkas (eine 1923 in Berlin gemachte Aufnahme) und eine seiner Zeichnungen („Mann zwischen Gittern“ [Kafka, 2006]), um die These Aristizabal Gáfaros [2001] vorstellen zu können, dass die Szene der Pawlatsche [Kafka, 1994b, S. 121], beschrieben in *Brief an den Vater*, ein wichtiges Motiv der Literatur Kafkas darstellt. Auf dem montierten Photo sieht Kafka so aus, als ob er den Augen zwei Figuren hätte. Diese Figuren, in Wirklichkeit nur eine wiederholte, stellen einen Gefangenen dar. Er ist zwischen Gitter gesperrt, und obwohl diese nicht schließen, und er hätte gehen können, bleibt er dort. Kafka, so scheint es das montierte Foto zu sagen, betrachtet seine Existenz aus dieser Gefangenschaft.

4.2 Buchillustrationen und Bilder zu Kafka

Man kann die kolumbianischen Kafka-Visualisierungen in drei semantische Verfahren einordnen, wie es Wolfgang Rothe [1979a] mit der europäischen Kafka-Malerei bis 1979 tut, nämlich: illustrative Darstellungen (Illustrationen), abstrakte Bilder (Visualisierungen) und selbstständige Impressionen (freie Interpretationen). Illustrative Darstellungen und abstrakte Bilder sind textbezogene Erläuterungen. Sie visualisieren gewisse Textpassagen und dadurch konkretisieren sie in visueller Form den Sinn des Textes. Dennoch unterscheiden sich beide Arten der Illustration sehr stark voneinander. Die ersten sind wortgetreue ‚Übersetzungen’ der Schrift 1) bzw. Schrift 2)

in Bildsprache. Dagegen sind die illustrativen Darstellungen mit den Werken Kafkas semantisch nur beiläufig Verbunden. Sie „könnten genauso gut anderen Texten Kafkas oder sogar Werken anderer Schriftsteller beigegeben werden, ohne dass der Leser dies bemerken würde“ [Rothe, 1979a, S. 844]. Beispiele dafür sind die Lithographien von Giorgio de Chirico [1969] zu Kafkas *Auf die Galerie*. Chirico illustriert einzelne Elemente des Textes Kafkas: Das Mädchen, das Pferd, die Zirkusatmosphäre. Weder Thema noch Sachverhalt des Textes werden angesprochen.

[Chirico, *Auf der Galerie*, 1969]

Eine andere Stufe der illustrativen Darstellungen sind die narrativen, die die Geschichte des Textes zu rekonstruieren versuchen. Die besten Beispiele dafür sind die Tuschzeichnungen von Alfred Kubin [1919] zum *Landarzt*.

[Kubin, *Landarzt*, 1919]

Kubin versucht ganz wörtlich die Szene zu illustrieren: „Noch standen treu die Pferde an ihren Plätzchen. Kleider, Pelz und Tasche waren schnell zusammengerafft; mit dem Ankleiden wollte ich mich nicht aufhalten“ [Kafka, 1997b, S. 26]. Die illustrierten Elemente (der nackte Mann, die Arzttasche, die Pferde) wirken auf den Betrachter eher komisch als traumhaft, wie der Text. Statt Eile zeigt der nackte Arzt eine relativ genießende Ruhe.
Abstrakte Bilder sind dagegen Anspielungen, die den Sinn des Textes zur Anschauung bringen. Solche Anspielungen sind, nach Rothe, die Höhepunkte der Kafka-Visualisierungen, weil sie den Werken einen semantischen Dienst leisten. Sie besitzen „Vertrautheit mit Kafkas Dichtung“ [Rothe, 1979a, S. 845] und deswegen assoziiert der Zuschauer das Bild mit Werken Kafkas. Und durch das Bild erhielt er eine Ahnung vom Buch. Beispiel dieser Visualisierungen sind die Aquarelle von Willibald Kramm [1951] zu Kafkas *Prozeß*. Kramms Figuren erscheinen gespenstisch. Die mittlere drückt Verlassenheit und Machtlosigkeit den anderen schwarzen

gegenüber aus. Sie vermitteln dem Betrachter Angst und Bedrohung. Es handelt sich deutlich um eine existenzialistische Darstellung, die direkt nach dem Zweiten Weltkrieg, die Werke Kafkas lesbar gemacht hat.

[Kramm, 1951, *Der Prozeß*]

Die selbstständigen Impressionen sind Bilder, die nicht als Illustrationen oder Visualisierungen zu Kafkas Texten gelesen werden können, sondern als weitere Reflexionen über diese Werke. Sie sind spätere Aneignungen, Verwendungen, Re-Adressierungen der Werke Kafkas in der Malerei. Ein Beispiel dafür ist die Radierung von Eberhard Eggers [1973], angeregt durch Kafkas *Die Verwandlung*.

[Eggers, 1973, *Hermaphrodit, für Franz Kafka*]

Eggers Hermaphrodit verschiebt die Diskussion über das „ungeheure Ungeziefer“ von *Die Verwandlung* auf die Gender Studies. „Bichos“ und „sabandijas“ sind auch diejenigen, die sich nicht an die etablierten Paradigmen des Geschlechtes halten wollen. Diese mediale Transformation beinhaltet nach Egger eine ironische Kritik an der sozialen Konstruktion des Geschlechts.
Die Buchillustration der Werke Kafkas in Kolumbien hat überwiegend eine kommerzielle Funktion, die von Herausgebern und Verlegern gefordert wird: Den Leser zu verlocken. Das heißt, dass diese Funktion auch teilnimmt an der gesellschaftlichen Sinngenerierung. Jede Buchillustration inszeniert ein Bild von Kafka, das in klarer Weise eine gewisse Leserschaft anspricht. Deshalb kann ein einziger Text Kafkas an unterschiedliche Zielgruppen adressiert werden, es genügt, die Buchumschläge zu wechseln, wie oben bereits gezeigt wurde (4.1). Weiterhin orientieren Visualisierungen die Leser auch im Verständnis des Werkes. Sie können Leerstelle des Textes erfühlen, seine Makrostruktur zusammenfassen oder sein Thema

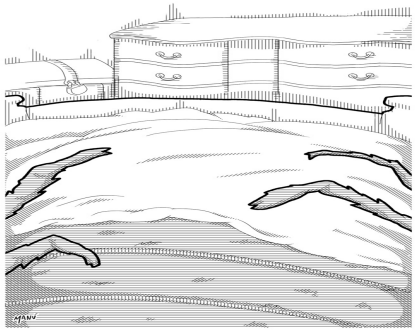
kommentieren. Daher sind Buchillustrationen konkrete Rezeptionsakte. Sie erläutern den Text wie Literaturinterpretationen, jedoch mit einer anderen Technik, mit anderen medialen Elementen[126].
In Folgendem werden einzelne kolumbianische Zeichnungen besprochen, die mit den Diskursen der kolumbianischen Kafka-Interpretationen eng verbunden sind. Gezeigt wird, wie die Visualisierungen Werke Kafkas semantisch und ästhetisch aufgeladen haben. Der populärste Stoff Kafkas in den kolumbianischen Schulen ist *La metamorfosis*. Mit der Absicht, Kinder, Jugendliche und Erwachsenen zu verlocken, wurde *La metamorfosis* vielfach visualisiert. Die folgenden Zeichnungen zeigen bestimmte Verfahren dieser Visualisierungen. Eines der häufigsten Verfahren ist die soziale Re-Adressierung des Werkes durch eine Illustration.
Wenn die Zeichner den zeitgenössischen Adressat Kafkas verändern, dann sind sie gezwungen, die Materialität des Werkes neu zu strukturieren. Die Bilder transformieren die Materialität der Werke Kafkas in Schrift 2) in Linien, Farben, Formen, etc. und verleihen den Werken Kafkas eine kommunikative Intention. Tatsächlich nimmt die geänderte Leserschaft das Werk völlig anders wahr und dadurch wird für sie eine unerwartete Semantik generiert. Zunächst ein Bild für Kinder des Zeichners Jaime Restrepo.

[Restrepo, Jaime, 1995]

Restrepo illustriert mutatis mutandis die erste Szene von *La metamorfosis*. Das Kind Gregor Samsa fand sich in seinem Bett verwandelt. Wörtlich von Schrift 2) in das Bild übertragen sind das Bett und die „Bettdecke", „zum gänzlichen Niedergleiten bereit" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 93], der Tisch, der Wecker und etwa die Uhrzeit und die Anstrengungen der Figur. Natürlich ist das Kind kein Reisender, sondern nur ein unartiges Kind. Deshalb liegt auf dem Tisch keine „Musterkollektion von Tuchwaren" [Kafka, 2000, Bd. 1, S.93], sondern man sieht einen Becher. Das Ungeziefer hat hier gar nichts mit „cucaracha", „bicho" oder „sabandija" zu tun, wie es in den spanischen Übersetzungen vorkommt.
Es handelt sich um eine relativ niedliche Erscheinung: einen „marranito de tierra", wie die Kinder in Kolumbien sie nennen. Ein Tier, mit dem viele Kinder ohne Angst und mit Begeisterung gern spielen würden. Diese digital kolorierte Zeichnung von *La metamorfosis* betont in erster Linie den märchenhaften[127] Charakter der *Verwandlung*. Dieser Charakter wird durch Elemente aus der Kinderliteratur und Kinderanimationsfilmen verstärkt. Deswegen spaltet sich die Pelzdame Samsas in zwei neue Figuren: den Teufel und den Engel, beide „in einem hübschen, vergoldeten

[126] „Beide Tätigkeiten [Illustration und Visualisierung] unterscheiden sich im großen und ganzen wie in der Philologie Kommentar und Deutung: der Illustrator paraphrasiert begleitend und beschreibt, der Visualisierer interpretiert, deutet aus, umschreibt." [Rothe, 1979b, S. 27]
[127] Benjamin hatte auch diesen Charakter in anderen Werken gefunden. Bezüglich „die Schweigen der Sirenen" sagt Benjamin, dass Kafkas Odysseus eine Mittlerfigur zwischen Mythos und Märchen sei: „Vernunft und List hat Finten in den Mythen eingelegt; seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein. Das Märchen ist die Überlieferung vom Siege über sie. Und Märchen für Dialektiker schrieb Kafka, wenn er sich Sagen vornahm. Er setzte kleine Tricks in sie hinein; dann las er aus ihnen den Beweis davon, ‚dass auch unzugängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können'" [1934a, S. 415]

Rahmen untergebracht“ [Kafka, 2000,Bd. 1, S. 93], um es mit Kafkas Worten zu sagen. Eine Pelzdame wäre für Kinder nicht geeignet, da sie im kulturellen Gedächtnis mit sexuellen Konnotationen aufgeladen ist.
Die Darstellung der Zeichnung stellt trotz der Transformationen folgende Fragen an Kafkas Werk: Handelt es sich dabei um den Alptraum des Kindes Gregor Samsa? Ist Gregor Samsa ein bösartiger Sohn gewesen? Hat die Verwandlung Samsas viel mit dem Teufel und dem Engel zu tun, nämlich mit einer Pelzdame, die sich in zwei Kafka bekannte Gegenfiguren spalten kann, wie *La broyeuse de coeurs* oder die *Dame mit Hut und Federboa*[128]? Diese Lesart generiert einen Sinn, der die sexuellen und moralischen Aspekte der Verwandlung Samsas privilegiert. Verwandlung würde bei Kafka als Strafe wegen bösartiger sexueller Träume gelten.
Der Zeichnung Restrepos geht es um etwas anderes. Die aufgespaltene Pelzdame ist die Ursache der Verwandlung. Anscheinend handelt sich um einen Streit zwischen Engel und Teufel. Der Teufel hat das Wasser durch Zaubertrank ersetzt. Es war ein kleiner Trick des Teufels. Glücklicherweise kann man in den Märchen das Böse immer wieder zum Guten wandeln. Zur Rettung des Kindes Gregor Samsa braucht der Engel nur „kindische Mittel“ [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 168], wie Kafka in *Das Schweigen der Sirenen* offenkundig berichtet.
In einer weiteren Ausgabe für Heranwachsende wird eine ganz andere digital formierte Illustration der Verwandlung von Juan Manuel Pedraza [2005] verwendet. Juan Manuel Pedraza visualisiert die Verwandlung Gregors aus der Perspektive Gregors. Deshalb sieht der Betrachter nur, was Gregor sieht.



[Pedraza, Juan Manuel 2005]

Das Bild Pedrazas betont, dass die Verwandlung prinzipiell aus Gregors Blick betrachtet, eingeschätzt, kommentiert werden muss. Er ist der Betrachter seiner eigenen Verwandlung. Deshalb begreift er allmählich, dass sein merkwürdiger Körper eine Verfremdung ist. Radikaler ausgedrückt: eine Selbstverfremdung. Sein Zimmer ist immer noch „ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 93], während er wie ein „ungeheures Ungeziefer“ aussieht. Er sieht seinen „gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 93]. Die Verwandlung intensiviert das Gefühl Gregors, dass er seine Heimat (seinen früheren Körper) verloren hat. Eine solche Heimatlosigkeit verschlimmert seine Isolation und dazu seine Immobilität. Tatsächlich ist sein neuer Zustand eine Regression auf die Welt der Empfindlichkeit.
Ergänzende Fragen zu *Die Verwandlung* stellt die nächste Re-Adressierung in einem Werk eines anonymen Zeichners aus dem Jahr 1976.

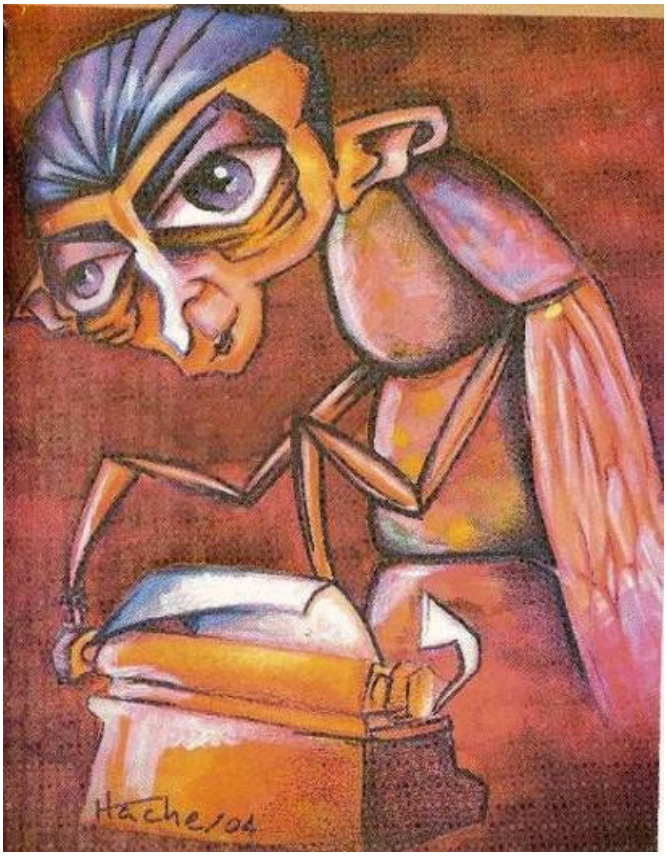
[128] Der Film *La broyeuse de coeurs* von Léontine Massard 1913 und das Gemälde von *Dame mit Hut und Federboa* von Gustav Klimt 1909 wurden in Kapitel II als intermediale Quellen der Pelzdame Kafkas in der *Verwandlung* kommentiert. Kafka habe solche Figuren aus Illustrierten herausgenommen und transformiert, wie Gregor Samsa deutlich zeigt.

[Unbekannter Zeichner, 1976]

Hier wurde die Verwandlung Samsas als Müdigkeit dargestellt, deren Ursache sein Beruf sein könnte. Samsa war Reisender und beschwerte sich bitter darüber, diese Arbeit machen zu müssen: Das Jammern Gregors wird vom obigen Bild interpretiert.

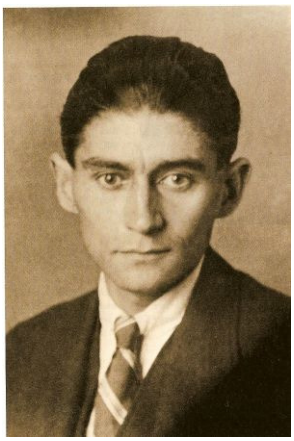
> „Ach Gott“, dachte er, „was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!
>
> [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 94]

Die Krawatte und das gestärkte Hemd zeigen die Härte der Arbeit, die freundliche Verstellung des Vertreters, die ihm den Hals versteift. Die Hemdstreifen verlängern sich bis zum Gesicht und lösen die Physiognomie auf. Steht diese sich in Auflösung befindliche Physiognomie für die innerliche Weigerung Samsas, weiter dieser Arbeit nachzugehen? Hier ist die Verwandlung Unzufriedenheit, Bitterkeit, Unwohlsein. Samsas Beruf wurde ihm unerträglich. Er arbeitet nur weiter, weil er das Geld braucht, weil Gregor Samsa seine ganze Familie (Vater, Mutter, Schwester) ernähren muss. Ein Bruch mit seiner familiären Verpflichtung würde für Gregor bedeuten, dass er ein bösartiger Mensch werden würde. Ein anderes Verfahren der Veränderung der Apparatur von Text in Bild stellt die Mischung von Kafka-Elementen dar. Es geht um eine visuelle Deutung der Werke Kafkas, die aus unterschiedlichen Zitaten besteht, d. h. eine Zeichnung, die Anspielungen auf mehrere Werke Kafkas macht. So wie in ‚microcuentos kafkiano’ oder in literaturwissenschaftlichen Interpretationen geht man davon aus, dass sie für das Werk Kafkas irgendeinen klaren Sinn generieren können. Der Interpret bzw. der Illustrator verbindet Figuren, Elemente, Szenen der Werke Kafkas, um eine solide Interpretation kohärent montieren zu können. In der Farbzeichnung von Hache Holguín [2004] geht es nicht nur um eine bloße Darstellung einer Szene *Der Verwandlung*. Sie bezieht sich auch auf Bildzeugnisse, Tagebücher und andere Werke Kafkas.



[Hache Holguín, 2004]

Holguíns Montage stellt eine hybride intermediale Figur dar. Der Kopf ist eine Bearbeitung des letzten Fotos Kafkas. Dieses Foto ist in der Kafka-Rezeption ein Mythos geworden. Es sei ein Dokument sowohl des psychologischen als auch des existentiellen Zustands des Autos. Die Aufnahme zeige den von Tod Gezeichneten [Wagenbach, 1973]. Daneben zitiert Wagenbach auch die Worte des Arztes und Freundes Kafkas, Robert Klopstock, der vom „tierischen Piepsen" Kafkas [Wagenbach, 1973, S. 152] gesprochen habe. Tatsächlich hatte die Tuberkulose den Kehlkopf Kafkas angegriffen, als Kafka z.B. den Text *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* geschrieben und korrigiert hat, in dem Josephine satt singen zu können, piepst. Diese Verknüpfungen zwischen Bildzeugnissen und Texten sind Sinngenerierungen, die Kritiker und Leser häufig machen, um Kafkas Literatur auf irgendeine Weise kulturell aneignen und semantisch prozessieren zu können. Die Kritik hat ein bestimmtes Bild von Kafka popularisiert und weltweit bekannt gemacht: dass Kafka, wie seine Figuren, ein tierhaftes Aussehen gehabt habe. Kafka sah nicht tierhaft aus. Sein tierhaftes Aussehen auf den Lichtbildern ist sowohl ein Effekt der damaligen photographischen Einrichtungen, als auch eine spätere semantische Konstruktion, die grundsächlich von seinen Texten ausgeht, wo Kafka solche tierhaften Figuren beschrieb.



[Kafka 1923, Berlin]

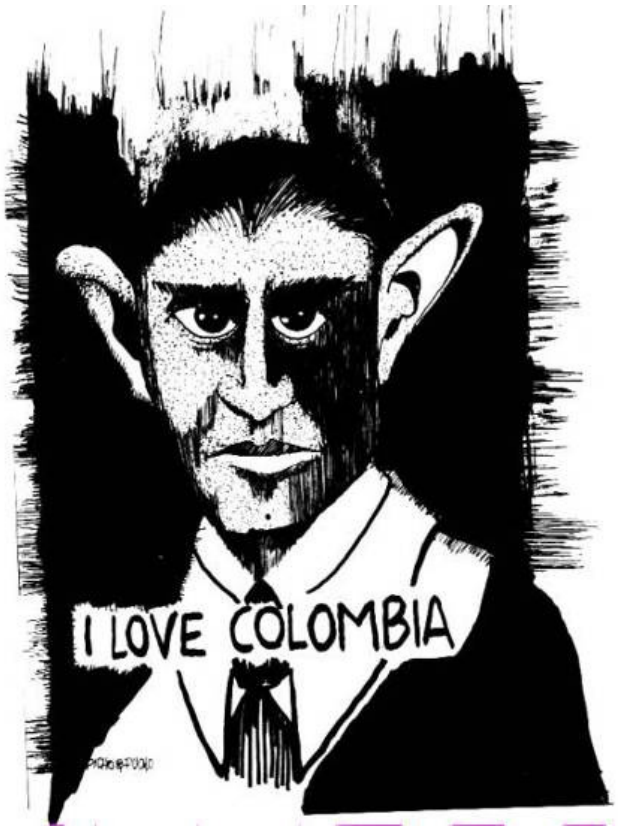
Benjamin hatte bereits in *Kleine Geschichte der Photographie* [1931] darauf hingewiesen, dass die Lichtbilder durch ihre Apparatur eine gewisse Verfremdung und dazu eine sichtbare statische Traurigkeit auf die Photographierten übertragen. Die damaligen photographischen Ateliers prägten mit ihren Kulissen und mit der steifen Haltung der Photographierten (wegen der Expositionsdauer) eine zweideutige Semantik, die „zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten" [Benjamin, 1931, Bd. II, 1, S. 375]. Der unbekannte Photograph inszeniert mit Hilfe der dunkelhellen Sepienfarben eine relativ harte Erscheinung, die dank der Frisur und der Kleider die Stirn und die Ohren hervorhebt. Auf dieser photographischen Inszenierung ist Kafkas Haaransatz tief in der Stirn und dies wirkt zusammen mit den buschigen schattigen Augenbrauen und abstehenden Ohren leicht animalisch, äffisch oder sogar fledermausig. Diese Deutung des letzten Lichtbildes Kafkas ist eine klare Sinngenerierung, die dem kulturellen Gedächtnis erst durch mediale Migrationen gelungen ist[129].
Nach medialen Migrationen der Bildzeugnisse und Werke Kafkas operiert Holguíns Montage. Er kombiniert Elemente unterschiedlicher medialer Provenienz und inszeniert damit einen Sinn für Leben und Werke Kafkas. Er geht auch von der ‚tierischen Erscheinung Kafkas' aus: Er reproduziert den Haaransatz tief in der Stirn, die äffische Frisur, den traurigen Blick, die buschigen schattigen Augenbrauen und die abstehenden fledermausigen Ohren. Er intensiviert und übertreibt diese Charakteristiken mit blauen, roten, weißen Strichen, damit die Härte der Arbeit hervorkommt: Die Ringe um die Augen drücken dazu Schlaflosigkeit aus. Wie Literaturinterpreten, Künstler und Biographen Kafkas schlägt Holguín hier eine Verbindung zwischen Leben, literarischer Tätigkeit und Werken Kafkas. Holguín wendet die Beschreibungstechnik Kafkas an. Es handelt sich um *Eine Kreuzung* [Kafka, 2000, Bd. VI, S. 93], d.h. eine Mischung von zwei Wesen: Mensch und Tier. Gregor Samsa trägt den Kopf seines Autors und den Körper eines Insekts. Die Kreuzung von Lamm und Katze ist als Vorbild zu verstehen. Beide Arten schließen sich nicht aus. Ihre Darstellungen ergänzen sich, um ein gemeinsames Ziel zu erreichen: Sie beschreiben und erfinden ein unbekanntes Lebewesen. Der

[129] Dieses Lichtbild aus dem Jahr 1923 ist das am häufigsten zitierte und transformierte in der medialen Migration der Werke Kafkas überhaupt. In der Malerei sind mehrere Porträts Kafkas bekannt: Hans Fronius [1937], Friedrich Feigl [1940], Roger Loewig [1977]. In der Literatur gilt das letzte Foto Kafkas als Vorlage für viele Erzählungen und Romane über Kafka, z.B. *A Friend of Kafka* [Isaac B. Singer, 1970], *Respiración artificial* [Ricardo Piglia, 1988] und *I Always Wanted You to Admire My Fasting or Looking at Kafka* [Philip Roth, 1973]. Im letzten Werk wird das Foto ‚genau' beschrieben: „Sein Gesicht ist scharf geschnitten, knochig, das eines Fuchses: hervorspringende Backenknochen, die umso mehr ins Auge Fallen, als er keine Koteletten trägt; die Ohren wie Engelflügel geformt und gegen den Kopf gerichtet, der eindringliche Blick der Kreatur, unruhig und gelassen zugleich – ungeheure Angst und ungeheuere Kontrolle, der einzig sinnliche Zug: das schwarze Haar des Levantiners, das wie ein Tuch dicht um den Schädel liegt; der Nasenrücken zeigt einen vertrauten jüdischen Zug, die Nase selber ist lang, zur Spitze hin ein wenig breiter". [Roth, 1973, S. 1] Das Bild ist auch Vorlage für das Gedicht López Raches [2001a] und für das Gemälde Luciano Jaramillos *Kafka* [1983]. In jenen Bearbeitungen erhält es eine neue Semantik.

Kopf nach Holguín Illustration denkt und liest; das Ungeziefer schreibt. Der tierhafte Kopf passt zu dem menschlichen Ungeziefer. Sie sind eng miteinander verbunden und zwar durch die Schreibmaschine. Tatsächlich erscheint die Maschine auf der Montage Teil des lebendigen hybriden Wesen zu sein. In der Symbolik Kafkas wird dieses Hybridwesen als „eigentümliches Tier“ [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 93] bezeichnet. Nach der Zeichnung Holguíns kann das Schreiben bzw. die Schrift sowohl Ursache für die Verwandlung bzw. die Kreuzung als auch als Befreiung daraus betrachtet werden. Nicht ganz hat sich Samsa ins Ungeziefer verwandelt. Die künstlerische Tätigkeit gibt ihm immer noch ein menschliches Angesicht. Oder doch umgekehrt?: Schreiben als Verwandlung vom Mensch in ein hybrides tierisch-menschlich- maschinelles Wesen, das krank ist, weil es schreibt, und das geheilt wird, wenn es schreibt. Schreiben ist, auf Holguíns Montage, Befreiung vom Alltag und gleichzeitig harte, krankhafte Arbeit. Die Quellen dieser Gedanken hat Holguín in Tagebüchern und Briefen Kafkas gefunden. Da heißt es z.B.:

> Die Lust, für das Schreiben auf das größte menschliche Glück zu verzichten, durchschneidet mir unaufhaltsam alle Muskeln. Ich kann mich nicht frei machen.
>
> [Kafka, 1967, S. 460]

Als letztes Beispiel der Veränderung der Apparatur eine freie Bearbeitung desselben Photos von 1923.



[Díaz, Robinson, Bildbuchumschlag 1999]

Nach Benjamin erhält ein Kunstwerk durch Reproduktion einen neuen Kontext, den es vorher nicht kannte, weil es eine neue mediale technische Einrichtung erfährt. So stellt auch jede Interpretation eine Form der Migration des Werkes dar. Kafkas Dichtungen und Bildzeugnisse migrieren aus dem Kulturraum Prag in den kolumbianischen dank einer neuen Apparatur. Das satirische kolumbianische *Manual de autoayuda para el suicida* von Robinson Díaz [1999], der für sein Handbuch auch diesen Bilderbuchumschlag gezeichnet hat, zeigt Kafka als Fan von Kolumbien, einem Land der irren Gewalttäter und absonderlichen Erscheinungen, von denen Kafka offenbar selbst eine sein soll. Betrachtet man diese Zeichnung von Robinson Díaz aus den Perspektiven von Benjamin und Jäger, versteht man, inwiefern die Diskussion über die mediale Migration bzw. Transformation eines Werkes entscheidend für die Rezeption und die Interpretation sein kann. Reproduktionen eines Werkes in Form von Zitaten, Anspielungen, Paraphrasierungen – sei es im ursprünglichen oder im fremden Medium – sind grundlegende Verfahren jedes Interpretationsakts. Dass die Zeichnung von Robinson Díaz, Texte und Selbstzeugnisse von Kafka neu und anders lesbar machen kann, bedeutet, dass sie für Kafkas Werk einen Sinn generiert. Dieser Sinn ist Folge der Transformationen des ursprünglichen medialen Charakters des interpretierten medialen Produkts. Interpretationen der Werke Kafkas sind – und nicht nur in Kolumbien – Re-Adressierungen, Aktualisierungen innerhalb eines Traditionszusammenhangs (Diskurse, Ideologien, soziale Werte, etc.) mit Hilfe eines Mediums. Die Geschichte der Kafka-Rezeption in Kolumbien besteht aus den medialen Transformationen seiner Werke. Es handelt sich um Nachdichtungen in Medien, die sich an ein anderes Publikum wenden und für ein anderes kulturelles Spektrum kodiert werden.

5. Verfahren der medialen Migration (III): Diskurseinbettung / Diskursumbettung

Das dritte Verfahren der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien soll an dieser Stelle „Diskurseinbettung“ bzw. „Diskursumbettung“ genannt werden. Diskurs wird hier sowohl im Sinne von Foucault als auch nach einer sprachwissenschaftlichen Perspektive [Ducrot, 1988] verstanden. Foucault definiert den Begriff folgendermaßen: „On appellera discours un ensemble d’énoncés en tant qu’ils relèvent de la même formation discursive.“ [Foucault, 1969b, S. 153]. Während Foucault die Aussagen aus ihren sozialen Produktionsbedingungen zu rekonstruieren versucht, schlägt Ducrot vor, den Sinn in der Aussage selbst zu finden: „lo que interesa es lo que está en el enunciado y no las condiciones externas de su production“ [Ducrot, 1988, S. 17].
Die Einbettung eines Werks in einen Diskurs, d.h. es durch einen Diskurs lesbar zu machen, ist eine kognitive Tätigkeit, die nicht nur mit medienspezifischen Elementen und Strukturen an sich zu tun hat, sondern auch mit deren sozialem Gebrauch. Medienwissenschaftlich formuliert: Deutungsmuster und Wahrnehmungen der Medien prägen die kognitiven Funktionen des Menschen so stark, dass sie im jeweiligen sozialen Kontext als Wahrheitskriterien – nach Foucault als „Aussagen“ – geltend gemacht werden und von Personen und Institutionen beherrscht und gefestigt werden, indem sie über lange Zeiträume gelehrt, gelernt und durch mediale Produkte verbreitet werden. Diese mediale Prozedur kann eindeutig beschrieben werden, obwohl sie durch mehrere Faktoren zustande kommt: Kafka-Interpreten bzw. Kafka-Benutzer in Kolumbien wenden Aussagen der bereits im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Diskurse an, um Werke Kafkas zu deuten. Neue Diskurse entstehen nicht plötzlich. Sie sind Resultat einer technischen und symbolischen Entwicklung. Daher sind sie abhängig von Apparaturen und Symbolsystemen. Sie sind Ausdruck der Produktionsmittel und entsprechen dadurch ihrem historischen Index. Dennoch kann der Diskurshistoriker die Spuren (Aussagen) eines Diskurses in verschiedenen medialen Produkten und in unterschiedlichen Epochen finden, je nach dem Grad der Naturalisierung, den ein solcher Diskurs im Laufe seiner Entwicklung erreicht hat.
Symbolsysteme, Apparaturen und Diskurse wirken, wie oben schon angeführt, bei der Sinngenerierung der kulturellen Produkte immer untrennbar miteinander und ineinander. Alle drei

medialen Komponenten beeinflussen die Lesbarmachung [130] der Werke Kafkas in unterschiedlichem Maß, abhängend von den spezifischen medialen Bedingungen und Möglichkeiten des medialen Produkts, welches Werke Kafkas transformiert. Im Folgenden werden drei Diskurse präsentiert, die Werke Kafkas mit lokal geprägten Debatten semantisch aufladen. Für die kulturelle Semantik ist besonders auffällig, dass diese drei Diskurse unterschiedliche kulturelle Anwendungen von ‚lo kafkiano' betreiben, obwohl alle drei über ein ähnliches soziales Phänomen, die küntlerische Tätigkeit, reflektieren und sich parallel entwickeln. In den letzten fünfzig Jahren[131] entstanden zahlreiche mediale Produkte, die dieses Phänomen in und mit verschiedenen Diskursen in Kolumbien thematisieren. Es haben sich drei Diskurse als bestimmend herauskristallisiert, die für die Entwicklung der kolumbianischen Kunst entscheidend waren. Diese drei Diskurse werden im Folgenden an einigen repräsentativen Aussagen rekonstruiert.

Foucault spricht von Diskursbegründern, wenn er sich auf die Entdecker der modernen Wissenschaften bzw. ihrer Disziplinen bezieht. Diskursbegründer sind „fondateurs de discursivité" [Focault, 1969a, S. 310], d. h. sie kreieren „un certain mode d'être du discours" [Focault, 1969a, S. 301]. Sie entwickeln eine neue Denkweise (eine andere Logik), indem sie die vorhandene Denkweise anders strukturieren und organisieren. Sie brechen nicht nur mit alten Paradigmen, sondern kreieren eine Basis für Neues: Diskursbegründer sind nicht nur die Autoren ihrer Werke, sondern „Ils ont produit quelque chose de plus: la possibilité et la règle de formation d'autres textes." [Foucault, 1969a, S. 311].

Es ist nicht möglich, so ohne weiteres von Diskursbegründern in Kolumbien mit Bezug auf Kafkas Wertke zu sprechen. Die Aussagen jener Diskurse, die Kafka in Kolumbien interpretieren, sind nicht unbedingt ‚kolumbianisch'. Im Gegenteil, ihre Aussagen kommen aus unterschiedlichen Ländern und von verschiedenen Denkern und haben unzählige anonyme Autoren, in Sinne Foucaults. In der Geschichte der Diskurse ist, wie Benjamin erklärt, die ganze Kultur in ihrem medialen Charakter verkettet. Menschen wiederholen ständig fremde Aussagen und Diskurse. „Los sociólogos han mostrado que todas nuestras palabras son en gran parte la simple reproducción de discursos ya escuchados o leídos." [Ducrot, 1988, S. 16] In der Kunst und in der Literatur sind Diskurse zu finden, deren Legitimität nicht verloren geht und deren Logik immer wieder zurück gewonnen und angewendet werden kann. Künstler benutzen Aussagen, deren jahrhunderte alte diskursive Herkunft ihnen unbekannt ist. Dies ist so, weil Diskurse auf technischen Plattformen und in Symbolsystemen gespeichert werden und deren mediale Produkte im Laufe der Zeit weiter modifiziert werden, um neue „Formationsregeln" für andere Werke zu ermöglichen. Als Denkmodelle, Deutungsmuster und Formate sind Diskurse jeder Zeit abrufbar und an die neuen sozialen und technischen Bedingungen anpassbar. Tatsächlich lassen sich mediale Produkte verschiedener Epochen in einen einzigen Diskurs einordnen. Oder umgekehrt: Mediale Produkte einer Epoche bzw. Werke eines Künstlers können in unterschiedliche Diskurse eingeordnet werden. Und deshalb darf man nicht den Fehler begehen, anzunehmen, dass der Sinn eines Kunstwerks auf einen einzigen Diskurs reduziert werden könne. Das Kunstwerk an sich ist kein Diskurs. Es kann wegen seines medialen Charakters mehrere Diskurse vermitteln und, je nach Epoche und Technik, einen Diskurs mitbegründen. *El Quijote* von Cervantes und *Las meninas* von Velazquez sind laut Foucault [1966] Beispiele dafür.

Was bezüglich Kafkas kolumbianisiert wird, ist die Aktualisierung der Diskurse, die Debatten. Genannt werden können die Begründer der Debatten, nicht aber die Begründer der Diskurse. Nach Foucault [1969b] ist die Erforschung der Geschichte eines Diskurses wesentlich eine

---

[130] Jägers Theorie lässt sich mit Foucault dahingehend ergänzen, dass die Diskurse tatsächlich den Sinn erscheinen lassen: Die Aussage ist „une fonction qui croise un domaine de structures et d'unités possibles et qui les fait apparaître, avec des contenus concrets, dans le temps et l'espace" [Foucault, 1969b, S. 115].

[131] Gabriel García Márquez schrieb mit *La tercera resignación* (1947), die älteste kolumbianische Bearbeitung von Kafka, Luz Helena Cordero *Kafka* (2007) dagegen die jüngste. Dazwischen wurden zahllose andere Produkte in allen Medien über Kafka hergestellt: Literaturkritische Arbeiten, Inszenierungen, Zeichnungen, musikalische Kompositionen, u.a.. Klassifiziert werden die Aussagen dieser medialen Produkte in drei Diskursen, die repräsentativ für die kolumbianische mediale Migration der Werke Kafkas sind.

empirische Arbeit. Das heißt sie ist möglich, wenn man die Residuen seiner Aussagen in den medialen Produkten lokalisiert. Daher werden hier kernhafte Aussagen von Lesern, Literaturkritikern, Institutionen, Künstlern, u.a. verglichen, die Werke Kafkas zunächst in einen Diskurs eingebettet haben, sie dann umetikettiert und sie schließlich kolumbianisiert haben.
Kafka gilt in Kolumbien als Anreger von Diskursen. Seine Werke sind „Möglichkeit" und „Formationsregel" anderer Werke. Sie sind keine Diskurse an sich, sie evozieren Denkweisen und neue Formate. Die Bearbeitungen seiner Werke durch mediale Produkte haben in Kolumbien tatsächlich Diskurse über Literatur hervorgerufen, die vor der Begegnung mit Kafka keine entscheidende Rolle in Kolumbien hatten oder ganz und gar unbekannt waren. ‚Lo kafkiano' in Kolumbien kann von diesem Gesichtspunkt aus hauptsächlich in drei semantischen Konstellationen lesbar gemacht werden.
Im Folgenden wird sich diese Arbeit mit einigen wenigen der zahlreichen kritischen Texten befassen, die Kafka gewidmet wurden. Diese Texte erscheinen repräsentativ, um die Rekonstruktion der ausgewählten Diskurse zu behandeln. Diese literaturkritischen Arbeiten werden in der Folge mit anderen medialen Produkten verglichen, in denen die Residuen des jeweiligen Diskurses anwesend sind, um zeigen zu können, inwiefern sich Diskurse und Produkte verschiedener medialer Provenienz gegenseitig beeinflussen.
Die Arbeiten der Literaturkritik, die kommentiert werden, beschäftigen sich vorwiegend mit der Fragestellung, was Wirklichkeit in den Werken Kafkas bedeutet. Diese Fragestellung – per se schon eine Aussage, hervorgehoben aus den vielen, die die kolumbianische Kafka-Literaturkritik und Kafka-Interpretation behandelt haben – führt die Diskussion auf ein breiteres Terrain und zwar das der poetologischen Reflexion: Was ist Literatur und Kunst überhaupt? Um Antwort darauf zu geben, steuert die Mehrzahl der Kafka-Bearbeitungen vor allem drei Diskursrichtungen an: Kafka als „escritura parasitaria", „escritura identitaria" und „escritura sangrada". Die drei Diskurse überschneiden sich in Kolumbien, werden jedoch im Weiteren getrennt vorgestellt.

5.1 ‚Lo kafkiano' als „escritura parasitaria"

‚Lo kafkiano' wird in Kolumbien als literarische Parasitierung [132] in zwei verschiedenen Hinsichten definiert: 1. Als reescritura fremder Texte (Mythen, Märchen und u. a. Dostojewski). 2. Als reescritura eigener Werke, Zeichnungen und Selbstzeugnisse. Kafka hat alle beiden literarischen Verfahren angewandt. Die Kafka-Bearbeiter in Kolumbien nehmen sich Kafka als Vorbild und praktizieren die Formationsregeln dieser Prozeduren. Beide Verfahren dienen bestimmten neueren kolumbianischen Werken, die Kafka angeregt hat. Beide Sichtweisen entwickeln eine Literatur oder eine Kunst, die sich von anderen Diskursen über Kafka, wie zum Beispiel als Teil des Judentums, offensichtlich unterscheiden. Einige Beispiele dieser Diskurseinbettungen, die Werke Kafkas transformiert und ausgelegt haben, sollen ausführlich kommentiert werden.
Es war Pedro Gómez Valderrama, der bei drei Gelegenheiten das Werk Kafkas in den Kontext der „reescritura" stellte. Er fügte 1957 und 1961 in seine Anthologien von kurzen und „außergewöhnlichen" Erzählungen als Beispiele für die reescrituras zwei Erzählungen von Kafka ein: *La espada* und *El silencio de las sirenas*. Auf gleiche Weise verfuhr er anlässlich des hundertsten Geburtstags Kafkas, zu dem er eine Antologie von *Seis cuentos breves*[133] [Gómez Valderrama, 1983] erstellte. In diesen drei Zugriffen auf Kafka beschäftigte sich Gómez Valderrama mit einem zentralen Aspekt des Gesamtwerkes: der Überraschung, die im Leser die Unbestimmtheit der Gattung hervorruft bzw. die Kreuzung von Gattungen. Nicht nur auf Grund seiner Lektüre von Borges, der eine Definition der phantastischen Literatur vorschlägt und auch Kafka darunter subsummiert, sondern zum Großteil, weil die Appellstruktur der Texte Kafkas den

[132] Vgl. zu dieser Formulierung Jacques Derrida, „Signatur Ereignis Kontext" [1967/2004], Jorge Mario Mejía Toro, *De la escritura parasitaria* [1996] und Ludwig Jäger „Strukturelle Parasitierung" [2006].
[133] Die adaptierten und ausgewählten Texte Kafkas heißen „Los leopardos", „Prometeo", „Pequeña fábula", „Poseidón" und „El buitre".

Eindruck des Phantastischen hinterlässt[134], verknüpfte Gómez Valderrama die Legende, die Parabeln, die Märchen, die Schauermärchen, die Alpträume, die Geschichten von Teufeln und die Mythen mit dem, was er, nach Borges, kurze und außergewöhnliche Erzählungen nannte. Diese neue Kategorie oder literarische Gattung, die bis dahin als etwas Randständiges, Unfertiges, als etwas zwischen der Notiz und der Anekdote verblieben war, stieg plötzlich und mit großer Klarheit als eine spezielle Form der Literatur auf: als der micro-cuento. Ein micro-cuento ist eine hybride Gattung zwischen den Genres und erlaubt die aktive Teilnahme des Empfängers, der ihn mit einer gewissen Freiheit weiter dichten kann, um so zu seinem Mitschöpfer zu werden. Bei Gómez Valderrama ist das Miterschaffen keine bloße Metapher, sondern eine echte Definition, was Literatur überhaupt sein sollte: reescritura von alten und modernen Texten.

