



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Franz Kafkas Einfluss auf Georges Perec“

verfasst von / submitted by

Adrian Kiendlhofer BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende
Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhalt

1. Einleitung.....	5
1.1 Überblick über die Sekundärliteratur.....	6
1.2 Perecs „Kafka-Problem“.....	8
2. Die Werke Perecs, in denen auf Kafkas Werke verwiesen wird.....	9
2.1 <i>Un homme qui dort</i>	9
2.2 <i>La disparition</i>	14
2.3 <i>La boutique obscure</i>	19
2.4 <i>Espèces d'espaces</i>	20
2.5 <i>W ou le souvenir d'enfance</i>	20
2.6 <i>La Vie mode d'emploi</i>	22
2.7 <i>Récits d'Ellis Island</i>	32
2.8 <i>Un cabinet d'amateur</i>	33
2.9 <i>Le Voyage d'hiver</i>	34
3. Kafkas Präsenz in Perecs unveröffentlichten, unvollendeten oder geplanten Werken.....	35
3.1 „Gaspard“.....	35
3.2 „Wie ein Hund“.....	36
3.3 „L'Arbre – Histoire d'Esther et ses frères“.....	37
3.4 <i>53 Jours</i>	38
4. Von Perec verwendete und zitierte Ausgaben der Werke Kafkas.....	40
5. Die Werke Kafkas, auf die Perec verwiesen hat.....	42
5.1 „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“.....	42
5.2 <i>Der Verschollene</i>	44
5.3 <i>Die Verwandlung</i>	46
5.4 <i>Der Process</i>	46
5.5 <i>In der Strafkolonie</i>	47
5.6 „Der Dorfschullehrer“.....	48
5.7 „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“.....	48
5.8 „Der Jäger Gracchus“.....	49
5.9 „Beim Bau der chinesischen Mauer“.....	50
5.10 „Ein altes Blatt“.....	52
5.11 „Der Schlag ans Hoftor“.....	52
5.12 „Der Nachbar“.....	53
5.13 Die Zürauer Aphorismen.....	53
5.14 „Ein Bericht für eine Akademie“.....	54
5.15 „Ein Hungerkünstler“.....	55
5.16 „Erstes Leid“.....	55
5.17 <i>Tagebücher</i>	56
5.18 Briefe.....	57
5.19 Übersicht.....	57
6. Perecs und Kafkas literarische Sprache im Vergleich.....	58
7. Gustave Flauberts <i>L'Éducation sentimentale</i>	62
7.1 Flaubert – Kafka – Perec: Stilistische und den Schreibvorgang betreffende Ähnlichkeiten.....	68
7.2 Zusammenfassung: Flauberts Einfluss auf Kafka und Perec.....	72
8. Judentum.....	73
8.1 Kafkas Judentum.....	74
8.2 Perec: Das Judentum als das Fehlende.....	86
9. Fazit.....	96

Siglenverzeichnis	100
1. Kafkas Werke.....	100
Französische Übersetzungen von Kafkas Werken.....	101
2. Perecs Werke und Interviews.....	102
Werke von Perec gemeinsam mit anderen Urhebern.....	103
Deutsche Übersetzungen von Perecs Werken.....	103
3. Flauberts Werk.....	103
4. Sekundärliteratur.....	103
5. Abkürzungen für das Literaturverzeichnis.....	104
Literaturverzeichnis	104
1. Primärliteratur	104
1.1 Kafka.....	104
1.2 Perec.....	107
1.3 Werke anderer Autoren.....	109
2. Sekundärliteratur.....	110

Anmerkung zur Auszeichnung der Werk- und Aufsatztitel: Titel von selbständig veröffentlichten Texten werden *kursiviert*, alle anderen „unter Anführungszeichen“ ausgezeichnet.

1. Einleitung

Der in dieser Arbeit gewählte Zugang ist mehrperspektivisch. Zum einen werden Georges Perecs Werke nach Verweisen auf Franz Kafkas Werke durchsucht, zum anderen wird ein Vergleich der literarischen Sprache der beiden Schriftsteller durchgeführt. Außerdem werden ihre gemeinsamen literarischen Einflüsse berücksichtigt sowie die wichtigsten biografischen Anhaltspunkte hinsichtlich Kafkas und Perecs Auseinandersetzung mit ihrer jüdischen Identität verglichen.

Es erfolgt ein Einstieg „in medias res“: Die Werke Perecs, in denen Verweise auf Kafka vorkommen, werden mit den entsprechenden Stellen der von Perec verwendeten französischen Kafka-Übersetzungen verglichen. Anschließend wird Perecs produktive Kafka-Rezeption ausgehend von Kafkas deutschen Originaltexten, also aus der anderen Richtung beleuchtet. Darauf folgen: die vergleichende Untersuchung der bei den beiden Schriftstellern verwendeten literarischen Sprache im Allgemeinen; das Kapitel zur beiden gemeinsamen Beeinflussung durch Gustave Flaubert; sowie abschließend die Einzeluntersuchungen zu Kafkas bzw. Perecs jüdischer Identität.

Kafkas Beschäftigung mit dem Judentum spielt eine wichtige Rolle bei der Frage nach Perecs produktiver Kafka-Rezeption, denn beide fühlten als Westjuden eine Sehnsucht nach dem Ostjudentum. Die Texte von Kafka¹, die posthum und gegen seinen letzten Willen veröffentlicht worden sind und sich offen mit dem Judentum beschäftigen, scheinen diese Sehnsucht in Perec² verstärkt zu haben, da Perec in ihnen das Gefühl der Handlungsunfähigkeit ausgedrückt fand, das er selbst empfand. In dieser Arbeit wird unter anderem geprüft, welche Rolle Perecs Urgroßonkel Jizchak Leib Perez³, einer der Gründerväter der jiddischen Literatur, bei Kafkas Einfluss auf Perec gespielt haben könnte. Perez' Werk ist von Perec und höchstwahrscheinlich auch von Kafka produktiv rezipiert worden. Gustave Flauberts Werk *L'Éducation sentimentale*⁴ wird hier ein eigenes Kapitel gewidmet, da dieser Roman für Kafka und Perec gleichermaßen von großer Bedeutung war. Alle Kapitel dieser Arbeit beziehen sich fortwährend aufeinander.

Wie anhand des Titels erkennbar ist, handelt es sich bei dem vorliegenden Vergleich von Kafka mit Perec grundsätzlich um Einflussforschung. Damit sind jedoch auch teilweise kontaktunabhängige Vergleiche hinsichtlich der oben angeführten literarischen,

¹ 1883 – 1924.

² 1936 – 1982.

³ In dieser Arbeit werden Werke zitiert, die andere Transkriptionen dieses Namens verwenden.

⁴ Gustave Flaubert: *L'Éducation sentimentale*. Paris: Librairie Générale Française 1972.

herkunftsspezifischen und psychologischen Analogien (stilistische und thematische Ähnlichkeiten ihrer Werke, die gemeinsame Beeinflussung durch Dritte, die Gemeinsamkeit der jüdischen Abstammung sowie der instabilen Identität) verbunden. Die Grundlage ist die umfassende und genaue Lektüre der beiden Gesamtwerke. Der Begriff „Einfluss“ wird in dieser Arbeit verwendet, um eine dem beeinflussten Autor⁵ bewusste oder unbewusste literarische Beeinflussung durch das Werk eines anderen Autors zu beschreiben, während der Begriff der „produktiven Rezeption“ die bewusst verändernde literarische Aufnahme von Aspekten von Werken anderer Autoren bezeichnet. Das Verb „rezipieren“ wird hier im Sinne von „lesen“ verwendet, wobei ein einzelner Autor der Handelnde sein kann.

1.1 Überblick über die Sekundärliteratur

Franz Kafkas Beschäftigung mit dem Judentum ist gut erforscht: Giuliano Baioni beschreibt in seinem Werk *Kafka – Literatur und Judentum*⁶, wie grundlegend Kafkas Selbstbild als „Westjude“ für sein Schaffen, und wie distanziert Kafkas Verhältnis zum Zionismus war. Jean Jofen zeigt den Einfluss der jüdischen Mystik in Kafkas Werken, und hier neben Martin Bubers vor allem auch Jizchak Leib Perez’ Einfluss.⁷ Karl Erich Grözinger gibt einen Eindruck von Kafkas Übernahme kabbalistischer und chassidischer Vorstellungen vom Gesetz.⁸ Grundlegend für das Verständnis von Kafkas Verhältnis zu seiner Lebenswelt in Prag ist Reiner Stachs umfassende Kafka-Biografie⁹.

Zum Gesamtthema der vorliegenden Arbeit gibt es einige Ansätze, wenn auch noch Lücken vorhanden sind. Ariane Steiner behandelt in ihrem Werk *Georges Perec und Deutschland*¹⁰ unter anderem einige Stellen in Perecs Texten, in denen er Bezug auf Kafka

⁵ Auch wenn in dieser Arbeit im Zusammenhang mit den hier definierten Begriffen nur männliche Personen vorkommen, ist „Autor“ an dieser Stelle, wie auch in den nächsten vier Zeilen, geschlechtsneutral zu verstehen.

⁶ Giuliano Baioni: *Kafka – Literatur und Judentum*. Aus dem Ital. von Gertrud Billen und Josef Billen. Stuttgart; Weimar: Metzler 1994. Sigle: KJ.

⁷ Vgl.: Jean Jofen: *The Jewish Mystic in Kafka*. New York u. a.: Peter Lang 1987 (= American University Studies. Series I: Germanic Languages and Literature. Vol. 41). Sigle: JMK.

⁸ Vgl.: Karl Erich Grözinger: „Himmlische Gerichte, Wiedergänger und Zwischenweltliche in der ostjüdischen Erzählung“. In: Karl Erich Grözinger; Stéphane Mosès; Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1987. S. 93 – 112. Sigle: HG.

⁹ In dieser Arbeit wird nur aus den folgenden zwei von insgesamt drei Bänden zitiert: Reiner Stach: *Kafka. Die frühen Jahre*. Frankfurt a. M.: Fischer 2014. Sowie: Ders.: *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. 7. Frankfurt am Main: Fischer 2017.

¹⁰ Ariane Steiner: *Georges Perec und Deutschland. Das Puzzle um die Leere*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Manfred Schmeling [Hg.]: Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Band 15 — 2001). Sigle: GPD.

nimmt. In Marcel Bénabous Aufsatz „Perc et la judéité“¹¹ wird darauf hingewiesen, dass Perc sich als Jude und als Schriftsteller mit Kafka identifizieren konnte. Zudem zeigt Bénabou einige Ähnlichkeiten im Schreiben der beiden Autoren. David Bellos weist in seiner maßgeblichen Perc-Biografie¹² unter anderem auf Kafkas Relevanz für Perc hin. Claude Burgelin, der wie Bénabou Perc persönlich gekannt hat, trägt mit seinen Interpretationen von Percs Werken und literaturtheoretischen Erklärungen zu einem besseren Verständnis von Percs Werk und Poetik bei.¹³ Kerstin Gernigs *Die Kafka-Rezeption in Frankreich*¹⁴ lässt mit hoher Genauigkeit eingrenzen, welche französischen Kafka-Ausgaben Perc gelesen, verwendet und zitiert hat. Zum Vergleich von Flauberts *Éducation* und Percs *Les choses*¹⁵ schreibt Brian E. Daniels.¹⁶ Marcel Krings zeigt in *Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein*¹⁷ unter anderem, was Kafka mit Flaubert verbindet und welche Rolle das Judentum im Romanfragment *Der Verschollene*¹⁸ spielt. Krings stellt die psychoanalytische Kafka-Lesart¹⁹ von Peter-André Alt zugunsten einer allegorischen Lesart infrage.²⁰ Die psychoanalytische Herangehensweise an Kafka erscheint aber als hilfreich, um Percs Kafka-Bild besser zu verstehen. Zu einem wichtigen Teilbereich des Vergleichs von Kafka mit Perc liefert Muriel Philibert eine philosophische Abhandlung²¹.

Die vorliegende Arbeit wiederum liefert die erste Gesamtschau der genannten Vorarbeiten. Durch die umfassende Lektüre von Kafkas und Percs Werken und Äußerungen werden außerdem Forschungslücken betreffend Percs Verweise auf Kafka geschlossen.

¹¹ Marcel Bénabou: „Perc et la judéité“. In: Magné, Bernard (direction): *Cahiers Georges Perc 1. Colloque de Cerisy (Juillet 1984)*. Édités sous les auspices de l'Association Georges Perc. Paris: P.O.L. éditeur 1985. S. 15 – 30. Sigle: PJ.

¹² David Bellos: *Georges Perc. A Life in Words*. 9. London: The Harvill Press 1999. Sigle: GP.

¹³ Vgl.: Claude Burgelin: *Georges Perc*. Paris: Éditions du Seuil 1988. Sigle: GPCB.

¹⁴ Kerstin Gernig: *Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. Sigle: KRF.

¹⁵ Georges Perc: *Les choses. Une histoire des années soixante*. Paris: Julliard 1965.

¹⁶ Vgl.: Brian E. Daniels: *Reification and visual fascination in Flaubert, Zola, Perc and Godard*. The Ohio State University: ProQuest Dissertations Publishing 2004. Link: <https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/305141309?pq-origsite=summon> (zuletzt aufgerufen am 2.1.2021 um 20:10).

¹⁷ Marcel Krings: *Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den „Lehrjahren“, der „Education sentimentale“ und im „Verschollenen“*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2016. Sigle: GFK.

¹⁸ Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. *Der Verschollene*. Herausgegeben von Jost Schillemeit. 2. Frankfurt am Main: Fischer 1983. Sigle: DV.

¹⁹ Vgl.: Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck 2005.

²⁰ Vgl. GFK, S. 445f., Fußnoten 512 und 514.

²¹ Muriel Philibert: *Kafka et Perc. Clôture et lignes de fuite*. Ouvrage « Hors Collection » des Cahiers de Fontenay. Fontenay-aux-Roses: École Normale Supérieure de Fontenay-St Cloud 1993.

1.2 Perecs „Kafka-Problem“

Der Perec-Biograf David Bellos fasst einige Aussagen von und über Perec zusammen, um dessen „Kafka problem“ (GP, S. 517) zu zeigen: Perec sah bei mehreren Gelegenheiten, bei denen er mit gemalten Bildern oder aufgenommenen Fotos von sich selbst konfrontiert war, eine Ähnlichkeit zu Franz Kafka. Bilder²² von Kafka wiederum erinnerten ihn an seinen Vater. Bellos schreibt, dass Perec sich diese Ähnlichkeit eher nur eingebildet hat, da in Wirklichkeit kaum eine Ähnlichkeit zu erkennen sei. Eine gewisse Ähnlichkeit kann man teilweise durchaus erkennen, aber das oftmalige Beharren darauf passt zu einer Aussage von Jacques Roubaud, Perecs Kollege bei der Gruppe „Oulipo“²³, der sagt, dass die drei Schriftsteller, in denen sich Perec selbst wiedererkannte, „Kafka, Kafka, et Franz Kafka“²⁴ gewesen seien. In dem geplanten, aber nicht realisierten Hörspiel „Wie ein Hund“ hätte sich Perec in Kafkas „Kopf“ begeben, um dessen Schreibvorgang nachzustellen (siehe dazu auch das Kapitel zu „Wie ein Hund“).²⁵

Wie auch in mehreren seiner Werke²⁶, zitiert Perec in einem Brief²⁷ vom 2. Jänner 1969 einen von Kafkas Zürauer Aphorismen²⁸, hier Nummer 52, und stellt ihn als einen Grundsatz dar; er lautet im Original: „Im Kampf zwischen Dir und der Welt sekundiere der Welt.“ (ZZ, Nr. 52) Es sind diese auf eigenwillige quasi-religiöse Art Trost spendenden Sätze Kafkas, auf die Perec, dessen Vater im Zweiten Weltkrieg gefallen und dessen Mutter in einem KZ durch die Nationalsozialisten ermordet worden ist, immer wieder zurückkommt. Dazu gehört auch der Aphorismus, der in Perecs *Un homme qui dort*²⁹ als Epigraph dient, sich allerdings als tückisch herausstellt, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird.

²² Es geht hier um die Kafka-Fotos in der französischen Version („*Kafka par lui-même*“) von: Klaus Wagenbach: *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964.

²³ „Ouvroir de littérature potentielle“

²⁴ David Bellos: *Georges Perec. Une vie dans les mots*. Version française établie à partir de l'anglais par Françoise Cartano et l'auteur. Paris: Seuil 1994. S. 491.

²⁵ Vgl. GP, S. 517ff.

²⁶ Siehe die Kapitel dieser Arbeit zu *Un homme qui dort* und *La disparition*.

²⁷ Vgl. den Brief zitiert nach: Bellos 1994, S. 438: „« **Dans le combat entre le monde et toi, seconde le monde** » a écrit Kafka. C'est une phrase que j'ai mis des années à comprendre, mais dont je suis sûr aujourd'hui qu'elle est fondamentale.“ (Kursiv: D. B. Andere Hervorh.: A. K.)

²⁸ Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. *Oxfordter Oktavhefte 7 & 8, Suppl.: Zürauer Zettel*. Basel u. a.: Stroemfeld 2011. Sigle: ZZ.

²⁹ Georges Perec: *Un homme qui dort*. Paris: Denoël 1989. Sigle: HD.

2. Die Werke Perecs, in denen auf Kafkas Werke verwiesen wird

2.1 *Un homme qui dort*³⁰

Als vorangestelltes Zitat dient im 1967 veröffentlichten Roman *Un homme qui dort* folgender kurzer Text aus Kafkas Zürauer Aphorismen, von Max Brod mit „Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg“ betitelt, in französischer Übersetzung:

Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi.

FRANZ KAFKA

(*Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*)³¹

Es handelt sich hierbei um den Aphorismus 109, der bei Kafka an letzter Stelle steht, und den Perec wahrscheinlich aus der 1963 bis 1965 erschienenen ersten französischen Gesamtausgabe³² hatte. Reiner Stach, der Kafkas Zürauer Aphorismen 2019 herausgegeben und mit eigenen Kommentaren versehen hat, schreibt zu Aphorismus 109: „Entscheidend an diesem Text ist, dass Kafka Kontemplation empfiehlt, mithin eine meditative Haltung, und nicht etwa Reflexion, obwohl doch „Entlarvung“ eine reflektierende, intellektuelle Tätigkeit ist.“³³ Perec zeigt in *Un homme qui dort* anhand des Protagonisten (der passenderweise wie in Kafkas Aphorismus mit „du“ „angesprochen“ wird), wie jemand lebt, der sich an einem Rat wie jenem aus diesem Aphorismus orientiert. Der junge Student (Studieren ist eine rationale Tätigkeit) klinkt sich aus dem Leben aus, er ist still und neutral. Am Ende muss er feststellen, dass das Nichtstun ihn nicht weiterbringt, was zunächst eine unangenehme Erfahrung ist. Er kann jedoch an diesem Punkt akzeptieren, dass das Leben grundsätzlich schmerzhaft ist.

Mehrere Passagen aus *Un homme qui dort* erinnern an Kafkas Fragment „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“³⁴, zum Beispiel die Passage, in der Perecs Protagonist am Tag seiner Prüfung nicht aufsteht:

³⁰ Perecs Werke werden hier – wie auch Kafkas Werke im entsprechenden Kapitel – chronologisch geordnet.

³¹ Epigraph in HD, S. 11. Kursiv: G. P.

³² Franz Kafka: „Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin“. In: Ders.: Œuvres complètes. Édition critique établie sous la direction de Marthe Robert. Illustrations de L. Mittelberg. Bd. 7: *Carnets* (Traduction de Marthe Robert). Paris: Cercle du Livre Précieux (Gallimard) 1964. S. 15 – 31. Hier: S. 31. Sigle: MPS.

³³ Reiner Stach: Kommentar in: Franz Kafka: „Du bist die Aufgabe“. *Aphorismen*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort von Reiner Stach. Göttingen: Wallstein 2019. S. 225. Sigle: ZA.

³⁴ Franz Kafka: „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Konvolut „Fassung A“ [1906/07])“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. 1993. S. 12 – 42. Sigle: HLA.

Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleux fait, peut-être, à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais plus : il se lève, se lave, se rase, se vêt, s'en va. Tu le laisses bondir dans les escaliers, courir dans la rue, attraper l'autobus au vol, arriver à l'heure dite, essoufflé, triomphant, aux portes de la salle. Certificat d'Études Supérieures de Sociologie Générale. Première épreuve écrite.³⁵

Diese Passage erinnert an eine Stelle aus „Hochzeitsvorbereitungen“, an welcher der Protagonist Eduard Raban sich vorstellt, ein Doppelgänger würde statt ihm aufs Land fahren, während er selbst – hier findet man bereits die Kernidee zu Kafkas späterer Erzählung *Die Verwandlung*³⁶ – als Käfer in seinem Bett liegen bleibt. Perecs Ausgangstext für diese partielle „Neuschreibung“ der „Hochzeitsvorbereitungen“ war wohl Marthe Roberts Übersetzung („Préparatifs de noce à la campagne“³⁷), in der die Stelle folgendermaßen lautet:

« Et par-dessus le marché, pourquoi ne ferais-je pas ce que je faisais toujours, étant enfant, dans les affaires dangereuses ? Je n'ai même pas besoin d'aller moi-même à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé. S'il se dirige en vacillant vers la porte de ma chambre, ce vacillement n'indique pas sa peur, mais sa nullité. Et ce n'est pas non plus parce qu'il est ému qu'il trébuche dans l'escalier, qu'il sanglote en prenant le train et, une fois à la campagne, mange son dîner en pleurant. Car moi, pendant ce temps, je suis couché dans mon lit sous une couverture brune tirée tout uniment sur moi, exposé à l'air qui souffle par la porte entrouverte.[...]

Quand je suis au lit, j'ai la silhouette d'un gros coléoptère, d'un lucane ou d'un hanneton, je crois. » [...]

« La grande silhouette d'un coléoptère, oui. Puis je m'arrange pour faire croire qu'il s'agit d'un sommeil hivernal et je presse mes petites pattes contre mon abdomen renflé. [...] [I]l exécutera tout pour le mieux tandis que je me repose. »³⁸

Das, wovor Raban sich fürchtet, ist seine bevorstehende Hochzeit. Er ist nicht bereit. Die Parallele zu Perecs Verarbeitung ist die von den jeweiligen Protagonisten wahrgenommene Bewährungsprobe, die auf einem Gebiet stattfindet, mit dessen Regeln sich beide nicht identifizieren können. Der „Winterschlaf“ („sommeil hivernal“) wäre auch für den Rückzug von Perecs Protagonist in sein Zimmer eine gute Beschreibung.

Auch der folgende Abschnitt aus *Un homme qui dort* erinnert an Kafka: „**Sur les trottoirs coulent les doubles flots** continus, mais beaucoup plus fluides, **des passants. Deux hommes** porteurs des mêmes porte-documents en faux cuir se croisent d'un même **pas fatigué** ; [...]“

³⁵ HD, S. 21f.

³⁶ Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß in Zsarb. mit Peter Staengle. *Oxford* *Quartheft 17. Die Verwandlung. Druck von 1915*. Basel u. a.: Stroemfeld 2003. Sigle: V.

³⁷ Franz Kafka: „Préparatifs de noce à la campagne (ms. A)“ (Traduction Marthe Robert). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 79 – 99. Sigle: PNC.

³⁸ PNC, S. 83f. Ergänzt.: A. K.

(HD, S. 65; Hervorh.: A. K.). In dieser Passage, in der außerdem noch „**pipes**“, „**chiens**“ und „**chapeaux**“ (ebd.; Hervorh.: A. K.) genannt werden, kann man Ähnlichkeiten zur Beschreibung der Menschen auf der Straße am Anfang von „Hochzeitsvorbereitungen“ erkennen (hier wieder in der Übersetzung von Robert):

Sur le trottoir, juste devant lui, **beaucoup de gens marchaient à des rythmes divers**. [...] Une fillette tenait dans ses mains tendues **un petit chien fatigué**. **Deux messieurs échangeaient des informations**. L'un d'eux avait les mains tournées la paume en l'air et les faisait bouger régulièrement comme s'il tenait un poids en équilibre. Et voilà qu'on apercevait une dame dont le **chapeau** était surchargé de fleurs, de rubans et de boucles. [...] De temps en temps passaient **des hommes qui fumaient** et portaient devant eux, tout droits, de petits nuages de forme oblongue.³⁹

Manche Passagen in Perecs Roman erinnern an Kafkas Ironie⁴⁰, wie zum Beispiel: „[U]n ramoneur et son comparse ont introduit une corde à nœuds dans ta trachée et, malgré de **louables** efforts, ne parviennent pas à la retirer.“ (HD, S. 116. Hervorh.: A. K.)

In den folgenden zwei Zitaten aus *Un homme qui dort* zeigen sich Ähnlichkeiten zu Kafkas „Der Nachbar“⁴¹:

Parfois, pendant des soirées entières, [...] tu écoutes ton voisin aller et venir. **La cloison** qui sépare vos deux chambres **est d'une minceur telle** que tu entends presque sa respiration, que tu l'entends encore lorsqu'il traîne en chaussons. Tu essayes souvent d'imaginer son allure, son visage, ses mains, ce qu'il fait, son âge, ses pensées. Tu ne sais rien de lui, tu ne l'as même jamais vu, peut-être, tout au plus, l'as-tu croisé un jour dans l'escalier, t'es collé contre la paroi pour le laisser passer, mais sans savoir alors, sans pouvoir affirmer qu'il s'agissait de lui.⁴²

Und:

Sans doute sort-il chaque jour vers la fin de la matinée, mais tu n'es pas toujours là pour t'en assurer et, de même, tu sors parfois à la tombée de la nuit avant qu'il ne soit de retour ; **peut-être même sait-il faire semblant de sortir, descendre quelques marches et remonter si doucement que, malgré tous tes efforts, tu ne peux plus percevoir sa présence**. Sans doute prend-il de l'eau sur le palier, sans doute sa bouilloire siffle-t-elle quand l'eau vient à ébullition : **mais c'est peut-être lui qui siffle, comment savoir ?**⁴³

Dünne Wände spielen bei Kafka eine große Rolle. Sie zeigen in seinen Geschichten oft das Ausgesetzt-Sein der Figuren. In „Der Nachbar“ befürchtet der argwöhnische Protagonist, dass sein Geschäft durch den neuen Nachbarn Harras, einen möglichen Konkurrenten, sabotiert werden könnte, indem dieser seine Telefongespräche durch die dünne Wand abhört. Hier die

³⁹ PNC, S. 79f. Hervorh.: A. K.

⁴⁰ Siehe zum Vergleich der Ironie das Kapitel 7.1.

⁴¹ Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß in Zsarb. mit Peter Staengle. *Oxford* *Oktavheft 4*. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld 2008. S. 1^r – 3^v. Sigle: DN.

⁴² HD, S. 137f. Hervorh.: A. K.

⁴³ HD, S. 142. Hervorh.: A. K.

entsprechende Stelle in der Übersetzung von Alexandre Vialatte („Le voisin“⁴⁴): „Nous ne sommes isolés que par **ces minces cloisons** qui trahissent l’honnête homme et couvrent le coupable.“ (MC, S. 157; Hervorh.: A. K.) Perec zeigt anhand seines Protagonisten in *Un homme qui dort* auf neutral-ironische Weise, dass der den anderen verdächtigende Kafka’sche Protagonist selbst der „Unehrliche“, Vorurteilsbeladene, sich selbst Einschränkende und schließlich der Dumme sein kann. Denn Perec fügt ein weiteres Element hinzu: „**Tu ne cherches pas à le voir** d’ailleurs, tu n’entrebâilles pas ta porte lorsque tu l’entends sortir sur le palier pour remplir sa bouilloire au robinet du poste d’eau, **tu préfères** l’écouter et **le façonner à ta guise**.“ (HD, S. 138; Hervorh.: A. K.) Diese im Vergleich zu Kafkas Text gegensätzliche Bearbeitung desselben betont sozusagen rückwirkend die Unzuverlässigkeit von Kafkas Erzähler und Protagonist.

Gegen Ende von *Un homme qui dort* verweist Perec auf einige Werke verschiedener Autoren, darunter Kafkas *Process*⁴⁵. Aus diesem Werk wird die Szene, in welcher K. von zwei Männern abgeholt wird, in Perecs Roman eingearbeitet: „**Les deux vieux acteurs de seconde zone** ne sont pas venus te chercher, ne se sont pas collés à toi formant avec toi **un tel bloc qu’on n’aurait pu écraser l’un d’entre vous sans anéantir les deux autres**.“ (HD, S. 155; Hervorh.: A. K.) Zum Vergleich: In Vialattes Übersetzung von Kafkas *Process* (*Le Procès*⁴⁶) heißt es:

« Ce sont de **vieux acteurs de seconde zone** qu’on m’envoie, se dit K... en se tournant vers eux pour s’en convaincre encore une fois. On cherche à en finir avec moi à bon marché. » [...] [I]ls formaient maintenant à eux trois **un tel bloc qu’on n’aurait pu écraser l’un d’entre eux sans anéantir les deux autres**.⁴⁷

Der Anfang des letzten *Process*-Kapitels kommt auch in Perecs *La Vie mode d’emploi*⁴⁸ vor. Dort wird er aber nicht, wie in *Un homme qui dort*, in verneinter Form wiedergegeben. Während er also in *La Vie mode d’emploi* die Assoziation mit dem Tod herstellt, soll das in *Un homme qui dort* gerade nicht bewirkt werden. Der Protagonist merkt, dass ihn keine von ihm antizipierte Katastrophe erlösen wird. Er muss also ohne einen paradoxen Krankheitsgewinn oder ähnliche „Hilfestellungen“ mit dem Alltag, dem normalen Leben, fertig werden.

⁴⁴ Franz Kafka: „Le voisin“ (Trad. Alexandre Vialatte). In: Ders.: *La Muraille de Chine et autres récits*. Traduit de l’allemand par Jean Carrive et Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard 1975. S. 156 – 158. Sigle für den Sammelband: MC.

⁴⁵ Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß in Zsarb. mit Peter Staengle. *Der Process*. Basel u. a.: Stroemfeld 1997. Sigle: P.

⁴⁶ Franz Kafka: *Le Procès*. Traduction d’Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard 1968. Sigle: LP.

⁴⁷ LP, S. 360; 361. Hervorh. & Ergänzt.: A. K.

⁴⁸ Georges Perec: *La Vie mode d’emploi*. Paris: Hachette 2010. Sigle: VME.

Ebenfalls im Schlussteil von *Un homme qui dort* finden sich eventuell Verweise auf *Die Verwandlung* oder „Hochzeitsvorbereitungen“ („Il peut saisir délicatement, s’il n’est pas trop **dégoûté**, n’importe quel **coléoptère** entre pouce et index.“ [HD, S. 156; Hervorh.: A. K.]) und auf „Ein Hungerkünstler“⁴⁹ und „Eine kaiserliche Botschaft“⁵⁰: „Comme un prisonnier, comme un fou dans sa **cellule**. Comme un rat dans le dédale cherchant l’issue. [...] Comme un **affamé**, comme un **messager porteur d’une lettre sans adresse**.“ (HD, S. 133; Hervorh.: A. K.); und eindeutig ein, wenn auch verneinter Verweis auf „Vor dem Gesetz“⁵¹: „Faux prisonnier, **ta porte était ouverte**. Nul **garde** ne se tenait devant, nul **chef des gardes au bout de la galerie**[...].“ (HD, S. 157; Hervorh.: A. K.)

Man könnte pointiert und mit Blick auf Kafkas Familie sagen, dass es Perecs Protagonisten „zu gut geht“, wie Hermann Kafka seinen Kindern zu sagen pflegte.⁵² Sogar der Mann aus der Türhüterparabel Kafkas hat die Möglichkeit, sein Leben zu nützen und durch die Tür zum Gesetz zu gehen. Perecs Protagonist hat nicht einmal einen Türhüter davor stehen. Gleichzeitig muss man hier auf den autobiografischen Hintergrund blicken. Perecs Schwierigkeiten, sein Leben zu leben, rühren vor allem daher, dass seine Eltern getötet worden sind, als er ein Kind war. Sein Problem kann man also nicht ohne weiteres sehen, weil es sich dabei um eine Abwesenheit handelt. Perec verarbeitet in *Un homme qui dort* eine depressive Phase, die er 10 Jahre zuvor, 1956, durchlebt hat.⁵³ Wie für den Protagonisten im Roman ist es wohl auch für Perec selber nötig gewesen, diese Art von Phantomschmerz zu akzeptieren, um mit selbigem leben zu können. Freilich findet man im Roman nur implizite Verweise auf Perecs persönliches Schicksal. Es wird kein konkretes persönliches Problem des Protagonisten genannt, eher erscheint diesem die gesamte Welt, durch die er geht, als unzumutbar, was aber natürlich mit seiner Depression zusammenhängt, die seine Wahrnehmung bestimmt.

Zur Entstehung von *Un homme qui dort* ist hinzuzufügen, dass Perec vorhatte, mit seinem Roman den literarischen Zwischenraum zwischen Proust und Melville zu füllen, was seiner Meinung nach auch Kafkas Werke sowie Jizchak Leib Perez’ Erzählung „Bontsche

⁴⁹ Franz Kafka: „Ein Hungerkünstler“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. 1994. S. 333 – 349. Sigle: HK.

⁵⁰ Franz Kafka: „Eine kaiserliche Botschaft“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. Faks.-Nachdr. der Erstausg. des Buchdrucks von 1920 (Kurt Wolff Verlag, Leipzig). Hrsg. und eingel. von Roland Reuß. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2006 (= Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte / Franz Kafka; Suppl. [5]). S. 90 – 94.

⁵¹ Franz Kafka: „Vor dem Gesetz“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006. S. 49 – 56.

⁵² Franz Kafka: *Brief an den Vater*. Faksimile. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Unseld. Zürich: Kampa 2019. S. 141. Sigle: BV.

⁵³ Vgl. GP, S. 180.

Schweig“⁵⁴ taten.⁵⁵ Diese Herangehensweise Perecs ist eher spielerisch zu verstehen. In seinem collageartigen Roman, dessen Titel aus Prousts *Recherche* stammt⁵⁶, kann man tatsächlich auch Ähnlichkeiten zu Melvilles berühmter, sich entziehender Figur Bartleby erkennen.⁵⁷ Der schweigsame Bontsche aus Perez' Erzählung kann mit Bartleby verglichen werden, und das Kafka-Epigraph sowie das eskapistische Doppelgänger-Motiv aus den „Hochzeitsvorbereitungen“ liefern weitere Zwischenstücke zwischen tatsächlichem Schlaf (Proust) und Inaktivität (Melville) als Formen einer innerlichen Herrschaft über die Welt.⁵⁸ So oder ähnlich könnte Perec gedacht haben – bereits bevor er der experimentellen Gruppe Oulipo⁵⁹, die sich mit Kreativität fördernden Einschränkungen beschäftigte, beigetreten ist.

2.2 *La disparition*

In seinen 1969 veröffentlichten leipogramatischen Roman *La disparition* baut Perec mehrere Kafka-Anspielungen und -Zitate ein. Mit der ersten einschlägigen Anspielung wird Kafkas Käfer-Motiv aus der *Verwandlung* aufgenommen. Perec kann hier wegen der sich selbst auferlegten Regel, den Buchstaben „e“ nicht zu benutzen, nicht Wort für Wort aus der französischen Übersetzung⁶⁰ zitieren, markiert jedoch den Verweis mit Kafkas Namen:

Un soir, la vision d'un **charançon** ou d'un **cafard** qui n'arrivait pas à graver un croisillon du vasistas lui causa, sans qu'il sût pourquoi, un profond inconfort. Il vit dans l'obscur animal la symbolisation du sort qui s'acharnait sur lui.

Plus tard, dans la nuit, **il phantasma, avatar à la Kafka, qu'il gigotait dans son lit, pris dans un plastron d'airain, gnaptor ou charognard, sans pouvoir saisir un point d'appui.** Il transpirait. Il hurlait, mais nul n'accourait à lui. Il avait trop chaud. Sa main aux trois doigts griffus battait l'air.⁶¹

⁵⁴ Jizchak Lejb Perez: „Bontsche Schweig“. In: Mendele Mojcher Sforim; Jizchak Lejb Perez; Scholem Alejchem: *Jiddische Erzählungen*. Auswahl, Übersetzung aus dem Jiddischen und Nachwort von Leo Nadelmann. Zürich: Manesse Verlag 1984. S. 149 – 160.

⁵⁵ Vgl. GP, S. 407.

⁵⁶ Vgl. GP, S. 392.

⁵⁷ Vgl. GP, S. 342: „One sentence [aus Prousts *Recherche*; Anm.] must have struck him as being particularly splendid: **„Un homme qui dort** tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes.“ Bartleby the scrivener defeats a New York law practice by preferring to do nothing; Proust asserts that **a man asleep is master of the world**. Once again, a place was being sketched for **Perec's writing between other books**. The twin calls to inactivity, in Melville and in Proust, provided the space in which he would confront and overcome the memory of his depression.“ (Anm. & Hervorh.: A. K.)

⁵⁸ Siehe auch das Kapitel zu „Hochzeitsvorbereitungen“.

⁵⁹ Mehr zu Oulipo in Kapitel 8.2.

⁶⁰ Franz Kafka: „La Métamorphose“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 192 – 244. Sigle: M.

⁶¹ Georges Perec: *La disparition*. Paris: Denoël 1969. S. 30. Hervorh.: A. K. Sigle: LD.

Der Protagonist Anton Voyl versucht etwas zu verstehen, schafft es aber nicht. Er sieht in seinen Visionen seine eigene Situation gespiegelt. Der Käfer, den er sieht, schafft es nicht einen Balken hinaufzuklettern. Dies wird von Voyl als Symbol für sein „Los“ („sort“) gesehen. Die Identifikation mit dem Käfer wird weitergeführt. Auf das Kafka'sche Bild des Menschen in Käferform auf seinem Bett wird direkt verwiesen. Perec zeigt in *La disparition* die Hilflosigkeit des auf dem Rücken liegenden Käfers, während Kafka auch den Genuss desselben darstellt, wie vor allem anhand der „Hochzeitsvorbereitungen“ (siehe Kapitel zu *Un homme qui dort*), aber auch anhand der *Verwandlung*, wenn auch zweiseitig, deutlich wird:

Gregor fühlte sich tatsächlich, abgesehen von einer nach dem langen Schlaf wirklich überflüssigen Schläfrigkeit, ganz wohl und hatte sogar einen besonders kräftigen Hunger. [...] [E]r war **gespannt**, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden.⁶²

Bei Kafkas Erzählungen steht der Genuss freilich im Zusammenhang mit Eskapismus („Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäbe[...]“ [V, S. 3f.]). Perec hingegen nimmt nur die direkt unangenehme Seite von Kafkas Motiv auf. Diese Seite passt auch zu Perecs Roman und dessen angestrengt und erfolglos grübelndem Protagonisten. Gregor Samsa verschwindet in der *Verwandlung* wie Perecs Figur Anton Voyl in *La disparition*. Hoffnungs- und Ausweglosigkeit zeigen sich in beiden Geschichten.

Perec gibt auf eine für ihn typische verschachtelte Art Einblicke in die Liste der ihn beeinflussenden Autoren:

— Ainsi, poursuivait Amaury, il s'agit parfois du Moby Dick, parfois d'un roman qu'aurait fait sur la fin Thomas Mann, parfois d'un roman d'Isidro Parodi paru il y a dix ans à la Croix du Sud. Mais Voyl citait aussi **Kafka**, puis parlait du « vol du bourdon », puis d'un Roi blanc, ou parfois d'Arthur Rimbaud. Dans tout ça, il y a toujours un point commun : l'apparition, ou la disparition du Blanc.⁶³

Die Figur Amaury sucht, auf der Suche nach Gründen für das Verschwinden seines Freunds Anton, nach Hinweisen in Antons Aufzeichnungen. Dort stößt er unter anderem auf Kafka-Zitate. Diese Texte Anton Voyls, die im Roman nur zum Teil wiedergegeben werden, spiegeln als Mise en abyme Perecs Roman wider. Insofern, als auch die wiedergegebenen Abschnitte ein Teil des Romans sind, findet man einen direkten „Beweis“ dafür, dass es sich um eine Mise en abyme handelt. Voyls Kafka-Zitate findet man freilich auf der Ebene des Texts im Text nicht, dafür zum Beispiel ganze, aber „e“-lose, also neu geschriebene Gedichte

⁶² V, S. 6/7. Hervorh.: A. K.

⁶³ LD, S. 112. Hervorh.: A. K.

von Victor Hugo (*Booz endormi*, das bei Perec zu „Booz assoupi“ wird) oder Arthur Rimbaud (*Les Voyelles*, das bei Perec „Vocalisations“ heißt). Da jedoch (wie oben gezeigt) auf der unmittelbaren, also der ersten Textebene explizite Verweise auf Kafka vorkommen, nimmt man die zuletzt zitierte Passage als Perecs Auflistung seiner eigenen Einflüsse wahr.

