

**Verwandlungen vor dem Gericht. Zur Betrachtung der  
Verwandlungen im Vater-Sohn-Konflikt in Franz Kafkas  
Erzählung *Das Urteil* und in Ludwig Winders Roman *Die Reitpeitsche***

Jindra Broukalová

## **1. Vorbemerkungen**

Die Identität des Menschen kommt in seinen Beziehungen zu anderen Menschen zum Ausdruck, durch die sie zugleich geformt wird. Es ist keine statische, sondern eine dynamische Größe, die sich im Laufe des menschlichen Lebens weiterentwickelt. Eine der stärksten, aber auch konfliktreichsten Beziehungen, die sich durch gegenseitige Liebe und Zukunftshoffnungen, aber auch durch Ausübung der väterlichen Macht und Autorität ebensowie durch Auflehnung gegen diese Autorität und durch Streben nach eigener Macht auszeichnet, ist die Vater-Sohn-Beziehung. Der Vater-Sohn-Konflikt, der ein thematisches Bindeglied zwischen den Autoren des engeren Prager Kreises darstellt, durchzieht wie ein roter Faden das Werk des im Jahre 1889 in Mähren geborenen und in den Jahren 1914 bis 1939 in Prag lebenden und wirkenden Journalisten und Autors Ludwig Winder, und es ist auch eines von Franz Kafkas grundlegenden Themen. „In der Erzählung *Das Urteil*, die er stets als sein wesentlichstes Werk betrachtete, hat er diesen Konflikt mit unheimlicher Prägnanz gestaltet.“ (GASSMANN 2002: 107) Da „Urteile von Richtern gesprochen werden“ (GASSMANN 2002: 36), begründete er mit diesem Werk innerhalb seines Schaffens eine Tradition, die zu dem Roman *Der Prozess* führt, in dem er sich mit dem Thema der Gerichtsbarkeit beschäftigt. Ein als Richter seines Vaters (WINDER 1928: 293) fungierender Protagonist ist Alfons von Montlong aus Ludwig Winders im Jahre 1928 erschienenem Roman *Die Reitpeitsche*. Neben dem sich als Gericht abspielenden Vater-Sohn-Konflikt teilen diese beiden Texte auch das Phänomen der Metamorphose, die Arno A. Gassmann als ein bezeichnendes Merkmal derjenigen Werke ansieht, in denen Autoren des engeren Prager Kreises den Vater-Sohn-Konflikt behandeln. Metamorphosen versteht Gass-

mann in Anlehnung an Kafkas Aphorismus Nr. 13 als „Zellenwechsel“, bei denen „die Veränderung von Lebensumständen bzw. der Freitod eine neue Daseinsform antizipiert.“ (GASSMANN 2002: 15) An dieser Stelle möchte ich mit meinem Beitrag an Gassmanns Analyse anknüpfen, in der vorliegenden Untersuchung geht es jedoch nicht nur um durch strikte Brüche hervorgerufene Daseinsformen, sondern ganz allgemein um Verwandlungen der Identität mit ihren Facetten und Schattierungen, wie sie Menschen nicht nur bei Lebensumbrüchen, sondern auch in Situationen des ‚normalen‘ Lebens teils bewusst vollführen und teils unbewusst erfahren. Meine Aufmerksamkeit möchte ich darauf fokussieren, welche Verwandlungen Vater und Sohn in Kafkas und Winders Text durchmachen, was dieses Verwandlungsspiel für ihre Identität bedeutet und was es über das Wesen ihres Gerichts aussagt. Da das Gericht in den beiden Texten zugleich einen Machtkampf darstellt, habe ich mich als Grundlage für meine Interpretation für die Darstellung der Verwandlung in dem Essay *Masse und Macht* entschieden, in dem Elias Canetti, für den der Richter seinem Wesen nach kein unparteiischer Richter, sondern immer nur eine Konfliktpartei ist (CANETTI 2006: 351), die Problematik der Verwandlung mit der Macht eng verknüpft. Canetti, der Kafka als „unter allen Dichtern den größten Experten der Macht“ bezeichnet hat, der „sie [die Macht] in jedem ihrer Aspekte erlebt und gestaltet hat“ (CANETTI 1983: 127), betrachtet die Macht nicht abstrakt. Die Grundlage der Macht ist für ihn die Größe und Stärke des menschlichen Körpers (CANETTI 2006: 463). Durch eine erhöhte Sensibilität für den menschlichen Körper zeichnet sich auch Kafka aus, der seinen eigenen mageren Körper als Problem (CANETTI 1983: 87) und die Macht eines Menschen über seine körperliche Größe wahrnahm (CANETTI 1983: 102).<sup>1</sup>

In vielen literarischen Texten stellt das mehr oder weniger konfliktreiche Begegnen von fremden oder wenig bekannten Menschen den Antrieb der Handlung dar. In Winders Zwischenkriegsromanen oszilliert der Grad der Unbekanntheit von dem Eintritt eines völlig fremden Menschen in ein neues soziales Gefüge (BROUKALOVÁ 2012: 27), das er

---

1 Zu Übereinstimmungen zwischen Canettis und Ludwig Winders Betrachtungsweise der Beziehungen in der menschlichen Gesellschaft, vor allem des Themenkomplexes Nachfolge und Macht s. Broukalová (2008: 101-106).

umzukrempeln beginnt (*Die nachgeholten Freuden*), über die Wiederbegegnung von zwei Frontsoldaten in einer Lebensumwelt, die für den einen neu ist und in der sich der andere als spiritus rector betätigt (*Dr. Muff*), bis zu der Rückkehr eines Familienmitglieds zu seiner Familie in der *Reitpeitsche*. In diesem Roman und in der Erzählung *Das Urteil* spielt sich der Konflikt zwischen Vater und Sohn, also zwischen zwei aufs engste verwandten Menschen ab, der Angeklagte muss allerdings feststellen, dass er den Richter eigentlich nicht kennt.

Während der Richter im *Urteil*, wie es der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und dem traditionellen Verhältnis zwischen der jüngeren und der älteren Generation entspricht, der Vater ist, bekleidet dieses mit hoher Autorität ausgestattete Amt in der *Reitpeitsche* der Sohn. Das Geheimnis des Richters, dessen sich Georg bei seinem Vater bis zuletzt nicht bewusst ist und das Paul von Montlong bei seinem Bruder Alfons fühlt, ist ein im Zusammenhang mit der Macht zu deutendes Element, das die beiden Texte verbindet. Ein wichtiger Unterschied im Hinblick auf die Erzählstruktur der beiden Texte besteht jedoch darin, dass im *Urteil* der Schleier, der das Geheimnis verhüllt, nicht nur für Georg, sondern auch für den Leser bis zuletzt undurchsichtig bleibt, während ihn in der *Reitpeitsche* der auktoriale Erzähler für den Leser immer durchsichtiger macht, so dass er am Ende das Geheimnis des Richters teilen kann. Gegen Fragen anderer hat der Machthaber das Geheimnis als innere Rüstung (CANETTI 2006: 339). Die Fragen, die aus seinem Munde kommen, sind aber ein wirkungsvolles Instrument, mit dem er in den Angeklagten eindringen (CANETTI 2006: 337) und seine Verunsicherung oder sein Versagen hervorrufen kann. Obwohl man in der *Reitpeitsche* Zeuge der Einleitung und des Verlaufs des Gerichts ist und im *Urteil* schon den letzten Gerichtsakt verfolgen kann, kann man in den beiden Texten beobachten, wie sich die für den Angeklagten unbewusste Konfrontation mit dem Gericht intensiviert. Es sind gerade die Reaktionen des Angeklagten auf die zielgerichteten Fragen des Richters (CANETTI 2006: 339), die ihn in das Gerichtsverfahren immer tiefer hineinziehen. Deshalb widme ich diesen Fragen besondere Aufmerksamkeit. Den ersten Teil der vorliegenden Untersuchung bildet eine zusammenfassende kontrastive Betrachtung

der beiden Texte, in den folgenden Teilen beschäftige ich mich mit der Analyse der Väter und Söhne, die zugleich Richter und Angeklagte sind.

## **2. Kontrastive Betrachtung**

Es ist erstaunlich, wie viele Verwandlungen Kafkas Protagonisten auf der kleinen Fläche einer Erzählung durchmachen, bei denen sich nicht zuletzt ihr wechselseitiges Machtverhältnis ändert. Signifikant für diese Veränderungen und im Sinne von Canettis Theorie fast modellhaft sind Übergänge der einzelnen Körperpositionen (CANETTI 2006: 459), die bei dem Vater vom Liegen, das die „Entwaffnung des Menschen (CANETTI 2006: 463) anzeigt, bis zu dem von einem plötzlichen Wachstum begleiteten Stehen reichen. Bei dem Sohn spannt sich die Reichweite vom verlegenen oder selbstbewussten Stehen bis zum das Flehen um Gnade ausdrückenden Knien (CANETTI 2006: 467). Auch die Stellung des Reitens erscheint im Text<sup>2</sup> als Metapher, die der Vater für den Verrat Georgs am Freund verwendet. Der Vater erscheint zu Beginn der Erzählung als alter Mensch, trotzdem kann er sich, im direkten Machtkampf mit dem Sohn, mit dem er wie Katz und Maus spielt, durchsetzen (CANETTI 2006: 333). Zum archetypischen Charakter der Erzählung trägt auch die Tatsache bei, dass die Macht eine Form von Öffentlichkeit besitzt, da der Akt des Ergreifens im Vordergrund steht (CANETTI 2006: 344). Davon, dass auch hier der Richter und Machthaber den Angeklagten belauert habe, zeugt das Bekenntnis des Vaters von seiner „Komödie“ (KAFKA 1994: 58), er habe also eine Maske getragen (CANETTI 2006: 445), hinter der er seine wahren Absichten verbergen konnte. Kafka berührt hier das archaische Wesen von Macht, deren Kern von Tod und Töten nicht zu trennen ist. Der Richter, in erster Linie ein absoluter Machthaber, der über Leben und Tod entscheidet (CANETTI 2006: 273), tötet per Urteil (CANETTI 2006: 358). Ob sich Vater Bendemann im Konflikt mit dem Sohn in einen Überlebenden verwandeln und die Stellung des Macht-

2 S. zur Metapher des Reitens: „Wie du jetzt geglaubt hast, du hättest ihn unterge-  
kriegt, so untergekriegt, daß du dich mit deinem Hintern auf ihn setzen kannst  
und er rührt sich nicht,“ (KAFKA 1994: 56).

habers behaupten kann, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor. Der Schlag (KAFKA 1994: 60), den Georg bei seiner Flucht hört, kann auf eine akute Erschöpfung des Vaters hindeuten, aber es kann sich auch um ein Anzeichen für den bevorstehenden Tod oder um den Tod selbst handeln. Deshalb ist nicht auszuschließen, dass der Vater noch vor seinem Sohn stirbt, nachdem er für die Urteilsverkündung seine letzte Kraft aufgebraucht hat.

