

Kulturelle Figurationen:
Artefakte, Praktiken, Fiktionen



David-Christopher Assmann *Hrsg.*

Narrative der Deponie

Kulturwissenschaftliche
Analysen beseitigter Materialitäten

 Springer VS

Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen

Reihe herausgegeben von

Jörn Ahrens, Universität Gießen, Gießen, Deutschland

Jochen Bonz, Stiftung Universität Hildesheim, Hildesheim, Deutschland

Ulrike Vedder, Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu Berlin,
Berlin, Deutschland

Annette Vowinckel, Zentrum für Zeithistorische Forschung, Potsdam,
Deutschland

Kultur gilt – neben Kategorien wie Gesellschaft, Politik, Ökonomie – als eine grundlegende Ressource sozialer Semantiken, Praktiken und Lebenswelten. Die Kulturanalyse ist herausgefordert, kulturelle Figurationen als ebenso flüchtige wie hegemoniale, dynamische wie heterogene, globale wie lokale und heterotope Phänomene zu untersuchen. Kulturelle Figurationen sind Produkt menschlichen Zusammenlebens und bilden zugleich die sinnstiftende Folie, vor der Vergesellschaftung und Institutionenbildung stattfinden. In Gestalt von Artefakten, Praktiken und Fiktionen sind sie uneinheitlich, widersprüchlich im Wortsinn und können doch selbst zum sozialen Akteur werden. Die Reihe »Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen« untersucht kulturelle Phänomene in den Bedingungen ihrer Produktion und Genese aus einer interdisziplinären Perspektive und folgt dabei der Verflechtung von Sinnzusammenhängen und Praxisformen. Kulturelle Figurationen werden nicht isoliert betrachtet, sondern in ihren gesellschaftlichen Situierungen, ihren produktionsästhetischen und politischen Implikationen analysiert. Die Reihe publiziert Monographien, Sammelbände, Überblickswerke sowie Übersetzungen internationaler Studien.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/11198>

David-Christopher Assmann
(Hrsg.)

Narrative der Deponie

Kulturwissenschaftliche Analysen
beseitigter Materialitäten

 Springer VS

Hrsg.

David-Christopher Assmann
Goethe-Universität Frankfurt
Frankfurt am Main, Deutschland

Gefördert vom DAAD aus Mitteln des Auswärtigen Amts (AA).

ISSN 2567-4242

ISSN 2625-0896 (electronic)

Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen

ISBN 978-3-658-27879-3

ISBN 978-3-658-27880-9 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-27880-9>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

Diskurse und Materialitäten der Deponie. Zur Einführung.	1
David-Christopher Assmann	
Raum und Gedächtnis der Deponie	
Virtuelles Deponieren. Orte der Müllentsorgung in digitalen Spielen	17
Markus Engels	
Sporen, Spuren, Müllhalde. Zur Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit in Marcel Beyers Roman <i>Spione</i>	37
Lorella Bosco	
Bituminöse Bilder. Zur materiellen Semiotik von Industriegewässern und ihrem bildästhetischen Darstellungsversuch	51
Florian Auerochs	
Müll und Kontingenz. Die Deponie als <i>locus terribilis</i> und poetischer Fundort	75
Lis Hansen	
Herausforderungen des Anthropozäns	
Lokalisierung, Simplifizierung, Fokussierung von Praktiken. Müldeponien in Dokumentarfilmen von Candida Brady, Fatih Akin und Lucy Walker	99
Benjamin Bühler	

Zeichen des Anthropozäns auf den Gehwegen Turins. Überlegungen zu Abfall und Widerstand	113
Serenella Iovino	
Geschändete Natur, verdorbene Menschheit. Der italienische Eco-Thriller zwischen fiktionalem Krimi und umweltpolitischem Engagement	131
Elena Agazzi	
Praktiken des Archivierens und Recyclens	
Ablagekulturen. Interdependenzen zwischen Archiv und Deponie	149
Magnus Wieland	
„Keeping is not safe“. Zur kulturellen Bedeutung von Saatenbanken am Beispiel von Ruth Ozekis <i>All Over Creation</i> und Margaret Atwoods <i>The Year of the Flood</i>	167
Christa Grewe-Volpp	
Kafkas Verwandlungen. Praktiken intertextuellen Recyclings bei Achmat Dangor, Rawi Hage und Igoni Barrett	185
Carmen Concilio	
„Abfälle in das eigene Bewusstsein zurücknehmen“. Entsorgen und Recyclen bei Franz Kafka und Yoko Tawada	205
Silvia Ulrich	
Texte der Deponie	
Zwischen Depot und Deponie – der Text am Rande von Texten. Schleiermachers Marginalien zur <i>Glaubenslehre</i>	225
Sarah Schmidt	
Textdeponien im populären Sachbuch: Rathje/Murphy, Viale, Grassmuck/Unverzagt	251
David-Christopher Assmann	
Ironie als Mittel der Wiederverwertung einer abgenutzten Sprache. Am Beispiel von Thomas Manns Roman <i>Buddenbrooks</i>	275
Cesare Giacobazzi	

Herausgeber- und Autorenverzeichnis

Über den Herausgeber

David-Christopher Assmann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt. Er ist Mit-herausgeber von *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur* (2014).

Autorenverzeichnis

Elena Agazzi Università di Bergamo, Bergamo, Italien

David-Christopher Assmann Goethe-Universität Frankfurt, Frankfurt am Main, Deutschland

Florian Auerochs Universität Vechta, Vechta, Deutschland

Lorella Bosco Università di Bari „Aldo Moro“, Bari, Italien

Benjamin Bühler Universität Konstanz, Konstanz, Deutschland

Carmen Concilio Università di Torino, Torino, Italien

Markus Engels Universität Duisburg-Essen/Campus Essen, Essen, Deutschland

Cesare Giacobazzi Università di Modena e Reggio Emilia, Modena, Italien

Christa Grewe-Volpp Universität Mannheim, Mannheim, Deutschland

Lis Hansen Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Münster, Deutschland

Serenella Iovino University of North Carolina, Chapel Hill, NC, USA

Sarah Schmidt Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Deutschland

Silvia Ulrich Università di Torino, Torino, Italien

Magnus Wieland Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, Schweiz



Diskurse und Materialitäten der Deponie

Zur Einführung

David-Christopher Assmann

Der Begriff der Deponie bezeichnet die gleichfalls „älteste und ‚natürlichste“ (Viale 1997, S. 64) wie „einfachste und billigste Form der Beseitigung“ (Lindemann 1992, S. 102). Schon für die Prähistorie nachgewiesen, gewinnt die großflächige Ablagerung von Abfällen in Europa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts an diskursiver Bedeutung und wird in hygienischen, verwaltungstechnischen und kommunalpolitischen Kontexten zunehmend intensiv erörtert.¹ Das „Anwachsen der Müllberge“ (Lindemann 1992, S. 92) in den Städten und um diese herum macht den Umgang mit der gestiegenen Menge und der veränderten Zusammensetzung von Materialitäten, die als unbrauchbar verhandelt werden, zum ebenso räumlichen wie ökonomischen und gesundheitspolitischen Problem. Neben thermischer Behandlung (Verbrennung, Vergasung oder Verschmelzung) und Verwertung (als systematische Sortierung oder in der Landwirtschaft) soll die kontrollierte Deponie Abhilfe schaffen. Sie ist Ausdruck jenes Versprechens der modernen Gesellschaft, Prozesse, Folgen und Kehrseiten der Industrialisierung und Urbanisierung, nicht zuletzt der Waren- und Konsumwelt, restlos ordnen, ja reinigen zu können (vgl. Fayet 2003). Dinge und Produkte, Stoffe und Substanzen, die nicht mehr gebraucht werden, weil sie ihren Nutzen verloren

¹Hösel verweist auf „Küchenabfallhaufen“ aus der „letzten mittelsteinzeitlichen, sogenannten Ellerbeck-Stufe, also etwa 5000–2000 v. Chr.“ (1987, S. 1).

D.-C. Assmann (✉)
Goethe-Universität Frankfurt, Frankfurt am Main, Deutschland
E-Mail: dc.assmann@em.uni-frankfurt.de

haben, aus der Mode gefallen sind, einen Defekt haben oder in ihrer Materialität schlichtweg stören, soll die Deponie anhäufend oder ansammelnd verbergen. Sie versichert, das materiell Übrig-Gebliebene, das Nicht-Mehr-Gebrauchte, „in eine neue Parallelordnung zu überführen und diese [...] rundum komplett abdichten“ (Wagner 2012, S. 85). Es geht um die kontrollierte Externalisierung von Unbrauchbarem.

Seit Ende des 19. Jahrhunderts werden zu diesem Zweck immer häufiger große kommunale Ablagerungsplätze eingerichtet, die „möglichst weit außerhalb der Stadt“ (Hösel 1987, S. 159) liegen. Auf die Gründe für diese Praxis der Beseitigung geht der Wiesbadener Stadtbaurat Josef Brix in einem Sonderdruck einer Ausgabe der hygienischen und gesundheitstechnischen Zeitschrift *Gesundheit* von 1902 ein. Unter dem Titel *Der Städte-Kehricht und seine unschädliche Beseitigung* schreibt er:

Die nach dem Einzelfalle mehr oder minder begründete Meinung, dass die Vorteile der landwirtschaftlichen Verwertung des Kehrichts in keinem Verhältnis zu deren Nachteilen stehen und dass vor allen Dingen auf eine *jederzeit gesicherte Kehrichtunterbringung* ein besonderer Wert gelegt werden müsse, hat manche Städte veranlasst, in erster Linie Orte ausfindig zu machen, die geeignet sind, auf lange Jahre hinaus den Kehricht behufs ihrer Auffüllung aufzunehmen. Es muss zugegeben werden, dass im Falle der Auffindung wirklich geeigneten Terrains, bei welchem also Verunreinigungen des Untergrundes oder benachbarter Wasserläufe entweder völlig ausgeschlossen sind oder nach Lage der Verhältnisse keinen Schaden bringen können, sich wohl Methoden einer zweckmässigen Kehrichtbeseitigung durch Terrainauffüllung denken lassen, durch welche der Kehricht in billiger und unschädlicher Weise beseitigt wird. (Brix 1902, S. 36)

Die Deponie ist eingelassen in eine zeitliche („*jederzeit*“, „auf lange Jahre hinaus“) und räumliche („Orte“ außerhalb der Stadt) Matrix, die bei Brix bestimmt wird durch das, was man als ökologisches Bewusstsein *avant le lettre* bezeichnen könnte. Es geht um einen der „Lösungsansätze für unsere Umweltprobleme“ (Nentwig et al. 2011, S. XIV), wie sie dann in den 1970er als „ökologische Revolution“ (Radkau 2011, S. 124) an Fahrt aufnehmen. Auch wenn der Duktus des Beitrags optimistisch davon überzeugt ist, dass die Stadtverwaltung die angedeuteten Probleme des „Kehricht[s]“ in den Griff bekommt, problematisiert Brix immerhin bereits „Verunreinigungen“ und „Schäden“, die durch die „Auffüllung“ der in der Landwirtschaft nicht verwertbaren Materialitäten entstehen könnten, ja zu erwarten sind. In dieser Hinsicht operiert der Beitrag bereits mit einem auf die Deponierung von unbrauchbaren Materialitäten gemünzten „Zukunftswissen“ (Bühler 2016a, S. 432), wie es für ökologische Diskurse typisch ist. Und in der Tat: So sehr sich die Städte auch um „Unsichtbarmachung“ (Windmüller 2003a, S. 82) der störenden Dinge bemühen – Brix denkt vor allem an

„tiefgelegene[] Moor- oder Sand-Terrains“ (1902, S. 36) –, an den entsprechenden Orten kommt das Beseitigte letztlich immer auch wieder zum Vorschein: sei es durch Praktiken der Grenzziehung und -markierung (Zäune, Sicherheitspersonal etc.), sei es durch das bereits aus der Ferne sichtbare Anhäufen („Monte Scherbelino“), sei es durch das unkontrollierte Entweichen von Substanzen (toxische Flüssigkeiten im Grundwasser, giftige Gase in der Luft etc.). Die Deponie stellt einen paradoxen, risikobehafteten „Un-Ort“ (Wagner 2012, S. 87) dar, der zwar behauptet, beseitigte Dinge und Substanzen ein für alle Mal ignorieren und sich selbst überlassen zu können. Zugleich fordert er aber nicht unerhebliche Aufmerksamkeit und technischen Aufwand ein. Die Ablagerungsstelle zieht ihre Legitimation aus der fragwürdigen Annahme, dass das kontrolliert Deponierte tatsächlich domestiziert ist. Stadthygienische Folgenabschätzung, Analyse von Schadstoffemissionen und Sanktionierung unkontrollierter, ‚wilder‘ Müllablagerungen bestimmen die Narrative der modernen Deponie denn auch von Beginn an. Wie der Beitrag von Brix exemplarisch verdeutlicht, wird bereits um die Jahrhundertwende von wissenschaftlicher Seite auf die „Gefahren der Müllablagerung für Wasser, Boden und Luft“ (Hösel 1987, S. 159) hingewiesen. Trotz aller Vorkehrungen und Versicherungen sind Deponien eines offenbar gerade nicht: abgeschlossen.

