

Jenseits des Opfermythos. Ein kritischer Blick auf Kafkas Helden (*Der Verschollene – Der Process – Das Schloss – Schakale und Araber – Der Bau*)

Manfred Engel

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.03

Die Kafka-Forschung ist notorisch zerstritten – woran sicher auch alle Veranstaltungen und Publikationen des Jubiläumsjahres 2024 nichts ändern werden. Es gibt allerdings einen Punkt, in dem viele Forscher übereinstimmen (wenn auch natürlich längst nicht alle)¹: Kafkas Helden sind unschuldige Opfer einer bösen, seltsam anonymen Macht. Man muss nicht einmal ein Werk der Kafkaforschung gelesen haben, um dieser Deutung begegnet zu sein. Denn im populären Kafka-Bild wie es in Kafka-Serien zum Jubiläumsjahr, in Kafka-Verfilmungen und in Schulbüchern verbreitet wird, ist diese Sicht mehr als gängig. Und viele von uns werden das Adjektiv 'kafkaesk' schon einmal ganz in diesem Sinne verwendet haben, wenn wir uns als Opfer bürokratischer oder exekutiver Willkürakte begreifen.

Immer wurde Kafka allerdings nicht so gelesen. Um wieder von der Forschungsgeschichte auszugehen: Die ältere Kafka-Forschung war zwar nicht wesentlich einiger als die heutige. Aber in ihr dominierte die Auffassung vom schuldigen Helden. Das galt natürlich vor allem in den Schulen einer religiösen und einer existenzialistischen Kafkainterpretation (und findet sich noch heute in der jüdischen Kafka-Deutung). Den Umbruch, zumindest als Breitenphänomen, brachte das sozialgeschichtliche Forschungsparadigma der 1970er und 1980er Jahre – nicht wissenschafts-, sondern realgeschichtlich gesprochen: der Geist der 1968er².

* Der Aufsatz basiert auf drei Vorträgen, die ich 2024 in Venedig, Rom und Freiburg gehalten habe – jeweils mit derselben Fragestellung und Herangehensweise, aber mit je unterschiedlichen Textbeispielen.

¹ Diese Deutung ist so weit verbreitet, dass Einzelbelege wenig Sinn hätten. Beispiele für ihre fortdauernde Aktualität sind etwa zahlreiche der Beiträge im Sammelband *Kafka. Organisation, Recht und Schrift*, hrsg. v. Günter Ortman – Marianne Schuller, Velbrück, Weilerswist 2019. Dass es aber auch neuere Studien gibt, die Kafkas Helden durchaus kritisch sehen, zeigt beispielsweise Dirk Oschmann, *Freiheit und Fremdheit. Kafkas Romane*, Schwabe, Basel 2021.

² Zu Forschungsgeschichte und Schulen der Kafka-Interpretation vgl. Manfred Engel, *Kafka lesen – Verstehensproblem und Forschungsparadigmen*, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Manfred Engel – Bernd Auerochs, J.B. Metzler, Stuttgart 2010,

Damit haben wir auch schon einen ersten Grund für die Entstehung des Opfermythos gefunden. Seit nunmehr rund fünfzig Jahren ist die Vorstellung, dass wir alle Opfer einer bösen anonymen Macht sind, zu einem Topos des Zeitgeistes geworden, wobei die Spezifizierung dieser bösen Übermacht natürlich stark variiert (Kapitalismus, Kolonialismus, Foucaults mysteriöses «pouvoir» – was auch immer, es könnte auch Bill Gates sein oder vielleicht Reptilien, denn ‘linke’ und ‘rechte’ Verschwörungstheorien sind sich in diesem Punkt erstaunlich ähnlich).

Ein zweiter, nunmehr werkinthener Grund für das Opfer-Paradigma liegt natürlich darin, dass die Instanzen der Macht in Kafkas Texten offensichtlich schäbig, korrupt – und mitunter durchaus auch bösartig sind. Sie religiös zu verklären, wie das noch Max Brod versucht hat, dürfte in der Tat mehr als schwer fallen.

Ein dritter, ebenso offensichtlicher Grund ist die personale Erzählweise/die interne Fokalisierung sehr vieler Kafka-Texte, die, mindestens auf den ersten Blick, zur Identifikation mit den Helden einzuladen scheint: Obwohl personal erzählte Werke einen Er-Erzähler haben, der also nicht mit dem Helden identisch ist, erfahren wir nur, was die Hauptfigur wahrnimmt und weiß und wir haben nur Innensicht für den Protagonisten, da nur dessen Gedanken, Gefühle, Situationsdeutungen und Urteile berichtet werden. Auf alle anderen Charaktere haben wir nur Außensicht – eben die Außensicht des Helden. Das alles lädt natürlich zunächst einmal dazu ein, sich mit der Fokal-Figur zu identifizieren, ihre Sehweise und ihre Deutung des Geschehens zu übernehmen.

Ein vierter Grund liegt darin, dass es in der ersten Phase von Kafkas mittlerem Werk, die 1912 mit der Niederschrift des *Urteils* und der *Verwandlung* beginnt und mit dem *Verschollenen* endet³, durchaus Helden gibt, die wirklich Opfer sind, wenn auch, wie ich zu zeigen versuchen werde, nicht einfach makel- und schuldlos. Aber das gilt eben nicht für das Gesamtwerk. Denn auch Kafkas Werk hat eine Geschichte, in der es sich deutlich verändert – und es gehört zu den größten Fehlern von weiten Teilen der Kafkaforschung, dass sie diese Veränderungen ignoriert, das gesamte Werk nach einer einzigen Schablone liest und dabei Zitate aus den unterschiedlichsten Werkphasen durcheinanderwirft. Natürlich muss man Kafka nicht historisch lesen – aber wenn man es tut, dann sollte man in einer geschichtlichen Betrachtung auch das Werk selbst geschichtlich sehen, also die Werkgeschichte mit all ihren Veränderungen beachten.

Ein fünfter und letzter Grund liegt schließlich in einem – bei Kafkas Texten besonders weit verbreiteten – biographischen Zugang

S. 411-427; das *Kafka-Handbuch* wird im Folgenden zitiert als KHb.

³ Zur Unterteilung von Kafkas Schriften in drei Werkphasen und zu deren Charakterisierung vgl. Manfred Engel, *Drei Werkphasen*, in KHb, S. 81-90.

zum Werk. Denn Kafka hat sich in Tagebüchern und Briefen mitunter selbst als Opfer inszeniert, am deutlichsten und bekanntesten natürlich im *Brief an den Vater*, obwohl er da schon selbstkritisch genug war, die Einseitigkeit seiner Schuldzuweisung einzusehen. Der Schuldige war natürlich der Vater Hermann Kafka, dessen übermächtige Autorität dem Sohn keinen Raum zur Entfaltung seiner Individualität gelassen habe. Und auf diesen Vaterkonflikt hin – der in der Generation der 1910er Jahre, der expressionistischen Generation, übrigens zu weit verbreitet war, um ausschließlich individualbiographisch gedeutet zu werden – hat man Kafkas Gesamtwerk auch gerne gelesen; eine bekannte Kafka-Monographie trägt gar den Untertitel *Der ewige Sohn*⁴. Werkgeschichtlich betrachtet, ist aber mindestens das Prädikat 'ewig' nicht zu rechtfertigen. Dominante Vaterfiguren gibt es im *Urteil*, in der *Verwandlung* und dem *Verschollenen* in der Tat – danach aber verschwinden sie fast völlig aus dem literarischen Werk – und mit ihnen verschwindet auch die Opferrolle des Helden.

Ich will versuchen nachzuweisen, dass Kafkas Texte schon von ihrem poetischen Gemachtsein her auf eine kritische Sicht ihrer Hauptfiguren angelegt sind. Und zwar durch ein ganzes Bündel von Verfahren, die die ganz besondere Weise prägen, in der die bereits erwähnte interne Fokalisierung der Texte bei Kafka gestaltet ist⁵. Zwar zwingt uns diese Erzählweise, wie bereits erwähnt, einerseits einen Standpunkt auf, der ganz in der Wahrnehmungs- und Denkwelt der Fokalfigur liegt. Zahlreiche erzähltechnische Mittel legen es uns jedoch nahe, uns von eben dieser Denkweise zu distanzieren, indem sie sie als begrenzt, als unzureichend, als verfehlt, als unwahr oder doch bestenfalls halb wahr markieren. Das ist übrigens gewiss keine revolutionäre Neuentdeckung. Früher gehörte ein solches Lesen der Texte gegen den fokalen Strich zum Basishandwerk jeder Kafka-Lektüre. In neuerer Zeit scheint mir diese Lesetechnik aber mehr und mehr abhanden gekommen zu sein – und ich will versuchen, an dieses verschüttete Wissen zu erinnern.

Natürlich lässt sich in einem Aufsatz nicht das gesamte Werk Kafkas untersuchen; ich werde mich aber immerhin um eine formal wie werkgeschichtlich möglichst breit gestreute Auswahl bemühen, wobei allerdings das Frühwerk weitgehend ausgeklammert bleibt. Ich werde zunächst das Standardmodell – heterodiegetisch erzählte Texte mit interner Fokalisierung – in chronologischer Folge an den drei Romanen Kafkas behandeln. In den beiden Folgekapiteln versuche ich an je einem Beispiel – *Schakale und Araber* und *Der Bau* – Varianten des

⁴ Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2005.

⁵ Zu Erzählverfahren Kafkas (mit ausführlichen Literaturangaben) vgl. Dirk Oschmann, *Kafka als Erzähler*, in KHB, S. 438-449.

Standardmodells an einem primär dialogisch orientierten Text und an einer Icherzählung zu illustrieren.

Selbst bei dieser Beschränkung auf nur fünf Texte bleibt das ein ambitioniertes Vorhaben, das nur gelingen kann, wenn ich mir strenge Selbstbegrenzungen auferlege. Ich werde zwar jeweils eine minimale Inhaltsangabe geben, aber in keiner Weise versuchen, Gesamtinterpretationen der Texte zu liefern. Stattdessen werde ich mich ganz auf die Mikroanalyse von jeweils wenigen überschaubaren Textpassagen beschränken. Und ich wäre vollauf zufrieden, wenn es mir gelänge, damit zumindest Zweifel an Unschuld und Opferrolle der Fokalfiguren zu wecken.

1. *Der Verschollene*

Abgefasst wurde der Roman – der ebenso fragmentarisch geblieben ist wie alle anderen Romane Kafkas – in drei Schreibphasen:

1. Schon zwischen Dezember 1911 und Juli 1912 hatte Kafka eine erste Fassung geschrieben, diese später allerdings vernichtet; wir wissen also eigentlich gar nichts über diese Arbeitsphase.

