

ANNETTE JAELE LEHMANN

## Odradek zwischen Bild und Text

Jeff Walls Kafka Rekurs

Für Eberhard Lämmert

### Einführung in ein „kleines Wesen außerhalb der Ordnung“<sup>1</sup>

Odradek? Was evoziert dieser Name nach einem ersten, flüchtigen Blick auf den Titel der großformatigen Fotografie *Odradek, Taboritská, Prag, 18. Juni 1994* des kanadische Künstlers Jeff Wall? Steht er für eine konkrete Person, ein Lebewesen, ein Ereignis, einen Ort; ist er eine rästelhafte Chiffre für etwas, das im Bild entziffert werden kann oder bloß ein Wort aus einer slawischen Sprache, derer viele nicht mächtig sind? All diese Fragen liefen zunächst ins Leere oder zögen uferlose Spekulationen nach sich, wenn der Titel nicht einen entscheidenden Bezugspunkt preisgeben würde. Der Name Odradek stammt nämlich aus der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* von Franz Kafka. Dieser Text gilt gemeinhin als „Räseltext“, der seine Leser auf Irrwege lockt und sie dann immer aufs Neue in Sackgassen vor unlösbaren Fragen stehen läßt.<sup>2</sup> An Versuchen, sich dem Text auf dem Wege vielfältiger Interpretationsansätze zu nähern, hat es nicht gemangelt. Sie waren insofern erfolgreich, als sie zwar keine befriedigende Deutung des Textes hervorgebracht haben, aber mit den zahlreichen Annäherungen und Einkreisungen eine mit dem Namen Odradek verbundene imaginäre Bilderproduktion in Gang setzten, die ihresgleichen sucht. Es scheint, als hätte Max Brod mit den Übersetzungsversuchen des Wortes Odradek aus dem Tschechischen den Stein ins Rollen gebracht: für ihn klingen beispielsweise in dem Wort eine ganze Reihe slawischer Worte an, die „Abtrünnigkeit“ konnotieren. Die Entschlüsselung des Namens Odradek hat Bilder hervorgebracht, die eine Vielzahl von Assoziationen und atmosphärische Qualitäten freizusetzen scheinen. Bis heute tauchen immer neue Versionen, metonymische Verschiebungen um das Phänomen Odradek auf, zu denen nicht selten biographische Details von Kafkas Leben als weiteres Stimulans hinzugemischt werden: *Die Sorge des Hausvaters* zählt zu jenen Texten, die entstanden sind als Kafka im Alchimistengäßlein lebte. So entsponnen sich immer neue Enträtselungsversuche, sei es als „minutiöse Charakteristik eines kleinen Gerümpelchens“<sup>3</sup> oder sei es bloß als schöne Metapher vom „kleinen Wesen außerhalb der Ordnung.“<sup>4</sup>

1 Gerd Backenköhler: *Neues zum ‚Sorgenkind Odradek‘*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 89 (1970), S. 269-273. Hier: S. 270.

2 Verena Ehrich-Haefeli: *Bewegungsenergien in Psyche und Text. Zu Kafkas ‚Odradek‘*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 109/2 (1990), S. 238-252. Hier: S. 238.

3 Ehrich-Haefeli: *Bewegungsenergien*, S. 240.

Jeff Walls fotografische Arbeit läßt nicht auf den mühevollen Weg eines interpretativen Zugangs zur Kafkaschen Erzählung schließen. Auch wenn Wall mit dem Titel seiner Fotografie eine deutliche Spur in Richtung des Textes legt, so steht zur Disposition, ob und inwieweit der referenzielle Rahmen zur Erzählung abgesteckt werden kann. Ein Übersetzungs- und Entsprechungsverhältnis zwischen Bild und Text anzunehmen, muß hinsichtlich von Analogisierungsmöglichkeiten auf der repräsentativen Ebene mit Skepsis betrachtet werden. Die Sichtbarkeit, die Wall Odradek verleiht, ist in komplexe produktions- und rezeptionsästhetische Prozesse eingebunden, über die im folgenden Auskunft gegeben werden soll. Dabei stehen weder hermeneutische noch dekonstruktive Ansätze zur wechselseitigen Annäherung an Bild und Text im Vordergrund, sondern die Wahrnehmungsvorgänge und ästhetischen Erfahrungen, die in den unterschiedlichen Medien durchaus widerspruchsvoll vermittelt werden.<sup>5</sup> Fotografie, Text und auch eine im Zusammenhang mit Odradek entstandene Installation gelten in den nachfolgenden Überlegungen als gleichberechtigte Medien der Erfahrung, die mit dem rästelhaften Namen Odradek grundsätzlich einen spezifischen Präsenzeffekt aufzurufen vermögen. Dennoch markiert die mit Odradek verbundene Thematik des Sagbaren und Unsagbaren, des Sichtbaren und Unsichtbaren zugleich auch Spuren seiner irreduziblen Abwesenheit.

#### *Odradek, Taboritská, Prague, 18 July 1994*

Charles Baudelaire behauptete von einem guten Bild, es solle wie eine Welt zum Dasein gebracht werden und zugleich eine glaubwürdige Entsprechung zu jenem Traum besitzen, der es hervorgebracht hätte.<sup>6</sup> Gerade im Medium der Fotografie mag die doppelseitige Ausrichtung auf ein Imaginäres und ein Reales gelingen. Der Titel des 229/289 cm großen Farbfotos von Jeff Wall enthält eine Reihe von spezifischen Namens-, Orts- und Zeitangaben, die dem Bild einen explizit dokumentarischen Charakter verleihen. Sie bestärken den Eindruck der Vorstellung einer „Realpräsenz“ der abgebildeten Personen und Gegenstände, die Roland Barthes' berühmter Formulierung zufolge „Emanationen des Referenten“ sind.<sup>7</sup> Damit garantiert auch diese Fotografie offenbar die Darstellung von Wirklichkeit in ihrem engsten Sinn: Als-Etwas-Dagewesenes. Der Realitätseffekt dieser Aufnahme bestimmt auch eine erste Annäherung an die ästhetische Erfahrung von *Odradek*. Der Blick fällt auf ein Interieur, einen Hausflur und eine Treppe, die ein Mädchen herabsteigt. Die Treppe nimmt fast die ganze rechte Bildhälfte ein, während der zentralperspektivische Fluchtpunkt der Aufnahme sich auf eine dunkle Nische neben der Treppe richtet. Im Vordergrund der linken Bildhälfte ist etwas zu erkennen, das wie eine an der Wand befestigte Spüle aussieht. Auffallend ist die Selbstversunkenheit der herabschreitenden Figur, die den Blick

