

# Zirkus-Akrobatik als poetologische und existentielle Kippfigur bei Richard Weiner und Franz Kafka

Irina Wutsdorff - Westfälische Wilhelms-Universität Münster

## ABSTRACT

Als Denkfigur zeigt Zirkusartistik sich als eine beständig vom Scheitern bedrohte Kippfigur mit gleichermaßen existentieller wie poetologischer Dimension: In Richard Weiners *Rovnováha* (Gleichgewicht) erläutert ein Artist in einem an sein Publikum gerichteten Monolog seine Gleichgewichtskünste. Franz Kafkas *Erstes Leid* zeigt einen exzentrischen Trapezkünstler, der einzig danach zu streben scheint, sein Leben in den luftigen Höhen der Zirkuszeltkuppel ungestört von den Niederungen der alltäglichen Welt zu verbringen. Dass sich das eigene Schreiben für Weiner wie für Kafka mit dem Denkbild des Gleichgewichtskünstlers verband, zeigt die frappierend kompatible Gestaltung japanischer Akrobaten in Weiners Erzählung und in einer von Reflexionen begleiteten Zeichnung Kafkas in seinem Tagebuch.

## SCHLÜSSELWÖRTER

Franz Kafka; Richard Weiner; Akrobatik; Zirkus; Schreiben.

## ABSTRACT

### **Circus Acrobatics: An Ambiguous Figure with Poetological and Existential Dimensions in the Writing of Richard Weiner and Franz Kafka**

Perpetually teetering on the verge of failure, circus artistry, when seen as a figure of thought, takes on both a poetological and an existential dimension: In Richard Weiner's *Rovnováha* (Equilibrium), an acrobat addresses his audience to expound the difficult art of his balancing act. Franz Kafka's *Erstes Leid* (First Sorrow) conveys the anxieties of an eccentric trapeze artist, intent on keeping to the lofty heights of the circus tent dome, far from the lowly vicissitudes of everyday life. That both authors conceived of their own writing as an act of balance, coalescing into the thought-image of a tightrope walker, becomes apparent in the remarkable congeniality of their depictions of a troupe of Japanese acrobats figuring both in Weiner's short story, as well as in a drawing by Kafka, contained in a diary entry.

## KEY WORDS

Franz Kafka; Richard Weiner; acrobatics; circus; writing.

Der Zirkus ist um 1900 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein beliebter Topos, ließen sich an ihm doch vielfältige Phänomene der Moderne gebündelt reflektieren. So finden sich archaisch nomadische Momente, die mit dem Zelt und dem Umherziehen der Zirkusleute aufgerufen sind, verkoppelt mit der für die kapitalistische Moderne kennzeichnenden allgemeinen Zirkulation – des Verkehrs, des Publikums, des Geldes und der Waren, zu denen auch die Artisten mit ihren akrobatischen Künsten im Zirkus werden. Ein Faszinosum bildete der Zirkus aber auch als Teil der Populär- und Unterhaltungskultur, nicht zuletzt, weil die ringförmige Manege einen viel direkteren Kontakt mit dem Publikum erlaubt als herkömmliche Theaterformen. Neben der Zugehörigkeit zur Populärkultur faszinierte der Zirkus die Vertreter der literarischen Moderne, wie Thomas Wegmann (2010) an Beispielen aus der deutschsprachigen Literatur gezeigt hat, wegen des Passageren, Riskanten der zirkensischen Artistik, die sich als Nervenkitzel an zeitgenössische Diskurse des Nervösen und als nicht-mimetische, wortlose Kunst an die Diskussionen zur Sprachkrise anschließen ließ.

Im tschechischen Kontext erlebt der Zirkus vor allem im Zusammenhang mit der vergleichsweise spät, nämlich erst in den 20er Jahren einsetzenden „klassischen“ Avantgarde eine Aufwertung. Die Devětsil-Gruppe bringt dem Zirkus wie insgesamt der Populärkunst und -kultur großes Interesse entgegen: Im *Poetismus*-Manifest (1966 [1924]) wird er in diesem Zusammenhang explizit erwähnt;<sup>1</sup> Karel Teige, der Haupttheoretiker, behandelt das Clowneske in seinem Essay-Band mit dem programmatischen Titel *Svět, který se směje* (2004 [1928]) [Eine Welt, die lacht]; in den Lyrikbänden *Na vlnách TSF* (1992 [1925]) [Auf den Wellen von TSF] (1985) von Jaroslav Seifert und *Pantomima* (2004 [1924]) [Pantomime] von Vítězslav Nezval, die Karel Teige (typo-)graphisch gestaltete, beziehen mehrere (Bild-)Gedichte sich auf die Welt des Zirkus und des Jahrmarkts; Vladislav Vančura lässt in *Rozmarné léto* (1993 [1926]) [Ein launischer Sommer] (1971) die behäbige Sommeridylle einer Kleinstadt durch einen fahrenden Seiltänzer und seine für die gesetzte Männerwelt äußerst reizvolle Assistentin gehörig durcheinanderwirbeln. Die literaturhistorisch einschneidendste Gestaltung aber fand die Zirkusmotivik innerhalb der tschechischen Avantgarde wohl in Vítězslav Nezvals Poem *Akrobat* (2011 [1927]): Der deutlich als metapoetische Künstlerfigur angelegte Seiltänzer stürzt am Ende *coram publicum*, was bereits von den Zeitgenossen vielfach als das Ende der – von seinen Gegnern häufig als allzu spielerisch kritisierten – Frühphase des Poetismus angesehen wurde. Welche weit über verspielte Oberflächlichkeit hinausgehende (und – mehr bei als von – den Poetisten oft übersehene) Dimensionen jedoch das Thema der Zirkusartistik bereithält, mag

1 „Je k ní [kráse poezie] třeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá poezii aplikovati na racionelní poučky a infikovati ji ideologií; spíše než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky.“ (Teige 1966: 124) [„Man braucht dazu [für die Schönheit der Poesie] einen freien und jonglierenden Geist, der nicht beabsichtigt, die Poesie auf rationale Belehrungen anzuwenden und sie mit Ideologie zu infizieren; eher als die Philosophen und Pädagogen sind Clowns, Tänzerinnen, Akrobaten und Touristen die modernen Dichter.“] (Teige 1968: 48) – „Je mu [poetismu, aby nastolil vládu čisté poezie] k dispozici film (nová kinografie) i aviatika, rádio, technické, optické i akustické vynálezy (optofonetika), sport, tanec, cirkus a music-hall, místa každodenních vynálezů a perpetuelní improvizace.“ (Teige 1966: 126) [„Zur Disposition stehen ihm {dem Poetismus, um die Herrschaft der reinen Poesie herzustellen} der Film (die neue Kinographie) und auch die Aviatik, das Radio, die technischen, optischen und akustischen Erfindungen (Optophonetik), der Sport, der Tanz, der Zirkus und die Music-Hall, die Orte tagtäglicher Erfindungen und ununterbrochener Improvisation.“] (Teige 1968: 49f.)

hier am Beispiel zweier Autoren demonstriert werden, die abseits der Avantgarde standen. Richard Weiner, der – bis auf ein kurzes Zwischenspiel<sup>2</sup> – nie einer Künstlergruppierung angehörte, schrieb und publizierte seine Erzählung *Rovnováha* (1996: 194–205) [*Gleichgewicht*] (1968, 1992) erstmals 1914 und damit noch vor der Hochphase der poetistischen Avantgarde. Nicht nur zeitlich steht er insofern abseits der Avantgarde, sondern auch als der Einzelgänger, als der er schon von den Zeitgenossen und später von den Literaturhistorikern wahrgenommen wurde. Ähnliches gilt für Franz Kafka, dessen kurze Erzählung „Erstes Leid“ (KKAD 317–321), mit der er den von ihm selbst noch kurz vor seinem Tod redigierten Erzählband *Ein Hungerkünstler* (1924) eröffnete, ich hier mit der Weiners vergleichend in Beziehung setzen werde. Weiners wie Kafkas Erzählung ist eine poetologische Dimension recht explizit eingeschrieben. Zirzensische Artistik fungiert in beiden Texten als eine die (Un-)Möglichkeit von Verstehen, aber auch generell das Künstlertum betreffende Kippfigur. Die Affinität von Wort- und Körperartistik wird zudem anhand einer mit einem auf das Schreiben bezogenen Kommentar versehenen Zeichnung in Kafkas Tagebuch deutlich, die ich außerdem heranziehen werde.

## 1. BALANCE-KUNST: RICHARD WEINERS „ROVNOVÁHA“ [„GLEICHGEWICHT“]

Weiners Gleichgewichts-Text ist als Monolog gestaltet, den ein ganz außergewöhnlicher japanischer Akrobat im Geiste an sein Publikum richtet, um die Hintergründe seiner Balancekunst zu erläutern. Von Anfang an sieht er allerdings einen kaum zu überbrückenden Unterschied zwischen seiner eigenen Wahrnehmung und der des Publikums: Was für dieses beängstigend und verwirrend wirkt, wie eine „mit der Masse und ihren Gesetzen“ (Weiner 1992: 24) („hmotou a jejími zákony“) (Weiner 1996: 196) nicht vereinbare Überwindung der Schwerkraft, ist für ihn Ergebnis höchster Körper- wie Geistesanspannung und -beherrschung.