Im Roman *Die Reitpeitsche* verlaufen die Verwandlungen der Protagonisten über einen unvergleichlich größeren Zeitraum und finden auch nicht immer ihren Grund in einem Machtkampf zwischen Vater und Sohn, sondern sind durch zeitgeschichtliche Erfahrungen bedingt. Nicht nur die als Wünsche und Angebote getarnten Befehle des erwachsenen Sohnes, die er nach seiner Rückkehr an den Vater richtet, haben den Charakter von domestizierten Befehlen (CANETTI 2006: 362), auch der Machthaber Alfons tritt nicht offen auf, was sich in der Phase des Belauerns zeigt, die dem öffentlich vor sich gehenden Ergreifen vorausgeht (CANETTI 2006: 237). Im Unterschied zu Kafkas *Urteil* ist es nicht die körperliche Größe, die ins Gewicht fällt, sondern die Veränderungen der Körperpositionen der beiden Protagonisten. Das Zusammenspiel der Körperposition ist das einzige Zeichen, das auf den stummen Machtkampf zwischen Alfons und Richard von Montlong hindeutet, der der Billigung des vom Sohn vorgelegten Planes durch den Vater und somit der Einleitung des Gerichts vorausgeht. Die beiden Positionen, die für den Oberstleutnant am charakteristischsten sind, bilden das Sitzen und das Reiten. Das im Gegensatz zum „normalen“ Sitzen (CANETTI 2006: 462) unwürdige Sitzen beim Schreiben von Stellengesuchen drückt die Dauer eines unzufriedenstellenden und peinlichen Zustands aus. Das Reiten, mit dem er an seine frühere Tätigkeit anknüpft, steht für eine Verbesserung der Situation, die sich allerdings als trügerisch erweist. Von den semiotischen Zuschreibungen der nonverbalen Kommunikation sind es vor allem die Kleidungsstücke (CANETTI 2006: 441) und der väterliche Schnurbart, die für die Verwandlungen von Vater und Sohn wichtig sind. Präsenz oder Absens des Schnurbarts deuten z. B. auf den Grad von gesellschaftlicher Akzeptanz. Obwohl Richard von Montlong im Unter-

schied zu Vater Bendemann sein Alter nicht beklagt, ist er im Kampf mit seinem Sohn der schwächere und unterlegenere.

In den ersten Phasen des Gerichts wechselt der Sohn, der die schon vorhandene Unsicherheit des Vaters noch steigern will (WINDER 1928: 15), als Lob verpackte und gegen die Regeln der Höflichkeit verstößende Verunsicherung. Mit diesen provozierten Verunsicherungen verdeutlicht er dem gesellschaftlich gefährdeten Vater, dass seine Autorität in Frage gestellt ist. Dieses Verhalten kann man mit dem Durchsichtigmachen einer sonst undurchsichtigen Maske vergleichen (CANETTI 2006: 445), denn Alfons lässt bei diesen Verunsicherungen, die auf die Erniedrigung des Vaters ausgerichtet sind, seine wahren Absichten durchscheinen. Da sich dabei Alfons auf Äußerungen des Vaters oder Stellen aus seinen Briefen stützt, kann man dieses Verhalten in Anlehnung an Kurt Krolops (1967: 195) Hinweis auf Wortgleichungen, die sich auf Wolf Wolf und Albert Wolf beziehen, als einen Geheimdialog des Sohnes mit dem Vater als Ernährer der Familie betrachten.

In den späteren Phasen des Gerichts zieht sich der Sohn scheinbar zurück, in Wirklichkeit manipuliert er jedoch andere Menschen, so dass sie wiederum den Vater manipulieren und dabei erneut verunsichern. Der Tatsache, dass in einer modernen europäischen Gesellschaft der mit dem Tode verbundene Charakter der Macht verborgen bleibt, entsprechen die Mittel, mit denen Alfons seinen Willen durchsetzt. Als moderner Machthaber, der kein absoluter Machthaber mehr ist (CANETTI 2006: 273), verwendet er keine Befehle, die mit dem Tode erpressen (CANETTI 2006: 386), sondern er arbeitet mit Bitten, Bestechungen und verlockenden Zukunftsaussichten, so dass man seine Macht nicht mit einer Wolke, die „magische Pfeile“ absendet (CANETTI 2006: 360), sondern eher mit einem magnetischen Feld vergleichen kann, in dem sich seine Opfer vor allem der Vater so bewegen, wie vom Sohn geplant. Man könnte auch sagen, dass der Machthaber Alfons einem Dirigenten ähnlich ist (CANETTI 2006: 368), dessen Orchester die von ihm manipulierten Menschen sind. Das Publikum, für das dieses Orchester spielt, besteht nur aus dem Vater, der sich durch die Musik verführt auf den von dem Dirigenten Alfons vorbestimmten Weg macht (CANETTI 2006: 369). Die Erniedri-

gung (CANETTI 2006: 245), die der Vater auf diesem Wege erfährt, ist ein erprobtes Mittel aller Machthaber.

Trotz der scheinbar milderen Mittel, die Alfons verwendet, ist der Ausgang des Machtspiels jedoch der Tod. Es ist allerdings nicht der Sohn, der als Richter das Urteil spricht, sondern der angeklagte Vater, der seine Erniedrigung nicht ertragen kann, fällt sein Urteil selbst. Als Ironie, durch die das Chaotische des modernen Lebens zum Ausdruck kommt, kann man die Tatsache ansehen, dass als Auslöser für das Urteil Mariés Versuch fungiert, den Vater zu retten und Versöhnung zwischen Vater und Sohn zu erreichen.

Der Richter ist in den beiden Texten kein unparteiischer Richter, sondern ein Richter, der „unerschütterlich in das Reich des Guten gehört“ (CANETTI 2006: 351) und ein Machthaber. Da „der Akt des Belauerns seiner Natur nach geheim ist“ (CANETTI 2006: 343), ist die Macht ohne das Geheimnis nicht denkbar. Vor allem das Verhalten von Alfons von Montlong erinnert dabei stark an eine Jagd, bei der der Jäger verschiedene Fallen stellt, aber auch im Urteil ist die Verquickung von Gericht und Jagd vorhanden. Die Tatsache, dass sich der Zuschauer Georg bei dem Kraftausbruch seines Vaters entschließt, alles „vollkommen genau“ zu beobachten, „damit er nicht irgendwie auf Umwegen, von hinten her, von oben herab überrascht werden könne“ (KAFKA 1994: 57), zeigt, dass sich der zuvor selbstsichere Georg wie ein Verfolgter oder wie ein gejagtes Tier fühlt. In dieser Hinsicht nähert sich die Auffassung des Gerichts in der Reitpeitsche Kafkas Prozess, in dem die Göttin der Gerechtigkeit auf Titorellis Bild vollkommen wie die Göttin der Jagd aussieht (KAFKA 1990: 197).

Die Demütigung, die eines von Kafkas zentralen Themen ist, müssen auch Winders Figuren schmerzhaft erleben. „Im Urteil geht es um zwei Erniedrigungen, die aneinander hängen, die des Vaters und die des Sohnes.“ (CANETTI 1983: 127) Mit denselben Worten kann man auch umschreiben, worum es in dem Roman *Die Reitpeitsche* geht, allerdings mit dem Unterschied, dass zunächst der Sohn und dann der Vater erniedrigt wird. Darüber hinaus ist es noch zu sagen, dass die zuerst Erniedrigten nach dem Muster der Umkehrung handeln, wie dies Elias Canetti (2006: 385) am Beispiel von alten indischen Legenden erklärt.

Die Beziehungen zwischen Vater und Sohn sind in der Reitpeitsche, in der die Macht nicht mit der Leidenschaft des Überlebens wie im Roman *Der Thronfolger* (BROUKALOVÁ 2008: 102), sondern mit der Erniedrigung verbunden ist, von Hass und Misstrauen gekennzeichnet. Die Verwandlungen, die Alfons in dieser Beziehung vollzieht, sind immer nur Verstellungen (CANETTI 2006: 441), im Kern bleibt er der Jäger und Machthaber. Trauer ohne Schuldgefühl und Anklage und inneren Frieden kann der Sohn, der den Vater als echter Machthaber überlebt, erst nach dem Tode des Vaters fühlen (WINDER 1928: 310). In der Erzählung *Das Urteil* betonen trotz des tragischen Ausgangs Sohn und Vater hingegen ihre Liebe (KAFKA 1994: 60) oder wenigstens frühere Liebesbereitschaft (KAFKA 1994: 58). Georg erfährt vom Vater persönlich, was dieser ihm vorwirft, und ihm wird ein Ausweg, sich gegen diese Vorwürfe zu wehren, eröffnet, den er allerdings nicht zu nutzen vermag. Gleich wie bei Wolf Wolf und Albert Wolf, aber „im Gegensatz zur Erzählpraxis Dostojewskischer Romane“ (KROLOP 1967: 195) kommt es bei Vater und Sohn von Montlong zu keinem offenen Dialog. Da sich in Alfons von Montlong das Gute und das Böse vermengt, kann man *Die Reitpeitsche* als ein Werk ansehen, das mit Dostojewskis *Schuld und Sühne*<sup>3</sup> verwandt ist. Dostojewski-Motive findet man nach Gabriela Veselá auch in Gustav Meyrinks Golem, „ein Raskolnikow-Typ“ (VESELÁ 1991: 93) ist der Medizinstudent Charousek, der seinen Vater, den Trödler und heimlichen Millionär Aaron Wassertrum, hasst. Ein Bindeglied zwischen Charousek und Alfons von Montlong bildet der Kampf gegen den Vater, den die beiden Söhne mit einem listig erdachten Plan aus einem Versteck heraus führen.

Wenn eine Vater-Sohn-Beziehung zu einem Konflikt wird, der in einen Machtkampf mündet, muss man sich fragen, wer Schuld an dieser Entwicklung trägt. In der Erzählung *Das Urteil* ist Georgs Schuld rational nicht zu erfassen (STROMŠÍK 2017), wenn man sie trotzdem psychologisch erklären möchte, könnte man bei der Interpretation von den Wor-

3 „Dmitrij Sergejewitsch Mereschkowski, der von allen deutschen Kritikern als der beste Dostojewski-Interpret begriffen wurde, bezeichnete als Grundmotiv des Romans ‚Schuld und Sühne‘ das ewige Rätsel des Lebens, die Vermengung von Gut und Böse.“ (VESELÁ 1991: 91)



ten des Vaters ausgehen, die er vor der Urteilsverkündung spricht. „Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wußtest du nur von dir!“ (KAFKA 1994: 60) Der Vater scheint Georg seinen Egoismus vorzuwerfen, der Freund und Georg stellen nicht nur zwei Aspekte der Persönlichkeit des Menschen Kafka dar (GASSMANN 2002: 107), sondern der Freund steht auch für Georgs von ihm nicht zur Kenntnis genommenen Mitmenschen. Winder sucht die Ursachen für das Verhalten des Menschen im Einklang mit der modernen Psychologie in der Kindheit des Menschen, nicht anders verfährt er bei Alfons von Montlong. In dieser Zeit entsteht die Schuld seines Vaters, der den Jungen durch Gleichgültigkeit vernachlässigt und durch Unreinheit erniedrigt. In dieser Zeit ist der Vater der Tyrann und der strafende Gott, der zu äußerster Gewalt greifen kann. In der Zeit des Gerichts verkehrt sich das Machtverhältnis zwischen Vater und Sohn und diesmal ist es Alfons, der den Vater ungestraft erniedrigen kann.

