

Kindliche Helden auf der Suche nach dem Paradies in
Franz Kafkas *Der Verschollene* und Carlo Collodis *Pinocchio*

by

Nicola Sophia Lang

B.A., University of Regensburg, 2012

A thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Colorado in partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Master of Arts
Department of Germanic and Slavic Languages

2013

This thesis entitled:
Kindliche Helden auf der Suche nach dem Paradies in Franz Kafkas *Der Verschollene* und
Carlo Collodis *Pinocchio*
written by Nicola Lang
has been approved for the Department of Germanic and Slavic Languages

Prof. Davide Stimilli

Prof. Beverly Weber

Prof. Patrick Greaney

Date _____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we
Find that both the content and the form meet acceptable presentation standards
Of scholarly work in the above mentioned discipline.

Lang, Nicola Sophia (MA German Studies, Department of Germanic and Slavic Languages)

Kindliche Helden auf der Suche nach dem Paradies in Franz Kafkas *Der Verschollene* und Carlo Collodis *Pinocchio*

Thesis directed by Professor Davide Stimilli

Die folgende Arbeit zieht einen Vergleich zwischen Carlo Collodis *Pinocchio* und Franz Kafkas *Der Verschollene*. Die Ausgangslage ist hierbei, dass die kindlichen Helden beider Werke nahe am Abgrund der modernen Lebenswelt stehen, in der ihre Kindlichkeit durch Formen sozialer Entfremdung, einer kapitalistischen Leistungsmentalität, oder dem willkürlichen Verfall von Recht und Unrecht bedroht wird. Es wird aufgezeigt, wie Carlo Collodi dieser Bedrohung des kindlichen Wesens durch eine Rückführung des Helden in eine heile Paradieswelt entgegenwirkt, wohingegen Kafka eine Rettung des kindlichen Helden im Sinne moderner Verlorenheit negiert. Dieser Kontrast zwischen Bewahrung und Auslieferung der Kinderhelden wird anhand des verschiedenartigen Umgangs mit sozialer Entfremdung, der Konfrontation mit einer erbarmungslosen Erwachsenenwelt, dem Wachstumsprozess der Protagonisten und deren vermeintlicher Unschuld beleuchtet werden. Zusätzlich dazu wird darauf eingegangen, wie Grundmuster der Groteske (im Sinne Bakhtins und Kayser) und Lessings Konzept der Fabel diesen Unterschied zwischen Verstoßung und Rückführung in das kindliche Paradies auf gestalterischer Ebene noch stärker akzentuieren.

Contents

Einleitung

Pinocchio und Karl Roßmann: Kindliche Helden auf der Schwelle moderner

Entfremdung..... 1

Kapitel 1

Bedrohung von Kindlichkeit im Kontext sozialer Entfremdung..... 5

Kapitel 2

Die Bedrohung des kindlichen Paradieses durch eine erbarmungslose Erwachsenenwelt 17

Kapitel 3

Unterschiedliche Gestaltung des Wachstumsprozesses der kindlichen Helden 26

Kapitel 4

Schuld und Unschuld im Kontext des verlorenen kindlichen Paradieses..... 32

Kapitel 5

Pinocchio und *Der Verschollene* im Blickpunkt der literarischen Traditionen der

Groteske und der Fabel 38

Schluss

Kafkas Roman als Negierung der pinocchio-esken Restauration des kindlichen

Paradieses..... 53

Figures

Junger Kafka im Kostüm, 1888. Archiv Klaus Wagenbach, Berlin.....	60
--	----

*Als das Kind Kind war/ erwachte es einmal in einem fremden Bett/ und jetzt immer wieder,
erschieden ihm viele Menschen schön/ und jetzt nur noch im Glücksfall,/ stellte es sich klar
ein Paradies vor/ und kann es jetzt höchstens ahnen,/ konnte es sich Nichts nicht denken/und
schaudert heute davor.*

- Peter Handke, „Lied vom Kindsein“ aus Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* 78 -

Einleitung

Pinocchio und Karl Roßmann: Kindliche Helden auf der Schwelle moderner

Entfremdung

Kinder ohne Eltern, junge Vagabunden auf der Suche nach einer neuen Heimat und minderjährige Arbeitskräfte im Zuge zunehmender Industrialisierung und des aufkeimenden Kapitalismus moderner Zeiten - versetzt man sich heute in ein derartiges Schreckensszenario, denkt man unweigerlich an die literarischen Helden Charles Dickens: David Copperfield und Oliver Twist avancierten zu Symbolen dieser entfremdeten Kinder einer Zeit, in welcher der Schutzraum eines kindlichen Paradieses von Zuneigung und Schutz einer starken Gefährdung ausgesetzt war. Nun gibt es aber auch noch weitere literarische Kinderhelden, die einem jedoch in diesem Kontext nicht gleich als erste Assoziation in den Sinn kommen, aber ähnlich wie Dickens Figuren am Rande des Abgrundes moderner Entfremdung stehen.

Ein derartiger Vagabund, der sich durch eine immer bedrohlicher werdende Welt aus Ausbeutung, versuchter Kinderarbeit und Elternlosigkeit schlagen muss, ist Carlo Collodis Marionette ohne Fäden: Pinocchio. Collodis *Pinocchio*, „which was first serialized in the *Giornale per i bambini* between July 1881 and January 1883 and then published in a volume in Florence in 1883“ (Stewart-Steinberg 219) ist nicht nur eine amüsante Geschichte über eine lügende Holzpuppe mit wachsender Nase, wie sie den meisten wohl aus der Disney-Adaption

bekannt ist, sondern auch ein gesellschaftlicher Kommentar über die Bedrohung kindlicher Unschuld in einem der Modernisierung ausgesetzten, vereinten Italien. Carl Ipsen nennt die Zeitspanne von den späten 70er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs „the age of Pinocchio“ (4), da sich hier die in Collodis Werk angedeuteten Tendenzen eines wachsenden Bewusstseins gegenüber den gefährdeten Kindern der Moderne ausdrücken, wie in etwa die steigende Besorgnis über „delinquent youth – idlers, vagabonds, beggars, street children, and criminals“ (3). In Italien führte dieses wachsende Bewusstsein zu Reformen, wie ein standardisiertes Hilfspaket für allein gelassene Kinder in 1907, das 1902 modifizierte Gesetz gegen Kinderarbeit (4-5), oder die Eröffnung der „Casa dei Bambini“ Maria Montessoris im Jahre 1907. Ipsens Vorschlag, dieser Epoche den Namen „Zeitalter Pinocchios“ zu geben, ist durchaus treffend, da in Collodis Werk auch diese Rettung des gesellschaftlich bedrohten Kindes durch menschliche Fürsorge, Erziehung zum verantwortungsbewussten Handeln, oder durch die Bewahrung vor dem Vagabundieren, Kriminalität und Kinderarbeit zu finden ist. Trotz aller Versuche zur Abwendung dieser modernen Gefahren, ist Collodis *Pinocchio* jedoch auch eine unverblünte Darstellung der Bedrohungen der kindlichen Unversehrtheit durch Elternlosigkeit, Not zur Emigration, Kinderarbeit, oder Verbrechen, welche den Helden Pinocchio zu einem dieser literarischen Kinderhelden werden lässt, die wie David Copperfield auf der Schwelle zum Verlust ihres kindlichen Paradieses stehen.

Am Abgrund moderner Entfremdung hat Pinocchio aber noch einen weiteren Kameraden: Karl Roßmann. Der Held aus Franz Kafkas Romanfragment *Der Verschollene* - welches mit seiner Entstehungszeit von 1912 bis 1914 (Alt 345-346) auch noch in das von Ipsen betitelte Zeitalter Pinocchios fällt – ist ebenfalls mehr Kind als Erwachsener. An einer Stelle des Romans, ist er noch 15 Jahre alt (Kafka 129), an anderer Stelle ist er schon der

„siebzehnjährige Karl Roßmann“ (7). Trotz der Differenz in den Altersangaben, ist Karl im Sinne des von Kafka sicher gekannten tschechischen Volljährigkeitsalters von 18 Jahren legal noch nicht erwachsen. Auch sein naiv kindliches Vertrauen in seine Umwelt lässt den Protagonisten eher als pinocchio-eskes Kind erscheinen, welches im Roman von seiner Antagonisten mit Sätzen wie „[d]u bist eben noch ein Kind“ (208) durchaus bestätigt wird. Auch dieser junge Held ist wie Pinocchio den Bedrohungen und Verführungen einer modernen Welt ausgesetzt: Elterliche Verstoßung, gnadenloser Arbeitskampf und Kapitalismus, Verführung zu Kriminalität, Ausbeutung und Emigration sind nur einige davon. Im Gegensatz zu Collodis Werk lässt sich bei Kafka jedoch keine Restitution des kindlichen Paradieses beobachten. Stattdessen geht der kindlichen Held, wie im Titel *Der Verschollene* angedeutet, in den Gefahrenzonen der modernen Gesellschaft verschollen und wird nicht mehr in einen für Kinder oder auch Jugendliche angemessenen Schutzraum zurückgeholt.

Warum nun genau die Figuren Pinocchio und Karl Roßmann als ideale Gegenstücke eines literarischen Vergleiches zweier Kinderhelden am Abgrund moderner Entfremdung mit den unterschiedlichen Resultaten des verlorenen und des wiederhergestellten Paradieses dienen, lässt sich in einer in den beiden Helden angelegten Besonderheit ihrer Identität erkennen. Suzanne Stewart-Steinberg geht sogar so weit, dass sie Pinocchio „the allegorical brother [...] of Gregor Samsa and other Kafkan characters“ (47) nennt. Diese Berechtigung zur Bruderschaft besteht in der Identität beider Charaktere als „modern subject as the contradictory result of a process of simultaneous attachment to and refuse of the ideological state apparatus“ (47). Als moderne Subjekte sind Pinocchio und Karl in sich gespalten. Sie sind einerseits noch Herr ihres eigenen Willens, indem sie Strukturen moderner Bedrohung aktiv ablehnen: Karl zum Beispiel in seiner ungebrochenen Hoffnung auf seinen letztendlichen Erfolg trotz ständiger Ausbeutung und Pinocchio in seinen Versuchen, sich

anfangs den Verführungen der Umwelt doch zu widersetzen. Andererseits sind sie auch schon als passive Objekte ihrer ausbeuterischen Umwelt verfallen. Sie sind daher gleichzeitig Subjekt und Objekt; innerlich gespalten zwischen eigenem Willen und passiver Getriebenheit der modernen Maschinerie. Ganz konkret lässt sich diese Dualität bei Pinocchio in seiner Identität als Marionette ohne Fäden erkennen, welche in ihrem Status als Holzfigur schon verdinglicht scheint, aber durch die Freiheit von den dirigierenden Fäden noch zu eigenen Entscheidungen fähig ist. Karl Roßmanns Gespaltenheit ist allein schon in dessen Namen *Roßmann* zu erkennen. Er ist als „Mann“ einerseits frei handelndes Subjekt, als „Roß“ ist er andererseits fremd geleitetes Objekt, welches in der Analogie zur Marionette an Zügeln von außen kontrolliert und geführt wird. In der folgenden Analyse beider Werke werde ich mich der Frage widmen, inwiefern die in *Pinocchio* erzielte Rückführung des Helden in sein kindliches Paradies bei Kafka durchgängig negiert wird und der kindliche Held stattdessen zum Opfer eines lange nicht mehr paradiesischen Daseins der Moderne wird.

Kapitel 1

Bedrohung von Kindlichkeit im Kontext sozialer Entfremdung

Die offensichtlichste Bedrohung beider Charaktere ist die einsetzende soziale Entfremdung von den anderen Figuren. Hier lässt sich das unangenehme Resultat der zunehmenden Industrialisierung und auch der teilweise harten sozialen Bedingungen ärmerer, kinderreicher Familien wieder finden. Ipsen widmet diesen „abandoned children“ in seiner sozialgeschichtlichen Einordnung *Pinocchios* ein ganzes Kapitel (16-49). Auch Kafka dürften diese Trends der Moderne nicht unbekannt gewesen sein, da ja auch zwei seiner Onkel (zwar aus weit weniger drastischen Gründen) schon mit 18 und 16 Jahren alleine nach Amerika gingen und ihre Familien verließen um dort auf sich allein gestellt ein besseres Leben zu beginnen (Alt 25-26).

Sowohl für Karl Roßmann als auch für Pinocchio ist die frühe Entfernung von der elterlichen Schutzsphäre signifikant. Pinocchio ist schon zu Beginn seines Abenteuers elternlos. Er ist nichts anderes als ein „ein Stück Holz“ (*Pinocchio* 11), welches erst von dem alten Schreiner Meister Kirsche in Form geschnitzt werden muss. Dieser Meister Kirsche ist zwar die erste Person, mit der das Holzstück Kontakt hat, aber man kann ihn nicht als Vaterfigur betrachten, denn einerseits will er das Holzstück zu einem unpersonalisierten Tischbein verarbeiten und andererseits hat er trotz der offensichtlichen Lebendigkeit dieses Holzstückes (es ruft „Hau mich nicht“ (12)) keinerlei emotionale Bindung zu ihm. Er stellt nur nüchtern fest: „[E]s ist ein Stück Holz wie alle anderen. Man kann es ins Feuer werfen und eine Bohnensuppe darauf kochen“ (13).

Meister Gepetto, der letztendlich das Stück Holz von Kirsche übernimmt, ist schon mehr eine Vaterfigur für Pinocchio, denn er schnitzt aus dem Holz eine Marionette und gibt dem Holzstück somit menschliche Formen. Des Weiteren zeigt er auch trotz mangelnder

biologischer Verwandtschaft einen emotionalen Bezug zu seiner Schöpfung, indem er ihr den Namen „Pinocchio“ (17) gibt und trotz der beängstigenden Lebendigkeit der eigentlich leblosen Holzpuppe bezeichnet sich Gepetto liebevoll als dessen „alten Vater“ (18). In diesem Schöpfungsakt und der emotionalen Zuneigung sind durchaus Vaterqualitäten zu erkennen. Daher ist es auch ganz unwesentlich, dass Gepetto ein alter Mann ist und wie von Alfred Adler angedeutet wird, „ein Großväterchen eher als ein Vater“ (Adler 45). Seine Zuneigung zu Pinocchio macht ihn zum Ziehvater, dessen Altersunterschied im Hinblick auf die ohnehin schon unnatürliche Geburt der Puppe nicht relevant erscheint.

Entscheidend ist jedoch, dass dieses anfängliche Vater-Sohn-Idyll nicht lange währt und Pinocchio schon kurz nach seiner Geburt zu einem dieser kindlichen Vagabunden gehört, die abseits des Elternhauses ihr Glück versuchen. Pinocchio hat folgende Pläne:

Morgen früh ziehe ich in die weite Welt. Denn ich weiß schon, wenn ich dableibe, geht es mir wie den anderen Kindern: Ich muss zur Schule, ob ich will oder nicht und über den Büchern sitzen. Ich mag nicht über den Büchern sitzen. [...] Ich will lieber Schmetterlinge fangen, und auf Bäume klettern und die kleinen Vögel aus dem Nest holen. (Collodi 22)

Statt Schulbesuch sind Unfug und sogar Formen des Diebstahls („und die kleinen Vögel aus dem Nest holen“) verführerischer. Dieser Reiz des Vagabunden-Daseins beschert Pinocchio letztendlich den Status als „abandoned child“ (Ipsen 18), denn mit dem Abschiedskuss vor dem gescheiterten ersten Schulbesuch (32), sieht Pinocchio seinen Ziehvater für lange Zeit zum letzten Mal. Er findet sich somit vorerst in bedrohlicher Vaterlosigkeit wieder, welche er während seiner Abenteuer auch heftig beklagt, mit Worten, wie „[z]u Hilfe Väterchen, zu Hilfe!“ (38), „[a]ch mein Väterchen, wärst du doch hier“ (58), „... aber was wird aus meinem Väterchen?“ (69), „Er ist mein Vater [...]; ist er am Leben?“ (89).

