

Absurdes Amerika: Immigration und Sinnlosigkeit in Werner Herzogs *Stroszek*

und Franz Kafkas *Der Verschollene*

Absurd America: Immigration and Meaninglessness in Werner Herzog's *Stroszek* and Franz

Kafka's *Der Verschollene*

by

Jonas Heintz

A thesis

presented to the University of Waterloo

and the Universität Mannheim

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2018

© Jonas Heintz 2018

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

In this thesis I compare Franz Kafka's novel *Der Verschollene* with Werner Herzog's movie *Stroszek* by utilizing Albert Camus' philosophy of the absurd as a literary theory. The absurd addresses the problem of meaninglessness with the resulting feeling of disconnect, and the breakdown of connections with society, and transforms it into a live-affirming outlook. I will identify elements of the absurd in the two works and show how much the protagonists are conscious of it, as well as show their reactions to the absurd. I am doing this by analyzing the authors' portrayal of immigration to the USA in regards to the absurd. America is used by the authors as a playground to explore the idea of finding meaning and a sense of belonging somewhere through immigration. But the dream of becoming oneself turns into a nightmare of losing oneself. America turns out to be a dreadful place where anomy and chaos reigns. Consequently, the protagonists fail in every regard, both professionally and in their personal relationships; they are alienated from American society and cannot stake out a meaningful existence. The authors show this mainly through the use of circle motives of repetitions in continuously worsening storylines. In the end, Bruno in *Stroszek* becomes conscious of the absurd, but he is unable to solve it and chooses suicide to escape his suffering. Karl in *Der Verschollene* is unable to recognize the absurdity of his existence and he does not have to experience Bruno's pain, yet he also has no chance of redemption.

Acknowledgements

Foremost, I would like express my sincere gratitude to my thesis supervisors Prof. Dr. Thomas Wortmann and Prof. Dr. James M. Skidmore for taking care of me and leading me towards knowledge. I learned a lot from you.

A very special thank you goes out to everybody at the Germanic and Slavic Department at the University of Waterloo for providing me with guidance and hosting me during my exchange year.

I am also grateful for my family and friends, who have gave me so much moral and emotional support during my whole life.

And finally, I would like to thank my loving girlfriend Andrea for providing me with encouragement during that difficult time and for always having my back.

Table of Contents

1. Einleitung.....	1
1.1 Grundlegendes.....	1
1.2 Das Absurde und Albert Camus.....	4
1.2 Werner Herzogs Heroismus und Wahrheit.....	9
1.3 Franz Kafka.....	12
2. Hauptteil.....	17
2.1 Stroszek.....	17
2.1.1 Die Fremde.....	17
2.1.2 Der amerikanische Alb-Traum.....	26
2.2.3 Der Fatalismus und das Zyklische.....	32
2.2 Der Verschollene.....	37
2.2.1 Die Fremde.....	37
2.2.2 Der amerikanische Alb-Traum.....	49
2.2.3 Der Fatalismus und das Zyklische.....	59
2.3 Die Reaktion der Protagonisten auf die Absurdität.....	65
2.3.1 Stroszek: Brunos Revolte und Suizid.....	65
2.3.2 Der Verschollene: Karls Hoffnung und Vermeidung.....	73
3. Schluss.....	85
References.....	92

1. Einleitung

1.1 Grundlegendes

Amerika ist das Land der unbegrenzten Möglichkeiten – oder auch nicht. Die Erkenntnis, dass dort anstatt Reichtum und Freiheit genauso gut kapitalistische Ausbeutung droht, ist alt. Schon 1855 setzte sich Ferdinand Kürnberger in *Der Amerika-Müde. Amerikanisches Kulturbild* mit der deutschen Auswanderung ironisch auseinander und wirft kritische Fragen auf. Andererseits befeuern wenige Jahrzehnte später Abenteuerromane, wie die von Karl May, die Fantasie und evozieren Bilder von weiten Prärien und verwegenen Draufgängern. Das deutsche Amerika-bild ist komplexer geworden, heute speisen sich die Vorstellungen aus der unendlichen Bildproduktion Hollywoods, während Massenmedien den einfachen Zugriff auf Informationen erlauben, die die Fantasien gleichermaßen bestätigen und enttäuschen können. Vergangen ist die Binarität von dem Schreckgespenst des amerikanischen Hyperkapitalismus und Wunschträumen von individueller Freiheit. Amerika wird mal zum Faszinosum, mal zum Tremendum und ruft alle Zwischenstadien des Sehns und Fürchtens hervor. Auch die Protagonisten von Werner Herzogs *Stroszek* und Franz Kafkas *Der Verschollene* machen sich auf die Reise und es erweist sich schnell, dass das Amerika, in das sie ihre Protagonisten emigrieren lassen, ebenso faszinierend wie grotesk und absonderlich ist. Es ist nun diese besondere Situation, in die die Protagonisten geworfen werden, die die Frage nach dem Sinn des Seins besonders offen zu Tage treten lässt. Sinnlos kann das Leben natürlich auch in der Heimat sein, doch insbesondere unter den Umständen, die von der Immigration geschaffen werden, werfen sich existentielle Fragen deutlich auf.

Zur Erörterung dieser Probleme möchte ich mich auf Albert Camus' Idee des Absurden als Literaturtheorie beziehen. Das Absurde ist vor allem eine Phänomenologie, die die Erfahrung einer sinnlosen, chaotischen Welt, in der nichts vorgegeben, aber alles möglich ist beschreibt. Camus versucht der resultierenden Ohnmacht, Desillusionierung und Todessehnsucht eine positive Ideologie, die Tatkraft und Freiheit betont, entgegenzustellen. Dieses Konzept ist attraktiv für die Literaturwissenschaft, denn es entspringt aus der Literatur. Camus ist auch ein herausragender Autor, der seine philosophischen Erkenntnisse in seinen fiktionalen Werken entwickelt und erprobt. Eine Untersuchung Kafkas mit der Fragestellung, ob Kafka ein Dichter des Absurden sei, wurde interessanterweise bereits von Camus höchstselbst unternommen. Für *Der Prozess* fiel diese positiv aus, für *Die Verwandlung* und *Das Schloss* hingegen negativ. Camus betrachtete aber nicht Kafkas gesamtes Werk, weshalb sich eine Untersuchung für *Der Verschollene* anbietet. Ich möchte zeigen, inwieweit Werner Herzog und Franz Kafka das Absurde in den Werken thematisieren und zu welchem Zweck. Ich will argumentieren, dass in *Stroszek* und *Der Verschollene* das Absurde besonders offensichtlich zu Tage tritt, gleichzeitig gilt es zu untersuchen, wie die Protagonisten auf es reagieren und wie zweckmäßig die von Camus' formulierte Lösung des Problems des Absurden tatsächlich ist. Ein Vergleich von *Der Verschollene* und *Stroszek* ist interessant, da die Werke viele strukturellen Gemeinsamkeiten aufweisen. In beiden Werken emigrieren die Protagonisten unter Zwang, sie besuchen ähnliche Orte und machen die Bekanntschaft mit amerikanischen Stereotypen. Aber auf die ähnlichen Umstände reagieren sie auf sehr unterschiedliche Weise, denn die Autoren Werner Herzog und Franz Kafka könnten unterschiedlicher nicht sein. Sie gehören verschiedenen Kulturen und verschiedenen Epochen an und benutzen unterschiedliche Medien. Auch charakterlich stehen sie sich diametral gegenüber. Werner Herzog ist ein selbstbewusster Macher, der sich seine erste Filmkamera stiehlt und Franz Kafka

ist der zögerliche ewige Sohn, der in seinem Zimmer bei seinen Eltern im schummrigen Licht der Nacht sich in Ekstase schreibt. Franz Kafka ist einer der am meisten rezipierten deutschsprachigen Autoren, die Forschung ist mittlerweile so hypertroph, dass man Kafka ein eigenes Studienfach widmen könnte. Bei Werner Herzog hingegen ist der alte Spruch, dass ein Prophet nichts im eigenen Land gilt, zutreffend. Werner Herzogs Filme sind in der Vielzahl ebenso wichtige Kunstwerke, die aber in Deutschland seltsam unbeachtet blieben, was auch an der von Herzog kultivierten Persona des kompromisslosen Auteurs liegen mag, an der sich so manch einer in Deutschland reibt.

Einleitend werde ich zunächst das als theoretisches Fundament meiner Arbeit dienende Konzept des Absurden von Albert Camus erläutern und auch auf dessen Limitationen eingehen. Zudem gilt es die Biographien der Autoren und deren Selbstverständnis zu beleuchten und wie sie die untersuchten Werke beeinflussen, denn im Fremdbild steckt immer auch ein gehöriges Stück Selbstbild. Nicht umsonst fragt Sammons überspitzt, ob das amerikanische „dort“ überhaupt existiert oder ob es nur eine Projektionsfläche darstellt (54). Im Hauptteil werde ich jeweils zuerst die Amerika-Darstellung in *Stroszek* und *Der Verschollene* untersuchen und zeigen, wie bzw. ob die Protagonisten mit den fremden Verhältnissen fertig werden. Wie zu zeigen sein wird, scheitern sie und es schleicht sich das Gefühl des Absurden ein. Besondere Aufmerksamkeit möchte ich in diesem Zusammenhang den Kreismotiven in den Werken widmen und zeigen, dass der Kreis als Ausdruck ewiger Wiederholung ein wichtiges Symbol des Absurden ist. Schon im von Camus als Prototyp des Absurden identifizierten Mythos des Sisyphos kommt dem Kreis aufgrund der Form der Bewegung die der Stein vollführt, aber auch wegen der ewigen Wiederholung des Vorgangs eine Schlüsselfunktion zu. Im nächsten Schritt möchte ich klären, wie die

Protagonisten auf die Absurdität reagieren. Es gilt zu erklären, inwiefern sie sich der Absurdität ihrer Lage überhaupt bewusst werden und so einen Ausweg finden können oder ob sie schlicht zu Grunde gehen. Camus selbst formuliert hierfür das Prinzip der „Auflehnung“, es gilt dementsprechend auch zu zeigen, wie zweckmäßig es als Lösung des Absurden tatsächlich ist.

1.2 Das Absurde und Albert Camus

Hauptdokument zum Verständnis von Albert Camus' Philosophie des Absurden ist der Essay *Der Mythos des Sisyphos* aus dem Jahre 1942. Camus beruft sich auf Vordenker wie Heidegger und Kierkegaard, deren Denken seinen Ausgangspunkt in der leidvollen Erfahrung eines „unaussprechlichem Universums [...], in dem Gegensatz, Widerspruch, Angst oder Ohnmacht herrschen“ (35), hat. Seine Untersuchung kann freilich keine Vollständigkeit beanspruchen. Setzt er sich mit religiösen Existentialisten wie Kierkegaard noch ausführlich auseinander und verwirft sie, da er nicht an Gott glaubt, ignoriert er Sartre völlig, während er Heidegger und Nietzsche nur flüchtig zitiert. Camus' eigenartige Beziehung zu der Philosophie zeigt sich, wenn er seine Überlegungen mit der mittlerweile berühmt gewordenen provokanten Feststellung beginnt: "Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord.“ (15). Trotzdem meint Camus damit nicht, dass alle Philosophie nur Spielerei sei, er unterstreicht vielmehr, dass sich in der Moderne ein Problem auftut, von dem eine existenzielle Gefahr ausgeht. Wir befinden uns in einer Zeit, in der die Frage nach dem Sinn virulent geworden ist. Die Leerstelle, die der schwindende Glauben an Gott hinterlässt, füllen Materialismus und Ideologien nur bedingt. Der Grund, wieso Menschen den Freitod wählen, ist laut Camus allzu oft die Erkenntnis dessen, was er das

Absurde nennt. Das Absurde ist ein schwer fasslicher Begriff, es ist laut Sherman „both an experience and a concept“ (21) und wird von Camus zunächst annäherungsweise beschrieben. Schon alltägliche Erlebnisse lassen Blicke auf es erhaschen. Etwa wenn das Treiben der Menschen schlagartig merkwürdig und „mechanisch“ wirkt, auch das bekannte Gefühl des Schreckens, das einen ergreift, wenn man sich bewusst wird, dass man dem eigenen Tod unaufhaltsam entgegen-eilt, ist absurd. Das Absurde wird laut Bowker als Verlust thematisiert, „everyday understandings, purposes, and attachments somehow break down“ (1). Im Kern von Camus‘ Absurdem steht jedoch mehr als bloßer epistemologischer Skeptizismus des Alltäglichen, sondern eine profunde Erfahrung der Entfremdung und Isolierung:

Aber in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd. Aus diesem Exil gibt es keine Rückkehr, da es der Erinnerung an eine verlorene Heimat oder der Hoffnung auf ein gelobtes Land beraubt ist. Diese Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Handeln und seinem Rahmen, genau das ist das Gefühl der Absurdität. (Camus 18)

Das Absurde offenbart sich weiterhin vor allem als Diskrepanz, etwa der Gegensatz zwischen menschlichen Träumen und Hoffnungen und der kalten Realität, die diese enttäuscht: „Es ist jene Entzweiung zwischen dem begehrenden Geist und der enttäuschenden Welt, es ist meine Sehnsucht nach der Einheit, dieses zersplitterte Universum und der Widerspruch, der beide verbindet.“ (Camus 62). Der Mensch sehnt sich nach Einheit und Harmonie, doch stattdessen erlebt er ein fragmentiertes, widersprüchliches Universum und die damit einhergehende Enttäuschung. Die Welt ist dabei nicht absurd an sich, genausowenig wie der Mensch selbst. Das Absurde tritt erst dadurch ein, dass der Mensch mit der Welt interagiert, sich an ihr reibt und an ihr droht zu scheitern, denn er kann keinen Sinn mehr finden. Gefühle des Absurden können, aber

müssen nicht der Erkenntnis des Absurden vorausgehen. Man kann diese Einzelmomente des Absurden ignorieren und so weitermachen wie zuvor, oder aber das Gefühl führt zur Entdeckung des Absurden. Wird das Absurde erst einmal erkannt, gibt es kein Zurück mehr. Es wird zu einer lebenslangen Leidenschaft, mit der man lernen muss zu leben. Doch aus der tiefen Erkenntnis der Absurdität des Universums resultiert allzu oft ein Sehnen nach dem Tod, sie "führt zu einem tödlichen Spiel, das von der Klarsicht gegenüber der Existenz zur Flucht aus dem Licht führt" Camus 16), woraus sich die Kernfrage ergibt, ob die Erkenntnis des Absurden den Suizid bedingt.

Camus' Untersuchung widmet sich im zweiten Teil der Suche nach Wegen, die es einem erlauben mit dem Absurden zu leben. Selbstmord weist Camus schon deshalb als angemessene Reaktion auf das Absurde zurück, weil er am intrinsischen Wert des Menschenlebens festhält, es ist das Kostbarste, das ein Mensch besitzt und muss unter allen Umständen geschützt werden. Doch vor allem versucht er aufzuzeigen, dass sich das Leben möglicherweise sogar besser lebt, wenn man seine absurde Sinnlosigkeit erkannt hat. Kernstück dessen ist die „Auflehnung“: „Sie ist kein Sehnen, sie ist ohne Hoffnung. Diese Auflehnung ist nichts als Gewissheit eines erdrückenden Schicksals, weniger die Resignation, die es begleiten sollte" (Camus 67). Hat der Mensch das Absurde mit Klarheit erkannt, muss er ihm ein ständiges Aufbegehren, einen permanenten Kampf entgegensetzen, man erklärt die Anstrengungen und Bemühungen des Lebens selbst zum Ziel. Durch die geistige Haltung des Widerstands gibt man seinem Leben seinen Wert und auch seine Würde zurück, da man seine Handlungsfähigkeit zurückerlangt. Wie genau die Auflehnung sich in der Praxis gestaltet, lässt Camus offen. Die Auflehnung erinnert an die trotzkistische Idee der permanenten Revolution, genauso wie an nichtmilitärische Auslegungen des

Dschihad-Begriffs, auch wenn sie natürlich kein offensichtliches Interesse an der Politik und ausdrücklich kein Interesse an der Religion hat. Faktisch kommt die Auflehnung einer an Nietzsche erinnernden Heroisierung des Lebens gleich, Sherman spricht von einer „valorization of life itself“ (37). Es ist eine äußerste Anspannung, ein ewiges Begehren gegen die Sinnlosigkeit, nicht indem man einen Sinn künstlich schafft, sondern indem man das Absurde hinnimmt und sein Leben zum Trotz in vollen Zügen lebt: “Sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden heißt: so intensiv wie möglich leben” (Camus 76). Wichtig ist aber, dass man den Tatsachen der Absurdität stets ein aktives Bewusstsein entgegenbringt, dass man sie mit Klarheit wahrnimmt, nur so wird man dem eigenen Leben gerecht und verliert sich nicht in irgendeinem gesellschaftlichen Kampf gegen Windmühlen, in dem man sich lediglich wieder einen brüchigen virtuellen Sinn kreierte. Man lebt nicht für ein Ideal der Zukunft oder Wunschbilder der Vergangenheit, sondern für die Erfahrung des Jetzt: “Die Gegenwart und die Abfolge von Gegenwartsmomenten vor einer ständig bewussten Seele, das ist das Ideal des absurden Menschen.” (Camus 77). Freilich bleibt unklar, wie das Verhältnis des absurden Individuums gegenüber der Gesellschaft sich gestaltet da auch Ethik und Moral von Camus nicht diskutiert werden. Es gibt in Camus‘ Lehre ebenso nichts, was einen hindern würde, sich einem gegenstandslosen Hedonismus hinzugeben. In diesem Zusammenhang geht Camus auch auf die Frage der Freiheit ein. Da für Camus keinen Gott und so kein Leben nach dem Tod gibt, gibt es auch keine höhere Freiheit zu Lebzeiten: “Aber jetzt weiß ich, dass diese höhere Freiheit, diese Freiheit zu *sein*, die allein eine Wahrheit begründen kann, nicht existiert. Der Tod ist da, als die einzige Realität.” (Camus 77). Aber es gibt auch kein transzendent begründetes Ordnungssystem, dem man zu Lebzeiten verpflichtet ist. Die Distanz zu einem selbst und anderen, die das Absurde schafft, ermöglicht Wege, die zur Selbsterkenntnis und letztendlich zu Freiheit führen: „Sich in diese bo-

denlose Gewissheit stürzen, sich von nun an dem eigenen Leben gegenüber fremd genug fühlen, um es weiter werden zu lassen und ohne Kurzsichtigkeit eines Verliebten zu durchmessen – darin liegt das Prinzip einer Befreiung.“ (Camus 72). Trotzdem ist es zweifelhaft, warum die Absurdität unbedingt ein atheisches Weltbild voraussetzen muss. Mit sinnlosem Leid beschäftigt sich schließlich schon die Bibel im Buch Hiob und das Buch Kohelet des Tanach. Für Camus ist aber insbesondere die endgültige Gewissheit des Todes konstituierend für sein Weltbild, sie befreit und verleiht dem Leben eine gesteigerte Qualität. Das Absurde als Lebensprinzip fordert, so viele Erfahrungen wie möglich zu machen, denn man hat nur dieses eine Leben, „worauf es ankommt, ist nicht, so gut wie möglich, sondern so viel wie möglich zu leben“ (Camus 74). Es gilt aber die Erlebnisse stets bewusst und reflektiert wahrnehmen, ihnen also Achtsamkeit entgegenzubringen.

Der antike Mythos des Sisyphus stellt schließlich ein Idealbild für Camus' Philosophie dar. So ist Sisyphus sowohl durch das Leben, das er führte, als auch durch die Strafe der Götter, die er erhält, ein Held des Absurden. Sisyphus lebt sein Leben voll aus, wenn es für ihn an die Zeit kommt in den Hades hinabzufahren, betrügt er die Götter um sein Leben noch etwas länger zu genießen. Doch schließlich wird ihm für seine Anmaßungen die berühmte Strafe auferlegt, bis zum Ende der Zeit einen Felsen einen Berg hinaufzuschieben. Hat er den Gipfel erreicht, dann rollt der Felsen wieder sofort hinunter und die Arbeit beginnt aufs Neue. Dass die Strafe, die ein Inbegriff des Sinnlosen ist, absurd ist, liegt auf der Hand. Das Schicksal dieses „Proletarier der Götter“ (Camus 143) ist für Camus zudem tragisch, da er sich der Ausweglosigkeit seiner Situation bewusst ist, er führt ein Leben ohne Ziel oder Hoffnung. Doch für Camus ist Sisyphus nicht zwangsläufig unglücklich, ganz im Gegenteil. Wie Camus schreibt, „Der Kampf gegen Gipfel

vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen” (145). Sisyphus siegt laut Camus über sein Schicksal durch das Bewusstsein des Absurden, die „Klarsichtigkeit, die Ursache seiner Qual sein sollte, vollendet zugleich seinen Sieg“ (143). Er negiert die Strafe der Götter, indem er erkennt, dass er sein Schicksal selbst geschaffen hat und dass er selbst die Verantwortung für sein Dasein trägt, er „weiß sich als Herr seiner Tage“ (Camus 145). Er nutzt den Handlungsraum, der ihm zur Verfügung steht, zur Auflehnung, indem er den Stein zum Mittelpunkt seines Lebens macht und den Umständen zum Trotz glücklich ist, er kommt zum Schluss, dass „alles gut“ (Camus 145) ist. Der Stein, der ihm Strafe sein soll, krönt so seinen Triumph.

1.2 Werner Herzogs Heroismus und Wahrheit

Laut Elsaesser ergibt Herzogs Spielfilm-Werk ein Oeuvre, das von einer besonderen Kohärenz geprägt ist, es ist ein „self-sustaining, internally coherent paradigm.“ (218). Was Herzogs Filme miteinander verbindet, sind Forschungen über die *Conditio Humana*, über die Frage des Menschseins, seine Helden “invariably circle around limit states and try to define what is human – by a dialectic of mankind as destructive and the individual inwardly destroyed.“ (Elsaesser 218). Herzogs Protagonisten sind Außenseiter, die sich an ihren Mitmenschen reiben, da sie auf obsessive Weise ihre Träume verfolgen, mit wenig Rücksicht auf sich oder andere. Sie sind außergewöhnlich entweder durch ihre Überlegen- oder Unterlegenheit, wie Elsaesser pointiert feststellt, changieren sie zwischen der Kategorisierung als „super-human and sub-human“ (220). Gemein ist ihnen die Suche nach Sinn und Wahrheit und der Versuch der Selbstbehauptung in einer ihnen gegenüber feindlich eingestellten Welt. Werner Herzogs heroische Lebensweise seiner Protagonisten spiegelt sich auch in einer Heroisierung seiner Selbst wider, wenn er sich für seine

Kunst größten Strapazen aussetzt. Bei den Dreharbeiten zu *Fitzcarraldo* stellt er etwa über den Dschungel fest: „The trees are in misery, and the birds are in misery. I don't think they sing. They just screech in pain [...] Taking a close look at what's around us, there is some sort of harmony: it's the harmony of overwhelming and collective murder.” (Blank „Burden of Dreams“) Werner Herzogs Worte sind so dramatisch gewählt wie die eines Poeten, und werden doch gelassen mit einer monotonen Stimme vorgetragen, die auch im Englischen mit dem Anflug eines bayrischen Dialektes daherkommt. So ist es nicht verwunderlich, dass Herzog auch abseits seiner Filme mittlerweile einen beträchtlichen Bekanntheitsgrad erlangt hat und so etwas wie einen Mythos seiner selbst schuf.

Zudem fügt sich Herzog oft auf unorthodoxe Weise in seine Filme ein, laut Peucker findet in Herzogs Filmen ein „intertwining of life and work, of fictional character with authorial self, of text with text“ (40) statt. So beginnt Herzog seinen Dokumentarfilm *Lektionen der Finsternis* mit einem Zitat von Blaise Pascal: „Der Zusammenbruch der Sternenwelten wird sich – wie die Schöpfung – in grandioser Schönheit vollziehen.“ (Herzog „Lektionen der Finsternis“). Das Zitat stammt aber nicht von Pascal, tatsächlich stammt das Zitat, wie Herzog offen zugibt, von ihm selbst. Dies läuft dem Konzept des Dokumentarfilms eigentlich zuwider, fordert er doch ein Höchstmaß an Faktizität. Für Peucker haben diese Projektionen des Selbst Ursprung „in a drive for preservation“ des künstlerischen Selbst, Herzog „effectively blurs the boundary between life and death.“ (40). Es geht aber um mehr als um den eitlen Willen sich selbst unsterblich zu machen, für den Herzog die Regeln der Wahrheit zurechtbiegt, denn gleichzeitig ist Herzog bei seinen Spielfilmen so versessen auf Realismus, dass er etwa für *Fitzcarraldo* mitten im Dschungel einen echten Flussdampfer von Eingeborenen über einen Berg ziehen ließ, anstatt wie

es der gesunde Menschenverstand fordert, eine leichtgewichtige Attrappe zu benutzen. Wie sein Kollege Volker Schlöndorff sagt: „Auch beim Spielfilm ist Werner zuerst Dokumentarfilmer. Erst schafft er das Ereignis, dann filmt er es. Mit Tricks oder gar digital, wie das heute gemacht wird, lässt sich die Ästhetik des Einmaligen nicht erreichen.“ (31). Was Schlöndorff hier mit „Ästhetik des Einmaligen“ anspricht, wird von Herzog selbst als „ekstatische Wahrheit“ beschrieben. In seiner *Minnesota Erklärung* erörtert Herzog: „Im Film liegt die Wahrheit tiefer und es gibt so etwas wie poetische, ekstatische Wahrheit. Sie ist geheimnisvoll und schwer greifbar, man kommt ihr nur durch Dichtung, Erfindung, Stilisierung bei.“ (Herzog „Minnesota Erklärung“). Vor diesem Hintergrund ist laut Herzog das Blaise Pascal-Zitat „nicht als Fälschung, sondern als Mittel, eine ekstatische Erfahrung der inneren, tieferen Wahrheit möglich zu machen.“ (Herzog „Vom Absoluten, dem Erhabenen und Ekstatischer Wahrheit“) zu begreifen. Für seine Spielfilme bedeutet dieser Anspruch aber, dass ein Höchstmaß an Authentizität erreicht werden soll. Schauspieler und Crew werden im Namen des Kunstwerks großen Strapazen ausgesetzt, was aber für ihn keine sinnlose Schinderei ist, sondern durch sein Kunstverständnis gefordert wird: „Herzog’s intense concern with the physicality of filmmaking emanates from a belief that the filmic image is somehow imbued with the reality involved in the circumstances of its making – with the effort of the bodies of those who create it.“ (Peucker 40). Praktisch gesehen führt dieser programmatische Anspruch dann zu fikionalisierten Dokumentarfilmen und „dokumentarischer“ Fiktion.¹ Dementsprechend hat Herzog auch den Hang dazu Rollen seiner Filme mit Amateurschauspielern zu besetzen, die sich dann quasi selbst spielen. Eine Vorgehensweise, die er ebenfalls bei dem hier untersuchten Film *Stroszek* wählte. Nicht nur der Hauptcharakter Bruno

¹ Vgl. Chris Wahls Arbeit über Herzogs Doku-Fiktion, insbesondere S. 298. Wahl, Chris. „Herzogs Doku-Fiktion“. *Lektionen in Herzog: Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*, edited by Chris Wahl, et und k, 2012.

