

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.16>

Sławomir Leśniak

Universität Gdańsk, Philologische Fakultät /
Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny

<https://orcid.org/0000-0003-0260-4548>

„Aus der Mitte seiner Bildwelt“. Zwischen mimetischer und simulativer Darstellungsweise bei Franz Kafka

Die Arbeit stellt einen Versuch dar, das fotografische Bild und die Körpermetapher in der Prosa Franz Kafkas als simulative und mimetische Darstellungsregister auszuweisen, die vom Leser zweierlei Empfangsarten verlangen: den Nach-Vollzug des darin inszenierten Phantomisierungs- und Verkörperungsvorgangs. Die Werke Kafkas, so die These der Arbeit, exemplifizieren damit auf eminente Weise die Vieldeutigkeit und Komplexität von Mimesis und Simulation, die auch den poetologischen Theorien von Erich Auerbach und Wolfgang Iser zugrunde liegt. Bei unterschiedlichen Voraussetzungen weisen die Positionen Auerbachs und Isers einen gemeinsamen Wesenspunkt auf, der ihrem dynamischen und prozessualen Charakter entspricht: den kreativen „Blick des Lesenden“. So treffen die poetologische Reflexion und die dichterische Darstellung bei Kafka zusammen.

Schlüsselwörter: Mimesis, Simulation, Inszenierung, das fotografische Bild, Körper, Franz Kafka

„From the centre of his world of image” – Between simulative and mimetic presentation in the works by Franz Kafka. This paper is an attempt at presenting the photographic image and the metaphor of the body in Franz Kafka’s prose as two registers of presentation: a simulative and a mimetic one, which require a twofold manner of reception from the reader: co-performance as the phantomization and embodiment. The works by Kafka in a splendid way constitute a poetic presentation of the concepts of simulation and mimesis, the ambiguity and complexity of which are shown in the theories of Erich Auerbach and Wolfgang Iser. Despite discordant premises, these theories contain one common point, which matches their processual and dynamic character: the “reader’s creative sight”. Poetological reflection thus meets Kafka’s poetic presentation.

Keywords: mimesis, simulation, staging, photographic image, body, Franz Kafka

Franz Kafka, so Walter Benjamin, verfüge über eine seltene Kraft, sich Gleichnisse zu schaffen. Gleichwohl, wie er hinzufügt, „erschöpft er sich in dem, was deutbar ist, niemals, hat vielmehr alle erdenklichen Vorkehrungen gegen die Auslegung seiner Texte getroffen“ (Benjamin 1991: 422). Benjamin, der dies ein Jahrzehnt nach dem Tod des Dichters geschrieben hatte,

stelle damit die nach wie vor weit verbreitete Interpretationstendenz in Frage, die Prosa Kafkas vornehmlich auf ihren Gedankengehalt hin zu behandeln.¹ Diese Vorgehensweise, die der breit gefassten Wahrheit in Kafkas Werken verpflichtet war, zehrte auch von der Autorität Max Brods, der in seiner Kafka-Biographie konstatierte, dass der Dichter als Prophet und eine einzigartige Persönlichkeit unserer Zeit eine Botschaft zu vermitteln habe. Die Verfahrensweise Brods, den Büchern Kafkas existenzielle oder religionsphilosophische Schemata unterzuschieben, kritisiert Benjamin als

eine ganz eigentümliche Umgehung, beinahe [...] Abfertigung der Welt von Kafka. Gewiß widerlegen läßt sich die Behauptung wohl nicht, Kafka habe in seinem Roman 'Das Schloß' die obere Macht und den Bereich der Gnade, in dem 'Prozeß' die untere, das Gericht, und in dem letzten großen Werke 'Amerika' das irdische Leben – dies alles im theologischen Sinn verstanden – darstellen wollen. Nur daß solche Methode sehr viel weniger ergibt als die gewiß viel schwierigere einer Deutung des Dichters aus der Mitte seiner Bildwelt. (Benjamin 1991: 677–678)

Was mich nun interessiert, ist das mimetische und simulative Moment in der Prosa Kafkas, die sich dafür eignet, die notorische Vieldeutigkeit von Simulation und Mimesis aufzuzeigen, die nicht als Begriffe philosophisch-ästhetischer Reflexion, sondern als literarische Darstellungsweisen „sich auffällig wenig um die prekäre Beziehung zwischen dem Text und seiner Wirklichkeit kümmern“ (Neumann 1998: 12). Die poetologische Perspektive, in der es weniger um Wahrheit, ästhetische Erfahrung oder Realitätsgehalt geht, als vielmehr um literarische Strukturen und Darstellungsformen, läßt sich, wie zu zeigen sein wird, an den Theorien von zwei deutschen Forschern: Erich Auerbach und Wolfgang Iser ausweisen. Davon ausgehend wird Kafkas mimetische und simulative Darstellungsweise am fotografischen Bild und an der Körpermetapher exemplifiziert.²

Es seien zunächst die Grenzpunkte der folgenden Analysen abgesteckt. Als Erstes ist zu bemerken, dass es hier nicht um eine weitläufige Rekonstruktion der Theorien von Auerbach und Iser geht, sondern um ihre Fokussierung an den Stellen, wo ihre scharfe

¹ Hartmut Binder, auf dessen Kommentar ich mich hier beschränken möchte, zeigt dies für die neuere Kafka-Forschung nur am Beispiel der *Verwandlung*: „Während manche Interpreten lediglich die Vorstellbarkeit und Konkretheit des Insekts bezweifeln, bestreiten andere, daß die von Kafka geschilderten Vorgänge als wirkliche Vorkommnisse zu betrachten seien. Das klassische Beispiel einer solchen Auffassung stellt die Position Friedrich Beißners dar, der Kafkas Thematik auf die Grenzen des empirisch Faßbaren einschränken will. Beißner erklärt die Verwandlung Gregors für die Wahnidee eines erkrankten Gehirns [...]. Wie Beißner versteht Frank Möbus die Verwandlung als binnenfiktive Realität, als Wahnvorstellung eines Zwangsneurotikers, die nur in dessen Fantasie bestehe... Ähnlich wie Beißner und Möbus verfährt Ingeborg Henel, die im Handlungsgang der Erzählung allein das Als-Ob einer psychischen Veranstaltung zu sehen bereit ist“ (Binder 2004: 483). Eine deutliche Zäsur in der Kafka-Forschung markiert das Buch von Hartmut Binder mit dem symptomatischen Titel: *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen* (1976), in dem der Autor detaillierte und ausgedehnte Analysen zu Formfragen bei Kafka liefert.