Proč se chvějete? Proč se bojíte, že bych se zřítíl? Nic zlého se mi nemůže přihoditi, pokud můj mozek, který ustavičně pracuje, bude jasný a svůj. Vidíte žebřík. Jest lehký, třeba vyhlížel těžkopádně. (Weiner 1996: 194)

Wieso zittern Sie? Wieso fürchten Sie, ich könnte abstürzen? Mir kann nichts Böses geschehen, solange mein Gehirn, das unablässig arbeitet, klar und sich treu ist. Da sehen Sie die Leiter. Sie ist leicht, obwohl sie schwerfällig wirkt. (Weiner 1992: 22)

Hinzu kommt seine mehrfach artikulierte Skepsis, mit den Angesprochenen überhaupt eine Verständigung zu erreichen, zu groß sei „der Abgrund“ zwischen seinen und ihren „Vorstellungswelt[en]“ (Weiner 1992: 25) („propast mezi svým a vaším světem představovým“) (Weiner 1996: 197). Tomáš Jirsa (2008), der sich aus narratologischer Perspektive mit der „Kunst des Dialogs“ („umění dialogu“) (Jirsa 2008: 73)

2 Im Paris der Jahre um 1930 stand er in engem Kontakt mit den Mitgliedern der Gruppe *Le grand jeu*, die eine radikalisierte Version des Surrealismus vertraten.

beschäftigt, die bei Weiner nicht nur „grundlegendes Prinzip der Kommunikation mit dem Leser durch das Werk“ („nejen [...] základní princip komunikace se čtenářem skrze dílo“) sei, sondern auch „eine Aufenthaltsweise in der selbst geschaffenen Welt“ („způsob pobytu v sebou stvořeném světě“) (Jirsa 2008), führt den an seine Zuschauer gerichteten Monolog/Dialog des Akrobaten zum Thema Verständigung als Beispiel an für einen für Weiners Schreiben programmatischen dialektischen Gedanken: „Propast mezi dvěma světy je vlastně nejlepším východiskem pro vzájemné porozumění.“ (Jirsa 2008: 81) [Der Abgrund zwischen zwei Welten ist eigentlich der beste Ausgangspunkt für gegenseitige Verständigung.] Damit ist ein Denken in Paradoxen benannt, wie es nicht nur Weiners Text durchzieht, sondern, wie wir sehen werden, auch Kafkas Auseinandersetzung mit Artistik und mit dem Verhältnis von Künstler und Publikum prägt.

Weiners Balancekünstler in *Rovnováha* ist sich seiner außerordentlichen Fähigkeiten sehr bewusst. Das Publikum, so seine Überzeugung, kann seine spektakulären Nummern nur als Wunder (>zázrak<) rezipieren<sup>3</sup> und, da sie ihnen selbst un erreichbar scheinen, zwischen Neid und bewundernder Vergötterung schwanken.<sup>4</sup> Auch er selbst fühlt sich dabei nicht nur räumlich über den Köpfen der Zuschauer, sondern „erhöht über euch alle ohne Unterschied“ (Weiner 1968: 83) („povýšen nad všechny vás bez rozdílu“) (Weiner 1996: 196).<sup>5</sup> Dies gipfelt am Ende in eine Selbstidentifikation mit dem Gleichgewicht:

Jsem rovnováha, jsem sám sebou.

Zázrak? Zanechte lži. Jen já, jen já, jen já! [...] Což na tom, [...] uznáte rázem a nevolky moji převahu a netrestnou pýchu! [...] Já budu i bez vás, neboť jsem tělesná rovnováha. (Weiner 1996: 205)

Ich bin das Gleichgewicht, ich bin durch mich selbst.

[Ein] Wunder? Laß[t] diese Lüge. Nur ich, nur ich, nur ich! Was macht es schon, wenn [...] ihr beim Zuschauen mit einem Schlage und widerstrebend meine Überlegenheit und meinen ungestraften Stolz anerkennt! [...] Ich werde auch ohne euch sein, denn ich bin das körperliche Gleichgewicht. (Weiner 1968: 94f.; Übers. modifiziert, I.W.)

3 „[...] svoje produkce, které se vám zdají pravými zázraky.“ (Weiner 1996: 195) „[...] unsere Vorführungen [...], die Ihnen wie wahre Wunder vorkommen.“ (Weiner 1992: 23)

4 „Ale spíše to tušíte, než víte, a proto vaše závist – jež pramení v tomto tušení – stejně jest spíše tušená než vědomá a přeformována v zbožnění, což jest obdiv nedosažitelného.“ (Weiner 1996: 196) „Doch Sie ahnen es mehr, als Sie es wissen, und deshalb ist Ihr Neid – der dieser Ahnung entspringt – ebenfalls mehr erahnt als gewußt und in Anbetung verwandelt, was die Bewunderung des Unerreichbaren ist.“ (Weiner 1992: 25)

5 „V té chvíli jsem povýšen nad všechny vás bez rozdílu, a sestoupím-li pak a chodím-li zdánlivě jako vy, [...] vždy jsem mimo vás, byť rozlišen prostředím tak éterným, nevažitelným, jako jest vědomí, že jsem byl účasten zázraku...“ (Weiner 1996: 196) „In diesem Augenblick bin ich erhöht über euch alle ohne Unterschied, und steige ich dann herunter und gehe scheinbar wie ihr umher [...], so bin ich stets gewissermaßen außerhalb von euch, und sei es nur durch einen derart ätherischen, unwägbarsten Umstand, wie es das Bewußtsein ist, an einem Wunder teilzuhaben...“ (Weiner 1968: 83)

Wenn hier von ungestraftem Stolz die Rede ist, greift dies die Problematik von Schuldhaftigkeit auf, die der Akrobat zu Beginn seiner Ausführungen angesprochen hatte. Denn dort bereits schwankt er zwischen Überheblichkeit und einem Gefühl der Schuld gegenüber dem Publikum:

Jak často, ó hosté našeho cirku, jak často cítím v okamžiku, kdy jsem dosáhl na otcově žebříku nebo tyči dokonalého ztotožnění snahy a dosažitelného v smělém (vy říkáte krkolomném) postoji, jak často cítím tehdy, že jsem vlastně viníkem před vámi, ježto mám více než vy, a že jsem povinen dáti ze svého nadbytku. (Weiner 1996: 197)

Wie oft, o ihr Besucher unseres Zirkus, wie oft spüre ich im selben Augenblick, da ich auf des Vaters Leiter oder Stange die vollkommene Übereinstimmung von Mühe und Erreichbarem in einer kühnen (Sie sagen: in einer halsbrecherischen) Stellung herbeigeführt habe, wie oft spüre ich dann, daß ich eigentlich in Ihrer Schuld stehe, da ich mehr besitze als Sie und demzufolge verpflichtet wäre, von meinem Überfluß abzugeben. (Weiner 1992: 25)

Dieses Gefühl von Schuldigkeit speist sich aber nicht nur aus der Unteilbarkeit des eigenen Überflusses an Gleichgewichtsbeherrschung, sondern auch aus dessen Nicht-Mitteilbarkeit, die in dem verwendeten Wort mitschwingt: „Můj nadbytek je nesdělitelný, [...]“ (Weiner 1996: 197) [„Mein Überfluß ist un[mit]teilbar, [...]“] (Weiner 1992: 25)<sup>6</sup>, heißt es. Und der Akrobat schwankt, ob es für die Zuschauer nicht sogar besser wäre, wenn er sie im Wunderglauben belassen würde, oder ob er ihnen das seine in das ihre übersetzen solle („Ale což kdybych se pokusil přetlumočiti vám svoje ve vaše?“) (Weiner 1996: 197).<sup>7</sup> Sehr deutlich also werden hier die Grenzen und Möglichkeiten von Verständigung, sei sie verbaler oder nonverbaler Art, thematisiert.

In einer ganz besonderen und sicherlich nicht zufällig nonverbalen Art der Verständigung sieht der Akrobat schließlich sogar seine so erstaunliche Gleichgewichts-kunst fundiert: Der eigentliche Grund für seine perfekte Körper- und Geistesbeherrschung, so enthüllt er unter Verwendung einer Zirkusmetaphorik, sei „*das stärkste Seil*“ (Weiner 1992: 26) („*nejsilnější lano*“) (Weiner 1996: 198), nämlich das eines wortlosen Verständnisses, das ihn mit dem Vater verbindet.

6 „Ano, jest mi, že bych měl něčím vykoupiti svou moc suverénního postoje a přispěchati vám ve své všemohoucnosti, aby aspoň tucha mojí rozkoše mohla vejíti do labilnosti vaší a udělití jí třeba jen na okamžik záblesk vědomí pevnosti, byť i jen klamně. A jest mi smutno. Neboť nemohu pro vás nic učiniti. Můj nadbytek je nesdělitelný, [...]“ (Weiner 1996: 197) [„Ja, mir ist, als müßte ich mir die Macht der Souveränität mit etwas erkaufen und Ihnen in meiner Allmacht beistehen, damit wenigstens eine Spur meiner Lust in ihre Labilität einfließen und ihr – und sei es nur für einen Augenblick – einen Schimmer von Bewußtsein der Festigkeit vermitteln kann, so trügerisch diese auch sei. Mir ist schwer ums Herz. Denn ich kann nichts für Sie tun. Mein Überfluß ist unteilbar, [...]“] (Weiner 1992: 25)

7 „Čím více věříte v nadpřirozené, čím dále jsem vám z dohovoru a doslechu, tím lépe, tím lépe pro vás – – Ale což kdybych se pokusil přetlumočiti vám svoje ve vaše?“ (Weiner 196: 197) [„Je mehr ihr ans Übernatürliche glaubt, je mehr ich mich aus eurer Sprech- und Hörweite entferne, desto besser, desto besser für euch. – – Wie jedoch, wenn ich versuchte, euch meines in eures zu verdolmetschen?“] (Weiner 1968: 85)

Labilní rovnováha, kterýmžto dojmem působí nyní naše skupina, jest ve skutečnosti pevně zakotvena a docela bezpečná, a to proto, že běží pásmo dorozumění ze zraků mých do zraků otcových a opačně. (Weiner 1996: 198)

Das labile Gleichgewicht, dessen Eindruck unsere Gruppe jetzt vermittelt, ist in Wirklichkeit fest verankert und völlig sicher, und zwar deshalb, weil ein Band der Verständigung von meinen zu Vaters Augen und umgekehrt verläuft. (Weiner 1992: 26)

Im mittleren Teil der Erzählung gibt der Artist dann Einblicke in diese wortlose Kommunikation, wie sie zwischen ihm und dem Vater während der Akrobatiknummern verläuft: Sie teilen Erinnerungen – an brenzlige Situationen, als der Sohn noch unerfahren war, an seine große Liebe, die schon einem Bräutigam versprochen war –, und sie imaginieren gemeinsam die in der fernen Heimat weilende Mutter und Schwester. Vater und Sohn verschmelzen in diesem Augendialog: „Jest to splývání v dokonalou shodu.“ (Weiner 1996: 198) [„Es ist das Verschmelzen zu vollkommener Übereinstimmung.“] (Weiner 1968: 86) Beider Lebenslauf wird zu einem zweieinigen („běh[] našeho dvojjediného života“) (Weiner 1996: 202) [„Verlauf unseres zweieinigen Lebens“] (Weiner 1968: 91).