Das gilt auch für ihre kulturwissenschaftliche Erkundung – im Gegenteil: Während sich die Beschäftigung mit Deponien in den Ingenieurs- und Naturwissenschaften etabliert hat und bis an das Ende des 19. Jahrhunderts zurückverfolgt werden kann (vgl. Köstering 2003; Lemann 2005), sind sie in kulturästhetischen Hinsichten ein noch weitgehend unbestelltes Feld. Die Beiträge dieses Bandes setzen an dieser Beobachtung an. Sie fragen nach den kreativen wie ökologisch problematischen Implikationen des Deponierens. In exemplarischen Fallstudien eröffnen sie Perspektiven einer literatur-, medien- und kulturwissenschaftlichen Untersuchung der Deponie. Zwei bisher eher getrennt voneinander operierende akademische Diskurse werden dazu in interkultureller Perspektive zusammengebracht: Forscherinnen und Forscher² auf dem Gebiet des Ecocriticism mit solchen der kulturwissenschaftlichen Analyse von Praktiken und Poetiken des Sammels und Archivierens. Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf Deponien der Gegenwart, was nicht zuletzt der explorativen Anlage des Bandes geschuldet ist. Es handelt sich um Erkundungen, die verschiedenen Narrativen beseitigter Materialitäten nachgehen. Angelegt sind die Studien als Probebohrungen, die an anderer Stelle – vor allem in der aufgeworfenen historischen Perspektive – vertieft werden können und sollen.

²Aus Gründen der besseren Lesbarkeit werden in dieser Einleitung wie in den Beiträgen nicht immer sowohl die männliche als auch die weibliche Form genannt.

1 Zum Begriff der Deponie

Grundlage der Beiträge ist deshalb ein bewusst weites Begriffsverständnis. Dieses soll es erlauben, sowohl die städtische Mülldeponie als auch Praktiken des archivarischen Auslagerns (und dessen Kehrseiten), sowohl Industriegewässer als auch das Deponieren in fiktionalen und faktualen Texten in den Blick zu nehmen und mit anrainenden sozialen Praktiken des Umgangs mit störenden Dingen oder Substanzen zu kontrastieren. Heuristisch soll unter ‚Deponie‘ ein Konglomerat aus sozialen Praktiken, Texten und Diskursen, Wissensformen und technischen Verfahren verstanden werden, das im Modus einer planvollen oder ungeplanten (‚wilden‘) „Anhäufung“ (Viale 1997, S. 64) oder Ansammlung solche Materialitäten zusammenträgt, „die in jeder Hinsicht als unbrauchbar bestimmt sind“ (Hauser 2001, S. 24), und mit der widerständigen Emergenz des Beseitigten in einer diskursiv-materiellen Austauschbeziehung steht. Als ‚naturen-kultureller‘ Ort im Sinne Bruno Latours (vgl. 2008, S. 139–141)³ verdeutlicht die Deponie, dass „vital materiality can never really be thrown ‚away,‘ for it continues its activities even as a discarded or unwanted commodity“ (Bennett 2010, S. 6). Für die externalisierte materielle Anhäufung gilt, was Jane Bennett (unter anderen im Anschluss an Latour) als „*Thing-Power*“ (2010, S. 6) bezeichnet: Die beseitigten Dinge, Stoffe und Substanzen sind auf der Deponie nicht ‚entsorgt‘, sondern führen ein materielles Eigenleben, das sich nicht so ohne Weiteres kontrollieren lässt und unter Bedingungen der „Formlosigkeit“ (Giesen 2007, S. 107) seiner Anhäufung noch offensichtlicher zutage tritt. Mit Bezug auf Deleuze und Guattari schlägt Bennett vor, für die Zusammenstellung „of diverse elements, of vibrant materials of all sorts“ (Bennett 2010, S. 23) den Begriff der *assemblage* zu reservieren. Hervorgehoben wird damit nicht allein die Heterogenität des diskursiv-materiellen Konglomerats, also des wechselseitigen Bezugs von Dingen, technischen Geräten, semantischen Konzepten, menschlichen Handlungen etc. aufeinander. Darüber hinaus betont Bennett: „[N]o one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact“ (2010, S. 24). Durch einen singulären (menschlichen) Akteur lässt sich eine *assemblage* mithin faktisch nicht (intentional) steuern oder kontrollieren. Und auch Störungen des Komplexes können nicht auf eine oder mehrere

³Siehe auch den Band von Friederike Gesing, Katrin Amelang, Michael Flitner und Michi Knecht, der mit dem Begriff der „NaturenKulturen“ auf „Verflechtungen, Fusionen und zirkulierende Praktiken zwischen Natur und Kultur“ (2018, S. 7) aufmerksam macht, wie sie auch den Ort der Deponie kennzeichnen.

Ursachen kausal zurückgeführt werden. Es ist das überraschende Zusammenwirken und wechselseitige Durchdringen ihrer Elemente, das die *assemblage* bestimmt. In dieser Hinsicht ist der Ansatz von Bennett ein Stück weit radikaler als der von Latour und der ANT. Wenn sie auf „a fuller range of nonhuman powers circulating around and within human bodies“ (2010, S. ix) verweist, tendiert Bennett dazu, die Differenz zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Materialitäten zu verabschieden.

Die Deponie ist ein privilegierter, ‚randständiger‘ Ort (vgl. Hansen et al. 2018), an dem solche Irritationen zugleich besonders sichtbar und erzeugt werden – und der selbst in vielfältigen Hinsichten mit seiner diskursiven wie materiellen Umwelt interagiert, ja an seinen eigenen (nicht zuletzt textuellen) Rändern gleichsam ausfranst. Einerseits werden die ausgelagerten Materialitäten auf der Deponie *als Materialitäten* in besonderer Weise sichtbar; das Weggeworfene drängt sich auf, gewinnt an agenteller Kraft, lässt sich nicht ignorieren. Andererseits handelt sich bei den Anhäufungen, mit einer Formulierung Serenella Iovinos gesprochen, um

a mesh of agencies that are both material, industrial, political, chemical, geological, biological, and narrative. Its presence [...] results from a tangle of industrial processes, of material transformations, of economic transactions, of cultural meta-narratives, and affects in turn the life of human and nonhuman beings, at the same time conditioning political discourses, trade routes, and technological developments. Like many other ‚things,‘ it is a posthuman actor that shows how deeply human agency depends on and is interlaced with the nonhuman. (Iovino und Oppermann 2012, S. 456)

Die Deponie besteht aus sowohl menschlichen als auch nicht-menschlichen „beings“, sowohl aus diversen („industrial, political, chemical, geological, biological“) Diskursen als auch aus materiellen „agencies“, die sich wechselseitig bedingen und durchdringen. Das Konzept der *assemblage* legt den Fokus auf das diskursiv-materielle Zusammenspiel von heterogenen, in sich verflochtenen und schwer zu kontrollierenden agentellen Kräften jener Materialitäten und Diskurse, die das Beseitigte und die dieses kontrollierenden oder nicht kontrollierenden sozialen Praktiken konstituieren. Ablagerungsplätze für Aussortiertes sind im Sinne Donna Haraways „contact zones“ (2008, S. 4), in denen nicht nur „species of all kinds“ (2008, S. 4) aufeinandertreffen, sondern Unterscheidungen wie Subjekt/Objekt, Natur/Kultur, Diskurs/Materialität überhaupt erst etabliert und zugleich irritiert werden.

In besonderer Weise literatur- und kulturwissenschaftlich interessant werden Deponien dann, wenn man sie als „storied matter“ (Iovino 2012, S. 57–58) versteht, als Orte des Erzählens. Dann lässt sich fragen, „how stories, memories,

and meanings are materially carved onto them“ (Iovino 2014, S. 98). Die Anhäufungen beseitigter Materialitäten werden in dieser Perspektive als diskursiv-materielle Konglomerate erkenn- und lesbar, die in ästhetisch-kulturellen Texten repräsentiert bzw. von diesen performativ hervorgebracht werden. Von Narrativen der Deponie kann mit Blick auf solche literarischen, fotografischen, filmischen etc. Medien gesprochen werden, die in verschiedenste diskursiv-materielle *assemblages* von Müllablagerungen eingelassen sind, ja diese miterzeugen. Kennzeichen von Narrativen der Deponie ist, so eine der Ausgangsthesen dieses Bandes, dass die „temporale[n] Verbindungen“ (Schmid 2014, S. 5), die sie erzählend konstituieren, immer wieder stark an deskriptive Darstellungen aussortierter Dinge zurückgebunden werden: Der Ansammlung beseitigter Dinge, Diskurse, industrieller Prozesse, technologischer Zusammenhänge etc. in der Diegese entspricht dann im Extremfall eine Anhäufung von relativ unverbundenen Signifikanten (siehe das Zitat von Iovino). Die textuelle Darstellung tendiert an solchen Stellen dazu, selbst „the formal structure of a landfill, a site governed by the logic of putrefaction“ (Alworth 2016, S. 52), anzunehmen. Umgekehrt sind scheinbar statische Situationen der erzählten Welt, die auf Deponien verortet oder durch diese motiviert sind, häufig in „Zustandsveränderungen“ (Schmid 2014, S. 4) eingelassen und legen auf diese Weise nicht zuletzt das ökologisch Problematische von Müllablagerungen offen.

Mit Ansätzen des Ecocriticism (vgl. Bühler 2016b; Dürbeck und Stobbe 2015) lässt sich diese Beobachtung systematisch ausbauen. Sie interessieren sich für den Umgang mit den ökologischen Folgen und für die umweltethischen Probleme von materiellen Ablagerungen, die nur auf den ersten Blick stillgestellt zu sein scheinen. Literarische Texte, Filme, Fotos etc., die Praktiken des Deponierens thematisieren, lassen sich danach befragen, inwiefern sie auf die mit Deponien verbundenen ökologischen Verwerfungen aufmerksam machen, diese transformieren oder ignorieren. Zugleich können Müllhaufen als Orte erzählter Welten gelesen werden, an denen in posthumanistischer Perspektive die Dichotomien von Natur und Kultur bzw. des Mensch-Natur-Verhältnisses aufgebrochen werden. Das mit Deponien verknüpfte moderne Versprechen der restlosen ‚Entsorgung‘ unbrauchbarer, störender und toxischer Dinge und Substanzen lässt sich auf diese Weise problematisieren und auf seine ökologischen Risiken, aber auch auf mögliche Lösungen hin untersuchen.

Aus der Perspektive literatur- und kulturwissenschaftlicher Fragestellungen zur Revision von Praktiken des Sammelns (vgl. Ecker et al. 2001; Schmidt 2016; Wieland und Stadler 2014) und des Archivierens (vgl. Weitin und Wolf 2012) ist die Deponie hingegen mit dem „Rest des Nicht-Archivierbaren“ (Schmieder und Weidner 2016, S. 8) verbunden. Dabei kann sie als eine Art ‚Gegen-Archiv‘ fungieren. In den Blick rückt die Frage nach der Unterscheidung zwischen Deponie

und Sammlung bzw. Archiv. Eigens angelegte oder ‚wilde‘ Müllhalden ebenso wie das Auffüllen von Ödländern und Gruben stellen im Wortsinne und auf den ersten Blick die materialisierte Kehrseite institutionalisierter Praktiken des Archivierens und Sammelns dar. Während sich diese dezidiert darum bemühen, aus Alltagszusammenhängen Entrücktes oder Vergangenes zu konservieren und aufzubewahren (vgl. Wirth 2005), sind die entsorgten Gegenstände auf der Deponie dem mehr oder weniger unkontrollierten Zerfall überlassen. Gleichwohl besteht zwischen Deponie und Archiv eine „gemeinsame Grenze“ (Assmann 1999, S. 383), die beide Praktiken und Orte miteinander verbindet und die von den Dingen in beide Richtungen gekreuzt werden kann. Denn das, was im Archiv keinen Platz gefunden hat oder dort im Laufe der Zeit aussortiert und als Rest markiert wird (vgl. Becker et al. 2005; Thums und Werberger 2009), landet auf der Deponie. Und umgekehrt können Gegenstände, die auf der Deponie ‚abgelegt‘ oder ‚hinterlegt‘ wurden (so die etymologische Wortbedeutung; vgl. Art. deponieren 1989), wieder aufgefunden und mitunter ins kulturelle Archiv aufgenommen werden. Es geht also um die kulturellen Inszenierungen, die dazu führen, dass Archiv und Mülldeponie sich „bis zur Ununterscheidbarkeit annähern“ (Windmüller 2003b, S. 240) können – und dennoch unterschieden werden.