4 Backenköhler: *„Sorgenkind Odradek“*, S. 270.

5 Vgl. dazu Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996.

6 Vgl. Charles Baudelaire: *Der Künstler und das moderne Leben*. Hg. von Henry Schumann. Leipzig 1992, S. 249 ff.

7 Roland Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M. 1989.

nicht aus dem Bild richtet und von der Kamera keine Notiz zu nehmen scheint. Diese Haltung verstärkt den Eindruck, es handle sich um eine Alltagshandlung, die in einer unverfänglichen Momentaufnahme festgehalten wird. Das Bild dominiert kein wirkliches Ereignis, sondern die Atmosphäre einer Tristesse in einem halbverfallenen, dunklen Hausflur. Ohne eine Referenz auf die Erzählung von Kafka bleibt die Rezeption der Fotografie vermutlich auf ihren dokumentarischen Charakter beschränkt, die Auskunft über die Lebensbedingungen im postkommunistischen Prag gibt. Die Suche nach Indizien, die den referenziellen Rahmen des Bildes erweitern, nimmt ihren Ausgang vom langen Schatten der Lektüreerfahrung von Kafkas Erzählung. Erst im Zuge von vagen Assoziationen, die mit dem Namen Odradek verbunden werden, oder in der Erinnerung an verschiedene Qualitäten des Textes, gelangt man an jene Schwelle zwischen Realitätsabbildung und Imagination, die auch in der Wallschen Fotografie angelegt ist. So wird es möglich, sich im Bild auf die Suche nach Spuren von den vielfarbigen Zwirnstücken, der Spule, nach etwas, das die Treppe herabkollert oder das lacht, zu begeben. Barthes' komplexer Vorstellung von der Wirkungsweise eines Punctums kommt hierbei ein besonderer Stellenwert zu. Verkürzt gesagt, wirkt das Punctum als das Detail einer Aufnahme, von dem die Betrachter unwillentlich und heftig ergriffen werden. In der Barthesschen Terminologie impliziert dies eine weitgehende Absage an das Studium zugunsten des Punctums bei der Betrachtung und Beschreibung dieses fotografischen Bildes.<sup>8</sup> Seine spezifische Wirkungskraft besteht darin, daß sie durch eine punktuelle Berührungsmöglichkeit das sichtbar macht, auf das verweist, was sich einem systematischen Erfassen bzw. Studium entzieht. Doch ein solches unwillkürliches Sich-Einlassen auf die Fotografie, das Wechselspiel zwischen einem spontanen Erfasstwerden von einzelnen Bildelementen und der mehr oder weniger gezielten Ausrichtung auf die Spuren, die als Produkt einer imaginären Bilderproduktion zu Kafkas Erzählung aktiviert werden können, mag an seine Grenzen stoßen. Ikonografisch gibt die Fotografie wenig von dem her, was das Wesen Odradeks – wenn überhaupt – konkret spiegeln könnte. Odradek selbst bleibt unsichtbar, obwohl seine Anwesenheit – sei es auch nur im Titel der Arbeit – insinuiert wird. In einem erweiterten Sinn entfaltet dabei das Punctum seine Wirkung. Als Punctum eröffnet sich jedenfalls für mich die Möglichkeit, als Betrachterin direkt „ins Bild versetzt zu werden.“<sup>9</sup> Gerade der Impuls zur Indizien- und Spurensuche bewirkt diesen Effekt, der schließlich in eine Erfahrung von Abwesenheit mündet. Wenn dieser Rezeptionsansatz plausibel und nachvollziehbar erscheint, dann entwirft die Fotografie vor allem eine Szene, einen Innenraum, in den man hineinversetzt wird, um nach dem Verbleib und den möglichen Eigenschaften des Phänomens Odradek zu suchen.<sup>10</sup>

8 Vgl. Barthes: *Die Helle Kammer*, S. 25 ff.

9 Vgl. Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

## Jeff Walls Odradek in produktionsästhetischer Perspektive

Die offensichtlichen Spuren und Indizien, die die Fotografie *Odradek, Taboritřká, Prague, 18 July 1994* anbietet, sind spärlich und münden nicht selten in tautologische Einkreisungsversuche. Aufschlußreicher für ihr Verständnis als eine direkte Gegenüberstellung mit dem Kafkaschen Text *Die Sorge des Hausvaters* ist zunächst ein Blick auf die Wallsche Arbeitsweise und die künstlerische Praxis, ein Blick hinter die Kulissen der fotografischen Realität, der einen überraschenden Bezug zum Phänomen Odradek preisgeben mag. Aus der Perspektive des Textes, der quasi als undeutlicher Horizont die Bildbetrachtung einschließt, bleiben jedoch drei übergreifende Fragen in diesem Kontext relevant: Gelingt der Fotografie, was der Text nicht nahelegt, Odradek einzufangen, zu fixieren? Wird hier sichtbar, was dort nicht sagbar erscheint? Wie wird im Medium der Fotografie Odradek als Phänomen des Entzugs, des nicht Deutbaren, nicht Faßbaren und nicht Darstellbaren reflektiert? Anhand der Analyse des inszenierten Charakters dieser Fotografie kann die Arbeitsweise Walls mit dem Medium und der Realitätsstatus seiner fotografischen Bilder deutlich werden. Seine Fotografien sind nicht der Ausweis einer vorgefundenen Lebens- und Erfahrungswelt, sondern das Resultat einer kalkulierten Inszenierung. Dieser konstruktive Charakter seiner Fotografie erweist sich als Bedingung der Möglichkeit, Odradek überhaupt ins Bild zu setzen.

Jeff Wall nutzt das Medium der Fotografie grundsätzlich als Schauplatz der Inszenierung von Realität. Jede seiner Aufnahmen ist in Szene gesetzt, jede abgelichtete Realität vom Künstler konstruiert. Der Produktionsvorgang findet in der Regel mit theatralen und filmischen Mitteln wie einem spezifischen Arrangement einer Szene in der Außenwelt oder im Studio mit ausgewählten Requisiten statt. Geschehen und Ereignisse, die das jeweilige Bild festhält, sind simuliert. Die Bildentstehung – also die Verwirklichung einer Bildkonzeption – hängt dabei auch vom Einsatz technischer Elemente wie Beleuchtung, Schärfentiefe und Bildformat ab. Doch nicht allein die szenische Konstruktion und die technischen Kalkulationen bestimmen den Charakter der entstehenden Fotografie. Besonders relevant ist zugleich, daß die auf den Bildern gezeigten Personen Schauspieler sind, die eine von Wall vorgegebene Rolle ausfüllen. Ihre Blicke, Bewegungen, Gestik und Mimik sind minutiös festgelegt. In einem weiteren Sinn wird hier die fotografische Bildproduktion auch der Filmproduktion angenähert. Fotografien rücken in die Nähe filmischer Standbilder und sind zuweilen auch Gegenstand einer digitalen Nachbearbeitung.<sup>11</sup> In Walls Werk lassen sich grund-

---

10 Peter Wollen führt im Hinblick auf den Charakter von *film stills* dazu folgendes aus: „Die Fotografie erschien als eine eher räumliche als zeitliche Kunst, die eher vertikal als horizontal organisiert ist (d.h. mit einer eher simultanen als konsekutiven Verknüpfung der Elemente), und als eine Kunst, die dem Betrachter Zeit gab, mit seinen Gedanken abzudriften und auf Reisen zu gehen, zurückzuwandern und über das Bild hin und her, kreuz und quer zu schweifen.“ *Fotografie und Ästhetik*. In: *Theorie der Fotografie IV 1980-1995*. Hg. von Hubertus von Amelunxen. München 2000, S. 356.