Bezeichnenderweise ist es der Vater, mit dem es hier zu Ungeschiedenheit kommt, nicht die Mutter, mit der es eine solche im biologischen Sinne einst ja tatsächlich gegeben hat. Nicht wie sonst so oft wird Verschmelzung hier also mit der Rückkehr in den Mutterleib assoziiert, sondern als eine durch Übung und Anstrengung erarbeitete Übereinstimmung mit dem männlichen Vorfahren vorgestellt – mit ihm wird ein einer künstlichen Nabelschnur gleichendes Band der Verständigung geknüpft. Kunst und Kunstfertigkeit sind insofern männlich konnotiert und führen zu jener Überwindung der Differenzen bzw. von Differenzierung überhaupt, die sonst meist mit einem als ‚natürlich‘ aufgefassten Urzustand verbunden wird.

Wenn der Akrobat sich dem Publikum nicht ohne weiteres verständlich machen kann, während zwischen ihm und dem Vater ein der Worte nicht bedürftendes Einverständnis herrscht, dann werden so die modernistischen Themen der Sprachskepsis auf sinnfällige Weise im Bild des Gleichgewichts gebündelt. Wie alle literarisch gestaltete Sprachskepsis aber ist auch diese mit dem Paradox konfrontiert, dass sie in Sprache umgesetzt ist und insofern auf ihr kritisiertes Medium verwiesen bleibt. Der Akrobat bezweifelt zwar, inwieweit er sich seinem Publikum verständlich machen kann; von Problemen, sich auszudrücken, ist er allerdings nicht geplagt. Im Gegenteil türmt er seine Äußerungen zu langen und dennoch eleganten Satzperioden auf, die selbst schon an Gleichgewichtsfiguren erinnern und insofern ihr Thema performativ umsetzen. Die Parallele zum Dichtertum wird dabei sogar explizit gezogen, wenn der Akrobat von sich selbst sagt: „Neblouzním, proto vidím básnický. A poněvadž vidím básnický, jdu přímo k nadšení. Požehnaná rovnováha!“ (Weiner 1996: 205) [„Ich phantasie nicht, daher sehe ich mit den Augen eines Dichters. Und weil ich mit den Augen eines Dichters sehe, nähere ich mich geradewegs der Begeisterung. Gesegnetes Gleichgewicht!“] (Weiner 1992: 34) Insofern sind seine Wortkunstfiguren vom selben Kippen bedroht wie die Gleichgewichtsfiguren, was der Artist abschließend betont:

Jen jedno zmatení, malá mýlka, a veta po mně. Tak jako i nejmenší zatápání na žebříku by mi zlomilo vaz. – Než takový konec mne neděsí. I on mým dílem, byť mojí zmýlenou.

Jednou jen se zmýliv – nejsem. Necht' tedy nejsem. (Weiner 1996: 205)

Nur eine einzige Verwirrung, ein kleiner Irrtum, und es ist um mich geschehen. So wie auch der geringste Fehltritt auf der Leiter mir den Hals bräche. – Doch so ein Ende schreckt mich nicht. Selbst dies ist mein Werk, wenn auch die Frucht meines Irrtums.

Ein einziges Mal irren – ich bin nicht mehr. Dann bin ich eben nicht. (Weiner 1992: 35)

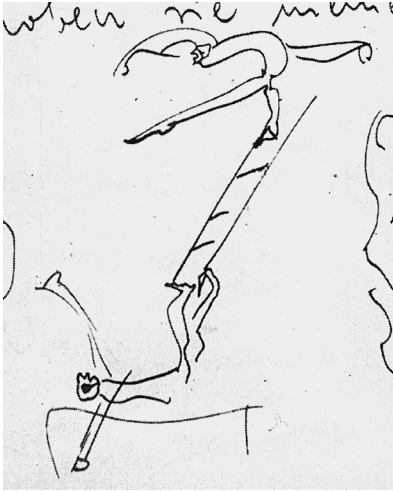
Gefährdet ist der Gleichgewichtskünstler, der hier auch für den ein Werk schaffenden Künstler im Allgemeinen steht, nicht nur durch seinen Wagemut, sondern auch durch seine potentielle Selbstüberhebung. In der Umgangsweise mit beidem seine eigene, angemessene Haltung zu finden, liegt in seiner Verantwortung. Diese Verknüpfung mit dem sehr Weiner'schen Thema der Haltung, des Standpunkts, wird in der Wiederaufnahme des Bildes in Weiners *Poetika* [*Eine Poetik*] untertitelten hoch komplexen Text *Lazebník* (1998 [1929]) [*Der Bader*] (1991) dann noch deutlicher, in dem er auf das Bild eines Äquilibristik-Artisten – dort eines Seiltänzers – zurückkommt. Hier zeigt sich erneut, in welchem Maße für Weiner ein Konnex zwischen der Beherrschung des Gleichgewichts und des Wortes bestand. Bezogen auf die einer Einführung gleichen Worte, die dem eigentlichen Text vorangeschickt werden, heißt es, mit ihnen sollte alles gesagt sein, „um dazustehen wie ein Seiltänzer, der seine Balancierstange fallengelassen hat, also in der einzig würdigen Haltung“ (Weiner 1991: 12f.) („A řekl jimi vše, čeho třeba, abych tu stál jako provazolezec upustivší rovnovážnou tyč, totiž v postoji jedině důstojném.“) (Weiner 1998: 12).<sup>8</sup>

## 2. VON AKROBATEN IN WORT UND BILD. „JAPANISCHE GAUKLER“ BEI KAFKA UND WEINER

Eine Ahnung von jenen tatsächlich höchst unwahrscheinlichen Gleichgewichtsfiguren, die Weiners aus Japan stammender Akrobat gemeinsam mit seinem Vater zur Schau stellt, kann uns faszinierenderweise eine Zeichnung aus Kafkas Tagebuch (Kafka 2001: 17) vermitteln, die einer Passage folgt, in der ebenfalls von „japanische[n] Gaukler[n]“ die Rede ist. Sie zeigt, wie „eine auf dem Rücken liegende Figur auf ihren Füßen eine Leiter diagonal in die Höhe [balanciert], auf der eine zweite Gestalt durch ihren zu einem Bogen gespannten Körper das Gleichgewicht zu halten versucht.“<sup>9</sup> Weiners Akrobat schildert gleich zu Beginn genau den hier abgebildeten Balance-

8 Vgl. Petr Málek (2008: 21–23), der die wiederkehrende Figur des Akrobaten bei Weiner, aber auch bei anderen „Einzelgängern“ einer „melancholischen Moderne“ („melancholické moderny“) wie Kafka im Benjamin'schen Sinne als einen „alegorický zápas na hranici a o hranici (nejen) v literatuře a jejím jazyce“ [ein allegorisches Ringen an der Grenze und um die Grenze (nicht nur) in der Literatur und ihrer Sprache] deutet (Málek 2008: 22).

9 So beschreibt Friederike Fellner (2014: 140) in ihrer Studie zum Zusammenhang von Zeichnungen und Text bei Kafka den Ausschnitt dieser Zeichnung.



akt – sogar, wenn auch seitenverkehrt, inklusive dem weit in die Luft ragenden Bein<sup>10</sup> –, um im Anschluss einen weiteren zu beschreiben, der von noch gesteigerter Dynamik geprägt ist:

Vidíte žebřík. [...] Ovládám žebřík. Vidíte mne nahoře, kterak provádím různé postoje: tu stojím na rukou, opřen o nejhořejší příčku; tu vzpírám se z levé strany o příčnici, kdežto pravá noha trčí daleko do vzduchu; tu zavěsím se podbradím, tu vykonám náhlý přemet z jedné strany na druhou, takže vy, kteří jste viděli můj obličej, vidíte nyní záda a naopak. – Patřte na mého otce. Spočívá na lehátku, hlavu poněkud nadzdvíženou na tvrdém, draky pošívaném polštáři. Nohy s trupem tvoří pravá úhel; na chodidlech balancuje tím neforemným – a přece tak účelně sestrojeným žebříkem, na kterém provádím já své postoje a přemety. Přiznejte, že vše to má vzhled velice zvláštní, tak jako bychom otec, žebřík a já tvořili celek v celku a spravovali se jiným řádem, než jest ten, jimž je ovládán ostatní svět. (Weiner 1996: 194)

Ihr seht die Leiter. [...] Ich beherrsche die Leiter. Ihr seht, wie ich oben verschiedene Stellungen einnehme: ich mache auf der obersten Sprosse Handstand; ich stemme mich von links gegen einen Leiterbaum, während das rechte Bein weit absteht; ich hänge mich mit dem Unterkiefer fest, vollführe plötzlich einen Überschlag von der einen Seite auf die andere, so daß ihr, die ihr mein Gesicht seht, jetzt meinen Rücken seht und umgekehrt. – Schaut auf meinen Vater. Er liegt auf dem gepolsterten Brett, hält den Kopf leicht angehoben über dem harten, mit Drachen bestickten Kissen. Rumpf und Beine bilden einen rechten Winkel; mit der Fußsohle balanciert er die unförmige, obgleich so zweckmäßig konstruierte Leiter aus, auf der ich meine Stellungen und Überschläge vorführe. Gebt zu, daß dies alles sehr sonderbar aussieht, als würden der Vater, die Leiter und ich ein Ganzes im Ganzen bilden und