Überraschend ist, dass Alfons von Montlong im Jahr 1920 seinen Vater nicht als Militaristen oder Vertreter eines überkommenen Ehrbegriffs, sondern als lieblosen Ehemann und Vater kritisiert, der sich selbst, seine Frau und seine Kinder von Teilnahme am Leben ausschließt und Schmutz und Unreinheit verursacht.

Ähnlich erscheint bei den Lebenswegen von Albert Wolf und Alfons ihr zweigliedriger Verlauf. Der Sohn entfernt sich vom Vater, bis er an einem Wendepunkt anlangt und zu ihm zurückkehrt, deswegen kann man ihre Lebensgeschichten als eine blasphemische Paraphrase der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn deuten (STERNBURG 1994: 33). Nur bei Albert Wolf bedeutet diese Rückkehr jedoch auch einen Versuch, zu der Tradition des Vaters zurückzukehren, Alfons sucht seinen Vater deshalb auf, um mit ihm und der Tradition endgültig abzurechnen. Aus diesem Grund ist es angebracht zu fragen, welche Bedeutung diese Tradition nicht nur für den Sohn, sondern für die deutsche Gesellschaft als Ganzes hat.

Als das Massensymbol der geeinten deutschen Nation, wie es sich seit 1871 herausgebildet hatte, bezeichnet Elias Canetti (2006: 210) das Heer, das im Vorstellungsvermögen der Deutschen mit dem Symbol des Waldes verschmolz. Die Armee, in der als Folge der Wehrpflicht jeder

erwachsene deutsche Mann eine bestimmte Zeit lang dienen musste, war die wichtigste geschlossene Masse der Deutschen (CANETTI 2006: 210). Die Fixierung auf dieses Massensymbol und auf diese Masse hat die Kriegsbereitschaft wesentlich erhöht und zur Begeisterung anlässlich der Kriegserklärung im Jahre 1914 beigetragen (CANETTI 2006: 211). „Als Massenkristalle“ bezeichnet Canetti „kleine rigide Gruppen von Menschen fest abgegrenzt und von großer Beständigkeit, die dazu dienen, Massen auszulösen.“ (CANETTI 2006: 84). Der Nukleus, um das sich die Masse der Soldaten gruppiert hat, war die preußische Junker- und Offizierskaste (CANETTI 2006: 210f.). Zu dieser Kaste gehört auch Richard von Montlong, der als Lehrer an einer Kadettenschule für die Ausbildung junger Offiziere verantwortlich war. Er symbolisiert dieses „Massenkristall“ (CANETTI 2006: 84), deshalb wirkt seine Selbstverurteilung am Ende des Romans nicht nur menschlich tragisch, sondern auf symbolischer Ebene auch befreiend. Alfons von Montlong, der im Roman nicht nur ein Mensch mit individueller Biographie ist, sondern auch die Masse der Heimkehrer symbolisch repräsentiert, erlangt seinen Frieden nicht nur als ein Sohn, der sich von traumatischen Erlebnissen seiner Kindheit und Jugend befreien kann, sondern auch als ein Sohn, der sich von einer problematischen und belastenden Tradition seines Vaters lösen kann.

Zwischen den ersten Stadien des Vater-Sohn-Konflikts, die sich in der Kindheit und Jugend von Alfons abspielen, und dem eigentlichen Gerichtsverfahren liegt als Zäsur und Wendepunkt der Erste Weltkrieg, der für Alfons Voraussetzung für das Gericht ist, das sich schon in der neuen, vom Krieg und seinen Folgen geprägten Gesellschaft abspielt. Erst die gesellschaftlichen Veränderungen der Nachkriegsjahre machen das Gericht möglich, und es ist gerade die Einbettung des Gerichts in das von existenzieller Not, sozialer Mobilität und Überwindung sozialer Schranken geprägte Umfeld, das aus dem Roman *Die Reitpeitsche*, den man als modernes Gleichnis lesen kann, einen Zeitroman mit hohem Aktualitätsbezug macht.

Jeder Vater-Sohn-Beziehung liegt die Weitergabe der Tradition zugrunde. Die Tatsache, dass diese Weitergabe scheitert, ist ein Bindeglied zwischen den beiden hier behandelten Texten, unterschiedlich ist jedoch

der Grund für dieses Scheitern. In der Erzählung *Das Urteil* hält der Vater und Richter Bendemann den Sohn für nicht würdig diese Tradition fortzusetzen (KAFKA 1994: 60), im Roman *Die Reitpeitsche* geht der Sohn und Richter mit der Tradition des Vaters ins Gericht. Der Ort der Erniedrigung von Vater und Sohn, der zugleich der Ort der Bestrafung beziehungsweise Selbstbestrafung ist, ist in Kafkas Erzählung das eigene Zuhause. Da Richard und Alfons von Montlong für zwei Organisationstypen der Gesellschaft, den militärischen und den kaufmännischen (HAYEK 1990: 106), stehen, ist dieser Ort auch in Winders Roman nicht weniger symbolisch. Im Jahre 1907 ist es die Reitschule der Kadettenanstalt, in der Vater und Sohn von Montlong als Lehrer und Kadett am Unterricht teilnehmen, im Jahre 1920 erschießt sich der Vater in einer kommerziellen Reitschule (WINDER 1928: 306), in der das Interesse eines zahlenden Publikums bedient wird und in der der Vater als ziviler Reitlehrer fungiert. Die Reitschule hat sich von einem Ort, an dem nicht nur die Kunst des Reitens, sondern auch die Offizierstraditionen und -werte vermittelt werden, in einen Ort der Unterhaltung verwandelt. Ein Bezug auf die ritterliche Kultur, auf der die Traditionen und Werte der aristokratischen Offizierskaste fußen, ist im Roman explizit angesprochen. Bei der Erziehung von Alfons dient das Wort *chevaleresk* dem Großvater mütterlicherseits als eine Beschwörungsformel. Mit dieser reiht er nicht nur sich, sondern auch seinen Enkel in die Tradition der ritterlichen Werte und der ritterlichen Kultur ein, die bis in das 11. Jahrhundert zurückreicht.

Im Unterschied zu seinem bekanntesten Roman *Die jüdische Orgel*, dessen Sprache sich durch schlichte, aber wirkungsvolle Metaphern auszeichnet (WINDER 1999: 66), ist Winders Sprache in der *Reitpeitsche* nicht metaphorisch, was den Roman Kafkas *Urteil* nahe bringt. In dem Essay *Der andere Prozess*, in dem er Kafkas Briefe an Felice analysiert und im Zusammenhang mit Kafkas *Prozess* interpretiert, sieht Elias Canetti Franz Kafka als „Dichter im Flaubertschen Sinn, für den nichts trivial ist, wenn es nur stimmt.“ (CANETTI 1983: 75) Wie Jiří Stromšík anführt, kann man Kafkas späteren Stil als „směs reálného detailu a fantasticky ireálného rámce“ [eine Verquickung von realem Detail und phantastisch irrealem Rahmen] charakterisieren (STROMŠÍK 2017). Mit der Einschränkung, dass hier das Irreale nicht als das Phantastische, sondern als das die Real-

tät archetypal Übersteigende zu verstehen ist, gilt diese Charakterisierung auch für die Erzählung *Das Urteil*. Man kann bei dem Stil des durchaus realistisch und mit psychologischem Feingefühl erzählten Romans *Die Reitpeitsche* von einem zwar nicht phantastischen, aber doch die Realität übersteigenden Rahmen sprechen. Kafkas Vorliebe für Details, die seinen Texten den Charakter einer scharf und genau beobachteten Wirklichkeit verleiht, teilt Winder, dessen Interesse an Menschen und Ereignissen vieles dem Vorstellungsvermögen des Lesers überlässt, allerdings nur in einem beschränkten Ausmaß. Den engen Bezug zur Realität, der vor allem seine Zwischenkriegsromane auszeichnet, verdanken sie der Verknüpfung der Handlung mit der Zeitgeschichte, die durch das für Winders Erzählstil bezeichnende Nennen von Daten bekräftigt wird (PAZI 1978: 281), und dem Interesse an sozialen und ökonomischen Entwicklungen (PAZI 1978: 257). Schon der Anfang des Romans *Die Reitpeitsche* wirkt wie eine Chiffre. Die Nennung des Datums 22. April 1920 musste beim zeitgenössischen Leser ein Bild der politisch und wirtschaftlich höchst unruhigen Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg hervorgerufen haben.

### 3. Väter und Söhne

#### 3.1. Die Richter

Der Protagonist, der Werken von Autoren der Literatur des 20. Jahrhunderts ihr unverwechselbares Gepräge gibt, ist ein Mensch, der in seinem Leben den Konflikt zwischen Tradition und Moderne austrägt. Nach 1918 erscheint dieser Protagonist oft in der Gestalt eines Heimkehrers, der die Mitmenschen mit der Fronterfahrung konfrontiert. Zu diesen Protagonisten gehört auch der Heimkehrer Alfons von Montlong. Den Bruch mit der Familie, für den nicht sein Verlangen nach Freiheit oder der Unwillen, überkommene Traditionen fortzusetzen, ursächlich sind, sondern der Konflikt mit seinem Vater, einem eingefleischten Offizier, ausschlaggebend ist, vollzieht er schon lange vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

Alfons ist ein Kind, das vor allem gehorsam sein muss und dem zu Hause nur wenige Freiheiten<sup>4</sup> gestattet sind, was seine Stellung der eines Sklaven nicht unähnlich macht (CANETTI 2006: 454). Sein Vater, ein Offizier, erzieht ihn vor allem mit Verboten, so dass seine Erziehung der eines Soldaten ähnelt und seine geistige Gestalt die Form einer „stereometrischen Figur“ annimmt (CANETTI 2006: 369). Unter dem Einfluss seines Großvaters entwickelt er sich zu einem kleinen Ritter und Beschützer seiner Mutter (WINDER 1928: 29). Als die Mutter erneut schwanger wird, wird dieser Beschützer durch das Leiden der Mutter beunruhigt, sein Bedürfnis nach Reinheit wird durch den Anblick der sich erbrechenden Frau verletzt. Als er erfährt, dass der Vater die Verantwortung für diese Schwangerschaft trägt, verwandelt er sich in einen Richter, der den Vater schuldig spricht und zu hassen beginnt. Seitdem bildet dieser Hass das Fundament seiner Identität.