2. Vom 25. September 1912 (also unmittelbar nach der Niederschrift des *Urteils*) bis zum 26. Januar 1913 schreibt Kafka – mit einigen Unterbrechungen, in denen u.a. *Die Verwandlung* entsteht – am Hauptteil dessen, was wir heute als *Verschollenen* kennen; dann bricht er die Niederschrift ab und erklärt das Projekt für gescheitert. Nur das erste Kapitel entgeht diesem Verdikt und wird unter dem Titel *Der Heizer* separat veröffentlicht.

3. Mehr als anderthalb Jahre nach Abschluss der zweiten Schreibphase und bereits mitten in der Niederschrift des *Process* nimmt Kafka überraschenderweise die Arbeit am *Verschollenen* wieder auf. Zwischen August und Oktober 1914 entsteht der Schlussteil des uns bekannten Textes, also im Wesentlichen die Kapitel, die vom sogenannten 'Theater von Oklahama' handeln.

Damit lässt sich der Roman in die Werkbiographie einordnen: Sein Hauptteil ist eng mit dem *Urteil* und der *Verwandlung* verbunden, sein Schluss dagegen folgt bereits dem neuen, stärker parabolischen Schreibmodell des *Process*.

Eine Inhaltsangabe ist beim *Verschollenen* so schwierig wie bei allen Romanen Kafkas. Das liegt daran, dass es in allen keine eigentliche Handlung gibt. Es existiert zwar ein erkennbarer Anfang und auch (mehr oder weniger) ein Ziel des Geschehens oder doch mindestens ein Handlungsziel des Helden. Die Texte bestehen aber trotzdem aus aneinandergereihten Episoden, die jeweils eine ähnliche Struktur aufweisen.

Die Bauweise ist daher eher paradigmatisch als syntagmatisch, also eher eine Reihung baugleicher Einzelteile als eine fortlaufende Handlung.

Der Anfang von der Geschichte Karl Roßmanns, des Helden des *Verschollenen*, besteht aus einem 'Sündenfall' und einer Verstoßung: Karl, der bei seiner Ankunft in Amerika etwa 17 Jahre alt ist, wurde in seiner Heimatstadt Prag von Johanna Brummer, dem 35-jährigen Dienstmädchen der Familie, 'verführt'. Da Johanna ein uneheliches Kind bekam, schickten die Eltern ihren Sohn per Schiff nach New York, um einem Skandal zu entgehen.

Karls Amerikaaufenthalt ist von einer ständigen Wiederholung dieses Handlungsmuster bestimmt: Aufnahme in eine neue Gemeinschaft – Regelverstoß (der allerdings nie als ein wirklich ernst zu nehmendes Vergehen erscheint) – Verstoßung aus der Gemeinschaft. Und immer haben diese Gemeinschaften eine familiäre Grundstruktur, deren Minimalinventar aus drei Personen besteht: 1. einer autoritativen und autoritären Vaterfigur; 2. einer dieser zu- und zugleich untergeordneten, schwächeren und freundlicheren 'mütterlichen' Autoritätsperson, und 3. dem von beiden abhängigen 'Sohn' (letztere Rolle ist in der Regel mit Karl besetzt). Dieses familiäre Modell, das ja auch aus *Urteil* und *Verwandlung* bekannt ist, dominiert die erste Phase von Kafkas mittlerem Werk und ist überall zugleich Familien- wie Sozialmodell: Wie die Gesellschaft ist auch die Familie machtbasierend und verrät damit den traditionellen zentralen Familienwert der gegenseitigen Liebe.

Diese beiden Grundmuster – Aufnahme/Normverstoß/Vertreibung und familiäre Personenkonstellation – werden im Roman immer wieder variiert: vom Leben mit dem Onkel in New York, der gemeinsamen Wanderung mit den Vagabunden Delamarche und Robinson, der Zeit im Hotel Occidental, der Wohngemeinschaft mit Delamarche, Robinson und der Opernsängerin Brunelda bis zum Theater von Oklahoma. Die einzigen Entwicklungen, die sich dabei ergeben, sind (1) eine geographische – Karl reist immer weiter nach Westen – und (2) eine soziale – Karl steigt sozial immer weiter ab. Ob sich diese Abwärtstendenz im Theater fortsetzen sollte oder hier eine Gegenbewegung einsetzt, ist wegen des Handlungsabbruchs schwer zu entscheiden – und in der Forschung höchst umstritten⁶.

Soweit meine rudimentäre Inhaltsangabe. Für die Mikroanalysen habe ich drei Passagen aus dem Roman ausgewählt. Die erste soll nur dazu dienen, Kafkas Handhabung der internen Fokalisierung zu illustrieren – ich werde hier also nicht auf das eigentliche Thema meines Aufsatzes eingehen, sondern nur eine Erzähltechnik zu beschreiben suchen.

⁶ Was ich hier nur andeuten konnte, ist ausführlicher dargestellt und belegt in meiner Gesamtinterpretation des Romans, Manfred Engel, «*Der Verschollene*», in KHb, S. 175-193.

Der Passus stammt (wie auch meine übrigen Beispiele), aus dem ersten Kapitel des Romans. Karl Roßmann ist mit dem Auswandererschiff in New York angekommen. Auf der Suche nach seiner Kajüte verirrt er sich und stößt auf den Schiffsheizer, der sich vom Obermaschinisten Schubal ungerecht behandelt fühlt. Karl nimmt sich der Sache des Heizers an und geht mit ihm zum Kapitän, um dessen Klage zu unterstützen. In der Kapitänskajüte sind viele Menschen versammelt und der Heizer trägt seine Beschwerde vor, tut dies allerdings mehr als ungeschickt, während Karl, momentan abgelenkt, gerade aus dem Schiffsfenster auf New York schaut. Dann folgt mein Beispielpassus:

Wäre ich früher gekommen, statt aus dem Fenster zu schauen, sagte sich Karl, senkte vor dem Heizer das Gesicht und schlug die Hände an die Hosennaht zum Zeichen des Endes jeder Hoffnung. Aber der Heizer mißverstand das, witterte *wohl* in Karl irgendwelche geheime Vorwürfe gegen sich und in der guten Absicht sie ihm auszureden fieng er zur Krönung seiner Taten mit Karl jetzt zu streiten an. Jetzt, wo doch die Herren am runden Tisch längst empört über den nutzlosen Lärm waren, der ihre wichtigen Arbeiten störte, wo der Hauptkassier allmählich die Geduld des Kapitäns unverständlich fand und zum sofortigen Ausbruch neigte [...] und wo endlich der Herr mit dem Bambusstöckchen, zu welchem sogar der Kapitän hie und da freundschaftlich hinübersah, *schon gänzlich abgestumpft gegen den Heizer, ja von ihm angewidert*, ein kleines Notizbuch hervorzog und *offenbar* mit ganz andern Angelegenheiten beschäftigt die Augen zwischen dem Notizbuch und Karl hin und her wandern ließ⁷.

Der Passus ist typisch für Kafkas Handhabung intern fokalisiertem Erzählens. Er beginnt mit einer direkten Gedankenrede Karls, die als Perspektivsignal fungiert, quasi als erhobener Zeigefinger: Achtung, wir sind jetzt in der Perspektive des Helden! Der folgende Absatz ist dann zur Gänze in erlebter Rede verfasst, die eines der wichtigsten formalen Mittel in Kafkas intern fokalisiertem Erzählen ist. Erlebte Rede ist eine Rede (hier natürlich: Gedankenrede) der Figur, die aber als Rede des Erzählers vorgetragen wird, also von der Ich-Form in die Er-Form und vom Präsens in die Erzählzeit transponiert ist; formal spricht der Erzähler, inhaltlich die literarische Figur. Das ist nicht immer leicht zu erkennen. Ein häufiges Indiz für das Vorliegen erlebter Rede sind Markierungen einer emotionalen Beteiligung des Sprechers am Geschehen, die unmöglich vom Erzähler stammen können (zumindest, wenn dieser

⁷ KKAV, S. 29-30. In allen Beispielen habe ich die Passagen kursiviert, die eine doppelte Perspektivierung des Textes anzeigen, also Relativierungs- bzw. Distanzierungssignale darstellen; alle Kursivierungen in Kafka-Zitaten stammen daher vom Verfasser.

so neutral ist, wie es Kafkas Erzähler zu sein pflegen). In unserem Beispiel finden sich solche emotionalen Tönungen in Wendungen wie «zur Krönung seiner Taten» dem «längst» und, am deutlichsten, im kleinen und unauffälligen Wörtchen «doch»: «Jetzt, wo doch die Herren längst empört waren» – also ärgerlicher Weise im ungünstigsten Moment. Der hier ausgedrückte Ärger ist natürlich der Karls – und damit, nach der Eingangsformel, die zweite deutliche Perspektivmarkierung.

Soweit die formale Seite. Dass auch inhaltlich hier Karls Sicht auf die Dinge vermittelt wird, zeigt sich besonders im Passus über den «Herren mit dem Bambusstöckchen». Wer den Roman gelesen hat, weiß, dass es sich um Karls in Amerika arrivierten Onkel, den Senator und reichen Geschäftsmann Eduard Jakob handelt, der zum Schiff gekommen ist, um seinen Neffen abzuholen. Denn das wirklich in Karl verliebte und um ihn besorgte Dienstmädchen – und nicht etwa die Eltern – hatte dem Onkel Karls Ankunft brieflich angekündigt⁸. Die Identität von Senator Jakob ist im Kreis um den Kapitän allgemein bekannt. Karl aber kennt sie noch nicht – und mit ihm wir als Leser, da wir ja nur erfahren, was Karl weiß. Auf alle anderen Figuren haben wir nur Außensicht, außer sie offenbaren ihre Gedanken in direkter Rede (wobei wir selbst dann immer noch nicht wissen können, ob sie die Wahrheit sagen oder lügen). So auch in dieser Szene. Gewiss ist nur das, was Karl beobachten kann – alles andere (hier die Angaben über Gefühle und Motivationen der Figuren) sind nur Mutmaßungen des Beobachters, also Karls. Und diese sind eben oft falsch oder doch wenigstens unzureichend. Karl beobachtet etwa, dass der Onkel «offenbar [wiederum ein bei Kafka häufiger Perspektivierungsmarker] mit ganz andern Angelegenheiten beschäftigt die Augen zwischen dem Notizbuch und Karl hin und her wandern ließ» – und er nimmt an, dass dies daran liege, dass der Onkel «schon gänzlich abgestumpft gegen den Heizer, ja von ihm angewidert» sei. In Wahrheit vermutet der Onkel bereits, dass es sich bei Karl um seinen Neffen handeln könnte und er konsultiert noch einmal den Brief des Dienstmädchens, um die darin enthaltenen Angaben mit Karls Erscheinungsbild zu vergleichen.