Kurz vor dem Ende des Romans findet sich ein weiteres Kafka-Zitat: „Franz Kafka l’a dit avant nous : il y a un but, mais il n’y a aucun parcours ; nous nommons parcours nos dubitations.“ (LD, S. 304) Es ist aus den Zürcher Aphorismen entnommen („Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.“ [ZZ, Nr. 26]) und gegenüber der französischen Übersetzung⁶⁴ von Marthe Robert leicht angepasst, um kein „e“ vorkommen zu lassen. Dieses explizite Kafka-Zitat wird von Aloysius Swann gebracht, einem der letzten Überlebenden, der gerade Arthur Wilburg Savorgnan mithilfe einer Schreibmaschine (!) getötet hat. Er antwortet der „Squaw“, der einzigen Protagonistin, die außer ihm ebenfalls noch am Leben ist, mit einem Monolog auf ihre Frage, ob der Roman nun aus sei. Er spricht von sich selbst als dem „proconsul“ des „scrivain“ (LD, S. 304). Daher kann er sozusagen stellvertretend für den Autor erklären, was es mit der Geschichte, dem „insinuant circuit labyrinthin où nous marchions d’un pas somnambulant“ (ebd.) auf sich hat:

Chacun, **s’avançant plus loin dans l’obscur du non-dit**, a ourdi jusqu’à sa saturation, la configuration d’un **discours** qui, au fur qu’il grandissait, n’abolissait l’hasard du jadis qu’au prix d’un **futur apparaissant sans solution**, à l’instar d’un fanal **n’illuminant qu’un trop court instant la portion d’un parcours**, lors n’offrant au fuyard qu’un jalon minimal, **fil d’Ariane toujours rompu**, n’autorisant qu’un pas à la fois.⁶⁵

Hierauf folgt in Perecs Text direkt das obige Kafka-Zitat. Das schlafwandlerische Vortasten mithilfe eines Diskurses, der, wenn man sich an ihm beteiligt, nur kleinste Teile eines möglichen Wegs oder Auswegs im Bereich des bis dahin Ungesagten beleuchtet, liefert keine Lösung. Das „Ziel“ aus Kafkas Aphorismus liegt bei Perec also im Dunkeln. Doch was ist das Ziel, also das Ende des Romans? Der Tod („la mort nous a dit la fin du roman“ [LD, S. 305]). Folglich interpretiert Perec Kafkas „Zögern“ vermutlich als ein Zögern beim Akzeptieren des Todes, was auch als ein Zweifeln („dubitations“) am Tod gesehen werden kann. Direkt vor dem Eintreten ihres jeweiligen Todes verstehen die Protagonisten in *La disparition* ihr Schicksal und zweifeln nicht mehr am Tod.

Das Verstehen führe sogar zum Tod, suggeriert Ariane Steiner („In Perecs Buch verschwinden bzw. sterben Menschen, sobald sie verstehen, wissen, denken, verraten.“ [GPD, S. 111]). Sie setzt dies in Verbindung mit Gustav Meyrinks *Golem* und Thomas Manns

⁶⁴ „Il y a un but, mais pas de chemin; ce que nous nommons chemin est hésitation.“ (MPS, S. 18)

⁶⁵ Ebd. Hervorh.: A. K.

Zauberberg, zwei nicht unwichtigen Einflüssen in *La disparition*. Die eingeschränkte und daher kalte leipogrammatistische Sprache spiegle den Inhalt des Romans wider. Eine ähnliche Spiegelung des Inhalts finde man auch bei Kafkas nüchterner und extrem objektiver Sprache.⁶⁶

Am Ende von Perecs Roman heißt es schließlich, dass jedes Wissen, selbst das direkt vor dem Tod erworbene „totale“ Wissen, nur eine Illusion sei: „Mais sous nos solutions transparaisait toujours l’illusion d’un savoir total qui n’appartint jamais à aucun parmi nous[...]“ (LD, S. 304). Das Bild des abgerissenen Fadens der Ariadne (siehe Zitat weiter oben) unterstreicht die Nichtigkeit des Weges. Der sichtbare, markierte Weg reiche nie aus, um direkt an ein Ziel zu kommen. Man komme dem Ende aber automatisch immer näher („car il fallait qu’il y ait un point final“ [ebd.]), der Tod erscheint als das Sicherste, Klarste. Der Tod gibt das „Ziel“ und das „Ende“ (beides Bedeutungen von „fin“) des Romans vor.

Zum zitierten Aphorismus 26 von Kafka schreibt Reiner Stach:

Die Aussage ist ein Beispiel für das essenzialistische Denken Kafkas: Ist das Ziel meinem Wesen „gemäß“, habe ich es also essenziell bereits in mir, dann braucht es keinen Weg, und nur weil ich zögere, meinem Wesen zu folgen, bin ich noch nicht „dort“.⁶⁷

In Perecs Geschichte versuchen die Protagonisten, das eigene Wesen über den „Diskurs“ zu finden, also über Gespräche mit anderen Menschen, die etwas über sie wissen, was sie selbst vergessen, verdrängt oder einfach noch nicht gewusst haben. Es stellt sich die Frage, ob das eigene Wesen nicht einfach angenommen werden muss, sowohl im Sinne von „vermutet“ (weil es im „Dunklen“, also im nicht durch das Denken erreichbaren Bereich, liegt), als auch im Sinne von „akzeptiert“. Der Umweg über Gespräche ist in dieser Hinsicht bereits ein Zögern.

Stach weist im Zusammenhang mit Aphorismus 26 auf eine Passage aus Kafkas Tagebuch vom 28. September 1915 hin:

Fragen aber die sich nicht selbst im Entstehen beantworten werden niemals beantwortet. Es gibt keine Entfernungen zwischen Fragesteller und Antwortgeber. Es sind keine Entfernungen zu überwinden. Daher Fragen und Warten sinnlos.⁶⁸

Hier erkennt man deutlich, dass Kafka der Meinung ist, dass das eigene Wesen akzeptiert und ausgehalten werden muss. Trotz seiner umfangreichen Gedankengänge über das Thema

⁶⁶ Vgl. GPD, S. 111ff. – Siehe auch das Kapitel der vorliegenden Arbeit zu Perecs und Kafkas literarischer Sprache.

⁶⁷ ZA, S. 55.

⁶⁸ Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. *Tagebücher*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. 5. Frankfurt am Main: Fischer 1990. S. 755. Sigle: T.

scheint er das Gegenteil seines Vorgehens zu „empfehlen“: zu leben statt darüber nachzudenken. In einer ähnlichen Paradoxie löst sich auch Perecs Roman am Ende auf: All die einander (in Hinsicht auf den Tod oder das Verschwinden der jeweiligen Figur) ähnelnden Geschichten werden durch den „Tod“ des Romans nichtig. Selbst die Ambivalenz, die mit dem zweiseitigen Diskurs der Lebenden zu tun hat, existiert dann nicht mehr.⁶⁹

Die Selbstironie, die bei Perec generell und in *La disparition* im Speziellen zum Tragen kommt, zeigt sich besonders im Schlussteil, in dem sich Aloysius Swann über den „idiotischen“ Faden der Geschichte beschwert.⁷⁰ Außerdem spricht Perec im „Post-scriptum“ von seinem „fatigant roman“ (LD, S. 309). Der Text solle „aussi original qu’instructionnel“ (ebd.) sein, also eine stimulierende Wirkung auf zukünftiges Romanschreiben haben.⁷¹ Genau diese Absicht wird im Roman selbst ironisiert, als Anton Voyl eine kodierte Botschaft zu dekodieren versucht, jedoch ein für den zu diesem Zeitpunkt noch lebenden Augustus ebenfalls unverständliches Ergebnis erhält:

Ça n’accalmait pas Augustus qui n’y comprit pas un mot.

— Ça a tout du chinook ou du volapük [sic!], mais, à coup sûr, **ça n’a aucun pouvoir stimulant sur mon imagination**, dit-il furibard.⁷²

Kurz davor erklärt Anton Voyl das Problem bei der Transkription: „[L]a complication naît surtout du fait qu’on n’a aucun corpus global. [...] Disons, grosso modo, qu’à la fin tu n’auras à ta disposition qu’un **mot sur trois**.“ (LD, 194f. Hervorh.: A. K.) Diese Art der – vor allem im Schlussteil des Romans – mehr oder weniger offenen Selbstreflexivität, mit der versucht wird, den Inhalt über den Roman hinausweisen zu lassen, betont außerdem den künstlichen Charakter des Werks und stempelt dieses geradezu als Spielerei ab. Diese Tendenz zum Understatement ist typisch für Perec. Auch die durch den Tod ausgelöste Aporie, die am Ende seines Romans steht, spiegelt diese Haltung wider. Zur Selbstironie als Gemeinsamkeit von Kafka und Perec siehe Kapitel 7.1 dieser Arbeit.

Man kann das Ende von *La disparition* mit den Schlussteilen von Kafkas Werken vergleichen. Kafkas Roman *Der Prozess* endet mit Josef K.s gewaltsamem Tod, ohne dass man klare Informationen bekommt, warum er getötet wird. Da Kafka dieses Ende zusammen mit dem Anfangskapitel im Voraus geplant hat, ist es ein dramatischer Höhepunkt, der die gesamte Ambivalenz der Vorgänger-Kapitel übernimmt. In der Erzählung *Die Verwandlung* hingegen ist die Schlusspassage wie abgekoppelt vom restlichen Text. Die Perspektive

⁶⁹ Vgl. LD, S. 305.

⁷⁰ Vgl. LD, S. 304.

⁷¹ Vgl. LD, S. 309.

⁷² LD, S. 199. Anm. & Hervorh.: A. K.

verschiebt sich nach Gregor Samsas Tod komplett, und er wird von seiner Familie sofort vergessen bzw. verdrängt. Das Ende von Perecs Roman kann auf einem gedachten Kontinuum zwischen den Schlussteilen von *Process* und *Verwandlung* angesiedelt werden, da zwar der Tod am Ende der Geschichte steht (wie beim *Process*), jedoch ein „unpassend“ heiter wirkender Schlussmonolog nach dem letzten tatsächlich beschriebenen Mord vom Mörder selbst gehalten wird (was an den Stimmungs- und Perspektivwechsel in der *Verwandlung* erinnert). Der Vergleich von *La disparition* mit der *Verwandlung* liegt nahe, da Perec in seinem Roman, wie gezeigt, auf das Kernmotiv der Erzählung Kafkas verweist.

2.3 *La boutique obscure*

In dieser 1973, also zu Lebzeiten veröffentlichten Sammlung von 124 Träumen Perecs⁷³ stößt man auf eine Stelle, die wie ein Verweis auf den Riesenmaulwurf aus Kafkas „Der Dorfschullehrer“⁷⁴ (Vialattes Übersetzung: „Le Maître d’école de village“⁷⁵) wirkt: „toute une portion de la rue se soulève comme si **une gigantesque taupe** œuvrait en dessous.“⁷⁶ Hierbei ist schwer zu beweisen, dass es sich um einen Kafka-Verweis handelt; der auch in Kafkas Erzählung zwar nicht genau beschriebene Riesenmaulwurf ist trotz dieser Unschärfe einprägsam, und Perecs aufgeschriebene Träume sind generell durchsetzt von seinen Lektüren, was auch im nächsten Zitat zu sehen ist. In Traum N° 114 steht unter der Überschrift „*Les lettres à Félice*“ Folgendes: „(il me semble que) j’ai en main le tarif des tirages de têtes des **Lettres à Félice de Kafka**.“ (Beide: BO, N° 114; kursiv: G. P.; andere Hervorh.: A. K.). Der Träumende möchte eine der Ausgaben kaufen. Eine Stelle in Traum N° 122, in der eine „pantomime de mariage“ (BO, N° 122) aufgeführt wird, könnte eine humoristische Weiterführung des Doppelgänger-Motivs aus „Hochzeitsvorbereitungen“ sein:

Tout le cortège nuptial passe devant nous, mais, de temps en temps, surgit tout à coup le **sosie d’un des personnages de la noce** : c’est très drôle, il y en a de plus en plus, et, à la fin, c’est le même cortège qu’au début, mais il n’y a plus un seul danseur du début : *tous ont été changés*.⁷⁷

⁷³ Zum Hintergrund der Niederschrift seiner Träume siehe das Kapitel „Perec: das Judentum als das Fehlende“. – Perec hat diese Träume für die Veröffentlichung angepasst (vgl. BO, Vorbemerkung).

⁷⁴ Franz Kafka: „Der Dorfschullehrer“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. 1993. S. 194 – 216.

⁷⁵ Franz Kafka: „Le Maître d’école de village [La Taupe géante]“. In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 334 – 348.

⁷⁶ Georges Perec: *La boutique obscure*. 124 rêves. Paris: Denoël 1988. Rêve N° 72. Sigle: BO.

⁷⁷ BO, N° 122. Kursiv: G. P. Andere Hervorh.: A. K.

2.4 *Espèces d'espaces*

In diesem Werk von 1974 findet man keine direkten Verweise auf Kafka. Lediglich der Schlussteil wurde von Perec selbst in einem Interview⁷⁸ nach der Veröffentlichung von *Espèces d'espaces* mit einer Aussage Kafkas zum Westjudentum⁷⁹ verglichen (dazu mehr im Kapitel „Judentum“). Der im folgenden Zitat hervorgehobene Satz ist derjenige, an den Perec durch das Kafka-Zitat erinnert wird:

J'aimerais qu'il existe des lieux stables[...] :

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas[...]. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; **il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.**⁸⁰

Es ist jedoch eher unwahrscheinlich, dass Perec beim Schreiben dieses Teils an Kafka gedacht hat. Die Parallele könnte „zufällig“ aufgetreten sein, ist jedoch durch die Gemeinsamkeit der jüdischen Abstammung erklärbar, wie von Perec angedeutet. Marcel Bénabou betont, dass es in Perecs Werken, teils bewusst, teils möglicherweise unbewusst, ein „Netz“ von Anspielungen gebe, welches jüdische Leser und Leserinnen sich selbst wiedererkennen lasse.⁸¹

2.5 *W ou le souvenir d'enfance*

In seinem 1975 erschienenen autobiografischen Roman *W ou le souvenir d'enfance* nennt Perec einige seiner literarischen Einflüsse:

⁷⁸ „Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska [5 avril 1981]“. In: *Littératures*. 7. Printemps 1983. S. 75f. Link: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1983_num_7_1_1234 (zuletzt aufgerufen am 7.1.2021 um 21:26) Sigle: GPEP.

⁷⁹ Vgl.: Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hrsg. Von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer 1983. S. 294. Sigle: BM. (Brief vom November 1920): „**[N]ichts ist mir geschenkt, alles muß erworben werden**, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat, auch das muß erworben werden, **das ist vielleicht die schwerste Arbeit**[...].“ (Ergänzung & Hervorh.: A. K.)

⁸⁰ Georges Perec: *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée 1985. S. 122. Hervorh.: A. K. Sigle: EE.

⁸¹ Vgl. PJ, S. 27.

[J]e lis peu, mais je relis sans cesse, **Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau** ; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je relise vingt pages, trois chapitres ou le livre entier : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'**une parenté enfin retrouvée**.⁸²

Wieder wird Kafka genannt. Dessen Werke rufen zusammen mit jenen der anderen angeführten Autoren bei Perec das Gefühl einer „wiedergefundenen Verwandtschaft“ hervor. Eventuell unterstreicht Perec damit, dass er die Erinnerung an seine Eltern in der Literatur wiederfinden kann – er schreibt schließlich selbst literarische Werke, um die tatsächlichen Erinnerungen an seine Eltern herauszuarbeiten und sein eigenes Leben leben zu können („l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.“ [W, S. 64]).

Die literarische Verwandtschaft mit Kafka zeigt sich im Stil der Beschreibung der nach und nach erscheinenden KZ-Realität im zweiten fiktiven Teil des experimentellen Romans. Den Regeln der olympischen Inselgesellschaft „W“ wird zunächst immer pragmatisch ihre Richtigkeit zugeschrieben, darauf folgt aber die Ernüchterung durch die Beschreibung der Folgen für die Menschen:

La conception des enfants est, sur W, l'occasion d'une **grande fête** que l'on appelle l'Atlantiade. Les femmes W sont tenues dans des gynécées et soumises à une garde des plus vigilantes[...] **pour les protéger des hommes**[...].⁸³

Schließlich stellt sich heraus, dass bei einem solchen „großen Fest“ ausgewählte Frauen eine halbe Runde Vorsprung bekommen und von den Schnellsten der „soixante-seize hommes“ (W, S. 169) vergewaltigt werden: „[C]'est le plus souvent en face des tribunes d'honneur, soit sur la cendrée, soit sur la pelouse, qu'elles sont **violées**.“ (ebd.; Hervorh.: A. K.)

Muriel Philibert hebt die Ähnlichkeit der sich selbst widersprechenden und sich selbst aufhebenden Beschreibung in *W* zu Kafkas Erzählung „Beim Bau der chinesischen Mauer“⁸⁴ hervor und zeigt außerdem die Parallele zur Maschinenhaftigkeit von *In der Strafkolonie*⁸⁵. Dazu mehr in den Kapiteln, die diesen beiden Kafka-Werken gewidmet sind.

⁸² Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël 1975. S. 195. Hervorh.: A. K. Sigle: W.

⁸³ W, S. 167. Hervorh.: A. K.

⁸⁴ Franz Kafka: „Beim Bau der chinesischen Mauer“. In: Ders.: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. *Oxfordor Oktavheft* 3. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld 2008. S. 3^r – 25^v. Sigle: BCM.

⁸⁵ Franz Kafka: *In der Strafkolonie*. Faksimilenachdruck der Erstausgabe des Buchdrucks von 1919 (Verlag Kurt Wolff, Leipzig). Hrsg. und eingel. von Roland Reuß. als Supplement der historisch-kritischen Franz-Kafka-Ausgabe. Herausgegeben von Roland Reuß & Peter Staengle. Eine Publikation des Instituts für Textkritik. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld 2009. Sigle: IdS. – Zum gesamten Absatz: vgl. Philibert 1993, S. 149f.

2.6 *La Vie mode d'emploi*

In seinem *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*⁸⁶ hat Perec sich selbst Vorgaben in Form von Listen und mathematischen Verfahren für seinen längsten Roman *La Vie mode d'emploi* (1978) gegeben. Unter anderem wird vorgeschrieben, dass einige Autoren je zehnmal im Werk zitiert werden sollen. Es gibt eine solche zehn Punkte umfassende Liste mit der Überschrift „Kafka“. In der ersten Zeile dieser Liste steht: „Procès p 267 chapitre 1“. Im angegebenen ersten Kapitel von *La Vie mode d'emploi* wird das Zimmer des verstorbenen Gaspard Winckler beschrieben:

Il n'y a plus sur le mur de la chambre, en face de son lit, à côté de la fenêtre, ce tableau carré qu'il aimait tant : il représentait une antichambre dans laquelle se tenaient trois hommes. **Deux étaient debout, en redingote, pâles et gras, et surmontés de hauts-de-forme qui semblaient vissés sur leur crâne. Le troisième, vêtu de noir lui aussi, était assis près de la porte dans l'attitude d'un monsieur qui attend quelqu'un et s'occupait à enfiler des gants neufs dont les doigts se moulaient sur les siens.**⁸⁷

Hier erkennt man, wie Perec die sich selbst gestellte Aufgabe „gelöst“ hat: Er zitiert eine Passage aus dem letzten Kapitel von Kafkas *Process*, in welcher der Protagonist Josef K. von zwei Männern abgeholt wird, um getötet zu werden. Die entsprechenden Stellen lauten in der französischen Übersetzung Vialattes:

[D]eux messieurs se présentèrent chez K... **En redingote, pâles et gras, et surmontés de hauts-de-forme qui semblaient vissés sur leur crâne. [...] K..., vêtu de noir lui aussi, s'était assis près de sa porte dans l'attitude d'un monsieur qui attend quelqu'un et s'occupait d'enfiler des gants neufs dont les doigts se moulaient petit à petit sur les siens.**⁸⁸

Man sieht im Vergleich, dass Perec den Text bei der Übernahme nur ganz leicht geändert hat. Dass Gaspard Winckler das Bild mit dieser Szene sehr gemocht hat, könnte hier seine Verknüpfung mit dem Tod unterstreichen und konkretisieren. Ariane Steiner fügt in *Georges Perec und Deutschland* außerdem hinzu:

⁸⁶ Georges Perec: *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Collection « Manuscrits ». Paris; Cadeilhan: CNRS Éditions & Zulma 1993. Sigle: CC.

⁸⁷ VME, S. 26f. Hervorh.: A. K.

⁸⁸ LP, S. 359. Hervorh. & Ergänzt.: A. K.

Die neuen Handschuhe, die sich über ihres Trägers Finger ziehen, sich an sie schmiegen, stehen hier für die Intertextualität. „Faire du neuf avec du vieux“; Perecs neuer Text vereinnahmt den alten von Kafka, zieht sich über ihn, passt sich ihm aber auch an.⁸⁹

Die Richtigkeit dieser Interpretation ist zwar schwer zu „beweisen“, aber es ist gut möglich, dass Perec so dachte.

Als zweiter Punkt steht in Perecs Liste der Kafka-Zitate: „la colonie p 55 sq chapitre 13“. In Kapitel 13 von *La Vie mode d'emploi* findet man eine Art Neuschreibung und Neuinterpretation von Kafkas Erzählung „Erstes Leid“⁹⁰ (in der Übersetzung Vialattes: „Premier Chagrin“⁹¹), wobei lange Passagen, mit Ausnahme von kleinen Änderungen hie und da, einfach zitiert werden – ohne freilich das Zitat als solches zu kennzeichnen. Perec hat die Erzählung wohl im 1948 erschienenen Sammelband *La colonie pénitentiaire*, in der Übersetzung Vialattes gelesen, daher der Vermerk „la colonie“ im *Cahier des charges*. Perec nimmt diese kurze Erzählung und verwebt sie mit seinem Text. Einer der Protagonisten aus *La Vie mode d'emploi*, Rémi Rorschash (in der deutschen Übersetzung Eugen Helmlés: „Rorschach“⁹²), dessen Lebensgeschichte in Kapitel 13 umrissen wird, wird nach einer kurzlebigen Musikerkarriere zum Impresario eines Trapezkünstlers. Ab der Wiedergabe dieses Karriereschritts beginnt in Perecs Roman die Bearbeitung von „Erstes Leid“. Die Geschichte bleibt eindeutig erkennbar – mit dem Trapezkünstler, der nicht von seinem Trapez herabsteigen will, der möglichst schnell von einem Auftrittsort zum nächsten chauffiert wird und alle Tätigkeiten des Alltags oben auf dem Trapez erledigt –, Perec fügt aber ein alternatives Ende hinzu, ein richtiges Finale, könnte man sagen:

[L]'acrobate coupa orgueilleusement la corde qui lui aurait permis de redescendre et se mit à exécuter sur un rythme de plus en plus rapide une succession ininterrompue de grands soleils. Cette ultime performance dura deux heures et provoqua dans la salle cinquante-trois évanouissements. La police dut intervenir. En dépit des mises en garde de Rorschash, les policiers amenèrent une grande échelle de pompiers et commencèrent à l'escalader. Ils n'arrivèrent même pas à mi-parcours : le trapéziste ouvrit les mains et avec un long hurlement alla s'écraser sur le sol au terme d'une impeccable parabole.⁹³

Liest man Kafkas „Erstes Leid“ als Parabel, so erkennt man für Kafka typische Themen: das Dasein des nach absoluter Perfektion strebenden Künstlers als ein dem eigentlichen Leben

⁸⁹ GPD, S. 100f.

⁹⁰ Franz Kafka: „Erstes Leid“. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. 1994. S. 317 – 321. Sigle: EL.

⁹¹ Franz Kafka: „Premier Chagrin“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 637 – 640.

⁹² Georges Perec: *Das Leben Gebrauchsanweisung*. Deutsch von Eugen Helmlé. 2. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1986. S. 82. Sigle: DLG.

⁹³ VME, S. 79.

entgegengesetztes Dasein (was man auf den Schriftsteller im Kafka'schen Sinn übertragen kann); und, damit verbunden, das westjüdische Leben, das aus Kafkas Sicht keinen sicheren Boden unter den Füßen kennt.

Dass Perec Kafkas gleichnishafte Erzählung übernimmt und sie in seinen über große Strecken von Realismus und Wahrhaftigkeit geprägten Roman einbaut, hat einen sonderbaren Effekt. Man erkennt eine auf der kommentarlosen Einfügung dieser seltsamen Geschichte beruhende Ironie. Verstärkt wird diese Ironie dadurch, dass Perec die Geschichte auf seine Weise ausformuliert und sie zu einer Geschichte mit einem fulminanten Ende macht. Nicht zuletzt sollte darauf hingewiesen werden, dass „parabole“, das letzte Wort des Abschnitts, sowohl geometrische als auch literarische Parabel, also „Gleichnis“, bedeuten kann. Das könnte ein absichtlich platziertes Detail sein, das zeigt, dass Perec Kafka gründlich gelesen hat. Außerdem könnte es ein Augenzwinkern widerspiegeln, mit dem die Ironie der Zusammenführung der unterschiedlichen Texte noch einmal bekräftigt wird.

Im Grunde tut hier Perec, was er sich bereits vor dem Schreiben von *Un homme qui dort* vorgenommen hat: eine vorhandene Geschichte neu zu schreiben (eine Idee, die von Borges stammt). Er nimmt eine Geschichte von einem Autor, der ihm etwas bedeutet, und versucht, durch seine eigene Fassung der Geschichte, etwas zutage zu fördern, was davor vielleicht noch nicht erkennbar war. Das Scheitern des jungen Artisten in Perecs Version der Geschichte spiegelt das Scheitern der vielen Figuren im Roman wider. Es ist jedoch meistens ein Scheitern, das auf eine Entscheidung für eine Unternehmung folgt, der sich der jeweilige Charakter vollständig verschreibt. Der reiche Bartlebooth beispielsweise macht es sich zur Lebensaufgabe, aus seinen eigenen Aquarellen gefertigte Puzzles zu lösen. Er stirbt aber beim Lösen des 439. Puzzles. Parallel dazu vollführt Perecs Trapezkünstler, nachdem er absichtlich die einzige sichere Verbindung zum Boden gekappt hat, eine halsbrecherische Kunststück-Abfolge, die das Einschreiten der Sicherheitskräfte provoziert und dadurch das Ende seiner in vieler Hinsicht einzigartigen Laufbahn und das Ende seines Lebens bedeutet. Die Frage nach der bei Kafka so zentralen Ausweglosigkeit, die man auch in „Erstes Leid“ feststellen kann, stellt sich bei Perecs Geschichten natürlich ebenfalls. Sichtbar wird die Ausweglosigkeit zum Beispiel anhand der Figur des Gaspard Winckler, der in *La Vie mode d'emploi* Bartlebooths Puzzlehersteller ist. Wincklers Leben wird durch den riesenhaften Auftrag bestimmt, und er stirbt (dadurch?) zwei Jahre vor Bartlebooth. Er rächt sich an seinem Auftraggeber mit extrem schwer lösbaaren Puzzles, sodass Bartlebooths Vorhaben, alle Puzzles zu lösen, nicht gelingen kann.

Der dritte Punkt in Perecs Liste der Kafka-Zitate lautet: „Faux in ch 14 remp par Proust“. „Faux“ ist, neben „Manque“, eine der zwei Kategorien Perecs, die ihm vorschreiben, Regeln in je einem von zehn Fällen an permutativ vorgegebenen Stellen nicht zu beachten, beziehungsweise durch andere Regeln zu ersetzen. In diesem Fall wird Kafka durch Proust ersetzt (für den Perec auch eine eigene Zitat-Liste angelegt hat).

Beim vierten Punkt der Kafka-Liste liest man: „ch 33 Muraille 194 rencontre du Czar et du PRF“. Tatsächlich wird am Ende von Kapitel 33 die Begegnung des Zaren mit dem französischen Präsidenten beschrieben. Diese Szene ist aus Kafkas Erzählung „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“⁹⁴ entnommen. Die Erzählung ist auf Französisch in der Übersetzung von Jean Carrive im Sammelband *La Muraille de Chine et autres récits* veröffentlicht worden⁹⁵, daher lautet Perecs Notiz „Muraille“. Blumfeld („Préfleury“), Kafkas Protagonist, sieht die Szene der Begegnung der beiden Staatsoberhäupter auf einem Bild in einer französischen Zeitschrift:

Contrairement à son habitude qui est de feuilleter le périodique page à page, il l'ouvre au hasard et tombe sur une gravure qu'il s'oblige à regarder de près. Elle **représente la rencontre sur un vaisseau de guerre du Czar et du Président de la République Française**. [...] ⁹⁶

Das Bild ist in Perecs Roman auf dem obersten von mehreren aufeinander gestapelten Bilderbogen im ungeordneten Keller der Gratiolets abgebildet.⁹⁷ Die übernommene Beschreibung des Bildes bleibt, bis auf die Großschreibung von „Française“ und wenige Änderungen der Interpunktion zugunsten des Leseflusses, gleich (weswegen die Gegenüberstellung hier keinen Sinn hat und die Beschreibung in obigem Zitat weggelassen wurde⁹⁸):

[C]elle [das Bild; Anm.] du dessus représente la rencontre sur un vaisseau de guerre du Czar et du Président de la République française. Partout jusqu'à l'horizon ce ne sont que navires dont la fumée se perd dans un ciel sans nuages. À grands pas, le Czar et le Président viennent de s'avancer l'un vers l'autre, et se donnent la main. Derrière le Czar, comme derrière le Président se tiennent deux messieurs ; par contraste avec la joie manifeste des visages des deux chefs, leurs visages paraissent graves. Les regards des deux escortes se concentrent sur leurs souverains respectifs. En bas – la scène a lieu visiblement sur le haut-pont du navire – à demi coupées par la marge de l'image, de longues rangées de matelots se dressent au garde-à-vous.⁹⁹

⁹⁴ Franz Kafka: „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. 1993. S. 229 – 266. Sigle BÄL.

⁹⁵ Franz Kafka: „Le vieux garçon“ (Trad. Jean Carrive). In: MC, S. 178 – 205.

⁹⁶ MC, S. 183. Hervorh.: A. K.

⁹⁷ Für eine Interpretation siehe das Kapitel zu „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“.

⁹⁸ Für das Original auf Deutsch siehe ebenfalls das „Blumfeld“-Kapitel.

⁹⁹ VME, S. 225f. Anm.: A. K.

An fünfter Stelle von Perecs Kafka-Liste steht: „ch 39 Journal 136“. Es soll also in Kapitel 39 auf Kafkas Tagebücher angespielt werden. Das 39. Kapitel von *La Vie mode d'emploi* handelt von Léon Marcia und seiner Lebensgeschichte. Sein tuberkulosebedingter Aufenthalt in einem Sanatorium erinnert bereits an Kafkas Schicksal. Am Ende des Kapitels trifft man schließlich auf das obligatorische Kafka-Zitat – in Form einer Erinnerung Marcias an eine Veranstaltung im Sanatorium:

[C]'est une conférence que, peu de temps avant sa mort, Jean Richepin était venu faire au sanatorium ; le thème en était la Légende de Napoléon. Richepin raconta que, quand il était petit, on ouvrait le tombeau de Napoléon une fois l'an et l'on faisait défiler les invalides pour leur montrer le visage de l'empereur embaumé, spectacle plus propice à la terreur qu'à l'admiration, car ce visage était enflé et verdâtre ; c'est du reste pourquoi l'ouverture du tombeau fut supprimée par la suite. Mais Richepin eut exceptionnellement l'occasion de le voir, juché sur le bras de son grand-oncle qui avait servi en Afrique et pour qui le commandant des Invalides avait fait tout exprès ouvrir le tombeau.¹⁰⁰

Es handelt sich bei dieser Passage wieder um einen annähernd eins zu eins wiedergegebenen Ausschnitt (lediglich „Invalides“ wird bei Perec klein geschrieben, bei seiner zweiten Nennung jedoch mit großem „I“ extra hinzugefügt) eines Tagebucheintrags Kafkas vom 12. November 1911 in der französischen Übersetzung von Marthe Robert¹⁰¹. In diesem Eintrag erfährt man, dass Kafka Richepins Auftritt im Rudolphinum in Prag gesehen hat.¹⁰² Perec hat den Ort also an seine Marcia-Geschichte angepasst. Wie bereits das Zitat aus „Blumfeld“ in Kapitel 33 bildet auch in Kapitel 39 das Kafka-Zitat den Schluss.

Als sechsten Punkt seiner Liste führt Perec an: „ch 51 Journal 372“. Außerdem schreibt er dazu: „couple gras et mangeur de saucisse“. Tatsächlich befindet sich im 51. Kapitel von *La Vie mode d'emploi*, im Zuge einer Auflistung der Charaktere und Geschichten auf Serge Valènes geplantes Gemälde des Hauses ohne Fassade, bei Punkt 19, folgende Zeile: „Le couple gras et mangeur de saucisses n'arrêtant pas la T.S.F.“ (VME, S. 320). In Kafkas Tagebuch ist die entsprechende Stelle im Eintrag vom 30. Juni 1914 zu finden. In Roberts Übersetzung wird die Stelle „das dicke Wurstessende [sic!] Paar“ (T, S. 541) mit „couple gras et mangeur de saucisses“ (J, S. 395) übersetzt, was Perec in *La Vie* zitiert. Die Liste in Kapitel 51 soll, wie gesagt, einen Überblick über die Personen des Romans und über ihre Geschichten geben. Interessant ist bei dem besprochenen Punkt 19, dass in der Geschichte der Gratiolets, auf die verwiesen wird, zwar das Radio („T.S.F.“ [VME, S. 630]), aber kein Wurst essendes Paar vorkommt. Diese Information bei Punkt 19 kann als Zusatzinformation verstanden

¹⁰⁰ VME, S. 250.

¹⁰¹ Franz Kafka: *Journal*. Traduit de l'allemand et présenté par Marthe Robert. Paris: Grasset 2002. S. 163. Sigle: J.

¹⁰² Vgl. auch T, S. 244.

werden – die eventuell auch deswegen entstanden ist, weil sich Perec für die Liste der Personen und ihrer Geschichten die Einschränkung aufgezwungen hat, für jeden Punkt genau eine Zeile auszufüllen.

Punkt sieben lautet „ch 57 Journal 367“. Auf dem Blatt, das er speziell den Vorgaben für Kapitel 57 gewidmet hat, führt Perec zusätzlich noch an: „les 6 hommes“. Im Romankapitel selbst geht es um Elzbieta Orłowska und ihr Zimmer, in dem zwei Plakate hängen. Eines davon zeigt sechs Männer, die laut Orłowska Teil eines polnischen Abzählreims sind: „L’un porte toute sa barbe, une barbe noire, un autre a une grosse bague au doigt, un autre a une ceinture rouge, un autre a des pantalons déchirés aux genoux, un autre n’a qu’un œil ouvert et le dernier montre les dents.“ (VME, S. 364) Diese Stelle findet sich in einem Tagebucheintrag von Kafka vom 21. Juni 1914. Perec hat gegenüber Roberts Übersetzung des Eintrags nur eine leichte Anpassung des Texts unternommen, nämlich „d’ouvert“ zu „ouvert“ geändert.

Perec entwickelt die Szene spielerisch weiter und macht daraus den erwähnten Abzählreim, eine Art Gute-Nacht-Geschichte, in der das Kind die Mutter fragt, wie die sechs Männer aussehen und warum. Diesen kurzen Text schreibt Perec auf. Den zweiten Teil der Antworten der Mutter (auf die Frage „Pourquoi?“) erfindet er. Der letzte Abschnitt lautet (und hier taucht wieder die Schreibweise „d’ouvert“ auf):

- [...] *Et le cinquième ? demande l’enfant.*
- *Le cinquième n’a qu’un œil d’ouvert, dit la maman.*
- *Pourquoi ? Demande l’enfant.*
- *Parce qu’il est en train de s’endormir, comme toi, mon enfant, dit la maman d’une voix très douce.*
- *Et le dernier ? demande en murmurant l’enfant.*
- *Le **dernier montre les dents**, dit la maman dans un souffle.*
- *Il ne faut surtout pas dire que le petit enfant demande alors quoi que ce soit, car s’il a le malheur de dire :*
- *Pourquoi ?*
- *Parce qu’il va te manger si tu ne dors pas, pardi ! dira la mère d’une voix tonitruante.*¹⁰³

Das Frage-Antwort-Spiel wird durch Perec umgedreht. Bei Kafka erzählt noch der Sohn der Mutter, wie die sechs Männer aussehen, bei Perec ist die Mutter die Erzählerin. Gleich bleibt, dass die Mutter will, dass ihr Kind schläft. Dass Perec einen polnischen Abzählreim aus Kafkas Text macht, verweist auf die Herkunft seiner früh verstorbenen Eltern. Der Dialog mit der Mutter könnte als Erinnerung an seine eigene Mutter oder als Sehnsucht nach ihr interpretiert werden.

¹⁰³ VME, S. 365. Kursiv: G. P. Andere Hervorh.: A. K.

An achter Stelle seiner Liste der vorgeschriebenen Kafka-Zitate schreibt Perec, dass in Kapitel 71 von *La Vie* auf den *Process* verwiesen werden soll. Er löst dies, indem er den italienischen Stilisten des Geschirrs für Moreaus durchgestyltes Esszimmer nach einer von Kafkas Romanfiguren, nämlich dem Maler Titorelli, benennt.¹⁰⁴

Punkt neun schreibt für Kapitel 78 „La Muraille p 96, le coup à la porte p 145“ vor. Kafkas Parabel „Eine kaiserliche Botschaft“ (in der französischen Übersetzung Carrives: „Message impérial“ [MC, S. 104f.]) aus der Erzählung „Beim Bau der chinesischen Mauer“ (ebenfalls bei Carrive: „Construisant la Muraille de Chine“ [MC, S. 92–115]) wird in Perecs Roman zu „*Le Messenger de l'Empereur*“, einer „biographie romancée de Carel Van Loorens“ (VME, S. 500). Diese wird im Stiegenhaus von einem Bub gelesen, in einer Ausgabe des *Journal de Tintin*. Die Lebensgeschichte des Carel Van Loorens wird daraufhin erzählt: Er wird, als einer der intelligentesten Menschen seiner Zeit, von Napoleon I. losgeschickt, dem Araber Hokab el-Ouakt eine Botschaft zu überbringen. Hier wird das Grundmotiv aus „Eine kaiserliche Botschaft“ klar erkennbar, wenn auch in einem anderen Kontext. Aus dem chinesischen Kaiser bei Kafka wird bei Perec der französische. Aus dem Palast in Peking, der mit all seinen Bewohnern dem vom sterbenden Kaiser losgeschickten Boten den Weg versperrt, wird in *La Vie* der Palast von Hokab el-Ouakt. Hier liegt aber ein Unterschied zum Original: Die Botschaft von Napoleon kommt an. Betrachtet man das ganze Kapitel, ist es eigentlich erstaunlich, dass Van Loorens' Mission bis dahin erfolgreich ist, da er als zwar hochintelligenter, wenn nicht sogar genialer, aber sich verzettelnder Mann beschrieben wird, der sich keiner Disziplin länger als zwei Jahre widmen kann. Hier könnte ein Zusammenhang zu dem sich einschleichenden Zerfall des Reiches in „Beim Bau der chinesischen Mauer“ bestehen.

Bald nach seinem Empfang im Palast versucht Van Loorens, seine eigentliche Mission aufgebend, eine dort gefangen gehaltene Grafentochter, Ursula von Littau, zu befreien. Das misslingt: „Lorsque Carel Van Loorens se réveilla, tout endolori, il se trouvait dans **une pièce qui ressemblait à une cellule : de grandes dalles, un mur sombre et nu, un anneau de fer maçonné.**“ (VME, S. 507; Hervorh.: A. K.) Er wird in der Wüste auf ein Holzgestell geschnallt: „[L]à, ils le ligotèrent sur un bâti de bois **qui tenait du lit de camp et de la table d'opération**, avec une longue laisse de cuir passée plusieurs fois autour de son torse et de ses membres.“ (ebd.; Hervorh.: A. K.) In diesen zwei Passagen sind jene Stellen enthalten, die aus Kafkas „Der Schlag ans Hoftor“¹⁰⁵ entnommen worden sind. In Kafkas kurzer Erzählung

¹⁰⁴ Vgl. VME, S. 462.

¹⁰⁵ Franz Kafka: *Oxford Oktavheft* 3. 2008. S. 31^v – 34^r.

findet sich kurz vor Schluss folgende Beschreibung (hier der von Perec für seine Zitate verwendete französische Ausgangstext in der Übersetzung von Vialatte):

La pièce avait l'air d'une cellule bien plutôt que d'une salle de ferme. **De grandes dalles, un mur sombre et nu, un anneau de fer maçonné** quelque part, au milieu quelque chose **qui tenait du lit de camp et de la table d'opération.**¹⁰⁶

Die Beschreibung der Männer, die Van Loorens gefangen halten, ist ebenfalls ein Kafka-Zitat. Perec schreibt: „Les hommes de l'Aigle campaient en plein air, aiguisaient leurs sabres, appointaient leurs flèches, se livraient à des exercices équestres.“ (VME, S. 507) Die Stelle kommt aus Kafkas „Ein altes Blatt“¹⁰⁷, wo vom kaiserlichen Palast angezogene Nomaden beschrieben werden; hier Carrives französische Übersetzung („Un vieux parchemin“ [MC, S. 90ff.]):

A leur accoutumée, car ils ont les toits en horreur, ils **campent en plein air**. Ils passent la journée à **aiguiser leurs sabres, appointer leurs flèches, se livrer à des exercices équestres**. [...] S'entretenir avec eux, impossible ! Ils ne savent pas notre langue. A peine en ont-ils une eux-mêmes.¹⁰⁸

Die letzten drei Sätze des Zitats erinnern an einen weiteren Ausschnitt aus Kapitel 78 von Perecs Roman, wo Van Loorens' Retter beschrieben werden: „**Ils ne connaissaient que quelques mots d'arabe, aussi ne purent-ils pas beaucoup communiquer**[...].“ (VME, S. 510; Hervorh.: A. K.).