Auch Karl Roßmann muss diese Entfremdung von den Eltern erfahren. Er wird noch nicht volljährig mit 17 Jahren¹ allein nach Amerika geschickt, „weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte“ (7). Diese Abschiebung des leiblichen Sohnes ist durchaus „moralisch skandalös“ (Nicolai 43), da einerseits die grausamste elterliche Tat die Ablehnung des eigenen Sohnes darstellt und andererseits, weil Karl in der Verführungsszene keinerlei böse Absichten hatte, sondern selbst zum passiven Opfer wurde: „[E]r [Karl] wurde nämlich von einem Dienstmädchen Johanna Brummer, einer fünfunddreißigjährigen Person, verführt“ (Kafka 29). Selbst Karls persönliche Reflexion über den Vorfall zeigt deutlich, dass er der Verführung wie ein unwissendes Kind ausgesetzt war und sich seines Vergehens dabei nicht bewusst war. In Karls Erinnerung,

legte sie sich zu ihm und wollte irgendwelche Geheimnisse von ihm erfahren, [...] bot ihre Brust zum gleichen Abhören hin, wozu sie Karl aber nicht bringen konnte, drückt ihren nackten Bauch an seinen Leib, suchte mit der Hand, so widerlich daß [sic] Karl Kopf und Hals aus dem Kissen heraus schüttelte, zwischen seinen Beinen, stieß dann den Bauch einigemal gegen ihn. (31).

Karls Widerwille zeigt sich in der Weigerung des Brust-Abhorens, dem Versuch der weitmöglichen Entfernung durch das Herausschütteln des Kopfes aus den Kissen, wie auch der Tatsache, dass er das Zimmer letztendlich „[w]einend“ (31) verließ. Auch scheint ihm in der vagen Beschreibung des „nackten Bauches“ und dem Suchen „zwischen seinen Beinen“ das Wissen über sexuelle Vorgänge vollkommen fremd. Diese Verführung kann daher mehr als Vergewaltigung Karls seitens des durchaus erfahrenen fünfunddreißigjährigen Dienstmädchens gesehen werden, was letztendlich die elterliche Verstoßung als unmoralisch erscheinen lässt und als „consequent expulsion from his childhood ‚paradise‘“ (Bridgwater

¹ Auf Seite 122 wird Karl sogar das Alter von 15 Jahren zugeschrieben: „,Sie sind siebzehn Jahre alt, nicht? ‚Ich werde nächsten Monat sechzehn‘, antwortete Karl“ (Kafka *Verschollene* 122).

33) gewertet werden kann. Karls verlorene Verbindung zu den leiblichen Eltern zeigt sich symbolisch auch in dem letztendlichen Verlust der Fotografie der Eltern (Kafka 116), welche er als Erinnerung nach Amerika mitgenommen hatte und die für ihn „unersetzlich“ (116) war.

Nun ist hierbei auffällig, dass Collodi im Gegensatz zu Kafka versucht dieser elterlichen Entfremdung strikt entgegenzuwirken um somit wieder das Bild einer kinderfreundlichen Welt herbeizurufen. Der zeitweilige Verlust des Vaters wird durch den Einsatz eines neuen, beschützenden Charakters überbrückt. Pinocchio trifft auf seiner Reise „auch eine *mamma*, die vorher *sorella* gewesen [ist], eine Fee, mit der unser Held unter merkwürdigen Umständen bekannt wird“ (Adler 52). Sie ist zuerst helfende Schwester, welche ihn von der großen Eiche rettet, an den die zwei Räuber Katze und Fuchs ihn gehängt haben (Collodi 55-58). Sie agiert hierbei sogar als Schwester im doppelten Sinne: Einerseits übernimmt sie die Rolle als Krankenschwester, indem sie Pinocchio nach der Rettung Rizinusöl zur Heilung verabreicht (63-65). Andererseits bezeichnet sie ihn später auf ihrem eigenen Grabstein als „ihr[en] geliebt[en] Bruder“ und dieser nennt sie selbst sogar „Schwester Fee“ (88).

Auch wenn die Fee durch ihren Tod, welcher auf dem Grabstein festgehalten wurde, kurz aus Pinocchios Leben verschwindet, ist sie dennoch weiterhin für ihn da. Auf der Insel der fleißigen Bienen tritt sie erneut in Erscheinung und zwar als Mutter. Sie sagt: „Ich war ein Mädchen als du mich verließest, und jetzt bin ich eine Frau. Ich könnte deine Mutter sein“ (99) und Pinocchio nennt sie sofort auch „Mütterchen“ (99). Gerade in den folgenden guten Ratschlägen der Fee und den weiteren Rettungen ihres ‚Sohnes‘ (zum Beispiel die Rettung vor dem Ertrinken als Pinocchio ein Eselsdasein führt (151)) zeigt sich das unbedingte

Wohlwollen einer Mutter, die ihrem zu Herumstreunen verführten Sohn die nötige Liebe entgegenbringt.

Die Restitution des familiären Idylls und damit die Abschirmung des Helden vorm Dasein als elterloses Kind der Moderne erfährt in der finalen Entwicklung der Geschichte noch weiteren Nachdruck. Zum Schluss wird Pinocchio nämlich wieder mit seinem Väterchen Gepetto vereint. Die letzte Szene der Geschichte zeigt ein familiäres Vater-Sohn Idyll: „Da saß der alte Gepetto frisch, gesund und knurzvergnügt wie eh und je, hatte schon sein Holzschnitzerwerk wieder aufgenommen“ (174). Im Hinblick auf den geschichtlichen Kontext beobachtet Ipsen,

Pinocchio's tale has a happy ending, and Pinocchio becomes responsible and hardworking. Along the the way, depending on how we want to interpret his successful „vacation exams“, he may even have completed elementary school as required by the law of 1877. There was hope then, even for idle and vagabond youth, providing they listened to the advise of the wise talking crickets, snails, parrots, and fireflies they encountered (but no cats and foxes!). (2-3).

Diese Hoffnung auf eine Rettung vor dem reinen Vagabundieren ist eng mit der Einbettung in ein familiäres Umfeld verknüpft, wie es in *Pinocchio* durch das Erscheinen der Fee als Schwester/Mutter und der geglückten Wiedervereinigung von Pinocchio und seinem Väterchen Gepetto zu finden ist.

In *Der Verschollene* hingegen ist nur eine scheinbare Restitution dieser elterlichen Schutzsphäre zu beobachten. Ähnlich wie Pinocchio trifft Karl auch auf einen Ersatzvater: seinen Onkel Edward Jakob, der ihn nach einem zufälligen Zusammentreffen auf Karls Ankunftsschiff zu sich nach Hause nimmt. Obwohl Karl bei seinen leiblichen Eltern aufgrund der Verführung durch Johanna Brummer in Verruf geraten ist, steht der Onkel anfangs auf

Karls Seite. Er verurteilt die Entscheidung der Eltern, indem er behauptet, dass Karl „von seinen Eltern [...] einfach beiseitegeschafft worden, wie man eine Katze vor die Tür wirft, wenn sie ärgert“ (Kafka 28). Wie ein wahrer Vater öffnet der Onkel Karl seine Tür: Er nimmt ihn auf, sorgt für Englischunterricht, lässt ihm Reitstunden geben und schenkt ihm ein ersehntes Klavier. In seiner kindlichen Naivität fasst Karl auch sofort Vertrauen: „Du bist mein Onkel“, sagte Karl und kü[ss]te ihn auf die Hand“ (32). Jedoch bemerkt er dabei nicht, dass des Onkels Liebe zu ihm „dominierend, auf diskrete Weise einschüchternd und ohne jede Nähe“ (Klaus-Detlef Müller 46) ist.

Wenn Karl unwissender Weise aus dem Regelwerk des Onkels ausbricht und auf das Landhaus des Herrn Pollunder fährt, ist das Ende der scheinbaren Vaterfürsorge besiegelt. Durch einen Brief erklärt der Onkel, dass er Karl aufgrund des Verstoßes gegen seine Prinzipien „fortschicken“ (Kafka 86) muss und auch keinen weiteren Kontakt wünscht. Im Gegensatz zu *Pinocchio* ist die Fürsorge des Ziehvaters nicht bedingungslos und vergebend, sondern an die Erfüllung exakter Regeln gebunden. Verhängnisvoller Weise ist Karl über diese Vorschriften nicht in Kenntnis gesetzt worden und bricht die Prinzipien des Onkels ohne über sie Bescheid zu wissen. Trotz der Unschuld Karls greift der Onkel zu dem von ihm anfangs abgelehnten Mittel der Verstoßung, was wohl eine der unmenschlichsten Verhaltensweisen gegenüber Familienmitgliedern darstellt. Mit der Entlassung durch den Onkel ist Karl wieder ohne Familie und muss sich weiterhin alleine durch die Fremde Amerikas kämpfen. Die Rückführung des verlorenen Kindes der Moderne in das heimelige Paradies der Familie wird dadurch unterbunden und lässt Kafkas Roman somit in starken Kontrast zu *Pinocchio* treten.

Ähnlich gestaltet sich auch Karls scheinbare Wiedergewinnung einer Mutter. Im Hotel Occidental versorgt die Oberköchin Grete Mitzelbach ihn anfangs mit Essen (110) und

verhilft ihm schließlich zu einer Stelle als Liftjunge (120). Sowohl die Nahrung als auch die Bezahlung als Liftjunge sichern Karls Existenz und da es von Natur her die Aufgabe einer Mutter ist, für das Überleben ihres Kindes zu sorgen, kann man in der Oberköchin den Mutterersatz für Karl sehen. Auch Karl bringt ihr sofort das Vertrauen eines Sohnes entgegen, denn er legt gleich zu Beginn die Verantwortung für die ihm so wichtige und verloren gegangene Photographie seiner Eltern in ihre Hände. Falls die Photographie am nächsten Morgen von Robinson und Delamarche ins Hotel gebracht werden sollte, bittet er die Oberköchin „so freundlich“ zu sein und dem „Portier [zu] telefonieren, er möchte die Leute zu mir schicken oder mich holen lassen“ (121). Obwohl Karl erst kurz zuvor sein Herzstück, die Photographie der Eltern, durch die zwei flüchtigen Bekannten Robinson und Delamarche verloren hat, vertraut er das Bild nun einer noch völlig fremden Person an.

Im Gegensatz zu der bedingungslosen Fürsorge der Fee in *Pinocchio*, verkehrt sich hier aber diese Mutterliebe wie bei der Begegnung mit dem Onkel auch in einen Akt der Verstoßung. Als Karl fälschlicher Weise für das inakzeptable Verhalten des betrunkenen Robinson im Hotel verantwortlich gemacht wird und kurz vor der Entlassung steht, empfiehlt die Oberköchin: „Du mußt [sic] also unbedingt aus dem Hotel und zwar so schnell als möglich“ (174). Obwohl die Oberköchin an Karls Unschuld glaubt, hört ihre mütterliche Fürsorge hier auf und sie unterstützt die höhere Entscheidungsinstanz, den Oberkellner, der Karls Verstoßung wünscht. Dies wird noch zusätzlich hervorgehoben, indem Oberköchin und Oberkellner beginnen Händchen zu halten (176), was letztendlich als bewusster Austausch der Mutter-Sohn Beziehung zu Gunsten eines erotischen Verhältnisses zum Oberkellner gedeutet werden kann. Diese Annahme ist auch nicht unbegründet, wenn man die von Menninghaus hervorgehobene Ähnlichkeit des Namens Greta Mitzelbach mit dem Namen der in Prag bekannten Prostituierten „Josephine Mutzenbacher“ (267) in Betracht zieht. Mit

diesem Wissen wirken die Aufnahme Karls bei sich im Hotel, als auch die anfänglichen Begrüßungsworte „[d]ann kommen sie mit mir Kleiner“ (Kafka 109) eher anrühlich als bedingungslos wohlwollend. Anstatt der Wiedergewinnung einer Mutter ist Karl weiterhin ein vagabundierendes Kind, welches sich noch zusätzlich zu der Entfremdung von der schützenden Hand der Eltern mit einer für ihn unangemessenen (vgl. auch die bereits erwähnte sexuelle Überforderung mit Johanna Brummer) Sexualität konfrontiert wird und somit weiterhin am Rande des Abgrundes moderner Verführungen und Gefahren steht.

Auch die Beziehungen zu weiteren Antagonisten, die ein keinem familiären Verhältnis zu den Kinderhelden stehen, scheinen meiner Meinung nach den entscheidenden Unterschied zwischen kindlicher Rettung und modernem Untergang bei Collodi und Kafka hervorzuheben. Während Collodi eine wohlwollende Auflösung der Konflikte zwischen dem jungen Protagonisten und seinen Gegenspielern anstrebt, ist bei Kafka diese positive Wendung nicht mehr zu finden.

Pinocchio trifft ständig auf ausbeuterische Gegenspieler, wie den Puppenspieler „Feuerfresser“, der Pinocchio verheizen möchte (Collodi 38), Fuchs und Katze, die ihn um seine fünf Goldstücke berauben und ihn anschließend an der Eiche zu erhängen versuchen (48-57). Der Affenrichter bestraft Pinocchio trotz dessen Unschuld (76-77), eine dicke Schlange will ihn verspeisen (79), der Besitzer eines Weinbergs zwingt Pinocchio als Wachhund zur Kinderarbeit (82-83), ein Fischer will ihn erneut verspeisen (113-116) und der Zirkusdirektor degradiert Pinocchio zum willenlosen Eselchen und lässt ihn im Zirkus für ihn arbeiten (147-149). Selbst wenn damit noch nicht einmal alle Widersacher Pinocchios genannt sind, deuten sich hier eindeutige Verbrechen gegenüber dem kindlichen Helden an: Versuchte Tötung, Diebstahl, Kinderarbeit und auch Degradierung zum fremd geleiteten Objekt.

Adler bezeichnet diese Gegner (bis auf Katze und Fuchs) als „Menschenfresser“ (Adler 47), welche Pinocchio einerseits in gewisser Weise verschlingen wollen. Entscheidend ist hierbei, dass es jedoch nie soweit kommt, sondern dass immer eine Regung des Mitgefühls dieses Auffressen (im konkreten und übertragenen Sinne) verhindert. Feuerfresser zum Beispiel muss kurz vor der Verbrennung Pinocchios niesen (Collodi 42). Adler deutet diese Reaktion als „ein Zeichen, daß [sic] Feuerfresser ein menschliches Rühren verspürt“ (47) und ihn daraufhin mit fünf Goldstücken in die Freiheit verlässt. Die Schlange zeigt eine menschliche Regung gegenüber Pinocchios unbeholfenen Bewegungen und bekommt „einen Lachkrampf“ (Collodi 80), sodass Pinocchio am Leben bleibt. Der Weinbergbesitzer lässt Pinocchio aus Mitgefühl gehen, sagt „[d]u bist ein braver Kerl“ (87) und entlässt ihn in die Freiheit. Auch wenn der Affenrichter Pinocchio zuerst nicht freilässt, ist er dennoch von Pinocchios Geschichte „gerührt“ und „bewegt“ (76) und Pinocchio kommt aufgrund einer kleinen Flunkerei aus dem Gefängnis. Bis auf die Gegenspieler Katze und Fuchs lässt sich immer ein Rettung durch eine Reaktion des Mitgefühls gegenüber Pinocchio entdecken und „[t]hese exchanges of kindness are not just part of some mutual aid society. They stem from what is certainly the book’s most cherished value, empathy“ (Wunderlich und Morrissey 25). Gerade dieser starke Fokus auf das Mitgefühl kann als letztendliche Abkehr von modernen Tendenzen der menschlichen Entfremdung gesehen werden und ist daher ein entscheidender Faktor in der Restitution von Pinocchios kindlichem Paradies.

