

1 ZOBAN KONSTANTINOVIC, Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten, Innsbruck-Wien-München 2000, S. 84.

2 Es ist ein Verdienst des ukrainischen Dichters Dmytro Pavlyčko, die Poesie Botevs überaus gelungen ins Ukrainische zu übersetzen.

3 Valerija Tarasova, *Preminaneto i sadbata na Botevata ceta, otrazeni v bulgarskite emigrantiski vestnici* 'Bulgarski glas I' Nova Balgaria. In: 'Botevi cetenija v nacionalnija muzeji parohod Radecki', Vraca 2004, S. 38. [Die Fahrt über den Fluß und das Schicksal der Schar Botevs, widerspiegelt in den Bulgarischen Emigrantenzeiten 'Bulgarische Stimme' und 'Neues Bulgarien'. Alle aus dem Bulgarischen angeführten Zitate sind von mir übersetzt -E.S.]

4 Im Museum sind Archivmaterialien bewahrt wie die von Kapitän Dagobert Engländer 1888 Zachari Stojanov überreichten Erinnerungen, die von seinem Bruder Adolf 1915 dem König Boris III. in Gegenwart des Bruders Botevs Kiril übergebenen Gegenstände wie z.B. das Banner, eine Kopie des Briefes Botevs an den Kapitän, der Stempel u.a.

5 Der Bildhauer Petar Dojcinov gestaltete die Büste nach Photos von Radezky.

6 JOSEPH ROTH, Radezkymarsch, München 1950, S. 9.

7 Ebenda, S. 26.

8 Ebenda, S. 250.

9 Ebenda, S. 306.

10 IVAN VAZOV, *Sabrani sacinenija*, Sofia 1955, S. 96.

11 JOSEPH ROTH, Radezkymarsch, zitiert Anm. 6, S. 25.

12 DMYTRO ZATONSKYJ, *Jozef Rot i nesovijat roman* 'Radeckimars: [Joseph Roth und sein Roman 'Radezkymarsch]', in: JOZEF ROT, Radeckimars, Sofia 1981, S. 12.

13 Ebenda.

14 Ebenda, S. 11.

15 Es wäre zu erwähnen, dass nach der Wende von 1989 Prof. Dr. D. Zaton'skyj mit Dr. Dr. h. c. W. Kraus, 1993 in Kiev eine Tagung zum Thema 'Von Taras Sevcenko bis Joseph Roth. Ukrainisch-österreichische Literaturbeziehungen' veranstaltet hat. Neben D. Zaton'skyj und W. Kraus beteiligten sich daran auch Teilnehmer unserer Tagung wie Petro Rychlo (Czernowitz), Laryssa Cybenko (Lemberg) und Emilia Staitscheva (Sofia).

16 Biserka Raceva, *Jozef Rot i negovite moderni prikazki ot 1001 nost* [Joseph Roth und seine modernen Märchen aus 1001 Nacht], in: Biserka Raceva, *Literaturni prostranstva. Dojce vele*, Sofia 2003.

## 'DAS BESTE WOHLSEIN DES MENSCHEN IM SCHAUSPIELER' FRANZ KAFKA UND JÜDISCHE SCHAUSPIELER AUS LEMBERG

Valerij Susmann (*Nischnij Novgorod, Russland*)

Was verbindet Lemberg mit Kafka? Wann und wie oft erwähnt er Galizien? In welchem biographischen und künstlerischen Zusammenhang erscheint das damalige Galizien bei Kafka?

Es gibt eine Episode, die Lemberg – wenn auch indirekt – mit Kafkas Leben und Werk verbindet. Gerade diese Episode hat Kafkas Weltauffassung und künstlerische Denkweise in den Jahren 1911–1912 wesentlich mitgeprägt.

Natürlich ist es eine Episode, die in der Kafka-Forschung mehrmals beachtet wurde. Hartmut Binder hat die wichtigsten Tatsachen in seinem Kafka-Handbuch vollständig, oder, wollen wir das Wort Kafkas verwenden, lückenlos beschrieben. Dabei stützte er sich, selbstverständlich, auf wertvolle Bemerkungen von Max Brod, der ja diese für „die Jahre der Entscheidungen“ so wichtige Episode mit den ostjüdischen Schauspielern, miterlebt und dokumentiert hat.