Die Erzählung „Un vieux parchemin“ wird im Sammelband, den Perec wohl besaß, mit einigen weiteren Texten unter der Überschrift „La muraille de Chine“¹⁰⁹ zusammengefasst. Deswegen genügt Perec im *Cahier des charges* die Notiz „Muraille“ für die Zitate aus „Un vieux parchemin“ sowie „Message Impérial“.

Mit dem folgenden Zitat aus *La Vie mode d'emploi* wird gezeigt, dass Perec in Kapitel 78 auch auf *In der Strafkolonie* verwiesen haben könnte:

Le soir commençait à tomber. Loorens savait que s'il ne mourait pas de froid dans la nuit, il serait le lendemain brûlé par le soleil aussi sûrement que s'il s'était trouvé au centre de sa « forge solaire ». Il se souvint qu'il avait décrit ce projet à Hokab et que l'Arabe avait hoché pensivement la tête en murmurant que le soleil du désert n'avait pas besoin de miroirs et il se dit qu'en choisissant pour le faire mourir un tel supplice, l'Aigle [Hokab] voulait **lui faire comprendre le sens de ces paroles.**¹¹⁰

¹⁰⁶ Franz Kafka: „Le coup à la porte du domaine“ (Trad. A. Vialatte). In: MC, S. 134 – 136. Hier: S. 135f. Hervorh.: A. K.

¹⁰⁷ Franz Kafka: „Ein altes Blatt“. In: Ders.: *Oxford Oktavheft 3*. 2008. S. 28^f–31^v; 39^v.

¹⁰⁸ MC, S. 90; 91. Hervorh. & Auslass.: A. K.

¹⁰⁹ „La muraille de Chine“ (Trad. Jean Carrière). In: MC, S. 87 – 119.

¹¹⁰ VME, S. 507f. Anm. und Hervorh.: A. K.

Zum Vergleich heißt es in Kafkas Erzählung (in der Übersetzung von Vialatte):

Mais, comme il devient calme à la sixième heure! L'esprit le plus stupide s'ouvre alors. Cela commence autour des yeux, puis rayonne et s'étend. Un spectacle à vous donner la tentation de vous mettre aussi sous la herse. Il ne se passe d'ailleurs plus rien, **l'homme commence seulement à déchiffrer l'inscription**, il avance les lèvres comme s'il épiait. Vous avez vu qu'il n'est pas facile de lire cette écriture avec les yeux ; eh bien, **l'homme la déchiffre avec ses plaies**.¹¹¹

Das bessere Verstehen einer zunächst sprachlichen Mitteilung am eigenen Leib in Verbindung mit einer Hinrichtung – das sind die Gemeinsamkeiten von Kafkas und Perecs Textstellen. Die Riemen (bei Perec: „laisse de cuir“) kommen auch bei Kafka vor: „Sur cette ouate le condamné est étendu à plat ventre, tout nu naturellement. Ici les **courroies** pour les mains, là pour les pieds, là pour le cou.“ (LCP, S. 306; Hervorh.: A. K.) Was erfahrenen Perec-Lesenden hier außerdem auffällt, ist die Formulierung „à **plat ventre**“ („bäuchlings“ [IdS, S. 11]). Perec hat sie hier zwar nicht übernommen, aber er hat für *La Vie* eine eigene Vorschrift kreiert, diese Körperhaltung in zehn seiner Kapitel einzubauen.¹¹² Perec könnte hier von Kafkas *In der Strafkolonie* und Roussets *Univers concentrationnaire*, aus welchem er am Ende von *W ou le souvenir d'enfance* zitiert („à **plat ventre** dans la boue et se relever“ [W, S. 222; Hervorh.: A. K.]), beeinflusst sein. Es sieht Perec ähnlich, diese im KZ-Kontext gelesene Phrase in *La Vie* und anderen Werken bewusst beim Beschreiben von heimeligen Szenen zu verwenden¹¹³; zum Beispiel auch in „Notes sur ce que je cherche“¹¹⁴, wo Perec beschreibt, welche Art von Büchern er gerne schreibt: „[L]a quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres **qui se dévorent à plat ventre sur son lit** ; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type.“ (PC, S. 10; kursiv: Original; andere Hervorh.: A. K.). Freilich begibt man sich hier bereits in das Gebiet der Spekulation; aber bei so minutiös geplanten Werken wie *La Vie* ist es wahrscheinlich, dass Perec solche Gedankengänge hatte.

An zehnter und letzter Stelle der Liste der Kafka-Zitate schreibt Perec: „ch 98 Le chasseur Gracchus“. Die Seitenzahl ist hier anscheinend nicht notwendig, weil die zitierte Stelle aus

¹¹¹ Franz Kafka: „La Colonie pénitentiaire“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 304 – 331. Hier: S. 314. Hervorh.: A. K. Sigle: LCP.

¹¹² Vgl. CC, Kapitel „Outils et repères“.

¹¹³ Vgl. z. B. VME, S. 252. Allerdings wird „à plat ventre“ auch bei der Beschreibung von weniger entspannenden Reparaturarbeiten verwendet (vgl. VME, S. 118).

¹¹⁴ Georges Perec: „Notes sur ce que je cherche“. In: Ders.: *Penser/Classer*. Paris: Hachette 1985. S. 9 – 12. Sigle des Sammelbands: PC.

„Der Jäger Gracchus“¹¹⁵ der erste Absatz dieser Erzählung Kafkas ist. In der Übersetzung Vialattes lautet er (die bei Perec zitierten Teile werden hervorgehoben):

Deux enfants étaient assis sur le mur du quai et jouaient aux dés. Un homme lisait un journal sur les marches du monument, dans l'ombre du héros qui brandissait son sabre. Une jeune fille remplissait son seau à la fontaine. Un marchand de fruits, couché près de sa balance, promenait ses regards sur le lac. Au fond d'un cabaret, par la porte béante et les fenêtres grandes ouvertes on voyait deux hommes attablés devant une bouteille de vin.¹¹⁶

Im 98. Kapitel von *La Vie*, wo das Zitat eingebaut werden soll, wird die Geschichte von der mühsamen Finanzierung des Schlafzimmers der Réols geschildert. Am Ende des Kapitels wird dieses Schlafzimmer beschrieben. Dort hängt an der Wand eine Radierung, auf der die Anfangsszenerie aus „Der Jäger Gracchus“ zu sehen ist.¹¹⁷ Gegenüber der französischen Kafka-Übersetzung wurde der Text auch bei diesem Zitat in Perecs Roman nur leicht angepasst. Die zitierte Szene lässt an einen Satz aus Perecs leipogrammatischem Roman *Les revenentes*¹¹⁸ denken, der dem 99. und letzten Kapitel von *La Vie* vorangestellt ist (also auf der Seite nach dem letzten Kafka-Zitat): „Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère.“ (VME, S. 657) Perecs Freund und Übersetzer Eugen Helmlé konnte bei seiner deutschen Version (*Das Leben Gebrauchsanweisung*) nicht berücksichtigen, dass der Satz keine Vokale außer „e“ haben sollte. Seine Übertragung lautet: „Er suchte Ewigkeit sowie zugleich Vergänglichkeit.“ (DLG, S. 767) Das Helden-Denkmal in der Stelle aus „Der Jäger Gracchus“ kann als Symbol für das Ewige gesehen werden, während die lebenden, vergänglichen Menschen, darauf und rundherum, alltägliche Dinge tun. Vielleicht ist diese Vermischung von Ewigem und Vergänglichem an dieser Stelle von Perecs Roman absichtlich gewählt. Jedenfalls drückt der Satz aus, was im Roman als Ganzes – wenn auch mit Ironie – zu unternehmen versucht wird: das Ewige durch das Alltägliche sichtbar zu machen, beziehungsweise das Alltägliche als das eigentlich Ewige hervorzuheben.

Auch unabhängig von der Liste in Perecs Notizen gibt es in *La Vie* einen Verweis auf Kafka: Der Name eines ehemaligen Bewohners des Hauses an der Adresse 11, rue Simon-Crubellier ist Grégoire Simpson. Anhand der Geschichte dieses Mannes, dessen Name an Kafkas Gregor Samsa erinnert, baut Perec seinen Roman *Un homme qui dort* in Kapitel 52 von *La Vie* ein. Grégoire Simpson hört nach einigen langweiligen Beschäftigungen zu arbeiten auf und tut, was auch der Protagonist aus *Un homme qui dort* tut: Er zieht sich

¹¹⁵ Franz Kafka: „Der Jäger Gracchus“. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. 1993. S. 305 – 313. Sigle: DJG.

¹¹⁶ Franz Kafka: „Le Chasseur Gracchus“ (Trad. A. Vialatte). In: MC, S. 127 – 133. Hier: S. 127. Hervorh.: A. K.

¹¹⁷ Vgl. VME, S. 656

¹¹⁸ Georges Perec: *Les revenentes*. Paris: Julliard 1991.

zurück. Perec übernimmt einige eindeutige Details aus seinem eigenen Roman. Dass er den Namen Grégoire Simpson wählt, ist eine konsequente Weiterführung der im Roman von 1967 vorkommenden Kafka-Verweise.

2.7 *Récits d'Ellis Island*

In diesem Film¹¹⁹ von 1980, den Perec zusammen mit Robert Bober auf Ellis Island, der ehemaligen US-amerikanischen Ankunftsinsel für Einreisende aus Europa, gedreht hat, wird im von Perec gesprochenen Text der erste Absatz aus Kafkas Roman-Fragment *Der Verschollene* etwas gekürzt zitiert:

[L]orsque, à seize ans, le jeune Karl Rossmann entra dans le port de New York sur le bateau déjà plus lent, la statue de la Liberté, qu'il observait depuis longtemps, lui apparut dans un sursaut de lumière. On eut dit que le bras qui brandissait l'épée s'était levé à l'instant même, et l'air libre soufflait autour de ce grand corps[.]¹²⁰

Im Vergleich dazu der komplette Absatz bei Kafka:

Als der siebzehnjährige Karl Roßmann, **der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte**, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von Newyork einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der **Freiheitsgöttin** wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem **Schwert** ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte.¹²¹

Perec nimmt das Bild des von Kafka erfundenen Schwerts in der Hand der Freiheitsstatue (die als „Göttin“ auftritt) auf und setzt es in Verbindung mit der Abweisung von Ankommenden auf Ellis Island. Man merkt, dass Perec hier das einprägsame Bild von der Handlung des *Verschollenen* trennt, indem er die Stelle mit Karl Roßmanns Vorgeschichte auslässt, um seine eigene Assoziation zum Zitat deutlich zu machen. (Die Angabe von Karl Roßmanns Alter als „siebzehnjährig“ in Kafkas Manuskript wurde in gedruckten Ausgaben wohl aus Gründen der Einheit zu „sechzehnjährig“ geändert.)

Marcel Krings weist in seiner Analyse des *Verschollenen* darauf hin, dass dessen oben zitierter erster Absatz sowie der Roman als Ganzes allegorisch zu lesen seien. Die

¹¹⁹ Georges Perec; Robert Bober: *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Paris: P.O.L avec l'INA 1994. Sigle: REI.

¹²⁰ Franz Kafka: *L'Amérique*. Zitiert nach: REI, S. 64. Auslass.: G. P. Ergänzt.: A. K.

¹²¹ DV, S. 7. Hervorh.: A. K.

Freiheitsgöttin sei ein Verweis darauf, dass die Freiheit nur im Geist erreichbar sei – über das Transzendente. Das Schwert sei das Werkzeug zum Zerschneiden der Kette, die ans Leben binde. Krings begründet dies mit Verweis auf Kafkas „Kettenaphorismus“ (Aphorismus 66) und auf die Erzählung „Der neue Advokat“¹²² (siehe dazu das Kapitel dieser Arbeit zu *Der Verschollene*).¹²³

Ob Perec diese Möglichkeit der Interpretation bewusst war, ist fraglich, denn die konsequent „parabolische“ Lesart des *Verschollenen* durch die Kafka-Forschung setzt laut Krings erst in den 90er-Jahren ein.¹²⁴ Außerdem steht in der französischen Übersetzung von Alexandre Vialatte „statue de la Liberté“¹²⁵ für „Statue der Freiheitsgöttin“ (und nicht etwa „déesse“ o. ä.), wobei die Großschreibung von „Liberté“ schon in diese Richtung geht.

2.8 *Un cabinet d'amateur*

Dieser 1979 veröffentlichte Roman¹²⁶, auf Deutsch *Ein Kunstkabinett*¹²⁷, handelt von einer Mise en abyme. Es wird ein Bild beschrieben, auf dem ein Raum mit vielen Bildern zu sehen ist. Unter diesen Bildern ist auch das Bild, auf dem all die Bilder zu sehen sind, die sich also wiederholen. Perec beschreibt mit literarischen Mitteln die immer kleiner werdenden Wiederholungen auf dem Bild und außerdem die mehr oder weniger gravierenden Änderungen, die der Maler bei jeder Wiederholung eines Bildes durchgeführt hat.

Perec schreibt am Ende des Romans, dass ein großer Teil der Titel der Bilder erfunden oder fälschlicherweise einem realen Maler zugeschrieben worden sei. Außerdem gibt es auch einige der angeführten Maler nicht. Man stößt zum Beispiel auf ein Bild von „Jefferson Abott“ mit dem Titel „*Le Trapéziste*“ (beide: CA, S. 72; kursiv: G. P.). Es handelt sich dabei um ein fiktives Bild eines fiktiven Malers, das bei einer fiktiven Versteigerung um 825 US-Dollar gekauft wird. Dass es anscheinend kein echtes Bild mit diesem Titel gibt, lässt den Verdacht erhärten, dass Perec hier einfach auf den von ihm aus Kafkas Erzählung „Erstes Leid“ entnommenen Trapezkünstler verweist, denn in *Un cabinet d'amateur*, und speziell in

¹²² Franz Kafka: „Der neue Advokat“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006. S. 1 – 5.

¹²³ Vgl. GFK, S. 303.

¹²⁴ Vgl. GFK, S. 291.

¹²⁵ Franz Kafka: „L'Amérique“. Traduction par Alexandre Vialatte. In: Ders.: *Œuvres complètes I*. Traductions par Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1976. S. 3 – 255. Hier: S. 3.

¹²⁶ Georges Perec: *Un cabinet d'amateur*. Paris: Éditions du Seuil 1994. Sigle: CA.

¹²⁷ Georges Perec: *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes*. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

der Passage mit dem angesprochenen fiktiven Bild, findet sich eine Art Zusammenschau von einigen Geschichten oder Szenen aus Perecs Werken. Zum Beispiel verweist das fiktive Bild „*La Squaw*, de Walker Greentale“ (CA, S. 31; kursiv: G. P.) auf die gleichnamige Romanfigur aus *La disparition* und das ebenfalls erfundene Bild „*La Chasse au tigre*“ (CA, S. 41; kursiv: G. P.) auf eine Stelle aus *La Vie mode d'emploi*. Einige Titel spielen auf bekannte literarische Werktitel an, wie eventuell auch die „*Squaw*“ (es könnte sich um einen Verweis auf Bram Stoker handeln); zwei fiktive Bilder tragen die Titel „*La Chute de la maison Usher*“ (CA, S. 72; kursiv: G. P. – ein Verweis auf Edgar Allan Poe), beziehungsweise „*Voyage au centre de la Terre*“ (CA, S. 73; kursiv: G. P. – eine Anspielung auf Jules Verne). Perec frönt also auch in *Un cabinet d'amateur* der Lust am Zitieren, und da darf Kafka nicht fehlen.

2.9 *Le Voyage d'hiver*

In dieser kurzen Erzählung¹²⁸, die Perec 1979, nachdem ihm für *La Vie mode d'emploi* der Prix Médicis verliehen worden war, für seinen damaligen Verlag Hachette geschrieben hat, wird die Geschichte eines Literaturwissenschaftlers namens Vincent Degraël beschrieben, der ein unbekanntes Werk eines ebenso unbekannten Autors namens Hugo Vernier von 1864 entdeckt, in dem, so scheint es, die großen Klassiker der Moderne bereits antizipierend plagiiert enthalten sind. In der Beschreibung bzw. Nacherzählung dieses fiktiven Werks mit dem Titel „*Le Voyage d'hiver*“ (VH, S. 17; kursiv: G. P.) kommt eine Szene mit zwei aus dem Nichts auftauchenden Greisen vor, die den Protagonisten an je einem Ellbogen packen, um ihn „fast wie aneinander geschweißt“¹²⁹ („presque soudés les uns aux autres“ [VH, S. 19]) auf einer düsteren Insel zu einem kargen Raum zu führen. Dies erinnert an den Schluss von Kafkas *Process* – eine Szene, die Perec auch schon in *Un homme qui dort* eingebaut hat.

Wie in vielen Werken Perecs findet auch in *Le Voyage d'hiver* ein Spiel der Selbstreflexivität oder Mise en abyme statt. Bereits der Titel des Werks wiederholt sich in der erzählten Geschichte; es handelt sich um einen Text im Text. Und die „unmerklichen“ Zitate auf der Textebene, wie der Verweis auf Kafkas *Process*, spiegeln sich ebenfalls im Inhalt, wo jedoch von Zitaten anderer Autoren und nicht explizit von Kafka die Rede ist.

¹²⁸ Georges Perec; Jacques Roubaud: *Le Voyage d'hiver / Le Voyage d'hier*. Nantes: Le Passeur/Cecofop 1997. Sigle: VH.

¹²⁹ Georges Perec: *Die Winterreise*. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Zürich: Diaphanes 2018. S. 8.

3. Kafkas Präsenz in Perecs unveröffentlichten, unvollendeten oder geplanten Werken

3.1 „Gaspard“

Perec hat geplant, seinem dritten „ersten Buch“, „Gaspard“, als Epigraph ein Zitat aus Kafkas „Ein Bericht für eine Akademie“ voranzustellen, wie er in einem Brief vom 3. September 1958 seinem Freund Philippe Guérinat mitteilte.¹³⁰ Die ausgewählte Stelle lautet bei Kafka in der Version des Erstdrucks:

Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg; rechts, links, wohin immer; ich stellte keine anderen Forderungen; sollte der Ausweg auch nur eine Täuschung sein; die Forderung war klein, die Täuschung würde nicht größer sein. Weiterkommen, weiterkommen! Nur nicht mit aufgehobenen Armen stillestehen, angedrückt an eine Kistenwand.¹³¹

In Kafkas Manuskript ist diese Stelle etwas länger¹³², drückt aber sinngemäß das gleiche aus, nämlich die Spannung zwischen den ähnlichen, aber von Kafka deutlich unterschiedenen Begriffen „Freiheit“ und „Ausweg“. Die Hauptfigur aus Perecs verschollenem Roman, deren Name Gaspard Winckler auf Kaspar Hauser zurückgeführt werden kann, ist wohl schon in dieser Version eine zwielichtige Gestalt.¹³³ Perec kürzt den Roman später und nennt ihn *Le Condottière*¹³⁴, nach einem Bild von Antonello da Messina, das eine zentrale Rolle in der Geschichte spielt, denn Gaspard Winckler ist in dieser Version ein Kunstfälscher, der den Auftraggeber, für den er den „*Condottiere*“ fälschen sollte, ermordet.

Einige typisch Perec'sche Themen und Motive sind hier also bereits enthalten, zum Beispiel das gewaltsame Sich-Auflehnen als Behauptung der eigenen Identität; man denke an

¹³⁰ Hier Perecs Brief, zitiert nach: Bellos, 1994. S. 217: „*Cher Phil, Voici l'épigraph actuelle, sinon définitive, de Gaspard : Non, ce n'était pas la liberté que je voulais – une simple issue, à droite, à gauche, où que ce fût : je n'avais pas d'autre exigence, même si l'issue devait être elle-même duperie : mon exigence était petite, la duperie ne serait pas plus grande qu'elle. Avancer, avancer ! Surtout ne pas rester sur place. Les bras levés, collés contre une paroi de caisse. Franz Kafka, Rapport pour une académie.*“ (kursiv: D. B.)

¹³¹ Franz Kafka: „Ein Bericht für eine Akademie“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006. S. 145 – 189. Hier: S. 164.

¹³² Vgl.: Franz Kafka: *Oxfordier Oktavheft 4*. 2008. S. 37^r. Für dieses Zitat siehe auch das Kapitel der vorliegenden Arbeit zu „Ein Bericht für eine Akademie“.

¹³³ Vgl. GP, S. 228f.

¹³⁴ Georges Perec: *Le Condottière*. Paris: Éditions du Seuil 2012. Sigle: LC.

La Vie mode d'emploi, wo der dortige Gaspard Winckler, in dem Fall ein Puzzlehersteller, sich an seinem Auftraggeber Bartlebooth „rächt“. Außerdem bleibt das Handwerk des Kunstfälschers für Perec von Bedeutung; man denke hier an *Un Cabinet d'amateur*. Der Roman *Le Condottière*, der posthum (2012) veröffentlicht worden ist, enthält das für „Gaspard“ geplante Kafka-Epigraph aber nicht (mehr), sondern Zitate von Michel Leiris und Descartes.¹³⁵

Zu dem Namen seines Protagonisten Gaspard Winckler ist Perec wohl über Paul Verlaines *Gaspard Hauser chante* gekommen.¹³⁶ Es gibt aber außerdem eine bekannte, von Gustav Janouch überlieferte Äußerung Kafkas bezüglich des bei Verlaine besungenen Kaspar Hauser. Auf die Frage, ob er so einsam wie dieser rätselhafte, ohne Zivilisation aufgewachsene Mensch sei, antwortet Kafka, er sei einsamer, „einsam – wie Franz Kafka“¹³⁷. Hinzufügen muss man außerdem, dass Marthe Robert (eine französische Kafka-Spezialistin, Kafka-Übersetzerin und außerdem die Frau von Michel de M'Uzan, Perecs erstem Psychoanalytiker) dieses Zitat später für ihren Essay *Seul, comme Franz Kafka*¹³⁸ aufnimmt. Es könnte also sein, dass dieses Zitat schon damals zentral für Perec war und er auch deswegen seinen immer wieder auftauchenden Protagonisten „Gaspard“ genannt hat.

3.2 „Wie ein Hund“

Perec hat nach seinen erfolgreichen Radioproduktionen¹³⁹ in Deutschland ein weiteres deutsches Hörspiel, mit dem Titel „Wie ein Hund“, geplant, das der Sprache Kafkas auf den Grund gehen sollte. Dabei sollte es um Perecs persönliche „wahre“ Kafka-Lesart und, damit verbunden, um Perecs Verhältnis zum Schreiben generell gehen, wie er in einem Brief an Johann Maria Kamps vom WDR schreibt:

Le point de départ de Wie ein Hund est à la fois extrêmement simple et extrêmement ambitieux : c'est un effort pour pénétrer à l'intérieur même du langage de Kafka, et, en repérant certaines constantes et certaines contraintes, de retracer le cheminement d'une idée (c'est-à-

¹³⁵ Vgl. LC, S. 31.

¹³⁶ Vgl. GP, S. 227. Und: GP, S. 139 (Verlaine-Zitat; dazu Fußnote 6 von D. B.: „Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962), p. 279. In the prose story Verlaine elaborated from this subject (‘‘Scénario pour ballet’’, in *Oeuvres en prose* [Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972] pp. 97–102), Gaspard Hauser murders his natural father, an English millionaire, and is hanged for it.“ [Kursiv: D. B.]

¹³⁷ Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt a. M.: Fischer 1961. S. 41.

¹³⁸ Marthe Robert: *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy 1979.

¹³⁹ Das bekannteste davon ist *Die Maschine* (Ursendung: 13.11.1968). Vgl.: Georges Perec: *Die Maschine*. Hörspiel. Übersetzung und deutsche Fassung von Eugen Helmlé. Stuttgart: Reclam 1972.

dire d'un ensemble de mots) **à l'intérieur de la « tête » de l'auteur**. Ce n'est pas exactement un travail de critique, même si la critique contemporaine agit souvent ainsi, mais c'est très précisément une tentative d'appropriation : **Je (Ich) me mets à la place de Kafka et je reconstruis le mécanisme même de son écriture** – le projet en soi n'est pas ridicule, puisque le matériel existe (ce sont les œuvres de Kafka) et qu'il est devenu aujourd'hui pour moi évident que les choix que j'ai pratiqués, les coupes et prélèvements que j'ai opérés dans le corpus kafkaïen à partir d'un thème central (le bestiaire) et de quelques thèmes annexes très simples (le spectacle, l'orientation dans l'espace, le dimanche, la nourriture) sont significatifs, sont pertinents, c'est-à-dire peuvent permettre de bâtir un modèle de l'œuvre de Kafka, peuvent donner de Kafka **une lecture vraie**, je ne dis pas la seule vraie, je dis bien une lecture vraie parmi toutes les lectures vraies possibles, mais **une lecture particulière, orientée, qui est en même temps déchiffrement de ma relation avec Kafka et de ma relation avec l'écriture et mise au jour de ce mécanisme souterrain et spectaculaire qu'est l'écriture** (le fait d'écrire).¹⁴⁰

Der Titel ist natürlich eine Anspielung auf das Ende des *Process*. Perec hatte anscheinend vor, Kafkas Werke „wieder zu schreiben“, was man im Zusammenhang mit Werken anderer Autoren, aber auch mit Kafkas Werken bei Perec schon gesehen hat (beispielsweise Herman Melvilles *Bartleby the Scrivener*¹⁴¹ in *Un homme qui dort*, oder Kafkas „Erstes Leid“ in *La Vie mode d'emploi*¹⁴²). Er hätte das Korpus der Kafka-Werke im Hinblick auf bestimmte Schlagworte untersucht und so ein „Modell“ für Kafkas Werk erstellt.

Das Hörspiel kam nicht zustande, weil Perec nicht die richtige Formvorgabe fand und sich außerdem auf andere Werke konzentrieren musste.¹⁴³ Es ist jedoch bemerkenswert, dass Perec ein solches Werk über Kafka angedacht hat.

3.3 „L'Arbre – Histoire d'Esther et ses frères“

Das vor allem in Form von Gesprächen mit seiner Tante Esther lange vorbereitete, aber nicht fertiggestellte Projekt, das sich mit Perecs Herkunft auseinandersetzen hätte sollen¹⁴⁴, hätte laut Perec folgendes Kafka-Zitat als Epigraph bekommen können¹⁴⁵:

Nous connaissons tous les deux à foison des exemplaires typiques de juifs occidentaux ; de tous je suis, autant que je le sache, le plus typique ; c'est-à-dire, en exagérant, que je n'ai pas une seconde de paix, que rien ne m'est donné, qu'il me faut tout acquérir, non seulement le présent

¹⁴⁰ Brief zitiert nach: Bellos 1994, S. 491. Kursiv: D. B. Andere Hervorh.: A. K.

¹⁴¹ Vgl. folgende Aussage Perecs zu *Bartleby*: „C'est un texte que j'avais envie d'écrire : mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie de le réécrire, pas de le pasticher, mais de faire un autre, enfin, le même *Bartleby*, mais un peu plus... comme si c'était moi qui l'avais fait.“ (« Georges Perec s'explique » [entretien avec Marcel Benabou et Bruno Marcenac]. In: *Les Lettres françaises*. N° 1108. 2 décembre 1965. S. 14f. Hier: S. 14. Zitiert nach: Bellos 1994, S. 365. Kursiv: D. B.)

¹⁴² Siehe das Kapitel zu *La Vie mode d'emploi*.

¹⁴³ Vgl. GP, S. 518f.

¹⁴⁴ Siehe das Kapitel „Judentum“.

¹⁴⁵ Vgl. GPEP, S. 76.

et l'avenir mais encore le passé, cette chose que tout homme reçoit gratuitement en partage, cela aussi je dois l'acquérir, c'est, peut-être, la plus dure besogne.¹⁴⁶

Es handelt sich um ein übersetztes Zitat¹⁴⁷ aus Kafkas *Briefen an Milena*, mit dem Perec in einem Interview 1981 konfrontiert worden ist. Perec sagt zu diesem Zitat: „Je crois que cela correspond exactement à ce que je pourrais reprendre pour moi.“ (GPEP, S. 76) Er identifiziert sich also mit Kafkas Selbstbeschreibung und kann sich deswegen vorstellen, das Werk über seine eigenen Vorfahren damit beginnen zu lassen.

3.4 53 Jours

Dieses Fragment gebliebene und posthum veröffentlichte Werk¹⁴⁸ wollte Perec während eines 53-tägigen Aufenthalts in Australien schreiben. Dort kam er aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht entscheidend voran.¹⁴⁹ Die im Roman erzählte Detektiv-Geschichte ist komplex und erforderte eine lange Planung. Wie schon in *Le Voyage d'hiver* kommt auch in der erzählten Geschichte von *53 Jours* ein fiktiver Roman mit dem selben Titel wie der des ganzen Buches vor. Es handelt sich also um eine Mise en abyme, die in *Le Voyage d'hiver* vorweggenommen, in *53 Jours* aber ausgeweitet worden ist. Die ineinander verschachtelten Romane verursachen ein Schwindelgefühl beim Protagonisten und Erzähler in Personalunion, einem Lehrer in Grianta, einer fiktiven nordafrikanischen Stadt, der versucht, das mysteriöse Verschwinden des Romanschriftstellers Robert Serval anhand von dessen Roman „53 Jours“ aufzuklären.

An einer Stelle von Perecs Roman wird beschrieben, wie Serval eine längere Passage aus einem anderen, (wie seinem) ebenfalls fiktiven Roman „*K comme Koala*“ übernimmt und lediglich zwölf Worte durch andere ersetzt. Das ist interessant, weil es genau die vergleichende Arbeit beschreibt, die beim Unternehmen, die Kafka-Zitate in Perecs Werken und deren Bearbeitung zu finden, verrichtet wird: „Dans le roman de Serval, la description du bureau de Blackstone s'inspire au plus près de ces lignes[...]“ (53J, S. 86). In „*K comme Koala*“ Verweise auf Kafka oder die Kabbala zu sehen, ist Spekulation und birgt die Gefahr, sich in Perecs Verweisnetz zu verheddern, von dem man als Literaturwissenschaftler

¹⁴⁶ GPEP, S. 75.

¹⁴⁷ BM, S. 294.

¹⁴⁸ Georges Perec: *53 Jours*. Texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud. Collection Folio. Paris: Gallimard 1993. Sigle: 53J.

¹⁴⁹ Vgl. GP, S. 756ff.

gleichsam magisch angezogen wird, und das Perec in seinem Roman mitsamt den Folgen für den Interpreten offenzulegen scheint. Aber vor allem Ähnlichkeiten zu Perecs Verständnis der Kabbala kann man in der in *53 Jours* vorkommenden „liste Koala“ (53J, S. 89), einem Code für Agenten, erkennen.¹⁵⁰

Eine Stelle in *53 Jours* erinnert an Kafkas *Process*: „Mais à peine descend-il du train à Waterloo Station que **deux hommes l'accostent, l'encadrent, l'entraînent** et le font monter dans une puissante automobile qui roule bientôt dans la campagne anglaise.“ (53J, S. 88; Hervorh.: A. K.) Neben der Beschreibung der quasi-detektivischen literaturwissenschaftlichen Einflussforschung, die in Perecs Geschichten zu keinem abschließenden Ergebnis kommt, ist auch der Verweis auf die Szene am Ende von Kafkas *Process* eine Gemeinsamkeit von *Le Voyage d'hiver* und dem wenig später geschriebenen *53 Jours*.

Im Zuge der Erforschung der Einflüsse Servals stellt der Erzähler fest:

[I]l y a aussi les quatre livres dont Serval s'est plus ou moins servi pour écrire *La Crypte* et, dans *La Crypte* même, il y a *Le juge est l'assassin* et même, quoique évoqué en moins d'une phrase, ce roman de Henrijk intitulé ***Od Rădek***, et d'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a des petites choses qui passent, qui glissent, parfois sans modification, **parfois avec de minuscules différences**.¹⁵¹

Es könnte sich hier um einen Verweis auf Kafkas Werk „Die Sorge des Hausvaters“¹⁵², das im Sammelband *Ein Landarzt* veröffentlicht worden ist, handeln. Dort kommt ein schwer definierbares Wesen namens „Odradek“ vor. Wahrscheinlich ist die Stelle in Perecs Romanfragment aber gleichzeitig ein Verweis auf Harry Mathews' *The Sinking of the Odradek Stadium*. Mathews war ein Freund Perecs, der außerdem die posthume Veröffentlichung von *53 Jours* zusammen mit Jacques Roubaud organisiert hat. Die zweite im obigen Perec-Zitat fett hervorgehobene Stelle („parfois avec de minuscules différences“) kann wie eine Beschreibung von Perecs Vorgehen gelesen werden, denn die Änderung von „Odradek“ zu „Od Rădek“ kann man als „minuscule“ bezeichnen. Ganz wie bei Perec heißt es auch über Serval: „Toutes ces modifications n'ont pas le même poids“ (53J, S. 94). Das „Gewicht“, also die Wichtigkeit der Verweise ergibt sich da wie dort nicht aus der Art und Weise, wie sie vermittelt werden, sondern über das Gesamtbild. Passend dazu sagt der Erzähler, dass „la vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres“ (53J, S. 93; kursiv: Original).

¹⁵⁰ Zu Perecs Auseinandersetzung mit der Kabbala siehe Kapitel 8.2.

¹⁵¹ 53J, S. 93. Kursiv: Original. Andere Hervorh.: A. K.

¹⁵² Franz Kafka: „Die Sorge des Hausvaters“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006. S. 95 – 101.

4. Von Perec verwendete und zitierte Ausgaben der Werke Kafkas

In diesem Kapitel wird gezeigt, welche Kafka-Ausgangstexte Perec gelesen hat, bevor im nächsten Kapitel die Perspektive gewechselt und, anhand von Kapiteln zu je einem von Kafkas Werken, die Bedeutung von jedem dieser Werke für Perecs Gesamtwerk erörtert wird. Perec hat höchstwahrscheinlich aus folgenden französischen Kafka-Ausgaben zitiert: *La Colonie pénitentiaire et autres récits*, 1948 bei Gallimard erschienen und von Alexandre Vialatte übersetzt; sowie aus *La Muraille de Chine et autres récits*, 1950¹⁵³ ebenfalls bei Gallimard erschienen, mit Übersetzungen von Vialatte und Jean Carrive; und aus den ersten französischen *Œuvres complètes*, die zwischen 1963 und 1965 bei Gallimard in der Reihe „Livre précieux“ erschienen sind, mit Übersetzungen von Alexandre Vialatte und von Marthe Robert, die auch die Einleitung dazu verfasst hat. Grundsätzlich hat Perec also die Kafka-Übersetzungen von Alexandre Vialatte, Jean Carrive und Marthe Robert gelesen. Weitere Kafka-Übersetzungen zu Lebzeiten Perecs sind die auf den genannten aufbauenden Übersetzungen, annotiert¹⁵⁴ von Claude David für die „Pléiade“-Gesamtausgabe von 1976 und 1980. Die späteren Übersetzungen ab 1983 von Bernard Lortholary und Georges-Arthur Goldschmidt¹⁵⁵ spielen für die vorliegende Arbeit keine Rolle, da Perec 1982 gestorben ist.

Alexandre Vialatte war derjenige, der Franz Kafkas Werke, die er 1925 in Deutschland kennengelernt hat, mit seinen Übersetzungen für die *Nouvelle Revue Française* (Gallimard), deren Redakteur Jean Paulhan er zur Veröffentlichung überzeugen konnte, in Frankreich eingeführt hat. Bis in die späten 70er-Jahre waren seine Kafka-Übersetzungen die wichtigsten in Frankreich. Vialatte, der selbst Schriftsteller war, las Kafkas Texte, wie Max Brod, mit

¹⁵³ Gernig schreibt in *Die Kafka-Rezeption in Frankreich*: „Doch schon 1943 setzte eine umfangreichere Veröffentlichung mit *Les Recherches d'un chien* und *La Muraille de Chine* in der Übersetzung von **Jean Carrive** [...] ein.“ Und: „1948 erschienen *La Colonie pénitentiaire* und *La Muraille de Chine* wiederum in der Übersetzung von **Alexandre Vialatte**.“ (beide: KRF, S. 48. Kursiv: K. G. Andere Hervorh.: A. K.) Vermutlich handelt es sich bei der zweiten Nennung eigentlich um den Sammelband *La Muraille de Chine et autres récits* von 1950, in dem Jean Carrives Übersetzung der Erzählung „La Muraille de Chine“, aber auch Alexandre Vialattes Übersetzungen von anderen Kafka-Texten enthalten sind. In der vorliegenden Arbeit wird aus den Übersetzungen dieser letztgenannten Ausgabe zitiert. Die von Perec verwendeten bzw. zitierten Übersetzungen der Erzählungen „Beim Bau der chinesischen Mauer“ und „Ein altes Blatt“ sind jene von Jean Carrive.

¹⁵⁴ Aus rechtlichen Gründen war eine „leserfreundliche“ Überarbeitung von Vialattes Übersetzung nicht möglich. – Vgl.: Anna Jell: *Die französischen Übersetzungen von Kafkas Prozess*. Dipl.-Arbeit. Innsbruck University Press 2012. Link: https://www.uibk.ac.at/iup/buch_pdfs/978-3-902811-01-1.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.3.2021 um 22:55). S. 27f.

¹⁵⁵ Vgl. KRF, S. 48ff.

dem ein Austausch stattfand, als jüdische Parabeln¹⁵⁶ und hob außerdem deren Komik hervor.¹⁵⁷

Jean Carrière, ein surrealistischer Schriftsteller, übersetzte einige kürzere Kafka-Texte,¹⁵⁸ und gehört, wie Vialatte und Marthe Robert, zu den frühen französischen Kafka-Vermittlern und -Vermittlerinnen.¹⁵⁹

Marthe Robert hat die Briefe und Tagebücher, in welchen auch kürzere literarische Texte enthalten sind, übersetzt und die erste Gesamtausgabe eingeleitet. Außerdem hat sie als französische Kafka-Expertin Essays über den Autor geschrieben. Sie war es (neben anderen), die in den 70er-Jahren Kritik an Vialattes frühen Übersetzungen, die ihres Erachtens von einem Mangel an sozio-kulturellem Hintergrundwissen und einer zu religiös behafteten Auslegung geprägt waren, geäußert hat.¹⁶⁰

In eine ähnliche Richtung ging Claude David. Im Zuge der Überarbeitung der seiner Ansicht nach veralteten Übersetzungen Vialattes für die Gesamtausgabe ab 1976 hat Claude David auch das editorische Vorgehen Max Brods bei den deutschen Ausgangstexten für die Übersetzungen bemängelt. An Brods Interpretation und entsprechender Bearbeitung von Kafkas Werken wurde von David vor allem das Hervorheben der religiösen Komponente kritisiert, wobei er diese Kritik später wieder einschränkte, jedoch die religiösen Begriffe in Kafkas Werk als sprachliche Verweise auf eine andere, lediglich quasi-religiöse transzendente Dimension sah.¹⁶¹ Ein Beispiel für Davids Beibehaltung der Hervorhebung von religiösen Konnotationen ist die Übernahme der Vialatte'schen Großschreibung von „Loi“ und „Écriture“ in der Übersetzung der Türhüterparabel. Ein Unterschied zu Vialatte ist, dass David teilweise genauer übersetzt, zum Beispiel (ebenfalls in der Türhüterparabel) „un homme [de la campagne] vient“¹⁶² statt „un homme vient“ (LP, S. 346). Wie gezeigt, wären Davids Übersetzungen der großen Werke Kafkas für Perec die einzige mögliche Alternative zu Vialattes Übersetzungen von selbigen. Es gibt aber keinen handfesten Hinweis darauf, dass Perec Davids Übersetzungen verwendet hätte.

¹⁵⁶ Vgl. Alexandre Vialatte: *Dernières nouvelles de l'homme*. Paris 1978. S. 19. Zitiert nach: KRF, S. 74: „Entre les doigts de Kafka, **tout devient parabole**. C'est le **génie juif**.“ (Hervorh.: A. K.) Diese von Gernig als „recht unspezifisch“ (ebd.) bezeichnete Vialatte'sche Assoziation mit dem Judentum lässt an Kafkas Überlegungen zu „kleine[n] Litteraturen“ (T, S. 326; Ergänz.: A. K.) denken, an welchen einer der Vorteile die „**leichte Symbolbildung**“ (ebd.; Hervorh.: A. K.) sei. Zu „kleinen Literaturen“ siehe auch das Kapitel „Kafkas Judentum“.

¹⁵⁷ Vgl. KRF, S. 71 – 76.

¹⁵⁸ Vgl. KRF, S. 48ff.

¹⁵⁹ Vgl. KRF, S. 70.

¹⁶⁰ Vgl. KRF, S. 14.

¹⁶¹ Vgl. KRF, S. 78f.

¹⁶² Franz Kafka: „Le Procès“. Traduction par Alexandre Vialatte. In: Ders.: *Œuvres complètes I*. Traductions par Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1976. S. 257 – 489. Hier: S. 453. Ergänz.: C. D.