In dieser Hinsicht sammeln, ordnen und differenzieren Deponien also nicht nur das, was andernorts weggeworfen worden ist. Als Orte des Mülls können sie zudem als eine Art Zwischenlager fungieren, das es einerseits ermöglicht, bestimmte Dinge zeitlich beschränkt aus dem Blick zu nehmen, gleichwohl aber später möglicherweise wieder auf sie zurückgreifen zu können (vgl. Thompson 2003) oder zu müssen. Auf der anderen Seite ist es genau dieser Umstand, der die *assemblage* der Deponie in der Perspektive des Ecocriticism so riskant macht, mithin die ingenieurstechnische Annahme, „die Deponierung [sei; D.-C.A.] die einzige Möglichkeit, die Menschheit von ihren ‚selbst produzierten‘ Abfällen zu befreien“ (Lemann 2005, S. 289), als höchst fragwürdig erscheinen lässt. Denn was „wir zu Abfall machen, verschwindet nicht, es geht bloß in einen neuen Zustand über“ (Hylland Eriksen 2013, S. 94); wirklich ‚entsorgt‘ ist das Deponierte also nie.

Die Deponie sowohl als ökologisch ‚unkalkulierbares Risiko‘ (vgl. Zemanek 2013) als auch als „Umschlagplatz des Kreativen“ (Bianchi 2003, S. 35; vgl. auch Lewe et al. 2016) zu betrachten, ist das Ziel der Beiträge dieses Bandes. Von Narrativen der Deponie zu sprechen bedeutet dabei, ebenso *histoire* und *discours* ihrer ästhetischen Darstellungen zu berücksichtigen wie die Unterscheidungen von Deponie und Archiv, Ästhetik und Engagement aufeinander zu beziehen. Insofern handelt es sich bei den Narrativen der Deponie nicht zuletzt auch um eine Beobachtungsdirektive, die die Produktivität und Restriktion von „human-nonhuman assemblage[s]“ (Bennett 2010, S. 28) beseitigter Materialitäten ausstellt, um dieser zugleich selbst zu unterliegen: jener „agency of the

assemblage“ (2010, S. 24) also, auf die Bennett – ihren Gedankengang zur *vibrant matter* weiterführend – letztlich zuläuft. Für den vorliegenden Zusammenhang reformuliert: Die agentuell-narrative Kraft der Deponie bringt nicht nur menschliche und nicht-menschliche Aktanten zusammen und ermöglicht eine Reflexion über deren Verhältnis. Sie etabliert auch einen Ort, an dem die Unterscheidung zwischen Diskurs und Materialität etabliert, irritiert und einer Revision unterzogen wird.

2 Zu den Beiträgen

Dieser These gehen die Beiträge in verschiedenen Hinsichten nach. Eine erste Gruppe von Artikeln interessiert sich für literarische und bildästhetische Inszenierungen der räumlichen und zeitlichen Strukturen von Deponien und fragt nach deren Folgen für ästhetische Darstellungsansprüche. MARKUS ENGELNS zeigt für die Computerspiele *Cities Skylines*, *Detroit – Become Human* und *Dead Synchronicity*, dass Mülldeponien digitale Spiele in technischer, spielfunktionaler und gesellschaftspolitischer Hinsicht vor durchaus handfeste Darstellungsprobleme stellen. Die Orte der Deponie, die in den Spielen in Szene gesetzt werden sollen, irritieren nämlich den mit den Spiel- und Steuerungsordnungen verbundenen Kontrollanspruch. Damit deutet der Bezug auf Deponien in den Spielen Möglichkeiten der Subversion von simulativen und narrativen Ordnungen an. Solche Irritationen interessieren auch LORELLA BOSCO. Sie analysiert die medialen Konstellationen, wie sie Marcel Beyers Roman *Spione* durchziehen, räumlich auf eine ehemalige Mülldeponie bezogen sind und im Motiv des Sporenlesens zusammengeführt werden. Bosco zeigt, dass sich zwischen dem für den Roman zentralen Dispositiv der Fotografie und der überbauten Deponie der erzählten Welt Analogien ergeben. Die Sporen verweisen demnach auf das Aufkommen von Verborgenen und deuten eine verdrängte, zu Müll gewordene deponierte Unterseite des alltäglichen Lebens an, die zugleich poetologisch wirksam gemacht wird. Auch FLORIAN AUEROCHS fragt in seinem Beitrag nach visuell-räumlichen Aspekten der Deponie. Er interessiert sich für petrochemische Flüssigdeponien und untersucht, mittels welcher Visualisierungsstrategien diese dargestellt werden. Anhand von Allison Rowses Fotoserie *Postcards from Fort McMurray*, Peter Mettlers Filmessay *Petropolis*, J. Henry Fairs Fotobuch *Industrial Scars* und Brenda Longfellows Kurzfilm *Dead Ducks* arbeitet er die jeweiligen Bildästhetiken heraus, die den latenten Gifthaushalt chemisch fossiler Energieregime zur Darstellung bringen. Dem stellt er eine Analyse von Katharina Hagenas Roman *Das Geräusch des Lichts* entgegen, der einen gleichsam

toxischen Erinnerungsdiskurs entwirft. Mit Bezug auf Dea Lohers Theaterstück *Deponie* und Wolfgang Herrndorfs Romane *Tschick* und *Bilder deiner großen Liebe* arbeitet LIS HANSEN schließlich in ihrem Beitrag narrative Funktionen von Müllablagerungsplätzen in literarischen Texten der Gegenwart heraus. Während die Deponie bei Loher als ein Raum inszeniert wird, in dem sich die Wege zweier Figuren kreuzen und sich Konzepte von Natur und Kultur überschneiden, wird die Müllablagerung bei Herrndorf als poetischer Fundort inszeniert. Loher setzt die Deponie als Ort des Verlusts ein; bei Herrndorf fungiert sie als produktiv-poetisches Reservoir.

Dass Fragen der Deponie nicht zuletzt in Kontexten des Anthropozäns, das jüngst auch als ‚Wasteocene‘ beschrieben worden ist (vgl. Armiero und De Angelis 2017), an Relevanz gewinnen, verdeutlichen die drei Beiträge der zweiten Sektion. Verhandelt werden dort konkrete Realitäts- und Gegenwartsbezüge von Müllablagerungen, Möglichkeiten zivilgesellschaftlichen Engagements und Formen gesellschaftspolitischer Aufklärung. So arbeitet BENJAMIN BÜHLERS Beitrag die Inszenierungsstrategien von drei ökologischen Dokumentarfilmen heraus, die sich mit Deponien beschäftigen. Anhand von Fatih Akins *Müll im Garten Eden*, Candida Bradys *Trashed* und *Waste Land* von Lucy Walker zeigt er, dass und wie die Filme die mit Müllhalden verbundenen ökologischen Probleme lokalisieren, ihre Komplexität produktiv vereinfachen und konkrete Praktiken des Widerstands in den Blick nehmen. Damit fungieren die Filme zugleich als Medien der Beobachtung und ökologischen Aufklärung als auch der Argumentation und Orientierung. Auch der Beitrag von SERENELLA IOVINO interessiert sich für Fragen des Widerstands im Anthropozän. Ausgehend von der Vermutung, dass Müll nicht nur in Form großer Haufen und Berge ökologisch relevant ist, sondern auch als kleine, kaum sichtbare Ablagerungen Risiken birgt, erarbeitet sie einen reflexiven Begriff des Widerstands, der über die sozialen und politischen Bedingungen des ökologischen Diskurses hinausgeht. Mit Bezug auf Primo Levis chemische Erzählungen verweist sie einerseits auf die Widerständigkeit jeglicher Materialität, andererseits auf die Notwendigkeit des politischen Widerstands gegen den Einsatz toxischer Materialitäten und die mit diesen verknüpften Narrationen. ELENA AGAZZIS Beitrag setzt diese Perspektive fort. Anhand einer Reihe von Beispielen des italienischen Eco-Thrillers der Nuller- und Zehnerjahre verdeutlicht sie, dass dieser nicht nur der unterhaltenden Lektüre dient, wenn den kriminellen Hintergründen illegaler Mülldeponien nachgegangen wird. Die Texte von Carlo Lucarelli, Gabriella Genisi, Francesco Abate, Massimo Carlotto, Massimo Marcotullio und Simona Vinci lassen sich vielmehr auch als Medien der Aufklärung lesen, die in narrativer Form umweltpolitisches Engagement vollziehen. Es geht den Texten demzufolge nicht zuletzt auch darum, auf ökologische Missstände und

mafiöse Strukturen in Italien hinzuweisen und ein Bewusstsein für ökologisches Handeln zu schaffen.

Deponie und Archiv, Deponie und Recycling scheinen auf den ersten Blick Gegenbegriffe zu sein. Dass diese Unterscheidungen uneindeutig sind, Praktiken des Deponierens, Archivierens und Recyclens sich auch durchdringen und wechselseitig bedingen, entwickeln die Beiträge der dritten Sektion. MAGNUS WIELAND geht in seinem Beitrag der Frage nach, inwiefern das Verhältnis von Archiv und Deponie keine strikte Dichotomie markiert, sondern fließende Übergänge aufweist. In theoretischer Perspektive arbeitet er die strukturelle Verwandtschaft und die entscheidenden Unterschiede zwischen Archiv und Deponie heraus und zeigt, dass das Archiv, um nicht selbst zur Deponie zu werden, auf die ungeordnete Ablagerung als Korrektiv angewiesen ist. Das Archiv benötigt die Deponie, um einerseits die Unterscheidung von Erinnerungswertem und unnötigem Abfall treffen und andererseits ein Gegen-Archiv zu den archivarischen Selektionsmechanismen angeben zu können. Eine spezielle Form der Unterscheidung von Archiv und Deponie untersucht CHRISTA GREWE-VOLPP. Sie interessiert sich dafür, wie Ruth Ozekis *All Over Creation* und Margaret Atwoods *The Year of the Flood* die Deponierung von Saatgut repräsentieren und hinterfragen. Grewe-Volpp argumentiert, dass Saatenbanken mit ideologisch geprägten Naturkonzeptionen operieren, die mit der Unterscheidung von Natur und Kultur und deren sozialer Konstruiertheit verwickelt sind. Die beiden Romane stärken demzufolge das Bewusstsein von der komplexen Verwobenheit von Kultur und Natur, um daraus Verantwortung für den menschlichen Anteil am Prozess des *co-shaping* zu entwickeln. CARMEN CONCILIO untersucht in ihrem Beitrag demgegenüber, wie Franz Kafkas *Die Verwandlung* einen Prozess des intertextuellen Recyclings in der englischsprachigen postkolonialen Literatur durchläuft. Anhand von Achmat Dangors Roman *Kafkas Curse, Cockroach* von Rawi Hage und Igoni Barretts *Blackass* verdeutlicht sie, wie drei Texte der Gegenwart das durch Kafkas Erzählung bereitgestellte, gleichsam deponierte Textmaterial aufgreifen, um zugleich das, was nicht benötigt wird, zu beseitigen und zu verwerfen. Sie weichen vom Ausgangstext ab und schaffen so einen Raum für dialogische Reflexivität zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen. SILVIA ULRICH geht in ihrem Beitrag schließlich dem Motiv des Entsorgens und Recyclens in Texten Franz Kafkas und Yoko Tawadas nach. Anhand von Kafkas Erzählungen *Forschungen eines Hundes* und *Die Verwandlung* sowie mit Blick auf den Aphorismus Nr. 73 zeigt sie zunächst, dass die Abfall-Logik bei Kafka in eine Praxis ästhetischer Legitimation eingelassen ist. Tawadas Texte greifen diese auf und führen einen Dialog mit Kafka, der nicht nur am Motiv des Abfalls orientiert ist, sondern Recyclen als intertextuelle Praxis einsetzt.