Als abschreckendes Gegenbild zu den mitfühlenden Charakteren können Katze und Fuchs angegeben werden, die in ihrem letzten Auftritt erblindet und ohne Schwanz als Symbol für die tatsächlich verlorenen Geschöpfe einer egoistischen Welt zu sehen sind. Anstatt selbst in dieser Situation Pinocchio ein Wort der Entschuldigung zu geben, fordern sie nun wieder: „Almosen“ und Pinocchios „Mitleid“ (167). Gerade diese Forderung nach

Mitleid zeigt, dass die beiden einerseits selbst keines besitzen und andererseits offenbart, dass sie in ihrem Egoismus noch nicht verstanden haben, dass Mitleid nicht einfach eingefordert werden kann, sondern in der Gutherzigkeit des Gegenüber begründet liegt.

In *Der Verschollene* hingegen lassen sich nur unbarmherzige Menschenfresser entdecken. Die Gauner Robinson und Delamarche zum Beispiel, lassen sich nicht von Karls kindlicher Unzulänglichkeit erweichen, sondern sie stellen eine existentielle Gefahr für Karls „unerschütterliche Navität“ (Kremer *Verschollen* 244) dar: „Le rencontre de Delmarche et de Robinson est celle des deux larons traditionnels, fort dangereux pour le jeune homme sans experience, celle du Chat et du Renard avec leurs problèmes d’argent et leurs châteaux en Espagne“ (Montandon 249). Parallel zu Katze und Fuchs beuten die beiden Gefährten Karl trotz ihres Wissens, dass er eigentlich noch ein Kind ist („Du bist eben noch ein Kind, Roßmann“ (Kafka 208)) unaufhörlich aus und knabbern als tatsächliche Menschenfresser kontinuierlich an seiner Existenz: Sie degradieren ihn äußerlich auch zum Vagabunden, indem sie verlangen, dass er seine Kleider verkauft (98), sie lassen ihn für ihre hohe Zeche in einem Wirtshaus bezahlen (103-105), sie schicken ihn wie einen Diener ins Hotel Occidental um Essen zu besorgen (106), ohne Scham öffnen sie seinen Koffer während seiner Abwesenheit um sich eventuell daran zu bereichern (112) und der betrunkene Robinson hat auch keinerlei Skrupel mit seinem unwürdigen Auftritt im Hotel Karls Stelle als Liftjunge und damit seine Zukunft in Amerika zu ruinieren (146-156). Auch der scheinbare Hilfsdienst, Karl eine neue Stellung zu beschaffen, geschieht aus reinem Eigennutz und Karl wird von Robinson und Delamarche als Diener bei der übergewichtigen Prostituierten Brunelda eingesetzt (202-268).

Diese bewusste Konfrontation des kindlichen Helden mit einer Überbetonung an sexueller Verdorbenheit, wie es bei dem Dienstverhältnis bei Brunelda zu beobachten ist,

scheint mir bei Kafka programmatisch für Ausbeutungsversuch seitens der Gegenspieler zu sein. Auf diese Weise erreichen sie nämlich eine subtile Gefährdung von Karls unschuldigem Wesen und zerstören somit seine kindlich heile Welt. Herr Pollunder, der Besitzer des Landhauses nahe bei New York, ist zum Beispiel gekennzeichnet durch abstoßende Körperlichkeit gepaart mit sexueller Verdorbenheit: Als Besitzer einer „wulstige[n] Unterlippe, die als loses schweres Fleisch leicht in große Bewegung kam“ (55) „fasste er Karl schon bei der Hand“ (55) und „legte den Arm um Karl und zog ihn zu sich zwischen seine Beine“ (73). Dieses Bedürfnis zu körperlichen Kontakt mit Karl und der schon fast bedrohlich wirkenden Lippe lassen das Verhältnis der beiden in den Bereich anrühiger Annäherung zwischen Erwachsenem und Kind abrutschen. Auch der Name Pollunder „ist zu zerlegen in *poll* und *under*; er versinnbildlicht die Unterdrückung des Kopfes bzw. der Zweitrangigkeit des Geistes“ (Nicolai 103) zu Gunsten körperlicher Annäherung. Die Gewalttätigkeit in diese Beziehung offenbart sich auch in der Analogie zu *to pull under*, die den Anschein gibt, dass sich Pollunder auf Karl stützt und ihn somit quasi erdrückt. Pollunders Gast Herr Green scheint aufgrund seiner „Abscheulichkeit“ (76) hierbei Komplize und verrät sich, indem er „sein ganzes Gesicht Herrn Pollunder möglichst nahe gerückt [hatte]“ und es so aussah als „werde hier etwas Verbrecherisches besprochen“ (62).

Wie auch ihr Vater, bedroht Klara Pollunder Karl mit Gewalt, welche aber ein noch aggressiveres Ausmaß erfährt, denn sie „stieß ihn mit Absicht oder bloß in der Erregung derartig an die Brust, daß [sic] er aus dem Fenster gestürzt wäre, hätte er nicht noch im letzten Augenblick vom Fensterbrett gleitend mit den Füßen den Zimmerboden berührt“ (63). Wenn sich in diesem Angriff die sexuelle Komponente nicht ganz so stark ausdrückt, so doch eher die Schrecken eines Vampirangriffs. Bridgwater verweist nämlich auf die Parallelen zwischen der ersten Begegnung Karls mit Klara und dem Gedanken „[d]ie roten Lippen, die

sie hat“ (Kafka 56) und Jonathan Harkers ersten Beobachtungen beim Anblick der Vampire in Draculas Schloss („I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips“ (Bridgwater 47) feststellt.

Karls Antagonisten wirken im Gegensatz zu Collodis mitfühlenden Menschenfressern wie ein maschinelles Netzwerk der Ausbeutung, in dem sich Karl samt seiner Erfahrungslosigkeit verfängt und Opfer einer menschlich entfremdeten Welt wird. Deleuze und Guattari erkennen diese bedrohliche Maschinerie der personellen Verkettung gerade in Kafkas Romanen. Sie heben hervor:

In ihnen ist die Maschine nicht mehr mechanisch oder verdinglicht, sondern sie verkörpert sich in hochkomplexen sozialen Verkettungen, die es gestatten, mit *menschlichen* Figuren, *menschlichen* Maschinenteilen und Rädern *unmenschliche* Wirkungen von Gewalt und Verlangen zu erzielen, die weit stärker sind als jene, sie sich mit Tieren oder isolierten Mechanismen erzielen ließen. (Deleuze und Guattari 55)

Genau diese unmenschlichen Wirkungen stellen die größte Bedrohung für den kindlichen Helden Karl dar, der gerade im Wachstum ein gewisses Maß an Menschlichkeit braucht, wie es etwa Collodis mitfühlende Menschenfresser demonstrieren.

Kapitel 2

Die Bedrohung des kindlichen Paradieses durch eine erbarmungslose Erwachsenenwelt

Zusätzlich zu der Gefahr sozialer Entfremdung, lenken Collodi und Kafka das Augemerck auch auf weitere Bedrohungen des kindlichen Paradieses durch gesellschaftliche, systemische Veränderungen einer modernen Lebenswelt: Den immer gnadenloser werdenden Leistungsdruck und willkürliche Beamtenapparate. Im Gegensatz zu Kafka zielt Collodi jedoch erneut darauf ab, seinem Helden einen Ausweg aus dieser unerbittlichen Erwachsenenwelt zu verschaffen und somit eine Rückführung in ein kindgemäßes Dasein zu erreichen.

Pinocchio ist schon vor seiner tatsächlichen ‚Geburt‘ als Holzpuppe zum Geld verdienen auserkoren und muss sich somit in die Mechanismen einer kapitalistischen Leistungsgesellschaft eingliedern. Gepetto kommt nämlich zu Meister Kirsche und bittet ihn um ein Holzstück mit folgendem Hintergedanken: „Ich will mir eine schöne Holzpuppe schnitzen, eine ganz wunderbare, die tanzen, fechten und Purzelbäume schlagen kann. Mit dieser Puppe reise ich durch die Welt und verdiene mir auf solche Weise mein Stück Brot und mein Glas Wein“ (Collodi 15). Ipsen sieht in diesem Plan eine Kommentar Collodis auf die soziale Realität Italiens, denn „the very first piece of Liberalera children’s legislation was an 1873 law forbidding the employment of children as wandering entertainers, just what Gepetto, a decade later, hoped to do with his dancing and somersaultig puppet/boy. Had he succeeded he would have violated that law“ (1-2). Als lebendige Puppe ohne Fäden entkommt Pinocchio aber dieser Stellung als Geld verdienender Entertainer und auch Gepettos väterliche Liebe gegenüber seinem „Purzel“ (Collodi 18) bewahrt ihn vor einem profitorientierten Dasein.

Die Allgegenwärtigkeit des kapitalistischen Denkens bleibt in Collodis Werk jedoch deutlich spürbar. Feuerfresser verstößt mit seinem Puppenzirkus gegen das italienische Kinderschutzgesetz von 1873, denn auch seine Holzpuppen sind in gewisser Weise noch Kinder. Sie alle rufen beim Anblick Pinocchios: „Der Pinocchio! Unser Bruder Pinocchio!“ (Collodi 36), was auf ein gleiches Alter der Puppen hindeutet. Auch Feuerfressers Geschenk an Pinocchio, die „fünf Goldstücke“ (43) und die daran geheftete Gier von Katze und Fuchs lassen die Fixierung auf materielle Werte erkennen. Der Höhepunkt der kapitalistischen Ausbeutung Pinocchios zeigt sich jedoch bei seiner unwürdigen Anstellung als Zirkusesel. In gewisser Weise spiegelt sich hier das anfängliche Vorhaben Gepettos, nur dass es nun zu einer tatsächlichen Ausbeutung kommt. Pinocchio hat einerseits bei dem Verkauf an den Zirkusdirektor dem Kutscher „ein schönes Stück Geld“ gebracht und nun verdient er mit der Arbeit im Zirkus Geld für den Zirkusdirektor Brimbrambrini.

Zwar wird Pinocchio aus dieser Situation wieder durch das Mitleid der Fee gerettet und zurück in einen Holzbuben verwandelt (151), aber die weitaus wichtigere Gegenbewegung gegen Profitorientierung und übertrieben Leistungsdruck offenbart sich in der Erziehung Pinocchios zum sozial verantwortlichen Handeln. Diese Lehre zeigt sich in dem Moment, als Pinocchio die Fee auf der Insel der fleißigen Bienen wieder trifft. Sie gibt ihm Wasser zur trinken und als Bedingung für eine Mahlzeit bittet sie Pinocchio nicht um Geld, sondern sie schlägt vor: „Hilfst du mir einen der Wasserkrüge nach Hause zu tragen, dann gebe ich dir einen schönen Teller Blumenkohl mit Essig und Öl“ (Collodi 97). Als Schlüssel zur Menschwerdung gibt sie Pinocchio daraufhin auch noch den Ratschlag; „Ein guter Junge lernt und arbeitet mit Lust und Liebe“ (100). Sie verdammt somit Arbeit nur um des Profits willen. Vor seiner finalen Menschwerdung scheint Pinocchio dieses Prinzip auch internalisiert zu haben, denn er flechtet Weidenkörbe aus Liebe zu Gepetto und nicht um

damit in erster Linie Geld für sich zu verdienen (173). Willard Gaylin führt diese nicht Profit orientierte Arbeit in seiner Monografie *Adam and Eve and Pinocchio: On Being and Becoming Human* als einen entscheidende menschliche Qualität an. Er bezieht sich darauf, dass diese Form der Arbeit paradiesische Züge trägt, denn „[b]efore the Fall, while still in a state of innocence and perhaps perfection, Adam was a workingman. It was his nature to do work“ (157). Im Hinblick auf Hannah Arendts Trennung zwischen *homo faber* (man the worker) and *animal laborans* (man as laborer) stellt Gaylin für die moderne Welt fest, “the laboring animal has won. [...] We have changed our normal work into labor“ (166). Mit ‚labor‘ ist genau diese profitorientierte Form der Arbeit gemeint, der sich Pinocchio als Esel aussetzen musste. Erst durch eine vollkommene Verinnerlichung der Bedeutung von Arbeit um ihrer selbst willen kann Pinocchio dem kapitalistischen Leistungsprinzip der modernen Gesellschaft entfliehen und in seiner Menschwerdung wie Adam wieder in einen paradiesischen Zustand zurückkehren.

Dieser Wiedereintritt in ein Paradies der Arbeit bleibt Karl Roßmann verwehrt: „Wo immer er mit der amerikanischen Welt konfrontiert wird, stößt er auf Macht und Zwang“ (Alt 358). Im Haus des Onkels wird Karl mit einem mächtigen Leistungsapparat konfrontiert. Sein Haus „dessen fünf untere Stockwerke, an welche sich in der Tiefe noch drei unterirdische anschlossen, von dem Geschäftsbetrieb des Onkels eingenommen wurden“ (Kafka 39), die unzähligen Mitarbeiter, wie auch die im Lande gegenwärtigen Firmenwägen präsentieren „eine Symbolik der ökonomischen Faktizität, die nicht hinterfragbar scheint. Das Wirtschaftssystem mit seinem komplizierten Gefüge von Einzel-, Groß- und Zwischenhandel hat selbst jenen Fetischcharakter angenommen, den Marx nur dem Warenbegriff der kapitalistischen Tauschökonomie bescheinigen möchte“ (Alt 350). Karl scheint Teil dieses Tauschhandels zu sein. Der Onkel sorgt fast schon etwas überambitioniert für ein Klavier

(Kafka 43), Englischunterricht (44), Reitstunden (45) und Karl ist dazu angehalten sich nach den Prinzipien des Onkels zu richten, wie er in seinem Verstoßungsbrief auch verlauten lässt:

Wie Du während unseres leider viel zu kurzen Zusammenlebens schon erkannt haben wirst, bin ich durchaus ein Mann von Principien. Das ist nicht nur für meine Umgebung sondern auch für mich sehr unangenehm und traurig, aber ich verdanke meinen Principien alles was ich bin und niemand darf verlangen daß [sic] ich mich vom Erdboden weglegne, niemand, auch Du nicht, mein geliebter Neffe. (86)

Mit diesem Druck zur ständigen Leistung im Englischunterricht oder bei den Reitstunden, wird Karl zum verstoßenen Opfer einer Überbetonung von Prinzipien, wie sie dem amerikanischen Typus des Selfmademan durchaus zuzuschreiben sind und wie sie auch Kafka mit der genauen Kenntnis des Lebens von Benjamin Franklin (Alt 361) kennen musste.

Der Leistungsdruck gegenüber Karl erreicht im Hotel Occidental die größte Ausprägung. Dort muss er im Gegensatz zu seiner Zeit beim Onkel wirklich arbeiten um Geld zu verdienen. Mit seinem „entschiedenen Ehrgeiz zum sozialen Aufstieg“ (Alt 359) glaubt Karl, dass er dem täglich zwölfstündigen „Dienst vollständig gewachsen zu sein“ und dass er bald in der Arbeitshierarchie der Liftjungen aufsteigen wird, denn „hier war auch nicht so viel zu lernen wie anderswo und es war nur für den Anfang gut“ (Kafka 130). In seiner Hoffnung auf den sozialen Aufstieg übersieht Karl die erschreckende Unerbittlichkeit der von einer absurden Hierarchie durchzogenen Arbeitsmaschinerie des Hotels. Eine „zwölfstündige Arbeitszeit, wechselnd bei Tag und Nacht“ (130) mit „fast keine[r] Unterbrechung“ (131) eine willkürliche Führungsriege aus „Oberkellner“, „Oberköchin“ (133) und „Oberportier“ (158) und einer Mannschaft von „unaufhörlich vielen Kellnern“ (106) sind kennzeichnend für den Leistungsapparat ‚Hotel Occidental‘, in dem Karl letztendlich nach seiner Verstoßung mit dem Lift als Symbol des soziale Auf- und Abstiegs ganz unten ankommt. Ohne es zu merken

wird Karl in Chaplin-Manier durch die Zahnräder des Hotelbetriebes gedreht. Laut Adorno nimmt Kafka hier „die Schmutzspuren unter die Lupe, welche von den Fingern der Macht in der Prachtausgabe des Lebensbuchs zurückbleiben“ (Adorno 268) und ebenfalls die Reinheit des kindlichen Paradieses hinter sich gelassen haben.