Perec hat bis zu seinem Tod den durch Max Brod und die französischen Übersetzer und Übersetzerinnen vermittelten Kafka gelesen (die Original-Manuskripte sind erst seit den 90er-Jahren zugänglich¹⁶³), wobei Perecs Deutschkenntnisse wohl besser waren, als er selbst offen zugab¹⁶⁴. Ob er Kafka auf Deutsch gelesen hat, bleibt aber fraglich. Die Kafka-Zitate in Perecs Werken sind jedenfalls den oben angegebenen französischen Ausgaben entnommen. In den deutschen Übersetzungen durch Eugen Helmlé werden bei Zitaten von deutschen Autoren (wie z. B. Freud, Kafka und Thomas Mann in *La Vie mode d'emploi / Das Leben Gebrauchsanweisung*) auch im Fließtext die deutschen Originalversionen verwendet.¹⁶⁵

Es gibt bei Perec keine Anzeichen für eine übermäßig religiöse Deutung von Kafkas Texten, sehr wohl aber eine starke Bezugnahme auf Kafkas jüdische Abstammung und eine zumindest partielle Identifikation mit dessen Einordnung dieser Abstammung.¹⁶⁶

5. Die Werke Kafkas, auf die Perec verwiesen hat

5.1 „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“

Verweise auf dieses ab 1906 entstandene und Fragment gebliebene frühe Romanprojekt Kafkas befinden sich in Perecs *Un homme qui dort*. Der Zusammenhang zwischen einer um sich selbst kreisenden Innenperspektive und der Wahrnehmung der Außenwelt, den Kafka zeigt, wird von Perec durch die Verweise auf „Hochzeitsvorbereitungen“ sowie durch das Kafka-Epigraph in *Un homme qui dort* hervorgehoben. Ein depressiver Mensch nimmt seine Umwelt anders wahr als ein gesunder Mensch. Im folgenden Zitat aus Kafkas Romanfragment sind die von Perec höchstwahrscheinlich übernommenen und verarbeiteten Stellen markiert:

Auf dem Trottoir gleich vor ihm gab es viele Menschen in verschiedenartigem Schritt.
Manchmal trat einer vor und durchquerte die Fahrbahn. Ein kleines Mädchen hielt in den

¹⁶³ Vgl. Jell 2012, S. 26.

¹⁶⁴ Vgl. GP, S. 135. – Perec hatte ein eher distanziertes Verhältnis zu seinem jüdischen und Deutsch sprechenden Onkel David Bienenfeld, der ihn gemeinsam mit seiner Frau Esther, Perecs Tante aus der Familie seines leiblichen Vaters, aufzog. Und gegenüber seinen deutschen Bekannten ließ Perec später immer wieder sarkastische Bemerkungen zu deren Land fallen. Jedoch lernte er in seiner Jugend die deutsche Sprache und Kultur in der Schule und zu Hause bei seinem Onkel kennen.

¹⁶⁵ Vgl. GPD, S. 195.

¹⁶⁶ Siehe auch Kapitel 8.

vorgestreckten Händen ein **müdes Hündchen**. **Zwei Herren** machten einander Mittheilungen, der eine hielt die Hände mit der innern Fläche nach oben und bewegte sie gleichmäßig als halte er eine Last in Schweben. Da erblickte man eine Dame, deren **Hut** viel beladen war mit Bändern, Spangen und Blumen. Und es eilte ein junger Mensch mit dünnem Stock vorüber, die linke Hand als wäre sie gelähmt platt auf der Brust. Ab und zu kamen Männer welche **rauchten** und kleine aufrechte längliche Wolken vor sich her trugen.¹⁶⁷

Das „müde Hündchen“ wird gespiegelt in dem Satz wenig später: „Raban fühlte sich müde.“ (HLA, S. 13).

Wenn man sich wie Perecs Protagonist aus *Un homme qui dort* zurückzieht und versucht, möglichst nicht am Leben teilzunehmen, dann ist es auch nicht wichtig, wie man aussieht. Insofern passt Kafkas Verwandlungsmotiv, das in „Hochzeitsvorbereitungen“ noch als Phantasie auftritt, die Perec in *Un homme qui dort* aber nicht übernimmt. Die Beschreibung der Vorstellung, ein Doppelgänger würde statt seinem Protagonisten zur Prüfung eilen, hat Perec jedoch von Kafka:

Und überdies kann ich es nicht machen, wie ich es immer als Kind bei gefährlichen Geschäften machte. **Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land fahren, das ist nicht nöthig. Ich schicke meinen angekleideten Körper nur.** Also ich schicke diesen angekleideten Körper. Wankt er zur Thür meines Zimmers hinaus, so zeigt das Wanken nicht Furcht sondern seine Nichtigkeit. Es ist auch nicht Aufregung, wenn er über die Treppen stolpert, wenn er schluchzend aufs Land fährt und weinend dort sein Nachtmahl ißt. Denn ich, ich liege inzwischen in meinem Bett, glatt zugedeckt mit gelbbrauner Decke, ausgesetzt der Luft, die durch das wenig geöffnete Fenster weht. [...]

Ich habe wie ich im Bett liege die **Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers** glaube ich.[...]

Eines Käfers große Gestalt, ja. Ich stellte es dann so an als handle es sich um einen Winterschlaf, und ich preßte meine Beinchen an meinen gebauchten Leib.¹⁶⁸

Sowohl der Protagonist als auch die anderen Menschen in Kafkas Text wirken müde und antriebslos, wie im ersten Textbeispiel zu sehen war. In folgender Passage, die im Manuskript gestrichen, aber in posthumen Veröffentlichungen (auch in der französischen Übersetzung¹⁶⁹) wieder in die Erzählung aufgenommen worden ist, sieht man, dass Rabans depressive Stimmung wohl mit der Verfassung der Passanten verknüpft ist. Letztere folgt aus Ersterer:

Die Wagen und Leute auf der Gasse fahren und gehen **zögernd** auf blankem Boden, **denn ich träume noch**. Kutscher und Spaziergänger sind **schüchtern** und jeden Schritt, den sie vorwärts wollen **erbitten sie von mir, indem sie mich ansehen**. **Ich ermuntere sie**, sie finden kein Hindernis.¹⁷⁰

¹⁶⁷ HLA, S. 12. Hervorh.: A. K.

¹⁶⁸ HLA, S. 17f. Hervorh.: A. K.

¹⁶⁹ Vgl. PNC, S. 83.

¹⁷⁰ Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. 1993. S. 133. Hervorh.: A. K.

Später, in einem Brief an Felice Bauer vom 4./5. März 1913, beschreibt Kafka – ähnlich wie in „Hochzeitsvorbereitungen“ – seine eigene innere Unruhe und wie seine Wahrnehmung von dieser Unruhe beeinflusst wird:

Ich ruhe eben nicht in mir, ich bin nicht immer „etwas“ und wenn ich einmal „etwas“ war, bezahle ich es mit dem „Nichtsein“ von Monaten. **Darunter leidet natürlich**, wenn ich mich nicht rechtzeitig besinne, auch **meine Menschenbeurteilung und meine Beurteilung der Welt überhaupt; ein großer Teil des für mich trostlosen Aussehens der Welt ist durch dieses schiefe Urteil veranlaßt**, das sich durch Überlegung zwar mechanisch geradrichten läßt aber doch nur für einen nutzlosen Augenblick.¹⁷¹

Kafka hat in seinem Romanfragment, wie Perec in *Un homme qui dort*, seine eigene psychische Verfassung verarbeitet. Mit dem „besinnungslosen“ Wahrnehmungsversuch geht schließlich die Überforderung durch die Umwelt einher, ein Thema, das sowohl bei Kafka, als auch bei Perec mit Flauberts *Éducation sentimentale* verbunden ist. Am Rand des Manuskripts der „Hochzeitsvorbereitungen“ (auf Blatt 14^v) hat Kafka sogar ein kurzes Bruchstück einer Passage aus diesem Roman notiert, bevor er darauf seinen Text geschrieben hat.¹⁷²

Eine Stelle in Perecs Traumsammlung *La boutique obscure* führt das Doppelgänger-Motiv aus Kafkas Erzählung ad absurdum, da alle Hochzeitsteilnehmer und -gäste durch Doppelgänger ausgetauscht werden.

5.2 Der Verschollene

Der Anfang von Kafkas frühem Romanfragment *Der Verschollene*, das 1912 – 1913 entstanden ist, wird in Perecs und Bobers Film *Récits d'Ellis Island* zitiert. Die hier hervorgehobene Stelle wird bei Perec ausgelassen:

Als der siebzehnjährige Karl Roßmann, **der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte**, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von Newyork einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte.¹⁷³

¹⁷¹ BF, S. 336f. Hervorh.: A. K.

¹⁷² Vgl.: Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband*. 1993. S. 39.

¹⁷³ DV, S. 9.

Perec passt Kafkas Text also seinem zentralen Gedankengang an: Ellis Island war für Abgewiesene eine Insel der Tränen, und das teils inhumane Vorgehen von einst ist für Perec ein Anlass, den Ort mit dem schweren Schicksal der jüdischen Diaspora zu assoziieren. Das erfundene Schwert in der Hand der „Freiheitsgöttin“ interpretiert er (freilich bewusst spielerisch und ohne Anspruch auf „Richtigkeit“ der Interpretation) als Symbol der Abwehr.

Demgegenüber steht die allegorische Lesart von Krings, der die Betonung der Vertikalen zusammen mit dem Schwert als Symbol für die Freiheit durch den Tod sieht und dies mit weiteren Werken Kafkas begründet: In „Der neue Advokat“ zeigt das Schwert von Alexander dem Großen nach Indien, dessen Tore heute wie damals „unerreichbar“¹⁷⁴, also im Jenseits seien. Dorthin komme man nur, indem man die Fesselung durchtrenne, die an die Erde binde und von der im „Kettenaphorismus“ die Rede ist:

Er ist ein freier und gesicherter Bürger der Erde, denn er ist an eine Kette gelegt, die lang genug ist, um ihm alle irdischen Räume frei zu geben und doch nur so lang, dass nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen kann. Gleichzeitig aber ist er auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel jenes der Erde. Und trotz dem hat er alle Möglichkeiten und fühlt es, ja er weigert sich sogar das Ganze auf einen Fehler bei der ersten Fesselung zurückzuführen.¹⁷⁵

Zum Durchtrennen der irdischen, „fehlerhaften“ Kette diene das Schwert, das in anderen Werken, wie dem *Process*, auch in Form eines Messers vorkommt und das, als ein Attribut der Justitia, auf einen Rechtsprozess hinweise. Das Gesetz sei jüdisch konnotiert. Und dieses jüdische Gesetz habe Rossmann gebrochen. Was bei Perec also tendenziell als Ungerechtigkeit gesehen wird – jene Ab- und Zurückweisung durch das Schwert in die Gefahrenzone Europa – ist für Kafka laut Krings noch nicht genug, da das Verstoßen-Werden aufgrund der Schwängerung eines (nichtjüdischen¹⁷⁶) Dienstmädchens gerecht, und der Selbstmord folglich das einzig richtige Mittel sei, um von der Schuld, außerhalb des Gesetzes zu stehen, befreit zu werden.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Kafka: „Der neue Advokat“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006. S. 4.

¹⁷⁵ ZZ, Nr. 66.

¹⁷⁶ Vgl. DV, S. 42: „Manchmal kniete sie in ihrem engen Zimmerchen neben der Küche und betete zu einem hölzernen **Kreuz**.“ (Hervorh.: A. K.)

¹⁷⁷ Vgl. GFK, S. 302–305; 346f.

5.3 Die Verwandlung

Verweise auf Kafkas längere Erzählung *Die Verwandlung* (1915 veröffentlicht) findet man in Perecs *La disparition* und möglicherweise in *Un homme qui dort*, sowie in *La Vie mode d'emploi*.

In *Un homme qui dort* verursacht die Überforderung durch die Umwelt einen Rückzug, wie man ihn in „Hochzeitsvorbereitungen“ sieht, und welcher bei Kafka schließlich zur *Verwandlung* gesteigert wird. Diese Abkapselung durch das Herausfallen aus der Menschengemeinschaft wirkt in der *Verwandlung* wie ein von außen über Gregor Samsa hereinbrechendes Unglück. Doch der Vorläufer des Verwandlungsmotivs in „Hochzeitsvorbereitungen“ zeigt, dass die Verwandlung mit Eskapismus, mit einer gewollten Abkapselung aufgrund von Überforderung zu tun hat. Die aus der Überforderung und aus der damit verbundenen Störung der Wahrnehmung resultierende Entfremdung nimmt man aufgrund von Kafkas Ironie, die aus der relativen Gelassenheit Samsas entsteht, wahr.

Während in *Un homme qui dort* neben dem Umweg über „Hochzeitsvorbereitungen“ lediglich eine vage Andeutung auf das Käfermotiv vorkommt, wird in *La disparition* explizit auf selbiges verwiesen. Der Protagonist Anton Voyl versucht sich durch Nachdenken Klarheit über seine Lage zu verschaffen. Wie der am Rücken liegende hilflose Käfer bei Kafka kommt er nicht weiter. Der Käfer wird zum Symbol für das qualvolle Grübeln und in einer Vision sogar zum Avatar von Perecs Protagonist.

Die Verwandlung steht in Perecs *La disparition* für Hoffnungs- und Ausweglosigkeit, und in *Un homme qui dort* zumindest für eine Sackgasse, aus der es sich paradoxerweise durch Akzeptieren derselben zu befreien gilt. In *La Vie mode d'emploi* nimmt Perec, wie gezeigt, die Geschichte aus *Un homme qui dort* auf und nennt den Protagonisten in Anlehnung an Gregor Samsa: Grégoire Simpson. Dieser verschwindet konsequenterweise am Ende. Man sieht also, dass Kafkas *Verwandlung* bei Perec für das Verschwinden von Menschen steht.

5.4 Der Process

Auf Kafkas berühmtestes Romanfragment, das er von 1914 bis 1915 geschrieben hat, wird in *Un homme qui dort*, *La Vie mode d'emploi*, *Le Voyage d'hiver* und *53 jours* verwiesen. Vor allem Ausschnitte aus dem Schlusskapitel („Ende“) werden von Perec in seine Texte eingebaut. In *Un homme qui dort* wird auf folgende Stellen Bezug genommen: „Alte

untergeordnete Schauspieler schickt man um mich“ (P [„Ende“], S. 8.); und: „[S]ie bildeten jetzt alle drei eine solche Einheit, dass wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären.“ (Ebd., S. 8–11) Auf diese Konstellation verweisen wohl auch *Le Voyage d’hiver* und *53 jours*. In *La Vie mode d’emploi* wird neben dem Namen des Malers „Titorelli“ auch die Empfangsszene des Kapitels „Ende“ eingebaut: „In Gehröcken, bleich und fett, mit scheinbar unverrückbaren Cylinderhüten“ (ebd., S. 6); und:

Ohne dass ihm der Besuch angekündigt gewesen wäre, sass K. gleichfalls schwarz angezogen in einem Sessel in der Nähe der Türe und zog langsam neue scharf sich über die Finger spannende Handschuhe an, in der Haltung wie man Gäste erwartet.¹⁷⁸

Das Schlusskapitel des *Process* hat klarerweise mit dem Tod zu tun. Während dieser in *Un homme qui dort*, wo die zwei oben genannten Stellen in verneinter Form zitiert werden und auch ein verneinter Verweis auf die Türhüterparabel vorkommt, nicht eintritt, ist er in *La Vie mode d’emploi* von Anfang an vorhanden.

Hinzuzufügen ist auch noch die von Perec geplante Übernahme der letzten Worte des Protagonisten Josef K. als Titel für das nicht mehr realisierte Hörspiel „Wie ein Hund“.

5.5 In der Strafkolonie

In *La Vie mode d’emploi* wird möglicherweise auf die Erzählung *In der Strafkolonie* (1919 veröffentlicht) verwiesen. Es geht dabei um den Vorgang des Verstehens einer Botschaft durch das Medium des hingerichteten eigenen Körpers:

Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er. Sie haben gesehen, **es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden.** Es ist allerdings viel Arbeit; er braucht sechs Stunden zu ihrer Vollendung.¹⁷⁹

Die hervorgehobene Stelle zeigt die Parallele zur Geschichte des Carel Van Loorens in Perecs Roman. Wie im Kapitel zu *La Vie mode d’emploi* besprochen, ist für Perec die Körperposition „bäuchlings“ von Interesse. Es könnte sein, dass dazu die folgende Stelle aus *In der Strafkolonie* beigetragen hat, in der außerdem auch Riemen wie auf der Pritsche für Loorens

¹⁷⁸ P („Ende“), S. 7.

¹⁷⁹ IdS, S. 28f. Hervorh.: A. K.

wiederzufinden sind: „Auf diese Watte wird der Verurteilte **bäuchlings** gelegt, natürlich nackt; hier sind für die Hände, hier für die Füße, hier für den Hals **Riemen**, um ihn festzuzschnallen.“ (IdS, S. 11 – 12; Hervorh.: A. K.)

Muriel Philibert vergleicht den Maschinencharakter des mörderischen Universums aus Perecs *W ou le souvenir d'enfance* mit jenem von Kafkas *In der Strafkolonie*. Perecs Beschreibung der Inselgesellschaft „W“ in seinem autobiografischen Roman bezeichnet sie als eine „machine discursive, polymorphe, insituable et réversible“¹⁸⁰. Auch der Offizier der Strafkolonie Kafkas ist schwer zu durchschauen, denn er trägt einen zunächst verborgenen Konflikt in sich, der sich plötzlich im bereitwilligen Selbstmord manifestiert. Auch am Ende des *Process* weiß K., dass er sich eigentlich selbst töten müsste („K. wusste jetzt genau, dass es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer[...] selbst zu fassen und sich einzubohren“ [P, „Ende“, S. 20]), und Krings zeigt das selbe Prinzip auch anhand des *Verschollenen*.¹⁸¹ In Kafkas Aphorismus 52 steht die all dem zugrunde liegende Regel geschrieben: „Im Kampf zwischen Dir und der Welt sekundiere der Welt.“ (ZZ, Nr. 52) Gemeint ist hier die sinnliche Welt im Gegensatz zur geistigen Welt, ergänzt Stach.¹⁸²

Perec las Kafkas *In der Strafkolonie* wohl in dem Sammelband *La Colonie pénitentiaire et autres récits*, in dem auch die Texte des ebenfalls zu Kafkas Lebzeiten veröffentlichten Sammelbands *Ein Hungerkünstler* („Un champion de jeûne“) enthalten sind.

5.6 „Der Dorfschullehrer“

Perec könnte von dem Riesenmaulwurf aus Kafkas Erzählung „Der Dorfschullehrer“ (1914 – 1915 verfasst) geträumt, beziehungsweise den Verweis bei der Niederschrift des Traums in *La boutique obscure* hinzugefügt haben.

5.7 „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“

Perec baut eine Passage dieser 1915 entstandenen Erzählung Kafkas in seinen Roman *La Vie mode d'emploi* ein. Vermutlich handelt es sich dort bei der fast kompletten Wiedergabe des

¹⁸⁰ Philibert 1993, S. 149.

¹⁸¹ Wie im Kapitel der vorliegenden Arbeit zu *Der Verschollene* zu lesen ist.

¹⁸² Vgl. ZA, S. 111.

Abschnitts um eine einfache Erfüllung der Regel, die besagt, dass ein Kafka-Zitat eingebaut werden soll. Und doch fällt der Gegensatz zwischen dem chaotischen Keller der Gratiolets (angefüllt mit unverwendetem Gerümpel mehrerer Generationen) und der erhabenen geschichtlichen Szene der aus „Blumfeld“ eingefügten Bildbeschreibung auf. Man sieht hierbei Perecs Lust am Nebeneinanderstellen von Erhabenem und Nebensächlichem. Das übernommene Bild stellt am Ende des Kapitels geradezu einen Ausbruch aus dem Gerümpel dar. Bei Kafka wird das Bild wie folgt beschrieben (eine im Manuskript gestrichene, aber posthum in die Erzählung aufgenommene Passage):

Er [Blumfeld; Anm.] zwingt sich es genauer anzusehen. Es stellt die Begegnung zwischen dem Kaiser von Russland und dem Präs. von Frankreich dar. Sie findet auf einem Schiff statt. Ringsherum bis in die Ferne sind noch viele andere Schiffe, der Rauch ihrer Schornsteine verflüchtigt sich im hellen Himmel. Beide, der Kaiser und der Präs. sind eben in langen Schritten einander entgegengeeilt und fassen einander gerade bei der Hand. Hinter dem Kaiser wie hinter dem Pr. stehn **je zwei Herren**. Gegenüber den freudigen Gesichtern des Ka. und des P. sind die Gesichter der Begleiter sehr ernst, die Blicke jeder Begleitgruppe vereinigen sich auf ihren Herrscher. Tiefer unten, der Vorgang spielt sich offenbar auf dem höchsten Deck des Schiffes ab, stehen vom Bildrand abgeschnitten lange Reihen salutierender Matrosen.¹⁸³

Die zwei Begleiter jedes Herrschers spiegeln die zwei Zelluloidbälle, die zwei Mädchen sowie die zwei Praktikanten wider, die respektive in Blumfelds Wohnung, im Stiegenhaus und im Büro auftauchen und eine verfremdete Manifestation von Blumfelds Gedanken sind; denn er wünscht sich als einsamer Junggeselle einen Begleiter wie zum Beispiel einen Hund, aber aufgrund der damit verbundenen Schwierigkeiten auch wieder nicht. Die seltsame Spiegelung der Gedankenwelt des Protagonisten in der Realität der Erzählung erinnert an die *Verwandlung*.

5.8 „Der Jäger Gracchus“

Perec zitiert den Beginn von Kafkas Anfang 1917 entstandenem Fragment „Der Jäger Gracchus“ in *La Vie mode d'emploi*. Im Vergleich zum Ausgangstext, der französischen Übersetzung Vialattes im Sammelband *La Muraille de Chine*, hat Perec die Erzählzeit von imparfait zu présent geändert, eine kleine Stelle („promenait ses regards sur le lac“ [MC, S. 127]) ausgelassen, da er die Szenerie als am Meer liegend beschreibt, und sonst nur kleine

¹⁸³ Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband*. 1993. S. 206. Anm. & Hervorh.: A. K.

Änderungen vorgenommen. Hier der Text aus Kafkas Manuskript; Ausgelassenes ist hervorgehoben:

Zwei Knaben saßen auf der Quaimauer und spielten Würfel. Ein Mann las eine Zeitung auf den Stufen eines Denkmals im Schatten des säbelschwingenden Helden. Ein Mädchen am Brunnen füllte Wasser in ihre Bütte. Ein Obstverkäufer lag neben seiner Ware **und blickte auf den See hinaus**. In der Tiefe einer Kneipe sah man durch die leeren Tür- und Fensterlöcher zwei Männer beim Wein.¹⁸⁴

Der Anfangsabschnitt aus „Der Jäger Gracchus“ beschreibt eine Szenerie in Riva am Gardasee. Kafka hat Riva zweimal besucht. Der Gegensatz zwischen dem mediterranen Klima am See und den daran anschließenden steilen Bergen könnte Kafka dazu bewogen haben, seine Geschichte des in einer Zwischenwelt gefangenen Jägers Gracchus in Riva spielen zu lassen. Der oben zitierte idyllische Beginn der Erzählung weicht schnell der Beschreibung der Ankunft des toten, aber nicht ruhenden Gracchus, der in den deutschen Bergen abgestürzt ist; es ist also auch am Verlauf der Erzählung der Schwenk vom Idyllisch-Mediterranen zum Gefährlich-Gebirgigen zu sehen.

Perec könnte den Anfang dieser Erzählung gewählt haben, weil mit dem Erwerb des teuren Schlafzimmers der Réols, in dem auf einem Bild Kafkas Szenerie zu sehen ist, ein enormer Aufwand inklusive Existenzängsten verbunden ist. Hinter der Idylle verbirgt sich also hier wie dort etwas Ernstes. Ob für Perec der wahrscheinliche Einfluss von jiddischer Literatur und Jizchak Leib Perez auf Kafkas Erzählung von Bedeutung war, bleibt fraglich.¹⁸⁵

5.9 „Beim Bau der chinesischen Mauer“

Perec besaß den Sammelband *La Muraille de Chine et autres récits*, aus dem er neben „Beim Bau der chinesischen Mauer“ (von Kafka im März 1917 verfasst) einige weitere Texte zitiert hat. Er verweist in Kapitel 78 von *La Vie mode d'emploi* auf „Eine kaiserliche Botschaft“, die kurze Parabel aus „Beim Bau der chinesischen Mauer“, die Kafka veröffentlicht hat, während der restliche Text der Erzählung zu Lebzeiten Kafkas unveröffentlicht blieb. Möglicherweise wird aber, ebenfalls in Kapitel 78 von Perecs Roman, auch auf den Inhalt der gesamten Erzählung „Beim Bau der chinesischen Mauer“ angespielt: Perec erzählt die Geschichte des sich verzettelnden Carel Van Loorens, der seine aktuelle Mission immer wieder zugunsten

¹⁸⁴ DJG, S. 305. Hervorh.: A. K.

¹⁸⁵ Zum Zusammenhang der in „Der Jäger Gracchus“ erzählten Geschichte mit jiddischer Literatur siehe das Kapitel „Kafkas Judentum“.

einer neuen Idee abbricht. Wie wahrscheinlich es ist, dass Perec hier wirklich an Kafkas Erzählung gedacht hat, lässt sich nicht abschließend beantworten. Was man aber feststellen kann, ist die Ähnlichkeit zu Kafkas von Selbstaufhebung geprägter Beschreibung des Mauerbaus und des Kaisertums. Hier der Anfang von Kafkas Erzählung:

Die chinesische Mauer ist an ihrer nördlichsten Stelle beendet worden. Von Südosten und Südwesten wurde der Bau herangeführt und hier vereinigt. Dieses System des Teilbaues wurde auch im Kleinen innerhalb der zwei grossen Arbeitsheere, des Ost- und des Westheeres befolgt.¹⁸⁶

Es stellt sich heraus, dass die – für die Moral der sonst an einem Ort verbitternden Baumeister notwendige – Technik des Teilbaues Lücken hinterlassen hat,

die erst nach und nach langsam ausgefüllt wurden, manche sogar erst **nachdem der Mauerbau schon als vollendet verkündigt worden war**. Ja es soll **Lücken** geben, die **überhaupt nicht verbaut** worden sind[,] nach manchen sind sie **weit grösser als die erbauten Teile**[...].¹⁸⁷

Der Erzähler weist dann auf den Legendencharakter der Informationen über den Mauerbau hin. Diese Unsicherheit bringt er in Verbindung mit dem Kaisertum. China sei zu groß, als dass der Kaiser sein Volk erreichen könnte. Das wird mit der von Perec zitierten Parabel „Eine kaiserliche Botschaft“ veranschaulicht.

Die Behauptung, die Mauer sei fertig, wird gleichsam durch die komplizierte Erklärung des Vorgehens beim Bauen verneint. Muriel Philibert, die Kafkas Erzählung mit Perecs *W ou le souvenir d'enfance* vergleicht, schreibt dazu:

Ainsi est-ce sur l'effacement graduel de ses propres traces que la puissance du discours construit son empire. A sa plus pure évanescence correspond son inscription la plus profonde, puisqu'**elle annule en quelque sorte l'être en lui faisant parler sa propre aliénation**.¹⁸⁸

Kafkas oft verwendete Erzähltechnik, etwas aus der Ferne als Einheit Wahrgenommenes bei genauerer Betrachtung in seine Einzelteile zerfallen oder sich in sein Gegenteil verkehren zu lassen, wird auch von Perec in *W* bei der Beschreibung der gleichnamigen Inselgesellschaft angewandt: Dort wird, durch den immer mehr Details anhäufenden „ethnologischen“ Bericht, aus einer zunächst als sinnvolle Utopie auftretenden Gesellschaftsordnung nach und nach eine mörderische, die sie aber immer schon gewesen sein muss.

Für eine Interpretation, die sich mit den Verweisen auf jüdische Themen in „Beim Bau der chinesischen Mauer“ auseinandersetzt, siehe das Kapitel „Kafkas Judentum“.

¹⁸⁶ BCM, S. 3^{rf}.

¹⁸⁷ BCM, S. 3^{vf}. Hervorh.: A. K.

¹⁸⁸ Philibert 1993, S. 150.

5.10 „Ein altes Blatt“

Diese Erzählung wurde 1920, also zu Lebzeiten Kafkas, im Band *Ein Landarzt* veröffentlicht. Perec hat sie im Sammelband *La Muraille de Chine* unter dem Titel „Un vieux parchemin“ gelesen. Er verweist auf diese Erzählung in *La Vie mode d'emploi*. Hier Kafkas Manuskripttext der von Perec übernommenen Stellen:

Ihrer Natur entsprechend lagern sie unter freiem Himmel, denn Wohnhäuser verabscheuen sie. Sie beschäftigen sich mit dem Schärfen der Schwerter, dem Zuspitzen der Pfeile, mit Übungen zu Pferde. [...] Sprechen kann man mit den Nomaden nicht. Unsere Sprache kennen sie nicht, ja sie haben kaum eine eigene.¹⁸⁹

Diese bewaffneten und vollkommen fremden Nomaden sind bis vor den Palast des Kaisers gelangt. Der Grenzschutz funktioniert also nicht („Ein altes Blatt“ gehört zu den Satellitenwerken von „Beim Bau der chinesischen Mauer“). Perec macht aus den nordasiatischen Nomaden in seiner Carel-Van-Loorens-Geschichte Araber. Vielleicht hatte er dabei Kafkas Erzählung „Schakale und Araber“¹⁹⁰ im Hinterkopf. Freilich schreibt Perec aber generell oft über arabische Länder und Menschen, da er selbst für kurze Zeit in Sfax in Tunesien gelebt hat.

5.11 „Der Schlag ans Hoftor“

Ein Zitat aus dieser im April 1917 entstandenen kurzen Erzählung befindet sich in *La Vie mode d'emploi*. Die entsprechende Stelle lautet in Kafkas Manuskript:

Die Stube sah einer Gefängniszelle ähnlicher als einer Bauernstube. Große Steinfliesen, dunkelgraue kahle Wand, irgendwo eingemauert ein eiserner Ring, in der Mitte etwas, das halb Pritsche halb Operationstisch war.¹⁹¹

¹⁸⁹ Franz Kafka: *Oxfordter Oktavheft* 3. 2008. S. 28^vf.

¹⁹⁰ Franz Kafka: „Schakale und Araber“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006. S. 57 – 74.

¹⁹¹ Kafka: *Oxfordter Oktavheft* 3. 2008. 33^v.

Wie in vielen Texten Kafkas folgt in dieser Erzählung auf eine kurze ruhige Phase („Es war im Sommer, ein heisser Tag. Ich kam auf dem Nachhauseweg mit meiner Schwester an einem Hoftor vorüber.“¹⁹²) der Einbruch des Ernsts.

5.12 „Der Nachbar“

Perec verweist in *Un homme qui dort* auf diese zu Lebzeiten Kafkas unveröffentlichte Erzählung von 1917. Das Thema des fehlenden Vertrauens in die Mitmenschen wird durch diesen Verweis ironisch beleuchtet. In „Der Nachbar“ kommen dünne Wände vor, die bei Kafka oft für das Gefühl des Ausgeliefertseins stehen: „Die elend **dünnen Wände**, die den ehrlich tätigen Mann verraten, den Unehrliehen aber decken.“ (DN, S. 2^v; Hervorh.: A. K.) Zusätzlich ist jedoch der Erzähler, der selbst seinem Nachbarn Harras nachspioniert, unzuverlässig: „**Wollte ich sehr übertreiben, aber das muss man oft, um sich Klarheit zu verschaffen**, so könnte ich sagen: Harras braucht kein Telephon, er benutzt meines, er hat sein Kanapee an die Wand gerückt und horcht[...].“ (DN, S. 3^r. Hervorh.: A. K.) Indem Perec in *Un homme qui dort* seinen Protagonisten horchen lässt, was dessen Nachbar macht, betont er diese Unzuverlässigkeit, die aus einem Übermaß an Ängstlichkeit und Argwohn aufgrund von Überforderung entsteht. In Perecs Roman ist darüber natürlich der Deckmantel der Gleichgültigkeit geworfen.

Die Harrassage, eine Sprungsage, an die Kafka bei der Namenswahl für den Nachbarn gedacht hat¹⁹³, weist auf die gegensätzlichen Charaktere hin: Harras wird unterstellt, mutig oder gar tollkühn zu sein, während der Erzähler ängstlich und kleinlich ist.

5.13 Die Zürauer Aphorismen

In Perecs Werken wird auf mehrere von Kafkas Aphorismen, die dieser 1917 während seines Züräuer Aufenthalts bei seiner Schwester Ottla aufgeschrieben hat, verwiesen. *Un homme qui dort* hat als Epigraph den Aphorismus 109, der die Stimmung und die Ausrichtung des Romans bereits vorwegnimmt (die Empfehlung, „still und allein“ zu sein, um die Welt dazu

¹⁹² Ebd., S. 31^v.

¹⁹³ Vgl. folgende nicht zu Ende geschriebene und gestrichene Stelle in DN, S. 1^v: „ich erinnere mich noch an ein Gedicht aus der Schulzeit von **Harras dem kühnen Spr**“ (Hervorh.: A. K.).

zu bringen, sich zur „Entlarvung“ [beide: ZZ, Nr. 109] anzubieten, sowie die Perspektive der zweiten Person Singular).

In *La disparition* wird auf Aphorismus 26 verwiesen. Er wird „e“-los „zitiert“. In diesem Aphorismus geht es darum, die Welt, wie sie ist, also auch das eigene Wesen zu akzeptieren. Kafka und Perec gehen aber beide noch weiter und scheinen der Ansicht zu sein, dass man auch das eigene Schicksal akzeptieren muss, sprich: den eigenen Tod.

Außerdem zitiert Perec den Aphorismus 52, um seiner „Nichte“¹⁹⁴ Sylvia Lamblin aus einer Krise zu helfen:

*Il n'y a qu'une seule chose importante dans la vie, c'est l'énergie, c'est-à-dire la quantité de force et d'effort soutenu que l'on est capable de donner à quelqu'un ou à quelque chose[...]. « Dans le combat entre le monde et toi, seconde le monde » a écrit Kafka. C'est une phrase que j'ai mis des années à comprendre, mais dont je suis sûr aujourd'hui qu'elle est fondamentale.*¹⁹⁵

„Im Kampf zwischen Dir und der Welt sekundiere der Welt.“ (ZZ, Nr. 52) Wenn die Welt also zu unangenehm ist, dann sollte man nicht auch noch eigene Wünsche zu verwirklichen versuchen, da dieser Kampf einen nur davon abhält die lebenswichtigen Dinge zu tun, die durch die Welt vorgegeben sind. So etwas Ähnliches könnte Perec hier mit dem Zitat gemeint haben. Für seine literarische Tätigkeit hat Perec von diesem Aphorismus wohl vor allem das Zurücknehmen der eigenen Person im Stil mitgenommen. Der Kampf zwischen Leben und Literatur war für Kafka stets im Vordergrund. Das „Dir“ im Aphorismus 52 kann man als Kafkas literarische Identität interpretieren, die der sinnlichen Welt entgegengesetzt ist und daher, wenn man der Aussage des Aphorismus folgt, geopfert werden müsste.

5.14 „Ein Bericht für eine Akademie“

Perec hat überlegt, einen Ausschnitt dieser 1917 in Martin Bubers Zeitschrift *Der Jude* zuerst veröffentlichten Erzählung über einen Affen, der versucht ein Mensch zu werden, für seinen frühen Romanversuch „Gaspard“ als Epigraph zu übernehmen. In Kafkas Manuskript lautet die Passage:

¹⁹⁴ Eigentlich war Sylvia die Tochter der Tochter seiner Tante Esther, aber Perec nannte sie der Einfachheit halber „nièce“. (Vgl. Bellos 1994, S. 138)

¹⁹⁵ Brief zitiert nach: Bellos 1994, S. 438. Kursiv: D. B. Andere Hervorh.: A. K.

Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg. **Wenn ich an irgendeine Stelle gekommen ware [sic!], wollte ich nicht festgehalten werden von einer Kistenwand oder etwas Ähnlichem sondern einen Ausweg haben,** rechts, links, wohin immer, ich stellte keine anderen Forderungen, sollte der Ausweg auch nur eine Täuschung sein, die Förderung [sic!] war klein, die Täuschung würde nicht grösser sein. Weiterkommen, nur weiterkommen, [ab hier gestrichen; Anm.] **nur nicht mit aufgehobenen Armen stillstehen, angedrückt an einer Kistenwand.**¹⁹⁶

Die französische Version der Erzählung, die Perec verwenden wollte, basiert auf dem Erstdruck und ist also um der Lesbarkeit willen überarbeitet (die erste im Zitat markierte Stelle wurde getilgt, die zweite aufgenommen).

Perecs Protagonist Gaspard Winckler sucht nach einem Ausweg aus seiner fremdbestimmten Arbeit als Kunstfälscher und findet ihn in einem Gewaltakt. Kafka hingegen schildert in seinem gleichnishaften Text die Anpassung an eine fremde Art, die nicht komplett gelingen kann, die aber als Ausweg dient. Damit ist wohl die jüdische Assimilation gemeint, die Kafka aus nächster Nähe miterlebt hat.

5.15 „Ein Hungerkünstler“

Auf diese 1922 zuerst veröffentlichte Erzählung, deren Titel auch für den Sammelband von 1924, in dem „Erstes Leid“ enthalten ist, übernommen wurde, spielt Perec wohl in *Un homme qui dort* an. Inhaltlich passt die Geschichte von Kafkas Hungerkünstler zur Geschichte des sich entziehenden jungen Mannes in Perecs Roman. Metaphorisch kann Perecs Protagonist als Hungerkünstler beschrieben werden. Die sich bei Kafkas Text stellende Frage nach der Sinnlosigkeit wird am Ende von Perecs Roman beantwortet: Das Nichtstun sei sinnlos; es gehe darum, sich dem Leben zu stellen. Für die jüdische Interpretation der Geschichte siehe das Kapitel „Kafkas Judentum“.

5.16 „Erstes Leid“

Diese kurze Erzählung aus dem Sammelband *Ein Hungerkünstler* wird von Perec in *La Vie mode d'emploi* eingebaut. Außerdem ist in *Un Cabinet d'amateur* wohl ebenfalls ein Verweis darauf zu finden. „Erstes Leid“ handelt von einem Trapezkünstler, für den der einzige Ort, wo

¹⁹⁶ Franz Kafka: *Oxfordier Oktavheft* 4. 2008. S. 37^r. Anm.: A. K.

er wirklich leben kann, in der Höhe auf dem Trapez ist. Mit der Zeit wird der Zwang immer stärker und die Lebensunfähigkeit des jungen Künstlers immer offensichtlicher, als er verzweifelt nach einer zweiten Stange verlangt („Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!“ [EL, S. 320]). Perec hängt bei der Übernahme der Geschichte in *La Vie mode d'emploi* ein tragisches Ende daran an. Man kann Kafkas Trapezkünstler als Anspielung auf das Dasein als Schriftsteller deuten, das auch für Perec oft von der Suche nach einem sicheren Hafen, wo Schreiben möglich ist, geprägt war. Aber die Literatur ist bei Kafka dem echten Leben entgegengesetzt; das Lachen der Affen über die „selbstherrliche Bewegung“¹⁹⁷ der Trapezkünstler im Varieté aus „Ein Bericht für eine Akademie“ deutet schon auf die Gegensätzlichkeit von Künstlerleben und pragmatisch-natürlichem Leben hin, wie sie in „Erstes Leid“ gezeigt wird. Freilich kann man den Trapezkünstler außerdem als Westjuden interpretieren, der aufgrund seiner Identitätskrise keinen Halt findet.

5.17 Tagebücher

Aus Kafkas *Tagebüchern* zitiert Perec in *La Vie mode d'emploi* zweimal; zuerst einen Ausschnitt des Eintrags vom 30. Juni 1914:

Hellerau Leipzig bei Pick. Ich habe mich schrecklich aufgeführt. Konnte nicht fragen, nicht antworten, nicht mich bewegen, knapp noch in die Augen sehn. Mann der für den Flottenverein wirbt, **das dicke Wurstessende** [sic!] **Paar**, Thomas bei dem wir wohnen[...]¹⁹⁸

Während es sich bei diesem Eintrag um direkt aus Kafkas Leben gegriffene Beobachtungen handeln dürfte und Perec die kurze (hervorgehobene) Stelle wohl aufgrund ihrer Einprägsamkeit zitiert hat, stößt man beim Ausgangstext für das zweite Zitat auf die Überschrift „Verlockung im Dorf“ (T, S. 643) und einen längeren fragmentarischen Erzähltext vom 21. Juni 1914. Am Ende des Eintrags dieses Tages findet sich ein eigenständiger kurzer Abschnitt, der in Marthe Roberts Übersetzung noch zu „Tentation au village“ (J, S. 380–90) gezählt wird, auch wenn er am Ende, wie die Texte davor, abbricht. Der Ich-Erzähler wird von sechs fremden Männern verfolgt (hier Kafkas Originaltext):

Oben im letzten Stock stand in der Wohnungstür meine alte Mutter mit einer Kerze in der Hand. „Gib acht, gib acht“ rief ich schon vom vorletzten Stockwerk hinauf „sie verfolgen mich.“ „Wer denn? Wer denn?“ fragte meine Mutter. „Wer könnte Dich denn verfolgen, mein Junge.“ „Sechs

¹⁹⁷ Kafka: *Oxfordster Oktavheft* 4. 2008. S. 36^v.