Stroszek, so gut wie alle Rollen sind von Laien besetzt und viele der Charaktere tragen sogar die gleichen Namen wie ihre Schauspieler. Das von Herzog in einer Woche niedergeschriebene Drehbuch war mehr Skizze als verbindende Richtlinie und wurde vor Ort weiterentwickelt, abhängig davon, ob Herzog neue Inspiration vorfand. Bestes Beispiel hierfür ist das Huhn am Ende des Films, ein authentisches, zufälliges Fundstück, das aber trotzdem die Vision des Films komplettiert. Die Erlebnisse aus Brunos Vergangenheit in den Heimen, die er in *Stroszek* wiedergibt, die physischen und psychischen Misshandlungen, haben ebenfalls ihren Ursprung in der Realität, sie sind aus dem Leben des Hauptdarstellers Bruno Schleinstein entnommen. Die Identität der Rolle und des Schauspielers sind deckungsgleich, wie Herzog selbst sagt: „Sometimes filmmaking is all about stylization, but with *Stroszek* we are dealing with real human suffering“ (143). Herzog lässt Bruno S. das Trauma seines Lebens im Film erzählen und aufs Neue erleben. Es ist vor allem das hohe Maß an Empathie, das der Film der Figur Stroszek entgegenbringt, das Herzog vor dem Vorwurf der Ausbeutung schützt. Er holt keinen gesellschaftlichen Außenseiter auf die Bühne um ihn vor dem Publikum zu sezieren, er gibt Bruno S. vielmehr die Chance der Welt von seinem Leid zu erzählen und die Möglichkeit zur Katharsis. Gleichzeitig ergibt sich durch die so geschaffene Authentizität aber ein verstörender Wirklichkeitsanspruch der Kunst, da die Grenzen zwischen Fiktion und Realität gesprengt werden.

1.3 Franz Kafka

Während für Werner Herzogs Werk *Heroismus* und die Suche nach „ekstatischer“ Wahrheit konstituierend ist, ist bei Kafka das Ringen mit Gefühlen des Selbstzweifels und Isolation bestimmend. Kafkas Protagonisten sind ständig von Mächten, die sie nicht verstehen, bedroht, genauso erfolglos versucht Kafka selbst sich zu behaupten. Seine künstlerische Produktion findet

unter erschwerten Bedingungen statt, der Brotberuf, von dem er sich nicht traut sich loszusagen, raubt ihm die Energie. Noch dazu kollidieren die Wünsche Schriftsteller zu werden mit den Erwartungen des strengen Vaters, der für seinen Sohn eine bürgerliche Karriere vorsieht. Kafkas Selbstzweifel, aber auch seine Detailversessenheit und manieristischer Stil machen es schwer für ihn seinen eigenen Ansprüchen gerecht zu werden. Hinzukommen die Anforderungen der Gattung Roman, das von Alt festgestellte „Risiko des Scheiterns in den Labyrinthen epischer Erzählmuster“ und die „Angst vor dem weiträumigen Entwurf“ führen zum chronischen Aufschieben und Von-sich-schieben (Alt 344). Pläne für einen Amerikaroman reichen dabei bis in Franz Kafkas Gymnasialzeit zurück, aber eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Thema erfolgt erst Ende 1911 und im Frühjahr 1912, wodurch eine erste Fassung entsteht. Doch bereits im April gerät die Arbeit ins Stocken und der erste Versuch des Amerikaromans wird vom Autor vernichtet. Am 26. September 1912 beginnt Kafka von neuem und in einer kurzen Phase höchster Produktivität wird der Grundstein für *Der Verschollene* gelegt. Kafka, der Europa niemals verließ, gelangte zu seinen Erkenntnissen über Amerika durch ein Quellenstudium von Zeitungsartikeln und Büchern. Als gesichert gilt laut Loose etwa die Lektüre von Benjamin Franklins Biographie und Holitschers Reisebericht *Amerika. Heute und Morgen* sowie der Bericht des Sozialisten František Soukup (354). Aus den beiden Letzteren gewann er sein Bild der amerikanischen Großstadt und technisierten Arbeitswelt. Nicht nur schildert der Roman die neusten technologischen Entwicklungen, er verkörpert auch laut Alt eine „außerordentliche stilistisch-literarische Modernität“ (344). Das frühe Kino wird in einer kinematographischen Erzählweise fruchtbar gemacht, die sich durch eine stark ausgeprägte Visualität des Stils mit abrupten Perspektivwechseln und übersteigerte Bewegungen auszeichnet (Alt 433). Aber der Roman ist auch deutlich geprägt von der ehrwürdigen Tradition des Bildungsromans wie etwa Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, mit

welchem er den Eintritt des Protagonisten in ein Theater gemein hat. Bedeutend ist ebenso der Einfluss von Charles Dickens *David Copperfield*,² viele Figuren aus Dickens Roman finden insbesondere in der ersten Hälfte ihre direkte Entsprechung. Besonders hervorzuheben ist Kafkas Verwandtschaft als Inspirationsquelle. Sein Cousin Emil Kafka wanderte nach Amerika aus und wurde Abteilungsleiter in einem Versandhaus, was Kafka als Inspiration für den Studenten diente, auf den Karl Roßmann bei Brunelda trifft. Ein weiterer Cousin, Robert Kafka, wurde als Kind von einer viel älteren Köchin missbraucht und schwängerte sie, der Zusammenhang zwischen dem Vorfall und Karl Roßmanns Vergewaltigung ist offensichtlich. Zudem gelangte Kafkas Vetter Otto Kafka in Amerika als Unternehmer zu Reichtum und Ansehen. Dieser floh vor seinen Eltern nach Amerika und nahm später seinen ebenfalls Franz Kafka heißenden Bruder bei sich auf. Der Selfmade-Man ist unübersehbar das Vorbild für Karl Roßmanns Onkel Jakob. Das Familienfoto, das Karl auf seine Reise mitbekommt, entspricht darüberhinaus sehr genau einer Fotografie von Kafkas Großeltern. Die Übereinstimmungen zwischen Roman und Wirklichkeit sind so eklatant, dass man von einem Erzählen des eigenen Familienmythos sprechen kann (Neumann 423).

Ein Grund, warum Kafka sich an dem Projekt dieses Romans abarbeitet, ist, dass das Schreiben der Romane einen Versuch der Bewältigung seiner inneren Konflikte darstellten. Ursächlich ist laut Binder „das Gefühl, die ihn bedrängenden inneren Bilder [...] nur durch den weiträumigen und differenzierten Kosmos eines Romans adäquat erzählerisch repräsentieren zu können.“ Die autobiographische Tendenzen sind im *Verschollenen* wie oft bei Kafka unübersehbar. Nicht nur haben zahlreiche Figuren des Romans ihren Ursprung in Kafkas familiären Um-

² Siehe auch: Czoik, Peter. *Zur Struktur der Dickens-Motive in Franz Kafkas Roman ‚Der Verschollene‘: ‚meine Absicht war ... einen Dickensroman zu schreiben‘*. Dr. Kovac, 2009.

feld, auch Karl Roßmanns „allmähliche Verdrängung aus der menschlichen Gemeinschaft durch feindliche Vaterfiguren“ (Binder 16) stellt keinen Zufall dar, ist der Roman doch zu einem Zeitpunkt verfasst, als Kafka sich des Gegensatzes zu seinem Vater immer mehr bewusst wurde.³ In *Der Verschollene* durchspielt Kafka die Immigration in die Fremde als alternativen Lebensentwurf, der eine Flucht vor seinen beruflichen, familiären und künstlerischen Problemen ermöglicht. Doch die Immigrationsfantasie wird von der eigenen Biographie zu sehr kontaminiert. Gefühle der Unzulänglichkeit und Isolation sind konstituierend für Kafkas Werk, so wird Karl Roßmann genauso wie Kafka die Möglichkeit eines erfolgreichen bürgerlichen Lebens versagt und die patriarchalische Verachtung gegenüber der Kunst wird als Selbstzweifel internalisiert und verhindert ein alternatives Leben als Künstler. Es ist bezeichnend, dass die Arbeit am Roman ins Stocken gerät, als Kafka gerade im Begriff ist, das „Hotel Occidental“-Kapitel abzuschließen. So sagt sich Karl Roßmann, als er trotz seiner gewissenhaften Arbeit aufs Neue verurteilt wird: „Aber auf solche Dinge wird eben im entscheidenden Augenblick offenbar in keinem Weltteil, weder in Europa noch in Amerika Rücksicht genommen“ (Kafka 159). Amerika entpuppt sich im Schreibprozess für den Protagonisten und den Autor gemeinsam als bloße Spiegelung europäischer Verhältnisse. Es wiederholt lediglich immer wieder aufs Neue Karls Grundsituation der Verbannung. Im Laufe des Schreibprozesses überlebt sich daher das Interesse am Stoff, es zeichnet sich die Sinnlosigkeit der Immigration ab, da sich die inneren Konflikte nicht abschütteln lassen (Binder 25), gleichzeitig droht die Handlung in eine Endlosschleife zu degenerieren, ein adäquates Ende der Erzählung rückt in weite Ferne. Kafka kann den Knoten, den er gebunden hat, nicht lösen.

³ Sammons etwa sieht den Roman als Parabel auf die durch das Schreiben hervorgerufene Verstoßung aus der Familie (54).

Die Arbeit an dem Roman will dementsprechend nicht mehr gelingen, schon am 26. Januar 1913 erklärt Kafka sich in einem Brief an Felice Bauer für besiegt. Trotzdem veröffentlicht Kafka im Mai 1913 das Erste Kapitel *Der Heizer* als Beitrag einer Anthologie bei Kurt Wolff und erregt dessen Interesse. Kafka erwägt auch eine gemeinsame Veröffentlichung von *Der Heizer*, *Das Urteil* und *Die Verwandlung* unter dem Titel „Die Söhne“ (Alt 422), wozu es aber nicht kommt. Trotzdem überwindet sich Kafka Ende des Jahres 1914 zum Schreiben des letzten Kapitels „Naturtheater von Oklahama“. Wie alle Romane Kafkas bleibt auch *Der Verschollene* unvollendet. Der Fragmentcharakter dieses Romans ist sogar noch stärker ausgeprägt, bleibt doch das weitere Schicksal des Protagonisten völlig offen. Konsequenterweise sträubte sich Kafka gegen die Veröffentlichung seiner in seinen Augen unvollendeten Romane, „da sie in ihrer fragmentarischen, wenig einheitlichen Gestalt seinem am *Urteil* gewonnenen Ideal der geschlossenen Form widersprechen.“ (Alt 346). Der Rest von *Der Verschollene* erreicht die Leserschaft erst 1927 in einer posthumen Veröffentlichung durch Max Brod unter dem Titel *Amerika*.

2. Hauptteil

2.1 Stroszek

2.1.1 Die Fremde

Noch wenn Bruno in Berlin ist, sickert Amerika langsam als Wunschbild in seine Lebenswirklichkeit ein. Der Traum von Amerika wird zuallererst genannt, als Scheitz Bruno und Eva in ihrer Berliner Wohnung begrüßt und es sich ein Gespräch ergibt, in welchem sie sich über Amerika austauschen. Von Eva werden in freier Assoziation die Orte New York, Florida und ein „Park, in dem Bären herumlaufen“ genannt, welcher von Scheitz als Yellowstone Park identifiziert wird. Bruno spezifiziert diese Bären näher als Grizzly-Bären, wobei er *Grizzly* auf eine besonders eigentümliche Weise ausspricht. Das Bild von Amerika konstituiert sich aus einem kindlichen Unwissen, das aus Hörensagen und aufgeschnapten Fakten besteht. Die durch die Nennung von New York verkörperte Urbanität wird der vom Yellowstone Park dargestellten Natur Amerikas relativ wahllos gegenübergestellt. Es sind vor allem zwei ikonische Orte, die durch ihre Berühmtheit positiv semantisch aufgeladen sind und den Romantizismus verdeutlichen, der Amerika umschwebt. Allerdings handelt es sich beim Yellowstone Park um eine künstliche Natur, da es ein Nationalpark ist, das letzte Bisschen der verbliebenen unberührten Natur ist abgezäunt und touristisch erschlossen. Ähnlich ist New York neben einer schillernden Metropole auch ein Ort, in welchem die Unterschicht in entsetzlichen Zustände lebt. In den Topographien von Amerika offenbart sich so bei näherem Hinsehen bereits eine gewisse Doppelbödigkeit und

Bedrohlichkeit. Den Übergang zwischen Deutschland und Amerika stellt ein Bild von Scheitz' Neffen Clayton in der Kleinstadt Railroad Flats dar, das ihn mit seinem Mitarbeiter zeigt, der ein „roter Indianer“ (Herzog „Stroszek“) ist. Wieder wird ein ein Stereotyp Amerikas beschworen, diesmal sind es vergangene Zeiten der Wild-West Romantik die evoziert werden. Doch im Hintergrund der Fotografie ist keine weite Prärie, sondern eine Hauswand, die sich später als die eines billigen Mobile-Homes entpuppt. Schon in dieser frühen Phase des Films trägt das Faszinosum Amerika bereits Vorzeichen in sich zum Tremendum zu werden.

Bevor die Gruppe um Bruno ihr Ziel in Railroad Flats erreicht, kommen sie aber genauso wie Karl Roßmann mit dem Schiff in New York an. Auf Aufnahmen der Freiheitsstatue verzichtet Werner Herzog seltsamerweise, obwohl eigentlich jedes ankommende Schiff die Statue passieren muss. Es ist eine unheilvolle Vorausdeutung in Form einer Leerstelle, denn Freiheit wartet auf Bruno eben nicht. Dass die Gruppe das Schiff als Transportmittel wählt, ist bereits in den 80er Jahren auffallend altmodisch und weckt Assoziationen an die Migranten zur goldenen Zeit der Einwanderung. Ebenso aus jener Zeit scheint die Szene zu sein, in der die Gruppe im Gedränge des Hafens ihr Gepäck verlädt. Zusammen mit Eva und Scheitz bahnt Bruno sich danach seinen Weg durch die Hochhausschluchten, die von einem drohenden Verkehr durchflossen werden, der die Menschen in den Hintergrund stellt. Die Großstadt bietet ein chaotisches, graues und etwas schmutziges Bild, das aber von der Gruppe nicht negativ rezipiert wird. Wenn sie auf dem Wolkenkratzer stehen, verraten ihre Mienen vielmehr ein gebanntes Staunen über die gigantischen Ausmaße von New York. Bruno bläst in sein Signalthorn und kündigt damit ihr Kommen an, gleichwohl ist es auch ein Akt, der auf emphatische Weise das Grauen vertreiben soll, denn Unbehagen entsteht für Bruno schon früh, da die amerikanischen Autoritäten ihm seinen gelieb-

ten Vogel weggenommen haben. „Was ist das für ein Land, was dem Bruno seinen Beo beschlagnahmen tut?“ fragt Bruno dementsprechend, eine Frage, die im Laufe des Films beantwortet wird. Das Einzige, was von dem geliebten Haustier geblieben ist, ist der leere Käfig, was auch heißt, dass der Käfig für einen neuen Insassen frei ist. Die Szene wird so zu einer unheilvollen Vorausdeutung der prekären Zustände, die Bruno bald erwarten. Später ist es Bruno, dem der Käfig in Form der amerikanischen Justiz droht. Auffallend ist auch, dass auf der Fahrt von New York nach Railroad Flats die Kamera vor allem die Gesichter der Gruppe zeigt, während im Hintergrund der Verkehr und der Highway unscharf vorbeiziehen. Laut Harris verweist diese Kameraeinstellung bereits auf einen Moment der Desillusionierung, „as if to accentuate the disconnect between the media images in circulation and their own scenes of disillusionment“ (136). Dieser Eindruck konkurriert allerdings mit der Musik des Soundtracks, einem schönen Stück von Chet Atkins. Es bleibt vorerst bei einem flüchtigen Einbruch des Unbehagens, der sich im Überschlag der nächsten Szene in freudige Erregung verkehrt, da die Gruppe bei Clayton in Wisconsin ankommt.

Brunos eigentliche Amerikaerfahrung ist vor allem in der trostlosen, eigenschaftslosen Ländlichkeit des Provinznestes Railroad Flats situiert, welches dem realen Drehort Plainfield nachempfunden ist. Für Herzog übte der Ort eine besondere Faszination aus: „I certainly felt it was one of those places that are focal points where every thread converges and is tied into a knot“ (Herzog, Cronin 147). Es ist ein Ort „where dreams and nightmares all come together.“ (Herzog, Cronin, 147). Bekannt ist Plainfield vor allem als Heimatort des Serienkillers Ed Gein, der neben Morden auch für seinen Hang, sich aus der Haut seiner Opfer Kleidungsstücke und

Mobiliar zu fertigen, berüchtigt war.⁴ Im Film wird auf diese reale Begebenheit angespielt, als Clayton der Gruppe nach ihrer Ankunft die Stadt zeigt und von vier ermordeten Menschen und einem vermissten Farmer, der kürzlich unter mysteriösen Umständen mitsamt Traktor verschwand, erzählt. Hieraus ergibt sich auch die Freizeitbeschäftigung auf Leichensuche zu gehen, die in einer späteren Szene gezeigt wird, das Makabre wird geradezu zelebriert, verspricht es doch Abwechslung in der Langeweile. Herzog stellt zudem eine Verbindung zum Topos des amerikanischen Serienkillers her. Er untergräbt die utopische Vorstellung von Amerika, indem er ein Klima der Gefahr erzeugt und die Vorstellung von der Ländlichkeit als Hort der Harmonie und Sicherheit mit dem Morbiden kontrastiert. Abgesehen von diesem Lokalkolorit bietet Railroad Flats nur überbordende Leere, die Landschaft ist flach und unscheinbar. Doch zunächst stellt sich durchaus so etwas wie Glück ein. Bruno und Eva beziehen ihr eigenes Haus, was von Scheitz mit einem zufriedenen „Jetzt haben wir es geschafft“ kommentiert wird. Gleichzeitig arbeitet Herzog in diesem Stadium des Films viel mit abendlichem Licht, das Rottöne und weiche Kontraste hervorruft, die der herbstlichen Landschaft etwas Melancholisches geben. Brad Prager vergleicht Herzogs Bilder mit Breugels Darstellung des Herbstes und konstatiert, dass es die Ästhetik eines „modest pathos of a quiet and seemingly unseen failure“ sei (26). Die Röte vermittelt ein Gefühl der Endlichkeit, das noch während die Handlung Harmonie vorgaukelt, den baldigen Einbruch der Absurdität in Brunos Leben antizipiert.

Ähnlich zum *Verschollenen* spielt der Verkehr in *Stroszek* eine besondere Rolle. Das Provinznest ist Durchgangsstation für zahlreiche Trucks des Fernverkehrs. Die Ungetüme wirken durch ihre Riesenhaftigkeit bedrohlich und tatsächlich ist es einer der Truckfahrer, der Brunos

⁴ Nach eigenen Angaben plante Herzog zusammen mit dem Dokumentarfilmer Errol Morris den Leichnam von Ed Geins Mutter auszugraben. Morris drückte sich aber vor dem Pakt und erschien nicht (Herzog and Cronin 147).

kriselnder Beziehung zu Eva den Todesstoß versetzt. Der Verkehr in Stroszek spiegelt so die doppelte semantische Bedeutung von Verkehr wider: Eva bietet Geschlechtsverkehr in Austausch für eine Mitfahrgelegenheit an um der erstickenden Situation zu entfliehen, danach verschwindet sie im Straßenverkehr, der sie nach Vancouver bringen soll. Anschließend tritt Bruno ebenfalls die Flucht an, indem er mit dem gestohlenen Truck ebenso Teil des Verkehrs wird und sich ziellos mitreißen lässt. Die für Herzog typischen wilden Naturlandschaften, die Erinnerungen an die großen deutschen Maler der Romantik wecken, tauchen erst jetzt zum Schluss des Films wieder auf, wenn Bruno auf der Flucht ist. Er durchfährt zerklüftete Berglandschaften, die von Nebel umhaucht sind. In völliger Einsamkeit folgt er in seinem Truck der sich windenden Straße, bis schließlich sein Gefährt zusammenbricht und er die Endstation seiner absurden Reise erreicht hat. Er findet sich in dem Indianerreservat in Cherokee wieder. Ähnlich wie mit den *Grizzlies*, die in den Nationalparks konserviert wurden, ist es mit den amerikanischen Ureinwohnern, die Bruno in der Schlusszene trifft. Sie haben die Kolonisierung überlebt, aber durch sozioökonomische Zwänge sind sie zu einem unwürdigen Leben in ihrem Reservat gezwungen, das sie in eine Touristenfalle umgewandelt haben. Hier stellen sie ein Zerrbild ihrer Kultur zur Schau, das ästhetische Klischees wie den Kopfschmuck der Ureinwohner eklektisch mit Jahrmarktattraktionen und Fressbuden kombiniert. Die Rechnung scheint allerdings nicht aufzugehen, der Ort ist mit Ausnahme von Bruno und einem Indianer, der ein zur Lächerlichkeit übersteigertes Outfit trägt, so gut wie menschenleer.

Von den Amerikanern selbst zeichnet der Film ein zwiespältiges Bild. Bruno wird zumindest niemals mit einer unmittelbaren, brutalen Boshaftigkeit wie der der Zuhälter, die ihm in Berlin nachstellen, konfrontiert. Auch macht ihm niemand altkluge Anweisungen, wie er sein Leben

zu leben hat, wie es etwa bei der Entlassung aus dem Gefängnis der Fall ist. Flache Sätze, wie er solle „Kosmetik“ betreiben und sich in der Kneipe Kaffee und Kuchen anstatt Bier bestellen, muss er sich in Amerika nicht anhören. Die amerikanische Gesellschaft gestattet einem Individuum zumindest in dieser Hinsicht frei und ohne Anpassungsdruck zu leben. Zudem drohen ihm kein mutwilliger Sadismus und ständige Vertreibung wie Karl Roßmann in *Der Verschollene*. Dennoch schafft es Bruno nicht sich in Amerika einzufügen, es bleibt ihm fremd. Aber genauso bleibt es für den Zuschauer fremd, merkwürdigerweise lässt sich *Stroszeks* Amerika unter dem Begriff des Exotismus subsumieren. Im Hinblick auf das ländliche Amerika ist insbesondere die sonderbare Szene aufschlussreich, in der Bruno sich in Claytons Autowerkstatt an die Arbeit macht. Mit ihm verbringt Bruno die meiste Zeit und so erhält der Zuschauer vor allem durch Clayton Einblicke in die amerikanische Arbeiterklasse. Bruno trägt mittlerweile einen Cowboyhut und schraubt ungeschickt an Autos herum, während Clayton sich selbst einen Zahn zieht und anschließend die Schmerzen mit Bier betäubt. Es ergibt sich ein widersinniger Eindruck, da eigentlich in keinem entwickelten Land sich jemand Zähne selbst ziehen muss. Clayton kommentiert auch noch seinen Erfolg mit einem glücklichen „Got that motherfucker, uhu!“ und klärt Bruno im Anschluss über eine besondere Gefahr des Ortes auf. Neben der Werkstatt befinden sich zwei Äcker, auf denen zwei Bauern mit ihren Traktoren schwerbewaffnet das Feld pflügen. Sie belauern sich gegenseitig mit ihren Gewehren in der Hand, da sie sich in einem Streit über einen winzigen Streifen herrenloses Land befinden. Wie mittelalterliche Ritter beim Tjost ziehen sie auf ihren Traktoren mit beachtlicher Geschwindigkeit aneinander vorbei und werfen Staubwolken auf. Dank der Gewehre und der an Pferde erinnernden Traktoren vermittelt die Szene zudem etwas von einem absurden Wildwest-Tableau, das gleichzeitig Klischees von amerikanischen Draufgängertum und Waffenwahn bedient. Der Streit der Farmer ist vollkommen sinnlos, ist

es doch nicht wert für ein bisschen Land sein Leben oder das Leben eines anderen aufs Spiel zu setzen. Dies führt Bruno vor Augen, dass auch in Amerika Irrationalität und Missgunst herrschen. Und die Szene zeigt auch, dass es in Amerika kein freies Land mehr gibt, dass sich vielmehr die Menschen um das letzte Bisschen mit Waffengewalt zanken. Für Bruno ist vor diesem Hintergrund erst rechts nicht mehr übrig, denn er ist es, der sich normalerweise in einer von Gewalt bedrohten Opferrolle befindet. Der Amerikaner Clayton ist von einfacher Natur und wie sich an anderen Stellen zeigt, auch ein obszöner Mann. Brunos und Evas Bett kommentiert er etwa damit, dass es gut für „Rock n‘ Roll“ sei. Wenn Bruno von Eva, die heimlich wieder anschaffen geht, mit den Truckern betrogen wird, versucht Clayton die Stimmung aufzuhellen und verspricht Bruno eine neue Geliebte aufzutreiben. Da Bruno aber kein Englisch versteht und in der Ecke sitzt und über seine Entscheidung nach Amerika zu gehen lamentiert, improvisiert Clayton eine Gesangs- und Tanzeinlage, bei der er den Geschlechtsakt simuliert und je nach Stoßrichtung verschiedene amerikanische Münzen nennt. Bei besonders tiefen Stößen brüllt er „small change“, was offensichtlich eine Anspielung auf Evas Tätigkeit als Prostituierte ist, da sie sexuelle Akte gegen Geld anbietet. Clayton ist gekennzeichnet von einer unterdrückten Sexualität, die vor allem in infantilen Späßen und Andeutungen ständig hervorbricht. Aber Claytons Performance ist auch aufschlussreich hinsichtlich der signalisierten Einstellungen gegenüber Frauen. Er verweist auf den Glauben, dass man als Mann wohlhabend sein muss um attraktiv für eine Frau zu sein, da das weibliche Geschlecht vornehmlich durch Geld motiviert sei. Im weiteren Sinne macht er auf die Verkettung von Liebesleben und Kapitalismus aufmerksam und wie der Kapitalismus als mächtiges Dispositiv in die Beziehungen der Menschen hineinreicht. Brunos Beziehung zu Eva wird schließlich insbesondere durch ihre Geldsorgen und die materielle Bedrohung durch die Bank zerrüttet. Bei Bruno stößt der Versuch der Unterhaltung auf wenig

Gegenliebe und für den Zuschauer mag es ebenso wie blanker Hohn wirken. Andererseits gilt es zu betonen, dass Clayton an sich ein guter Mensch ist. Er nimmt Bruno, Scheitz und Eva bei sich auf, ohne eine Gegenleistung zu erwarten. Er fordert niemals Unrealistisches von Bruno, der sich bei der Arbeit in Claytons Werkstatt gewiss nicht überarbeitet. Claytons flapsige Art ist typisch amerikanisch, er neckt Bruno, doch er intendiert keine Beleidigung. Aber es fehlt Clayton an Einfühlungsvermögen um zu Bruno durchzukommen, ohnehin erschwert die Sprachbarriere stark die Kommunikation. So bleibt Bruno isoliert von der amerikanischen Gesellschaft, da Clayton sein einziger ständiger Kontakt zu ihr ist.