Die Beiträge der vierten Sektion gehen dem damit aufgerufenen Zusammenhang von Deponie, Text und Sprache genauer nach. Diskutiert werden dort die Funktionen und Effekte als unbrauchbar deklariertes Materialitäten für die textuelle Darstellung, die erzählten Welten und die Praxis des Lesens und Schreibens. SARAH SCHMIDT untersucht in ihrem Beitrag Randnotizen als eine zwischen Deponie und Depot schwankende Praxis: die beim annotierten Lesen im gedruckten Buch entstehenden Marginalien. Am konkreten Beispiel eines durchschossenen Druckexemplars der ersten Auflage von Friedrich Schlegels *Glaubenslehre* und seiner Verwertung durch den Autor und den historisch-kritischen Editor argumentiert sie, dass die Abfallproduktion und -deponierung den Lese- und Schreibprozess grundsätzlich begleitende Phänomene darstellen. Die paratextuellen Ränder eröffnen einen epistemischen Möglichkeitsraum, von dem eine spezifische Provokation ausgeht. DAVID-CHRISTOPHER ASSMANN knüpft an diese These an und untersucht in seinem Beitrag, inwiefern die auf Deponien beseitigten Materialitäten als populärwissenschaftliche Objekte zugleich als Form ihrer textuellen Inszenierung zu betrachten sind. Anhand von William Rathjes und Cullen Murphys *Rubbish!*, Guido Viales *Un mondo usa e getta* und Volker Grassmucks und Christian Unverzags *Das Müll-System* zeigt er, wie Mülldeponien als zu bereisender oder zu analysierender Ort, als politisch zu lösendes und kontingentes Problem und als romantischer Katalysator essayistischen Schreibens inszeniert werden. CESARE GIACOBACCI geht in seinem Beitrag schließlich der Überlegung nach, dass Literatur insofern eine Art Recycling betreiben kann, als sie neue Formen und Funktionen für Deponiertes erschließt. Am Beispiel von Thomas Manns *Buddenbrooks* verdeutlicht er, wie das sprachliche Kunstwerk eine sinn- und funktionslos gewordene Sprache neu verwenden kann. Der Verfall des Bürgertums in den *Buddenbrooks* wird demnach insofern ironisiert, als der Text das Bürgertum in seiner Unbestimmtheit und Indifferenziertheit darstellt.

Fast alle Beiträge dieses Bandes sind aus der Tagung „Narrative der Deponie. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf eine Entsorgungspraxis“ hervorgegangen, die im Oktober 2018 am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main stattgefunden hat. Ich danke dem DAAD und dem Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität für die Förderung, Sidonie Stumpf und Viviane Ninette Tancik für die organisatorische Unterstützung. Oliver Sommer danke ich für die Hilfe bei der Einrichtung der Artikel, allen Beiträgerinnen und Beiträgern dafür,

sich auf den deutsch-italienischen Austausch über Ablagerungen unbrauchbarer Materialitäten eingelassen zu haben. Den Herausgebern der *Kulturellen Figurationen* um Ulrike Vedder danke ich für die Aufnahme des Bandes in die Reihe, Serenella Iovino und Susanne Komfort-Hein für Denk- und Freiräume, die dieses Projekt erst möglich gemacht haben.

Literatur

- Alworth, David J. 2016. *Site Reading. Fiction, Art, Social Form*. Princeton und Oxford: Princeton University Press.
- Armiero, M., und M. De Angelis. 2017. Anthropocene: Victims, Narrators, and Revolutionaries. *South Atlantic Quarterly* 116 (2): 345–362.
- Art. deponieren. 1989. In *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Aufl. Unter Mithilfe von M. Bürgisser und B. Gregor völlig neu bearbeitet von E. Seebold, 135. Berlin: de Gruyter.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Becker, A., S. Reither, und Christian Spies, Hrsg. 2005. *Reste. Umgang mit einem Randphänomen*. Bielefeld: Transcript.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bianchi, Paolo. 2003. Alles Abfall? *Kunstforum international* 167: 35–41.
- Brix, Josef. 1902. *Der Städte-Kehricht und seine unschädliche Beseitigung*. I. Heft. Sonderdruck aus der hygienischen und gesundheitstechnischen Zeitschrift „Gesundheit“. Leipzig: Leineweber.
- Bühler, Benjamin. 2016a. Ökologie. In *Futorologien. Ordnungen des Zukunftswissens*, Hrsg. B. Bühler und S. Willer, 431–441. Paderborn: Fink.
- Bühler, Benjamin. 2016b. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Dürbeck, G., und U. Stobbe, Hrsg. 2015. *Ecocriticism. Eine Einführung*, 245–257. Köln: Böhlau.
- Ecker, G., M. Stange, und U. Vedder, Hrsg. 2001. *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Helmer: Königstein.
- Fayet, Roger. 2003. *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*. Wien: Passagen.
- Gesing, Friederike, et al. 2018. *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien*. Bielefeld: Transcript.
- Giesen, Bernhard. 2007. Der Müll und das Heilige. In *Arbeit am Gedächtnis. Für Aleida Assmann*, Hrsg. M.C. Frank und G. Rippl, 101–110. München: Fink.
- Hansen, L., K. Roose, und D. Senzel, Hrsg. 2018. *Die Grenzen der Dinge. Ästhetische Entwürfe und theoretische Reflexionen materieller Randständigkeit*. Wiesbaden: Springer VS.
- Haraway, Donna J. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.
- Hösel, Gottfried. 1987. *Unser Abfall aller Zeiten. Eine Kulturgeschichte der Stadtreinigung*. München: Jehle.

- Hauser, Susanne. 2001. *Metamorphosen des Abfalls, Konzepte für alte Industrieareale*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Hylland Eriksen, Thomas. 2013. *Mensch und Müll. Die Kehrseite des Konsums*. Aus dem Norwegischen von Taja Gut. Basel: Futurum.
- Iovino, Serenella. 2012. Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics. In *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*, Hrsg. T. Müller und M. Sauter, 51–68. Heidelberg: Winter.
- Iovino, Serenella. 2014. Bodies of Naples. Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity. In *Material ecocriticism*, Hrsg. S. Iovino und S. Oppermann, 97–113. Bloomington: Indiana University Press.
- Iovino, S., und S. Oppermann. 2012. Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19 (3): 448–475.
- Köstering, Susanne. 2003. „Der Müll muß doch heraus aus Berlin!“. Zur Standortbestimmung und Umweltverträglichkeit von Müllabladepätzen. In *Müll von gerstern? Eine umweltgeschichtliche Erkundung in Berlin und Brandenburg*, Hrsg. S. Köstering und R. Rüb, 39–48. Münster: Waxmann.
- Latour, Bruno. 2008. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lemann, Martin F. 2005. *Abfalltechnik*. Bern: Lang.
- Lewe, C., T. Othold, und N. Oxen, Hrsg. 2016. *Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliebene*. Bielefeld: Transcript.
- Lindemann, Carmelita. 1992. Verbrennung oder Verwertung: Müll als Problem um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. *Technikgeschichte* 59 (2): 91–107.
- Nentwig, W., S. Bacher, und R. Brandl, Hrsg. 2011. *Ökologie kompakt*, 3. Aufl. Heidelberg: Spektrum.
- Radkau, Joachim. 2011. *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*. München: Beck.
- Schmid, Wolf. 2014. *Elemente der Narratologie*, 3. Aufl. Berlin: de Gruyter.
- Schmidt, Sarah, Hrsg. 2016. *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*. Fink: Paderborn.
- Schmieder, F., und D. Weidner. 2016. Vorwort. In *Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven*, Hrsg. F. Schmieder und D. Weidner, 7–13. Berlin: Kadmos.
- Stadler, U., und M. Wieland. 2014. *Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Thompson, Michael. 2003. *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. Neu herausgegeben von Michael Fehr. Revidierte Ausgabe. Essen: Klartext.
- Thums, B., und A. Werberger, Hrsg. 2009. *Was übrig bleibt. Von Resten, Residuen und Relikten*. Unter Mitarbeit von Julia Kerscher. Berlin: Trafo.
- Viale, Guido. 1997. *MegaMüllmaschine. Über die Zivilisation des Abfalls und den Abfall der Zivilisation*. Aus dem Italienischen von Michaela Wunderle. Hamburg: Rotbuch.
- Wagner, Anselm. 2012. Deponie. In *Ortsregister. Ein Glossar zu Räumen der Gegenwart*, Hrsg. N. Marquart und V. Schreiber, 83–88. Bielefeld: Transcript.
- Weitin, T., und B. Wolf, Hrsg. 2012. *Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Windmüller, Sonja. 2003a. Zur Geschichte der Müllabfuhr. In *Müll. Facetten von der Steinzeit bis zum Gelben Sack. Führer durch die Ausstellung*, Hrsg. Mamoun von Fansa und Sabine Wolfram, 78–83. Isensee: Oldenburg.

- Windmüller, Sonja. 2003b. Zeichen gegen das Chaos: Kulturwissenschaftliches Abfallrecycling. *Zeitschrift für Volkskunde* 99: 237–248.
- Wirth, Uwe. 2005. Archiv. In *Grundbegriffe der Medientheorie*, Hrsg. A. Roesler und B. Stiegler, 17–27. München: Fink.
- Zemanek, Evi. 2013. Unkalkulierbare Risiken und ihre Nebenwirkungen. Zu literarischen Reaktionen auf ökologische Transformationen und den Chancen des Ecocriticism. In *Literatur als Wagnis/Literature as a Risk. DFG-Symposium 2011*, Hrsg. M. Schmitz-Emans in Zusammenarbeit mit G. Braungart, A. Geisenhanslüke und C. Lubkoll, 279–302. Berlin: de Gruyter.

David-Christopher Assmann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt. Forschungsschwerpunkte: Müll in der Literatur, Mündlichkeit/Schriftlichkeit, Literaturbetriebs-Szenen. Publikationen u. a.: *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur* (Mithrsg. 2014); „Müll! Selbstbeschreibung und Textverfahren einer Skizze von Marie Netter“ (2017).



„Abfälle in das eigene Bewusstsein zurücknehmen“

Entsorgen und Recyceln bei Franz Kafka und Yoko Tawada

Silvia Ulrich

Wenn ich etwas sage, verliert es sofort und endgültig die Wichtigkeit, wenn ich es aufschreibe, verliert es sie auch immer, gewinnt aber manchmal eine neue

(Kafka, *Tagebücher*, 3. Juli 1913)

Reflexionen über Abfall finden sich immer wieder in Kafkas Werk, das der Autor selbst als literarische Deponie inszeniert. ‚Deponie‘ deshalb, weil er seinen Freund Max Brod um die Vernichtung seiner unveröffentlichten Schriften bat, um zu vermeiden, dass sie als Nachlass auf einer ‚Archiv-Deponie‘ landen; ‚inszeniert‘ deshalb, weil er seine Schriften nicht wirklich verbrennen wollte, denn die Wahrheit lag im Gegenteil von dem, was er sagte (vgl. Nietzsche 1973).¹ Kafka war bewusst, dass seine Fragmente unzeitgemäß waren und seinen Zeitgenossen (z. B. seinem Vater) als Müll galten. Für die Nachwelt könnten sie aber von größtem Wert sein. Der auf Kafka bezogene Begriff ‚Deponie‘ soll also weder im konkreten noch wörtlichen Sinne verstanden werden; vielmehr soll er als Antiarchiv, das heißt als ein ins Negative gewendetes Bild gemeint sein. Zudem bedient sich Kafka der Praxis des Deponierens für sein Erzählen, sodass

¹Zum Verhältnis von Archiv und Deponie siehe auch den Beitrag von Magnus Wieland in diesem Band.