¹⁹⁸ T, S. 541. Hervorh.: A. K.

Männer“ sagte ich atemlos. „Kennst Du sie“ fragte die Mutter. „Nein, fremde Männer“ sagte ich. „Wie sehn sie denn aus?“ „Ich habe sie ja kaum gesehen. **Einer hat einen schwarzen Vollbart, einer einen großen Ring am Finger, einer hat einen roten Gürtel, einer hat die Hosen an den Knien zerrissen, einer hat nur ein Auge offen und der letzte zeigt die Zähne.**“ „Jetzt denke nicht mehr daran“, sagte die Mutter, „geh in Dein Zimmer, lege Dich schlafen, ich habe aufgebettet.“ Die Mutter! diese alte Frau! schon unangreifbar vom Lebendigen, mit einem listigen Zug um den bewußtlos 80jährige Narrheiten wiederholenden Mund. „Jetzt schlafen?“ rief ich[...]¹⁹⁹

Der alptraumhafte Text war für Perec wohl wieder aufgrund der markanten Figurenbeschreibung interessant. Die in obigem Zitat markierte Beschreibung der sechs Männer hat er übernommen.

5.18 Briefe

Perec hat überlegt, ein Zitat aus Kafkas *Briefen an Milena* als Epigraph für sein Projekt „L’Arbre – Histoire d’Esther et ses frères“ zu verwenden. Mit dem Zitat wurde er durch eine Journalistin konfrontiert.²⁰⁰ In einem aufgeschriebenen Traum von Perec in *La boutique obscure* werden außerdem die „Lettres à Félice de Kafka“ (BO, N° 114) genannt.

5.19 Übersicht

Perec hat zahlreiche Kafka-Zitate und -Verweise in seine Texte eingebaut. Vor allem auf den *Process* wird mehrere Male verwiesen, und auch die miteinander zusammenhängenden Werke „Hochzeitsvorbereitungen“ und *Die Verwandlung* spielen eine wichtige Rolle. Neben den Zürauer Aphorismen hat Perec aus den *Tagebüchern* mehrere Male zitiert. Die in der französischen Ausgabe unter „La muraille de Chine“ zusammengefassten Texte „Ein altes Blatt“ und „Eine kaiserliche Botschaft“ werden ebenso stellenweise übernommen. Neben einzelnen Zitaten aus einigen weiteren kleineren Erzählungen ist das explizite Zitat aus dem Romanfragment *Der Verschollene* im Film *Récits d’Ellis Island* am prominentesten platziert. Auffällig ist freilich auch die nicht markierte Einfügung von „Erstes Leid“ in Perecs *La Vie mode d’emploi*. *La Vie* ist wohl der Perec-Roman mit den meisten Kafka-Zitaten, wobei ihm

¹⁹⁹ T, S. 657f. Hervorh.: A. K.

²⁰⁰ Siehe die Kapitel „L’Arbre – Histoire d’Esther et ses frères“ und „Perec: Das Judentum als das Fehlende“.

Un homme qui dort, in dem aufgrund von Perecs kryptischer Zitierweise auch noch einige „unscheinbare“ Zitate versteckt sein dürften, diesen Rang streitig machen könnte. *La disparition* ist auffällig mit drei expliziten Nennungen von Kafkas Namen in Verbindung mit Verweisen und angepassten Zitaten. Ebenfalls nicht vergessen darf man die „für eine Verschriftlichung geträumte“²⁰¹ Traumsammlung *La boutique obscure*, in der Perec preisgibt, dass Kafka in seinen Träumen vorkommt. Viel deutet darauf hin, dass Perec, wäre er nicht früh verstorben, weitere Zitate aus Kafkas Texten in geplanten Werken verwendet hätte.

6. Perecs und Kafkas literarische Sprache im Vergleich

In den Stilen beider Autoren wurde eine (mehr oder weniger ausgeprägte, aber doch vorhandene) Kälte festgestellt.²⁰² Während Perec seine Rolle als neutraler Zeuge betont, von einem „ton froid et serein de l’ethnologue“ (W, S. 14) spricht und in seinen von Einschränkungen des sprachlichen Materials geprägten Romanen eine gewisse Maschinenhaftigkeit des Stils erzeugt, manifestiert sich die Kälte bei Kafka durch mechanische äußerliche Beschreibungen von Menschen und, unter anderem wegen der Sprünge auf vielen Ebenen der Schilderung auch des Innenlebens der Figuren, unpersönlich wirkende Protagonisten. Diese bei Kafka oft ironisierenden Sprünge finden sich auch in Gustave Flauberts Roman *L’Éducation sentimentale*, in der ebenfalls Kälte bzw. ein Desinteresse des Erzählers gegenüber den handelnden Personen vorherrscht (wie weiter unten im Kapitel zu Flauberts *Éducation sentimentale*, einem Werk, auf das sich sowohl Kafka als auch Perec beziehen, beschrieben wird).

Interessant ist außerdem, dass Perec schreibt, er sehe „la blanche rêverie d’Ishmaël“ (ebd.) als seinen Modus der Berichterstattung. „Blanche“ bedeutet hier so etwas wie neutral, was man auch wieder zumindest als Kühle interpretieren kann. Perec versucht mit der „Träumerei“ als Erzählmodus, sich mit Urteilen zurückzuhalten. Alles, was er zum Beispiel in *W ou le souvenir d’enfance*, aber auch in seinen anderen Werken schreibt, steht zunächst für sich, ehe die Gegenüberstellung mit anderen Erzählelementen den Lesenden ein Urteil erlaubt. Auch Kafkas Texte sind entstanden, indem ihr Autor sich der Welt des Traums

²⁰¹ Vgl. BO, Vorbemerkung: „Je croyais noter les rêves que je faisais : je me suis rendu compte que, très vite, **je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves**. De ces rêves, trop relus, trop écrits, que pouvais-je désormais attendre, sinon de **les faire devenir textes**[...] ?“ (Hervorh.: A. K.)

²⁰² Vgl. GPD, S. 112f.

öffnete. Perecs „rêverie“ unterscheidet sich auf einer Ebene jedoch grundlegend von der Traumlogik in Kafkas Erzählungen und Romanen: Während man bei Perec – zumindest innerhalb der Grenzen seiner zum Teil durch starke Einschränkungen vorkonstruierten Texte – ein fast essayistisches Vorgehen findet, verwendet Kafka sehr stark verdichtete „Bilder“, an deren Vorgaben oder „Logik“ er sich hält. Das ist eine Schreibweise, an welcher das Projekt eines Romans, der ja immer Kafkas Ziel war, scheitert. Dazu schreibt Reiner Stach:

Eine solch radikale, bis an die Grenzen menschlicher Sprache geführte Verdichtung, die schon auf dem Spielfeld des Gedichts nur höchst selten gelingt, muss natürlich im offenen Horizont des Romans zu unabsehbaren technischen Schwierigkeiten führen.²⁰³

Perec umgeht das Problem der Schreibblockade, das auch ihn heimgesucht hat²⁰⁴, indem er sich konkretere Vorgaben auf der unmittelbaren Textebene macht, an denen er sich spielerisch entlangbewegen kann. Das sind zum Beispiel Einschränkungen des zu verwendenden Buchstabenmaterials oder (was, wie die meisten „contraintes“ Perecs, als Gegensatz zu Kafka gesehen werden kann:) experimentelle²⁰⁵ Formvorschriften, Zitat-Vorgaben oder aber das Befolgen einer undefinierbaren Lust, einfach eine bestimmte Geschichte zu erzählen. Gleichzeitig orientiert sich Perec freilich immer an einer Art über allem stehenden Ziel seines Schreibens, am für ihn „Unsagbaren“ („l’indicible“²⁰⁶), an der „Leere“ oder dem „Fehlenden“ („vide“²⁰⁷ oder „manque“ [PJ, S. 24]), die sein Schreiben anziehen bzw. antreiben. Über dieses Perec’sche Vorgehen schreibt Marcel Bénabou in seinem Aufsatz „Perec et la judéité“. Darin setzt er das „Fehlende“ bei Perec in Zusammenhang mit dem Judentum²⁰⁸ (was auch Perec selbst tut) und erklärt, wie sich dieses Ziel von Perecs Schreiben (das Fehlende) nach und nach immer elaborierter in Perecs Werken niederschlägt: „De **moteur**, le manque devient d’abord *thème* (et c’est *W*), en attendant de devenir, comme l’a montré B. Magné, « **structure textuelle** » (et c’est *La Vie mode d’emploi*).“²⁰⁹ In *La Vie mode d’emploi* finde man „les pièces vides, les objets dépareillés, les personnages mutilés, les veufs et les orphelins, les histoires incomplètes et les projets inaboutis“ (ebd.). Hier manifestiert sich also auf „textstruktureller“ Ebene der „Motor“ von

²⁰³ Stach 2017, S. 275.

²⁰⁴ Vgl. GP, S. 437.

²⁰⁵ Zum Begriff des „experimentellen Romans“ im Zusammenhang mit Perecs *La Vie mode d’emploi* siehe: Adrian Kiendlhofer: *Georges Perecs „La Vie mode d’emploi“ und der „experimentelle Roman“*. SE-Arbeit. Universität Wien SoSe 2018.

²⁰⁶ PC, S. 12.

²⁰⁷ GPCB, S. 7.

²⁰⁸ Siehe das Kapitel „Perec: Das Judentum als das Fehlende“.

²⁰⁹ PJ, S. 24. Kursiv: M. B.; andere Hervorh.: A. K.

Perecs Schreiben. Das kann man als Selbstreflexivität bezeichnen – etwas, das sowohl in Perecs als auch in Kafkas Werken vorkommt, wie im Folgenden gezeigt wird.

Bénabou geht auf einige stilistische Gemeinsamkeiten von Kafka und Perec ein: Dabei wird der „goût de l'autoreprésentation“ als Gemeinsamkeit genannt. Bénabou hält sich hier an Marthe Robert, die französische Kafka-Expertin und -Übersetzerin, die unter anderem die Selbstbezüglichkeit in Kafkas Werk erklärt:

On voit comment l'œuvre de Kafka contient à chaque instant sa propre image, comment elle renvoie sans cesse à sa genèse, à son sens, à ce qui fait son drame et son impossibilité. *L'Art y est vu comme dans un miroir qui le reflète indéfiniment, ou comme sur ces tableaux représentant un sujet accompagné d'une image où le tableau est reproduit en petit.* Encastré dans la matière même du langage, placé au centre ou relégué dans un recoin presque invisible de l'histoire, sans cesse il se souvient de lui-même et se montre.²¹⁰

Die von Bénabou kursiv hervorgehobene Stelle lässt unter anderem an *Un cabinet d'amateur* denken, in welchem es, wie im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit besprochen, um eine solche Mise en abyme in einer Malerei geht. Bénabou selbst weist in diesem Zusammenhang auf *La Vie mode d'emploi* hin.²¹¹

Weitere Gemeinsamkeiten von Kafka und Perec sind laut Bénabou die sprechenden Namen der Protagonisten²¹², die Vorliebe für Zahlenspiele (die ihre Wurzeln in der Kabbala haben²¹³), sowie die generelle Tonalität der erzählten Geschichten „[...] avec des personnages qui sont constamment sous le poids d'une menace, qui n'évitent pas toujours le désastre qui réduira leurs efforts à néant, et qui en somme n'atteignent jamais aucune forme de salut.“ (PJ, S. 26f.)

Kafkas Orientierung an klassischen Formen scheint gegenüber Perecs Experimentierfreudigkeit eine gegensätzliche Herangehensweise zu sein. Doch Kafka reiht sich, wenn nicht auf der formellen, so doch auf der sprachlichen und inhaltlichen Ebene durchaus in die experimentellen literarischen Vorbilder von Perec und der Gruppe Oulipo ein: Zum Beispiel nimmt Kafka Begriffe wie „Winkeladvokaten“ oder „Ungeziefer“ wörtlich und

²¹⁰ Marthe Robert: *Kafka*. Paris: Gallimard 1960. S. 70. Zitiert nach: PJ, S. 27. Kursiv: M. B.

²¹¹ Vgl. PJ, S. 27.

²¹² Das tschechische Wort „kavka“ bedeutet „Dohle“. Der Name des Jägers „Gracchus“ ist wohl an das italienische Wort „gracchio alpino“ („Alpendohle“) angelehnt; auf Latein wird die Dohle außerdem „graculus“ genannt. Auch der Name „Raban“ deutet auf ähnliche Weise auf Kafka selbst hin, außerdem herrscht, wie besonders bei „Samsa“ und „Bendemann“, eine lautliche Parallele zu „Kafka“. Aber nicht nur die Protagonisten, sondern auch die Nebenfiguren in Kafkas Texten haben sprechende Namen: Der Name des Nachbarn „Harras“ deutet auf die Harrassage hin und der des Staatsanwalts „Hasterer“ auf die Hast. Das sind nur einige Beispiele von vielen. – Bei Perec spielt der Name „Grégoire Simpson“ auf Kafkas „Gregor Samsa“ an. Auch „Titorelli“ scheint einmal in *La Vie* auf. Ein bei Perec in drei Werken vorkommender Name ist „Gaspard Winckler“. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass dieser Name auf Kaspar Hauser verweist. Außerdem dürfte der Vorname „Gaspard“ über den Anfangsbuchstaben mit „Georges“, und der Nachname „Winckler“ auf selbige Art mit „W“ verknüpft sein.

²¹³ Siehe das Kapitel „Judentum“.

setzt sie im *Process* bzw. in der *Verwandlung* in Form von Örtlichkeit bzw. Handlung um; das ist eine Technik, wie sie auch Lewis Carroll, auf den Perec beispielsweise in *Espèces d'espaces* verweist²¹⁴, verwendet hat. Allerdings konnte Alexandre Vialatte „Winkeladvokaten“ nur mit „avocats marrons“ (LP, S. 298) übersetzen, wodurch der Zusammenhang mit den Kanzleien auf dem Dachboden auf Französisch verloren geht. Besser ist der Sinn in der *Verwandlung* erhalten geblieben, auch wenn Claude David einwendet, dass Vialattes „vermine“ (M, S. 192) negativer behaftet ist als „Ungeziefer“.²¹⁵

Die Ausrichtungen von Kafkas bzw. Perecs Schreiben ähneln einander. Man kann den von Bénabou und auch in diesem Kapitel weiter oben beschriebenen Punkt der Anziehungskraft des für Perec Unsagbaren mit Kafkas Aussagen zur Sprache vergleichen. Kafka schreibt in Aphorismus 57:

Die Sprache kann für alles ausserhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt.²¹⁶

Es gehe hier um die Beschreibung des Absoluten gegenüber jener des Empirischen, interpretiert Marcel Krings.²¹⁷ Kafka habe seinen Andeutungsstil entwickelt, um „die Auslöschung der Empirie bis an die Grenze der Sprache voranzutreiben, ohne ganz auf Verständlichkeit zu verzichten[...].“ (GFK, S. 124) Das eigentlich Gemeinte werde durch die „exoterische“²¹⁸ Ebene hindurch, also durch die Schicht von notwendigen Verweisen auf die den Lesenden bekannte Welt hindurch, erkennbar. Anhand des *Verschollenen* zeigt Krings, dass auf der gemeinten, also „esoterischen“²¹⁹ Ebene bei Kafkas Romanfragment das Judentum zu finden sei. Freilich hat Kafka seine eigenen Vorstellungen vom Transzendenten, weswegen es sich um ein „neues Judentum“²²⁰ handle. Abgesehen davon ähnelt die Schreibweise insofern jener Perecs, als um etwas herum geschrieben wird, das also indirekt bzw. negativ beschrieben werden soll. Die negative Beschreibung, also der pure Stil, ein „*livre sur rien*“²²¹ – das war ein Wunschtraum von Gustave Flaubert.²²²

²¹⁴ Vgl. EE, S. 10.

²¹⁵ Vgl. Davids Anmerkung 3 in: Kafka: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. 1980. S. 901.

²¹⁶ ZZ, Nr. 57.

²¹⁷ Vgl. GFK, S. 124.

²¹⁸ Vgl. GFK, Kapitel 2.1.1 Exoterik, S. 26 – 31.

²¹⁹ Vgl. GFK, Kapitel 2.1.2 Esoterik, S. 31 – 35.

²²⁰ Vgl. GFK, Kapitel 4.9 Kafkas „Neues Judentum“, S. 446f.

²²¹ Gustave Flaubert: *Briefe über seine Werke*. Minden 1909. S. 30f. Zitiert nach: GFK, S. 326.

²²² Vgl. ebd.

7. Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale*

Kafka und Perec haben beide Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale* rezipiert. Dieser Roman zählt zu den wichtigsten Einflüssen in den Werken beider Autoren.²²³ Perec hat die *Éducation* 1963 mit Georg Lukács' Kommentar im Hinterkopf einer erneuten Lektüre unterzogen. Lukács schreibt:

[L]es morceaux du réel restent simplement juxtaposés dans leur dureté, leur incohérence, leur isolement. Et l'auteur ne confère [pas] au héros du roman une importance particulière [...] la vie de Frédéric Moreau est tout aussi inconsistante que le monde qui l'entoure [...] Et ce livre pourtant, le plus typique de son siècle en ce qui concerne la problématique du roman, est le seul qui, avec son contenu désolant que rien ne vient édulcorer, ait atteint la véritable objectivité épique et, grâce à elle, la positivité et la force affirmatrice d'une forme parfaitement accomplie.²²⁴

Die Engführung der Lektüren der *Éducation* und des Kommentars des marxistischen Philosophen Lukács zeigt schon, dass Perec Flauberts Roman in seinem eigenen Roman von 1965, *Les choses*, mit marxistischen Ideen verbindet. Für diesen Roman, Perecs ersten veröffentlichten, war Flauberts *Éducation* von großer Bedeutung. David Bellos schreibt:

In *A Man Asleep*, Perec speaks about himself through words crafted by others. In practice, he initiated the technique in the writing of *Things*, with the development of a style modelled on Flaubert, going so far as to insert actual sentences from *Sentimental Education* in his own novel.²²⁵

Flauberts „realistischer“ Roman strotzt vor detaillierten Beschreibungen. Dies ist wohl eines der Merkmale, die Perec beeinflusst haben, wie noch gezeigt wird. Wie *Les choses* ist auch *La Vie mode d'emploi* voll von detaillierten Beschreibungen von Innenräumen, und es gibt auch in diesem Roman einige Flaubert-Zitate. Perec hat in seinem *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* neben der Kafka-Liste auch eine Liste mit der Überschrift „Flaubert“ angelegt. Auf die *Éducation* wird in *La Vie* mehrfach verwiesen.

Bellos schreibt in seiner Perec-Biografie, dass Perec von Flauberts Werken neben der *Éducation* auch *Bouvard et Pécuchet* und die *Correspondance* schätzte, jedoch *Madame Bovary* und *Salammbô* nach einem Mal Lesen beiseitelegte.²²⁶

Dass ihm Flauberts *Éducation sentimentale* als Vorbild diente, gilt laut Reiner Stach und Marcel Krings auch für Kafka und besonders für seine Romanfragmente

²²³ Vgl. GP, S. 321. Sowie: Stach 2014, S. 403.

²²⁴ Georg Lukács: *La Théorie du roman*. Paris: Denoël/Gonthier 1963. S. 123f. Zitiert nach: Bellos 1994, S. 309f. Auslass. & Ergänzt.: D. B.

²²⁵ GP, S. 409.

²²⁶ Vgl. GP, S. 290f.

„Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ und *Der Verschollene*.²²⁷ Generell gilt Kafka als in seinen frühen Werken von Flaubert beeinflusst. An Felice Bauer schreibt er am 4./5. Dezember 1912:

Als Kind – vor paar Jahren war ich es noch – träumte ich gern davon, in einem großen mit Menschen angefüllten Saal – allerdings ausgestattet mit einer etwas größeren Herz- Stimm- und Geisteskraft, als ich sie augenblicklich hatte – **die ganze Education sentimentale** ohne Unterbrechung soviel Tage und Nächte lang, als sich für notwendig ergeben würde, natürlich französisch (o du meine liebe Aussprache!) **vorzulesen** und die Wände sollten widerhallen.²²⁸

Das laute Vorlesen seiner eigenen Texte dürfte Kafka von Flaubert übernommen haben.²²⁹ Außerdem sah er in Flauberts Briefen, dass dieser ähnliche Probleme mit dem Junggesellendasein gehabt hatte wie sie Kafka in seiner Beziehung mit Felice Bauer kannte.²³⁰ Am 15. November 1912 schreibt er einen weiteren Brief über Flauberts Roman an Felice:

Die *Éducation sentimentale* aber ist ein Buch, das mir durch viele Jahre nahe gestanden ist, wie kaum zwei oder drei Menschen; wann und wo ich es aufgeschlagen habe, hat es mich aufgeschreckt und völlig hingenommen, und **ich habe mich dann immer als geistiges Kind dieses Schriftstellers gefühlt**, wenn auch als armes und unbeholfenes.²³¹

Das Erklären seiner selbst zum geistigen Kind des literarischen Vorbilds ist eine Parallele zu Perecs Aussage, dass er in den Büchern von (unter anderen) Flaubert und Kafka „la même jouissance [...] d’une parenté enfin retrouvée“ (W, S. 195) spüre. Zu den beiden Schriftstellern könnte Pécrot auch Marthe Roberts Aufsatz „Flaubert et Kafka“²³², der 1980 erschienen ist, noch gelesen haben.

Es stellt sich die Frage, ob Kafka für Pécrot auch deswegen von solcher Wichtigkeit war, weil Kafka von Flaubert beeinflusst war, beziehungsweise, überspitzt formuliert: was Kafka für Pécrot zu bieten hatte, was dieser nicht direkt bei Flaubert fand. Diese Frage soll im Zuge dieses Kapitels anhand von Beispielen beantwortet werden.

Flaubert arbeitet in der *Éducation sentimentale* mit einer Überfülle an Informationen und Beschreibungen, die die Überforderung der Lesenden und des Protagonisten bei der Einordnung des Wahrgenommenen zur Folge haben. Diese Überforderung durch die mehrdeutige Umwelt findet sich auch bei den Protagonisten in Kafkas Texten. Hier sind die erwähnten „Hochzeitsvorbereitungen“ sowie *Der Verschollene* zu nennen, es handelt sich

²²⁷ Vgl. Stach 2017, S. 403. Sowie: GFK, S. 318.

²²⁸ Franz Kafka: *Briefe an Felice*. Frankfurt a. M.: Fischer 2015, S. 138f. Hervorh.: A. K. Sigle: BF.

²²⁹ Vgl. GFK, S. 325.

²³⁰ Vgl. GFK, S. 324.

²³¹ BF, S. 69. Hervorh.: A. K.

²³² Marthe Robert: „Flaubert et Kafka“. In: *L’Arc* 79. 1980, S. 26 – 30. Zitiert nach: GFK, S. 324, Fußnote 217.

aber bei der Darstellung der Überforderung um ein bei Kafka generell sehr oft wiederkehrendes Phänomen.

Die Reizüberflutung und das Gefühl des Schwindels, das mit ihr einhergeht, sind Thema in Perecs *Les choses* und auch in *Un homme qui dort*, wobei in letzterem Roman bereits der Versuch der Abkehr von der als überladen empfundenen Welt beschrieben wird. Der Beginn von *Les choses* wartet gleich mit einer detaillierten und etwas ermüdenden Beschreibung auf, die an Flaubert denken lässt:

L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures, représentant l'une Thunderbird, vainqueur à Epsom, l'autre un navire à aubes, le *Ville-de-Montereau*, la troisième une locomotive de Stephenson, mèneraient à une tenture de cuir, retenue par de gros anneaux de bois noir veiné, et qu'un simple geste suffirait à faire glisser.²³³

Der Wunsch der beiden Hauptfiguren Jérôme und Sylvie, reich, aber stilvoll und intellektuell zu sein²³⁴, passt zusammen mit den Zielen von Flauberts Frédéric Moreau, der sich in *L'Éducation sentimentale* wünscht, mondän, reich und intellektuell-künstlerisch zu sein, was aber alles nicht gelingt. Bei Perecs *Les choses* geht es um die vielen „Dinge“, welche in den Sechzigerjahren massenhaft beworben werden, und welche die Konsumenten verführen. Durch die Konzentration auf das Kaufen dieser vielen „stilvollen“ Dinge, die versprechen, ein Gefühl des Reichtums und des Luxus hervorzurufen, laufen die Menschen Gefahr, ihr Leben damit zu vergeuden. Brian E. Daniels vergleicht Pécoc dahingehend mit Flaubert. Flaubert zeige anhand seines Romans, welchen Einfluss die Industrialisierung und das Aufkommen der Massenproduktion auf das Leben der Menschen im 19. Jahrhundert hatte.²³⁵

Die Entscheidungsschwäche und Blendung durch Unnötiges haben Perecs und Flauberts Protagonisten gemeinsam. Interessant ist, dass Pécoc als Ort eines möglichen Arbeitsplatzes, den Sylvie und Jérôme in *Les choses* ablehnen, unter anderem Nogent-sur-Seine wählt, da Frédéric in Flauberts Roman aus Nogent-sur-Seine kommt, aber ins „interessantere“ Paris zieht. Das Schiff „*Ville-de-Montereau*“, mit dem Frédéric am Anfang der Geschichte, um sich zu zerstreuen, von Paris nach Nogent fährt, kommt im oben zitierten Absatz von *Les choses* abgebildet auf einem Stich in der Fantasiewohnung vor. Auch einige der auf den Erstling folgenden Werke Perecs weisen Parallelen zu Flaubert auf (z. B. *Un homme qui dort*), nennen

²³³ Pécoc 1965, S. 11. Kursiv: G. P.

²³⁴ Vgl. Pécoc 1965, S. 17: „Ils auraient aimé être riches. Ils croyaient qu'ils auraient su l'être. Ils auraient su s'habiller, regarder, sourire comme des gens riches. Ils auraient eu le tact, la discrétion nécessaires. Ils auraient oublié leur richesse, auraient su ne pas l'étaler. Ils ne s'en seraient pas glorifiés. Ils l'auraient respirée. Leurs plaisirs auraient été intenses. Ils auraient aimé marcher, flâner, choisir, apprécier. Ils auraient aimé vivre. **Leur vie aurait été un art de vivre.**“ (Hervorh.: A. K.)

²³⁵ Vgl. Daniels 2004, S. 21.

seinen Namen (z. B. das in dieser Hinsicht bereits erwähnte *W* und auch *La boutique obscure*) oder zitieren dessen Werke (*Espèces d'espaces* und *La Vie mode d'emploi*).

Perec zitiert in seiner Traumsammlung *La boutique obscure* aus Flauberts Briefen, es handelt sich aber um ein unsicheres Zitat.²³⁶ In *Espèces d'espaces* zitiert Perec explizit einen Ausschnitt aus einem ersten Entwurf Flauberts zu *Bouvard et Pécuchet*. Es geht darin um eine mit der Fantasiewohnung aus *Les choses* verwandten Vorstellung, nämlich darum, wie das Paris der Zukunft aussehen würde: wie ein golden glänzender Wintergarten („*Paris deviendra le jardin d'hiver[...] – prodigalité de la dorure[...]*“²³⁷).

In *La Vie mode d'emploi* gibt es laut Perecs Liste der zehn vorgegebenen Flaubert-Zitate drei Zitate aus *L'Éducation sentimentale*.²³⁸ Zum Beispiel wird in Kapitel 24 auf das „portrait de la Maréchale“²³⁹ verwiesen. Perec übernimmt fast exakt (einzige Änderung: Konjunktiv wird zu Indikativ) Flauberts Beschreibung einer zwischenzeitlichen inneren Vorstellung eines Bildes des zwischen mehreren Ideen schwankenden Malers Pellerin und lässt dieses Bild mit dem Titel „*La Vénitienne*“ in seinem eigenen Roman im Raum hinter Madame Marcias Antiquitätengeschäft tatsächlich an der Wand hängen.²⁴⁰

Für Kapitel 46 hat sich Perec ebenfalls ein Zitat aus der *Éducation* vorgeschrieben. Er wählt die Stelle, in der Frédéric und Rosanette aus Paris nach Fontainebleau „fliehen“ und von einem prachtvollen Plafond im Festsaal des Schlosses „geblendet“ sind. Er baut sie in seinen Roman an der Stelle ein, in der Monsieur Jérôme ungefragt erzählt, was das Schönste gewesen sei, das er je gesehen habe:

Une autre fois, sans qu'on lui ait demandé quoi que ce soit, il dit que ce qu'il avait vu de plus beau au monde, de plus éblouissant, c'était un **plafond divisé en compartiments octogones, rehaussés d'or et d'argent, plus ciselé qu'un bijou.**²⁴¹

Gegenüber dem Original hat Perec das „-s“ an „rehaussé“ angehängt. Ansonsten bleibt der übernommene (im Zitat hervorgehobene) Teil gleich. Wie schon bei den Kafka-Zitaten in *La Vie mode d'emploi* deutet nichts auf den Urheber des Ausschnitts hin. Eventuell hat Perec aber extra darauf hingewiesen, dass Monsieur Jérôme „ungefragt“ seine Mitteilung macht, weil auch Perec das Flaubert-Zitat scheinbar ohne Grund in seinen Roman eingefügt hat. Wie

²³⁶ Vgl. BO, N° 7.

²³⁷ Gustave Flaubert: *Brouillons de Bouvard et Pécuchet. Plan final*. Pléiade. II. S. 986. Zitiert nach: EE, S. 91. Kursiv: G. P.

²³⁸ Siehe Liste zu Flaubert im *Cahier des charges* unter „Citations“.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. VME, S. 156.

²⁴¹ VME, S. 291. Hervorh.: A. K.

in dieser Arbeit gezeigt wird, gibt es sehr wohl einen Grund dafür, aber in *La Vie* wird er nie explizit bekanntgegeben. Das gehört zu Perecs „offenem Versteckspiel“ beim Schreiben.²⁴²

Außerdem gibt es neben den durch die Liste vorgegebenen Verweisen auf Flauberts Roman in *La Vie* noch einen Verweis auf Frédéric Moreau: Die älteste Bewohnerin des Hauses heißt Madame Moreau und führt eine Gesellschaft für den Werkzeugmarkt für Innen- und Wohnungseinrichtungen. Es könnte sein, dass Perec auch hierbei an Flauberts Protagonisten gedacht hat, für den die stilvolle Einrichtung von Wohnungen sehr wichtig ist. Der Katalog von Madame Moreaus Gesellschaft wird in Kapitel 20 von *La Vie* auf circa 5 Seiten wiedergegeben²⁴³, womit Perecs Roman, gemessen an der Überforderung der Lesenden, Flauberts *Éducation* wohl noch übertrifft.

Nun zunächst kurz zur vergleichenden Frage, wie prominent Kafka bzw. Flaubert in Perecs Werken platziert sind: Wie bereits gezeigt, werden in *W ou le souvenir d'enfance* Flaubert und Kafka gleichberechtigt unter den Namen der für Perec wichtigsten Autoren aufgelistet. In *Les choses* sucht man hingegen vergeblich nach Kafka. Kafkas Figuren scheinen zwar wie Perecs Figuren in Illusionen gefangen zu sein, doch die Geschichte in *Les choses* lässt viel mehr an Flaubert – und speziell an die *Éducation sentimentale* – als an Kafka denken, da die Gegenstände darin so eine zentrale Rolle spielen. Man spricht bei der Frage nach dem geeigneten Zugang zu *Les choses* von dem soziologischen Schlüssel zu Perecs Werk.²⁴⁴ Eine solche direkt soziologische Herangehensweise – wenn sie auch die Beschreibung der Fantasie oder die Beschreibung von deren Kaum-Vorhandensein umfasst²⁴⁵ – kann bei Kafka nicht in dieser Form festgestellt werden. In Flauberts Roman hingegen wird durchaus auf direktem Wege das Leben einiger repräsentativer Menschen der französischen Mittelklasse ab 1840 beschrieben. Auch hier wird freilich, wie bei Perec, auf die mehr oder weniger vorhandene Fantasie des Protagonisten eingegangen. Flauberts Realismus, der die Suche nach dem Echten und die Schwierigkeiten bei dieser Suche in den Vordergrund rückt, lässt – trotz oder gerade wegen seiner Vermischung von Unwichtigem und Wichtigem auf mehreren Ebenen der Wahrnehmung des Protagonisten – die Zusammensetzung der Pariser Gesellschaft, wie Flaubert sie sah, vor das innere Auge der Lesenden treten.

²⁴² Vgl.: GPCB, S. 50: „En même temps, si Perec parsème le texte de ses emblèmes secrets, de ses tranches de vie (Sfax, la rue de Quatrefages, le portrait du Condottiere et mille autres détails), c'est bien qu'il entend, tel le **joueur de cache-cache, être reconnu sous ce qui ne se donne même pas la peine d'être un masque.**“ (Hervorh. A. K.)

²⁴³ Vgl. VME, S. 112 – 117.

²⁴⁴ Vgl. PJ, S. 16.

²⁴⁵ Perec arbeitete eine Zeit lang als „psychosociologue“, wie Bellos schreibt. Perec verarbeitet diese Erfahrung in *Les choses*. Vgl. GP, S. 266: „Psychosociologists“ were just hired interviewers who worked in teams, applying the techniques of openended interviewing to allegedly significant samples of consumer target groups, seeking thereby to uncover the hidden structures of purchasing preferences.“

Kafka kommt in *Un homme qui dort* vor, wie im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit gezeigt worden ist. Und Flaubert? Kathrin Glosch bezeichnet Perecs zweiten veröffentlichten Roman als eine „*éducation sentimentale*“, da der Aufruf, den berühmten Isolierten der Literatur („Combien de Robinson, de Roquentin, de Meursault, de Leverkühn!“ [HD, S. 156]) keinen Glauben zu schenken, kurz vor dem Ende des Romans zum Überwinden der Indifferenz und der Isolation auffordert und der Protagonist diesem Appell schließlich Folge leistet. Es handelt sich also um eine erfolgreiche „Erziehung der Gefühle“ mit einem Eintritt ins Leben nach einer langen Phase der Richtungslosigkeit.²⁴⁶ Die Befreiung von der Illusion stellt einen Gegensatz zum Ende von *Les choses* dar, wo Jérôme und Sylvie ihr eindimensionales Streben nach Konsumgütern nicht überwinden können. Der positive Ausblick am Ende von *Un homme qui dort* steht außerdem im Gegensatz zum Ende von Flauberts *Éducation sentimentale*, wo der Protagonist scheitert. Burgelin zieht zu *Un homme qui dort* eine andere Parallele mit Flaubert-Anklang: zur *Tentation de saint Antoine*, die bei Perec in einer „version moderne (et souvent inverse)“ (GPCB, S. 65) vorkomme. Trotz dieser Zuschreibungen spielt Kafka in *Un homme qui dort* wohl eine wichtigere Rolle als Flaubert. Vor allem der richtungsweisende Kafka-Aphorismus am Anfang des Romans, die Anspielungen im Text sowie Perecs Aussagen²⁴⁷ zu *Un homme qui dort* zeigen: Kafka zieht sich durch große Teile des Romans und durch dessen Genese.

Während *La boutique obscure* mehr Kafka- als Flaubert-Verweise zu bieten hat, findet man in *Espèces d'espaces* keine Verweise auf Kafka. Flaubert wird hingegen einmal zitiert. Da es in *Espèces d'espaces* vordergründig um Perecs Wohnort Paris geht, ist es vielleicht auch naheliegender, einen französischen Autor zu zitieren, als einen österreichischen bzw. tschechischen. In *La Vie mode d'emploi* hat Perec für Kafka und Flaubert je eine Liste mit zehn Zitatvorgaben erstellt und abgearbeitet. Hier kann man also kaum Präferenzen in die eine oder andere Richtung feststellen.

Die vorliegende Arbeit legt den Akzent auf Kafka, weniger auf Flaubert, weshalb hier zwischen diesen beiden Autoren kein genauer Vergleich hinsichtlich der Anzahl der einschlägigen Zitate in Perecs Werken durchgeführt wird. Anhand der obigen

²⁴⁶ Vgl. Kathrin Glosch: „*Cela m'était égal*“. Zur Inszenierung und Funktion von Gleichgültigkeit in der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart; Weimar: Metzler 2001. S. 210.

²⁴⁷ Vgl.: Bellos 1994, S. 381f.: „Perec envoya son texte à Helmle [sic!] dans les premiers jours de 1967[:]. C'est un livre très différent des Dinge mais que, personnellement, je préfère. Il vous posera très certainement des tas de problèmes : j'ai, en effet, appelé à mon secours, mais souvent en les déformant, une bonne demi-douzaine d'auteurs, parmi lesquels **Kafka**, Melville, Dante, Joyce, etc. le plus miraculeux étant que cela ne se remarque pas. [Perec-Zitat Ende; Anm.] De fait. *Un homme qui dort* doit être le premier collage littéraire qui se laisse lire en totale ignorance des originaux « collés » et même du fait qu'il y a eu collage. *Moby Dick*, « Bartleby », *Le Procès*, *L'Enfer* et *Ulysse* fournissent de nombreuses phrases du livre de Perec[...].“ (Kursiv: D. B.; andere Hervorh., Ergänz. & Anm.: A. K.)

Untersuchungen kann man trotzdem sagen, dass Perec den beiden ähnlich viel Platz einräumt – eventuell mit leichten Vorteilen für Kafka. Die wichtigeren Fragen sind aber, was für Perec Kafkas Alleinstellungsmerkmal qualitativer Natur ist und was Perec – hinsichtlich des Stils, des Inhalts und der persönlichen Einstellung zum Schreiben – sowohl bei Kafka als auch bei Flaubert gefunden hat.

7.1 Flaubert – Kafka – Perec: Stilistische und den Schreibvorgang betreffende Ähnlichkeiten

Die erste Gegenüberstellung ist die der Spielarten der Ironie in den Werken der drei Autoren. Kafkas Werke sind zum Beispiel mit konstanter Ironie gespickt. Dazu die folgende Passage aus *Der Verschollene*:

[U]nd Karl verließ das Atelier schon als Liftjunge mit anliegenden Hosen und einem trotz der bestimmten gegenteiligen Zusicherung des Meisters sehr beengenden Jäckchen, das immer wieder **zu Athemübungen verlockte, da man sehen wollte, ob das Athmen noch immer möglich war.**²⁴⁸

Ein weiteres Beispiel findet man im *Process*. Nachdem K. Fräulein Bürstner überfallsartig mit Küssen bedrängt hat und durch Geräusche aus der Nachbarswohnung unterbrochen worden ist, geht er zurück in sein Zimmer:

Er schlief sehr bald ein, vor dem Einschlafen dachte er noch ein Weilchen über sein Verhalten nach, er war damit zufrieden, **wunderte sich aber, daß er nicht noch zufriedener war**; wegen des Hauptmanns machte er sich für Fräulein Bürstner ernstliche Sorgen.²⁴⁹

Bei Kafka handelt es sich meistens um bittere Ironie, da sie die Schilderung eines fortschreitenden Scheiterns begleitet. Auch der Name des Staatsanwalts „Hasterer“ ist ironisch, noch dazu weil sich K. von diesem in seinem nicht mit juristischen Mitteln zu gewinnenden Prozess Hilfe erhofft.²⁵⁰ Dies knüpft auch an Bénabous Aussage an, dass Kafka und Perec mit Namen spielen. Ein ironischer Name bei Perec ist beispielsweise der des deutsch-amerikanischen Kunstsammlers „Hermann Raffke“ in *Un cabinet d'amateur*. Die Ironie entsteht durch den grundsätzlich neutralen Stil Perecs, der durch solche indirekten Bewertungen, die aber als direkte Charakterisierungen erkannt werden können, plötzlich ein

²⁴⁸ DV, S. 185. Ergänzt. & Hervorh.: A. K.

²⁴⁹ P („Jemand musste Josef K. ...“), S. 98. Hervorh.: A. K.

²⁵⁰ Vgl. P („Jemand musste Josef K. ...“), S. 42.

Bewusstsein zeigt („raffgierig“ wäre eine direkte Charakterisierung). Besonders auffallend sind Stellen, die mit dem Tod von Perecs Eltern zu tun haben, also zum Beispiel Stellen, die auf den Nationalsozialismus verweisen. Wenn Perec in *La Vie mode d'emploi* in einer Auslage eine humoristische Visitenkarte mit der Aufschrift „Adolf Hitler – Fourreur“ (VME, S. 331) vorkommen lässt, oder im Register am Ende des Romans zum „Hitler“-Eintrag einfach nur „homme d'État allemand“ (VME, S. 690) dazuschreibt, dann fällt das auf. Man nimmt eine Inkongruenz zwischen dem, was einem zunächst in den Kopf kommt („Diktator“), und dem tatsächlich Geschriebenen wahr. Beim Erkennen dieser Inkongruenz erkennt man auch die Ironie. Perec scheint gerade die Nationalsozialisten und damit verbundene Themen in seinen Werken mit dieser (ohne Kontext oft unmerklichen) Ironie zu behandeln, weil die Schwere des Geschehenen nicht auf direktem Weg mitteilbar ist. Letzteres kommt vor allem in *W ou le souvenir d'enfance* zur Geltung. Er hält sich hier an die Art der Schilderung von Robert Antelme, der in *L'Espèce humaine*²⁵¹, dem Bericht über seine Gefangenschaft in einem KZ in Deutschland, zwar klare Worte findet, aber nicht mit erhobenem Zeigefinger spricht.