Für ihn war der erste ‚reescritor' (Nachdichter) Kafkas Max Brod, denn dieser hatte aus einer Gesamtheit von Texten einige für ihn besondere herausgesucht, hatte ihnen in vielen Fällen einen Titel gegeben oder sie in einen neuen Kontext gestellt. Keine der von Gómez Valderrama ausgewählten Erzählungen wurde von Kafka selbst veröffentlicht, sondern von Max Brod. Ihre Verbreitung verdankte sich Brod, seinem Testamentsvollstrecker, der unter vielen kurzen Texten, die Kafka im Laufe seines Lebens verstreut in Notizbüchern zurückgelassen hatte, einige aufbewahrt hatte. In einigen Fällen, auch wenn es zwei verschiedene Versionen gab, wählte Brod für seine Herausgeberschaften nur einen aus – den, der ihm am besten gefiel. So geschah es zum Beispiel mit der *Kleinen Fabel* [Kafka, 2000, Bd. 7, S. 162-163], deren verschiedene Varianten bis heute nicht in Kolumbien veröffentlicht wurden, so dass die Kolumbianer in ihrem Land nur auf die von Brod präferierte Zugriff haben. Zusätzlich betitelte Brod alle Texte, die in den Manuskripten Kafkas keinen Titel bekommen hatten. Mit anderen Worten, Brod folgte Kafkas Methode hinsichtlich dessen, was hier als literarischer Parasitismus bezeichnet wird, also die Literatur als Nachdichtung, Adaption und „reescritura" in Schrift 1) und in Schrift 2). Denselben Weg schlug Borges in seinen Anthologien der phantastischen Literatur ein. Wenn er in seinen Text Kafka mit einbezog, handelte es sich normalerweise um das Fragment eines größeren Werkes (Roman, Erzählung), dem er einen neuen Titel gab und das er in einen neuen kommunikativen Kontext stellte, denn es erschien umringt von anderen, Kafka fremden Texten, die jedoch, Borges zufolge, mit ihm in Beziehung gesetzt werden können. Zum Beispiel ein Text, *Un animal soñado por Franz Kafka* aus *El libro de los seres imaginarios* (1957) ist ein Fragment, das zu einem der drei Versionen eines Romanprojektes gehört, die Kafka nicht vollendete, und welches Brod 1953 *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* nannte [Kafka, 2000, Bd. 7, S. 14-46][135]. Gómez Valderrama führte die Arbeit seines Vorgängers Borges fort. Aus den *Diarios* wählte er ein Fragment und nannte es *La espada* [Kafka, 2000, Bd. 11, S. 71-72]. Aus den *Aforismos*, wählte er die Nummer 20 und betitelte sie *Los leopardos*[136] [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 231].

Die Möglichkeit, dass diese *Miniaturen* – um einen Begriff von Müller [2003, S. 10] zu benutzen – als phantastische Literatur gelesen werden konnten, erschien Gómez Valderrama als folgerichtig. Er wies darauf hin, dass: „el tiempo en que se escogen [los cuentos] es definitivo" [Gómez Valderrama, 1961, S. 141] und erläuterte, welches seine Leser/Schriftsteller-Strategien waren, die ihn zu dieser Idee geführt hatten. Zunächst: „la afición a coleccionar, en el cuaderno de apuntes, aquellas historias marginales que aparecen de pronto, con azar de hongos, a veces sin y otras contra la voluntad del autor, en un ensayo, en una novela, en un libro de historia." [Gómez Valderrama, 1961, S. 141]. Dieses Geständnis des Lesers als Komplize, der sich gedrängt fühlt, Gelesenes neu zu schreiben, beschreibt auf eindringliche Weise Schriften Kafkas selbst. Was wäre diese „Vorliebe, im Notizbuch zu sammeln", ohne die spielerischen und genussträchtigen Aktte Kafkas, Hefte über Hefte mit Passagen, Notizen, Aphorismen, Szenen, micro-cuentos zu füllen? Bei der „Vorliebe" Kafkas handelt es sich um den Akt des Schreibens aus einer inneren Notwendigkeit und einem Staunen, denn die Geschichten „erscheinen plötzlich", wie Gómez

---

[134] Wie bereits erwähnt, sah Benjamin eine Verbindungen zwischen Kafka, Märchen und Mythen. [Benjamin, 1934a].

[135] Die Beziehungen zwischen Borges und Kafka wurden von Piedad Bonett ausführlich kommentiert. [Bonett, 1999]

[136] Ein Stück weiter geht der brasilianische Schriftsteller Moacyr Scliar [2000]. Er übersetzte Aphorismen und schrieb darüber einen Roman, in dem sein Großvater das Manuskript der Aphorismen von Franz Kafka bekommen haben soll.

Valderrama sagte. Zudem sind es „Geschichten am Rande", dazu unvollendete, kaum vorgeschlagene, oft angestoßen durch die Lektüre eines anderen Textes. Es überrascht die Ehrlichkeit von Gómez Valderrama: Er hätte Geschichten in Anthologien „einige Male ohne und andere gegen den Willen des Autors" veröffentlicht. Ohne und gegen den Willen des Autors wurden die micro-cuentos Kafkas von Brod, Borges und Gómez Valderrama veröffentlicht. Ohne und gegen den Willen des Autors erschienen diese micro-cuentos in Zeitungen, Briefen, in Romanen, in Erzählungen, in anderen medialen Produkten in Kolumbien.
Die Kreuzung oder Gattungsunbestimmtheit der Werke Kafkas hebt die Diskussion auf eine andere Ebene. Wenn sich die literarische Paratisierung, d.h. die Widerverwendung alter und neuer Werke, auch in „einem Aufsatz, in einem Roman, in einem Geschichtenbuch" finden lässt – Kafka würde hinzufügen: einem Bericht, einem Strafgesetzbuch, und Borges: philosophischen Werken, heiligen Büchern – dann sind die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen, anderen Textsorten und fremdmedialen Formaten sehr vage definiert oder sogar abwesend. Ein anderer Hinweis für die kausal evolutionäre Sichtweise der Textgattungen wäre, dass die Schrift als Medium, auf welchem Feld auch immer, der Wissenschaft, der Technik, der Philosophie oder der Geschichte, mannigfache literarische Möglichkeiten und Formationsregeln anbietet.
Die literarischen Möglichkeiten und deren Formationsregeln nennt Gómez Valderrama „el placer de lo narrativo". Abgebrochene Kürze und kantig Fragmentarisches ist geradezu essentielle Bedingung dieses Genusses: es muss sich nicht um ein „relato completo y acabado" handeln, viel verheißungsvoller sind "un matiz, de un rasgo, de la presencia secreta de un elemento inasible" [Gómez Valderrama, 1961, S. 141]. Unbegreifbares wie Odradek oder das Schwert am Rücken des Träumenden [137] um Beispiele aus Kafkas Erzählungen zu nennen. Einige thematische Charakteristika werden an späterer Stelle von Gómez Valderrama präzisiert: „El sólo común denominador de los relatos, es el paso del misterio, que puede sentirse en la simple inclinación de un espejo [...]; en la eternidad [...]; en el silencio; o en un cofre cerrado, como *los casos que aquí se inventan o descubren*[138]." [Gómez Valderrama, 1961, S. 142]. Der letzte Ausdruck wurde hervorgehoben, um die Haltung Gómez Valderramas zu betonen: „Fälle, die hier erfunden oder entdeckt werden" will heißen, dass er sich als Mitautor, Miterschaffer der Geschichten sieht, die er herausgibt. In Gómez Valderramas Anthologie herrschen Erzählungen von Träumen und Alpträumen vor, so auch jene von Kafka in *La espada.* Kafkas Geschichte wird eingebettet in solcherart Erzählungen der zeitgenössischen Literatur und der Literaturen aller Zeiten und Länder [S. 141]. Auch wenn er nicht mit dem Vorsatz agierte, die Vorläufer Kafkas zu suchen, wie Borges [1952], spricht Gómez Valderrama in einem späteren Schriftstück [Gómez Valderrama, 1983], von Gustav Meyrink (1868-1932) und von Leo Perutz (1884-1957) in diesem Sinne. Ebenfalls wies er, als er das Buch Jürgen Borns „Kafkas Bibliothek" rezensiert [Gómez Valderrama, 1983], auf die Beziehung zwischen der chinesischen Literatur und der Kafkas hin[139]. Das heißt, er sucht Texte, die aufgrund ihrer geistigen Feinheit, ihrer Art und Weise, das Phantastische darzustellen, reescrituras von alten und neuen Texten sind und Texten Kafkas ähneln. Vorläufer und Nachfolger Kafkas lassen sich daher als „escritura parasitaria" definieren. Und genauso die Werke Kafkas selbst, die reescritura von vielen anderen Werken sind.
Einige spätere kolumbianische Literaturkritiker beschäftigten sich weiter mit der reescritura in Werken Kafkas. Sie thematisieren die Kreuzung von Gattungen und die micro-cuentos ohne Gómez Valderrama zu zitieren. Estanislao Zuleta glaubt wie Gómez Valderrama, dass die

---

[137] Odradek wird in dieser Arbeit ausführlich kommentiert. Siehe 4.3. Was das Schwert angeht, genügt es einige Zeilen davon zu lesen: „Als ich dann vollständig angezogen aus der Türe trat, wichen meine Freunde offenbar erschrocken vor mir zurück. »Was hast Du hinter dem Kopf« riefen sie. Ich hatte schon seit dem Erwachen irgendetwas gefühlt, das mich hinderte den Kopf zurückzuneigen und tastete nun mit der Hand nach diesem Hindernis. Gerade riefen die Freunde, die sich schon ein wenig gesammelt hatten »Sei vorsichtig, verletze Dich nicht« als ich hinter meinem Kopf den Griff eines Schwertes erfasste." (*GW* Bd. 11, S. 72).

[138] Eine Übersetzung dieses Zitats ist notwendig: „Der einzige gemeinsame Nenner der Erzählungen ist der Schritt des Mysteriösen, der sich in der simplen Neigung eines Spiegels erfühlen lässt [...]; in der Unendlichkeit [...]; in der Stille; oder in einem geschlossenen Koffer, wie *die Fälle, die hier erfunden oder entdeckt werden*." [Gómez Valderrama, 1961, S. 142]

[139] Ein Aufsatz von Weiyan Meng über diese Beziehungen „China and Chinese in Kafka´s Works" findet sich in Adrian Hsia (Hrsg.), *Kafka and China*. Frankfurt 1996, S. 75-96.

Diskussion über die Gattung wichtig sei, um das Werk Kafkas als reescritura bzw. Mischung von Gattungen zu verstehen. Beim Analysieren der *Verwandlung* zum Beispiel, fragt er sich, ob der erste Absatz die „convenciones del género" [Zuleta, 1985, S. 103] ankündigt, zu der das Werk gehört, das heißt, bis zu welchem Grad dieses Werk mit einer vom Leser erwarteten Glaubwürdigkeit beginnt. Es könnte, bemerkt Zuleta, „perfectamente verosímil como comienzo de una novela realista", wenn es sich nur um einen Alptraum handelte, womit „comienza a construirse la psicología del personaje". Aber „podría ser verosímil también [...] en un cuento de hadas", aber dann müsste er die Hexe vorstellen, die ihn in ein Insekt verwandelt hat, „para evitar su matrimonio con la princesa". In einem Mysterienroman wäre es „el detective encontraría [...] al científico loco que logró la fórmula capaz de producir semejantes mutaciones". Handelte es sich um ein Werk der phantastischen Literatur, „el mundo entero empezaría a perder su curso habitual. [...] Pero aquí no ocurre nada de eso. Quedamos, por decirlo así, fuera de género" [Zuleta, 1985, S. 103-104]. Die Erwartungen bezüglich der Gattung des Lesers, die von Zuleta erwähnt werden, beschreiben die verschiedenen Sinngenerierungen, mit denen versucht wurde, die Taschenbuchausgaben der *Metamorfosis* in den letzten fünfzig Jahren in Kolumbien zu deuten. Sie stellen, die semantische Veränderung der Werke Kafka in Bild 2), wie oben (Kap. III, 4.2) erklärt wurde, dar. Das ‚außerhalb der Gattung', wie Zuleta formuliert, war eine Erfahrung, die nicht nur Zeichner und Leser in Kolumbien gemacht haben, als sie die *Verwandlung* gelesen haben. Andere Kafka-Interpreten und Leser waren derselben Meinung[140].

Aber, würde Zuleta ankündigen, die Leser von *La metamorfosis* würden sich leider betrogen fühlen: sowohl in Berlin als auch in Bogotá. Alle blieben ratlos, außerhalb der Gattung, denn „no pudieron explicarse la obra" [Zuleta, 1985, S. 106]. Eine weitere Eigenschaft der Werke Kafkas ist, nach Zuleta, ihre Interpertationsbedürftigkeit. Anders gesagt, Werke Kafkas verlangen von Lesern immer eine reescritura. Nur dadurch kann der Leser die sofortige Desillusionierung überwinden, dass das Werk nicht interpretierbar ist. Das nicht Erklärbare, fährt Zuleta fort, besteht in „la intromisión abrupta de un elemento fantástico —terrible, inquietante, cómico o mítico— en un mundo por completo normal, descrito con el máximo rigor" [Zuleta, 1985, S. 104]. Dieses phantastische Element ist 1) nicht nur ein plötzliches Einbringen, das heißt, ohne Grund, ohne Ursprung, ohne Vergangenheit, sondern erscheint 2) in der „völlig normalen Welt", das heißt rational, häuslich, alltäglich. Und mehr noch, es bleibt 3) in dieser Welt, angepasst an deren Regeln. Das Werk Kafkas kann deshalb nicht „en un género que la haga convencionalmente verosímil", eingeordnet werden, denn Kafkas Werk „*re*introduce en plena modernidad los elementos más arcaicos de las literaturas": das Rätsel [Zuleta, 1985, S. 112].

Es waren Guillermo Bustamante Zamudio und Harold Kremer, die 1980 die Zeitschrift *Eúkero* in Cali gegründet haben, die sich besonders mit diesem Thema auseinandergesetzt haben. Die Zeitschrift ist spezialisiert auf micro-cuentos. Die Begründer erklären, dass sowohl der Zeitschriftname als auch die literarische Gattung auf Kafka zurückzuführen sind. „Por qué *Eúkero*? […] El significado de la palabra eúcero (con ‚c') es perteneciente o relativo al mar. [...] Lo de ponerle ‚k' en vez de ‚c' tiene que ver con mi amigo Kremer y nuestra afición de aquel entonces por el senor Kafka." [Bustamante Zamudio, 2002, S. 2] Tatsächlich veröffentlichte die erste Ausgabe von *Eúkero* den micro-cuento Kafkas „La partida" und definiert die speziellen Eigenschaften des micro-cuentos so: Der micro-cuento

[140] Zwei Beispiele dafür. Jean Ruffet, in der Übersetzung von Carlos Rincón, behauptete: „El lector [de la *Metamorfosis*] desorientado, repelido, siente la tentación de abandonar el libro"[Ruffet, 1970, S. 476]. Ähnlich erging es einem der ersten Leser der *Verwandlung* in Berlin, der sich ironisch beim Autor beschwerte: "Sehr geehrter Herr Kafka, Sie haben mich unglücklich gemacht. Ich habe Ihre Verwandlung gekauft und meiner Kusine geschenkt. Die weiß sich die Geschichte aber nicht zu erklären. Meine Kusine hats ihrer Mutter gegeben und die hat auch keine Erklärung. Nun haben sie an mich geschrieben. Ich soll ihnen die Geschichte erklären. Weil ich der Doctor der Familie wäre. Aber ich bin ratlos. Herr! Ich habe Monate hindurch im Schützengraben mich mit dem Russen herumgehauen und nicht mit der Wimper gezuckt. Wenn aber mein Renommee bei meinen Kusinen zum Teufel ginge, das ertrüg ich nicht. Nur Sie können mir helfen. Sie müssen es; denn Sie haben mir die Suppe eingebrockt. Also bitte sagen Sie mir, was meine Kusine sich bei der Verwandlung zu denken hat. Mit vorzüglicher Hochachtung ergebenst. Dr. Siegfried Wolff." [Wolff, 1916]

> se alimenta del poema, del ensayo, de la epístola, del relato, del cine, de la noticia periodística, de la tradición oral. A veces [...] es una simple lista o enumeración. Otras [...] es un híbrido que revela siempre una sorpresa o asombro. Su temática destaca anécdotas, sueños, sátiras, fantasías, humor, pasajes de la historia y la literatura, recrea y adapta fábulas y mitos antiguos. Sus rasgos históricos, la mayoría de las veces, son irreconocibles: no nos da una información sobre la época. El tiempo puede ser fabuloso, histórico, realista. Puede ser escrito y publicado como un poema y terminar como minicuento.
>
> [Bustamante Zamudio und Kremer, 1994, S. 12]

Betrachtet man diese von den Autoren postulierten Eigenschaften des micro-cuentos genauer, finden sich in diesen Produkten der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien viele Charakteristiken von Kafkas eigener Literatur. Texte Kafkas sind reescrituras von Märchen, Mythen, Parabeln, Filmen, Essays, Briefen und mündlich tradierten Geschichten. Ihr Thema sind Anekdoten, Träume, Phantasien, Humoristisches. In Kafkas Texten wird, wie in vielen micro-cuentos, die Epoche, in der seine Geschichten spielen, nicht deutlich definiert. Oft sind die historischen Hintergründe in den Werken Kafkas völlig unerkennbar in ihrer Mischung aus fabelhaften, traumhaften und realistischen Beschreibungen. Und schließlich, seine Texte können als Brief, Aphorismus, Erzählung, Roman, Tagebuch gelesen werden, dann aber auch, dank der medialen Transformation, als micro-cuento, wie zum Beispiel dieser Textfetzen aus den Tagebüchern: „Der Traum von der kranken Frau, der ich im Krankenwagen diene und die mich auf meine Bitte hin prügelt." [Kafka, 2000, Bd. VI, S. 117].
Ángela María Pérez Beltrán rekonstruiert die Ursprünge dessen, was sie „minicuento[141]" [Pérez Beltán, 1997] nennt. Sie liegen in der starken Bindung zwischen der mündlichen Tradition und der Kürze, sowie im Verschmelzen der Gattungen (Anekdote, Fabel, Parabel, Aphorismus, etc.), der philosophischen Spekulation, der Träume und der Beziehungen zwischen Bild und Schrift. Obgleich Kafka Teil dieser Tradition sei, bezieht Pérez Beltrán seine micro-cuentos nicht mit in ihre Anthologie ein, denn sie waren schon als meisterhaft bekannt. Stattdessen wählt sie Texte von Autoren aus, die grob gesagt Kafkas Nachfolger waren (Cortázar, Monterroso, Arreola, Calvino), und Texte von Schriftstellern anderer Epochen und Kulturen, die seine Vorgänger sein könnten, zum Beispiel dieser micro-cuento von Chuang Tzu [Peréz Beltrán, 1997, S. 7], einem Schriftsteller des 3. Jahrhunderts v. Chr.:

> Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Chuang Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Chuang Tzu.[142]

Für die Geschichte des „micro-cuento" erscheint es paradox und geradezu vergnüglich, dass Álvaro Cepeda Samudio meinte, die Meister dieser Gattung befänden sich in den Vereinigten Staaten (Beirce, Hemingway), während sie sich für die Gattungstheoretiker in den Vereinigten Staaten [Shapard und Thomas, 1989] mit Borges, Cortázar und Arreola in Lateinamerika fänden. Calvino [1999] dagegen fand, dass Monterroso[143] dieser Titel gebühre. Monterroso wiederum, dass er Kafka heißen müsse. Und Kafka, womöglich, sagte: Chuang Tzu[144]. Und auch wenn Kafka Cortázar gekannt hätte, wäre er damit einverstanden, dass einer der besten Reinhardt Lettau sei, „der Erzählungen schreibt zwischen Kafka und Borges, ein bisschen von mir einschließend."

---

[141] Um Verwirrungen zu vermeiden, wird hier immer von micro-cuentos geredet, obwohl andere kolumbianische Kritiker verschiedene Benennungen vorschlagen: „cuento breve" [Gómez Valderra], „minicuento" [Pérez Beltrán].

[142] Die erste deutsche Version dieses Textes stammt von Martin Buber und ist enthalten in *Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse.* Insel Verlag, Leipzig 1910, S. 9. Nach der Übersetzung Bubers handelt es sich um einen Ich-Erzähler: „Ich, Tschuang-Tse, träumte einst, ich sei ein Schmetterling". Das Buch war in Kafkas Besitz. [Born, 1983b].

[143] Monterrosos micro-cuento ist weltbekannt: „Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí." [Monterroso, 1959, S. 65]

[144] Günter Wohlfahrt hat mit ausreichender Klarheit nachgewiesen, dass Kafka der chinesischen Literatur, die man hier phantastisch nennt, nicht nur nahe stand, sondern auch die Texte von Tschuang-Tse (Chuang Tzu) las. Man konsultiere dazu den Aufsatz „Zhuanzi übersetzen – oder die Kunst metaphysische Hasen aus einem daoistischen Hut zu zaubern". In: Mónika Schmitz-Emans (Hrsg.) *Transkulturelle Rezeption und Konstruktion.* Synchron, Heidelberg 2004, S. 75-87.

[Cortázar, 2004, S. 603]. Diese Aufzählung zeigt auf besondere Weise wie die Literaturen durch ihre mediale Migration sich verketten und damit die lineare Darstellung der Zeit verneinen. Die mediale Verkettung der Kultur verbindet mediale Produkte aller Epochen und Provenienzen. Insofern wird Traditionelles vor allem dank des Modernen überliefert, „la oralidad pervive en la escritura, la parábola en la historia“ [Rincón, 1993, S. 50].

Eine völlig andere Konzeption der „escritura parasitaria“ proklamieren Mejía Toro [1996] und Jorge Aristizábal Gáfaro [2001][145]. Sie sehen die literarische Parasitierung Kafkas nicht als reescritura, als Nachdichtung von fremden Werken, sondern, und das ist genau der Unterschied, um eine reescritura der eigenen Werke, wobei für Kafka die Trennung zwischen literarischen, nicht-literarischen Werken und Zeichnungen aufgehoben wäre. Kafka hatte nicht nur, worauf Sánchez Trujillo [2005] hingewiesen hat[146], Dostojewski kopiert und paraphrasiert und neu geschrieben, sondern und vorwiegend seine eigene Werke, egal ob es sich um einen Brief an den Vater, eine Tagebucheintragung oder eine Zeichnung handelte: „al escritura kafkiana está hecha de motivos autobiográficos, privados, que, a. se ficcionalizan y b. tal ficción se realiza por sustracción de componentes autobiográficos para generar secuencias en las que intervienen elementos públicos y mucho más universales.“ [Aristizábal Gáfaro, 2001, S. 134]. Die gängige Form der literarischen Parasitierung ist die Verarbeitung von fremden Werken. „El escritor parásito vive a costa de quienes ama […] En una palabra, *describe*.” [Mejía Toro, 1996, S. 1] Kafkas Fall ist dem entgegengesetzt: Er schreibt etwas, um es in einer anderen Fassung (sei es in einem Brief, Tagebuch, Roman oder einer Erzählung) noch ein Mal schreiben zu müssen. Er wiederholt das schon Geschriebene nicht aus Versehen; vorsätzlich variiert er gewisse Strukturen und zwar so häufig und in jedem Werk seiner Werke, dass er Werke jeder medialen Provenienz miteinander verwoben hat. „Kafka lleva al absurdo esa dependencia a fin de que la escritura retorne sobre sí” [Mejía Toro, 1988, S. 19]. Mejía Toro geht so weit zu behaupten, dass Kafka sich nie auf literarische Werke anderer bezieht. Er beziehe sich auf „sí mismo“. Kafka sei „su propia comparación, metáfora de sí mismo“ [Mejía Toro, 1988, S. 20]. Das ‚er selbst' bezieht sich nicht auf die Person Kafkas. Mejía Toro geht von einem schriftlichen künstlerischen Mechanismus aus, der die Basis für Kafkas Werk bilde. Santiago Londoño [1986] gab diesen Mechanismus zeichnerisch wieder. Seine bereits zitierte Zeichnung (Siehe Seite 8) beschreibt, was Mejía Toro mit „escritura parasitaria“ meint. Santiago Londoño verarbeitet Fotos der Familie Kafkas, eine Zeichnung Franz Kafkas vom Goethe-Haus in Weimar und Elemente seiner literarischen Texte, als ob sie zusammen gehörten. Bilder deuten Texte; Texte deuten Bilder. Kafka, nach Londoño, habe alle seine Werke und Bildzeugnisse verbunden und zwar mit der Absicht, sie jeder Zeit montieren, kombinieren, manipulieren zu können. Kafka sei ein „parásito de la experimentación“ [Mejía Toro, 1996, S. 38], ein Meister der Variationen eigener Texte. Daher seien seine *Obras completas* nur eine ‚escritura', die auf sich selbst Bezug nimmt.

Dass Kafka das Schreiben als Beschreiben eigener Werke und Bildzeugnisse praktiziert hat, mache offenkundig, dass er eine künstlerische Strategie benützt habe: „no separar correspondencia y obra literaria“ [Mejía Toro, 1996, S. 55]. Beide ergänzen sich gegenseitig, weil beide Produkte derselben Maschine seien: der „máquina de expresión“ [S. 65]. Zwei Prinzipien lenken diese Ausdruckmaschine. Zunächst: In Werken Kafkas „toda descripción está hecha para engañar al enemigo“ [Mejía Toro, 1996, S. 55]. Und das sei der Grund, warum Kafka nicht aufhörte diesen Mechanismus zu nutzen. Er genießt ihn und spielt damit. Der immer wieder aufs

---

[145] Beide kolumbianischen Kafka-Interpretationen sind reescrituras von Deleuze und Guattari [1975], *Kafka. Pour une littérature mineure.* Mejía Toro [1996] übernimmt ihren Ton und ihre Schreibweise, setzt sich aber mit ihrer Begrifflichkeit auseinander und interpretiert weitere Werke von Nietzsche und Dostojewski. Aristizábal Gáfaro [2001] seinerseits formuliert eine Methodologie aus der Konzeption von beiden Philosophen, die er „psicosemia“ nennt, und wendet sie hauptsächlich auf Werke Kafkas an.

[146] Die vergleichenden literaturwissenschaftlichen Studien von Sánchez Trujillo [1990, 2002, 2005] haben minutiös festgestellt, welche Elemente aus *Schuld und Sühne* in *Die Verwandlung* und *Der Prozeß* von Kafka eingeflossen sind. Es handelt sich um Szenen, Motive, Zitate und genaue Beschreibungen von Zimmern, Personen, Straßen, als ob Gregor Samsa und Joseph K. in San Petersburg gelebt hätten anstatt in Prag. Dieses mediale Verfahren wird von Sánchez Trujillo „el genoma dostokafkiano“ genannt [2005, S. 29] und meint, dass Kafka eine Fortsetzung von Dostojewskis Literatur montiert habe.

Neue benutzte Mechanismus bereite ihm Freude, weil er immer gewinnen dürfe. Er verteidigt seinen Bau vor seinen Feinden, die er selbst durch sein Schreiben kreiert hat. Anders gesagt: er erschafft einen Feind und bekämpft ihn dann, in einem Kampf, in dem nur Kafka selbst gewinnen kann, weil die Regeln schon im Voraus von ihm bestimmt wurden. Er stellt sich als Opfer dar, damit die anderen als Täter dastehen. Aristizábal Gáfaro ist noch plakativer: „Kafka sabe que entre más se humille al sujeto, más evidente es la miseria y el desamparo del opresor." [Aristizábal Gáfaro, 2001, S. 134] Das ist das Schema und Kafka nutzt es unzählige Male, variiert es, immer mit „una intención conscientemente tergiversadora" [Mejía Toro, 1996, S. 59], wie Mejía Toro, Wagenbach zitierend, behauptet. Das zweite Prinzip der „máquina de expresión" ist die Wortverdrehung. Bei ihr geht es nicht um ‚anders sagen' oder um ‚anderes verstehen'. Sie funtioniert wie ein „espectro, imantándose a sí misma, desdoblándose, reescribieéndose, autorrefiriéndose" [Mejía Toro, 1996, S. 61].
Mejía Toro versteht 'lo kafkiano' als literarische Parasitierung, d.h., dass das Schreiben eine autopoietische Tätigkeit sei: Schreiben ist wie eine Korrespondenz, „donde una carta corrobora la otra y puede referirse a ella como testigo" [Kafka zit. nach Mejía Toro, 1996, S. 157]. Aristizábal Gáfaros *Pawlatsche* definiert ‚lo kafkiano' als Bruch, als Zerbrochenes. „Lo kafkiano es fractura, fractura del sujeto, fractura del mundo y fractura del lenguaje." [Aristizábal Gáfaro, 2001, S. 13]. Diesen Brüchen liegen bestimmte „estrategias discursivas[147]" zugrunde, die sowohl in den Briefen als auch in den literarischen Texten wiederholt werden. Aristizábal Gáfaro listet zahlreiche Beispiele dieser textuellen Strategien auf. Das Zusammenspiel der immer wieder angewendeten Strategien zeigt nach Meinung von Aristizábal Gáfaro das Prinzip, auf der die Art zu schreiben Kafkas beruht. Weiter wies Aristizábal Gáfaro darauf hin, dass er alle diese Strategien in *Carta al padre* gefunden habe. Deshalb hält er diesen Text (*Brief an den Vater*) für den Schlüssel zum gesamten Werk. So gesehen seien Werke Kafkas eine reescritura von *Brief an den Vater*. Oder *Brief an den Vater* eine reescritura von mehreren literarischen Werken. „De esta manera […] entre la autobiografía del autor y sus obras existen isotopías que de un texto a otro subyacen bajo diferentes elaboraciones sintagmáticas configurando una sucesión de variaciones sobre un cuerpo temático." [Aristizábal Gáfaro, 2001, S. 15]. Als Beispiel für die zahlreichen textuellen Strategien, die Aristizábal aufgelistet hat, wird hier nur eine referiert und zwar in der Szene in der Pawlatsche.
Kafka beschreibt die Szene so:

> Ich winselte einmal in der Nacht immerfort um Wasser, gewiss nicht nur aus Durst, sondern wahrscheinlich teils um zu ärgern, teils um mich zu unterhalten. Nachdem einige starke Drohungen nicht geholfen hatten, nahmst Du mich aus dem Bett, trugst mich auf die Pawlatsche und liessest mich dort allein vor der geschlossenen Tür ein Weilchen im Hemd stehen.
>
> [Kafka, 1994b, S. 121]

Aristizábal Gáfaro teilt die Szene in vier Momente: „1. Observar con asco y envidia la unión sexual de los padres. 2. Recurrir al engano de perdir agua para disputar el placer/sucio. 3. […] Ser sacado de la cama, y 4. Ser aplastado en el abandono en un espacio semipúblico" [Aristizábal Gáfaro, 2001, S. 136]. Diese Makrostruktur wiederholt sich, nach Meinung Aristizábal Gáfaros, „bearbeitet" in vielen Texte Kafkas. Viele Variationen habe Kafka damit konstruiert. Eine davon wird ohne 1. und 2. erzählt, wie in *Der Verschollene*, *Der Prozeß*, *Das Schloß*, *Ein Landarzt*. Aus dem Bett genommen zu werden (3.) und draußen in der Öffentlichkeit verlassen zu werden (4.) sind, so gesehen, entscheidende literarische Rekurse der ‚escritura kafkiana'. Beide Strafen, „desprovistas de la unidades que las preceden, configuran la impresión de lo absurdo" [Aristizábal Gáfaro, 2001, S. 136]. Das Absurde, das Kafka immer wieder dargestellt hat.

[147] Sieht man die Zeichnung Holguíns (Seite 140) an, wird evident, dass der Zeichner die textuelle Strategien dargestellt hat. Die „Ausdrucksmaschine" wird sogar als Bestandteil abgebildet, damit die Tatsache nicht übersehen wird, dass die Werke Kafkas Widerholungen von „textuellen Einrichtungen" sind.

5.2 ‚Lo kafkiano' pour une littérature identitaire

‚Lo kafkiano' hat in Kolumbien einen lateinamerikanischen Identitätsdiskurs angeregt. Da Werke Kafkas in Kolumbien als reescritura von Schrift- und Oralkulturen und als Literatur aus der Peripherie [148] wahrgenommen werden, sind sie als Vorbild für eine nationale bzw. lateinamerikanische Literatur vorgeschlagen worden. Wenn Kafka aus der europäischen Peripherie eine solche Literatur machen konnte, sollten die Lateinamerikaner auch eine revolutionäre nationale Literatur machen, deren Charakteristik sich von der europäischen klar unterscheiden lässt. Die kolumbianische Literatur war in den dreißigen und vierzigen Jahren des letzten Jahrhunderts in einer Sackgasse gelandet: Sie erschöpfte sich in den begrenzten Formen des artifiziellen Kosmopolitismus der ‚modernistas', der nostalgisch rückwärtsgewandten Regionalliteratur oder den naturalistischen Berichten der städtischen Romane. Eine Literatur, die die Rationalität Europas in Frage stellen kann und die nationale Literatur aus den rein soziologisch motivierten literarischen Mustern retten zu können, wurde erst nach der Lektüre Kafkas erfunden. Es folgten Lösungsvorschläge in Form von phantastischer Literatur, micro-cuentos und des ‚realismo mágico' oder des ‚real maravilloso'[149]. Diese vier Stile sind mediale Migrationen, unter anderem der Werke Kafkas, in Kolumbien und in ganz Lateinamerika[150].
Gabriel García Márquez gab nach der Entgegennahme des Literaturnobelpreises auf Fragen von Plinio Apuleyo Mendoza bezüglich Kafkas, diese (inzwischen fast sprichwörtlichen) Antworten: 1) „Yo no sabía que eso [der erste Absatz der *Verwandlung*] se podía hacer en literatura." 2) „Kafka, en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela." [García Márquez, Apuleyo Mendoza, 1982, S. 70]. Carlos Rincón meint mit Recht, dass die *boutade* von Gabriel García Márquez eine Selbstreflektion über den Beruf des Schriftstellers und über seine literarische Suche ermöglichen [Rincón 1978, S. 22]. Tatsächlich war er 1947 noch auf der Suche nach einer eigenen poetischen Sprache. Kafka war ihm dabei in der übersetzen Version von 1937 sehr hilfreich. Denn Kafka schrieb auf seine eine Art und Weise das, was in der kolumbianischen Hochliteratur bislang nicht machbar war. Texte aus einer Mischung von Volkstümlich-Mündlichem (leyendas populares, indianischen und afrokolumbianischen Mythen) und Kultiviert-Schriftlichem (europäischer Literatur und Geschichtsschreibung).
In den Romanen von José Antonio Osorio Lizarazo, der einer der wichtigsten Vertreter der Autoren der vierziger und fünfziger Jahre ist, dominierte die Analyse der urbanen Welt, der quasi-journalistische Bericht, die soziale Anklage, das Porträt der Armut; bei Eduardo Caballero Calderón hingegen dominierte die ethnographische Beschreibung bäuerlicher Trachten und Bräuche. Beide schrieben gleichwohl parteiisch gegen die politische Gewalt nach der Ermordung des Populisten Jorge Eliécer Gaitán an. Beide benutzten eine kühle Sprache, die sich vom überspannten Lyrismus von José Eustasio Riveras *La vorágine* (1924) klar unterscheiden

[148] Kafka spricht 1911 von der „Charakteristik kleiner Literatur". Seiner Meinung nach ist „das Gedächtnis einer kleinen Nation […] nicht kleiner als das Gedächtnis einer großen, es verarbeitet daher den vorhandenen Stoff gründlicher". [Kafka, 2000, Bd. IX, S. 245].
[149] Hier wird nicht diskutiert, inwiefern sich der ‚realismo mágico' von Gabriel García Márquez vom ‚lo real maravilloso' Alejo Carpentiers unterscheidet. Dafür kann man folgende Studien konsultieren: Anderson Imbert [1976], Chiampi [1983] und Márquez Rodríguez [1982, 1991]. Hier wird behauptet, dass diese literarische und politische Erfindung der Realität Lateinamerikas zum Teil von der medialen Migration der Werke Kafkas verursacht wurde. Ein weiteres Beispiel dafür ist *El hablador* von Mario Vargas Llosa. Siehe Fußnote 117.
[150] Márquez Rodríguez hat darauf hingewiesen, dass der Begriff ‚realismo mágico', geprägt von Arturo Uslar Pietri in Caracas 1948, eigentlich aus einem Buch *Nach-Expressionismus-Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* von Franz Roh [1925] stammt. Die spanische Übersetzung des Buches 1927 trägt den Titel *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*. "De modo que en nuestro idioma, el libro de Roh se conoció desde el primer momento como *Realismo mágico*." [Márquez Rodríguez, 1991, S. 120]. Nach der Diskurseinbettung der Werke Kafkas in den Realismo mágico von García Márquez erscheinen diese kulturellen Phänomene getrennt, um die Identität Lateinamerikas hervorzuheben. Andere Diskurse über Kafka versuchen dagegen die europäische Kunst der Jahrhundewende und den lateinamerikanischen realismo mágico zu verbinden, um die unterschiedlichen Reaktionen auf die Moderne beschreiben zu können. [Gutiérrez Girardot, 1983]

wollte [151] . Caballero Calderón und Osorio Lizarazo, sahen im geschriebenen Wort ein zivilisierendes, ein aufklärendes politisches Werkzeug. Beide bemühten sich um ein bestmögliches Hochspanisch, ohne die regionale Dialektvielfalt zu vergessen, die ihnen als Beleg für ihre soziokulturelle Forschung diente. Ironischerweise leistete die soziologische Beschreibung der populären Kultur keine Förderung dieses Realismus. Im Gegenteil: Intellektuelle damaliger Zeiten hatten eine starke Abneigung gegenüber volkstümlichen Erzählungen und indianischen Traditionen. Es war die Furcht vor der mündlichen Tradition, vor der Kulturvermengung, -vermischung, -verunreinigung, die die überlieferten Mythen und anonymen Legenden, die über eigentümliche Wesen, teils Menschen, teils Tiere, als der hohen Literatur nicht würdig erscheinen ließ. Die mündliche Überlieferung galt nur als dummer, einfältiger Aberglaube. Diese Hegemonialität anstrebende Literatur beabsichtigte schließlich eine Modernisierung des Europäischen, ohne lokal Vorhandenes darin aufzunehmen.
Eine Kreuzung von Altem und Neuem, um ein kafkaeskes Wort zu gebrauchen, eine Vermischung von realistischer, gar wissenschaftlicher Beschreibung und kühner, brüsk traumwandlerischer Phantasie, die zugleich von Akzeptanz und Kritik an der Moderne zeugt, mit so etwas hat 1947 niemand gerechnet, als García Márquez *La tercera resignación* schrieb oder als Jorge Zalamea Borda 1948 sein *La metamorfosis de su Excelencia*[152] veröffentlichte: Zwei Werke die sichtbar Kafkas *Verwandlung* bearbeiteten und transformierten[153].
Das García Márquezsche "Ich wusste nicht, dass dies in der Literatur möglich war" berücksichtigt auch, dass der Beginn von Kafkas *Verwandlung* verstörend modern war: Er brachte die Stabilität der literarischen Genres ins Wanken und zeigte auf, dass mündlich überlieferte Geschichten in schriftliche Texte verwandelt werden können. Mit seinem Statement, nicht gewusst zu haben, dass so etwas in der Literatur möglich ist, nimmt García Márquez die Idee eines späteren Kritikers vorweg, der mutmaßte, dass wenn der Leser den ersten Satz der *Verwandlung* liest, er sich sozusagen „fuera de género" [Zuleta, 1985, S. 103] katapultiert. Dieses ‚außerhalb der Gattung' [154] stellte für García Márquez in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine wichtige Entwicklung der modernen Literatur dar (Kafka, Faulkner, Proust und Joyce), die die Konzeptionen von Realität völlig auf den Kopf gestellt hatte. Die konservative kolumbianische Kultur war noch nicht bereit diese Kritik, am Realismus anzunehmen.

> Si los colombianos hemos de decidirnos acertadamente, tendríamos que caer irremediablemente en esta corriente [Kafka, Proust, Joyce]. Lo lamentable es que ello no haya sucedido aún, ni se vean los más ligeros síntomas de que pueda acontecer alguna vez.
>
> [García Márquez, 1948, zit. nach Rama, 1972, S. 42]

Die Begegnung mit Kafka war tatsächlich eine ästhetische und politische Herausforderung. García Márquez versuchte eine moderne Literatur (Kafka & Co.) mit lokalen mündlichen Traditionen zu

---

[151] García Márquez sprach 1948 gegen *La vorágine*: Welches sind die kolumbianischen Klassiker? "Tal vez esa cosa que se llama *La vorágine* y la *María* de Jorge Isaacs." [Zit. nach Rama, 1972, S. 41] Jedoch beinhalten diese zwei Romane viele Beispiele des späteren realismo mágico von García Márquez: Verwandlungen, indianische Mythen, Legenden, etc. Der Unterschied liegt nur darin, dass die Erzähler beider Romane immer eine negative bzw. distanzierte Einschätzung zu diesen Dingen hatten.

[152] *La metamorfosis de su Excelencia* von Jorge Zalamea Borda [1948] passt nicht mit dem Identitätsdiskurs von García Márquez zusammen, obwohl er selbst Leser von Proust, Joyce und Kafka war. Zalamea Borda bearbeitet Texte Kafkas wie *Die Verwandlung*, *Ein Landarzt*, *Der neue Advokat*, *Der Aufbruch*, um daraus eine politische Satire zu machen. Su Exelencia, Eure Majestät, die Hauptfigur, kann seine Nase nicht mehr kontrollieren, die alles riecht, dann verwandelt er sich in eine Bestie und schließlich verlässt er sein Büro und geht in die Berge, wo er nackt herumläuft und dann stirbt. Seine Gehilfen rennen ihm bei all dem ständig hinterher.

[153] Auch in *El reino de este mundo* (1949) von Carpentier, dem Begründer des ‚real maravilloso' gibt es einige Bearbeitungen von Kafka-Elementen. 1. Makandal verwandelt sich in Tiere: "De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corporea al vestir trajes de animales" [Carpentier, 1949 S. 43]. 2. Ein Landvermesser arbeitet bei der Konstruktion des Schlosses mit. Diese Elemente erhalten nicht nur eine ganz andere Semantik, sondern eine neue kulturelle und politische Funktion.