Die meisten Bewohner von Railroad Flats sind ähnlich wie Clayton wohlwollend und freundlich, wenn auch nicht sonderlich intellektuell. Neben den Landeiern ist eine weitere Variante des Amerikaners, auf die Bruno stößt, die des Kapitalisten. So wird Bruno oftmals von einem Mann von der Bank besucht, der immer wieder in die häusliche Privatsphäre eindringt um die ausstehenden Raten von den Konsumgütern einzufordern, die Bruno und Eva auf Kredit kauften. Sein Kontakt zu Bruno ist von einer auffallenden vordergründigen Freundlichkeit gekennzeichnet. Mit einem Dauerlächeln erklärt er: „We want to help, but frankly we need the money“. Herzog wählt aber eine Naheinstellung, die sein Lächeln als falsch und verzerrt entlarvt, und welches nur unter krampfhafter Anstrengung aufrecht erhalten wird. Der Banker führt weiter aus: „As a last resort, as the very last resort we may have to take your home away. But we hate to do that.“. Tatsächlich hat die Bank aber keine Skrupel, Bruno sein Haus wegzunehmen und ihn obdachlos zu machen. Noch dazu lässt der Banker Bruno betrunken das Dokument unterzeichnen, ohne sich zu bemühen die Tragweite der Unterschrift kenntlich zu machen. Die Scheinheiligkeit der Worte des Bankers offenbaren sich in der nächsten Einstellung, wenn Herzog die zu einer er-

wartungsvollen Geste erhobenen Hände in einer Naheinstellung zeigt, die behangen sind mit Goldschmuck. Der zur Schau gestellte Reichtum kommt sicherlich nicht zustande, indem er Menschen wie Bruno „hilft“. Als es schließlich zur Zwangsversteigerung kommt, sieht man einen Auktionator, der die Gebote so schnell stakkatoartig vorträgt, dass sie selbst für geübte Sprecher des Englischen komplett unverständlich sind. Der idiosynkratische Sprechgesang wirkt geradezu wie eine Poesie des Kapitalismus, die aber nur eine Gemeinschaft von ausgewählten Eingeweihten verstehen kann, zu der Bruno freilich nicht gehört. Während der Versteigerung sieht man ihn verwirrt in der Menschenmenge hin und herlaufen, er ist vollkommen unfähig auf die Geschehnisse einzuwirken oder sie auch nur zu verstehen. Der Film vermittelt vor allem deshalb einen radikalen absurden Eindruck, weil er die Erwartungen an Amerika untergräbt. Werner Herzog gelingt das Kunststück die Amerikaner, die uns eigentlich von einer Flut aus massenmediale Konsumprodukten gänzlich vertraut sein sollten, überraschend fremdartig, ja fast exotisch erscheinen zu lassen. Aus diesem Gegensatz zwischen der Erwartung und der tatsächlichen, widersinnigen und lächerlichen Situation speist sich das Gefühl des Absurden. Bruno findet in der amerikanischen Provinz Charaktere vor, die sonderbar sind und doch die amerikanische Gesellschaft subsumieren, was dem Amerikabild gleichzeitig Glaubwürdigkeit verleiht. Zudem schafft Herzog es so die Fremdheitserfahrung, die Bruno als Immigrant ereilt, auch für den Zuschauer wahrnehmbar zu machen. Die Fremdheit verändert sich nicht in Vertrautheit, sondern steigert sich für Bruno zur vollkommenen Isolation. Es mag sein, dass es Bruno in Amerika nicht grundsätzlich schlechter ergeht als in Deutschland, doch die Alteritätserfahrung in Amerika trägt letztlich auch zu einer Entfremdung von anderen und von sich selbst bei, was sich, wie noch zu zeigen sein wird, zum Gefühl des Absurden steigert und damit den Grundstein zu dessen schmerzhafter Erkenntnis legt.

2.1.2 Der amerikanische Alb-Traum

In Bezug auf das Absurde schreibt Camus es sei „jene Entzweiung zwischen dem begehrenden Geist und der enttäuschenden Welt, es ist meine Sehnsucht nach der Einheit, dieses zersplitterte Universum und der Widerspruch, der beide verbindet.“ (62). Diese dem Absurden zugrunde liegende Desillusionierung, die aus einem Gegensatz von Träumen und kalter Realität resultiert, erfährt auch Bruno, denn sein Projekt der Immigration scheitert, seine Träume von materialistischem Wohlstand und menschlicher Nähe zerschlagen sich. Es gelingt Bruno nicht sich in die amerikanische Gesellschaft zu integrieren, auch wenn Bruno äußerlich dank Cowboyhut und Flanelljacke hinreichend amerikanisch wirkt, oder vielleicht besser gesagt eine visuelle Karikatur eines Amerikaners ist. Bei der Kommunikation mit den Amerikanern ist er stets darauf angewiesen, dass jemand für ihn übersetzt, denn es gelingt ihm nicht, die Sprache zu erlernen. So bleibt er isoliert von der amerikanischen Gesellschaft und ihren Lebensweisen, was tragisch ist, da ihn die amerikanische Gesellschaft durchaus interessiert und er ihr gegenüber vollkommen offen ist. So ist Bruno geradezu kindlich fasziniert, wenn Eli für ihn einen Fernsehschrank zusammenbaut ohne „Bandmaß und Zollstock“. Die lockere amerikanische Attitüde, die sich hier zeigt, steht der gewohnten deutschen Exaktheit entgegen, doch es ist klar, welches System Bruno mehr zusagt. Eva hingegen brummt nur desinteressiert, wenn er sie auf diese Besonderheit aufmerksam machen will. Nicht nur verhindert die Sprachbarriere den sozialen Kontakt mit den Amerikanern, sie ist vor vor allem deshalb fatal, weil sie Bruno in eine finanziell prekäre Situation bringt. Er versteht die finanziellen Vorgänge der kapitalistischen amerikanischen Gesellschaft zwar, so stellt er etwa Eva wegen ihrer exzessiven Ausgaben zur Rede, aber er kann nicht auf sie einwir-

ken. Da er kein Englisch spricht, muss er alle geldlichen Belange Eva überlassen. Aufgrund ihrer Unverantwortlichkeit dauert es nicht lange bis Bruno hoch verschuldet ist. Er verliert seinen gesamten Besitz und der ist, in einer Gesellschaft, die Menschen nach ihrem Vermögen bemisst, entscheidend. Sein Cowboy-Hut verkommt zu einer tragikomischen Erinnerung an einen fehlgeleiteten Wunsch Amerikaner zu werden.

Die Isolation Brunos in Amerika wird vor allem durch die Musik verdeutlicht, denn nicht nur schließt Bruno in Amerika keine Freundschaften, er lässt auch noch wichtige „Freunde“ in Berlin zurück, für die es in Railroad Flats keinen Ersatz gibt: seine Musikinstrumente, wie etwa den geliebten schwarzen Flügel. Sein Äquivalent findet er in Form des Fernsehers, der nun das Wohnzimmer dominiert und permanent im Hintergrund flimmert. Doch der Fernseher erlaubt nur den Konsum von inhaltsleerem Fernsehen und nicht die Produktion von eigenen kulturellen Erzeugnissen, wie das bei dem Flügel der Fall ist. Es ist auffallend, wie oft in Berlin ein intradiegetischer Soundtrack ertönt. In seiner Wohnung spielen Bruno und Scheitz melancholische, klassische Musik von Mozart und Beethoven und in Berlins Hinterhöfen trägt Bruno seine Moritaten vor einem aufmerksamen Publikum aus Kindern und Hausfrauen vor. Das Verschwinden des Klaviers markiert das Abgeschnittensein von einem ganzen Kulturraum, Bruno ist wie ein Fisch, der aus dem Wasser geholt wurde. Hüser erklärt: „The German space in *Stroszek* is made meaningful whenever music can function as mythical communication that brings about magic communities.“ (453). Brunos „magische“ Gemeinschaften konstituieren sich durch Musik, doch in Amerika fehlt der Raum für das europäische Kulturgut, das so wichtig für ihn ist. Dementsprechend läuft in Amerika nur extradiegetischer, kitschiger amerikanischer Schlager. Die „Magie“ ist laut Hüser verschwunden, es finden sich nur Gemeinschaften, die in einer vom Kapitalismus

zerrütteten, depravierten Existenz leben: „In the United States there is no place for magic. Instead, everyday life atomizes and impoverishes its communities, shaped through the overarching presence of capitalist society.“ (455). Auch Bruno kann sich vor der übermächtigen amerikanischen Kulturindustrie nicht behaupten. Zwar nimmt Bruno ein Akkordion mit nach Amerika, doch er spielt nur einmal kurz darauf eine zusammenhanglose Melodie, während Eva den Abwasch macht, was das Fehlen von künstlerisch-musischen Eindrücken in Amerika eklatant macht. „Wenn dieses Instrument nicht wär, wer weis, wo ich gelandet wär?“ fragt sich Bruno, wenn er in Berlin vor seinem „schwarzen Freund“, dem Flügel sitzt. Der Film beantwortet auch diese rhetorische Frage Brunos. Angesichts der Einsamkeit in Amerika wendet er sich dem letzten Freund zu, der ihm geblieben ist, dem Alkohol. Mit jeder Szene in seinem Mobile-Home wächst die Zahl der leeren Bierdosen auf dem Wohnzimmertisch. Ohne die sinnstiftende Funktion der Musik bewegt sich Bruno in Richtung Absurdität. Die existenzielle Angst lässt sich nicht allzulange mit Bier zurückhalten.

Neben der Flucht vor den Zuhältern in Berlin ist ein wesentliches Motiv für Brunos Immigration das Erlangen von materiellem Wohlstand. Schon bald muss er jedoch feststellen, dass der gesellschaftliche Aufstieg auch in Amerika weit entfernt ist und beschwert sich: „Ich habe es mir in Amerika anders vorgestellt, dass ich durch Arbeit schnell reich werd“. Bruno hat sich Amerika als Utopie imaginiert, in der man durch Arbeit zu Geld kommt. Die Vorstellungen als Immigrant durch Fleiß zu Reichtum zu kommen, ist aber nur ein Wunschbild. Es existiert kein Automatismus der von Anstrengung zu Wohlstand führt, der „Amerikanische Traum“ ist eben das, ein Traum, der existiert um arbeitswillige Migranten nach Amerika zu locken und der Unterschicht einen Telos zu geben und sie zu harter Arbeit zu motivieren. Für Bruno ist es fatal, dass

er als Gradmesser für seinen Erfolg in Amerika seinen Wohlstand wählt. Da er ein ungebildeter Einwanderer mittleren Alters, ohne Ausbildung und Studium, ohne Kenntnisse der englischen Sprache ist, hat er sich selbst damit ein unerreichbares Ziel gesteckt. Der Mythos von Amerika als „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ entpuppt sich für Bruno als Lüge, da für ihn keine Handlungsmöglichkeit besteht, die ihn näher an sein Ziel bringt. Der Film offenbart den Traum von Wohlstand als falsche Teleologie, denn selbst wenn man es wie Bruno für einen kurzen Moment erreicht seine materiellen Wünsche zu befriedigen, so ist man ständig davon bedroht seine Besitztümer zu verlieren. Im Film wird das Mobile-Home per LKW angeliefert und muss lediglich abgeladen werden, es ist so gut wie keine Konstruktion erforderlich, genauso schnell wird das Haus aber später auch wieder abgebaut und von einem LKW davongefahren. Im Falle von Bruno gehören die angesammelten Konsumgüter ihm auch streng genommen nie, da sie auf Kredit gekauft sind. Wie der Mann von der Bank sagt werden sie „repossessed“, also wieder von ihr in Besitz genommen. Auf diese Flüchtigkeit nimmt der Film Bezug, wenn er Bruno auf einer in Plastikfolie eingeschweißten Matratze liegend zeigt. Es macht keinen Sinn, die Matratze aus der Verpackung zu holen, weil sie im nächsten Moment schon weg sein könnte. Der Materialismus gibt Bruno nur für kurze Zeit eine Illusion von Sinn. Für den Moment ist das Glück groß, wenn Bruno und Eva in ihr neues Haus einziehen. Sie führen sprichwörtliche Freudentänze auf und Scheitz verkündet: „Ja Bruno aber jetzt haben wir’s erreicht“ worauf Bruno bestätigt: „Jetzt haben wir das erreicht“. Es ist aber bezeichnend, wenn Bruno und Eva ihr Haus und den Marmor im Badezimmer begutachten und dann sehen, dass noch gar kein Wasser fließt. Erreicht ist nichts.

Brunos materielle und persönlichen Sorgen erreichen ihren Höhepunkt in der Szene, in der Bruno versucht sich Eva zu erklären, doch aufgrund der mangelhaften Kommunikation untereinander werden die Probleme nur verschlimmert. Eva geht nicht auf Brunos Sorgen ein und Bruno ist es unmöglich seine Bedenken ihr mitzuteilen ohne sie herabzusetzen. Brunos Sprachvermögen ist zu defizitär, als dass er das absurde Gefühl, das aus seiner innerlichen Zerrissenheit resultiert, kommunikativ darstellen könnte. Bruno hat daher ein eigenartiges, von ihm gebasteltes Gebilde auf den Tisch gestellt, eine „schematische Darstellung, wie es in dem Bruno aussieht“. Es geht nun um die Verkettung zwischen einer traumatischen Vergangenheit und einem Traum, der sich als Lüge herausstellt. Bruno versucht ihr seine schwierige Kindheit in den Kinderheimen der Nazizeit zu erklären und gleichzeitig setzt er diese in Relation zur gegenwärtigen Situation in Amerika: „Ja. In den Heimen, da sah es genauso aus wie hier. Wenn jemand ins Bett genässt hat, das war während der Nazizeit [...] Schon hat's Dresche gegeben.“ Die Erzählung dient ihm vor allem um der jetzigen Qual einen Maßstab zu geben, sein Leid in Amerika ist jetzt sogar noch größer, denn: „das war aber sichtbar. Heute siehts natürlich anders aus. Man macht's nicht mehr so oder man macht nicht mehr so. Man macht das auf eine feine Art und die feine Art ist noch viel schlimmer.“ Er spielt damit auf den Mann von der Bank an, der meint ihm helfen zu wollen, aber gleichzeitig ihm damit droht sein Haus wegzunehmen. Er fährt fort mit einer ominösen, zuerst unkenntlich geflüsterten und dann laut wiederholten Warnung: „Wer weiß, wie dir das Glück noch blüht. Das Hoftor, das steht offen.“ Und fährt fort: „Wir sind nicht mehr in Deutschland. Hier muss man vorsichtig sein.“ Gemeint mit der Metapher ist, dass Terror und Angst jederzeit vollends hereinbrechen können und dass man auch in Amerika jederzeit weggesperrt werden kann. Amerika wird als ein bedrohliches Anderes imaginiert, das eine Fortsetzung des Naziterrors ist, während im Vergleich ausgerechnet Deutschland, wo die Zuhälter Bruno misshandelten,

als sicherer Ort erscheint. Es entspinnt sich ein radikales Empfinden von Alterität. Normalerweise ist das Individuum laut Hahn durch Konsensunterstellungen und Gemeinsamkeitsfiktionen, mit der Gemeinschaft verbunden, aber in Situationen wie der Brunos „tritt an die Stelle der fiktiven Nicht-Fremdheit eine in ihrer Radikalität vielleicht ebenso fiktive Form der unterstellten totalen Differenz.“ (Hahn 148). Die Tragödie des zerstörten amerikanischen Traums kombiniert sich auf verhängnisvolle Weise mit dem Scheitern der Beziehung zu Eva. Der Liebesentzug ist der eigentliche Grund für Brunos Leid, er klagt an: „Sauer. Sauer, soll ich nicht sauer sein. Wenn Menschen, wennse verachtet werden, also wennse groß sind und sich nach Liebe sehnen. Man verwehrt ihnen das Schlafzimmer. Er soll nicht mehr mit dir zusammen schlafen. Er muss in einem Einzelzimmer schlafen wie jemand im Käfig.“ Aber statt eine Aussprache zu erreichen stößt er durch sein bizarres Verhalten Eva noch mehr von sich ab. Eine vielsagende Szene zeigt Eva im Anschluss wie sie umringt von Teddybären im Bett liegt und Junkfood isst. Die Bären verweisen auf Evas Kindlichkeit, aber auch auf Bruno, da dessen Name sich von der germanischen Bezeichnung für Bär ableitet. Die Bären sitzen mit freundlichen Mienen erwartungsvoll neben Eva, werden von ihr aber ignoriert, genauso wie Bruno, der sich im Grunde genommen nur nach Evas Zuneigung sehnt. In der Folgeszene sieht der Zuschauer Bruno alleine im Bett liegend und in die Leere starrend eine Zigarette rauchen. Es geschieht nun genau das, was er durch die Konversation versucht hat zu verhindern. Eva geht wieder regelmäßig anschaffen und brennt schließlich mit einem Trucker nach Vancouver durch und ohne Evas Hilfe bei der Kommunikation und ihrem zusätzlichen Verdienst wird ihm später auch noch sein gesamter Besitz inklusive Haus abgenommen. Hilflos muss Bruno mitansehen, wie sein Leben parabelförmig nach unten in Richtung Abgrund saust, er kann nichts dagegen unternehmen, jeder Versuch sein Schicksal aufzuhalten führt ihm doch nur seine Ohnmacht vor Augen.

2.2.3 Der Fatalismus und das Zyklische

Es läge nahe, ausgehend von der grotesken Darstellung von Amerika in *Stroszek*, den Film als eine Kritik der USA zu interpretieren. Ohnehin ist das Verhältnis des Deutschen Films zu Amerika eine ambivalente Hassliebe, die die Erfahrungen der deutschen Nation mit Amerika widerspiegelt (Rentschler 605). Der Protagonist Bruno und seine Erlebnisse in dem Film stehen stellvertretend für eine ganze Generation, die nach dem Trauma des Dritten Reichs sich nach einer neuen Heimat sehnt. Damit ist nicht nur tatsächliche Immigration gemeint, sondern auch Eskapismus in amerikanische Konsumprodukte, Massenmedien wie Filme und Musik und amerikanische Lebensweisen. Doch für die deutsche Gesellschaft stellt sich, beginnend mit dem Vietnamkrieg, Ernüchterung und Desillusionierung ein. Die freiheitlich demokratischen Werte, die Amerika öffentlich verteidigt, entpuppen sich als Vorwand zur Durchsetzung von Machtinteressen und die kulturelle Hegemonie Amerikas droht alles Eigenständige auszulöschen. So stellt Rentschler fest: „Americans have become increasingly ugly, ambassadors of materialism, diminishers of aura, bringers of potential doom“ (605). Der Diskurs des bedrohlichen amerikanischen Kapitalismus wird am Ende von *Stroszek* aufgegriffen. Die gefangen gehaltenen Tiere, die gegen Münzeinwurf auf ewig die gleichen Kunststücke wiederholen, verdeutlichen, dass in Amerika die Kunst allein den Regeln des Kapitalismus gehorcht. Hüser sieht sie als Sinnbild für Hollywood, und die „continuation of meaningless image production“. Die Kunst befreit nicht in Amerika, sie bindet vielmehr an zyklische kapitalistische Verwertungsprozesse, an den Kreislauf des Geldes. Doch laut Rentschler ist eine Kritik Amerikas nicht das Ziel von deutschen Filmemachern wie Werner Herzog. Die Reise nach Amerika dient vielmehr der Exploration innerer Kon-

flikte, die schon in der Heimat bestehen: „In this way America figures more as an idea than a reality, more a matter of objects and images and fixations than real people and new experiences: an imaginary place, a site where the subject comes to understand itself through a constant play and identification with reflections of itself as an other“ (Rentschler 606). So steht auch in *Stroszek* vor allem die Erkenntnis im Vordergrund, dass Brunos Leben nicht in seinen eigenen Händen liegt, was die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Seins aufwirft. In *Stroszek* machen die beengenden Reihen von Mietshäusern Berlins den Weg frei für die Weite der amerikanischen Provinz. Amerika bedeutet Freiheit, insofern, dass alle Wege offen scheinen. Doch das Versprechen von Freiheit entpuppt sich als Lüge, Bruno kann auf sein Schicksal keinen Einfluss nehmen. Freiheit ist für Bruno eine Illusion, nicht nur aufgrund der Gebundenheit an offensichtliche finanzielle und materielle Bedingungen, sein Leben ist darüber hinaus an eine geradezu kosmische Ironie gebunden. Das zeigt sich etwa in den diversen Vorausdeutungen, die der Film vornimmt. Schon der Beo nimmt die Geschichte vorweg, wenn er Eva „Judith“ nennt. Der Film macht damit subtil auf die Gefährlichkeit ihrer sinnlichen Weiblichkeit aufmerksam, denn er referiert die biblische Geschichte, in der die gleichnamige Frau dem assyrischen Heerführer Holofernes den Kopf abschneidet. Zudem sagt Bruno später zu Scheitz kurz bevor sein Haus versteigert wird: „So wird man dann aufgehängt. Den Letzten fressen die Hunde“. Kurz darauf, als das Mobile-Home von einem Truck davongefahren wird, wird der Blick tatsächlich frei auf einen einsamen schwarzen Hund, der die plötzliche Leerstelle schnüffelnd begutachtet.

Ein wichtiges Argument *Stroszek* als absurdes Werk zu werten ist Werner Herzogs Gebrauch von Motiven des Zyklischen. Dem Zyklischen als Symbol kommt dabei nicht nur in *Stroszek* eine Schlüsselrolle zu, es zieht sich leitmotivisch durch das gesamte Werk Werner Herzogs.

Der Symbolismus des Kreises ist ein wichtiger Teil von Werner Herzogs ästhetischem Repertoire, es sind etwa die Windmühlen in *Lebenszeichen* oder die gyroskopischen Tanzbewegungen des toten Mafioso in *Bad Lieutenant* zu nennen. Doch wie Chris Wahl hervorhebt, ist die Kreisbewegung „kein formaler Ästhetizismus, sondern der überlegte visuelle Ausdruck eines Programms“ (619). Herzogs Programm ist die spezifische Weltanschauung eines pessimistischen Nihilismus, der sich im Falle von *Stroszek* in der permanenten Wiederholung äußert. Natürlich kann der Kreis auch Harmonie und Einheit symbolisieren und damit sinnstiftend sein. So befindet sich jeder Mensch in einem natürlichen biologischen Kreislauf des Lebens, er besteht aus Atomen, die sich zu Zellen zusammensetzen und wenn er stirbt, werden diese Atome wieder Teil von einem anderen Lebewesen. Doch im Kontext eines menschlichen Lebens inmitten der Gesellschaft ist der Kreis negativ konnotiert: “The circle connotes a trapped life without purpose, a human existence without meaningful activity, merely an eternal repetition of the same, motions that leave us time-bound captives, subject to the whims of inscrutable higher powers.” (Rentschler 610). Erstrebenswert und gesellschaftlich gefordert ist hingegen eine lineare, aufsteigende Bewegung, die auf Anhäufung von Geld und sozialem Prestige zielt, was Bruno nicht erreichen kann, denn sein Leben ist zur Wiederholung verdammt, ein Fortschritt wird nicht erzielt. Die große Tragödie für Bruno ist vor allem, dass er eine positive Entwicklung seiner Umstände in Amerika erwartet, sich diese sogar temporär einstellt und er dann aber wieder brutal auf den Boden zurückgeworfen wird. Nachdem der Kreis seinen Scheitelpunkt des Glücks erreicht hat, folgt wieder die Stagnation, an deren Tiefpunkt Bruno alles verliert. Diese Form des Zyklischen nimmt sogar schon in der ersten Hälfte des Films in Deutschland seinen Lauf. In der Tat ist, wie Eric Rentschler hinweist, die zweite Hälfte des Filmes eine subtile Spiegelung der ersten (610). Die türkischen Gastarbeiter in Berlin haben als exotische Komponente ihr Äquivalent in den

amerikanischen Ureinwohnern, Brunos geliebter Beo erhält eine Entsprechung in Form eines gefrorenen Truthahns und anstatt von Gangstern, die ihm die Tür eintreten, seinen Besitz zerstören und demütigen, wird er in Amerika von dem Banker heimgesucht, der ihm wiederum sein Eigentum wegnimmt, aber diesmal durch eine legale Beschlagnahmung. Sowohl in Deutschland als auch in den USA hat der Vorgang Ritualcharakter. In Berlin sind es die Zuhälter, die Bruno als eine Art menschenverachtende Skulptur auf seinem geliebten Klavier platzieren und mit Glocken drapieren. In Amerika ist es die bizarre Versteigerung, bei der der Auktionator wie ein Priester vor der Gemeinde steht und im Singsang stakkatoartig die Gebote kaum verständlich wiedergibt. Bruno wird sowohl in Deutschland als auch in Amerika gepeinigt und gedemütigt, nur Schauplätze und Methoden ändern sich, in musikalischen Begriffen sind es nur Variationen des gleichen Themas (Rentschler 610). Brunos Leben ist durch die ewige Wiederholung der Form des Kreises verpflichtet, es geht für ihn von einer Institution zur nächsten, von den Heimen zur Psychiatrie und bis zum Gefängnis. Seine kurzen Aufenthalte in der Freiheit sind gekennzeichnet durch flüchtige Glücksmomente, die sich aber jäh zerstreuen und im Desaster enden. Er kommt etwa frisch aus dem Gefängnis und trifft seine „Freunde“, die geliebten Musikinstrumente wieder, aber diese werden von den Zuhältern zerstört oder zu Instrumenten der psychischen Folter umfunktioniert. Bruno muss dann wieder die Scherben seines Lebens zusammenkehren und neu anfangen, dieses Mal geht er nach Amerika. Er rollt wie Sisyphus seinen Stein ein weiteres Mal den Berg hinauf. Es ist dabei weniger Amerika, sondern das Universum an sich, das Bruno gängelt, der tragische Schluss ist, dass es nirgendwo einen Ort gibt, der ihn akzeptiert. Amerika wird so zur “confirmation of what one already knew - the world is a cage in which we all stand apart”(Rentschler 609). Am Ende des Films ist Bruno genauso arm und einsam wie zu Anfang und wieder droht ihm die Institutionalisierung. Die Immigration macht lediglich das deutlich,

was er am Anfang des Films feststellt: „Es läuft wie im Kreis“. Laut Camus eröffnen leidvolle Erfahrungen den Menschen die Erkenntnis des Absurden. Wenn diese sich wie im Falle von Bruno ewig wiederholen, dann gerät sie zur Selbstverständlichkeit. Das Absurde in Amerika ist aber weniger eine konkrete Kritik an dem sich immer weiter ausbreitenden Land mit seiner übermächtigen Kultur, denn absurd war Brunos Leben bereits in Deutschland. Das Amerikabild in Stroszek ist vielmehr ein weiteres Indiz in einer Beweiskette, an deren Ende sich die Erkenntnis des Absurden abzeichnet.