11 Vgl. Jeff Wall: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Hg. Von Günter von Stemmrich. Dresden 1997, S. 34 ff.

sätzlich zwei miteinander verflochtene Schwerpunkte ausmachen, die einen weiteren Einblick in seine produktionsästhetischen Verfahren zulassen. Zum einen handelt es sich um die Konzentration auf alltägliche, gleichwohl gestellte Szenen, in denen oftmals Personenkonstellationen im Moment einer Interaktion gezeigt werden. Dabei wird in den Fotografien der Eindruck des Dokumentarischen, Realistischen und Unmittelbaren explizit akzentuiert. Andererseits besteht in einer Vielzahl solcher Szenen in formaler und kompositorischer Hinsicht ein enger Bezug zur Tradition der modernen Malerei. Referenzen auf Elemente der Landschaftsmalerei (*The Brigade*, 1980), von Genreszenen (*The Storyteller*, 1986), von Stillleben (*Some Beans*, 1990) und auch dem Historiendrama (*Dead Troops Talk*, 1992) können in seinen großformatigen fotografischen Arbeiten nachgewiesen werden.

„Although based on painting, Wall’s work is a photograph, and such it carries with it the trust we put into photographic images as some kind of document of truth. The work then, becomes a dialogue between photography and painting, pictorialism and modernism’s self-reflexivity, past and present, fiction and reality, and at the same time leaps over these categories.“<sup>12</sup>

Erst nachdem dieses künstlerische Verfahren offengelegt wird, diffundiert der Illusionscharakter der Realitätsabbildung durch die Fotografie. Offensichtlich ist nun, daß es sich nicht um technisch reproduzierte Abbilder von Wirklichkeit handelt, sondern Produkte einer gezielten Inszenierung, denen ein spezifischer Realitätseffekt zukommt. Walls Produktionsästhetik unterminiert mimetische Abbildrelationen und redefiniert den Referenzcharakter seiner fotografischen Bilder. Damit konterkariert er vor allem das Verständnis von Fotografie als Emanation eines Referenten und damit auch ihren Beweischarakter („Es-ist-so-gewesen“).<sup>13</sup> Fotografische Bilder liefern nicht Existenzbeweise, sondern die Konstruktion einer möglichen Realität. Trotz der Inversion eines traditionellen Fotografieverständnisses bewahrt dieses Verfahren den Doppelcharakter der fotografischen Fixierung. Die Rezeption der Fotografie durch ein Publikum erstreckt sich nämlich potentiell über ein weites Spektrum: Es mag ebenso als dokumentarischer Ausweis einer Wirklichkeit wie als bloße Inszenierung einer Fiktion gelten, die fotografisch umgesetzt wird. Vor dem Hintergrund des Wissens um eine *mise-en-scène* von Odradek werden jedoch die Spekulationen um sein Wesen und seine Existenz nicht von Gewißheiten abgelöst. Im Gegenteil, neue Fragen treten auf den Plan, deren Beantwortung offenbleibt und die daher nachhaltige Anziehungskraft auszuüben vermögen. Wird Odradek unsichtbar ins Bild gesetzt? Wenn Odradek auf der direkten, referentiellen Ebene des Bildes unsichtbar ist, wie wirkt er/sie/es dann als imaginäres Bildobjekt? Inwiefern erweist sich also dieses Phänomen als Stimulans der Einbildungskraft und Imagination? Es scheint als würden diese Fragen immer wieder auf zwei Spuren zurückgeführt, den Namen und die Ortsangaben, die die Fotografie bereithält. In ihrer doppelten Referenzialität auf den Kafkaschen Text und die dokumenta-

12 Kerry Brougher: *Jeff Wall*. Zürich 1997, S. 23.

13 Vgl. Barthes: *Die Helle Kammer*, S. 57 ff.

rischen Zeit- und Ortsangaben der Aufnahme geben sie auch Auskunft über die Position, die Wall gegenüber der Figur des Hausvaters in der Erzählung einnimmt. Der erste, fiktive Deuter Odradeks ist in Kafkas Erzählung der Hausvater selbst. Doch Walls Auseinandersetzung mit dem Phänomen läßt eine andere, nicht deutungszentrierte Position erkennen, die eine listige Doppelstrategie auszeichnet. Die Angaben im Titel der Fotografie legen die Illusion des Dokumentarischen nahe, während jedoch die Bildzeichen Odradek gerade nicht direkt einfangen oder repräsentativ einholen. Wall greift seinerseits Spuren von textuellen Spuren auf und macht gewissermaßen sichtbar, was unsichtbar bleibt. Die kompositorischen Fluchtpunkte seiner Arbeit, der Name und der Zeitpunkt der Aufnahme, inszenieren die Rätsel des Kafkaschen Textes, ohne ihn direkt zu zitieren. Setzt man bei ihnen zur erneuten Suche an, so eröffnet sich auch die Frage: Warum nannte Wall seine Arbeit nicht *Die Sorge des Hausvaters*, sondern *Odradek*? Ein Name, der nicht weniger Rätsel aufgibt.

### Seitenblick 1: Der Name Odradek

Im Rahmen der Exegese von Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* hat der Name Odradek eine besondere Anziehungskraft ausgeübt, die nicht selten an die Intensität kabbalistischer Spekulationen um die Rätsel der Schöpfung heranreichte. Mit der treffenden Auslegung und Übersetzung der kryptischen Silben des Tschechischen wurde die Hoffnung verbunden, einen passenden Schlüssel für die Enträtselung des Wesens „Odradek“ und somit auch eine stimmige und unumstößliche Gesamtinterpretation der Erzählung zu finden. Wilhelm Emrich leitete beispielsweise von tschechischen Verb *odraditi* = abraten das Wort „Ab-rätchen“ her<sup>14</sup>, das Heinz Politzer in eine Kaskade von Exklamationen übersetzte: „Bleib mir vom Leibe! Rühr mich nicht an! Forsch mir nicht nach!“<sup>15</sup> Doch in diese Entwürfe mischten sich bald Zweifel, bald neue und widersprüchliche Ansätze:

„Möglicherweise spielen in Kafkas Vorstellungen auch andere Wortanklänge mit hinein, etwa das tschechische Wort ‚radost‘ (Freude) bzw. das Adjektiv ‚rad‘ (gefällig: die Eigenschaft eines Menschen, der etwas ‚gern‘ tut), vielleicht auch das deutsche Wort ‚Rad‘, was bei der ‚sternartigen‘ Form dieser Zwirrspule Odradek naheliegt.“<sup>16</sup>

Gert Backenköhler zufolge zerfällt das Wort Odradek in *rad* (Ordnung und Reglement), in das Präfix *od-* (von, weg, ab) und das Diminutivum *-ek*.<sup>17</sup> Gleichwohl läßt sich „Od-rad-ek“ neu zusammensetzen und übersetzen, nämlich in die schöne Formel von einem „kleinen Wesen außerhalb der Ordnung“. Zu den weiteren deutschen und französischen Versionen der spekulativen Übertragungen des Namens<sup>18</sup> gesellen sich illustre Beschreibungen seiner Wesenseigenschaften, die von

14 Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*. 3. unveränderte Auflage, Frankfurt/M. 1961, S. 92 f.