Unser Angewiesensein auf Karls Perspektive gilt auch für alle übrigen Angaben zu Gefühlen und Handlungsmotivationen der Personen. Ob sie richtig oder falsch sind, können wir nicht wissen – sicher ist nur: es sind Mutmaßungen, Interpretationen der Perspektivfigur.

Soweit meine kleine narratologische Einführung. Ich hatte nun behauptet, dass Kafka seine Fokalisierungstechnik so nutzt, dass sie nicht zur Identifizierung mit der Perspektivfigur führt, sondern uns zu distanzierterem Lesen zwingt, das heißt dazu, die – wie ich gezeigt

⁸ *Ebd.*, S. 40-41.

habe – immer der Hauptfigur zuzuschreibenden Wahrnehmungen, Interpretationen und Gedanken kritisch zu lesen, hinter ihnen einen verborgenen Subtext zu erkennen, eine implizite Aussageebene, die den Helden in ein kritisches Licht rückt. Der Germanist Roy Pascal hat das als «dual voice» bezeichnet, als doppelte Stimme, oder als verborgene zweite Stimme hinter der expliziten ersten Stimme der Erzähler oder Figurenrede⁹. Dass diese Beschreibung zutrifft, sollen meine zwei folgenden Beispiele belegen.

Das erste Zitat findet sich nur wenige Seiten später (wiederum liegt erlebte Rede vor):

Karl [...] fühlte sich so kräftig und bei Verstand, wie er es vielleicht zu hause niemals gewesen war. Wenn ihn doch seine Eltern sehen könnten, wie er im fremden Land *vor angesehenen Persönlichkeiten das Gute verfocht* und wenn er es auch noch nicht zum Siege gebracht hatte, so doch zur letzten *Eroberung* sich vollkommen bereit stellte. *Würden sie ihre Meinung über ihn revidieren? Ihn zwischen sich nieder setzen und loben? Ihn einmal, einmal in die ihnen so ergebenen Augen sehn?* Unsichere Fragen und ungeeignetester Augenblick sie zu stellen!¹⁰

Das ist ein bemerkenswerter Passus, der drei wichtige verborgene Aussagen enthält.

1. Das eigentliche Rätsel des Heizer-Kapitels liegt darin, dass Karl sich ebenso spontan wie leidenschaftlich mit der Sache des ihm bis dahin völlig unbekanntem Heizers identifiziert – und das, wohlgermerkt, ohne deren Berechtigung je geprüft zu haben. Denn dass die Vorwürfe des Heizers gegen den Obermaschinenisten tatsächlich zutreffen, ist bestenfalls ungewiss, höchst wahrscheinlich sogar mehr als zweifelhaft. Warum tut Karl das?

Im ausgewählten Zitat erhalten wir die Antwort – allerdings eben nur implizit; eine explizite Begründung wird nie gegeben: Insgeheim strebt Karl nach Anerkennung durch die Eltern und Wiedergewinnung ihrer Liebe. Das Verhältnis zu den Eltern und Karls Reaktion auf deren brutale und kaltherzige Verstoßung wird im Roman nie explizit thematisiert – was sicher auch daran liegt, dass Karl zur Selbstreflexion ebenso unfähig oder doch mindestens unwillig ist wie andere Kafka-Helden. Karls Musterknabensyndrom (wie ich das Verhaltensmuster in meiner

⁹ Roy Pascal, *Kafka's Narrators. A Study of His Stories and Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge 1982. Pascals Beschreibung ist damit wesentlich präziser als Beißners Pionierstudie zum Thema, die sich des missverständlichen Begriffes 'einsinnig' bedient – denn Kafkas intern fokalisiertes Erzählen ist eben in der Tat 'doppelsinnig': Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Kohlhammer, Stuttgart 1952.

¹⁰ KKA, S. 33.

Interpretation des Romans genannt habe), also die bereitwillige Unterordnung unter Autoritäten – man beachte die Wendung «vor angesehenen Persönlichkeiten» – und das Bemühen, alle Aufgaben hundertfünfzigprozentig zu erfüllen, ist also mindestens *auch* ein Produkt mangelnder Emanzipation von den Eltern. Und wir dürfen sicher vermuten, dass die Identifikation mit dem Heizer, dem angeblich Unrecht geschehen ist, eine versteckte Revolte gegen das Karl selbst geschehene Unrecht ist – etwas, was dieser sich selbst nie offen eingestehen würde.

Die erste Bedeutungsdimension, die Kafkas Fokalisierungstechnik uns hier eröffnet, ist also eine psychologische Vertiefung des Helden, ein Einblick in Motivationen seines Handelns, die Karl auch vor sich selbst verbirgt.

2. In Karls Sicht ist sein Eintreten für den Heizer ein «Verfechten des Guten», ein Eintreten für (wie es im Roman auch immer wieder heißt) «Recht» bzw. «Gerechtigkeit»¹¹, also wertebasiert. Das ist bedeutsam, weil Karl sich hier (wie auch sonst oft im Roman) zum Verfechter des europäisch-traditionalen Wertesystems stilisiert und damit in Opposition tritt zum amerikanisch-modernen Wertesystem der Zweckrationalität¹². Auf letzteres pocht der Onkel, wenn er wenig später dem europäischen Wert der «Gerechtigkeit» den amerikanischen Leitwert der «Disziplin» entgegensetzt¹³. Dieser Wertekonflikt und seine Analyse ist ein – vielleicht *das* – Grundthema des Romans. Karls wertebasierte Selbststilisierung steht jedenfalls in offensichtlichem Konflikt mit der interessenbasierten psychologischen Motivierung, die ich in 1. herausgearbeitet hatte. Das desavouiert Karls Selbststilisierung zum Kämpfer für das Gute wie auch das europäische Wertesystem insgesamt, das im Roman immer wieder als ausgehöhlter moralischer Überbau über dem viel robusteren Fundament von Eigeninteresse, Trieb- und Machtstreben erscheint. Der Kenner mag hier an Nietzsches messerscharfe Analyse «asketischer Ideale» in seiner *Genealogie der Moral* (1887) denken – ein Text, dessen Lektüre man der moralverliebten und von ihrer eigenen moralischen Überlegenheit überzeugten Gegenwart sehr zur Lektüre empfehlen könnte.

Diese zweite Bedeutungsdimension ist schon wesentlich figurenkritischer als die erste, indem sie hinter Karls moralischer Rhetorik uneingeständenes Eigeninteresse sichtbar macht.

3. Der dritte auffällige Punkt ist die seltsame Kriegs- und Kampfmotaphorik des Zitates: «Verfechten», «Sieg» und gar «Eroberung».

¹¹ Z.B. *ebd.*, S. 14, 23, 24, 28, 46.

¹² Ausführlicher dazu Engel, «*Der Verschollene*», a.a.O., bes. S. 184-187.

¹³ «'Mißverstehe die Sachlage nicht', sagte der Senator zu Karl, 'es handelt sich vielleicht um eine Sache der Gerechtigkeit, aber gleichzeitig um eine Sache der Disziplin', KKAV, S. 48.

Seltsam ist sie ganz einfach wegen ihrer Situationsunangemessenheit und ihrer massiven Aggressivität. Karl, anscheinend das prototypische Opfer, zeigt hier das ganz andere Gesicht eines entschlossenen Machtkämpfers – und natürlich ist diese dritte Bedeutungsdimension die am stärksten figurenkritische ist.

Wer dies für eine überzogene Interpretation hält, mag vielleicht durch mein drittes, sehr kurzes Textbeispiel überzeugt werden, das diesmal in der Form eines inneren Monologs Karls formuliert ist:

Wenn nur der Heizer besser auf dem Platze gewesen wäre, aber der schien vollständig *kampfunfähig*. Wenn man ihm den Schubal hingehalten hätte, *hätte er wohl dessen gehaftsten Schädel mit den Fäusten aufklopfen können, wie eine dünnschalige Nuß*¹⁴.

Hier wiederholt sich nicht nur die Kampfesmetaphorik, sondern es kommt auch zum jähen Ausbruch einer physisch-brutalen Aggressivität, die wiederum situationsunangemessen, da völlig überschüssig ist und die nichts mit dem Heizer, aber sehr viel mit Karl zu tun hat. Solche Aggressionsausbrüche, die die sonst gezeigte Fassade von Anpassung und Selbstdisziplinierung jäh durchbrechen, finden sich bei Karl mehrfach¹⁵ – bei seinen Nachfolgern, den K.s, werden sie noch viel häufiger werden.

Wird Karl durch all dies nun als Bösewicht und Schurke entlarvt? Nein, natürlich nicht. Von allen Romanhelden Kafkas ist Karl der unschuldigste und der, der noch am ehesten das Prädikat 'Opfer' verdient. Auch er hat zwar das Potential zum Machtkämpfer, wird aber in der Durchsetzung seiner Interessen – genau wie seine geistigen Brüder Georg Bendemann aus dem *Urteil* und Gregor Samsa aus der *Verwandlung* – immer wieder durch seine Wertorientierung gehindert. Diese macht ihn zwar weniger durchsetzungsstark, lässt ihn aber als wesentlich humaner erscheinen als die Figuren in seiner Umwelt. Außerdem ist Karl – ganz anders als die K.s – sehr an Kunst interessiert, die im Roman als einzige positive Gegenwelt zum korrumpierten europäischen und zum inhumanen amerikanischen Wertesystem erscheint¹⁶. Ganz unkritisch aber – das hoffe ich gezeigt zu haben – sollten wir Karl dennoch nicht sehen, wenn wir den Vorgaben von Kafkas Erzähltechnik folgen wollen.

¹⁴ *Ebd.*, S. 32 f.

¹⁵ Vgl. z.B. auch *ebd.*, S. 95.

¹⁶ Zur näheren Ausführung vgl. Engel, «*Der Verschollene*», a.a.O., bes. S. 186-189.

2. *Der Process*

Geschrieben wurde der *Der Process* zwischen dem 11. August 1914 und dem 20. Januar 1915. Unmittelbare Nachbartexte sind der Schlussteil des *Verschollenen* und *In der Strafkolonie*. Veröffentlicht wurde der Roman 1925 von Max Brod. Bemerkenswert an der Niederschrift ist, dass Kafka hier seine Probleme mit dem Verfertigen längerer Texte durch einen Trick zu lösen versuchte: Unmittelbar nach dem Anfangskapitel schrieb er das Schlusskapitel des Romans, der so zwar einen Schluss hat, aber dennoch fragmentarisch blieb.