[154] Eine Studie zeigt, dass die Diskussion bezüglich der literarischen Genres in Kafkas Werk fortgeführt wird: Die erste Publikation Kafkas, *Betrachtung*, zählt hier "nicht im klassischen Sinne zur expressionistischen Prosa, da sie aufgrund ihrer eigenen innovativen Charakteristik allgemein keinem literaturgeschichtlichen Ismus zuzuordnen ist". Tilly Kübler-Jung, *Einblicke in Franz Kafkas Betrachtung*. Tectum Verlag, Marburg 2005, S. 295f.

verbinden. Mit der anderen Bemerkung García Márquez', dass Kafka auf die selbe Art und Weise erzähle wie seine Großmutter, begeht er einen Tabubruch: Er erkennt die verleugneten lokalen Traditionen der kolumbianischen Karibikküste an, nämlich die syrisch-libanesische und indianisch- afrokolumbianische, die er nur durch das Hören und als nicht Geschriebenes kannte. Laut Rincón betreibt García Márquez eine „reescritura de lo no escrito" [Rincón, 1993, S. 49]. Das Ungeschriebene war u.a. die ‚oralitura' seiner Großmutter. Sie erzählte ihm ‚arabische' und ‚indianische' Geschichten von Verwandlungen und Transformationen, welche er – da sie aus einer unbekannten Tradition herrührten, ohne Autor, ohne Autorität – nicht zu schätzen gewusst hatte. Bis zu jenem Moment, da er auf ein Werk aus der europäischen Peripherie[155] stieß und die Wiedererkennung, die Anerkennung dessen, was lange schon im Hause gewesen war, möglich wurde. Kafka wird hier zum Spiegel dessen, was überall bereits verinnerlicht war; er gewährt den Blick auf andere Wahrnehmungsweisen einer realen Realität, in der Tradition und Modernität sich nicht ausschließen, sondern in der sie sich auf eine hybride Weise ergänzen dürfen. Mit diesem poetologischen Programm konnte García Márquez die ihm auferlegte Herausforderung erfüllen, Geschichten mit modernen europäischen Erzähltechniken zu erfinden, die die ‚magische Identität' Kolumbiens und der Karibik abbilden.

Die Werke Kafkas erfahren hier eine neue, unbekannte kulturelle Adaptation. Werke Kafkas migrieren in einen Diskurs, der von der „especificidad de la cultura latinoamericana" [Márquez Rodríguez, 1991, S. 19] spricht. In einer solchen Besonderheit waren Erscheinungen, Kreuzungen, Verwandlungen, Schamanen kein Symbol für die Irrationalität, sondern Beispiele einer hybriden Identität, die sowohl rational als magisch sein konnte. Werke Kafkas passten in den Identitätsdiskurs einer anderen Peripherie, die sich zum Zentrum erheben wollte[156]. Sie ermöglichten dank ihres eigentümlichen medialen Charakters die Anerkennung populärer Traditionen Kolumbiens, die früher exkludiert wurden. Kafkas Erscheinen war offenbar ein abrupter Einbruch in einen provinziellen Kosmopolitismus, der verzweifelt versuchte, modern zu werden, in den jedoch nicht einmal die Grundlinien für eine potentielle Moderne gezeichnet waren. Die Erscheinung Kafkas in der Karibik half also, zumindest im Falle García Márquez', einen Widerspruch zu kreieren, der zugleich Ausdruck der Moderne und Kritik des Logozentrismus war. Gerade dank solcher Autoren wie vor allem Kafka, Joyce, Faulkner, aber auch dank der unmittelbarsten Volkskultur, die über Jahrhunderte hinweg unbeachtet geblieben war, erschuf García Márquez eine außergewöhnliche Literatur, eine Mischung von Populärem und Modernem, von Mythos und Geschichtsschreibung, von Vallenato und klassischer Musik. „¿Tenemos en realidad", so fragt sich García Márquez im Jahr 1949, „una novela auténticamente nacional?" ...einen echten Nationalroman? Und führt aus, dass dies zum Beispiel Faulkner und Kafka gelungen ist, „gracias a la técnica empleada" und dank der „depuración del monólogo, la realización de temperamentos, lugares y situaciones, sinceramente ajustados a una realidad localista. Esto es: se ha logrado universalizar la novela por un ambiente genuinamente localista" [zit. nach Rincón, 1993, S. 60]. García Márquez verlangte von den kolumbianischen Autoren eine Literatur, die gleichzeitig universal und lokal sein sollte. Eine Literatur, die heterogene Elemente – seien es Erzähltechniken, seien es Themen, seien es Denkweisen – zu kombinieren vermag. Und noch mehr: er verlangte nach einer Literatur, die, wie seine Kritiker Jahre später formulieren, sich als Identität der lateinamerikanischen Kultur [Anderson Imbert, 1976, Chiampi, 1983] ‚verkaufen' konnte. Die Folge war allerdings eine künstliche Homogenisierung der vielfältigen Kulturen Kolumbiens in der Literatur[157], die, wie Berg [1995] erklärt, in einem Diskurs des

[155] Das Prager Café Arco und damit auch Kafkas Umfeld war peripher, ja provinziell, so Karl Kraus [1917, S. 133] in einer Anfeindung. García Márquez fühlte sich an der Küste auch peripher gegenüber Bogotá, wo die konservativen und katholischen Politiker mit einer europäischen Landessprache das Land regierten, gegen das multiethnische und multikulturelle Territorium.

[156] García Márquez kommentiert, dass er Kafka mit Juan Rulfo kombiniert habe. Beide Autoren sind „un capítulo esencial de mis memorias" [García Márquez, 2005, S. 1]. In *Pedro Páramo* Rulfos hat García Márquez ein Dorf, Comala, gefunden, das von Erscheinungen bevölkert war.

[157] Rafael Moreno Durán erklärt in seiner Kafka-Bearbeitung von *Brief an den Vater*, dass er bzw. sein Sohn „vacunado contra el realismo mágico" [2006, S. 35] seien. Gegen den realismo mágico geimpft zu sein ist die Aussage eines völlig anderen Diskurses, der Kafka nicht-phantastisch und jenseits von irrealen Erscheinungen interpretiert.

‚Autoexotismus' aufgeht, worin von vielen verschiedenen Kulturen nur eine als repräsentativ für die Identität Kolumbiens postuliert wird, diejenige die der realismo mágico verkörpert. Kolumbiens Realität ist weder ‚kafkiana' noch magisch. Sie wird medial so eingerichtet, damit Betrachter und Leser einen solchen Eindruck bekommen. Für García Márquez war von 1947 an klar, inwiefern er mit dem Diskurs über die Realität Kolumbiens eine poetische Sprache entwickeln könnte, und er hat es tatsächlich geschafft. Sein Freund und Kollege der Grupo de Barranquilla, Álvaro Cepda Samudio, hatte schon in den ersten Erzählungen von García Márquez eine Mischung von Realität und Nicht-Realität konsatiert: „[El cuento] no está limitado por la realidad ni es totalmente irreal; se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal caracterísitica". [Zit. nach Girald, 1997, S. 43] Ein Beispiel für diese Realität / Nicht-Realität ist *La tercer resignación*.

La tercera resignación handelt von einem Toten, der bereits drei Mal gestorben ist und der immer noch nicht komplett tot ist. Er lebt „feliz" [García Márquez, 1947, S. 47] in einem Sarkophag in seinem Schlafzimmer, seit achtzehn Jahren. Gepflegt wird er von seiner Mutter, die jeden Tag die große Hoffung hat, dass ihr Kind wachsen würde. Der Erzähler spricht nicht von einer Verwandlung, aber davon: „algo se había desadaptado en su estructura material de hombre" [García Márquez, 1947, S. 7]. Die zahlreichen kläglich dünnen Beinchen Gregors sind hier „los brazos de un enano; unos brazos pequeños, regordetes, adiposos" [García Márquez, 1947, S. 9]. Und der „gewölbte, braune, von bogenförmigen Versteifungen geteilte Bauch" Gregors [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 93] wird hier „su vientre duro como una corteza de nogal" [García Márquez, 1947, S. 15] beschrieben. Wie in der *Verwandlung* soll es sich nicht um einen Traum handeln:

> ¿Estaría dormido? ¿Habría sido una pesadilla toda esta vida de muerto? [...] Pero no. No era un sueño. Estaba seguro de que de haber sido un sueño, no habría fallado el último intendo de volver a la realidad.
> [García Márquez, 1947, S. 19]

Die hier inszenierte Realität ist eine ganz andere, als die sonst in der damaligen kolumbianischen Literatur gezeigte. Sie hat wenig mit den gewohnten Realitäten zu tun, die die Wissenschaft, die Zeitungen oder die Politiker aufzeichnen. Die Realität bei García Márquez hat andere Dimensionen der lateinamerikanischen Realität, die von einer magischen Logik gesteuert werden[158]. Was hier überrascht, ist nicht die Frechheit, mit der García Márquez, wie in dem oben kommentierten micro-cuento *Caricatura de Kafka*, die Werke Kafkas transformiert. Das Überraschende dabei ist, dass, obwohl Kafka ausgiebig zitiert wird, der Text von García Márquez auf den Leser nicht auf dieselbe Weise wirkt, wie *Die Verwandlung*. Der Diskurs, der dieser Erzählung von García Márquez zugrunde liegt, postuliert eine Realität, die offenkundig ‚unglaubwürdig' und absonderlich sein will. Sie wird jedoch exakt und detailliert beschrieben.

In der Folge wurde diese Realitätskonstruktion des Magischen in verschiedenen Bereichen angewandt und sogar als Ursache der Besonderheit Lateinamerikas hervorgehoben und wissenschaftlich begrifflich aufgearbeitet. Diese exotisch abgebildete Realität geht davon aus, dass es normale, familiäre, soziale, historische, politische, sexuelle, natürliche Phänomene in Kolumbien gibt, die erst mit einer nicht-rationalen Denkweise verstanden werden können. Nicht nur ist die Natur in Kolumbien reich an exotisch befremdlichen Erscheinungen, auch die Menschen, die Tiere, die Politiker und die Heiligen sind dort eigentümlich, ja abartig. Eine Aussage dieses Diskurs lautet: In Kolumbien bzw. in Lateinamerika ist alles wunderbar, was nicht heißen soll, dass in Kolumbien alles besser ist, sondern dass eben alles anders funktioniert, als irgendwo sonst. Aus Kafkas Literatur heraus hat García Márquez einen Diskurs mitbegründet, der zum ersten Mal die Geschichte Lateinamerikas aus einem lateinamerikanischen Blickwinkel möglich gemacht hat. Die Zeitkonzeptionen dieser Geschichte sind tatsächlich transdimensional.

---

[158] Natürlich erklärt García Márquez, dass er nicht der erste sei, der diese echte Realität Lateinamerikas gesehen habe. Die Bücher der cronistas enthalten die Keime seiner Literatur: Einer von Ihnen erzählte, „er habe Schweine mit dem Nabel auf dem Rücken gesehen und einige Vögel ohne Füße. […] Er habe eine tierische Missgeburt mit dem Kopf und den Ohren eines Maulesels gesehen". [García Márquez, 1982, S. 27. Übers. Curt Meyer-Clason]

1947 sprach die Figur der *La tercera resignación* von „dieciocho años" der Einsamkeit [García Márquez, 1947, S. 12]. Dieser lebendige Tod wird in seiner fröhlichen Existenz auf die Familie Buendía übertragen, deren blutige Einsamkeit hundert Jahre lange dauert und mit einem Kind mit „Schweineschwanz" beendet wird. Der junge Tote lässt auch an den Patriarchen aus *Otoño del patriarca* denken, der nicht nur mehrmals stirbt, sondern unter seiner Einsamkeit an der Macht „el tiempo interminable de la eternidad" [García Márquez, 1975, S. 348] leidet.
Es sind unzählige mediale Produkte, die Kafka mit dem realismo mágico in Kolumbien und in Lateinamerika[159] verbinden und ihn auf diese Weise verstehen lassen. In Bezug auf den Film ist der Kurzfilm *Sueños kafkianos* von Víctor Campos [1996] dafür beispielhaft. Er handelt von einem jungen Mann, der durch die Carrera Séptima in Bogotá spaziert, als ihn plötzlich eine ihm unbekannte Kraft in die Cinemateca Distrital lenkt. Dort fragt er nach dem Herrn Franz Kafka, der ihn gerufen habe. Die Sekretärin, ein junges hübsches Mädchen, sagt ein wenig verwirrt, dass der Herrn Kafka bald kommen würde. Als Herr Kafka kommt, merkt der Fremde, dass er und Herr Kafka identisch aussehen. Sie unterhalten sich ruhig bis sie tatsächlich wahrnehmen, dass einer die Verwandlung des anderen ist. Sie kämpfen gegeneinander. Herr Kafka, der im Kino lebt, besiegt zunächst seinen Feind und verschwindet dann. Während der zweite Kafka stirbt, erinnert er sich an die Pelzdame, die ihm als anzügliches Sexsymbol erscheint. Sie ist eine berühmte kolumbianische Schauspielerin der achtziger Jahre[160].
Medientheoretisch gesehen ist die magische Realität Kolumbiens nur die mediale Erfindung eines Diskurses. Die Mitbegründer des magischen Realismus und deren Kritiker jedoch sind der Meinung, dass er eine Abbildung der konkreten Realität ist: „El realismo mágico es producto de la realidad objetiva latinoamericana." [Padilla Romero, 1984, S. 7]. Padilla Romero überträgt in ihrer vergleichenden Studie den Diskurs des magischen Realismus auf ihre Interpretation der *Verwandlung*. Sie argumentiert, dass sich zum Beispiel im Mensch-Ungeziefer-Hybrid aus der *Verwandlung*, die sozialen Bedingungen der marginalisierten europäischen Peripherie ausdrücken, in der Kafka lebte und in der das Nicht-rationale das Leben immer noch präge. Der nicht-rationale Charakter sei mit dem kolumbianischen, des natürlichen magischen Realismus vergleichbar. Davon ausgegangen, habe Kafka, wie García Márquez es formuliert hatte, seine Literatur mit moderner Erzähltechnik universalisiert, obwohl er vorwiegend sein eigenes lokales Ambiente beschrieben hat, in der die Realität tatsächlich noch magisch gewesen sei.
Magischer Realismus in Kolumbien und Magischer Realismus in der europäischen Peripherie sind, so eine weitere soziologisch historische Begründung dieses Diskurses, Ausdruck der asymmetrischen Entwicklung des Kapitalismus. Eduardo Gómez [1987] machte in seiner Studie über *Das Schoß* deutlich, dass „la obra de Kafka es tal vez la prosa más enigmática de nuestro tiempo", und gerade seine Interpretation lässt nicht „reducirse a esquemas puramente racionales" [Gómez, 1987, S. 139]. Warum kann man den Roman nicht mit rationalen Schemata interpretieren? Eduardo Gómez hatte folgende These: „Ya desde el comienzo de la novela, cuando K. llega en la noche [...], el castillo aparece como una entidad que se insinúa por su ausencia y se niega concretamente en la sugestion de su presencia" [Gómez, 1987, S. 139]. Nicht allein, weil Eduardo Gómez Dichter ist, wählte er eine derart paradoxe Formulierung – sie war unverzichtbar, um das Unerreichbare auszudrücken, das sich seiner Meinung nach am deutlichsten in der Gleichzeitigkeit verschiedenster historisch-sozialer Wirklichkeiten zeigte:

> También se dan, desde el principio, ciertas características generales de un medio en el que predominan tendencias feudales o por lo menos arcaicas (por ejemplo, K. llega a una posada [...] los personajes abundan en profesiones y títulos que nos recuerdan épocas pasadas, como el mesonero, el hijo del castellano, el conde), las cuales aunque son las predominantes, están sin embargo, contradichas por la

[159] Juan José Arreolas Erzählung, *El guardaagujas* [1952] ist dafür beispielhaft. Der forastero, der Fremde, landet in einem Land, dessen Logik er nicht verstehen kann. Es gibt Züge, man weiß nicht, wann und ob sie überhaupt fahren. Der Fremde muss dennoch ein Ticket kaufen.
[160] Abbildungen dieses Films können hier nicht reproduziert werden, weil die Cinemateca Distrital keine Genehmigung dazu erteilt hat.

> existencia del teléfono y la luz eléctrica, y por alusiones a la organización de la burocracia moderna, como si el castillo fuera en cierto modo *intemporal y se diera en todas las épocas*.
>
> [Gómez, Eduardo 1987, S. 139]

Das, was für Kafka die naturgetreue Beschreibung eines Dorfes außerhalb Prags in den letzten Jahren der österreichisch-ungarischen Herrschaft war, weckte das besondere Interesse von Eduardo Gómez. Die Mischung von feudalen, archaischen Gewohnheiten und modernen Gerätschaften und Bürokratien kam ihm bekannt vor[161]. Eduardo Gómez sah in *Das Schloß*, was García Márquez schon 1949 ähnlich kommentiert hatte, dass Republiken wie Kolumbien „el viaje a la inversa" durchgemacht haben [zitiert. nach Rincón, 1993, S. 60]. Dieser umgekehrte Weg bedeutet im politischen Sinne, dass sie sich von einer Republik in ein Königreich verwandelt haben. Eduardo Gómez wunderte sich über die Schloss Gesellschaft weniger, weil er etwas gesehen hätte, das anders als die nationale Realität gewesen wäre – er war verwundert darüber, eine ganz ähnliche Realität zu sehen, die jedoch schlichtweg verkehrt herum war, denn die kolumbianische Gesellschaft kombinierte „la democracia moderna con relaciones arcaicas de poder " [García Canclini, 1992, S. 15].
Kolumbien war in der Mitte des zwanzigsten Jahrhundert eine Republik, die offen nach Außen (liberal im Handel und der Technologie) war und verschlossen nach Innen (autoritär und gewaltsam im sozialen Gefüge). Gutiérrez Girardot [1983] hat für diesen umgekehrten Weg eine soziologische Erklärung. Es gibt keine homogene Moderne, sondern vielmehr verschiedene Modernismen, die jeweils unterschiedliche Beziehungen zum Kapitalismus entwickelt haben. Die modernistas, zu denen in Kolumbien Kafka und Vertreter des realismo mágico gehörten, praktizierten Gutiérrez Girardot zufolge, den kritischen Modernismus, der eine paradoxe Verbindung von Irrationalität und rationaler Technologie einging. Erst die Verwirrung, die diese Moderne auslöste und die die Literatur Kafkas ermöglichte, suggeriert eine scheinbare Gemeinsamkeit der europäischen und lateinamerikanischen Peripherie, die sich je nach Diskurs als regionale, nationale oder kontinentale Identität präsentieren lässt. Aus diesem Grund sind kolumbianische Kafka-Bearbeitungen Ausgangspunkt für den magischen Realismus. Sie sind, medientheoretisch verstanden, Diskurseinbettungen der Werke Kafkas in Kolumbien und Lateinamerika. Sie verändern Werke Kafkas und gründen eine gewisse symbolische Praxis, die ganz schnell als ‚especificidad latinoamericana' gelernt und verbreitet worden ist und zwar sowohl in Lateinamerika als auch in Europa.

5.3 ‚Lo kafkiano' in der escritura sangrada

Die dritte Diskurseinbettung der Werke Kafkas in Kolumbien, die hier besprochen wird, entwickelte sich in der kolumbianischen Öffentlichkeit der letzten fünfzig Jahre durch verschiedene mediale Produkte parallel zu den anderen beiden. Sie wird hier ‚escritura sangrada' genannt werden, in Anspielung auf eine in jüngster Zeit entstandene Zeitschrift *Sangrada Escritura*, die Juan Manuel Roca und Alberto Rodríguez Tosca 2001 gegründet haben. Juan Manuel Roca ist einer der letzten Kafka-Bearbeiter in Kolumbien und mit dem Zeitungstitel bezieht er sich direkt auf eine Diskurseinbettung der Werke Kafkas, die in Kolumbien einen großen Einfluss auf die Sinngenerierung für Werke Kafkas hat. ‚Escritura sangrada' bedeutet, wörtlich übersetzt, ‚blutende Schrift'. Dieses Wortspiel parodiert dabei die „sagrada escritura", nämlich die *Bibel*. Darüber hinaus bedeutet das Wort ‚sangrar' ‚als Block setzen' im Jargon der Typographie.

---

[161] Obwohl Kolumbien seit fast 170 Jahren eine moderne Republik ist, zeigt die Demokratie keine demokratische Gestaltung: Nationale oder ausländische Eliten, Großgrundbesitzer, Drogenhändler, Guerrilla oder Paramilitäts beherrschen gleich nach der Unabhängigkeit 1810 in feudalherrschaftlicher Manier das Land. Eine solche Schloss-Gesellschaft in neunzehnten Jahrhundert ist das Thema des Romans *La otra raya del Tigre* von Gómez Valderrama [1977], in dem die Hauptfigur ein deutscher Landvermesser ist.

Was haben in dieser dritten Diskurseinbettung Blut und Typographie mit Kafka zu tun? Es genügt, diese zwei Wörter durch ein anderes Paar zu ersetzen, damit die semantische Verbindung sichtbar wird: Körper und Maschine. In dieser Konstellation gilt der Schriftsteller in den modernen technischen, totalitären Gesellschaften als Opfer. Als Opfer der produktiven Kräfte. Kafka selbst hielt sich für ein „miembro inútil para la sociedad“ [Gutiérrez Girardot, 1981, S. VIII]. Diese Nutzlosigkeit der Kunst macht den Künstler schuldig vor seinen Mitmenschen. Gleichzeitig wird er zum Opfer seiner eigenen Kunst. Kafka fühlte sich schuldig „por escribir, ya que en su conception la escritura se oponía a la vida cotidiana” [Zuleta, 1983, S. 4]. Im Folgenden werden die genannten Vertreter dieser Aussagen nicht in aller Ausführlichkeit präsentiert, da die Inhalte dieses Diskurses im Großen und Ganzen aus Europa übernommen wurden und als bereits bekannt vorausgesetzt werden. Stattdessen wird eingehend über die jeweilige Diskurseinbettung der Aussagen in Kolumbien gesprochen.

Diese Aussage „escritura sangrada“ oder, mit einem Ausdruck Foucaults[162] gesagt, das Schreiben als Opfer des Lebens, unterscheidet sich radikal von den beiden oben kommentierten Aussagen (Punkte 5.1 und 5.2). Für diese Diskurseinbettung ist ‚lo kafkiano' weder phantastische Literatur noch magischer Realismus. Ramón Gómez behauptet, dass „su [der Werke Kafkas] realismo más que mágico espantable“ sei [Gómez de la Serna, 1945, S. 28]. Ernesto Volkening denkt seinerseits, dass es ein gravirender Fehler sei „hacer figurar a Kafka entre los narradores del género fantástico[163]“ [Volkening, 1948, S. 466]. Nach diesen beiden Lesbarmachungen der ‚escritura sangrada' lässt sich lo kafkiano vorwiegend als Ausdruck des Lebens und der Epoche des Autors verstehen. Viele Kritiker und Leser in Kolumbien sehen das Werk Kafkas essentiell mit seiner Biographie verbunden, mit seiner Lebenszeit, dem Verfall des Österreich-Ungarischen Reiches und dem aufkommenden Nationalsozialismus. Diese Art der Lesbarmachung zieht ihren Sinn aus den gesellschaftlichen Umständen.

Für die mediale Migration der Werke Kafkas ist interessant, dass, obwohl beide Kritiker Werke Kafkas bezüglich der Biographie des Autors lesen, sie die Werke unterschiedlich lesen. Bei Ramón Gómez sind die beruflichen Misserfolge Kafkas entscheidend. Seine Werke sind „estratagemas de dignificación de la miseria y de los empleos miserables“ [Gómez de la Serna, 1945, S. 25]. Er bezieht sich vorwiegend auf die Künstlerproblematik, da viele von Kafkas Figuren Berufe wie Trapezkünstler, Hungerkünstler, Sängerin, Maler, Architekt haben. Kafka habe sich statt an „la desesperación del comunismo, a la desesperación del arte” [Gómez de la Serna, 1945, S. 25] angeschloßen. Das Absurde seiner Werke sei eine “protesta contra la vida”, gegen die „justicia injusta y retardataria“ [Gómez de la Serna, 1945, S. 29] und gegen die Natur, die ihn nicht besonders gut ausgestattet habe. Sein Aussehen scheine auch die Ursache seiner Frustration gewesen zu sein: „rostro de judío huesudo, pomulado, flaco y famélico, con grandes orejas de murciélago blanco“[164] [Gómez de la Serna, 1945, S. 25].

Ernesto Volkening dagegen vertritt die Meinung, das Leben Kafkas sei nicht zu verstehen, kenne man seine tragischen Erfahrungen mit der Religion nicht. Kafka kommt aus der Peripherie der Welt und sein Ausgangspunkt „no lo constituye la forma, ni mucho menos el concepto abstracto, sino un núcleo de experiencias íntimas de índole religiosa” [Volkening, 1948, S. 465]. Kafkas Literatur sei nicht politisch fundiert, auch nicht psychoanalytisch erklärbar. Sie sei eine „postura racial entre Dios y el mundo“ [Volkening, 1948, S. 471], eine Ethik. “Su existencialismo

---

[162] Foucault identifiziert in der Geschichte der Kultur zwei gegensätzliche Aussagen in Bezug auf die künstlerische bzw. literarische Tätigkeit, die je nach der Diskurseinbettung anders interpretiert werden können: entweder „l'écriture faits pour conjurer la mort“ oder „l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie“ [Foucault, 1969a, S. 294].

[163] Die Diskussion, ob Kafkas Werk als literatura fantástica gelesen werden kann, war nicht nur in Kolumbien aktuell. Hier zwei argentinische Positionen: 1. “Nada menos fantástico que la literatura de Kafka” [Lancelotti, 1969, S. 149]. 2. „El mundo de Kafka no es fantático sino con respecto al realismo ingenuo que acepta un orden fundado en Dios“. [Martínez Estrada, 1967, S. 30] Sie zeigen, inwiefern Diskurseinbettungen Werke Kafkas semantisch verändern können.

[164] Alfonso Fuenmayor [1946] übersetzte einen Text von Fred Berence, *Dos veladas con Franz Kafka*, in der eine völlig andere Beschreibung des Schriftstellers vermittelt wird: „Kafka era grande, bien proporcionado, muy moreno, muy bien vestido, daba la impresión de ser un gran deportista“. [Fuenmayor, 1946, S. 7]. Trotzt dieser positiven Einschätzung der Person, spricht Berence von „un sentimiento de la soledada y de la nada, colindando con lo absurdo“ [Berence, 1946, S. 7], das er bekommt, als er Kafkas Erzählungen gelesen hatte.

precursor y sui generis consiste en aguantar, so pena de hundierse en las tinieblas de la locura". [Volkening, 1948, S. 470]
Die Aussage ‚Kafka ist ein Opfer seines Schreibens' wird in späteren Jahren in Kolumbien in verschiedenen medialen Produkten interpretiert und ergänzt.[165] Übersetzer der französischen und deutschen Kafka-Interpreten spielen bei der Verbreitung dieser Aussagen in Kolumbien eine große Rolle. In der französischen Sichtweise ist Kafka als Existentialist etikettiert worden. „La obra de Kafka no tiene más que un tema: la absurdidad de la existencia", meinte Denis Marion in der Übersetzung von Estanislao Zuleta [Zuleta, 1955, S. 68]. Und Marthe Robert definiert das Schreiben bei Kafka als „cruz", als „mística de los que no creían en nada", wie Nicolás Suescún übersetzte [Suescún, 1965, S. 555]. Mario Lancelotti fasste die Werke Kafkas folgendermaßen zusammen: „un documento del dolor" [Lancelotti, 1954, S. 747]. Edgar Muriel Tobón findet seinerseits in den Tagebüchern Kafkas "el dolor y la desdicha, la desesperanza" [Muriel Tobón, 1985, S. 403]. Als „nadaísta" wurde Kafka von Gonzalo Arango [1956] bezeichnet, der von *Le mythe de Sisyphe* von Camus [1942] inspiriert war. Als Beispiel dafür gilt die vergleichende literaturwissenschaftliche Arbeite von Padilla Romero [1984] in Kolumbien und von Hannelore Hahn [1993] in den Vereinigten Staaten, in denen Kafka und García Márquez anhand des Absurden von Camus interpretiert werden[166].
Die Deutschen Kafka-Interpreten, die in Kolumbien übersetzt wurden, stellen eine Gegenposition zum französischen Existentialismus dar. Günter Blöcker greift die mystisch existentialistischen Kafka-Interpreten direkt an: „El error de que adolece nuestra manera de enteder a Kafka consiste en tomar sus cuentos por extranos mensajes en clave de no sé que misteriosa realidad" [Blöcker, 1961, S. 289]. Und Walter Munsch spricht von einem „Kafka desconocido" und von einer notwendigen „crítica científica de la obra de Kafka" [Munsch, 1962, S. 8]. Diese für diese Interpreten allein gültige wissenschaftliche Literaturinterpretation wird nach Munschs Meinung von Wilhelm Emrich [1958] und Klaus Wagenbach [1958] vertreten. Mit anderen Worten: Beide Kritiker üben eine jeweils textimmanente und eine historische, anhand von Quellen forschende Literaturinterpretation aus und wenden sich gegen die spekulative der französischen Existentialisten. Munsch drückt dies in der Übersetzung von Rafael Carrillo deutlich aus: Die Arbeit dieser deutschen Kritiker „discrepa mucho de las apreciaciones superficiales y caprichosas todavía en boga sobre Kafka" [Munsch, 1962, S. 9]. Tatsächlich deuten beide Kritiker in ihrer Diskurseinbettung die Werke Kafkas jenseits des existentialistischen Nihilismus.
In anderen literatursoziologisch motivierten Monographien von Gutiérrez Girardot [1983], Rubén Jaramillo [1985], Rafael Moreno Durán [1991], José Martín Cristancho [1995] wird offenkundig der soziale Kontext des Expressionismus historisch dokumentiert, aber gleichzeitig die Position des Nihilismus integriert. Dort erscheint Kafka als Opfer seiner Epoche, seiner Familie, seines Schreibens. Der Vater Kafkas „era la encarnación del mundo viejo, de su rígido poderío y de su arrogante hipocresía" und deshalb sei der Vatermord eine „desafío radical lanzado al mundo burgués" [Jaramillo, 1985, S. 169]. Kafka und dem Maler und Schriftsteller Alfred Kubin sei, nach Moreno Durán, gemeinsam, "el parricidio y expresionismo [...] una vez más consustanciales" [Moreno Durán, 1991, S. 61]. Kafka stirbt „atormentado por la embriaguez del acto de escribir en el que como en un acto de éxtasis, o en un sueño o pesadilla, resuelve *parte* de sus conflictos con la realidad más inmediata." [Gutiérrez Girardot, 1983, S. 126].
Durch das Zusammenwirken von Brod, Camus, Munsch, Emrich und Wagenbach auf die kolumbianischen Literaturexperten wird diese dritte Diskurseinbettung der Werke Kafkas fundiert. Dass Kafka ein Opfer des Autoritarismus und gleichzeitig sein zersetzendster Analytiker gewesen sei, erscheint als ‚Aussage und als Formationsregel' für viele andere neue mediale Produkte in Kolumbien. Dabei handelt es sich nicht um eine Diskussion über das Phantastische oder um einen Identitätsdiskurs Lateinamerikas, sondern um eine Universalisierung des Bildes Kafkas als Prophet des Totalitarismus. Daher gelten in Kolumbien ‚escrituras sangradas' bzw.

[165] Hier ist an die Edition und Übersetzung von Gabriela Massuh [1953] zu erinnern. Dort wird Kafka im Vorwort ausdrücklich als Opfer des Schreibens und als Existentialist dargestellt.
[166] Camus hatte bei Kafka zwei Prinzipien gefunden: „la tragédie par la quotidien et l'absurde par la logique". [Camus, 1942, S. 175]

‚kafkianas' als Werke, die nicht bloß mit der Phantasie spielen oder Reflexionen, die naiven Bezug auf metaphysische Instanzen nehmen. Kafkas Texte bieten ein Muster für Schriftsteller und Künstler, die sich intensiv mit ihrer eigenen künstlerischen Position beschäftigen, ohne zu vergessen, dass sie die Gesellschaft im Wesentlichen kritisieren wollen. Fremde, böse, vernichtende Mächte in Texten Kafkas und in Kafka-Bearbeitungen, werden in Kolumbien mit aktuellen sozialen Gruppen (Regierung, Paramilitärs und Guerrilla) und mit international agierenden kapitalistischen Ausbeutern identifiziert, die angeblich die Weltpolitik kontrollieren. K. sei, nach den Linksintellektuellen in Kolumbien, „cuaquier hombre de nuestro tiempo, sujeto al engranaje poderoso y por fuerza de su propio peso cruel o injusto o demoledor, de la sociedad que de algún modo todos hemos creado" [Torres, 1968, S. 152]. K. antizipiert für Kafka-Bearbeiter aus Kolumbien den angestrebten Kollaps des Logozentrismus. K. ist ein scharfer, feiner Kritiker des Logos. Gutiérrez Girardot [1983] zitierte die Kritik Nietzsches an den Dichtern, um das Schwindelgefühl zu veranschaulichen, das die kohärente Welt der Ratio gebaut hat: „Doch was sagte dir einst Zarathustra? Daß die Dichter zuviel lügen? - Aber auch Zarathustra ist ein Dichter. Glaubst du nun, daß er hier die Wahrheit redete?" [Nietzsche 1883, S. 130] Das Zitat besitzt einen semantischen Mechanismus, der Wahrheit und Lüge untrennbar macht. Gerade so wie die Sprache Kafkas. Die Wahrheit des Staates, des Vaters und der Maschinerie der Gesellschaft verliert an Kohärenz und wird lächerlich.

Spuren dieser kritischen Aussagen gegen alle Formen des Autoritarismus tauchen wieder in vielen anderen medialen Produkten in Kolumbien auf. Abad Faciolince suggeriert in seinem Text *Visa para los colombianos, los apestados del mundo*, dass die Macht der amerikanischen Botschaft in Bogotá noch krimineller als die von *El Proceso* sei. Auch García Márquez hatte derartige Erzählungen geschrieben und publiziert. *Tu rastro de sangre en la nieve* [García Márquez, 1976] beschreibt den Kampf eines Kolumbianers gegen einen Wächter vor der Tür eines Pariser Krankenhauses. Er bittet um Eintritt, um seine frisch angetraute Frau zu besuchen und bekommt ihn nicht. Der Wächter versteht kein Spanisch, der Kolumbianer spricht kein Französisch. Während des Kampfes, der mehrere Tage in Anspruch nimmt, stirbt seine Frau. Robinson Díaz' Zeichnung, *I love Colombia*, geht davon aus, dass Kafka sich wie im Paradies fühlen würde, wenn er in Kolumbien wohnen könnte. Kolumbianer sind mehr ‚kafkianos' als die Mörder von K. im *Prozess*. Zöge Kafka nach Kolumbien, würde er sich, ganz real, überall kontrolliert, bewacht, verfolgt sehen. Auch der Animationsfilm *Sólo vine a llamar por teléfono* von María Arteaga [2003] erzählt eine kolumbianische Kafka-Geschichte. Nach einer kleinen Reise, hält eine junge Frau vor einer psychiatrischen Klinik, um ihren Mann in Bogotá anzurufen. Die Sekretärin an der Rezeption glaubt der fremden Frau nichts, streitet mit ihr, ruft die Wächter und lässt die Fremde einsperren. Die junge Frau „muere como un perro", spricht die Stimme aus dem Off[167].

[167] Abbildungen dieses Films können hier nicht reproduziert werden, weil die Cinemateca Distrital keine Genehmigung dazu erteilt hat.

Kapitel IV: Deutungen der Werke Kafkas in Kolumbien

Im letzten Kapitel wurden die medialen Verfahren beschrieben, mit denen Werke Kafkas in Kolumbien verarbeitet werden. Mit dem in diesem Kapitel entwickelten Instrumentarium sollen nun einige herausragende Werke unterschiedlicher medialer Formate analysiert werden. In diesen Beispielen wurden die basale Symbolsysteme, Apparaturen und Diskurse der Werke Kafkas in verschiedenen Medien zunächst anverwandelt und dann semantisch transformiert. Wie es sich oben schon gezeigt hat, erhalten die Werke Kafkas durch ihre mediale Migration eine neue Semantik und Ästhetik, die über eine reine rezeptive Würdigung hinausgeht. Das Zusammenwirken der hier identifizierten medialen Komponenten – Symbolsysteme, Apparaturen und Diskurse – erzeugt bei jeder Anverwandlung der Werke Kafkas ein mediales Produkt, das unter Umständen ein autonomes Fortleben entwickeln kann. Selbstverständlich erfahren nicht alle Kafka-Bearbeitungen in Kolumbien ein Fortleben. Viele erreichen nie ein Publikum oder werden einfach wieder vergessen. Die hier ausgewählten Kafka-Bearbeitungen hatten große Resonanz in Kolumbien und sind etabliert, weil ihre Künstler eine entscheidende Rolle in der kolumbianischen Kultur gespielt haben. Sie alle haben Werke Kafkas als Ausgangpunkt für ihre ästhetische und politische Entwicklung genommen. Dabei werden einzelne Leistungen der Werke Kafkas durch Fokussierung gesteigert und ihre Semantik in der kolumbianischen Öffentlichkeit politisiert. Darüber hinaus repräsentieren diese Beispiele verschiedene mediale Anverwandlungsverfahren: von rein schriftlichen bis hin zu audiovisuellen und multimedialen. Die Kafka-Bearbeitungen von Gabriel García Márquez, die in diesem Sinne beispielhaft sind, werden hier nicht mehr kommentiert, da es sich bei ihnen prinzipiell um eine Diskurseinbettung der Werke Kafkas und der lateinamerikanischen Kultur handelt, die schon im vorangegangenen Kapitel ausführlich vorgestellt wurde. Anverwandlungen der Werke Kafkas, die hier kommentiert werden, sind mediale Produkte verschiedener Formate (Texte und theatralische Inszenierungen), die eine direkte Verbindung mit Kafka hergestellt haben. Die ausgewählten Texte sind von Pedro Gómez Valderrama und Juan Manuel Roca, beide Bearbeiter und Literaturkritiker der Werke Kafkas. Gómez Valderrama [1954, 1970] schreibt keine Erzählungen über Kafka; er schreibt Texte, in denen gewisse Motive, Strukturen und Figuren Kafkas eine ganz neue narrative Dimension annehmen, die die Geschichte Kolumbiens thematisieren. Bei Roca [1999, 2003, 2005] geht es um eine echte reescritura der Werke Kafkas, bei der Werke Kafkas nicht nur umgeschrieben werden, sondern sie werden mit aktuellen kolumbianischen Problematiken gefüllt. Die theatralische Inszenierungen von Miguel Torres [1991], einer der renommiertesten Theaterregisseure Kolumbiens, aktualisieren die semantische Dimension der Werke Kafkas. Torres kombiniert in seiner Inszenierung von *El proceso* [1991] und *La metamorfosis* [Torres, 2001] das Schauspiel mit multimedialen Elementen, die eine globale politische und moralische Botschaft haben.

1. Pedro Gómez Valderrama: Neuere Boten K.s

In einem Vortrag 1991 sagte der kolumbianische Schrifsteller Gómez Valderrama: „comenzar a escribir es zarpar en un barco, en un barco fantasma desde el cual se va mirando siempre alguna orilla" [Gómez Valderrama, 1991, S. 170]. Dieses metaphorische Ufer, das Gómez Valderrama immerfort anvisiert hat, wenn er ansetzte zu schreiben, besteht nach der Terminologie, die hier angewendet wird, aus medialen Produkten aller Provenienz. Jenen zumindest, mit denen sich der Schriftsteller zu seinen Lebzeiten auseinandergesetzt hat. Der Schriftsteller speist seine Texte aus den Wahrnehmungen, Denkweisen und Modellen, die er in Werken anderer Künstler fand und als nützlich für seine eigene künstlerische Tätigkeit befunden hat. Kein Künstler fängt von Null an; er bedient sich einer gewissen Basis von medialen Produkten. Er sammelt persönliche Erfahrungen mit schon vorhandenen Kunstwerken, Artefakten, Medien, Diskursen und entwickelt daraus die

eigenen Werke. Es ist selbstverständlich, dass ein Werk immer die ‚reescritura' von vielen anderen Werken ist, und zwar nicht nur von schriftlichen sondern von allen möglichen medialen Produkten. Der Sinn des neuen Werks erschöpft sich, wie oben schon erläutert wurde, nicht in der Studie und Paraphrasierung der Quellen, weil in jedem neuen medialen Produkt eine Sinnerzeugung geschieht, die sowohl die Quellen, als auch das neue Produktionsmittel mit einbezieht.
Bei der Aufzählung seiner wichtigsten Lektüren, im oben zitierten Vortrag, lässt Gómez Valderrama überraschenderweise die Werke Kafkas aus. Auch in seinen literarischen Werken werden kein einziges Mal die Werke Kafkas zitiert. Nur in einem journalistischen Artikel über die phantastische Literatur kommt der Name Kafkas vor. Von der deutschen Literatur zählt Gómez Valderrama Hermann Hesse und Thomas Mann auf; von der chinesischen Literatur Pao Yu bzw. Chuang Tzu. Hat er den Autor der kurzen, außergewöhnlichen Geschichten *Das Schwert* und *Das Schweigen der Sirenen*, welche er in den Fünfziger Jahren so bewunderte, und den Autor der *Die Leoparden* und *Poseidon*, welche er 1983 als meisterhafte ‚micro-cuentos' auswählte, vergessen? Die drei in Kapitel III schon zitierten Anthologien Gómez Valderramas zeigen, bis zu welchem Grade eine literarische Affinität zwischen ihm und Kafka bestand. Im Vortrag von 1991, ein Jahr vor Gómez Valderramas Tod, belässt er die Stunden, in denen Kafka ihn an ein unbekanntes „Ufer" geführt hatte, in einem versteckten Ort seines Gedächtnisses[168]. Auf jeden Fall erweist sich die Lektüre der Werke Kafkas als grundlegend für seine Ausbildung. Gómez Valderrama ist sich sehr bewusst darüber, wie viel er seinen Vorgängern zu verdanken hat:

> La lectura, en cuanto abre perspectivas, muestra caminos, ilumina puntos sombríos. Y proporciona algo que, bien administrado sin llegar a la imitación servil, es muy importante: las influencias. No creo que haya un solo escritor que pueda decir que su obra no está influida por la lectura devota y paciente de algunos autores, que son los más afines con el propio espíritu. El balance justo entre las influencias y la propia originalidad, se produce cuando la obra que se crea tiene un sello personal, distinto de aquellas de las cuales pueda ser en cierto modo, tributaria.
>
> [Gómez Valderrama, 1991, S. 178]

Die Beziehung zwischen Gómez Valderrama und Borges wurde bereits ausführlich dokumentiert und analysiert [Ruiz, 1987]. Die Rolle der Werke Kafkas in der literarischen Ausbildung von Gómez Valderrama ist jedoch bis heute ein kaum oder gar nicht erforschter Gegenstand. Die Perspektiven, die Wege, die Lichter, welche Kafka dem kolumbianischen Schriftsteller angeboten hat – oder medienwissenschaftlich argumentiert die Art und Weise, wie der Kolumbianer Werke Kafkas semantisch und ästhetisch bearbeitet hat – sind noch nicht im Detail vorgestellt worden. Es ist wahr, dass man die Verwandtschaft zwischen den ewigen Wächtern seiner Erzählung *Los papeles de la Academia Utópica* [1970] und dem Türhüter von *Vor dem Gesetz* und den Wächtern vom *Prozess* aufgezeigt hat [Montoya, 2004], aber die richtige Balance zwischen Einflüssen und der eigenen Originalität, mit der Gómez Valderrama schrieb, ist wenig erklärt. Werke Kafkas sind in die Werke Gómez Valderramas integriert aber durch verschiedene mediale Verfahren völlig verändert worden. Diese mediale Veränderung der Werke Kafkas in den Werken von Gómez Valderrama kreieren „sein persönliches Siegel", das „verschieden ist von jenen Werken, denen er möglicherweise etwas schuldet", wie Gómez Valderrama selbst erklärt.
Gómez Valderrama fügt im selben Vortrag hinzu, „la vida no es otra cosa que un conjunto de influencias que se prolonga desde el nacimiento hasta la tumba" [Gómez Valderrama, 1995, S. 178]. Die Summe der Einflüsse, die Werke Gómez Valderramas angeregt haben, d.h. sein Jurastudium, seine Freunde, seine Erfahrung mit Medien und die gesellschaftliche und politische Realität des Landes, haben das Schreiben seines Werkes geprägt. Und sein Schreiben wiederum, das in vielen seiner Werke einen starken inhaltlichen und symbolischen Bezug zu Werken Kafkas

[168] Borges jedoch vergisst er nicht, mit dem Gómez Valderrama in Bogotá eine Freundschaft gepflegt hat. Gómez Valderrama hat sowohl den Argentinier als auch Kafka 1948 in Paris gelesen. In seiner Bibliothek in Bogotá befinden sich immer noch die Werke Kafkas auf Französisch, die er in der Edition von Gallimard und ohne den Einfluss von Camus gelesen hat.

herstellt, generiert einen erneuerten Sinn für die Werke Kafkas. Obwohl sich Gómez Valderrama in Paris befand, als er Kafka zum ersten Mal 1948 gelesen hat, las er ihn nicht mit der Diskursschablone des französischen Existentialismus. Er las Kafka zunächst auf Grundlage der Interpretationsmuster von Borges, später dann im Kontext der ‚cultura popular' Lateinamerikas und der politischen Geschichte Kolumbiens. Im Folgenden werden zwei seiner Erzählungen: *Noticia de los cuatro mensajeros* [1954] und *Los papeles de la Academia Utópica* [1970] bezüglich Kafkas kommentiert.