Karls finale Station, das „Theater von Oklahama“ (Kafka 271), hat trotz seiner Hoffnung auf einen Neuanfang („Alles was er bisher getan hatte, war vergessen, niemand wollte ihm daraus einen Vorwurf machen“ (271)), ebenso die Aura eines Leistungsapparats. Karl wird hier zu dem kindlichen Entertainer, dem Pinocchio im Puppentheater und im Eselszirkus doch noch entkommen ist. Walter Benjamin deutet an, dass die Tatsache, dass sich das Naturtheater auf der Rennbahn von Clayton befindet, Karls „Ziel seiner Wünsche“ (17) sein muss, da Roßmann ja auch die Qualität des Pferdes in seinem Namen und seinen „oft viel zu hohe[n], zeitraubende[n] und nutzlose[n] Sprünge[n]“ (Kafka 198) trägt. Mit der Ankunft auf der Rennbahn von Clayton wird er aber auch zum verdinglichten Rennpferd, welches einerseits Geld einbringen soll und andererseits wie eine Marionette durch straffe Zügel geführt wird. Dass das Theater von Oklahama auch eine Form einer kapitalistischen Maschinerie darstellt, zeigt sich in dem Ausmaß, mit dem das Theater Werbung für sich macht: Es gibt „ein langes niedriges Podium [...], auf dem hundert Frauen als Engel gekleidet in weißen Tüchern mit großen Flügeln am Rücken auf langen goldglänzenden Trompeten bliesen“ (272) und Männer, „die als Teufel angezogen sind“ (275) und einen „Werbetrupp“, der „immerfort reist“ (276). Auch wenn Karl hofft, dass mit dem Naturtheater vielleicht eine positive Wendung einsetzen könnte, sind doch die Charakteristika des Theaters vorerst eher düster: Ein auf Werbung und Show spezialisiertes Großunternehmen. In diesem Sinn bleibt Karl weiterhin Laufbursche (oder Rennpferd?) für einen durchstrukturierten Leistungsapparat.

Zusätzlich zu der Konfrontation mit einer gnadenlosen Leistungsgesellschaft, werden sowohl Pinocchio als auch Karl Roßmann der Willkür übergeordneter Gesetzesinstanzen ausgesetzt. Diese Willkür steht gerade der noch klaren Trennung von Gut und Böse im kindlichen Denken entgegen und erscheint mir daher als ein eindeutiger Angriff auf eine kindgemäße Existenz.

Pinocchio, der ohnehin schon damit zu kämpfen hat, was ein guter Junge tun oder lassen sollte („Bin ich denn kein guter Junge“? (Collodi 100)), wird noch zusätzlich zu seiner eigenen Unsicherheit in dieser Beziehung einem absolut fehlgeleiteten behördlichen Rechtssystem ausgesetzt. Nach der Beraubung seiner fünf Dukaten durch Katze und Fuchs, wendet er sich zur Bestrafung der Diebe an das örtliche Gericht der Stadt Gimpelfang. Der eigentlich „durch sein hohes Alter, seinen weißen Bart und vor allem seine goldne Brille ohne Gläser“ seriös wirkende Affenrichter entscheidet sich trotz der Unschuld Pinocchios ihn ins Gefängnis zu werfen (76). Zusätzlich zur Bestrafung des Opfers, werden auch noch „alle Bösewichte freigelassen“ (77) und Pinocchio muss trotz seiner Unschuld im Gefängnis bleiben - mit der Begründung: „Ihr seid kein Bösewicht“ (77).

Diese willkürliche Umkehrung von Gut und Böse währt jedoch nicht lange und stellt daher keine fundamentale Erschütterung von Pinocchios moralischer Einschätzung von Recht und Unrecht dar. Das Affengericht ist trotz der anfangs demonstrierten Ehrwürdigkeit leicht zu durchschauen und zu besiegen. Pinocchio erkennt, dass er einfach nur das Spiel dieser Behörde mitspielen muss und gibt sich als Bösewicht aus (78). Diese kleine Flunkerei führt zur sofortigen Freilassung, denn der Kerkermeister räumt ein: „Dann liegt der Fall natürlich anders“ (78). Gerade weil diese Rechtsinstanz durch ihre „sympathisch menschliche Schwäche zur Entdeckung und Ausnützung“ (Adler 48) nicht wirklich ernst zu nehmen ist, ist auch Pinocchios moralischer Entwicklung nicht wirklich gefährdet.

Im Gegensatz dazu bleibt in *Der Verschollene* die Verurteilung des eigentlich Schuldigen seitens undurchdringbarer Gesetzesinstanzen programmatisch. Abgesehen von dem elterlichen Urteil über die Verführungsszene Karls und der daraus resultierenden Verstoßung ist vor allem die Verurteilung Karls durch seinen Onkel ein bedeutendes Beispiel für korrupte Rechtsmechanismen einer modernen Welt. Der Onkel waltet als „Mann von Principien“ (Kafka 85) wie ein Richter über Karls angebliches Fehlverhalten. Sein brieflich ausgestelltes Urteil lautet folgendermaßen: „[I]ch bitte Dich dringend, mich weder selbst aufzusuchen, noch brieflich oder durch Zwischenträger Verkehr mit mir zu suchen. Du hast dich gegen meinen Willen dafür entschieden, heute Abend von mir fortzugehen, dann bleibe aber auch bei diesem Entschluß [sic] Dein Leben lang, nur dann war es ein männlicher Entschluß [sic]“ (86). Das Vergehen, sich gegen des Onkels Willen zum Landhaus Pollunders begeben zu haben, ist in der dargestellten Form aber nicht richtig. Karl hat nicht gegen den Wunsch des Onkels gehandelt, denn dieser stimmt nach anfänglicher Skepsis dem Ausflug Karls mit den Worten „Also lauf schon in Dein Zimmer“ zu, damit Karl seine Sachen holen kann und die letzte Bedingung ist nur noch: „Zur Englischstunde bist du doch wohl morgen früh wieder hier?“ (51). Hierbei lässt sich eine Analogie zu der von Benjamin vorgestellten Verwerflichkeit väterlicher Rechtssprechung in *Das Urteil* ziehen: „Der Vater ist der Strafende. Ihn zieht die Schuld wie die Gerichtsbeamten an. Viel deutet darauf hin, dass [sic] die Beamtenwelt und die Welt der Väter für Kafka die gleiche ist. Die Ähnlichkeit ist nicht zu ihrer Ehre. Stumpfheit, Verkommenheit, Schmutz macht sie aus“ (11). Der Onkel als Ersatzvater Karls zieht als Strafender ebenso die Schuld des Neffen an und verurteilt ihn trotz seiner eigentlichen Aufrichtigkeit. Er wird daraufhin zu seiner selbst definierten Behörde, die in der fälschlichen Bestrafung durchaus verkommen und schmutzig ist.

Auch die Verstoßung durch das Hotel Occidental ist der Logik einer verdorbenen Rechtssprechung zuzuordnen, da Karl an Robinson Erscheinen im Hotel unschuldig ist und seinen Posten als Liftjungen auch nicht freiwillig verlassen hat, denn er ist sich einer Bestrafung durchaus bewusst. Er erklärt Robinson: „Wenn man sie hier findet, werden sie bestraft und ich verliere meinen Posten“ (Kafka 150). Nur Robinsons simulierter schlechter gesundheitlicher Zustand („ich werde hier sterben“ (150)) zwingt Karl zur Hilfeleistung, welche das Verlassen des Postens beinhaltet: „Ich führe Sie nämlich in mein Bett, in dem Sie solange bleiben können, bis Ihnen gut ist“ (150). Um die kurze Zeit auszugleichen, in der er seinen Posten nicht besetzen kann, sorgt Karl sogar für einen Ersatz. Er „lief zu dem Liftjungen, den er in der Nacht vertreten hatte, bat ihn für ein kleines Weilchen um die gleiche Gefälligkeit“ (150).

Trotz des ungewollten Erscheinens Robinsons, der erbrachten Hilfeleistung gegenüber einem (scheinbar) Verletzten und der arrangierten Vertretung wird Karl dennoch vom Oberkellner verurteilt: „Du hast Deinen Posten ohne Erlaubnis verlassen. Weißt du was das bedeutet? Entlassung“ (156). Obwohl Karl wirklich keine von der Dienstordnung geforderte offizielle Erlaubnis hatte, waltet der Oberkellner dennoch mit Willkür, denn schließlich hatte auch schon ein anderer Liftjunge seinen Posten verlassen und ließ sich von Karl vertreten. Bei Karls Erwähnung „Ich habe ihn doch auch zwei Stunden während des größten Verkehrs vertreten“ (152) lässt den Oberkellner kalt. Zusätzlich zu dieser ungleichen Behandlung des gleichen Vergehens sind es letztendlich die emotionalen Antipathien des Oberportiers (welcher fälschlicher Weise behauptet, „Du bist der einzige Junge, welcher mich grundsätzlich nicht grüßt“ (158)), die die Entlassung besiegeln. Die Kombination von ungleicher Rechtssprechung in gleichen Fällen, wie auch die emotionale Involviertheit als

letztes Urteil, lassen die Führungsriege des Hotel Occidental zu einem korrupten Machtapparat werden:

[D]ie Verhörsituation ist prinzipiell asymmetrisch. Der Ankläger hat die Definitionsgewalt, die Schuld wird gesetzt und unterstellt, geht jeder Erklärung und Rechtfertigung voraus, und die Strafe ist jeder Diskussion entzogen. Die Autorität stellt die Frage und legt alle Äußerungen Karls im Sinne von Schuldzuweisungen aus. Was immer er zu seiner Verteidigung vorbringt, wird durch das Auslegungsprivileg der Macht als zusätzliche Anklage gegen ihn gewendet rechtfertigt die vorausliegende Verurteilung. (Klaus-Detlef Müller 52)

In Analogie zu der Verurteilung Karls durch den Onkel als Ziehvater, der „die Schuld wie die Gerichtsbeamten an[zieht]“ (Benjamin11), definieren die angeführten Rechtsinstanzen die Charakteristika von Schuld und Unschuld selbst. Im Gegensatz zu Pinocchio kann Karl dieser Einkerkering des Wohltäters nicht mit einer einfachen Flunkerei entkommen und eine moralisch richtige Definition von Gut und Böse beginnt zu verwischen.

Kapitel 3

Unterschiedliche Gestaltung des Wachstumsprozesses der kindlichen Helden

Die Gespaltenheit beider Protagonisten, die sowohl fremd geleitetes Ding/Tier (Puppe/Ross) und aktiver Mensch (ohne Fäden/Karl als lebendiger Junge) sind, teilen folgendes Charakteristikum: Sie sind „already dead, although still alive“ (Stewart-Steinberg 47). Obwohl sie auf diese Weise zu Symbolen einer modernen, schon halb verdinglichten Identität werden, gibt es in ihrer Entwicklung einen entscheidenden Unterschied. Collodi rettet seinen Helden aus der zunehmenden Verdinglichung und lässt ihn Mensch werden, wohingegen bei Kafka eine Degradierung des Protagonisten zu erhöhter Fremdbestimmung und einer schwindenden Identität auszumachen ist.

Pinocchios offensichtlichste Entwicklung zum „richtige[n] Junge[n]“ (Collodi 175) erfolgt auf äußerlicher Ebene. Adler erkennt in dieser Entwicklung einen Übergang von Natur hin zu Kultur, da Pinocchio „ja ursprünglich ein Holzklotz, also ein Stück *Natur*“, dann als Puppe zum „Kulturprodukt“ (Adler 38) wird und schließlich als echter Junge gänzlich in die menschliche Kultur übergeht. In seinem Stadium als „Kulturprodukt“ ist Pinocchio genau in dieser Gespaltenheit gefangen, die ihn einerseits zum passiven Produkt, aber auch schon zum aktiven Teil einer gesellschaftlichen Kultur macht. Er ist Produkt, da er ja als Puppe von Meister Gepetto geschnitzt, also produziert wurde. Er möchte aber gleichzeitig selbst seine Umwelt gestalten und kultivieren, was sich zum Beispiel darin ausdrückt, dass er seine Birnen nur geschält essen möchte („Ach bitte schält sie mir“ (Collodi 28)). In der letzten Szene streift Pinocchio sein Charakteristikum als gegenständliches Produkt ab und er ist „kein Holzbub mehr, er war ein richtiger Junge geworden“ (174). Die Gefahr eines Daseins als rein getriebenes Objekt ist abgewendet. Dieser Triumph ist auch darin zu sehen, dass neben dem Menschenkind noch die alte Holzpuppe liegt, aber in ihrer Haltung besiegt erscheint: „Der

Kopf hing schief nach der Seite, die Arme baumelten herab, die gekreuzten Beine hatte in der Mitte einen Knick, dass es wie ein Wunder erschien, wie sie sich je hatten aufrichten könne.“ (Collodi 175).

In Pinocchios Wachstumsprozess ist es aber vor allem die innerliche Reifung zum sozial verantwortlichen Handeln, welche den heranwachsenden Protagonisten vor Tendenzen der Moderne bewahrt. Anstatt in seinem Egoismus zu verharren und nur seinen Wünschen nachzugehen, versteht Pinocchio, was es heißt, sozial verträglich zu handeln. Auf der Insel der fleißigen Bienen lernt Pinocchio sich zwar schon langsam für andere einzusetzen, indem er der Fee beim Tragen der Wasserkrüge hilft (98). Jedoch ist das soziale Handeln nicht ganz uneigennützig, da Pinocchio erst mit der Verführung zu einer warmen Mahlzeit als Lohn der Arbeit einwilligt: „Nun gut, Ich trage Euch den Krug nach Hause“ (98). Erst als Gepetto und auch die Fee krank werden, setzt sich Pinocchio selbstlos für sie ein. Beim Gärtner Krautkopf „verdiente [er] sich den Becher Milch und gab ihn seinem Vater“ (171). Der Fee gibt er sein Geld und „statt acht Weidenkörben flocht er sechzehn“ (173). In diesen Taten zeigen sich genau die vier sozialen Qualitäten, die Gaylin als essentielle Charakteristika des menschlichen Daseins in *Pinocchio* auflistet: „dependency“ (127), „work“ (155), „conscience“ (176) und „love“ (208). Die wichtigste Gemeinsamkeit dieser Kategorien ist aber, dass es eines längeren Lernprozesses bedarf um sie tatsächlich wertschätzen zu können: Erst mit der Erfahrung eines positiven Abhängigkeitsverhältnisses, zum Beispiel zu den Eltern, der ausfüllenden Kraft von Arbeit, der wegweisenden Funktion des Gewissens und der Gegenseitigkeit von Liebe kann das Individuum diese Qualitäten auf angemessene Art und Weise realisieren. Daher ist auch die Geschichte Pinocchios „an ideal parable to illuminate the process of ‚becoming‘ as distinguished from ‚being‘ human” (Gaylin 130).

Gerade in dieser Prozesshaftigkeit von Pinocchios innerer Menschwerdung zeigt die in der Entwicklung des Helden angelegte Rettung vor Auswüchsen der Moderne. Laut Giorgio Agamben ist nämlich in einer modernen Welt tatsächliche Erfahrung nicht mehr möglich, da von außen herangetragenenes Wissen die selbst gemachten Erfahrungen ersetzt hat (18). Pinocchio zeigt aber in seiner allmählichen Reifung zum sozial verantwortlichen Handeln die Fähigkeit unmittelbare Erfahrungen zu machen: Der Holzbub weiß zum Beispiel erst nach der gemachten Erfahrung, dass Golddukaten nicht wie von Katze und Fuchs versprochen auf einem Baum wachsen können (75-76) oder, dass er sein Geld durch ehrliche Arbeit, wie etwa das Körbeflechten verdienen muss (173). Die Fähigkeit sein sozial verträgliches Verhalten von gemachten Erfahrungen abzuleiten und nicht bloß Ratschläge von seiner Umwelt blind zu übernehmen, lässt Pinocchio der von Agamben betonten „destruction of experience“ (42) entrinnen und Collodi gibt seinem Helden somit eine Möglichkeit zum kindgerechten Aufwachsen zurück.