Bei der Inhaltsangabe kann ich mich hier sicher zurückhalten, da der *Process* (neben der *Verwandlung*) zweifellos Kafkas bekanntestes Werk ist. Sein Held ist der Bankprokurist Josef K. der am Morgen seines 30. Geburtstages auf sehr seltsame Weise in seiner Wohnung «verhaftet» und mit einer nie spezifizierten Anklage konfrontiert und am Vorabend seines 31. Geburtstages auf ebenso seltsame Weise hingerichtet wird¹⁷.

Die Forschung liest den Übergang vom *Verschollenen* zum *Process* meist als einfache Modellkontinuität: Es gibt nun zwar keine Vaterfigur mehr, aber dessen Rolle als Machtinstanz habe nun eben – quasi ins Globale ausgeweitet – das Gericht übernommen. Trotz zahlreicher Parallelen zwischen den Modellen zweifle ich sehr an dieser Kontinuitätsthese, da das (*grosso modo*) noch immer ‘realistische’ familiale Sozialmodell des *Verschollenen* nun durch eine parabolische Großkonstruktion ersetzt wurde, doch das nur en passant.

Jedenfalls ist K. als Machtkämpfer sehr viel entschlossener und skrupelloser als Karl. Demgemäß fallen die Distanzierungs- und Kritik-signale nun deutlicher und vielfältiger aus als im *Verschollenen*. Es gibt zwar auch hier eine psychologische Doppelbödigkeit – insofern, als Josef K. vor anderen (und, viel wichtiger, vor sich selbst) jede Schuld leugnet, jedoch immer wieder deutliche Anzeichen von Schuldbewusstsein zeigt, und insofern als die Motivationen und Emotionen, die er anderen und sich selbst gegenüber benennt, sehr häufig nicht seine wahren sind. Aber es gibt nun auch neue und viel drastischere Techniken.

Ausgewählt habe ich zunächst einmal mehrere Textpassagen aus einem in der Forschung nur wenig beachteten Romanteil: der großen Verteidigungsrede, die Josef K. bei seinem ersten und einzigen Verhör hält.

K. wurde zu diesem Verhör durch das Gericht vorgeladen. Es findet allerdings nicht in einem Gerichtsgebäude statt, sondern mitten in einem großen Wohnhaus, das in den Vororten liegt. Zunächst hat K.

¹⁷ Zu ausführlicher Inhaltsangabe und Interpretation vgl. Manfred Engel, «*Der Process*», in KHB, S. 192-207.

Schwierigkeiten, den Raum zu finden. Schließlich gelangt er in einen mit Menschen überfüllten Saal und glaubt in eine «Versammlung»¹⁸ geraten zu sein – eine «politische Bezirksversammlung»¹⁹, wie er später präzisiert. Und selbst als er begriffen hat, dass es ein Verhörraum ist und dass vorne der Untersuchungsrichter sitzt, lässt er sich weiter von seinem ersten Eindruck leiten. Die Rede, die er hält, statt sich einem Verhör zu unterziehen, und in der er heftig das Gericht anklagt, soll das Publikum überzeugen, nicht den Untersuchungsrichter – es ist eine politische Rede mit vielen rhetorischen Kniffen.

Da diese Verteidigungsrede sehr lang ist, kann ich sie hier nicht als Ganzes analysieren. Daher habe ich Minipassagen daraus ausgewählt, deren Abfolge illustrieren soll, wie K. seine anfängliche Fehleinschätzung der Versammlung und seiner Wirkung auf diese allmählich erkennt und schließlich korrigiert – aber nur, um dann ein genauso fragwürdiges neues Urteil zu fällen. Schon die erste Aussage enthält übrigens eine flagrante Lüge, wie das Gegenzitat dazu in der zugehörigen Fußnote belegt:

«*Ich will nicht Rednererfolg*», sagte K. [...], «er dürfte mir auch nicht erreichbar sein»²⁰.

Sofort war es still, so sehr beherrschte schon K. die Versammlung [...], man *schien* schon überzeugt oder auf dem nächsten Wege dazu²¹. Hatte er die Leute nicht richtig beurteilt? Hatte er seiner Rede zuviel Wirkung zugetraut? Hatte man sich *verstellt*, solange er gesprochen hatte und hatte man jetzt, da er zu den Schlußfolgerungen kam, die *Verstellung* satt?²²

«Ihr seid ja die korrupte Bande, gegen die ich sprach, *Ihr habt Euch hier gedrängt, als Zuhörer und Schnüffler, habt scheinbare Parteien gebildet und eine hat applaudiert um mich zu prüfen, Ihr wolltet lernen, wie man Unschuldige verführen soll*»²³.

¹⁸ KKAB, S. 57.

¹⁹ *Ebd.*, S. 58.

²⁰ *Ebd.*, S. 65; «[I]hn freute das angespannte Aufhorchen der ganzen Versammlung, in dieser Stille entstand ein Sausen, das aufreizender war als der verzückteste Beifall», *ebd.*, S. 69.

²¹ *Ebd.*, S. 68.

²² *Ebd.*, S. 71.

²³ *Ebd.*, S. 71-72; Sobald K. das Publikum nicht mehr als zu gewinnende «Versammlung», sondern als Gruppe gegen ihn verschworener Gegner betrachtet, reagiert er mit einem jähen Ausbruch physischer Aggressivität, wie wir ihn schon an Karl Roßmann beobachtet haben: «laß mich oder ich schlage», rief K. einem zitternden Greis zu, der sich besonders nahe an ihn geschoben hatte», *ebd.*, S. 72.

Selbst diese wenigen Passagen dürften genügen, um zu belegen, dass K. die Situation zunächst völlig falsch eingeschätzt hat. Da wir als Lesende seine Fehldeutung teilen mussten, weil die Versammlung ja immer nur aus K.s Sicht geschildert wird, ist der ganze Redepassus für uns eine Etüde in Distanzeinübung. Auf K.s Deutung der Realität kann man sich nicht verlassen, lernen wir – wir sollten uns also auch zukünftig nicht mehr auf sie verlassen. Schlimmer noch: Die neue Deutung, zu der K. am Schluss gelangt, ist wohl kaum zutreffender als die erste, denn es gibt für die den Zuhörern unterstellten Motivationen nicht die Spur eines Belegs. Ihr einziger Grund liegt in K.s dominantem Denk- und Verhaltensmuster, das immer nur antagonistische Interaktionen kennt²⁴. K. ist also – so könnten wir in einer Analogiebildung zum Begriff ‘unzuverlässiger Erzähler’ sagen – ein höchst unzuverlässiger Fokalisator; seinen Deutungen und Bewertungen des Geschehens ist nicht zu trauen²⁵.

Hier noch ein zweiter Passus aus dem gleichen Kontext:

[W]as mir geschehen ist, ist ja nur ein einzelner Fall und als solcher nicht sehr wichtig, *da ich es nicht sehr schwer nehme*, aber es ist das Zeichen eines Verfahrens wie es gegen viele geübt wird. *Für diese stehe ich hier ein, nicht für mich*²⁶.

Nun ist K. alles andere als Altruist und Kämpfer für eine gerechte Sache. Wenig später gesteht er dies im Dialog mit der Frau des Gerichtsdieners auch explizit ein:

«Eigentlich», sagte er, «*bin ich nicht dazu angestellt, Besserungen hier zu erreichen* [...]». Tatsächlich hätte ich mich auch aus freiem Willen in diese Dinge gewiß nicht eingemischt und meinen Schlaf hätte die Verbesserungsbedürftigkeit dieses Gerichtswesens niemals gestört. Aber *ich bin*, dadurch daß ich *angeblich* verhaftet wurde – ich bin nämlich

²⁴ Genauso willkürlich wird er später auch eines von Titorellis Bildern als Allegorie der Jagd deuten (*ebd.*, S. 197) und im Domgespräch insistieren, dass der Türhüter den Mann vom Lande «getäuscht» habe (*ebd.*, S. 295 u. *passim*).

²⁵ Ich gebe noch ein Beispiel (eines von vielen) für diese fragwürdigen Deutungen des Protagonisten; es geht dabei um die auf dem Tisch des Untersuchungsrichters liegenden, angeblich pornographischen Schriften: «K. schlug das oberste Buch auf, es erschien ein unanständiges Bild. Ein Mann und eine Frau saßen nackt auf einem Kanapee, die gemeine Absicht des Zeichners war deutlich zu erkennen, aber seine Ungeschicklichkeit war so groß gewesen, daß schließlich doch nur ein Mann und eine Frau zu sehen waren, die allzu körperlich aus dem Bilde hervorragten, übermäßig aufrecht dasaßen und infolge falscher Perspektive nur mühsam sich einander zuwendeten» (*ebd.*, S. 76-77). Auf die eindeutige Eingangsbehauptung «ein unanständiges Bild» folgen hier so viele Relativierungen, das wir uns fragen müssen, worin die ‘Unanständigkeit’ dieses Bildes eigentlich bestehen könnte.

²⁶ *Ebd.*, S. 64.

verhaftet – gezwungen worden, hier einzugreifen, und zwar um meinetwillen. Wenn ich aber dabei auch Ihnen irgendwie nützlich sein kann, werde ich es natürlich sehr gerne tun. Nicht etwa nur aus Nächstenliebe, sondern außerdem deshalb, weil auch Sie mir helfen können»²⁷.

Auch wenn es diese Selbstwiderlegung K.s nicht gäbe, wüssten wir schon aus seinem bisherigen Verhalten, dass seine Altruismus-Behauptung eine glatte Lüge ist. Ihm geht es in der Tat eben immer nur um sich und den eigenen Vorteil. Meine Zitate belegen also nicht nur, dass K. die Realität verfehlt, sondern dass er ganz bewusst die Unwahrheit sagt.

An vielen Stellen des Romans muss man nicht einmal einen verborgenen Subtext aufspüren. Schon die direkten Aussagen K.s sind oft ein Signal, sich vom Aussagenden zu distanzieren. Ich zitiere dazu nur zwei Beispiele. Der erste Passus steht im Zusammenhang mit der Frau des Gerichtsdieners, die vom Studenten und vom Untersuchungsrichter begehrt wird – und eben auch von K. Dieser imaginiert sich, wiederum in erlebter Rede formuliert, eine mögliche Zukunft:

Es könnte sich dann einmal der Fall ereignen, daß der Untersuchungsrichter nach mühevoller Arbeit *an Lügenberichten über K.* in später Nacht das Bett der Frau leer fand. Und leer deshalb, weil sie K. gehörte, weil diese Frau am Fenster, *dieser üppige gelenkige warme Körper im dunklen Kleid aus grobem schweren Stoff durchaus nur K. gehörte*²⁸.