10 In der an dieser Stelle dem Original näheren Übersetzung (Weiner 1992: 22) heißt es: „während das rechte Bein weit in die Luft ragt“.



uns nach einer anderen Ordnung richten als derjenigen, welche die übrige Welt beherrscht. (Weiner 1968: 81)

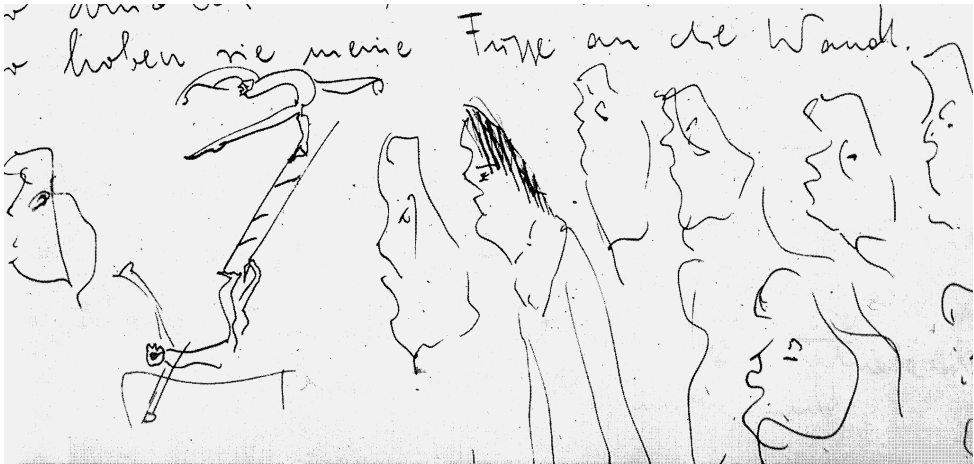
Die Übereinstimmungen zwischen Kafkas Zeichnung und Weiners Prosatext sind so frappierend, dass sie eine gemeinsame Erfahrungsgrundlage vermuten lassen. Trotz der engmaschigen biographischen Aufarbeitung, die Kafka und seine Hinterlassenschaften erfahren haben, muss es allerdings selbst auf ihn bezogen bei Vermutungen bleiben, was für den wesentlich weniger bearbeiteten Weiner nur umso mehr gilt. Friederike Fellner verweist auf ein Gastspiel der japanischen Gruppe *The Mitsutas* vom 16. bis 30. November 1909 in Prag, das Kafka den Rekonstruktionen Hartmut Binders und Michael Müllers zufolge im *Théâtre Variété* in der Palackýstraße in Prag-Karolinenthal (Karlín) gesehen hat und zu dem es in einer Rezension in der *Bohemia* vom 17. November 1909 hieß: „Sie entwickelten auf ihrer gut acht Meter hohen Leiter, die einer von ihnen während der ganzen Produktion auf den gestreckten Beinen balanziert, eine katzenhafte Behendigkeit [...]“<sup>11</sup> Die Entstehung von Kafkas mit der Zeichnung illustriertem Tagebucheintrag wird auf den Zeitraum zwischen November 1909 und Mai 1910 datiert (Fellner 2014: 140, Anm. 64) und fällt damit in zeitliche Nähe zu dem Gastspiel. Weiners Text erscheint erstmals 1914 in der Zeitschrift *Umělecký měsíčník* (Jg. 3, 1914/2, 54–64).<sup>12</sup> Er integriert ihn in den Prosaband *Netečný divák* [Der unberührte Zuschauer], den er 1917 veröffentlicht, nachdem er 1915 von seinem Kriegseinsatz, bei dem er an der serbischen Front einen Nervenzusammenbruch erlitten hatte, nach Prag zurückgekehrt war. 1909 hatte er sich als Chemieingenieur in Bayern aufgehalten, könnte die japanische Truppe also nur bei einem Prag-Besuch gesehen haben, möglicherweise aber auch an einem anderen Ort, wo sie oder womöglich auch andere japanische Artisten mit einem ähnlichen Programm während ihrer Tournee gastierten.

Bei allen Ähnlichkeiten zwischen Kafkas Zeichnung und Weiners Text sei auch ein (möglicher) Unterschied erwähnt: Friederike Fellner meint bei dem Liegenden eine Augenklappe zu erkennen,<sup>13</sup> während Weiners Akrobat ja von einer stummen Augensprache zwischen ihm und dem liegenden Vater spricht, durch die die so erstaunlichen Gleichgewichtsfiguren überhaupt ermöglicht würden. Schaut man allerdings Kafkas Zeichnung insgesamt (und nicht nur den bisher betrachteten Ausschnitt) an, so ergibt sich wiederum eine Korrespondenz: Weiners Akrobat for-

11 Die Herausgeber der Faksimile-Ausgabe von Kafkas Oxforder Quartheften (Kafka 2001) zitieren diesen Auszug der Rezension aus der *Bohemia* (17. 11. 1909, Nr. 317, MoA, 6) in den „Anmerkungen zu 4°Ox1 und 4°Ox2“ (*Oxforder Quarthefte* 1/2 [Beil.]: 19). In den einleitenden Bemerkungen „Zur kritischen Edition der ersten beiden Oxforder Quarthefte“ äußerst Roland Reuß sich zurückhaltend bezüglich eines „tatsächlichen Besuch[s] einer Veranstaltung“ der *Mitsutas*, da dies „mangels direkter Zeugnisse nicht zu klären“ sei, zumal „[j]aponistische Anleihen [...] auch sonst zum frühen Repertoire der Kafkaschen Vorstellungswelt [gehörten], und das Interesse an Japan [...] im kulturellen Zusammenhang der Zeit eine konstante Quelle der Anregung [war]“. Aber: „Auszuschließen ist dieser Bezug gleichwohl nicht.“ (Ebd.: 5). Die Einschätzung hingegen, Kafka habe eine der Vorstellungen selbst gesehen, findet sich bei Binder (2000: 113 sowie 110, Abb. 150) und in KKAT Kom. (88). Vgl. zu diesen Diskussionen Fellner (2014: 143, Anm. 68).

12 Vgl. die Angaben in den „Editorischen Anmerkungen“ („Ediční poznámky“) im Bd. 1 der *Spisy* [Schriften] (Weiner 1996: 449).

13 „Der die Leiter balancierende und die Arme weit von sich streckende Akrobat trägt offenbar sogar eine Augenklappe, um sich ganz auf das Körpergleichgewicht konzentrieren zu können.“ (Fellner 2014: 142)



dert sein Publikum auf zuzugeben, „daß dies alles sehr sonderbar aussieht“ („že vše to má vzhled velice zvláštní“, s.o., Herv. IW) und wird sich im weiteren Verlauf des Textes darüber beklagen, dass das Publikum ihm und seiner Kunst nur mit einem letztlich in starrendem Staunen verharrenden Unverständnis zu begegnen weiß. Das Publikum nimmt auch in Kafkas Zeichnung breiten Raum ein – mehr als zwei Drittel der Zeichnung – und ist im Verhältnis zu den Artisten größer gezeichnet. Vor allem wird es – mit Ausnahme zweier Figuren, bei denen der Oberkörper zeichnerisch angedeutet ist – allein durch die Köpfe dargestellt, die auf die Umrisslinien des Seitenprofils reduziert sind und darüberhinausgehend lediglich die Augen andeuten, so dass wiederum ähnlich wie bei Weiner auf das ungläubige Staunen fokussiert wird (Fellner 2014: 140, 142). Den Effekt dieser reduzierten und größenverschobenen Darstellung beschreibt Fellner:

Darin drückt sich nicht nur das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund bzw. Nähe und Ferne aus. Die Beziehung zwischen diesen beiden Raumebenen repräsentiert die changierenden Positionen der beiden Gruppen: zum einen erscheint der Blick des Publikums in die Manege als dominant, zum anderen fesselt das Kunststück den Blick. In der Zeichnung ist eine Spannung zwischen Publikum und Künstler, zwischen Sehen und Gesehen-Werden in Szene gesetzt. (Fellner 2014: 142)

In Verbindung mit dem längeren Tagebucheintrag, den die Zeichnung am Ende der Seite beschließt, wird die Zirkusszene mehr noch zu „einer[r] Art Arena als Verbindungsraum von Zuschauern und Künstlern, die darüber hinaus zum Forum des schreibenden Subjekts wird, das sich selbst beobachtet“ (ebd.: 140). Was bei Weiners Text als praktizierter Wortkunst weitgehend implizit bleiben muss, nämlich die Exemplarizität der Situation des Artisten für Künstlertum überhaupt, wird im Ego-Dokument, das Kafkas Tagebucheintrag ist, entfaltet. Die Passage, die sich im ersten der auch als Kafkas Tagebuchhefte bezeichneten Oxforder Quartheft findet, kreist um die „Unfähigkeit zu schreiben“ und hebt an: „Endlich nach fünf Monaten meines Lebens, in denen ich nichts schreiben konnte, womit ich zufrieden gewesen wäre und die mir keine Macht ersetzen wird, trotzdem alle dazu verpflichtet wären, komme

ich auf den Einfall wieder einmal mich anzusprechen.“ (KKAT 13)<sup>14</sup> Die Reflexion zur Zirkusakrobatik ist eingebettet in eine Reflexion zum Schreiben, die sich nur im Schreiben und Zeichnen – und damit paradoxerweise schon wieder selbst im Kunst-Ausüben – vollziehen kann.<sup>15</sup> Kafka zieht in der Textsorte des das eigene Ich reflektierenden Tagebucheintrags jenen Vergleich, der bei Weiner im zum Kunstwerk entäußerten Text ungesagt bleiben muss, explizit, wenn auch in negativem Modus: Die japanischen Gaukler können mit ihrer allen Gesetzen der Schwerkraft zu widersprechen scheinenden Schwebekunst etwas, was ihm in einem Gefühl noch wesentlich größerer Bodenlosigkeit verwehrt bleibt:

Mein Zustand ist nicht Unglück, aber er ist auch nicht Glück, nicht Gleichgültigkeit, nicht Schwäche, nicht Ermüdung, nicht anderes Interesse, also was ist er denn? Daß ich das nicht weiß, hängt wohl mit meiner Unfähigkeit zu schreiben zusammen. Und diese glaube ich zu verstehn, ohne ihren Grund zu kennen. Alle Dinge nämlich, die mir einfallen, fallen mir nicht von der Wurzel aus ein, sondern erst irgendwo gegen ihre Mitte. Versuche sie dann jemand zu halten, versuche jemand ein Gras und sich an ihm zu halten, das erst in der Mitte des Stengels zu wachsen anfängt. Das können wohl einzelne, zum Beispiel japanische Gaukler, die auf einer Leiter klettern, die nicht auf dem Boden aufliegt, sondern auf den emporgehaltenen Sohlen eines halb Liegenden, und die nicht an der Wand lehnt, sondern nur in die Luft hinaufgeht. Ich kann es nicht, abgesehen davon, daß meiner Leiter nicht einmal jene Sohlen zur Verfügung stehen. (KKAT 14)

Aber auch das schon einmal („z.B. letzte Weihnachten“) innegehabte und doch wieder verlorene Gelingen des Schreibens wird mit dem Bild der Leiter assoziiert, die damals beherrschbar war, wie es in der Fortsetzung heißt:

Es ist das natürlich nicht alles, und eine solche Anfrage bringt mich noch nicht zum Reden. Aber jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet. Und wenn ich dann einmal vor

- 
- 14 Der Eintrag findet sich in der Faksimile-Ausgabe (Kafka 2001: 12–17) und in KKAT (13–15, die zugehörigen Kommentare in KKAT Kom.: 12f.).
- 15 Sophie von Glinski (2004: 186) hat sich in diesem Sinne dagegen ausgesprochen, das Bild der Zirkusartisten als poetologische Metapher zu lesen, und auf das Performative des Schreibens, das Bilder „für sich erfindet“, verwiesen: „Die Selbstbeschreibung dient als Hilfskonstruktion, um ein Schreiben einzuüben und zu praktizieren, das sich im erfindenden Phantasieren selbst vorantreibt und erfindet.“ Gerhard Neumann (2009), der für das zu Beginn von Kafkas Tagebuch mehrfach festzustellende Phänomen, dass „Kafka [...], wo die Schrift zu stocken beginnt, eine Zeichnung ein[setzt]“ (Neumann 2009: 178) die Formel eines „Ineinander[s] von überschriebener Zeichnung und überzeichneter Schrift“ (Neumann 2009: 181) findet, betont ebenfalls das dabei deutlich werdende performative Moment: „Kafkas Schaffensprozeß entwickelt sich nämlich aus dem Bemühen, den Schreibstrom in Gang zu halten, Performanz zu kontinuieren, nicht Repräsentation zu fixieren.“ (Neumann 2009: 177) Er kommt zu dem Schluss: „Aufs Ganze von Kafkas Poetik gesehen erweist sich so das transsemiotische Spiel zwischen Schrift und Zeichnung als eine Probe aufs Exempel des Darstellungsmediums, mit dessen Hilfe Leben erzählt werden kann – zwischen strömender Dynamik und innehaltender Repräsentation. Die Eingangssequenz von Kafkas Tagebuch bietet eine Reihe von Experimenten, die mit den verschiedensten Medien operieren, zuletzt aber auf die Poetik des jiddischen Theaters zulaufen, als einer Kunst, in der Körperdynamik und innehaltende Zeichen in der Schwebel bleiben.“ (Neumann 2009: 186)

jenem Satze erscheinen würde, hergelockt von jenem Satze, so wie ich z.B. letzte Weihnachten gewesen bin und wo ich so weit war, daß ich mich nur noch gerade fassen konnte und wo ich wirklich auf der letzten Stufe meiner Leiter schien, die aber ruhig auf dem Boden stand und an der Wand. Aber was für ein Boden, was für eine Wand! Und doch fiel jene Leiter nicht, so drückten sie meine Füße an den Boden, so hoben sie meine Füße an die Wand. (KKAT 14f.)

### 3. VON LEID UND SCHULD DER SCHWEBEKUNST: (ZU) SCHREIBEN(D) VERDICHTETE AKROBATEN BEI KAFKA UND WEINER

Kafkas Faible für die Welt des Zirkus und des Varietés ist bekannt.<sup>16</sup> Dass er die Zirkusakrobatik dabei nicht nur als staunender Zuschauer genoss, sondern dass sie sich ihm zu einem Bild seines eigenen Schreibens verdichtete, wurde in der hier näher betrachteten Tagebuchpassage bereits deutlich. Zur deren poetologischer Dimension bemerkt Achim Küpper treffend:

Bei Kafka wird die Zirkusakrobatik so zum Referenzmodell eines buchstäblich unverwurzelten, grund- und bodenlosen Schreibens in der Schweben, das die körperliche Dimension artistischer Schreibakrobatiken betont und dabei keinen sicheren Halt, keine feste Verankerung findet, sondern in einem leeren Zwischenraum jenseits semantischer und anderer Zugehörigkeiten balanciert. (Küpper 2019: 214)

Nicht nur Weiner, sondern auch Kafka gibt dieser poetologischen Dimension der Artisten-Figur auch in künstlerischen Texten Ausdruck. Bezeichnend ist – und dieser biographische Umstand sei noch erwähnt –, dass das Thema der Akrobatik bei beiden zu Zeiten virulent wird, zu denen das Schreiben in Frage steht. Kafkas Tagebucheintrag von 1909 bezieht sich explizit auf die „Unfähigkeit zu schreiben“ (s.o.). Weiners 1914 erstmals publizierte Erzählung „Rovnováha“ entsteht möglicherweise schon in jener Zeit, in der er sich von einem geregelten bürgerlichen Leben als Chemieingenieur im bayrischen Allach löst und schließlich 1912 als freischaffender Literat nach Paris

16 Walter Bauer-Wabnegg (1986) hat in seiner Arbeit *Zirkus und Artisten in Kafkas Werk*, der ersten detaillierten und systematischen Studie zum Thema, Äußerungen Kafkas in Briefen, im Tagebuch und literarische Texte mit Zirkusthematik zusammengetragen und, wo dies möglich war, mit tatsächlichen Besuchen Kafkas entsprechender Vorstellungen korreliert (vgl. die tabellarische Aufstellung entsprechender Fundorte, 84–89). Dem möglichen Vorbild der „japanischen Gaukler“ allerdings ist er nicht nachgegangen, wohl weil dem kein konkreter Verweis in Tagebuch oder erhaltenen Briefen entspricht, notiert aber: „Vor allem in den Jahren 1907 bis 1912 hat er [Kafka] gern und häufig die Prager Chantants und Varietés aufgesucht.“ (Bauer-Wabnegg 1986: 57) Dass Kafkas Interesse an der Zirkuswelt auch in späteren Jahren nicht nachließ, lasse sich daran erkennen, dass er weiterhin Fachzeitschriften bezog, wie aus einem Brief an Max Brod vom Dezember 1917 hervorgeht, als er sich bei seiner Schwester Ottla in Zürau aufhielt: „Die Kenntnis dieser zwei zuletzt genannten Zeitschriften, des ‚Artist‘ und des ‚Proscenium‘, das er sich sogar nachschicken ließ, gibt dabei unmißverständlich zu erkennen, wie weit Kafkas Interesse am Zirkus und Varieté ging, wie grundsätzlich es war und wie ungebrochen es auch 1917, Jahre nach seinem Rückzug von der ‚Lucerna‘ und ähnlichen Einrichtungen also, noch fortbestand.“ (Bauer-Wabnegg 1986: 67)

übersiedelt.<sup>17</sup> Und für Kafkas Erzählung „Erstes Leid“, der hier ein abschließender vergleichender Blick gelten soll, lässt sich eine Verbindung zum zu der Zeit ins Stocken geratenen Schreibprozess am *Schloss*-Manuskript rekonstruieren, mit dem nach längerer Unterbrechung eine neue, letzte und wiederum nicht zu einem Abschluss gebrachte Schaffensphase begann.<sup>18</sup> Darüber hinaus ist die Erzählung selbst Gegenstand des für Kafkas Verhältnis zu seinem Schreiben so charakteristischen Wechsels von Gefühlen der Lust und Pein: Der Bemerkung in einer Postkarte an Max Brod, es würde ihn, nachdem er die Erzählung zur Publikation in der Zeitschrift *Genius* abgesandt hatte, „glücklich machen“, wenn er die „widerliche kleine Geschichte aus Wolffs Schublade nehmen und aus seinem Gedächtnis wischen“ könnte (Briefe: 375), steht die Tatsache entgegen, dass Kafka die Erzählung an erster Stelle in *Ein Hungerkünstler* platzierte, dem letzten Band mit Erzählungen, den er zu Lebzeiten zur Publikation zusammengestellt hatte und dessen Fahnen er noch am Tage seines Todes korrigierte.<sup>19</sup>