Karl Roßmann kann der Fremdsteuerung jedoch nicht entrinnen und verliert im Gegensatz zu Pinocchio seine verdinglichten Charakterzüge nicht, sondern sie scheinen sich sogar noch zu erhöhen. Er wird im Laufe seines Streifzuges durch Amerika immer mehr zur Marionette seines Umfeldes. Die offensichtlichste Degradierung zur Marionette zeigt sich im Theater von Oklahama, denn „[e]ine der bedeutsamsten Funktionen dieses Naturtheaters ist die Auflösung in das Gestische“ (Benjamin 18). Das Gestische ist auch das Hauptcharakteristikum der Marionette und im Hinblick darauf, dass das Theater ja auf dem „Rennplatz in Clayton“ (Kafka 277) liegt und Karl als *Roßmann* somit offenbar das Zaumzeug angelegt wird, zeigt sich deutlich, dass er für dieses Theater nun die entsprechende Rolle spielen muss. Diese Rolle geht jedoch mit dem Verlust seiner Identität einher, denn die Tatsache

[d]ass Karl sich bei der Anmeldung des falschen Namen <Negro> bedienen kann, ist symptomatisch für die Entpersonalisierung des gesamten Verfahrens; wenn <Negro> hier als Synonym für die letzte Stufe der gesellschaftlichen Rangordnung steht, so erinnert das fraglos an jene Formen der Rassendiskriminierung, wie sie Kafka bei Holitscher beschrieben fand. Die Aufhebung des Individuums in der Tilgung des unverwechselbaren Namens [...] markiert den vorläufig letzten Punkt auf der abfallenden Lebensbahn des Helden. (Alt 371)

Auch wenn die Bezeichnung „Negro“ immer noch auf eine menschliche Existenz hindeutet, kann man hier dennoch Grundzüge der Marionette erkennen, wenn man an die in den USA ab dem Bürgerkrieg durchgeführten Minstrel Shows denkt, in denen sich vor allem weiße Tänzer ein schwarzen Gesicht malten und entpersonalisierte Stereotypen eines Afroamerikaners darstellten, die als Sklaven oder Dandies wie Marionetten über die Bühne tanzten. Rudolf Drux weist darauf hin, dass gerade in der Literatur das Motiv der Marionette „außer als Ausdrucksmittel sozialer Verhältnisse als Symbole des Schicksals, Zeichen der Selbstentfremdung, Instrumente der Kunst und Gestalten der Sprache gesichtet werden“ (12). Dadurch, dass Karl eben diesen Prozess der Selbstentfremdung durchmacht und als technischer Assistent ‚Negro‘ zum Instrument des Theaters von Oklahoma (als Ort der Kunst und der Künstlichkeit) wird, kann Karls Entwicklung im gestischen Naturtheater als seine Herabstufung zur Marionette gedeutet werden. Hier offenbart sich ein starker Kontrast zu Pinocchios finaler Rettung vor der modernen Verdinglichung.

Zusätzlich zu der marionettenhaften Verdinglichung des Helden ist Karl Roßmann nicht in der Lage einem weiteren Trend der Moderne zu entkommen. In ihm manifestieren sich nämlich genau die von Agamben angeführte „non-translatibility into experience“ (14) der modernen Existenz und die damit verbundene Stagnation eines natürlich zu erwartenden

Reifungsprozess des Kindes. Alt geht sogar soweit und betitelt *Der Verschollene*, als eine „Kontrafraktur des klassischen Bildungsromans“, denn „sein [Kafkas] Protagonist erschließt sich weder die Welt noch das eigene Ich. Er sammelt Erfahrungen, vermag sie aber nicht reflexiv zu verarbeiten“ (357) und bleibt daher in seiner kindlichen Naivität verhaftet. Die Unfähigkeit Erfahrungen zu nutzen um den persönlichen Reifungsprozess voranzutreiben, zeigt sich in Karls ungebrochenen Glauben es trotz allen Ausbeutungen dennoch in Amerika zu schaffen und damit seine „Geburt“ (Kafka 40) in der neuen Welt einzuleiten. Karl ist zum Beispiel fest davon überzeugt, dass er es mit seinem eher dilettantischen Klavierspiel zu etwas bringen könne, denn er „erhoffte in der ersten Zeit viel von seinem Klavierspiel und schämte sich nicht wenigstens vor dem Einschlafen an die Möglichkeit einer unmittelbaren Beeinflussung der amerikanischen Verhältnisse durch dieses Klavierspiel zu denken“ (43) und trotz großer Hoffnungen scheitert auch der soziale Aufstieg durch die Anstellung im Hotel Occidental. Selbst nach dem Dialog mit dem Studenten, welcher in seiner Funktion als „reason or commonsense“ nur bestätigt, „that Karl has lost all chance of obtaining any place in society and therefore any chance of regaining his lost paradise“ (Bridgwater 89), glaubt Karl weiterhin an eine Möglichkeit zum ehrvollen Aufstieg:

Die Hoffnung aber, einen Posten zu finden, in dem er etwas leisten und für seine Leistungen anerkannt werden könnte, war gewiß [sic] größer, wenn er vorläufig die Dienerstelle bei Delamarche annahm und aus dieser Sicherheit heraus die günstige Gelegenheit abwartete. Es schienen sich ja in dieser Straße viele Büros mittleren und unteren Ranges zu befinden, die vielleicht im Falle des Bedarfs bei der Auswahl des Personals nicht gar zu wählerisch waren. Er wollte ja gern, wenn es sein musste, Geschäftsdienstler werden, aber schließlich war es ja gar nicht ausgeschlossen, daß [sic] er auch für reine Büroarbeit aufgenommen werden konnte. (Kafka 245)

Im Hinblick darauf, dass Karl bisher mit keiner seiner Hoffnungen und Pläne auch nur annähernd Erfolg hatte, scheint sein Warten auf eine „günstige Gelegenheit“ durchaus naiv. Auch der Glaube an eine „reine Büroarbeit“ wirkt unangebracht, wenn man das Wort *rein* als Gegenteil von *schmutzig* liest, da ja alle bisherigen Arbeiten Karls entweder in einer schmutzigen Verstoßung endeten oder wie Bruneldas Heim tatsächlich von „Unordnung“ und „Schmutz“ (252) geprägt sind. Statt aus gemachten Erfahrungen notwendige Wachstumsprozesse abzuleiten, stagniert Karl im Gegensatz zu Pinocchio in seinem Wachstumsprozess und wird auf diese Weise zum Sinnbild für das von Agamben angeführte moderne Subjekt der Erfahrungsarmut. Statt wie Collodi seinen Protagonisten durch Erfahrungen reifen zu lassen und ihn somit wieder in eine harmonischer Welt das natürlichen Kindlichkeit zurückzuführen, bleibt Karl in seiner Naivität isoliert.

Kapitel 4

Schuld und Unschuld im Kontext des verlorenen kindlichen Paradieses

Wenn nun beide Helden einer Bedrohung ihres kindlichen Paradieses ausgesetzt sind, stellt sich mir nun unweigerlich die Frage nach ihrer Schuld, die einen Verlust des Paradieses rechtfertigen würde. Es wäre hierbei wohl falsch eine allzu biblische Auslegung des Paradieses anzuführen, sondern der Begriff des Paradieses sollte eher im abstrakteren Kontext des noch unversehrten Schutzraumes der kindlichen Existenz gesehen werden. Da sich sowohl Pinocchio als auch Karl Roßmann diesem Sturz von ihrem paradiesischen Dasein aussetzen müssen, ist es interessant zu beobachten, dass Pinocchio mit seinem Egoismus eigentlich eine größere Schuld auf sich lädt als Karl. Dadurch, dass Collodi seinem Helden dennoch eine Rückführung in sein kindliches Paradies ermöglicht, zeigt der Autor meines Ermessens nach einen Versuch der Rettung einer kindgemäßen Welt. Dieser Versuch bleibt bei Kafka in der Verstoßung aus dem Paradies trotz der Unschuld des Helden aus.

In seinem Egoismus beginnt Pinocchio gegen gegebene Verbote zu verstoßen und beißt in diesem Akt quasi in die versagte Frucht, indem er seinem „narcisstic self“ (Gaylin 129) nachgibt und eine Reihe an Vergehen auf sich lädt

Pinocchio falls from grace with the monotonous regularity of most humans, doll though he is. Again and again he is put on the right road, again and again he behaves foolishly, tells lies to save himself, resents advice, dashes here and there in pursuit of pleasure, steals, is taken in by the simplest ruses, is filled with remorse and repentance, and immediately goes wrong again. (Blount 56)

Wenn nun ein Kind etwas nimmt, was nicht ihm gehört, oder einfach nur nach dem eigenen Wohlergehen handelt, dann kann man ihm keinen zu großen Vorwurf machen, denn es ist wohl erstens in seiner Natur angelegt und zweitens müssen ihm zuerst die Regeln beigebracht

werden, die diese Verhaltensweisen untersagen. Pinocchio hingegen kann nicht aufgrund seiner Kindlichkeit entschuldigt werden, denn er verstößt wissentlich gegen zuvor aufgestellte Regeln. Die Grille Herztreu warnt Pinocchio zum Beispiel davor, dass Pinocchio Gepettos Regel einhalten nicht einfach weglaufen soll: „Pinocchio, hör auf die Grille Herztreu: Du hast dem guten Vater Gepetto nicht gehorcht und dich einfach davon gemacht. Wehe dir, dass du ihn so betrübst! Du wirst es nicht gut haben in der Welt“ (Collodi 21). Trotz dieser Warnung verlässt Pinocchio Gepetto erneut, da er seinem persönlichen Vergnügen bei dem Gang in Feuerfressers Puppentheater nicht widerstehen kann (36). Die gute Fee stellt auf der Insel der fleißigen Bienen auch ein Gebot auf. Sie sagt: „Du wirst mir gehorchen und immer tun, was ich dir sage [...] von morgen an gehst du in die Schule“ (101). Trotz dieser Regel schwänzt Pinocchio die Schule um mit seinen Klassenkameraden einen Wal vom Strand aus zu beobachten. Obwohl Pinocchio anfangs zögert mitzukommen, da er an die Fee denkt („Und meine Mutter?“ (104)), gibt er dennoch selbst die Einwilligung sich von der Schule zu entfernen. Er ruft „Also los!“ (104) und bricht wieder ein Verbot. In fast jedem Kapitel des Buches kann ein derartig bewusster Verstoß gegen eine aufgestellte Regel von Seiten Pinocchios beobachtet werden. Diese mangelnde Ehrfurcht vor Verboten und die leichte Verführbarkeit zum egoistischen Handeln bewirken Pinocchios Verlust der Unschuld und die damit einhergehende Vertreibung aus seinem Paradies.

Dennoch vergibt Collodi seinem Helden diese Schuld und lässt ihn zu Schluss wieder in sein kindliches Paradies als echter Junge zurückkehren. Hier lässt sich eine Parallele zu Heinrich von Kleists kleiner Schrift „Über das Marionettentheater“ feststellen. Die rein gegenständliche Marionette wird als tadellose Tänzer der sich „niemals zierte“ (Kleist 317) beschrieben. Der menschliche Tänzer hingegen, funktioniert nicht wie eine Maschine: „die Seele sitzt in ihm“ (317) und lässt ihn nicht mehr mit der Grazie der Puppe tanzen. Mit dem

Bewusstsein über das eigene Selbst verschwindet die Grazie der Marionette. Mit Pinocchios Geburt zur Marionette ohne Fäden, verliert er auch einen Teil seiner Grazie. Er lädt Schuld auf sich, seine Wege sind verschlungen, abgehackt, ohne die geschmeidige Lenkung, die er hätte, wenn er eine gewöhnliche Holzpuppe wäre, die nur von den Fäden der Puppenspieler geleitet wird. Kleist vergleicht diesen Verlust der Grazie mit dem Fall vom Paradies: „Solche Missgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist“ (Kleist 317). Pinocchio hat sich auf diese Reise gemacht und tritt in seiner Menschwerdung wieder „von hinten“ in das Paradies seiner kindlichen Unschuld ein. Erst nach einem Abrutschen in die Schuld, einem Dasein ohne diese makellose Grazie, scheint eine Restitution des Paradieses möglich. Kleist bestätigt diese Notwendigkeit der Abtrünnigkeit zur finalen Aufnahme ins Paradies mit folgenden Worten:

[S]o findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß [sic] sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein [sic] hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten [sic] wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. (321)

Pinocchios Schuldigkeit ist somit ein notwendiges Kriterium für die Rückführung in den „Stand der Unschuld“. In seinem verinnerlichten Bewusstsein von sozialer Verantwortlichkeit gewinnt er eine selbstverständliche Grazie wieder, die seiner Existenz wieder eine Harmonie zurückgeben, die er auf seinen Irrwegen verloren hatte. In dieser Hinsicht ist die Schuldigkeit

Pinocchios durchaus mit einer Wiederherstellung der kindlichen Unschuld zu vereinen und Collodi gibt seine Helden trotz aller Vergehen eine Eintrittskarte für den Hintereingang ins Paradies.

Bei Kafka hingegen basiert die Schuldfrage auf einem Paradox. Auf den ersten Blick scheint sich alles logisch zu entwickeln: Genau wie bei Pinocchio beginnt Karl Rossmanns Reise nämlich mit der Vertreibung aus seinem kindlichen Paradies und mit dem konventionellen biblischen Verständnis, ist die Rückkehr dorthin auch nicht mehr möglich: „Having been expelled from Paradise, he will be unable to return there, for the way is now barred by the ‚flaming sword‘ (Gen. III, 24) at the East of the Garden Eden, for which the sword also stands“ (Bridgwater 38). Bridgwater bezieht sich mit der Nennung des Schwertes auf Karls erstes Bild von Amerika und der Freiheitsstatue, die folgendermaßen beschrieben wird: „Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor“ (Kafka 7). Mit der Analogie zu der Stelle im Buch Genesis, zeigt sich hier eindeutig die verwehrte Rückkehr ins Paradies, aber auch die Ähnlichkeit zur Göttin Justitia lässt vermuten, dass Karl mit seiner Vertreibung nun eine gerechte Strafe erfährt.

Hier zeigt sich nun das Paradox, denn im Gegensatz zu Pinocchio ist Karl unschuldig. Kafka selbst betitelt seinen Helden als „der Schuldlose“ (Michael Müller 299) und auch die Verführung durch Johanna Brummer war, wie bereits erwähnt, nicht seine Schuld, da Kafka Johanna Brummer in ihrer Rolle als würgendes, entkleidendes Wesen „die Frau zum dominierenden Mann werden lässt, Karl aber doppelt ‚fehlbesetzt‘ – in die Rollen des unschuldigen Kindes und der vergewaltigten *Virgo intacta* zwingt. [...] Karl wiederum erfährt den sexuellen Akt, ohne wirklich an ihm beteiligt zu sein, denn er begreift nicht, was mit ihm geschieht“ (Alt 365). Aber nicht nur in der Verführungsszene ist Karl unschuldig, sondern auch in allen weiteren Szenen der Vertreibung, denn im Gegensatz zu Pinocchio werden Karl

zuvor nie Regeln vermittelt gegen die er verstoßen könnte. Der Onkel als „ein Mann von Principien“ (Kafka 85) hat Karl jedoch nie das Prinzip aufgezeigt, dass er nicht möchte, dass Karl ihn verlässt. Auch am Erscheinen Robinsons im Hotel Occidental ist Karl nicht schuld, sondern höchstens an der Tatsache, dass er den unerwünschten Gast in den Schlafsaal gebracht hat: „[S]chuld bin ich nur daran, dass ich den Mann [...] in den Schlafsaal gebracht habe“ (169). Diese Tat macht Karl eigentlich nicht zum Schuldigen, da er dem scheinbar verletzten Robinson nur im Sinne der Nächstenliebe zu einem Ruheplatz verholfen hat und diese Tat eine höhere Wertigkeit besitzt, als das kurzzeitige Verlassen des Postens als Liftjunge. Dennoch wird Karl wieder die Schuld zugesprochen und von einem Ort vertrieben, der mit der mütterlichen Oberköchin und der Arbeitsstelle das Potential zur Restitution des verlorenen Paradieses gehabt hätte.