Solch ein Satz wäre auch schon lange vor ‘#MeToo’ hochbedenklich gewesen. Wohlwollende Interpreten könnten sexuelles Begehren immerhin als einen ungewohnt menschlichen Zug an K. verbuchen. Aber es ist es ja nicht einfach nur Begehren, sondern eine Instrumentalisierung der Frau im Machtkampf gegen das Gericht – und eben dies charakterisiert die Beziehungen beider K.s zu allen Frauen, denen sie begegnen.

Noch ein letztes Beispiel, bei dem sich, denke ich, eigentlich jede Interpretation erübrigt. Wieder handelt es sich um Überlegungen K.s:

Zu übertriebener Sorge war allerdings *vorläufig* kein Grund. Er hatte es verstanden, sich in der Bank in verhältnismäßig kurzer Zeit zu seiner hohen Stellung emporzuarbeiten und sich von allen anerkannt in dieser Stellung zu erhalten²⁹, er mußte jetzt *nur* diese Fähigkeiten, die

²⁷ *Ebd.*, S. 76.

²⁸ *Ebd.*, S. 83.

²⁹ Der Passus illustriert auch Josef K.s Statusdenken und sein Hierarchiebewusstsein. Vgl. auch: «In welcher Stellung befand sich doch K. gegenüber dem Richter, der auf dem Dachboden saß, während er selbst in der Bank ein großes Zimmer mit einem Vorzimmer hatte und durch eine riesige Fensterscheibe auf den belebten Stadtplatz hinuntersehen konnte», *ebd.*, S. 88.

ihm das ermöglicht hatten, *ein wenig* dem Proceß zuwenden und es war kein Zweifel, daß es gut ausgehn mußte. Vor allem war es, wenn etwas erreicht werden sollte, *notwendig jeden Gedanken an eine mögliche Schuld von vornherein abzulehnen. Es gab keine Schuld. Der Proceß war nichts anderes, als ein großes Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte*, ein Geschäft, innerhalb dessen, wie dies die Regel war, verschiedene Gefahren lauerten, die eben abgewehrt werden mußten. Zu diesem Zwecke *durfte man allerdings nicht mit Gedanken an irgendeine Schuld spielen, sondern den Gedanken an den eigenen Vorteil möglichst festhalten*³⁰.

Der psychologische Subtext in dieser (erneut in erlebter Rede geschriebenen) Passage ist Angst und Sorge. «Vorläufig», «nur», «ein wenig» – das indiziert, dass K.s explizit beteuerte Zuversicht nicht mehr ist als Pfeifen im Walde. Wichtiger als diese implizite Markierung vor sich selbst verleugneter Emotionen ist hier aber die Selbstdiskreditierung durch das explizit Gedachte. Josef K. bekennt hier offen, was sein Verhalten im ganzen Roman bestätigt, nämlich dass für ihn die instrumentelle Logik des Geschäftslebens in *allen* Lebensbereichen bestimmend ist – und damit natürlich auch dem Prozess gegenüber. Wenn man über eine Schuld des Angeklagten K.s nachdenken will, wäre das, so meine ich, ein guter Ansatzpunkt.

3. *Das Schloss*

Das Schloss entstand im späten Werk, also in der Zeit der 1917 erstmals diagnostizierten Lungenkrankheit, die zunächst durch diverse Kulturaufenthalte bestimmt ist. Auf einem davon – in Spindlermühle im tief verschneiten Riesengebirge – beginnt Kafka den Roman wohl unmittelbar nach seiner Ankunft am 27. Januar 1922 und schreibt daran bis zum August. Unmittelbare Nachbartexte sind die Erzählungen *Erstes Leid* und *Ein Hungerkünstler*, die mit zwei weiteren Texten in Kafkas letzter Publikation erscheinen werden, dem Sammelband *Ein Hungerkünstler*, an dem er noch auf dem Sterbebett Korrektur liest. Veröffentlicht wurde *Das Schloss* 1926 von Max Brod.

Wieder ist der Held ein K., diesmal ohne Vornamen. Angeblich ist er Landvermesser, angeblich hat man ihn als solchen in einem seltsamen Schloss angestellt, zu dem ein Dorf gehört – beides durch eine Brücke von der übrigen Welt abgeschnitten, eine wahrhaft eigengesetzliche Enklave. Sowohl die Berufsbezeichnung wie auch die Anstellung sind aber

³⁰ *Ebd.*, S. 167-168.

mehr als zweifelhaft. Mit aller Kraft strebt dieser K. danach, ins Schloss zu gelangen, was sich jedoch seltsamerweise als unmöglich erweist. Wie Josef K. versucht er, Helfer zu werben, sucht Kontakt zu den Beamten der merkwürdig überbürokratisierten Schloss-Welt und zu den Bewohnern des Dorfes, und beginnt eine Liebesbeziehung – wenn man es denn so nennen kann – mit Frieda, Schankkellnerin im Gasthaus Herrenhof und Geliebte des hohen Schlossbeamten Klamms³¹.

Jedenfalls steht dieser 'Landvermesser' K. seinem Vorgänger Josef K. in all dessen negativen Eigenschaften in nichts nach, übertrifft ihn im Gegenteil noch bei weitem. In unserer Figurenreihe ist er der skrupelloseste Machtkämpfer. Was ihn vom Prokuristen K. unterscheidet, ist, dass nicht die Logik des Geschäftes ihn leitet, sondern das Bestehen auf absoluter Freiheit. Der Satz «Ich will immer frei sein»³² ist sozusagen sein 'signature Satz' – und wenn ich den *Schloss*-Roman interpretieren sollte (was ich hier ja nicht tun werde), würde ich ihn als Etüde über die jeweiligen Dialektiken von Freiheit und Gemeinschaft lesen.

Da die beiden K.s so eng verwandt sind, könnte ich aus dem *Schloss* beliebig viele Beispiele für die bereits beschriebenen Distanzierungssignale zitieren. Da ich mich aber bemühen will, Kafkas Verfahren in möglichst großer Breite zu zeigen, wähle ich zwei ganz anders strukturierte Exempla.

Vorausschicken will ich eine Vorbemerkung zur erzählerischen Anlage des Romans. *Das Schloss* wird zwar weitgehend in interner Fokalisierung auf K. erzählt. Mitunter aber finden sich auch kleine Passagen nullfokalisiertem Erzählen, also kommentierende Bemerkungen des Erzählers oder Innensicht auf andere Figuren. Vor allem aber hat der Roman ein für Kafka ungewöhnlich umfangreiches Personal. Und viele der Dorfbewohner äußern ihre Meinungen und erzählen ihre Lebensgeschichten³³. Das macht den Text insgesamt sehr viel polyoperspektivischer als die anderen Romane und eröffnet die Möglichkeit zu neuen Formen von Distanzierungssignalen³⁴.

³¹ Für ausführliche Inhaltsangabe und Gesamtinterpretation vgl. Manfred Engel, *Franz Kafka: «Das Schloss»*, in *Klassiker Neu-Lektüren*, hrsg. v. Ralf Bogner – Manfred Leber, universaar, Saarbrücken 2013, S. 177-196. Vgl. auch die gekürzte und leicht modifizierte Fassung dieses Aufsatzes: *Polyoperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas «Schloss»*, in *«Schloss»-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, hrsg. v. Malte Kleinwort – Joseph Vogl, transcript, Bielefeld 2013, S. 175-194.

³² KKAS, S. 14.

³³ Die Kombination von parabolischer Großkonstruktion und (alternativen) lebensgeschichtlichen Entwürfen ist charakteristisch für die letzte Phase des späten Werkes mit seinen, wie Kafka das genannt hat, «selbstbiographischen Untersuchungen»; vgl. Engel, *Drei Werkphasen*, a.a.O., bes. S. 89.

³⁴ Nicht eingehen werde ich auf traditionelle Möglichkeiten der Figurenrelativierung, die sich Kafka im *Schloss* durch das komplexere und differenziertere Figurenspektrum eröffnen, wie etwa die Konstruktion von Parallel- und Kontrastfiguren zum Protagonisten.

So auch in meinem ersten Beispiel. Dieses ist eigentlich zweiteilig. Sein erster Teil ist ein ganzes Romankapitel³⁵, in dem im Beisein Frieda ein Gespräch zwischen K. und einem kleinen Jungen namens Hans stattfindet. Dieser Hans ist der Sohn des wohlhabenden Dorfschusters Brunswick und einer kränkeldnen geheimnisvollen Frau, der K. viel früher schon einmal begegnet war und die ihm bei dieser Gelegenheit gesagt hatte, dass sie aus dem Schloss stamme³⁶. Im Gespräch mit Hans sind diese Frau und ein Treffen mit ihr als potentiellem Schloss-Kontakt K.s einziges Interesse. Er versucht mit allen Mitteln, den Jungen zu manipulieren: Er behauptet, über medizinische Kenntnisse zu verfügen, der Frau also helfen zu können, sucht den Jungen gegen den Vater aufzuhetzen, der der Mutter die nötige Fürsorge verweigere, etc. Kurz: Es handelt sich um ein besonders abstoßendes Beispiel für K.s Instrumentalisierung aller Dorfbewohner – besonders abstoßend deswegen, weil es gegenüber einem unschuldigen, unwissenden und K. wohlgesonnenen Kind ausgeübt wird.

Als Hans gegangen ist, besprechen im Folgekapitel K. und Frieda das eben Geschehene. Dabei wird K.s Verhalten von Frieda dargestellt und bewertet. Wir erhalten hier also ausnahmsweise³⁷ eine Außensicht auf K. und eine von außen erfolgende Kritik an seinem Verhalten und müssen in unserer Lektüre entscheiden, ob diese Kritik zutrifft. Jedenfalls hat das Gespräch zwischen Hans und K. Friedas Liebe nachhaltig erschüttert, denn sie glaubt nun, dass K. sie genauso nur als Mittel für seine Zwecke benutzt, wie er das mit Hans versucht hat:

[Frieda:] «in Wirklichkeit aber hat sich alles geändert, seitdem ich Dich mit dem Jungen habe sprechen hören. Wie unschuldig hast Du begonnen, fragtest nach den häuslichen Verhältnissen, nach dem und jenem, mir war als kämest Du gerade in den Ausschank [wo Frieda, die ja als Schankkellnerin arbeitete, K. zuerst begegnet ist], zutunlich, offenerherzig und suchtest so kindlich-eifrig meinen Blick. Es war kein Unterschied gegen damals [...]. Dann aber plötzlich, ich weiß nicht wie es geschah, merkte ich in welcher Absicht Du mit dem Jungen sprachst. Durch die teilnehmenden Worte gewannst Du sein nicht leicht zu gewinnendes Vertrauen, um dann ungestört auf Dein Ziel loszugehen, das ich mehr und mehr erkannte. Dieses Ziel war die Frau

So ähnelt Amalia K. in ihrem Freiheitsstreben, unterscheidet sich von ihm aber durch die aufopfernde Sorge um die ihretwegen ins Unglück geratene Familie.