Flaubert konstruiert seine *Éducation sentimentale* so, dass man fast auf Schritt und Tritt über Ironie stolpert. Daniels schreibt zu Flauberts Figuren Emma Bovary und – für diese Arbeit interessant – Frédéric Moreau:

What *is* common to both characters is their inheritance from Romantic fiction of a large number of **ready-made clichés**: their inability to make reality fit these ideals is one of the primary sources of Flaubert's **relentless ironizing**.²⁵²

Flaubert arbeitet in der *Éducation sentimentale* (der Titel kommentiert die Geschichte von Frédéric Moreaus nicht endendem Irrweg bereits ironisch) die Schwächen der Menschen heraus, die sich aufgrund dieser Schwäche möglichst wenig anstrengen wollen und deswegen beispielsweise lügen und/oder böse Taten begehen. M. Roque schießt zum Beispiel nach einer Revolte kaltblütig mit seiner Waffe in einen mit Gefangenen vollgestopften Käfig. Als er nach Hause kommt, sagt er:

– Merci, ma bonne Catherine! – Baise ton pauvre père, ma poulette! Ah! Ces révolutions!
Et comme sa fille le grondait de s'être rendu malade en se tourmentant pour elle, il répliqua :
– Oui! tu as raison! Mais c'est plus fort que moi! **Je suis trop sensible!**²⁵³

²⁵¹ Robert Antelme: *L'Espèce humaine*. Paris: Gallimard 1957.

²⁵² Daniels 2004, S. 32. Hervorh.: A. K.

²⁵³ ES, S. 395. Hervorh.: A. K.

Wie bei Kafka und Perec wird auch hier nicht offen bewertet, sondern einfach die Inkongruenz zwischen Handeln und Selbstcharakterisierung stehengelassen. Claude Burgelin vergleicht in seinem Werk *Georges Perec* Flauberts „geheime“ Ironie mit jener Perecs (in *Les choses*):

Il [Perec; Anm.] sait dire la frénésie retenue, l'impatience souterraine, la tension encore contrôlée devant le spectacle des [...] « merveilleuses » créations évoquées, comme chez Flaubert, avec une immédiate ferveur en même temps qu'une **secrète ironie**.²⁵⁴

Doch es fällt auf, dass Perec seine Protagonisten nicht mit einer solchen Gleichgültigkeit „bloßstellt“, wie Flaubert dies tut. Bei Kafkas Romanen wiederum wirkt die Erzählerposition gänzlich verlassen²⁵⁵, sodass gar keine Gleichgültigkeit nötig ist, bzw. möglich wäre. Wenn man zwischen diesen drei Autoren ein Kontinuum bezüglich des Verhältnisses ihrer Erzählstimmen zu ihren Protagonisten aufspannt, so befindet sich Perec trotz seiner Neutralität am mitfühlenden Ende. Burgelin dazu:

Le ton des *Choses* est lisse : une **neutralité bienveillante**, sans rhétorique de l'indignation ou de la dénonciation. La justesse du ton vient de la justesse de la distance. **La férocité perecquienne passe toujours par l'humour**. La moquerie évite le sarcasme et préfère l'élucidation, le démontage des mécanismes.²⁵⁶

Zu Perecs Humor im Zusammenhang mit seinem hauptsächlich jüdischen Freundeskreis, in dem Claude Burgelin der einzige Nicht-Jude, nämlich Protestant war, schreibt Bellos:

Perec was the funniest by far, and he used humour as a means of defence. Under threat of attack, he would pretend to be hurt already, putting on such comical grimaces and appeals for sympathy that his potential opponent could not but laugh and be disarmed before the fight even began. Woody Allen has made **convoluted self-mockery** of this kind part of mass culture nowadays. For Claude Burgelin, the Yiddish habit of making the most serious things sound funny – of turning arguments on their head so as to see them properly, of puncturing profundity with puns – all these traditions seemed bewildering at first.²⁵⁷

Diese Art der Selbstironie als Selbstverteidigung findet man auch in Perecs Roman *La disparition*.²⁵⁸ Außerdem muss man hier anmerken, dass Kafka zum Beispiel in den Briefen eine ähnliche Kommunikationstaktik verwendet, nämlich die der Selbsterniedrigung, beziehungsweise der Offenlegung der eigenen Schwächen, oft verbunden mit absichtlicher und markierter Übertreibung, also etwas der Ironie Ähnlichem, um seine Gesprächspartner zu

²⁵⁴ GPCB, S. 48. Hervorh. & Anm.: A. K.

²⁵⁵ Vgl. Stach 2017, S. 196.

²⁵⁶ GPCB, S. 48ff. Kursiv: C. B. Andere Hervorh.: A. K.

²⁵⁷ GP, S. 239. Hervorh.: A. K.

²⁵⁸ Siehe dazu das Kapitel dieser Arbeit zu *La disparition*.

beruhigen. Man sieht dies beispielsweise im bereits besprochenen Ausschnitt aus den *Briefen an Milena*: „[D]as bedeutet, **übertrieben** ausgedrückt, daß mir **keine ruhige Sekunde** geschenkt ist[...]“ (BM, S. 294; Hervorh.: A. K.). Hier also verknüpft mit einer Klage, setzt wenig später im gleichen Brief die ironisch gefärbte Offenlegung der Schwäche ein: „[I]ch kann nicht die Welt auf meinen Schultern tragen, **ich ertrage dort kaum meinen Winterrock.**“ (ebd.; Hervorh.: A. K.). Einen Brief später folgt ein Beispiel für Kafkas Selbsterniedrigung bzw. Selbstbezeichnung: „**Nur ich habe die Schuld**, sie besteht in **zu wenig Wahrheit auf meiner Seite**, immer noch viel zu wenig Wahrheit, immer noch **allermeistens Lüge**[...]“ (BM, S. 296; Hervorh.: A. K.)

Der Humor in Flauberts *Éducation* kommt in Form einer „comique qui ne fait pas rire“²⁵⁹ zum Tragen. Flaubert scheint, wie bereits angedeutet, ein etwas anderes Ziel gehabt zu haben als Kafka und Perec, nämlich die Dummheit bloßzustellen. Dementsprechend ist der humoristische Aspekt der *Éducation* eher ein Sich-Verkneifen des Auslachens und Verurteilens.

Eine Gemeinsamkeit von Flaubert und Kafka war ihr Wunsch, in ihren literarischen Projekten abgeschieden von der Außenwelt zu hausen.²⁶⁰ Bei Perec kann man wohl nicht ganz von so einem Wunsch sprechen, auch wenn der Perec-Biograf David Bellos mit seinem Titelzusatz „*A Life in Words*“ Ähnliches vermuten lässt. Perec geht es wohl eher um die Sprache und das zur Verfügung stehende Wortmaterial, in das er eintauchen möchte, was bei ihm mit der Kabbala zusammenhängt.²⁶¹ Freilich war auch Perec immer auf der Suche nach einem passenden ruhigen Ort zum Schreiben, aber nicht so verzweifelt wie Kafka, der das Problem des Lärms beispielsweise in „Großer Lärm“²⁶² thematisierte.

²⁵⁹ Gerhard Frey: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zur ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München 1972. S. 135. Zitiert nach: GFK, S. 328.

²⁶⁰ Vgl. T, S. 131 (Eintrag vom 16. Dezember 1910): „Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es.“ Und T, S. 421 (Eintrag vom 9. Mai 1912): „Wenn ich mich gegen alle Unruhe an meinem Roman festhalte, ganz wie eine Denkmalsfigur die in die Ferne schaut und sich am Block festhält.“ Und T, S. 425 (Eintrag vom 6. Juni 1912): „Jetzt lese ich in Flauberts Briefen: Mein Roman ist der Felsen, an dem ich hänge und ich weiß nichts von dem was in der Welt vorgeht. – Ähnlich wie ich es für mich am 9 v eingetragen habe“.

²⁶¹ Siehe das Kapitel „Judentum“.

²⁶² Franz Kafka: „Großer Lärm“. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. 1994. S. 441f.

7.2 Zusammenfassung: Flauberts Einfluss auf Kafka und Perec

Flaubert ist vor allem bekannt als „Realist“, aber er verwendete diesen „Realismus“, um zu etwas anderem durchzudringen. Die realistischen Details kommen in einer solchen Überfülle in seiner *Éducation sentimentale* vor, weil Flaubert diese Überfülle an massenproduzierten Gegenständen und „ready-made clichés“²⁶³ als charakteristisch für seine Zeit einstufte. Er erkannte in diesem verwirrenden Überfluss ein grundlegendes Problem, das er also in seinem Werk zeigte; das Werk sollte aber als unabhängiges Kunstwerk für sich stehen können. Kafka nahm Flauberts „realistische“ Art zu schreiben auf, um ebenfalls durch die Anhäufung von auf Vieles verweisenden Details ganz woanders hin zu gelangen, nämlich zum archimedischen oder absoluten Punkt des Kunstwerks. Perec übernahm in seinem Frühwerk vor allem die schwindelerregende Komponente von Flauberts Art der Beschreibung und kritisierte die Überhöhung und Verkürzung der realistischen Beschreibung im Nouveau Roman.²⁶⁴ Mit diesem teilte er jedoch die Ablehnung des zu seiner Zeit traditionellen Romans, des „roman d’assouvissement“²⁶⁵, wie Perec ihn bezeichnete. Flaubert war hinsichtlich des Bewusstseins für Perspektive ein Vorbild für Percs Generation, aber auch Kafka hat schon das Verfahren der internen Fokalisierung bei Flaubert in einer für ihn optimalen Form gefunden und erweitert.²⁶⁶ Der Begriff des Realismus ist vielschichtig; die realistische Methode der detaillierten Beschreibung wird in den Werken der hier untersuchten Autoren nicht direkt dazu verwendet, soziale Verhältnisse sichtbar zu machen, sondern dazu, die Überforderung der Protagonisten und Protagonistinnen darzustellen; insofern erzeugen Flaubert, Kafka und Perec einen bewusst subjektiven Realismus.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Flauberts Texte auf Kafka und Perec vor allem in deren Frühwerk, aber auch noch später²⁶⁷ einen großen Einfluss ausgeübt haben. Die *Éducation sentimentale* war für beide das wichtigste Werk von Flaubert. Die beiden literarischen „Nachfahren“ Flauberts, als die sie sich sahen, übernahmen von ihm die detailreiche Beschreibung, wobei Perec dies in größerem Ausmaß tat als Kafka. Es wurde

²⁶³ Daniels 2004, S. 32.

²⁶⁴ Siehe: Georges Perec: „Le Nouveau Roman et le refus du réel“. In: Ders.: *L. G. Une aventure des années soixante*. 1992. S. 25 – 45.

²⁶⁵ Ebd. S. 26.

²⁶⁶ Vgl. Manfred Schmeling: „Kafka und Flaubert. Perspektive, Wirklichkeit, Weltdeutung“. In: Manfred Engel; Dieter Lamping (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. S. 109 – 124. Hier: 123.

²⁶⁷ Vgl.: Monika Kühne: „„Es geht in einen über, sei man wie man sei“: Kafka als Leser Flauberts“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. Bd. 234 = Jg. 149 (1997). H. 2. S. 293 – 313. Hier: 293. Zitiert nach: GFK, S. 325, Fußnote 219. – Kühne zeigt Flauberts Einfluss auf Kafkas *Landarzt*-Band (1919). – Bei Perec scheinen Flaubert-Zitate, wie gezeigt, auch noch in *La Vie mode d’emploi* (1978) auf.

außerdem festgestellt, dass Perecs Stil eine ähnliche Anwendung von Ironie wie in Flauberts Werk aufweist, wenn auch nicht so kalt wie bei Flaubert – oder so hoffnungslos wie in Kafkas Werk, bei dem von bitterer Ironie gesprochen wird. Trotz dieser Unterschiede gibt es folgende grundsätzliche Gemeinsamkeit: Alle drei Autoren nehmen sich auf der direkten Textebene stark zurück zugunsten einer möglichst ungestörten Wirkung ihrer Werke, was diese von der traditionellen Romanform mit kommentierendem Erzähler unterscheidet; alle drei Autoren tauchen aber durch ironische Sprünge immer wieder auf.

Es gibt also einige Gemeinsamkeiten von Flaubert, Kafka und Perec. Perec hatte neben den allen dreien gemeinsamen Eigenschaften noch weitere Gründe, Flaubert einen eigenen Platz in seinen Werken einzuräumen: Flaubert schrieb wie Perec auf Französisch und zeigte zum Teil ähnliche Ambitionen, sein gesellschaftliches Milieu literarisch abzubilden und implizit zu kritisieren, was auch Perec in *Les choses* tat. Kafka gilt wie Flaubert als Klassiker der Moderne und wurde von Perec wegen seiner Erneuerung der erzählenden Form mit Flaubert meist in einem Atemzug genannt, was angesichts der von Kafka gefühlten Verwandtschaft mit Flaubert auch naheliegt; aber das in dieser Runde entscheidende Alleinstellungsmerkmal, das Kafka aus Perecs Sicht unentbehrlich gemacht zu haben scheint, ist, neben der weniger angriffslustigen Grundhaltung, Kafkas jüdische Abstammung und deren Verarbeitung in seinen Texten. Es wird nun genauer geprüft, welche Rolle Kafkas Werk in Perecs Auseinandersetzung mit dem Judentum gespielt hat.

8. Judentum

Kafka war ein deutschsprachiger Jude im überwiegend von Tschechen und Tschechinnen sowie von Deutschen bewohnten Prag, das bis 1918 zu Österreich-Ungarn und danach zur Tschechoslowakei gehörte. Er gehörte also einer Minderheit an.²⁶⁸ Auch Perec war Teil einer Minderheit. Seine Eltern waren polnische Juden, lebten aber in Paris im armen jüdischen Viertel Belleville, wo Perec 1936 geboren wurde. Sein Vater fiel im Zweiten Weltkrieg und seine Mutter wurde von den Nationalsozialisten deportiert und ermordet.

Perec war wie Kafka nicht religiös. Beide beschäftigten sich jedoch im Laufe ihres Lebens immer mehr mit dem Judentum und ihrer jüdischen Identität. Vorab ist festzuhalten, dass

²⁶⁸ Hinzuzufügen ist allerdings, dass Prag zu Kafkas Lebzeiten relativ gesehen noch ein jüdisches Zentrum war und Deutsch dort als Sprache der Gebildeten galt. (Vgl. Alt 2005, S. 34 – 37.)

Kafka ein viel umfangreicheres Wissen über das Judentum und dessen verschiedene Strömungen hatte als Perec.²⁶⁹

8.1 Kafkas Judentum

Franz Kafka kritisierte im *Brief an den Vater*, welchen er als 36-Jähriger schrieb, seinen Vater Hermann Kafka für dessen eher extrinsisch motivierte Religiosität und für das „Nichts von Judentum“ (BV, S. 155), das dieser an seinen Sohn weitergeben wollte und das von Letzterem wegen diesem Mangel an Inhalt abgelehnt worden war. Der Brief gelangte jedoch nie bis zu seinem Adressaten, auch weil sich Kafka wegen der im Brief beschriebenen Furcht und Distanz nicht traute, ihn seinem Vater direkt zu überreichen. In seiner Jugend war das Judentum für Kafka also inhaltsleer und ohne Bedeutung. Kafkas intensive Auseinandersetzung mit dem Judentum fing erst 1911 an, als er die jiddische Theatergruppe um Jizchak Löwy, den Kafkas Vater wiederum aufgrund von dessen Ostjudentum und wohl auch dessen Armut ablehnte, kennenlernte. Diese Auseinandersetzung mündete gemeinsam mit dem Kennenlernen Felice Bauers 1912 in die Erzählung *Das Urteil*²⁷⁰, die Kafka in einer Nacht schrieb und die sein privater literarischer Durchbruch war.²⁷¹

Kafkas Beschäftigung mit seiner jüdischen Identität spielte sich dann vor allem zwischen den folgenden Eckpunkten ab: den „Ostjuden“, dem Chassidismus, den „Westjuden“ und dem Zionismus, wobei Kafka in sich einen Westjuden erkennt, sich sogar als „westjüdischeste[n]“²⁷² der Westjuden bezeichnet. Er verwendet den Begriff der „westjüdischen Zeit“²⁷³ laut Giuliano Baioni, um

die menschliche Situation und die Bewusstseinslage zu kennzeichnen, in der sich die deutschsprachigen Juden, insbesondere die Juden Prags, während eines kurzen Zeitraums der Kultur- und Sozialgeschichte Mitteleuropas, nämlich in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, befunden haben.²⁷⁴

²⁶⁹ Vgl. PJ, S. 18.

²⁷⁰ Franz Kafka: „Das Urteil“. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. 1994. S. 41 – 61.

²⁷¹ Peter-André Alt schreibt dazu: „[Kafka] hat im Leben die Literatur nachgeahmt. Dieser Befund gilt etwa für das Verlobungsmotiv der Erzählung *Das Urteil*, das die Beziehung zu Felice Bauer antizipiert.“ (Alt 2005, S. 14. Kursiv: P. A. Ergänzt.: A. K.)

²⁷² BM, 294.

²⁷³ In einem Brief Franz Kafkas an Max Brod vom Januar 1918. In: Franz Kafka: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Max Brod. *Briefe 1902–1924*. Frankfurt a. M.: Fischer 1958. S. 223. Zitiert nach: KJ, S. 1.

²⁷⁴ KJ, S. 1.

Baioni argumentiert, dass Kafka mit dieser geschichtlichen Kategorie hauptsächlich eine Veranschaulichung seines Selbstverständnisses als Schriftsteller intendierte, da er so seinen Anspruch, „die ganze Negativität der eigenen Zeit“²⁷⁵ zu repräsentieren, legitimieren konnte.

Kafkas Verhältnis zum Zionismus war gespalten. Einerseits war er eng befreundet mit Hugo Bergmann, Max Brod und Felix Weltsch, drei wichtigen Prager Zionisten, und las die Prager zionistische Zeitschrift *Selbstwehr* des „Bar Kochba“, dem „Verein jüdischer Hochschüler“ an der deutschen Universität; andererseits kritisierte Kafka – vor allem unter dem beinahe überwältigend positiven Eindruck der ostjüdischen Theateraufführungen Jizchak Jöwys in Prag – die Grundlagen des Kulturzionismus Martin Bubers;²⁷⁶ auch wenn Kafka 1917, trotz seiner Abneigung gegenüber Bubers Gedankengut, in der von Buber herausgegebenen Zeitschrift *Der Jude* die Texte „Ein Bericht für eine Akademie“ und „Schakale und Araber“ veröffentlichen ließ.

Buber hielt in Prag von 1909 bis 1910 drei wirkmächtige und später veröffentlichte²⁷⁷ Reden, von welchen Max Brod und Kafka mit hoher Wahrscheinlichkeit der dritten und triumphalsten Rede beigewohnt haben. In der ersten Rede sprach Buber vom Judentum als einer „Gemeinschaft des Blutes“. Den Buber’schen Begriff des „Bluts“ als Grundlage für die nationale Identität der Juden baute Kafka später in seine 1917 geschriebene und zu Lebzeiten unveröffentlichte parabolische Erzählung „Beim Bau der chinesischen Mauer“ ein und problematisierte darin implizit die utopischen Vorstellungen, die Buber mit dem Begriff verband:

[J]eder Landsmann war ein Bruder, für den man eine Schutzmauer baute und der mit allem was er hatte und war sein Leben lang dafür dankte, Einheit! Einheit! Brust an Brust, ein Reigen des **Volkes, Blut**, nicht mehr eingesperrt im kärglichen Kreislauf des Körpers, sondern **süß rollend und doch wiederkehrend durch das unendliche China.**²⁷⁸

Dies ist einer der stärksten Verweise in Kafkas Werken auf den Diskurs der jüdischen Strömungen seiner Zeit. Typisch ist, dass die Form des Gleichnisses gewählt wird; die Worte „Jude“ oder „Judentum“ kommen nicht vor, obwohl sie gemeint sind. Doch die wohl wichtigste Eigenschaft dieser Erzählung ist die sich gleichsam langsam durchsetzende, aber eigentlich immer schon anwesende Hoffnungslosigkeit und Zerstückelung der angestrebten, aber gleichzeitig nur noch als vage Idee vorhandenen Einheit, die im Kaisertum personifiziert

²⁷⁵ Franz Kafka: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Max Brod. *Hochzeitsvorbereitungen*. Frankfurt a. M.: Fischer 1953. S. 121. Zitiert nach: KJ, S.1.

²⁷⁶ Vgl. KJ, S. 10 – 15.

²⁷⁷ Vgl. KJ, S. 24. Fußnote 57: „Bubers [erste] Rede trug den Titel *Der Sinn des Judentums*. Sie wurde später veröffentlicht in seinen *Drei Reden über das Judentum*, Frankfurt a. M. 1911. Hier hat sie den Titel *Das Judentum und die Juden*. [...]“ (Kursiv: G. B. Ergänzt.: A. K.)

²⁷⁸ BCM, S. 8^{vf}. Hervorh.: A. K.

ist: „Wenn man aus solchen Erscheinungen folgern wollte, **dass wir im Grunde gar keinen Kaiser haben**, wäre man von der Wahrheit nicht weit entfernt.“ (BCM, S. 23^r; Hervorh.: A. K.) Neben dem Judentum könnte hier aber – in einer literarischen Synthese – auch der tatsächliche Kaiser von Österreich gemeint gewesen sein. Kaiser Franz Josef I. war 1916, wenige Monate vor Kafkas Niederschrift der Erzählung, gestorben, und das Kaiserreich stand vor dem Zerfall.

In seiner ersten Prager Rede kam Buber 1909 der Position des deutschen Rassismus ziemlich nahe. Die zweite Rede handelte von der Mission des Judentums in der modernen Welt und beeinflusste Max Brod nachhaltig. In der dritten Rede attackierte Buber schließlich vor allem den offiziellen Zionismus.²⁷⁹

Buber hob die jüdischen künstlerischen und kulturellen Errungenschaften hervor, um ein jüdisches Nationalgefühl aufzubauen, welches als Grundlage für seinen Kulturzionismus, den er klar von Theodor Herzls politischem und agnostischem Zionismus abgrenzte, dienen konnte. Kafka kritisierte wiederum an Bubers Kulturzionismus, dass dessen Perspektive insofern westjüdisch sei, als sie sich am deutschen Maßstab für eine erfolgreiche Kultur (welcher auf die Frage abziele, ob hohe Kunst entsteht) orientiere und Buber diesen Maßstab den real existierenden (ost-)jüdischen Gemeinschaften aufzwingt. Die Westjuden seien charakterisiert durch ihre Assimilation an mittel- und westeuropäische Kulturen. Sie hätten, im Gegensatz zu den von ihnen verachteten Jiddisch sprechenden Ostjuden, keine „Volkskultur“. Kafka sieht als Grundlage für eine solche Volkskultur eine eigene Sprache, wie beispielsweise das in Osteuropa gesprochene Jiddisch. Diese Sichtweise ähnelt der Sicht von Nathanael Birnbaum, der die Vitalität der Ostjuden hervorhebt.²⁸⁰

Vitalität ist eine Eigenschaft, die Kafka besonders wichtig gewesen zu sein scheint, weil er sie an sich selbst vermisste. Er besaß zum Beispiel nicht die Kraft und das nötige Grundvertrauen,²⁸¹ um sich auf eine klassische Beziehung, also auf eine Ehe einzulassen. Als er erkennt, dass sein Mangel an Vitalität mit seinem Mangel an kultureller Verwurzelung zusammenhängt, setzt er sich immer mehr mit dem Judentum auseinander.

Diese Auseinandersetzung mit dem Judentum findet man in seinen Briefen und Tagebucheinträgen, während das Thema in Kafkas literarischen Werken nie explizit vorkommt. Doch Jean Jofen zeigt in *The Jewish Mystic in Kafka*, wie Kafka in seinen Werken – womöglich auch unbewusst – Motive aus jüdischen Geschichten übernommen hat. Dabei ist interessant, dass einige Motive aus Bubers gesammelten Geschichten in Kafkas Werken

²⁷⁹ Vgl. KJ, S. 23 – 26.

²⁸⁰ Vgl.: KJ, S. 1–60.

²⁸¹ Vgl. Stach 2014, S. 81; 240f.

enthalten zu sein scheinen: „Not only *The Legends of the Baal-Shem* by Buber but also Buber's *Tales of the Maggid* and *Tales of Rabbi Nachman* had a deep effect on Kafka's stories.“ (JMK, S. 77; kursiv: A. K.)²⁸² Jofen bezieht sich zum Beispiel auf einen sehr kurzen Tagebucheintrag Kafkas vom 8. Mai 1922: „Maggid“ (T, S. 919); und neben stilistischen Ähnlichkeiten lasse Bubers Beschreibung der Methode des Maggid an Kafkas Türhüter-Legende denken. Buber schreibt (bei Jofen in englischer Übersetzung zitiert): „... but that the Maggid refused to decide for one or the other of these, because – **no matter which of the seventy faces of the Torah one regards with a true spirit – one sees the truth.**“²⁸³ Jofen zeigt den Zusammenhang zur Türhüterparabel, deren viele Interpretationsmöglichkeiten in Kafkas *Process* im Domkapitel vom Geistlichen erklärt werden.²⁸⁴

Neben Bubers Werken wurden auch Werke von Jizchak Leib Perez, Georges Perecs Ururgroßonkel, zum „Opfer“ von Kafkas schlechten Bewertungen. An einer Stelle im Tagebuch vom 26. Januar 1912 schreibt Kafka über ihn: „Perez né 1851 [eigentlich 1852; Anm.] schlechte Heine Lyrik und sociale Gedichte“ (T, S. 365; Anm.: A. K.). Aber es finden sich auch neutrale und positivere Einträge zu Perez in Kafkas Tagebuch, vor allem in der Zeit, als er das jiddische Theater kennenlernte; zum Beispiel ein Eintrag vom 20. Oktober 1911, in dem Kafka das Repertoire des Schauspielers Jizchak Löwy niedergeschrieben hat, und in dem er außerdem das Gefälle zwischen dem Hebräischen und dem Jiddischen, dem „Jargon“, anspricht:

Löwy las von Scholem aleichem [sic!] Humoresken, dann eine Geschichte von **Perez**, ein Gedicht von Bialik (nur hier hat sich der Dichter um sein den Kischenewer Pogrom für die jüdische Zukunft ausbeutendes Gedicht zu popularisieren, aus dem Hebräischen in den Jargon herabgelassen und sein ursprünglich hebräisches Gedicht selbst in Jargon übersetzt), die „Lichtverkäuferin“ von Rosenfeld.²⁸⁵

Und drei Tage später schreibt Kafka folgenden Eintrag im Zuge einer Wiedergabe der Probleme und Streite der Schauspieler und Schauspielerinnen:

Um 6 Uhr traf ich die Schauspieler in ihrem Kaffeehaus um zwei Tische herum, nach den 2 feindlichen Gruppen geordnet, sitzen. Auf dem Tisch der Tsch. [Tschissik; Anm.] Gruppe war

²⁸² Zum Einfluss Rabbi Nachmans auf Kafka vgl.: Michal Oron: „Kafka und Nachman von Bratzlaw – Erzählen zwischen Traum und Erwartung“. In: Karl Erich Grözinger; Stéphane Mosès; Hans Dieter Zimmermann: *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1987. S. 113 – 121. – Hier wird auch auf den Hebräisch-Unterricht bei Mordechai Georg Langer, den Kafka 1915 besuchte, hingewiesen. Bei Langer hat Kafka chassidische Literatur kennengelernt, und er wurde durch ihn beim Belzer Rebbe (einem chassidischen Gelehrten) eingeführt. (Vgl. S. 115.)

²⁸³ Martin Buber: *Tales of the Hasidim*. New York: Schocken Books 1947. S. 16. Zitiert nach: JMK, S. 78. Auslassung: J. J. Hervorh.: A. K.

²⁸⁴ Vgl. JMK, S. 78f.

²⁸⁵ T, S. 88f. Hervorh.: A. K.

ein Buch von **Perez**. L. [Löwy; Anm.] hatte es eben geschlossen und stand auf um mit mir wegzugehn.²⁸⁶

Löwy kam aus Russland und dürfte seinen Freund Kafka mit der polnischen jiddischen Literatur Perez' bekannt gemacht haben. Auf das weiter oben genannte Zitat von 1912 („Perez [...] schlechte Heine Lyrik“) folgt im selben Eintrag die Erwähnung von: „mithat nechiko **Tod durch den Kuß**: nur den Frömmsten vorbehalten“ (T, S. 366; Hervorh.: A. K.). Jofen schreibt dazu:

This type of death is described in Peretz's story „**Kabbalists**“[...]. It is based on the Kabbalistic concept of the mystical experience, which is the direct contact between the individual and God. **Death by a kiss** is an idea probably based on Psalm XXXIX, 9 [eigentlich XXXIV, 8; Anm.]: „Oh taste and see that the Lord is good.“ It is this tasting and this seeing, however spiritualized it may become, that the genuine mystic desires.²⁸⁷

Jofen vergleicht diese Idee des „Todes durch den Kuss“ mit dem Ende von Kafkas Erzählung „Ein Hungerkünstler“. Dort stirbt der Hungerkünstler nach einem letzten Gespräch mit dem Aufseher und spitzt dabei die Lippen:

„[W]arum sollen wir es denn nicht bewundern?“ „Weil ich hungern muss, ich kann nicht anders“, sagte der Hungerkünstler. „Da sieh mal einer“, sagte der Aufseher, „warum kannst du denn nicht anders?“ „Weil ich“, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach **mit wie zum Kuss gespitzten Lippen** gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, „weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.“²⁸⁸

Wenn diese Anspielung auf Perez' Text – und also auf die Kabbala – bedeutet, dass der Hungernde der Frömmste ist, so könnte dies auf einen Zwiespalt hinweisen, in dem sich Kafka befand: Da er auf keine Religion wie auf eine „Speise“ zugreifen kann oder möchte, aber gleichzeitig auf der Suche nach einer solchen Religion ist, muss er im übertragenen Sinn „hungern“, bis er eine findet, oder sein Leben ohne Religion leben, wofür ihm aber womöglich die Kraft fehlt; auf der anderen Seite stellt sich Kafka, wenn man seine Erzählung autobiografisch liest, als einen der Frömmsten dar, obwohl, oder gerade weil er keiner Religion im klassischen Sinne folgt. Dadurch, dass er sich zu keiner Religion wirklich bekennt, kann er nicht „ausruhen“, sondern muss sozusagen alleine zurechtkommen. Er liest also auf eigene Faust und mit vollem Einsatz die Texte der jüdischen Tradition. Hier liegt

²⁸⁶ T, S. 100. Anm. & Hervorh.: A. K.

²⁸⁷ JMK, S. 95. Anm. & Hervorh.: A. K.

²⁸⁸ HK, S. 348f. Hervorh.: A. K.

neben dem freiwilligen Hungern die Ähnlichkeit zu Perez' Erzählung „Kabbalisten“²⁸⁹. Das Hungern ist außerdem nur insofern freiwillig, als es aus dem Inneren der Hungernden kommt; es folgt jedoch einem inneren Drang zu einer Art „höchstem“ Tod hin. In Perez' Erzählung heißt es, als der Schüler des Rabbis stirbt:

Das ganze Städtchen, wie *ein* Mensch, wünschte sich einen solchen Tod, nur dem Rosch-Jeschiwa [Leiter der Schule; Anm.] war es noch zu wenig. „**Noch ein paar Fasttage**“, seufzte er, „**und er wäre dahingegangen durch einen Kuß von Gottes eigenem Mund...**!“²⁹⁰

Jofen interpretiert, dass Kafkas Hungerkünstler den Schüler in Perez' Geschichte noch übertrifft, weil Ersterer im Gegensatz zu Letzterem (welcher kurz vor seinem Tod den Anblick des essenden Rabbis nicht erträgt) ohne Neid hungernd anderen (nämlich seinen Wächtern) beim Essen zuschauen kann²⁹¹:

Am glücklichsten aber war er, wenn dann der Morgen kam, und ihnen auf seine Rechnung ein **überreiches Frühstück** gebracht wurde, auf das sie sich warfen mit dem Appetit gesunder Männer nach einer mühevoll durchwachten Nacht.²⁹²

Jofen gibt zu bedenken, dass eine Tuberkulose-Erkrankung auch zu einem Hungertod führe, weswegen der tuberkulöse Kafka es zu seinem Ziel gemacht habe, „to transform death from hunger into an act of free will“ (JMK, S. 99). Diese Intention ist freilich schwer nachweisbar.

Ein Verweis auf das Alte Testament findet sich laut Jofen auch: Der Hungerkünstler in Kafkas Erzählung fastet vor Publikum, welches nach vierzig Tagen das Interesse an ihm verliert („als Regel aber galt, dass vierzig Tage die Höchstzeit war“ [HK, S. 338]). Das sei ein Verweis auf Moses, der fastend auf die zehn Gebote wartet. Nach vierzig Tagen werden die ihm zuschauenden Menschen ungeduldig, und ein goldenes Kalb wird hergestellt und verehrt (beschrieben in: Exodus, 32, 1).²⁹³ Zusammenfassend kann man – mit Jofen – über das Hungerthema bei Perez und Kafka sagen:

Thus we see that the stories dealing with mysticism and hunger by Peretz had a deep effect on Kafka. Peretz, a socialist, only saw their social implications. But Kafka saw in fasting a symbol of the mystical closeness to God that is effected by shedding all human necessities.²⁹⁴

²⁸⁹ Jizchak Lejb Perez: „Kabbalisten“. In: Mendele Mojcher Sforim; Jizchak Lejb Perez; Scholem Alejchem: *Jiddische Erzählungen*. Auswahl, Übersetzung aus dem Jiddischen und Nachwort von Leo Nadelmann. Zürich: Manesse Verlag 1984. S. 122 – 129.

²⁹⁰ Ebd., S. 129. Kursiv: J. L. P. Anm. & Hervorh.: A. K.

²⁹¹ Vgl. JMK, S. 95ff.

²⁹² HK, S. 336. Hervorh.: A. K.

²⁹³ Vgl. JMK, S. 99f.

²⁹⁴ JMK, S. 108.

Auch in „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ findet Jofen einen Einfluss Perez’ – nämlich in folgender Stelle:

Für sie [Josefine; Anm.] gibt es kein Altern und keine Schwächen ihrer Stimme. Wenn sie etwas fordert, so wird sie nicht durch äußere Dinge, sondern durch innere Folgerichtigkeit dazu gebracht. **Sie greift nach dem höchsten Kranz, nicht, weil er im Augenblick gerade ein wenig tiefer hängt, sondern weil es der höchste ist; wäre es in ihrer Macht, sie würde ihn noch höher hängen.**²⁹⁵

Das Konzept, etwas „höher als das höchste“ zu hängen, kommt Jofen zufolge aus einer Geschichte von Perez: „If we read Peretz’s story „If Not Higher,“ we will understand what Kafka was trying to express by using the phrase “higher than the highest”.“ (JMK, S. 43). In dieser Geschichte geht es um einen Rabbi, der, statt wie alle anderen zu beten, hinausgeht, Holz hackt und dieses einer armen Witwe zum Heizen bringt. Ein Beobachter dieser ansonsten unbemerkten Szene sagt deshalb von diesem Zeitpunkt an immer, wenn andere scherzhaft meinen, der Rabbi fliege, während sie beten, in den Himmel, dass dieser womöglich noch höher steige. Hier liegt also vermutlich der Ursprung von Kafkas Formulierung. Und Jofen schreibt auf nachvollziehbare Weise, dass das „Volk der Mäuse“ in Kafkas Erzählung für das jüdische Volk stehe, welches als eine Einheit auftritt, jedoch von anderen bedroht ist.²⁹⁶

Ein Zusammenhang zwischen diesen zwei Geschichten ist die den Taten der jeweiligen Hauptfiguren zugeschriebene „Höhe“ und der Unterschied der Wahrnehmungen dieser Taten aus einer äußeren bzw. inneren Perspektive. Man kann hier außerdem wieder eine Verbindung zum besprochenen „Hungerkünstler“ erkennen, der auch titelgebend für den Sammelband mit u. a. „Josefine, die Sängerin“ war: Auch der Hungerkünstler ist wie Josefine ein Künstler, der absolute Perfektion anstrebt, also seine Kunst zu seinem Lebensinhalt macht. Seine Einordnung als hoher Künstler wird jedoch aus der Außenperspektive angezweifelt, was auch bei Josefine der Fall ist. Dort passt das ihr zugeschriebene niedrige Niveau aber auch mit der „Unmusikalität“ (JS, S. 365) des Volkes zusammen:

[W]ir sind zu alt für Musik, ihre Erregung, ihr Aufschwung paßt nicht für unsere Schwere, müde winken wir ihr ab; wir haben uns auf das Pfeifen zurückgezogen; ein wenig Pfeifen hie und da, das ist das Richtige für uns. Wer weiß, ob es nicht Musiktalente unter uns gibt; wenn es sie aber gäbe, der Charakter der Volksgenossen müsste sie noch vor ihrer Entfaltung unterdrücken. **Dagegen mag Josefine nach ihrem Belieben pfeifen oder singen oder wie sie es nennen will**, das stört uns nicht, das entspricht uns, das können wir wohl vertragen; **wenn darin etwas von Musik enthalten sein sollte, so ist es auf die möglichste Nichtigkeit**

²⁹⁵ Franz Kafka: „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. 1994. S. 350 – 377. Sigle: JS. Hier: S. 372. Hervorh. & Anm.: A. K.

²⁹⁶ Vgl. JMK, S. 45.

reduziert; eine gewisse Musiktradition wird gewahrt, aber ohne dass uns dies im Geringsten beschweren würde.²⁹⁷

Man kann als Grund für Kafkas Wahl sogenannter „halbseidener Künste“ für seine späten Erzählungen die damalige Zeit mit ihren Varietés nennen. Aber gerade in „Josefine, die Sängerin“ bekommt man den Eindruck, Kafka zeige hier die jüdische Hingabe zu auch weniger „hoher“, handwerklich mittelmäßiger Kunst.²⁹⁸ In seinen zu Lebzeiten unveröffentlichten skizzierten Überlegungen zu „kleine[n] Litteraturen“ (T, S. 326; Ergänz.: A. K.) schreibt Kafka, dass in diesen im Vergleich zu größeren (wie die „kleinen“ ebenfalls nationalen) Literaturen zwar entsprechend weniger Talente hervorgebracht werden, die Lebhaftigkeit aber stärker sei, da die einzelnen Menschen unmittelbarer von der Literatur betroffen sind.²⁹⁹ Kafka bezieht sich natürlich vor allem auf das Verhältnis der kleinen Literatur seiner tschechischen Lebenswelt zur deutschen Literatur, wobei er auch die „jüdische Litteratur in Warschau“ (T, S. 312), die er, durch Jizchak Löwy vermittelt, kennengelernt hat, als Beispiel und Ausgangspunkt seiner Überlegungen anführt. Allerdings kritisiert er seinen eigenen vergleichenden Zugang: „Wie **wenig kräftig** ist das obere Bild. Zwischen **tatsächliches Gefühl** und **vergleichende Beschreibung** ist **wie ein Brett eine zusammenhanglose Voraussetzung eingelegt.**“ (T, S. 326; Hervorh.: A. K.) Jedenfalls findet man in seinen Aufzeichnungen eine Parallele zu „Josefine, die Sängerin“. Folgende Stelle aus Kafkas Tagebuch zeigt den in dieser Erzählung fühlbaren und beschriebenen, fast paradoxen Zusammenhang zwischen Stimmigkeit und fehlender künstlerischer Begabung:

Die von keiner Begabung durchbrochene Litteratur zeigt deshalb auch keine Lücken, durch die sich Gleichgültige drücken könnten. Der Anspruch der Litteratur auf Aufmerksamkeit wird dadurch zwingender. Die Selbständigkeit des einzelnen Schriftstellers, natürlich nur innerhalb der nationalen Grenzen, wird besser gewahrt.³⁰⁰

„Lücken“ bilden sich im Umkehrschluss also eher in größeren Literaturen, wo keine Unmittelbarkeit wie in kleinen Literaturen herrscht, weil das Geschehen in der Nation zu groß und für Einzelne nicht so leicht zu überblicken ist. Kafka spricht von den großen, die persönlichen Literaturkenntnisse betreffenden „Anforderungen, die das Nationalbewußtsein innerhalb eines kleinen Volkes an den Einzelnen stellt“ (T, S. 315). Hier wird sichtbar, dass Kafka durchaus ein Naheverhältnis zum Zionismus hatte, da er die Juden als ein Volk mit eben diesem Nationalbewusstsein sah. Er war der Idee einer eigenen jüdischen Nation nicht

²⁹⁷ JS, S. 365f. Hervorh.: A. K.

²⁹⁸ Vgl. JMK, S. 45.

²⁹⁹ Vgl. T, S. 314.