Weiners Erzählung ist als Selbstaussage des Akrobaten gestaltet, der von den Grenzen seiner Verständigung mit dem Publikum spricht, von dem schmalen Grat zwischen Selbstgewissheit und Überheblichkeit, auf dem er nicht nur körperlich balanciert, sowie von dem Gefühl der Schuld, das er dem Publikum gegenüber deshalb empfindet. Doch auch in ökonomischer Hinsicht ist sein Verhältnis zum Publikum und zum Zirkuswesen ambivalent. Fern der Heimat, physisch getrennt von Mutter und Schwester, ihnen in Gedanken in ihrem stillen Einvernehmen während der Akrobatiknummern nah,<sup>20</sup> gehen er und sein Vater diesem Gewerbe nach, das ihnen ein offenbar mehr als auskömmliches Einkommen einträgt – „My vyděláme více.“ (Weiner 1996: 201) [„Wir verdienen mehr.“ (als ein anderes Artistenpaar, über das Vater und Sohn gerade gesprochen haben)] (Weiner 1968: 89), sagt der Vater im Augendialog –, und mit ihrer Kunstfertigkeit können sie es sich gar erlauben, einem Impresario davonzulaufen, wie einst in Alexandria (Weiner 1996: 202; 1968: 91). Bei Weiner erfahren die Leser all dies aus dem Munde des Akrobaten selbst, und wenn er das Publikum

17 Jarmila Mourková wählt im Nachwort zu Weiners ausgewählten Prosawerken der frühen Phase für Weiners damalige Motivation die Metapher, es habe sich um den Versuch gehandelt, „sich aus den Fesseln des äußeren falschen Gleichgewichts zu befreien, auf das sein Aufenthalt in Allach gegründet war.“ („Snaha osvobodit se z pout vnější falešné rovnováhy, na které byl založen jeho pobyt v Allachu.“) (Mourková 1996: 454) In der Korrespondenz finde sich zwar kein Hinweis auf literarische Tätigkeiten in Allach (Mourková 1996), aber dort seien bereits Erzählungen entstanden, die Weiner erst nach seinem Aufenthalt in Paris veröffentlichte (Mourková 1996: 455). Steffi Widera (2001), in deren Arbeit zu *Identität und Polarität im Prosafrühwerk* Weiners, sich die wohl ausführlichste deutschsprachige Erläuterung der biographischen Umstände von Weiners Schreiben findet, geht auf diese Spekulation allerdings nicht ein.

18 Vgl. zusammenfassend zu den Überlegungen zur Datierung der Erzählung, die auf einem Blatt überliefert ist, das aus dem den Beginn des *Schloss*-Manuskripts enthaltenden Heft herausgerissen wurde, Vollmer (1998: 128f.).

19 Hartmut Vollmer (1998: 130) kommt mit Verweis darauf, dass „Kafka selbst [...] bezüglich der Erzählung und der in ihr bzw. ihr gegenüber vollzogenen, Selbstverurteilung“ ein dialektisches Verhältnis von ‚Wahrheit‘ und ‚Methode‘ (B [=Briefe] 375) [diagnostizierte]“, zu folgendem Schluss: „In dem Begleitbrief zum *Leid*-Manuskript, den Kafka Anfang Mai 1922 Hans Mardersteig sandte, dokumentiert sich die ‚Methode‘, das literarische Schaffen [...] zu verurteilen, dabei aber im Innersten um die – von den Freunden, Kritikern, Redakteuren und Verlegern bestätigte – hohe Bedeutung des Werks zu wissen.“

20 „A jsme stále daleko od vlasti. Ale nikdy se nám po ní nezasteskne, ježto často, každý den – jako právě teď například, otče – jsme docela, docela v ní.“ (Weiner 1996: 201) [„Und sind ständig fern der Heimat. Doch wir sehnen uns nicht nach ihr, sind vielmehr oft, jeden Tag – wie zum Beispiel jetzt, Vater – ganz, ganz in ihr.“] (Weiner 1968: 89)

dabei direkt anspricht, so kommt es zu einer Überblendung von fiktionsinternem Zirkuspublikum und fiktionsexterner (impliziter wie realer) Leserschaft.

Kafkas Erzählung hingegen wird von einem heterodiegetischen Erzähler präsentiert, dessen Perspektive sich am Ende der des Impresarios nähert.<sup>21</sup> Geschildert wird ein Trapezkünstler, der „zuerst nur aus dem Streben nach Vervollkommnung, später auch aus tyrannisch gewordener Gewohnheit sein Leben derart eingerichtet [hatte], daß er, solange er im gleichen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapez blieb“ (KKAD 317). Er beherrscht seine Kunst so gut, dass ihm nicht nur dies zugestanden wird, sondern auch „einander ablösende Diener“ für ihn bereitgestellt werden, die „unten wachten und alles, was oben benötigt wurde, in eigens konstruierten Gefäßen hinauf- und hinabzogen“, und man darüber hinwegsieht, dass die Blicke der Zuschauer „während der sonstigen Programm-Nummern“ „hie und da“ „zu ihm abirrte[n]“ (KKAD 317). „Doch verziehen ihm dies die Direktionen, weil er ein außerordentlicher, unersetzlicher Künstler war.“ (KKAD 317) Anders als in Weiners Erzählung werden die offenbar so herausragenden Kunststücke des Artisten jedoch gar nicht beschrieben. Der Schwerpunkt der Erzählung liegt ganz auf dieser besonderen Lebensweise des Akrobaten, der, wie „man natürlich ein[sah]“, „eigentlich nur so sich in dauernder Übung halten, nur so seine Kunst in ihrer Vollkommenheit bewahren konnte“ (KKAD 317f.).

Der Weiner'sche Akrobat hat auch ein Leben jenseits der Manege, verfügt über ein breites Spektrum an Interessen, ja, leitet seine Höherwertigkeit ab von seiner Sensibilität für die vielfältigsten Erscheinungen in der Welt und von seiner Fähigkeit, sie in seine Kunst zu transformieren:

Víte již, že miluji. Ale krom toho kreslím, sochařím, stoupám na hory, vesluji, zajímám se o politiku své země Japonska i všech zemí, kterými projíždím, mám znalosti národohospodářské a filozofické, znám se v strojnictví a v architektuře, rozumím smyslu všech velikých literatur; a chodím, jím a spím. – Neusmívejte se, neboť prozradili byste tak svou hloupost; ale váš úsměv ze mne odpadá.

Důležité jest, že to všechno znám a sleduji a konám, jako bych miloval. Pramenů mých nadšení je nespočetné množství. Cokoliv spatřím, o čemkoliv uslyším, čehokoliv se dotknu moje prsty, vše mne uvádí u vytržení, neboť všechno vede k mému žebříku a k mému umění. Schopnost transformovati všechno, umění osvoboditi se z netečnosti vzhledem ke všem věcem a všem událostem, ta dává mi cenu nad vás. (Weiner 1996: 203f.)

Ihr wißt bereits, daß ich liebe. Außerdem zeichne ich, bildhauere, klettere, rudere, interessiere mich für die Politik meines Heimatlandes Japan und für diejenige sämtlicher Länder, durch die ich reise, ich habe volkswirtschaftliche und philosophische Kenntnisse, weiß einiges über Maschinenbau und Architektur, verstehe den Sinn

21 Ich verwende hier die von Wolf Schmid (2014, zusammenfassend 2007) elaborierte narratologische Begrifflichkeit. Anders als (der sonst meist herangezogene) Genette, mit dem er die Grundunterscheidung zwischen homo- und heterodiegetischem Erzählertyp teilt, spricht Schmid nicht von Fokalisierung, sondern von Perspektive, die zwischen den Polen narratorial und figural schwanken (und auch interferieren) kann. Perspektive bezeichnet dabei das Erfassen und Darstellen eines Geschehens in perceptiver, axiologischer, räumlicher, zeitlicher und sprachlicher Hinsicht.

aller großen Literaturen; und ich gehe, esse und schlafe. – Lächelt nicht, denn ihr verrätet damit nur eure Dummheit; euer Lächeln gleitet ohnehin an mir ab.

Wichtig ist, daß ich all dies kenne und verfolge und tue, als würde ich lieben. Quellen meiner Begeisterung gibt es unzählige. Was ich auch gewahre, was ich höre, was meine Finger berühren, alles entzückt mich, denn alles führt zu meiner Leiter und meiner Kunst. Die Fähigkeit, alles zu transformieren, die Kunst, mich angesichts aller Dinge und aller Ereignisse aus der Ungerührtheit zu befreien, das macht mich wertvoller als euch. (Weiner 1968: 93)

Für den Kafka'schen Akrobaten hingegen ist die Welt, unten' nur störend, er ist ihr auf eine geradezu asketisch anmutende Weise – und damit ganz im Gegensatz zu dem Weiner'schen Akrobaten, der seine Ungerührtheit zu überwinden sucht – enthoben in eine „dem Blick sich fast entziehende Höhe“ (KKAD 318). Dort kann er, auch wenn „manchmal irgendein Angestellter, der sich etwa am Nachmittag in das leere Theater verirrt“, „ohne wissen zu können, daß jemand ihn beobachtete, seine Künste [treiben] und [ruhen]“ (KKAD 318). Als „äußerst lästig“ gestalten sich allein „die unvermeidlichen Reisen von Ort zu Ort“ (KKAD 318.), weshalb der Impresario dafür sorgt, dass der Trapezkünstler sie entweder möglichst schnell in „Rennautomobile[n]“ (KKAD 319) zurücklegen kann oder „im Eisenbahnzug [...] ein ganzes Kupee bestellt, in welchem der Trapezkünstler [...] die Fahrt oben im Gepäcknetz zubrachte“ (KKAD 319). Auf einer solchen Fahrt äußert der Akrobat eines Tages, „die Lippen beißend, er müsse jetzt für sein Turnen, statt der bisherigen einen, immer zwei Trapeze haben, zwei Trapeze einander gegenüber“ (KKAD 319f.), womit der Impresario „sofort einverstanden“ ist (KKAD 320).