Mit zunehmendem Alter wird aus Alfons ein immer geschickterer Rächer, der den Vater mit mathematischer Sicherheit an empfindlichen Stellen verletzen kann. Die Tatsache, dass er dieselbe Kadettenschule<sup>5</sup>

4 Die enge Verbindung zwischen Aktivitäten, die erst die Freiheit möglich macht, und Verwandlungen, die immer Identitätsverwandlungen sind, sieht man an Canettis Betrachtung der Sklaverei. Die Tatsache, dass der Sklave bestimmten Aktivitäten nicht mehr nachgehen darf, die er als freier Mensch ausüben konnte, kommentiert er so: „So wie der Herr seinem Hund nicht erlaubt zu jagen, was er will, sondern den Bereich dieser Jagd je nach seinem überlegenen Nutzen einengt, so nimmt er dem Sklaven eine ausgeübte Verwandlung um die andere ab. Der Sklave darf dies und jenes nicht tun...“ (Canetti 2006: 454) Dabei ist Canetti nicht der einzige, der die Bedeutung der ausgeübten Aktivitäten für die Identität des Menschen feststellt. In seiner Studie Mensch und Computer als Selbstdarsteller belegt Roland Posner eindrucksvoll die Bedeutung der Selbstdarstellung für die „Schaffung des Selbst als Realität“, (Posner elektronische Quelle) Die Bestandteile, aus denen die Strukturen der Selbstdarstellung aufgebaut sind, sind „Tun (also von der Person ausgeübte Aktivitäten), Intendieren, Glauben, Bewirken und Merkmalszuschreibungen.“ (Posner elektronische Quelle)

5 Alfons als Kadett stellt eine wenn auch lose Verbindung zu anderen Kadetten in der deutschsprachigen Literatur her, von denen der wohl bekannteste Robert Musils Zögling Törless ist. Auch in der von politischen Auseinandersetzungen geprägten Zeit der Weimarer Republik ist der Kadett als Protagonist nicht verschwunden. 1933 erscheint Ernst von Salomons Roman Die Kadetten, in dem

besucht, an der sein Vater als Geschichts- und Reitlehrer tätig ist, gibt ihm die Möglichkeit, dem Vater peinliche Augenblicke vor der Klasse und vor Vorgesetzten zu bereiten. Zweifellos nimmt Alfons die alleinige Schuld für eine nächtliche Zusammenkunft einer Gruppe Kadetten mit einem Mädchen von zweifelhaftem Ruf vor allem deshalb auf sich, um den diensthabenden Offizier von Montlong als Vater und Erzieher zu erschüttern und ihn in berufliche Schwierigkeiten zu bringen (GASSMANN 2002: 245). Fraglich ist allerdings, ob die Entdeckung selbst von Alfons vorgesehen oder ein Zufall war. Für diesen Verstoß, der sich am 18. Mai 1907 ereignet, wird er zweimal bestraft. An Ort und Stelle schlägt ihn der Vater, der als diensthabender Offizier die Gruppe entdeckt, mit einer Reitpeitsche bis zur Bewusstlosigkeit. Diese Erniedrigung führt zum endgültigen Bruch zwischen Vater und Sohn. Zur Strafe wird dieser relegiert, wodurch er den vom Vater und der Familientradition vorgegebenen Weg verlassen muss und eine zivile Laufbahn einschlägt. Doch erst die Erfahrungen an der Front des Ersten Weltkriegs veranlassen ihn, den Vater vernichten zu wollen.

Der Alfons von Montlong des Jahres 1920 ist ein lange abwesender Sohn, dessen Briefe in „befremdenden Formen“ gehalten sind (WINDER 1928: 5). Seine Floskeln ohne Informationswert, die für die Adressaten „eine Art akustische Gestalt“ (CANETTI 1983: 45) schaffen, sind jedoch nicht der Ausdruck von Eigenwillen und Trägheit (CANETTI 1983: 45), sondern Alfons verwendet sie gezielt als sprachliche Maskerade.<sup>6</sup> Für seine inzwischen verarmten Angehörigen bleibt er ein zwar naher, aber zugleich fremder Mensch, der mit der bloßen Ankündigung eines Besuches vage Hoffnungen auf Verbesserung der sozialen Lage weckt (WINDER 1928: 12). In den Worten „einen Plan, ein Plänchen, vielmehr ein delizi-

---

von der führenden Rolle der Kadetten in der Zeitgeschichte die Rede ist („vůdčí úloze kadetů v novodobé historii“) (KOPŘIVA 2001: 180). Alfons ist gleichfalls ein beispielhafter Protagonist, seine Botschaft liegt in einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem durch den Vater verkörperten deutschen Militarismus.

6 Elias Canetti verwendet den Ausdruck „akustische Maske“ (CANETTI 2006: 445) für nur als Laute wahrgenommene Worte einer fremden Sprache. Die Angehörigen von Alfons verstehen zwar die Worte, aus der maskierenden Hülle seiner Phrasen können sie jedoch keine Informationen herauslesen.

öses Plänchen“ (WINDER 1928: 6) offenbart sich Alfons allerdings als Spieler, der das Leben als Spiel auffasst.

Bei der Ankunft erscheint Alfons als scheinbar höflicher, über das Wiedersehen erfreuter Sohn und Bruder, der sich aber nicht an Konventionen hält. Vor seinem Vater tritt er wie ein strammer Offizier auf, wodurch er sich zu der militärischen Tradition seiner Familie zu bekennen scheint, zugleich aber den bartlosen Vater, der auf seinen Rat den Bart wieder wachsen lassen möge, dessen fragile Position spüren lässt. Mit der Begründung „er gehört einmal zu dir wie die Mähne zum Löwen“ (WINDER 1928: 13) wird auf den Vater, ein „Löwe ohne Mähne“<sup>7</sup>, angespielt. Alfons gibt sich als zuverlässiger Sohn, der sich die Pläne seines Vaters gut gemerkt hatte und der zugleich den Vater vor der Familie bloßstellt (WINDER 1928: 14). Alfons erweist sich als Machthaber, der seinen Gegner demaskiert (CANETTI 2006: 467). Der gelbe Überzieher des Vaters erinnert Alfons an einen lange zurückliegenden Urlaub, in dem der Vater sein damals neues Kleidungsstück getragen hatte. Die scheinbar harmlose Erinnerung an eine glückliche, gemeinsam verbrachte Zeit besitzt in ihrer Reflexion für den Vater eine schmerzhaft Konnotation, verdeutlicht sie doch die Not der Familie (GASSMANN 2002: 242). Im damaligen Urlaub symbolisierte der gelbe Überzieher eine zeitweilige freiwillige „Zivilmaskerade“ (WINDER 1928: 13), jetzt muss der Oberstleutnant a. D. immer Zivil tragen. Aus einem Mitglied der im Deutschen Kaiserreich privilegierten Offizierskaste ist ein Zivilist geworden. Der Vater wurde gezwungen, ein traditionelles „Verwandlungsverbot“ zu verletzen (CANETTI 2006: 449).

Auf dem Weg nach Hause legt sich Alfons eine sprachliche Maske aus verbalen Banalitäten zu. Zu Hause ist er ein Gast, der Höflichkeit und Taktlosigkeit vermischt. Seine wahren Absichten kann er vor Fragen des Vaters und des Bruders, den er mit einem Witz abfertigt,<sup>8</sup> verbergen,

---

7 Der Löwe ist das traditionelle Symbol der Macht (CANETTI 2006: 241), ohne Mähne ist er aber nicht als Löwe erkennbar, weshalb er die Macht auch nicht mehr symbolisieren kann.

8 Auch in diesem Text ist zuweilen der leichte, fast heitere Ton anzutreffen, den die Interpreten als das Alleinstellungsmerkmal des Romans Steffi oder Familie Dörre überwindet die Krise bezeichnen (HAACKER 2003: 169), in der Reitpeitsche

was ein Zeichen von Machthabern ist (CANETTI 2006: 338). Seine luxuriösen Anzüge<sup>9</sup> symbolisieren seine Verwandlung in einen eleganten Herrn (WINDER 1928: 17), die Geschäftsbücher unterstreichen seine neue Identität als erfolgreicher Geschäftsmann. Die wichtigste Frage, die sich die Familienangehörigen stellen, bleibt allerdings unbeantwortet. Ist Alfons reich?<sup>10</sup> Als der Sohn den Vater mit der Frage nach dem beruflichen Fiasko vor der ganzen Familie brüskiert, zeigt Alfons deutlich, dass der fremde Sohn zugleich ein überraschend gut informierter Sohn ist.

Nach einer Woche legt der sprachlich höchst versierte Sohn, der immer den richtigen Ton trifft, dem Vater seinen Plan vor (WINDER 1928: 21). Er möchte eine Reitschule mit dem Vater als Reitlehrer gründen, wobei er, den Ehrenkodex eines Offiziers brechend, einen Pferdediebstahl verschweigt. Der Vater lehnt das Vorhaben zunächst energisch ab, wird aber in den kommenden Tagen, in denen sich Alfons diplomatisch zurückhält und durch seine bloße Anwesenheit der Familie ihre Verarmung vor Augen führt, umgestimmt.

Ihre Unterredung halten Vater und Sohn geheim und dieses Geheimnis macht sie im Hinblick auf die Zukunft der Familie zu scheinbar gleichberechtigten Machthabern. Tatsächlich weiß aber nur Alfons seine Macht zu nutzen (CANETTI 2006: 346). Kommunikativ betrachtet erfolgen nun nicht nur Belauern und Aufstachelungen des Vaters, sondern Alfons spricht mit dem Vater in einem für die anderen unverständlichen Geheimcode und setzt ihn auf diese Weise moralisch unter Druck und untergräbt seine Autorität: „Wenn ein beschäftigungsloser Familienvater

---

wird er jedoch um Spannung angereichert, was dem Werk einen unverkennbaren Charakter verleiht.