Tragischerweise bleibt Bruno auch der sinnstiftende Zusammenhang der biologischen Interpretation des Kreises als sinnhafter Kreislauf des Lebens verschlossen. Ehrfürchtig sieht er etwa in Berlin auf der Frühchenstation die neugeborenen Babies an, doch was auch immer in diesem Moment in seinem Kopf vorgeht, mit Eva kann er seine geheimen Träume eines häuslichen Glücks aufgrund seiner Abnormalität nicht realisieren. So betont Peucker die Uneindeutigkeit von Brunos Geschlecht, seine Gefühle für Eva seien vor allem „mütterliche Gefühle“(95). Das macht das Erreichen einer konventionellen Beziehung unmöglich, da Evas Geduld mit ihm begrenzt ist. Es ist aber weniger eine weibliche Gender-Identität die Bruno annimmt, er erscheint vielmehr als Kind in einem Erwachsenenkörper, wenn er etwa zu verschiedenen Stellen in sein Signalthorn bläst. Aufgrund der ständigen Misshandlung und Heimaufenthalt erhielt er nie die Möglichkeit zum Erwachsenwerden und der Ich-Entwicklung. Während des Films spricht er fortwährend von sich in der 3. Person als „der Bruno“, was vor allem der Fall zu sein scheint, wenn die Dinge schlecht laufen. Die gewachsene Distanz zu seinem Umfeld äußert sich so auch als eine gewachsenen Distanz zu sich selbst. Bruno besitzt ein verzweifelteres Verhältnis zu seiner eigenen Identität, dadurch, dass sein Leben ständig im Kreis läuft, gelingt es ihm nicht die erlitten-

nen und dann doch bewältigten Rückschläge in seinem Leben in eine sinnhafte, kohärente Narration zu verwandeln. Ohne eine starke Identität ist er dem Ansturm des Absurden schutzlos ausgeliefert und kann es auch nicht in einen Lebensinhalt rationalisieren, wie es Camus vorschlägt.

2.2 Der Verschollene

2.2.1 Die Fremde

Die Authentizität von Kafkas Amerikabild ist auf den ersten Blick gesehen durchaus zweifelhaft. Immerhin erinnert Kafkas Amerika mit seinen zahlreichen deutsch- und slavischstämmigen Einwohnern und mit Balkonen versehenen Mietshäusern bisweilen stark an den Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn und Kafkas Heimatstadt Prag. Kafka war es möglich sich ein Bild von Amerika machen, doch er verzichtet bewusst auf eine realistische Darstellungsweise. Dass auch eher unwichtige geographische Angaben wie eine Brücke, die von New York nach Boston führt, fehlerhafte sind, ist wohl kaum Unachtsamkeit oder dem Fragmentcharakter des Werkes geschuldet, denn die Unwahrscheinlichkeiten bei der Darstellung von Amerika ragen bis in das letzte generische Detail. So macht etwa das Hochhaus des Onkels, das offensichtlich in Manhattan liegt und Spedition und Wohnkomplex kombiniert, nicht viel Sinn, sind doch industrielle Betriebe und Wohnfläche normalerweise nicht in demselben Haus anzutreffen. Dessen „Eisenhaus“ hat neben der Wohneinheit „fünf untere Stockwerke, an welche sich in der Tiefe noch drei unterirdische anschlossen, [die] von dem Geschäftsbetrieb des Onkels eingenommen wurden.“ (Kafka 39). Es finden sich auch weiter Ungereimtheiten vor, die absolut offensichtlich sind, so trägt die Freiheitsstatue bei Kafka etwa keine Fackel, mit der sie die Armen und Entrechteten zu sich ruft,

sondern ein Schwert und verweist damit auf Justitia, die Göttin der Gerechtigkeit. Es sind zunächst subtile Verfremdungen, die sich dann später in ein immer phantastischer werdendes Zerrbild von Amerika einfügen, das sich schließlich am Ende im Naturtheater von Oklahama zur Utopie auflöst.

Die USA, die von Kafka geschildert werden, sind zunächst vor allem ein Land der Superlative, der Masse und des Gigantismus. Das Haus des Onkels wäre in Karls Heimatort das höchste Gebäude gewesen, in New York erlaubt es nicht mehr als den Überblick über eine Straße „zwischen zwei Reihen förmlich abgehacker Häuser“ (Kafka 39). Sogar Karls Schreibtisch hat unglaubliche Ausmaße, er hat „in seinem Aufsatz hundert Fächer verschiedenster Größe und selbst der Präsident der Union hätte für jeden seiner Akten einen passenden Platz gefunden“ (Kafka 41). Die Straßen sind unendlich lang und bilden „Perspektiven, denen niemand bis zum Ende folgen konnte“ (Kafka 53). Eindrucksvoll ist auch die Erfahrung der Großstadt, obwohl Karl eigentlich fast seine gesamte Zeit im Apartment seines Onkels zubringt, das er nicht verlassen darf, vornehmlich zu seinem eigenen Besten. Der Onkel will ihn davor beschützen negative Erfahrungen zu machen, die ihm für immer ein negatives Urteil von Amerika bescheren könnten. Dieser Anweisung widersetzt sich Karl, wenn er in New York auf dem Balkon des Wolkenkratzers seines Onkels steht und dem unaufhörlichen Treiben auf der Straße gebannt zusieht:

Und morgen wie abend und in den Träumen der Nacht vollzog sich auf dieser Straße ein immer drängelnder Verkehr, der von oben gesehen sich als eine aus immer neuen Anfängen ineinandergestreute Mischung von verzerrten Menschlichen Figuren und von Dächern der Fuhrwerke aller Art darstellte, von der aus sich noch eine neue vervielfältigte wildere Mischung von Lärm, Staub und Gerüchen erhob. (Kafka 40)

Kafka zeigt die chaotische Großstadterfahrung zunächst aus der Distanz von oben wahrgenommen. Doch auch hier oben nimmt der Eindruck des Trubels noch alle Sinne in Anspruch und wird sogar geruchlich wahrgenommen. Standesgemäß für New York, der Stadt, die niemals schläft, herrscht ein niemals aufhörender „immer drängender Verkehr“ (Kafka 40) zu jeglicher Tag- und Nachtzeit. Die Menschen und Fuhrwerke werden zusammen genannt, sie sind also fast zu einer Entität verschmolzen. Zudem sind die Menschen in dieser Mischung „verzerrt“ es ist also eine Wahrnehmung die Dissonanz hervorruft, die abstrakte Erscheinung kann nur schwer als menschliche Wesen eingeordnet werden, weshalb sie auch als „Figuren“ gekennzeichnet sind. Für den Beobachter ist es fast fraglich, ob die Figuren echte Menschen sind, er muss es annehmen. Die räumliche Distanz auf dem Balkon zur schmutzigen, lauten Straße wird gleichzeitig zur Gefühlsdistanz, die auch auf Karls momentane Zugehörigkeit zur Oberschicht verweist. Wie sich im Laufe des Romans herausstellt, ist diese Abstumpfung aber kein momentanes Problem der Wahrnehmung, sondern ein Resultat der entmenschlichten Lebenswirklichkeit der Großstadt. Peter-André Alt erklärt: „Weil ihr mechanischer Lebensrhythmus die Züge der Individualität vernichtet hat, wirkt sie kalt und tot; weder Hoffnung und Sehnsucht noch Melancholie und Trauer können in ihren sterilen Räumen gedeihen.“ (348).

Vor allem die Darstellung des Straßenverkehrs ist auffallend. Die geschilderten Massen von Automobilen wurden erst Jahrzehnte nach der Niederschrift des Romans Realität, aber auf den Straßen von Kafkas Amerika ist der Verkehr schon jetzt überbordend. Karl erblickt etwa „fünf die ganze Breite der Straße einnehmende Reihen“, die so ununterbrochen dahinzogen, „daß niemand die Straße hätte überqueren können.“ (Kafka 98). Der Verkehr wirkt bedrohlich, etwa wenn die „riesenhaften Wagen“ (Kafka 98) aus dem Morgennebel auftauchen und es fahren auch

bei Nacht Automobile, „rascher aus der Ferne heranwachsend als bei Tag, tasteten [sie] mit den weißen Strahlen ihrer Laternen den Boden der Straße ab [...] und eilten aufleuchtend in das weitere Dunkel“ (Kafka 112). Interessanterweise ist der Verkehr nicht unbedingt chaotisch, sondern weitgehend geordnet. In regelmäßigen Abständen stehen Polizisten auf Erhöhungen und dirigieren den Verkehr mit ihren Stöckchen, er wird in „genügender Ordnung“ (Kafka 98) gehalten und „[ü]ber die allgemeine Ruhe staunte Karl am meisten“ (Kafka 98). Der Automobilverkehr folgt einer unsichtbaren Macht, so schaut Karl etwa auf die Straße „auf der immer wieder Automobile, wie schon während des ganzen Tags, leicht aneinander vorübereilten, als würden sie in genauer Anzahl in der anderen Ferne erwartet“ (Kafka 106). Die überraschende Ordnung erklärt sich damit, dass die Fahrzeuge eine Entität für sich selbst zu sein scheinen: „Während des ganzen Tages seit dem frühesten Morgen hatte Karl kein Automobil halten, keinen Passagier aussteigen gesehen“ (Kafka 106). Die Fahrzeuge steuern sich wie von selbst und sie funktionieren mit der Genauigkeit einer Maschine. Auf der anderen Seite marginalisiert der „alles umfassende Verkehr“ (Kafka 188) den Menschen und stellt ihn an den Rand, er ist „ein Bereich der jegliche Individualität nivellierenden Anonymität“ (Alt 350). Es gibt keine Marktweiber mehr, die wie in Karls Heimat an der Straße entlanggehen und die Straße als Fußgänger zu überqueren ist unmöglich. Man kann wie Karl nur versuchen ihr zu folgen. Es ist nicht verwunderlich, wenn ein Automobil rechts ranfährt und ein Passagier versucht Karl und seine Kameraden zur Mitfahrt zu animieren, denn sie sind als Fußgänger Fremdkörper, die den perfekt durchgetakteten Fluss des Verkehrs behindern.

Stattdessen sind es vor allem die Szenen, die große Menschenmassen involvieren, die eigentliche Unordnung vermitteln. Es ist auffällig, dass in *Der Verschollene* die Massenszenen mit

politischen Demonstrationen zusammenhängen und damit Chaos mit der politischen Meinungsbildung in der amerikanischen Demokratie eng verbunden ist. In New York sieht Karl eine Masendemonstration streikender Metallarbeiter, deren Lärm stark wie eine Naturgewalt ist: „alle Augenblicke die Richtung wechselnd wie in einem Wirbelwind, der Lärm jagte, nicht wie von einem Menschen verursacht sondern wie von einem fremden Element“ (Kafka 52). Es ist auch nicht mehr die Rede von Menschen sondern von einer „Masse, deren Gesang einheitlicher [ist], als der einer einzigen Menschenstimme“ (Kafka 53). Polizisten und Arbeiterführer kontrollieren den Strom von Menschen, aber ihre Macht ist brüchig, gleichzeitig verschluckt der Strom Straßenbahnen, die sich nicht rechtzeitig retten können. Später wird Karl Zeuge des irrwitzigen Treibens einer Wahlkampfdemonstration, die die Straßenkämpfe der Weimarer Republik antizipiert und sieht erstmals eine entfesselte Menschenmenge. Die Szene hat in ihrem Surrealismus etwas Traumartiges, der Kandidat für eine Richterwahl sitzt auf den Schultern eines riesenhaften Mannes und seine Anhänger tragen Automobillaternen, mit denen sie die Zuschauer blenden und den Kandidaten anstrahlen. Unterstützer und Gegner versuchen einander niederzubrüllen, was sich mit dem Spiel einer Kapelle zu einem infernalischem Lärm vermischt und noch dazu wird kostenloser Alkohol ausgeschenkt. Die Masse wächst immer stärker an und es mischen sich auch Gegner unter sie, mit dem Effekt, dass in der Verwirrung die Ordnung vollkommen zusammenbricht: „Die Menge flutete ohne Plan, einer lag am andern. Keiner stand mehr aufrecht“ (Kafka 231). Es handelt sich bei den Menschenmassen um Kollektive, in denen der Einzelne sich auflöst und die Kontrolle verliert, es ist „eine permanente, nahezu amorph wirkende Bewegung“ (Alt 343). Auch der Kandidat kann sich nicht mehr behaupten und die Demonstration endet in unkontrolliertem Chaos, „der Kandidat redete immerfort, aber es war nicht mehr ganz klar, ob er sein Programm auseinanderlegte oder um Hilfe rief“ (Kafka 231). Das Element, das Kafkas Großstadt so beun-

ruhigend macht, ist also nicht nur in dem um sich greifenden Verkehr zu suchen, sondern auch im Menschen selbst.

Die Menschen in Amerika sind von einer großen Unruhe ergriffen, alle Vorgänge gehen mit der Hektik eines großen Ameisenhügels vonstatten. In New York strömt das Publikum „in großer unverhüllter Furcht vor Verspätung im fliegenden Schritt und in Fahrzeugen, die zu möglicher Eile gebracht waren“ (Kafka 52) ins Theater. Die Kultur, die eigentlich für Entspannung sorgen soll, wird ironischerweise Quelle neuer Unruhe, da man sich erst durch den undurchdringlichen Verkehr kämpfen muss. Ähnlich laufen im Hotel Occidental „unaufhörlich viele Kellner“ (Kafka 106) durcheinander, währenddessen hört man „Flüche und Fäuste die auf den Tisch schlugen“ (Kafka 106). Trotz der Aggression, die in der Luft schwebt, nehmen die Gäste es „wie gefühllos“ (Kafka 107) hin, wenn Karl über ihre Tische fällt. Ausgerechnet Essen scheinen die Kellner nicht zu servieren, wenn Karl sie bei der Schürze packt um Essen zu bestellen, reißen sie sich mit „verzerrtem Gesicht“ (Kafka 106) los und eilen weiter, sie „liefen nur und liefen nur“ (Kafka 107). Normalerweise versorgen Buffets große Mengen von Personen schnell und effizient, doch hier verkehrt sich das ins Gegenteil. Der Zugriff auf das Buffet ist ständig von herumstehenden Menschen blockiert. Das Gedränge wird immer schlimmer und schließlich so groß, dass die Leute das Buffet abräumen, sich auf die Tische setzen und trinken. In der Verwirrung ist es Karl unmöglich den eigentlich trivialen Auftrag Essen zu holen auszuführen, beim Anblick von Essenden „war ihm unbegreiflich wie sich das die Leute verschafft hatten“ (Kafka 108). Sinn und Nutzen der Hast lassen sich für den Einzelnen oft nicht mehr rekonstruieren, zu entfremdet sind die Vorgänge. So bemerkt Karl auf der Flucht aus dem Hotel: „Hotelangestellte gingen zwar im Torgang in solcher Anzahl kreuz und quer, daß man fast daran denken konnte,

sie wollten in unauffälliger Weise den Ausgang unmöglich machen, denn viel Sinn konnte man in diesem Hin- und Hergehn nicht erkennen.“ (Kafka 185). Die Ursache für die Unruhe in Kafkas Amerika ist im Arbeitsleben zu suchen, dessen Hektik sich auf die Menschen überträgt. Eine Kostprobe erhält Karl bereits, wenn sein Onkel ihm eine Besichtigung seines Betriebs gestattet. Dieser ist eine Art Zwischenhandel zwischen Unternehmen, der laut Karl in Europa so noch gar nicht existiert und gewaltige Mengen an Waren umschlägt, sodass eine ständige, reibungslose Kommunikation mit den Kunden gewährleistet sein muss. Geradezu futuristisch ist Kafka in seiner Darstellung von elektronischer Kommunikation und der Technologisierung des Arbeitslebens. In dem riesigen Saal der Telegraphen sieht Karl einen Angestellten in einer Kabinen sitzen, „den Kopf eingespannt in ein Stahlband das ihm die Hörmuscheln an die Ohren drückte.“ (Kafka 47). Er wirkt dadurch geradezu gefesselt, denn „nur die Finger, welche den Bleistift hielten, zuckten unmenschlich gleichmäßig und rasch“ (Kafka 47). Die Angestellten werden Teil der Maschinerie und arbeiten ähnlich im Akkord. Die Arbeit ist aber in tayloristischer Manier stupide, da die einzige Aufgabe des Angestellten ist, Informationen entgegenzunehmen, dazu ist sie noch redundant, da zwei Andere die gleiche Aufgabe haben. Das gesteigerte Maß an maschineller Kommunikation verhindert zudem alle menschliche Kommunikation „Keiner grüßte, das Grüßen war abgeschafft“ (Kafka 48). Alles ist darauf ausgerichtet die Effizienz zu steigern. Die Menschen sind nur ein weiteres Glied in der Nachrichtenkette, die von den Telegraphen aufgeschriebenen Botschaften werden von umherrennenden Praktikanten weitergereicht, „Mitten durch den Saal war ein beständiger Verkehr von hin und her gejagten Leuten“ (Kafka 48). So entfremdet voneinander wirken die Läufer als Verkehr geradezu verdinglicht. Auch im Hotel müssen jegliche Vorgänge in einer grotesk übersteigerten und befremdlichen Hast ausgeführt werden, denn das Arbeitspensum ist gewaltig. Zwei Unterportiere haben immer „zumindest zehn

fragende Gesichter vor sich“ (Kafka 178) die gleichzeitig und noch dazu in verschiedenen fremden Sprachen untereinander reden, während „ungeduldig fuchtelnde Hände aus dem Gedränge ragen“ (Kafka 178). Einer der Portiere schaut die Gäste nicht einmal an, um seine Kräfte zu sparen. Laufburschen rennen ständig hin und her um für die Portiere die nötigen Informationen zu beschaffen, wenn sie das Falsche bringen, wird von den Portieren keine Zeit verschwendet und es einfach auf den Boden geworfen. Die Tätigkeit so anstrengend, dass immer, wenn die Ablösung kommt, die Unterportiere ihre heißen Köpfe zur Abkühlung in die bereitstehenden Waschbecken stecken.

Die amerikanische Gesellschaft selbst ist zweigeteilt. Auf der einen Seite stehen die erfolgreichen alteingesessenen Anglo-Amerikaner wie Herr Green und Herr Pollunder. Bei diesen setzt sich der oben genannte Gigantismus fort, und zwar in Form einer, von Kafka mit großem Witz dargestellten, übermäßigen Leibesfülle. Während die Dicke von Herr Pollunder „keine gesunde Dicke“ (Kafka 79) ist, handelt es sich bei Herrn Green um „eine zusammenhängende, einander gegenseitig tragende Dicke, die Füße waren soldatisch zusammengeklappt, den Kopf trug er aufrecht und schaukelnd, er schien ein großer Turner, ein Vorturner, zu sein“ (Kafka 79). Adiposität ist bei letzterem paradoxerweise ein Zeichen von Virilität und Beweglichkeit, er wirkt geradezu wie ein gefährliches Raubtier, das jederzeit losschlagen kann. Dementsprechend erfüllt er das Klischee des bösen und dekadenten Kapitalisten, der sprichwörtlichen New Yorker „Fat Cat“, die unlautere Geschäfte macht und mit Karls Leben wie eine Katze mit ihrer Beute spielt. Schon sein Name „Green“ verweist auf die grüne Farbe der Dollarnoten. Besonders grotesk sind aber die Schilderungen von der Fettheit der reichen pensionierten Opernsängerin Brunelda. Sie ist nicht mal mehr fähig sich ihre eigenen Strümpfe auszuziehen, geschweige sich zu waschen.

Trotzdem wird sie allseits verehrt und erotisiert. Robinson bezeichnet sie als „prächtiges Weib“ (Kafka 207), bei der Erinnerung, dass er sie einmal nackt gesehen habe, „fieng er an, Karls Beine zu drücken und zu schlagen“ (Kafka 207). Für Robinson scheint der einzige Lebensinhalt zu sein, sich mit Gedanken an ihr zu erfreuen und er wird niemals müde, Karl diese Gedanken immer wieder aufs Neue mitzuteilen: „Zum Ablecken war sie. Zum Austrinken war sie. Ach Gott, ach Gott war sie schön. So ein Frauenzimmer!“ (Kafka 211). Mit seiner Meinung ist er nicht alleine, die Verehrung von Leibesfülle scheint in der amerikanischen Gesellschaft weit verbreitet zu sein. Auch Bruneldas ehemaliger Gatte, ein reicher Fabrikant, stellt ihr laufend nach. Er hat die Trennung nicht verwunden und macht ihr kostbare Geschenke, die mit viel Wut und großer Kraftanstrengung von der kapriziösen Dame zerstört werden.

Zudem macht Karl die Bekanntschaft mit Mack, „einer der mißratenen Millionärssöhne, dessen Leben so verlief, daß ein gewöhnlicher Mensch auch nur einen beliebigen Tag im Leben dieses jungen Mannes nicht ohne Schmerz verfolgen konnte“ (Kafka 45). Wie zum Hohn trägt er ein „unaufhörliches Lächeln des Glückes“ (Kafka 45). Die Oberschicht hat keinerlei Interesse ihren Reichtum zu teilen, dennoch wartet der Roman mit Karls Onkel Jakob mit der Figur eines erfolgreichen „Selfmade-Man“ auf. Er verleugnet seine Herkunft und Familie, indem er seinen Vornamen zum Nachnamen macht und sich selbst einen englischen Vornamen gibt. Zudem sei laut Delamarche die Firma Jakob „berüchtigt in den ganzen Staaten“ (Kafka 99). Wenn Delamarche auch keine glaubwürdige Quelle ist, Karl hat die entmenslichte Arbeit im Telegraphenraum selbst gesehen. Herr Green und Herr Pollunder intrigieren schließlich aktiv hinter Karls Rücken um einen Keil zwischen ihm und seinen Onkel zu treiben und so den Fremdkörper aus ihrer Sphäre zu entfernen. Ein dilettantischer Träumer und Idealist wie Karl ist Sand im Getriebe

der profitmaximierten Maschinerie. Sie halten Karl so lange auf dem Landhaus fest, dass er nicht rechtzeitig zum Onkel zurückkehren kann und dieser Karl aufgrund seiner Eigenständigkeit verstoßt, obwohl er zuvor noch Karl jeden Wunsch erfüllt hat. Das Verhalten von Karls Onkel Jakob wirft Fragen, seinen Neffen zu verstoßen, weil er in gewissen Situationen dickköpfig war, macht nur in einer kafkaschen Welt Sinn. Karl hat eine implizite Prüfung nicht bestanden, die eher der Logik eines Fabelwesens aus einem Märchens folgt, denn der eines erwachsenen Mannes. Zuvor widersetzte sich Karl den Anweisungen seines Onkels als er auf den Balkon ging und an der Kurbel seines Schreibtisch drehte, die Ausfahrt aufs Land ist die dritte Übertretung einer unsichtbaren Linie. Der Onkel verweist auf seine „Principien“, die er wegen Karl nicht verleugnen kann, trotzdem verhält er sich scheinheilig, wenn er Karl auffordert fernzubleiben mit der Begründung „nur dann war es ein männlicher Entschluss“ (Kafka 86). Er impliziert, dass Karl eine bewusste Wahl traf und ermahnt an die Erfüllung von Männlichkeitsbildern, die er selbst nicht erfüllt. Immerhin ist es nicht sehr männlich jegliche Kontaktaufnahme zu unterbinden und ein Kommunikationsmedium zu wählen, dass keinen augenblicklichen Widerspruch zulässt, um damit weiteren Konflikten aus dem Weg zu gehen.