1.1 Noticia de los cuatro mensajeros

Geschrieben wurde *Noticia de los cuatro mensajeros* 1954 und zu Lebzeiten des Autors in verschiedenen Ausgaben drei Mal veröffentlicht. Zuerst in der Erzählsammlung *El Retablo de Maese Pedro* (1967), dann in *Invenciones y artificios* (1975) und schließlich in *Todos los cuentos* (1987). Kürzlich publizierte der Verlag Alfaguara sie in *Cuentos completos* (2000). *Noticia de los cuatro mensajeros* wird in dieser Arbeit als Beispiel des 'literarischen Parasitismus' analysiert. Sie ist offensichtlich eine reescritura von mehreren Texten Kafkas: *Das Schloß*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Das nächste Dorf* und *Eine alltägliche Verwirrung*. Diese reescritura geht davon aus, dass bestimmte Elemente der Texte Kafkas weiter benutzt werden können. Daher erfahren diese Texte Kafkas einige materielle und semantische Transformationen, zunächst symbolsystemische, dann apparative und schließlich diskursive. Diese Veränderungen ermöglichen Gómez Valderrama seine *Noticia de los cuatro mensajeros* zu schreiben, in denen die Hauptfigur der Bote ist. *Noticia de los cuatro mensajeros* ist ein vierteiliger Text, welcher die gleiche Sequenz vier Mal erzählt: Es handelt sich um die Reise eines vom König beauftragten Boten zu einem unbestimmten Ort. Der Bote macht vier Mal die Reise in unterschiedlichen Epochen und unter verschiedenen Umständen. Jedes Mal verändern sich die Zeit- und Raumkonzeptionen, wie in Kafkas *Eine alltägliche Verwirrung* und *Das nächste Dorf*. Die Sequenzen von *Noticia de los cuatro mensajeros* folgen nicht chronologisch aufeinander, sondern sie sind eine Wiederholung und Variation der anderen.
Als Motto trägt die Erzählung ein Zitat aus Sophokles´ *Antigone*, das lautet: „Aquí me tienes contra mi voluntad y contra la tuya. Pues nadie estima al portador de malas noticias." [Gómez Valderrama, 1954, S. 250]. Diese Verbindung mit der klassischen griechischen Literatur passt mit den reescrituras Kafkas zusammen, der ebenfalls viele alte Mythen und Legenden verarbeitet hat. Im Zitat von Sophokles *Antigone* spricht der Bote, welcher Antigone vom Tod ihres Bruders unterrichtet. Die Funktion des Boten in *Noticia* nimmt eine inszenierte Bedeutung an. Seine Arbeit ist widerwillig ausgeführte Pflicht, gegen seinen eigenen Willen und gegen den der Empfängerin. Diese Rahmenbedingung von *Noticia* verbindet die vier Teile des Textes. Der Bote Gómez Valderamas entsteht in einer semantischen Spannung zwischen dem Boten Sophokles' und den Boten Kafkas. Diese Spannung wird in eine Gattung und zugleich in einen Stil eingebettet: in die phantastische Literatur Kolumbiens. Soweit zu den Beziehungen zwischen Sophokles, Kafka, Gómez Valderama. Sophokles soll im Folgenden nicht mehr weiter kommentiert werden. Stattdessen wird an dieser Stelle weiter danach gefragt, wie und inwiefern Gómez Valderrama für die Werke Kafkas einen neuen Sinn generiert hat.
Schon der Beruf der Hauptfigur, Bote, lässt bereits an eine Verwandtschaft zwischen *Noticia* und die oben schon mehrfach erwähnten Texten Kafkas denken. In allen diesen Texten spielt diese Botenfigur eine ausschlaggebende Rolle. Barnabas[169], der Bote des Landvermessers im *Schloß,* ist auch eine Figur, die ihre Arbeit gegen innere und äußere Widerstände erfüllen muss. Er arbeitet tatsächlich ‚gegen seinen Willen und gegen den Willen des Empfängers', nämlich K.s, der dem Boten, wenn er kommt, die Frage stellt: "Was willst du denn eigentlich Barnabas?" [Kafka, 2000,

[169] Der Name des Boten Barnabas ist eine ironische Reminiszenz. Barnabas ist der Name des Begleiters des Apostels Paulus. Auf aramäisch bedeutet der Name „Barnabas" „Sohn des Trostes". Tatsächlich spielt der Bote K.s diese Funktion überhaupt nicht.

Bd. 5, S. 196]. Diese offenbar ablehnende Haltung K.'s gegenüber Barnabas bestätigt, dass er den alten Topos kennt: die Boten sind in Werken Kafkas acuh potentielle Überbringer schlechter Nachrichten. Boten sind keine tolle Gäste. In derselben Szene interveniert Frieda und ergänzt: "Ich kann nicht glauben, dass er ein guter Bote ist" [Kafka, 2000, Bd. 5, S. 196].
Das Thema der Boten wurde von Kafka mehrfach verarbeitet, bis es ein konstanter Aspekt seines symbolischen Universums wurde. Auch die Männer, die Joseph K. seine Verhaftung verkünden, sind in ihrer Funktion außer Wächter, Polizisten oder Richter vor allem auch Träger schlechter Nachrichten, mit anderen Worten also Boten. Sie haben eine gewisse Macht, schlechte Nachrichten zu überbringen, deren Informationsgehalt jedoch grundsätzlich sehr ungenau ist, sogar trüb und verwirrend. Diese Boten bringen kein Trost, stattdessen aber Verunsicherung, Trostlosigkeit, Verzweiflung. Ein Beispiel dafür kann aus dem *Prozeß* zitiert werden: Auf die Fragen von Joseph K., warum er verhaftet wurde, antwortet einer der Wächter schlicht: "Auf solche Fragen antworten wir nicht." [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 14].
Der Titel der Erzählung *Noticia de los cuatro mensajeros* lässt weiter an andere Boten von Kafka denken. Das Wort ‚Noticia' (Nachricht) kann in zwei unterschiedlichen Kontexten der spanischen Sprache gebraucht werden, im Symbolsystem des Zeitungsjournalismus, als journalistische Gattung der Nachricht, oder in der täglichen Kommunikation, als Neuigkeit, Botschaft oder Brief. Im Text von Gómez Valderrama wird dies nicht aufgeklärt, im Gegenteil gebraucht er die Nicht-Definition des Genres als neue Gattungseinbettung, als Mischung von Textsorten womit er Kafkas Literatur und den micro-cuentos ihren Tribut zahlt. Kafka war nicht nur Meister von Textsortenmischungen, sondern auch Meister der Variationen von fremden und eigenen Texten. Eine Besonderheit im Schreiben von Kafka ist, dass einen Text in seinem ursprünglichen oder im fremden Symbolsystem immer wieder variiert hat, oder Textes in andere Texte migrieren ließ. Gómez Valderrama zitiert die Worte Kafkas nicht, wie Gabriel García Márquez in *Caricatura de Kafka*. Gómez Valderrama zitiert sich selbst. Die vier Variationen der Geschichte des Boten sind Variationen der Variationen. In diesem Sinne hat Gómez Valderrama ein „Autoplagiat" [Segura Bonett, 2004] geschaffen, wie Kafka es in seinen Tagebüchern, Briefen, Erzählungen, Romanen getan hat. Es ist dieses Variieren der eigenen Texte als stilistische Ressource, das gleiche anders zu sagen, welche den Text von Gómez Valderrama am meisten an *Der plötzliche Spaziergang* annähert. Diese Miniatur Kafkas erschien 1912 in dem Buch *Betrachtung*, das von Kafka selbst veröffentlicht worden ist. *Der plötzliche Spaziergang* erzählt auf einer Druckseite mehrmals dieselbe Geschichte: Jemand will spazieren gehen, um seinen Freund zu besuchen. Die Variationen im Text Kafkas sind Optionen, die der Erzähler dem Leser anbietet. Mit Wenn-Konstruktionen wird der Text, wie in Kapitell II kommentier wird, neun Mal variiert und die einzelnen Teile werden nacheinander so atemlos in einen Text zusammengefügt, dass der Eindruck entsteht, dass alle Möglichkeiten (der Spaziergänger trifft einen Bekannten, einen Unbekannten, es gibt gutes Wetter, schlechtes Wetter…) gleichzeitig passieren. In *Noticia de los cuatro mensajeros* Gómez Valderramas erscheinen vier Optionen separat, damit die Parallelismen zwischen ihnen hervorgehoben werden können. In beiden Texten herrscht ein spielerischer Charakter, der aus den intermedialen Beziehungen zu Cartoons und Zeitungen resultiert (Siehe Seite 80).
In *Noticia de los cuatro mensajeros* wird der spielerische Charakter gesteigert. Der Leser, wie der Leser einer Zeitung, soll zunächst entscheiden, welche der vier Optionen – der vier Noticias – ihn am meisten fesselt, und dann kann er diese Option mit den anderen vergleichen, um seine bevorzugte Version der Geschichte des Boten als die wahrscheinlichste oder schlicht die interessanteste bestimmen zu können. Hier handelt sich es nicht um wahrheits- und sinnsuchende existentialistische Verzweiflungen, sondern um eine Literatur, die mit dem Leser spielen will.
Der Erzählsequenzen der *Noticias de los cuatro mensajeros* ähneln einem weiteren Text Kafkas, *Eine kaiserliche Botschaft*. In diesem Text sendet der König eine Botschaft an einen Empfänger, identifiziert nur mit dem Fürwort "Dir" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 221]. Die Botschaft wird von einem Boten überbracht, der sich unnötig anstrengt, um seine Aufgabe zu erledigen, weil er sein Ziel nie erreichen kann. In der Erzählung von Gómez Valderrama dreht sich die Rahmenhandlung um. Eine Botschaft wird, man weiß nicht von wem, dem König geschickt, und der Bote kommt jedes Mal an und übermittelt die Botschaft. Während bei *Eine kaiserliche Botschaft* die

sukzessiven, endlosen Unterteilungen des Raumes – „und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast", [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 222] – die Erfüllung der Aufgabe behindern, erfüllt der Bote in *Noticias de los cuatro mensajeros* stets seinen Auftrag, auch wenn er „dazu bestimmt war", Hürden in den Weg gelegt zu bekommen: „estaba destinado a que interrumpieran su camino" [Gómez Valderrama, 1954, S. 251]. Trotzdem interpretiert der Bote in jeder der vier Variationen der Geschichte seine Botschaft anders. „El mensajero era persona adicta al cumplimiento de su deber" [Gómez Valderrama, 1954, S. 250], sagt der Erzähler der ersten Version. Als in einem dichten Wald ein Mann ihn überzeugen will, indem er sagt: „¡Deténte y tomarás un soborbo de vino!" [Gómez Valderrama, 1954, S. 250], antwortet der Bote: „No puedo" [Gómez Valderrama, 1954, S. 250]. Nicht einmal junge Frauen wie María Rosa la Blanca schaffen es, ihn von seinem Weg abzubringen. „¡Espérame al volver!" [Gómez Valderrama, 1954, S. 250] schreit der Bote. Und als sie, neugierig darauf, was die Botschaft sagt, ihn fragt „¿Es cierto que pasa algo en N.?" [Gómez Valderrama, 1954, S. 250], antwortet er wie der Wächter von Joseph K.: „No sé, porque ese no es mi oficio." [Gómez Valderrama, 1954, S. 250]. Einige Straßenräuber, eine Hexe, die Verletzung seines Pferdes konnten ihn nicht von seiner obsessiven Pflichtbesessenheit in seiner Arbeit als Bote abbringen. Er ging zu Fuß weiter bis nach J., der Stadt, welche sein Ziel war. Er fand sie in Flammen, aber er hatte keine Angst einzutreten, obwohl er sein Leben riskierte. Er ließ sich zum „Señor" bringen [Gómez Valderrama, 1954, S. 252] und überbrachte die Nachricht. Der Herr las die Nachricht und ordnete sofort darauf an: „¡Que le corten la cabeza al mensajero!" [Gómez Valderrama, 1954, S. 252]

Dieser erste Bote wirft viele Paradoxa auf, die Kafka zu würdigen wüsste, sind sie doch seinem eigenen Werk eng verwandt. Das erste hat mit der physikalischen ‚Bewegung' zu tun. Der Bote bewegt sich, eine Botschaft tragend, von Punkt N. bis Punkt J. Man nimmt an, dass die Bewegung zu einem *desplazamiento* führt, das heißt zu einer Ortsveränderung, einer Veränderung seines Ausgangspunkts. Aber in Wirklichkeit bleibt, wie im Paradoxon von Zenon, der Pfeil unbewegt an allen Punkten. Der Bote bewegt sich, aber die besiegelte Botschaft ist dieselbe. Wie kann die Bewegung die Summe von Nicht-Bewegungen sein?

Das zweite Paradoxon ist das Leben: Das Leben des Boten als Boten beginnt hier mit seinem Todesurteil. Von hinten nach vorn gelesen, könnte die Geschichte das gleiche Ende haben, auch wenn der Bote am Ausgangspunkt N. geblieben wäre. Man könnte argumentieren, dass es nicht unbedingt nötig war, die Reise anzutreten und sich so vielen Gefahren auszusetzen, wenn ihn am Ziel der Tod erwartet, der gleiche, der ihn in N. umgebracht hätte. Er hätte ruhig in N. sterben können. Aber diese Annahmen gehen gegen den Sinn des Paradoxons. Die ganze Reise ist eine Suche. Genauso wie die des Boten, eines Helden von Kafka, der sein Pferd anspannt, um auf Reisen zu gehen und auf die Frage des Dieners nach dem Ziel, auf das er zusteuere, antwortet: "Ich weiß es nicht. [...] Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen" [Kafka, 2000, Bd. 8, S. 11]. Das Ziel erreichen, das heißt, dem Leben Sinn geben, bedeutet in dieser ersten Version der vier Boten das Leben verlieren. Mit anderen Worten, das Leben hat nur mit dem Tod einen Sinn. Man lebt, um zu sterben. Man sollte hier nicht den berühmten Aphorismus von Kafka vergessen, der diese beiden Paradoxa verbindet: „Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend." [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 229].

Das dritte Paradoxon: Die *Botschaft* darf vom Boten nicht geöffnet werden. Der Botschafter weiß nicht, dass er selbst die Botschaft ist. Er beschützt die Botschaft unter Einsatz seines Lebens, obwohl er ihren Sinn nicht kennt und demnach unfähig ist, ihr Sinn zu geben, denn die Botschaft kann sich nicht selbst lesen. Der Bote trägt keine Botschaft, er ist die Botschaft, sein eigenes Leben oder Sterben; und der Bote liest die Botschaft nicht, obwohl die Botschaft der Schlüssel zur Rettung seines Lebens ist. Die Ironie des Erzählers geht in Sarkasmus über: der Bote trägt einen „pliego cerrado" [Gómez Valderrama, 1954, S. 250]. Der Bote ist ein Hermes, der sich nicht traut die Botschaft zu öffnen, Hermeneutik zu betreiben. Er trägt Botschaften, ist aber nicht fähig, sie zu interpretieren: „¿Qué importan esas cosas a un mensajero?" [Gómez Valderrama, 1954, S. 250]. Oder: „como mensajero experto, no preguntó" [Gómez Valderrama, 1954, S. 251]. Die Post war „no va marcado [...] ni siquiera con el nombre del destinatario" [Gómez Valderrama, 1954, S. 251]. Wem bringt er demnach die Botschaft, wem öffnet, offenbart sie sich? Einem so genannten „Señor", einer höheren Instanz, die ihm den Tod bringt. Diese erste Version von *Noticia de los*

cuatro mensajeros, dem tragischen Schicksal, im griechischen Sinn des Wortes, steht in Verbindung mit Jäger Gracchus, dem Boten von Kafka. Dieser Bote aus der ersten Version von Gómez Valderrama sucht jemanden, der ihm hilft, den Tod zu finden. Er irrt in der Welt herum und erreicht Riva, wo er den Bürgermeister Salvatore (Erlöser!) bittet, ihm den erlösenden Tod zu geben und so seine Bestrafung zu beenden. Der „Señor" von Gómez Valderrama ist „grande", „vengativo", „estaba rojo de ira" [Gómez Valderrama, 1954, S. 252].
Die zweite Version variiert die erste. Der Inhalt der Sequenz ändert sich nicht, auch tauchen keine neuen Personen auf. Die *mise in scène* ist jedoch anders. Die geographische Unbestimmtheit der ersten Version wird präzisiert. Der Bote verlässt „una ciudad de provincia" in Richtung „la capital del Reino" [Gómez Valderrama, 1954, S. 253]. Es gibt keine Eigenennamen, aber die Nomenklatur impliziert eine zeitliche Einordnung. Es handelt sich um eine spätere historische Epoche als in der ersten Version, der Gegenwart näher. Es gibt keine Hexen mehr, dafür aber eine alte Dame; die Hüter sind Wächter, „vigilantes" [Gómez Valderrama, 1954, S. 253] geworden, das Schloss ist ein „palacio" [Gómez Valderrama, 1954, S. 253] und der Herr, „Señor", ist jetzt ein „viejo rey" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. In gleicher Weise bleibt der Schiedsspruch über den Boten bestehen, aber im Unterschied zu dem vorherigen Boten ist dieser sich seines Unglücks bewusst: „Der Bote wusste sehr genau, dass er keine Möglichkeit hatte, der Strafe zu entrinnen, die ihn für das Überbringen schlechter Nachrichten erwartete." [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]
Das Singuläre an dieser zweiten Variation ist nicht das Paradoxon über Zeit und Raum. Das Singuläre ist die narrative Technik, das Spiel mit den Blickwinkeln. Der Erzähler fokussiert die Geschichte nicht im Boten, sondern in dem, was andere über ihn sagten. Auf diese Weise wird der Erzähler zu einem Historiker, einem Journalisten, der versucht, die Tatsachen ausgehend von diversen mündlichen und schriftlichen Quellen zu rekonstruieren. Der Journalist interviewt einen Freund des Boten, ein Mädchen („una gallarda moza de comarca, conocida como María Rosa la Blanca" [Gómez Valderrama, 1954, S. 253]), einige Wächter, ehrenvolle Menschen, und eine „viejecilla", die ihn um ein Geldstück bat. Der Historiker stützt sich auf einen Forscher, der „los archivos reales" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254] konsultierte, um zu wissen, was mit dem Boten passiert war. Das Verschwinden des Boten ist das Thema dieser Version. Die Absicht ist mit „ciencia cierta" zu bestimmten, ob sie ihn enthauptet hatten; ob er einfach erhängt worden war („simplemente había sido ahorcado") oder ob er „había sido muerto a garrote" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. Die emotionslose Nennung wirkt grausam und das aus verschiedenen Quellen stammende Lob des Berufes des Boten fanatisch. Festzustellen, ob er die Botschaft dem König übermittelte, würde die Treue zu seinem Beruf bestätigen („la lealtad a su profesión", „su proverbial fidelidad a su profesión"); im Falle des Gegenteils wäre seine Schande unendlich („su deshonra sería eterna"). Um seine Ehre zu wahren, "todos le dieron por muerto" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254].
In dieser zweiten Version werden die Elemente Kafkas in einen ganz anderen kulturellen Kontext gebracht. Hier werden die Figuren und die Motive der Texte Kafkas mit anderen Quellen kombiniert. Die oben erwähnten narrativen Ressourcen finden sich nicht direkt bei Kafka. Gómez Valderrama hat sie von anderen medialen Produkten übernommen: z.B. dem Boulevardjournalismus [170]. ‚Lo kafkiano' erhält hier eine neue kulturelle Bedeutung. Hier fungierte der Bote als Künstler und seine Funktion in der Gesellschaft wurde von seinen Freunden, den Forschern, den Journalisten beurteilt. Die Aussagen dieses Diskurses (‚escritura sangrada') wurden ausführlich im dritten Kapitel kommentiert. Der Bote könnte ein Held sein: "un hermoso ejemplo [...] para aquellos que no tienen en su vida una verdadera lealtad a su profesión" [Gómez Valderrama, 1954, S. 253]. Dieser Künstler, seinem Beruf treu, versucht nicht sein Leben zu retten, sondern Würde zu erlangen. Sein Leben ist in Gefahr, aber ihn interessiert das nicht, denn „en realidad, nada más tenía que hacer en la vida, fuera de llevar mensajes" [Gómez Valderrama, 1954, S. 253]. Der Künstler sucht die Ewigkeit, er möchte in die Geschichte eingehen: „Si a un mensajero le dan un encargo de tal naturaleza, es envidiado por todos sus

[170] Eine ähnliche Kombinatorik von medialen Elementen aus Werken Kafkas und Boulevardjournalismus benutzt Gabriel García Márquez in *Crónica de una muerte anunciada* [1981].

colegas por la oportunidad de heroísmo que ello significa." [Gómez Valderrama, 1954, S. 253]. Einige dieser Äußerungen stimmen mit den Worten des Hungerkünstlers und des Trapezkünstlers überein. Ersterer antwortet folgendermaßen auf die Frage des Zirkusaufsehers, warum er weiter hungere: „Weil ich hungern muß, ich kann nicht anders" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 273]. Der zweite bleibt "Tag und Nacht auf dem Trapez" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 249], auf der Suche nach Perfektion in seiner Kunst. Der Bote dieser zweiten Version der Erzählung von Gómez Valderrama entbehrt der Stimme und deshalb ist es nicht möglich zu wissen, welches seine Meinung über die Arbeit des Boten sei.

Als erste Bemerkung in der dritten Version bereitet Gómez Valderrama den Leser darauf vor, dass die dritte Version „muy diferente" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254] ist, womit er seine Leser erst einmal darauf stößt, dass es sich hier um einen mit Kalkül geschriebenen Text handelt. Der Dialog mit Kafka etabliert sich auf einer anderen Ebene, in einer anderen Gattung und mit anderen erzählerischen Mitteln als in den ersten beiden Versionen. Der Bote und die Botschaft weisen wenig Bedeutsamkeit im Text auf. „La explicación sobre el porqué se perdía la ciudad, interesa en realidad poco" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. Aber das Gewebe des Textes, die Schrift als Bauwerk einer möglichen Welt, als mediale Einrichtung, ist vielschichtig. Man befindet sich vor einem phantastischen Text mit Elementen, die den „kurzen und außergewöhnlichen Erzählungen" Kafkas Tribut zollen. Auf den ersten Blick gibt es hier weniger Bezug zu Werken Kafkas als im ersten und zweiten Teil. Aber das Werk Gómez Valderramas leitet sich von einer langen Tradition ab, der Kafka angehört. Diese mediale Migration ist ein klassisches Beispiel für Nachdichtung. Es gibt weder eine Kopie noch ein Original. Es ist die Literatur als Passage, wie Benjamin sie sich wünschte, und fast könnte man sagen, dass dieser Text von jedem Vertreter der Gattung phantastische Literatur geschrieben worden sein könnte, unter ihnen Kafka. Die erzählerischen Mittel des dritten Teils sind deutlich sichtbar, nicht versteckt, sondern offen dargelegt und dem Blick aller Leser und Schriftsteller ausgesetzt: „Lo *esencial* fue que Juan *salió rápidamente* del lugar, a cumplir su cometido" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. In dieser Art von Literatur ist jedes Wort ein Hinweis für den Leser. Die Worte „das Essentielle" sagen, „richten Sie ihre Aufmerksamkeit auf rápidamente". Gleicherweise ist „verließ schnell" nicht nur eine Beschreibung der Bewegung, sondern fast die Geschwindigkeit selbst, die wir mit aller Wortwörtlichkeit voraussetzen müssen: schnell. Wie schnell? Mit welcher Geschwindigkeit? Das Wichtige ist die Geschwindigkeit, der Rest ist normal, alltäglich. Daher erinnert uns der Erzähler von Mal zu Mal, auch wenn er subtil beteuert, alles sei normal, daran dass etwas „increíble" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255] geschieht. Juan, der Bote, verließ also schnell den Ort. So schnell, dass er sich wunderte zu sehen, wie sich sein Freund Matías „había cambiado impresionantemente", "en unas pocas semanas que tenía sin verlo" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. Für ihn, in seinem Geschwindigkeitsrauch, verging die Zeit wesentlich langsamer als für den Rest der Welt. Die Darstellung dieses Phänomens gilt hier als konstruierte Wahrnehmung in Medium Schrift. Juan „se fue apresuradamente", denn er „llevaba el tiempo justo" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. Juan unterscheidet in der „prisa de salir" nicht zwischen „su caballo de siempre" und „un viejo animal" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. Juan geht so schnell, dass er sich verspätet. „María Rosa la Blanca le faltaba un diente" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254], und die Geächteten oder Wächter schienen aus einer anderen Zeit zu kommen, „se encontraban vestidos de una forma extraña" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. Für den Erzähler war es eine „patrulla que le detuvo para examinar sus papeles" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254]. Streife gehen? Papiere? Die Kontroll- und Polizeistreifen wurden in Kolumbien während der Bürgerkriege Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführt, aber 1954, als Gómez Valderrama *Noticia de los cuatro mensajeros* schrieb, wurden die Streifen von ‚pájaros', den von der konservativen Regierung des Präsidenten Laureano Gómez beauftragten Mördern durchgeführt. Auf diese Streifenpolizei spielt die Bemerkung, „como si hubiera sido destruido tiempo atrás" [Gómez Valderrama, 1954, S. 254], die bezüglich des Dorfes des Boten fällt an. Aber Juan ist von dort soeben eilig aufgebrochen. Als er in die Stadt kommt, teilt man ihm mit, „hay guerra" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255]. „La ciudad va a ser tomada por los rebeldes" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255]. Als er zum Schloss kommt, ist der ehemals junge Wächter durch einen „hombre barbudo" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255] ersetzt worden. Juan verstand

gar nichts. Der Kommandant, der die Botschaft von ihm entgegennahm, erklärte ihm die Situation: „Llegas con un mensaje de hace treinta años, y este es el momento en que el mensaje debía llegar. Gracias a ti hemos encontrado el escondite de la pólvora y los mosquetes" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255]. Juan bekam eine Empfangsbestätigung und erhielt seine Bezahlung. In welcher Welt befand man sich in dieser Noticia? Die Geschwindigkeit von Juan trägt uns von einer archaischen Welt in eine moderne. Der Erzähler erwähnt ein exaktes, aber zweifelhaftes Datum: „Si mal no recuerdo, en el año de 1602" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255].
Geschwindigkeit und Relativität der Zeit sind Konstanten im Werk Kafkas. K. ist und ist nicht der Landvermesser, der zum Schloss gerufen wurde. Denn eine Außenstelle des Schlosses verabschiedete ein Dekret, in dem vermittelt wurde, „daß ein Landvermesser berufen werden solle" [Kafka, 2002, Bd. 4, S. 76]. Er ist es nicht, denn dies geschah „vor vielen Jahren" [Kafka, 2002, Bd. 4, S. 76]. Kam K. zu spät oder hat er sich verfrüht? Juan verfrüht sich um dreißig Jahre, aber das Dorf, das er schnell verließ, wurde in der Vergangenheit zerstört. Im „nächsten Dorf" beschwert sich der Großvater, dass „das Leben erstaunlich kurz" ist und fügt hinzu, dass er nicht verstehen kann, wie „ein junger Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, daß […] schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht." [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 220-21]. Der Text Kafkas, der sich am meisten der phantastischen Erzählung von Gómez Valderrama annähert, ist einer, den Max Brod unter dem Titel *Eine alltägliche Verwirrung* [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 165] bekannt gemacht hatte. Von der ersten Zeile an, macht sich die interne Logik des Textes bemerkbar: „Eine alltäglicher Vorfall; sein Ertragen ein alltäglicher Heroismus. A hat mit B. aus dem Nachbardorf H. ein wichtiges Geschäft abzuschließen" [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 165]. Im Alltäglichen ("Nachbardorf") weist der Text auf das Überraschende hin: Wie nah ist das Nachbardorf wirklich? Die Antwort wird nicht gegeben, aber der Refrain, alles ist relativ, wiederholt sich später an mehreren Beispielen. An dieser Stelle soll nur eins davon genannt werden. A. macht einen Testversuch und braucht für Hin- und Rückweg „je zehn Minuten" [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 165]. Am Tag der Verabredung „trotzdem aber die Nebenumstände, wenigstens nach A.s Meinung, völlig die gleichen sind wie am Vortag, braucht er diesmal zum Weg nach H. zehn Stunden" [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 165]. Eingeschüchtert von dem Geschäft, tritt A. den Rückweg an: „diesmal legt er den Weg, ohne besonders darauf zu achten, geradezu in einem Augenblick zurück." [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 165]
Die letzte und vierte Version der *Noticia de los cuatros mensajeros* ist eine kritische Reflektion über den Beruf des Boten. Der Bote denkt über den Umstand nach, unbekannten Personen Botschaften zu überbringen und gute und schlechte Nachrichten mitzuteilen. Er ist dieses Berufes überdrüssig: „¡Ah, malhaya esta profesión que escogí!" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255]. Der Bote hat „el deseo de ser ante todo él mismo" [Gómez Valderrama, 1954, S. 255]. Er entdeckt, dass er selbst die Botschaft ist: „La noticia [...] se identifica y se confunde con el mensajero" [Gómez Valderrama, 1954, S. 256]. Später führt er sein Nachdenken fort, wobei er eine ähnliche Erklärung oder Rechtfertigung für den Beruf formuliert, wie Barnabas im *Schloss* sie verkörpert:

> El mensajero no tiene otro lugar de procedencia que la noticia: No tiene casa, madre o mujer. No es sino una noticia, grata o ingrata, y por ello es normal que reciba un tratamiento de noticia, siendo, además, la sola forma en que una noticia puede en sí misma ser premiada o castigada.
>
> [Gómez Valderrama, 1954, S. 256]

Dieser vierte Bote hat keine Angst und resigniert nicht am Ende. Er trifft auch keine Freunde, Mädchen, Hexen oder Wächter. Er legt den Weg auf normale Weise zurück, „acompañado por estos pensamientos" [Gómez Valderrama, 1954, S. 256]. Er ist kein überzeugter Gläubiger der Ethik seines Berufes mehr. Im Gegenteil, er ist mit seinem Beruf unzufrieden und möchte für Momente „enviar al demonio mensaje y profesión" [Gómez Valderrama, 1954, S. 256]. Dennoch, er kommt rechtzeitig an und als er die mauerbewehrte Stadt betritt, ruft ihn der Kommandant in der Sprache der Wächter Joseph K.s zur Ruhe auf:

> No me explico la prisa que traías, porque es solamente una equivocación en que incurrieron quienes te enviaron de N. Y, además, no tiene la menor importancia.
>
> [Gómez Valderrama, 1954, S. 257]

Der Bote beeilt sich um sein Ziel zu erreichen, alles aber umsonst. Es handelt sich um einen Irrtum: weder die Botschaft noch der Bote spielen eine Rolle. Das Heldentum, das Prestige, die Würde des Berufes sind in Verfall geraten und in diesem Moment scheint nichts so bewegend, wie die Geschichten von Boten vergangener Zeiten, die ihr Leben auf Spiel setzten, um die Ewigkeit zu erlangen. Ein Detail bedarf noch einer letzten Bemerkung: der letzte Satz der ganzen Erzählung: „El mensajero no supo qué pensar entonces, porque el sueño le cerraba los párpados" [Gómez Valderrama, 1954, S. 257]. Mit ihm bestätigt sich die Verachtung für die Boten des Königs. Selbst der Bote, und nicht nur die Adressaten der Botschaften, schenken diesem Beruf wenig Aufmerksamkeit. Auf gleiche Weise, mit ein wenig mehr Sarkasmus, schließt Kafka seinen Text *Eine kaiserliche Botschaft*: „Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten.– Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt." [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 222].

1.2 *Los papeles de la Academia Utópica*

Los papeles de la Academia Utópica [1970] ist ein nicht einfach zu klassifizierender Text. Er bearbeitet *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* von Borges. Wie in diesem verbinden sich im Text von Gómez Valderrama die Form des Aufsatzes, basierend auf philologischen Analysen, und die phantastische Erzählung. Beide Texte charakterisieren sich dadurch, dass sie ihre Quellen klar offen legen, da das Thema, das sie umtreibt, eben das der Lektüre von Büchern ist. Bei Borges handelt es sich um den Fund eines Artikels in einer Enzyklopädie über einen erfundenen Planeten, dessen Bewohner von einer fremden Macht kontrolliert werden. Das Thema verwandelt sich bei Gómez Valderrama in die Rekonstruktion der Geschichte einer deutschen Akademie, die durch philosophische Abhandlungen die Welt beherrschen. Gómez Valderrama kombiniert diese Bearbeitung mit Elementen der Werke Kafkas. Er benutzt die Form eines Essays, um eine Arbeit der bibliographischen Revision und der geschichtlichen Rekonstruktion einer „corporación" [Gómez Valderrama, 1970, S. 103] zu präsentieren. Diese Institution, in Berlin gegründet, trägt den Namen „La Academia Utópica" [Gómez Valderrama, 1970, S. 130]. Obwohl sie ein modernes Unternehmen ist, hat sie sich der Untersuchung einer alten Idee verschrieben: der Utopie. Die Zitate stammen von Bacon, Campanella, Morus. Dahinter steht die Frage: Wie entstand die Idee von *Utopía*, ein auf Karten lokalisierbares Gebiet, aber nicht existent in der Wirklichkeit?

> Utopía, el extraño país sin geografía y sin historia aparentes, que, sin embargo, es el capítulo más vasto de la historia política de la humanidad, y sin cuya cartografía hay quien ha dicho que no es completo un mapa del mundo.
>
> [Gómez Valderrama, 1970, S. 106].

Dieses seltsame Land ohne Geographie und ohne Geschichte hätte oberflächlich betrachtet wenig mit einer medialen Migration der Werke Kafkas zu tun. Obgleich an keiner Stelle der Erzählung Kafka erwähnt wird, ist es möglich anzunehmen, dass die paradoxe Sprache – die nicht ausschließlich die Kafkas ist – in dem Text von Gómez Valderrama eine Referenz auf den oben schon erwähnten Text von Borges ist. Wie in der ersten Version der *Noticia de los cuatro mensajeros*, erscheint hier das Außergewöhnliche durch die Sprache selbst. Es ist der augenscheinliche Widerspruch zwischen einem Wort und dem ihm folgenden Wort, das die Aufmerksamkeit des Lesers weckt. Eine ‚cáscara', wie man auf kolumbianisch sagt, eine Falle, die den Leser in eine sinnlose Leere stürzen lassen kann. Mit der Phrase „ein Land ohne Geographie und ohne Geschichte" kündigt der Text eine seltsame Thematik an, welche der

normalen Vorstellungen entgegen steht, dass ein Land ein Territorium, eine Geographie und einige Einwohner hat, die seine Geschichte schreiben. Der Erzähler kommt zu dem Schluss, dass dieses Utopia genannte Land keinen Ort hat, sondern eine Erfindung ist, eine Kreation des menschlichen Geistes, die trotzdem den Menschen unterwerfen kann. Aber, und hieraus leiten sich die logischen Konsequenzen des Gedankenganges ab, wenn Utopia gerade noch ein Produkt der Vorstellung ist, wie kann sie dann Einwohner haben? Wie kann ein Gebiet, das nie vermessen, das nie erblickt wurde, eine Kartographie haben? Gerade durch das, was das andere Wort, das im Kontext der zitierten Textzüge auftaucht, aussagt: „aparentes“ (scheinbar). Ohne diese Augentäuschung würden die apparativen und diskursiven Fundamente dieses konstruierten Landes erkennbar werden. Medientheoretisch betrachtet: Medien sind Welterzeuger, d. h. sie produzieren mediale Produkte, die vorher nicht existierten wie das Land Utopía. Diese Produkte sind umso transparenter je raffinierter ihre Apparatur ist, wie Jäger erklärt hat (Siehe Kapitel I). Ein Buch und eine Photographie können technisch und diskursiv so gut gemacht sein, dass sie im Leser bzw. Betrachter das Gefühl erzeugen, dass die dargestellten Figuren und Ideen real sind. Der Erzähler und Essayist von *Los papeles de la Academia Utópica* merkt aber gleich, dass dieses Land eigentlich nur eine Erfindung ist und versucht deshalb ihre Fundamente zu unterminieren.
Die ideologische Apparatur von Utopía ist nicht sichtbar für alle, besonders nicht für jene, die in Utopía darunter leiden müssen. Ihre Ideologie ist nur sichtbar für jene, die sie erfunden haben, d. h. für die, die diesen Diskurs über die Utopie durch die Medien begründet haben und damit manipulieren. Die Diskursbegründer der Utopie sind nicht identifizierbar. Der Erzähler findet aber ihre Aussagen in verschiedenen Büchern, Fotos und Landkarten, die die deutsche Akademie in Berlin verbreitet.
Das Absurde, im Gewand des rational Nachvollziehbaren, ist generell der Grundstein eines apokalyptischen Diskurs gegen die vermutliche Auflösung der Realität, die die audiovisuelle Medien generiert haben. Besprochen wurde dieser Diskurs in Kapitel I. Benjamin und Jäger haben darauf hingewiesen, inwiefern dieser Weltbezug nichts anderes ist als die Summe der Wirklichkeiten, die die unterschiedlichen Medien den Menschen anbieten, seien es schriftliche oder nicht schriftliche Medien. Alle Medien sind „Traumhäuser“. Gómez Valderrama nimmt Bezug auf diese Diskussion mit seinem Text *Los papeles de la Academia Utópica.* Die medialen Produkte des Mediums Schrift werden prinzipiell in Frage gestellt. Weitere Argumente dafür findet Gómez Valderrama bei Borges und Kafka.
Im Werk Kafkas spielt die Schrift eine sehr entscheidende Rolle. Kafka reflektiert darüber und zeigt dabei auch die Gefahr der Schrift, wenn sie als Maschine über die Menschen in Gang gebracht wird. Eine ähnliche epistemologische Basis liegt *Los papeles de la Academia Utópica* zugrunde. Die Produkte der Schrift hätten eine Wirklichkeit erfunden, die die Realität durch Fiktionen ersetzt habe. Die „papeles“, nämlich die Bücher und Publikationen, haben die menschliche Wahrnehmung und ihre Denkweise so stark beeinflusst, dass Menschen nicht mehr vermögen, eine andere Denkweise und andere Lebensformen wahrzunehmen. Die Pläne der Begründer der utopischen Akademie sind Beweis, dass die Schrift – angesehen ursprünglich als Instrument der Vernunft – sich zu einer bösartigen Maschinerie entwickelt hat. Die utopische Akademie ist ein Beispiel dieser pervertierten Diskurse, die die Menschen mit totalitären Regimes unter Kontrolle halten wollen. Sie könnte der Nachweis sein, dass die Einheimischen dieses Landes „ohne Geographie und ohne Geschichte“ eine erfundene Welt bewohnen:

> Utopía nace del reino de la paradoja, para cobrar su propia existencia como uno de esos personajes ingratos y demasiado vigorosos que se le escurren por entre los dedos al novelista.
>
> [Gómez Valderrama, 1970, S. 130]

Die utopische Akademie entstammt nicht nur dem Reich des Paradoxon, dem Raffinierten, Schriftlichen, Verflochtenen, in dem die Utopien existieren können. Sie gewinnt allmählich gegenüber den Menschen ihre eigene Existenz. Utopien – seien es Kapitalismus, Kommunismus, Nationalsozialismus, etc. – erfinden eine Wirklichkeit, in der Menschen zu leben gezwungen sind. Das ist die zentrale These des Textes Gómez Valderramas. Diese These erstaunt nicht, erschreckt

nicht. Da es sich um einen Aufsatz handelt, behalten diese Gedankengänge den überlegenen, nüchternen Ton. Sie unterbrechen die Ruhe des akademischen Diskurses nicht, überfallen aber für Momente das Gewissen des Lesers: Wenn „la República", „América" und „el nuevo mundo" [Gómez Valderrama, 1970, S. 107] „Schöpfungen des menschlichen Geistes sind" [Gómez Valderrama, 1970, S. 106], lohnt es sich zu fragen, fährt der Erzähler fort, was der Grund dafür ist, dass die meisten der „concepciones utópicas tengan un carácter autoritario" [Gómez Valderrama, 1970, S. 108]. Ein apokrypher Träumer von Utopien trägt den Nachnamen „Hitlodeo" [Gómez Valderrama, 1970, S. 107]. Der Verfasser von *Los papeles de la Academia Utópica* definiert, wie jeder guter Essayist und Wissenschaftler, diesen Eigenname in der jeweiligen Fußnote:

> *Hitlodeo: Dicha palabra es la formación por dos raíces griegas, cuyo conjunto significa "profesor de tonterías.
>
> [Gómez Valderrama, 1970, S. 107]

Der Sarkasmus gegenüber diesem Erfinder von Utopien ist auch in der Akustik des Namens impliziert, welche vermutlich an einen gewissen Hitler denken lässt. Der Text ist überreich an diesem Typ von Bemerkungen und Randerklärungen. Der Text parodiert die historische Information oft mittels argwöhnischer Fragen oder Vermutungen. Die in philosophische Abhandlungen verkleideten Wendungen treten in einen neuen Kontext, in dem sie an Lächerlichkeit zu gewinnen scheinen. Wenn für einige der vom Erzähler/Essayist konsultierten Quellen der Leitsatz „Utopía es el principio de todo progreso" [Gómez Valderrama, 1970, S. 109] in Anspruch genommen wird, wie lässt sich dann verstehen, dass auch eine „utopía del mal" [Gómez Valderrama, 1970, S. 110] vorgeschlagen wurde? In einem Unterkapitel des Textes schlägt der „notorio filósofo alemán Conrado de Münster […] en su tratado Anti-Utopía la utopía máxima" [Gómez Valderrama, 1970, S. 110] vor:

> La utopía máxima [...] sería para Münster la cárcel perfecta, situada en una isla, con guardines eternos y en la cual se aplicarían eternas penas de reclusión, los días serían absolutamente iguales, los presidiarios repetirían los mismos actos todos los días, la comida sería siempre la misma, la evasión estaría excluida de toda posibilidad, y no habría tampoco lugar a la liberación por la muerte. Al mismo tiempo guardianes y convictos estarían esperando siempre un hecho que se escapara de la medrosa rutina, y esta espera se convertiría en parte esencial del rito. De allí surgirían para Münster la idea de la libertad, y el impulso del progreso[171].
>
> [Gómez Valderrama, 1970, S. 111]

Diese Art von Beschreibung ist in der juristischen Literatur üblich, die Gómez Valderrama als Juraprofessor kannte, und sie ist auch in Werken Kafkas üblich. Sicherlich hat Gómez Valderrama eine weitere Bearbeitung der Sprache von den Anwälten Kafkas nachgedichtet. Das Projekt Münsters scheint dem *Prozeß* Kafkas entnommen zu sein. Oder, um es mit einem Wort des Romans zu sagen, entnommen der Kathedrale (Münster, Dom), wie eines seiner Kapitel heißt, in dem der Geistliche für Joseph K. die *Legende des Türhüters* interpretiert. Vielleicht ist Münster derselbe Priester, oder eine Person von ähnlicher Stimme und denselben Ideen: Die Utopie nähert sich zu sehr dem Betrug. Im Roman Kafkas glaubt Joseph K., dass der Wächter den Mann vom Lande betrügt, aber der Geistliche hat eine gegenteilige Meinung „nach welcher gerade der Türhüter der Getäuschte ist" [Kafka, 2000, Bd. 3, S. 230]. Diese Meinung könnte von Conrado

[171] Das Zitat auf Deutsch: „Die höchste Utopie [...] wäre für Münster das perfekte Gefängnis, gelegen auf einer Insel, mit zeitlosen Wächtern, auf der ewige Gefängnisstrafen vollstreckt würden, die Tage glichen einander völlig, die Gefangenen führten alle Tage die gleichen Handlungen aus, das Essen wäre ständig das gleiche, ein Ausbruch läge fern jeder Möglichkeit, und es gäbe auch keine Hoffnung auf Erlösung durch den Tod. Gleichzeitig warteten Wächter und Sträflinge immer auf ein Ereignis, das der bangen Routine entkäme, und dieses Warten würde zu einem essentiellen Teil des Ritus. Von dort entstehen für Münster die Idee von der Freiheit, und der Impuls für den Fortschritt."