² Hartmut Binder bezeichnet sie so: „Sie erlaubt nicht, das Dargestellte dem Leser kommentierend zu vermitteln, [es ist] der Verzicht auf dem Leser einsichtige, weil aus der allgemeinen Lebenserfahrung bekannte Handlungsmuster, sowie auf herkömmliche Denk- und Gefühlsakte und deren begründende Verknüpfung, [der] es doch eine von der Erfahrung unabhängige Kunstwelt [nahelegt], die nach eigenen Gesetzen regiert wird und nur auf sich selbst verweist“ (Binder 1966:120).

Gegensätzlichkeit etwas nachlässt.³ Es ist hier auch nicht der Ort, die rhetorische und poetologische Begriffstradition von Simulation und Mimesis aufzurollen.⁴ Mit Blick auf die hier entwickelte Perspektive ist gleichwohl festzuhalten, dass bereits die Dichterkritik im 10. Buch von Platons *Politeia* nahelegt, dass die Mimesis allein schon als bloße Nachahmung auf so etwas wie Simulation abziele. So stellt der Dichter nach Platon keineswegs Wahres dar, sondern lediglich Nachahmungen von Gegenständen, die ihrerseits nur Nachahmungen von Ideen seien (Platon 1987: 316–318). Aristoteles hat die Platonischen Vorbehalte gegenüber der dichterischen Mimesis bekanntlich entkräftet – und dies ist die zweite Bemerkung, die hier von Belang ist – indem er im 4. Kapitel seiner *Poetik* die Dichtkunst auf das den Menschen angeborene Nachahmen und auf seine Freude an Nachahmungen und damit auf ihren szenisch-theatralischen Ursprung zurückführte (Aristoteles 1982: 10).

Figur und Inszenierung im „Blick des Lesenden“ (Erich Auerbach und Wolfgang Iser)

Es ist bezeichnend für die figurale Auslegungsperspektive, die Erich Auerbach in seinem Werk *Mimesis* entwirft, dass sie zugleich die grundlegende Schwierigkeit der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik impliziert, den Mimesis-Begriff (und auch andere Kultur- oder Kunstphänomene), der im Laufe seiner historischen Rezeption vielfältigen Modifikationen unterlegen ist, als einen beweglichen und dynamischen aufzufassen. In den Beschreibungen Auerbachs tritt dieses Problem besonders dann zutage, wenn er die Mimesis auf den modernen Roman bezieht, dessen vieldeutige und überindividuelle Symbolik sich nicht ohne weiteres dem Zugriff seines figuralen Denkens fügt, dem ein zweigliedriges Schema⁵ zugrunde liegt.

³ Das richtet sich gegen die Auffassung von Michał Paweł Markowski, der beide Mimesis-Entwürfe im Register der Entgegensetzung analysiert: „Auerbach nie zakłada przy tym, by reprezentacji można było przypisać aktywną rolę w konstruowaniu rzeczywistości, by teksty mogły pełnić rolę nie tylko odtwórczą, ale też twórczą. Nie uważa więc, by teksty literackie mogły poza konstytuującą funkcją orzekania o rzeczywistości odgrywać również rolę performatywną: wpływania na nią, a także przekształcania. Ten drugi aspekt reprezentacji uwypukli dopiero po latach inny badacz niemiecki, Wolfgang Iser, dla którego reprezentacja literacka [...] przypomina raczej *actio* niż *descriptio*” [„Auerbach setzt dabei nicht voraus, dass man der Repräsentation eine aktive Rolle bei der Konstruktion der Wirklichkeit zuschreiben könnte, dass Texte nicht nur eine reproduktive, sondern auch produktive Rolle spielen. Er glaubt also nicht, dass literarische Texte außer der konstitutiven Bestimmungsfunktion im Hinblick auf die Wirklichkeit auch eine performative Rolle spielen: sie beeinflussen und umgestalten. Der zweite Aspekt der Repräsentation hebt erst nach Jahren ein anderer deutscher Forscher, Wolfgang Iser hervor, der die Repräsentation [...] eher als *actio* denn als *descriptio* begreift”] (Markowski 2006: 288–289) [übers. von S. L.].

⁴ Deshalb sehe ich hier z. B. ab von Jean Baudrillards Arbeit *Simulacres et Simulation*, die für die kulturkritische Reflexion über den Simulationsbegriff relevant ist. Ich verweise an dieser Stelle auf den Text von Hendrik Birus, der eine kurze Begriffsgeschichte von Simulation und Mimesis mit Blick auf ihre literaturwissenschaftliche Anwendung entwirft (Birus 1998: 94–97).

⁵ Auerbach beschreibt seine zweigliedrige figurale Methode so: „Diese Art der Deutung bringt, wie man leicht einsieht, ein ganz neues und fremdes Element in die antike Geschichtsbetrachtung. Wenn zum Beispiel ein Vorgang wie das Opfer Isaacs interpretiert wird als Präfiguration des Opfers Christi, so daß also in dem ersteren das letztere gleichsam angekündigt und versprochen wird, und das letztere das erstere ‘erfüllt’ – figuram

Damit mag auch die essayistisch anmutende Abneigung Auerbachs zusammenhängen, den Realismus-Begriff definitorisch zu bestimmen:

Erwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen. (Auerbach 1959: 509)

Die Methode Auerbachs wird erst dann recht eigentlich zu einem hermeneutischen Problem, wenn er – und diese signifikante Unzulänglichkeit seines Denkens per figuram ist auch hier von besonderem Interesse – die modernen Romane von Virginia Woolf und Marcel Proust behandelt und dabei kaum die Werke von Franz Kafka wahrnimmt.⁶ In seinem Vorwort zu der polnischen Ausgabe der *Mimesis* wendet dies Zbigniew Żabicki positiv:

Rzecz charakterystyczna, iż właśnie w tym ostatnim rozdziale książki zabrakło jakichkolwiek analiz ‘kontrastowych’, które pojawiały się nieraz w esejach dotyczących epok wcześniejszych. Mówiąc zaś wyraźniej – zabrakło tu analizy pisarstwa Franza Kafki, którego przykład wręcz się narzucał i które to pisarstwo niejednokrotnie dostarczało – i dostarcza nadal – żywotnych inspiracji dla rozwoju współczesnej prozy realistycznej. Tymczasem nazwisko Kafki pojawia się w tekście *Mimesis* zaledwie jeden raz, z okazji... omówienia *Metamorfoz* Apulejusza! A przecież to właśnie twórczość Kafki najdoskonalej mogłaby posłużyć jako argumentacja tezy, iż wiek XX uniwersalizuje obraz człowieka; tworzy ‘symboliczną syntezę *everymana*’. (Żabicki 2004: 24)⁷

Mit der Absenz Kafkas in Auerbachs *Mimesis* geht auch der Mangel einher, den seine Beschreibungen an Kategorien wie Parabel, Grotteske oder Allegorie aufweisen. Gewissermaßen entgegen dem Sachverhalt begreift Auerbach seine figurale Verfahrensweise als eine quasi-literarische – als Ausdruck der Gewichtsverschiebung und der Verlagerung des Vertrauens von großen äußeren Wendepunkten und Schicksalsschlägen zu unscheinbarsten und alltäglichen Vorgängen, die er auch der Vorgehensweise der modernen Schriftsteller zuschreibt:

Man kann dies Vorgehen moderner Schriftsteller mit dem einiger moderner Philologen vergleichen, welche meinen, es lasse sich aus der Interpretation weniger Stellen aus Hamlet, Phèdre oder Faust mehr und Entscheidenderes über Shakespeare, Racine und Goethe und über Epochen gewinnen als aus

implere ist der Ausdruck dafür –, so wird ein Zusammenhang zwischen zwei Ereignissen hergestellt, die weder zeitlich noch kausal verbunden sind – ein Zusammenhang, der auf vernünftige Weise in dem horizontalen Ablauf, wenn man dies Wort für eine zeitliche Ausdehnung gestattet, gar nicht herzustellen ist. Herzustellen ist er lediglich, indem man beide Ereignisse vertikal mit der göttlichen Vorsehung verbindet, die allein auf diese Art Geschichte planen und allein den Schlüssel zu ihrem Verständnis liefern kann” (Auerbach 1959: 75).

⁶ Ich sehe von anderen paradigmatischen Autoren der deutschsprachigen Moderne ab wie Rilke oder Th. Mann, die Auerbach ganz außer Acht lässt oder nur episodisch behandelt.

⁷ „Charakteristischerweise hat es gerade im letzten Kapitel des Buches an jeglichen ‚Kontrastanalysen‘ gefehlt, die zuweilen in den Essays aufgetaucht sind, die die früheren Epochen betrafen. Um es auf den Punkt zu bringen – es fehlte hier an Analysen der Werke von Franz Kafka, dessen Beispiel sich geradezu aufgedrängt hat und dessen Prosa immer wieder vitale Inspirationen für die Entwicklung der modernen realistischen Prosa lieferte und immer wieder noch liefert. Währenddessen ist der Name Kafkas im Text *Mimesis* nur einmal erschienen, im Zusammenhang mit der Behandlung der *Metamorphosen* von Apuleius! Und doch sind es gerade die Werke Kafkas, die am besten als Thesenbeweis dafür dienen könnten, dass das XX. Jahrhundert den Menschen universal auffasst und eine ‚symbolische Synthese des *everyman*‘ schafft”. (Żabicki 2004: 24) [übers. von S. L.].

Vorlesungen, die systematisch und chronologisch ihr Leben und ihre Werke behandeln; ja man kann die vorliegende Untersuchung selbst als Beispiel anführen. (Auerbach 1959: 509)

Dass seine quasi-literarische Vorgehensweise sich an der modernen Literatur zu messen sucht, die seismografisch gerade den Ich- und Weltzerfall in der Moderne registriert, steht in offenbarem Kontrast zu der ontologischen Vorgängigkeit der Wirklichkeit vor ihrer literarischen Darstellung, die sie voraussetzt. Auf das Sich-Übereinanderschoben zweier Ordnungen bei Auerbach: der literarischen und ontologischen und den Widerspruch, der damit seiner Theorie anhaftet, weist Michał Paweł Markowski hin:

To nakładanie się obu porządków – życia i interpretacji – tłumaczy, dlaczego Auerbach może w tym samym akapicie wyrzekać się ‚z góry powziętego planu‘ i odrzucać metodę indukcyjną, definiować filologię jako sztukę uważnego patrzenia, nie bacząc na rolę miejsca, z którego się patrzy, i chronić w sobie ‚energję rzeczywistości‘.⁸

Als hilfreich erweist sich dabei der Versuch von Żabicki, Auerbachs zweigliedriges *per-figuram*-Denken zu einem mehrgliedrigen zu erweitern und damit dessen modernes Interpretationspotential hervorzuheben:

Otóż niewątpliwie wiek dwudziesty przywrócił walor poznawczy i godność myślenia *per figuram*, rzecz prosta, nie w tym sensie, by wydarzenia ziemskie miały być prefiguracją porządku wieczystego, ale w tym znaczeniu, że literatura nowoczesna wykrywa poprzez symbol bądź też poprzez odległe skojarzenia pewne strukturalne pokrewieństwa i analogie różnych modelowych sytuacji ludzkich; czymże innym jest parabola, tak charakterystyczna dla prozy Kafki i w ogóle dla nowoczesnej prozy europejskiej, jeśli nie [takim] postępowaniem artystycznym. (Żabicki 2004: 25)⁹