- 9 Die Kleider, die Canetti (2006: 441) als die letzten Ausläufer der Haut bezeichnet, spielen bei den Verwandlungen sowohl im Leben des Menschen als auch in seinem Vorstellungsvermögen eine wichtige Rolle. Belege dafür gibt es in den Mythen und auch in der Heiligen Schrift. Zum Beispiel bestimmt Prophet Elija Elischa zu seinem Nachfolger dadurch, dass er über ihn im Vorbeigehen seinen Mantel wirft (Bibel 1 Kön. 1987: 361).
- 10 Diese Frage ist eine an die sozialen Gegebenheiten der Jahre nach 1918 angepasste Variante der ersten Frage, die der Identität des Menschen galt (CANETTI 2006: 340). Die Frage nach der Identität ist auch die erste Frage, die Joseph K. im Prozess stellt (KAFKA 1990: 7).



gute ehrliche Arbeit ablehnt, die man ihm anbietet, muss alles zugrunde gehen, es gibt solche Fälle, ich weiß es.“ (WINDER 1928: 26) Alle Äußerungen des Sohnes zielen auf die Gründung der Reitschule, die Frage für die Zukunft der Familie von entscheidender Bedeutung zu sein scheint. Um den Druck zu erhöhen, kündigt der lügende Manipulator seine nahe Abreise an. Als der unter großem Druck stehende Vater das Angebot annimmt, äußert Alfons gleich die Bitte, die Reitschule möge am 18. Mai<sup>11</sup> eröffnet werden (WINDER 1928: 27).

Nach der Eröffnung des Gerichts erweist sich Alfons zunächst als jemand, der sein Wort nicht hält, da entgegen seiner Ankündigung auch Frauen als Reitschülerinnen aufgenommen werden (WINDER 1928: 107). Dem Vater bleibt er durch die Reitschule verbunden.<sup>12</sup> Seine Verwandlungen, eigentlich Verstellungen (CANETTI 2006: 439), bei denen sich eine feindliche Gestalt hinter einer freundlichen verbirgt, stabilisieren sich mit der Reitschule. Er ist die Figur eines Sohnes (CANETTI 2006: 442), der als erfolgreicher Unternehmer seine Familie unterstützt, indem er dem Vater Arbeit gibt. Die Maske, die er sich vor der Familie aufgesetzt hat, nehmen seine Angehörigen nicht wahr, nur der jüngere Bruder Paul erahnt bei ihm ein Geheimnis, das von keiner Maske verborgen werden kann und das jeden Machthaber begleitet.

Eine grundlegende Verwandlung durchläuft in der Phase des Gerichts auch Alfons, der sich verliebt und später heiratet. Durch sein Leben als Unternehmer und/oder Betrüger verkörpert Alfons die Relativierung der Wahrheit (WINDER 1928: 119), die Liebe zu seiner Frau Marie bleibt für ihn jedoch ein absoluter Wert, obwohl er aufgrund des Gerichts Beziehungen zu anderen Frauen vortäuscht. Da die von Alfons inszenierten

---

11 Im persönlichen Kalender von Alfons von Montlong bildet der 18. Mai ein besonderes Datum (CANETTI 1983: 53), dieses verweist, „wie durch einen Zauber verschlossen“ (CANETTI 1983: 53) auf die Erniedrigung, die der Sechzehnjährige im Jahre 1907 erlebt hat.

12 Natürlich kann Alfons für den Vater keine eigene Zeitordnung einführen (CANETTI 2006: 471), der Unterrichtsplan der Reitschule stellt jedoch eine Zeitordnung für den Vater dar und dadurch ist eine Verbindung zwischen ihm und dem Machthaber Alfons hergestellt, der in der Reitschule die für den Vater unsichtbaren Fäden zieht.

Manipulationen gelingen, wächst seine Macht<sup>13</sup> im Laufe des Gerichtsverfahrens ständig (CANETTI 2006: 359). Von den Verwandlungen, die er dabei vollzieht, ist der scheinbar untreue Ehemann für den Vollzug des Gerichts am wichtigsten. Ferner nimmt er die Position eines älteren Bruders ein, der von seinem in den Grenzen der traditionellen Moral sich bewegenden jüngeren Bruder Paul zur Rechenschaft gezogen wird (WINDER 1928: 218). Da Marie durch die Indiskretion ihres Schwagers davon erfährt, mit wem ihr Mann viele Abende verbringt, wird zudem aus dem liebenden Ehemann ein vorübergehend verlassener.

Nach Maries Rückkehr vertraut sich ihr Alfons an, was an eine „Mutter-Kind-Beziehung erinnert.“ (GASSMANN 2002: 251) Der Richter teilt mit seiner Frau sein Geheimnis und erklärt seine Beweggründe für die Durchführung des Gerichts. Der Frontsoldat im Ersten Weltkrieg, von dem sein Vater besondere Tapferkeit im Kampf gefordert hat, will jetzt diesem Vater und Richter die Möglichkeit geben, sich zu bewähren (WINDER 1928: 293).

In der Forderung nach der Befolgung der eigenen Gesetze, die Alfons seinem Vater abverlangt, zeichnet sich die in der jüdischen Religion verwurzelte Gott-Mensch-Beziehung ab. (PAZI 1987: 282)

Karl E. Grözinger sprach auf der Tagung *Franz Kafka im interkulturellen Kontext* in Bezug auf Kafkas *Prozess* davon, dass die ‚Neuformulierung des jüdischen Narrativs‘ Kafka ‚als Autor zwischen den Kulturen verortet‘, was man auch auf Winders Behandlung des im Judentum tief verwurzelten Themas des Gerichts in der *Reitpeitsche* übertragen kann: „Das Ineinander der scheinbar getrennten Ebenen von himmlischem Gericht und irdischer Lebewelt“, das Grözinger (2014: 121) als für ostjüdische Erzählungen und Kafkas *Prozess* charakteristisch ansieht, findet man auch in der *Reitpeitsche*. Der Heimkehrer Alfons erscheint ähnlich wie in diesen Erzählungen (GRÖZINGER 2014: 116) im Leben seines Vaters als

---

13 Von einem Zuwachs der Macht des Machthabers spricht Canetti (2006: 359) im Zusammenhang mit ausgeführten Befehlen, diese Beobachtung ist jedoch auch auf Wünsche und Bitten übertragbar, mit denen Alfons die Menschen manipuliert.

Bote, der ihm das Angebot unterbreitet, das ein Gericht bedeutet, in dem Alfons selbst Richter wird.

Dem Aufruf zur Verzeihung und Versöhnung, den seine Frau Marie<sup>14</sup> an ihn richtet (WINDER 1928: 295), ist der Heimkehrer zwar nicht zugänglich,<sup>15</sup> er gestattet ihr aber, mit dem Vater zu sprechen. Als im Arbeitszimmer das Telefon läutet, kann sich der Richter und Machthaber nicht mehr erheben, um seine Machtstellung zu symbolisieren, dem Sohn fehlt die Kraft zum Aufstehen, obwohl er aufstehen will, so nimmt wenigstens Marie das Verhalten ihres Mannes wahr. Sie muss zum Telefon laufen und hören, dass sich der Oberstleutnant erschossen hat (WINDER 1928: 306).

Nachdem Richard von Montlong sein Todesurteil selbst vollstreckt hat, tritt das Gericht in die letzte Phase, in der nur der tote Vater, Alfons und seine Frau vertreten sind. In dieser Phase verwandelt sich der prüfende in einen büßenden Sohn, der seine Strafe annehmen will, und dieser

---

14 Bei der Analyse von Kafkas und Winders Texten ist die Symbolik der Namen für die Interpretation hilfreich. Ein „Kryptogramm“ (GASSMANN 2002: 122) bildet zum Beispiel der Name Johanna, mit dem Kafka eine Beziehung zwischen Johanna Brummer aus dem Roman *Der Verschollene* und der Jungfrau von Orléans herstellt, um diese Figur in ein positives Licht zu rücken (GASSMANN 2002: 122). Im Roman *Die nachgeholtten Freuden* verdeutlicht Winder mit der Namensgebung die Absicht des Sohnes Dupic, seinen Vater zu erlösen, und verstärkt dadurch zugleich den Bezug zum christlich-jüdischen Kontext. „Peter Dupic – er trägt den Namen des ersten Jüngers Christi – will Adam – den Menschen per se – erlösen.“ (GASSMANN 2002: 15) Einen höchst symbolischen Namen trägt auch Marie, die Ehefrau von Alfons von Montlong, die ihren Mann von der Bedeutung der Verzeihung zu überzeugen versucht. Einen sprechenden Namen hat auch diejenige Frau, in die sich der Oberstleutnant ernsthaft verliebt. Der Vorname Felicitas bedeutet Glück, während der Familienname Götz an den Götzendienst erinnert, diese Zusammenstellung erinnert daran, dass bei ihr der Vater ein falsches Glück sucht, das Wort Götzendienst deutet auf den Dienst an einem falschen Gott, eines von Winders zentralen Themen.

15 Marie kann bei ihrem Ehemann doch eine Einstellungsänderung bewirken, deshalb ist Gassmanns Ansicht, Alfons von Montlong vollende seine Mission gegen den Willen seiner Gattin nicht ganz zutreffend (GASSMANN 2002: 12). Tragisch ist aber die Tatsache, dass Maries Eingreifen in das Gericht zum tragischen Ende des Oberstleutnants beiträgt.

innere Wandel korrespondiert mit einem gesellschaftlichen. Von einem erfolgreichen und angesehenen Unternehmer verwandelt sich Alfons in ein von Bankrott bedrohtes Finanzgenie, das selbst vor dem Strafgericht steht, das er als Instrument zur Selbstbestrafung verwendet. Aus einem Sohn, dessen Handeln durch die Kompensation seiner erlittenen Erniedrigung bestimmt wird, ist ein Sohn geworden, dessen Hass sich in Trauer verwandelt.

Sinnfällig wird hier die Ideenverquickung von Trauer und Läuterung, die in der ambivalenten Verbbedeutung auf die jüdische Tradition zurückweist. (PAZI 1978: 282)

Der Ehemann hat die Liebe seiner Frau nicht verloren, das Licht, das sie bei ihren Besuchen im Gefängnis umhüllt (WINDER 1928: 310), ist ein das Religiöse tangierendes Hoffnungszeichen. Die mit der Verunsicherung als „Konstante“ verbundene Skepsis (STERNBURG 1994: 125) ist hier, anders als in Winders Zwischenkriegsromanen *Die nachgeholten Freuden* und *Dr. Muff*, überwunden.

Der Vater Bendemann erscheint dagegen als ein geradezu biblischer Patriarch, der in guter Ehe mit Georgs Mutter lebte. Der Tod „unseres Mütterchens“ wird zwar betrauert (KAFKA 1994: 52), sie hat aber auch ihre Kraft auf den Vater übertragen (KAFKA 1994: 58). Der Vater zweifelt das Gesetz nicht an, sondern symbolisiert es. Seine Macht ergibt sich nicht nur aus der Tradition, sondern es ist die elementarste Form der Macht, jene Macht, die der Körper selbst ausübt (CANETTI 2006: 463). Obwohl der Vater in der Erzählung zunächst als scheinbar alter, bettlägeriger Mann erscheint, besitzt er doch Stärke und Kraft, wie der plötzlich auf dem Bett Stehende allein durch seine körperliche Größe dem Sohn zu beweisen vermag (CANETTI 2006: 463).