S. Ulrich (✉)
Università degli Studi di Torino, Torino, Italien
E-Mail: silvia.ulrich@unito.it

bei ihm das Deponieren zum ästhetischen Verfahren wird. Dabei gewinnt der Begriff des Recyclens an Bedeutung: Literarisches Material (in Bruchstücke zerfallen), das der Autor als für die Verbrennung bestimmten Müll inszeniert, wird stattdessen gespeichert, archiviert, betitelt – wie Max Brod es tat –, veröffentlicht (und somit gerettet, wenn man den Akt des Veröffentlichens als Rettung verstehen will) und schließlich durch Rezeption recycelt. Darüber hinaus wird das literarische Material zur Schaffung von etwas Neuem wiederverwendet, wie es normalerweise in der Kunst und mittels intertextueller Bezüge in der Literatur üblich ist. Yoko Tawada als eine wichtige Leserin von Kafkas Werk zählt zu jenen Schriftstellerinnen und Schriftstellern der Nachwelt, die Kafkas thematische und stilistische Merkmale, vor allem die Abfall-Problematik, aufgegriffen und, wie im Folgenden zu zeigen ist, in einer ökokritischen Perspektive aktualisiert haben.

1 Kafka als Deponie-Schriftsteller

Bereits in Kafkas ersten Schriften sind Bezüge zum Abfall vorhanden.² Erstaunlich ist, dass Abfall dabei nicht nur im übertragenen Sinn einen Schatten über die Literatur und den Schriftstellerberuf wirft, sondern auch in einem ganz materiellen Sinn als Kehrseite des Essens erscheint, so beispielsweise und ausdrücklich im folgenden Aphorismus von 1917:

73. Er frißt den Abfall vom eigenen Tisch; dadurch wird er zwar ein Weilchen lang satter als alle, verlernt aber oben vom Tisch zu essen; dadurch hört aber auch der Abfall auf (Kafka 1992a, S. 67).

Zu einem anderen Anlass habe ich mich schon einmal mit diesem Satz auseinandergesetzt (vgl. Ulrich 2018). Damals hatten mich die Beziehungen zwischen dem vorliegenden Aphorismus und Kafkas späterer Erzählung *Forschungen eines Hundes* (1922) interessiert. Diese Beziehungen hatte ich mit Blick auf den Zusammenhang von ‚Essen‘ und ‚Tier‘ untersucht. Im Folgenden möchte ich nun näher auf den Begriff ‚Abfall‘ eingehen, denn er zeigt, wie Kafka ‚Entsorgungspraktiken‘ durch das Schreiben verfolgt.

²Erwähnungen des Begriffs „Abfall“ finden sich in den *Tagebüchern* (Eintrag vom 25. Dezember 1911), in der *Verwandlung* (1915), in den Aphorismen (Nr. 73 von 1917) und – im skatologischen Sinn, wenn auch nicht wörtlich – in der Erzählung *Forschungen eines Hundes* (1922).

Abfall steht im Zentrum des oben zitierten Aphorismus. Nicht nur weil das Wort ‚Abfall‘ gleich zweimal verwendet wird, sondern weil Kafkas Satz vorführt, dass Abfall nicht ‚an sich‘ existiert; er ist nämlich das Ergebnis eines Prozesses, der einen menschlichen Ausgangspunkt hat: Der Aphorismus präsentiert Abfall als Folge des Anthropozäns (vgl. Moser 2005). Dabei thematisiert Kafka jedoch ein mögliches ‚Aufhören des Abfalls‘ durch ein fressendes Tier – etwas, das er durch ein Gleichnis in aphoristischer Form problematisiert. Das, was sich aus der Perspektive des Essens als Ausweglosigkeit deuten lässt (vgl. Deleuze und Guattari 1996, S. 17–24; Nemec 1981), findet ausgerechnet durch die Abfall-Logik eine mögliche Erklärung und als mögliches Entsorgungsverfahren sogar eine praktikable Alternative. Im Folgenden soll gezeigt werden, was darunter zu verstehen ist.

Zum Zeitpunkt als Max Brod Kafkas Aphorismus im Band *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* (1946) veröffentlichte (vgl. Kafka 1953, S. 39–54), hat man das Wort ‚Abfall‘ (in dessen übertragenem Sinn) noch eher als ‚Senkung‘ – als eine Ableitung vom Verb ‚fallen‘ – verstanden und mit der Symbolik des von Gott abgefallenen Menschen verbunden: Abfall als irdisches Verderben bzw. irdische Rettungslosigkeit.³ Abfall steht in dieser Hinsicht mit dem Sündenfall eng in Verbindung,⁴ mithin mit dem Verlangen nach Verbotenem des ersten Menschenpaares im Paradies. Dieses manifestiert sich im Hunger (sprich: in der Gier nach Speisen bzw. Erkenntnis) und findet in einem Apfel Objekt und Ausdruck. Das Verlangen nach Verbotenem hat den Menschen zur Verletzung des göttlichen Gesetzes geführt. In Analogie dazu inszeniert Kafka eine

³In diesem Sinne lassen sich Kafkas Erwähnungen des Verbs ‚abfallen‘ bzw. des Substantivs ‚Abfall‘ in den Briefen bzw. Tagebüchern nachweisen. Vgl. den Brief an Max Brod vom 16. Dezember 1918 und an Robert Klopstock vom 1. Januar 1922. Was den Tagebuch-Eintrag vom 25. Dezember 1911 (Abfall der Unfähigen) betrifft, steht der Begriff in Zusammenhang mit der ‚kleinen Literatur‘. Kafka zufolge geschieht bei dieser alles im vollen Licht und Ernst, während die große Literatur, insofern sie sich nach einem Unten sehnt, alles im überflüssigen Keller des literarischen Gebäudes sucht.

⁴So zum Beispiel im *Deutschem Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* („des tisches abfall (die brosameln), dann von einem wesen, an das, von einer sache, an die man gebunden war: der abfall von gott“: Art. abfall 1971; und im *Digitalen Wörterbuch der Deutschen Sprache* („1. Senkung, Neigung: ein steiler, jäher, sanfter, allmählicher Abfall des Gebirges; 2. Loslösung, Bruch: der Abfall vom Glauben, von der Kirche; 3. (unverwertbarer) Überrest, der bei der Arbeit entsteht: der Abfall in der Küche, im Hause, einem Menschen Abfälle zuzuwerfen wie einem Hunde [A. Zweig, *Grischa*, 215]“: Art. Abfall 2019. Vgl. auch Moser 2005.

Grenzüberschreitung, die für die Leser des von Brod herausgegebenen Bandes als undenkbar galt und für die meisten Leser auch heute noch ebenso irritierend wie unwahrscheinlich ist: sich von (selbst produzierten?) Abfällen zu ernähren. Eine ähnliche Szene findet sich bereits in der *Verwandlung* (1915). Dort verzehrt der in ein großes Ungeziefer verwandelte Gregor Samsa die Küchenabfälle seiner Familie.⁵ Zwar stirbt er am Ende, aber nicht wegen des Verzehrs von Abfall, sondern wegen der tödlichen Folgen des Apfelwerfens (wiederum ein biblisches Symbol), mit dem sein wütender Vater ihn traktiert. Erst mit der Niederschrift der *Verwandlung* – deren Titel auch in dieser Hinsicht programmatisch ist – manifestiert sich der polysemische Wert des Wortes ‚Abfall‘ in ein und derselben Erscheinung: einerseits konkret als ‚Küchenrest‘, andererseits im übertragenen Sinne von ‚abgefallenem und abscheulichem Tier‘ – dessen Bedeutung mit der Polysemie des Begriffs ‚Gericht‘ einhergeht. Unter einem ganz materiellen Vorzeichen als Essen dargestellt, bürdet das ‚Gericht‘ Gregor allegorisch eine Schuld auf und verwandelt es in eine Waffe, die ihn schließlich tötet, anstatt zu ernähren.

Im oben genannten Aphorismus schreibt Kafka dem Lebewesen, das sich von den eigenen Abfällen speist, tierische Eigenschaften zu (‚fressen‘, sich ‚unterhalb des Tisches‘ befinden). Diese Zuschreibung hat wegen der Oben-Unten-Logik – also einer kulturellen Kategorie – eine pejorative Konnotation. Auf dieselbe Logik ist auch der Zusammenhang zwischen der konkreten Bedeutung des Abfallbegriffs und dessen übertragenem Sinn zurückzuführen. Die pejorative Konnotation des Aphorismus besteht in der symbolischen Bewegung des ‚Abfallens‘: Auf den Boden fallen bzw. auf den Boden werfen bedeutet, etwas zu verschmutzen und abzuwerten. Der Boden ist für Kafka schmutzig, weil ein (Wald-)Tier – eine Metapher für den Menschen bzw. den Schriftsteller – ihn beschmutzt (vgl. Kafka 1952, S. 223). Mir scheint jedoch, dass der Aphorismus eine Umkehrung und Umwertung dieser Abfallsymbolik vollzieht, misst Kafka Abfällen doch ein Sättigungsvermögen bei. Dieses trägt zur Festlegung der Identität des fressenden Subjekts als Abfallproduzenten bei und ermöglicht ihm eine gewisse Autonomie von einer oberen Instanz. In diesem Sinne kann man von Säkularisierung sprechen (vgl. Moser 2005, S. 319). Das säkularisierte Subjekt findet sich mit dem Abfall bzw. den Abfällen völlig ab, sodass deren Relativität deutlich wird. Die Möglichkeit also, die selbst produzierten Abfälle zu verzehren, das heißt sie in sich zurückzunehmen, könnte als Kafkas Versuch gelesen werden, keinen Schmutz hinterlassen zu wollen, um somit der Welt die Möglichkeit der Rückkehr

⁵Vgl. dazu auch den Beitrag von Carmen Concilio in diesem Band.

zu einer ursprünglichen Reinheit bzw. der Reinigung der Literatur zu gewähren. Durch die Tiermetapher betrachtet gilt die *conditio humana* wegen ihrer irdischen Beschaffenheit als schmutzig; sie ist also der Reinheit der Literatur bedürftig. Welcher Literatur aber? Das fragt sich der Prager Schriftsteller bereits 1911 (vgl. den Tagebucheintrag vom 25. Dezember 1911), als er über die Literatur im Spiegel der Relativität von Kultur sinniert. Dort ist die Rede von den kleinen (nicht-nationalen, hybriden) Literaturen, die von den etablierten, nationalen, also größeren Literaturen als Abfall bzw. abgefallen betrachtet würden. Die entsprechende Passage nimmt die darstellende Argumentation des Aphorismus vorweg:

Eine einzelne Angelegenheit wird in die Tiefe gedrückt, um sie von der Höhe beobachten zu können [...]. Was innerhalb großer Literaturen unten sich abspielt und einen nicht unentbehrlichen Keller des Gebäudes bildet, geschieht hier [bei den kleinen Literaturen; S.U.] im vollen Licht (Kafka 1990, S. 325).

Unten befindet sich – Kafka zufolge – die Materie: ein bloßer Abglanz der Idee, nichts als Schatten und Schmutz. Im Gegensatz dazu befürwortet er den „Abfall der Unfähigen“ (Kafka 1990, S. 326), die bei den großen Literaturen erfolgreich seien, während sie bei den kleinen Literaturen keine Möglichkeit zur Thematisierung hätten. „Abfall der Unfähigen“ heißt also, die kleinen Literaturen ‚rein‘ zu halten, sie vor einer dilettantischen Schriftstellerei zu bewahren. Kafka wünscht sich stattdessen eine ebenso hybride wie fruchtbringende Literatur und bedient sich dabei der dialektischen Rhetorik von Großem und Kleinem, Oben und Unten, Gutem und Bösem, die die Abfall-Logik kollabieren lässt (vgl. Moser 2005, S. 319).

Die literarischen Versuche Kafkas zeigen, dass der Weg von der immateriellen Symbolik der Religion und der Literatur unmittelbar zum Materialismus von Abfall-Bildern führt. Die Umkehrung und Verwertung der Abfallsymbolik setzt sich fort im späteren, ebenfalls von Max Brod betitelten Fragment *Forschungen eines Hundes* (1922). Dort gibt es deutliche Affinitäten nicht nur zur *Verwandlung* und zum *Bericht für eine Akademie* (1917) (vgl. Jahraus und Jagow 2008, S. 537), sondern ausdrücklich auch zu dem fünf Jahre früher geschriebenen Aphorismus. Die Analyse dieser Erzählung durch die französische und italienische Kritik (vgl. Treder 1992) liest diese als eine Allegorie auf die durch die jungen Zionisten in Prag praktizierte jüdische Religion und deren Einflüsse auf die literarische Szene im damaligen Prag (im Gegensatz zur Orthodoxie der assimilierten Juden). Abgesehen davon werden in der Erzählung aber auch ähnliche Themen wie die im Aphorismus erarbeitet: und zwar 1) die Gegenüberstellung bzw. allegorische Überlagerung von Tier, Mensch und Künstler; 2) die Reflexion

auf die Praxis des Essens und den damit entstehenden Abfällen (in *Forschungen eines Hundes* als Harn dargestellt); 3) der Hinweis darauf, wie man aus der problematischen Ausweglosigkeit vom ‚Aufhören der Abfälle‘ herauskommt.