Auf der anderen Seite der amerikanischen Gesellschaft steht die große Masse an kontinentaleuropäischen Einwanderern des Proletariats. Karls Onkel Jakob, der es geschafft hat, sich in die oberste Stufe der Gesellschaft vorzuarbeiten ist die Ausnahme, den meisten von den Arbeitern bleibt Erfolg und Wohlstand verwehrt. Schon früh bewahrheitet sich für Karl: „auf Mitleid durfte man hier nicht hoffen und es war ganz richtig, was Karl in dieser Hinsicht über Amerika gelesen hatte; nur die Glücklichen schienen hier ihr Glück zwischen den unbekümmerten Gesichtern ihrer Umgebung wahrhaft zu genießen.“ (Kafka 39). Karl ist sich also schon von An-

fang an über die ungleichen Verhältnisse in Amerika bewusst, sie sind allgemein in Europa bekannt. Selbst wer wie die Oberköchin durch harte Arbeit zu einer leitenden Tätigkeit gelangt, hat ein schweres Leben. Ihre „früheren Sorgen“ (Kafka 123) bescheren ihr Schlafstörungen, sie schläft frühestens um drei Uhr morgens ein und muss um fünf Uhr, „spätestens um halb sechs wieder auf dem Platze sein“ (Kafka 123), die Folge ist eine chronische Nervosität. Nur, wer wie der Oberportier und Oberkellner Freude in der sadistischen Behandlung seiner Untergebenen Erfüllung findet, kann mit seiner Situation auskommen. Zumindest gelingt es Karl unter dem einfachen Volk Freundschaften zu schließen, wenn auch einige sehr zweifelhafte. Mit dem Iren Robinson und dem Franzosen Delamarche verbringt er eine kurze Zeit als Vagabund, doch sie bestehlen ihn, nutzen ihn aus und bewirken Karls Rauschmiss aus dem Hotel Occidental. Selbst vor den anderen Liftboys muss sich Karl in Acht nehmen, ständige Raufereien und der Diebstahl von Kleidungsstücken sind an der Tagesordnung. Zudem wird angedeutet, dass sein Kollege Rennell mit Delamarche konspiriert als „Karl merkte wie vorsichtig Rennell von Delamarche behandelt worden war“ (Kafka 143). Nur von der Oberköchin und Therese erhält er so etwas wie bedingungslose Zuneigung und Solidarität. Doch es sind wieder Robinson und Delamarche, die verhindern dass Karl unter der Ägide der Oberköchin stehen kann, da sie ihn in Bruneldas Apartment geradezu gefangen halten. Robinson und Delamarche sowie Herr Green und Herr Pollunder sind Push-and-Pull Kräfte des gleichen Vorgangs: Karls rasend schneller gesellschaftlicher Abstieg. Letztlich kann Karl sich nur auf sich selbst verlassen.

Ungeachtet dessen wird in Amerika die Arbeit geradezu verherrlicht als etwas den Menschen Stärkendes. Bestes Beispiel hierfür ist Karls Freund unter den Liftboys, Giacomo, der schwächliche Liftjunge, der von Karl erstmals schlafend angetroffen wird, denn wie die Oberkö-

chin sagt, sind zehn bis zwölf Stunden Arbeit keine Besonderheit, aber gerade diese Arbeit soll gut für ihn sein, „in fünf Jahren wird er ein starker Mann“ (Kafka 122). Als Karl ihn einige Zeit später kurz vor der Zugreise zum Theater von Oklahoma wiedersieht, ist er aber entgegen der Voraussage der Oberköchin genauso schwächling wie eh und je: er war „zart wie früher, die Wangen waren eingefallen wie früher“ (Kafka 289). Auch führt die Arbeit an sich nicht zum gesellschaftlichen Aufstieg. Trotz der allgemeinen Hast gelingt es während der erzählten Handlung des Romans niemandem voranzukommen. Zu ausbeuterisch und entmenschlicht sind die Arbeitsvorgänge, als dass man sich positiv von seinen Kollegen absetzen könnte. Die Erfolgsgeschichte des Onkels lässt sich daher erklären, dass er eine brillante Geschäftsidee hatte, mit seiner Nutzung moderner Telekommunikation dreht er das Rädchen des Fortschritts noch ein bisschen weiter und beutet seine Arbeiter optimal aus. Mit Muskelkraft, Tüchtigkeit und Fleiß alleine lässt sich in diesem Amerika nichts mehr erreichen. Man kann Kafkas Gesellschaftsportrait als durchaus treffend bezeichnen, spiegelt es doch ausgeprägte Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wider, die es großen Teilen der Bevölkerung unmöglich machen, zu einem würdevollen Leben zu kommen. Es gibt aber eine entscheidende Leerstelle in Kafkas amerikanischer Gesellschaft: „Es fehlt die breiteste und eigentlich repräsentativste Schicht: das mittlere Bürgertum.“ (Loose 45). Man muss annehmen, dass sie entweder aufgrund des Fragmentstatus des Romans fehlt, oder, was wahrscheinlicher ist, dass sie aufgehört hat zu existieren und die Gesellschaft in zwei Extreme gespalten ist.

Die Forschung ist sich uneins, wie diese groteske, absurde Verfremdung des realen Amerikas zu werten sind, am sichersten lässt sich wohl sagen, dass gerade durch sie eine dichterische Wahrheit erreicht wird, die über die des Realismus hinausgeht (Loose 8). Aufgrund der Verfrem-

dungen wirkt Kafkas Darstellung von Amerika auf eine fast rätselhafte Weise authentisch, was insbesondere an der geschickten Schilderung einer negativen Großstadterfahrung liegt. Bei Kafka haben die „Vergewaltigungen“ (Simmel 188) der Großstadt bei den Menschen kein gesteigertes Geistesleben im Sinne von Kultur und Intellektualismus zur Folge, wie es Georg Simmel in seinem einflussreichen Aufsatz feststellt, sondern sie führen zum Sich-Verlieren in der Totalität der Masse und zu Egoismus und Feindseligkeit. Karl erfährt ausschließlich die von Simmel festgestellten Kehrseiten der Urbanität. Nicht nur ist das Verhältnis der Menschen von Gleichgültigkeit geprägt, es gibt „häufiger als wir es uns zum Bewußtsein bringen, eine leise Aversion, eine gegenseitige Fremdheit und Abstoßung, die in dem Augenblick einer irgendwie veranlaßten nahen Berührung sogleich in Haß und Kampf ausschlagen würde.“ (189) Während Kafkas Amerikabild auf den heutigen Leser hellsichtig und gleichzeitig überaus verstörend wirkt, reagiert Karl stets gefasst, wenn nicht gleichgültig. Karl vermeidet die Alteritätserfahrung die zum Absurden führt, indem er das Gigantische, Obszöne und Ausbeuterische als selbstverständlich hinnimmt. Dahinter verbirgt sich die düstere Tatsache, dass er nicht aus freien Stücken emigriert, sondern vielmehr von seinem Vater für seine sexuelle Überschreitung verbannt wurde. Da er die Rechtmäßigkeit des Urteils nicht hinterfragt, akzeptiert er die Hässlichkeit Amerikas als gerechte und sinnhafte Bestrafung. Amerika ist Karl Strafkolonie, aus der es kein entkommen gibt. Ein angenehmes Leben ist nicht für ihn vorgesehen, das einzige was ihm übrigbleibt ist durchhalten und ertragen.

2.2.2 Der amerikanische Alb-Traum

Amerika in seiner überwältigenden Fremdartigkeit und Feindseligkeit offenbart sich dem Leser also als absurd, ein Umstand, der vom Protagonisten aber verdrängt wird. Der Erfolg, wie

es der Onkel beweist, liegt durchaus im Bereich des Möglichen, wenn er auch extrem unwahrscheinlich ist. Karl sucht sich daher Sündenböcke wie seine europäische Bildung als Rechtfertigung für sein Scheitern und als Schutzbehauptung um sich das Gefühl der Absurdität vom Leib zu halten. Das gerät ihm aber zum Nachteil, denn er internalisiert auch die Verachtung der amerikanischen Obrigkeit und schämt sich fortwährend, was ihn daran hindert gesellschaftlich aufzusteigen. Er gibt sich sofort mit der Position als Liftboy zufrieden, er kann sich gar nicht vorstellen in einer höheren Position angenommen zu werden, denn „[e]her wäre hier in Amerika Grund gewesen, sich der fünf Gymnasialklassen zu schämen“ (Kafka 121). Seine Englischkenntnisse hält er für „seinen einzigen Vorzug“ (Kafka 121). Die europäische Bildung wird von Karl als wenig zweckmäßig charakterisiert. Vielleicht ist sie das auch, denn Karl erinnert sich keiner Lerninhalte, wohl aber an die Misshandlungen durch die Lehrer. Aber der latente Selbsthass, den er übernimmt, ist nicht zielführend. Für Karl funktioniert diese Strategie einigermaßen, er kann die Erkenntnis der Absurdität seines Lebens vermeiden, aber sie wird ständig von der Handlung und der Erzählweise desavouiert. Ein subtiles Mittel Kafkas, das tiefe Unbehagen, das Amerika hervorruft, zu unterstreichen, ist etwa der fortwährende Ekel, den Essen und Trinken hervorrufen, abstoßende Szenen des Essens ziehen sich wie ein roter Faden durch den Roman. Herr Green „führte einen Bissen in den Mund, wo die Zunge wie Karl zufällig sah, mit einem Schwunge die Speise ergriff. Ihm wurde fast übel und er stand auf“ (Kafka 58). Genauso wird das Trinken von Alkohol von Karl als abstoßend wahrgenommen, Karl „horchte auf das eigentümliche Geräusch, das Robinson beim Trinken hervorbrachte, da ihm die Flüssigkeit zuerst weit in die Gurgel eindrang, dann aber mit einer Art Pfeifen zurückschnellte, um erst dann in großem Erguss in die Tiefe zu rollen“ (Kafka 113). In diesen beiden Fällen sind es nicht die eigentlichen Speisen und Getränke, die so abstoßend wirken, sondern der Akt ihrer Aufnahme. Was natürlich nicht heißt,

dass ekelhaftes Essen selten ist. Die Zeit des von Fett triefenden Burgers ist noch nicht angebrochen, wohl aber essen die Menschen „fast rohes Fleisch“ und trinken „eine schwarze Flüssigkeit [...] die im Halse brannte“, womit Steak und Coca-Cola gemeint sein dürften. Im Hotel Occidental findet Karl „Schüsseln mit häringartigen Fischen, deren schwarze Schuppen am Rande goldig glänzten“ (Kafka 108) und das Essen verliert, sobald es in Kontakt mit den Gästen gerät, „im Rauch und in den vielen Ausdünstungen“ (Kafka 110) augenblicklich an Frische.

Es gelingt Karl zunächst auch dank der wundersamen Aufnahme durch seinen Onkel Teil der amerikanischen Oberschicht zu werden. Anders als Bruno in *Stroszek* hat er zudem den Vorteil Englischunterricht zu bekommen und so mit jedem frei kommunizieren zu können, doch er kann sich nicht behaupten, gerade die Kommunikation mit seinen Mitmenschen ist defizitär und verläuft selten harmonisch. Ihm gelingt es nicht sich mit sprachlichen Mitteln durchzusetzen, nur allzuoft resigniert er, und er übernimmt, wie es etwa auf dem Landhaus geschieht, als sein Onkel ihn verstößt, auch noch blind die Ansichten der ihm feindlich gesinnten Umgebung. Karls Ziel ist es in Amerika zu Wohlstand zu kommen, wie es ihm Herr Green im Namen des Onkels aufgetragen hat, indem er sich von unten nach oben hocharbeitet. Er macht sich auf ins Landesinnere, denn er will „besser arbeiten und vorwärtskommen“ (Kafka 100) und entscheidet sich gegen eine Rückkehr in die Heimat. Es ist der amerikanische Traum, dem zu folgen Karl aufgetragen wird, wohlwissend, dass dieser sich schnell in einen Albtraum verkehren wird. Später ist schon die Versprechung einer festen Anstellung, klingt sie auch wie im Falle des Theaters von Oklahoma noch so dubios, äußerst verführerisch. Dementsprechend vermag das neue Land es nicht seinem Leben einen Sinn zu geben, sein Leben verkommt zum Automatismus, bei dem ein prekäres Beschäftigungsverhältnis dem nächsten folgt. Wenn Karl in die amerikanische Gesellschaft inte-

griert wird, dann anders, als er es sich vorgestellt hat, er wird in das amerikanische Prekariat integriert. Er wird zu einem Tramp, der verzweifelt auf der Suche nach einer ehrlichen, festen Arbeit ist, diese aber jedesmal vollkommen ohne eigene Schuld zu tragen verliert. Das amerikanische Motto „From Rags to Riches“ vollzieht sich in parodistischer Weise in gegenteiliger Richtung. Bei Ankunft ist er der reiche Erbe eines Transportunternehmens, am Ende des Buchs gehört ihm gerade einmal die Kleidung, die er am Leibe trägt.

Es ist vor allem diese Kleidung, mit der Kafka auf spielerische Weise den gesellschaftlichen Abstieg deutlich macht. Karl verliert ein Kleidungsstück nach dem anderen, durch Diebstahl, unglückliche Umstände, aber auch durch Gleichgültigkeit und Fahrlässigkeit seinerseits. Schon im New Yorker Landhaus kann er seinen Hut plötzlich nicht mehr finden und bekommt von Herrn Green eine einfache Mütze zum Tragen. Kurz darauf verschachern Delamarche und Robinson seinen feinen amerikanischen Anzug und auf der Flucht aus dem Hotel Occidental verliert er die schon stark verdreckte Jacke seines alten europäischen Anzuges mitsamt seinen Papieren. Ebenso verliert er nach und nach den Inhalt seines Koffers und schließlich den Koffer selbst. Der Verlust seines Eigentums markiert nicht nur seinen sozialen Abstieg, sondern auch der Abbruch der Verbindung mit der Heimat, seiner Vergangenheit und Identität. Insbesondere der Verlust des Bildes seiner Eltern ist für Karl schmerzhaft, trotz der dysfunktionalen Beziehung zu ihnen, auf die das Foto verweist. Es ist schon vielsagend, dass er ausdrücklich ein Bild mitbekam, auf dem er nicht vertreten ist. Beim Betrachten der Aufnahme kommt ihm vor allem der Vater fremd vor, „sein wagrechter Schnurrbart sah der Wirklichkeit auch gar nicht ähnlich“ (Kafka 94). Die vom Bild vermittelte Realität deckt sich nicht mit Karls Erinnerung. Im Kontrast dazu ist die Mutter „schon besser abgebildet, ihr Mund war so verzogen, als sei ihr ein Leid an-

getan worden und als zwingen sie sich zu lächeln“ (Kafka 94). Es ist verräterisch, dass ausgerechnet der leidende Ausdruck seiner Mutter ein Gefühl der Bekanntheit in ihm weckt. Karl zweifelt jedoch an der Aussagekraft des Bildes: „Die Deutlichkeit dieses Eindruckes sei zu stark und fast widersinnig. Wie könne man von einem Bild so sehr die unumstößliche Überzeugung eines verborgenen Gefühls des Abgebildeten erhalten“ (Kafka 95). Er verdrängt so das negative Urteil über seine Eltern, das das Bild impliziert. Trotz der Defizite des photographischen Mediums und der ambivalenten Beziehung zu den Eltern, die ihn ja beiseitegeschafft haben, „wie man eine Katze vor die Tür wirft, wenn sie ärgert“ (Kafka 28), ist es eine schmerzhaft Erfahrung, als das Bild plötzlich verschwindet. Rätselhaft ist aber, dass Delamarche komplett die Existenz des Bildes bestreitet und bekräftigt: „Jeder Irrtum ist ausgeschlossen [...] in dem Koffer war keine Photographie“ (Kafka 116). Möglicherweise ist dies ein hinterhältiger Versuch des „Gaslighting“, bei dem eine Lüge so oft mit Nachdruck wiederholt wird, bis sie das Opfer schließlich selbst glaubt. Es könnte sogar sein, dass Delamarche die Wahrheit sagt, und das Bild war ein Fantasieprodukt, das sich Karl geschaffen hat um den Schmerz seiner Verstoßung abzumildern. So argumentiert Gerhard Neumann, dass der gesamte Koffer Mittel ist um mit der traumatisierenden Lebensgeschichte umzugehen und sie erzählbar zu machen. Der Koffer sei ein „Fetisch-Objekt“ im Freud'schen Sinne, welches dazu benutzt wird in der Bildungsgeschichte des Helden Meta-Narrative zu entwickeln, „die paradoxerweise von der Unmöglichkeit erzählen, eine Lebensgeschichte zur Sprache zu bringen.“ (Neumann 215). Interessanterweise bewacht Karl seinen Koffer fast wahnhaft, während ihm an anderer Stelle der Verlust des Koffers ziemlich gleichgültig ist. So lässt er auf dem Schiff den Koffer in den Händen eines flüchtigen Bekannten zurück und lässt sich auf den Heizer ein, obwohl er ihn kurz zuvor nicht aus den Augen lässt. Er imaginiert, dass ein kleiner Slowake nachts mit einer Stange sich den Koffer angeln könne und raubt sich in seiner Sorge

selbst den Schlaf. Diese „Ambivalenz von Preisgeben und Behaltenwollen“ (Neumann 216) wird sogar von Karl selbst reflektiert: „er konnte jetzt wirklich nicht einsehn, warum er den Koffer während der Fahrt so aufmerksam bewacht hatte, [...] wenn er jetzt diesen gleichen Koffer so leicht sich hatte wegnehmen lassen“ (Kafka 13). Das ständige Verschwinden und Wiederauftauchen des Koffers ist, wie Neumann schreibt, ein „Spiel von Anerkennung und Verleugnung der Ursprungsgeschichte“ (216). Die Gegenstände in dem Koffer, wie der Anzug und das Bild, markieren seine Herkunft und seine Identität, die er einerseits hinter sich lassen will, und an die er sich trotzdem klammert. Der Zwiespalt wird letztlich für Karl gelöst, wenn der Koffer zum letzten Mal verschwindet, was auch das Verschwinden von Karls Identität markiert: „[Der Koffer] hat Karl Roßmann als Fetisch seiner sich mehr und mehr entfremdenden Identität begleitet, hat die wechselnden Beziehungen in der sich erweiternden Fremde um Karl markiert und ist nun verschwunden, als ich Karl anschiekt, zum *Verschollenen* in der Weite Amerikas zu werden“ (Neumann 217).

Es ist fraglich, ob es überhaupt erstrebenswert ist Amerikaner zu werden, wenn der Prozess durch den Raub und Verlust von Karls Erinnerungsstücken und Kleidung, die seine Identität markieren, zustande kommt, auch wenn er unbewusst ihren Verlust durch seine Nachlässigkeit selbst herbeiführt. Karl verliert nicht nur seinen Besitz, es kommt kein neuer hinzu, die entstandene Lücke wird mit nichts wieder aufgefüllt. Dementsprechend kommt Amerika als sinnstiftender Faktor einer Identität nicht in Frage, Karl bezeichnet sich nie als Amerikaner und unternimmt auch keine Anstrengungen amerikanisch zu sein, nachdem er vom Onkel verstoßen wurde. Eine Rückkehr in die Heimat kommt für Karl aber ebensowenig in Frage, ohnehin würde das der Grundidee des Romans der Immigration als Verbannung zuwider laufen. Nachdem er sich ent-

schlossen hat New York zu verlassen und in das Landesinnere vorzustoßen, werden etwaige Ideen nicht mehr genannt. Stattdessen identifiziert sich Karl schließlich sogar implizit als Afro-Amerikaner, dem am stärksten benachteiligten Teil der amerikanischen Gesellschaft, wenn er sich bei der Bewerbung beim Theater von Oklahoma schlicht als „Negro“ ausgibt und seinen richtigen Namen nicht nennen will. Dies geschieht aber weniger aus Trotz oder weil Karl auf die Ungerechtigkeit und Ausbeutung des Proletariats aufmerksam machen will. Negro war sein Rufname auf seiner letzten, nicht näher spezifizierten Arbeitsstelle, der nun seinen richtigen Namen überstrahlt: „allzulang hatte er ihn verschwiegen, als daß er ihn jetzt hätte verraten sollen.“ (Kafka 281). Der von Karl beim Anblick von Robinson geäußerte Leitsatz, „wenn man immerfort als Hund behandelt wird denkt man schließlich man ist wirklich“ (Kafka 207) bewahrheitet sich auch für Karl, auch wenn er es nicht erkennt. Sein Status als Teil des schwarzen Amerikas beginnt aber schon im Dienst bei Brunelda, der dem eines Hausklaven gleicht. Anfangs versucht er noch selbst Robinson Vernunft einzureden, seine Arbeit sei keine Dienerschaft, sondern „Sklaverei“ (Kafka 218) und unternimmt einen Fluchtversuch, der gewaltsam unterbunden wird. Schließlich übernimmt er Robinsons Arbeit, nachdem er im Gespräch mit dem Studenten den Entschluss fasst zu bleiben. Allerdings hat Karl als Gefangener von Delamarche gar keine Wahl und täuscht sich selbst Handlungsfreiheit vor. Karl scheint schließlich der Sklaverei zu entrinnen, aber im Zeitraum von seiner Entlassung aus Bruneldas Diensten und der Anstellung beim Theater von Oklahoma findet keine Besserung seiner Lage statt. Er teilt damit das Schicksal der Millionen in die Freiheit entlassener Sklaven, die im Anschluss unter das Joch der Armut fielen, ohne grundsätzliche Verbesserung ihrer Verhältnisse. Die Sklaverei stellt ohnehin keinen Bruch für Karl dar, sondern lediglich eine weitere Entwicklungsstufe in seinem prekären Dasein. Für seine harte Arbeit wurde er auch zuvor schon nicht entlohnt. Den ausstehenden Lohn vom Hotel Occi-

dental kann er nicht mehr einfordern, weil er das Hotel fluchtartig verlassen muss und dann in Bruneldas Apartment von Delamarche gefangen gehalten wird. Wenn Karl für das Holen des Frühstücks von Brunelda eine „Handvoll Keks“ (Kafka 257) zugesteckt bekommt, dann ist es das erste und einzige Mal, dass er die kümmerlichen Früchte seiner Arbeit tatsächlich auch erntet.

Führt man sich die entwürdigenden Vorkommnisse im Hotel Occidental vor Augen, ist der Sklavendienst bei Brunelda vielleicht nicht einmal der Tiefpunkt seiner bisherigen Laufbahn. Die Möglichkeit durch Arbeit wieder zu einem geregelten Leben zu kommen wird ihm aber gar nicht gegeben, denn die Arbeitswelt in Amerika erscheint durchweg als ein ungeheuerliches, ihm gegenüber feindlich eingestelltes Etwas. Laut Pütz erweist sich sie sich „ebenso als absolute Macht, wie im ‚Prozeß‘ die Gerichtswelt und im ‚Schloß‘ die Verwaltung des Schlosses. Vor dieser Macht kann der einzelne in seiner Relativität nicht bestehen“ (Pütz 63). Schon das Anprobieren der Liftboy-Uniform offenbart das gesamte abstoßende Wesen des Arbeitsplatzes Hotel. Diese ist „äußerlich sehr prächtig“ (Kafka 129), aber „unter den Achseln war das Röckchen kalt, hart und dabei unaustrockbar naß von dem Schweiß der Liftjungen, die es vor ihm getragen hatten“ (Kafka 129). Noch dazu ist das Jäckchen so eng, dass es „immer wieder zu Athemübungen verlockte, da man sehen wollte, ob das Athmen noch immer möglich war“ (Kafka 129). Der Schweiß verweist auf die Härte der Arbeit, die Liftboys arbeiten zwölf Stunden, sowohl tagsüber als auch nachts. Die Arbeit selbst hat etwas von einer chaplinesquen Hast, durch den Aufzugskasten läuft ein Seil, das Karl „mit starken taktmäßigen Griffen wie ein Matrose“ (Kafka 132) bearbeitet um den Gang des Lifts zu beschleunigen. Die Enge des Jäckchen verweist auf die Unfreiheit Karls in seiner Arbeit, er vollführt immer die gleichen streng festgelegten Arbeitsvorgän-

ge und ist an strenge Dienstvorschriften gebunden, die ihm aber nur flüchtig bekannt sind, ein Umstand, der sich rächt. Im Dunstkreis der Arbeit gibt es auch keine Möglichkeit zur Erholung, im Schlafsaal der Liftboys herrschen groteske Zustände, die von Kafka ausführlich beschrieben werden. Es herrscht zu jeder Zeit „immerfort die größte Bewegung“ (Kafka 133). Da die Jungen ständig rauchen, steht „alles in einem allgemeinen Dunst“ der Pfeifen. An Schlaf ist nicht zu denken, denn die Dunkelheit in der Nacht wird regelmäßig durch „stechendes Licht“ (Kafka 134) unterbrochen, wenn etwa jemand Karten spielen will. Oder Karl wacht auf, weil sich jemand die Stiefel „nicht nur polternd anzog sondern stampfend sich besser in sie hineintreten wollte“ (Kafka 134). Zudem versäumen die Liftboys keine Gelegenheit zu „sportlichen Übungen“ (Kafka 134). Gemeint sind mit dieser humorvollen Umschreibung wilde Schlägereien. Durch den Mangel an Erholungsmöglichkeiten und Privatsphäre kommt es auch unter den Liftboys zu keiner ausgeprägten Gemeinschaft, stattdessen zeugen die ständigen Schlägereien von einem großen Konfliktpotential. Karls freie Zeit ist ebenso von Hast und Unruhe gekennzeichnet. Er verwendet sie um Besuche bei der Oberköchin und Therese zu machen, „deren kärgliche freie Zeit er abpaßte irgendwo in einem Winkel, auf einem Korridor und selten nur in ihrem Zimmer einige flüchtige Reden auszutauschen“ (Kafka 135). Trotzdem entwickelt sich ein Vertrauensverhältnis zwischen den beiden und Therese erzählt Karl, wie ihre Mutter zu Tode kam. Sie stirbt bezeichnenderweise an ihrem Arbeitsplatz, als sie wie im Wahn auf der Baustelle ein Gerüst hochklettert und dann hinunterstürzt. Von der Arbeitswelt geht ein unerbittlicher Sog aus, der die Menschen in sich hineinzieht und sie zerstört. Sie stört ihr Beziehungsgeflecht und verhindert das Zustandekommen jeglicher Intimität. Der bereits von den Lokalitäten und Bewohnern geweckte, monströse Eindruck von Amerika wird durch die Handlung vervielfacht, was zumindest für den Leser den Eindruck des Absurden stärkt.