³⁰⁰ T, S. 314. Hervorh.: A. K.

abgeneigt. Mit einem halb scherzhaften Plan, ins damalige Palästina zu reisen, begann Kafkas Beziehung mit Felice Bauer, an die er in einem Brief schreibt:

Ich heiße Franz Kafka und bin der Mensch, der sie zum erstenmal am Abend beim Herrn Direktor Brod in Prag begrüßte, Ihnen dann über den Tisch hin Photographien von einer Thaliareise, eine nach der andern, reichte und der schließlich in dieser Hand, mit der er jetzt die Tasten schlägt, ihre Hand hielt, mit der Sie das Versprechen bekräftigten, im nächsten Jahr eine **Palästinareise** mit ihm machen zu wollen.

Wenn Sie nun diese Reise immer noch machen wollen – Sie sagten damals, Sie wären nicht wankelmütig und ich bemerkte auch an Ihnen nichts dergleichen – dann wird es nicht nur gut, sondern unbedingt notwendig sein, daß wir schon von jetzt ab über diese Reise uns zu verständigen suchen. Denn wir werden unsere gar für eine Palästinareise viel zu kleine Urlaubszeit bis auf den Grund ausnützen müssen und das werden wir nur können, wenn wir uns so gut als möglich vorbereitet haben und über alle Vorbereitungen einig sind.³⁰¹

Vermutlich war für Kafka das Faktum, dass ihm Felice Bauer, die er beim Zionisten Max Brod kennengelernt hatte, gefiel, der Hauptgrund für diesen ersten Brief an sie nach Berlin. Doch es sprach wohl auch für sie, dass sie einer Palästinareise nicht abgeneigt war. Kurz: Der Zionismus war eines der wichtigsten Themen für mitteleuropäische Juden und Jüdinnen dieser Zeit, und darum war es naheliegend, dass Kafka und Felice Bauer sich dafür interessierten, auch wenn Kafka später (1918) über sich selbst Folgendes schreibt:

Ich bin nicht von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden Gebetsmantels noch gefangen wie die Zionisten. Ich bin Ende oder Anfang.³⁰²

Hier zeigt sich eindrücklich, dass Kafka von sich behauptete, dass sein natürlicher geistiger „Schwerpunkt“ zwischen den ihn umgebenden Religionen und religiösen Strömungen lag. Interessant ist trotzdem der Wille zu akribischer Planung für eine Palästinareise, die Kafka aber freilich auch aus anderen als zionistischen Gründen interessiert haben kann.

Nun soll es noch einmal um Perez gehen. In einem Brief an Felice Bauer vom 29. September 1916 schreibt Kafka: „Ich werde Dir jedenfalls zur weitem Auswahl des Richtigen ein Buch von **Perez**: Volkstümliche Erzählungen schicken lassen.“ (BF, S. 806; Hervorh.: A. K.) Hier sieht man also einen weiteren, nun jedoch „expliziten“ Beweis für die Wichtigkeit von Jizchak Leib Perez für Kafka. Freilich geht es bei dieser Empfehlung samt geplanter Sendung um einen speziellen Fall, denn die Lektüre ist für eine Gruppe junger Mädchen

³⁰¹ BF, S. 7. Hervorh.: A. K.

³⁰² Franz Kafka: „Oktavheft H“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer 1992. S. 79 – 112. Hier: S. 98.

gedacht, für die Felice passende Texte sucht. Nachdem Kafka von der Bibellektüre abgeraten hat³⁰³, schlägt er schließlich Perez vor.

Trotz der Restunsicherheiten genügen diese wenigen Nennungen im Zusammenhang mit den vielen Verweisen in Kafkas Werken, um zu zeigen, dass Kafka zwar vielleicht von Perez' Lyrik nicht begeistert war, jedoch dessen Geschichten, die ja Ausdruck der ostjüdischen Lebenswelt waren, nach der Kafka sich sehnte, stark rezipiert hat. Wie bewusst ihm selbst die Aufnahme von Perez' Motiven war, lässt sich freilich nicht abschließend beantworten. Zu betonen ist schließlich auch, dass es sich bei Perez' Geschichten um gesammelte volkstümliche und chassidische Stoffe und Erzählungen handelt, die Kafka zum Teil auch auf anderen Wegen zu Ohren gekommen sein könnten.

Um die Frage nach Perez' Einfluss auf Kafka abzuschließen, soll in diesem Zusammenhang nun noch auf zwei von Kafkas Werken hingewiesen werden: „Der Jäger Gracchus“ (auf den auch Georges Perec in *La Vie mode d'emploi* verweist) und „Das Schweigen der Sirenen“.

Das Schicksal des Jägers Gracchus³⁰⁴ ähnelt dem Schicksal eines Protagonisten aus einer weiteren Geschichte von Perez, wie Jofen zeigt: „Peretz in his story “Three Gifts” describes a man like “The Hunter Gracchus,” a man who is neither dead nor alive, waiting to be redeemed.“ (JMK, S. 110) In Perez' leicht ironischer Geschichte bleibt die Waage mit den bösen und guten Taten eines verstorbenen Juden im Gleichgewicht, weshalb er weder in die Hölle noch in den Himmel kommen kann, sondern ohne Heimat auf der Erde bleiben muss.³⁰⁵

Jofen stellt Perez' bekannter Erzählung „Bontsche Schweig“ Kafkas „Das Schweigen der Sirenen“ gegenüber: „Kafka sees silence as the opposite of evil. He sees it as a virtue, unlike Peretz who sees silence as a tragedy, a tacit acceptance of existing conditions. In “Bontzye the Silent” [...], Peretz describes the tribulations of Bontzye in this world[...].“ (JMK, S. 117f.) In der ironischen Erzählung wird die Geschichte des armen, unterdrückten und schweigenden Bontsche wiedergegeben, der sich im Leben gegen nichts und niemanden auflehnt und dessen einziger Wunsch, als ihm nach seinem Tod im Jenseits alles nur Erdenkliche angeboten wird, ein tägliches Semmelfrühstück mit frischer Butter ist, woraufhin die Engel beschämt zu

³⁰³ Vgl. BF, S. 806.

³⁰⁴ Vgl. DJG, S. 309: „[G]ewissermaßen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt.“

³⁰⁵ Vgl.: I. L. Peretz: „Three Gifts“ (Translated by S. Liptzin). New York 1947. S. 182f. Zitiert nach: JMK, S. 111/234.

Boden blicken und der „Staatsanwalt“ lacht.³⁰⁶ Perez macht sich hier also über das chassidische Ideal der Akzeptanz gegenüber dem eigenen Schicksal lustig. Im Gegensatz dazu sieht Kafka im Schweigen einen Ausweg und ein Ziel³⁰⁷, ja sogar die gefährlichste Waffe der Sirenen:

Nun haben aber die Sirenen eine noch **schrecklichere Waffe als den Gesang**, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, dass sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiss nicht.³⁰⁸

Kafka könnte also, ungeachtet der Intention des Autors Perez, von dessen schweigsamem Helden inspiriert worden sein. Kafkas Wunsch nach Ruhe und Abgeschiedenheit hat zwar mit der Lautstärke in der Wohnung seiner Familie zu tun, seine speziellen literarischen Ausformungen dieses Wunsches weisen jedoch eine Parallele zu der Geschichte eines legendären Rabbi aus Litauen auf:

Rabbi Joseph Hurwitz, or Reb Yoizl as they called him, [...] **locked himself up for one year in a doorless building** in the Lithuanian town Kovno with his books and writing materials with only two hatches through which he received food (a hole for dairy food and another for meat). The food was brought to him anonymously.³⁰⁹

Kafka schreibt in einem Brief an Felice Bauer vom 14./15. Jänner 1913 – nachdem sie ihm anscheinend geschrieben hatte, dass sie neben ihm sitzen könnte, während er schreibt – über eine Phantasie von ihm, die an die oben zitierte bekannte Geschichte des Rabbis erinnert:

Schreiben heißt ja, sich öffnen bis zum Übermaß; [...] Deshalb kann man nicht genug allein sein, wenn man schreibt, deshalb kann es nicht genug still um einen sein, wenn man schreibt, die Nacht ist noch zu wenig Nacht. [...] **Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder.** Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen. Was ich dann schreiben würde! Aus welchen Tiefen ich es hervorreißen würde! Ohne Anstrengung!³¹⁰

Karl Erich Grözinger zeigt ebenfalls den Zusammenhang der Kabbala und der ostjüdischen Erzählung mit Kafkas Werk. Er zeichnet die kabbalistische Vorstellung eines auf mehrere

³⁰⁶ Vgl. Perez 1984. – In „Bontsche Schweig“ sieht man die kabbalistische Vorstellung des himmlischen Gerichts ironisch widergespiegelt. Mehr dazu weiter unten.

³⁰⁷ Vgl. z. B. Kafkas Aphorismus 109 (zitiert in Perecs *Un homme qui dort*; siehe entsprechendes Kapitel der vorliegenden Arbeit).

³⁰⁸ Franz Kafka: „Oktavheft G“. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. 1992. S. 29 – 78. Hier: S. 40. Hervorh.: A. K.

³⁰⁹ JMK, S. 71. Anm. & Hervorh.: A. K.

³¹⁰ BF, S. 251.

Hallen aufgeteilten himmlischen Gerichts nach, das auch „Hallen der Unreinheit, des Unrates und der Bosheit“ (HG, S. 96) umfasst. Im „Sohar“, dem für die Kabbala sehr wichtigen Werk, werde das Gericht zu einem „weltimmanente[n] System“ (ebd.). Grözinger sieht all das im *Process* und auch in anderen Werken Kafkas weitergeführt. Tatsächlich lässt seine Beschreibung an einige in dieser Arbeit besprochene Werke denken:

Das von Kafka weitergetragene Erbe ist die kabbalistische Gerichtskonzeption, **die das gesamte menschliche Dasein in ein permanentes Prozeßverfahren gestellt sieht**, ein Verfahren, das **irgendwann in die Sphäre des menschlichen Alltags einbricht**. Weitergeführt hat Kafka auch die zuweilen komische erzählerische Seite dieser Tradition und schließlich **das schillernde Ineinander der verschiedenen Realitätsebenen**.³¹¹

Grözinger geht auf die verkürzte Version der Beschreibung des Gerichts in der volkstümlichen Moralliteratur ein. In einem „weit verbreitete[n] jiddisch-hebräische[n] Volksbuch“ (HG, S. 99; Ergänzt.: A. K.) heißt es zum Beispiel:

[U]nd der **Prozeß** (din) wird **stärker und stärker** und **plötzlich** wird das Urteil des Zornes über diesen Menschen gefällt, gleich einem Sturmwind . . . **So kommen die Gerichtsurteile unerwartet über den Menschen**, plötzlich erbebt sein ganzer Körper, entflammt und wird heiß, und er fällt aufs Lager.³¹²

Die Ähnlichkeit zum *Process*, aber auch zu „Der Schlag ans Hoftor“ ist einleuchtend. Von Kafka seien lediglich die traditionellen erfolgreichen Fürsprecher vor Gericht nicht in seine Texte übernommen worden,³¹³ und Grözinger führt diesen „Verlust“ (HG, S. 108) auf Kafkas Verhältnis zu seinem „verschütteten Judentum“ (HG, S. 109) zurück. Er meint, dass bei Kafkas Auseinandersetzung mit der ostjüdischen Volksliteratur „Rezeption, Mißverständnis und Umwandlung Hand in Hand gingen“ (ebd.), und dass er wie Buber nicht zum chassidischen Denker wurde, jedoch eine kreative Resonanz mit der gleichzeitig fremden und vertrauten Volkstradition gespürt habe.³¹⁴ Giuliano Baioni schreibt in seinem Werk *Kafka – Literatur und Judentum*, warum das Judentum bei der Interpretation von Kafkas Werken berücksichtigt werden muss:

Das Syndrom der *westjüdischen Zeit*, aus dem[...] Kafka im Gegensatz zum Kulturzionismus seiner Zeit seine Lebens- und Welterfahrung ableitete, hinderte ihn jedoch in keiner Hinsicht daran, an den großen Strömungen der deutschen und der europäischen Kultur teilzunehmen. Es gab ihm vielmehr die Möglichkeit, die *ganze Negativität der eigenen Zeit* zu vertreten – eine Funktion, die zum einzigen kontradiktorischen Prinzip seiner Existenz als Schriftsteller wurde.

³¹¹ HG, S. 108. Hervorh.: A. K.

³¹² Zwi Hirsch Kaidanover: *Kav ha-Jaschar*. (Sulzbach 1795). S. 39. Zitiert nach: HG, S. 99. Anm. & Auslass.: K. E. G. Hervorh. & Ergänzt.: A. K.

³¹³ Vgl. HG, S. 108f.

³¹⁴ Vgl. HG, S. 109.

Wenn das so ist, dann darf die Kafkaforschung nicht zugunsten einer abstrakten, auf die Exemplarität [sic!] seines Werkes gerichtete Interpretation an der jüdischen Lebenswelt vorübergehen, als handle es sich bei ihr um einen zufällig vorhandenen geschichtlichen Hintergrund.³¹⁵

Wie angedeutet, kann man Kafkas *Process* als auf dem jüdischen Gesetz basierend interpretieren. K. wird aufgrund seiner Unkenntnis des Gesetzes schuldig („[E]r gibt zu, er kenne das Gesetz nicht und behauptet gleichzeitig schuldlos zu sein.“ [P, S. 20]). Krings interpretiert K. und die Protagonisten aus *Urteil*, *Verwandlung* und *Heizer* als „verlorene Söhne Israels“ (GFK, S. 445). Er weist dementsprechend auch die psychoanalytische Lesart von Kafkas geplantem übergeordnetem Titel („*Söhne*“) für die letztgenannten drei Werke zugunsten der allegorischen Lesart zurück:

Alle Erzählungen handeln vom Drama jüdischer Söhne, die ihrer Tradition abhanden kommen und daher zum Tode bestimmt (*Urteil*), aus der Familie ausgestoßen werden (*Verwandlung*) oder die Chance zur Neubegründung des Bundes verstreichen lassen (*Heizer*).³¹⁶

Man hat in diesem Kapitel gesehen, dass die allegorische Lesart von Kafkas Werk berechtigt ist, aber auch die psychoanalytische Lesart kann sinnvoll sein, vor allem, um die Traumlogik in Kafkas Werken, sowie Kafkas Einfluss auf Georges Perec zu zeigen.

8.2 Perec: Das Judentum als das Fehlende

Perec wurde in Paris geboren und wuchs während des Zweiten Weltkriegs im besetzten Frankreich in (zum Teil katholischen) Internaten in Vercors auf, wo er christlich getauft wurde – vermutlich, um ihn vor den nationalsozialistischen Besatzern zu schützen.³¹⁷ Ebenfalls zu seinem Schutz wurde ihm wohl auch schon davor gesagt, er solle alle Details seiner jüdischen Identität vergessen. Bellos versucht, Perecs spätere Gleichgültigkeit gegenüber dem Judentum unter anderem damit zu erklären.³¹⁸

Perec lebte nach dem frühen Tod seiner Eltern bei seiner Tante Esther und deren Mann mehr oder weniger ohne Religion, obwohl beide jüdischer Herkunft waren. Sie hatten

³¹⁵ KJ, S. 10. Kursiv: G. B.

³¹⁶ GFK, S. 445, Fußnote 512.

³¹⁷ Vgl. GP, S. 102: „What the register would have shown, after 30 October 1943, was **a boy with an obviously Breton name, baptised Georges, the son of parents named André and Cécile**: nothing to alert the [German] visitor, nothing to give him reason for taking down the boy's trousers, as he might have done had the register shown parents with names such as Icek Judko and Cyrla.“ (Anm. & Hervorh.: A. K.)

³¹⁸ Vgl. GP, S. 99.

zumindest die sichtbaren Aspekte ihrer Religion in Frankreich aufgegeben, freilich behielten sie aber ihren Akzent, der sie von alteingesessenen Franzosen unterschied.³¹⁹

Ein Aufenthalt des jungen Perec 1952 in Israel war ein unangenehmes Erlebnis, weil er dort in einer unter anderem durch die Hitze der Wüste ausgelösten schlechten Laune mit einer Autotür seinem Cousin unabsichtlich einen Finger abtrennte. Deswegen stand er ab diesem Zeitpunkt einem weiteren Aufenthalt in dem Land spontan ablehnend gegenüber.³²⁰ Perec war außerdem, sobald er die Welt der Politik für sich entdeckte, Antinationalist und damit Antizionist. Als Atheist und Kommunist lehnte er das Judentum ab, und er beschäftigte sich wohl auch deswegen lange Zeit nicht mit seiner Herkunft.³²¹ In seinem Freundeskreis befanden sich jedoch – „wie zufällig“, schreibt Bellos – einige Juden mit zum Teil ähnlichen Schicksalen wie jenem Perecs:

[T]his circle [...] was, **as if by chance, entirely Jewish**, with the exception of Burgelin, who, as the child of a protestant family, belonged to France's other historical minority. **None of them was religious**, though Marcel [Bénabou] could read Hebrew. At least two of them understood Yiddish; **three had lost parents in the shoah. All of them had a way of mocking themselves and each other that it took Claude Burgelin time to latch on to and that came to seem to him the essence of Yiddishkeit.** The more deadpan the delivery of an explanation or doctrine, the surer you could be that a pun was in the offing. Behind every reason, the *yiddische Witz* would find the reason's reason, and the other reason behind it, and so on, until the argument went into infinite regress, and the arguers collapsed in snorts of laughter. **Perec was the funniest by far, and he used humour as a means of defence.**³²²

Perec war sich bewusst, dass die Konzentrationslager der Nazis die Ursache für seinen tief sitzenden Schmerz waren. Doch emotional schaffte er es nicht, den dort passierten Mord an seiner Mutter mit ihrem von ihm als nebensächlich empfundenen Judentum, das jedoch der Grund für ihre Ermordung war, zu verknüpfen. Er setzte sich zunächst nur indirekt mit dem schmerzenden Bereich auseinander und zog jene KZ-Berichte vor, die nicht speziell vom Schicksal der Juden berichten, sondern „allgemein“ politisch an die Sache herangehen: Robert Antelmes *L'Espèce humaine*, David Roussets *L'Univers concentrationnaire* und Jean Cayrols Kommentar in Alain Resnais' Film *Nuit et brouillard*.³²³ Marcel Bénabou spricht von der anscheinend aus Antelmes Werk gelernten „lente émergence de la vérité“ (PJ, S. 28) in Perecs Beschreibung einer fiktiven Gesellschaft in *W ou le souvenir d'enfance* (1975 veröffentlicht): einer Gesellschaft, die sich nach und nach als KZ-Gesellschaft entpuppt. In seinem Artikel

³¹⁹ Vgl. GP, S. 144.

³²⁰ Vgl. GP, S. 59; 147f.

³²¹ Vgl. PJ, S. 21.

³²² GP, S. 239. Kursiv: D. B.; andere Hervorh., Ergänzt. & Anm.: A. K.

³²³ Vgl. GP, S. 308 – 311.

„Robert Antelme ou la vérité de la littérature“³²⁴ hebt Perec genau dieses „langsame Erscheinen des Wahren“ bei Antelmes literarischem Bericht hervor:

Mais dans *L'Espèce humaine*, le camp n'est jamais donné. Il s'impose, **il émerge lentement**. Il est la boue, puis la faim, puis le froid, puis les coups, la faim encore, les poux. Puis tout à la fois. L'attente et la solitude. L'abandon. La misère du corps, les injures. Les barbelés et la schlague. L'épuisement. Le visage du SS, le visage du Kapo, le visage du Meister. L'Allemagne entière, l'horizon entier : l'univers, l'éternité.³²⁵

Bei Antelme, über den er diese Worte bereits 1963 geschrieben hat³²⁶, habe Perec die Technik gefunden, ein Gitter („une grille“ [PJ, S. 28; kursiv: M. B.]) zwischen die eigene Erfahrung und die Lesenden zu stellen.³²⁷ Diese „grille“ besteht laut Perec aus der Bewusstmachung der Vermittlung des Erzählten:

Robert Antelme refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. **Mais entre son expérience et nous, il interpose toute la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout.**³²⁸

Es ist klar, dass Perec von Antelmes Art des Schreibens stark beeinflusst worden ist. Es stellt sich die Frage, ob er einem ähnlich geschriebenen Bericht eines jüdischen KZ-Überlebenden gleich viel Wichtigkeit für sein Schreiben eingeräumt hätte. Am Rande sei erwähnt: Der jüdische Schriftsteller, der immer genannt wird, wenn Perec in seinen Aufsätzen der frühen 1960er-Jahre über die Vorbilder für eine neue Literatur schreibt, ist Franz Kafka.³²⁹ Perec geht jedoch in dieser Phase nicht auf Kafkas Judentum ein. Neben dem Aufsatz über Antelme hat Perec Anfang der 60er-Jahre noch einige weitere literaturtheoretische Artikel geschrieben, die in Zeitschriften wie *Partisans*, *La Nouvelle Critique* und *Clarté* veröffentlicht worden sind³³⁰ und deren ihnen zugrunde liegende Weltanschauung der Marxismus war. Selbst von Claude Burgelin wird dieser Marxismus von Perecs linker Gruppierung, die sich nach einem Film von Sergej Eisenstein „La Ligne générale“ nannte, im Vorwort des Sammelbandes von Perecs Aufsätzen rückblickend als „un marxisme un peu arrogant“ (LG, S. 11) bezeichnet. Generell sei der Marxismus jedoch für die zu einem großen Teil jüdischen Mitglieder der

³²⁴ Georges Perec: „Robert Antelme ou la vérité de la littérature“. In: Ders.: *L. G. Une Aventure des années soixante*. La Librairie du XX^e siècle. Collection dirigée par Maurice Olender. Paris: Seuil 1992. S. 87 – 114. Sigle für Artikel: RA. Sigle für Sammelband: LG.

³²⁵ RA, S. 96. Kursiv: G. P. Andere Hervorh.: A. K.

³²⁶ Vgl. LG, S. 183 („Repères bibliographiques“).

³²⁷ Vgl. PJ, S. 28.

³²⁸ RA, S. 95. Kursiv: G. P. Andere Hervorh.: A. K.

³²⁹ Vgl. LG, S. 18; 28; 63.

³³⁰ Vgl. LG, S. 183f.

Gruppe, die Elternteile im Krieg verloren hatten, lediglich eine Zuflucht gewesen. Für die meisten – so auch für Perec – war der PCF („Parti communiste français“) aber keine Option.³³¹

Zu erwähnen ist, dass Perec ein Ururgroßneffe des jiddischen Schriftstellers Jizchak Leib Perez ist, den er als eine Art Verwandtschaftstest für andere Menschen mit seinem oder einem ähnlichen Namen verwendete („someone called Perec, Perc, Peretz, or such like“ [GP, S. 41]), und auf den er auch in seinen Werken verweist. Beispielsweise verweist Perec zumindest indirekt auf Perez’ Erzählung „Der Golem“³³², eine literarische Verarbeitung der jüdischen Legende des Prager Golem.³³³ Perec schenkte überdies seinem deutschen Übersetzer Eugen Helmlé ein bibliophiles Exemplar davon. Perez’ „Golem“ inspirierte Gustav Meyrink (einen Prager Zeitgenossen Kafkas) zu dessen bekannterem gleichnamigem Roman, für den sich aber Perec zumindest „offiziell“ nicht sonderlich zu interessieren schien.³³⁴ Ähnlich wenig Interesse scheint Kafka an J. L. Perez bekundet zu haben, wenn man Kafkas schriftliche, explizite Bemerkungen zu dem jiddischen Schriftsteller liest. Jean Jofen zufolge hat Kafkas Perez-Lektüre aber einige Spuren in Kafkas Werken hinterlassen, wie bereits gezeigt wurde.³³⁵ Für Georges Perec war die Perez-Erzählung „Bontsche Schweig“ neben Kafkas Werken ein Element, das den „Raum“ zwischen Proust und Melville teilweise ausfüllt; und genau das versuchte Perec mit *Un homme qui dort* ebenfalls zu erreichen.³³⁶ Dieser Zusammenhang von Perez, Kafka und Perec ist für die vorliegende Arbeit interessant. Es stellt sich die Frage, ob Perec Kafkas Beeinflussung durch Perez’ jiddische Literatur bewusst war.

Perec hat sich im „Ouvroir de littérature potentielle“ (kurz: „OuLiPo“) wohlfühlt, da er hier Hilfe und Ermutigung fand, seine literarischen Ideen angemessen zu verwirklichen. Das oulipotische Verfahren, mittels verschiedener Einschränkungen des Sprachmaterials Imagination und Kreativität zu fördern, führte bei Perec zu „jubilierendem“ Schreiben („state

³³¹ Vgl. LG, S. 9f.

³³² Isaak Leib Peretz: „The Golem“. Trans. Irving Howe. In: E. Litvinoff (Hg.): *The Penguin Book of Jewish Short Stories*. London: Penguin Books 1979. Zitiert nach: GP, S. 815.

³³³ Vgl. GP, S. 443 (zum Einfluss der Golem-Legende auf Perecs *La disparition*): „At bottom the plan **to write without the letter e** was an attack on language itself. [...] [T]he clay statue that defends the Jews of Prague against the Gentiles has three Hebrew characters marked on its forehead (or written on a slip inserted into its chest) – aleph, mem, tav (reading from right to left), spelling the word *emeth* (“truth”). But the secret word that when whispered in the ear of the dangerous monster will make it come alive, or calm down, has been lost. **The final recourse against the random power of the Golem is to rub out the first letter on its forehead, leaving just mem and tav. The statue crumbles to dust, for mem and tav together spell meth, meaning “dead”.**“ (Kursiv: D. B.; andere Hervorh. & Ergänzt.: A. K.)

³³⁴ Vgl. GP, S. 41.

³³⁵ Siehe dazu das Kapitel „Kafkas Judentum“.

³³⁶ Vgl. GP, S. 407. – Es handelt sich hierbei wohl um eine spielerisch zu interpretierende präoulipotische „contrainte“. Siehe dazu auch das Kapitel 2.1.

of jubilation“³³⁷). In seinem Aufsatz über die Geschichte des Leipogramms („Histoire du lipogramme“³³⁸) stellt er das Auslassen eines oder mehrerer Buchstaben mit der Kabbala, einer mystischen Tradition des Judentums, in Zusammenhang. Ein wichtiges Betätigungsfeld für die Gruppe Oulipo war das Hervorheben von bereits existierenden literarischen Formen der Einschränkung des Sprachmaterials. In diesem Feld betätigt sich auch Perec in seinem Aufsatz, der im Kapitel „Utilisation de structures déjà existantes“ eines Oulipo-Sammelbandes enthalten ist. In Perecs weit ausholender Einleitung heißt es:

Dans les 21 ensembles recensés par Scholem dont la réunion forme les 5 livres du Zohar, le 16^e est un monologue de Rabbi Siméon sur les lettres qui composent le nom de Dieu ; le dernier donne 70 interprétations du 1^{er} mot de la Tora : Berechit.

Dans son *Éloge de la Cabbale*, Borges parle de « cette idée prodigieuse d'un livre impénétrable à la contingence ». S'il est vrai qu'au commencement était le Verbe et que l'Œuvre du Dieu s'appelle l'Écriture, chaque mot, chaque lettre appartiennent à la nécessité : le Livre est un réseau infini à tout instant parcouru par le Sens ; **l'Esprit se confond avec la Lettre ; le Secret (le Savoir, la Sagesse) est une lettre cachée, un mot tu : le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre.**

La fièvre exégétique des Cabbalistes semble s'être exercée dans trois directions principales. La première, ou *Gématrie*, s'intéresse à la valeur numérique des lettres (aleph = 1, beth = 2, gimmel = 3, etc) et rapproche les mots de totaux identiques. [...]

La seconde, ou *Notarikon*, considère chaque mot du Livre comme un sigle ; Agla voudrait dire *Atha Gibor Leolam Adonaï*. Chaque lettre du Livre n'est que la première lettre d'un mot et la Bible devient alors un gigantesque acrostiche inversé.

Pour la troisième, ou *Temurah*, le Livre est un anagramme qui recèle (je suppose quelque chose comme cent mille milliards de fois) le nom de Dieu...

Un écho considérablement affadi de ces préoccupations vertigineuses me semble résonner encore à propos du lipogramme.³³⁹

Perec nimmt die Wichtigkeit der Heiligen Schrift – im buchstäblichen Sinne – für das Judentum wahr und verbindet die kabbalistische Lesart der Bibel, die im Grunde sprachspielerisch vorgeht, mit dem Leipogramm. Es scheint Perec um die darin erhalten gebliebene Sichtweise zu gehen, die den Buchstaben eine intrinsische Bedeutung über den Laut, den sie repräsentieren, hinaus zuschreibt („l'Esprit se confond avec la Lettre“). Ausgehend von einem Borges-Zitat definiert Perec den Sinn als einen „versteckten Buchstaben“ oder „ein verschwiegene Wort“. Das Buch schlechthin sei ein Kryptogramm, also ein zu entschlüsselnder Text. Dass man wissen muss, was die Buchstaben des Alphabets bedeuten, um einen Text verstehen zu können, ist klar. Doch Perec erweitert durch die Erweiterung der Bedeutung der Buchstaben auch die Bedeutung des Alphabets. Er „zeigt“ dies in seinem eigenen leipogrammatistischen Roman *La disparition* auf negative Weise, wo

³³⁷ Interview Georges Perec / Bernard Noël. Broadcast by France-Culture on 20 February 1977. Transcription at AGP. Zitiert nach: GP, S. 446.

³³⁸ Georges Perec: „Histoire du lipogramme“. In: Oulipo: *La littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations*. Paris: Gallimard 1973. S. 77 – 93.

³³⁹ Perec 1973, S. 77f. Kursiv: G. P. Andere Hervorh.: A. K.

durch den Ausschluss des „e“, also eines Buchstabens, ein riesiger Teil der durch das normale Alphabet ausdrückbaren Begriffe wegfällt. Perec scheint zu meinen, dass durch das „Verstecken“ eines Buchstabens der Sinn des Alphabets erst richtig klar, weil spürbar werde. In Perecs Abhandlung könnte auch der „linguistic turn“ mitschwingen, der die allem Wissen zugrundeliegende Vermittlung durch die Sprache in den Vordergrund rückte.

Marcel Bénabou, der selbst Jude und Oulipot ist und Hebräisch-Kenntnisse hat, hat Perecs Aufgreifen der Kabbala in „Histoire du lipogramme“ für seinen Artikel über Perecs Verhältnis zur „judéité“ als Ausgangspunkt genommen. In dem Artikel zeichnet Bénabou die literarischen und intellektuellen Stationen des Weges nach, den Perec gewählt hat, um sich mit seiner jüdischen Identität auseinanderzusetzen. Dabei kommt Bénabou zu dem Schluss, dass Perec von einem anfangs negativ definierten Judentum zum Erkennen von positiven Aspekten des Judentums gelangt sei, was sich auch in Perecs Plänen für zukünftige, nicht mehr vollendete Werke, die sich mit der Frage nach seiner Herkunft auseinandersetzen sollten, niederschlägt.³⁴⁰ Bénabou listet die wichtigsten Verweise auf Juden oder das Judentum in Perecs Werken auf:

- quelques « porteurs d’invisibles étoiles » dans *Un homme qui dort* ;
- un « Juif munichois fuyant l’Anschluss » dans *la Disparition* ;
- la référence au Zohar et à la Cabbale dans *Histoire du lipogramme* ;
- divers rêves où la judéité apparaît en liaison avec des problèmes de police : arrestation (16), dénonciation, camp (124) dans *la Boutique obscure* ;
- les pages désormais fameuses sur l’enfance et la famille dans la partie autobiographique de *W* ;
- le long développement sur le rapport particulier à Ellis Island comme lieu de l’exil, et les entretiens avec divers immigrants d’origine juive dans les *Récits d’Ellis Island* ;
- la référence au Golem, qui figure aussi dans *Ellis Island* ;
- enfin, dans le microcosme grouillant de *la Vie mode d’emploi*, deux personnages sont désignés explicitement comme juifs : l’ethnologue Marcel Appenzel, et Cinoc, qui exerce la profession de « tueur de mots ».³⁴¹

Dieser Liste wäre noch ein Traum aus *La boutique obscure* hinzuzufügen, in dem eine antisemitische Karikaturen erinnernde jüdische Frau als Wilderer und Schmugglerin vorkommt: „Parmi les contrebandiers, une vieille femme juive, très laide, extrêmement antipathique (comme une caricature antisémite)“ (BO, N° 14); und eine Person aus *La Vie mode d’emploi*, nämlich Marcias Frau: „Clara Lichtenfeld, fille de Juifs polonais émigrés aux États-Unis“ (VME, S. 249) – hier scheint bereits die Kernidee für Perecs späteren Film *Récits d’Ellis Island* enthalten zu sein. Nach obiger Auflistung geht Bénabou auf die literarischen Präferenzen Perecs ein, die auch als „inséparables de la pensée juive“ (PJ, S. 27) gelten:

³⁴⁰ Vgl. PJ, S. 29.

³⁴¹ PJ, S. 17. Kursiv: M. B.

le goût de l'exégèse, et de l'exégèse portant sur les propres travaux de l'exégète ; le besoin d'épuiser toutes les possibilités d'une pensée, d'un raisonnement, et de tirer toutes les conséquences d'un mot ou d'une image.³⁴²

In *Récits d'Ellis Island* spricht Perec über den Exilcharakter von Ellis Island, und darüber, dass diese Insel für ihn sogar das Exil schlechthin darstellt. Er spricht darin auch über seine jüdische Identität, die für ihn mit der Geschichte von Ellis Island zusammenhängt. Der Ausschnitt sei aufgrund seiner Anschaulichkeit hier wiedergegeben:

[C]e que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, c'est l'errance, la dispersion, la diaspora. **Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part.** [C]'est en ce sens que ces images me concernent, me fascinent, m'impliquent, **comme si la recherche de mon identité passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir** où des fonctionnaires harassés baptisaient des Américains à la pelle. [C]e qui pour moi se trouve ici ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces, mais le contraire : **quelque chose d'informe, à la limite du dicible**, quelque chose que je peux nommer **clôture, ou scission, ou coupure, et qui est pour moi très intimement et très confusément lié au fait même d'être juif**[.]³⁴³

Bénabou vergleicht Perecs Aussagen mit denen von jüdischen Zeitgenossen Perecs, wie Edmond Jabès oder Alain Finkielkraut, und stellt Gemeinsamkeiten im „état d'esprit“ (PJ, S. 22) bezüglich der jüdischen Identität fest: Diese wird definiert als „une non-appartenance“³⁴⁴ bzw. als „un manque, une absence entretenue“³⁴⁵. Dazu kommen noch „les analyses sartriennes sur *la Question juive*“ (PJ, S. 21; kursiv: M. B.), die folgender Idee Gewicht verliehen: „le juif n'est juif que par le regard de l'autre“ (ebd.). Dadurch sei der „contenu unique de la judéité“ (ebd.) für diese Generation lediglich „la vague conscience d'être juif“ (ebd.), und für Perec sei es zumindest in jüngeren Jahren folgendermaßen gewesen: „la judéité se trouve vidée de tout contenu.“ (ebd.)

Man sieht, dass ihm eine tiefere jüdische Identität auf mehreren Ebenen, teils auch von ihm selbst, verunmöglicht wird: Die Eltern werden früh getötet und können die Tradition nicht weitergeben; Perec muss sogar alles Jüdische an ihm selbst vergessen, um nicht von den Nazis ermordet zu werden; seine Tante und ihr Mann haben (für französische Juden eher typisch) ihre sichtbaren religiösen Symbole beseitigt; Perecs politische Einstellung ließ keine Auseinandersetzung mit dem Judentum zu; er wollte sich auch lange nicht mit dem verdrängten Schicksal seiner Eltern auseinandersetzen.

In *Récits d'Ellis Island* fährt Perec fort:

³⁴² PJ, S. 27.

³⁴³ REI, S. 56. Hervorh. & Ergänzt.: A. K.

³⁴⁴ Edmond Jabès: *Du désert au livre*. Belfond 1980. S. 52f. Zitiert nach: PJ, S. 22.

³⁴⁵ Alain Finkielkraut: *Le Juif imaginaire*. S. 129. Zitiert nach: PJ, S. 23.

[J]e ne sais pas très précisément ce que c'est qu'être juif[.] ce que ça me fait que d'être juif[.]
[C]'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence médiocre, qui ne me rattache à rien ; ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à une folklore, à une langue ; ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude :

une certitude inquiète, derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil[.]

[J]'aurais pu naître, comme des cousins proches ou lointains, à Haïfa, à Baltimore, à Vancouver[.] [J]'aurais pu être argentin, australien, anglais ou suédois[.] [M]ais dans l'éventail à peu près illimité de ces possibles, **une seule chose m'était précisément interdite : celle de naître dans le pays de mes ancêtres, à Lubartow ou à Varsovie, et d'y grandir dans la continuité d'une tradition, d'une langue, d'une communauté.**

Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ; quelque part, je suis « différent », mais non pas différent des autres, différent des « miens » : je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir, ne m'a pas été transmis.³⁴⁶

Perec vergleicht anschließend seine jüdische Identität mit jener von Robert Bober. Bober, der Regisseur ihres gemeinsamen Films über Ellis Island, hat wie Perec polnische Vorfahren. Er habe aber im Unterschied zu Perec die jüdische Kultur, wie sie am Ende des obigen Zitats beschrieben wird, übernommen, um sie weiterzugeben und sie so vor dem Vergessen zu bewahren.³⁴⁷ In New York betrat Perec 1978 (vier Jahre vor seinem Tod) zum ersten Mal in seinem Leben eine Synagoge, um der Bar Mitzwa von Bobers Sohn beizuwohnen.³⁴⁸

Freilich kommt das Thema der „natürlichen“, also familiären Weitergabe der Tradition punktuell immer wieder indirekt in Perecs Spätwerk vor, zum Beispiel in Form eines Mutter-Kind-Dialogs in *La Vie mode d'emploi*.³⁴⁹ Die Bedeutung dieses Themas war Perec wohl auch durch seine Psychoanalyse bei Jean-Bertrand Pontalis klarer geworden. Das Verdrängte kam am Ende seiner Psychoanalyse als das, was Perec während der vier Jahre (1971 – 1975) andauernden Analyse nicht hatte sagen können, zum Vorschein.³⁵⁰ Perec sagt 1979 bezüglich seines geplanten Projekts über seine Herkunft, *Histoires d'Esther*, es sei ein „projet longtemps différé mais **de plus en plus inéluctable**“³⁵¹. Im Laufe der 70er-Jahre hat sich also, vermutlich auch durch die Psychoanalyse, die laut Perec aber schon länger davor (mit der langsamen Entscheidung dafür) begonnen hatte³⁵², sein Fokus stark verschoben. Schon vor 1975 beginnt die Verarbeitung der eigenen Herkunft mit dem autobiografischen Werk *W ou le*

³⁴⁶ REI, S. 58f. Hervorh. & Ergänz.: A. K.

³⁴⁷ Vgl. REI, S. 60.

³⁴⁸ Vgl. GP, S. 680.

³⁴⁹ Siehe Kapitel dieser Arbeit zu *La Vie mode d'emploi*.

³⁵⁰ Vgl. PC, S. 72.

³⁵¹ Georges Perec: „Entretien“. In: *L'Arc*. N° 67. 1979. S. 9. Zitiert nach: PJ, S. 29. Hervorh.: A. K.

³⁵² Vgl. PC, S. 62.

souvenir d'enfance, das Perec selbst in einem Interview 1981 als Ergebnis seiner Psychoanalyse bezeichnet³⁵³ (freilich war *W* bereits vor dem Abschluss der Analyse fertiggeschrieben, weswegen die Spuren von Perecs tatsächlich durch die Analyse erworbenem Wissen über sich selbst erst in späteren Werken auftauchen; *W* beinhaltet jedoch den „Nachweis“ für den Prozess, der zu Perecs Selbsterkenntnis geführt hat, nämlich eine Sammlung von falschen, als Schutz fungierenden Erinnerungen an seine Kindheit³⁵⁴). Die angesprochene Traumsammlung *La boutique obscure* besteht aus den Träumen, die Perec zu den Terminen mit Pontalis mitgebracht hat. Diese Träume, in denen, wie erwähnt, KZ-Szenen vorkommen (auch in N° 17 und 46), waren aber für die Psychoanalyse nicht geeignet, weil sie von Perec geträumt worden waren, „um geschrieben zu werden“ und daher entscheidende Emotionen bzw. „Körperlichkeit“ vermissen ließen.³⁵⁵

In dem Interview von 1981, das im Zuge seines Polenaufenthalts in Warschau geführt worden ist, fragt ihn die polnische Interviewerin Ewa Pawlikowska, wie sehr seine jüdische Identität dazu beitrage, dass er schreibe. Sie schließt diese Frage an ein auf Französisch übersetztes Kafka-Zitat aus dessen *Briefen an Milena* an – hier im deutschen Original:

Wir kennen doch beide ausgiebig charakteristische Exemplare von Westjuden, ich bin, soviel ich weiß, der westjüdischeste [sic!] von ihnen, das bedeutet, übertrieben ausgedrückt, daß mir keine ruhige Sekunde geschenkt ist, nichts ist mir geschenkt, alles muß erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat, auch das muß erworben werden, das ist vielleicht die schwerste Arbeit[...].³⁵⁶

Perec, der kurz davor Lubartów, die Geburtsstadt seines Vaters, besucht hat, antwortet darauf:

Je crois que cela correspond exactement à ce que je pourrais reprendre pour moi. Dans le livre que je vais écrire sur l'histoire de ma famille que je projette depuis longtemps, je peux exactement mettre ça comme épigraphe. Quand je dis que rien ne m'est donné, qu'il faut tout acquérir, c'est ce que j'écris à la fin d' *Espèces d'espaces*. Je n'ai pas de maison, de famille, je n'ai pas de grenier, comme on dit, je n'ai pas de racines, je ne les connais pas. Je suis allé dans le village, au berceau de ma famille, comme on dit — il n'y avait rien à retrouver...³⁵⁷

Perec erkennt sich in Kafkas Beschreibung des Westjuden wieder. Als Kind polnisch-jüdischer Einwanderer in Frankreich aufgewachsen, ist Perec von einer unkomplizierten Weitergabe der jüdischen Tradition weit entfernt und an die französische Kultur assimiliert.

