

# Auf dem Weg zum Schloss

Joseph Vogl

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.02

Anfang des Jahres 1906 nahm der 22-jährige Jurastudent Franz Kafka einen kurzen Artikel Max Brods über ästhetische Wahrnehmung zum Anlass für einige Zeilen, die zu seinen überaus seltenen Bemerkungen über Fragen der Ästhetik gehören. Diese kleinen, aber scharfen Einwände gegen Brods Versuch einer «Theorie des Schönen»<sup>1</sup> haben zwei Angelpunkte, einen epistemologischen und einen ethologischen. In erkenntniskritischer Hinsicht erscheint das, was Brod «ästhetische Apperzeption» nennt, als Widerspruch in sich. Während nämlich die begriffliche Würde der Apperzeption seit Leibniz und Kant auf einen Wahrnehmungsprozess verweist, der verstreute Sinnesreize in klare und deutliche Vorstellungen übersetzt und ihnen einen festen Posten im Bewusstsein verschafft, beginnt das Reich des Ästhetischen dort, wo die Aufmerksamkeit zerfällt und die sinnlichen Mannigfaltigkeiten noch nicht zu einer konsistenten empirischen Erfahrung geronnen sind. Das ist die Region der kleinen, dunklen und verworrenen Perzeptionen, das ist ein Bezirk, in dem Ich und Welt ununterscheidbar geworden sind, sich aus ihren Verankerungen lösen und einander im Intentionlosen begegnen: Nur was «nicht in die Sphäre des Willens fällt, erweckt ästhetische Freude»<sup>2</sup>. Die ästhetische Seite der Dinge regt sich, wenn Kräfte und Willenskräfte schwinden, wenn der Gegenstand «über der ästhetischen Kante und Müdigkeit» schwebt, aus dem «Gleichgewicht»<sup>3</sup> gerät, seinen Ort verliert, seinen Platz im Gefüge der Welt, seine bekannte Adresse in der Zeit und im Raum.

Für das Erscheinungsfeld dieses ästhetischen Zwischenreichs hatte Kafka wenig später, in seinen ersten Veröffentlichungen, Titel wie *Betrachtung* oder *Zerstreutes Hinausschaun* reserviert. Es handelt sich dabei um eine eigentümliche Unaufmerksamkeit, die den Überblick verliert, sich im Detail verfängt und einer Perzeptionsweise zwischen

<sup>1</sup> Max Brod, *Zur Ästhetik*, in «Die Gegenwart», 17. Februar 1906, S. 102-104: 102.

<sup>2</sup> Franz Kafka, *Man darf nicht sagen*, in KKAN I, S. 9-11: 9.

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 10.

Aktiv und Passiv verfällt; unwillkürliche und somit bedeutungslose Weltereignisse treffen dabei auf Ichsubstrate, die allenfalls embryonal oder in larvenhafter Gestalt entwickelt sind. Hier gibt es keinen Zusammenhang, sondern nur ein kurzes Aufscheinen und Vergehen; hier wird die Unausgeschöpftheit der empirischen Erfahrung virulent. Die Dinge und Wesen geraten in den Modus der Unverfügbarkeit und erscheinen neu und unverbraucht allenfalls dadurch, dass sich in ihnen eine unfertige, im Entstehen begriffene Welt manifestiert. Einerseits sind damit ästhetische Freuden und Lüste unmittelbar mit den Leiden denkender und erkennender Subjekte verknüpft, die das Rauschen der Welt, den Andrang und den «Lärm»<sup>4</sup> der vielfältigen Welt Dinge mit höchster Beunruhigung quittieren. Das reglose Cogito etwa, das in der *Beschreibung eines Kampfes* mit dem Namen «Der Dicke» durch die Gegend getragen wird, ist davon ganz und gar affiziert. «Die Landschaft stört mich in meinem Denken», sagt es, «sie läßt meine Überlegungen schwanken wie Kettenbrücken bei zorniger Strömung. Sie ist schön und will deshalb betrachtet werden». Damit ist eine ästhetische Bedrängnis gemeint, in der die launischen und zudringlichen Erscheinungen schließlich ihre «schöne Begrenzung» verlieren, sich dem «schöne[n] Überblick» verweigern und die weltlose *res cogitans* selbst im Aufruhr der «empörten Dinge» untergehen lassen<sup>5</sup>.