Diese Äußerung Żabickis entspricht der hier vertretenen Perspektive insofern, als auch dieser ein komplexer Mimesis-Begriff zugrunde liegt. Sie gewinnt jedoch vor allem dann an Evidenz, wenn neben Auerbachs quasi-literarischer Begriffsbildung die Rolle des Lesers mit in den Blick genommen wird. Auerbach belässt seinen Mimesis-Begriff im Spannungsverhältnis zwischen der Plastizität seiner Auslegungsperspektive (die quasi-literarische Vorgehensweise), in der das Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur Unbestimmtheitsstellen aufweist und „in der Intimität der Vorstellungskraft der Lesenden“ (Engelmeier 2018: 118) mit figuriert wird, und seinem metaphysisch grundierten Standpunkt, der eine direkte Anschauungsmöglichkeit der Wirklichkeit zulässt. Auf die kreative Rolle des Lesenden,

⁸ „Dieses Sich-Überlagern von zwei Ordnungen – der des Lebens und der der Interpretation – erklärt, warum Auerbach in demselben Absatz sich dem ‚im Voraus entworfenen Plan‘ verweigern kann, um zugleich die induktive Methode zu verwerfen und die Philologie als Kunst des aufmerksamen Schauens zu definieren. Und dies tut er unter völliger Absehung von der Rolle des Ortes, von dem aus er schaut und die Energie der Wirklichkeit beschützt“ (Markowski 2004: XII) [übers. von S. L.].

⁹ „Nun hat das 20. Jahrhundert unzweifelhaft den Erkenntniswert und die Würde des *per-figuram*-Denkens wieder gewonnen, freilich nicht dergestalt, dass die Weltereignisse Präfigurationen einer ewigen Ordnung sein sollten, sondern so, dass die moderne Literatur über das Symbol oder aber über entfernte Assoziationen gewisse strukturelle Verwandtschaften und Analogien verschiedener modellhafter Lebenslagen entdecken würde. Was wäre denn sonst eine Parabel, die für die Prosa Kafkas so kennzeichnend ist und überhaupt für die moderne europäische Prosa, wenn nicht solch ein künstlerisches Vorgehen“ [übers. von S. L.].

der den Darstellungsvorgang im literarischen Text mit vollzieht, wird im Folgenden noch zurückzukommen sein.

Die poetologische Position Wolfgang Isters gilt hier, wie oben angedeutet, als Pendant zu der Auerbachs. Seine Mimesis- und Simulationstheorie stellt einen Versuch dar, die Mimesis über die literarische Inszenierung mit dem Begriff der Simulation zu verbinden. Damit gelingt es ihm, der unseligen Alternative von unkontrollierter Metaphorisierung¹⁰ und kaum operativem Szientismus¹¹ zu entgehen, der allenfalls eine punktuelle und allgemeine Anwendung des Simulationsbegriffs auf Literatur ermöglicht. Wie Iser den Mimesis-Begriff an seinen szenischen Ursprung zurückbindet und ihn damit mit dem der Simulation in Beziehung setzt, lässt sich aus den Worten erschließen:

Wenn dieser Konstruktcharakter des Simulacrum nicht zur Willkürlichkeit ausartet, so deshalb, weil Inszenierung der Infrastruktur von Darstellung – dem Spiel – entspringt. Dieses reguliert den Erfindungsbedarf der Simulacra, die – weil erfunden – wieder preisgegeben werden können, wenngleich gerade dadurch die obsolet gewordenen Szenarien sich als Negativität den folgenden aufprägen und damit eine Spur von Geschichten in die wechselnden Inszenierungsnotwendigkeiten hineinragen. (Iser 1991: 511)

Zwei Punkte sind hier hervorzuheben: Der erste betrifft das performative Moment der Literatur, das Iser zufolge den literarischen Simulationsbegriff von dem szientistischen (z. B. in der Computerwissenschaft oder der ‘Künstliche Intelligenz-Forschung’) abgrenzt und als Inszenierung und Spiel setzt. Der zweite betrifft das literarische Spiel, das laut Iser das unendliche Möglichkeitspotenzial der Simulationsszenarien dahingehend zu regulieren vermag, dass diese in einem literarischen Werk durch eine narrative Spur (‘[...] eine Spur von Geschichten’) als Variationsform eines mimetischen Geschehens erscheinen. Durch das performative Verständnis von literarischen Darstellungsweisen versucht Iser, den modernen Mimesis-Theorien¹² Rechnung zu tragen, indem er zugleich die Einzigartigkeit der literarischen Spielpräsenz statuiert und so die Differenz¹³ operativ macht:

Das Spiel ist die einzige Präsenz, die sich selbst entspringt, weshalb es auch verlischt, wenn es zu Ende gespielt wird. Das Spiel macht die Differenz insofern operativ, als der Versuch, diese zu überspielen,

¹⁰ Deutliche Symptome einer solchen sind in der metaphorischen Adaptation des kybernetischen Simulationsbegriffs durch Jean Baudrillard in *Simulacres et Simulation* zu beobachten.

¹¹ So geht z. B. Bernhard J. Dotzler in seinen Analysen von Thomas Manns *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* von der Begriffsunterscheidung zwischen Architektur und Implementierung aus, die aus der Technik der Simulationsspiele stammt. „Letztere bestimmt die realen Datenflüsse und Schaltstellen. Die Architektur dagegen beschreibt allein das funktionelle Erscheinungsbild oder, heißt das, In- und Output einer im übrigen black box bleibenden Maschine“ (Dotzler 1991: 26).

¹² Es geht hier vor allem um die Theorien, in denen vom Ende der Repräsentation die Rede ist. Zu verweisen ist vor allem auf Jacques Derridas *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1972, 351–379 und Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1971, 269–306.