15 Heinz Politzer: *Franz Kafka der Künstler*. Frankfurt/M. 1965, S. 153.

16 Emrich: *Franz Kafka*, S. 93.

17 Backenköhler: *Sorgenkind Odradek*, S. 269-273.

18 Vgl. Roland Pierre: *Odradek - loi de Kafka*. Paris 1975, S. 39 und Ehrlich-Haefeli: *Bewegungsenergien*, S. 242.

einem „aufreizenden, fröhlichen, ja irritierend glücklichen Wesen“<sup>19</sup> über ein „Zwirnspulen Dasein“<sup>20</sup> bis hin zu einem „Abgrund des scheinbar Sinnlosen“<sup>21</sup> reichen. Spätestens hier wird man daran erinnert, daß der Kafkasche Text selbst das Movens all dieser Spekulationen in einem treffenden Kommentar vorwegnimmt. „Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.“<sup>22</sup> Bemerkenswert, ja aufs neue herausfordernd, wirkt darin besonders die Formulierung im negierten Irrealis. Festzustehen scheint gleichwohl, es gibt ein Wesen namens Odradek. Ulrich Holbein hat Odradek außerhalb primärer und sekundärer Lektüreerfahrungen auszumachen versucht und ist auf beachtliche Analogien bzw. die Echtwerdung des Phänomens in anderen Gestalten gestoßen. Mit hintergründiger Ironie beweist Holbein, daß Odradeks Anatomie gleichermaßen Verwandtschaft zu einem Samthasen, zur Hydra Vulgaris und zu diversen xerotischen Lebewesen besitze.<sup>23</sup> Während Holbein eine biologische Genealogie und einen „ontogenetische Fallstudie“<sup>24</sup> mit Ausflügen zum Leben der Fossilien und „Odradeks ägyptologischer Erlösung“<sup>25</sup> verfolgt, favorisiere ich – ohne Fixierungsabsicht – eine schlichtere Version: Odradek bezeichnet – unter anderem – den Markennamen des Motorrades, auf dem der junge Kafka bei seinem Onkel in Triesch in den Ferien herumfuhr.<sup>26</sup>

### *Die Sorge des Hausvaters*

Daß den Spekulationsmöglichkeiten um den Namen Odradek ebenso wie um die gesamte Erzählung keine Grenzen gesetzt sind, läßt auch ein unmittelbarer Blick auf den Text erkennen. In diesem Kontext soll nicht eine Interpretation der Erzählung angedeutet, sondern der Bilderproduktion aus der Perspektive der zentralen Figur des Textes, des Hausvaters, nachgegangen werden. Ihr Ergebnis könnte ein Spektrum von Bildern enthalten, mit dem sich ein eng mit der Erzählung verbundener Assoziationspielraum abstecken ließe. Aufschlußreich erscheint es dabei, die Rolle und den Prozeß des Ab- und Herantastens an das Phänomen Odradek in den Worten des Hausvaters exemplarisch zu exponieren. Seine Wahrnehmungen und Beobachtungen verleihen Odradek eine Erscheinungsweise und eine Reihe von Eigenschaften, die seine Ungreifbarkeit letztlich erneut festschreiben. Die Spekulationen um Odradek nehmen wieder ihren Anfang in der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* selbst, wobei sie in folgenden Schritten vollzogen werden: sie richten sich auf den Namen, die materiale Erscheinung, seine Vergangenheit sowie sein Verhalten und seine mögliche Zu-

19 Wolfgang Rothe: *Odradek oder die Grenzen des Zeichners. Zum Problem der Kafka-Illustration*. München 1972, S. 47.

20 Emrich: *Franz Kafka*, S. 93.

21 Backenköhler: *Sorgenkind Odradek*, S. 271.

22 Franz Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*. In: *Erzählungen*. Hg. von Max Brod. Frankfurt/M. 1983, S. 129-130. Hier: S. 129.

23 Ulrich Holbein: *Samthase und Odradek*. Frankfurt/M. 1990, S. 102-127.

24 Ebd., S. 127.

25 Ebd., S. 137.

26 Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*. Berlin 1983, S. 47.

kunft. Der Hausvater setzt bei dem rätselhaften Namen an, dem er einen Wortsinn abzurufen versucht. Die Auskunft über die Herkunft und den Ursprung des Namens erweist sich als spärlich und die Namensbestimmung wird rasch aufgegeben. Wenn im folgenden das Gebilde Odradek mit einer Zwirnspule verglichen wird, die mit den Ausstrahlungen eines Sterns und mit winzigen Stäbchen und verschiedenfarbigen und verfilzten Zwirnstücken ausgestattet sei, dann wird dieses Konstrukt sprachlich als bloße Vermutung ausgewiesen. An einer Kette metonymischer Verschiebungen wird musterhaft eine repetitive Vergleichstruktur durchgeführt: „wie eine flache sternartige Zwirnspule“, „wie auf zwei Beinen aufrecht“, „wie aus Holz, das er zu sein scheint.“<sup>27</sup> Die Beobachtungen sind modalisierte Vermutungen, die als solche im gesamten Text mit Wendungen wie „es scheint“, „dürfte wohl sein“ oder „es sieht aus wie“ indiziert werden.<sup>28</sup> Die Assoziation, es mit einem Lebewesen zu tun zu haben, drängt sich durch die Formulierung auf, daß Odradek „außerordentlich beweglich und nicht zu fangen“ sei.<sup>29</sup> Auch das vermeintliche Gespräch, von dem der Hausvater Auskunft gibt, reflektiert in der Preisgabe des Namens und einer Eigenschaft von Odradek seinen Entzug. Dies bekräftigt eine weitere nachgeschobene Aussage, die seinen Status zwischen Lebewesen und Ding erneut in der Schwebe hält: „Oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.“<sup>30</sup> Die Angaben zum Aufenthalt und der Bewegungsart, die Odradek zugesprochen werden, sind ebenso spezifisch wie vage. Er ist immer in verschiedenen Räumen des Hauses in Bewegung: im Flur, im Gang, auf dem Dachboden und auf der Treppe. Indem er von der Treppe herabrollt und dabei Zwirn hinter sich herzieht, nimmt er scheinbar am deutlichsten Gestalt an. Für einen Augenblick scheint eine Verortung in einem Innenraum möglich und die Bildvorstellungen nehmen eine konkrete Gestalt an als kleiner dinglicher Hausgeist, als Kobolt oder als Cartoonfigur. Aber diese Vermutungen werden vom Hausvater in mehrfachen Negationen wieder gelöscht und mit lakonischen Aussagen wie „das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen“<sup>31</sup> ad absurdum geführt. Auch wenn schließlich der Hausvater die Erzählung mit der Bemerkung schließt, wahrscheinlich von Odradek überlebt zu werden, bleibt offen, auf wen oder was sich dieses Überleben nun konkret bezieht. Die nächsten Versuche das Unfaßbare zu fassen, werden den Lesern des Textes überlassen. Wie sich ihre Imagination auf dieses Ungreifbare bezieht, bleibt offen.