Es ist bekannt, dass Kafka in seinen Tagebüchern mehrere Eintragungen einer Wandertruppe aus Lemberg widmet. In den Aufzeichnungen von 4. – 5. Oktober 1911 beschreibt Kafka zum ersten Mal ostjüdische Schauspieler, die das kleine, wenig angesehene Café Savoy als Theatersaal benutzt haben. In den Jahren 1911 – 1912 finden sich weitere Tagebucheintragungen Kafkas über Schauspieler aus Lemberg.

Franz Kafka war mit dem Schauspieler Jizchak (Isaak) Löwy (1887 – 1942) befreundet. Das Schicksal dieses Schauspielers, seine Auflehnung gegen seine wohlhabende Familie, vor allem gegen den Vater, war für Kafka sehr wichtig. Man könnte sogar in diesem Fall von einem Modell der Rebellion sprechen<sup>1</sup>. Überhaupt wurde manches, was Kafka im ostjüdischen Theater aus Lemberg vorfand, für ihn in den Jahren 1911 – 1912 zum Modell.

So schrieb er zum Beispiel in einer Tagebucheintragung vom 22. Oktober 1911, dass das Mitleid, das „[...] wir mit diesen Schauspielern haben, die so gut sind und nichts verdienen und auch sonst bei weitem nicht genug Dank und Ruhm bekommen“, „[...] eigentlich nur das Mitleid über das traurige Schicksal vieler edler Bestrebungen und vor allem der unseren“ ist<sup>2</sup>. Die Schauspieler aus Lemberg scheinen stellvertretend für das Schicksal des Künstlers am Anfang des 20. Jahrhunderts zu stehen. Alle Künstler, die in der Kunst leben, und nicht ausschliesslich von der Kunst, fanden sich plötzlich im ‚Juden-Narrenviertel‘ der Zivilisation. In diesem Sinne waren die Schauspieler aus Lemberg ein klägliches, aber gütiges Modell der Künstlerexistenz im 20. Jahrhundert.

In der Tagebucheintragung vom 23. Oktober 1911 notierte Kafka, dass die Schauspieler ihn immer wieder „durch ihre Gegenwart überzeugen“<sup>3</sup>. Die Gegenwart des jiddischen Theaters war mit der Körperlichkeit der Darbietungen untrennbar verbunden. Der Gesang, die Melodien, „das Händezusammenschlagen während des Gesanges“, die Mimik und Gestik, die ganze Körpersprache waren mit der Gegenwart, mit dieser Gegenwärtigkeit des Spieles zu einem Ganzen geworden. Der sprechende, ausdrucksreiche Körper zeigte „[...] offenbar das beste Wohlsein des Menschen im Schauspieler an“ (62).

Nicht so einfach war es mit dem „Wohlsein des Menschen“ im Schriftsteller Kafka. Kafka bemerkte, dass alles, was er bisher über die Schauspieler „aufgeschrieben“ hatte, „falsch“ war (84). Das „Aufschreiben“, das „Schreiben“ also, hatte immer mit der Gefahr der körperlosen Vergangenheit zu kämpfen. Das Aufgeschriebene wurde nur manchmal vergegenwärtigt. In diesem Fall entstand das „fehlerlose“, „lückenlose“, von „gleichbleibender Liebe“ getragene Schreiben. Aber meistens wechselte die Kraft, und im Moment des Aufschreibens war das Aufgeschriebene „falsch“ (84).

In der Tagebuchaufzeichnung vom 20. September 1912 notierte Kafka: „Briefe an Löwy und Fräulein Taussig gestern, an Fräulein B. und Max heute“ (214). Nicht zufällig fixierte Kafka in der darauffolgenden bekannten Tagebucheintragung vom 23. September 1912 die Entstehung seiner entscheidenden Novelle »Das Urteil«:

„Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken“ (214).