Trotz des Schemas des steilen gesellschaftlichen Abstiegs wählt Kafka das Erzählschema eines Bildungsromans à la *David Copperfield*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* oder *Heinrich von Ofterdingen*, der im Allgemeinen die positive Entwicklung des Helden zum Inhalt hat. Kafka greift dessen Motive auf, etwa die ständige Reise, sich häufig wechselnde Verhältnisse und der Kontakt zu vielen Personen unterschiedlichster Herkunft. Aber anders als im traditionellen Bildungsroman wirken sich die gemachten Eindrücke nicht positiv auf Karl aus, wie bereits erwähnt, vollzieht Karl äußerlich keine quantifizierbare positive Entwicklung in Form von beruflichem Erfolg, auch innerlich durchläuft Karl keine Entwicklung, „Karl Roßmann bleibt ein ahnungsloses Kind, das an einer Gesellschaft scheitert, die ihm weder Wissen noch Identität vermitteln vermag“ (Alt 359). Obwohl Karl mit immer neuen Situationen und Personen konfrontiert wird, unterläuft er keinen Lernprozess, es fehlen bei Kafka die positiven patriarchalischen Mentoren. Laut Alt erschließt sich Karl daher „weder die Welt noch das eigene Ich“, der Roman gerät zur „Kontrafaktur des klassischen Bildungsromans“ (357). Laut Pütz parodiert Kafka nicht den Bildungsroman, oder besser gesagt seine Ideale, er macht stattdessen deutlich, „daß die notwendigen Voraussetzungen für das Erreichen dieser Ziele nicht gegeben sind“ (72). Doch er erkennt damit den Humor und die Lust, mit der Kafka die alten Ideale dekonstruiert. Ohnehin schließen sich Gesellschaftskritik und Parodie nicht aus, ganz im Gegenteil ist Humor eine der mächtigsten Waffen um gesellschaftliche Missstände anzuklagen. Vor aber wird auch durch die Struktur des Bildungsromans wieder auf der Metaebene ein Effekt des Absurden hervorgerufen, der sich wiederum aus einer Diskrepanz speist. Das Schema des Bildungsromans weckt Erwartungen, die von Kafka gnadenlos konterkariert werden. Dem Protagonisten Karl Roßmann bleibt dieser Umstand freilich verschlossen, die Erkenntnis seiner Existenz liegt außerhalb seiner Möglichkeiten.

2.2.3 Der Fatalismus und das Zyklische

Ähnlich wie bei *Stroszek* nimmt in *Der Verschollene* das Zyklische eine Schlüsselrolle zum Verständnis des Romans ein. Kafka benutzt die Metapher des Kreises auf gleich zwei Ebenen. Auf der ersten Ebene steht das Zyklische zunächst für das vom Kreislauf des Verkehrs dargestellte Gigantomaniache der USA und verdeutlicht die Unmöglichkeit auf die Umstände Einfluss zu nehmen. So blickt Karl in New York von dem Balkon des Apartments seines Onkels hinunter und fragt sich, ob er mit seinem Klavierspiel Amerika verändern könne: „aber sah er dann auf die Straße, so war sie unverändert und nur ein kleines Stück eines großen Kreislaufes, das man nicht an und für sich anhalten konnte, ohne alle Kräfte zu kennen, die in der Runde wirkten“ (Kafka 43). Die Szene beschreibt Karls Ohnmacht angesichts der Reizüberflutung der Großstadt und seine Unkenntnis über die Verhältnisse in dem neuen Land. Kafka spricht von einem „großen Kreislauf“, offensichtlich ist damit der gewaltige Verkehr auf den Straßen gemeint, der wie ein gewaltiger Strom unaufhaltsam die Straßen durchfließt. Aber der Kreislauf bezieht sich auch auf die größeren sozio-ökonomischen Vorgänge, wie etwa den Kreislauf des Geldes, die außerhalb von Karls Verständnis und Beeinflussung stehen. Gleichzeitig offenbart sich Karl die vermeintliche Ohnmacht der Kunst. Sie ist die einzige Handlungsmöglichkeit, die einzige Freiheit, die er im goldenen Käfig des Onkels genießt. Aber er kann mit noch so viel Pathos sein Stück vortragen, es ändert nichts an der Welt, er kann sie nicht durch sein Klavierspiel transformieren, er ist unfähig auf das große Ganze Einfluss zu nehmen. Trotzdem wird in der Szene etwas wie Hoffnung laut, wenn man den Kreislauf anhalten könne, bzw. „für sich“ anhalten könne, würde man alle Kräfte, „die in die Runde wirken“ kennen. Der romantische Gedanke der Einwir-

kung auf die Verhältnisse durch Kunst wird durch einen rationaleren Drang nach Wissen ersetzt, aber diese vage Hoffnung bewahrheitet sich ebensowenig, sein Versuch mit der von Therese ausgeliehenen kaufmännischen Korrespondenz zu praktischem Wissen zu kommen scheitert kläglich. Karl ist immer machtlos, „Dilettantismus“ bleibt der Leitbegriff, unter dem Karl Roßmanns Bemühungen um Aufstieg und Erfolg zu verbuchen sind“ (Alt 359). Erweitert wird diese pessimistische Erkenntnis, wenn der Tod von Thereses Mutter geschildert wird, welcher die Unmöglichkeit der Selbstbestimmung in Amerika vor Augen führt und stellvertretend für das Elend einer gesamten Gesellschaftsschicht steht. Die Verzweiflung kurz vor dem Tod wird eindrücklich mit Hilfe des Kreismotivs geschildert. Thereses Mutter versucht vergeblich während einer kalten Winternacht einen Schlafplatz für die Nacht zu suchen, doch sie stolpert hoffnungslos durch die Stadt, ohne voranzukommen, nicht nur läuft sie sprichwörtlich im Kreise, vor allem durch den unerbittlich wehenden Wind entfaltet sich in dieser Szene das Kreismotiv. „Geht man gegen den Wind, und der dreht sich im Kreise, kann man keinen Augenblick die Augen öffnen, immerfort zerreibt einem der Wind den Schnee auf dem Gesicht, man läuft, aber man kommt nicht weiter, es ist etwas Verzweifertes“ (Kafka 137). Der stürmische, eiskalte Wind führt die Erfahrung der absoluten Armut, die das Überleben unmöglich macht, eindrucksvoll vor Augen. Genauso wie Thereses Mutter bläst auch Karl im wahrsten Sinne des Wortes ein stetiger stürmischer Wind entgegen, ein sinnvolles Vorankommen ist in Amerika nicht möglich und es droht ihm das gleiche Los.

Auch Karls Leben in Amerika entspricht der Logik des Kreises, er ist zu einer stetigen Wiederholung verdammt. Das eigene Schicksal entzieht sich der Einflussnahme, es ist wie der von Mephisto in *Faust I* geäußerte Leitsatz beschreibt: „Der ganze Strudel strebt nach oben; / Du

glaubst zu schieben, und du wirst geschoben" (87). Geschoben wird Karl dann von einem sinnlosen Job zum nächsten, in der Arbeitswelt ist für Karl keine positive Entwicklung möglich. Die Geschichte selbst schafft die zweite Ebene der Kreismetapher in *Der Verschollene*. Karls Werdegang ist, wie Plachta sagt, „ein stufenweiser Abstieg, der sich zyklisch als ein Aufnehmen und Ausstoßen durch die jeweilige Umwelt vollzieht“ (81). Karl mäandriert durch die USA und wird wie von unbekanntem Kräften in Richtung Westen, bzw. Osten geschoben, denn Kafkas Amerika ist seitenverkehrt, „San Francisco“ befindet sich an der Ostküste. Ähnlich verkehrt sind die Vorstellungen von Recht und Unrecht, mit denen Karl konfrontiert wird. Leitmotivisch ziehen sich durch den Roman Akte der Verurteilung und Bestrafung, die absurd sind, da sie in keinem Verhältnis zum tatsächlichen „Verbrechen“ sind. Dieses Thema, taucht in Variationen auch in anderen Werken von Kafka wie *Der Process* und *Das Urteil* auf, wobei in *Der Verschollene* die Bestrafung nicht der Tod, sondern stets die Verbannung ist. Exemplarisch lässt sich der Vorgang an Karls Entlassung aus dem Hotel Occidental aufzeigen. Karls gewissenhafter Dienst verschafft ihm nicht wie erhofft Aufstiegsmöglichkeiten. Jegliche Verfehlungen, sind sie auch noch so gering, werden hingegen sofort bemerkt und geahndet. Das tyrannische Wesen der Obrigkeit wird Karl aber erst bewusst, wenn er in ihren erbarmungslosen Fokus gerät. Als Karl wegen Robinson gegen die Dienstverordnung verstößt, kommt es zu einem Schauspiel, das geradezu an die Gerichtsverhandlung der Nazizeit erinnert. Der Oberkellner, welcher die absolute Autorität über die Liftjungen hat, schüchtert Karl zunächst ein, indem er plötzlich und unerwartet „elastisch aufsprang und Karl so laut anschrte, daß dieser erschrocken vorerst nur in das große schwarze Mundloch starrte“ (Kafka 156). Karls Urteil wird, wie es scheint, schon zuallererst ausgesprochen: „Du hast Deinen Posten verlassen. Weißt Du was das bedeutet? Das bedeutet Entlassung“ (Kafka 156). Dennoch ist das Gericht damit nicht zu Ende. Der Oberkellner hat zudem noch den

Oberportier als Nebenkläger hinzugezogen, der eine persönliche Vendetta gegen Karl führt und seinen eigenen Anklagepunkt vorbringt. Er wirft Karl vor „Du bist der einzige Junge, welcher mich grundsätzlich nicht grüßt“ (Kafka 158). Er gibt sich dessen vollkommen sicher, obwohl er von einer „offenbaren Kurzsichtigkeit“ geplagt ist. Dazu kommt noch der vollkommen erfundene Vorwurf, Karl gehe angeblich regelmäßig in der Stadt trinken und „das ist durch Zeugen bewiesen, durch einwandfreie Zeugen“ (Kafka 162). Wer diese Zeugen sind und ob sie überhaupt existieren, bleibt offen, doch es ist anzunehmen, dass der Liftboy Rennell damit gemeint sein könnte. Seine Konspiration mit Delamarche wird, wie schon erwähnt, impliziert. Karl selbst darf aber keine Zeugen aufrufen, eine gründliche Untersuchung wird ihm verwehrt, weil man die Prozesse des Hotels nicht unterbrechen will. Als die Oberköchin und Therese von dem Oberkellner dazugerufen werden, misshandelt der Oberportier Karl zusätzlich. Er packt ihn, lässt den Griff stärker und wieder schwächer werden, hebt ihn in die Höhe und schüttelt ihn. Während der Oberportier Therese freundlich an sich zieht, drückt er Karls Arm noch fester, „als habe er mit diesem in seinem Besitz befindlichen Arm ein besonderes Ziel, das noch lange nicht erreicht sei“ (Kafka 164). Das Ergebnis des Gerichts steht für den Oberkellner und den Oberportier schon von Anfang an fest und die Strenge des Verfahrens lässt sich nur schwerlich mit der Aufrechterhaltung von Disziplin rechtfertigen, geht sie doch mit psychischem Terror und Gewalt einher. Laut Alt repräsentiert das Hotel Occidental eine „zum Fetisch gewordene Ordnungsvision“ (359). Dementsprechend hat Karl „in diesem Verhör keine Chance, sich wirklich zu verteidigen, weil die, die ihn befragen, ihr Geschäft mit einer sexuell gefärbten Lust am Quälen vollziehen“ (Alt 366). Die Lust am Quälen erklärt warum sie sich die Arbeit machen Karl einzuschüchtern und ihn mit erfundenen Vorwürfen zu schwächen, denn für den maximalen Lustgewinn muss die endgültige Verurteilung mit der Einwilligung durch die Oberköchin geschehen, die aber auf Karls Seite ist.

Durch den plötzlichen Ansturm von absurden Vorwürfen ist Karl so vollkommen demoralisiert, dass ihm der Wille fehlt sich zu verteidigen: „Er wußte, daß alles was er sagen konnte, hinterher ganz anders aussehen würde als es gemeint gewesen war und daß es nur der Art der Beurteilung überlassen bliebe, Gutes oder Böses vorzufinden“ (Kafka 171). Durch das Schweigen Karls geht die Strategie des Oberkellners schließlich auf und die Oberköchin bestätigt das Urteil des Oberkellners mit den Worten: „Deine Schuld ist klar ausgesprochen und die scheint mir allerdings unwiderleglich“ (Kafka 173). Karl wird aus dem Hotel verbannt, was zu diesem Zeitpunkt schon die dritte Verbannung des Romans ist.

Ähnliches hat sich freilich schon zuvor zugetragen, als Karl von dem Onkel verstoßen wird, weil er seinen Freund Herr Pollunder auf dessen Landhaus besucht hat. Der Urteilsspruch folgt prompt, diesmal ohne Gerichtsverhandlung. Da Karl den Onkel in Gefahr bringt seine „Principien“ zu verraten, schreibt ihm der Onkel, dass er ihn nach dem Vorfall unbedingt von ihm „fortschicken“ müsse (Kafka 86). Inwiefern Karl den Onkel dazu nötigt Prinzipien aufzugeben lässt der Brief offen. Beim Onkel ist Karl zahlreichen nur schwach begründeten Regeln unterworfen, er darf sein Zimmer nicht ohne Erlaubnis verlassen und sogar nicht auf den Balkon treten oder den Mechanismus seines Schreibtisches betätigen. Es sind arbiträre Regeln und Verbote, die Karl nur schwach bekannt sind und deren Bruch unverhältnismäßig geahndet wird. Wie im Hotel ist es eine wahnhafte Disziplin, die wie ein Fetisch nur zum Selbstzweck betrieben wird. Verbunden ist das Urteil der Verbannung mit einem Kontaktverbot, ein Recht auf Einspruch oder Berufung besteht also nicht, Fairness gehört nicht zu den „Principien“ des Onkels. Karl wird anschließend von Green hinausbefördert, aber er ist durch dessen große Eile alarmiert und konfrontiert ihn mit dem Vorwurf, ihn unter Vorwänden auf dem Landhaus gehalten zu haben. Dabei

sieht er, „wie in Green die Beschämung über diese Entlarvung mit der Freude über das Gelingen seiner Absicht kämpfte“ (Kafka 88). Greens hämische Freude verrät, dass hinter seinem Verhalten mehr steckt als die gewissenhafte Ausführung des Befehls des Onkels, einzig ein Spaß an der Boshaftigkeit erklärt Greens Ränkespiele. Auch wenn Herr Green von Karl als nicht vertrauenswürdig entlarvt wurde, hinterfragt er die Authentizität des Briefs auch später nicht, obwohl der Brief auf geradezu verdächtige Weise Green in die Hände spielt. Nicht nur enthält er ein absolutes Kontaktverbot für Karl gegenüber dem Onkel, er beschreibt Green auch als seinen besten Freund, der Karl mit Rat und Tat beistehen wird. Green hat natürlich für Karl eine Reise ans andere Ende Amerikas nach San Francisco beschlossen, weil „hier in allen Dingen die für sie in Betracht kommen ihr Onkel seine Hände im Spiele hat und ein Zusammentreffen unbedingt vermieden werden muss“ (Kafka 87). Doch Karl ignoriert den Anfangsverdacht und lässt sich verduzt hinausbefördern. Auch hier ist der Wille sich zu verteidigen nicht vorhanden, wie auf masochistische Weise akzeptiert er das negative Urteil seiner Umgebung und er verlässt das Landhaus in Richtung Ungewissheit. Die mangelnde emotionale Reaktion lässt darauf schließen, dass Karl tyrannische Vaterinstanzen bereits gewohnt ist, sie als natürlich hinnimmt und damit als sinnhaft akzeptiert.

Es wiederholt sich immer wieder aufs neue der Vorgang, dass sich Karl vorübergehend festsetzt und er sich Hoffnungen auf ein geregeltes Leben machen kann, doch dann wird er wieder ausgestoßen, ohne wesentliches Eigenverschulden und ohne Chance auf Wiedergutmachung. Es ist ein inhaltsloses, zielloses Leben, das er in der Folge führt. Genauso wie Brunos permanentes Scheitern in *Stroszek* erinnert Karls Kreislauf des Festsetzens und Ausgestoßenwerdens, an die Kreisbewegung, die im antiken Mythos des Sisyphus beschrieben wird. Verurteilt von mäch-

tigen Vaterinstanzen rollt Karl seinen Stein metaphorisch gesehen immer wieder aufs neue den Berg hoch, nur um ihn dann wieder hinunterrollen zu sehen. Kreisläufe sind nicht absurd, per sé, hilft doch Wiederholung das Leben zu einer kohärenten Erzählung zu formen. Aber Karl hat keine Wahl als dem Kreis zu folgen, was ihn absurd macht. Denn Amerika ist Karls Strafe, seine Vergewaltigung die Ursünde, nach der sich der Rest seines Lebens richtet. Das wird schon zu Anfang des Romans klar, wenn er die Freiheitsstatue anstatt eine Fackel ein Schwert halten sieht. Sie ist hier um ihn zu richten, die Freiheit, die er erhält, ist eine Vogelfreiheit. Karls Schicksal ist sogar noch absurder als das des Sisyphus. Sisyphus hat die Götter hintergangen, seine Strafe gehorcht dem Prinzip der Logik und wenn es das der Rache ist. Der idiosynkratische Straf-Kodex der Familie, der sich hier zeigt, ist aber sinnlos, Karl hat kein eigentliches Verbrechen begangen, er ist ein ganz und gar unschuldig Verurteilter. Doch bei Kafka sind die Urteile der Väter genauso absolut und unanfechtbar wie die der Götter. Wie die anderen Söhne kann er sich nicht behaupten, er wird zerrieben und vernichtet. Kurzum, der Roman beschreibt Karls Leben als ein Paradebeispiel des Absurden, es zeigt sich die Lächerlichkeit des Seins, „das Fehlen jedes tiefen Grundes, zu leben, die Sinnlosigkeit dieser täglichen Betriebsamkeit, die Nutzlosigkeit des Leidens.“ (Camus 17).

2.3 Die Reaktion der Protagonisten auf die Absurdität

2.3.1 Stroszek: Brunos Revolte und Suizid

Es bleibt nun zum Abschluss die Frage zu klären, wie die Protagonisten der beiden untersuchten Werke auf das Absurde reagieren. In *Stroszek* entschließen Bruno und sein Freund

Scheitz sich gegen das System, das sie geschunden hat, zurückzuschlagen. Diese Rachegefühle darf man aber nicht mit dem „Aufbegehren“ im Sinne von Camus verwechseln, da sie sich des Absurden ihrer Existenz und ihres Tuns nicht mit Klarheit bewusst sind. Stattdessen steigern sie sich lediglich in Verschwörungstheorien hinein um Brunos finanziellem Alptraum zu erklären. Scheitz spricht unentwegt von einer „Verschwörung“, der Einhalt geboten werden muss und identifiziert damit das hyperkapitalistische System der USA, das er nicht versteht, als ein Wirken von unbekanntem dunklen Mächten, womit er vielleicht gar nicht Unrecht hat. Scheitz und Bruno verlieren aber jeglichen Realitätsbezug, der Vergeltungsschlag in Form eines Bankraubs schlägt fehl, da die Bank bereits geschlossen hat und sie rauben irrwitzigerweise erst einen Frisör aus und gehen dann seelenruhig gegenüber im Supermarkt einkaufen, wo Scheitz von der Polizei festgenommen wird. Bruno entkommt mit seinem einzigen Einkauf, einem gefrorenen Truthahn und stiehlt Claytons Abschlepptruck und Biervorräte. Er flüchtet sich nun in das letzte amerikanische Rollenbild, in den letzten Mythos, der ihm geblieben ist, den des bewaffneten Mannes auf der Flucht vor der staatlichen Obrigkeit. Doch dieser Clyde hat keine Bonnie, sondern nur einen Truthahn, der gleichzeitig eine traurige Erinnerung an den Beo aus der ersten Hälfte des Films weckt. Das Leben als Outlaw, der auf den amerikanischen Highways umherstreift, währt nicht lange, der Truck bricht wenig später in einem zum Vergnügungspark umfunktionierten Indianerreservat zusammen.

Brunos Situation ist verzweifelt, wie es der Geschäftsmann, dem er seine Geschichte erzählt, zusammenfasst: „So, your car is kaputt. And your girlfriend is gone. Und dein Haus they have sold.“ Interessanterweise fügt er kaum verständlich hinzu: „I wouldn't worry about it“. Stroszek pflichtet ihm ominös bei: „Aber wirklich net“. Nachdem sie sich zuprosten, starrt Stro-

szek ins Leere. Mit dem Verlust des Autos als einzigem Mittel der Mobilität in Amerika gibt es nun kein Entrinnen mehr, keine Möglichkeit voranzukommen oder zu entkommen. Der Zuschauer kann nicht in Bruno hineinschauen, aber es ist offensichtlich, was seine Miene verrät. Die Ausweglosigkeit der Situation führt zur inneren Reflektion, die Umriss seiner absurden Bedingung zeichnen sich nun für ihn scharf ab, er findet sich "in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist," (Camus 18) wieder. Die erlittenen Erniedrigungen und Enttäuschungen führen zur vollkommenen Desillusionierung. Es ist dieser Moment, der zur Erkenntnis dessen führt, was Albert Camus das Absurde nennt. Interessanterweise erklärt Camus selbst das Absurde metaphorisch als Schicksal eines gescheiterten Migranten: „Aus diesem Exil gibt es keine Rückkehr, da es der Erinnerung an eine verlorene Heimat oder der Hoffnung auf ein gelobtes Land beraubt ist“ (Camus 18). Was von Camus als Metapher benutzt wird, trifft auf Bruno direkt zu. Er kann nicht mehr zurück in die Heimat in Deutschland und die Hoffnung auf ein geregeltes Leben mit häuslichem Glück hat sich zerschlagen. In Berlin hat er noch seine Musik und seinen besten „Freund“ das Klavier, welche er der Hoffnung auf ein Leben in Amerika opfert. Der amerikanische Traum stellt sich jedoch für Bruno als Lüge heraus. Streng genommen hat das Absurde nichts mit Amerika an sich zu tun, die Erfahrung einer tiefen Sinnlosigkeit kann einen überall ereilen. Doch die Immigration führt zu der Erkenntnis des Absurden, weil sie in Bruno eine fatale Hoffnung auf von Liebe, Intimität und materiellem Wohlstand kreierten Sinn schafft, die dann so unbarmherzig zerstört wird, er „fühlt in sich sein Verlangen nach Glück und Vernunft. Das Absurde ist entsteht aus diesem Zusammenstoß zwischen dem Ruf des Menschen und dem unvernunftlosen Schweigen der Welt“ (Camus 40). Es ist die Diskrepanz zwischen den hohen Erwartungen und den tatsächlichen Gegebenheiten, die Bruno aus der Bahn wirft. Brunos Streben nach Liebe und Harmonie wird mit Enttäuschungen beantwortet. Die Migration hat Bru-

nos Probleme nicht gelöst, sondern nur temporär überdeckt und schließlich multiplizieren lassen. Es wird begreifbar, warum Camus die Hoffnung verurteilt als „Verrat“ (Camus 20) am Leben, führt sie doch Bruno nur tiefer ins Verderben und jetzt, wo Bruno die Hoffnung verliert, gelingt es ihm nicht mehr ihre Leerstelle zu füllen.

Bruno hat das Absurde erkannt, doch die Möglichkeit zum Aufbegehren im Sinne Camus hat er nicht, da es vor allem eine geistige Einstellung ist, für deren Findung er keine Zeit und keine Kraft mehr hat. Er wählt daher den Suizid als Ausweg, er kann es nicht mehr aushalten in den „verlassenen ausgedörrten Stätten in denen das Denken seine äußerste Grenze erreicht hat“ (Camus 21). Der Selbstmord ist ein Ausdruck der Hoffnungslosigkeit angesichts eines sinnlosen Universums, eines “unmenschlichen Spiels, bei dem das Absurde, die Hoffnung und der Tod Rede und Gegenrede wechseln” (Camus 22). Ohne Zweifel ist Brunos Selbstmord auch ein Eingestehen eines simplen menschlichen Scheiterns, aber er ist mehr als nur Flucht und Selbstzerstörung, er ist ein performativer Akt, eine Botschaft in Richtung Welt, die das Absurde als Inhalt hat. Bruno hat das Problem des Absurden erkannt hat und will es der Welt zeigen. Gleichwohl ist auch eine Anklage gegen das Amerika, von dem er sich gedemütigt und ausgebeutet fühlt und das ihm keinen Sinn zu geben vermochte und daher ursächlich für die leidvolle Erfahrung des Absurden ist. Bevor Bruno sich umbringt, schafft er ein verdrehtes Kunstwerk mit dem Kreis als *Ideé Fixe* im Mittelpunkt. Jede einzelne Stufe seines Kunstwerks spiegelt die Struktur des Kreises wieder und demonstriert so die Absurdität des Daseins. Der Kreis wird bereits von Bruno am Anfang des Films in der Gefängniszene als sein Leben bestimmende Struktur identifiziert, wenn er zum Aufseher sagt „Es verläuft wie im Kreise“. Mit dem drohenden Gefängnis wegen des Bankraubs droht sich der Kreis wieder auf ein Neues zu schließen und Bruno wird erneut Gefan-

gener der Institutionen. Die Absurdität dieser ständigen Wiederholung wird von einer mehrstufigen kinetischen Kunstinstallation für die Außenwelt sichtbar gemacht. Dass Bruno die Kunst als Mittel für sein existentielles Statement wählt, ist kein Zufall, wie am Anfang des Films zu sehen ist, wenn Bruno in den Hinterhöfen seine Moritaten vorträgt, ist er selbst ein Künstler. Zunächst setzt er den Truthahn und sein Gewehr auf den Parkplatz und lässt den überhitzten Abschlepptruck im Kreis herum fahren, sodass der Truck schließlich Feuer fängt. Mit dem Auto lässt er den Mittelpunkt der modernen amerikanischen Gesellschaft in Flammen aufgehen. In der Mitte des Kreises, den der qualmende Truck beschreibt, setzt er den Truthahn und das Gewehr, beides ebenfalls wichtige Symbole Amerikas. Der Truthahn steht normalerweise im Zentrum von Thanksgiving-Feiern und war ein Geschenk der Ureinwohner an die amerikanischen Kolonisten. Doch schließlich vertrieben und ermordeten die Kolonisten die Ureinwohner. Auf diesen gewaltsamen Hintergrund der Tradition spielt das Gewehr in der Mitte des Kreises an, Bruno entlarvt die Scheinheiligkeit dieses traditionellen Gründungsmythos, der tatsächlich auf Gewalt und Verat gründet. Durch die Parodie auf Amerika macht er so vor allem die Zweifelhaftigkeit einer nationalen Identität als sinnstiftenden Zusammenhang eklatant, denn diese gründet sich stets auf fragwürdige Mythen und Symbole.