## Seitenblick 2: „Zwirnstücke“ oder auf den Spuren der Rezeption

Der Blick auf die Rezeption der Kafkaschen Erzählung ergibt ein unzusammenhängendes, vielfarbiges und zerstückeltes Bild, das eine bemerkenswerte Analogie zum Text selbst zu enthalten scheint. Die Rezeptionsgeschichte um Kafkas

27 Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*, S. 129-130.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 129.

30 Ebd., S. 130.

31 Ebd., S. 129.

Erzählung *Die Sorge des Hausvaters*, die Hochphasen in den sechziger und achtziger Jahren hatte, wird durch eben jene wenigen Eigenschaften geprägt, die dem Odradek zugesprochen werden können:

„Er ist abgerissen, alt. Ja, er ist aus verschiedenartigsten Stücken aneinandergestrickt oder ineinanderverfilzt. Das heißt die ‚verschiedensten‘ Teile treffen hier zusammen in einer z.T. unentwirrbaren, ineinanderverfilzten Weise, nichts anders wie auch das ‚Wort‘ Odradek verschiedene Sprachelemente mischt. Der Zwirn, der ja der Vernähung auseinandergerissener Kleiderstücke dient, ist selbst ein Zusammengestückeltes und zugleich untrennbar ineinanderverfilztes.“<sup>32</sup>

Die scheiternde Identifikation und Interpretation von Odradek und damit auch von Kafkas ‚Rätseltext‘ *Die Sorge des Hausvaters* hat Heinz Hillmann bereits Mitte der sechziger Jahre unter dem Titel „Das Sorgenkind Odradek“<sup>33</sup> zusammengefaßt. Hier zeigt sich ein auch heute noch repräsentatives Spektrum der Ansätze: Es reicht von der Heideggerischen Perspektive als entfremdetes Zeug, der Marxistischen Terminologie als Ware und Maschine, über Deutungen als Abbild einer labyrinthischen Welt, einer Parodie religiöser Botschaften und psychoanalytischer Versuche der Kafkaschen Existenz, bis zu einer von Lacan und Derrida geprägten Sicht auf Kafkas Schreibverfahren. Bereits an der Oberfläche dieser eklektischen Auswahl von Ansätzen zeichnet sich eine Allegorese auf das unendlich fortsetzbare Geschäft der Interpretation ab, das keine Aussichten auf Erfolg zu enthalten scheint:

„Es ist ein Zwirnsulen-Dasein, das ad infinitum ‚nur abgerissene, alte, aneinandergestrickte, aber auch ineinanderverfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe‘ abspult. Gesteigerte Tätigkeit, hektische Geschäftigkeit und Bewegung verstärken bloß den Eindruck des Sinn- und Ziellosen.“<sup>34</sup>

Ausgangspunkt mag an dieser Stelle erneut eine mimetische Anschmiebung an den Kafkaschen Text sein, die sich insofern als hilfreich erweisen könnte, da sie eine entgegengesetzte Bestrebung auf den Weg bringt. Es geht also im übertragenen Sinn um den Einsatz des Stäbchens, der das Rad der Interpretation am Rollen, ja am Kollern hindert.

### Querstäbchen und Ausstrahlungen

Sind Stäbchen und Ausstrahlungen eines Sterns im Kafkaschen Text Metaphern für das bizarre, dysfunktionale Konstrukt, als das Odradek vom Hausvater beschrieben wird, kann sich die Frage nach den Verbindungen und Ausstrahlungen, den intermedialen Bezügen zwischen Bild und Text als fruchtbar für das Verständnis der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen beiden Ebenen erweisen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß die Referenzialität vom Bild auf

32 Emrich: *Franz Kafka*, S. 76.

33 Heinz Hillmann: *Das Sorgenkind Odradek*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 86 (1967), S. 197-210.

34 Baruch Benedikt Kurzweil: *Franz Kafka - jüdische Existenz ohne Glauben*. Bern 1966, S. 62.

den Text in Walls Arbeit auf asymmetrischen Austauschprozessen zwischen Schrift und Bild, nicht-reziproken Korrespondenzen zwischen Bild und Schrift beruht. Die Thematik der Erzählung und die zentralen Indizes von Odradek - Name und Ort - werden medial „deterritorialisert“.<sup>35</sup> Diese reduzierten Referenzpunkte stehen jedoch im Kontrast zu den deutlichen Spuren, die auf der nicht-referenziellen Ebene, wie etwa den atmosphärischen Qualitäten, zwischen der Fotografie und der Erzählung bestehen. Die basale Ausrichtung der fotografischen Arbeit von Wall widerstrebt einer repräsentativen Logik, die im Rahmen einer festgefügt symbolischen und mimetischen Ordnung zu situieren wäre. Bei *Odradek, Taboritská, Prague, 18 July 1994* handelt es sich um eine autonome Bildkonstellation, der idealerweise ein eigener Realitätsstatus zukommen soll. In einer Korrespondenz mit Arielle Pelenc erläutert Wall, der seine Arbeit stets ausführlich theoretisch zu kommentieren versteht, dies folgendermaßen:

„The claim that there is a necessary relationship (a relationship of ‚adequacy‘) between a depiction and its referent implies that the referent has precedence over the depiction. This ‚adequacy‘ is what is presumed in any imputed legitimation of what you’re referring to as Representation. A critique of Representation claims that Representation happens when someone believes that a depiction is adequate to its referent, but is deceived in that belief, or deceives others about it, or both. Representation occurs in that process of self-deception, and so it becomes the object of a destruction.“<sup>36</sup>

Repräsentation erweist sich als Akt der Konstruktion und als potentieller Vorgang der Selbsttäuschung, die dann eintritt, wenn Entsprechungsbehauptungen gegenüber dem Referenten aufgestellt werden. Dies stellt die Voraussetzung für eine konstruktive Ästhetik dar, die eine Referenz auf ihren Gegenstand als Ausstrahlung und als atmosphärische Qualität im künstlerischen Kontext aufgehen lässt.

„Depiction is an act of construction, it brings the referent into being [...]. In that sense, there is always something spectral - ghostly - in the generic, since any new version or variant has in it all the past variants, somehow. This quality is a sort of resonance, or shimmering feeling, which to me is an essential aspect of beauty and aesthetic pleasure. But none of this is concerned with the adequacy of the depiction to its referent.“<sup>37</sup>

Damit verbunden ist auch der Grundgedanke der Autonomie der Kunstwerkes, den Wall trotz der grundlegenden Referenz beispielsweise auf Traditionen der modernen Malerei verwirklicht.

„But it does not accept the totality of regulations covering or defining that from which it borrows - the principle or condition of the autonomy of art ensures that. I think our awareness of this is the outcome of the years - or even decades - of deconstruction.“<sup>38</sup>

35 Zur Begrifflichkeit vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Kafka. Für eine Kleine Literatur*. Frankfurt/M. 1967.

36 Arielle Pelenc in *Correspondence with Jeff Wall*. In: *Jeff Wall*. Hg. von Thierry de Duve/Arielle Pelenc/Boris Groys. 2. Auflage, London 1998, S. 14.