³⁵ KKAS, S. 223-238.

³⁶ *Ebd.*, S. 25.

³⁷ Weitere Beispiele dafür sind etwa im *Schloss* das Gespräch der Dorfbewohner über K.s Besuch bei Bürgel (KKAS App, S. 420-424 – eine im Manuskript gestrichene Passage) oder im *Process* der Bericht des Kaufmanns Block über die Sicht anderer Angeklagten auf Josef K. (KKAP, S. 235-237).

[Hans' aus dem Schloss stammende Mutter]. Aus Deinen ihretwegen scheinbar besorgten Reden sprach gänzlich unverdeckt nur die Rücksicht auf Deine Geschäfte. Du betrogst die Frau noch ehe Du sie gewonnen hast. Nicht nur meine Vergangenheit auch meine Zukunft hörte ich aus Deinen Worten [...], was war denn jetzt für ein großer Unterschied zwischen ihm, dem guten Jungen der hier mißbraucht wurde, und mir, damals, im Ausschank?»³⁸.

K. antwortet auf Friedas Vorwürfe mit einer langen Rede, an deren Schluss er auch auf das Gespräch mit Hans eingeht:

[K.:] «[...] Bei Beurteilung des Gespräches mit Hans *übertreibst* Du übrigens *in Deinem Zartgefühl* sehr, denn wenn sich Hansens und meine Absichten *nicht ganz* decken, so geht das doch nicht so weit, daß etwa ein Gegensatz zwischen ihnen bestünde, außerdem ist ja Hans unsere Unstimmigkeit nicht verborgen geblieben [...] und *selbst wenn ihm alles verborgen geblieben sein sollte, so wird doch daraus niemandem ein Leid entstehen, das hoffe ich*»³⁹.

Das ist nun wahrlich keine sonderlich überzeugende Verteidigung, da K. seine Gegenargumente selbst Schritt für Schritt zurücknimmt. Er leugnet nichts, meint nur, dass Frieda in ihrem «Zartgefühl» «übertrieben» habe. Und selbst, dass Hans aus seinem Manipulationsversuch «Leid entstehen» könnte – was geradezu sicher ist, da er ja Vater wie Mutter betrügen soll –, streitet K. nicht kategorisch ab; er «hofft» nur, dass es nicht geschehen werde. Insofern bestätigt K. selbst Friedas Kritik an seinem skrupellosen Verhalten gegenüber Hans (und mittelbar auch gegenüber ihr).

Mein zweites Beispiel ist eine Romanpassage, die bisher in der Forschung seltsam unterbelichtet geblieben ist – obwohl sie wegen ihrer Einzigartigkeit offensichtlich große Bedeutung hat. Von K.s Leben, bevor er die Brücke zur Eigenwelt von Dorf und Schloss überschritt, wissen wir rein gar nichts; nur die genannte Passage enthält eine Erinnerung, die in K.s Jugend zurückführt und die sich ihm assoziativ aufdrängt, als seine Konzentration nachlässt. Der Passus gehört in den Kontext von K.s langem Fußmarsch mit dem Schlossboten Barnabas, der K., wie dieser fälschlicherweise hofft, zum Schloss führen soll.

Sie [K. und Barnabas] gingen, aber K. wußte nicht wohin, nichts konnte er erkennen, nicht einmal ob sie schon an der Kirche vorübergekommen waren, wußte er. Durch die Mühe, welche ihm das bloße Gehn

³⁸ KKAS, S. 248-249.

³⁹ *Ebd.*, S. 250-251.

verursachte, *geschah es, daß er seine Gedanken nicht beherrschen konnte. Statt auf das Ziel gerichtet zu bleiben, verwirrten sie sich.* Immer wieder tauchte die Heimat auf und Erinnerungen an sie erfüllten ihn. Auch dort stand auf dem Hauptplatz eine Kirche, zum Teil war sie von einem alten Friedhof und dieser von einer hohen Mauer umgeben. Nur sehr wenige Jungen hatten diese Mauer schon erklettert, auch K. war es noch nicht gelungen. Nicht Neugier trieb sie dazu, der Friedhof hatte vor ihnen kein Geheimnis mehr, durch seine kleine Gittertür waren sie schon oft hineingekommen, *nur die glatte hohe Mauer wollten sie bezwingen.* An einem Vormittag – *der stille leere Platz war von Licht überflutet,* wann hatte K. ihn je, früher oder später, so gesehn – gelang es ihm überraschend leicht; an einer Stelle wo er schon oft abgewiesen worden war, erkletterte er, *eine kleine Fahne zwischen den Zähnen,* die Mauer im ersten Anlauf. Noch rieselte Gerölle unter ihm ab, schon war er oben. *Er rammt die Fahne ein, der Wind spannte das Tuch,* er blickte hinunter und in die Runde, auch über die Schulter hinweg auf die in der Erde versinkenden Kreuze, *niemand war jetzt und hier größer als er.* Zufällig kam dann der Lehrer vorüber, trieb K. mit einem ärgerlichen Blick hinab, beim Absprung verletzte sich K. am Knie, nur mit Mühe kam er nachhause, *aber auf der Mauer war er doch gewesen, das Gefühl dieses Sieges schien ihm damals für ein langes Leben einen Halt zu geben,* was nicht ganz töricht gewesen war, denn jetzt nach vielen Jahren in der Schneenacht am Arm des Barnabas kam es ihm zu Hilfe⁴⁰.

Insgesamt gesehen, ist das eine plausible Kindheitserinnerung. Es gibt allerdings einige auffällige Details. Das merkwürdigste davon ist die Fahne, die K. beim Aufstieg mit sich trägt und dann oben auf der Mauer einrammt. So eine Geste mag angemessen sein, wenn man einen Berg erstbestiegen, als erster Mensch den Nordpol oder den Mond betreten hat – aber bei einer Mauer? Ich halte eine solch übertriebene Geste für höchst komisch, und die Komisierung seiner Helden ist eine bei Kafka häufige, wenn auch ebenso häufig übersehene Distanzierungsstrategie.

Darüber hinaus liefert das Jugenderlebnis, das K. selbst explizit mit seinem Schloss-Streben verknüpft, auch eine Motivation für dieses, das ansonsten im Roman völlig unerklärt und unmotiviert bleibt. K.s Freiheitsstreben ist untrennbar verbunden mit dem Streben nach Selbstbestätigung und nach der Erlangung eines Status, in dem niemand größer ist als er.

Das ist eine zumindest rudimentär psychologische Erklärung – wie schon bei meiner Untersuchung der Subtexte im *Verschollenen*. Und man mag mit Fug und Recht fragen, wie viel Psychologisierung bei Kafkas Figuren legitim ist. Kafkas Hauptfiguren sind – und das in zunehmender

⁴⁰ *Ebd.*, S. 49-50.

Weise – *flat characters*, keine voll ausgestalteten Individuen mit einer sich lebensgeschichtlich entwickelnden und sich lebensgeschichtlich erklärenden Individualpsychologie, wie wir sie etwa in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts finden würden. Und so erklärt auch die Jugendepisode K.s Charakter nicht, da sie selbst keine Vorgeschichte hat, also nicht zeigt und herleitet, wie K. zu dem wurde, der er nun ist – da er genau dieser K. offensichtlich schon in seiner Kindheit war.

Aber auch nicht-realistische Texte weisen notwendigerweise eine mindestens rudimentäre Figurenpsychologie auf, da ihre zwischenmenschlichen Interaktionen sonst weder erzählbar noch nachvollziehbar wären. Und auch Kafkas flache und stark typisierte Charaktere zeigen immer wieder alltagspsychologisch nachvollziehbare Verhaltensmuster, ohne aber deswegen zu psychologisch erklärbaren Individuen zu werden. Denn eben hier liegt die Grenze von Kafkas Psychologisierung: Das Handeln der Figuren ist durch ihren Charakter motiviert – der Charakter selbst aber ist psychologisch nicht motiviert, da es keine kausalen entwicklungspsychologischen Herleitungen gibt. So geht es auch im obigen Zitat nicht um erklärende Psychologie, sondern nur um die Markierung eines höchst bedenklichen Zuges in K.s Persönlichkeit, also eben um ein weiteres Distanzungssignal.

4. *Schakale und Araber*

Das bisher an den Romanen beschriebene Standardmodell personalen Erzählens hat Kafka in seinem mittleren Werk, beginnend mit dem *Urteil*, entwickelt; im Frühwerk finden sich nur vereinzelte Vorstufen dazu⁴¹. Von da ab wird es in der beschriebenen starken Form, aber auch in schwächeren Varianten immer wieder verwendet. Freilich nicht in allen Texten. Es fehlt etwa in den stark parabolischen Kurztexten (einfach deshalb, weil es dazu eines zumindest rudimentär psychologisierten Protagonisten bedarf). Und es fehlt – zumeist – in Texten, deren Erzähler eine nur schwach konturierte Persönlichkeit aufweist und die das Geschehen aus einer einigermaßen neutralen Beobachter- oder Forscherperspektive betrachtet – wie etwa in *Beim Bau der chinesischen Mauer*⁴².

⁴¹ Was nicht heißt, dass es dort keine Signale zu Distanzierungen von den Protagonisten gäbe. Nur sind diese eben erzähltechnisch anders gestaltet. Darauf kann ich hier leider nicht eingehen. Vgl. dazu meine Analyse der *Beschreibung eines Kampfes*, der in seiner ersten Fassung sicher der narratologisch komplexeste Text des Frühwerks ist; Manfred Engel, «*Beschreibung eines Kampfes*» – *Narrative Integration und phantastisches Erzählen*, in *Kafka und die kleine Prosa der Moderne / Kafka and Short Modernist Prose*, hrsg. v. Manfred Engel – Ritchie Robertson, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, S. 99-116.

⁴² Es handelt sich dabei um homo-, aber nicht autodiegetische Texte.

Einen Sonderfall stellen Texte mit mehr oder minder gleichberechtigten Protagonisten (oder Protagonistengruppen) dar. Wenn hier Distanzierungssignale erfolgen, dann dienen sie natürlich der Relativierung einer (oder auch beider) der opponierenden Positionen. Mein Beispiel für diese Gruppe ist die Kurzerzählung *Schakale und Araber*.

Der Text entstand zwischen Dezember 1916 und Januar 1917, erschien erstmals in Martin Bubers Zeitschrift «Der Jude» und wurde dann in den *Landarzt*-Band aufgenommen. Wir befinden uns also in der zweiten Phase des mittleren Werkes, deren Werke weitgehend im von der Schwester Ottla angemieteten Haus im Alchemistengässchen entstanden und die geprägt sind durch ein stark parabolisch akzentuiertes Erzählverfahren.