³⁵³ Vgl. GPEP, S. 73.

³⁵⁴ Vgl. GP, S. 677f.

³⁵⁵ Vgl.: Jean-Baptiste Pontalis: „A partir du contre-transfert : le mort et le vif entrelacés“. In: *Nouvelle revue de psychanalyse*. N° 12. Automne 1975. S. 81 – 82. Zitiert nach: Bellos 1994, S. 496. – Bellos schreibt in der Fußnote: „Pontalis n'a jamais voulu démentir la supposition que « Stéphane » serait Georges Perec.“

³⁵⁶ BM, S. 294. Ergänzung: A. K.

³⁵⁷ GPEP, S. 76. Kursiv: Original; andere Hervorh.: A. K.

Kaum etwas bindet ihn an seine polnisch-jüdischen Wurzeln. Er kann wohl, frei nach Kafka, als Westjude bezeichnet werden.

Das geplante Buch, von dem Perec in obigem Zitat spricht, ist „L’Arbre – Histoire d’Esther et ses frères“, das Bénabou in „Perec et la judéité“ als „*Histoires d’Esther*“ bezeichnet. In einem Typoskript für seinen Verleger Paul Otchakovsky-Laurens von Dezember 1976 schreibt Perec über seine kommenden Arbeiten unter anderem:

2. L’ARBRE – HISTOIRE D’ESTHER ET SES FRERES

C’est un projet qui remonte à 1966, une sorte de roman familial racontant, sous la forme d’un **dictionnaire** biographique et d’[un] arbre généalogique éclaté, l’histoire de ma tante, de mon père et de mon oncle. Ce sera aussi un gros livre.³⁵⁸

Perec hatte ein Faible für Nachschlagewerke, weil, wie er sagt, darin die Erinnerungen der Menschheit gespeichert sind. Mit seinem geplanten Schreiben in „Lexikonform“ will Perec sichtbare Spuren seiner eigenen Erinnerungen schaffen.³⁵⁹ So versucht er, seine Wurzeln nachzuzeichnen. Dem möchte er mit einem „gros livre“ viel Platz einräumen. Hätte Perec länger gelebt, dann hätte er sich wohl mehr und mehr mit seinen jüdischen Wurzeln auseinandergesetzt. Dazu kam es aber nicht mehr aufgrund von Perecs frühem Tod an Krebs. Sein Kollege Bénabou zeichnet, wie gezeigt, in „Perec et la judéité“ Perecs nicht realisierte literarische Pläne nach, um die erstaunlich kleine Rolle des Judentums in Perecs vollendeten literarischen Werken ein wenig zu relativieren. Für diese Arbeit ist außerdem der Vergleich mit Kafka interessant:

Pour un auteur dont l’un des procédés favoris est l’accumulation voire la saturation, il y a là un **souci de la litote** qui mérite d’être relevé. On se souviendra qu’une remarque du même ordre avait été faite à propos de **Kafka**, qui sur ce point avait poussé plus loin encore la discrétion, puisque **le mot juif n’apparaît nulle part dans ses œuvres!**³⁶⁰

³⁵⁸ Georges Perec: „Tentative de description d’un programme de travail pour les années à venir“. In: *Cahiers Georges Perec I. Colloque de Cerisy (Juillet 1984)*. Paris: P.O.L. éditeur 1985. S. 323 – 328. Hier: S. 325. Hervorh. & Ergänzt.: A. K.

³⁵⁹ Vgl. GPEP, S. 76.

³⁶⁰ PJ, S. 18. Hervorh.: A. K. – Für die zu Lebzeiten gedruckten Werke Kafkas stimmt Bénabous Aussage, das Wort „Jude“ komme darin nicht vor; aber im dritten Anlauf zum frühen Romanfragment „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ scheint es doch auf, wenn auch, zumindest bei oberflächlicher Lesart, nur auf anekdotische Weise. Vgl. dazu: Franz Kafka: „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Konvolut „Fassung B“ [1908?])“. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. 1993. S. 43 – 50. Hier: S. 48.

9. Fazit

Georges Perec las und zitierte Franz Kafkas Werk aus mehreren Gründen. Erstens war Kafka wie Gustave Flaubert ein literarisches Vorbild für Perec. Als Erneuerer der erzählenden Form war Kafka schon während Perecs Kindheit in Frankreich in Form von Übersetzungen präsent und infolge der ersten französischen Gesamtausgabe 1963 bis 1965, spätestens aber mit der „Pléiade“-Ausgabe ab 1976 als Klassiker der Moderne anerkannt. Schon die stilistischen und inhaltlichen Ähnlichkeiten von Perecs und Kafkas Werken – interne Fokalisierung, Neutralität, Kälte und Ironie sowie das Erzählen von Überforderung und Scheitern – lassen eine Beeinflussung Perecs durch Kafka vermuten. Die genannten Eigenschaften ihrer Werke kann man allerdings auch in Flauberts *Éducation sentimentale*, einem für beide sehr wichtigen Buch, erkennen. Perec könnte also zum Teil durch Kafka „hindurch“ von Flaubert beeinflusst worden sein, vor allem, was die interne Fokalisierung betrifft, die Kafka aber weiterentwickelt hat. Flauberts „Realismus“ war für Perec und Kafka eine wichtige Technik in ihren Frühwerken *Les choses* bzw. „Hochzeitsvorbereitungen“. Beide Schriftsteller sahen sich als literarische Nachfahren Flauberts. Perec fühlte die gleiche „Verwandtschaft“ auch bei Kafka.

Mit dem eher obskuren Einfluss von Jizchak Leib Perez auf Kafka und Perec kommen wir zum zweiten – und in Perecs später Schaffensphase wichtigsten – Grund für Kafkas Aufscheinen in Perecs Texten: die jüdische Abstammung. Den jiddischen Schriftsteller Perez aus Polen lernte Kafka wohl über Jizchak Löwy, einen Jiddisch sprechenden Schauspieler aus Russland, kennen. Obwohl Kafka von Perez' Werk nicht begeistert wirkte, dürfte er Motive aus dessen Erzählungen übernommen haben. Freilich stammen einige dieser Motive ursprünglich aus der jüdischen mystischen Tradition der Kabbala und dem Chassidismus, einer ostjüdischen Strömung, die Kafka begeisterte. Perez dürfte in diesem Fall also vor allem als Vermittler des Ostjudentums, nach welchem sich Kafka und auch Perec sehnten, gedient haben. Bei Perec geht es dabei um die Verbindung nach Zamosc, der polnischen Geburtsstadt von Perez (Perecs Ururgroßonkel) und von Perecs Vorfahren. Perec fühlte sich entwurzelt, da sein im Zweiten Weltkrieg gefallener Vater und seine im KZ ermordete Mutter aus Polen stammten, er selbst aber in Frankreich geboren worden war und keine Verwandten mehr in Polen hatte. Ob Perec von Perez' Einfluss auf Kafka wusste, ist fraglich, aber eine gewisse Verbindung stellte er durchaus zwischen diesen beiden Schriftstellern her, zum Beispiel im Schreibprozess von *Un homme qui dort*.

Perec setzte sich in einem Artikel zur Geschichte des Leipogramms mit der Kabbala auseinander. Hier fand er eine Schnittmenge von zwei Bereichen, die ihn unabhängig von einander interessierten: literarische „contraintes“ und die (ost-)jüdische Tradition. In sich selbst erkennt Perec einen typischen Westjuden, wie ihn Kafka – freilich übertreibend – in einem Brief an Milena Jesenská, mit dem Perec in einem Interview konfrontiert worden ist, beschreibt: Er (Kafka sieht sich selbst als den westjüdischsten Westjuden) sei handlungsunfähig aufgrund von erschwerter Einordnung und kaum möglicher Behauptung in der Welt. Dass in Kafkas Werken das Judentum so gut wie gar nicht und bei Perec kaum explizit genannt wird, ist wohl Ausdruck der kulturellen Assimilation der Westjuden, wobei Kafka natürlich absichtlich in Parabelform über dieses ihm bewusste Thema schrieb, Perec sich diesem hingegen nur langsam annäherte, weil es für ihn mit einem Trauma verknüpft war. Die Ausrichtung als Westjude zum Ostjudentum hin hatten Kafka und Perec gemeinsam, aber auch das Thema der möglichen Auswanderung aus Europa behandelten beide: Perec in *Récits d'Ellis Island* und Kafka im *Verschollenen*, wobei sich Perec in ersterem Werk auf letzteres bezieht. Hoffnungs- und Haltlosigkeit sind bei beiden Schriftstellern die konstanten Begleiter ihrer Auseinandersetzung mit diesen Themen.

Die Gruppe Oulipo dürfte für Perec wie eine Heimat in der Literatur gewesen sein. Durch Oulipo wurde er zu experimentellen Werken angeregt. Kafka orientierte sich hingegen an der klassischen Romanform, doch seine auf der inhaltlichen Ebene widergespiegelten Redewendungen und Doppeldeutigkeiten zeigen durchaus Ähnlichkeiten zu experimentellen Vorbildern von Perec und Oulipo, wie beispielsweise Lewis Carroll. Kafkas spielerische verfremdende Übernahme von Motiven aus religiösen Texten und Werken anderer Autoren erinnert ebenfalls an Oulipo und Perec, zum Beispiel auch an Perecs Umgang mit Zitaten aus Kafkas Werken, die in Perecs Werken oftmals „neu“ geschrieben, weitergeschrieben oder ad absurdum geführt werden. Auch das Nicht-Markieren eindeutiger Verweise ist eine Gemeinsamkeit von Kafka, Oulipo und Perec. All diese Ähnlichkeiten Kafkas zu Oulipo könnten ein dritter Grund für Perecs häufige Bezugnahme auf Kafkas Texte sein, wobei gerade hier dazugesagt werden muss, dass das angesprochene spielerische Zitieren bei Perec auch ohne große Überlegung ablaufen kann, nämlich wenn es einfach um die Erfüllung einer sich selbst gegebenen Regel geht, was zum Beispiel teilweise in *La Vie mode d'emploi* der Fall ist.

Ein vierter Grund für die Anziehungskraft, die Kafka auf Perec ausgeübt hat, ist wohl Kafkas Offenheit für die Welt des Traums. Die Traumlogik in Kafkas Texten kann als eine Logik der Verwandlung beschrieben werden. Aufgrund dieser Ausrichtung wurde Kafka in

Frankreich von den Surrealisten rezipiert, auch wenn deren „écriture automatique“ sich von Kafkas Schreibweise grundsätzlich durch eine viel weniger starke Verdichtung unterscheidet. Perec interessierte sich ebenfalls für seine Träume. Er besuchte einige Jahre lang Psychoanalytiker und brachte in die Sitzungen seine aufgeschriebenen (aber für die Analyse zu stark bearbeiteten und daher wertlosen) Träume mit, die er auch veröffentlichte. Hier liegt ein Unterschied zu Kafka. Dieser schrieb zwar auch Träume auf, lehnte Psychologie aber eher ab.³⁶¹ Freilich kann man psychoanalytische Aspekte in Kafkas Werk erkennen. Alt sieht als grundlegend für Kafkas Schreiben dessen Identifikation mit der Rolle des „Sohns“ an.³⁶² In dieser Hinsicht gibt es eine Parallele zu Perec, der sich vor allem in jungen Jahren als „mauvais fils“³⁶³ sah und aus dieser Rolle lange nicht herauskam, was wie bei Kafka Beziehungen zu Frauen erschwerte.³⁶⁴

Um zu den stilistischen Ähnlichkeiten von Kafkas und Perecs Werken zurückzukommen: Neben Selbstreflexivität (Mise en abyme), Wortspielen, sprechenden Namen und wohlwollender Neutralität (bei Perec stärker als bei Kafka) kann in ihren Werken außerdem eine indirekte Bezugnahme auf etwas Unbeschreibliches (das Absolute bzw. „l’indicible“) festgestellt werden. Über diese negative Beschreibung, die auch schon bei Flaubert gefunden werden kann, machten sich sowohl Kafka als auch Perec Gedanken und schrieben sie auf.

Es zeigt sich also auf mehreren Ebenen, warum Kafkas Texte auf Perec eine nahezu unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt haben – und weiterhin ausgeübt hätten, wäre Perec nicht wie Kafka früh an einer Krankheit gestorben.

³⁶¹ Vgl. ZZ, Nr. 93. Sowie: ZA, S. 189.

³⁶² Vgl. Alt 2005, S. 15.

³⁶³ Bellos 1994, S. 135.

³⁶⁴ Vgl. GP, S. 511.

Dank

Ich bedanke mich herzlich bei Prof. Dr. Norbert Bachleitner für die umfassende Beratung und seine Geduld während der Betreuung meiner Masterarbeit. Dank gilt außerdem Dr. Reiner Stach für die Beantwortung von Fragen zu Kafka, sowie Julian Prandl BA für sein Feedback zur Arbeit. Bei meinen Eltern bedanke ich mich für ihre tolle Unterstützung und ebenfalls für ihr Feedback.

Siglenverzeichnis

1. Kafkas Werke

- BCM Franz Kafka: „Beim Bau der chinesischen Mauer“. In: Ders.: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. *Oxfordor Oktavheft* 3. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld 2008. S. 3^r – 25^v.
- BF Franz Kafka: *Briefe an Felice*. Frankfurt a. M.: Fischer 2015.
- BM Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hrsg. Von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer 1983.
- BV Franz Kafka: *Brief an den Vater*. Faksimile. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Unseld. Zürich: Kampa 2019.
- DJG Franz Kafka: „Der Jäger Gracchus“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: Fischer 1993. S. 305 – 313.
- DN Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß in Zsarb. mit Peter Staengle. *Oxfordor Oktavheft* 4. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld 2008. S. 1^r – 3^v. [„Der Nachbar“]
- DV Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. *Der Verschollene*. Herausgegeben von Jost Schillemeit. 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1983.
- EL Franz Kafka: „Erstes Leid“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. 1994. S. 317 – 321.
- HK Franz Kafka: „Ein Hungerkünstler“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. *Drucke zu Lebzeiten*. Herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer 1994. S. 333 – 349.
- HLA Franz Kafka: „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Konvolut „Fassung A“ [1906/07])“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: Fischer 1993. S. 12 – 42.

- IdS Franz Kafka: *In der Strafkolonie*. Faksimilenachdruck der Erstausgabe des Buchdrucks von 1919 (Verlag Kurt Wolff, Leipzig). Hrsg. und eingel. Von Roland Reuß. Als Supplement der Historisch-Kritischen Franz-Kafka-Ausgabe. Herausgegeben von Roland Reuß & Peter Staengle. Eine Publikation des Instituts für Textkritik. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld Verlag 2009.
- JS Franz Kafka: „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. *Drucke zu Lebzeiten*. Herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer 1994. S. 350 – 377.
- P Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß in Zsarb. mit Peter Staengle. *Der Process*. Basel u. a.: Stroemfeld 1997.
- T Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. *Tagebücher*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. 5. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- V Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß in Zsarb. mit Peter Staengle. *Oxfordorder Quartheft 17. Die Verwandlung. Druck von 1915*. Basel u. a.: Stroemfeld 2003.
- ZZ Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. *Oxfordorder Oktavhefte 7 & 8, Suppl.: Zürcher Zettel*. Basel u. a.: Stroemfeld 2011.

Französische Übersetzungen von Kafkas Werken

- J Franz Kafka: *Journal*. Traduit de l'allemand et présenté par Marthe Robert. Paris: Grasset 2002.
- LCP Franz Kafka: „La Colonie pénitentiaire“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 304 – 331.
- LP Franz Kafka: *Le Procès*. Traduction d'Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard 1968.
- M Franz Kafka: „La Métamorphose“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 192 – 244.

- MC Franz Kafka: *La Muraille de Chine et autres récits*. Traduit de l'allemand par Jean Carrière et Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard 1975.
- MPS Franz Kafka: Œuvres complètes. Édition critique établie sous la direction de Marthe Robert. Illustrations de L. Mitelberg. Bd. 7: *Carnets* (Traduction de Marthe Robert). „Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin“. Paris: Cercle du Livre Précieux (Gallimard) 1964. S. 15 – 31.
- PNC Franz Kafka: „Préparatifs de noce à la campagne (ms. A)“ (Traduction Marthe Robert). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 79 – 99.

2. Perecs Werke und Interviews

- 53J Georges Perec: *53 Jours*. Texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud. Collection Folio. Paris: Gallimard 1993.
- BO Georges Perec: *La boutique obscure. 124 rêves*. Paris: Denoël 1988.
- CA Georges Perec: *Un cabinet d'amateur*. Paris: Éditions du Seuil 1994.
- CC Georges Perec: *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Collection « Manuscrits ». Paris, Cadeilhan: CNRS Éditions & Zulma 1993.
- EE Georges Perec: *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée 1985.
- GPEP „Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska [5 avril 1981]“. In: *Littératures*. 7. Printemps 1983. S. 75f. Link: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1983_num_7_1_1234 (zuletzt aufgerufen am 7.1.2021 um 21:26).
- HD Georges Perec: *Un homme qui dort*. Paris: Denoël 1989.
- LC Georges Perec: *Le Condottière*. Paris: Éditions du Seuil 2012.
- LD Georges Perec: *La disparition*. Paris: Denoël 1969.
- LG Georges Perec: *L. G. Une aventure des années soixante*. La Librairie du XX^e siècle. Collection dirigée par Maurice Olender. Paris: Seuil 1992.
- PC Georges Perec: *Penser/Classer*. Paris: Hachette 1985.
- RA Georges Perec: „Robert Antelme ou la vérité de la littérature“. In: Ders.: *L. G. Une aventure des années soixante*. La Librairie du XX^e siècle. Collection dirigée par Maurice Olender. Paris: Seuil 1992. S. 87 – 114.
- VME Georges Perec: *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette 2010.

W Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël 1975.

Werke von Perec gemeinsam mit anderen Urhebern

REI Georges Perec avec Robert Bober: *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Paris: P.O.L avec l'INA 1994.

VH Georges Perec; Jacques Roubaud: *Le Voyage d'hiver / Le Voyage d'hier*. Nantes: Le Passeur/Cecofop 1997.

Deutsche Übersetzungen von Perecs Werken

DLG Georges Perec: *Das Leben Gebrauchsanweisung*. Deutsch von Eugen Helmlé. 2. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1986.

3. Flauberts Werk

ES Gustave Flaubert: *L'Éducation sentimentale*. Paris: Librairie Générale Française 1972.

4. Sekundärliteratur

GFK Marcel Krings: *Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den „Lehrjahren“, der „Education sentimentale“ und im „Verschollenen“*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2016.

GP David Bellos: *Georges Perec. A Life in Words*. London: The Harvill Press 1999.

GPCB Claude Burgelin: *Georges Perec*. Paris: Éditions du Seuil 1988.

GPD Ariane Steiner: *Georges Perec und Deutschland. Das Puzzle um die Leere*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Manfred Schmeling [Hg.]: Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Band 15 — 2001).

HG Karl Erich Grözinger: „Himmlische Gerichte, Wiedergänger und Zwischenweltliche in der ostjüdischen Erzählung“. In: Karl Erich Grözinger; Stéphane Mosès; Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1987. S. 93 – 112.

JMK Jean Jofen: *The Jewish Mystic in Kafka*. New York u. a.: Peter Lang 1987 (= American University Studies. Series 1: Germanic Languages and Literature. Vol. 41).

- KJ Giuliano Baioni: *Kafka – Literatur und Judentum*. Aus dem Ital. von Gertrud Billen und Josef Billen. Stuttgart; Weimar: Metzler 1994.
- KRF Kerstin Gernig: *Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- PJ Marcel Bénabou: „Perec et la judéité“. In: Bernard Magné (direction): *Cahiers Georges Perec 1. Colloque de Cerisy (Juillet 1984)*. Édités sous les auspices de l'Association Georges Perec. Paris: P.O.L. éditeur 1985. S. 15 – 30.
- ZA Reiner Stach: Kommentare in: Franz Kafka: „*Du bist die Aufgabe*“. *Aphorismen*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort von Reiner Stach. Göttingen: Wallstein 2019.

5. Abkürzungen für das Literaturverzeichnis

- FKA Kafka, Franz: *Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld 1995ff.
- KKa Kafka, Franz: *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. Frankfurt a. M.: Fischer 1982 – 2013.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

1.1 Kafka

Kafka, Franz: „Ein altes Blatt“. In: Ders.: *Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Faks.-Ed. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. *Oxford Oktavheft 3*. 2008. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld 2008. S. 28^r–31^v; 39^v.

Ders.: „Beim Bau der chinesischen Mauer“. In: FKA. *Oxford Oktavheft 3*. 2008. S. 3^r – 25^v.

Ders.: „Ein Bericht für eine Akademie“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. Faks.-Nachdr. der Erstaussg. des Buchdrucks von 1920 (Kurt Wolff Verlag, Leipzig). Hrsg. und eingel. von Roland Reuß. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2006 (= FKA; Suppl. [5]). S. 145 – 189.

Ders.: [Manuskript zu „Ein Bericht für eine Akademie“]. In: FKA. *Oxforder Oktavheft 4*. 2008. S. 27^v – 33^r; 34^r – 40^v.

Ders.: „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: Fischer 1993. S. 229 – 266.

Ders.: *Brief an den Vater*. Faksimile. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Unseld. Zürich: Kampa 2019.

Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Max Brod. *Briefe 1902–1924*. Frankfurt a. M.: Fischer 1958. Zitiert nach: KJ, S. 1.

Ders.: *Briefe an Felice*. Frankfurt a. M.: Fischer 2015.

Ders.: *Briefe an Milena*. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hrsg. Von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer 1983.

Ders.: „Der Dorfschullehrer“. In: KKA. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. 1993. S. 194 – 216.

Ders.: „Erstes Leid“. In: KKA. *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. 1994. S. 317 – 321.

Ders.: „Großer Lärm“. In: KKA. *Drucke zu Lebzeiten*. 1994. S. 441f.

Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Max Brod. *Hochzeitsvorbereitungen*. Frankfurt a. M.: Fischer 1953. Zitiert nach: KJ, S.1.

Ders.: „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Konvolut „Fassung A“ [1906/07])“. In: KKA. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. 1993. S. 12 – 42.

Ders.: „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Konvolut „Fassung B“ [1908?])“. In: KKA. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. S. 43 – 50.

Ders.: „Ein Hungerkünstler“. In: KKA. *Drucke zu Lebzeiten*. 1994. S. 333 – 349.

Ders.: *In der Strafkolonie*. Faksimilenachdruck der Erstaussgabe des Buchdrucks von 1919 (Verlag Kurt Wolff, Leipzig). Hrsg. und eingel. Von Roland Reuß. Als Supplement der FKA. 2009.

Ders.: „Der Jäger Gracchus“. In: KKA. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. 1993. S. 305 – 313.

Ders.: „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“. In: KKA. *Drucke zu Lebzeiten*. S. 350 – 377.

Ders.: „Eine kaiserliche Botschaft“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006 (= FKA; Suppl. [5]). S. 90 – 94.

Ders.: [„Der Nachbar“]. In: FKA. *Oxfordorder Oktavheft 4*. 2008. S. 1^r – 3^v.

Ders.: KKA. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband*. Herausgegeben von Malcolm Pasley. 1993.

Ders.: „Der neue Advokat“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006 (= FKA; Suppl. [5]). S. 1 – 5.

Ders.: „Oktavheft H“. In: KKA. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Herausgegeben von Jost Schillemeit. 1992. S. 79 – 112.

Ders.: FKA. *Der Process*. 1997.

Ders.: „Schakale und Araber“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006 (= FKA; Suppl. [5]). S. 57 – 74.

Ders.: [„Der Schlag ans Hoftor“]. In: FKA. *Oxfordorder Oktavheft 3*. 2008. S. 31^v – 34^r.

Ders.: [„Das Schweigen der Sirenen“]. In: KKA. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. „Oktavheft G“. 1992. S. 29 – 78. [S. 40 – 42.]

Ders.: „Die Sorge des Hausvaters“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006 (= FKA; Suppl. [5]). S. 95 – 101.

Ders.: KKA. *Tagebücher*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. 5. 1990.

Ders.: „Das Urteil“. In: KKA. *Drucke zu Lebzeiten*. 1994. S. 41 – 61.

Ders.: KKA. *Der Verschollene*. Herausgegeben von Jost Schillemeit. 2. 1983.

Ders.: FKA. *Oxfordorder Quartheft 17. Die Verwandlung. Druck von 1915*. 2003.

Ders.: „Vor dem Gesetz“. In: Ders.: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. 1920/2006 (= FKA; Suppl. [5]). S. 49 – 56.

Ders.: FKA. *Oxfordorder Oktavhefte 7 & 8, Suppl.: Zürauer Zettel*. 2011.

Französische Kafka-Übersetzungen

Kafka, Franz: „L’Amérique“. Traduction par Alexandre Vialatte. In: Ders.: *Œuvres complètes I*. Traductions par Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1976. S. 3 – 255.

Ders.: „Le chasseur Gracchus“ (Trad. A. Vialatte). In: Ders.: *La Muraille de Chine et autres récits*. Traduit de l'allemand par Jean Carrive et Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard 1975. S. 127 – 133.

Ders.: „La Colonie pénitentiaire“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. Traductions par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1980. S. 304 – 331.

Ders.: „Le coup à la porte du domaine“ (Trad. A. Vialatte). In: MC, S. 134ff.

Ders.: *Journal*. Traduit de l'allemand et présenté par Marthe Robert. Paris: Grasset 2002.

Ders.: „Le Maître d'école de village“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. 1980. S. 334 – 348.

Ders.: „Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin“. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Édition critique établie sous la direction de Marthe Robert. Illustrations de L. Mitelberg. Bd. 7: *Carnets* (Traduction de Marthe Robert). Paris: Cercle du Livre Précieux (Gallimard) 1964. S. 15 – 31.

Ders.: „La Métamorphose“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. 1980. S. 192 – 244.

Ders.: „La muraille de Chine“ (Trad. Jean Carrive). In: MC, S. 87 – 119.

Ders.: „Premier Chagrin“ (Traduction Alexandre Vialatte). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. 1980. S. 637 – 640.

Ders.: „Préparatifs de noce à la campagne (ms. A)“ (Traduction Marthe Robert). In: Ders.: *Œuvres complètes II. Récits et fragments narratifs*. 1980. S. 79 – 99.

Ders.: *Le Procès*. Traduction d'Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard 1968.

Ders.: „Le Procès“. Traduction par Alexandre Vialatte. In: Ders.: *Œuvres complètes I*. Traductions par Alexandre Vialatte. Édition présentée et annotée par Claude David. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard 1976. S. 257 – 489.

Ders.: „Le vieux garçon“ (Trad. Jean Carrive). In: MC, S. 178 – 205.

Ders.: „Le voisin“ (Trad. Alexandre Vialatte). In: MC, S. 156 – 158.

1.2 Perec

Perec, Georges: *53 Jours*. Texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud. Collection Folio. Paris: Gallimard 1993.

Ders.: *La boutique obscure. 124 rêves*. Paris: Denoël 1988.

Ders.: *Un cabinet d'amateur*. Paris: Éditions du Seuil 1994.

Ders.: *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Collection « Manuscrits ». Paris, Cadeilhan: CNRS Éditions & Zulma 1993.

Ders.: *Les choses. Une histoire des années soixante*. Paris: Julliard 1965.

Ders.: *Le Condottière*. Paris: Éditions du Seuil 2012.

Ders.: *La disparition*. Paris: Denoël 1969.

Ders.: *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée 1985.

Ders.: „Histoire du lipogramme“. In: Oulipo: *La littérature potentielle. Créations Récréations*. Paris: Gallimard 1973. S. 77 – 93.

Ders.: *Un homme qui dort*. Paris: Denoël 1989.

Ders.: *L. G. Une Aventure des années soixante*. La Librairie du XX^e siècle. Collection dirigée par Maurice Olender. Paris: Seuil 1992.

Ders.: „Notes sur ce que je cherche“. In: Ders.: *Penser/Classer*. Paris: Hachette 1985. S. 9 – 12.

Ders.: „Le Nouveau Roman et le refus du réel“. In: LG, S. 25 – 45.

Ders.: *Les revenentes*. Paris: Julliard 1991.

Ders.: „Robert Antelme ou la vérité de la littérature“. In: LG, S. 87 – 114.

Ders.: „Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir“. In: *Cahiers Georges Perec 1. Colloque de Cerisy (Juillet 1984)*. Paris: P.O.L. éditeur 1985. S. 323 – 328.

Ders.: *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette 2010.

Ders.: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël 1975.

Werke von Perec gemeinsam mit anderen Urhebern

Bober, Robert; **Perec**, Georges: *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Paris: P.O.L. avec l'INA 1994.

Perec, Georges; **Roubaud**, Jacques: *Le Voyage d'hiver / Le Voyage d'hier*. Nantes: Le Passeur/Cecofop 1997.

Deutsche Übersetzungen von Perecs Werken

Perec, Georges: *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes.* Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

Ders.: *Das Leben Gebrauchsanweisung.* Deutsch von Eugen Helmlé. 2. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1986.

Ders.: *Die Maschine.* Hörspiel. Übersetzung und deutsche Fassung von Eugen Helmlé. Stuttgart: Reclam 1972.

Ders.: *Die Winterreise.* Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Zürich: Diaphanes 2018.

Interviews mit Perec

Bénabou, Marcel; Marcenac, Bruno; Perec, Georges: „Georges Perec s’explique“ [entretien avec Marcel Benabou et Bruno Marcenac]. In: *Les Lettres françaises*. N° 1108. 2 décembre 1965. S. 14f. Zitiert nach: Bellos 1994, S. 365.

Pawlikowska, Ewa; Perec, Georges: „Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska [5 avril 1981]“. In: *Littératures*. 7. Printemps 1983. Link: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1983_num_7_1_1234 (zuletzt aufgerufen am 7.1.2021 um 21:26)

Noël, Bernard; Perec, Georges: Interview Georges Perec / Bernard Noël. Broadcast by France-Culture on 20 February 1977. Transcription at AGP. Zitiert nach: GP, S. 446.

Perec, Georges: „Entretien“. In: *L’Arc*. N° 67. 1979. Zitiert nach: PJ, S. 29.

1.3 Werke anderer Autoren

Antelme, Robert: *L’Espèce humaine*. Paris: Gallimard 1957.

Buber, Martin: *Drei Reden über das Judentum*. Frankfurt a. M. 1911. Zitiert nach: KJ, S. 24, Fußnote 57.

Ders.: *Tales of the Hasidim*. New York: Schocken Books 1947. Zitiert nach: JMK, S. 78.

Finkielkraut, Alain: *Le Juif imaginaire*. Zitiert nach: PJ, S. 23.

Flaubert, Gustave: *Briefe über seine Werke*. Minden 1909. Zitiert nach: GFK, S. 326.

Ders.: *Brouillons de Bouvard et Pécuchet. Plan final*. Pléiade. II. Zitiert nach: EE, S. 91.

Ders.: *L’Éducation sentimentale*. Paris: Librairie Générale Française 1972.

Jabès, Edmond: *Du désert au livre*. Belfond 1980. Zitiert nach: PJ, S. 22.

Kaidanover, Zwi Hirsch: *Kav ha-Jaschar*. (Sulzbach 1795). Zitiert nach: HG, S. 99.

Perez, Jizchak Lejb: „Bontsche Schweig“. In: Sforim, Mendele Mojcher; Perez, Jizchak Lejb; Alejchem, Scholem: *Jiddische Erzählungen*. Auswahl, Übersetzung aus dem Jiddischen und Nachwort von Leo Nadelmann. Zürich: Manesse Verlag 1984. S. 149 – 160.

Ders.: „The Golem“. Trans. Irving Howe. In: Litvinoff, E. (Hg.): *The Penguin Book of Jewish Short Stories*. London: Penguin Books 1979. Zitiert nach: GP, S. 815.

Ders.: „Kabbalisten“. In: Sforim, Mendele Mojcher; Perez, Jizchak Lejb; Alejchem, Scholem: *Jiddische Erzählungen*. Auswahl, Übersetzung aus dem Jiddischen und Nachwort von Leo Nadelmann. Zürich: Manesse Verlag 1984. S. 122 – 129.

Ders.: „Three Gifts“ (Translated by S. Liptzin). New York 1947. Zitiert nach: JMK, S. 111/234.

Verlaine, Paul: *Oeuvres poétiques*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1962. Zitiert nach: GP, S. 139; Fußnote 6.

Ders.: „Scénario pour ballet“. In: *Oeuvres en prose*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard: 1972. S. 97 – 102. Zitiert nach: GP, S. 139; Fußnote 6.

2. Sekundärliteratur

Alt, Peter-André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck 2005.

Baioni, Giuliano: *Kafka – Literatur und Judentum*. Aus dem Ital. von Gertrud Billen und Josef Billen. Stuttgart; Weimar: Metzler 1994.

Bellos, David: *Georges Perec. A Life in Words*. 9. London: The Harvill Press 1999.

Ders.: *Georges Perec. Une vie dans les mots*. Version française établie à partir de l'anglais par Françoise Cartano et l'auteur. Paris: Seuil 1994.

Bénabou, Marcel: „Perec et la judéité“. In: Magné, Bernard (direction): *Cahiers Georges Perec 1. Colloque de Cerisy (Juillet 1984)*. Édités sous les auspices de l'Association Georges Perec. Paris: P.O.L. éditeur 1985. S. 15 – 30.

Burgelin, Claude: *Georges Perec*. Paris: Éditions du Seuil 1988.

Daniels, Brian E.: *Reification and visual fascination in Flaubert, Zola, Perec and Godard*. The Ohio State University: ProQuest Dissertations Publishing 2004. Link: <https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/305141309?pq-origsite=summon> (zuletzt aufgerufen am 2.1.2021 um 20:10).

Frey, Gerhard: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zur ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München 1972. Zitiert nach: GFK, S. 328.

Gernig, Kerstin: *Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

Glosch, Kathrin: *„Cela m’était égal“. Zur Inszenierung und Funktion von Gleichgültigkeit in der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2001.

Grözinger, Karl Erich: „Himmlische Gerichte, Wiedergänger und Zwischenweltliche in der ostjüdischen Erzählung“. In: Grözinger, Karl Erich; Mosès, Stéphane; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1987. S. 93 – 112.

Janouch, Gustav: *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt a. M.: Fischer 1961.

Jell, Anna: *Die französischen Übersetzungen von Kafkas Prozess*. Dipl.-Arbeit. Innsbruck University Press 2012. Link: https://www.uibk.ac.at/iup/buch_pdfs/978-3-902811-01-1.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.3.2021 um 22:55).

Jofen, Jean: *The Jewish Mystic in Kafka*. New York u. a.: Peter Lang 1987 (= American University Studies. Series 1: Germanic Languages and Literature. Vol. 41).

Kiendlhofer, Adrian: *Georges Perecs „La Vie mode d’emploi“ und der „experimentelle Roman“*. SE-Arbeit. Universität Wien SoSe 2018.

Krings, Marcel: *Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den „Lehrjahren“, der „Education sentimentale“ und im „Verschollenen“*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2016.

Kühne, Monika: „„Es geht in einen über, sei man wie man sei“: Kafka als Leser Flauberts“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. Bd. 234 = Jg. 149 (1997). H. 2. S. 293 – 313. Zitiert nach: GFK, S. 325; Fußnote 219.

Lukács, Georg: *La Théorie du roman*. Paris: Denoël/Gonthier 1963. Zitiert nach: Bellos 1994, S. 309f.

Oron, Michal: „Kafka und Nachman von Bratzlaw – Erzählen zwischen Traum und Erwartung“. In: Grözinger, Karl Erich; Mosès, Stéphane; Zimmermann, Hans Dieter: *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1987. S. 113 – 121.

Philibert, Muriel: *Kafka et Perec. Clôture et lignes de fuite*. Ouvrage « Hors Collection » des Cahiers de Fontenay. Fontenay-aux-Roses: École Normale Supérieure de Fontenay-St Cloud 1993.

Pontalis, Jean-Baptiste: „A partir du contre-transfert: le mort et le vif entrelacés“. In: *Nouvelle revue de psychanalyse*. N° 12. Automne 1975. S. 81 – 82. Zitiert nach: Bellos 1994, S. 496.

Robert, Marthe: „Flaubert et Kafka“. In: *L’Arc* 79. 1980. S. 26 – 30. Zitiert nach: GFK, S. 324, Fußnote 217.

Dies.: *Kafka*. Paris: Gallimard 1960. Zitiert nach: PJ, S. 27.

Dies.: *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy 1979.

Schmeling, Manfred: „Kafka und Flaubert. Perspektive, Wirklichkeit, Weltdeutung“. In: Engel, Manfred; Lamping, Dieter (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. S. 109 – 124.

Stach, Reiner: *Kafka. Die frühen Jahre*. Frankfurt a. M.: Fischer 2014.

Ders.: *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. 7. Frankfurt a. M.: Fischer 2017.

Ders.: Kommentare in: Kafka, Franz: „*Du bist die Aufgabe*“. *Aphorismen*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort von Reiner Stach. Göttingen: Wallstein 2019.

Steiner, Ariane: *Georges Perec und Deutschland. Das Puzzle um die Leere*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Schmeling, Manfred [Hg.]: Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Band 15 — 2001).

Vialatte, Alexandre: *Dernières nouvelles de l'homme*. Paris 1978. Zitiert nach: KRF, S. 74.

Wagenbach, Klaus: *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964.

Zusammenfassung

Franz Kafka (1883 – 1924) ist als deutschsprachiger Klassiker der Moderne auch aus dem französischen Kanon spätestens seit den 1970er Jahren nicht mehr wegzudenken. Insofern ist sein in dieser Arbeit untersuchter Einfluss auf Georges Perec (1936 – 1982) zum Teil Ausdruck einer allgemeinen Tendenz. Aber welche differenzierteren und persönlichen Gründe gibt es für die konstante starke Anziehungskraft, die Kafkas Werke auf diesen experimentellen französischen Autor ausübten?

Um dieser Frage nachzugehen, werden sowohl Perecs literarische Verweise auf, als auch seine nichtliterarischen Aussagen über Kafka analysiert. Außerdem werden Perecs und Kafkas Gesamtwerke hinsichtlich der darin verwendeten Stile und der erzählten Geschichten miteinander verglichen. Hier kommt die Untersuchung von Gustave Flauberts Einfluss ins Spiel, da Flauberts *Éducation sentimentale* für Kafka und Perec eines der bedeutendsten Werke überhaupt war. Beide sahen sich als literarische Nachfahren dieses Romanciers. Kafkas und Perecs reale jüdische Abstammung wiederum gibt in dieser Arbeit Anlass zur Beschäftigung mit dem Einfluss, den Jizchak Leib Perez (Georges Perecs Ururgroßonkel und Gründervater der modernen jiddischen Literatur) auf Kafka und Perec hatte. Durch die Gegenüberstellung ihrer jeweiligen Beschäftigung mit ihrer aus verschiedenen Gründen verschütteten jüdischen Identität kann man auch psychologische Analogien zwischen Kafka und Perec erkennen, die in mehreren Werken Perecs (z. B.: *Récits d'Ellis Island*) zur Auseinandersetzung mit Kafkas Werken (z. B.: *Der Verschollene*) beitrugen.

Die vorliegende Arbeit liefert die erste umfassende Darstellung von Kafkas Einfluss auf Perec und schließt dabei Forschungslücken hinsichtlich Perecs literarischer Verweise auf Kafka.

Abstract

The German language modern classic Franz Kafka (1883 – 1924) has held a stable place in the French literary canon since at least the 1970s. Thus, his influence on the French experimental author Georges Perec (1936 – 1982) can partly be seen as indicative of a general trend. But what are the more differentiated and personal reasons for the strong and constant attraction that Kafka's works exerted on Perec?

To answer this question, the present thesis analyses Perec's literary and non-literary references to Kafka. Furthermore, by juxtaposing Kafka's and Perec's oeuvres, the similarities concerning their styles and plots are highlighted. At this stage, their relationship to Gustave Flaubert's *Éducation sentimentale*, which played a key role in both Kafka's and Perec's writing, is examined. Both authors saw themselves as Flaubert's literary offspring. Their real Jewish ancestry, on the other hand, was an important reason for their reading and being influenced by Isaak Leib Peretz, who was Georges Perec's great-great-granduncle and a founding father of modern Yiddish literature. This connection is explored in the two chapters dealing with Kafka's and Perec's Jewishness, which they both were wrestling with due to different reasons. The juxtaposition of these two last chapters shows some psychological analogies that made Perec refer to Kafka's works (e. g.: *Der Verschollene*) in his own works (e. g.: *Récits d'Ellis Island*).

In short, this thesis provides the first extensive description of Kafka's influence on Perec and closes research gaps concerning Perec's literary references to Kafka.