In der Biographie Kafkas charakterisierte Reiner Stach das jiddische Theater als „[...] sprachlich karg“. Die Texte in Schriftform boten „[...] nur einen äußerst schwachen Eindruck von der Dynamik der Aufführung, die sich aus der Improvisation speiste, „aus den forcierten Rhythmuswechseln von Sprache, Tanz und Musik“<sup>4</sup>.

In unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Theater aus Lemberg entstand 1912 die Novelle »Das Urteil«. Das „Schreiben“ nahm die ganze Kraft, den ganzen Körper des Schreibenden in Anspruch. Er hatte alles hinzugeben, musste sehr weit gehen, an die Grenze zum *Verbluten*. Möglicherweise entstand im Bewusstsein Kafkas dieses Schreiben mit dem Körper als eine Art Analogie zum gegenwärtigen, körperlichen, „erbärmlichen“, auf totale Ablehnung stoßenden Spiel der ostjüdischen Schauspieler aus Lemberg.

Das Modell des Spielenden wurde damals für Kafka zum Modell des Schreibenden. Der Spielende, der Ausübende, so Kafka, besaß im ostjüdischen Theater aus Lemberg eine besondere, religiöse Aufgabe. Die Analogie zum Schreibenden bildeten in der Beschreibung Kafkas zwei Figuren in dem Theaterstück »Mensch und Tempel« von Lateiner (60–61). Kafka hielt beide für Gemeindediener, »Angestellte des Tempels«. Beide waren »aus religiösen Gründen bevorzugte Schnorrer«, die die

res nutzlosen aufpasserischen Herumziehens“ viele Lieder kannten (60). Beide Gemeindediener waren Juden „in einer besonders reinen Form“ (61), „weil sie nur in der Religion“ lebten, „[...] ohne Mühe, Verständnis und Jammer“. Diese Figuren waren von einer freien, befreienden informellen Religiosität ergriffen. Sie waren „in der Schwebe“ zwischen dem „nutzlosen Herumziehen“ und der aus diesem Nichtstun kommenden poetischen Leichtigkeit und Uneigennützigkeit.

Auch der Schreibende sollte diesem Beispiel folgen und der Gemeinde, „[...] ganz nahe am Mittelpunkt des Gemeindelebens“ stehend, dienen. Der Schreibende, wie der Gemeindediener, sollte sich durch seine „Beziehungslosigkeit zum Be-rufleben“ auszeichnen (61).

Im Umfeld des Texts tauchte die Vorstellung von der „Empfindlichkeit“ des Schreibenden auf. Er war „federleicht“ und brachte nicht das geringste „Eigengewicht“ auf. Der Schreibende war, wie der Gemeindediener, fast immer in der Schwebe, er sprang gleich in die Höhe, „[...] sobald der Druck vorüber“ war (61).

Der Schreibende sollte also mager, eben ohne „Eigengewicht“ sein, das Schreiben jedoch – körperlich und gegenwärtig. Von Zeit zu Zeit müsse der Schreibende imstande sein, sein „Gewicht auf dem Rücken“ zu tragen.

G. Baioni und R. Robertson betrachten diese Episode im Prager kulturellen und sprachlichen Kontext, wo damals Martin Buber und Nathan Birnbaum in Bezug auf die jüdische nationale Kultur und Sprache zwei verschiedene Auffassungen vertraten. Martin Buber begründete die Wichtigkeit des Hebräischen. Nathan Birnbaum hingegen war als Anhänger der jiddischen Volksliteratur bekannt<sup>5</sup>.

Mit dieser These kommen wir zu dem Einleitungsvortrag Kafkas, den er vor dem Rezitationsabend von Jizchak Löwy im Festsaal des Prager jüdischen Rathauses am 18. Februar 1912 hielt. Der Titel des Vortrages lautete »Rede über die jiddische Sprache«. Die Veranstaltung wurde in der Zeitung »Prager Tagblatt« als »ostjüdischer Abend« angekündigt. In der Vorankündigung am 17. Februar 1912 wurde betont, dass der Vortragende, J. Löwy, »ein junger Warschauer Schauspieler“, »nach vierjährigem Spielen in Deutschland und Frankreich jetzt in seine Heimat“ zurückkehrte. Seine „hiesigen Freunde“ hätten ihn veranlasst, „diesen vorläufig letzten westeuropäischen Vortragsabend, hier in Prag zu veranstalten“<sup>6</sup>. Der wichtigste der „hiesigen Freunde“ J. Löwys war Franz Kafka.