Erzählt wird *Schakale und Araber* von einem nur schwach konturierten europäischen Reisenden. Die eigentlich handelnden Protagonisten sind im Titel genannt und tragen ihre Positionen jeweils in direkter Rede vor. Der weit umfangreichere Part fällt dabei dem Anführer der Schakale zu⁴³.

Und diesem gelten auch die deutlichsten Distanzierungssignale. Zunächst einmal ertappen wir ihn bei einer offensichtlichen taktischen Lüge:

«Was beabsichtigt Ihr also zu tun», fragte ich [der Reisende] und wollte aufstehn; aber ich konnte nicht; zwei junge Tiere hatten sich mir hinten in Rock und Hemd festgebissen; ich mußte sitzen bleiben. «*Sie halten deine Schleppe*», sagte der alte Schakal erklärend und *ernsthaft*, «*eine Ehrbezeugung*». «Sie sollen mich loslassen!» rief ich, bald zum Alten, bald zu den Jungen gewendet. «*Sie werden es natürlich*», sagte der Alte, «*wenn du es verlangst. Es dauert aber ein Weilchen*, denn sie haben *nach der Sitte* tief sich eingebissen und müssen erst langsam die Gebisse voneinander lösen. *Inzwischen* höre unsere Bitte»⁴⁴.

⁴³ Zu einer detailgenauen Gesamtinterpretation vgl. vor allem Manfred Weinberg, *Zu Franz Kafkas Erzählung «Schakale und Araber»*, in *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*, hrsg. v. Steffen Höhne – Manfred Weinberg, Böhlau, Köln-Weimar 2019, S. 281-302. Auch wenn ich Weinbergs Deutung nicht in allen Einzelheiten zustimme, teile ich seine Ablehnung der heute dominierenden Lesart, die die Schakale als Allegorie für das jüdische Volk deutet. Diese Auflösung ist zwar nicht unplausibel – schon der Erstpublikationsort spricht ja dafür, und Martin Bubers Auswahl aus der Gruppe der zwölf ihm von Kafka zugeschickten Texte macht wahrscheinlich, dass er die Erzählung selbst in der Tat so gelesen hat. Nicht umsonst hat Kafka aber die von Buber vorgeschlagene Sammelüberschrift «Gleichnisse» verworfen und stattdessen «Zwei Tiergeschichten» (die zweite war der *Bericht für eine Akademie*) gewählt (KKAD App, S. 306-308). Allegorische Lektüren von Kafkas Texten scheitern schon allein am «Minutiösen» (KKAS App, S. 424) seines Erzählens – es gibt zu viele Details, die in einer 'einsinnigen' allegorischen Auflösung nicht aufgehen können.

⁴⁴ Franz Kafka, *Schakale und Araber*, in KKAD, S. 270-275: 272-273.

Weit wichtiger ist aber, dass die Position der Schakale durch einen offensichtlichen Selbstwiderspruch diskreditiert wird. Hier der entsprechende Doppelpassus:

«[...] Reinheit, nichts als Reinheit wollen wir,» – und nun weinten, schluchzten alle – «wie erträgst nur du es in dieser Welt, *du edles Herz und süßes Eingeweide?* Schmutz ist ihr [der Araber] Weiß; Schmutz ist ihr Schwarz; ein Grauen ist ihr Bart; speien muß man beim Anblick ihrer Augenwinkel; und heben sie den Arm, *tut sich in der Achselhöhle die Hölle auf [...]*»⁴⁵.

*Sie hatten die Araber vergessen, den Haß vergessen, die alles auslöschende Gegenwart des stark ausdunstenden Leichnams [eines ihnen vom Araber hingeworfenen Kamels] bezauberte sie. Schon hing einer am Hals und fand mit dem ersten Biß die Schlagader. Wie eine kleine rasende Pumpe, die ebenso unbedingt wie aussichtslos einen übermächtigen Brand löschen will, zerrte und zuckte jede Muskel seines Körpers an ihrem Platz*⁴⁶.

Der Widerspruch in der Position der Schakale konzentriert sich – in bis zur Komisierung der Sprecherfigur führenden Deutlichkeit – in der Anrede «du edles Herz und süßes Eingeweide». Und er wird *ad oculos* vorgeführt in der Opposition zwischen der beanspruchten – ideell konnotierten – Reinheit und der rein physischen, triebhaften Fressgier, die die Schakale all ihre Ideologie vergessen lässt.

Wenn meine These richtig ist, dass der Text darauf abzielt, uns im Gegeneinander der titelgebenden Positionen selbst eine Position beziehen zu lassen – die ja keine einseitige sein muss –, so wird der Distanzmarker des Selbstwiderspruchs jedenfalls verhindern, dass wir uns einseitig mit der der Schakale identifizieren.

5. Der Bau

Die mit Abstand größte Gruppe bisher nicht berücksichtigter Werke ist die der autodiegetischen Erzählungen. Zwar ist bei Kafka der Unterschied zwischen heterodiegetischen (und intern fokalisierten) Erzählungen und solchen in Ich-Form oft nicht sehr groß – was das *Schloss* beweist, dessen Anfang zunächst in autodiegetischer Erzählweise verfasst war, dann aber mit nur minimalen Veränderungen (zumeist durch bloßen Austausch des Personalpronomens) in die Er-Form umgeschrieben wurde. Insofern können die bisher beschriebenen Techniken durchaus auch

⁴⁵ *Ebd.*, S. 273.

⁴⁶ *Ebd.*, S. 275.

in autodiegetischen Texten verwendet werden. Aber natürlich finden sich – besonders im Frühwerk, wo autodiegetische Texte dominieren – auch andere Verfahrensweisen. Dies ausführlich zu untersuchen, würde einen eigenen Aufsatz nötig machen; hier kann ich nur auf ein einziges Textbeispiel eingehen, das wiederum dem Spätwerk entstammt.

Der Titel der aller Wahrscheinlichkeit nach nur fragmentarisch überlieferten Erzählung *Der Bau* stammt von Max Brod; geschrieben wurde der Text zwischen November 1923 und Januar 1924⁴⁷. Wir befinden uns also in der Berliner Zeit und damit in der Spätphase des späten Werkes, das, wie bereits erwähnt, dominiert ist von einer Schreibweise, die Kafka «selbstbiographische Untersuchungen»⁴⁸ genannt hat.

Die Erzählung ist ein einziger innerer Monolog des Protagonisten. In ihrem ersten Teil erfahren wir in iterativer Rede vor allem etwas über die Anlage des Baus und über die Sorge des Protagonisten vor Feinden und seine Vorsorgen gegen diese. Im zweiten, singulativen Teil konkretisiert sich das Bedrohungsgefühl in einem rätselhaften Geräusch, dessen Ursprung der Protagonist vergebens nachspürt.

Schon im ersten Teil fühlt er sich ständig von Feinden bedroht. Da wir das als Leser schwer beurteilen können, müssen wir ihm zunächst einmal glauben. Stark ins Zweifeln geraten wir aber, wenn wir lesen:

Und es sind nicht nur die äußern Feinde die mich bedrohen, es gibt auch solche im Innern der Erde, *ich habe sie noch nie gesehen, aber die Sagen erzählen von ihnen und ich glaube fest an sie*. Es sind Wesen der innern Erde, *nicht einmal die Sage kann sie beschreiben, selbst wer ihr Opfer geworden ist hat sie kaum gesehen*, sie kommen, man hört das Kratzen ihrer Krallen knapp unter sich in der Erde, die ihr Element ist, und schon ist man verloren⁴⁹.

Da der Protagonist sich selbst durch die immer wieder verwendeten Leitworte «Verstand», «Plan», «Rechnung»/«Berechnung» charakterisiert, ist ein solcher Glaube an Sagen mindestens höchst fragwürdig und selbstwidersprüchlich.

Worauf ich beim *Bau* aber eigentlich abheben will, ist die Besonderheit der Denkbewegung, die den ganzen inneren Monolog bestimmt. Natürlich erkennen wir darin sofort ein typisches Element von Kafkas Schreibweise; Gerhard Neumann hat es einmal, terminologisch nicht ganz glücklich, als «gleitendes Paradoxon» bestimmt⁵⁰. Seine besondere

⁴⁷ Zur Gesamtinterpretation vgl. Vivian Liska, «*Der Bau*», in KHb, S. 337-343.

⁴⁸ Franz Kafka, «*Hungerkünstlerheft*», in KKAN II, S. 371-459: 373.

⁴⁹ Franz Kafka, «*Bau-Konvolut*», *ebd.*, S. 575-632: 578.

⁵⁰ Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas «Gleitendes Paradoxon»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte»,

Eigenart ist nicht leicht zu beschreiben. Jedenfalls ist es aber nicht das, was wir 'zielführend' nennen würden – denn diese Denkbewegung erreicht eben kein Ziel und verhindert zielgerichtetes Handeln. Und das aus eigener Schuld. Denn wenn ein mögliches Ziel erreicht scheint, wird sofort ein Gegenargument aufgebaut. Man könnte es vergleichen mit einer Person, die einen Weg zu gehen sucht, sich dabei aber selbst Hindernisse in den Weg stellt – und bei deren Wegräumen immer wieder neue aufbaut. Kafkas Protagonisten verfallen häufig in diese Denkbewegung, im *Bau* ist aber ein ganzer Text, zumindest über weite Passagen, von ihr bestimmt.

Ich versuche, das an einem stark gekürzten und stark vereinfachten Textpassus zu veranschaulichen. Der Protagonist hat seinen Bau zur Jagd verlassen und steht nun vor der schier unlösbaren Aufgabe der Rückkehr in diesen:

Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses [...] tage- und nächtelang. [...] Hier gibt es *viele Feinde* [...]. *Niemanden* habe ich in der ganzen Zeit geradezu am Eingang forschen sehn [...] Es ging so weit daß ich manchmal *den kindischen Wunsch bekam überhaupt nicht mehr in den Bau zurückzukehren* sondern hier in der Nähe des Eingangs mich einzurichten, mein Leben in der Beobachtung des Eingangs zu verbringen und immerfort mir vor Augen zu halten und *darin mein Glück zu finden, wie fest mich der Bau, wäre ich darin, zu sichern imstande wäre*. [...] Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf [vor dem Bau liegend], *vielmehr bin ich es der schläft, während der Verderber wacht*. [...] Ich mache die verschiedensten Erfahrungen, guter und schlimmer Art, ein allgemeines Gesetz oder eine unfehlbare Methode des Hinabsteigens finde ich aber nicht. [...] [I]ch reiße mich los von allen Zweifeln und *laufe geradewegs bei hellem Tag auf die Tür zu*, um sie nun ganz gewiß zu heben, aber ich kann es doch nicht, *ich überlaufe sie* [...]. Ich hätte den ersten Gang so anlegen müssen, daß er, in gehörigem Abstand von einander *zwei Eingänge* gehabt hätte [...], zwar *verdoppeln zwei Eingänge die Gefahr* [...]. Und nun, schon *denkunfähig von Müdigkeit*, mit hängendem Kopf, unsicheren Beinen, *halb schlafend*, mehr tastend als gehend nähere ich mich dem Eingang, hebe langsam das Moos, steige langsam hinab [...]. Nur in diesem Zustand, ausschließlich in diesem Zustand kann ich diese Sache ausführen⁵¹.