¹³ Damit tut sich ein unaufhebbarer Riss auf zwischen Bedeutung und dichterischer Sprache. Derrida sagt das so: „Die Kommunikation in der Literatur ist kein bloßes Abrufen von Bedeutungen durch den Schriftsteller, die einem *apriori* des menschlichen Geistes angehören würden: sie ruft sie dort vielmehr durch ein Hinreißen oder durch eine Art abgelenkter Aktion hervor. Der Schriftsteller ist selbst einem neuen Idiom gleich, das sich herausbildet ... ‚Meine Worte überraschen mich selbst, und lehren mich mein Denken, sagte er irgendwo‘“ (Derrida 1976: 22–23).

zu deren Austragung kommt [...]. Spiel wird zum Modus eines Entdeckens, verändert sich aber seinerseits durch das, was es in Bewegung gebracht hat. (Iser 1991: 501)

Und an dieser Stelle komme ich noch einmal auf die zuvor angesprochene Rolle des Lesers zurück und ziehe dabei die Äußerung von Markowski heran:

Pozór estetyczny, pisze Iser, pokazuje, iż 'to, co niedostępne daje się uchwycić jedynie poprzez inscenizację [*by being staged*]', a więc reprezentację, spektakl, którego odegraniem musi się zająć także odbiorca, by inscenizacja miała jakikolwiek sens (Markowski 2006: 289).¹⁴

Markowski's Formulierung – obwohl von ihm nicht so intendiert – eröffnet eine Perspektive, in der bei unterschiedlichen Voraussetzungen in den mimetischen Theorien Auerbachs und Iser's ein gemeinsamer Wesenszug sichtbar wird – der kreative Charakter des „Als-ob“ einer mimetischen und simulativen Darstellungsweise.¹⁵ Denn auch bei Auerbach, dessen quasi-essayistische Schreibweise einen Dialog mit dem Leser begünstigt, wird der Lesende zu einem Miterfinder des Textes. Wolfram Groddeck sagt dies in seinem anregenden Rhetorik-Buch so: „Man kann ruhig behaupten, daß es *Figuren* und *Tropen* ‚eigentlich‘ gar nicht gibt und daß sie erst in der Lektüre eines Textes ‚erfunden‘ werden, geformt vom Blick der Lesenden“ (Groddeck 1995: 15–16). Der Leser spricht damit das mimetische Verbergen von seiner thematischen und referentiellen Gebundenheit frei und siedelt es, gewissermaßen jenseits jeglicher Diskurse über den Realismus-Begriff, im Text an.¹⁶

Phantomisierung und Verkörperung als Kafkas simulativ-mimetische Darstellungsarten

In den vorangehenden Überlegungen ist das Verhältnis von Simulation und Mimesis als ein komplexes aufgefasst worden, sodass beide Begriffe nicht scharf abgrenzbare Darstellungsweisen anzeigen, sondern sich als Steigerungsformen jener Indirektheit des Wahrheitsbezuges erweisen, die die Dichtung seit der *Poetik* von Aristoteles als solche auszeichnet.¹⁷ Ich versuche

¹⁴ „Der ästhetische Schein, schreibt Iser, zeigt, dass 'das Unzugängliche sich nur über die Inszenierung erfassen lasse [*by being staged*]', also über die Repräsentation, das Schauspiel, mit dessen Ausführung sich auch der Empfänger befassen müsse, damit die Inszenierung irgendeinen Sinn hat“ (Markowski 2006: 289) [übers. von S. L.].

¹⁵ Dabei soll der Unterschied zwischen Simulation und Mimesis, wie ihn bereits die antike Rhetorik aufgefasst hat, nicht außer Acht gelassen werden. Ich beziehe mich hier auf Hendrik Birus, der dies auf den Punkt bringt: „Haben also Simulation und Dissimulation bei unterschiedlichen Vorzeichen die Indirektheit des Wahrheitsbezugs miteinander gemein, so enthält ersteres doch [...] ein zusätzliches Bedeutungsmoment: Während sich das dissimulierende ‚Tun-als-ob-nicht‘ mit einem Verbergen begnügen kann, muß das simulierende ‚Tun-als-ob‘ Symptome fingieren, die charakteristische Züge des vorgespiegelten Sachverhalts imitieren“ (Birus 1998: 95). Die Simulation erweist sich sonach gewissermaßen als ein Verbergen der fiktiven Darstellung zweiten Grades. Sie verbirgt nicht mehr, dass sie das Fiktive fingiert.

¹⁶ Dies lässt Hanna Engelmeier konstatieren, dass „die [von Auerbach] 1938 erstmals entworfene Strategie eines Exils im Text nicht überflüssig geworden [ist]“ (Engelmeier 2018: 118).

¹⁷ Ich nehme hier Bezug auf die bekannte Stelle aus dem 9. Kapitel der *Poetik*, in dem Aristoteles tragische Mimesis der Geschichtsschreibung entgegengesetzt. Die Dichtung, sagt Aristoteles, begnüge sich nicht mit einem

nun, diesen Ansatz auf Kafkas szenisch-bildhafte Darstellungsart anzuwenden.¹⁸ Dabei wende ich mich zunächst ihrem simulativen Register zu und zeige auf, wie dieser am fotografischen Bild in Kafkas Text zutage tritt.¹⁹

Es gehört zu den seltsamen Umständen, denen wir bei Kafka begegnen, dass er die Fotografie, die er als technisches Bildmedium durchweg negativ wahrnimmt,²⁰ in seinen Romanen und Erzählungen immer wieder verwendet. Die Fotografie wurde in Kafkas Prosa zu einem Requisit, das durch sein instabiles Dasein gut dafür geeignet war, die Paradoxie seiner Sprachwelt, dass „wirkliche Realität immer unrealistisch ist“ (Janouch 1981: 103), sichtbar zu machen und dichterisch zu inszenieren. Hier ist auf die Unterscheidung hinzuweisen, die Iser zwischen Mimesis und Simulation getroffen hat. Danach vermag das Simulakrum als Darstellung eines Nicht-Vorhandenen etwas zu leisten, das durch den als literarische Fiktion modellierten Gegenstandsbezug der Mimesis nicht zu erbringen sei. „Das Simulakrum verhehlt nicht mehr, dass alle Gegenständlichkeit Phantomcharakter hat“ (Iser 1998: 676). Wie Kafka auf die „Phantomisierung“ seiner literarischen Figuren insistierte, zeigt eindrucksvoll sein Brief an den Verleger Kurt Wolff vom 25. Oktober 1915, in dem er eine bloße Möglichkeit der Visualisierung von Gregor aus der *Verwandlung* ablehnt:

Sie schrieben letzthin, daß Ottomar Starke ein Titelblatt zur Verwandlung zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen ... Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern aus meiner natürlicherweise besseren Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden. Besteht eine solche Absicht nicht und wird meine Bitte also lächerlich – desto besser. Für die Vermittlung und Bekräftigung meiner Bitte wäre ich Ihnen sehr dankbar. Wenn ich für die Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor

bloßen Mitteilen dessen, „was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles 1982: 29–31).