Andererseits hat diese Verlorenheit, die bei Kafka wohl den Unterschied «zwischen ästhetischen und wissenschaftlichen Menschen»<sup>6</sup> ausmacht, ihr Pendant in einem Weltverhalten, das sich im Unübersichtlichen, im ziellosen Promenieren und Herumirren verstrickt. Das ist der ethologische oder verhaltenstechnische Aspekt. Während der wissenschaftliche oder apperzeptive Mensch Formen und Gestalten, Adressen und Ortschaften, Anfang und Ende und die Linearität der Wegstrecken dazwischen ermisst, zerfällt all das für das ästhetische Exemplar in ein Labyrinth, in dem sich Wege zu Um- und Abwegen, Schrittfolgen in offene Fragen und die Zielstrebigkeit selbst in ein Drama der Unerreichbarkeit von Zielen und Absichten verwandelt. Das heißt: Orientierung bzw. «Apperzeption ist hier überhaupt unmöglich», und nichts wird sich «zwanglos» ergeben. Der Übergang von Intentionen zu Handlungen, von Ursachen zu Wirkungen, die Logik der Abfolge von Ereignissen im Raum und in der Zeit ist hier unterbrochen; und es ist gut möglich, dass man bei aller Strebsamkeit in dieser Welt dem verfällt, was bloß zufällig «am Wege liegt»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Ebd.*

<sup>5</sup> Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, in KKAN I, S. 54-171: 111.

<sup>6</sup> *Ebd.*

<sup>7</sup> Kafka, *Man darf nicht sagen*, a.a.O., S. 11.

Thomas Pynchon hat in einer Behinderung oder Hinfälligkeit dieser Art einmal eine besonders literarische Verfallenheit und in dieser eine theologische Erbschaft erkannt, den modernen Nachhall des alten Hauptlasters der Trägheit oder *acedia*. Was sich einst bei den Kirchenvätern als Vergehen der Untätigkeit, als eine Art Mönchskrankheit erwies, welche die Faulenzer und Säumigen in den abgeschlossenen Räumen eines kontemplativen Lebens befahl, eine unbestimmte Unruhe des Geistes mit der Verfolgung verschiedenster, beliebiger Dinge ohne Ziel, ohne Bestand, ohne Sinn und Zweck verband und im fieberhaften Müßiggang einen Abfall vom Weg des Heils provozierte, hat sich in der Moderne als literarisches Laster schlechthin erwiesen: Die Schreiber sind es, die sich in hypnagogische Abenteuer und nichtige Träumereien verlieren; sie haben sich der Vorliebe fürs Ausweichen und Vermeiden verschrieben, einer Vorliebe für Verzweigungen, für Labyrinth und nicht-lineare Zeit – mit der Behauptung, dass die Zeit niemals fehle, dass die Zeit eine unendliche und unerschöpfliche Quelle sei<sup>8</sup>. In ihrer müßigsten Seite verbündet sich diese Sünde gegen den geraden Weg mit einem trägen Unglauben, gespeist aus der Unbequemlichkeit von Zielen und Glaubensanstrengungen überhaupt. Im Innersten der literarischen Trägheit regt sich ein trotziger Gram angesichts der guten Absichten Gottes; man queruliert gegen den sinnreichen Ausgang der Geschichte und hat seine besondere Mitwirkung am Heilsgeschehen abgesagt.