Zusätzlich zu Karls Unschuld im Sinne der Absenz von Regelwidrigkeiten, zeigt auch sein Wesen durchgehend Charakteristika kindlicher Unschuld. Benjamin bezeichnet Karl als „[d]urchsichtig, lauter, charakterlos“ (18), was gerade auf Karls noch vorhandene Unerfahrenheit zurückzuführen ist. Er „gehört zum Geschlecht des naiven Helden, die illusionsbeladen und erfahrungsarm in die Welt aufbrechen, um sich, wie es Hegel lakonisch formuliert hat, die „Hörner“ abzulaufen“ (Alt 356). Statt dem kindliche Protagonisten die von Kleist propagierte Rückkehr auf eine höhere Ebene des Paradieses trotz Schuldigkeit zu gewähren, setzt Kafka auf die paradoxe Kombination von verlorenem Paradies und eigentlicher Schuldlosigkeit des Helden. Mit dieser Struktur ist die bei Collodi noch verwirklichte Rettung des Kindes vor dem Abgrund der Moderne ausgeschlossen.

Wie auch schon Deleuze und Guattari festgestellt haben, ist für Kafka, der einen paradiesischen Rückzug vor der Moderne nicht mehr in Betracht zieht, die Frage der Schuld oder Unschuld daher irrelevant:

Gewiß [sic] kann man sagen, daß [sic] ‚Gesetz‘, ‚Schuld‘, und ‚Innerlichkeit‘ bei Kafka überall vorkommen. Doch es genügt ein genauer Blick auf ein Teilstück der Kafkaschen Schreib-Maschine, z.B. auf die drei wichtigsten Räderwerke „Briefe-Erzählungen-Romane“ und man erkennt daß [sic] sie eigentlich nirgendwo „Themen“ sind und überhaupt nicht funktionieren [...]. In den Romanen schließlich springt ins Auge, wie wenig K. sich schuldig fühlt und weder in der Angst noch auf der Flucht lebt: Er ist im Gegenteil überaus wagemutig und präsentiert einen neuen, sehr merkwürdigen Grundton, einen Sinn für juristische und zugleich technischen Demontage, eine spezifische Art von Gemüt. (Deleuze und Guattari 63-64)

Die in *Der Verschollene* demonstrierte Irrelevanz von Schuld oder Schuldlosigkeit im Hinblick auf die Verstoßung aus dem Paradies, verdeutlicht genau diese „juristische und zugleich technische Demontage“, der Karl in seiner neuen Welt Amerika ausgesetzt ist. In ihr werden die Mechanismen moderner Zeiten offen gelegt, welche in der Manier Charlie Chaplins das Individuum durch ein Getriebe aus Zahnrädern drehen und dabei demontieren. Die Frage nach der Rückkehr in das Paradies stellt sich nicht mehr, auch wenn gerade der kindliche Held in seiner Unschuld dort am Besten aufgehoben wäre. Dort, wo Collodi eine Rettung der Kindlichkeit trotz Schuld anbietet, verweigert Kafkas Roman mit einer paradoxen Verstoßung des Unschuldigen eine Wiederherstellung des Paradieses und zeigt ein modernes Szenario unerbittlicher Demontageprozesse, die sich logischen Erklärungsversuchen eindeutig entziehen.

Kapitel 5

Pinocchio und Der Verschollene im Blickpunkt der literarischen Traditionen der Groteske und der Fabel

Gerade in dieser unangemessenen Verstoßung des Unschuldigen aus dem Paradies offenbart sich eine gestalterische Besonderheit in Kafkas Werke, welche auf subtile Art und Weise die Bedrohung des kindlichen Helden noch zusätzlich forciert. Es handelt sich hierbei um die Groteske, als „dichterische Struktur der Erzählwelt Kafkas“ (Kassel 9). Diese Struktur bezeichnet Wolfgang Kayser in seiner Monographie *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* als „Vereinigung des Unvereinbaren“, welche zum Beispiel auch in der Vertreibung Karl aus seinem kindlichen Paradies und seiner damit unvereinbaren Unschuld zu entdecken ist. Das Hauptcharakteristikum dieses Strukturprinzips ist „der nicht auflösbare, unheimliche, der nicht-sein-dürfende Kontrast. Es hat etwas Diabolisches, solche unvereinbare Gleichzeitigkeit wahrzunehmen und aufzudecken, denn es zerstört die Ordnungen und öffnet einen Abgrund da, wo wir sicherzugehen meinten“ (Kayser 61-62). Diese Aufhebung konventioneller Ordnung wirkt bedrohlich, weil sich bestimmte Abläufe, wie die Verstoßung Karls, nicht mehr logisch nachvollziehen lassen. Genau dieser durch das Gestaltungsprinzip der Groteske hervorgehobene „Abgrund“ (62) lässt die Wiederherstellung der kindlichen heilen Welt in *Der Verschollene* in weite Ferne rücken und bedroht Karls Kindlichkeit auf textlicher Gestaltungsebene. Während bei Kafka die „Vereinigung des Unvereinbaren“ die Weltordnung zerrüttet, gibt es bei Collodi eine strikte Trennung von Bedrohung und rettender Elemente. Diese stabilisierte Weltordnung erhöht ein moralisch geordnetes Aufwachsen des Kindes ohne die schwankende Unsicherheit grotesker Verkehrung.

Zusätzlich zu der von Kayser dargelegten Struktur der Groteske ist jedoch unerlässlich auch die von Mikhail Bakhtin in *Rabelais and His World* ergänzend vorgestellten Formen der Groteske in Betracht zu ziehen. Bakhtin erweitert Kayzers kunst- und literaturgeschichtlich ausgerichtetes Werk um einige entscheidende Ausdrucksweisen der Groteske, wie etwa dem grotesken Körper (303) oder den der Volkskultur entstammenden Bankett Szenen (278), welche vorgegebene Ordnungen und Grenzen aufsprengen und somit als Gefährdung für eine stabile Welt einzuordnen sind. Um eine Miteinbeziehung Bakhtins in die Analyse rechtfertigen zu können, möchte ich darauf hinweisen, dass sich Bakhtin einerseits von Kayser distanziert, da dieser einen zu starken Fokus auf deren moderne Ausprägungen setzt und mit der darin enthaltenen Tendenz des Entfremdungseffekts die positive, zum Lachen anregende Seite der Groteske der Vor-Romantischen Zeit vernachlässigt. Bakhtin schreibt:

Kayser's theory cannot be applied to the thousand-year-long development of the pre-Romantic era: that is, the archaic and antique grotesque (for instance, the satyric drama or the comedy of Attica) and the medieval and Renaissance grotesque, linked to the culture of folk humor [...]. Kayser's definitions first of all strike us by the gloomy, terrifying tone of the grotesque world that alone the author sees. In reality gloom is completely alien to the entire development of this world up to the romantic period (Bakhtin 46-47).

Trotz dieser Kritik ist anzumerken, dass Bakhtin andererseits auch Kayzers Fokus auf die düsteren Entfremdungstendenzen in modernen Ausprägungen der Groteske (wie etwa bei Kafka) für durchaus treffend hält: „Kayser's definition can be applied only to certain manifestations of modernist form of the grotesque“ (48). In dieser Übereinstimmung Kayzers und Bakhtins bezüglich der modernen Groteske, scheint es durchaus gerechtfertigt, Konzepte

beider Theoretiker zur Analyse von Kafkas Roman und des sich auf der Schwelle zur Modernen befindenden Werks *Collodi* in Betracht zu ziehen. Gerade der Effekt der düsteren Verunsicherung ist nämlich entscheidend um die Bedrohung des kindlichen Paradieses auf formaler Darstellungsebene zu untersuchen und zu zeigen, inwiefern *Collodi* mit Elementen der Fabel, aber auch mit einer eindeutig positiven Verkehrung grotesker Formen eine Abwendung von kindlicher Verunsicherung erzielt.

Die offensichtlichste Bedrohung in diesem Kontext Karls ist dessen ständige Konfrontation mit grotesken Körpern, die in sich unvereinbare Charakteristika vereinen: Sie scheinen in sich geschlossen, sind es aber dann doch nicht und dehnen sich immer weiter aus; sie erscheinen gutartig, können aber sofort ins Böse übergehen; sie suggerieren eine feste Identität, können sich aber zu jeder Sekunde in etwas Neues verwandeln; sie sind die körperliche Manifestation einer unverständlichen Kombination sich eigentlich ausschließender Merkmale. Bakhtin definiert den grotesken Körper folgendermaßen: „The grotesque body [...] is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed: it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, it swallows the world and is itself swallowed by the world” (317). Mit dieser Unfertigkeit werden die grotesken Körper für Karl zur Bedrohung, da sie nicht einzuschätzen sind und auch als orientierungsstiftende Grundpfeiler für eine stabile Weltordnung versagen.

Als bedrohliche, groteske Körper fallen vor allem Pollunder und Green, der Heizer und Brunelda ins Auge. Pollunder und Green sind beide aufgrund ihrer monströs wachsenden Körperlichkeit als Gefahr zu werten. Sie sind zuerst einmal überdimensional groß: „Vor der riesigen Gestalt Greens – an Pollunders Größe hatte sich Karl eben schon gewöhnt – die sich vor ihnen, wie sie die Stufen hinaufstiegen, langsam entwickelte, wich Karl allerdings jeden

Hoffnung, diesem Manne den Herrn Pollunder heute abend irgendwie zu entlocken“ (Kafka 56). Zusätzlich zu der Größe, dehnen sich die Männer auch in die Breite aus:

Übrigens hatte man, wenn er [Pollunder] so neben Herrn Green stand, den deutlichen Eindruck, daß [sic] es bei Herrn Pollunder keine gesunde Dicke war, der Rücken war in seiner Masse etwas gekrümmt, der Bauch sah weich und unhaltbar aus, eine wahre Last und das Gesicht erschien weich und geplagt. Dagegen stand hier Herr Green, vielleicht noch etwas dicker als Herr Pollunder, aber es war eine zusammenhängende, einander gegenseitig tragende Dicke. (79)

Mit ihrer Dicke und Größe sprengen Pollunder und Green ihre äußerlichen Grenzen und erfüllen damit ein Kriterium der Groteske, „[which] is looking forth which protrudes from the body, all that seeks to go out beyond the body's confines“ (Bakhtin 316). Mit dieser körperlichen Ausdehnung bekommt man den Eindruck, dass sie Karl erdrücken möchten und somit eine essentielle Bedrohung darstellen. Diese Annahme ist nicht ganz unbegründet, da Karl sich trotz der anfänglichen Freude auf die Fahrt ins Landhaus Pollunders nicht mehr wohl fühlt und „nachhause“ (74) möchte. Diese unfertige Ausdehnung beider Charaktere ist einerseits Kafkas Gegenprogramm zu Dickens, denn

[d]as Landhaus-Kapitel enthält Elemente, die auf die Wickfield- und Spenlow-Gruppierungen im *David Copperfield* zurückgehen; [...] Kafka selbst hat bekanntlich in einer Tagebucheintragung auf den Einfluss von Dickens hingewiesen, doch zugleich betont, er habe den barbarischen Eindruck des unsinnigen Ganzen bei Dickens vermieden. (Nicolai 106-107)

Durch eine Zersplitterung der Charaktere in scheinbar selbständige Elemente der Dicke und Größe (Bauch, Rücken, ebenso Pollunders wulstige Lippe) kämpft Kafka gegen den „Eindruck des unsinnigen Ganzen“ und schafft in diesem Zuge aber eine andere Form der

Barbarie: Die für ein nach Orientierung suchendes Kind notwendige Ganzheit geht verloren und es wird von den instabilen, körperlichen Monstrositäten der grotesken Körper bedroht.

Auch der Heizer vereinigt in sich zwei unpassende Qualitäten, welche Karl die Einschätzung des Mannes erschweren und ihm zu voreilig gefasstem Vertrauen verleiten. Der Heizer verkörpert eine seltsame Mischung aus kraftstrotzender Männlichkeit und weiblicher Verführung. Einerseits erfüllt er in seiner Rolle als Heizer eine eher männliche Aufgabe, was auch mit der äußeren Beschreibung als „riesiger Mann“ (Kafka 8) und seinem Arbeitbereich, dem „Maschinenraum“ (10) zu sehen ist. Karl sieht in ihm sofort eine männliche Vaterfigur, denn Karl hat nämlich beim Verlassen des Schiffes mit dem väterlichen Onkel Zweifel, „ob dieser Mann [der Onkel] ihm jemals den Heizer ersetzen könnte“ (38). Mit diesem falschen ersten Eindruck vom Heizer ist Karl nicht in der Lage dessen schwindende Männlichkeit zu beobachten: Die körperliche Potenz des Mannes scheint sich aufzulösen, denn er wollte „eine auf den Weg kreuzende Ratte niedertreten, stieß sie aber bloß schneller in das Loch hinein, das sie noch rechtzeitig erreicht hatte“ (14). Wie eine versagende Schiffsmaschine ist er „langsam in seinen Bewegungen“ (14) und bei der Gegenüberstellung mit seinem Vorgesetzten erscheint der Körper des ehemals riesigen Heizers, wie ein kaputtes Gummiboot, welches sich nicht mehr aufblasen lässt, denn er hatte „die Knie ein wenig gebogen, den Kopf etwas gehoben und die Luft verkehrte durch den offenen Mund als gebe es innen keine Lunge mehr, die sie verarbeiteten“ (25).

Anstelle des starken Mannes, rutscht der Heizer mit seinen körperlichen Gesten in die Rolle einer weiblichen Verführerin. Bridgwater betont, „the most obvious single interpretation of the Stoker embedded in his cabin in the realm of libido ist the Freudian one“ (38), denn ebenso wie Johanna Brummer stößt der Heizer Karl „ins Bett zurück“ (Kafka 9). Er scheint auch Karls Spiel mit seiner Hand zu genießen: „Karl zog seine Finger hin und her

zwischen den Fingern des Heizers, der mit glänzenden Augen ringsumher schaute, als widerfahre ihm eine Wonne, die ihm aber niemand verübeln möge“ (36). Diese unerwartete Vereinigung von starker Männlichkeit und weiblicher Libido ist auch in dem grotesken Auftritt des Matrosen symbolisch zu deuten, der plötzlich nach der Hände-Spielerei zwischen Karl und dem Heizer den Raum betritt. Dieser Matrose ist „etwas verwildert, und hatte eine Mädchenschürze umgebunden“ (36). Das Bild des ‚verwilderten‘ Matrosen entspringt dem Repertoire roher Männlichkeit und die weibliche Seite wird durch die Schürze hervorgehoben, welche „als bildliches Requisit [...] wie kaum ein zweites in Kafkas Erzählungen zum fetischistischen Index weiblicher Verführung geworden ist“ (Kremer „Verschollen. Gegenwärtig“ 245). Auf diese Weise bewirkt die Gegenüberstellung Karls mit der nicht ganzheitlich angelegten Gestalt des Heizers und dem symbolischen alter ego, dem Matrosen, einen Angriff auf die Welt des Helden, die durch die Gespaltenheit des grotesken Körpers keine klare Orientierung mehr erhält und dabei auch eine Beschmutzung von Karls Unschuld durch sexuelle Anrühigkeit mit sich bringt.