Bruno läuft schließlich mit seinem Hab und Gut davon zur nächsten Station, er setzt eine Jahrmarktsattraktion mit in kleinen Boxen gehaltenen Tieren in Gang. Diese sind dazu konditioniert gegen Geldeinwurf repetitive Kunststücke zu vollführen. Kernstück dieser Stufe von Brunos Kunstwerk ist ein tanzendes Huhn, das zu einer primitiven Melodie tanzende Bewegungen ausführt, da es auf einer heißen Herdplatte steht. Die ewig grabende Bewegung spiegelt Brunos eigenes Leben im kapitalistischen Amerika wieder. Er führt in der Autowerkstatt immer gleich-

bleibende stupide Arbeitsschritte gegen Zwang aus, denn er muss die Raten der Bank bezahlen, sonst verliert er sein Haus und befindet sich so selbst in einem unsichtbaren Käfig. Zugleich klagt Bruno in der zweiten Stufe des Kunstwerks die Unmöglichkeit des künstlerischen Ausdrucks für ihn in Amerika an. Die Boxen sind die stumpfste und primitivste Form der Unterhaltung, die noch dazu durch Tierquälerei zustande kommt. In Deutschland war die kulturell als sehr viel höher angesehene klassische Musik sein Lebensinhalt schlechthin. Als Bruno sein Klavier endlich wieder sieht, sagt er: „Alle Freunde haben auf mir gewartet. Das hier ist der beste Freund. Mein Schwarzer. Was wird daraus. Wenn der Bruno mal totgeht? Wo landen diese Sachen? Wo landen diese Instrumente? Was wird daraus? Die Antwort soll mir mal einer beantworten.“ Diese Fragen, laut Hüser „mortality, constellations, and the archive“ (450) betreffend, sind nicht zufällig, denn der Flügel ist ein „main representative of bourgeois art“ (450) und drückt daher Brunos Sehnsucht nach einem Leben in Normalität aus, das aber in Amerika unerreichbar ist. Weil er diese Freunde zurücklässt, können sie ihm nicht mehr helfen. Auch das makabre deutsche Liedgut, das er in Hinterhöfen vorträgt, bleibt in Berlin zurück. In Amerika ist die Verbindung zu seiner kulturellen Heimat gekappt, er spielt nur einmal kurz in der Küche auf seinem Akkordion eine zusammenhangslose Melodie, denn in Amerika erfährt Bruno keine neue Kunst und Kultur, die ihn nähren könnten. Allenfalls Claytons obszöne Gesangseinlage, bei der er sich über Evas Promiskuität und Brunos Unfähigkeit diese zu unterbinden, lustig macht, wäre zu nennen.

Als nächstes setzt Bruno den Sessellift in Gang, der zur Spitze des Berges führt und steigt mit seinem Truthahn und Gewehr in die Gondel. Passenderweise ist auf der Gondel, in der Bruno sitzt, ein Schild mit der Aufschrift „Is this really me?“ befestigt womit er auf die Problematik

seiner Identität verweist. Man ist, was man durch sein Handeln geworden ist, aber wenn man wie Bruno sein eigenes Schicksal nicht in der Hand hat und permanent scheitert, dann ist somit auch die eigene Identität prekär. Eine Implikation des Absurden ist, dass der absurde Mensch den Forderungen seiner Umwelt seine „unwiderrufliche Unschuld“ (Camus 66) entgegenbringt. Wie Bowker betont, begibt man sich in eine Opferrolle wenn man die Welt als absurd erklärt, woraus folgt: „If the victim is not responsible for its victimization, nor to a cause greater than himself, if all he can do is to „survive“ his experience, then he is not precicely responsible for his own behaviour“ (96). Man kann also der Schuld am eigenen Schicksal entsagen, was zunächst ein Fortschritt ist. Das Leid, das man erfährt, muss nicht rationalisiert und erklärt werden, denn es ist grund- und sinnlos. Aber gleichzeitig kann man es so nur schwerlich in eine kohärente Narration der eigenen Identität integrieren. Man muss so unbedingt einen Sprung vollführen und die Bewältigung des Absurden selbst zum Grundpfeiler der eigenen Identität machen, was aber Bruno nicht gelingt. Währenddessen ist der Truthahn, den Bruno immer noch mit sich trägt, hier ein Verweis auf kapitalistische Verwertungsprozesse. Der bereits gerupfte und in Plastikfolie eingepackte Truthahn ist das Endprodukt einer kapitalistischen Ausbeutung, die Truthähne werden zur Maximierung des verwertbaren Fleisches zu grotesken Formen gezüchtet, unter unwürdigen Bedingungen gehalten und dann geschlachtet. Bruno deutet die Wertschöpfungskette auf seinem Ritt in der Seilbahn an, die anmutet wie die Fertigungsstraße eines industrialisierten Schlachthofs für Geflügel. Wie schon beim brennenden Truck und dem tanzenden Huhn stehen wieder die Wiederholung und das Zyklische im Vordergrund. Die dritte Stufe des Kunstwerks ist der eigentliche absurde Kern. In einer Hommage an Sisyphus fährt Bruno den Berg hinauf und wieder hinab, ohne auszusteigen. Doch im Gegensatz zu Sisyphus will er die ewige Bewegung nicht mehr bewusst mitmachen, er kann sie nicht zum Lebensprinzip erklären. Er lässt seinen toten Körper

als Ersatz einspringen, die Kamera schwenkt weg und aus dem Off erklingt ein Schuss. Doch damit ist der Film nicht zu Ende. Genauso wie Brunos toter Körper weiter im Lift fährt, lebt sein verqueres Kunstwerk noch für eine Weile fort, das Absurde ist eine Logik, der Bruno selbst im Tod verpflichtet ist. Inzwischen treffen die Polizei und Feuerwehr ein und ein Polizist informiert die Zentrale, groteskerweise wird auch das Huhn erwähnt: „We have a 10-80 out here, a truck on fire, we have a man on the lift. We are unable to find the switch to turn the lift off, can't stop the dancing chickens. Send us an electrician out here, we're standing by." In der nächsten Szene zeigt die Kamera wieder die tanzenden Tiere, während extradiegetisch immer noch die schrille Bluesmusik ertönt, die bereits einsetzt, wenn Bruno seinen Selbstmord vorbereitet, es ist der Blues Song *Lost John* von Sonny Terry, den Werner Herzog auch in seinem Film *Bad Lieutenant* wieder aufgreift. Dort führt der Leichnam eines getöteten Mafiosos zu dem Song wilde gyroskopische Breakdance-Tanzbewegungen auf, worauf der von Nicolas Cage gespielte Hauptcharakter fordert: "Shoot him again. [...] his soul is still dancing". Genauso wie der tote Gangster tanzt das Huhn unentwegt weiter, obwohl Bruno tot ist und der Film damit eigentlich zu Ende sein sollte. Für Hüser verspricht das Huhn weder „a new beginning, nor does it promise closure. It simply does not stop. It refuses to leave“ (448). Hieraus leitet sich der tiefe Eindruck dieser Szene ab, es ist „the permanent rerun of the failed suspension of narrative that makes the chicken so depressing“ (Hüser 448). Das Huhn ist ein Zeichen, das aufgrund seiner Wiederholung eine ungeahnte Intensität erreicht und gedeutet werden will, aber wie Herzog feststellt: "The enormity of their flat brain, the enormity of their stupidity is just overwhelming“ (Bunford "Werner Herzog on Chickens"). Aufgrund seiner Dummheit verweist das Huhn lediglich auf die Abwesenheit von Sinn und Bedeutung, auf Unfreiheit und die Lächerlichkeit des Versuchs das Leben zu begreifen. Ein jeder ist nur ein Huhn, das wegen unverständlichen Kräften tanzen muss. Camus‘

Philosophie könnte einen Ausweg darstellen, der einem zulässt das eigene Leben neu zu begreifen, doch der Komplexität der menschlichen Existenz steht man nur allzuoft wie ein dummes Huhn gegenüber.

2.3.2 Der Verschollene: Karls Hoffnung und Vermeidung

Karls Leben ist der Wiederholung als Prinzip verpflichtet. Wie Peter-André Alt feststellt gehorcht seine Geschichte „keinem inneren Telos, sondern dem Prinzip der desillusionierenden Variation“ (357). Er verbringt es damit stumpfsinnige Arbeiten zu verrichten und sein Schicksal ist es, immer wieder aufs Neue verstoßen zu werden. Die Ähnlichkeit dieses Kreislaufs zum Mythos des Sisyphus wurde bereits besprochen. Doch während Sisyphus sich gemäß Camus‘ Interpretation der Hoffnungslosigkeit und Sinnlosigkeit seines Treibens mit Klarheit bewusst ist, was ihn zu einem absurden Helden macht, der das Absurde zur Essenz seines Lebens steigert, wird sich Karl der Absurdität seines Lebens niemals bewusst. Angesichts der erlittenen Enttäuschungen passt er lediglich seine Erwartungen an, der gesellschaftliche Abstieg wird nie reflektiert. Will er anfangs, nachdem er beim Onkel in Ungnade gefallen ist, sich von unten in die Oberschicht wieder zurückarbeiten, ist am Ende des Buchs schon eine Arbeit, „die keine Schande war, zu der man vielmehr öffentlich einladen konnte“ (Kafka 271) überaus verlockend. Er sehnt sich lediglich nach einem geordneten Leben mit einer „anständigen Laufbahn“ (Kafka 272). Anders als Stroszek überkommt Karl trotz der erlittenen Enttäuschungen nie die Verzweiflung und er geht an der absurden Welt nicht zu Bruch. Er nimmt alles anstandslos hin und begegnet er der sinnlosen Welt mit seiner heiteren und genügsamen Art. Wenn er etwa gerade von seinem Onkel verstoßen wurde und sich „in einer Dachkammer mit zwei Lumpen beisammen“ wiederfindet,

dann muss er „zugeben [...], daß er hier wirklich an seinem Platze war“ (Kafka 95). Voller Selbstironie blickt er darauf das Bild seiner Eltern lächelnd an. Karls jugendliche Unschuld und Unbedarftheit ist ein starker Schutzwall gegen den Ansturm der absurden Welt. Laut Camus entsteht der Eindruck des Absurden vor allem, wenn der Mensch in Kontakt mit der Welt gerät. Amerika ist zum einen deshalb so bizarr, weil der Roman durch die kindlichen Augen von Karl erzählt wird, also der Eindruck durch seine Wahrnehmung geschaffen wird. Aber das Fremde wird von Karl nie als fremd reflektiert, er nimmt einfach alles wie selbstverständlich hin. Nur selten kommen ihm zarte Zweifel auf, etwa wenn er die Beobachtung macht „Alles in beiden Riesenstädten schien leer und nutzlos aufgestellt“ (Kafka 101). Aber es „scheint“ eben nur leer und nutzlos, der Sprung zum „ist“ gelingt ihm nicht.

Er sucht sich stattdessen Strategien der Vermeidung des Absurden, wie die Flucht in Fantasien und Tagträume, so wie es geschieht, wenn er sich vorstellt er könne die Welt durch sein Klavierspiel verändern. Doch die amerikanischen Verhältnisse entziehen sich für Karl jeglicher Beeinflussung, was in der kleinen, aber prägnanten Szene deutlich wird, in der Karl Brunelda in ihrem neuen Zuhause, dem Unternehmen Nr.25, abgeliefert und den verdreckten Hausflur bemerkt. Die Innenausstattung ist nicht alt, doch es „war alles fettig und abstoßend, es war, als wäre von allem ein schlechter Gebrauch gemacht worden und als wäre keine Reinlichkeit mehr imstande, das wieder gut zu machen“ (268). Karl stellt sich vor, wie er rigoros durchgreifen würde, aber er muss erkennen, dass der Dreck zu tief sitzt. Es ist kein „faßbarer Schmutz“, den er wahrnimmt, es ist vielmehr moralische Verkommenheit, denn bei dem Unternehmen Nr. 25 handelt es sich höchstwahrscheinlich um ein Bordell. So wie hier scheint es im Roman überall zu sein, es ist einerlei, ob man von den sozioökonomischen Verhältnissen oder von einem dreckigen Hausflur re-

det, der Einzelne ist machtlos etwas an den Umständen zu ändern. Und doch scheint Karls Optimismus ungebrochen: „Karl dachte gern, wenn er irgendwohin kam, darüber nach, was hier verbessert werden könne und welche Freude es sein müßte einzugreifen, ohne Rücksicht auf die vielleicht endlose Arbeit die es verursachen würde“ (Kafka 268). In seinen Augen kann er lediglich in diesem Moment nichts ausrichten, an seiner Vorliebe sich als tatkräftiger Mensch, der „eingreift“, zu imaginieren ändert das nichts. Genauso wenig schafft er es im Anfangskapitel dem Heizer zu seinem zweifelhaften Recht gegenüber dem Obermaschinenisten Schubal zu verhelphen, denn die Vorwürfe der Diskriminierung entpuppen sich als haltlos und rassistisch motiviert. Nur in seiner Imagination hat Karl Erfolg, wenn er tatsächlich versucht etwas zu verändern, dann enden seine Anstrengungen unweigerlich im Misserfolg bzw. sind von Anfang an fehlgeleitet.

Karl trifft zwar keine gütigen, dem Bildungsroman entsprungenen, Lehrmeister, aber dafür Randfiguren, die das Prinzip des Absurden verkörpern, wie den Studenten, den Karl beim Aufenthalt in Bruneldas Wohnung kennenlernt. Karl trifft ihn auf dem Nachbarbalkon an, wo er nachts studiert, während er tagsüber in einem Kaufhaus schuftet. Möglich machen das die Unmengen schwarzen Kaffees, die er konsumiert. Er sagt von sich: „Ich selbst studiere schon seit Jahren eigentlich nur aus Konsequenz. Befriedigung habe ich wenig davon und Zukunftsaussichten noch weniger. Was für Aussichten wollte ich denn haben! Amerika ist voll von Schwindeldoktoren“ (Kafka 242). Er hat die Sinnlosigkeit seines Tuns offensichtlich erkannt, trotzdem macht er weiter, es ist für ihn einerlei. Das Absurde führt zu einer Äquivalenz zwischen allen Handlungsmöglichkeiten, da es von den Maßstäben befreit, nach denen man sich normalerweise orientiert. Mit seinen Studien fortzufahren, gegen alle Widerstände und ohne Sinn, das ist das Aufbegehren des Studenten, dies ist sein Stein, den er immer wieder aufs neue den Berg hinauf-

rollt. So wird auch erklärbar, warum der Student Karl sogar zum Sklavendienst bei Brunelda rät. Freiheit ist für jemanden wie ihn bedeutungslos, da sie nicht tatsächlich existiert, sondern ein frommer Wunsch, eine Illusion ist. Der Student weiß, dass Karl als ihr Sklave befreit ist von den inneren Zwängen, die ihn dazu anhalten etwas in Amerika zu werden. Als Diener bei Brunelda kann er die Freiheit sich nicht verantwortlich zu fühlen erfahren. Er muss sich keine Sorgen um eine Entlassung machen und er entkommt dem perversen Drang, sich hocharbeiten und beweisen zu müssen. Freiheit bedeutet lediglich eine Übertragung der Verantwortung auf sich selbst, man trägt selbst die Schuld für das eigene Scheitern und muss sich unablässig vor anderen rechtfertigen. Ähnliche absurde Ansichten wie beim Studenten lassen sich auch in der Person des Delamarche beobachten. Er ist ein asozialer Außenseiter der Gesellschaft, der sich aber niemandem beugt und sein Leben in vollen Zügen genießt. Er drückt die „Gleichgültigkeit der Zukunft gegenüber und das leidenschaftliche Verlangen, alles Gegebene auszuschöpfen“ (Camus 73) aus, die an Giacomo Casanova erinnert. Gleichwohl finden sich im Text keine Hinweise, dass Delamarche sich der Absurdität aktiv bewusst ist. Für Karl ist es unmöglich das Absurde zu erkennen und für sich nutzbar zu machen, *Der Verschollene* wird so auch nicht zu einem Bildungsroman des Absurden, denn auch wenn Albert Camus es nicht sagt, eine geistige Fähigkeit zur Reflektion ist dafür absolut notwendig. Die erlittenen Rückschläge sind für Karl kein Anlass den Sinn seines Daseins zu überdenken. Stattdessen ist er fortwährend darauf bedacht sich eine bürgerliche Identität durch Arbeit zu behaupten. Für Poulain ist dieser „Zwang, sich ständig rechtfertigen zu wollen und dadurch in Abhängigkeit vom Urteil der Mitmenschen zu geraten“ das Leitmotiv für Kafkas Roman (18). Durch den Mangel an Bildung und geregelter Arbeit wird ihm diese Identitätsbildung aber verwehrt. Die Vergeblichkeit seiner Bemühungen wird verdeutlicht, wenn am Ende Karl seine bisherige kleinbürgerliche Identität aufgibt und sich schlicht „Negro“ nennt,

wie bereits dargelegt ein Verweis auf die Ähnlichkeit von seinem Leid mit dem Schicksal der Afro-Amerikaner. Denn der semantische Gehalt seines ursprünglichen Namens „Roßmann“ ist positiv konnotiert, das Ross, also Pferd, ist ein Zeichen für Macht und Wohlstand, genauso wie „Mann“ positive Dinge wie Tatkraft und Eigenständigkeit ausdrückt, dementsprechend lässt der Onkel Karl auch Reitunterricht nehmen um seinen Anspruch, ein „Roßmann“ zu sein zu untermauern. Nachdem Karl verstoßen wird, wird er diesen Ansprüchen natürlich immer weniger gerecht, es ist also nur logisch, dass er zu etwas Passenderem umbenannt wird. Es ist kennzeichnend, dass die Umbenennung durch andere geschieht und dass Karl sie widerstandslos hinnimmt und das negative Urteil der Gesellschaft über sich akzeptiert. Auch sonst ist sein Weg immer von anderen diktiert, mal mehr mal weniger offensichtlich. Er folgt der kaltherzigen Verbannung durch seine Eltern und den Onkel, genauso wie den gutgemeinten Ratschlägen der Oberköchin und des Studenten. Diese mangelnde geistige Autonomie verhindert das Erkennen des Absurden.

Für Thompson ist Karls Umbenennung zu „Negro“ und die Entwicklung zur hybriden „blackness“ jedoch als nicht ausschließlich negativ zu sehen, da sie einherginge mit einer Entwicklung zum Künstler: „In effect, becoming black is the only way to become an artist“ (54). Afro-Amerikaner waren essentiell für die Herausbildung einer genuin amerikanischen Kunst wie etwa die Musikstilrichtungen des Ragtime, Blues und Jazz. Für Thompson ist *Der Verschollene* darüber hinaus eingebettet in einen Künstler-Diskurs, Kafka thematisiere die eigene prekäre Position als Künstler in der Gesellschaft: „blackness quickly becomes for Kafka a way of expressing artistic inspiration and the ontological ground for the artist in its own right while attempting, metaphorically, to construe and configure the artist’s position in a society inimical to what he felt the artist essentially was“ (130). Diese These ist im Hinblick auf Kafkas Selbstbild als unter-

drückter Künstler durchaus schlüssig, aber im *Verschollenen* wird Karl ausdrücklich nicht als Künstler im Theater von Oklahoma aufgenommen, sondern als technischer Arbeiter. Das Künstlerdasein stellt vielmehr eine Chance dar, der der industrialisierten Arbeitswelt zu entkommen, die Karl aber nicht ergreift. Das erste Mal, dass er eine wirkliche Wahl hat, über sein Leben zu entscheiden, entscheidet er sich vielmehr für eine normale, proletarische Arbeit. Dies ist eine Ansicht die etwa auch von Goebel geteilt wird: „Karl comes to shed the pretenses of theatrical artistry for the stereotypical affiliation of minority status with menial labor“ (Thompson 196). Dabei hat Karl durchaus das Potenzial zum Künstler. Sein Klavierspiel vor Klara und Mack verläuft noch katastrophal. „Ich kann ja nichts“ entfährt es Karl während ihm Tränen in die Augen schießen und Mack, der heimlich zugehört hat, nennt es „reichlich anfängerhaft“ und „sehr primitiv“ (Kafka 84). Doch während des Spiels „fühlte er in sich ein Leid entstehn, das über das Ende des Liedes hinaus, ein anderes Ende suchte und es nicht finden konnte“ (Kafka 83). Das tiefgründige Gefühl, das für die Erschaffung großer Kunstwerke nötig ist, ist also vorhanden, aber es fehlt ihm die Fähigkeit zum Ausdruck dessen. Zudem hat Karl in dieser Szene ein Publikum vor sich, das durchaus als bösartig zu bezeichnen ist, später, wenn Karl bei der Aufnahme in das Naturtheater von Oklahoma eine Trompete ausprobiert hört, die Hälfte der Engel auf zu spielen um Karl zuzuhören und seine Freundin Fanny stellt fest: „Du bist ein Künstler“ (Kafka 275). Karl jedoch fehlt es an Vorstellungskraft und er sagt sich bereits, als er die Werbeplakate erblickt: „Künstler werden wollte niemand, wohl aber wollte jeder für seine Arbeit bezahlt werden“ (Kafka 271). Karl repliziert mit der Sentenz ohne eigene Reflektion gängige Klischees und Vorurteile und richtet nach diesem Topos der „brotlosen Kunst“ sein Handeln aus. Obwohl ihm eine Eignung als Schauspieler bescheinigt wird, entscheidet er sich daher gegen die Kunst und bemüht sich damit um Eingliederung in das kapitalistische System. Die widerstandslose Akzep-

tanz der Forderung der Gesellschaft nach Produktivität ist die große Tragik von Karls Schicksal. Andererseits ist es fraglich ob ein Künstler zu sein in Kafkas Amerika überhaupt erstrebenswert ist, wenn doch die Opernsängerin Brunelda deutlich macht, dass die Kehrseite des Ruhms Fetischisierung und Ausbeutung ist. Die Kunst als Ausweg oder Lösung für die Absurdität scheint daher unwahrscheinlich, folgerichtig bleibt Karls Werdegang zum Künstler nur eine Andeutung, eine Möglichkeit.

Wie Camus sagt „worauf es ankommt, ist nicht so gut wie möglich, sondern so viel wie möglich zu leben“ (75). Karl verweigert sich dieser Lebensweise, er ist auch deshalb kein absurder Held, weil er viele neue Erfahrungen gar nicht machen will oder kann und die, die er macht, reflektiert er nicht. Für Kafka typisch ist etwa die Liebe vollkommen abwesend, wie Neumann schreibt: „Es gibt in diesem Werk keine Liebesgeschichten: nur gelegentlich atemlose Augenblicke der Begegnung von Mann und Frau; nur abgebrochene, gekappte und verstümmelte Empfindungen, Trübungen der Selbsterfahrung zwischen Angst und Begehren“ (537). Auch auf der anderen Seite der Liebe, in der Erotik und im sexuellen Verlangen, ist Karl höchst zögerlich, wenn nicht gar widerwillig. Karl versteckt sich geradezu unter seiner Bettdecke, als Therese ihn nachts in seinem Zimmer besucht. „Ja einiges kann ich“, sagte sie, fuhr mit der Hand zum Abschied sanft über seine Decke hin und lief in ihr Zimmer“ (Kafka 128). Karl wird auf diesen Flirt aber nicht eingehen. Das mag nicht zuletzt an der traumatischen sexuellen Erfahrung liegen, die er mit dem wesentlich älteren Dienstmädchen gemacht hat. Der Onkel sagt, er wurde „verführt“ (Kafka 29) und drückt sich damit sehr vorsichtig aus. Tatsächlich kommen die Vorkommnisse aber einer Vergewaltigung gleich, sie „drückte ihren nackten Bauch an seinen Leib, suchte mit der Hand, so widerlich daß Karl Kopf und Hals aus den Kissen heraus schüttelte, zwischen seinen Beinen“

(Kafka 31). Der aktiv handelnde Part ist klar das Dienstmädchen und Karl reagiert mit Ekel, der wenig mit Liebe oder Erotik zu tun hat. Später wird er auf dem Landhaus von Klara niedergedrückt und dominiert, sie macht ihm hinterher die zweideutige Einladung, sie in ihrem Zimmer zu besuchen, aber Karl will sich nur lieber auf dem Kanapee hinlegen und schlafen. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn er so zögerlich auf Thereses Annäherungen reagiert. Karls depravierende Existenz gründet sich auf nicht verarbeitete sexuelle Traumata, auch deshalb ist es nicht verwunderlich, wenn jenseits von materiellen Nöten es vor allem ein Sehnen nach Ordnung ist, das ihn antreibt und der Erkenntnis des Absurden diametral entgegensteht. Nachdem Karl aus dem goldenen Käfig seines Onkels gestoßen wird, ist er verzweifelt auf der Suche nach einem neuen Käfig, denn er ist immer auf der Suche nach möglichst geordneten Verhältnissen, die einhergehen mit dem Verlust seiner Unabhängigkeit. Einmal sehnt er sich sogar nach einer Arbeit im Büro, wo er „einstmals als Bürobeamter an seinem Schreibtisch sitzen und ohne Sorgen ein Weilchen lang aus dem Fenster schauen würde“ (Kafka 245). Die geregelte Arbeit verheißt die Normalität, nach der sich Karl sehnt, auch wenn sie den Gipfel der Spießbürgerlichkeit darstellt. Doch der Traum der Büroarbeit stellt sich später als Lüge heraus. Wenn er bei der Aufnahme ins Naturtheater gefragt wird, ob ihm die Büroarbeit gefallen habe, fällt er dem Schreiber mit einem emphatischen „Nein!“ geradezu ins Wort. Karl scheitert wie Pütz feststellt, „an einem System, in das eine Eingliederung nicht lohnt, und sie dennoch notwendig macht, weil außerhalb des Systems nichts existiert“ (63).