Münster in der Erzählung von Gómez Valderrama geteilt werden. Der deutsche Philosoph ginge sogar so weit, beide, Türhüter und Mann vom Lande, als betrogene zu betrachten, denn sowohl die „Wächter" als auch die „Sträflinge" sind „zeitlos". Wer brachte sie voller Illusionen in dieses perfekte Gefängnis? Der Träumer des utopischen Projektes betrügt sie mit der Idee, sie auf eine Insel zu bringen, die ein perfektes Gefängnis ist. Nicht ein Ort, um sich auszuruhen, sondern ein Ort, um eine Strafe abzuleisten. Sie werden als „Sträflinge" behandelt, ohne dass ihnen mitgeteilt würde, was sie falsch gemacht haben. Prinzipiell sind sie naturgemäß strafbar. Oder wie der Offizier *In der Strafkolonie* sagt: „Die Schuld ist immer zweifellos" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 168].
Von welchem Leben ist in dieser Utopie die Rede, wenn das Leben selbst als „perfektes Gefängnis" angesehen wird? Und es ist eben deshalb perfekt, weil Ausbruch nicht möglich ist (es handelt sich um eine Insel, wie die berühmte Gefängnisinsel Gorgona in Kolumbien) und es nicht einmal die Möglichkeit gibt, sich durch den Tod zu befreien. Als Vorteil, kündigt dieser Patriarch der Hoffnung an, erhält man die ebenfalls ewige Hoffnung auf Freiheit. Das Paradoxon kehrt sich zum Vorteil dessen um, der die Utopie träumt: Nur aus der Freiheitsberaubung, nur aus dem Eingeschlossensein, entsteht die Idee von der Freiheit. In Utopia hat man keine Freiheit, aber man träumt von der Freiheit; etwas, das man nicht könnte, wenn man sich außerhalb von Utopia befände. In Utopia lebt man nicht das Leben, deswegen wünscht man, es intensiv zu leben. Wenn das das Paradies sei, in dem die Tage „einander völlig glichen, die Gefangenen alle Tage die gleichen Handlungen ausführten", dann sind die Kreationen des menschlichen Geistes „esencialmente aburridas, tediosas como manera de vida" [Gómez Valderrama, 1970, S. 106].
Aber die Kreationen des menschlichen Geistes sind der Impuls für den Fortschritt. Dies geschieht nicht nur bei der Erschaffung der Utopischen Akademie – ein Projekt von übergroßen Ausmaßen, ein Land zu erschaffen, dass keine Kartographie besitzt, aber ohne welches die Welt nicht vollständig wäre –, sondern auch *Beim Bau der chinesischen Mauer* von Kafka. Die Völker brauchen großartige Werke, große Projekte und Symbole, die sie als Nation vereinen und mit denen sie sich indentifizieren. Dieses Verlangen nach Unmöglichem, Übergroßem, Utopischem, ist das Fundament der Erzählungen, die Nationen hervorbringen. Der Erzähler von *Beim Bau der chinesischen Mauer* fragt sich: „Gegen wen sollte die große Mauer schützen?" „Gegen die Nordvölker", wird ihm geantwortet. Aber er entstammt dem „südöstlichen China", er sollte also die Drohungen der Völker im Norden nicht zu fürchten haben. Aber er kannte die Geschichte über die Feinde aus dem Norden schon, auch wenn er aus dem Süden kommt. „Wir lesen von ihnen in den Büchern der Alten" [Kafka, 2000, Bd. 6, S. 72]. Die Utopie, die in den Büchern der Alten verbreitet wurde, vom Bau einer Mauer, um das Land zu verteidigen – um sich gegen die Feinde zu schützen, ist positiv ausgedrückt, obgleich das Von-einer-Mauer-umringt-sein bedeutet, als Gefangener wie in einem Gefängnis zu leben. Utopo, eine andere Figura von Gómez Valderrama, versprach seinem Land große Fortschritte, auf gleiche Weise wie die Schöpfer der Idee von der chinesischen Mauer: „Logró sacar de la isla a los enemigos de la República, e implantarla en su totalidad" [Gómez Valderrama, 1970, S. 117]. Er definierte die Demokratie nicht durch den Willen des Volkes, sondern legte sie nach seinen eigenen Maßstäben fest. Genauso bestimmten die Lehrer in Peking die Legitimität des Kaisertums: „die Lehrer des Staatsrechts und der Geschichte geben an den hohen Schulen vor, über diese Dinge genau unterrichtet zu sein und diese Kenntnis den Studenten weitervermitteln zu können" [Kafka, 2000, Bd. 6, S 73]. Utopo war seinerseits ein "hombre con profundo sentido de la justicia, y ninguno de la benevolencia. Su reino fue fecundo en progreso, y a la vez en monotonía de la vida personal" [Gómez Valderrama, 1970, S. 118]. Utopo war nicht nur der Gründer einer Stadt, sondern eines Kontinents. Er war der erste, der vom „continente americano" sprach, und der „creó el Estado de Utopía." [Gómez Valderrama, 1970, S. 119].
Andere Gemeinsamkeiten zwischen Kafka und Gómez Valderrama leiten sich just aus der Kritik an den totalitären Systemen ab, auch wenn sie sich Utopien nannten. Diese Systeme, die versuchen, eine Utopie „in ihrer Ganzheit" aufzuerlegen, hängen von einer Bürokratie ab, die von Schreibtischen aus das Leben der Menschen, der „Sträflinge", verwaltet und reguliert. In der Utopischen Akademie sind alle Intellektuelle, in der Mehrheit Lehrer. Sie nennen sich nicht selbst „heresiarcas", um sich von den religiösen Institutionen zu unterscheiden. Eher bevorzugen sie andere Titel: „Nuestro título, por ejemplo, no es el de Académico, sino el de Filarcas. Nuestro

Presidente tiene el título de Protofilarca, pero lo más antiguos Académicos hablan del Traníboro, y se denominan a sí mismo Sifograntes". [Gómez Valderrama, 1970, S. 113]. Alle diese Präfixe (*Proto-*, *Tran-*, *Sigo-*), argwöhnt der Leser, rufen die Meinung in Erinnerung – man soll nicht zu sehr den Meinungen glauben, sagt der Priester zu Joseph K. – aus einer nicht autorisierten Quelle, die die Mitglieder der Utopischen Akademie als autoritär und protofaschistisch kennzeichnet [Gómez Valderrama, 1975, S. 112]. Kafka und Gómez Valderrama vermuten von der Geschichte, dass sie konstruiert wurde; von den Utopien, dass sie zu Staaten, Ländern, Nationen, Dörfern und Kontinenten werden; sie vermuten, dass „die Welt zu Tlön wurde", um es mit Borges' Worten zu sagen, denn „la imaginación está apenas destinada a servir de soporte a una concepción o esquema filosófico, que no viene a tener otra realidad que aquella de la mente humana" [Gómez Valderrama, 1975, S. 121].

2. Juan Manuel Roca: Post für Samsa

Im Jahre 1999 versuchten kolumbianische Umfragen herauszufinden, wer der wichtigste Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts war. Die Namen, die in Betracht gezogen wurden, waren drei: Joyce, García Márquez und Borges. Einer der damit nicht einverstandene war, war Juan Manuel Roca und er antwortete mit einer Hommage an Kafka: *Un siglo kafkiano* [Roca, 1999]. Für Roca bestand der eindeutige Grund Kafka mit diesem Titel zu ehren in dem, was er den schwarzseherischen Charakter nannte [Roca, 1999, S. 8], seine visionäre Fähigkeit, sein Vorwegnehmen des Nazi-Horrors, aber auch die Ankündigung einer neuen Literatur, vielleicht der, die vorherrschte. Diese Hommage war mehr als eine feierliche Würdigung des Schöpfers von Gregor Samsa. Sie war, um den Titel des zitierten Vortrags von Gómez Valderrama zu benutzen, eine ‚confesión personal', eine Deklaration ästhetischer Prinzipien. Die Lobrede enthielt ein micro-cuento (*Un castigo enciclopédico*), eine Sammlung von Aphorismen, die in einen Aufsatz eingewebt wurden (*Un gato en un almacén extraño*) und sechs Nachdichtungen[172] (*Con el perdón de Kafka. Variaciones con insecto*), die später als Teil eines Gedichtbandes erscheinen sollten (*Cantar de lejanía*). Vier Jahre später erschien sein Roman *Esa maldita costumbre de morir* (2003), in dem Gregor Samsa einen Brief aus Catatonia bekommt.

2.1 Un gato en un almacén extraño

Werke Kafkas sind Quell und Herausforderung der Werke Rocas. In Werken Kafkas hat Roca sowohl politische als auch ästhetische Überlegungen gefunden, die seine Darstellung des aktuell eskalierten Krieges in Kolumbien beeinflusst haben. Mit *Cien años de soledad* (1967) von García Márquez lässt sich dieser neue Bürgerkrieg Kolumbiens nur schwer darzustellen, weil es sich seit dreißig Jahren nicht mehr um einen klassischen Bürgerkrieg zwischen ‚liberales' und ‚conservadores', sondern um „Mikro-Kriege" [Drekonja-Kornat, 2004] zwischen allen bewaffneten Fraktionen handelt. Fraktionen, die sich an keine Grenzen und keine Idee halten außer an die, Geld zu verdienen. Guerrilla, Paramilitärs, Drogenhändler, Waffenhändler und Regierung verbreiten den Krieg über das ganze Territorium Kolumbiens und garantieren gleichzeitig den Einwohnern gewisse Friedensinseln, in denen das Leben normal weiter geführt werden muss[173]. Die hier ausgewählten Texte Rocas sind eine kolumbianische Fortsetzung der Werke Kafkas. In Werken Rocas werden Texte Kafkas neu geschrieben, mit dem Ziel die Normalisierung des Krieges abzuschaffen, die viele mediale Produkte durchgesetzt haben. Es geht

[172] Eine weitere Nachdichtung („Testamento de Kafka") schrieb Roca 2007 aus den Aphorismen Kafkas.

[173] Solche Mikro-Kriege werden jedoch im kolumbianischen Alltag durch offizielle mediale Produkte normalisiert und verkauft: „In den TV-Nachrichten um 21:00 Uhr dominieren täglich die Berichte über Kämpfe und Scharmützel in ganzen Land, über Gewaltakte, Morde, Entführungen, Sprengungen, Attentate – bis 20 Minuten später mit den Sportnachrichten scheinbar fröhliche Normalität wiederkehrt." [Drekonja-Kornat, 2004, S. 147]

hier um eine Politisierung der Literatur, die von Figuren, Motiven und Darstellungsmodi der Werke Kafkas ausgeht: „[el] carácter agorero [der Werke Kafkas], servía para anunciar un siglo donde el absurdo tomaría el nombre de kafkiano“ [Roca, 1999, S, 8]. Roca definiert ‚lo kafkiano' weiterhin und immer in Bezug auf den Krieg Kolumbiens.
Das Wort ‚kafkiano' stimmt in vielen Hinsichten mit dem Wort ‚colombiano' überein. Nach Roca sollte dieses Land als kafkiano bezeichnet werden. Der schwarzseherische Charakter der Werke Kafkas, bei dem sich wie bei *rara avis* oder Jäger Gracchus aus der Vergangenheit die Katastrophe angekündigt hatte, könnte dieselbe Funktion für Kolumbien spielen, wenn man an die aktuelle Situation des Landes denkt. Dieser Jäger überbrachte die Botschaft des Horrors und der Massaker, bevor sie in der Zukunft geschehen würden. Dieses Werk war „una insatisfación con la realidad" [Roca, 1999, S. 8], und nicht nur mit der dem Autor zeitgenössischen Wirklichkeit, sondern gerade mit dem Konzept von der konventionalisierten Realität, das man gewöhnlich der „Literatur" entgegenhält.
Für Roca wird die greifbare Welt von grausamen Mächten beherrscht, die eine schreckliche Vorstellungskraft haben, die der der Literatur nahe liegen. Die Wirklichkeit ist eine Erzeugung aller Medien. Oder, wenn wir an die Erzählung von Gómez Valderrama erinnern wollen, ist das, was wir Realität nennen, sogar nichts anderes als dieser Alptraum oder Traum, den wir bewohnen. Einer von diesen Alpträumen sei der kolumbianische Patriotismus, in dem der Krieg normalisiert und banalisiert wird. Indem Kafka sich jedem „sentir patriótico" [Roca, 1999, S. 8] entgegenstellt, „alcanzó un carácter libertario" [Roca, 1999, S. 8]. Paradoxerweise soll für Roca diese erlangte Freiheit gerade noch eine Art und Weise gewesen sein, um die Einsamkeit des Künstlers darzustellen und zu vermitteln. Diese Einsamkeit war nicht nur seine eigene, sondern die von allen anderen. Kafka wusste – wiederum in seiner Rolle als Seher – „traducir la soledad de los demás“ [Roca, 1999, S. 8].
In diesem Sinne ist Kafka zeitlos und fügt sich nicht in einen begrenzten Raum ein, „lo que hace que cualquier buen lector, de cualquier lugar del mundo, encuentre en sus personajes [...] un triste espejo de la condición humana" [Roca, 1999, S. 8]. Die menschlichen Bedingungen sind so divers, dass sie sich nicht homogenisieren lassen. Ebenso scheuen Werke Kafkas die literarischen Gattungen, denn Kafka bringt die Nomenklaturen in eine Krise. Samsas Verwandlung kann zum Beispiel ein „antimilagro" [Roca, 1999, S. 8] darstellen. Die Freiheit kann die die Menschen zu Erniedrigung bringen: „buscando la libertad el hombre llega al servilismo“ [Roca, 1999, S. 8]. Mit der Lektüre von Kafka entwickelt Roca eine kritisch skeptische, scharfe Meinung gegenüber der kolumbianischen Gesellschaft. Er misstraut ihren Werten und stellt alles in Frage, was man als real, stabil, normal bezeichnen könnte.
Es gibt Wesen in diesen konstruierten kolumbianischen Wirklichkeiten, die vorgeben, sich zu benehmen, als ob sie real wären, aber Kafka ruft sie mit den Worten eines Betrunkenen zur Raison: „Queréis hacerme creer que yo soy irreal?" [Kafka, zitiert nach Roca, 1999, S. 8]. Dieses zornige und gegenüber der Welt skeptische Insistieren veranlasst Roca zu glauben, dass Kafka die ästhetischen und epistemologischen Konzeptionen des Jahrhunderts zerbricht. Es gibt weder ein stabiles Gebiet noch eine feste Dimension. Was wir Welt nennen, kann nur eine gemeine Erfindung sein, „un tránsito entre el sueño y la vigilia", „un territorio anfibio de pesadilla continua" [Roca, 1999, S. 8]. „Quien despierta, desaparece“: Wer aufwacht, verschwindet [Roca, 1999, S. 8]. Aufwachen und Verschwinden, zwei Konzepte, die in Werken Kafkas um die Existenz der Realität der Ereignisse wettstreiten. Zwei Konzepte, die in der aktuellen kriegerischen Ordnung Kolumbiens dem Horror Tür und Tor öffnen.
Aufwachen in Werken Rocas heißt sich bewusst werden, Ahnung haben, was geschieht, wo man sich befindet, wenn die Mörder kommen. Aufwachen ist, die mediale konstruierte Wirklichkeit hinterfragen zu können. Oder anders formuliert: Aufwachen in Kolumbien ist, nach Rocas Meinung, fähig zu sein, der Wirklichkeit gegenüber misstrauisch zu sein. Gegenüber dieser Wirklichkeit, die sich als definitiv, abgeschlossen und normal verkauft. Aufwachen bringt auf der anderen Seite das eigene Leben in Bedrohung, denn Aufwachen heißt sich zu weigern, das zu akzeptieren, was die Augen in den Dörfern sehen. Roca fragt, wie K. in *Das Schloss*, nach dem Ziel der totalitären Systeme. Und diese Frage kann das Leben eines Kolumbianers kosten, vor allem, wenn er in einem Land wohnt, wo alle Menschen Sträflinge von Natur aus sind und von

der Justiz zum Verschwinden gebracht werden, wie in Träumen: „El tema de Kafka es la proscripción del hombre como convicto" [Roca, 1999, S. 10]. Ein solches Thema ist genau der Stoff der Werke Rocas.

2.2 *Un castigo enciclopédico*

Es sei hier erlaubt, den ganzen micro-cuento Rocas *Un castigo enciclopédico* zu reproduzieren und zwar in seinem (fast) ursprünglichen medialen Charakter:

Un castigo enciclopédico

JUAN MANUEL ROCA

La noticia haría las delicias de Kafka o de Michaux, una fábula de Monterroso, una página memorable de Arreola. Ocurrió acá, en Catatonia. Un grupo guerrillero amenaza con condenar a los asesinos de tres indigenistas. Se trata de una burla de papel. La draconiana sentencia -aprender a leer y a escribir- nos transmite a los sobrevivientes del país de Catatonia que en su territorio el conocimiento es un castigo, que dejar de ser ágrafo es un suplicio de Tántalo. Sería surreal, y maravilloso, ver en plena selva una escuadrilla de aviones arrojándoles a los frentes guerrilleros una carga de mortales enciclopedias. Y a éstos huyendo en desbandada bajo el terrible napalm de la lectura. De paso, que el ejército nutra su arsenal en Lerner y no en Indumil, sería un acto de paz con el que nunca soñamos. A lo mejor terminan por aficionarse a la lectura.

Nota.
¿Y a los paramilitares no habrá quién les arroje, al menos, un folleto?

Eine deutsche Version dieses micro-cuentos könnte hilfreich sein, um die mediale Migration der Symbolik Kafkas in Kolumbien zu verstehen.

Eine enzyklopädische Strafe

Diese Nachricht wäre für Kafka oder Michaux eine Wonne, sie könnte aber auch eine Fabel von Monterroso oder eine denkwürdige Seite Arreolas sein. Es geschah hier, in Katatonien. Die Guerilla droht damit, die Mörder von drei *indigenistas* zu verurteilen. Es handelt sich um einen Hohn aus Papier.

> Die drakonische Strafe, nämlich das Lesen- und Schreibenlernen, ermahnt uns, die überlebenden Katatoniker, dass in unserem Territorium, das Wissen eine Strafe sei, gerade so, wie das Analphabetentum aufzugeben, eine Tantalusqual sei. Es wäre surreal, und wunderbar, mitten im Urwald eine Schwadron von Flugzeugen zu sehen, wie sie auf die Fronten der Guerilla eine Ladung tödlicher Enzyklopädien abwirft. Und diese in einem ungeordneten Rückzug unter dem schrecklichen Napalm von Lektüre fliehen zu sehen. Nebenbei wäre es ein Friedensakt, den wir uns nie erträumt hätten, wenn die Armee ihr Arsenal bei Lerner und nicht bei Indumil besorgen würde. Vielleicht werden sie sogar begeisterte Leser. / PS: Und gibt es niemanden, der den Paramilitärs etwas abwirft, wenigstens ein Faltblatt?
>
> [Roca, 1999, S. 5]

Wie ist ein solcher micro-cuento zu lesen, der zu Beginn den Wandel in der Auffassung der Literatur fordert? Literatur als mediales Produkt ist nicht nur Schrift. Ein literarisches Werk kann, und der micro-cuento Rocas ist dafür beispielhaft, mehrere intermediale Passagen zu anderen fremdmedialen Produkten ziehen. *Un castigo enciclopédico* inszeniert eine Wirklichkeit mit den Ressourcen der Schrift und anderer Medien, wie z.B. den TV-Nachrichten oder Zeitungen. Daher ist der micro-cuento Rocas sowohl ein Zeitungsbericht über die kolumbianischen Mikro-Kriege als auch eine Erfindung eines Landes: Catatonia, das „ohne Geographie, ohne Geschichte“ existiert, wie Gómez Valderrama von Utopos berichtet. So gesehen ist *Un castigo enciclopédico* ein intermediales Werk. Wie soll ein intermediales Produkt gelesen werden?
Es handelt sich um die Druckseiten einer Kulturzeitschrift aus Bogotá: *Magazin Dominical de El Espectador*. Als Druckseite kombiniert der micro-cuento Rocas die Schrift und das Bild. In Medium Schrift verbindet es zwei Symbolsysteme: die journalistische Gattung ‚Noticia' mit der literarischen Gattung ‚micro-cuento'. In Medium Bild bedient es sich der typographischen Gestaltung und der Malerei. Die begleitende Illustration gilt hier als Buchillustration. Sie wurde aus einem anderen Kontext genommen. Es ist ein Ausschnitt aus *Guernica* von Pablo Picasso. Das daraus resultierende intermediale Werk ist ein überaus kodifiziertes kulturelles Produkt. *Un castigo enciclopédico* ist zwischen der Literatur, dem Journalismus und der Malerei geschrieben, in diesem Gebiet des „Amphibischen“, wie Roca die écriture Kafkas definiert, in dem die Dinge zugleich ihr Gegenteil sind. Rocas écriture hier ist eine Mischung aus historischer Referenzialität und einbildungskräftiger Maßlosigkeit, die in einem Zustand des Übergangs bleibt.
Der Leser der Zeitschrift *Magazin Dominical, El Espectador* ist gezwungen, zu allererst zu wissen, wer diese Kafka, Michaux, Monterroso, Arreola sind. Der Titel des micro-cuentos Rocas spricht unmittelbar das Universum Kafkas an. Im Titel *Un castigo enciclopédico* (Eine enzyklopädische Strafe) wird, als Rekurs auf Kafkas *In der Strafkolonie,* eine direkte Verbindung von Schrift zur Strafe geknüpft. In dieser Erzählung Kafkas kennt der Verurteilte seine Strafe nicht und erfährt sie erst, wie der Offizier erklärt, „auf seinem Leib“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 167]. Über ähnliche Strafkolonien berichten andere Schriftsteller: Henri Michaux, Augusto Monterroso und Juan José Arreola, alle drei Kafka-Bearbeiter. Ihre Erzählungen werden oft im Übergang zwischen Traum und Alptraum inszeniert. Die mediale Migration der Werke Kafkas bleibt immer noch unvollständig, denn der Titel kündigt nicht nur eine allgemeine Beziehung an, sondern eine spezielle Beziehung zwischen medialen Produkten (literarischen Texten, journalistischen Nachrichten und Gemälden), die ein gleiches Thema oder eine gemeinsame Behandlung jenes Themas besitzen. Es handelt sich um eine symbolische Beziehung zwischen „Enzyklopädie” und „Strafe”. Mit anderen Worten, zwischen Buchstabe (Maschinen) und Schmerz (Körper).
Diese Analyse wird sich auf die mediale Migration der Werke Kafkas beschränken. In vielen seiner Texte ist vom Gesetz die Rede, jener höheren Instanz, die das Leben der Menschen reguliert. Da sie höher ist, hat diese Instanz ein Gewicht, das Gewicht des Gesetzes, das heißt, es ist strikt, rigoros, unerbittlich und richtet ohne Wohlwollen. Kurioserweise ist jenes Gesetz an die Schrift gebunden, das bedeutet, sie hängt von einem Schriftstück ab, von den *Schriften*, den Strafgesetzbüchern. Der Buchstabe als Apparatur kann schwer wiegen oder leicht sein, je nach Material. Das Buch in Papierform hingegen ist im Vergleich dazu schwerer. Trotzdem bezieht sich das Gewicht des Gesetzes nicht auf das Gewicht des Buches, sondern auf ein Merkmal. Die Einhaltung des Gesetzes zu verfolgen, das heißt, Verdikte zu bestimmen und Urteile zu verhängen

und Bestrafungen auszuführen hat eine körperliche, physische Konsequenz, kann zum Verlust der Freiheit und zum Tod führen. Das vom Vater ausgesprochene Urteil des Vaters führt Georg Bendemann direkt in den Tod: „Ich verurteile dich zum Tode des Ertrinkens“ [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 37].
Kulturanthropologisch gesehen, impliziert das Gewicht des Gesetzes immer etwas Körperliches. Die Schrift ist und war eine Angelegenheit von Leben und Tod. Noch in der Renaissance konnte jener, der die Schriften zu lesen vermochte, sogar den Tod vermeiden, auch wenn er ein schweres Verbrechen begangen hatte. Als Strafe wurde sein Körper mit einem Buchstaben gebrandmarkt, der das Delikt identifizierte [Greenblatt, 2000, S. 18]. Dieser Buchstabe zeigte die Literalität des Gesetzes. Aber auf der anderen Seite wurde jener ohne förmliche Verurteilung exekutiert, der nicht lesen konnte, will heißen, wer nicht Teil der Gemeinschaft der Gläubigen (”*litterati*”) war. Die Siegel, die die Sklavenhalter in die Haut der Sklaven einbrannten und die Nummer, die die Nazis in die Haut der Juden tätowierten, führten zur Verdinglichung des Körpers und des Menschen.
In der Strafkolonie von Kafka, wird das Gesetz nicht nur befolgt. Das Gesetz tut weh, verletzt den Körper und tötet. Die Schrift ist ein „eigentümlicher Apparat” [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 161], der die Strafe auf der Haut des Verurteilten markiert. Wozu schreibt man auf der Haut des Verurteilten? Damit der Verurteilte sie nicht vergisst, das heißt die Strafe soll resozialisieren, denn indem er nicht vergisst, dass er ein Delikt begangen hat, wird angenommen, dass er es nicht wieder tun wird. Es wird angenommen, dass das Gesetz korrigiert. Dennoch erläutert der mit dem Richten des Gesetzesbrechers beauftragte Offizier in der Erzählung Kafkas dem Inspektor einige weitere wichtige Punkte: 1) Der Verurteilte kennt seine Strafe nicht, 2) der Verurteilte hat nicht wirklich ein Delikt begangen, 3) der Verurteilte kann nicht lesen und 4) der Verurteilte spricht nicht französisch, die Sprache, die sowohl der Offizier als auch der Forschungsreisende sprechen. Der Dialog zwischen beiden ist von groteskem Humor und krimineller Kaltblütigkeit: „Er kennt sein eigenes Urteil nicht?” „Nein”, sagte der Offizier [...]: „Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.” [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 167]. In diesem „wonnevollen Garten“ wird klar, dass das Gesetz (Rationalität, Ordnung) und die Technik (der Fortschritt) Synonyme für Brutalität und Barbarei sind. Dieser Mann, der zudem ein Soldat desselben Heeres ist wie der Offizier, wurde nicht nur ohne einen gerichtlichen Prozess verurteilt, sondern man gedenkt, ihn zunächst zu foltern und dann zu töten.
Die Strafkolonie von Juan Manuel Roca ist nicht weit entfernt von der Kafkas, sondern liegt wohl direkt daneben, in Guernica bzw. in Catatonia, Katatonien, dem Land der Katatoniker, der Schizophrenen. Dieses Land, vermutet man, ist Kolumbien. Mörder werden dort mit Lesen- und Schreibenmüssen bestraft. In diesem Land ist „dejar de ser ágrafo“, also schreiben und lesen lernen eine Tantalusqual. Mit großer Ironie schlägt Juan Manuel Roca vor, dass diese Strafe für alle Mörder verhängt werden müsse, damit die kolumbianische Armee ihr Arsenal, anstatt in einer kolumbianischen Militärfabrik (Indumil), in einer großen deutschen Buchhandlung in Bogotá (Lerner), kaufen solle. Damit die Guerilleros und die Paramilitärs mit schweren Enzyklopädien und Lexika statt mit Sprengkörpern und Pestiziden bombardiert werden. Diese „noticia“ wäre eine Wonne für Kafka. Was will das heißen? Was versteht dieser Satz unter "Wonne" [las delicias]?
Es wurde schon erwähnt, dass der Text Rocas mit schrecklichen Bezügen kodifiziert sei. „Las Delicias”, die Wonnen, ist der Name eines Dorfes, in dem 300 Soldaten des offiziellen Heeres entführt wurden. Die Guerrilla holte sie aus ihrem Lager und brachte sie in den Urwald, wo viele von ihnen Ende 1999 exekutiert wurden. Die Überlebenden dieses Gesetzes des Krieges haben lange Jahre als Geisel bis zu ihrem Tod im Urwald gefangen gelebt. Der visionäre Charakter des micro-cuentos ist erschreckend. Zu diesem Zeitpunkt konnte Roca noch nicht wissen, wie dramatisch dieser Überfall für die Soldaten enden würde. Daran schließt sich eine andere Aussage dieses tödlichen Diskurses an: „Un grupo guerrillero amenaza con condenar a los asesinos de tres indigenistas”. Eine Guerillagruppe, so sagt und lautet das kolumbianische Gesetz, besteht aus jenen, die sich am Rande des Gesetzes bewegen, außerhalb davon, und daher nicht das Recht haben, das Gesetz auszulegen, und noch weniger, Urteile auszusprechen. Diese Aussage ist nur annehmbar, sagt man, dass die Guerrilla ein anderes, eigenes Gesetz hat. Und dieses Gesetz ist die

Negierung jeglichen Rechtssystems, denn es ist nicht möglich, dass die Guerrilla (die Mörder) das Gesetz anwendet, um andere Mörder zu verurteilen.
Das Gesetz läuft Gefahr, in die Hände von Mördern zu gelangen, das heißt, es läuft Gefahr, seine zivilisierten, humanen Prinzipien gegen eine unkontrollierbare Gewalt als einzige Quelle für richterliche Gültigkeit einzutauschen. Hier fielen die Katatoniker in die Hände des Stärkeren, und kein Gesetz hätte Sinn, wäre nützlich. Genau wie in der Erzählung Kafkas, ist in der Rocas die Rede von Personen, die die Menschenrechte zu verteidigen versuchen: den „indigenistas". Der Inspektor im Text Kafkas will das Rechtssystem der Strafkolonie überprüfen. Die Befürworter der indigenen Bevölkerung arbeiteten mit den Indianern, um ihren Rechten Gültigkeit zu verleihen, daher wurden sie ermordet. Sie kannten ihre Schuld nicht. Sie erfahren ihr Delikt erst bei der Hinrichtung. Die Mörder haben im Nachhinein das Urteil bekannt gegeben: Die „indigenistas" seien „Imperialisten" bzw. Amerikaner. Der Führer der Guerrilla, von Haus aus ein ständiger Warlord und Rechtsanwalt, hat sich dieser Hinrichtung vehement verweigert. Es handele sich um einen Irrtum. Die Mörder, normale Guerrilleros ohne Schulung, haben akustisch falsch verstanden. Statt ‚indigenistas' hörten sie ‚imperialistas', d. h. Amerikaner. Deshalb wurden sie zu Lesen- und Schreibenmüssen verurteilt.
In beiden Werken ist die Strafe eine Verhöhnung. In dem Rocas „una burla de papel", ein Hohn auf Papier, also geschrieben auf Papier und gemacht aus Papier und in Zeitungspapier gedruckt. In dem Kafkas als auf die Haut geschriebene Strafe. Der Unterschied liegt darin, dass während Kafka die Grausamkeit der Nadeln hervorhebt, die die Haut aufritzen, und die Grausamkeit des Gesetzes, das auf den Menschen angewandt wird, der es nicht kennt, nicht einmal lesen kann, Roca ein weiteres Paradoxon einbringt, das das System in eine neue Krise stürzt. Wenn der Buchstabe ein Akt der Zivilisation ist, warum wird er dann als Strafe verhängt? Hier wird das Buch (die Enzyklopädie ist eine zivilisierte Maschine) zu seinem Gegenteil, zur Barbarei. Derjenige, der liest und schreibt, ist in Wahrheit ein bestrafter Delinquent, ein zivilisierter Primitiver. Rocas micro-cuento greift auf die Geschichte Kolumbiens zurück. Wer waren die Primitiven? Wer hat die Schrift dahin gebracht? Als primitiv haben zunächst die Spanier und dann die criollos die Indigenen bezeichnet, weil sie keine Schrift hatten. Heutzutage nennen die Guerrilleros die analphabetisierte Bevölkerung primitiv, weil sie auf Spanisch die Bücher von Lenin und Marx nicht lesen können. Und was machen die indigenistas im Urwald? Sie evangelisieren die indianischen Völker, damit sie die Bibel verstehen können. Allen drei Beispielen aus der Geschichte Kolumbiens ist gemeinsam, dass das Wissen eine Strafe sei. Im Lande Katatonien, im Land der Perplexität, heißt Lesen und Schreiben, eine Strafe abzubüßen. Diese Idee würde Kafka vielleicht nicht missfallen. Die Lektüre ist ein Laster, ein Gift: „schreckliches Napalm". Lies nicht, es schadet, es tut weh! „Höre mit dem Nachdenken auf!" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 71], empfehlen auch die Meister aus Peking vom *Bau der chinesischen Mauer*.

2.3 *Variaciones con insecto*

Di Gedichte *Variaciones con insecto* von Roca, die eine in sechs Stücke geteilte Variation der Werke Kafkas beinhalten, werfen neue und schwierigere Fragen zum Thema mediale Migration auf: Es handelt sich um eine strikte reescritura in Medium Schrift 2), der übersetzten Werke Kafkas. Ihr Wortmaterial, ihre Struktur, und ihre Thematik wurden aus dem übersetzten Originaltext (*Obras completas de Kafka*) übernommen, kopiert, gestohlen. Diese Bearbeitung verändert das basale Symbolsystem der übersetzten Werke nicht und auch nicht ihre innere Logik. Von daher nimmt sich diese Variation die Freiheit, diese übersetzten Werke weiter zu verarbeiten als ob der Bearbeiter der ursprüngliche Verfasser wäre. Hier wird sichtbar, was in der Geschichte der Kultur normalerweise übersehen wird. Der erste Verfasser eines Textes wird im Laufe der Zeit durch seine Kommentatoren und Bearbeiter allmählich so effektiv ersetzt, dass er und seine Werke kaum mehr gelesen werden. Der Kafkaleser liest Werke Kafkas, die eigentlich Werke Max Brods, Klaus Wagenbachs, Malcom Pasleys oder Rocas sind. Liest man einen von diesen sechs

Texten Rocas, so scheint es, dass es sich dabei um einen Text Kafkas handele, der in verschiedenen Versionen auf Spanisch übersetzt wurde. Hier die jeweils ersten Sätze jeder Strophe:

> Al despertar, el monstruoso insecto amaneció convertido en Gregorio Samsa. [...]
> Al despertar, el monstruoso insecto se encuentra convertido en Franz Kafka. [...]
> Al despertar, el señor K. se sabe insecto a las puertas del Castillo. [...]
> Al amancer, no hay manana. [...]
> Y si no sonara [...] el reloj despertador. [...]
> Al despertar nace el sueño, la pesadilla. [...]
>
> [Roca, 1999, S. 11]

Tatsächlich ist der oben zitierten Text *Variaciones con insecto* [Roca, 1999] kein Text von Kafka. Die Neuanordnung von Worten Kafkas erzeugt einen Sinn, der im symbolischen System und in der Apparatur des Originals nicht vorgesehen war. Wer hier nach der Verwandlung leidet, ist nicht der Mensch, sondern das Tier. Das Insekt muss im Text Rocas das schwere menschliche Leben führen. Die Verwandlung von Tier in Mensch verändert die Geschichte von *Die Verwandlung* mit einer ganz einfachen Prozedur. Rocas Text erzählt die Verwandlung aus der Perspektive eines anderen Textes: *Bericht für eine Akademie*. Da geht es um die Verwandlung eines Affen in einen Menschen oder in ein menschliches Tier. Diese Veränderung bezieht sich auf eine weitere Form der Metamorphose, nämlich die mögliche Verwandlung von Menschen in Tiere: „el señor K. se sabe insecto a las puertas del Castillo“. Die Umkehrung der Logik schlägt einen bestimmten Sinn für die Figuren der Werke Kafkas vor, seien es Tiere oder Menschen: Beide leben gleichermaßen in einem Alptraum. Aufwachen heißt hier, wie Roca oben schon formuliert hat, anfangen zu leiden, zu sterben.

In der ersten Version des Gedichts *Variaciones con insecto* [Roca, 1999] hatten die Worte Kafkas eine deutliche, zusätzliche semantische Aktualisierung, die in der zweiten Veröffentlichung [Roca, 2003] unsichtbar bleibt. Diese Ausgaben werden im Folgenden kurz verglichen: In der ersten Version lebt das Insekt „en el país de los ladrones de agua” [Roca, 1999, S. 11]. “Trinkwasserpiraten”, suggestive und zugleich mythische Figuren, scheinen auf den ersten Blick unvereinbar mit Kafkas Universum. Vielmehr erinnert der Ausdruck an gewisse Phänomene der lateinamerikanischen Stadt, an Armen- und Elendsviertel. Hingegen, in der zweiten Version [Roca, 2005, S. 228] trifft Samsa die verarmten Trinkwasserpiraten nicht mehr. Wagt man die These, dass der Text Rocas sich aus den Worten der übersetzten Werke Kafkas zusammensetzt, hätten wir folgende Situation: Erstens verwendet Roca ein Schriftsystem (Spanisch), das von einem anderen, dem Deutschen, kontaminiert ist. Dieses deutsche Schriftsystem ist wiederum von besonderen Erzählmitteln geprägt, die in den Werken Kafkas zu finden sind, die Roca gelesen hat. Doch diese Erzählmittel gehören nicht Kafka. Er hat sie sich nur geborgt und nun kann Roca sie weiter verwenden. Zweitens, wenn man nur von einem Stil spricht, dann müsste man davon ausgehen, dass Roca einen fremden Stil verwendet. Diejenigen, die solche Mittel anwenden, sind Nutzer einer fremden Denkweise. Drittens, wenn man das Gesamtwerk Kafkas als ein mediales Produkt bezeichnen könnte, was hieße dann, über dieses mediale Produkt zu schreiben, zu malen, zu filmen? Was meint, darüber zu sprechen oder sich darauf zu beziehen? Wenn wir den Gedichten Rocas folgen, so bedeutet es, dass es unmöglich ist, aus diesem medialen Produkt auszubrechen – will man wirklich über dieses mediale Produkt sprechen, so muss man mit seinen Ressourcen, Symbolsystemen, Apparaturen und Diskursen denken. Der Kafka-Bearbeiter bzw. Kafka-Interpret wird von der Wahrnehmung und der Denkweise kontaminiert, die ein solches mediales Produkt ausstrahlt. Dies geschieht mit Werken Kafkas und mit allen anderen medialen Produkten, die den Menschen beim Nachdenken helfen.

Roca stellte eine Anthologie mit Gedanken Kafkas zusammen. Diese Gedanken in einen Dialog miteinander zu bringen ist nichts anderes, als das mediales Produkt für sich selbst sprechen zu lassen, als Kafka sich selbst wiederholen zu lassen: K. ist K., Samsa ist Samsa, das Schloß ist das Schloß und so fort. Die “Arrangements” Rocas sind keine harmlosen Kopien – sie sind Veränderung des ursprünglichen medialen Charakters der Werke Kafkas und darüber hinaus

Migrationen ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. „Beim Aufwachen, war das Insekt Gregor Samsa“ [Roca, 2005, S. 228] funktioniert nach derselben Logik wie “Als Gregor Samsa [...] erwachte, fand er sich [...] zu einem Ungeziefer verwandelt.” [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 91] Es ist Dasselbe, nur verkehrt herum. Diese Logik erlaubt eine syntaktische Umstellung in allen denkbaren Varianten, die derselben Logik folgen: Eigenname – Insekt // Insekt – Eigenname. Diese Schrägstriche sind Operatoren, die Handlungen zeigen, indem sie Traumereignis und Erwachen gleichsetzen. Hieraus ergibt sich eine weitere Möglichkeit: “Das Insekt ist Franz Kafka”. Hat man mit dieser arbiträren Identifikation, Name des Autors gleich literarische Figur, das Werk nicht offenbar falsch verstanden? Nein. Denn alles in der Kultur, dank der Verkettungen der medialen Produkte, fügt sich in dasselbe System und gehorcht denselben Parametern. Franz Kafka ist nach seinem Tod nun keine reale Person mehr. Auch er ist Teil der Kultur und als solcher erscheint er in verschiedenen medialen Produkten als Figur, als Fiktion. Doch liest man den Name Kafka in einem Buch, verbindet man Kafka mit Samsa und mit den anderen Figuren Kafkas, als ob sie alle dieselbe Figur wären.