Die größte Gefahr für einen Wiedereintritt in eine kindlich reine Welt ist aber der groteske Körper Bruneldas. In ihr offenbart sich Bakhtins purste Form des grotesken Körpers, „[which] outgrows its own self“ (317) und zwar rein in der körperlichen Masse, die Brunelda mit sich bringt. Sie hat ein „Doppelkinn, [...] das bei der Wendung des Kopfes auch mitrollte“ (Kafka 203), einen „übermäßig dicken Körper“ und „nur mit größter Anstrengung, unter vielem Schnaufen und häufigem Ausruhn, konnte sie sich soweit bücken um ihre Strümpfe am obersten Ende zu fassen und ein wenig herunterzuziehen, gänzlich ausziehen konnte sie sich nicht“ (206). Sie scheint die Welt um sich rein mit ihre Überdimensionalität zu erdrücken, die nebenbei auch noch sexuell besetzt: „Karl’s freedom of movement is once again negated by a kind of sexual fettering. What Clara managed with the aid of jiu-jitsu – to

pin Karl to the sofa- Brunelda achieves through her mass alone“ (Menninghaus 270). Auch wenn es nie direkt ausgesprochen wird, kann man Brunelda dem Prostituierten-Milieu zuordnen, denn sie zeigt sich „im roten Kleid mit einem Spitzenüberwurf um die Schultern, einem dunklen Häubchen über dem wahrscheinlich unfrisierten und bloß aufgehäuften Haar“ (Kafka 224) und auch die Ankündigung „du schläfst manchmal mit ihr im gleichen Zimmer“ (221) lässt die Beschäftigung als Prostituierte vermuten. Mit diesem Wissen hat Bruneldas erdrückende Masse eine sexuelle Konnotation, die bei der Balkon-Szene mit Karl deutlich hervortritt. Mit ihrer Masse nimmt sie Karl dort gefangen und er spürt „die Last ihrer Arme auf seinen Achseln“ (226) und ihren Körper, der sich „eng hinter Karl hin- und herdrehte“ (227). Bruneldas Frage „Wie gefällt es dir, Kleiner?“ (227) ist hierbei durchaus sexuell besetzt – was aber im Kontext von Karls kindlicher Unschuld als Bedrohung gewertet werden kann. Der groteske Körper in seiner überdimensionalen Masse und der nach außen demonstrierten schamlosen Sexualität stellt einen dramatischen Angriff auf Karl dar, denn die Grenzen zwischen den beiden Körpern werden quasi aufgehoben: “All these convexities and orifices have a common characteristic; it is within them that the confines between bodies and between the body and the world are overcome: there is an interchange and an interorientation” (Bakhtin 317). Gerade diese Szene auf dem Balkon lässt die eigentlichen Grenzen der Körper von Brunelda und Karl verschwimmen. Die übertriebene Masse der Prostituierten scheint Karl zu verschlingen (und mit der erotischen Aura Bruneldas ist hierbei eine Anlehnung an den sexuellen Akt nicht zu weit hergeholt) und ein unversehrtes Aufwachsen Karls scheint dadurch destabilisiert.

Diese der Moderne angehörige Entfremdungstendenz durch die Einführung grotesker Charaktere wird in *Pinocchio* definitiv unterbunden. Ähnlich des Figurenpersonals einer Fabel, sind die Charaktere (oft sprechende Tiere) eindeutig entweder mit guten oder

schlechten Eigenschaften besetzt und Pinocchio kann aufgrund dieser klaren Trennung zum Schluss die Moral, sich als „guter Junge“ (Collodi 100) für andere einzusetzen, verstehen und verwirklichen. *Pinocchio* erfüllt in dieser Hinsicht Lessings Definition der Fabel, die besagt, „[w]enn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen, und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt: so heißt diese Erdichtung eine Fabel“ (Lessing „Wesen der Fabel“ 259). Die Zuteilung von bestimmten Wesensmerkmalen an die Charaktere ist in Collodis Werk zwar nicht so traditionell wie in manchen Fabeln, denn der Fuchs heißt weder Reineke, noch ist der Esel, zu dem Pinocchio, verwandelt wurde einfach nur störrisch, sondern traurig (Collodi 149). Dennoch fallen die Tierfiguren in die Kategorien der entweder guten oder schlechten Fabeltiere: Der Fuchs und die Katze sind aufgrund ihrer eigenwilligen Hinterlistigkeiten die typischen „Gauner“ (167), die Schlange mit den „feuersprühende[n] Augen“ und dem „Schwanz, dessen Spitze, wie ein Schornstein rauchte“ (79) erfüllt auch ihre konventionelle Rolle als Bösewicht, der Affenrichter ist mit seiner Perücke eitel und spinnt rechtliche Intrigen, und als Ersatz für den Wachhund „Phylax“ (84) lernt Pinocchio die gute Eigenschaft der Treue gegenüber seinem Herrn, wie sie auch Lessings Fabelhund mit dem Namen „Hylax“ aus der Fabel „Das Beschützte Lamm“ (Lessing „Beschützte Lamm“ 211, Zeile 1) hat. Auch die Rolle der Fee als gutwilliger Helfer lässt sich in anderen Fabel wieder finden, wie in Lessings „Das Geschenk der Feien“ (Lessing „Geschenk der Feien“, Zeile 2-3) und ebenso ist der Charakter der Grille, der man lauschen soll aus „Die Grille und die Nachtigall“ (Lessing „Die Grille und die Nachtigall“, Zeile 4) bekannt.

Mit der Entscheidung Tierfiguren (oder Zauberwesen, wie die Fee) als Begleiter und Gegner Pinocchios einzusetzen, wirkt Collodi einer kompletten Desorientierung des Kindes

entgegen. Dies liegt darin begründet, dass mit Fabeltieren klare Orientierungsrichtlinien vorgegeben sind:

Man hört: *Britannicus und Nero*. Wie viele wissen, was sie hören? Wer war dieser? Wer jener? In welchem Verhältnisse stehen sie gegen einander? – Aber man hört: *der Wolf und das Lamm*; sogleich weiß jeder, was er höret, und weiß, wie sich das eine zu dem andern verhält. Diese Wörter, welche stracks ihre gewissen Bilder in uns erwecken, befördern die anschauende Erkenntnis, die durch jene Namen, bei welchen auch die, denen sie nicht unbekannt sind, gewiß nicht alle vollkommen eben dasselbe denken, verhindert wird. (Lessing „Vom Gebrauch der Tiere“ 264)

Auch wenn Pinocchio selbst nicht von Anfang an die schlechten Qualitäten zum Beispiel von Katze und Fuchs durchschaut, wird ihm doch im Laufe seiner Erfahrungen klar, dass diesen Ausbeutern nicht vertraut werden sollte. Diese wegweisende Kraft der Fabelfiguren verhilft Pinocchio dem Abgrund von Ausbeutung, egoistischem Vagabundieren und Faulheit zu entkommen. Karl Rossmann wird gerade durch die Undurchsichtigkeit seiner grotesken Gegenspieler immer tiefer in diese unbestimmte Reise von Erniedrigung, Entfremdung und Heimatlosigkeit getrieben, ohne dass dabei eine moralische Rettung durch wegweisende Gefährten möglich ist.

Bakhtins detailliert beschriebenen Darstellungen des Banketts („banquet imagery“ (Bakhtin 278)) fungieren in Kafkas Roman als weitere Szenarien zur Degradierung des kindlichen Helden. Eigentlich gibt Bakhtin zu erkennen, dass die groteske Zweigliedrigkeit von Tod und Neugeburt, die sich in der Aufnahme (beziehungsweise der Vernichtung) von Essen manifestiert, durchaus positives Potential hat. Er stellt fest:

Here man tastes the world, introduces it into his body, makes it part of himself. [...]

Man's encounter with the world in the act of eating is joyful, triumphant; he triumphs

over the world, devours it without being devoured himself. The limits between man and the world are erased, to man's advantage. (Bakhtin 281)

Die triumphale Einverleibung durch den Akt des Essens findet aber für Karl Rossmann nicht statt, sondern nur für seine Gegenspieler. Im Gegensatz zu diesen isst Karl nämlich so gut wie nichts: „Karl est anorexique; il mange le moins possible et est absolument dégoûté par l'ingestion des aliments“ (Montandon 248). Diese Abneigung gegen die Aufnahme von Speisen, zeigt sich zum Beispiel darin, dass Karl die von der Mutter eingepackte Veroneser Salami selbst so gut wie nicht anrührt, sondern Delamarche sie letztendlich verspeist (Kafka 99). Auch in dem Landhaus des Herrn Pollunder zeigt Karl nur Ekel vor dem Essen, denn „Karl konnte keinen Schluck der goldfarbigen Suppe hinunterbringen. Dann wollte er sich aber wieder nichts anmerken lassen und begann die Suppe stumm in sich hineinzuschütten. Das Essen vergieng [sic] langsam wie eine Plage“ (57). Eine ähnliche Qual ist das Essen für Karl mit Robinson und Delamarche auf der Reise Butterford, welches schon durch seinen Namen den ekligen Eindruck einer „greasy paste for spreading on bread“ (Menninghaus 287) erweckt und auch bei dem Resteessen bei Brunelda will Karl „rein gar nichts“ (208). Wenn nun das Essen eigentlich ein Akt des Triumphes ist, in der sich der Mensch seine Umwelt einverleibt, dann ist hier eine deutliche Niederlage Karls zu sehen.

Karls Gegenspieler sind aber durchaus in der Lage Essen zu sich zu nehmen und auf diese Weise treiben sie Karl Rossmann weiter in die Enge, denn der Vorgang der Einverleibung „triumphs of over the world, over its enemy, celebrates its victory, grows at the world's expense. [...] It is the triumph of life over death“ (Bakhtin 283). Green zerlegt zum Beispiel auf barbarische Weise eine Taube „mit scharfen Schnitten“ und Karl beobachtet, wie er wie ein Reptil mit der Zunge „mit einem Schwunge die Speise ergriff“ (Kafka 58). Delamarche verzehrt die Salami mit einem „dolchartigen Messer“ (99), beim Resteessen aus

einer vom „Öl überfließende[r] Sardinenbüchse und eine[r] Menge meist zerdrückter und zu einem Ballen gewordener Bonbons“ erfährt man, wie Robinson „Sardine nach Sardine herunterschlang“ (207) und „mit möglichst weit geöffneten Mund das fette Brot verspeiste, während er mit einer Hand das vom Brot herabtropfenden Öl auffing, um von Zeit zu Zeit das noch übrige Brot in diese als Reservoir dienende hohle Hand zu tauchen“ (209). Die angeführten Beispiele verdeutlichen, wie Karls Antagonisten nicht nur essen, sondern beinahe tierische ‚fressen‘. Sie empfinden keinen Ekel, sondern lassen das Öl über ihre Körper fließen und massakrieren ihre Nahrung mit barbarischen Dolchen und langen Messern. Mit ihrer Brutalität, Gier und Skrupellosigkeit machen sie sich zu monströsen Siegern der Welt. Auch wenn sie nicht Karl selbst vertilgen, demonstrieren sie dennoch die unantastbare Macht, dass sie sich aller Feinde entledigen könnten. Folglich demonstrieren Karls verschlingende Antagonisten ein triumphierendes Machtspiel durch Essenszenarien, in denen der kindliche Held aufgrund seiner Verweigerung der Nahrungsaufnahme als Verlierer hervorgeht und ihm damit eine Rückkehr in das kindliche Paradies ohne barbarische Feinde verwehrt wird.

In *Pinocchio* lässt sich ein vollkommen anderer Schwerpunkt in den Essensszenen beobachten: Trotz der weit aufgesperrten Münder von Pinocchios Gegenspielern, den „Menschenfressern“ (Adler 47) vollziehen sie nie einen Akt der Verschlingung. Der kindliche Held hingegen nimmt in seiner Fähigkeit zu essen eine gewisse Machtstellung in der Welt ein. Im Gegensatz zu Karl ist Pinocchio kein Essensverweigerer, sondern er jagt dem Essen hinterher, wie er ebenso die Schmetterlinge jagen möchte. Er isst Gepettos Birnen (Collodi 22), er isst die verhassten Wicken „bis ihm fast der Bauch platzte“ (91), bei der Fee gibt es Blumenkohl, Brot und Zucker und Pinocchio „aß nicht, er fraß“ (98). Gerade weil die von Adler betitelten „Menschfresser“ nicht in der Lage sind Pinocchio tatsächlich zu fressen und Pinocchio durchaus jeden Hunger stillen kann, offenbart sich hier die „triumphal celebration“

(Bakhtin 283) der Bankett Szenen. Anstatt sich nur von den aufgerissenen Mündern der Feinde hetzen zu lassen, beansprucht der kindliche Held eine Teilhabe an der Welt durch die Nahrungsaufnahme. Zwar kann der Wunsch nach Sättigung schon dem frühesten Stadium des Kindes zugeordnet werden, denn „[t]he infant does respond to wetness, cold, hunger, pinpricks, loud noises, and the sensation of falling“ (Gaylin 133), aber gerade in diesen Reaktionen manipuliert es seine Umwelt: „The child is not entirely helpless, nor a passive instrument of his environment. A child who is not granted direct access to power may use the manipulation of parental love to get what he wants: he can be cute, charming, ingratiating, or whatever works“ (137). Pinocchio schafft es durch langes Betteln oder die kurze Hilfestellung des Wasserkrug-Tragens immer wieder sein Umfeld zu beeinflussen und auf diese Weise Nahrung zu bekommen und behauptet sich somit in der Welt, indem er sie sich teils einzuverleiben vermag.

Jedoch muss auch erwähnt werden, dass Pinocchio zusätzlich zu den letztendlich am Verschlingen gebremsten Menschenfressern auch ein paar Gegenspieler trifft, die durchaus einen Triumph über die Welt durch die Essensaufnahme erzielen. Ähnlich wie Karl Roßmann auf dem Weg nach Butterford, kehrt Pinocchio mit seinen verwegenen Gefährten Katze und Fuchs in einem Wirtshaus ein. Auch er muss hier ungewollter Weise die Zeche zahlen (Collodi 50) und für seine Art ganz untypisch, ist er bei diesem Mahl ebenso wie Karl nicht in der Lage richtig zu essen, denn „[e]r bat um einen halben Pinienkern und einen Kanten Brot und ließ alles andere stehen“ (48). Katze und Fuchs hingegen verschlingen Unmengen von „Rebhühnern, Kaninchen, Fröschen, Eidechsen und Trauben“ (48) und erheben sich somit in dieser Bankett Szene siegesreich über die Welt und auch den appetitlosen Helden. Trotz dieses Triumphes behält bei Katze und Fuchs im Gegensatz zu Robinson und Delamarche diese errungene Machtposition nicht ihre konstante Bedrohlichkeit, denn in der letzten

Begegnung mit Pinocchio sind sie als tatsächlich angefressene („die Motten [haben] das ganze Fell weggefressen“ (167)) und hungernde Vagabunden nun nicht mehr in der Lage durch die Essenaufnahme ihre Macht spielen zu lassen. Stattdessen bitten sie Pinocchio um „Almosen“ (Collodi 167), was natürlich dazu führt, dass Pinocchio nun ihnen überlegen ist und diese Machtstellung mit der Verweigerung ihnen etwas zu geben auch effektiv ausspielt.

Im Gegensatz zu der in der Moderne oft einseitig zur Verfremdung und Bedrohung verwendeten Bankett Szenen der Groteske, schließt sich Collodi einer ursprünglicheren Tradition des Banketts an, welche wie auf mittelalterlichen Volksfesten und dem Karneval, den Fokus auf die Wiedergeburt, Erneuerung, und den „utopian aspect“ (Bakhtin 19) einer neuen Existenz legen. Pinocchio erfährt gerade durch Vorgänge der Nahrungsaufnahme eine Form der Neugeburt, da seine schon verloren geglaubte, fast schon utopisch heile Welt, wieder hergestellt wird.