37 Ebd.

38 Ebd.

Zu dieser Insistenz auf die Autonomie der Kunst kommt bei Wall ein weiterer zentraler Aspekt seines ästhetischen Selbstverständnisses hinzu. Der Fragmentcharakter der Fotografien wird zum Bindeglied, über das die gewandelten Prozesse der Re-Präsentation ablaufen. Die Fotografie *Odradek* kann als allegorische Re-Präsentation eines autonomen Bildes mit einem eigenen Realitätsstatus gelten. In verblüffender Nähe zu Benjamins Allegorieverständnis erläutert Wall diesen allegorischen Impuls seines Kunstschaffens:

„One of the problems I have with my pictures is that, since they are constructed, since they are what I call ‚cinematographic‘, you can get the feeling that the construction contains everything, that there is no outside to it the way there is with photography in general. [...] The fragment then, somehow, makes that whole visible or comprehensible, maybe through a complex typology of gestures, objects, moods and so on. But, there is an ‚outside‘ to the picture, and that outside weighs down on the picture, demanding significance from it. The rest of the world remains unseen, but present, with its demand to be expressed or signified in, or as, a fragment of itself. With cinematography or construction, we have the illusion that the picture is complete in itself, a symbolic microcosm which does not depict the world in the photographic way, but more in the way of symbolic images, or allegories. [...] So, this kind of photography emphasized and even exaggerated the sense of the ‚outside‘ through its insistence on itself as fragment.“<sup>39</sup>

Aber auch ohne die nuancierte theoretische Positionierung der eigenen Arbeit vermittelt sich die Wirkung, die von diesem Fragmentverständnis und seiner allegorischen Kraft ausgeht, in der unmittelbaren Konfrontation mit den Fotografien selbst.

### Odradek, Illuminated

Die Rezeption von Jeff Walls Fotografie ist situationsgebunden und von der unmittelbaren Präsenz eines Betrachters im Raum abhängig. Dabei werden verschiedene Parameter der Ausstellung für die ästhetische Erfahrung wirksam, die nur bei ihrem Besuch vermittelt werden können. Das Schreiben über Jeff Walls *Odradek* wird demzufolge in mehrfacher Hinsicht herausgefordert und erfährt zugleich seine Begrenzungen: es muß einerseits den Eindruck einer Farb fotografie mit seiner Größe, Bildqualität und Raumwirkung zu vermitteln versuchen. Andererseits sieht es sich mit einer noch gewichtigeren Herausforderung konfrontiert, die auratische und atmosphärische Dimension dieser Arbeit wiederzugeben, die mit der spezifischen Präsentation des Bildes zu tun hat. *Odradek* befindet sich nämlich in einem Leuchtkasten. Bei der Fotografie handelt sich um ein Cibachrome-Dia in einem großformatigen Schaukasten. Wie die meisten der Wallischen Fotografien ist auch diese Arbeit nach dem Prinzip einer Diaprojektion in einen Glaskasten eingebaut, die für die Betrachter durch nicht sichtbare Leutstoffröhren von hinten erhellt wird. Damit unterscheidet es sich in seiner Wirkung grundsätzlich von vielen gerahmten, großformatigen Fotografien. Boris Groys weist auf diesen fundamentalen Effekt in Walls Ausstellungen hin:

---

39 Ebd., S. 9.

„It's completely impossible to overlook Jeff Wall's work in an exhibition: they glow. For contemporary viewers this will certainly be taken as a reference to the glowing advertisements of the modern city street scene, but this association is by no means the only one that comes to mind. For all peoples throughout history, the ability to glow, to shine, has been a sign of holiness, of being chosen, of being invested with magical powers. Even those glowing advertisements lend a magical dimension to any landscape, a fact extensively exploited by countless filmmakers.“<sup>40</sup>

Die von Groys skizzierten Wirkungen dieser außergewöhnlichen Aufladung mit Licht sind vor allem auf eine veränderte Oberflächenwirkung des Bildes zurückzuführen. Die Beleuchtung affiziert die Raum- und Farbwirkung der Fotografie gleichermaßen, ihre Gegenstände gewinnen an Tiefenschärfe und plastischen Konturen. Die Zweidimensionalität des Bildes wird zugunsten einer gesteigerten Plastizität, also dreidimensionalen Wirkung des Gezeigten erweitert und die Farben an filmische Bildqualitäten angenähert. Die gesamte Fotografie ist in schattenloses Eigenlicht getaucht. Ihre Wirkung erinnert an Thomas von Aquins Formulierung von der Farbe als inkorporiertes Licht und legt tatsächlich die von Groys angedeutete Analogisierung mit magischen Qualitäten nahe, die in sakralen ebenso wie in nicht-sakralen Kontexten anzutreffen sind.<sup>41</sup> Mit der Leuchtkraft der Fotografie *Odradek, Taboritská, Prague, 18 July 1994* untrennbar verbunden sind seine atmosphärischen Dimensionen und auratischen Qualitäten.

### Atmosphären und eine Ästhetik der Spur

Die ästhetische Erfahrung der Wallschen Fotografie ist in besonderem Maße davon bestimmt, daß sie vollkommen in Licht getaucht, von Licht erfüllt zu sein scheint. Mit diesem Licht emaniert etwas Atmosphärisches, das im und über das Bild hinaus wirkt. Das Durchscheinende aktualisiert erst die visuellen Inhalte des Bildes, es verleiht ihnen Glanz, Schimmer und damit den Effekt gesteigerter Anwesenheit.<sup>42</sup> Helligkeit zählt ebenso wie die Dunkelheit zu den zentralen Faktoren, die bestimmen, wie die Atmosphäre eines Raumes, aber auch eines Bildes oder Gegenstandes erfahren werden. „Die Dunkelheit hüllt die Dinge ein und läßt sie schließlich verschwinden, in der Helligkeit treten sie in Erscheinung und werden in ihrer Anwesenheit spürbar bis zu leuchtenden Präsenz.“<sup>43</sup> Mit Jeff Walls Fotografie *Odradek* kann demzufolge ein spezifischer Präsenzeffekt verbunden werden, der darauf beruht, daß man mit dem eigenen Befinden, jenem „eigenleiblichen Spüren“<sup>44</sup>, an der visuellen Wirklichkeit des Bildes partizipiert. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß der Einsatz von Licht die szenischen Qualitäten des Bildes mit einer bestimmten Atmosphäre auflädt. Sie ist Teil der Inszenierung, die die fotografischen Arbeiten von Jeff Wall charakter-