Wie Eckart Goebel (2006: 158) bemerkt hat, wäre bis hierher, „[a]lles, was in der Geschichte über *Erstes Leid* erzählt wird, [...] im Prinzip genau so möglich“. Weiterhin Rätselhaftes und unklar Bleibendes kommt erst danach hinzu: Der Trapezkünstler fängt nämlich „plötzlich zu weinen an“, und zwar, nachdem „[d]er Impresario [...], zögernd und beobachtend, nochmals sein volles Einverständnis [erklärte], zwei Trapeze seien besser als eines, auch sonst sei diese neue Einrichtung vorteilhaft, sie mache die Produktion abwechslungsreicher“ (KKAD 320). Nach lange vergeblichem Fragen, begleitet von tröstendem Streicheln und Schmeicheln, erhält der Impresario schließlich die folgende Auskunft: „Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!“ (KKAD 320)

Damit wird in die geschilderte Situation die mit dem Titel aufgerufene existentielle Dimension hineingetragen. Allerdings bleibt eben unklar, wie sie zu deuten wäre, und nicht zuletzt, wessen „erstes Leid“ sich hier abzeichnet. Die Ansätze, die der Text liefert, entstammen – anders als der bislang vorherrschende neutral beschreibende Blick – einer dem Impresario angenäherten Perspektive und sind damit auch von der ökonomischen Sicht der Dinge, die er haben muss, geprägt. Dies verrät schon seine Bemerkung, die Produktion werde mit zwei Trapezen „abwechslungsreicher“ (KKAD) und damit, so könnte man ergänzen, attraktiver für die Zuschauer. Obwohl es insofern naheliegend wäre, dass der Akrobat „[d]a [...] plötzlich zu weinen an[fing]“ (KKAD 320), weil mit dieser Bemerkung eine Geringschätzung seiner bisherigen Leistung verbunden ist, scheint dies nicht der Grund seines Kammers zu sein; jedenfalls nicht, wenn wir seiner nach langem Zögern und unter Schluchzen

hervorgebrachten Äußerung über „[n]ur diese eine Stange“ (KKAD 320) Glauben schenken wollen. Eckart Goebel macht auf die strukturelle Korrespondenz zwischen beiden Momenten aufmerksam:

Die einzige tatsächlich rätselhafte Stelle der Erzählung ist die Frage nach dem Grund für das Weinen des Trapezkünstlers, die ihre genaue Entsprechung in der einzigen Zweideutigkeit der Erzählung besitzt, eben in der Rede von der einen Stange. (Goebel 2006: 159)

Über die tatsächlichen Beweggründe des Trapezkünstlers erfahren wir nichts, stattdessen Vieles über die Gedanken des Impresarios: Er „machte sich Vorwürfe, daß er den Trapezkünstler so lange Zeit nur auf einem Trapez hatte arbeiten lassen“ (KKAD 320); es gelingt ihm, „den Trapezkünstler langsam zu beruhigen“, so dass er „wieder zurück in seine Ecke gehen“ kann (ebd.: 321). Der Schluss dann scheint gänzlich der Perspektive des Impresarios angenähert, gibt er doch seinen Blick auf den Trapezkünstler wieder:

Er selbst aber war nicht beruhigt, mit schwerer Sorge betrachtete er heimlich über das Buch hinweg den Trapezkünstler. Wenn ihn einmal solche Gedanken zu quälen begannen, konnten sie je gänzlich aufhören? Mußten sie sich nicht immerfort steigern? Waren sie nicht existenzbedrohend? (KKAD 321)

Für wen diese den Trapezkünstler offensichtlich quälenden Gedanken existenzbedrohend sind, bleibt aber offen. Es entsteht eine Unentscheidbarkeit, weil narrative und figurale Perspektive hier interferieren und die Erzählperspektive so in der Schwebe bleibt. Ob die Fragen der Perspektive des dem Geschehen bislang lediglich neutral beschreibend gegenüberstehendem Erzähler zuzuordnen wären oder die Perspektive hier die figurale des Impresarios ist und die ihn quälenden Gedanken zeigt, bleibt unklar. Existenzbedrohend könnte der einmal aufgekommene Wunsch nach mehr als einem Trapez für den Artisten sein (wenn man die Fragen einem hier sorgenvoll kommentierenden Erzähler zuordnet) oder auch für den Impresario (wenn man sie seiner Perspektive zuordnet), der von der Sorge geplagt wird, künftig womöglich immer mehr Stangen herbeischaffen und an jedem Auftrittsort installieren lassen zu müssen.<sup>22</sup> Der letzte Satz schließlich hebt – in konsequenter Fortführung des zwischen narratorialer und figuraler Perspektive changierenden Spiels – mit einem leichten Zweifel seitens des Erzählers an der Beobachtungsgabe des Impresarios an und daran anschließend auch an seiner Interpretation des Gesehenen:

22 Zu ergänzen wäre insofern die an der Rätselhaftigkeit des Textes ansetzende Analyse Goebels (2005: 159): „Die drei markantesten Elemente der Erzählung schließen sich so zur Reihe zusammen, die damit auf engstem Raum die drei klassischen Elemente der Prosakunst versammelt, nämlich Motiv-Führung, Psychologie und Sprachspiel: das Motiv des Gepäcknetzes, das *psychologisch* überraschende Weinen, die *linguistische* Ambiguität in der Rede von der Stange. Indem sich Kafkas Artistik hier betont meisterhaft artikuliert, tritt der Artist, von dem die Geschichte handelt, *als Artist* in den Fokus und nicht als Kleinkind.“ Hinzu käme also noch der virtuose Umgang mit der Erzählperspektive als einem vierten klassischen Element der Prosakunst.



Und wirklich glaubte der Impresario zu sehn, wie jetzt im *scheinbar* ruhigen Schlaf, in welchen das Weinen geendet hatte, die ersten Falten auf des Trapezkünstlers glatter Kinderstirn sich einzuzeichnen begannen. (KKAD 321, Herv. I.W.)

Dass die Sorgenfalten wie auch die vormalig glatte Kinderstirn allein der Wahrnehmung des in seiner Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit auf diese Weise als unzuverlässige Instanz charakterisierten Impresario entstammen, ist in den Deutungen des Textes allermeist übergangen worden.<sup>23</sup> Vor allem im Vergleich zu Weiners Ich-Erzähler, der völlig distanzlos zu seinem erzählten Ich als im Hier und Jetzt erlebendes und sich erinnerndes Ich – im Grunde gar nicht erzählt, sondern – spricht, fällt diese Handhabung der Erzählperspektive bei Kafka aber umso mehr auf. Sie verstärkt das für sein Erzählen so häufig charakteristische Enigmatische, das sich in eine (scheinbar) parabolische Struktur kleidet. Während es auch zu dieser Erzählung, „[w]ie für die Betrachtung von Kafkas Werk in genere charakteristisch“, eine Vielzahl an „Interpretationen von psychologischen/psychoanalytischen Deutungen über literarästhetische Untersuchungen bis zu theologischen und kulturhistorischen/-philosophischen Exegesen, die mehr oder minder zu überzeugen vermögen“ (Vollmer 1998: 133),<sup>24</sup> gibt, lässt sich in der jüngeren Sekundärliteratur eine gewisse Tendenz erkennen, die Widersprüchlichkeit (nicht nur) dieser Erzählung als Spannungsverhältnis auszuhalten, statt sie wegzuinterpretieren.<sup>25</sup> Kafkas Texte werden gern (so auch dieser bei Vollmer 1998) als Parabeln gelesen. Parabeln aber, darauf hat bereits Theo Elm (1982) hingewiesen, zeichnen sich zwar durch eine Struktur aus, die eine Rezeptionshaltung des So-wie-Lesens provoziert, sind jedoch spätestens in der Moderne eben nicht mehr in eine einsinnige Deutung zu überführen, lassen derartige Versuche immer wieder scheitern und verweisen damit sehr grundsätzlich auf die Grenzen und Aporien des

23 Eine Ausnahme bildet Elm, der in seinen Überlegungen *Zur, Uneigentlichkeit' in Kafkas kleiner Prosa* (1976), mit der Stanzel'schen Begrifflichkeit arbeitend, eine Entwicklung beschreibt, wie die anfängliche „Tendenz der auktorialen Perspektive, aus der heraus der Text berichtet ist“ (Elm 1976: 481), „in den letzten Sätzen als erlebte Rede vom eindeutig personalen Erzählen des Impresario abgelöst ist“ (Elm 1976: 482).

24 Vollmer (1998: 133, Fn. 17) gibt eine bibliographische Aufstellung der bis zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Sekundärliteratur zu der Erzählung. Neuere Verweise finden sich bei Auerochs (2010: 327f.) im *Kafka-Handbuch*.

25 Hartmut Vollmer (1998) geht mit seiner Studie in diese Richtung, insofern es ihm darum geht, „die bislang noch nicht ausreichend behandelten literarisierten (verschlüsselten) Spannungen und Brüche der für Kafka untrennbaren Bindung von Kunst/Literatur und Existenz als zentrales erzählstrukturierendes Thema und wesentliche, Botschaft' des Textes darzustellen“ (Vollmer 1998: 134), den er (laut Titel) als „Parabel künstlerischer Grenzerfahrungen“ deutet und dabei zu dem nicht vereindeutigenden Schluss kommt: „Die Existenzfrage des Künstlers bleibt am Ende – analog der ungelösten Lebensproblematik Franz Kafkas – unbeantwortet, sie bleibt buchstäblich, in der (artistischen) Schwebel.“ (Vollmer 1998: 141f.) Eckart Goebel (2006), der den von einem plötzlichen Gefühl des Ungenügens befallenen Trapezkünstler mit dem Jüngling aus Kleists Marionettentheater-Aufsatz vergleicht, der daran scheitert, die unwillkürlich eingenommene Pose des Dornausziehers ein weiteres und diesmal bewusstes Mal vor den Augen seines Lehrers einzunehmen, kommt zu folgendem, Ambivalenzen betonenden Schluss: „Es gelingt Kafka dergestalt, eine doppelte Bewegung zu realisieren, die seinen Trapezkünstler nicht wie Kleists Nachahmer in die Verzweigung stürzt, sondern – vorerst – in den Schlaf geleitet: Die Flucht vor der Normalität führt in die gefährliche Höhe artistischer Kunst, die, über die Krise hinaus, den Überblick über die Welt unten als Ertrag schenkt. Die Distanz zum Publikum, das der Impresario und die Direktoren kontrollieren, ist ebenso gewahrt, wie die Distanzierung von der Kunst um der Kunst willen eingeleitet ist.“ (Goebel 2006: 163)

Denkens, nicht aber auf einen von ihnen abzuleitenden Lehrsatz.<sup>26</sup> Sie verbleiben in jener Rätselhaftigkeit, die auch Goebel (2006) am „Ersten Leid“ unterstrichen hat, und markieren insofern eher ein Problem als dass sie es einer Lösung zuführen würden. In diesem, und nur in diesem Sinne kann die Figur des schwebenden und dabei beständig um sein Gleichgewicht zu ringen habenden Artisten, der uns bei Weiner und Kafka vorgeführt wird, dann doch eine exemplarische sein – als Denkfigur.