Kafka war von Anfang an schon eine Figur seiner Werke. Nicht unbedingt gewollt, aber doch vom Medium Schrift forciert. Alles was in einem Medium gespeichert wird, wird als gleichwertiges prozessiert und weiter verbreitet. Seitdem der Name Franz Kafka im Medium Schrift erschien zirkuliert er immer in Verbindung mit seinem Werk. So wurde die Verbindung zwischen diesen Namen, sei es von Figuren, sei es von Personen, vom Verfasser selbst gezogen. Danach wurde der Name Kafka eine weitere mediale Erfindung von Max Brod, später eine neue von weiteren Kritikern und Herausgebern und schließlich von den Lesern seines Werkes aller Länder. Einer von Ihnen, Roca, konstruiert sich eine neue Geschichte für Kafka, in der sogar Max Brod und Milena Jesenská mitspielen. In Bezug auf die Eigennamen fügt sich Max Brod sogar in das Werk ein und lässt sich als eine weitere Figur in Kafkas Welt denken. Brod ist der „albacea de sus dudas” [Roca, 2005, S. 229]. In Kafkas Werk gibt es eine unentbehrliche Figur, und diese Figur ist Max Brod, der sich darauf verstanden hat, die Zweifel einer weiteren Figur, Kafka selbst, zu verwalten.

Eine andere Möglichkeit mag zunächst unzulässig scheinen, doch tatsächlich folgt sie demselben System: „Herr K. - Insekt vor den Toren des Schlosses.” [Roca, 2005, S. 229]. Die Formulierung vergleicht nicht die beiden Werke *Das Schloß* und *Die Verwandlung*. Die Formulierung setzt die Werke und deren Figuren gleich, ebenso wie die Erzählstruktur. Als K. das Schloß erreicht, ist es bereits spät, Schlafenszeit, Traumzeit. Das Schloß ist, auf lebendige und dynamische Weise, ein weiterer Traum, ein Alptraum. Herr K. “weiß sich” als Insekt, das heißt, als etwas Fremdes, das ins System einfällt. Der Übergang von einer Figur in eine andere ist keine Variation, die Roca implementiert hat. Es ist weder ein “Arrangement” im ursprünglich musikalischen Sinne, noch ist es eine Modifizierung des Systems. In Werken Kafkas geschehen, wie in der gesamten Kultur, Übergänge zwischen Figuren, die von einem Werk auf ein anderes übergehen, von einer Geschichte auf eine andere. Und manchmal finden sich gar innerhalb einer einzigen Geschichte überraschende Sätze, die einen gleich an drei weitere Werke denken lassen:

> Joseph K. träumte: Es war ein schöner Tag und K. wollte spazieren gehen.
>
> [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 232]

Joseph K. träumt, dass K. spazieren gehen möchte. Joseph K., Protagonist in *Der Prozeß*, träumt von K., dem Helden aus dem *Schloß*. Der Text *Ein Traum* wiederum wurde von Brod in keinem der beiden erwähnten Werken veröffentlich, sondern von Kafka selbst in einem früheren Werk mit dem Titel *Der Landarzt*. Diese Verwirrung lässt sich mit einer Logik erklären, die Kafka gefallen würden: K. existierte schon längst bevor K. überhaupt existierten würde. Medientheoretisch betrachtet, ist die Situation noch komplexer: Alte und neue mediale Produkte verbinden sich von Natur aus dank ihrer Symbolsysteme und ihrer Apparaturen miteinander. Daher ist ein alter Text immer schon Teil eines späteren Textes, sei er von demselben Verfasser oder von jemand anderem. Vielleicht ist es in diesem System der Autoreferenzen, in diesem Spiegelspiel, unmöglich, ein einzelnes Werk Kafkas als von anderen Texten isoliert zu lesen.

Jeder Text ist vergleichbar. Ein Text erinnert an einen anderen und dieser wiederum an einen weiteren und immer so fort, ohne dass man sagen könnte, welcher der letzte oder der erste wäre. Nicht zuletzt verkörpern dies auch die Ikonographie, die Bibliographie, die Biographie, die kritischen Editionen, die Varianten der Varianten des Systems, ob mit oder ohne Zustimmung des Autors.
Doch: Wer ist der Autor von *Variaciones con insecto*? Roca? Kafka? Chuang Tzu? Der Text wurde „mit Kafkas Erlaubnis" geschrieben, das heißt, Roca ist der zufällige Skriptor, Bearbeiter, aber nicht sein Autor. Kafka ist der Autor dieser Form, die er in einem chinesischen Text von Chuang Tzu gefunden hat. Die Worte und Ausdrücke, die Roca verwendet, seine poetischen Versuche sind nicht die seinen, sondern schlichtweg Variationen des Systems. Auch wenn die Variationen virtuos sind, haben sie das System auf eine harte Probe gestellt: Das in einen Menschen verwandelte Insekt „no pudo traducir su oscuro sueño" [Roca, 2005, S. 228]. Den Traum des Verwandelten zu übersetzen gleicht einer doppelten Unmöglichkeit. Zuerst muss von einer tierischen auf eine menschliche Sprache übergegangen werden. Dann muss akzeptieret werden, dass Insekt und Mensch einem gleichartig traumhaften System angehören, welches eine Gleichsetzung erlaubt. All dies zu übersetzen ist unmöglich; doch es ist nicht unmöglich, es sich vorzustellen.
Der Kafka-Bearbeitung von Roca stellt eine intermediale Beziehung zu den Bildzeugnissen Kafkas her. Über die Fotographie Franz Kafkas sagt Roca, dass Kafka „el rostro entre los arcos del peréntesis" [Roca, 2005, S. 228] trug. Graphisch umgesetzt sähe das folgendermaßen aus: (Franz Kafka). Franz Kafka in Klammern. Welche Funktion kommt den Klammern in den okzidentalen Sprachen zu? Sie fügen eine Idee in eine andere ein. Sie schließen eine Zwischenposition, eine Abschweifung, eine Störung ein. Franz Kafka ist eine Idee inmitten mehrerer anderer, Franz Kafka ist eine Abschweifung, Franz Kafka ist eine Störung, ein Übergang zu einem anderen Ort. Roca ist nicht der Autor, Roca schreibt in der Sprache Kafkas/Chuang-Tzu: K. wird hingerichtet, von einer Instanz, die "juzga sin juzgarlo" [Roca, 2005, S. 229]. Kafka „encuentra extraña su extrañeza" [Roca, 2005, S. 229], weil 1) „al amanecer no hay mañana: es el anochecer del alma" [Roca, 2005, S. 230] und 2) „al despertar, nace el sueño, la pesadilla" [Roca, 2005, S. 231]. Und zu guter Letzt der zuvor bereits zitierte Satz: "Wer erwacht, stirbt" [Roca, 1999, S. 9]. Wir stehen hier nicht vor einer stilistischen Übung. Auch nicht vor einem Spiel mit Anspielungen oder einem simplen Beispiel von Intertextualität, ebenso wenig vor diversen Nachahmungen. Wir stehen vor einem Beispiel der medialen Migration der Kultur. Roca lernte Kafkas Sprache, um mit ihm sprechen und seine Welt bewohnen zu können. Am Ende spricht Kafka die Sprache des Landes Rocas.

2.4 *Esa maldita costumbre de morir*

Die Schlussszene des Romans *Esa maldita costumbre de morir* [Roca, 2003] fasst in dramatisch lapidarer Weise den Konflikt zusammen, der das Werk dominiert: Es geht um den Kampf gegen eine mörderische Macht. Eine solche Macht ist das Resultat einer uniformierten Wirklichkeit, welche die „dueños de la realidad[174]" [Roca, 2003, S. 176] durch Medien (Presse, Radio, Fernsehen, Bücher) verbreiten und mit Gewalt durchsetzen.

> Mientras tumban la puerta de mi cuarto y cesa el tropel de pasos en la escalera, ella enciende una lámpara y continúa pedaleando en su máquina con una dulzura tenaz, con una renovadora terquedad, tratando como siempre de hilvanar imposibles, de remendar mis pobres palabras y de coser espejos rotos.
>
> [Roca, 2003, S. 263].

[174] In der kolumbianischen Mediendiskussion wird „Wirklichkeit" von „Realität" nicht unterschieden. In Kapitel I wurde deutlich formuliert, dass Wirklichkeit immer in modellhafter Weise durch die Medien konstruiert wird, während die Realität aus einer Vielfältigkeit von Wirklichkeiten bestehen kann. Roca greift auf diese Diskussion zurück. Jedoch benutzt er das Wort „realidad" sowohl in Sinne von Realität, als auch von Wirklichkeit, wie es auf Spanisch üblich ist.

Der Ich-Erzähler, Camilo, erkennt in diesem Augenblick, dass sein Leben zum Ende gekommen ist. Er und sein Bruder haben versucht, der uniformierten Wirklichkeit der ‚Eigentümer der Realität' eine parallele andere eigene Wirklichkeit entgegenzustellen. Der Versuch ist nicht gelungen. Die Invasoren brechen in sein Zimmer ein und zerstören diese Wirklichkeit. In der zitierten Szene erscheint plötzlich die Gewalt und das Entsetzen, verkörpert in einer Gruppe von bewaffneten Männern, die die Tür seines Zimmers einschlagen, hinter der Camilo seine parallele Wirklichkeit eingerichtet hat. Das Einschlagen der Tür ist die Ankündigung des gewaltsamen Todes. Der Leser kann sich ausmalen, was nun folgt. Insofern steht er hier einer brutalen Todesszene gegenüber. Der Erzähler spricht aus seiner eigenen Welt und ist zugleich Opfer des Angriffs, aus der anderen Welt, der ihn in den Tod führen wird. Er ist noch nicht tot, aber er zeigt den Lesern seinen Tod als eine mediale Inszenierung im Roman.
Die Leser dieses Werks haben jedoch darüber nachzudenken, ob es sich um einen neuen Sieg der Eigentümer der Realität über die Rebellen handelt oder ob die Schlacht gegen die mörderischen Mächte gerade beginnt. Von Anfang bis Ende stellen die Protagonisten, Camilo und Fabricio, mit Hilfe zweier medialer Produkte, Briefe und Spiegel, die Allgemeingültigkeit der etablierten Wirklichkeit in Frage. Literarische künstlerische Wirklichkeiten kämpfen hier gegen die Wirklichkeit der Mörder. Daher zeigt Camilo den Lesern auch einen Flucht aus der etablierten Wirklichkeit. In der Todesszene entzündet die Mutter die Lampe. Seine Mutter, die vor Jahren verstorben ist, lebt noch in der literarischen Wirklichkeit. Camilo sieht sie neben sich, im selben Zimmer. Sie macht eine Lampe an, sie beleuchtet also das Zimmer, das gerade von einer Gruppe gewalttätiger Menschen gestürmt wird. Sie macht Licht, um als Gegenstück zu denen zu fungieren, die das Licht, das Leben, auslöschen wollen. Sie steht, als eine Vorstellung, eine Illusion von Camilo, denen gegenüber, die die Finsternis bringen. Sie ist Illusion, „Süße", „Trotz", die anderen sind Kraft und Gewalttätigkeit. Die Anderen „schlagen die Tür ein", sie dagegen „näht Unmöglichkeiten aneinander". Sie versucht, „armselige Worte" – Wörter, die in der etablierten Wirklichkeit zu nichts mehr nutzen – zu flicken und „kaputte Spiegel zusammenzunähen". Sie ist auch die Kraft der Welt Camilos, aber eine Kraft, die in der literarischen Wirklichkeit in Erscheinung tritt, da sie "Unmöglichkeiten" zusammennäht.
„Kaputte Spiegel nähen", „Unmöglichkeiten aneinander nähen" und „armselige Worte flicken" sind drei Arten, poetologisch und poetisch über Kunst zu sprechen. Kunstwerke, verstanden als mediale Produkte, bieten den Menschen prinzipiell eigentümliche Wahrnehmungen und Denkweisen an. Diese schöpferische Kraft des literarischen Werks ist, nach dem Roman Rocas, keine bloße Illusion oder optische Täuschung. Sie kann Menschen dabei helfen, die Realität anders zu betrachten, als die etablierten Denkweisen es vorgeschrieben haben. Camilo und Fabricio versuchen die unterwerfende Wirklichkeit der Mächtigen zu zerstören. Zerstören ist eine Art, *ex negativo* über die Schöpfung zu sprechen, denn die Destruktion ist eine neue Konstruktion, die vermag, eine andere Konstruktion zu ersetzen. Wenn man die Wirklichkeit zerstört, gibt man ihr eine Erscheinung, die sie vorher nicht hatte, einen neuen medialen Charakter. Dieses Motiv zieht sich durch den Roman *Esa maldita costumbre de morir*, und die zitierten letzten Sätze warten mit einer eindrücklichen Darstellung dessen auf.
Es geht um die Auseinandersetzung zwischen zwei Kräften: die eine versucht, eine fest installierte, uniformierte Wirklichkeit zu homogenisieren und diese mit Gewalt zu verteidigen; die andere, ihr Gegenstück, versucht, die etablierte Wirklichkeit abzuschaffen und durch eine Vielfältigkeit von neuen Wirklichkeiten zu ersetzen, die jeder Zeit verändert werden können. „Spiegel", „Worte" und „Unmöglichkeiten" sind die medialen Elemente, die Materialen, mit denen Camilo und Fabricio diese neue Wirklichkeit produziert haben. Der Roman stellt für den Leser eine Herausforderung dar: In der Fiktion die Fiktion weiter zu fiktionalisieren.
Nun stellt sich die Frage, was dies mit einer medialen Migration der Werke Kafkas zu tun hat? Während Camilo die Zeit damit verbringt, Spiegel zu sammeln, um seine Träume und Fiktionen zu nähren, ist sein Bruder Fabricio damit beschäftigt, Briefe an einige der Protagonisten aus Büchern, die er las, zu schreiben [Roca, 2003, S. 27]. Eine dieser ‚Personen' sind ‚Josefina la cantora' und Gregorio Samsa, zwei Figuren Kafkas. Eine der Herausforderungen Fabricios ist *La*

metamorfosis in der Fiktion zu verwandeln. Viele Leser werden von *Die Verwandlung*[175] heftig verwirrt. Für Fabricio ist die Fiktion keine Fiktion. Die Fiktion in Form von Schrift ist real und hat eine ungeheure Macht über die Wirklichkeit. Deshalb bekämpft Fabricio die Schrift durch die Schrift. Er nimmt sich vor, *La metamorfosis* weiter zu schreiben. Oder präziser formuliert: Er will Gregorios Verwandlung verhindern.

Um diese Aufgabe zu erfühlen, muss Fabricio die Funktionsweise von Medien sehr gut kennen. Wenn die Welt in den Medien erscheint, kann die Welt auch in den Medien verändert werden. Die Schrift und der Spiegel sind Medien, welche die Brüder für ihren Kampf gegen die Eigentümer der Realität auswählen. Zwei unterschiedliche Medien, die fast ein Medium sind, sofern man bedenkt, dass der Spiegel in der Kunst als Metapher aller Künste gilt. Kafka gehört zu dieser Tradition. Roca bezieht sich womöglich auf die Tagebucheintragung Kafkas, in der die Kunst als Spiegel definiert wird: „Die Kunst ist ein Spiegel, der wie eine kaputte Uhr vorgeht“ [Kafka, 2000, Bd. 9, S. 134].

Das einzige Problem, das Fabricio überwinden muss, ist die Zensur. Sowohl die Spiegel als auch die Schrift sind in Catatonia, dem Land der Katatoniker, streng verboten. Diese exzentrischen Freizeitbeschäftigungen, Spiegel zu sammeln und Briefe an Niemanden – Figuren der Fiktion – zu schreiben, kosten ihnen beiden, Camilo und Fabricio, das Leben. Sie leben in einem Land, in dem Spiegel gefährlich für die Regierung sind, denn sie sind „una grieta para asomarse al ocio y desconfiar de la realidad” [Roca, 2003, S. 218]. Der konstruierten Wirklichkeit misstrauen zu können, ist tatsächlich das erste Verbrechen, das man im diesem Land begehen kann. Gebrauch machen vom Spiegel, heißt Gebrauch machen von der Reflektion. Kurz: dem Andersdenken.

Die Protagonisten des Roman schlagen die Veränderung des medialen Charakters der Wirklichkeit als ‚Andersdenken’ vor. Eine fossilisierte Darstellung der Realität wird durch offizielle Parolen als echte „realidad“ verteidigt. Wer sich im Roman Rocas dagegen äußert, wird sofort ausgeschlossen oder ausradiert. Wer dies wagt, passt nicht mehr in die genormte Realität und wird wahnsinnig oder als wahnsinnig angesehen, oder will die Realität zerstören. In letzterem Fall ist er oder sie ein Terrorist. Die Eigentümer der Realität sind unbekannte Wesen, die das Leben der Bewohner Catatonias regeln. Seine Angestellten heißen „Guardianes de la Realidad“ [Roca, 2003, S. 176]. Sie bewahren die soziale Ordnung. Einen Spiegel im Haus zu haben, stellt eine Gefahr für die ganze Gesellschaft dar, denn dank des Spiegels ist es möglich, „einen Riss” in der Wirklichkeit zu öffnen, um eine andere Wirklichkeit zu entdecken und zu beginnen, Fragen zu stellen, Zweifel an der etablierten Wirklichkeit zu haben. Die „Wächter der Wirklichkeit” dagegen streben das Gegenteil an: Ordnung, Klarheit, Kohärenz, Stabilität:

> Quizá por esto [die Wächter der Wirklichkeit] vistieran el mismo uniforme, quizá por esto hablaran la misma jerga, soñaran los mismos sueños, despreciaran la misma vida, amaran los mismos fines que justificaran sus medios, dieran las mismas órdenes, cobraran los mismos impuestos, desplazaran a los mismos, secuestraran a los mismos, obedecieran a los mismos gritos, comieran diariamente la misma porción de espanto. [Roca, 2003, S. 256][176].

Tatsächlich sind die Wächter der Wirklichkeit nicht Vertreter einer einzelnen Gruppe, sondern Vertreter unterschiedlicher bewaffneter Gruppen, die das Land Catatonia kontrollieren. Jedoch behaupten sie jeweils ihre eigene Ideologie zu haben. Rocas Roman dagegen identifiziert alle diese Gruppierungen mit einer einzigen Uniform, da alle nur nach Geld und Macht streben. Camilos Kritik an der uniformierten gewalttätigen Gesellschaft ist eine Entlarvung. Alle, egal welche Ideologie bzw., Gruppierung sie vertreten: Guerrilla, Paramilitärs, Drogenhändler, Armee, Regierung, Kirche, etc., alle ziehen gleiche Uniformen an und sprechen denselben Jargon. Alle

---

[175] Ein gutes Beispiel für eine solche mediale Migration der Verwandlung ist der in dieser Arbeit zitierten Brief von Siegfried Wolff [1916]. Siehe Seite 150, Fußnote.

[176] Vielleicht ziehen sie deshalb die gleiche Uniform an, vielleicht sprechen sie deshalb denselben Jargon, träumen dieselben Träume, verachten dasselbe Leben, lieben dieselben Zwecke, die ihre Mittel rechtfertigen, geben dieselben Befehle, verlangen dieselben Steuern, vertreiben denselben, entführen denselben, gehorchen denselben Schreien, essen täglich dieselbe Ration Entsetzen.

verstehen nichts anderes als die Sprache des Krieges: schreien, befehlen, vertreiben, entführen, töten. Alle diese Wächter der Wirklichkeit produzieren täglich eine Ration Entsetzen. Die Aufgabe der „Wächter der Wirklichkeit" ist es, Spiegel zu beschlagnahmen und zu zerstören. Sie suchen diejenigen, die Spiegel besitzen, da sie die Wirklichkeit in Zweifel ziehen, indem sie sie in Bruchstücke zerbrechen. Sie verurteilen die Besitzer der Spiegel, ohne Prozess, das heißt sie richten sie sofort hin oder lassen sie verschwinden.
Die „Cronófagos" [Roca, 2003, S. 145], eine weitere mächtige Kategorie von Wächtern der Wirklichkeit, deren Name wörtlich ‚Verschlinger der Zeit' bedeutet, haben ihrerseits eine intellektuelle Rolle. Sie radieren Textpassagen aus, die die Ordnung in Gefahr bringen können. Am Anfang streichen sie in Büchern, Zeitungen und Zeitschriften Wörter heraus wie „Spiegel", „Glas", „Abbild", „Reflexion", und dann erfinden sie, da es ja unmöglich ist, alles, was durch die Medien geäußert wird, zu kontrollieren, "máquinas de borrar con las que ahora escriben la historia" (Radiermaschinen, mit denen sie fortan die Geschichte neu schreiben"). „Verschlinger der Zeit" und „Wächter der Wirklichkeit" waren gemeinsam tätig: die ersteren „administraban el tiempo de la realidad" und die letzteren „no admitían otra reproducción de la realidad" [Roca, 2003, S. 182], als die offizielle. Unter diesem Gesetz wurden Buch- und Spiegelbesitzer wegen des subversiven Charakters mit dem Tod bestraft. Beide waren Träger fremdartiger Ideen, „ideas foráneas" [Roca, 2003, S. 194], die die Einheimischen terrorisieren.
Fabricio und Camilo wollten sich eine andere Wirklichkeit schaffen, in denen sie das Leben nach anderen Werten und Denkweisen betrachten konnten: „sólo en el espejo de otra vida semejante a la mía, adquiero la certidumbre de mi realidad" [Roca, 2003, S. 90], sagte Fabricio seinem Bruder. Nur im Spiegel eines anderen Lebens, ähnlich dem seinen, kann Fabricio Gewissheit für sein eigenes Leben erreichen. Deshalb hat er die Rettung seines Lebens in verschiedenen literarischen Figuren gesucht. Er hat diese Möglichkeit, ein anderes Leben zu führen, von literarischen Figuren gelernt. Darum hat er eine „galería de personajes trágicos y derrotados" [Roca, 2003, S. 33] herausgegeben mit Figuren wie Josefina, Gregorio, Alice im Wunderland, oder wie der Büroangestellte Bartleby von Melville oder wie der alte Oberst von García Márquez[177]. Diese Auflistung überrascht keineswegs. Fabricio verbindet Werke Kafkas mit anderen Werken, in denen der Spiegel eine zentrale Rolle spielt oder in denen die Kritik von totalitären Systemen thematisiert wird. Alle diese Figuren bekommen Post von Fabricio.
Gregorio und Josefina erhalten, neben Alice und Bartleby, eine revolutionäre Funktion. Sie verkörpern hier den Mut, nicht mit der allgemeingültigen Meinung einverstanden zu sein. Sie zeigen die Fähigkeit, Wirklichkeit anders zu deuten, und die Kühnheit, Fragen zu stellen. Sie sind Figuren, die in der Gesellschaft „desentonan" (verstimmen) oder „desafinan" (verstimmen) wie Josephine im Volk der Mäuse. Es sind Figuren, die die tägliche Routine zu brechen vermögen, wie Gregor Samsa. Figuren Kafkas werden semantisch so aufgeladen, dass sie zu anarchistischen Helden werden. Ebenso wie die anderen von Fabricio ausgewählten Figuren, haben Gregorio und Josefina sozusagen für eine gerechtere, freie Welt gekämpft, die anders ist als die von den „Guardianes de la Realidad", die überwachte Welt, eine Welt, wo es Recht gäbe und nicht Hinrichtungen, wo es möglich wäre, Fragen zu stellen, ohne das Leben in Gefahr zu bringen. Zugleich gewinnen die Zitate aus diesen Werken von Carroll und Melville eine Semantik, die, je nach Diskurseinbettung, erst in Werken Kafkas zu finden ist. In dem Brief, der Alice zugeschickt wird, findet man einen Bezug auf die unmenschliche „Herzkönigin" (aus dem Kartenspiel), die wie eine Besessene wiederholte: „Kopf ab, Kopf ab!" Fabricio wusste, was in dieser Welt der Ausradierer von Erinnerungen vor sich ging: „todo lo que tenga cabeza [...] pueder ser decapitado". Hier denkt man sofort an *In die Strafkolonie*. In einer von Gewalt beherrschten Welt ist es einfach unmöglich, anders zu denken und dennoch am Leben zu bleiben. Das Gesetz der Welt aus Karten, die die Herzkönigin regiert, ist fast oder gar ganz identisch mit dem, das der Türhüter aus *Vor dem Gesetz* verkörpert: In Lewis Carolls Buch lautet das Gesetz: „la ley es mermelada ayer y mermelada mañana, pero nunca mermelada hoy" [Roca, 2003, S. 150]. Das wäre übersetzt in die Sprache Kafkas: „Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde

[177] Roca verbindet damit *El coronel no tiene quien le escriba* von Gabriel García Márquez mit Werken Kafkas.

eintreten dürfen. ‚Es ist möglich', sagt der Türhüter, ‚jetzt aber nicht'" [Kafka, 2000, Bd. 1, S. 211]. Fabricios Entdeckung, um sie so zu nennen, ist, dass die Welt der literarischen Fiktion genauso grausam und verbrecherisch sein kann wie die der uniformierten Wirklichkeit. Oder vielleicht, so würde er sich fragen, ist es dieselbe Welt? Nur anders genannt?
Daher entdeckt Fabricio, dass die literarische Wirklichkeit auch grausam und totalitär sein kann. Die Wirklichkeit, die die Bücher kreiert haben, hat direkt oder indirekt totalitäre Systeme angeregt. Er ist sich dessen bewusst, dass die Welt, die von den „Eigentümern der Realität" überwacht wird, auch eine Welt ist, die den Büchern entstammt. Bücher wie politische Verfassungen, die Bibel und sogar *La metamorfosis* erfinden Länder, um dann ihre Einwohner uniformieren zu können. Fabricio verändert seine Pläne: Er traut nicht mehr der literarischen Wirklichkeit. Deshalb will er sie bekämpfen: Er tritt in die Welt der Fiktion ein, um sie zu verändern. „Querer modificar la creación, podría decirse que es algo que emparenta al diablo con el escritor" [Roca, 2003, S. 50]. Man weiß nicht, ob er Erfolg mit seinem Projekt hatte, aber man vermutet, dass einige seiner fiktiven Figuren eine Empfangsbestätigung ausstellten und Notiz nahmen von seinen Warnungen, die doch nicht zum falschen Zeitpunkt gelesen wurden.

> Señor
> Gregorio Samsa
> Habitación del alféizar de hojalata
> Charlottestrasse
> Praga
>
> No soy entomólogo, ni biólogo marino, pero sé que mañana, que será un día cualquiera [...], por designios de su creador y quizá por su capricho tornadizo, usted pasará de vendedor de seguros, de resignado viajante, a morar en el cuerpo de horror, pues mañana, con sólo despertar, nacerá a una terrible pesadilla.
>
> [Roca, 2003, S. 93][178]

In der Fiktion Rocas hat Gregorio Samsa sich nicht zum einen Ungeziefer verwandelt. Er wurde von Fabricio gewarnt. Fabricio empfiehlt ihm zu fliehen, empfiehlt ihm „no despertar para evitar la más horrenda pesadilla" [Roca, 2003, S. 95]. Vielleicht wurde er deshalb, weil es ihm teilweise gelang, dass Gregorio Samsa in der Nacht zuvor nicht seiner Verwandlung entfloh und nicht von seinem Alptraum erwachte, ja vielleicht wurde Fabricio deshalb gefoltert und umgebracht. Er wurde mit dem *Corpus delicti* bestraft, mit den Briefen geschlagen, damit deutlich wird, dass es nicht möglich ist, aus der Fiktion herauszukommen, wenn man einmal in sie eingetreten ist: „los Guardianes lo abofeteaban con un manojo de cartas, con las desoladas epístolas acumuladas a sus dioses tutelares" [Roca, 2003, S. 260].
Kafkas Werk wurde bei dieser neuen medialen Migration in Kolumbien mit etwas kitschigen Elementen der Kinder und Jugendliteratur à la Momo von Michael Ende und anarchistischen Modellen transformiert. Diese Sinnerzeugung Rocas für die Werke Kafkas ist eine Reaktion auf eine totalitäre, absolute, zerstörerische Wirklichkeit. Er versucht damit, wie schon das Zitat vom Anfang formulierte, „abrir una grieta" in der Wirklichkeit, um zu vermeiden, dass alle Wesen uniform und gleichförmig gemacht werden würden. Dieses totalitäre System reduziert die Menschen auf ein Ungeziefer wie Gregor Samsa. In der Semantik Rocas sind die reduzierten Menschen dieses Landes Katatonia wie Gregorio Ungeziefer, und zusätzlich sind sie „gregarios", das heißt schäbige Bedienstete anderer. Derer, die die Welt beherrschen und die über Mittel wie

[178] Herrn Gregorio Samsa, Zimmer des Fensterblechs, Charlottestrasse, Prag / Ich bin weder Entomologe noch Meeresbiologe, aber ich weiß, dass morgen ein Tag wie jeder andere sein wird [...], auf Wunsch seines Schöpfers und vielleicht ob der Willkür Ihrer Launen, werden Sie aufhören, Versicherungsvertreter oder mutloser Reisender zu sein, um im Körper des Schreckens zu wohnen, denn morgen, gleich beim Aufwachen, werden sie in einen schrecklichen Alptraum geboren werden.

Gewalt, Mord, Beschlagnahmung, Verschwinden lassen und Entsetzen verbreiten verfügen. Die machtlosen Bewohner werden reduziert auf die Beschaffenheit von unbedeutendem Ungeziefer.
Die Figuren des Romans Rocas, Camilo und Fabricio, fürchten, dass die Welt verschwindet, denn, wie eine der Schlagzeilen in der Zeitung, die Camilo zitiert, lautet: „la realidad fue dada de baja" [Roca, 2003, S. 196], die Realität wurde enthauptet. Dieser dem Militärjargon entnommene Ausdruck „dar de baja" kündigt den Augenblick an, in dem die Wirklichkeit nichts mehr nützt und entlassen, das heißt, außer Kraft gesetzt und ausgewechselt werden muss. Die Paradoxie von Roca, und zugleich seine Ironie, besteht darin, dass die Einwohner dieses Landes, um ihre Beschaffenheit als „gregarios" zu verändern, zuerst notgedrungen, das ist die *conditio sine qua non*, vermeiden müssen, dass Gregor Samsa sich verwandelt. Samsa wird Teil des Romans Rocas, in einem „país incapaz de agotar su inmensa provisión de absurdo" [Roca, 2003, S. 150].

3. Miguel Torres: Bogotazos Samsa

Miguel Torres hat zwei[179] Werke Kafkas fürs Theater inszeniert: 1991 *El proceso* und 2001 *La metamorfosis*. Für beide Montagen entschied er sich für eine Dramaturgie, die karikaturhafte Elemente verwendet, die sich vor allem in der Körpersprache finden und die zu einer politischen Aktualisierung tendiert, die sich einer Debatte über die Geschichte Kolumbiens öffnet[180]. Daher wirken, obwohl das Bühnenbild und die Kleidung aus den 30er Jahren zu stammen scheinen, die Materialien, Kulissen, die Sprache und die Diskurse, die in der Aufführung Verwendung finden, vertraut. Torres Dramaturgie bearbeitet beide Werke Kafkas nach dem Modell der *Prozeß*-Adaption von Peter Weiss neu, auch die Bühnenfassung von *La metamorfosis* wurde nach diesem Modell erstellt. Weiss übernimmt die Gespräche des Romans in ihrer Reihenfolge und „sintetiza en forma admirable" [Torres, 1991, S. 2] seine Handlung. Jedoch folgt Torres nicht dem abstrakten Bühnenbild von Weiss. Torres konstruiert für beide Aufführungen eine nüchtern sparsame Bühne. Die Schauspieler bewegen sich zwischen einfachen Kulissen (Türen, Tisch, Bett und Stühle), die immer dieselben sind, auch wenn sie in Räumen verschiedener Personen stehen, mal bei K. mal beim Richter oder jemand anderem. Diese Darstellung des statischen und zugleich immer veränderten Raums vermittelt den Eindruck, dass die Handlung des Stückes in einer Art öffentlicher Intimität geschieht: K.s Zimmer ist gleichzeitig sein Büro, das Gericht oder das Zimmer Fräuleins Bürstners. Wenige Schauspieler nehmen in den Montagen teil. Ein Schauspieler übernimmt mehrere Rollen, weil davon ausgegangen wird, dass im Werke Kafkas eine Figur durch eine andere ersetzbar ist. Oder, wie Torres weiter erklärt, als ob sie ihre Identität ständig verändern könnte: „Su identidad cambia de acuerdo al lugar que ocupen" [Torres, 1991, S. 2]. Nach diesem Vorschlag werden z. B. alle weiblichen Figuren des Romans als eine einzige gelesen[181]. Eine Schauspielerin (Marcela Gallego) kann, mit wenig variierter Kleidung und ohne Gesichtsausdruck und Tonfall zu verändern, sowohl Fräulein Bürstner, Leni und die Geliebte des Studenten sein[182]. Sie stellt für Joseph K. (Fernando Solórzano) schlicht immer wieder ein Hindernis bei seiner Suche nach einer Rettung dar.

---

[179] Die Inszenierungen der Werke Kafkas in Kolumbien sind zahlreich. Schon in den Fünfziger Jahren haben die ersten Theaterensembles Werke Kafkas bearbeitet und inszeniert. Es sollen hier nicht mehrere davon kommentiert werden. Für die Erläuterung der medialen Migration genügt es, wenn beispielhafte Montagen besprochen werden. Carlos Araque und seine Gruppe Vendimia Teatro haben mehrere Jahre lang *Informe para una academia* [1986-2005] inszeniert. Diese Montage geht von einer wissenschaftlichen, kulturanthropologischen Debatte über den menschlichen Körper und seine Animalität aus. Diese Debatte wurde vom Zeichner Ziro in einer Zeichnung umgesetzt, die zum Plakat des Theaterstück wurde [1986] und Jahre später von der Komponistin Rocío Ortíz mit einer Vertonung, *Música incidental* [2005], ergänzt.

[180] Die traditionellen Theaterkritiker sprechen aus einer gewissen Diskurseinbettung heraus und waren enttäuscht über die Dramaturgie von Torres, weil sie die „profundidad angustiosa" [Reina, 1991] oder die „desasparada condición humana" [Pulecio, 1991] der Werke Kafkas nicht darstellen würde.

[181] Interessanter Weise interpretieren andere kolumbianische Kritiker die weiblichen Figuren Kafkas anders. Moreno Durán [2000] assoziiert die Frauen in den Werken Kafkas mit der mythischen Pandora, während López Rache [2004] die Schuld K.s mit Frauen verbindet.

[182] Torres betont damit den intermedialen Charakter der Werke Kafkas, in denen solche theatralische Substitutionen von Figuren tatsächlich möglich sind. (Siehe Kapitel II, S. 66)

Im Folgenden wird die zweite Montage von Torres, *La metamorfosis*, ausführlicher kommentiert, da sie im Unterschied zur ersten (*El proceso*) multimediale Elemente mit einbezieht, die besonders geeignet sind, um weitere Aspekte der medialen Migration der Werke Kafkas in Kolumbien zu erläutern. *La metamorfosis* [Torres, 2001] ist eine Montage der Gruppe ASAB. Ihre Vorbereitung dauerte mehrere Jahre. In einer ersten Etappe wurde der übersetzte Text Kafkas überbearbeitet und ein Skript erstellt. Diese neu geschriebene Version von *La metamorfosis* besteht aus selektierten und zusammengefügten Textpassagen. Vor allem wurden die Gespräche und die Beschreibungen der Figuren ins Blickfeld gerückt. Schon in der Bühnenfassung transformiert sich der mediale Charakter des Werkes: von der erzählerischen in die bühnenmäßige Darstellung. Das Werk Kafkas hat drei Kapitel, vierzehn Szenen das Script der ASAB Gruppe. Die Vergangenheits- verwandelt sich in eine Gegenwartsform. Lange Überlegungen Gregors werden durch kurze prägnante Reden für die Schauspieler ersetzt. Die Veränderung ist jedoch nicht radikal. Sie bleibt dem übersetzten Text Kafkas einigermaßen treu. Die Hauptmotive des Werkes bleiben vorhanden. So hat sich Gregorio in „un monstruoso insecto“ [Torres 2001a] verwandelt, seine Mutter leidet darunter, sein Vater, militärisch gekleidet, wirft Äpfel auf ihn, seine Schwester spielt Geige. Die semantischen Transformationen der Werke Kafkas im Medium Schrift sind nicht so radikal wie in anderen Medien.

Anders in der Aufführung der Theatergruppe ASAB: Dort gewinnt *Die Verwandlung* eine neue Semantik. Da das Theater ein multimediales Produkt ist, transformiert es die Materialität des Textes. Schriftmaterial migriert in die Mündlichkeit, die Körpersprache, die Kulissen, die Musik und – im Fall der Montage von Torres – in Fernseh- und Filmaufnahmen. Inwiefern machen diese fremdmedialen Elemente das Werk Kafkas neue lesbar? Zunächst handelt es sich um gesprochene Sprache, die auf der Schrift basiert. In der Rede der Schauspieler kommen noch spürbar die Spuren der schriftlichen Sprache durch. Aber die gesprochene Sprache verändert den Text durch die Sprachmelodie, den Laut, den Ton, die Klänge. Das Geschriebene wird durch die Stimme neu konnotiert. Der Sprechstil der Schauspieler ist von großer Komik und teilweise sogar von Albernheit geprägt[183]. Er ist vor allem der Haushälterin und Gregorios Eltern eigen. Insbesondere wenn sie die Handlung kommentierend zum Publikum sprechen, hat die Montage eine burleske Wirkung.

Die Körpersprache verstärkt die Komik. Die Bewegungen der alten Haushälterin und der drei Herren, die im Haus der Familie ein Zimmer mieten, ist karikaturhaft und ihre übertriebene Haltung wurde aus Slapstick- oder Zeichentrickfilmen übernommen. Die Gestaltung des Körpers Gregorios hat eine spezielle Konnotation. Während er im Skript als „un monstruoso insecto“ definiert wird, wird er in diesem Stück von zwei Schauspielern (Carlos Alberto Reyes und Jhon Jairo Mesa) dargestellt. Der eine von ihnen ist sichtbar an Aids erkrankt. Die Entscheidung der Gruppe diese semantische Aktualisierung vorzunehmen, war sicherlich nicht unproblematisch. Beide sehen einigen Zeichnungen Kafkas ähnlich (dünn, glatzköpfig, fast nackt), obwohl sie ganz unterschiedlich aussehen: der erste ist klein und schmächtig und der zweite groß und kräftig. Die unterschiedliche Statur der Schauspieler hat eine doppelte Funktion. Der kleine Gregorio versteckt sich die meiste Zeit in einer Truhe. Er kommt nur ab und zu aus seinem Versteck, zeigt sich aber nicht ganz. Und auch der der große Gregorio zeigt sich dem Publikum nur ein einziges Mal ganz.

[183] Eine Studie der Veränderungen der Werke Kafkas durch die Adaption in einer oralen Form wäre fortzusetzen. Für das Rundfunk und das Fernsehen wurden Adaptationen von jeweils *Una ventana a la calle* [Rincón, 1953] und *El proceso* [Romero Lozano, 1954] hergestellt und gesendet. Hörbücher von Werken Kafkas gibt es mittlerweile mehrere: Montoya [2000] und Zambrano [2003].

[Jhon Jairo Mesa als Gregorio. Ausschnitt aus *La metamorfosis* von Torres, 2001]

Diese Wahl, Gregorio als Aidskranken zu zeigen, interpretiert *La metamorfosis* in einer ganz aktualisierten Weise. Nicht eine phantastische oder mythische Verwandlung eines Menschen in ein Ungeziefer, sondern die soziale Diskriminierung, unter der die Aidskranken in Kolumbien leiden steht hier im Zenrum. Diese Krankheit wird häufig mit ‚los desechables' der Gesellschaft assoziiert. Los desechables sind die Menschen, die auf der Straße leben oder aber Homosexuelle. Übersetzt ins Deutsche hieße dies, dass diese Personen „weggeschmissen werden können", weil sie Abfall sind. Gregorio erscheint als ‚desechable' und konfrontiert die kolumbianische Gesellschaft mit ihren stumpfsten Vorurteilen. Ein Ungeziefer hätte wahrscheinlich lustig oder auch abscheulich auf das Publikum wirken können. Ein desechable dagegen greift direkt auf die Probleme der Menschen auf der Straße zurück.
Der Humor und die Komik des Stückes kippen vollständig um. Sie werden durch die Rolle Gregorios als Außenseiter neutralisiert. Er ist nicht nur Opfer des Systems, der Familie und der Gesellschaft. Er setzt sich für die Rechte der Marginalisierten ein. Nur damit kann die Bezugnahme auf die Fernseh- und Filmaufnahmen verstanden werden. Sechs Mal jeweils 30 Sekunden werden Filmbilder auf die Bühne projiziert, die Massaker und Genozide aus verschiedenen Ländern zeigen. Zwei von diesen sechs Filmen zeigen politische Morde aus der Geschichte Kolumbiens. Am 9. April 1948 wurde der Präsidentschaftskandidat Jorge Eliecer Gaitán in Bogotá ermordet. Dieses Kapitel der kolumbianischen Gesichte wird als Bogotazo bezeichnet: die Stadt wurde von den politischen Anhängern des sozialistischen populistischen Politikers in Brand gesetzt. Am 8. November 1986 wurden 30 Guerrilleros von M-19 Panzern zerrissen. Die Guerrilleros hatten drei Tage vorher den Justizpalast besetzt und hatten hunderte von Geiseln gefangen gehalten. Nach den Auseinandersetzungen gab es mehr als 300 Tote, viele von ihnen Zivilisten, darunter viele Rechtsanwälte. Die Archive, in denen die Akten von Prozessen gegen korrupte Politiker, Militärs und Guerrilleros gelagert waren, wurden komplett verbrannt.
Das Medium Fernsehen ermöglicht eine historische und politische Verbindung, die die Körpersprache nur suggeriert hat. Mit der Erscheinung Gregorios war die Komik fast erlöscht. Mit den Aufnahmen aus den deutschen KZs, von getöteten Kindern aus Palästina und von

Massakern in Vietnam produziert diese Inszenierung der *Verwandlung* eine schockierende und plakative Botschaft. Nach dieser Diskurseinbettung von Torres habe Kafka nicht nur den Holocaust antizipiert. Sondern er habe auch die politischen Massaker in Kolumbien vorweggenommen. An dieser Stelle der Montage von Torres wird sugeriert, dass Gregorio tatsächlich der Hoffnungsträger Kolumbiens sein könnte. Leider kehrt das höhnische Gelächter seines Vaters zurück. Er erzählt seiner Frau und seiner Tochter eine Variation des micro-cuentos von Kafka *Una fabulilla*. Dort geht es um einen Mann, der ein Mal einem kranken Löwen geholfen hat. Jahre später treffen sich der Löwe und der Mann in der Arena. Sie müssen gegeneinander kämpfen. Der Mensch denkt, der Löwe könne sein Leben schonen, da er ihn ja früher gerettet hatte. Der Löwe spricht zu ihm gönnerhaft, wie die Katze zur Maus: „Du musst nur die Richtung wechseln." Der Mann gehorcht und der Löwe frisst ihn. Der Sarkasmus dieser Bearbeitung von *Eine kleine Fabel* variiert ein weiteres Mal die Semantik der Inszenierung von *La metamorfosis*. Die Familie zeigt zum Schluss ihre Undankbarkeit gegenüber dem Sohn, der sich lange Jahre für sie abgemüht und das Geld verdient hat. Diese Ambivalenz von Humor und Grausamkeit konfrontiert die Zuschauer mit der Realität Kolumbiens.