40 Boris Groys: *Life Without Shadows*. In: de Duve/Pelenc/Groys (Hg.): *Jeff Wall*, S. 58-67. Hier: S. 58.

41 Ein prominentes Beispiel stellen die gotischen Kathedralenfenster dar.

42 Vgl. Gernot Böhme: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Ostfildern 1998, S. 37 ff.

43 Böhme: *Anmutungen*, S. 39-40.

44 Ebd., S. 40.

isiert. Können die atmosphärischen Eigenschaften der Fotografie genauer aufgeschlüsselt und möglicherweise eine dominante Qualität bestimmt werden? Diese Arbeit setzt vor allem die Lichterfahrung von Dämmerung (nicht zu verwechseln mit Düsternis) um. Das gezeigte Treppenhaus bildet wie der gesamte Innenraum einen konstanten Hintergrund von Dunkelheit vor dem sich die einzelnen Bildinhalte wie das Mädchen, das die Treppe herunterläuft oder das waschbeckenähnliche Gerät im linken Vordergrund kontrastiv abheben. All das, was sich aus dem Dunkel herausbildet, was sichtbar in Erscheinung tritt, ist jedoch schwach erleuchtet. Die Fotografie vermittelt die Erfahrung einer Opazität, in der die gegenläufigen Bewegungen von Zeigen und Verbergen, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit außerhalb ihrer binären Entgegensetzungen unlöslich ineinanderwirken. Darin geht auch eine virulente Spur der Abwesenheit des Odradek auf: als Atmosphäre, in der er/sie/es unsichtbar in Erscheinung tritt. Zweifels- ohne handelt es sich bei diesen Effekten nicht um die einzigen oder gar ausschließlichen Wirkungsmöglichkeiten von *Odradek, Taboritská, Prague, 18 July 1994*. Diese ästhetische Erlebnismöglichkeit kann auch mit einer auratischen Dimension auf der Grundlage eines komplexen Zusammenspiels von Absenz und Präsenz in Verbindung gebracht werden. Hierbei handelt es sich um Wahrnehmungsprozesse und ein rezeptives Verhalten, das das Sehen in gesteigertem Maße zu assoziativen Bezügen herausfordert. „Aura“ bezeichnet demzufolge ein potentiell Feld, ein assoziatives Potential, das um die Fotografie im Zuge der Rezeption entsteht. „Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand“, schreibt Georges Didi-Hubermann, „dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitete, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen, die auftauchen, näherkommen und sich entfernen [...]“<sup>45</sup> Im Fall von Odradek handelt es sich jedoch um das Sichtbar-Werden eines Unsichtbaren. Im assoziativen Spielraum dieses Unsichtbaren entfalten sich imaginäre und symbolische Qualitäten, die von den Bestimmungen der jeweiligen Betrachter abhängig sind. Dabei tritt Odradek gewissermaßen in seinen unterschiedlichen auratischen Dimensionen in Erscheinung. Die Wahrnehmung des Phänomens Odradek entfaltet sich in einem Zwischen-Zustand zwischen Anwesenheit und Abwesenheit: sie oszilliert zwischen Präsenz und Absenz. Es handelt sich um eine Präsenz, die auf Absenz gründet und die eher eine abstrakte Dynamik als eine allegorische Personifizierung oder anthropomorphe Assoziation nahelegt. In den Worten von Douglas Crimp kann ein solcher Präsenzbegriff in folgendem Vergleich anschaulich gemacht werden:

„Neben den Begriff von *Präsenz*, der *Da-Sein [Anwesenheit]*, Sich-vor-etwas-Befinden bedeutet, und den Begriff von *Präsenz*, den Henry James in seiner Gespenstergeschichte verwendet, die Präsenz, welche die eines Geistes ist und deshalb eigentlich eine Absenz, eine Präsenz, die *nicht da* ist, bedeutet, möchte ich den Begriff der Präsenz als einer Art Mehr an Dasein stellen, einen geisterhaften Aspekt von Präsenz, eine Überschreitung,

---

45 Georges Didi-Hubermann: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München 1999, S. 147.

eine Ergänzung des Daseins [...] oder anwesend nur in einer Art Präsenz, die Henry James meinte, als er sagte: ‚The presence before him was a presence.‘<sup>46</sup>

In einem metaphorischen Sinn könnte also von einer Art geisterhaften Präsenz von Odradek in der Wallschen Fotografie gesprochen werden. Doch dies bezeichnet keineswegs eine Analogie, die Odradek inhaltlich und formal zu fixieren versucht. Odradek hinterläßt vielfältige Spuren der Abwesenheit. Das weite und kontingente Spektrum der Denkfiguren und Erfahrungswerte mag dennoch einen gemeinsamen strukturellen Nenner haben, auf den sie zurückgeführt werden können: die Spur. Die Spur kann als ein indexikalisches Zeichen herangezogen werden, das auf Abwesendes verweist, ohne es einholen zu können und damit zugleich Anwesenheit evoziert. In diesem Sinn kann von einer Ästhetik der Abwesenheit gesprochen werden, die eine Ästhetik der Präsenz erzeugt. Odradek in Bild und Text kennzeichnet gleichermaßen die Struktur und metonymische Wirkungsweise der Spur. Eine solche Spur ist „kein Anwesen, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist und eigentlich nicht stattfindet. Das Anwesende wird zum Zeichen des Zeichens, zur Spur der Spur.“<sup>47</sup>

### *Troubles of a Householder*

Die These, daß Bild und Text ihren Konvergenzpunkt in einer Abwesenheit und seiner Spur haben, kann mit Blick auf Jeff Walls Installation *Odradek*, die im Juli 1999 im Mies-van-der-Rohe-Pavillon in Barcelona gezeigt wurde, um eine Variante erweitert werden. In dieser Ausstellung wird nicht nur die ästhetische Erfahrung von Abwesenheit atmosphärisch vermittelt, sondern auch Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* direkt ins Spiel gebracht. Am Eingang der Installation erhalten die BesucherInnen den Text in einer englischen Übersetzung. Damit werden sie in die Kunst entlassen bzw. mit der Arbeit konfrontiert, die sich auf drei fast leeren Räume erstreckt. In einem dieser Räume findet sich ein fast undefinierbarer Gegenstand, etwas, das wie ein unscheinbares, ballgroßes Häufchen Abfall aussieht. Die Installation *Odradek* versetzt die BesucherInnen in eine offene Situation, in der die folgenden Elemente auf vielfältige Weise in Beziehung treten können, ohne zwingend festgelegte Analogien oder Relationen untereinander hervorzubringen: Drei nahezu leere, zu begehende Räume, ein nicht genau definierbarer Gegenstand in der Größe eines Gymnastikballs und ein Blatt Papier, genauer, eine Seite mit einem dichtbedruckten Text. Es handelt sich um *Troubles of a Householder*, die englische Übersetzung von Franz Kafkas 1919 entstandenen Text *Die Sorge des Hausvaters*.<sup>48</sup> Die Beigabe des Textes auf den Weg in die Installation markiert den grundlegenden Unterschied gegenüber der Fotografie mit dem ähnlich lautenden Titel. Die direkte Korrelation zwischen dem räumlichen Arrangement und den Assoziationsmöglichkeiten, die der Text

46 Douglas Crimp: *Die Fotografische Aktivität der Postmoderne*. In: *Theorie der Fotografie IV*, S. 241.

47 Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt/M. 1976, S. 162.