2 Vom ‚Abfall‘ zum ‚Abfallwasser‘

Protagonist von *Forschungen eines Hundes* ist ein alter philosophierender Hund. Dabei handelt es sich um eine Metapher des Menschen bzw. des Künstlers Kafka, der die Schriftstellerei nicht als Broterwerb versteht (vgl. Unseld 1982). Der Protagonist der Erzählung frisst zwar keine Abfälle, wie sie der Aphorismus thematisiert. Aber er hat viel mit Abfällen zu tun. Ihm liegt vor allem eine Frage am Herzen: „wovon sich die Hundeschaft nährt“ (Kafka 1992a, S. 436). Anstatt eines Essensrestes ist nun das ständige Fragen zu einem ‚Abfall‘ geworden, das die anderen Hunde verdrossen ablehnen. Diese möchten ihm lieber „den Mund mit Essen zustopfen“ (Kafka 1992a, S. 440), als seine Fragen zu beantworten. Der alte Hund aber erwidert, dass alle Hunde sich im Grunde von den eigenen Abfällen ernähren würden, weil sie diese in sich zurücknähmen. Denn jeder Hund werde mit einer „kleine[n] Regel“ von der Brust seiner Mutter ins Leben entlassen: „Mache alles naß, so viel Du kannst“ (Kafka 1992a, S. 437). Damit wird auf den Harn verwiesen, der im Text zwar niemals wörtlich erscheint, aber in der synonymen Form von ‚Wasser‘ wiederkehrt – wobei das Wasser wiederum auf die Taufe bzw. auf die göttliche Reinheit hinweist. Hunde sind also mit einer außerordentlichen Begabung ausgestattet, nämlich der angeborenen Neigung des ‚Düngens‘ durch „Bodenbesprengung“ (Kafka 1992a, S. 467) und konsequenter Bebauung der Erde. Das Urinieren stellt in *Forschungen eines Hundes* in diesem Sinne einen Abfall dar, der zugleich die Möglichkeit der Düngung und der konsequenten Bebauung der Erde konkretisiert. Dadurch kann man aber den Unterschied zwischen Abfall (Urin) und Essen (Landwirtschaft) nicht mehr aufrechterhalten. Die Mehrheit der Hunde solle sich mit selbstproduzierter Nahrung begnügen, anstatt sie „von oben“ durch „Spruch, Tanz und Gesang herabzurufen“ (Kafka 1992a, S. 462). So beweist Kafka, dass durch das Verspeisen der eigenen Abfälle (seien es Tafelreste wie im Aphorismus von 1917 oder selbst produzierte ‚Abwässer‘ als notwendige Bestandteile der Landwirtschaft in *Forschungen eines Hundes*) eine günstige Kreislaufwirtschaft betrieben werden kann:

im Notfall und wenn die Jahre nicht zu schlimm sind, könnten wir von dieser Hauptnahrung leben, diese Hauptnahrung finden wir auf der Erde, die Erde aber braucht unser Wasser, nährt sich von ihm und nur für diesen Preis gibt sie uns unsere Nahrung (Kafka 1992a, S. 437).

Die Erzählung konzipiert die ‚Macht des Urinierens‘ positiv und stellt sie der ‚Macht des Essens‘ (Pekar 1994, S. 337–341) entgegen, weil das Essen in der Kulturgeschichte den Ausscheidungen stets als überlegen betrachtet wurde. So wie Kinder durch ein rigores Essverhalten erzogen werden – wie man zu Tisch umgeht, wie man Mahlzeiten verzehrt, wovon man sich ernährt, wie man Speisen vorbereitet und kocht –, so wird Hundejungen das Urinieren als eine Machtgeste beigebracht: als Macht des Düngens ebenso wie die, den eigenen Platz zu verteidigen und somit die eigene Identität als Abfallproduzenten zu sichern.

Bis zu dieser Stelle bestätigt die Erzählung die Reflexion des Aphorismus Nr. 73. Aber der Hund geht über diesen hinaus. Im Gegensatz zu seinen ‚Mithunden‘ (Kafka 1992a, S. 423) verzichtet er darauf, die Erde durch seine eigenen Abfälle zu bebauen,⁶ weil ihm dies als eine Vergeudung von jener Energie erscheint, die der intellektuellen Tätigkeit entzogen wird. Denn sich alltäglichen Praktiken wie Essen, Notdurft-Verrichten und Landwirtschaft zu beugen, würde heißen, ein Leben ohne intellektuelle Tätigkeit zu akzeptieren. Der Körperpflege bevorzugt er den Geist. Deshalb reagiert er auf Hunger mit Fasten – eine zwar prekäre Alternative, die zum Scheitern bestimmt, trotzdem aber heroisch ist, denn sie gewährt ihm ‚die Freiheit, wie sie heute möglich ist, ein kümmerliches Gewächs. Aber immerhin Freiheit, immerhin ein Besitz‘ (Kafka 1992a, S. 482). Das Fasten ist in der Erzählung als Verletzung eines Gesetzes – eines dreifachen Hungerverbotes – dargestellt (vgl. Kafka 1992a, S. 472–473). Der Verzicht auf Nahrung und auf jegliche Körperpflege stimmt mit einer Verletzung des Gesetzes überein, die ihn von der Hundegemeinschaft isoliert und der Kunst annähert (durch Bewunderung der Musiker- bzw. Lufthunde). In den späten Schriften Kafkas nimmt die Kunst eine Funktion ein, die früher das Gesetz innehatte. Sie reguliert die Zugehörigkeit des Individuums (sprich: des Künstlers) zur Gemeinschaft.

Durch die Logorrhö des philosophierenden Hundes, die an die Stelle der Nahrung tritt und unter anderem das Fasten als Verletzung eines allgemeingültigen Gesetzes versteht, wird schließlich das Gericht aufgehoben – hier in dessen Doppelsinn verstanden. Dem Hund gelingt es also, wenn auch zeitlich begrenzt, die Ataraxie zu erlangen, was in philosophischer Perspektive heißt: die Epoché zu erhalten, im Sinne von ‚Urteilsenthaltung‘ (Grimm 2018, S. 36). Hierin liegt die Alternative, die Kafka zur Selbstopferung für das Schreiben und für die Erlösung der Gemeinschaft vom Untergang führt. Um sich von der Gemeinschaft zu isolieren und von

⁶Das lässt sich als Allegorie für den Verzicht auf den Broterwerb durch die Schriftstellerei lesen.

den Wegen des etablierten Wissens abzugrenzen, fühlt sich der Hund berufen, ja sogar dazu gezwungen, die Schriftstellerei als Stigma auf sich zu nehmen (vgl. Kafka 1992a, S. 442–443).

Wie der Hund, der sich durch sein Fasten von der Hundegemeinschaft isoliert, bevorzugte auch Kafka die Worte anstatt des Essens; die eigenen jedoch hielt er für unwürdig, als wären sie Abfälle seiner eigenen Gedanken, sodass er längst glaubte, mit den zum Abfall bestimmten Unfähigen seines Tagebucheintrags vom 25. Dezember 1911 identisch zu sein. Auf dieselbe Weise goss Kafka Abfallwasser (sprich: Urin) auf die intellektuellen Debatten seiner Zeit, die sich um politisch-religiöse Zugehörigkeit und die gängige, aus seiner Sicht abgenutzte Literatur drehten. Er goss Abfallwasser auf sie, um sie zu düngen und durch die säkularisierte Übernahme der Schuld auf sich selbst zugleich zu reinigen.

Während die Hunde der Erzählung ihre eigenen Abfälle in neue Nahrungsmöglichkeiten verwandeln, hat Kafka seine eigenen Schreib-Abfälle in Texte umgearbeitet. Auf diese Weise lässt sich zum Beispiel *Die Verwandlung* oder der *Brief an den Vater* (1919) lesen (vgl. Kafka 1953, S. 162–223). Letzterer ist etwa – im Grunde von seinem Verfasser selbst abgelehnt, da er nicht für das Versenden geschrieben wurde – für die Nachwelt als materielles Zeugnis geblieben: sowohl als ein Denkmal als auch als Restmüll.

Die Abfall-Logik rückt also das Problem der Existenzmöglichkeit des Künstlers in den Vordergrund und gipfelt in ästhetischer Legitimation, sofern die künstlerische Existenz zunächst sozial anerkannt und legitimiert werden muss. Dies erklärt schließlich auch, warum *Forschungen eines Hundes* (in der Ich-Form verfasst) von seinem Verfasser als Scheitern erlebt wurde und deshalb Fragment geblieben ist: nämlich als Folge einer Selbstlegitimation. Genauso wie der Mensch durch seine eigenen Abfälle legitimiert ist, ist der Schriftsteller dadurch legitimiert, dass er Bruchstücke (anstatt vollkommener Werke) hinterlässt. Auf dieselbe Weise ist der moderne Künstler ein echter Künstler, weil er Abfälle verewigt (beispielsweise Spoerris Trapbilder; vgl. auch Anders 2006, S. 84). Das Aufhören von Abfällen bedeutet in dieser Hinsicht das ‚Ende der Kunst‘. War das nicht die Gefahr, auf die Kafka 1917 hinweist und die er in *Forschungen eines Hundes* durch einen umgekehrten Prozess der Transsubstantiation – den von Leib, Essen und Wort und das als Wasserzeichen durchsichtige Bild von Abfall, Materialität und Wort (also von Metaphysis in Physis) – konkretisiert?

In Kafkas Schriften, wo die Spannung zwischen Kunst und Leben sich verdinglicht, ist eine Kritik an der Verschwendung von Energie durch das Leben eingebettet, die er lieber in den Dienst der Literatur anstatt in den des Körpers stellen will. Leben ist eine transitive Praxis. Es stellt einen linearen Weg dar und basiert auf trügerischen Instanzen wie ‚Fortschritt‘ und ‚Entwicklung‘, die

große Mengen Abfall hinterlassen – etwas, das Kafka vielmehr als Zwang denn als Freiheit wahrnimmt. Schreiben hingegen, dem Kafka sein Leben opfert, versteht er als intransitiv (vgl. Schmitz-Emans 2006, S. 142). Er produziert ‚Restmüll‘, nämlich Schriften – wie eben den Brief an den Vater –, die als Beispiel von intransitivem Schreiben ihres Kommunikationspotenzials enthoben werden. Der Intransitivität des Schreibens entspricht eine zyklische Dimension, die der Transitivität des Lebens zwar entgegensteht, dem Subjekt aber eine Alternative schafft: nämlich das Nicht-Verschollen-Gehen, das ihm erlaubt, im Textgewebe verflochten (gefangen) zu bleiben. So zumindest vertraut Kafka bereits 1913 Felice Bauer einen ähnlichen Gedanken an: „die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein“ (Briefe an Felice vom 14. und 15. Januar 1913, Kafka 1967, S. 88).

3 Vom kynischen Abfall zum ökokritischen Bewusstsein

Obwohl die Forschung die Erzählung *Forschungen eines Hundes* als Tiermetapher für das Menschliche in einer chronotopischen, das heißt sozio-politischen Situation erklärt hat (vgl. Treder 1992; Jahraus und Jagow 2008; Baioni 1984; Citati 1987; Deleuze und Guattari 1996), kann man noch weiteren Überlegungen nachgehen. Peter Sloterdijk, der sich in seiner *Kritik der zynischen Vernunft* unter anderem zu Abfällen aus philosophischer Sicht äußert, liefert eine Paraphrase von Kafkas Aphorismus ebenso wie von *Forschungen eines Hundes*. Diese lautet paradigmatisch: „Erst im Zeichen des modernen ökologischen Denkens finden wir uns gezwungen, unsere Abfälle in unser Bewußtsein zurückzunehmen“ (Sloterdijk 1983, S. 280). Ob der Prager Schriftsteller dadurch nur ein ökologisches Bewusstsein *ante litteram* vermittelt oder ob er sich einer raffinierten Argumentationsweise bedient, die ihn mit den kynischen Philosophen Altgriechenlands (vor allem Diogenes) in Verbindung setzt, soll im Folgenden diskutiert werden.