Diese multimediale Migration im Stück von Torres wirkt selbstverständlich störend auf die Leser der Werke Kafkas. In den Texten Kafkas hatten die Figuren eine ganz andere Gestaltung. Im Stück werden diese Figuren offenkundig absichtlich durch viele mediale Verfahren transformiert. Jedoch bekommen sie unter dieser neuen kulturellen Bedingung eine Semantik, die den Werken Kafkas nicht unbedingt fremd ist. Werke Kafkas werden ergänzt mit semantischen Konkretisierungen, die Schauspieler, ihre Rede, die Bühne und die Aufnahmen erzeugt haben. Solche politisch sozialen Konkretisierungen stehen neben den Aktualisierungen des realismo magico und der phantastischen Literatur und sind eine der möglichen Anwendungen der Werke Kafkas in Kolumbien, die wahrscheinlich den meisten gesellschaftlichen Sprengstoff birgt.

Schlussfolgerung: Die mediale Migration

der Kultur als heuristische Kategorie

Die Studien, die die Rezeption der Werke Kafkas in Kolumbien untersuchen, sprechen von der Präsenz und dem Einfluss Kafkas auf kolumbianische Autoren. Im Grunde ging es dabei ausschließlich um García Márquez. Betrachtet man die Wirkung der Werke Kafkas in verschieden intellektuellen Kreisen Kolumbiens, fällt sofort auf, dass diese Werke einen riesigen Produktionsschub ausgelöst haben. Werke Kafkas werden in allen künstlerischen Formen weiter verarbeitet. Die Art und Weise, wie dies geschah und immer noch geschieht lässt es notwendig erscheinen, hier einen Perspektivwechsel einzuleiten: Ja, Kafka hat die kolumbianische Kultur stark beeinflusst, aber bei diesem kulturellen Phänomen handelt es sich vielmehr um eine Anverwandlung der Werke Kafkas. In der Fragestellung dieser Arbeit geht es demzufolge weniger um eine passive Rezeption sondern um die kulturellen Verfahren, mit denen Werke Kafkas neu gelesen und transformiert wurden. Der Wildwuchs kolumbianischer Kafka-Bearbeitungen ist in seiner Quantität und Vielfältigkeit beeindruckend. Besprochen wurden in dieser Arbeit exemplarische Beispiele für diese Anverwandlungen. Aus der Analyse dieser Anverwandlungen wurde wie bereits beschrieben eine Begrifflichkeit entwickelt, der auch die titelgebende Wortschöpfung mediale Migration entstammt. Grund für diese Wortschöpfung ist ein Mangel an Begrifflichen für diese kulturellen Phänomene.

Die Annahme, dass literarische Werke in Originalsprache gelesen werden müssen, um sie richtig verstehen zu können und zwar durch textimmanente Analysen, ist problematisch für eine Forschung, die sich grundsächlich mit der Lektüre von übersetzten Werken und mit der Interpretation dieser übersetzten Werke auseinandersetzt. Geht man davon aus, dass Werke Kafkas in Kolumbien ausschließlich in spanischer Sprache gelesen und kommentiert wurden, wäre fast anzunehmen, dass die kolumbianischen Rezipienten die Werke Kafkas ‚falsch' verstehen müssen. Von Anfang an wurde deutlich, dass die Werke Kafkas, die in Kolumbien gelesen wurden, auf Spanisch ‚neu verfasst', herausgegeben, kommerzialisiert und gelesen wurden. Dies allein zeigt, dass die Werke Kafkas gleich nach ihrer Ankunft in Kolumbien in verschiedenen Hinsichten transformiert wurden.

Übersetzungen der Werke Kafkas haben diesen Werken nicht nur eine neue Gestalt gegeben, sondern die Basis für weitere mediale Transformationen geschaffen. In den letzten fünfzig Jahren haben literaturkritische- und literaturwissenschaftliche Arbeiten aus Kolumbien die Lesart der Werke Kafkas sehr stark beeinflusst. Schriftsteller haben die Werke Kafkas weiter transformiert und das Bild von Kafka semantisch neu formatiert. Sie haben sich auf Werke Kafkas bezogen, um mittels dieser Texte neue Werke zu verfassen. Diese Werke sind freie Bearbeitungen von Figuren, Motiven, Textauszügen und Gattungen der Werke Kafkas. Ein stabiles, festgelegtes Bild hatte Kafka in Kolumbien nie erhalten, weder in der Literatur noch in den anderen Künsten. Die Bearbeitungen der Werke Kafkas in Kolumbien beschränkten sich nicht auf das Medium Schrift. Außer für Übersetzer, Kritiker, Schriftsteller und andere Textproduzenten, waren sie ebenso eine Angelegenheit von Malern und darstellenden Künstlern. Alle diese Künstler fühlten sich frei, Werke Kafkas neu zu gestalten. Angefangen bei den Übersetzern, die neue Titel für die Werke Kafkas erfunden haben, über Kritiker und Schriftsteller, die aus Werken Kafkas Zitate entnommen und neu zusammengefügt haben, bis hin zu Künstlern aus anderen Disziplinen, die mit großer Begeisterung und Frechheit seine Werke für ihre Zwecke umgestaltet haben. Sie sind nicht nur Leser Kafkas; sie reproduzieren, zitieren, adaptieren und kommentieren Werke Kafkas in fremdmedialen Produkten. Zugleich verbinden sie offenkundig die übersetzten literarischen Werke mit den Zeichnungen und Bildzeugnissen Kafkas, als ob alle diese medialen Produkte ein einziges untrennbares Wesen wären. Es erscheint eine unangemessene und dogmatische Reduktion der kulturellen Verfahren, all diese Bearbeitungen der Werke Kafkas als Plagiat,

Dekoration oder als falsch verstandene Interpretation zu verurteilen. Diese neuen Werke, in denen bestimmte Elemente der Werke Kafkas transformiert wurden, sind Beispiele der medialen Migration der Kultur. Wie zu sehen war, hat auch Kafka sich dieses kulturellen Verfahrens bedient. Seine Werke sind ebenfalls und offenbar Anverwandlungen zahlreicher medialer Produkte aller Formate. Man kann sagen, so haben die Kulturen immer funktioniert: Kulturelle Produkte beziehen sich immer auf andere neue und alte kulturelle Produkte und mischen sich ununterbrochen und in unzähligen Formen.

Wie soll sich nun die Literaturwissenschaft mit solchen Werken verschiedener medialer Formate auseinandersetzen? Oder sollte sich die Literaturwissenschaft überhaupt nicht mit diesen gleich- und fremdmedialen Transformationen der Literatur auseinandersetzen, da sie ein außerliterarisches Phänomen darstellen, das in der Literaturwissenschaft keinen Platz haben kann? Die textimmanenten Analysen betrachten literarische Werke als ein Produkt, dessen Semantik unveränderbar ist. Daher versuchen sie diese zu rekonstruieren und zwar treu am Text bzw. am Manuskript. Die Obsession für die Manuskripte hat in der Kafka-Forschung mythische Dimensionen erreicht. Sie äußert sich darin, dass ihre Anhänger sich gegen alle möglichen Veränderungen verwahren und dass sie versuchen, den ‚ursprünglichen Sinn' der Werke zu bewahren. Aber die Geschichte der Kultur spricht eine andere Sprache: Alle Kulturgüter sind Resultat der Transformationen anderer medialen Produkte. Die Kafka-Rezeption zeigt deutlich, dass Werke Kafkas ständig und in relativ kurzer Zeit (weniger als ein Jahrhundert) von Herausgebern, Kritikern und Künstlern radikal und in unterschiedlichen Richtungen semantisch transformiert wurden. Und nicht nur in Kolumbien. Auch Frankreich wäre ein gutes Beispiel für die mediale Migration der Werke Kafkas.

Die Auffassung der Literatur nur als Text schließt die Annahme aus, dass sich die Werke Kafkas nicht nur in den verschieden Editionen, sondern auch durch die verschiedenen Interpretationen semantisch verändert haben. Eine Literaturwissenschaft, die die Semantik der Werke Kafkas als Transformation der Werke Kafkas konzipierte, sei nach einem philologischen Verständnis, inakzeptabel. Inakzeptabel sei auch die Idee, dass die Werke Kafkas kein monomediales Produkt (Text), sondern ein intermediales (Text/Zeichnungen/Fotos) sind. Die Annahme, dass schriftliche und nicht-schriftliche Produkte erst Sinn erhalten, wenn sie durch andere mediale Produkte – seien sie gleichmedial (Texte, Interpretationen) oder fremdmedial (Zeichnungen, Fotos, Filme, Inszenierungen, musikalische Stücke, etc.) – kommentiert werden, konnte weder von der Germanistik noch von der Romanistik angenommen werden. Die Literaturinterpretation war prinzipiell konzipiert als eine philologische Arbeit, die die vermeintlich interne Semantik des Textes entziffern sollte. Deshalb konnte die philologische Betrachtung die mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien nicht begreifen und systematisieren. Die Fragestellung, wie die Kolumbianer sich die Werke Kafkas anverwandelt haben, benötigte eine andere Auffassung von Literaturinterpretation, in der es möglich ist, Buchillustrationen, Inszenierungen, literarische Bearbeitungen, Editionen, Übersetzungen, literaturkritische und literaturwissenschaftliche Arbeiten als Sinngenerierung für die Werke Kafkas zu erklären. Diese Neuorientierung der literaturwissenschaftlichen Arbeit begründet sich auf die medientheoretischen Untersuchungen von Walter Benjamin und Ludwig Jäger, die ähnliche kulturelle Phänomene der medialen Migration der Kultur thematisiert haben.

Benjamin hatte bereits in den Dreißiger Jahren bemerkt, dass die Werke Kafkas im Spannungsfeld von Medien entstanden. Kafka war Schriftsteller, Zeichner, sowie Stummfilm- und Kunstkenner. Seine Zeichnungen waren und sind ästhetische Ergänzung zum literarischen Werk. Kafka befand sich, die Kunst und neuen Medien betreffend, auf der Höhe seiner Zeit. Davon zeugen die kenntnisreichen Reflexionen über Photographie, zeitgenössische Raumbilder (das Kaiserpanorama) und den Stummfilm in seinen Tagebüchern und ihre jeweilige Anverwandlungen in seinen literarischen Werken. Die Benjaminsche medienkulturwissenschaftliche Betrachtung der Werke Kafkas ermöglichte das Verständnis für die technische Transformation der Kultur. Benjamin hat festgestellt, dass in solchen kulturellen Verfahren alle Medien eine entscheidende Rolle spielen. Nach Benjamin erscheint die Kultur in den Medien, wo sie sich semantisch verändert und rasch transformiert. Da sie Wahrnehmungen und Denkweise kreieren und beeinflussen, obliegt es den Medien, die Semantik der Kultur zu

verwalten. Noch ausschlaggebender in der Benjaminschen Medientheorie ist, dass alle Medien auf eine gewisse Weise verkettet sind oder verkettet werden können. Die alten und die neuen Medien bleiben vorhanden, von den Menschen und zu jeder Zeit abrufbar. Eine solche Verkettung von Medien funktioniert wie eine Passage, in der viele Medien sich ergänzen und sich gegenseitig kommentieren. Dies will heißen, dass sich Medien nicht getrennt, sondern immer in Verbindung mit anderen Medien entwickeln. Wahrnehmungen und Denkweisen bestimmter Medien lassen sich auf andere Medien übertragen und in diesen technisch weiter bearbeiten. So wird verständlich, dass es in Texten Kafkas Darstellungsmodi von Literatur, Kaiserpanorama, Zeichnungen und Stummfilm gibt.

Jägers Theorie systematisiert die Beziehungen zwischen Kultur und Medien. Alle Medien – seien es schriftliche oder nicht schriftliche, seien es monomediale oder multimediale – prozessieren die kulturelle Semantik, insofern sie Wissen nicht nur speichern, bewahren und vermitteln können, sondern es dabei auch noch generieren. Medien sind Welterzeuger und lenken als solche die Menschen beim Verstehen und Vorstellen der Natur, der Gesellschaft, der Kultur und des Menschen selbst. Medien sind semantische Operatoren und als solche kontaminieren sie den menschlichen Verstand. Ohne Medien gebe es keine Erkenntnis und darüber hinaus keine Verwaltung der Kultur, ihrer Werte, ihrer Hierarchien, ihrer Produkte und Moden, so dass die Kultur fossilisieren würde. Kulturgüter verschwinden nicht. Sie sind mediale Produkte, die dank ihrer Medialität, ständig durch neue mediale Produkte transformiert, aktualisiert oder, wie Jäger sagt, re-adressiert werden. Und dies gilt in der Technik, in den Wissenschaften und Religionen usw. Genauso diese Verwandlung der Kultur ist grundsätzlich mittels drei medialer Komponenten möglich: Apparaturen, Symbolsysteme und Diskurse. Medien sind semantische Maschinen, die ihre eigenen Produkte sehr stark prägen und fremde Produkte simulieren oder transformieren können. Insofern können sie für mediale Produkte anderer gleich- und fremdmedialer Formate Sinn generieren, weil sie ihren medialen Charakter verändern. So wie es ein Kommentar mit einem literarischen Text tut, der bestimmte Elemente des Textes privilegiert und ihn semantisch auch drüber hinaus weiter ergänzen kann. Dies heißt, dass alle medialen Produkte (Texte, Bilder, Filme, Musik, etc.) semantisch neu aufgeladen werden können, wenn ihre Komponenten auf irgendeine Weise total oder partiell verändert werden. In der Geschichte der Kultur sind die Veränderungen der medialen Komponenten eines Werks die Erzeuger seiner Semantiken. Ein Werk bleibt ungelesen, solange sein medialer Charakter intakt bleibt. Nur inter- und intramediale Transformationen generieren Sinn.

Tatsächlich werden Werke Kafkas in Kolumbien in neue mediale Produkte verwandelt, seien es literaturkritische oder literaturwissenschaftliche Arbeiten, Gedichte, Erzählungen, Zeichnungen oder Theaterinszenierungen. Es handelt sich bei ihnen um das Ergebnis einer medialen Migration der Werke Kafkas, in denen selektierte Elemente der Werke Kafkas neue Semantiken für sich erhalten und in Folge dessen das ganze Werk. Die medialen Verfahren dieser Migrationen sind zahlreich. Sie alle können aber in drei Kategorien eingeordnet werden. Erstes Verfahren: Veränderung des ursprünglichen Symbolsystems. Zweites Verfahren: Transformation der Apparatur. Und drittes Verfahren: Diskurseinbettung und Diskursumbettung. Je nach den Apparaturen, Symbolsystemen und Diskursen, in welchen die Werke prozessiert werden, werden sie mit einer bestimmten Semantik ausgestattet. Daher erhalten Werke Kafkas unterschiedliche Semantiken, wenn sie in Bildern, in spanischen Texten, in magisch-realistischen Diskursen prozessiert werden, auch wenn sie nur ihren Ort wechseln, es besteht beispielweise ein großer Unterschied zwischen einem Buch Kafkas in einer deutschen Buchhandlung in Bogotá oder in einem jüdischen Antiquariat in New York. Ein Text oder eine Zeichnung Kafkas migriert, wenn sie in einem anderen Medium, kulturellen Kontext oder einer anderen Gattung ‚über-setzt', kommentiert und gebraucht wird. So migriert ein zweitausend Jahre altes chinesisches Werk von Tschuang-Tse in die englische Übersetzung eines unbekannten Autors, der es als Fabel etikettiert hat. Diese englisch-chinesische Fabel wurde von Martin Buber im Deutschen wiederum umgedeutet als mystisch buddhistische Literatur. In dieser Form hat Kafka das ursprünglich chinesische Werk gelesen und es dann wiederum als Ausgangpunkt seiner *Verwandlung* benutzt. Die Kolumbianer haben *La metamorfosis* gelesen und daraus micro-cuentos und Gedichte

geschrieben, in denen nicht nur die Werke Kafkas semantisch erweitert und verändert wurden, sondern indirekt auch das Werk von Tschuang-Tse.
Der Begriff der medialen Migration kann sowohl bei der Rekonstruktion der Semantik, die andere mediale Produkte in Werken Kafkas erzeugt hatten, als auch für die Beschreibung und Diagnose der gegenwärtigen Produkte, die in Kolumbien auf Werke Kafkas Bezug nehmen und sie verändern, verwendet werden. Deshalb konzentriert sich der Begriff der medialen Migration der Kultur in erzeugten Semantiken. Mediale Migration gilt hier als eine heuristische Kategorie, die in verschiedenen Bereichen der Kultur Anwendung finden kann. Sie fragt nach der Funktion der Medien in der Transformation der Kultur, sei es innerhalb der Kunst oder der Wissenschaft. Beispielsweise könnte man fragen, inwiefern die Wissenschaft ihre epistemologische Grundlage im Medium Schrift hat. Wenn das so ist, dann sollte man weiter fragen, wie die Wissenschaft die Semantiken anderer kultureller Produkte durch die Schrift verändert und modelliert, aber dafür andere mögliche Semantiken ausblendet.
Auch die für die Werke Kafkas in Kolumbien erzeugten Semantiken sind Resultat der Veränderungen und Modellierungen durch medienspezifische Elemente. Beispiel dieser Transformationen sind neue Gattungen, in denen Elemente der Werke Kafkas erscheinen. Der micro-cuento und die poemas kafkianos sind zwei literarische Gattungen, die Teile der Werke Kafkas mit neuen Elementen kombinieren und dadurch einen Sinn erzeugen. In diesem Zusammenhang nehmen die Werke Kafkas unerwartete Rollen in der Kultur ein: Gregor Samsa, verwandelt in Gregorio Samsa, ist in Kolumbien eine zentrale und sogar beliebte, populäre Figur in der phantastischen Literatur, die auch von Jugendlichen und Kindern gelesen wird. Der Vater Franz Kafkas, Herrmann Kafka, wird seinerseits zu einem versöhnlichen Vater, der an seinen kleinen Sohn einen Brief schreibt, um dem zuvor zu kommen, was Kafka seinem Vater im *Brief an den Vater* geschrieben hatte. Kafkas Brief dient in diesen literarischen Dokumenten von López Rache und Moreno Durán dazu, über das Thema Vater-Sohn-Beziehung zu reflektieren und zukünftige Konflikte zu vermeiden.
Überraschend ist auch die Semantik, die Werke Kafkas durch eine Diskursumbettung erhalten. Das beste Beispiel ist der realismo mágico. Dabei geht es weniger um eine existentialistische Denkweise oder um phantastische Literatur als Gattung. Es geht dabei vielmehr um die Konstruktion einer autoexotischen Identität, die bestimmte Elemente der kolumbianischen Kultur hervorhebt. Werke Kafkas gelten als Steinbruch für die Verfahren der Konstruktion dieser Identität, insofern in ihnen unterschiedliche mediale, kulturelle, orale und schriftliche Traditionen vermischt sind. Die Verwandlungen, Kreuzungen und hybriden Figuren Kafkas erinnern an mythische Figuren indianischer, afrikanischer oder anderer Provenienzen und ermöglichten dadurch, dass sie auf höchster Ebene der Weltliteratur etabliert sind, eine Aufwertung der lokalen Kulturen Kolumbiens. Das ist die eigentliche Leistung, die García Márquez für Kolumbien erbracht hat.
Eine solche Umwertung der Mischungen von Kulturen und medialen Produkten hat sich in Werken Kafkas konkretisiert. Weitere kolumbianische Kafka-Bearbeitungen nutzen die Umwertung zu einer Politisierung der Kunst. Dabei handelt es sich nicht um eine treu im Text verankerte Interpretation, sondern um die Anwendung einige Aspekte der Werke Kafkas auf die kolumbianischen Realitäten. Zeichnungen und Theaterstücke verbinden Werke Kafkas mit Massakern, Ermordungen, Entführungen und Krieg in Kolumbien.
Die mediale Migration der Werke Kafkas in Kolumbien kann mit einer Unterscheidung zusammengefasst werden. Lo kafkiano in Kolumbien ist keine bloße Übersetzung von ‚Kafkaesk'. Und darüber hinaus hat lo kafkiano in Kolumbien unterschiedliche Nuancen, die vom medialen Gebrauch abhängen. Wird von Kafka in Kolumbien gesprochen, muss zunächst erklärt und präzisiert werden, wer davon spricht, wie und in welchem medialen Produkt diese Aussage erscheinen. Es gibt keine einzige allgemeingültige Definition von ‚lo kafkiano' in Kolumbien. Im deutschen Kulturraum dominiert die Vorstellung, dass das ‚Kafkaeske' für Isolation, Ausweglosigkeit, Absurdität steht. Dagegen stellt sich das Absurde im ‚lo kafkiano' in Kolumbien als eine humoristische, phantastische, kämpferisch kreative Kraft dar. Die kolumbianischen Alltagssituationen, die oft tatsächlich ausweglos und von einer brutalen Absurdität sind, werden im Kosmos von ‚lo kafkiano' demontierbar und damit angreifbar.

Das Konzept der medialen Migration kultureller Produkte beschreibt die Verfahren, mit denen sich Individuen, Gesellschaften und Kulturen fremde Produkte aneignen. Die mediale Migration kennt keine geographische, politische, sprachliche, disziplinäre Grenze. Diese mediale Migration fand schon immer statt, aber in der heutigen Welt vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit in einem kulturellen Kontext (durch die schlichte Erweiterung der Apparaturen), der es erlaubt, kulturelle Reinheit und Identität nicht mehr zu idealisieren, sondern das Fremde und das Eigene mit spielerischer Freiheit zu kombinieren. Bei den Kafka-Bearbeitungen in Kolumbien geht es nicht um eine Feier der Hybridität, sondern um eine Umwertung der Kultur, die, wenn auch verleugneter Weise, immer schon eine hybride war.
Das hier entwickelte Instrumentarium für die mediale Migration der Kultur kann als Basis für eine medienkulturorientierte Literaturwissenschaft verwendet werden. Aufgaben für diese Literaturwissenschaft wären erstens die Studie der neuen Semantiken, die andere mediale Produkte für literarische Werke erzeugen, und zweitens, die Frage zu klären, wie literarische Werke sich Wahrnehmungen und Denkweisen anderer Medien anverwandelt haben. Im ersten Bereich wäre danach zu forschen, wie Werke Kafkas in die bildende Kunst in europäischen und außereuropäischen Kulturen migriert sind. Was hier nicht getan wurde, aber eine Fülle von neuen Erkenntnissen bieten würde, wäre die Exploration der Semantiken der Werke Kafkas im Internet. Im zweiten Bereich wären die Beziehungen zwischen Literatur, Philosophie und ausgestorbenen Medien in Lateinamerika und Europa zu erforschen. Fragestellung dabei wäre, inwiefern solche Medien die literarischen und philosophischen Texte als mediale Produkte beeinflusst haben. Zeitgenössische Autoren Kafkas wie Max Brod und Walter Benjamin sowie Jorge Luis Borges und César Vallejo könnten in ihrem Bezug auf bestimmte Medien verglichen werden.

Literaturverzeichnis und Bildnachweis

Literaturverzeichnis

Abad Faciolince, Héctor (2002), *Visa para los colombianos, los apestados del mundo*, *El tiempo*, Bogotá, Mai, 23, S. 38C.

Abad Faciolince, Héctor (2000), *Basura*, Madrid, Lengua de trapo.

Adorno, Theodor W. (1953). "Prolog zum Fersehnen. In *Eingrife. Neun kritische Modelle.* Suhrkamp, Frankfurt, 1974. S. 69-78.

Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max (1947), *Dialektik der Aufklärung.* Suhrkamp, Frankfurt, 1974. S. 69-78.

Alape, Arturo (2006), *El cadáver insepulto*. Bogotá, Planeta.

Anderson Imbert, Enrique (1976), *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila.

Arango, Gonzalo (1956), *Obra negra*. Bogotá, Editores Unidos.

Arciniegas, Germán (1975), "Encuentros de Alemania y Nuestra América". *Ensayistas colombianos del siglo XX*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, S. 231-243.

Arendt, Erich (1957), *Tolú, Gedichte aus Kolumbien*. Berlin.

Arreola, Juan José (1952), "El guardaagujas". In: *Confabulario definitivo*. Madrid, Cátedra, 2000.

Aristizábal Gáfaro, Jorge (2001), *El Pawlatsche de Kafka. Estudios de psicosemia.* Bogotá, Universidad Javeriana.

Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Beck, 2002.

Assmann, Jan (1998), "Schrift und Kult". In: Faßler, Manfred und Halbach, Wulf (Hrsg.), *Geschichte der Medien.* München, W. Fink, S. 54-81.

Assmann, Aleida, Gaier, Ulrich, Trommsdorf, Gisela (2004) (Hrsg.), *Positionen der Kulturanthropologie.* Frankfurt, Suhrkamp.

Bachtin, Michael (1959), "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas." In: *Estética de la creación verbal.* (Übers.) Tatiana Bubnova, Bogotá, Siglo XXI, 1982, S. 294-323.

Barber, Charles (2002), *Lost in the Stars. The Forgotten Musical Life of Alexander Siloti*. Maryland, The Scarecrow Press. CD: Alexander Siloti *The Bach Transcriptions*. James Barbagallo, Piano.

Barthes, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil.

Barthes, Roland (1970), *S/Z.* Paris, Gallimard.

Barthes, Roland (1989), *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.* Frankfurt, Suhrkamp, 2000.

Baudelaire, Charles (1859), *Die Photographie und das Moderne Publikum*. In: *Essays*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990.

Baudrillard, Jean (1972), „*Requiem für die Medien"*. In *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin, Marve, 1978.

Baudrillard, Jean (1976), *Der symbolische Tausch und der Tod.* Berlin, Marve, 1982.

Belting, Hans (2001), *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.

Benjamin, Walter (1921), *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Gesammelte Schriften*. Band IV, 1, 1978, S. 9-21.

Benjamin, Walter (1928), *Einbahnstraße.* In: *Gesammelte Schriften*. Band IV, 1, 1974, S. 83-184.

Benjamin, Walter (1930), „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*". In: *Gesammelte Schriften*. Band. III, 1972, Frankfurt, Suhrkamp, S. 230-236.

Benjamin, Walter (1931), *Kleine Geschichte der Photographie*. In: *Gesammelte Schriften*. Band II, 1, 1977, S. 368-385.

Benjamin, Walter (1933), *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert.* In: *Gesammelte Schriften*. Band IV, 1, 1978, S. 235-304.

Benjamin, Walter (1934a), *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.* In: *Gesammelte Schriften*. Band II, 2, 1977, S. 409-438.

Benjamin, Walter (1934b), *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris*. In: *Gesammelte Schriften*. Band II, 2, 1977, S.683-70.

Benjamin, Walter (1935a), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Erste Fassung. In: *Gesammelte Schriften*. Band. I, 2, 1974, Frankfurt, Suhrkamp, S. 435-469.

Benjamin, Walter (1935b), *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée.* Zweite Fassung. Übersetzung von Pierre Klossowski und Walter Benjamin. Band. I, 2, 1974. S. 709-739.

Benjamin, Walter (1936a), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Dritte Fassung. In: *Gesammelte Schriften*. Band VII, 1, 1989, Frankfurt, S. 350-384.

Benjamin, Walter (1936b), *Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle*. In: *Gesammelte*

Schriften. Band III, 1974, S. 542-544.
Benjamin, Walter (1939), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Vierte Fassung. In: *Gesammelte Schriften*. Band. I, 2, 1974. Frankfurt, Suhrkamp, S. 470-508.
Benjamin, Walter (1940), *Das Passagen-Werk.* In: *Gesammelte Schriften*. Band V, 1 und 2. 1982, erste Ausgabe.
Benjamin, Walter (2002), *Medienästhetische Schriften.* Frankfurt, Suhrkamp. Nachwort von Detlev Schöttker.
Berence, Fred (1946), „Dos veladas con Franz Kafka". In: *Sábado*, 4, Mai, Überst. Alfonso Fuenmayor, Bogotá, S. 7.
Berg, Walter Bruno (1995), *Lateinamerika: Literatur – Geschichte – Kultur; eine Einführung.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Berg, Walter Bruno und Schäffauer, Markus Klaus (1999) (Hrsg.). *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX.* SkriptOralia, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
Bianchi, Paolo (2006), *Die Kunst der Selbstdarstellung.* In: *Kunstforum*, Bd. 181, Jul.-Sept. 2006, S. 46-57.
Bienert, Michael und Senf, Erhard (2000), *Fotographien aus dem Kaiser-Panorama. Berlin wird Metropole.* Berlin, be.bra verlag.
Biermann, Enrique (2001), *Fern und Fremd. Die Deutschen Emigranten in Kolumbien 1939-1945.* Essen, Die blaue Eule.
Binder, Hartmut (1979) (Hrsg.), *Kafka-Handbuch.* Zwei Bände, Stuttgart, Kröner.
Binder, Hartmut (2004), *Kafkas „Verwandlung".* Frankfurt, Stroemfeld Verlag.
Bioy Casáres, Adolfo (1945), *La invención de Morel*. Bogotá, Norma.
Blöcker, Günter (1961), "Franz Kafka". In: *Eco*, No. 2, Jan. (Übers.) Ernesto Volkening. S. 285-298.
Bloom, Harold (1973), *The anxiety of Influence*. New York, Oxford University Press.
Brenner, Gerd (1978), *Der poetische Text als System. Ein Beitrag kritischer Systemtheorie zur Begründung des Poetischen. Anmerkungen zu Kafka.* Frankfurt, Haag Herchen.
Böhn, Andreas (2003) (Hrsg.), *Formzitat und Intermedialität.* Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert.
Bokhove, Niels und Marike van Dorst (2006) (Hrsg.), *Einmal ein großer Zeichner. Franz Kafka als bildender Künstler.* Berlin, Vitalis.
Bolter, Jay David, Grusin, Richard (2001), *Remediation. Understanding New Media.* Cambridge, Mit, Press.
Bonett, Piedad (1999), "Borges y Kafka". In: *Revista Número*, Bogotá, No. 23, separata, página VI.
Borges, Jorge Luis (1931), "La postulación de la realidad". In: *Discurión*, Bruguera, 1985. S. 155-160.
Borges, Jorge Luis (1935), *Historia universal de la infamia.* Bruguera, 1985.
Borges, Jorge Luis (1943) (Übers.), *El buitre y otros cuentos fantásticos* de Franz Kafa. Ediciones Siruela, 1985.
Borges, Jorge Luis (1952), „Kafka y sus precursores". In: *Otras inquisiciones*, Emecé, 1952. S. 115-117.
Borges, Jorge Luis (1970), "Prólogo". In: *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, S. 9-12.
Borges, Jorge Luis (1983), "Un sueño eterno". *El País*, Madrid, 3 de julio de 1983, S. 5.
Born, Jürgen (1983a) (Hrsg.), *Franz Kafkas Kritik und Rezeption 1924 -1938.* Frankfurt, Fischer, 1983.
Born, Jürgen (1983b), *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis.* Frankfurt, Fischer, 1983.
Borsò, Vittoria; Kann, Christoph (2004) (Hrsg.), *Geschichtsdarstellung. Medien – Methoden – Strategien.* Köln, Böhlau.
Brod, Max (1935) (Hrsg.), *Franz Kafka Gesammelte Werke*. Frankfurt, Fischer. 1954.
Brod, Max (1946) (Hrsg.), *Beschreibung eines Kampfes. Franz Kafka.* New York, Schocken Books.
Brod, Max (1966), *Über Franz Kafka.* Frankfurt, Fischer.
Brown, Anthony (1990), *Cambios*. Bogotá, Norma.
Buber, Martin (1910) (Übers.), *Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse.* Leipzig, Insel Verlag.
Bujaldón de Esteves, Lilia (2003), "In allen Augen birst das Licht: Ein Gedicht des jungen Borges, von ihm selbst ins Deutsche übersetzt". In: *Süddeutsche Zeitung*, No. 134, 13.06.03., S. 16.
Bustamante Zamudio, Guillermo (1995), "Notas sobre la lectura y la escritura". In: Jurado Valencia, Fabio und Bustamante Zamudio (Hrsg.), *Los procesos de la lectura. Hacia la producción interactiva de los sentidos.* Bogotá, Magisterio, S. 117-139.
Bustamante Zamudio, Guillermo und Kremer, Harold (1994), *Antología del cuento corto colombiano*, Cali, Universidad del Valle.
Bustamante Zamudio, Guillermo (2002), "Historia de Eúkero". In: *Cuento en Red*, No. 5.
Caeiro, Oscar (1979), *Hispania.* In: Binder, Hartmut (Hrsg.), *Kafka-Handbuch.*
Calvino, Ítalo (1999), *Seis propuestas para el próximo milenio*. Bogotá, Siruela.
Camacho Guizado, Eduardo (2003), "Acerca de los géneros de lo fantástico, lo maravilloso y la mitoficción". In: *Literatura: teoría, historia y crítica.* Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, S. 61-77.
Campos de, Haroldo (1963), „Da Tradução como Criação e como Crítica". In: *Metalinguagem & outras metas.* Ensayos de teoría e crítica literária. Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1992.
Camus, Albert (1942), *Le mythe de Sisyphe.* Paris, Gallimard.
Carpentier, Alejo (1949), *El reino de este mundo.* Barcelona, Seix Barral, 2006.
Carpentier, Alejo, (1962), *El siglo de las luces.* Barcelona, Seix Barral, 2004.
Celan, Paul (1949), „Gegenlicht". In: *Prosa*. Paul Celan *Gesammelte Werke.* Bd. III, S. 163-165.
Cerquiglini, Bernhard und Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.)(1983). *Wissenschaftsgeschichte als*

Innovationsvorgabe. Im Zusammenarbeit von Armin Biermann, Friederike J. Hassauer-Roos, Sabine Schirra. Suhrkamp.
Constituion política de Colombia (1991), Gobierno de Colombia, Bogotá, Imprenta Nacional.
Cordero, Luz Helena (2007), "Kafka". In: *Manos*. Bogotá. S. 12.
Cordero, Luz Helena (2007), "Y todo para qué". In: *Manos*. Bogotá. S. 10.
Cortázar, Julio (2004), *Cartas 1937-1963.* Bogotá, Alfaguara.
Correa, Antonio (1997), "Parricida". In: Echevarria, Rogelio (Hrsg.). *Poemas al padre: homenajes y evocaciones de poetas colombianos.* Bogotá, Panamericana, S. 120.
Coseriu, Eugenio (1981), "Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie". In: L. Grähs, G. Korlén, B. Malmberg (Hrsg.), *Theory and practice of translation*, Bern, S. 17-32.
Cristancho, Martín (1995) (Übers.), *Carta al padre* de Franz Kafka. Bogotá, Panamericana.
Cusset, Christophe (1996), *Problème linguistiques et littéraires de la réécriture dans la poésie hellénistique du troisième siècle avant J. – C.* Université Lumière Lyon II.
Chiampi, Irlemar (1983), *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana.* Caracas, Monte Avila.
Deleuze, Gilles und Guatarri, Felix (1975), *Kafka por una literatura menor.* Trad. Jorge Aguilar Mora, México, Era, 1978.
Deleuze, Gilles, und Guattari, Felix (1976). *Rhizome*. *Introduction*. Paris, Flammarion.
Derrida, Jacques (1967a), *L'écriture et la différance.* Paris, Edition de Seuil.
Derrida, Jacques (1967b), „Signatur Ereignis Kontext" In: *La différance. Ausgewählte Texte*. (Übers.) Werner Rappl und Dagmar Travner, Reclam, Stuttgart, 2004. S. 68-109.
Derrida, Jacques (1978), *La vérité en peinture.* Paris, Flammarion.
Descartes, René (1545), *Discours de la Méthode.* Paris, Flammarion,1989.
Didi-Hubermann, Georges (1999), *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.* München.
Drekonja-Kornat, Gerhard (2004), „Kolumbien: Mikro-Kriege und Friedensinseln". In: *Internationale Politik und Gesellschaft*, 2.01.2004, S. 147-161.
Dress, Stefan (1998), „Variation". In: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik in 21 Bänden*. Bärenreiter, Basel. Sachteil, Bd. 9, S. 1238-1284.
Ducrot, Oswald (1988), *Polifonía y argumentacion. Conferencias del seminario teoría de la argumentación y análisis del discurso.* Cali, Universidad del Valle.
Eco, Umberto (1973), *Das offene Kunstwerk.* Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
Eco, Umberto (1988), *De los espejos y otros ensayos.* Bogotá, Lumen, 1989.
Echevarria, Rogelio (1997) (Hrsg.), *Poemas al padre: homenajes y evocaciones de poetas colombianos.* Bogotá, Panamericana.
Emrich, Wilhelm (1958), *Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition.* Frankfurt, Athenäum.
Escobar, Eduardo (2002), „De ciertos eventos". In: *El Tiempo*, 16.06.02, S. 15 D.
Enzensberger, Hans Magnus (1970), *Baukasten zu einer Theorie der Medien.* Frankfurt, Suhrkamp 2002.
Fals Borda, Orlando; Umaña Luna, Eduardo und Guzmán, Germán (1980) (Hrsg.), *La violencia en Colombia: historia de un proceso social.* Carlos Valencia Editores.
Fayad, Luis (1995), *Un espejo después*, Bogotá, Áncora.
Faßler, Manfred und Halbach, Wulf (1998) (Hrsg.), *Geschichte der Medien.* München , UTB, Fink.
Faßler, Manfred (2001). *Netzwerke.* München, UTB, Fink.
Fehrmann, Gisela; Linz, Eria; Epping-Jäger, Cornelia (2005) (Hrsg.), *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen.* München, Wilhelm Fink Verlag.
Feigl, Friedrich (1948), *Kafka und die Kunst.* In: Koch, Hans-Gerd (2005). *Als Kafka mir entgegenkam… Erinnerungen an Franz Kafka.* Berlin, Wagenbach, S. 147-150
Feyerabend, Paul (1984), *Wissenschaft als Kunst.* Frankfurt, Suhrkamp, 1997.
Flores, Ángel (1983) (Hrsg.), *Expliquémonos a Kafka.* México D.F, Siglo XXI.
Flusser, Vilém (1985), *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen.
Flusser, Vilém (1997), *Medienkultur.* Frankfurt.
Foucault, Michel (1966), *Les Mots et les Choses.* Paris, Gallimard.
Foucault, Michel (1969a), *Qu'est ce qu'un auteur ?* In : *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
Foucault, Michel (1969b), *L'Archéologie du savoir.* In : *Philosophie*. *Anthologie.* Arnold I. Davidson und Frédéric Gros (Hrsg.), Paris, Gallimard, 2004.
Foucault, Michel (1970), *L'Ordre du discours.* In : *Philosophie*. *Anthologie.* Arnold I. Davidson und Frédéric Gros (Hrsg.), Paris, Gallimard, 2004.
Foucault, Michel (1973), *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte.* Gallimard.
Foucault, Michel (1999), *Botschaften der Macht: Der Foucault Reader.* Hrsg. Jan Engelmann. Deutsche Verlags-Anstalt.
Foucault, Michel (2003), *Schriften zur Literatur.* Daniel Defert und François Ewald (Hrsg.). Frankfurt,

Verlags-Anstalt.
Franco, Jorge (1999), *Rosario Tijeras.* Bogotá, Planeta.
Freud, Sigmund (1887), *Die Traumdeutung*. Frankfurt, Fischer, 1985.
Freud, Sigmund (1907), *Bildende Kunst und Literatur.* Frankfurt, Fischer, 1969.
Freud, Sigmund (1927), *Der Humor*. Frankfurt, Fischer, 2001.
Freud, Sigmund (1930), *Die Unbehagen in der Kultur.* Frankfurt, Fischer, 2001.
Frodden, Cristina (1995) (Übers.), *La metamorfosis*. Franz Kafka. Bogotá, Norma.
Fuenmayor, Alfonso (1946) (Übers.), Berence, Fred. „Dos veladas con Franz Kafka". In: *Sábado*, 4, Mai, Bogotá, S. 7.
Fürnkäs, Josef (2000), *Aura*. In: Opitz, Michael und Wizisla, Erdmut (Hrsg.). *Benjamins Begriffe.* Zwei Bände. Frankfurt, Suhrkamp, S. 95-145.
Gadamer, Hans Georg (1960), *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen, 1972.
Gadamer, Hans Georg (2000), *Hermeneutische Entwürfe.* Tübingen.
García, Octavio (1998), *De huesos y ceniza.* Bogotá, El astillero.
García Canclini, Néstor (1982), *Culturas populares en el capitalismo*. México, Grijalbo, 2002.
García Canclini, Néstor (1992), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.
García Márquez, Gabriel (1947), *La tercera resignación*. In: *Cuentos completos*. Bogotá, Oveja Negra, 1986
García Márquez, Gabriel (1950), *Caricatura de Kafka.* In: *El Heraldo,* Barranquilla, S. 16. *Textos costenos 1. Obra periodística Vol. 1.* Jacques Gilard (Hrsg.), Bogotá, Oveja Negra, 1981.
García Márquez, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*. Bogotá, Oveja Negra, 1982.
García Márquez, Gabriel (1975), *El otoño del patriarca*. Bogotá, Alfaguara, 1982.
García Márquez, Gabriel (1981), *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá, Oveja Negra, 1986.
García Márquez, Gabriel und Apuleyo Mendoza, Plinio (1982), *El olor de la guayaba*. Bogotá, Oveja Negra.
García Márquez, Gabriel (1982), *Discurso del Premio Nobel de Literatura*. Bogotá, Norma, 1990. *Antwortrede von Gabriel García Márquez auf die Verleihung des Nobelpreiss.* (Übers.) Curt Meyer-Clason, Zürich, Coron, 1982.
García Márquez, Gabriel (2004), *Vivir para contarla*. Bogotá, Norma.
García Márquez, Gabriel (2005), "Nostalgia de Juan Rulfo". In: *Homenaje a Rulfo*, México, Era.
García, Carlos (2007), „Borges y Kafka. ¿Cuándo descrubrió Borges la obra de Kafka?" www.kafka.org/index.php?id
Genette, Gérard (1982), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt, Suhrkamp, 1993.
Genette, Gérard (1966), *Figures I.* Paris, Éditions du Seuil.
Geyer, Andreas (1995), *Traumverwandtschaft. Kubins Begegnungen mit Kafka.* In: Johann Lachinger und Regina Pintar (Hrsg,), *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit.* Salzburg, S. 67-85.
Geyer, Andreas (1997), *Nachwort.* In: Kafka und Kubin, *Ein Landarzt.* Wien, Karolinger, S. 33-62.
Girard, Jacques (1997), "El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano". In: Saúl Sosnowski (Hrsg.), *Lectura crítica de la literatura Americana*. Caracas, Ayacucho.
Gómez Jattin, Raúl (1989), "Franz Kafka". In: *Hijos del tiempo. Amanecer en el Valle del Sinú.* Carlos Monsiváis (Hrsg.). Bogotá, FCE, 2004, S. 140.
Gómez Valderrama, Pedro (1954), "Noticia de los cuatro mensajero". In: *El retablo de Maese Pedro*, Bogotá, 1967.
Gómez Valderrama, Pedro (1957), "Complementos a Borges". In: *Mito*, Band 3, No. 16, Oktober-November, S. 277-291.
Gómez Valderrama, Pedro (1960), *Nuevos complementos a Borges*, Mito, Bogotá.
Gómez Valderrama, Pedro (1961), "Nuevos compelementos a Borges" In: *Mito*, Band 5, No 39, November-Dezember, S. 141-160.
Gómez Valderrama, Pedro (1970), „Los papeles de la academia utópica". In: *La procesión de los ardientes.* Bogotá, 1973.
Gómez Valderrama, Pedro (1977), *La otra raya del tigre. Todos los cuentos.* Caracas, Ayacucho, 1987.
Gómez Valderrama, Pedro (1983), „La biblioteca de Kafka". In: *Nueva Frontera*, Januar 24, S. 12.
Gómez Valderrama, Pedro (1983), "Cuentos breves de Franz Kafka". In: *Nueva Frontera*, Juli 11, S. 8-9.
Gómez Valderrama, Pedro (1991), "Confesión personal". In: *Antología personal.* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.
Gómez, Eduardo (1987), *Ensayos de crítica interpretativa. Mann, Proust, Kafka.* Bogotá, Tercer Mundo.
Gómez de la Serna, Ramón (1945), „Pobre Kafka". In: *Revista de América*, No. 10, Okt., Bogotá, S. 24-32.
Goodman, Nelson (1976), *Weisen der Welterzeugung.* Frankfurt, 1984.
Goodman, Nelson (1995), *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie.* (Übers.) Bernd Philippi, Frankfurt, 1997.
Greber, Erika (2004), „Das konkretistiche Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visuelle Poesie."