Am nächsten Tag wurde im »Prager Tagblatt« die zweite Ankündigung des ostjüdischen Rezitationsabends gebracht, wobei ganz besonders „[...] das mannigfaltige Programm mit seinen Rezitationen, chassidischen Liedern, dramatischen Szenen und humoristischen Monologen“ gepriesen wurde. Es hieß weiter, dass der Abend „[...] von allen Seiten einen guten Einblick in die ostjüdische Vortragskunst und Literatur und eine überraschende Erkenntnis des viel verkannten ostjüdischen Wesens“ ermöglichen werde.<sup>7</sup>

In Kafkas Vortrag über die jiddische Sprache kam all das zum Ausdruck, was das damalige Lemberg und das jiddische Theater aus Lemberg für Kafka bedeuteten. Es war für ihn eine faszinierende, lebendige, chaotische, östliche Welt.

Der lebendige dynamische Jargon vertrete *verschiedene Welten*:

„Alles dieses Deutsche, Hebräische, Französische, Englische, Slawische, Holländische, Rumänische und selbst Lateinische ist innerhalb des Jargon von Neugier und Leichtsinne erfaßt, es gehört schon Kraft dazu, die Sprachen in diesem Zustande zusammenzuhalten.“

Genau so instabil, lebendig, körperlich und heterogen ist auch Kafkas Schreiben. Das Schreiben besitzt bei Kafka wie der Jargon mehrere Dialekte. Wie der Jargon kann auch *das Schreiben* nicht erklärt werden. Der Jargon verbindet, genauso wie das Schreiben „Tiefe und Oberfläche“. Das Schreiben wie der Jargon trägt zur Selbsterkenntnis des Schreibenden und Sprechenden bei.

Der Jargon und das Schreiben zeichnen sich durch gemeinsame Sinnzusammenhänge aus: *Anknüpfungen von Kräften* – Vitalität – jung sein – Musikalität – verwirrend, ungeordnet sein – *fühlend verstehen* – *still bleiben* – in die Tiefe gehen – zum Gemeinschaftsgefühl kommen.

Die jiddische Wandertruppe aus Lemberg verband sich im Bewusstsein Kafkas mit der Traurigkeit in Bezug auf „[...] viele edle Bestrebungen“. Es könnte auch sein, daß Kafka mit dem jiddischen Theater aus Lemberg die Fähigkeit des Schreibenden, das Materielle in Frage zu stellen, assoziierte. Das jiddische Theater verkörperte für Kafka wahrscheinlich beides: die Körperlichkeit des Spiels und die Körperlichkeit des Schreibens. Das Lemberg der jiddischen Schauspieler wuchs in diesem Zusammenhang zum Symbol für das Volk, den Dialekt, zum Symbol für das Richtige, „federleichte“, musikalische, kräftige, „lückenlose“ Schreiben. Wahrscheinlich hat Kafka später den „Anblick“ dieses ostjüdischen Spiels vergessen. Den Blick, die Blickrichtung aber hat er behalten.