Selbst wenn der Schluss in *Der Verschollene* aufgrund des fragmentarischen Wesen des Werkes unklar bleibt und man nur aufgrund des Tagebuch Eintrags Kafkas mit der Aussage „Roßmann und K., der Schuldlose und der Schuldige, schließlich beide unterschiedlos strafweise umgebracht“ (Michael Müller 299) auf eine tatsächliche Vernichtung Karls schließen kann, so kann man dennoch in einem sich im Protagonisten entwickelnden grotesken Zwiespalt eine zusätzliche Negierung des Helden beobachten. Statt einer eindeutigen Konsequenz, wie etwa die pinocchio-eske Menschwerdung, scheint Karl zwischen zwei miteinander unvereinbaren Polen der inneren Haltung zu zerspringen. In ihm lassen sich zum Schluss sowohl eine naive, ungebrochene Hoffnung auf eine finale Wendung zum Guten und das Gefühl der Scham erkennen. In dieser Zwiespältigkeit wird Karl selbst zum grotesken Wesen und somit vollkommen von seiner entfremdeten Umwelt besiegt.

Der Aspekt der Scham ist laut Benjamin „die stärkste Gebärde Kafkas. Sie hat aber ein doppeltes Gesicht. Die Scham, die eine intime Reaktion des Menschen ist, ist zugleich eine gesellschaftlich anspruchsvolle. Scham ist nicht nur Scham vor anderen, sondern kann auch Scham für sie sein.“ (28). Karl erfüllt mit seiner Scham sowohl Dimensionen dieses Gefühls, denn er schämt sich seiner selbst, indem er zum Beispiel im Theater von Oklahama von seinem Plan Ingenieur zu werden berichtet, denn „[d]iese Antwort widerstrebte ihm zwar, es war lächerlich im vollen Bewußtsein [sic] seiner bisherigen Laufbahn in Amerika die alten Erinnerungen, daß [sic] er einmal habe Ingenieur werden wollen, hier wieder aufzufrischen“ (Kafka 284). Er schämt sich jedoch auch für andere (und dies vor allem in Hinblick auf die Schmutzigkeit seiner Gegenspieler), denn vor der Köchin entschuldigt er sich für seine Kameraden mit der Erklärung, „aber sie sind nicht rein“ (111) und auch bei Brunelda reagiert er aufgrund einer Umarmung zwischen der Prostituierten und Delamarche mit Scham, denn „der Anblick war ihm peinlich“ und er „lehnte sich wieder zurück und versenkte sich in die Vorhänge zur Fortsetzung des Schlafes“ (205). Gerade die Geste des Sich-Versteckens im Zuge dieser beschämenden Szene, weist darauf hin, wie die Scham als eine Verleugnung des eigenen Daseins gesehen werden kann oder wie Menninghaus es ausdrückt: „Shame is always shame in the face of a deficiency, a failure“ (315). Auch Max Scheler weist darauf hin, dass die Scham „einen sehr innigen Zusammenhang mit dem Maße der Individualisierung lebendiger Einheiten“ (70) hat und nur dann entsteht, wenn ein Individuum genaue Ziele verfolgt und es diese dann aufgrund persönlicher oder gesellschaftlicher Unzulänglichkeiten nicht erfüllen kann. Somit ist die Scham immer ein Eingeständnis des Scheiterns.

Als ob dieses in der Scham ausgedrückte Scheitern des angestrebten Individualisierungsprozesses nicht schon genug zur Vernichtung Karls beiträgt, entsteht meiner Meinung nach in der eigentlich unvereinbaren Paarung von Scham und Karls

immerwährender Hoffnung eine zusätzliche Zersplitterung des Helden, welche letztendlich dessen Niederlage noch intensiviert. Auf diese Weise wird Karl nämlich selbst zum grotesken Körper und in seiner Unfertigkeit zum Symbol größter Desorientierung und Verschollen-Sein in der Moderne. Karls naive Hoffnung trotz seines Scheiterns zeigt sich in etwa darin, dass er gleich nach der Degradierung zum technischen Arbeiter im Theater von Oklahama immer noch an den sozialen Aufstieg denkt, denn „er wurde zwar, wenn er das Angebot annahm, aus dem Schauspielerstand unter die technischen Arbeiter geschoben, aber er glaubte tatsächlich sich bei dieser Arbeit besser bewähren zu können“ (Kafka 286). Auch wenn sich hier die Hoffnung auf eine Neugeburt zeigt, so ist diese Zwiespalt zwischen Hoffnung und Scham dennoch nicht als positiv zu werten, denn hier offenbart sich nur ein hohes Maß an Orientierungslosigkeit und den Verlust eines klaren Zieles. Trotz des unvollendet gebliebenen Schlusses des Romans und der damit vermeintlich einhergehenden Tötung Karls, kann man in der grotesken Zersplitterung Karls ein weiteres Zeichen seiner Vernichtung erkennen. In diesem Sinne ist es auch nicht verwunderlich, dass Kafka die Identität seines Helden im Titel *Der Verschollene* negiert, wohingegen Collodi mit dem Titel *Pinocchio* eine unzersplitterte, ganzheitliche Existenz der Mensch gewordenen Holpuppe ausdrückt. Dieser finale Kontrast zwischen innere Zersplitterung Karls und Pinocchios vollkommener Reifung hebt noch einmal mehr die von Collodi angestrebte Restitution der kindlich, heilen Welt hervor, welche bei Kafka auf allen Ebenen zertrümmert wird.

Schluss

Kafkas Roman als Negierung der pinocchio-esken Restauration des kindlichen

Paradieses

Mit dem durchgeführten Vergleich sollten nun die zwei unterschiedlichen Ansätze zur Frage nach der Möglichkeit einer heilen, kindlichen Existenz in Zeiten des modernen Umschwungs ins Blickfeld gerückt sein. Sowohl Kafka als auch Collodi zeigen ein Bewusstsein für die veränderte Position des Kindes in einer Gesellschaft mit zunehmender sozialer Entfremdung, kapitalistischer Beschleunigung und grotesken Verzerrungen. Dennoch gibt Collodi den Gedanken eines unverdorbenen, kindlichen Aufwachsens nicht auf: Auch wenn der italienische Autor durchaus realitätsbezogene Probleme als ernst zu nehmende Bedrohung für eine heile Kindheit aufzeigt, so ist sein finaler Kommentar dennoch ein versöhnlicher. Trotz der Tatsache, dass sein kindlicher Held aufgrund seiner leichten Verführbarkeit schon seine kindliche Unschuld verloren hat und zum Getriebenen eines modernen Machtapparats aus Gewinnsucht und Egoismus geworden ist, gibt ihm Collodi noch eine zweite Chance zur glücklichen Kindheit. Die verlorenen Zieheltern werden wieder gewonnen, das Unrecht behält nicht die Überhand, hilfreiche Ratschläge von Seiten der Gegenspieler verhelfen Pinocchio zur inneren Reifung und in der Tradition des bekannten Genres der Fabel werden klare Richtlinien und moralischen Werte vermittelt, die dem am Rande der Verirrung stehenden Kind die notwendige Orientierung geben um letztendlich den Traum von der Menschwerdung und der damit einhergehenden Wiedergewinnung einer glücklichen Kindheit wahr werden zu lassen.

Während Collodi eine Rettung des kindlichen Paradieses forciert, lässt Kafka seinen kindlichen Protagonisten nur weiter verschollen gehen. Zusätzlich zu der unüberbrückbaren sozialen Entfremdung, Ausbeutung einer unbarmherzigen Leistungs- und Rechtsmaschinerie,

ziehen die gestalterischen Elemente der Groteske den eigentlich unschuldigen Kinderhelden weiter in den Abgrund moderner Unbarmherzigkeit. Während Collodi mit einer moralischen Lehre und dem Gestus der Gnade eine Rettung der kindlichen Reinheit erreicht, setzt Kafka auf eine gnadenlose Zertrümmerung einer heilen Kinderwelt. Seine Gegenspieler werden trotz anfänglicher Freundlichkeit zu nicht mehr einschätzbaren, verschlingenden, erdrückenden Monstern und stellen sich somit gegen all das, was eine ganzheitliche Kinderwelt ausmacht: In dieser nicht mehr kindgerechten Welt ist Karl Roßmann nur noch der passive Spielball seiner Umwelt und verliert in seiner inneren Gespaltenheit zwischen Scham und ungebrochener Hoffnung jegliche Orientierung, die eine Rückführung in eine Halt gebende Kindheit begünstigen würde. In dieser Hinsicht ist es auch nicht verwunderlich, dass Kafkas Roman in Amerika spielt, denn in gewisser Weise erlebt Karl eben diese Enttäuschung des Amerikanischen Traumes, mit dem viele Europäer nach Amerika gekommen sind und dort auf eine paradiesische Neugeburt im Sinne des „American Adam“ (Lewis 28) hofften und dabei jedoch nur erkennen mussten, dass dieser Traum von dem neunten Paradies nicht erfüllt werden konnte, sondern dass er nur wie eine schöne Maske über dieser neuen Welt thronte. In seinem Essay „Der Amerikanische Traum“ stellt der Regisseur Wim Wenders genau diese Verbindung zwischen Kafkas Roman und diesem amerikanischen Mythos her, indem er feststellt: „Kafkas ursprünglicher Titel für seinen Roman *Amerika* war: *Der Verschollene*. Ein Besseres Schlusswort lässt sich kaum finden, für den Amerikanischen Traum: VERSCHOLLEN“ (170). Während Pinocchios Traum der Menschwerdung durch eine Bindung an realitätsbezogene Regeln und Verhaltensweisen erfüllt werden kann und somit eine Restitution einer heilen Kinderwelt erzielt wird, ist Karls Träumerei nur noch eine Farce. Das ersehnte Paradies, die erhoffte Neugeburt, eine hohle Maskerade ohne tatsächliche Essenz. Mir kommt in diesem Kontext immer das Kinderbild Kafkas mit dem Cowboy-

ähnlichen Gewand in den Sinn (Abb.1), welches Benjamin irgendwo zwischen „Thronsaal und Folterkammer“ (16) anordnet. Wie bei Karl Roßmann bleibt der Wunsch von der großen Freiheit, der neuen Identität à la Pinocchio, nichts anderes als eine erschreckende Maskerade, welche nicht zur paradiesischen Rückführung in den Thronsaal einer heilen Welt führt, sondern das Kind zu einem marionettenhaften Darsteller eines grotesken Schauspiels werden lässt.

Mit dieser Geste der ausbleibenden Rückführung des Kindes in ein unverdorbenes Dasein beweist Kafka jedoch seine Position als durchgehend moderner Literat. Im Sinne der Moderne oft anhaftenden Gefühls vom Verlorensein in der Welt und dem durchaus pessimistischen Blick auf die Zukunft lässt sich Kafka im Gegensatz zu Collodi nicht mehr zu einem harmonischen Ausgang für das Kind – oder vielleicht sogar für die noch aufwachsenden Menschheit – hinreißen. Er lässt alle Utopien der paradiesisch heilen Welt hinter sich. Auch wenn Collodi die Bedrohungen der Menschheit durch Tendenzen moderner Entfremdung gespürt hat und ihnen in *Pinocchio* auf subtile Weise Gehör verschaffen wollte, so hat er den radikalen Schritt zum bedeutenden Schriftsteller der Moderne nicht vollzogen. Er bleibt daher mit der humaneren Lösung der Restitution des kindlichen Paradieses hinter Kafka zurück. Mit der erbarmungsloseren Lösung des verschollenen Paradieses hebt Kafka die von Collodi bereits angedeuteten Bedrohungen der Modernen aus ihrer unterschweligen Existenz hervor und wird auf diese Weise zu einem der bedeutendsten Kommentatoren der modernen Lebenswelt.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Collodi, Carlo. *Pinocchio*. München: cbj, 2009. print.

Kafka, Franz. *Der Verschollene*. Stuttgart: Reclam, 1997. print.

Lessing, Gotthold Ephraim. „Das Beschützte Lamm.“ *Lessings Sämtliche Werke, Bd.1*. Ed. Hugo Göring. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, um 1900. 211-212. print.

---. „Das Geschenk der Feien.“ *Lessings Sämtliche Werke, Bd.1*. Ed. Hugo Göring. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, um 1900. 220. print.

---. „Die Grille und die Nachtigall.“ *Lessings Fabeln: Drei Bücher*. Berlin: Vossische Buchhandlung, 1819. 13. print.

Sekundärquellen:

Adler, Alfred. *Holzbengel mit Herzensbildung: Studie zu De Amicis' Cuore, Collodis Pinocchio und Anderen Literarischen Aspekten des Italienischen Lebensstils*. München: Wilhem Fink, 1972. print.

Adorno Theodor, W.. „Aufzeichnungen zu Kafka.“ *Franz Kafka: Neue Wege der Forschung*. Ed. Claudia Liebrand. Darmstadt: WBG, 2006. 21-33. print.

Agamben, Giorgio. *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*. New York: Verso, 1996. print.

Alt, Peter-André. *Franz Kafka: Der Ewige Sohn*. München: Beck, 2008. print.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana: Indiana UP, 1984. print.

Benjamin, Walter. *Benjamin über Kafka: Texte. Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Ed. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. print.

- Blount, Margaret. *Animal Land*. New York: Avon Books, 1977. print.
- Bridgwater, Patrick. *Kafka's Novels: An Interpretation*. New York: Rodopi, 2003.
- Deleuze Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Für eine Kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. print.
- Drux, Rudolf. *Marionette Mensch: Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. München: Wilhelm Fink, 1986. print.
- Gaylin, Willard. *Adam and Eve and Pinocchio: On Being and Becoming Human*. New York: Viking Penguin, 1990. print.
- Handke, Peter und Wim Wenders. *Der Himmel über Berlin: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. print.
- Ipsen, Carl. *Italy in the Age of Pinocchio: Children and Danger in the Liberal Era*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. print.
- Kassel, Norbert. *Das Grotteske bei Franz Kafka*. München: Wilhelm Fink, 1969. print.
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag, 1957. print.
- Kleist, Heinrich von. „Über das Marionettentheater.“ *Kleists Werke in zwei Bänden, Bd.1: Gedichte, Erzählungen, Anekdoten, kleine Schriften*. Ed. Helmut Brand. Weimar: Aufbau-Verlag, 1983. 314-321. print.
- Kremer, Detlef. „Verschollen. Gegenwärtig: Franz Kafkas Roman *Der Verschollene*. *Text und Kritik VII/94*. Ed. Heinz Ludwig Arnold. München: edition Text und Kritik GmbH, 1994. 238-254. print.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel.“ *Lessings Sämtliche Werke, Bd.1*. Ed. Hugo Göring. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, um 1900. 260-67. print.

- . „Vom Wesen der Fabel.“ *Lessings Sämtliche Werke, Bd.1.* Ed. Hugo Göring. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, um 1900. 233-259. print.
- Lewis, R.W.B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the 19th century.* Chicago: Chicago UP. 1955. print.
- Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer Starken Empfindung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1999. print.
- Montandon, Alain. „Pinocchio en Amérique: Le *Disparu* de Franz Kafka à la Lumière de Collodi.“ *Pinocchio: Entre Texte et Image.* Ed. Jean Perrot. Brüssel: Peter Lang, 2003. 241-251. print.
- Müller, Michael. „Nachwort.“ *Der Verschollene.* Ed. Jost Schillemeit. Stuttgart: Reclam, 1997. 293-318. print.
- Müller, Klaus-Detlef. *Franz Kafka: Romane.* Berlin: Erich Schmidt, 2007. print.
- Nicolai, Ralf. *Kafkas Amerika-Roman ‚Der Verschollene‘: Motive und Gestalten.* Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986. print.
- Scheler, Max. „Über Scham und Schamgefühl.“ *Gesammelte Werke, Bd.10.* Ed. Maria Scheler. Bern: Francke, 1957. 67-154. print.
- Stewart-Steinberg, Suzanne. *The Pinocchio Effect: On Making Italians 1860-1920.* Chicago: Chicago UP, 2007. print.
- Wenders, Wim. „Der Amerikanische Traum.“ *Emotion Pictures: Essays und Filmkritiken 1968-1984.* Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1988. 141-170. print.
- Wunderlich, Richard und Thomas J. Morrissey. *Pinocchio goes Postmodern: Perils of a Puppet in the United States.* London: Routledge, 2002. print.

Bildanhang

Abb. 1

Archiv Klaus Wagenbach, Berlin.