Der Grund für Karls ewig gleiche kreisförmige Abwärtsbewegung ohne Chance auf das Erkennen der Sinnlosigkeit ist, dass Kafka in dem Roman eine Frage behandelt, deren Antwort

er selbst nicht kennt.⁵ Auch er fühlt sich von der Arbeitswelt geschunden, vom Vater unschuldig verurteilt, des Lebens als Künstler beraubt und weiß nicht, wie er dieser Treitmühle entkommen kann. Das Schreiben ist Kafkas Versuch gegen ein absurde Universum zu bestehen und eine Suche nach Lösungen, die er aber nicht finden kann. Ähnlich wie Bruno in *Stroszek* will er den Leser auf das Absurde aufmerksam machen, auch wenn sich das Problem unmöglich klar benennen lässt, da das Vokabular noch gar nicht vorhanden ist, der Existentialismus wird erst Jahrzehnte später formuliert. Kafka wählt daher eine subtile Strategie der Verfremdung, die wie Dunz feststellt, hauptsächlich durch die Perspektivierung der Erzählung durch Karl und einer Narrative des „showing“ geschieht (191), wobei es Dunz nicht gelingt ein konkretes Programm, oder Zielpunkt zu identifizieren. Auch Binder hebt hervor, dass Kafkas Erzählweise Distanz schaffen soll, da die „personale Erzählhaltung [...] nicht auf Identität des Lesers mit der erzählten Welt zielt, sondern durch Parteilichkeit, Verfremdung und Ironie in der Darstellung Distanz schaffen soll.“ Eines der distanzierenden Mittel ist neben der bereits von mir dargelegten monströsen Darstellung Amerikas der Humor, wie etwa die Persiflage des Bildungsromans oder die lustvollen Beschreibungen von grotesker Fettheit. Ein weiteres Mittel der Verfremdung ist Kafkas spezielle Erzählweise einer geradezu traumhaften Verzerrung. Bemerkenswert sind etwa die sich ständig wechselnden Perspektiven in der Raumdarstellung, dieses Oszillieren offenbart laut Alt die „Unzuverlässigkeit einer Realität, die nicht mehr auf ein einziges Bild reduziert werden kann, sondern in zerstreuten Momentaufnahmen zur disparaten Erscheinung kommt“ (354). Währenddessen sind die Abläufe menschlicher Bewegung slapstickartig übersteigert, etwa wenn bei der Verfolgungsjagd Karl „sich unter einigen großen Anfangssprüngen in Lauf“ setzt und die Polizisten „in geräuschlosem große Kraft und Übung verratenden Lauf“ hinter Karl herlaufen (Kafka 197).

⁵ Vgl. Fleischmann, Yvonne M.. *War Kafka Existentialist? Gracchus, Orestes, Sisyphos - literarische, mythologische und philosophische Brücken zu Sartre und Camus*. Tectum Verlag 2009. S. 230.

Es sind Bewegungsabläufe, die aus einem Alptraum entsprungen sein könnten. Karl „flog oder besser stürzte die sich immer mehr senkende Straße herab, nur macht er zerstreut infolge seiner Verschlafenheit oft zu hohe, zeitraubende und nutzlose Sprünge“ (Kafka 197). Einer der Bildspender dieser Szene ist das aufkeimende Kino, das prädestiniert für Kafkas Zwecke ist, denn es „ist das Arsenal für Geschichten, die daß Unbewußte schreibt“ (Alt 353). Dank des so hervorgerufenen Effekts der Verfremdung, kann das Absurde unausgesprochen bleiben und wird doch latent und fühlbar gemacht.

Aber Kafka hat wenn auch keine Lösung, doch zumindest einen Ausweg aus der Absurdität formuliert, welcher radikal anders ist als das von Camus geforderte Aufbegehren. Kafka stellt der erdrückenden Sinnlosigkeit des Universums Hoffnung entgegen, wie Albert Camus höchstselbst feststellt: „Sein unglaublicher Urteilsspruch spricht diese hässliche und erschütternde Welt schließlich frei, in der selbst noch Maulwürfe noch zu hoffen wagen“ (Camus 163). Auch Karl ist von einer unauslöschlichen Hoffnung getrieben, die ihm trotz des schreienden Unrechts, das ihn stets ereilt, erlaubt mit seinem Leben fortzufahren. Gleichzeitig reißt sie ihn weiter ins Verderben, weil sie verhindert, dass er sich er der Sinnlosigkeit und der Unterdrückungen bewusst wird und etwas an seiner Situation ändert. Er übernimmt die Forderungen seiner Umgebung und glaubt fest an die Möglichkeit einer anständigen Laufbahn, doch genauso wie bei Bruno in *Stroszek* hat die Hoffnung hier viel mit Selbstbetrug zu tun. Das mag auch der Grund sein, wieso die Handlung so abrupt stoppt. Am Ende des Romans, im letzten von Kafka vollendeten Kapitel, stößt Karl schließlich auf das Naturtheater von Oklahama. Das Naturtheater hat mit seiner vorbehaltlosen Aufnahme von jedem und jedermann und dem Bankett geradezu religiöse Dimensionen, die aber unklar und rätselhaft bleiben und bereits im Entstehen untergraben werden.

So zeigt sich laut Ries am Naturtheater exemplarisch der „Zerfall des theokratischen Zeitalters“ (101), was er an der Photographie festmacht, die beim Festmahl herumgereicht wird. Die Porträts der Präsidenten zeigen als falsche Götzenbilder lediglich „die geschichtliche Ablagerung von Metaphysik als ‚Bild‘, die die bilderlose Leere des Himmels gnädig verdeckt“ (Ries 103). Zudem greift „eine dunkle rötlich schimmernde Leere“ (Kafka 288) das harmonische Bild an, das die Strahlen von weißem Licht, die die Bühne umrahmen, vermitteln. Karls Erlösung durch ein Paradies oder durch Transzendenz wird so als unmöglich angedeutet. Interessanterweise hat er aber hier zum ersten Mal Einfluss auf sein eigenes Schicksal. Er wird gefragt, was für eine Stelle er antreten möchte, weshalb beispielsweise Pütz von einer „utopischen Wendung“ des Romans spricht (66). Karls Wunsch ist es Ingenieur zu werden, doch selbst die Utopie gehorcht bürokratischen Regeln und man verlangt Legitimationspapiere. In einer ironischen Wendung wird er von einer Aufnahmekabine zur nächsten geschickt, ohne dass er die notwendigen Qualifikationen vorweisen kann. In der letzten Kabine für „gewesene Mittelschüler“ (Kafka 280) wird Karl schließlich als derjenige akzeptiert, „der er zu Beginn des Romans bereits war: ein europäischer Mittelschüler“ (Pütz 68). Er wird schließlich lediglich als technischer Arbeiter aufgenommen. Dieser erniedrigende Gang führt die Sinnlosigkeit seines bisherigen Treibens vor Augen, er hat nichts, was sich quantifizieren ließe, erreicht. Ob das Naturtheater zum Wendepunkt seiner Existenz werden kann, ist fraglich, denn das Motto des Theaters, dass jeder willkommen sei, erinnert geradezu an den Mythos von Amerika selbst, das sich um die Unterdrückten und Schwachen kümmern will, aber im Falle von Karl und so vielen anderen schmachvoll versagt. Diese Doppelung von Versprechungen lässt die Erfüllung von Karls Hoffnungen unwahrscheinlich werden, ohnehin gibt es mit der Figur des „Vater[s] der Stellungssuchenden“ (Kafka 287) auch hier eine Vaterinstanz, die Karl naturgemäß feindlich gegenüberstehen dürfte. Es ist wieder nur eine neue

Iteration des absurden Kreislaufs erreicht worden, selbst in der Utopie wird Karl scheitern. Die Scharade der Hoffnung lässt sich nicht mehr länger aufrecht erhalten, die Erzählung bricht daher ab. Wie Alt erklärt, das „völlig Hoffnungslose ließ sich auch für Kafka nicht mehr beschreiben. Es besitzt seine eigene Wirklichkeit allein im Bruchstück, in der düsteren Ahnung des Scheiterns“ (374). Der Roman endet daher fragmentarisch, Karl fährt mit dem Zug in eine zerklüftete und bedrohliche, fast überirdische Berglandschaft, wo sich seine Spur verliert, er verschwindet und wird zum *Verschollenen*.

3. Schluss

Die Untersuchung hat gezeigt, dass Werner Herzog und Franz Kafka übereinstimmend ein überaus negatives Bild von Amerika zeichnen. Karl Roßmann in *Der Verschollene* macht die Erfahrung einer entmenschlichenden Arbeitswelt, Überbevölkerung, hochtechnologisierter Kommunikation und eines überbordenden Automobilverkehrs. Die Mitmenschen erscheinen als anonyme, in stetiger Unruhe und Hektik gehaltene Masse, macht Karl die Bekanntschaft mit Amerikanern, dann sind diese ihm gegenüber meist feindlich eingestellt und warten nur auf Gelegenheiten um ihm zu schaden. Der Grund hierfür ist, dass Amerika von einer unmenschlichen technisierten Arbeitswelt dominiert wird, die Zwietracht sät, die Würde raubt und Körper und Geist zerstört. Bruno in *Stroszek* erfährt für einen kurzen Augenblick ebenso die Atemlosigkeit der Großstadt, doch sein Amerika ist vor allem von der Langsamkeit und Banalität der Provinz geprägt. Es ist nicht verwunderlich, dass kürzlich Morde geradezu zelebriert werden, verspricht doch die Leichensuche eine ersehnte Abwechslung. Hat Bruno in Berlin noch seine Musikinstrumente und ein aufmerksames Publikum, droht ihm in Railroad Flats Abstumpfung, denn auch wenn ihm niemand Böses will, für ihn bringt der Umgang mit den Amerikanern keine geistige Nahrung. Die Amerikaner die Bruno kennenlernt sind irrational, oder kindisch wie sein Chef Clayton aber gleichzeitig überraschend fremdartig und exotisch. Bruno kann aber nur umständlich mit ihnen kommunizieren, weil er kein Englisch spricht. In beiden untersuchten Werken ergibt sich ein Eindruck der Fremdartigkeit von Amerika, der aber von den Protagonisten zunächst als natürlich hingenommen und verdrängt wird. Wie Camus feststellt: „das Absurde liegt weder

im Menschen [...] noch in der Welt, sondern in ihrer gemeinsamen Präsenz“ (Camus 43). Amerika ist daher nicht absurd an sich, erst nachdem die Protagonisten in intensiven Kontakt mit dem Land treten entsteht für sie der Eindruck der Absurdität. Trotzdem ist der gewählte Schauplatz nicht beliebig. Amerika ist zum Mythos geworden und semantisch mit den unterschiedlichsten Bedeutungen aufgeladen, die sich vom Faszinosum bis ins Tremendum erstrecken. Dieses Oszillieren macht Amerikas Faszination aus und erklärt seine Nützlichkeit als Projektionsfläche für Hoffnungen und Ängste gleichermaßen.

Das Absurde entsteht vor allem aus der Erfahrung eines Gegensatzes, es ist „jene Entzweiung zwischen dem begehrenden Geist und der enttäuschenden Welt“ (Camus 40). Ein offensichtliches Begehren der Protagonisten ist Wohlstand, so haben sich auch Bruno und Karl dem amerikanischen Traum verschrieben. Bruno glaubt in Amerika reich werden zu können, während Karl die Forderung seines Onkels übernimmt, sich von unten nach oben hochzuarbeiten. Was schon durch die deprimierenden Lokalitäten und die merkwürdig bis bedrohlich wirkende Gesellschaft angedeutet wird, stellt sich ein, der amerikanische Traum verkehrt sich in einen Albtraum, beide Protagonisten sind schon bald in einer unaufhaltsamen Abwärtsspirale gefangen und scheitern kläglich. Die Ursache für Karls Scheitern ist eine unbarmherzige Arbeitswelt, in der die Menschen nach allen Regeln der Kunst ausgebeutet werden. Regiert wird diese von patriarchalischen Herren, die Karl mit sadistischem Vergnügen schaden wollen. Karl verliert nach und nach den Besitz, der seine Identität markiert und nimmt schließlich mit dem Namen „Negro“ die Identität eines armen Afro-Amerikaners an. Bruno hingegen gerät in Konflikt mit dem finanziellen System in Amerika, der angehäuften Besitz entpuppt sich als temporär, genauso wie die Beziehung zu seiner Geliebten. Während Karl seine Bindungslosigkeit nicht zu stören scheint,

geht Bruno an der Einsamkeit zu Bruch. Ohne Freundin, Beo und Musikinstrumente flüchtet Bruno sich in den Alkohol und ist zunehmend isoliert, seine Sehnsucht nach Einheit wird mit der Erfahrung eines zersplitterten Universums beantwortet. Schließlich vergleicht er sogar Amerika unvoreilhaft mit Nazi-Deutschland und bastelt eine „Schematische Darstellung“ von seinem Seelenleben, eine groteske kleine Skulptur. Die Hässlichkeit Amerikas und das persönliche Scheitern der Protagonisten macht das Projekt der Immigration sinnlos, ja lässt das Leben an sich sinnlos erscheinen, denn auch an einem anderen, fernen Ort gelingt es nicht glücklich zu werden. Das Gefühl des Absurden ist umso intensiver, je größer der Gegensatz zwischen Hoffnung und Enttäuschung ist. Insbesondere für Bruno wird das zum Verhängnis, ist doch Amerika eine Projektionsfläche für kindliche Träume von *Grizzlies* und Reichtum, eine unerreichbare Utopie, die am Kapitalismus und der Banalität des ländlichen Amerikas scheitern muss. Karl Roßmann hingegen scheint die eigentlich offensichtliche Absurdität geradezu zu ignorieren und nimmt die erlittenen Enttäuschungen fast gleichgültig hin. Der Grund hierfür ist, wie die Freiheitsstatue mit dem Richterschwert verdeutlicht, dass Amerika als Strafe gedacht ist, die der tyrannische Vater über Karl verhängt hat. Für Karl schwächt sich die Erfahrung des Absurden ab, denn als impliziter Häftling einer Strafkolonie besitzt man entsprechend niedrigere Erwartungen.

Kafka und Herzog verdeutlichen ihre pessimistischen Befunde der sinnlosen Immigration, indem sie den Kreis als Leitmotiv benutzen. Kafka stellt mit dem Kreis die Unmöglichkeit der Beeinflussung der Umstände in Amerika zur Schau, indem er den massenhaften Verkehr als für den Einzelnen unaufhaltbar darstellt. Hinzukommt, dass die Erzählung Karl Roßmann stets den gleichen Vorgang des Festsetzens und Ausgestoßenwerdens von Vaterinstanzen vollführen lässt. Dieser Vorgang hat, im Hotel Occidental Kapitel sehr deutlich, den Charakter eines Ge-

richts. Es ist jedoch keine objektiv feststellbare Schuld die vom Oberkellner ausgesprochen wird, sein Urteil ist arbiträr und zeigt, dass allein wer Macht hat, Recht schafft. Das Ziel dieses Richter und seines Henkers, dem Oberportier, ist einzig das sadistische Vergnügen an der Bestrafung und nicht wie sie sagen die Aufrechterhaltung von Disziplin in der Belegschaft. Das bisschen Handlungspotential, das Karl hat, vergeudet er aufgrund seiner Passivität und seiner Unfähigkeit die Ränkespiele seiner Vorgesetzten zu durchschauen. Die Diskrepanz zwischen Strafe und Vergehen offenbart sich dem Leser als absurd, dennoch nimmt Karl seine Verurteilungen stets hin. Trotz dieser Entwicklungslosigkeit des Romans orientiert sich Kafka an der Form des Bildungsromans, widerlegt ihn aber in der Parodie und macht so die Absurdität eklatant, ohne sie auszusprechen. In *Stroszek* beginnt die Kreisbewegung schon in der deutschen Heimat. Herzog stellt die Verbindung mit subtilen Spiegelungen her, in Berlin trachten Gangster nach Brunos Leben und Besitz, in Amerika sind es Banker; der Vogel Beo findet seine Entsprechung im gefrorenen Truthahn und dem tanzenden Huhn und während in Berlin türkische Gastarbeiter diskriminiert werden, sind es in Amerika die Ureinwohner. Auch Brunos Leben insgesamt gehorcht, wie er selbst zu Anfang des Films feststellt, der Logik des Kreises. Er ist Gefangener der Institutionen, es wechseln sich Heim- und Gefängnisaufenthalte. Wenn Bruno zu Anfangs im Gefängnis sagt, „Ich will hier gar nicht weg“, dann nur weil er keine Lust mehr hat, den Kreislauf von neuem zu durchlaufen. Die ständige Wiederholung macht sich in Amerika umso schmerzhafter bemerkbar, da hier sich die Hoffnung auf das Durchbrechen des Kreislaufs bietet, doch wieder scheitert er und wieder droht ihm die Institutionalisierung. Diese Vorhersagbarkeit des Schicksal bei gleichzeitiger Kontingenz, man weiß schließlich nie, wie das Verderben als nächstes hereinbricht, macht es schwer, das Leben zu ertragen. So lässt sich kein Telos, kein Sinn mehr konstruieren,

das Leben erscheint als absurd und komplett hoffnungslos und wird schließlich von Bruno auch so wahrgenommen.

Camus fordert den Tatsachen des Absurden ins Auge zu sehen und es zum Lebensprinzip zu erheben. Wer sein Leben in seiner Absurdität mit Klarheit begreift, kann die Unabhängigkeit von den üblichen gesellschaftlichen Zwängen erlangen und Maßnahmen ergreifen, um das Leben nach den eigenen Vorstellungen zu führen. Kernstück hierfür ist das „Aufbegehren“, welches einen „Verzicht auf Hoffnung und die eigensinnige Bekundung eines Lebens ohne Trost“ fordert (Camus 73). Offenbar liegt in den Anstrengungen des Lebens selbst das Ziel, allerdings bleibt der Begriff schwammig. Die beiden untersuchten Werke geben noch weniger Antwort darauf, wie mit der Absurdität umzugehen ist, noch dazu ist die Reaktion von Karl Roßmann und Bruno Stroszek auf die ähnliche absurde Grundbedingung ihrer Existenz sehr unterschiedlich. In *Der Verschollene* stellt Kafka dem Absurden Hoffnung entgegen. Sie erlaubt es Karl Roßmann, das unentrinnbare Schicksal eines ewigen Opfers, dessen Kampf nichts Heroisches hat, sondern bei dem es schlicht ums Überleben geht, zu ertragen. Er ist in einem Kreislauf von sich stets wiederholenden Bestrafungen gefangen, der Gegensatz von schreiendem Unrecht und Karls Unschuld macht das absurde seiner Existenz aus. Er wird sich der Absurdität aber nicht bewusst und kann daher nicht seine Situation begreifen und gegen sie vorgehen. Dies liegt neben seiner Jugend auch nicht zuletzt an nicht verarbeiteten sexuellen Traumata. Kafka deutet zwar noch einen Ausweg für Karl in der Form der Kunst und des rätselhaften „Naturtheaters von Oklahama“ an, lässt ihn dann aber zum technischen Arbeiter Negro werden, der in der Weite Amerikas verschwindet und lässt so die Vergeblichkeit offensichtlich werden. *Der Verschollene* ist weniger eine konkrete Gesellschaftskritik der industrialisierten Arbeitswelt im Kleid eines Bildungsromans, es geht

vor allem um ein absurdes Lebensgefühl, für das Kafka versucht Worte zu finden und das er versucht durch Verfremdungseffekte mitzuteilen. Die groteske Darstellung Amerikas ist einer davon, genauso wie der Humor und die durch Karl perspektivierte Erzählweise. Kafka durchspielt die Immigration als möglichen Ausweg aus seiner eigenen absurden Lebenssituation, aber er wird sich der Ketten, die ihn fesseln, nur umso stärker bewusst, das Schreiben des Romans öffnet ihm keinen Weg zu einer positiven Selbsterkenntnis. Bruno in *Stroszek* hingegen hat das Absurde mit Klarheit erkannt, aber er entsagt dem Leben, denn ihm fehlt die Kraft zur Lösung des Problems, das sich stellt. Was Brunos Selbstmord so verstörend macht, ist, neben Werner Herzogs Wahl der Musik in der Szene, die Tatsache, dass der Suizid hier kein simples Eingeständnis des Scheiterns und des Unvermögens, das Leben zu verstehen, ist. Bruno entwirft ein verdrehtes, dreistufiges Kunstwerk aus gefundenen Objekten, mit dem er gleichzeitig die Scheinheiligkeit Amerikas anklagt und die Absurdität des menschlichen Daseins zeigen will. Während Amerika als falscher Mythos, der sich um Autos, Waffen, Gewalt und Ausbeutung dreht, entlarvt wird, bildet das Kernstück jeder Stufe des Kunstwerks der Kreis als Sinnbild der Absurdität. So lässt er seinen kaputten Truck im Kreis fahren, bis er in Flammen aufgeht, er setzt eine Jahrmarktattraktion mit Tieren in Gang, die unaufhörlich die gleichen Kunststücke vollführen und schließlich setzt er sich in einen Sessellift und tötet sich. Sein toter Körper, der weiter im Kreis fährt, ist das letzte fehlende Stück des Kunstwerks. Der Film endet mit der beunruhigend langen Einstellung eines tanzenden Huhns, das in seiner sprichwörtlichen Dummheit auf nichts verweist, als die Abwesenheit von Sinn und die Lächerlichkeit menschlichen Strebens. Auch Bruno ist kein absurder Held, vernichtet er doch das einzige, das auch in Camus' Weltbild seinen intrinsischen Wert behält, sein Leben. Am Ende von Werner Herzogs *Stroszek* steht genauso wie bei

Kafkas *Der Verschollene* keine Lösung, sondern wieder nur das Absurde als latente Grundbedingung menschlicher Existenz.

References

Primärwerke

Camus, Albert. *Der Mythos des Sisyphos*. Rowohlt, 2000.

Herzog, Werner, director. *Stroszek*. Werner Herzog Filmproduktion, 1977.

Kafka, Franz. *Der Verschollene*. Edited by Michael Müller. Reclam, 1997.

Sekundärliteratur

Alt, Peter-André. *Franz Kafka*. C.H.Beck, 2005.

---. *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. C.H.Beck, 2009.

Binder, Hartmut. *Kafka Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*. Winkler, 1976.

Bowker, Matthew H.. *Rethinking the Politics of Absurdity: Albert Camus, Postmodernity, and the Survival of Innocence*. Routledge, 2014.

Byg, Barton. "Grün ist eine Anmaßung: Expressionismus und Werner Herzogs *Stroszek*". *Die Spur durch den Spiegel: Der Film in der Kultur der Moderne*, edited by Hagener, Schmidt, Wedel. Bertz and Fischer, 2006, pp. 346-409.

Czoik, Peter. *Zur Struktur der Dickens-Motive in Franz Kafkas Roman "Der Verschollene": "meine Absicht war ... einen Dickensroman zu schreiben"*. Dr. Kovac, 2009.

Dunz, Christoph. *Erzähltechnik und Verfremdung*. Peter Lang, 1994.

Elsaesser, Thomas. *New German Cinema. A History*. Rutgers University Press 1989.

Fleischmann, Yvonne M.. *War Kafka Existentialist? Gracchus, Orestes, Sisyphos - literarische, mythologische und philosophische Brücken zu Sartre und Camus*. Tectum Verlag 2009.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust: Eine Tragödie*. 1808.
http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Faust_I_.pdf. Accessed 01.07.2018.

Hahn, Alois. "Die soziale Konstruktion des Fremden". *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*, edited by Walter M. Sprondel. Suhrkamp, 1994, pp. 140-166.

Harris, Stefanie. "Moving Stills. Herzog and Photography". *A Companion to Werner Herzog*, edited by Brad Prager, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 127-148.

Herzog, Werner, director. *Lektionen der Finsternis*. Werner Herzog Filmproduktion, 1992.

---. *Minnesota Erklärung*. 1999. http://www.wernerherzog.com/docs/doc_text_minnesota_de.pdf
Accessed 01.07.2018.

---. *Vom Absoluten, dem Erhabenen und Ekstatischer Wahrheit*. 2007. http://www.wernerherzog.com/docs/doc_text_absolute_de.pdf. Accessed 01.07.2018.

Herzog, Werner and Cronin, Paul. *Herzog on Herzog*. Faber and Faber, 2002.

Hüser, Rembert. "Herzog's Chickenshit". *A Companion to Werner Herzog*, edited by Brad Prager, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 445-465.

Kürnberger, Ferdinand. *Der Amerika-Müde: Amerikanisches Kulturbild*. Meidinger, 1855.

Loose, Gerhard. *Franz Kafka und Amerika*. Klostermann, 1968.

Neumann, Bernd. *Franz Kafka: Gesellschaftskrieger. Eine Biographie*. Wilhelm Fink, 2008.

---. *Kafka Lektüren*. de Gruyter, 2013.

Peucker, Brigitte. "Herzog and Auteurism. Performing Authenticity". *A Companion to Werner Herzog*, edited by Brad Prager, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 35-57.

---. *Verkörpernde Bilder - das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*. Vorwerk 8, 1999.

Plachta, Bodo. "Der Verschollene - Verschollen in Amerika". *Interpretationen: Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, edited by Michael Müller, Reclam, 1994.

Poulain, Elfie. *Kafka. Einbahnstraße zur Hölle: Oder die unmögliche Selbstrechtfertigung des Daseins*. J.B.Metzler, 2003.

Prager, Brad. "Werner Herzog's Companions: The Consolation of Images". *A Companion to Werner Herzog*, edited by Brad Prager, Wiley Blackwell, 2012, pp. 1-32.

Pütz, Jürgen. *Kafkas Verschollener – ein Bildungsroman? Die Sonderstellung von Kafkas Romanfragment Der Verschollene in der Tradition des Bildungsromans*. Peter Lang, 1988.

Rentschler, Eric. "How American Is It: The U. S. as Image and Imaginary in German Film". *The German Quarterly*, 1984, Vol. 57, No. 4, pp. 603-620.

Ries, Wiebrecht. *Transzendenz als Terror: Eine Religionsphilosophische Studie über Franz Kafka*. Lambert Schneider, 1977.

Sammons, Jeffrey L.. "Gibt es ein ‚Dort‘? Das deutsche Amerikabild". *Das Amerika der Autoren*, edited by Alexander Stephan, Wilhelm Fink, 2006.

Schlöndorff, Volker. "Imaginäre Fotogalerie". *Werner Herzog*, edited by Beat Presser, Jovis Verlag, 2002.

Sherman, David. *Camus*. Wiley-Blackwell, 2009.

Simmel, Georg. "Die Grosstädte und das Geistesleben". *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, edited by Th. Petermann, Dresden, 1903, pp. 185-206.

Thompson, Mark Christian. *Kafka's blues: figurations of racial blackness in the construction of an aesthetic*. Northwestern University Press, 2016.

Wahl, Chris. "Der Zirkelschluss als einzig mögliche Form der Existenz". *Werner Herzog An den Grenzen*, edited by Kristina Jaspers and Rüdiger Zill, Bertz und Fischer, 2015.

Wahl, Chris. "Herzogs Doku-Fiktion". *Lektionen in Herzog: Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor Werner Herzog und sein Werk*, edited by Chris Wahl, et und k, 2012.