¹⁸ Denn, wie Elisabeth Lack es treffend bemerkt, „obwohl sich Kafkas Bilder bewegter Körper vor der Kulisse der Sprachkrise formieren [...], sind für ihn im Gegensatz zu den Klagen Hugo von Hofmannsthal über Grenzen und Unzulänglichkeit der Sprache, wie er an Felice schreibt: ‘Hinweise auf die Schwäche der Sprache und Vergleiche zwischen der Begrenztheit der Worte und der Unendlichkeit des Gefühls [...] ganz verfehlt‘“ (Lack 2009: 233).

¹⁹ Gesa Schneider stellt in ihrer Arbeit zur fotografischen Poetik bei Kafka fest, dass wenn das mimetische Verhältnis zur Welt gestört sei, sich die Frage nach Mimikry und Simulation im Verhältnis zum Text und zum Bild stelle. „Fotografien werden eingesetzt, um nicht an Realität zu erinnern, sondern sie zu ‚simulieren‘“ (Schneider 2008: 12). In polemischer Abhebung davon ist die Perspektive, die ich hier an Kafkas Prosa zu entwickeln versuche, darauf angelegt, die Relation von Simulation und Mimesis als ein Kontinuum auszuweisen, in dem die Störung im Verhältnis von Zeichen und Wahrheit bereits der Mimesis eingeschrieben ist und nicht erst durch die Simulation eintritt.

²⁰ Gustav Janouch lässt Kafka sagen: „Die Photographie fesselt den Blick an der Oberfläche. Damit vernebelt sie gewöhnlich das verborgene Wesen, das nur wie ein Licht- und Schattenhauch durch die Züge der Dinge hindurchschimmert. Dem kann man mit den schärfsten Linsen allein nicht beikommen. Man muß sich da schon mit dem Gefühl vortasten. Oder glauben Sie, daß man der abgrundtiefen Wirklichkeit, welcher während all der vorhergehenden Epochen ganze Legionen von Dichtern, Künstlern, Wissenschaftlern und anderen Zaubern voll banger Sehnsucht und Hoffnung gegenüberstanden, daß man dieser immer wieder zurückweichenden Wirklichkeit nun einfach durch das Niederdrücken der Knöpfe einer billigen Apparatur erfolgreich beikommen kann?“ (Janouch 1981: 162).

der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht. (Kafka 1958: 135–136)

Daraus erhellt aber auch das simulative Moment in Kafkas Prosa, das, durch das fotografische Bild provoziert, gerade den Phantomisierungsvorgang aktiviert. Dieser impliziert folgende Sequenz der Figurenbewegung: Sie wird auf der Fotografie, die im Text auftaucht, angehalten und eingefangen, was wiederum eine quasi-außerfotografische Figurenbewegung inszenieren lässt, die gleichwohl stets als vorgetäuscht erscheint. Am fotografischen Stillstand, mit dem der „unendliche Aufschub“²¹ der scheinbar sich bewegenden Gestalten einhergeht, wird die Paradoxie dieses Bildes sichtbar, dessen Präzision der Darstellung zugleich, wie Adorno sagt, „wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen hatte“ (Adorno 1977: 258). Ich finde im Roman *Der Prozeß* eine Szene, die einen Dialog zwischen Josef K. und dem Aufseher darstellt. Eine Fotografie, die dabei auftaucht, bildet hier gewissermaßen einen produktiven „Stachel“, an dem sich die Unsicherheit der Figuren über Wirkliches und Unwirkliches, Wahres und Falsches entzündet.

„Da Sie auf alle Worte aufpassen, füge ich hinzu: ich zwinge Sie nicht in die Bank zu gehen, ich hatte nur angenommen, daß Sie es wollen. Und um Ihnen das zu erleichtern und Ihre Ankunft in der Bank möglichst unauffällig zu machen, habe ich diese drei Herren Ihre Kollegen hier zu Ihrer Verfügung gehalten.“ „Wie?“ rief K. und staunte die drei an. Diese so uncharakteristischen blutarmen jungen Leute, die er immer noch nur als Gruppe bei den Photographien in der Erinnerung hatte, waren tatsächlich Beamte aus seiner Bank, nicht Kollegen, das war zu viel gesagt und bewies eine Lücke in der Allwissenheit des Aufsehers, aber untergeordnete Beamte aus der Bank waren es allerdings. (Kafka 1909: 26–27)

Die Fotografie wird dabei wie aus dem Nichts in den Gang der Szene eingesprengt. Die narrativ hintergrundlose Erinnerung, die durch sie aktiviert wird, erscheint als eine präzise Abbildung der gewesenen Wirklichkeit („[...] waren tatsächlich Beamte aus einer Bank, nicht Kollegen, [...]“), die es scheinbar vermag, einen Spalt im geschlossenen Machtbereich des Gerichts („die Allwissenheit des Aufsehers“) zu finden. Unversehens kommt es aber bei Josef K. zu einer völligen Destabilisierung der Realitätswahrnehmung. Denn die Fotografie, so präzise sie auch gewesen sein mag, vermag es nicht, den Status der Figuren im Hinblick auf ihren Realitätsbezug zu enthüllen. So erscheinen auch die dem Josef K. entgegentretenden Figuren infolge seines fotografischen Blicks als vorgetäuschte. Dies kann wiederum nicht verhindern, dass er zugleich genötigt ist, ihre Existenz als Wächter des Gerichts anzuerkennen. Kafka setzt dabei die Fotografie nicht als Metapher ein oder als eine andere Ebene der Erzählung, um einen Erinnerungs- oder Verarbeitungsprozess in Gang zu setzen, sondern sie ist vielmehr einfach da und „löst Deutungsreize aus, ohne sie zu befriedigen“ (Neumann 1968: 735). Kafka schreibt, kann man sagen, als Fotografierter. „Dieser präzise Blick der Apparate wird wiederum in Kafkas Texten fingiert, so dass ein Sehen zu lesen gegeben wird, das die technischen Instrumente schon ‘überholt‘ hat. Die Figuren sehen auf andere Figuren, die so sehen, als ob sie Kamera-Augen hätten, so dass ununterscheidbar wird, wer *wie* sieht“

²¹ Jorge Luis Borges hat mit literarischem Gespür die poetische Bedeutung der „infinita postergación“ (des unendlichen Aufschubs) für Kafkas Texte erkannt (Borges 1965: 10).