Die Charakterisierung des Protagonisten als Hund rückt Kafka in die Nähe des altgriechischen Kynismus, dessen Etymologie (griechisch *κυνισμός*) auf das Wort ‚Hund‘ (*κύων*) zurückgeführt werden kann. Vor dem Hintergrund des ‚Hundephilosophen‘ Diogenes, der die Mächtigen, die Denkenden und die Sittengesellschaft seiner Zeit von seiner selbst gewählten animalischen Stellung herausfordert, stellt der philosophierende Hund in Kafkas Erzählung eine Provokation gegen seine ‚Mithunde‘ dar. Sein Verhalten wird – Diogenes gemäß – durch

sein ständiges herausforderndes Fragen und unangenehmes Einzelgängertum für frech gehalten. Die Logorrhö des Hundes zeigt, wie einfach es ist, sich im Labyrinth des Wissens zu verlieren und die eigene Energie auf der Suche nach einer unerreichbaren Wahrheit zu verschwenden, anstatt diese Tatkraft zu sparen, um eine das Selbst bestätigende Autarkie zu üben (vgl. Sloterdijk 1983, S. 304). Autark ist der Schluss des Aphorismus Nr. 73, wo die Genügsamkeit des animalischen Subjekts parabelhaft inszeniert wird. Deshalb hat Kafka dort keine Sorgen um das ‚Aufhören des Abfalls‘. Auf dieselbe Weise vertritt der Hund von Kafkas Erzählung eine Form von Askese, die gar nicht auf die Befriedigung der eigenen Triebe verzichtet. Er projiziert diese vielmehr auf sich selbst, damit sie durch sich selbst befriedigt werden können – zum Beispiel durch das intensive Kauen des eigenen Leibes:

Nun aber, als ich mich im Hunger krümmte, schon in einiger Geistesverwirrung bei meinen Hinterbeinen Rettung suchte und sie verzweifelt leckte, kaute, aussaugte bis zum After hinaus, erschien mir die allgemeine Deutung jenes Gespräches ganz und gar falsch, ich verfluchte die kommentatorische Wissenschaft, ich verfluchte mich der ich mich von ihr hatte irreführen lassen (Kafka 1992a, S. 472).

Dass *Forschungen eines Hundes* vermutlich wie der Aphorismus Nr. 73 im Fahrwasser des Fletscherismus steht, liegt nahe. Diesem zufolge kann durch das intensive Kauen „die Minderung von Abfall und die Maximierung effizienten Umgangs mit den Körperenergien“ (Murnane 2008, S. 123) erreicht werden.

Die Affinität Kafkas zu Diogenes besteht in der Pseudo-Krankheit, die die Gesellschaft dem Philosophen aufbürdet: nämlich dem Wahnsinn – ein Verhalten, das Kafka als „gespenstisch“ betrachtet (vgl. Briefe an Milena, S. 119; vgl. auch Baioni 1984, S. 243). Die Frechheit Diogenes wird deshalb als ‚geistige Krankheit‘ bezeichnet, weil der Philosoph den Schutz Alexander des Großen ablehnt und diesem gegenüber die „schreckliche, griechische, unveränderlich brennende, verrückt machende Sonne“ (Kafka 1952, S. 119) bevorzugt. Er zieht dem gesellschaftlichen Zwang also die Freiheit bzw. der geistig-rationellen Fügsamkeit gegenüber der Zivilisation die materielle Körperlichkeit vor – jene Körperlichkeit, die bei Kafka mit dem Schreiben übereinstimmt (vgl. Kremer 1989). Die Rückkehr zum Körper, die Kafka zuvor zum Tier degradiert und ihn von der Schriftstellerei ständig zu entfernen droht, wird ab den Zwanziger Jahren zur Möglichkeit der individuellen ebenso wie gesellschaftlichen Erlösung. Die Doppelheit der Realität ist eine Form der Schizophrenie, die sie in zwei entgegengesetzte Teile zerreißt (was man als romantisches Erbe lesen kann). Die bürgerliche Kultur löst dieses Problem, indem sie einen der beiden zum Schweigen bringt, bis dieser

um die Wende des 20. Jahrhunderts wieder mächtig erscheint, in diesem speziellen Fall in Form von Abfall. Kafka erlebt in Prag die gleiche Zerrissenheit. Aber solange er – sich vor ihnen schämend wie seine Zeitgenossen – das Unten, den Schmutz und das Unwürdige unterdrückt, kommt er nicht von ihnen los (vgl. Sloterdijk 1983, S. 284). Die Alternative liefert ihm der Hundephilosoph Diogenes durch die Akzeptanz der Körperlichkeit und des Materialismus von Realität und Sprache in all ihrer Schmutzigkeit. Dadurch wird ihm ermöglicht, den Bruch der Realität zu überwinden, die dahinterliegende Schizophrenie zu heilen und die Welt wieder auf ihre ursprüngliche Einheit zurückzuführen. Ausgerechnet dem Körper als Symbol des wiedergewonnenen Lebens mit seinen Trieben, Einschränkungen und Ausscheidungen kommt die Aufgabe zu, die Welt zu heilen.

Als Pionier des modernen ökologischen Bewusstseins trägt Kafkas Spätwerk mithin dazu bei, das Abfallphänomen zu einem ‚hohen‘ Thema gemacht zu haben, indem er es in den öffentlichen Diskurs eingespeist hat. Kafka kommt schließlich das Verdienst zu, „die Brauchbarkeit des Unbrauchbaren“ (Sloterdijk 1983, S. 289) erkannt und aufgewertet zu haben.

4 Yoko Tawada recycelt Kafka

Die japanische Schriftstellerin Yoko Tawada, die sowohl auf Japanisch als auch auf Deutsch schreibt (vgl. Valtolina und Braun 2016), führt einen Dialog mit Kafkas Werk und Stil. In ihren deutschsprachigen Texten nimmt sie mehrmals auf den Prager Schriftsteller Bezug, wie ihre poetologische Schrift *Verwandlungen* (vgl. Tawada 1998) oder ihr späterer Roman *Etiüden im Schnee* (2014) zeigen. Letzterer stellt die Geschichte von drei Eisbären dar, die sich mit dem Menschengeschlecht auseinandersetzen. Dort zitiert Tawada explizit drei Erzählungen Kafkas über Tiere: *Josefine, die Sängerin und Das Volk der Mäuse*, *Ein Bericht für eine Akademie* und *Forschungen eines Hundes* (vgl. Tawada 2014, S. 63–65). Vor allem letztere bringt das kartesianische ‚cogito‘ zum Vorschein (vgl. McNeill 2019, S. 53–54) und stellt die Gelegenheit für die Gleichstellung der Verhältnisse zwischen Menschen und Tieren dar:

Offen gesagt konnte ich den hinterhältigen, feigen Hund nie ertragen, der sich mir harmlos tippelnd von hinten näherte und sich bei der ersten Gelegenheit in mein Fußgelenk festbiss. Ich wäre weiter jedem Hund aus dem Weg gegangen, wenn das Tier nicht im Titel [...] enthalten gewesen wäre: „Forschungen eines Hundes“. Ein Hund konnte also einen Forschergeist besitzen. Die neue Erkenntnis milderte mein Vorurteil gegen diese Spezies (Tawada 2014, S. 65).

Im Fahrwasser von *Forschungen eines Hundes* nimmt die erste Bärin, die zugleich auch die Stammutter ist und „Großmutter“ (so bereits im Titel des ersten Teils erwähnt, vgl. Tawada 2014, S. 6) genannt wird, an wissenschaftlichen Tagungen teil, bei denen sie sich mit Fragen anmeldet, die von den Anwesenden als lästig empfunden werden. Als Beispiel sei ihr Plädoyer für das Radfahren als Rückkehr zur Natur genannt, das sie als wachstumskritischen Ökowandel begrüßt. Dabei handelt es sich zweifelsohne um eine ersehnte Wende aus der Tierperspektive, die jedoch dekadent-rückschrittlich für die Menschen wirkt (vgl. Tawada 2014, S. 9–10), sodass sie zum Schweigen gebracht wird. Die Passage zeigt, dass Tawada Bären nicht nur das kartesianische ‚cogito‘ verkörpern, sondern es sogar in eine ökokritische Argumentation verwandeln. Kafkas Bild einer Kreislaufwirtschaft wird bei Tawada zur Wachstumskritik. Dadurch zeigt die Schriftstellerin, dass der Mensch noch nicht dazu bereit ist, den *logos* auch in den Tieren anzuerkennen und die bestehenden Machtverhältnisse zur Diskussion zu stellen:

Ich verließ den Raum, ohne mit jemandem ein Wort gewechselt zu haben, und rannte aus dem Gebäude, wie eine kleine Schülerin auf den Schulhof.

Als Kind sprang ich als Erste aus dem Klassenzimmer in die Pause. [...] Ich rannte in die hinterste Ecke des Hofes, tat so, als würde dieser kleine Fleck auf der Erde etwas Besonderes für mich bedeuten. In Wirklichkeit war er aber nichts anderes als ein feuchter Platz unter einem Feigenbaum, wo unverschämte Bürger immer wieder heimlich ihren Hausmüll abstellten. Kein Kind näherte sich dieser Stelle außer mir, und das war mir recht. (Tawada 2014, S. 11)

An der Auseinandersetzung zwischen Tier und Mensch ergibt sich zudem eine Affinität zwischen Tieren und Abfällen, die auch an der folgenden Stelle in Erscheinung tritt, wo Tawada durch die Erwähnung der Honigproduktion der Bienen an Kafkas Bild der Düngung des Bodens mit Urin erinnert:

Der Nektar schmeckt an sich schon süß, aber der aufdringliche, tiefe Geschmack des Honigs entsteht durch den Gärungsprozess, der mit Hilfe von ekeliger Flüssigkeit aus dem Insektenkörper in Gang gesetzt wird (Tawada 2014, S. 67).

Bilder des Schmutzes, auf die Kafka oft hinweist, kehren bei Tawada verstärkt wieder, wenn auch unter einem anderen Vorzeichen – dem der Zivilisations- bzw. Wachstumskritik. Zivilisation und endloses Wachstum als Ziel und (fragwürdiges) Ergebnis des Anthropozäns sind Tieren gegenüber rücksichtslos. Diese stehen symbolisch für die gesamte Biosphäre, der menschliche Instanzen wie Geschichte, Politik, Gesellschaft, Kunst und Kultur gegenüberstehen. Diese

Beobachtung gipfelt in der Frage, „warum für die Erde gut sein soll, wenn der schädliche Homo sapiens Nachkommen produziert“ (Tawada 2014, S. 68–69). In Tawadas Rhetorik wird mithin die Fortpflanzung mit einer Abfall-Maschinerie verglichen. Auch kippt die Schriftstellerin die Perspektive von Kafkas oben besprochenem Aphorismus um, indem sie zwar die Existenz von Abfall fressenden Tieren zugibt, diese jedoch dadurch relativiert, dass sie das menschliche Verhalten mit Müll-Bildern beschreibt – mit der klaren Absicht, Ekel hervorzurufen bzw. die Dummheit der Menschheit zu schildern:

Es gibt in der Tierwelt auch Seltsamkeiten wie z.B. die Tiere, die abgerissene Blätter, ausgegrabene Wurzeln oder abgefallene Äpfel bevorzugen. Aber das ist nichts im Vergleich zu den Kuriositäten, die die Menschen lieben: das Fett, das man an die Wangen schmiert; dicke Flüssigkeit, mit der man sich die Krallen färbt; winzige Stäbchen, mit denen man wahrscheinlich in der Nase bohrt; die Säcke, in denen man Dinge zum Wegwerfen eine Weile aufbewahrt; das Papier, das man zum Hintern abwischen benutzt; die runden Pappteller zum Wegwerfen und die Schreibhefte für Kinder mit einem Pandabären auf dem Umschlag (Tawada 2014, S. 60).