In: Lüdeke, Roger; Greber, Erika (2004) (Hrsg.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft.* Göttingen, Wallstein Verlag, S. 171- 208.
Greenblatt, Stephen (1967), *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
Greenblatt, Stephen (1995), *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden. Reisende und Entdecker.* Berlin, Wachenbach, 1998.
Gregor-Dellin, Martin (1979), *Im Zeitalter Kafkas*, München, Piper.
Greub, Thierry (2001) (Hrsg.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin.
Groys, Boris (1999), *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie.* Frankfurt, Fischer.
Gruber, Gerold W (2003) (Hrsg.), *Musik und Literatur*. Frankfurt, Peter Lang.
Gumbrecht, Hans Ulrich (1988), „Flache Diskurse". In: Pfeiffer, Ludwig (Hrsg.), Materialität der Kommunikation. Frankfurt, S. 914-923.
Gumbrecht, Hans Ulrich (1998), „Medium Literatur". In: Faßler, Manfred und Halbach, Wulf (Hrsg.), *Geschichte der Medien.* München, W. Fink, S. 83-107.
Gutiérrez Girardot, Rafael (1981), Introducción: In: *La metamorfosis*. Bogotá., Círculo de Lectores, S. I-VII.
Gutiérrez Girardot, Rafael (1983), *Modernismos. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, F.C.E.
Gutiérrez Girardot, Rafael (1986), *Aproximaciones*. Bogotá, Procultura.
Gutiérrez Girardot, Rafael (1989), *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamerican*a. Bogotá , Cave canem.
Hahn, Hannelore (1993), *The Influence of Kafka bei Gabriel García Márquez.* New York, Peter Lang.
Hart-Nibbrig Christiaan L. (1987), *Spiegelschrift. Spekulation über Malerei und Literatur*, Frankfurt.
Hartmann, Frank (1999), *Medienphilosophie*. Wien, WUV, 2000.
Hebenstreit, Klaus D. (2005), „La recepción de la literatura alemana en Colombia". In: *Poligramas*, 22, Cali, S. 169- 176.
Heidegger, Martin (1935), *Der Ursprung des Kunstwerks.* Stuttgart, Reclam, 1960.
Heidegger, Martin (1950), *Die Technik und die Kehre.* Stuttgart, Klett-cotta, 1962.
Helmes, Günter; Köster, Werner, (2002) (Hrsg.), *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart, Reclam.
Hsia, Adrian (Hrsg.) (1996), *Kafka and China*. Frankfurt, Peter Lang,.
Horlbeck, Jürgen (2001)(Übers.) *Carta al padre* de Franz Kafka. In: Aristizábal Gáfaro, *El Pawlatsche de Kafka*. Bogotá, Universidad Javeriana.
Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink.
Iser, Wolfgang (1993), "Die Appellstruktur der Texte". In: Rainer Warning (Hrsg.). *Rezeptionsästhetik.* München, Wilhelm Fink, S. 228-252.
Iser, Wolfgang (2004), „Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur". In: Assmann, Aleida, Gaier, Ulrich, Trommsdorf, Gisela (2004) (Hrgs.). *Positionen der Kulturanthropologie.* Frankfurt, Suhrkamp, S. 21-43.
Jäger, Ludwig und Switalla, Bernd, (1994a) *Sprache und Literatur in Wandel ihrer medialen Bedingungen. Perspektiven der Germanistik*. In: Jäger, Ludwig und Switalla, Bernd (Hrsg. 1994). *Germanistik in der Mediengesellschaft*. München, Fink, S. 7-24.
Jäger, Ludwig (1994b) *Die Linguistik des Innern. Historische Anmerkungen zu den zeichen- und erkenntnistheoretischen Grundlagen der kognitivischen Sprachwissenschaft.* In: Jäger, Ludwig und Switalla, Bernd (1994) (Hrsg.), *Germanistik in der Mediengesellschaft*. München, Fink, S. 291-326.
Jäger, Ludwig (1995), *Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung - Zur Einleitung.* S. 7 – 12. In: Jäger, Ludwig (Hrsg.) (1995), *Germanistik: Vorträge des deutschen Germanistentags 1994.* Weinheim, Beltz, Athenäum.
Jäger, Ludwig (2001), „Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität". In: Stanitzeck, Georg und Wookamp, W. Köln, S. 17-31.
Jäger, Ludwig und Stanitzeck, Georg (2002) (Hrsg.), *Transkribieren – Medien / Lektüre*. München, Fink.
Jäger, Ludwig (2002), „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik". In: Georg Stanitzek (Hrsg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München, 19-41.
Jäger, Ludwig, „Wissenschaft der Sprache. Einleitender Kommentar zu den Notizen aus dem Gartenhaus" (2003). In: Saussure, Ferdinand de, *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlass*, Frankfurt, S.11-55.
Jäger, Ludwig; Linz, Erika. (2004) (Hrsg.), *Einleitung.* In: Jäger, Ludwig, Linz, Erika, *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition.* München, Wilhelm Fink, S.9-14.
Jäger, Ludwig (2004a), *Wie viel Sprache braucht der Geist? Mediale Konstitutionsbedingungen des Mentalen.* In: Jäger, Ludwig, Linz, Erika (Hrsg.) *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition.* München, Wilhelm Fink. S.15-44.
Jäger, Ludwig (2004b), *Der Schriftmythos. Zu den Grenzen der Literalitätshypothese.* In: Jäger, Ludwig, Linz,

Erika (Hrsg.) *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition.* München, Wilhelm Fink, S. 327-345.
Jäger, Ludwig (2004d), *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*. In: Krämer, Sybille (Hrsg.), Performativität und Medialität. München Wilhelm Fink, S. 35-76.
Jäger, Ludwig (2004e), „Transkription - zu einem medialen Verfahren an den Schnittstellen des kulturellen Gedächtnisses". In: http://www.inst.at/trans/15Nr/06_2/jaeger15.htm#t4 (24.05.07)
Jäger, Ludwig (2005), *Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen*. [Im Erscheinen]
Jäger, Ludwig (2006a) *Schauplätze der Evidenz: Evidenzverfahren und kulturelle Semantik. Eine Skizze.* In: Cuntz, Michael, Nitsche, Barbara, Otto, Isabell und Spaniol, Marc (Hrsg.), *Die Listen der Evidenz*, Köln, DuMont.
Jäger, Ludwig (2006b). *Strukturelle Parasitierung. Anmerkungen zur Autoreflexivität und Iterabilität der sprachlichen Zeichenverwendung.* In: Lüdeke, Roger, Mülder-Bach, Inka (Hrsg.), *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren.* Köln, Wallstein Verlag.
Jahraus, Oliver (2002), *Die Methodologie der Literaturwissenschaft und die Kafka-Interpretation.* In: Jahraus, Olivier und Neuhaus Stefan (Hrsg.), *Kafkas „Urteil" und die Literaturtheorie. Reclam,* S.24-34.
Jahraus, Oliver (2003), *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjektserfahrung zwischen Bewusstsein und Kommunikation.* Göttingen, Velbrück Wissenschaft.
Jahraus, Oliver (2004), „Im Spiegel einer Auseinandersetzung mit Velasquez' *Las Meninas* als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff". In: Lüdeke, Roger; Greber, Erika (2004) (Hrsg.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft.* Göttingen, Wallstein Verlag, S. 123-142.
Janouch, Gustav (1951), *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen.* Erweitere Ausgabe, Frankfurt, 1968.
Janouch, Gustav (1969), "Conversaciones con Kafka" (Extractos I y II). In: *Eco*, April, S. 597-630. Mai 1969, S. 13-42. Übers. Álvaro Eljach.
Japp, Uwe (1980), *Beziehungssinn. Ein Konzept der Literaturgeschichte.* Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt.
Jaramillo Vélez, Ruben (1993), *Presencia alemana en Colombia*, Bogotá , Villegas Editor.
Jaramillo Vélez, Ruben (1985) , "La circunstancia del expresionismo". In: *Argumentos*: Bogotá, No. 10/13.
Jauß, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Franfurt, Suhrkamp.
Jiménez, David (1992), *Historia de la crítica literaria en colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
Jiménez, David (2002), *Poesía y canon*. *Los poetas como críticos en la formación del canón*. Bogotá, Norma.
Jurado Valencia, Fabio und Bustamante Zamudio, Guillermo (1995) (Hrsg.), *Los procesos de la lectura. Hacia la producción interactiva de los sentidos.* Bogotá, Magisterio.
Kerekes, Amália (2005) (Hrsg.), *Archiv-Zitat-Nachleben: die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin.* Frankfurt, Peter Lang.
Kafka, Franz (1925), "La metamorfosis" (1ª parte). In: *Revista de Occidente,* Band VIII, April-May-Juni des Jahres 1925, N° XXIV, S. 273-306. Ohne Übers.
Kafka, Franz (1925), "La metamorfosis" (2ª parte). In: *Revista de Occidente,* Band IX, Juli-August-September des Jahres 1925, N° XXV, S. 33-79. Ohne Übers.
Kafka, Franz (1937), *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1937. Vorwort von Jorge Luis Borges. Unbekannt. Übers.
Kafka, Franz (1952), "Informe para una academia", "Once hijos" "Chacales y árabes".In: *Sábado*, 21 Juni S.4-7.
Kafka, Franz (1967), *Brief an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt, Fischer, 1976.
Kafka, Franz (1970), *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones y otros relatos*, Medellín, Bedout.
Kafka, Franz (1972), *La metamorfosis y otros relatos*. Bogotá, El Cid, Übers. Francisco Castillo.
Kafka, Franz (1977), *Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen*. (Hrsg.) Heinz Politzer, Frankfurt, Fischer.
Kafka, Franz (1983a), "La espada", „Los leopardos", "Prometeo", "Pequeña fábula", "Poseidón" und "El buitre". In: *Nueva Frontera*, Juli 11, S. 8-9.
Kafka, Franz (1983b), *Diarios 1910-1923*. Zwei Bände. Übers. Feliu Formosa, Barcelona, Editorial Bruguera.
Kafka, Franz (1983c), *La metamorfosis*, Bogotá, Oveja Negra, Übers. Julio Izquierdo.
Kafka, Franz (1983d), *La metamorfosis*. Editores Mexicanos Unidos. Übers. Ignacio López.
Kafka, Franz (1984), *El Castillo.* Bogotá, Oveja Negra, Übers. J.A. Moyano Moradillo.
Kafka, Franz (1994a), *El proceso*. Madrid, Editorial Crítica, Übers. Isabel Hernández
Kafka, Franz (1994b), *Brief an den Vater*. Faksimile. (Hrsg.) Joachim Unseld, Frankfurt, Fischer.
Kafka, Franz (1995), *La metamorfosis. La condena. En la colonia penitenciaria*. Panamericana, Bogotá. Übers. Marta Kovacsics Mészáros.
Kafka, Franz (1995), *La metamorfosis*. Bogotá, Norma, Cara y Cruz, Übers. Cristina Frodden.
Kafka, Franz (1996), *Carta al padre*. Bogotá, Panamericana, Übers. José Martín Cristancho.
Kafka, Franz (1999), *El Proceso*. Bogotá, Panamericana, Übers. Sergio Lleras Restrepo.

Kafka, Franz (1997a), *Der Prozess*. Hrsg. Roland Reuß und Peter Staengle, Historisch-kritische Ausgabe, Stroemfeld, Roter Stern.
Kafka, Franz (1997b) *Ein Landarzt.* Mit Zeichnungen von Alfred Kubin. Geyer, Andreas (Hrsg.), Wien, Karolinger.
Kafka, Franz (2000), *Franz Kafka. Gesammelte Werke in zwölf Bänden.* [In der Fassung der Handschrift] Hans-Gerd Koch. (Hrsg.), Frankfurt, Fischer.
Kafka, Franz (2003), *Die Verwandlung*. Hrsg. Roland Reuß und Peter Staengle, Historisch-kritische Ausgabe, Stroemfeld, Roter Stern.
Kafka, Franz (2004), *Brief an den Vater.* Mit einem unbekannten Bericht von František Bašik über Kafkas Vater als Lehrherr und anderen Materialien. (Hrsg.) Hans-Gerd Koch, Berlín, Wagenbach.
Kafka, Franz (2006), *Einmal ein großer Zeichner. Franz Kafka als bildender Künstler.* Hrsg. Niels Bokhove und Marike van Dorst, Berlin, Vitalis.
Kant, Immanuel (1781), *Kritik der reinen Vernunft.* Frankfurt, Suhrkamp, 1976.
Kant, Immanuel (1785), *Kritik der praktischen Vernunft.* Frankfurt, Suhrkamp, 1978.
Kant, Immanuel (1790), *Kritik der Urteilskraft.* Hamburg, Meiner, 2006.
Kast, Bas (2007), „Wie werde ich ein Genie?“ In: *Leben, Zeit Magazin*, Nr. 30. 19. Juli, S. 23-26.
Kovacsics, Marta (1996) (Übers.), *La metamorfosis* de Franz Kafka. Bogotá, Panamericana.
Kraus, Karl (1917), „Dorten“. In: *Die Fackel*, N. 445-453, 18 Januar, S. 133-147.
Krämer, Sybille (2003), „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleitung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“. In: Münker, Stefan (Hrsg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs.* Frankfurt, S. 78-90.
Krämer, Sybille (2004a), „Kulturanthropologie der Medien: Thesen zur Einführung“ (einführender Teil zum Gemeinschaftsbeitrag ‚Über das Zusammenspiel von Medialität und Performativität’). In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 13, I, 2004, 130-133.
Krämer, Sybille (2004b) (Hrsg.), *Performativität und Medialität*. München, Wilhelm Fink.
Krämer, Sybille (2005), „Das Medium zwischen Zeichen und Spur“.In*:* Fehrmann, Gisela; Linz, Eria; Epping-Jäger, Cornelia (Hrsg.), *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen.* München, Wilhelm Fink Verlag, S. 153-166.
Kristeva, Julia (1967), „Bakthine, le mot, le dialogue et le roman”. In: *Critique* 23, S. 438-465.
Kübler-Jung, Tilly (2005), *Einblicke in Franz Kafkas Betrachtung*. Marburg, Tectum Verlag.
Laguado, Arturo (1948), *La rapsodia de Morris*, Cúcuta.
Lancelotti, Mario A (1954), „Franz Kafka: Diarios 1910-1923“. In: *Bolívar*, No. 34, Oktober, S. 540-541.
Lancelotti, Mario A (1969), *Cómo leer a Kafka*, Bogotá, Círculo de Lectores.
Landendorf, Heinz (1961), *Kafka und die Kunstgeschichte*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23, S. 293-326.
Lessing, Gotthold Ephraim (1766), *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Stuttgart, Reclam, 1964.
Linero, Fernando (2005), „A K.“, In: *Suena mi armónica*. Bogotá, Ediciones Catapulta.
Locke, John (1671), „Über Identität und Verschiedenheit“. In: *Versuch über den menschlichen Verstand.* Zweites Buch, Kap. XXVII, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1986.
Londoño O, José D. (1969), “Análisis literario de los personajes en la obra La metamorfosis de Franz Kafka“. In: *Revista de la Universidad de Antioquia*, No. 174, Jul.- Sep. S. 585 – 610.
Londoño Smith, John und Sánchez Trujillo, Guillermo (2005) (Übers.), *El proceso* de Franz Kafka. Edición crítica. Medellín, Universidad Autónoma Latinoamericana.
López Rache, Víctor (2001a), “Nuestro hijo”. In: *Sin espejos*, Bogotá, I.D.C.T. Alcaldía Mayor de Bogotá, S. 26.
López Rache, Víctor (2001b), “En los paraísos de K.”. In: *Sin espejos*, Bogotá, I.D.C.T. Alcaldía Mayor de Bogotá, S. 70.
López Rache, Victor (2004), „El castillo del amor kafkiano. Obediencia y desamor en Kafka“. In: *Nueva Gaceta*, Bogotá, S. 42-48.
Lüdeke, Roger; Greber, Erika (2004) (Hrsg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft.* Göttingen, Wallstein Verlag.
Luhmann, Niklas (1987), „Was ist Kommunikation“. In: *Short Cuts*, Luhmann, Zweitausendeins, 2000, S. 41-63.
Márquez Rodriguez, Alexis (1982), *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier.* Mexico, Siglo Veintiuno.
Márquez Rodriguez, Alexis (1991), *El barroco literario en Hispanoamerica*. Bogotá, Tercer Mundo.
Martínez Estrada, Ezequiel (1967), *En torno a Kafka y otros ensayos.* Barcelona, Seix Barral.
Marx, Karl (1844), *Ökonomisch-philosophische Manuskripte.* In: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 1, Berlin, Dietz, 1981.
Marx, Karl; Engels, Friedrich (1845), *Die deutsche Ideologie.* In: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 3, Berlin, Dietz, 1983.
Martín-Barbero, Jesús (1985), *De los medios a las mediaciones.* Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.
Martín-Barbero, Jesús (2003), *La educación desde la comunicación.* Bogota, Norma.
Massuh, Gabriela (1953) (Übers.), *Él* (Ausgewählte Texte von Franz Kafka). Alonso Ediciones, 1953.

Matzker, Reiner (1993), *Das Medium der Phänomenalität. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*, München.
Mejía Toro, Jorge Mario (1986), „La lucha de Kafka contra la metáfora". In: *Revista de la Universidad de Antioquia*, No. 245, Medellín, S. 17-24.
Mejía Toro, Jorge Mario (1996), *De la escritura parasitaria. Nietzsche, Kafka, Deleuze, Dostoievski.* Medellín, Universidad de Antioquia.
Mendoza, Mario (1999), *Satanás*. Bogotá, Planeta.
Meng, Weiyan (1996), „China and Chinese in Kafka´s Works". In: Adrian Hsia (Hrsg.), *Kafka and China*. Frankfurt, Peter Lang, 1996, S. 75-96.
Ministerio de Educación Nacional (1994), *Nuevos lineamientos curriculares*, Bogotá.
Monterroso, Augusto (1959), *Obras completas (y otros cuentos).* México, Seix Barral, 1989.
Monterroso, Augusto (1987), *La letra e. Fragmentos de un diario.* México, Era.
Montoya, Pablo (2004), "Las utopías de Gómez Valderrama". In: *Estudios de literatura colombiana*, N. 15, Julie-Dizember, S. 99-112.
Montt, Nahum (2005), *El eskimal y la mariposa*. Bogotá, Alfaguara.
Moreno Durán, Rafael Humberto (1991), *Taberna in fábula. La experiencia leida*. Bogotá, Ariel.
Moreno Durán, Rafael Humberto (2000), "Fräulein Bürstner". In: *Pandora*. Bogotá, Alfaguara.
Moreno Durán, Rafael Humberto (2006), *Carta abierta a mi hijo*. In: Revista *Soho*, 06.02. S. 35.
Müller, Michael (Hrsg. 2003), *Interpretationen, Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Stuttgart, Reclam.
Muriel Tobón, Edgar (1985), "Escritos sobre sus escritos y Diarios de Kafka". In: *Argumentos*, No. 10-13, S. 401-405.
Muschg, Walter (1962), "El Kafka desconocido". In: *Eco* 31, November. S. 8-36. Übers. Rafel Carrillo.
Nagel, Bert (1983), *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen.* München, Winkler.
Naumann, Manfred; Schlenstedt, Dieter; Barck, Karlheinz; Kliche, Dieter und Lenzner, Rosemarie: *Gesellschaft Literatur Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht.* Berlin und Weimar 1975.
Neira Palacio, Edison (2004), *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo.* Medellín, Universidad Eafit
Nietzsche, Friedrich (1883), *Also sprach Zarathustra*. Nymphenburger, München.
Ong, Walter (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1999.
Ospina, William (1995), "Franz Kafka". In: *¿Con quién habla virginia caminando hacia el agua? Poesía. 1974-2004.* Bogotá, Ediciones Arte Dos Gráfico, 2004, S. 233.
Padilla Romero, Luz Stella (1984), *La muerte en La metamorfosis y Cien años de soledad. Estudio comparativo.* Bogotá, Universidad Social Catóica de la Salle.
Pardo, Rodrigo (2005), *Historia de las guerras en Colombia*, Bogotá, Intermedio.
Payer, Peter (2002), *Hungerkünstler. Eine verschwundene Attraktion*. Wien, Sonderzahl.
Pulecio, Enrique (1991), "Laberinto del desamparo. El proceso de Miguel Torres". In: *El Tiempo*, 21,04, 1991, 3E.
Pérez Beltrán, Ángela María (1997), *Cuento y minicuento*. Bogotá, Página Maestra Editores.
Picard, Hans Rudolf, (1995), „Die Variation als kompositorische Prinzip in der Literatur". In: Gier, Albert;
Piglia, Ricardo (1988). *Respiración artificial*. Buenos Aires, Sudamericana.
Platon (um 380 v. C.), *Phaidros* oder *Vom Schönen*. Übertr. Von Kurt Hildebrandt, Stuttgart, Reclam, 1957.
Poch, Bern, (2006), *Das Kaiserpanorama. Das Medium, seine Vorgänger und seine Verbreitung.* http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/kaiserpanorama/emden/emden.htm [27.09.2006]
Raible, W. (1995), *Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens. Spielarten der generischen Intertextualität.* In: J. Assmann/B. Gladigow (Hrsg.),*Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV.* München, S. 51-73.
Raible, W. (2006), *Medien-Kulturgeschichte*: *Mediatisierung als Grundlage unserer kulturellen Entwicklung,* Heidelberg, Winter, 2006.
Rajewsky, Irina O. (2002), *Intermedialität.* Basel, UTB Verlag.
Rajewsky, Irina O. (2004), „Intermedialität ‚light'? Intermediale Bezüge und die 'bloße' Thematisierung des Altermedialen." In: Lüdeke, Roger; Greber, Erika (2004) (Hrsg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft.* Göttingen, Wallstein Verlag. S. 27-77.
Rama, Ángel (1972), *La narrativa de Gabriel García Márquez. La edificación de un arte nacional y popular.* Bogotá, Gaceta, 1991.
Reina, Luis (1991), "El proceso de Kafka". In. *La Patria*, Manizales, 31, 08, S.15.
Richter, Hellmut (1974), "Para una nueva interpretación de Kafka: *El proceso*". In: *Eco*: No. 162, April 1974, S. 621- 649. Übers. Carlos Rincón.
Richter, Peter (1975), *Variation als Prinzip. Untersuchungen an Franz Kafkas Romanwerk.* Bonn, Bouvier.
Rieck, Gerhard (2002), *Franz Kafka und die Literaturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
Rincón, Carlos (1970) (Übers.), Jean Ruffet, "A propósito de La metamorfosis". In: *Eco*. No. 119, Marzo,

Bogotá, S. 476-484.
Rincón, Carlos (1978), *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
Rincón, Carlos (1993), *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
Robert, Marthe (1965), "Franz Kafka y el proceso de la literatura". In: *Eco* No. 6, Oktober. S. 553-581. Übers. Nicolás Suescún.
Roca, Juan Manuel (1999), „ *Con el perdón de Kafka. Variaciones con insecto*". In: *Magazín Domincal. El Espectador*, Bogotá. S. 15.
Roca, Juan Manuel (1999), „*Un castigo enciclopédico*". In: *Magazín Domincal. El Espectador*, Bogotá. S. 6.
Roca, Juan Manuel (1999), „*Un gato en un almacén extraño*". In: *Magazín Domincal. El Espectador*, Bogotá. S. 9-12.
Roca, Juan Manuel (1999), „Un siglo Kafkiano". In: *Magazín Domincal. El Espectador*, Bogotá.
Roca, Juan Manuel (2003), *Esa maldita costumbre de morir.* Bogotá, Alfaguara.
Roca, Juan Manuel (2005), *Cantar de lejanía. Antología personal.* México, F.C.E.
Roca, Juan Manuel (2007), "Testamento de Kafka". [im Druck]
Rodríguez, Nana (2000), *El sabor del tiempo*. Medellín, Colibrí Editores.
Roh, Franz (1925), *Nach – Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malarei*. Leipzig., Klinkhardt & Biermann,
Rolleston, James (1979), *Das Frühwerk (1904-1912)*. In: Binder, Hartmut (Hrsg. 1979). *Kafka-Handbuch.* Zwei Bände, Stuttgart, Kröner, S. 242-262.
Roth, Philip (1973), *I Always Wanted You to Admire My Fasting or Looking at Kafka.* (Übers.) In Betrachtung Franz Kafkas. In: *Literaturen Special.* Jan.- Feb. 2003.
Rothe, Wolfgang (1979a), *Kafkas Zeichnungen.* In: Binder, Hartmut (Hrsg. 1979). *Kafka-Handbuch.* Zwei Bände, Stuttgart, Kröner, S. 562-568.
Rothe, Wolfgang (1979b), *Kafka in der Kunst*. Belser, Stuttgar und Zürich.
Ruffet, Jean (1970), "A propósito de La metamorfosis". In: *Eco*. No. 119, Marzo, (Übers.) Carlos Rincón, Bogotá, S. 476-484.
Ruiz, Jorge Eliécer (1987). „Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana". In: Gómez Valderrama, *La otra raya del tigre. Todos los cuentos.* Caracas, Ayacucho, 1987, S. IX – XXIX.
Saalmann, Gernot (2005), *Fremdes Verstehen. Das Problem des Fremdverstehens vom Standpunkt einer „metadisziplinären" Kulturanthropologie.* Aachen, Shaker.
Saalmann, Gernot (2006), „The Encounter, Exchange and Hybridisation of Cultures". In: Schirmer, Dominique, Saalmann, Gernot, Kessler, Christl (Hrsg.), *Hybridising East and West. Tales Beyond Westernisation. Empirical Contributions to the Debates on Hybridity*, Berlin, Lit, S. 125-141.
Sánchez Lozano, Carlos (2006), „Ángel Rama: otra época, otra épica". In: *Revista de la Universidad de Antioquia*, No. 277, Julio-Septiembre, S. 234-245.
Sánchez Trujillo, Guillermo (1990), "Kafka el voluptuoso". In: *Revista Imago*, No. 8, Nov. 1990. S. 14-21.
Sánchez Trujillo, Guillermo (2002), *Crimen y castigo de Franz Kafka. Anatomía de El proceso*, Medellín, Universidad Autónoma Latinoamericana.
Sánchez Trujillo, Guillermo (2005), "Introducción y notas a la edición crítica de *El proceso*". In: Kafka, *El proceso*, Medellín, Universidad Autónoma Latinoamericana. S. 15-81 und S. 245-359.
Sanín Cano, Baldomero (1975), "De lo exótico". In: Jorge Eliécer Ruiz y Juan Gustavo Cobo Borda (Hrsg.), *Ensayistas colombianos del siglo XX*, Instituto colombiano de cultura, Bogotá. S.16-17.
Saussure, Ferdinand de (1913), *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß*. Hrsg. und mit einer Einleitung von Ludwig Jäger, Frankfurt, Suhrkamp 2003.
Scliar, Moacyr (2000), *Os leopardos de Kafka.* São Paulo, Companhia das letras.
Sebald, W. G. (2001), *Austerlitz*. Frankfurt, Fischer, 2003.
Segura Bonett, Blanca (2004), „La transformación del lugar común". In: *Estudios de literatura colombiana*, N. 15, Juli - Dezember, S. 113-133.
Schanz, Arthur (2000), *Johann Sebastian Bach in der Klaviertranskription*. Verlag der Musikalienhandlung, Eisenach.
Scheffer, Bern (2004), „Zur Intermedialität des Bewußtseins". In: Lüdeke, Roger; Greber, Erika (2004) (Hrsg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft.* Göttingen, Wallstein Verlag, S. 103-122.
Scherer, Hans (1997), *Kommentierte Übersetzungen Spanisch – Deutsch*, Romanistischer Verlag, Bonn.
Schirmer, Dominique; Saalmann, Gernot; Kessler, Christl (2006) (Hrsg.), *Hybridising East and West. Tales Beyond Westernisation. Empirical Contributions to the Debates on Hybridity.* Berlin, Lit.
Schmitz-Emans, Monika (2004) (Hrsg.), „Vorbemerkung zum Projekt". In: *Transkulturelle Rezeption und Konstruktion.* Festschrift für Adrian Hsia. Heidelberg, Sychron, 2004.
Schöttker, Detlev (2006), *In Walter Benjamins Bibliothek.* Stuttgart, Antiquariat Herbert Blank.
Schulte, Christian (2005) (Hrsg.), *Walter Benjamins Medientheorie.* Konstanz, UVK.
Schulze, Gerhard (2002), *Was bedeutet die Bretter, die die Welt bedeuten?* In: *Inszenierungen: Theorien –*

Ästhetik – Medialität. Metzler, S. 1-15.
Schulze, Ingo (1995), *33 Augenblicke des Glücks*, Süddeutsche Zeitung, Bibliothek, 2007.
Schutte, Jürgen (1990), *Einführung in die Literaturinterpretation.* Stuttgart, Metzler.
Shapard, Robert; Thomas, James (Hrsg. 1989), *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*. Barcelona, Anagrama.
Silva Vallejo, Fabio (1997) (Hrsg.), *Las voces del tiempo.* Bogotá, Eas.
Singer, Isaac B. (1970), *A Friend of Kafka*. (Übers.) *Un amigo de Kafka.* Bogotá, Planeta, 1985.
Spielmann, Yvonne (2004), „Intermedialität und Hybridisierung". In: Lüdeke, Roger; Greber, Erika (2004) (Hrsg.). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft.* Göttingen, Wallstein Verlag, S. 79-102.
Starobinsky, Jean (1950), „Kafka et Dostoievski". In: *Cahiers du Sud*, 3, Nr. 304, S. 466-475.
Staiger, Emil (1945), *Die Kunst der Interpretation.* Zürich, dtv, 1971.
Steinmetz, Horst (1985), „Negation als Spiegel und Appell. Zur Wirkungsbedingung Kafkascher Texte". In: Schmidt-Dengler, W. (hrsg.), *Was bleibt von Kafka? Positionsbestimmung, Kafka-Symposion, Wien, 1983*.
Stockmann, Doris (1998), „Transkription (in der Musikethnologie)". In: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik in 21 Bänden*. Bärenreiter, Basel. Sachteil, Bd. 9, S. 1238-1284.
Sorrentino, Fernando (2005). „El kafkiano caso de la Verwandlung que Borges jamás tradujo." www.kafka.org/index.php?id
Suescún, Nicolás (1965) (Übers.), "Franz Kafka y el proceso de la literatura". Marthe Robert. In: *Eco*, Tomo XI/6, S. 553-581.
Torres, Eddy (1968), "Aproximación a Kafka". In: *Argumentos*: Bogotá, No. 10/13, 1985, S. 149-153.
Torres, Eddy (1983), "Kafka nuestro semejante o los gritos de su escritura". In: *De la praxis,* Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, S. 167-177.
Torres, Miguel (1991), *Nota sobre el montaje de El proceso*. Teatro Colón, Bogotá.
Torres, Miguel (2001a), *Adaptación teatral de La metamorfosis. Guión*. Bogotá.
Troncoso, Carlos Alberto (1998), „La rata – cerdo". In: *En una ciudad como azotea*. Bogotá, Colección Erato de Poesía, S. 99.
Tschuang-Tse (1910), *Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse*. Insel Verlag, Leipzig, 1910, Übers. Martin Buber.
Unbekannter Autor (1925) (Übers.), *La metamorfosis* de Franz Kafka (Erster Teil). *Revista de Occidente*, tomo viii, April-Juni, No. XXIV, Madrid, S. 273- 306.
Unbekannter Autor (1925) (Übers.), *La metamorfosis* de Franz Kafka (Zweiter Teil). *Revista de Occidente*, tomo ix, Juli-Sep., No. XXV, Madrid, S. 33- 79.
Unbekannter Autor (1927) (Übers.), *Un artista del hambre* de Franz Kafka. *Revista de Occidente*, tomo xvi, April-Mai, No. XXVII, Madrid, S. 204-219.
Unbekannter Autor (1932) (Übers.), *Un artista del trapecio* de Franz Kafka *Revista de Occidente*, tomo xxxvii, Okt.-Dez., No. CXIII, Madrid, S. 209-213.
Unbekannter Autor (1937) (Übers.), *La metamorfosis* de Kafka, Buenos Aires, Losada.
Unbekannter Autor (1950) (Übers.), „El buitre de Kafka". In:*Crónica*, Barranquilla, S. 43.
Unbekannter Autor (1951a). „Comentario sobre los cuentos de Kafka". In: *Sábado*, 21.06.52. S. 4
Unbekannter Autor (1951b) (Übers.), „Informe para una academia de Franz Kafka". In: *Sábado*, 21.06.52. S. 4
Unbekannter Autor (1951c) (Übers.), „Once hijos". In: *Sábado*, 21.06.52. S. 7
Unbekannter Autor (1951d) (Übers.), „Chacales y árabes". In: *Sábado*, 21.06.52. S. 11.
Unbekannter Autor (2003) (Übers.), *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero.* Franz Kafka. Bogotá, Minivision.
Unbekannter Autor (2005) (Übers.), *La metamorfosis* de Franz Kafka, Bogotá: Ediciones Dipon. Colección el gato que pesca.
Uržidil, Johannes (1948), *Da geht Kafka*. Müchen.
Valencia Villa, Hernando (1996), "Paz: Democracia, Justicia y Desarrollo Humanos". In: *VIII Foro Nacional de Paz.* http://www.derechos.org/xi/1/valencia.html [16.07.96]
Vallejo, Fernando (1994), *La virgen de los sicarios,* Bogotá, Alfaguara.
Vargas Llosa, Mario (1987), *El hablador.* Bogotá, Seix Barral.
Vinyes, Ramon (1946), *A la boca dels núvols.* Barcelona.
Vinyes, Ramon (1955), *Entre sambes i bananes.* Barcelona.
Vivas-Hurtado (1998), *Para que se prolonguen tus días.* Bogotá, El Astillero.
Vivas-Hurtado, Selnich (1999), *El otro Qaphqa* y la recepción der la obra de Kafka en América Latina. Bogotá, Panamericana.
Vivas-Hurtado, Selnich (1999), *La risa de Dios y El proceso de Kafka.* Bogotá, Panamericana.
Vivas-Hurtado, Selnich (2002) (Hrsg.), *Magütagü arü kua*. Saberes tikunas. Bogotá, Fundación Terra Nova.
Vivas-Hurtado, Selnich (2006), „Die Positionen der Literaturkritiker und der Hungerkünstler". [Im Druck]

Volkening, Ernesto (1948), „La metamorfosis de Kafka, preludio a una tragedia espiritual“. In: *Revista de las Indias*, Bogotá, No, 102, März – Mai, S. 465-475.
Ernesto Volkening, (1961) (Übers.), Blöcker, Günter “Franz Kafka”. In: *Eco*, No. 2, Jan. c
Wagenbach, Klaus (1958), *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912.* Bern.
Wagenbach, Klaus (1973), *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg, Rowohlt.
Waldeck, Peter B. (1972), „Kafka’s ‚Die Verwandlung’ and ‚Ein Hungerkünstler’ as influenced by Leopold von Sacher-Masoch“. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 64, S. 147-152.
Walther, Ingo E. und Wolf Norbert (2005), *Meisterwerke der Buchmalerei. Die Schönsten Handschriften der Welt von 400 bis 1600.* Taschen.
Warning, Rainer (1993) (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik.* München, Wilhelm Fink.
Weber, Max (1904/5), *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus.* Vollständige Ausgabe, Hrsg. Dirk Kaesler, München, CH Beck, 2006.
Welsch, Wolfgang (1993), *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft.* Frankfurt, Suhrkamp, 1996.
Wetzel, Michael (2002), „Walter Benjamins Interlinearversion des Übersetzens als Inframedialität“. In: C. Liebrand u. I. Schneider (Hrsg.), *Medien in Medien*, Köln.
Winter, Alexander (1992), *Metakognition beim Textproduzieren.* SkriptOralia, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
Wittgenstein, Ludwig (1918), *Tractatus logico-philosophicus.* Suhrkamp, 2003.
Wohlfahrt, Günter (2004), “Zhuanzi übersetzen – oder die Kunst metaphysische Hasen aus einem daoistischen Hut zu zaubern”. In: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.) *Transkulturelle Rezeption und Konstruktion.* Heildelberg, Synchron, S. 75-87.
Wolff, Kurt (1966), *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*. (Hrsg.) Bernhard Zeller und Ellen Otten, Frankfurt.
Wolff, Siegfried (1916), *Brief an Franz Kafka*. In: Hartmut Binder, *Kafkas “Verwandlung”.* Stroemfeld, Frankfurt, 2004., S. 7.
Zalamea Traba, Fernando (2004), *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo.* Ediciones Nobel, Oviedo.
Zalamea Borga, Jorge (1948), *La metamorfosis de su Excelencia.* Bogotá, Planeta, 1963.
Zavala, Lauro (1996), “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. In: Sara Poot Herrera (Hrsg.), *El cuento mexicano.* México D.F, Unam.
Zischler, Hanns (1996), *Kafka geht ins Kino.* Hamburg, Rowohlt.
Zuleta, Estanislao (1954a), (Übers.) “Extractos del diario de Franz Kafka”. *Revista Universidad de Antioquia*. N. 115, Jan- Feb. S. 50-56.
Zuleta, Estanislao (1954b) (Übers.), “El Buitre de Franz Kafka”. *Revista Universidad de Antioquia*. N. 115, Jan-Feb. S. 264.
Zuleta, Estanislao (1954c) (Übers.), “El diario íntimo de Franz Kafka. Marcel Brion”. *Revista Universidad de Antioquia*. N. 115, Jan-Feb. S. 47-50.
Zuleta, Estanislao (1955) (Übers.) “La metaformosis de Franz Kafka. Denis Marion”. *Revista Universidad de Antioquia*. N. 120, Jan-Feb. S.68-70.
Zuleta, Estanislao (1983), “La escritura y la culpa en Kafka”. In: *Separatas Especiales*, U.P.T.C., No. 4, Junio, Tunja, S. 1-5.
Zuleta, Estanislao (1985), “La metamorfosis” und “Franz Kafka y la modernidad”. In: *Sobre la idealización de la vida personal y colectiva*. Procultura, Bogotá.

Bildnachweis

Díaz Robinson (1999), Buchillustration. Umschlag. *Manual de autoayuda para el suicida*, Bogotá. Tinte. Bildgröße 9x15 cm. Angeregt durch Kafkas Lichtbild 1923.
Feigl, Friedrich (1940), *Porträt Franz Kafka*. Öl auf Pappe. Bildgröße 35x35,5 cm.
Fronius, Hans (1937), *Porträt Kafka.* Holzschnitt, Bildgröße 17,3x11,3 cm.
Holguín, Hache (2004), *La máquina Kafka.* Eine einzelne Farbzeichnung. Umschlag. In: *Libros y letras*, Bogotá, Jul., 2004, N. 35. Bildgröße: ca. 15x10 cm. Technik: Kreide mit Farbdigitalisierung.
Jaramillo, Luciano (1983), *Kafka.* Öl auf Leitwand. Bildgröße 30x50cm.
Loewig, Roger (1977), *Porträt Franz Kafka*, Radierung, Bildgröße, 24,5x20,8 cm.
Londono, Santiago (1986), Vier *Variaciones de Kafka.* Radierungen und Tintezeichnungen, Bildgröße: 8x10cm *Revista de la Universidad de Antioquia.*
Pedraza, Juan Manuel (2005), Vier digitale Illustrationen zu Franz Kafkas *La metamorfosis*, Bogotá: Ediciones Dipon. Colección el gato que pesca.
Restrepo, Jaime (1995), *Kafka for Kids.* Einzelnes Bild. Mischtechnik: Bleistift, Farbdigitalisierung Wacom,

Photoshop CS. Bildgröße 26cm X 22,5cm 300dpi CMYK.
Ziro (1986), *Informe para una academia.* Einzelnes Bild. Tinte, Plakat. Bildgröße 50x80 cm.

Filme

Arteaga, María (2003), *Sólo vine a llamar por teléfono.* Animationsfilm. 3 Minuten.
Campos, Víctor (1996), *Sueños kafkianos*, 19 Minuten. Campos Producción.
Romero Lozano, Bernardo (1954), *Adaptación para televisión de El proceso*. Bogotá, Cadena Nacional.

Inszenierungen

Araque, Carlos (1986), Aufführung von *Informe para una academia.* Vedimia Teatro, Bogotá.
Torres, Miguel (1991), Aufführung von *El proceso*. Bogotá, Teatro El local, Teatro Colón.
Torres, Miguel (2001), Aufführung von *La metamorfosis*. Bogotá, ESAB.

Vertonung
Ortiz, Rocío (2005), *Música incidental.* Angeregt von *Informe para una academia* Kafkas. Stück für Klarinette in vier Bewegungen.

Hörbücher
Montoya, Pablo (2000), *La metamorfosis*, *Un artista del ayuno*, *Informe para una academia.* Editorial Fonolibros de Colombia.
Rincón, Carlos (1953), *Programa de Radio Una ventana a la calle*. Angeregt von Werken Kafkas. Bogotá.
Zambrano, Carlos (2003), *El proceso.* Editorial Fonolibros de Colombia.