Als der Vater Georg erblickt, steht er auf und geht auf den Sohn zu, aus einem sitzenden Menschen, dessen Würde im Alter liegt (CANETTI 2006: 442), wird ein stehender Mensch, der Größe und Kraft verkörpert (CANETTI 2006: 460). Der Körper des Vaters, dessen Umfang durch den ihn umflatternden Schlafrock noch vergrößert wird, verfehlt seine Wirkung auf Georg nicht, „der Vater ist immer noch ein Riese“ (KAFKA 1994: 50). Davon, dass der Vater seine Selbständigkeit und Freiheit verteidigen und den Sohn sogar verurteilen kann, ahnt Georg noch nichts.

Durch seine Antworten auf Georgs Gesprächsbeiträge, die sich um den Zustand seines Zimmers drehen, verrät der Vater nichts. Von dem spiegelverkehrten Bild des schreibenden Sohnes (GASSMANN 2002: 109) verwandelt sich der scheinbar langsam denkende Alte, als er von Georgs Überlegungen hinsichtlich einer Anzeige der Verlobung nach Petersburg hört, in das fragende Echo seines Sohnes. Mit kurzen ausweichenden Äußerungen, die zwar nicht die Form einer syntaktisch vollständigen Frage besitzen, dabei aber als Fragen fungieren, nimmt er den Informationskern (Rhema) des jeweils vorausgehenden Satzes Georgs auf und zwingt ihn auf diese Weise, mehr Informationen preiszugeben. Als echter Machthaber ist der scheinbar so schwache Vater derjenige, der mit seinen Fragen in Georg eindringen (CANETTI 2006: 337) und sich an Informationen herantasten kann, die für ihn zwar nicht neu sind, die er jedoch aus dem Munde seines Sohnes bestätigt haben möchte.

In der nächsten Phase des Gesprächs ist es der Vater, der die Initiative ergreift. Schon mit dem ersten Satz verwandelt er sich in einen Patriarchen, der als Richter das Verhalten seines Sohnes bewertet und ihm Anerkennung dafür ausspricht, dass er sich mit ihm beraten will (KAFKA 1994: 52). Dann wird aus ihm jedoch ein Ermittlungsrichter, der die Wahrheit herausfinden will, und schließlich ein Geschäftsmann, der sich im Familienunternehmen übergangen fühlt. Der trauernde Witwer scheint zwar seine eigenen Anschuldigungen dadurch zu entkräften, dass er sie zugleich negiert (KAFKA 1994: 52), die Tatsache, dass er sie überhaupt in den Raum gestellt hat, macht ihn jedoch zu einem paranoischen Machthaber, der jede Andeutung einer sich nähernden Gefahr bemerkt und seinen Worten unscheinbare Drohungen unterlegt (CANETTI 2006: 273). Dieser Machthaber präsentiert sich als ein Vater, der scheinbar von einer „Kleinigkeit“ spricht (KAFKA 1994: 52), zugleich seinen Sohn bittet, ihn nicht zu täuschen. Mit dem Gebrauch des Verbs täuschen unterstellt er Georg Maskerade, hinter der sich ein Geheimnis verbirgt (CANETTI 2006: 445): „Georg, hast du wirklich diesen Freund in Petersburg?“ (KAFKA 1994: 52) Mit dieser Frage konfrontiert er Georg mit dessen eigenen Verdrängungen in einem Ausmaß, dem der Sohn nicht gewachsen ist, und leitet die entscheidende Phase des Gerichts ein.

Der weißhaarige Vater sitzt mit gesenktem Haupt. Er spricht den Namen des Sohnes und nennt Georg „einen Spaßmacher“ (KAFKA 1994: 53) und fügt die nicht völlig verständliche Anschuldigung „und hast dich auch mir gegenüber nicht zurückgehalten“ hinzu (KAFKA 1994: 53). Seine Rede beschließt er mit einer weiteren Frage, mit der er seinen Zweifel an einem Freund in Petersburg betont. „Wie solltest du denn gerade dort einen Freund haben! Das kann ich gar nicht glauben.“ (KAFKA 1994: 53) Scheinbar wird der Vater erneut zum passiven Objekt der Fürsorge Georgs. Er lässt sich beim Ausziehen helfen und sich ins Bett tragen, ein einziger Widerstand zeigt sich beim Spielen mit Georgs Uhr, das Zudecken besorgt er schon selbst (KAFKA 1994: 55).

Das Vorspiel zu einer erneuten Verwandlung des Vaters, der im Bett wie ein zufriedener Kranker liegt, beginnt mit einer erneuten Frage: „Bin ich jetzt gut zugedeckt?“ (KAFKA 1994: 55) Georg scheint die Frage überhört zu haben, weshalb der Vater sie wiederholt, wodurch sein Verhalten einen Zug von Penetranz erhält. Das Verb zudecken kann jedoch auch auf einen begrabenen Leichnam weisen, worauf der Vater hinweist, weshalb nicht Georg, sondern nur er die richtige Antwort weiß: „Nein!“ (KAFKA 1994: 56) Mit dieser Antwort sowie dem Zurückwerfen der Decke und dem Aufrichten wird auf einen Schlag klar, dass die Verwandlung in einen alten, vom Gedächtnisschwund befallenen Mann nur Verstellung war. Jetzt entledigt er sich seiner Maske um Georg als illegitimen Machthaber angreifen zu können.

Aus einem Liegenden ist ein Stehender, aus einem Ohnmächtigen ist ein Mächtiger geworden. Bevor er sich in einen Richter verwandelt, der über Georg ein Todesurteil verhängt, steigert der Machthaber, der über die Deutungshoheit von Georgs Leben verfügt, seinen Triumph noch dadurch, dass er die Braut seines Sohnes lächerlich macht und den Sohn als lebensunfähigen Bräutigam entlarvt (KAFKA 1994: 59).

### **3.2. Die Angeklagten**

Der junge Richard von Montlong ist ein eingefleischter Offizier, ein strenger Ehemann, der seiner Frau nicht einmal bei der Anschaffung eines neuen Kleides Freiheit lässt, und ein Vater, der als schlechter Erzieher seinen Kindern durch Verbote, zumal er ihnen keine Werte vermittelte,

fern steht. Als strafender Gott wirkt der Vater von Montlong besonders in der Szene, in der er die Kadetten mit einem Mädchen ertappt. Als Mitglied des Lehrkörpers setzt er sich für die strengstmögliche Bestrafung seines Sohnes Alfons ein. Davon, dass er den Verstoß seines Sohnes als eigenes Versagen wahrnimmt, zeugt die Tatsache, dass er auch seinen jüngeren Sohn Paul von der Kadettenschule nimmt und sich dadurch um die Möglichkeit bringt, seine Söhne zu Offizieren zu erziehen.

Noch 1920 denkt und fühlt Richard von Montlong als Offizier, das ist das Fundament der Identität des Oberstleutnants a. D. Die Entscheidung, die Armee zu verlassen, hat er nicht selbst getroffen, sondern sie ist eine Folge der Niederlage im Ersten Weltkrieg und der Auflösung des deutschen Heeres. Für ihn ist es ein erniedrigender Befehl, dessen Stachel er mit sich herumtragen muss (CANETTI 2006: 387).<sup>16</sup>

Als ob niemand von der verdammten Blase die selbstverständliche Pflicht hätte, einen alten verdienten Soldaten über Wasser zu halten. (WINDER 1928: 7)

Mit diesen Worten macht er seinem Unmut Luft, als er bei seiner Stellensuche in der zivilen Gesellschaft nur Absagen erhält. Auch die Rasur des Schnurrbarts, um jünger und dynamischer zu wirken, kann seine Chancen nicht verbessern. Nicht ganz zutreffend ist dabei der Kommentar des Erzählers, „er hat wie ein alter engagementsloser Schauspieler ausgesehen“ (WINDER 1928: 7). Ein engagementsloser Schauspieler ist ein Schauspieler ohne Maske, der Vater hat sich aber gerade eine bartlose Maske aufgesetzt. Diese Verwandlung ist jedoch nur Verstellung,<sup>17</sup> er bleibt der alternde Offizier und Vater.<sup>18</sup>

---

16 Den Befehl leitet Elias Canetti von dem Todesurteil ab, dass „der älteste Befehl ist.“ (CANETTI 2006: 358) Es ist wichtig für den Befehl, dass er von außen kommt (CANETTI 2006: 359) und dass er immer mit einer Bedrohung verbunden ist, deshalb hinterlässt er einen psychischen Schmerz (CANETTI 2006: 387).

17 Als Verstellung bezeichnet Elias Canetti eine lediglich das Äußere betreffende Verwandlung, die das Innere des Menschen unberührt lässt (CANETTI 2006: 439).

18 Die Verstellung erhöht die Erfolgchancen bei der Jagd (CANETTI 2006: 439), übertragen auf den gesellschaftlichen Kontext des 20. Jahrhunderts könnte man

Über das Leben seines Sohnes Alfons weiß er seit Kriegsende nur wenig. Nach dessen Ankunft ist er zunächst der Gastgeber, der Alfons trotz beengter Lebensverhältnisse zum Bleiben einlädt. Schon beim ersten gemeinsamen Abendessen wird aus dem souveränen Familienoberhaupt jedoch ein machtloser Zeuge, der zusehen muss, wie Alfons mit der Bitte um eine zweite, eigentlich nicht vorgesehene Portion, die Mutter demütigt. Als Alfons am nächsten Tag seine Koffer auspackt, steht der misstrauische, von dem Sohn Rechenschaft fordernde Vater wie ein „gehässiger Zollbeamter“ (WINDER 1928: 17) daneben, um ihn davon abzuhalten, die Familienmitglieder mit Geschenken zu bestechen: „man müsse den Jungen beobachten wie einen Irren“ (WINDER 1928: 20), so der Vater, der den Kampf aufgenommen hat. Am Nachmittag vor der Abreise befinden sich Vater und Sohn allein in einem Zimmer.<sup>19</sup> Sie sitzen stumm da und setzen mit Schweigen jeweils den anderen unter Druck. Dann tritt der Vater, dessen Sitzen die Würde einer überkommenen Tradition symbolisiert (CANETTI 2006: 462),<sup>20</sup> die Flucht nach vorn an, um den quälenden Zustand zwischen Befehl und Frage zu beenden. Der Befehl weist auf die Notwendigkeit, gegen die schwierige soziale Situation der Familie, deren Verurteilung zu sozialem Abstieg und Not anzukämpfen (CANETTI 2006: 357f.). Die Frage weist auf den Ausweg, die Gründung der Reitschule und die Möglichkeit einer Verbesserung der

---

die Postensuche, die der Vater absolvieren muss, auch als eine spezielle Jagd betrachten.