48 Die englische Übersetzung des Textes findet sich im Anhang zu diesem Essay.

anbietet, liefert jedoch auch hier nicht eine wechselseitige Aufschlüsselung beider Kunstwerke. Möglich erscheint vielmehr eine streckenweise Kommentierung, die letztlich die Relationen der Unbestimmtheit und die Kategorien des Entzugs konturiert. Der Imagination und Assoziation der Besucher bleibt es überlassen, bildhafte Zitate des Textes in die leeren Räume zu projizieren. Der Text ersetzt nicht visuelle Re-Präsentationsformen, sondern provoziert sie, ohne einen spezifischen Rahmen, eine Leinwand oder einen Fluchtpunkt vorzufinden. Dabei können die gesamten, umgrenzenden Flächen der leeren Räume, der Wände, aber auch die Decke und der Boden zu temporären Trägern von Spuren werden, die die Präsenz von Odradek unsichtbar, aber imaginär bekunden mögen. Die Inszenierung von fast leeren Räumen exponiert eine Ästhetik zwischen Absenz und Präsenz, in denen der Kafkasche Text im wortwörtlichen Sinne hinein- und herausgelesen wird. Damit sind sowohl der Inflation als auch dem Versiegen der Bilder Tür und Tor geöffnet. Aber nicht nur Prozesse der Projektion mögen in den Räumen stimuliert werden; auch die leibliche, ja erneut atmosphärische Erfahrung von Leere drängt sich dieser Installation förmlich auf. Angesichts der Leere begibt man sich auf die Suche nach „Etwas“ (nach einem Objekt, einem Bild, einem Gegenstand), das irgendwo exponiert werden könnte, um entdeckt oder begriffen zu werden. Als direkte Referenz und Manifestation von etwas Abwesendem mag das abfallähnliche Überbleibsel in einem der Räume gelten. Hier wird möglicherweise eine vergangene Präsenz insinuiert, aber nicht in einen Deutungs- oder Bedeutungszusammenhang gestellt. Es handelt sich jedenfalls um nichts, das unzweifelhafte Auskunft über eine Erscheinung, ein Ding, einen Charakter oder ein Wesen gibt. Allenfalls deutet sich so eine Spur an, weniger noch, auf die Möglichkeit einer solchen wird so angespielt, daß sie indifferent bleibt. Jeff Wall fungiert als Archivar der imaginären Aufenthaltsräume und Erscheinungsweisen von Odradek, doch das, was er in dieser Installation in dominanter Weise sichtbar und erfahrbar macht, ist dessen Ungreifbarkeit, seine Absenz.

### „Rascheln in gefallenem Blättern“<sup>49</sup>

Von Max Brod ist überliefert, daß Franz Kafka beim Vorlesen seiner eigenen Texte nicht selten in ein unbändiges Lachen verfallen sei. Die Vorstellung, die Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* sei einmal auf diese Weise vorgetragen worden, lenkt den Blick auf eine Qualität, die eine neue Verbindung zwischen der fotografischen Arbeit und dem Text erkennen läßt: beide Künstler mögen Amusement oder auch Schadenfreude bei der Vorstellung empfunden haben, wie sie ihre Leser und Betrachter auf die Suche nach Odradek schicken und dabei nicht selten in die Irre führen. Wenn der Hausvater Odradek zuschreibt, lachen zu können, so ist dies ein unheimliches und fast undeutliches Gelächter, das mit dem „Rascheln in gefallenem Blättern“ verglichen wird. Diesem leisen Gelächter mögen die Leser auf die Spur kommen und es aufgreifen. Auch die Fotografie und die Installation von Jeff Wall stellen einen Resonanzraum für ein

---

49 Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*, S. 130.

solches leises, aber deutliches, von Paradoxien stimuliertes Lachen dar. Odradek wird darin fixiert, weil er ungreifbar bleibt. Diese Ungreifbarkeit stellt einen zentralen Konvergenzpunkt zwischen der Fotografie und dem Text dar und ist zugleich Gegenstand listiger Repäsentationstrategien. Immer handelt sich dabei um ein Lachen, das der Ausdruck eines tiefgründigen, ja schwarzen Humors ist, ein Lachen, das womöglich sogar Gespenster und alle Arten von „Wesen außerhalb der Ordnung“ außer Fassung zu bringen vermag. „Where is the *humour noir* in your work?“, fragte Jean François Chevrier Jeff Wall in einem Interview. Wall antwortete:

„It is everywhere. Black humour, diabolic humour and the grotesque are very close to each other. Bakhtin talked about the ‚suppressed laughter‘ in modern culture. Things can be laughed about, but not openly. The fact that the laughter is not open gives it a sinister, neurotic, bitter and ironic quality. It’s a kind of mannerist laughter that is similar to Jewish humour, *Schadenfreude*, and gallows humour. I feel that there is a kind of ‚suppressed laughter‘ running through my work, even though I am not sure when things are funny. *Humour noir* is not the same as the comic, although it includes the comic; it can be present when nobody seems to be laughing. It is one of the forms of the serious moral game that you mentioned.“<sup>50</sup>

## Anhang

Some say the word Odradek is of Slavonic origin, and try to account for it on that basis. Others again believe it to be of German origin, only influenced by the Slavonic. The uncertainty of both interpretations allows one to assume with justice that neither is accurate, especially as neither of them provides an intelligent meaning of the word.

No one, of course, would occupy himself with such studies if there were not a creature called Odradek. At first glance it looks like a flat star-shaped spool for thread, and indeed it does seem to have thread wound upon it; to be sure, only old, broken-off bits of thread are legible, nor merely knotted but tangled together, of the most varied sorts and colours. But it is not only a spool, for a small wooden cross-bar sticks out of the middle of the star, and another small rod is joined to that at a right angle. By means of this latter rod on one side and one of the points of the star on the other, the whole thing can stand upright as if on two legs.

One is tempted to believe that the creature once had some sort of intelligible shape and is now only a broken-down remnant. Yet this does not seem to be the case; at least there is no sign of it; nowhere is there an unfinished or unbroken surface to suggest anything of the kind; the whole thing looks senseless enough but in its own way perfectly finished. In any case, closer scrutiny is impossible, since Odradek is extraordinarily nimble and can never be laid hold of.

He lurks by turns in the garret, the stairway, the lobbies, the entrance hall. Often for months on end he is not to be seen; then he has presumably moved

---

50 *The Interiorized Academy. Interview with Jean Francois Chevrier 1990.* In: de Duve/Pelenc/Groys (Hg.): *Jeff Wall*, S. 104-110. Hier: S. 109.

into other houses; but he always comes faithfully back to our house again. Many a time when you go out of the door and he happens just to be leaning directly beneath you against the banisters, you feel inclined to speak to him. Of course, you put no difficult questions to him, you treat him – he is so diminutive that you cannot help it – rather like a child. ‚Well, what’s your name?’ you ask him. ‚Odradek’, he says. ‚And where do you live?’ ‚No fixed abode’, he says, and laughs; but it is only the kind of laughter that has no lungs behind it. It sounds rather like the rustling of fallen leaves. And that is usually the end of the conversation. Even these answers are not always forthcoming; often he stays mute for a long time, as wooden as his appearance.

I ask myself, to no purpose, what is likely to happen to him? Can he possibly die? Anything that dies has had some kind of aim in life, some kind of activity, which has worn out; but that does not apply to Odradek. Am I to suppose, then, that some time or other he will be rolling down the stairs, with ends of thread trailing after him, before the feet of my children, and my children’s children? He does no harm to anyone that one can see; but the idea that he is likely to survive me I find almost painful.<sup>51</sup>

---

51 Franz Kafka: *Troubles of a Householder*. Translated 1954 by Ernst Kaiser and Eithne Wilkins from *Dearest Father*. In: de Duve/Pelenc/Groys (Hg.): *Jeff Wall*, S. 72-73.