(Schneider 2008: 20). Die Fotografie, so das Fazit des Gesagten, gilt bei Kafka als Katalysator einer simulativen Darstellungsweise, sofern diese auch eine Dematerialisation oder Entkörperlichung des Gegenstands, seine Phantomisierung inszeniert.

Einigermaßen überraschend ist in Kafkas Tagebüchern der Satz zu finden: „Die Metaphern sind eines von dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln lässt“ (Kafka 1948–1949: 550). Und doch durchzieht die Prosa Kafkas eine Form der Metapher – die Körpermetapher. Es sind jeweils Gesten, Blicke,²² Körperdetails und Körperbewegungen, an denen der Wesenszug ihrer Darstellungsweise zutage tritt, „abstrakte Prozesse und Immaterielles zu kondensieren und beidem einen ‘Körper zu geben‘“ (Lack 2009: 237).²³ Aus der Fülle von Szenen und Dialogen, die den Verkörperungsvorgang in Kafkas Prosa darstellen, greife ich aus dem *Prozeß* ein Beispiel heraus. Es ist ein Dialog zwischen Josef K. und dem Kaufmann Block, in dem versucht wird, an der Lippenbewegung des Angeklagten den Ausgang seines Gerichtsverfahrens abzulesen:

Ein solcher Aberglauben ist es z. B. daß viele aus dem Gesicht des Angeklagten, insbesondere aus der Zeichnung der Lippen, den Ausgang des Processes erkennen wollen. Diese Leute haben behauptet, Sie würden, nach Ihren Lippen zu schließen, gewiß und bald verurteilt werden. Ich wiederhole, es ist ein lächerlicher Aberglaube und in den meisten Fällen durch die Tatsachen auch vollständig widerlegt, aber wenn man in jener Gesellschaft lebt, ist es schwer sich solchen Meinungen zu entziehen. Denken Sie nur, wie stark dieser Aberglaube wirken kann. Sie haben doch dort einen angesprochen, nicht? Er konnte Ihnen aber kaum antworten. Es gibt natürlich viele Gründe um dort verwirrt zu sein, aber einer davon war auch der Anblick Ihrer Lippen. Er hat später erzählt, er hätte auf Ihren Lippen auch das Zeichen seiner eigenen Verurteilung zu sehen geglaubt. (Kafka 1990: 236–237)

Der mimetische Zug der Darstellungsweise resultiert hier nicht aus einem wie auch immer gearteten Realitätsbezug, sondern aus der Einsinnigkeit der Erzählweise. Eindringlich charakterisiert diese Friedrich Beißner:

Alles, was geschieht, das tut, erleidet, erfährt der Held. Nichts geschieht ohne sein Zutun, nichts bleibt ihm unbekannt – ja, es ist in Kafkas Stil niemand da, der einen Irrtum, dem die K-Gestalt erlegen wäre, nachträglich und von außen aufzuklären vermöchte. Der Leser erfährt alles, aber auch nur das, was K. erfährt und indem K. es erfährt. Da ist nirgends ein Loch oder eine Lücke als Durchlaß oder gar Ansiedlungsmöglichkeit für drunterhinein nachgeschobene Wahrheiten und angeknüpfte Reflexionen. Und darin liegt das Geheimnis der bannenden Wirkung dieses Stils: in dieser unerhörten Geschlossenheit der Darstellung eines *traumhaften inneren Lebens*. (Beißner 1983: 142)

²² Hartmut Binder erkennt in der Augen- und Blickmetapher ein durchgängiges Darstellungsprinzip bei Kafka: „[...] und das *Schloß* endlich kann geradezu als ein Roman der Augen und Blicke verstanden werden, denn es finden sich dort nicht nur zum Teil sehr ausführliche Beschreibungen der Augen aller Hauptfiguren, sondern das problematische Verhältnis, das K.s Stellung zum Schloß bestimmt, und überhaupt die Gegebenheiten des Schlosses sind auch durchweg in Augen-Metaphern veranschaulicht“ (Binder: 1976: 145).

²³ Vor diesem Hintergrund ist auch Kafkas Bewunderung für das Sinnlich-Schauspielerische des jüdischen Theaters zu verstehen. „Es war nicht die Qualität der Stücke oder der Aufführungen, die Kafka fesselte. Er kritisierte beides in seinem Tagebuch, ohne dabei seine Bewunderung für die Schauspieler einzuschränken. Bei all ihren Unzulänglichkeiten verkörperten sie doch eine lebendige jüdische Kultur, die in scharfem Gegensatz zum rein theoretischen Zionismus des Bar Kochba stand“ (Robertson 1988: 28).

Nun geschieht diese theatralische Verkörperung, die bei Kafka mit der Einsinnigkeit der Darstellung einhergeht, nicht auf einer verdunkelten Bühne, die durch das Licht der Erkenntnis beleuchtet werden könnte, sondern in der Paradoxie des Lichts, das Unsichtbares und Unbestimmtes zur Darstellung kommen lässt. Deshalb sagt Kafka:

Edschmid spricht von mir so, als ob ich ein Konstrukteur wäre. Dabei bin ich nur ein mittelmäßiger, stümperhafter Abzeichner. Edschmid behauptet, daß ich Wunder in gewöhnliche Vorgänge hineinpraktiziere. Das ist natürlich ein schwerer Irrtum von seiner Seite. Das Gewöhnliche ist ja schon das Wunder! Ich zeichne es nur auf. Möglich, daß ich die Dinge auch ein wenig beleuchte, wie der Beleuchter auf einer halbverdunkelten Bühne. Das ist aber nicht richtig! In Wirklichkeit ist die Bühne gar nicht verdunkelt. Sie ist voller Tageslicht. Darum schließen die Menschen die Augen und sehen so wenig. (Janouch 1962: 42)

So treffen bei Kafka auf einer Bühne des auf sich selbst verweisenden Tageslichts beide Darstellungsweisen zusammen: die simulative und die mimetische, und gehen in einen bildhaften Inszenierungsvorgang seiner Prosa ein. Nur manchmal, wie nach dem Tod Gregors in der *Verwandlung*, kommt es zu einem unlesbaren Ende,²⁴ weil sich die Inszenierung nicht mehr auf die Hauptfigur als ihr „inneres“ Zentrum beziehen kann.