- 19 Die Entscheidung, die Reitschule zu gründen, der in der *Reitpeitsche* eine ähnliche Bedeutung wie der Verhaftung von Joseph K. in Kafkas *Prozess* zukommt, findet ebenfalls in einer vertrauten Wohnung statt (KAFKA 1990: 21). Es sind allerdings nicht fremde Menschen, die in diese Wohnung eindringen und ihr Opfer überfallen. In der vertrauten und doch wegen der Anwesenheit eines Untermieters klein und fremd gewordenen Wohnung trifft der Vater auf den eigenen bekannten und doch unbekanntem Sohn. Dass der Untermieter in einer besonderen Beziehung zu Alfons steht, wird den Familienangehörigen allmählich klar, dass er Teil des Gerichts ist, begreifen sie jedoch nicht.
- 20 Canetti (2006: 462) leitet das Sitzen vom Reiten auf einem Tier ab, deshalb sieht er die Eigenschaften des Reitens auch im Sitzen, man kann also sagen, dass der Vater diejenige Stellung eingenommen hat, die der vertrauten Körperlage seiner langjährigen Beschäftigung als Reitlehrer am nächsten kommt.



sozialen Situation (CANETTI 2006: 338). Die Bemerkung „bald werden Paul und Herta [die Geschwister] kommen“ (WINDER 1928: 27), verstärkt den Druck auf den Vater, der lediglich zu fragen weiß, ob alles auf ehrliche Weise zustande gekommen sei: „Dann will ich es in Gottes Namen versuchen.“ (WINDER 1928: 27). Mit dieser Aussage verwandelt sich das Familienoberhaupt in eine von seinem Sohn abhängige Gestalt, ein freier Mensch in einen Angeklagten.

Nach der Eröffnung des Gerichts ist aus dem Vater wieder ein Schnurrbartträger geworden, einst das Symbol seiner Autorität, jetzt bloße Maske, hinter der sich ein Verunsicherter verbirgt. Die Verwandlung des Oberstleutnants a. D. in einen Reitlehrer erfolgt jedoch nie vollständig, immer bleibt in ihm die Erinnerung an die Kadettenschule wach. Besonders beunruhigend wirken auf den mit Frauen unerfahrenen Vater zwei junge Variétédamen, die ihn durch ihre zweifelhafte gesellschaftliche Stellung und ihr Verhalten irritieren und zugleich erotisch anziehen. Als er die Marietta besucht, rasiert er sich auf den Wunsch der jungen Frau. Die Maske einer respektierten Existenz ist – Folge mangelnder Selbstbeherrschung – von seinem Gesicht gefallen. Er weiß jedoch nicht, dass es Alfons war, der ihm diese Maske per Manipulation heruntergerissen hat. Nach Hause zurückgekehrt verwandelt sich der bart- und ratlose Vater, der in Erklärungsnot gerät (WINDER 1928: 159), in ein von Autoritätsverlust bedrohtes Familienoberhaupt. Gerade an diesem Abend ist aber Alfons gekommen, der als wortgewandter Helfer auftritt und dem Vater mit einer Notlüge aushilft und ihn zugleich zur Einwilligung in Hertas Heirat mit einem Schauspieler drängt. Scheinbar hat der Vater seine Autorität bewahren können, in Wirklichkeit hat er sie an Alfons verloren. Nach dem Abenteuer mit der koketten Marietta verstrickt sich der Vater immer weiter in die von Alfons gestellte Falle. Aus einem tyrannischen, aber treuen Ehemann wird eine lächerliche Gestalt, die am Rockzipfel hängt (WINDER 1928: 287). Letztlich glaubt der Irrende sich von einer Dame, und nicht einer Kokotte geliebt. Als ihn die Frau seines Sohnes, um ihm weitere Demütigungen zu ersparen, über den wahren Stand der Dinge aufklärt, verwandelt sich der Verliebte in einen zutiefst Erniedrigten, der sein eigenes Todesurteil spricht.

In der Zeit nach 1918 ist Richard von Montlong ein Protagonist, der sich defensiv verhält. Er kann sich als Opfer der Geschichte fühlen, das „wehrlos ein von ihm selbst nicht erwähltes, sondern erlittenes Schicksal erlebt.“ (VESELÁ 1991: 96) Ein bezeichnendes Merkmal seines Charakters ist die Angst vor der modernen Frau, die er mit anderen Figuren der Prager deutschen Literatur teilt (VESELÁ 1991: 96). Beim täglichen Umgang mit jungen Frauen werden in ihm jedoch Sinnlichkeit und Liebesbedürftigkeit wach, er wird sich dessen bewusst, dass ihn Frauen immer gelockt haben (WINDER 1928: 142) und will das nie erfahrene Liebesglück nachholen. Trotz zunehmender Besessenheit, in die seine Angst vor der Frau umschlägt, ahnt er, dass er sich auf einem Irrweg befindet. In einem solchen Augenblick erkennt der Offizier, „dem die Knöpfe einer Kadettenuniform wichtiger als Gott gewesen waren“ (WINDER 1928: 167), die Prüfung Gottes. Der Glaube an einen falschen Gott ist eines derjenigen Themen, die in stets variiertes, manchmal mehr manchmal weniger deutlicher Form Winders Werk wie einen roten Faden durchziehen. Deutlich wird dies im Roman *Der Kammerdiener und der Verknüpfung mit dem Thema Dienst* (WINDER 1988: 16). In einem anderen Kontext kann man diesem Thema aber auch in der Erzählung *Turnlehrer Pravda* begegnen, in der Hugo Bandler durch die Befreiung vom falschen Glauben sich zugleich vom Turnlehrer Pravda zu befreien weiß (GASSMANN 2002: 220).

Kafkas Georg dagegen ist ein Sohn, der in den Augen seines Vaters keine Gnade finden kann. Sein Heiratsplan ist für das Familienoberhaupt nur ein weiterer Beleg für die Niedertracht des Sohnes. Zu Beginn der Erzählung ist Georg ein Mensch, der einem Psychologen ähnelt, der das psychische Gleichgewicht seines Klienten, der Freund in Peterburg, nicht stören will. Die Tatsache, dass er sich von diesem Freund, den er zu durchschauen meint, nicht durchschauen lässt,<sup>21</sup> macht aus ihm einen Machthaber (CANETTI 2006: 346). Aus diesem Machthaber und Psychologen, der sich diesmal dazu entschlossen hatte dem Freund wichtige

---

21 In diesem Zusammenhang kann man von einer Maske sprechen, hinter der der Absender das Geheimnis seines Lebens verbirgt (CANETTI 2006: 445). Obwohl er keine Floskeln verwendet, ist Georgs Verhalten dem des Briefschreibers Alfons von Montlong nicht unähnlich (WINDER 1928: 5).

Informationen aus seinem Leben mitzuteilen, es geht um die Verlobung, wird ein Sohn, der sich mit seinem Vater berät. Als er mit seinem Brief das Zimmer des Vaters betritt, in dem er lange nicht war (KAFKA 1994: 49), nähert sich ein Sohn dem Vater, ein Mensch verkürzt den Abstand, der ihn vom Machthaber trennt (CANETTI 2006: 242). Überwältigt von der Dunkelheit<sup>22</sup> bringt Georg nach der Begrüßung die Lichtverhältnisse zur Sprache, kann dem alten Mann aber keine klare Antwort entlocken. Im weiteren Gespräch, das einem Kreuzverhör ähnelt, wird es dann er, der Antworten geben muss. Dabei kehrt Georg eine sensible Charakteristik heraus, für die Rücksichtnahme auf den Jugendfreund, einen schwierigen Menschen, mehr zu bedeuten scheint als die Emphase des eigenen Glücks. Der Sohn wird aber mit der Frage konfrontiert, ob er überhaupt diesen Freund in Petersburg habe (KAFKA 1994: 52). Die Verwirrung, die diese Frage auslöst (KAFKA 1994: 52), versucht Georg durch Aufstehen zu überspielen. Durch das Aufstehen signalisiert der Verlegene seine stolze Freiheit (s. CANETTI, 2006., S. 460), die er zunächst als Freiheit zum Sprechen realisiert, und seine „noch unverbrauchte Energie“ (CANETTI 2006: vgl. ebenda S. 460), die er gleich zeigt. Der Sohn agiert als der nur das Gute wollende Kritiker und Ratgeber des Vaters. In parallel gebauten Sätzen stellt er der ungesunden Lebensweise eine alternative gegenüber. Der Ratgeber fasst aber auch Entschlüsse und wendet sich imperativisch an den Vater (KAFKA 1994: 53). Obwohl er viel gesprochen hat, hat der scheinbar fürsorgliche und tatkräftige Pfleger eines unterlassen. Auf die von dem Vater gestellte Entscheidungsfrage, die eine eindeutige Antwort<sup>23</sup> erfordert (CANETTI 2006: 339), hat er die Antwort verweigert. Daher kann man sein Sprechen nicht nur als Ausdruck von

22 Das Zimmer des Vaters erinnert mit seiner Dunkelheit und Abgeschlossenheit an eine Gefängniszelle und zwischen den beiden Räumlichkeiten gibt es auch einen inneren Zusammenhang. In einer Gefängniszelle, die Canetti von einem Maul (auch Mund), also dem Ort der Einverleibung der Beute ableitet (CANETTI 2006: 242), gibt es für den Insassen nur wenig Raum und Zeit (CANETTI 2006: 334). Auch Georg, als er vor dem Vater steht, hat nicht nur wenig Raum um sich, sondern auch seine Zeit ist knapp bemessen.

23 Der Grund für die besondere Gefährlichkeit von Entscheidungsfragen liegt nach Elias Canetti (2006: 339) darin, dass diese eine Verstellung schwierig oder unmöglich machen.

Sorge um den Vater, sondern auch als Ausweichmanöver bzw. als sprachliche Maske verstehen (CANETTI 2006: 445).