Im KKA-Druck umfasst der hier in wenigen Auszügen exzerpierte Passus nicht weniger als zwölf Textseiten. Erst wenn das end- und ergeb-

42 (1968), S. 702-744.

⁵¹ Kafka, *'Bau'-Konvolut*, a.a.O., S. 590-602.

nislose Hin- und Her der Denkbewegung wegen physischer Erschöpfung endet – «schon denkfähig vor Müdigkeit» –, kann sie abgebrochen und die Handlung vollzogen werden.

Schon im ersten Teil der Erzählung bringt uns diese Reflexionsbewegung auf Distanz zum Protagonisten, da wir ihre Zwanghaftigkeit und Fruchtlosigkeit erkennen. An einzelnen Stelle führt dies sogar zu einer direkten Komisierung des Protagonisten – etwa, wenn dieser, vor dem Bau liegend, sein «Glück» in der Vorstellung finden will, wie sehr ihn sein Bau sichern würde, wenn er in ihm wäre, er sich aber zugleich außerstande sieht, wieder hinein zu gelangen.

Im zweiten Teil, in dem der Protagonist sein Tun und Denken ganz auf den nun hörbar gewordenen vermeintlichen Feind richtet, wächst diese Distanzierung noch – denn hier ist die Sinnlosigkeit all der immer neuen Hypothesen und Pläne noch viel manifester: Da das gehörte Geräusch «überall ganz genau das gleiche ist»⁵², kann es unmöglich von einem sich nähernden äußeren Feind kommen. Diese durch seine Paranoia vorgegebene Grundhypothese zu korrigieren, ist dem Protagonisten aber nicht möglich.

6. Schlussbemerkungen

Die Uneinigkeit der Kafka-Forschung im Streit der unterschiedlichen Zugangsweisen ist letztlich nur ein gesteigertes – man könnte sagen: ein zur Kenntlichkeit entstelltes – Abbild des gegenwärtigen Zustandes der Literaturwissenschaft. In den 1980er und 1990er Jahren, dem heroischen Zeitalter der Theoriedebatten, pflegte man diesen Zustand noch als «Pluralismus» zu verklären, was nicht nur eine recht euphemistische Etikettierung war, sondern auch implizite eine Besorgnis über diesen Zustand geradezu für unanständig erklärte – denn wer könnte oder dürfte etwas gegen Pluralismus haben?⁵³ Der Poststrukturalismus hat die Situation noch einmal verschärft, da sein Angriff auf die Grundregeln kohärenten Argumentierens auch alle Versuche der analytischen Literaturwissenschaft unterlaufen hat, schulübergreifende Regeln der Interpre-

⁵² *Ebd.*, S. 608-609.

⁵³ Ich erinnere mich zumindest, dass mein Beitrag zu einer vom «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» in den 1990er Jahren veranstalteten Debatte über den Methodenpluralismus in der Literaturwissenschaft wegen seiner Pluralismus-Skepsis auf wenig Gegenliebe stieß; vgl. Manfred Engel, *Im Maelstrom des Mainstream? Plädoyer für eine zweite Ebene der Theoriedebatte*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 37 (1993), S. 437-441; vgl. auch ders., *Versuch, ein Modemuffel zu sein*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 39 (1995), S. 439-444.

tationskritik zu entwickeln⁵⁴. Eine weitere hocheufreuliche Erweiterung von Pluralismus und Diversität also? Eher scheint mir zu befürchten, dass ein Fach, das über keine allgemein akzeptierten Standards zur Bewertung ihrer Forschungsergebnisse verfügt, also nicht einmal über gemeinsame Falsifikationskriterien, in der Gefahr steht, ihr Ansehen in der wissenschaftlichen Gemeinschaft zu verlieren.

Ich muss gestehen, dass ich diese allgemeinen Überlegungen beim Verfassen des vorliegenden Aufsatzes immer im Hinterkopf hatte – denn wo wären sie besser am Platze als in der Kafka-Forschung, die seit jeher als Inbegriff literaturwissenschaftlicher Zerstrittenheit gilt. Entsprechend habe ich mein Vorgehen gewählt. Ich habe keine Interpretationen von Kafka-Texten geliefert⁵⁵ – die nie und nimmer konsensfähig wären – und habe mich stattdessen auf die narratologische Untersuchung kleiner Textpassagen konzentriert, die zumeist bisher nicht im Hauptinteresse der Forschung standen und nicht als Schlüsselpassagen zur Textdeutung gelten. Und ich habe zumindest versucht, meine Analysen möglichst deskriptiv zu halten und primär auf Spannungen und Widersprüche abzuheben, die sich innerhalb der Texte selbst ergeben.

Ziel meines Aufsatzes war es zu zeigen, dass Kafkas besonderer Gebrauch der narrativen Technik interner Fokalisierung die Hauptfiguren seiner Texte als unzuverlässige Fokalisatoren und bedenkliche Charaktere entlarvt. Das Spektrum der dazu verwendeten Verfahren ist sehr breit: Es reicht von der Einsicht in Empfindungen und Motivationen, die die Hauptfiguren gegenüber anderen wie gegenüber sich selbst zu leugnen suchen, über eklatante Fehldeutungen der Romanwelt und das Unterschieben falscher Motivationen für fremde Handlungen bis hin zu offensichtlichen Lügen, impliziten und expliziten Selbstentlarvungen und Selbstdiskreditierungen, der impliziten Komisierung des Helden und Einschüben, die die interne Fokalisierung durchbrechen und uns die Protagonisten in Außensicht, also aus der Perspektive anderer Personen, zeigen, was deren Eigenperspektive drastisch relativiert oder gar widerlegt. Zudem ist die Denkbewegung der Protagonisten oft alles andere als zielführend, sondern obsessiv in sich kreisend und unfähig ihre Prämissen zu reflektieren.

Im Zentrum meiner Untersuchung stand das 'Standardmodell' von Kafkas Erzählen seit dem *Urteil*, also heterodiegetisch erzählte Texte mit

⁵⁴ Vgl. etwa: *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte*, hrsg. v. Lutz Danneberg – Friedrich Vollhardt, J.B. Metzler, Stuttgart 1992. Vgl. auch *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, hrsg. v. Andrea Albrecht – Lutz Danneberg – Olav Krämer – Carlos Spoerhase, De Gruyter, Berlin *et al.* 2015.

⁵⁵ Man möge mir nachsehen, dass ich mich gelegentlich – im nur mühsam zu unterdrückenden *furor interpretandi* – zu Andeutungen habe hinreißen lassen, wie meine Interpretation der Texte ausfallen würde.

innerer Fokalisierung. Mit zwei Beispielen habe ich aber auch zumindest exemplarisch nachzuweisen versucht, dass sich dieselben oder funktional analoge Distanzierungssignale auch in narrativ anders organisierten Werken finden – in Texten mit zwei antagonistischen Protagonisten oder Protagonistengruppen und in autodiegetischen Erzählungen. Insgesamt zeigte sich, dass das Erzählmodell der *dual voice* mit ihrem Subtext von Distanzierungssignalen bei allen unübersehbaren werkgeschichtlichen Veränderungen von erstaunlicher Konstanz ist.

Wer meiner Analyse zustimmen kann, wird vielleicht auch meine drei Schlussfolgerungen teilen, die dann auch Konsequenzen für die Interpretation haben sollten (aber immer noch einen weiten Spielraum für unterschiedlichste Deutungsansätze lassen):

1. Ein identifikatorisches Lesen von Kafkas Werken – das in der Forschung vor allem dann besonders ausgeprägt ist, wenn die Helden zu unschuldigen Opfern erklärt werden – wird einer sehr prägnanten formalen Eigenschaft der Texte offensichtlich nicht gerecht, muss also, mindestens in einer literaturwissenschaftlichen Lektüre, als Kunstfehler gelten.

2. Kafkas Texte sind keineswegs von universeller Unbestimmtheit geprägt (wie das vor allem – aber keineswegs nur – dekonstruktivistische Interpreten behaupten). Es mag unmöglich sein, zu erkennen, was wahr ist – aber es ist sehr wohl möglich zu erkennen, wenn Figuren offensichtlich das Falsche denken oder tun.

3. Es geht aber nicht nur um die Identifikation von Fehldeutungen, Fehlleistungen und Fehlverhalten. Ich habe zu zeigen versucht, dass ein wichtiger Grund für die Unbestimmtheit der Texte und das Scheitern textimmanenter Interpretationen in der beschränkten und verfälschenden Perspektive des Fokalisators liegt. Das heißt natürlich nicht, dass *jede* Unbestimmtheit und *jede* Interpretationsproblematik in Kafka-Texten auf Fehler des Protagonisten zurückzuführen sind; denn Unbestimmtheit und die sie erzeugenden Aussagestrukturen finden sich ja auch in Texten ohne Fokalisator (und mögen daher auch – und spezifisch dort – auf grundsätzliche epistemologische Begrenzungen des allgemeinmenschlichen Erkenntnisvermögens zurückzuführen sein). Wohl aber heißt es, dass wir, wenn Beobachtungen und/oder Interpretationen des Fokalisators vorliegen – also, wenn etwa Josef K. Bilder des Gerichts⁵⁶ und die Türhüterparabel⁵⁷ deutet oder der Landvermesser K. das Schloss aus der Ferne betrachtet⁵⁸ –, zunächst einmal auf die Perspektivierung durch den Protagonisten achten sollten. Die Texte sind ja darauf angelegt, uns immer wieder die

⁵⁶ KKAP, S. 195-197.

⁵⁷ *Ebd.*, S. 295-303.

⁵⁸ *Ebd.*, S. 17-18, 156-157.

Beschränkungen der Seh- und Denkweise der Fokalisatoren erkennen zu lassen und sie als Konsequenzen ihrer grundlegenden Charakterzüge auszuweisen. Daher sind solche Passagen immer (mindestens: auch) *subjektbezogen* zu lesen; sie sagen viel mehr über den Betrachter und Deuter aus als über das Betrachtete und Gedeutete.