Dem ästhetischen Charakter einer ungestümen und unfertigen Erscheinungswelt entspricht also ein Verfahren, das sich weniger Zielen, Endpunkten und Abschlussgedanken, als der Endlosigkeit von Wegen und deren Verzweigungen verschreibt. Kafkas frühes Fragment zur Ästhetik lässt sich darum als Wegweiser für dieses Verirren begreifen. Und an seinem Horizont entwickelt sich ein Schreiben, das mit der Niederschrift einen Aufschub des Geschriebenen verfolgt und seine Weltgegenstände «gewissermaßen ewig in Schweben» hält, wie es später im *Process* heißt<sup>9</sup>. Damit ist ein längerer Weg vorgezeichnet, der bis zu den eigentümlichen Realitätszsumutungen in der Niederschrift des Schlossromans führt und in diesem Roman von 1922 wiederum zu einem Weg, auf den der Protagonist K. geschickt wird. Dies beginnt folgendermaßen:

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, und auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß

<sup>8</sup> Thomas Pynchon, *The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch to Thee*, in «The New York Times», 6 June 1993, <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-sloth.html>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>9</sup> KKAP, S. 160.

an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere emp<sup>10</sup>.

Selten hat der Anblick eines Berges eine Landschaft, einen Erzähl-anfang, eine Bewegung und eine Textbewegung derartig irritiert. Zwar wird der Beginn von Franz Kafkas *Schloss*-Roman um den Moment einer Ankunft verdoppelt. Beides aber, der Anfang des Textes und der Eintritt in eine Erzählwelt, erscheinen sogleich unterbrochen und verwirrt. Denn einerseits mündet Bewegung in Stillstand, ein erster Schritt in den Halt, und das Ganze kommt auf einer Brücke, auf einer Schwelle, an einem Anfang vor dem Anfang und an einem Ort vor dem Eintritt zum Stehen. Die Grenze zum Dorf wird nicht überschritten, die Ankunft verendet im Schwellenraum, und der Textbeginn selbst dehnt sich selbst zur Fermate. Andererseits antwortet dieser zögernde Schritt nur auf die Ansicht einer Welt, die sich mit all ihrer Sichtbarkeit den Blicken entzieht. So befinden sich Schlossberg und Schloss gerade dort, wo nichts zu sehen ist, sie werden sichtbar allein durch fehlende Sicht. So sehr kein «Lichtschein» anzeigt, was dort nicht erscheint, so sehr ist diese manifeste «Leere» selbst «scheinbar» oder bloßer Schein. Das gibt dem Schlossberg seinen besonderen Platz in der Landschaft und im Text: Er verstellt den Blick mit seinem Fehlen und markiert einen Ort, der sich als Lücke und Leere erweist. Zwischen Etwas, das nicht erscheint, und einem Nichts, das bloßer Anschein ist, entwirft sich eine Erzählwelt, in der ein angehaltener Anfang mit purer Scheinbarkeit korrespondiert<sup>11</sup>.

Von Anbeginn macht sich Kafkas Schlossberg damit als Massiv der Hinhaltung bemerkbar, das den weiteren Verlauf von Text und Erzählung, die Topographie und den Charakter von Kafkas Schlosswelt prägt. Das betrifft erstens den Parcours, den K. einschlägt und der ein fortgesetztes Anfangen diktiert. Schon am nächsten Haltepunkt, im «Brückenhof», wiederholt sich das. K. schläft sogleich ein, wird geweckt, schläft wieder ein, wird im Schlaf mehrmals aufgestört, um am nächsten Tag noch einmal zu erwachen. Vor allem aber setzt K.s neuerlich aufgenommener Weg nur jenes Verharren vom Beginn fort. Das ist der Weg zum Schloss: K. nimmt sogleich die Hauptstraße von Dorf zum Schloss, diese Straße nimmt aber selbst nicht diesen Weg. K. nähert sich Schlossberg und Schloss, um ihnen nicht näher zu kommen, und so sehr er sich Schritt für Schritt fortbewegt, so sehr zeigt das Dorf «kein Ende» und gibt nur

<sup>10</sup> KKAS, S. 7.