Als er hört, wie der Vater seinen Namen ausspricht, kniet Georg nieder. Dieses Niederknien weist auf eine um Gnade flehende Person (CANETTI 2006: 367). Dann steht der Sohn, mit Zweifeln an seinem Freund in Petersburg konfrontiert (KAFKA 1994: 53), wieder auf und versucht mit einer konstruierten Geschichte seine Auffassung zu belegen. Zugleich bemüht er sich um eine Hospitalisierung bzw. Infantilisierung des Vaters, den er wie einen Schwerkranken bzw. wie ein kleines Kind behandelt. Der Vater, der ins Bett verfrachtet wird, soll seiner Macht enthoben werden. Die entscheidende Frage des Vaters, ob er „gut zugedeckt“ sei (KAFKA 1994: 55), missversteht Georg völlig. Seine Zustimmung (CANETTI 2006: 339) kann als letzte Äußerung eines bewusst handelnden Menschen gelesen werden, der sich angesichts der väterlichen Eruption zur Passivität verurteilt sieht. Der scheinbar starke Sohn und der scheinbar schwache, entmündigte Vater tauschen ihre Position. Der Sohn nimmt die Bewegungen des Vaters wahr und verwandelt sich in einen Sohn, der sich den Tod des Vaters wünscht: „wenn er fiele und zerschmetterte!“ (KAFKA 1994: 58)

Seit dem Eintritt in das Zimmer des Vaters gelingt es Georg nicht, den wahren Sinn von dessen Absichten zu erraten bzw. ihn zu beeinflussen. Mit dem Ausruf „Komödiant!“ (KAFKA 1994: 58) kann er zwar das Verhalten seines Vaters in der Phase des Belauerns richtig benennen (CANETTI 2006: 445), diesen aber nicht weiter marginalisieren. Mit dem Verweis auf sein Alter bezeichnet der auf dem Bett Stehende die Komödie als einzige Möglichkeit, dem Treiben des Sohnes Widerstand entgegen zu setzen, auch der den wahren Grund des Geschehens erratende Georg verwandelt sich in einen Besiegten. In dieser Verfassung trifft ihn das Todesurteil des Vaters.

Der von diesem Todesurteil getroffene Georg hört auf ein Mensch zu sein, der sein Handeln unter Kontrolle hat. Er fühlt sich aus dem Zimmer gejagt (KAFKA 1994: 60) und diese Reaktion gleicht der ältesten Wirkungsform des Befehls (CANETTI 2006: 357), der ursprünglich ein Fluchtbefehl war. Im weiteren Geschehen endet die Parallele mit dem Fluchtbefehl, da das Todesurteil seine zwingende Wirkung nicht verliert.

Georg kann und will sich nicht retten und eilt nicht deshalb so schnell aus der Wohnung, um dem Bannkreis des Befehls zu entkommen, sondern um diesen in kürzester Zeit zu vollstrecken. Er beschließt sein Leben mit einem Sprung von der Brücke in den Fluss. Unmittelbar vor seinem Tod sagt er noch: „Liebe Eltern, ich habe euch doch geliebt.“ (KAFKA 2006: 60)

Wie aus der Urteilsbegründung ersichtlich, ist er für den Vater ein unschuldig Schuldiger, eigentlich ein unschuldiges Kind, aber noch eigentlicher ein teuflischer Mensch (KAFKA 1994: 60), somit gehört er zu den von Dostojewski<sup>24</sup> beeinflussten Protagonisten der zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Werke der Prager deutschen Literatur (VESELÁ 1991: 89).

„Kafka liebte es, Tatsachen aus dem eigenen Leben, die er einer komplizierten Umwandlung unterzogen hatte, in seinem Werk zu verschlüsseln“ (ČERMÁK 2001: 20),<sup>25</sup> und er machte wiederholt Aussagen, mit denen er den autobiographischen Charakter seines Schreibens unterstrich (ČERMÁK 2001: 20). Es ist hinlänglich bekannt, dass er die Erzählung *Das Urteil* kurz nach dem Beginn seiner Beziehung zu Felice Bauer geschrieben hat und dass er sich in diesem Text symbolisch mit seiner schwierigen Beziehung zu Hermann Kafka auseinandersetzt.

---

24 Dostojewskis Einfluss ist eines der Bindeglieder zwischen Kafka und Winder. Kafka verstand Dostojewski mit Grillparzer, Kleist und Flaubert als seinen eigentlichen Blutsverwandten (CANETTI 1983: 106). Der Einfluss von Dostojewski, hier vermittelt über Karl Kraus, war auch für Ludwig Winder wichtig. Anregend war für ihn Dostojewskis Werk nicht nur bei der Beschäftigung mit Schuld, sondern von Dostojewski kommt auch die rettende Botschaft der „Alliebe“ (KROLOP 1967: 180), die Albert Wolf zum Schluss des Romans *Die jüdische Orgel* verkörpert. Judith von Sternburg (1994: 32) weist auf den doppelgliedrigen „Bau“ der *Jüdischen Orgel* hin, den dieser Roman nicht nur mit Dostojewskis *Schuld und Sühne*, sondern auch mit „Geschichten aus dem biblischen oder frühchristlichen Umfeld“ teilt (STERNBURG 1994: 32).

25 „Kafka rád zašifroval složitě transformovaná fakta své biografie do díla.“ (ČERMÁK 2001: 20) [Kafka liebte es auf komplizierte Art und Weise umgewandelte Tatsachen aus seinem Leben in seinem Werk in verschlüsselter Form darzustellen].

Nicht nur hat man es verschmäht zu töten, man hat alle, die mit einem waren, mitgenommen in jene Unsterblichkeit, in der alles wirksam wird, das Geringste wie das Größte. (CANETTI 2006: 329)

Damit beschreibt Elias Canetti das Fortwirken eines Werkes, das nach dem Tod des Autors weiterlebt. Franz Kafkas Werk ist nicht nur einer der Bausteine der literarischen Moderne,<sup>26</sup> sondern es prägt auch den Blick auf seine Zeitgenossen und damit die Prager deutsche Literatur, was eben auch zum Interesse an Ludwig Winder beiträgt, der nicht nur Kafkas Nachfolger im Prager Kreis war, sondern der sich in seinen Werken mit Themen auseinandersetzte, die auch für Kafka wichtig waren.

### Literatur

BROUKALOVÁ, Jindra (2008): *Ludwig Winder als Dichter der menschlichen Seele und der Wirklichkeit. Ein Beitrag zur Betrachtung des Romans ‚Der Thronfolger. Ein Franz Ferdinand Roman‘ im Kontext des erzählerischen Werks seines Verfassers*. Praha: Univerzita Karlova Pedagogická fakulta.

BROUKALOVÁ, Jindra (2012): Alfons von Montlong zwischen Albert Wolf und Adam Dupic? – In: *Chronos, logos, topos v současném filologickém bádání* [Chronos, Logos, Topos in der zeitgenössischen philologischen Forschung]. Praha: Karolinum, 2-30.

CANETTI, Elias (2006): *Masse und Macht*. Frankfurt/M.: Fischer.

CANETTI, Elias (1983): Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice. – In: Ders., *Das Gewissen der Worte*. München, Wien: Hanser, 72-157.

CANETTI, Elias (1983): Karl Kraus, Schule des Widerstands. – In: Ders., *Das Gewissen der Worte*. München, Wien: Hanser, 39-49.

CANETTI, Elias (1983): Dialog mit einem grausamen Partner. – In: Ders., *Das Gewissen der Worte*. München, Wien: Hanser, 50-65.

---

26 Auf die politische Relevanz und Brisanz von Kafkas Werk nicht nur in der Tschechoslowakei nach 1945, sondern auch in anderen sozialistischen Ländern weist Steffen Höhne hin, der auch erklärt, warum Kafka als Symbol der westlichen literarischen Moderne auch in Osteuropa wahrgenommen wurde und wie mit seinem Werk die dortigen Dogmatiker bis in die 70er Jahre umgingen. „Kafka, der über sein rätselhaftes und (hermeneutisch) unauflösbares Schreiben sowie über seine als paradigmatisch gedeutete Künstlerexistenz die beiden Möglichkeiten der Moderne repräsentiert, wird zu einer Chiffre des Unerwünschten, dessen Werk indiziert werden muss.“ (HÖHNE 2007: 22)

- ČERMÁK, Josef (2001): *Blízko nevyzpytatelného večera, který se snáš. Kafkaův venkovský lékař, strýc Lůny z Třeštlé* [Einem unergründbaren Abend nahe, der sich herunterlässt. Kafkas Landarzt, Onkel Löwy aus Třešť]. – In: Host 27/6, 20-26.
- DIE BIBEL: *Altes und Neues Testament* (1987) Augsburg: Pattloch.
- GASSMANN, Arno A. (2002): *Lieber Vater, lieber Gott? Der Vater-Sohn-Konflikt bei den Autoren des engeren Prager Kreises*. Oldenburg: Igel.
- GRÖZINGER, Karl E. (2014): *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. Frankfurt, New York: Campus.
- GRÖZINGER, Karl E. (2018): Das Denken und Schreiben Kafkas zwischen den Kulturen. – In: Höhne, Steffen/Weinberg, Manfred (Hgg.), *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau [i.V.].
- HAACKER, Christoph (2003): Nachwort. – In: Winder, Ludwig, *Die Pflicht*. Wuppertal: Arco, 163-202.
- HAYEK, Friedrich August von (1990): *Cesta do otroctví* [Der Weg zur Knechtschaft]. Praha: Academia.
- HÖHNE, Steffen (2007): Franz Kafka und die Dissidenz – In: *brücken* N.F. 15. Praha: Lidové noviny, 21-40.
- KAFKA, Franz (1990): *Der Prozess*. Textband. Hrsg.von Malcolm Pasley. Frankfurt/M.: Fischer.
- KAFKA, Franz (1994): *Das Urteil*. Hrsg. von Kittler, Wolf, Koch, Hans Gerd, Neumann, Gerhard Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausg. Frankfurt/M.: Fischer, 43-60.
- KOPŘIVA, Roman (2011): Spisovatel v epoše neurčitosti [Der Schriftsteller im Zeitalter der Unbestimmtheit]. – In: Musil, Robert, *Zmatky chovance Törleß* [Verwirrungen des Zöglings Törleß]. Praha: Argo, 175-192.
- KROLOP, Kurt (1967): *Ludwig Winder (1889-1946) Sein Leben und sein erzählerisches Frühwerk. Ein Beitrag zur Geschichte der Prager deutschen Literatur*. Diss. Halle an der Saale.
- PAZI, Margarita (1978): *Fünf Autoren des Prager Kreises*. Frankfurt/M.: Lang.
- POSNER, Roland (1996): *Mensch und Computer als Selbstdarsteller* <<http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/posner.htm>> [31.05.2017].
- STERNBURG, Judith von (1994): *Gottes böse Träume. Die Romane Ludwig Winders*. Paderborn: Igel.
- STROMŠÍK, Jiří (2017): *Slovník německých spisovatelů* [Wörterbuch deutscher Schriftsteller] [in Druck].

VESELÁ, Gabriela (1991): Schuld und Sühne in der deutschsprachigen Literatur in den böhmischen Ländern. – In: *Österreichische Franz Kafka-Gesellschaft*, 4. Wien: Braumüller, 89-98.

WINDER, Ludwig (1928): *Die Reitpeitsche*. Berlin: Ullstein.

WINDER, Ludwig (1988): *Der Kammerdiener*. Wien, Darmstadt: Zsolnay.

WINDER, Ludwig (1999): *Die jüdische Orgel*. Salzburg, Wien: Residenz.