Noch einmal anders gesagt: Kafkas Trapezkünstler wie auch Weiners Gleichgewichtskünstler verweisen zwar offenbar auf die Möglichkeiten und Grenzen von Künstlertum allgemein. Beispielhaft oder eben parabelhaft werden an ihnen Aspekte der Situation des Künstlers in der Welt durchgespielt wie: das Streben nach Vollkommenheit in der Kunst, die Isolation des Künstlers von seiner Umwelt, von den Niederungen der Realität (bei Kafka noch deutlicher als bei Weiner mittels einer oben-unten-Semantik gestaltet), Verständigungsschwierigkeiten des durch seine Außergewöhnlichkeit zum Außenseiter werdenden Künstlers mit seinem Publikum (bei Weiner) bzw. mit dem Vermittler seiner Künste (bei Kafka), womit in beiden Erzählungen auch die ökonomische Abhängigkeit und Prekarität des Künstler-Seins angesprochen ist, schließlich aus all dem sich ergebende zwiespältige Gefühle von Schuld und Überheblichkeit (bei Weiner) oder von Leid (bei Kafka). Dennoch sind diese Erzählungen nicht poetologische Gleichnisse, nicht exemplarischer Ausdruck einer Vorstellung von idealem Künstlertum, sondern zunächst und vor allem nicht mehr und nicht weniger als selber das, was ihre Protagonisten jeden Abend unter der Kuppel des Zirkuszelt vollführen: Performanz, die sich im Falle der Wortkunst als ein verdichtetes Schreiben im Vollzug zeigt, das seine eigenen Aporien immer wieder nur vorführen, nicht aber sie lösen kann und in diesem Sinne in der Schwebelage bleibt.

## LITERATUR

- Auerochs, Bernd (2010): Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten. – In: Engel, Manfred/Ders. (Hgg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 318–329.
- Bauer-Wabnegg, Walter (1986): *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen: Palm & Enke.
- Binder, Hartmut (2000): *Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren: Prager Kaffeehäuser und Vergnügungstätten in historischen Bilddokumenten*. Prag/Furth im Wald: Vitalis.

<sup>26</sup> Das modern Parabolische an Kafkas Prosa im Unterschied zur aufklärerischen Parabel-Dichtung hat Elm (1982: 190–205) am *Prozeß* expliziert: „Kafkas *Prozeß*, dem der Leser gegenübersteht wie Josef K. der Parabel vom Mann vom Lande, führt – nachdrücklicher noch als die kurzen Erzählungen – nicht mehr auf ein selbstverständlich faßbares Allgemeines jenseits des Textes zu, wie es die traditionell-aufklärerische Parabel intendiert. Vielmehr wird das hermeneutische Bewußtsein des Lesers selbst zum Gegenstand der allgemeinen Lehre. Diese verlangt die kritische Infragestellung des eigenen, allein auf absolute, systematisch gültige Wahrheiten fixierten Erkenntnisinteresses, dem sich die Unangreifbarkeit des Gerichts bzw. die Sinnfreiheit des Romans widersetzen. Kafkas Roman entwickelt als moderne Parabel den didaktischen Impetus, der der aufklärerischen Parabel des 18. Jahrhunderts inne war. Allerdings ist das lehrhaft Allgemeine nun kein texttranszendentes, auch ohne den Text verfügbares Diktum, sondern ergibt sich erst im hermeneutischen Vorgang, in der Auseinandersetzung mit dem Text.“ (Elm 1982: 203)

- Elm, Theo (1976): Problematisierte Hermeneutik. Zur ‚Uneigentlichkeit‘ in Kafkas kleiner Prosa. – In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50 (1976) 3, 477–510.
- Elm, Theo (1982): *Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte*. München: Fink.
- Fellner, Friederike (2014): *Kafkas Zeichnungen*. Paderborn: Fink.
- Glinski, Sophie von (2004): *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Goebel, Eckart (2006): Epilog zu Kafka. Im Gepäcknetz. – In: Ders., *Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger*. Berlin: Kadmos, 155–163.
- Jirsa, Tomáš (2008): Dialog jako způsob existence v díle Richarda Weinera [Dialog als Existenzweise in Richard Weiners Werk]. – In: *Česká literatura* 2008, 1, 73–100.
- Kafka, Franz (2001): *Oxforder Quartheft 1/2*. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte). Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld.
- KKAD (1994) = Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann (= Schriften, Tagebücher, Briefe Kritische Ausgabe). Frankfurt/Main: Fischer.
- KKAT (1990) = Franz Kafka: *Tagebücher*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe Kritische Ausgabe). Frankfurt/Main: Fischer.
- Küpper, Achim (2019): Der Zirkus als interkulturelles und poetologisches Modell bei Kafka. Von akrobatischen Schreibübungen, einer Artistik in der Schwebel und sechs Variationen über die ‚Erziehung‘. – In: Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau, 303–319.
- Málek, Petr (2008): *Melancholie moderny. Alegorie – vypravěč – smrt* [Melancholie der Moderne. Allegorie – Erzähler – Tod]. Praha: Dauphin.
- Mourková, Jarmila (1996): *Expresionistické prózy Richarda Weinera* [Die expressionistische Prosa R. W.]. – In: Weiner, Richard, *Spisy 1* [Werke] (= *Netečný divák a jiné prózy. Litice. Škleb* [Der unberührte Zuschauer und andere Prosa]). Praha: Torst, 453–471.
- Neumann, Gerhard (2009): *Überschreitung und Überzeichnung*. – In: Bach, Friedrich Teja/Pichler, Wolfram (Hgg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink, 161–186.
- Nezval, Vítězslav (2004 [1924]): *Pantomima* [Pantomime]. Reprint. Praha: Akropolis.
- Nezval, Vítězslav (2011): *Akrobat*. – In: Ders., *Básně*, Bd. 1 [Gedichte] (= *Most, Pantomima, Rozdělená, Židovský hřbitov, Básně noci, Signál času, Pět prstů* [Die Brücke, Pantomime, Geteilt, Jüdischer Friedhof, Gedichte der Nacht, Signal der Zeit, Fünf Finger]), hrsg. von Milan Blahynka. Brno: Host, 299–316.
- Schmid, Wolf (2007): *Erzähltextanalyse*. – In: Anz, Thomas (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Band 2 (*Methoden und Theorien*). Stuttgart, /Weimar: Metzler, 98–120.
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Seifert, Jaroslav (1985): *Auf den Wellen von TSF. Gedichte*. Hrsg. von Eva H. Plattner und Peter Weibel. Nachdichtungen von Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Jan Faktor, Gerhard Rühm, Peter Weibel. Wien: Hora.
- Seifert, Jaroslav (1992 [1925]): *Na vlnách TSF*. Faksimile prvního vydání [Auf den Wellen von TSF. Faksimile der Erstausgabe]. Praha: Československý spisovatel.
- Teige, Karel (1966): *Poetismus*. – In: Ders., *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let* [Ausgewählte Werke I. Die Welt des Baus und des Gedichts. Studien aus den 1920er Jahren]. Praha: Československý spisovatel, 121–128.
- Teige, Karel (1968): *Poetismus*. – In: Ders., *Liquidierung der ›Kunst‹. Analysen, Manifeste*. Aus dem Tschechischen und mit einem Nachwort versehen von P. Kruntorad. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 44–54.
- Teige, Karel (2004 [1928]): *Svět, který se směje* [Die lachende Welt]. Reprint. Praha: Akropolis.

- Vančura, Vladislav (1971): *Ein launischer Sommer*. Übersetzt von Gustav Just. Berlin: Rütten & Loening.
- Vančura, Vladislav (1993 [1926]): *Rozmarné léto* [Ein launischer Sommer]. Olomouc: Votobia.
- Vollmer, Hartmut (1998): Die Verzweiflung des Artisten. Franz Kafkas Erzählung *Erstes Leid* – eine Parabel künstlerischer Grenzerfahrung. – In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72, 126–146.
- Wegmann, Thomas (2010): Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste. – In: *Zeitschrift für Germanistik*, XX N. F. (2010) 3, 56–582.
- Weiner Richard (1968): Gleichgewicht. – In: Ders., *Der leere Stuhl und andere Prosa*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Hans Peter Künzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 79–95.
- Weiner, Richard (1991): *Der Bader. Eine Poetik*. Aus dem Čechischen von Peter Urban. Berlin: Friede-nauer Presse.
- Weiner, Richard (1992): Gleichgewicht (Deutsch von Karl-Heinz Jähn). – In: Ders., *Der gleichgültige Zuschauer. Erzählungen*. Mit einem Nachwort hrsg. v. Wolfgang Spitzbardt. Leipzig: Reclam, 22–35.
- Weiner, Richard (1996): *Spisy 1* [Werke] (= *Netečný divák a jiné prózy. Litice. Škleb* [Der unberührte Zuschauer und andere Prosa]). Praha: Torst.
- Weiner, Richard (1998): *Lazebník* [Der Bader]. – In: Ders., *Spisy 3* (= *Lazebník. Hra doopravdy* [Der Bader. Spiel im Ernst]). Praha: Torst, 7–100.
- Widera, Steffi (2001): *Richard Weiner. Identität und Polarität im Prosafrühwerk*. München: Sagner.