Fazit

Es ist bereits mehrfach betont worden, dass die Begriffe von Mimesis und Simulation hier nicht als Gegenstand ästhetisch-philosophischer Reflexion, sondern als poetische Darstellungsformen behandelt werden, deren Relation zu ihrem Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt sich als subversiv und notorisch vieldeutig erweist. Die Theorien von Auerbach und Iser haben – wie ebenfalls bereits ausgeführt – diese literarische Variationsbreite von Mimesis und Simulation nicht nur als Ergebnis einer literarischen Fiktionalität aufgefasst, sondern auch als Resultat ihrer kreativen (figuralen wie performativen) Aufnahme durch den Leser. Nun schafft gerade die Prosa Kafkas auf eminente Weise eine auf sich selbst verweisende Sprachwelt, die dem Lesenden zweierlei Empfangsqualitäten abverlangt: die mimetisch-verkörpernde (Körpermetapher), auf die die einsinnige Erzählweise Kafkas zielt, und die simulativ-phantomisierende (Fotografie), die die Figurenbewegung nachvollzieht, die jeglichen Bezug zur Wirklichkeit aufschiebt und dematerialisiert. Worauf es dabei ankommt, ist, dass der Leser beide Darstellungsregister: das simulative und mimetische gleichzeitig im Blick behält. Dies gerade mag Adorno vom Leser Kafkas gefordert haben, als er schrieb:

So aber wie Kafka zu dem Traum sich verhält, soll der Leser zu Kafka sich verhalten. Nämlich auf den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen beharren. Daß Lenis Finger durch eine Schwimmhaut verbunden sind oder daß die Exekutoren wie Tenöre aussehen, ist wichtiger als die Exkurse übers Gesetz. Das betrifft zugleich Darstellungsweise und Sprache. (Adorno 1977: 258)

²⁴ So nennt es Kafka wörtlich am 19. Januar 1914 in seinem Tagebuch (Kafka 1983: 251).

Literatur

- Adorno, Theodor (1977): *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I*. hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Aristoteles (1982): *Poetik. Griechisch/Deutsch*. hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Metzler.
- Auerbach, Erich (1959): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke.
- Beißner, Friedrich (1983): *Der Erzähler Franz Kafka*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. In: *Aufsätze. Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*. hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2/2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991): *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Binder, Hartmut (1966): *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*. Bonn: Bouvier.
- Binder, Hartmut (1976): *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: Metzler.
- Binder, Hartmut (2004): *Kafkas „Verwandlung“. Entstehung – Deutung – Wirkung*. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld.
- Birus, Hendrik (1998): „Nun weiß man doch, wie sich das alles in Wirklichkeit zugetragen hat!“ Thomas Manns Joseph und seine Brüder als simulierte Mimesis. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 89–111.
- Borges, Luis, Jorge (1965): *Prólogo*. In: *Franz Kafka: La metamorfosis*. Übersetzt und hrsg. von Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Derrida, Jacques (1976): *Kraft und Bedeutung. Die Schrift und Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Engelmeier, Hanna (2018): Die Wirklichkeit lesen. Figura und Lektüre bei Erich Auerbach. In: Friedrich Balke, Bernhard Siegert (Hgg.): *Mimesis und Figura*. Paderborn: Wilhelm Fink, 89–118.
- Groddeck, Wolfram (1995): *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld.
- Iser, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Iser, Wolfgang (1998): Mimesis und Emergenz. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 669–684.
- Janouch, Gustav (1981): *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (1958): Briefe 1902–1924. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Max Brod. Frankfurt a. M.: Schocken Books.
- Kafka, Franz (1983): *Tagebücher 1910–1923*. Hg. von Max Brod. Berlin: Fischer.
- Kafka, Franz (1990): *Der Prozeß*. In: Ders.: *Schriften. Tagebücher. Briefe*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lack, Elisabeth (2009): *Kafkas bewegte Körper. Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*. München: Wilhelm Fink.
- Markowski, Paweł Michał (2004): *Rozumna rzeczywistość. Wprowadzenie do lektury Ericha Auerbacha* [Die vernünftige Wirklichkeit. Einführung in die Lektüre von Erich Auerbach]. In: Erich Auerbach:

- Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* [*Mimesis. Die dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*]. Warszawa: Prószyński i S-ka, V–XIX.
- Markowski, Paweł Michał (2006): O reprezentacji [Von der Repräsentation]. In: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (Hgg.): *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* [Kulturorientierte Literaturtheorie. Grundbegriffe und -Probleme]. Kraków: Universitas, 287–333.
- Neumann, Gerhard (1968): Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“. In: Richard Brinkmann, Hugo Kuhn (Hgg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 42. 702–744.
- Neumann, Gerhard (1998): Vorwort. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 11–14.
- Platon (1984–1987): *Der Staat*. In: Ders.: *Werke*. Übers. von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Bd. 3. Berlin: Akademie Verlag.
- Robertson, Ritchie (1988): *Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur*. Übers. von Josef Billen. Stuttgart: Metzler.
- Schneider, Gesa (2008): *Das Andere schreiben. Kafkas fotografische Poetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Żabicki, Zbigniew (2004): Ericha Auerbacha historia realizmu. [Erich Auerbachs Geschichte des Realismus]. In: Erich Auerbach: *Mimesis Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* [*Mimesis. Die dargestellte Wirklichkeit in der Literatur des Abendlandes*]. Übers. von Zbigniew Żabicki. Warszawa: Prószyński i S-ka, 3–26.