- 1 Den beispielhaften Charakter dieser Situation betont der italienische Germanist G. Baioni: „Löwy war vielmehr das Beispiel eines Sohnes, dem es gelungen war, trotz des Verbois eines reichen, tief religiösen Vaters seiner eigenen Berufung als Schauspieler zu folgen und dabei auch das Risiko eines Lebens in Armut und Hunger auf sich zu nehmen“. GIULIANO BAIONI, *Kafka. Literatur und Judentum*, Stuttgart – Weimar 1994, S. 55.
- 2 FRANZ KAFKA, *Tagebücher. 1910–1923*, hrsg. v. M. Brod, Frankfurt am Main 1989, S. 83.
- 3 Ebenda, S. 84. Bei den folgenden Zitaten wird die Seitenzahl im Text in runden Klammern vermerkt.
- 4 REINER STACH, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt am Main 2002, S. 48.
- 5 GIULIANO BAIONI, zit. Anm. 1, S. 35–36; RICHIE ROBERTSON, *Kafka. Judentum. Gesellschaft. Literatur*, Stuttgart 1988.
- 6 *Prager Tagblatt*, 17. Februar 1912, XXXVII Jahrgang, Nr. 47, S. 4.
- 7 *Prager Tagblatt*, 18. Februar 1912, XXXVII Jahrgang, Nr. 48, S. 5.

Kafka begann seinen Vortrag, den er für das wohlhabende Prager westjüdische Publikum hielt, mit unangenehmer Kritik am Westjudentum. Er kritisierte Prager Juden, „welche gegen den Jargon hochmütig sind“. Diesen Hochmut leitete der Redner von dem Überlegenheitsgefühl ab, das mit den „westeuropäischen Verhältnissen“ verbunden sei. In seiner Darstellung waren es sehr gut geregelte und „geordnete“ Verhältnisse. Alles nehme „seinen ruhigen Lauf“ und lief nach einem festen Schema ab. Es herrsche in dieser westjüdischen Welt die Gleichgültigkeit: Westjuden seien selbstgenügsam, kalt und ruhig. Sie würden in den menschlichen Beziehungen vom *Rationalen* und *Notwendigen* ausgehen. „Wir leben in einer geradezu fröhlichen Eintracht, verstehen einander, wenn es notwendig ist, kommen ohne einander aus, wenn es uns paßt, und verstehen einander selbst dann [...]“ – schreibt Kafka. Dadurch sei der Schriftsteller als Künstler und „Tempeldiener“ eliminiert. Der Schriftsteller mit seiner „Beziehungslosigkeit zum Berufsleben“ könne in dieser Luft nicht atmen.

In Kafkas Darstellung erschien die Welt des Jargons fundamental anders: Hier herrsche eine ganz andere „Ordnung der Dinge“. Kafka sprach vom „verwirrten Jargon“, der sehr jung war. Der Jargon sei „[...] die jüngste europäische Sprache, erst vierhundert Jahre alt und eigentlich noch viel jünger“. „Jung“ bedeutete in diesem Kontext für Kafka „lebendig“ und „vital“. Der Jargon sei noch jung, noch im Werden, habe noch keine Sprachformen von solcher Deutlichkeit ausgebildet, wie man es von einer fertigen, reifen Sprache erwarte.

Der Ausdruck im Jargon sei, so Kafka, wie der Atem eines schnell laufenden Menschen – „kurz und rasch“. Der Jargon sei „jung“, „vital“, verwirrend, er entwickele sich, – „kommt nicht zur Ruhe“. Er „hat keine Grammatiken“ – und werde daher mehr gesprochen als geschrieben. Der Jargon kenne kein Gesetz. Im Text entstehen folgende Oppositionen:

Jargon	//	Schriftsprache
jung	//	alt
Gesprochene Sprache	//	Schriftsprache
kennt die Gesetze der Grammatik nicht	//	folgt Gesetzen der Grammatik
das Lebendige	//	das Erstarrte
das Chaotische	//	das Geregelte
bildet Volksgemeinschaft	//	wird als Instrument verwendet
Dialekte	//	schriftlich fixierte Sprache

Als Schlüsselbild taucht das Bild des *Gesetzes* auf, das die ›Rede‹ mit dem Roman ›Prozess‹ und vielen anderen Texten Kafkas verbindet.

Das Gesetz sei statisch, der Jargon und – mit ihm das Schreiben selbst – dynamisch. Die Fremdwörter seien für den Jargon sehr wichtig. Kafka betont, dass sie höchst lebendig und „unruhig“ sind. Fremdwörter „[...] ruhen aber nicht in ihm, sondern behalten die Eile und Lebhaftigkeit, mit der sie genommen wurden. Völ-