Außer den intertextuellen Bezügen auf Kafkas berühmtes Ungeziefer aus dem oben angeführten Zitat lassen sich weitere Affinitäten zwischen den im Roman erwähnten Tier-Erzählungen Kafkas und Tawadas *Etüden im Schnee* ermitteln. Diese betreffen insbesondere das Schreiben und die Künstlerproblematik. Ebenso wie der unter Tiergebärden versteckte Prager Schriftsteller sinniert die Bären-Oma – Autorin einer Autobiographie, die ohne ihre Erlaubnis gedruckt wurde – über das Schreiben. Die Gleichstellung durch das *logos*-Prinzip erlaubt ihr, sich in jeder Hinsicht auf einer Ebene mit dem Menschen zu fühlen, sodass nicht nur jeder Unterschied zwischen Mensch und Tier, sondern auch zwischen Autor(in) und fiktionaler Figur abhandenkommt. Die Bären-Oma liest deshalb Kafkas Tier-Erzählungen als Autobiographien, die von verschiedenen Tierarten verfasst werden. Und genauso wie Kafka ist auch sie mit ihrem Werk unzufrieden, weil diesem ein ambitioniertes Projekt zugrunde liegt: „Warum darf ich nicht eine Gegenwart schreiben? Warum muss ich eine Vergangenheit erfinden, die wahrhaftig klingt?“ (Tawada 2014, S. 81). Sie kann sich aber als angeblich unterlegenes Lebewesen der Veröffentlichung ihres Buches durch einen skrupellosen Verleger kaum widersetzen; und ebenso wie Kafka schreibt sie ungerne unter dem Druck eines Auftraggebers. So verkörpert sie jene kleinen Literaturen, die auch Kafka bewundert und verteidigt, die aber im Spiegel der größeren Literaturen als ‚Müll‘ gelten. Tawada recycelt Kafka, indem sie dem Prager Schriftsteller eine Hand reicht, wie Mc Neill in ihrem neulich erschienenen Aufsatz schreibt: „When

the grandmother polar bear reads about a singing mouse, a researching dog, a reporting ape, and an ear-biting bear, Tawada prompts re-evaluation of literary animals and extends a ‚Pfotenhand‘ to those who write their lives in non-traditional ways“ (McNeill 2019, S. 65).

Inspiziert vom intransitiven Schreiben Kafkas, versucht nun die Bären-Oma, ihren Erinnerungen eine transitive Wirkung zu geben, indem sie sich eine Nachkommenschaft vorstellt und literarisch gestaltet. Diese Nachkommenschaft stimmt schließlich in der dritten Generation mit der Wirklichkeit völlig überein, weil der Enkel der schreibenden Oma der aus den Massenmedien bekannte Eisbär Knut vom Berliner Zoo ist. Über die Wiedererlangung der bei Kafka verlorengegangenen Transitivität des Schreibens geht Tawada zu Kafkas *Verwandlung* zurück und drückt sich folgendermaßen aus: „Die Muttersprache macht [=ist; S.U.] die Person (Nominativobjekt), die Person hingegen kann in der Fremdsprache etwas (Akkusativobjekt) machen“ (Tawada 2002, S. 103). Schrift und Körper koinzidieren also bei Tawada ebenso wie bei Kafka; während aber bei Kafka diese Übereinstimmung die Konturen eines Kerkers bzw. eines Baus annimmt, stellt sie bei Tawada eine mögliche Alternative dar, weil sie ihre deutschsprachigen Texte in einer fremdsprachlichen Perspektive verfasst: „Das A [von ‚Samsa‘, ‚Kafka‘ und ‚Vater‘, aber auch von ‚Verhaftung‘ und ‚Verwandlung‘; S.U.] und der Apfel stehen für eine fremde Schrift und eine fremde Kultur, die es ermöglichen, dem Verhaftet sein in der eigenen zu entrinnen“ (Bay 2010, S. 155).

Die Flucht vor der (sprachlichen) Verhaftung im Sinne einer ausweglosen Situation konkretisiert sich bei Tawada durch den Modus des Recyclens. ‚Kafka wiederverwerten‘ heißt nicht, seine Schriften zu aktualisieren, weil diese keinen gültigen ‚Wert‘ mehr für die Gegenwart hätten. Im Gegenteil: Im Kunstbereich heißt ‚recyclen‘ Neugestalten durch Dekontextualisierung (vgl. Assmann 2014, S. 9). Dies findet im Übergang von der phonetischen zur ideogramatischen Sprache ihren Niederschlag, sodass Begriffe, die in der westlichen Tradition für unvereinbar gelten, nebeneinandergestellt werden – wie im Gedicht *Orangerie* (1997) (vgl. auch Ritter 2013). Dort bildet die Farbe ‚Orange‘ die Assoziation zwischen betenden Mönchen in Tibet und dem Abfall/Müll in Hamburg:

[...]
 An einem Dezembertag
 Nach einer Reise durch Südostasien
 Als ich wieder nach Hamburg kam
 Vor meinem Fenster

Die Straße, eine durch Schnee korrigierte Linie
Die lange Nacht kam mit pfeifenden Schiffen
Und dann sah ich
Den Müllwagen
Mit drei Männern auf dem Rücken
Ihre Uniform hatte genau die gleiche Farbe
Wie das Mönchsgewand in Thailand
Das Orange, das das Wort im Schatten wachruft
Die Schale einer Frucht
Die nicht geschält werden will
Das Innere enthält kein Licht
Bleib' ungeschält!
Deine Schale ist Obst wert (Tawada 1997, S. 29)

Wie bei Kafka treten auch in diesem Gedicht Bilder der Religion (Mönche) und des Abfalls (Obstschalen) in Erscheinung. Auch sie können nun nicht mehr als Ergebnis einer Logik von Ursache und Wirkung erlebt werden. Sie weisen vielmehr auf eine zufällige Gegenüberstellung hin – was dem Beobachtenden eine Alternative ermöglicht. Denn die dadurch entstandenen neuen Bedeutungen stellen die Alternative, den Ausweg, den Raum der Freiheit (oder den dunklen Keller) dar, in dem man sich lange Zeit mit dem Stift in der Hand aufhalten kann. Zumindest hat Tawada bewiesen, dass sie das kann.

Ebenso wie das Schreiben bei Kafka wird nun die Sprache selbst als (fruchtbringende) Ausscheidung erlebt. Gemäß Kafkas Metaphorologie (vgl. Anders 2006, S. 67–70) sind Wörter bei Tawada zerrissene Bilder, in denen Zeichen und Bedeutung nichts als Konventionen sind, mithin keine ontologische Glaubwürdigkeit haben und deshalb dem Sprecher erlauben, neue Bahnen zu schlagen. Das ist etwa auch der Fall in der Erzählung *Das Bad*, in der die Schriftstellerin erneut auf Kafkas Bild des Abfall-Verzehrens zurückgreift:

Die Münder öffneten sich wie Müllbeutel; Abfall quoll heraus; ich musste ihn kauen, schlucken und in anderen Wörtern wieder ausspeisen (Tawada 2010, S. 51).

Das Zitat zeigt, dass der/die Abfallproduzent/in zu einem/r Sprachgenerator/in wird, mit dem/r Bedeutung nur durch zufällige Assoziationen entsteht und zu künstlerischen Effekten führen kann: „Die Haut meines Magens zog sich zu einem Dudelsack zusammen und musizierte“ (Tawada 2010, S. 51). Die Alternative, die Kafka nur erahnt und in Bruchstücken wiedergibt, übernimmt Tawada als geistiges Erbe und konkretisiert sie im Zwischenbereich zweier Sprachen, Sprachsystemen und Kulturen.

Literatur

- Anders, Günter. 2006. *Kafka, pro e contro. I documenti del processo*, Hrsg. Barnaba Maj. Übers.: Paola Gnani. Macerata: Quodlibet. (Erstveröffentlichung 1951).
- Art. abfall. 1971. In *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&le-mid=GA00400#XGA00400. Zugegriffen: 4. Apr. 2019.
- Art. Abfall. 2019. In *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de/wb/Abfall>. Zugegriffen: 4. Apr. 2019.
- Assmann, D.-C., N.O. Eke, und E. Geulen, Hrsg. 2014. *Entsorgungsprobleme. Müll in der Literatur*. Berlin: Schmidt.
- Baioni, Giuliano. 1984. *Kafka. Letteratura ed ebraismo*. Torino: Einaudi.
- Bay, Hansjörg. 2010. A und O. Kafka – Tawada. In *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*, Hrsg. Christine Ivanovic, 149–169. Tübingen: Stauffenburg.
- Citati, Pietro. 1987. *Kafka*. Milano: Rizzoli.
- Deleuze, G., und F. Guattari. 1996. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de minuit.
- Grimm, Sieglinde. 2018. Kulturökologie und Phänomenologie bei Kafka und W.G. Sebald. In *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Ansätze und Perspektiven*, Hrsg. G. Dürbeck, C. Kanz und R. Zschachlitz, 27–48. Berlin: Lang.
- Jahraus, O., und B. von Jagow. 2008. Kafkas Tier- und Künstlergeschichten. In *Kafka Handbuch*, Hrsg. B. von Jagow und O. Jahraus, 530–552. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kafka, Franz. 1952. *Briefe an Milena*, Hrsg. Max Brod. Berlin: Fischer (Gesammelte Werke, Bd. 5).
- Kafka, Franz. 1953. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, Hrsg. Max Brod. Berlin: Fischer (Gesammelte Werke, Bd. 7).
- Kafka, Franz. 1967. *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, Hrsg. E. Heller und J. Born. Berlin: Fischer (Gesammelte Werke, Bd. 6).
- Kafka, Franz. 1990. *Tagebücher*, Bd. 1, Hrsg. Hans Gerd Koch. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz. 1992a. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. 2, Hrsg. Hans Gerd Koch. New York: Schocken Books.
- Kafka, Franz. 1992b. *Indagini di un cane*, Hrsg. Uta Treder. Übers.: Carla Becagli. Venezia: Marsilio.
- Kremer, Detlef. 1989. *Kafka: Die Erotik des Schreibens*. Frankfurt a. M.: Athäneum.
- McNeill, Elizabeth. 2019. Writing and Reading (with) Polar Bears in Yoko Tawada's „Etüden im Schnee“. *The German Quarterly* 92 (1): 51–67.
- Moser, Christian. 2005. „Throw me away“. Prolegomena zu einer literarischen Anthropologie des Abfalls. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 157 (2): 318–337.
- Murnane, Barry. 2008. *Verkehr mit Gespenstern. Gotik und Moderne bei Franz Kafka*. Würzburg: Ergon.
- Nemec, Friedrich. 1981. *Kafka-Kritik. Die Kunst der Ausweglosigkeit*. München: Fink.

- Nietzsche, Friedrich. 1973. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In Friedrich Nietzsche. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3.2: *Nachgelassene Schriften (1870–1874)*, Hrsg. U. Breuer, B. Breuer und B. Sandberg, 367–384. Berlin: de Gruyter.
- Pekar, Thomas. 1994. Das Essen und die Macht. Zum Diätdispositiv bei Daniel Paul Schreber und Franz Kafka. *Colloquia Germanica* 27: 333–349.
- Ritter, Christine. 2013. Yoko Tawada: Les mots-déchets. *A contrario* 1 (19): 115–126.
- Schmitz-Emans, Monika. 2006. Autobiographie als Transkription und Verwandlung: Yoko Tawada in den Spuren Kafkas. In *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. I: *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, Hrsg. U. Breuer, B. Breuer und B. Sandberg, 140–155. München: Iudicium.
- Sloterdijk, Peter. 1983. *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tawada, Yoko. 1997. *Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden*, 29–39. Tübingen: Konkursbuch.
- Tawada, Yoko. 1998. *Verwandlungen*. Tübingen: Konkursbuch.
- Tawada, Yoko. 2002. *Überseesungen*. Tübingen: Konkursbuch.
- Tawada, Yoko. 2010. *Das Bad*. Tübingen: Konkursbuch.
- Tawada, Yoko. 2014. *Etüden im Schnee*. Tübingen: Konkursbuch.
- Treder, Uta. 1992. Introduzione. In *Franz Kafka. Indagini di un cane*, Hrsg. Uta Treder, 9–42. Venezia: Marsilio.
- Unsel, Joachim. 1982. *Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben. Die Geschichte seiner Veröffentlichungen*. München: Hanser.
- Ulrich, Silvia. 2018. Riciclare Kafka. In *Antroposcenari. Storie, paesaggi, ecologie*, Hrsg. D. Fargione und C. Concilio, 211–226. Bologna: Il Mulino.
- Valtolina, A., und M. Braun, Hrsg. 2016. *Am Scheideweg der Sprachen. Die poetischen Migrationen von Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg.

Silvia Ulrich ist wissenschaftliche Assistentin am Dipartimento di Lingue, Letterature Straniere e Culture Moderne der Università degli Studi di Torino, Italien. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literaturgeschichte und -wissenschaft vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Deutsch-Italienische Literaturübersetzung, Environmental Humanities, Digital Humanities. Publikationen u. a.: „Riciclare Kafka“ (2018).