<sup>11</sup> Zu den Anfangsproblemen in Kafkas *Schloss*-Roman vgl. Martin Kölbl, *Die Erzählrede in Franz Kafkas «Das Schloss»*, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2006; Malte Kleinwort, *Der späte Kafka – Spätstil als Stilsuspension*, Wilhelm Fink, München 2013.

einer Lateralbewegung statt, die fortwährende Annäherung und erneute Entfernung in einem oszillierenden Wechsel verschränkt:

So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., daß nun endlich die Straße zum Schloß einlenken müsse, und nur weil er es erwartete ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immer wieder die kleinen Häuschen und vereiste Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere [...] <sup>12</sup>.

Mit dem unerreichbaren Schlossberg stellt sich eine topographische Unsicherheit ein, die die symbolische Ordnung des gesamten Romans prägt. Denn einerseits wird K. von nun an und im Verlauf des Romans niemals die Grenze überschreiten, nie vom Dorf an den Schlossberg gelangen, er wird immer wieder – wörtlich und im übertragenen Sinn – ‘abgelenkt’, um an dessen Peripherie herumzustolpern. Andererseits konnte man gleich zu Beginn erfahren, dass man im Dorf bereits im Schloss sei und dass derjenige, der im Dorf wohnt und übernachtet, «gewissermaßen im Schloß» <sup>13</sup> wohne und übernachtete. Gehört somit das Dorf irgendwie zum Schloss, so gehört allerdings das Schloss nicht unbedingt zum Schloss. Was immer von ihm erzählt wird, lässt nur die Schlussfolgerung zu, dass man nicht im Schloss ist, wenn man sich dort befindet. Gewiss, so heißt es einmal, kann man die Grenze zum Schloss überschreiten und etwa die Schlosskanzleien betreten; «aber sind die Kanzleien das eigentliche Schloß? Und selbst wenn Kanzleien zum Schloß gehören», sind es dann die Kanzleien, die man «betreten darf»? Natürlich – so heißt es weiter – kommt man in Kanzleien, «aber es ist doch nur ein Teil aller, dann sind Barrieren und hinter ihnen sind noch andere Kanzleien». Es ist keineswegs verboten, «geradezu weiterzugehen», und diese Barrieren darf man sich «auch nicht als eine bestimmte Grenze vorstellen». Barrieren sind nämlich «auch in den Kanzleien», in die man gehen kann; es gibt also Barrieren, die man «passiert», und «sie sehen nicht anders aus» als die, über die man «noch nicht hinweggekommen ist». Und deshalb ist auch «nicht von vornherein anzunehmen, daß sich hinter diesen letzteren Barrieren wesentlich andere Kanzleien befinden» als diejenigen, in denen man bereits war <sup>14</sup>. Und so weiter. Von Barrieren

<sup>12</sup> KKAS, S. 21.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 8.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 275.

gerät man nur an weitere Barrieren; und was man überschritten hat, kehrt in gleicher Weise wieder, ohne Anfang und Ende. Man kommt nie ins Schloss und ist immer schon dort. Das Schloss ist nichts anderes als die Schwelle zum Schloss. Oder anders gesagt: Schloss und Schlossberg sind die Titel für jene monströsen oder antinomischen Mengen, die sich selbst als Element enthalten.

Das ergibt einen seltsam strukturierten Raum, der Markierungen und Grenzen setzt, um sie sogleich wieder zu löschen: einen 'gekerbten' Raum, der sich in einen 'glatten' verwandelt; einen 'glatten' Raum, auf dem Einschreibungen wie auf offener See dahintreiben. Wie es eigentlich keine wirkliche Grenze zwischen Dorf und Schloss gibt, so präsentiert sich das Schloss nicht als umgrenzter Topos, sondern weist selbst nur eine endlose Serie von Barrieren und Grenzen auf. Alle Grenzziehungen sind immer schon oder nie überschritten, schwinden in der Überschreitung, führen auf weitere Grenzlinien, die sich in Unübersichtlichen verlieren. Die Grenzen, die vom Rand des Romans auf das Innere der Schloss-Topographie verweisen, ordnen, trennen und unterscheiden den Raum nicht. Sie markieren und de-markieren zugleich und organisieren den gesamten (symbolischen) Raum des Romans als eine Art Schwellenzone. Wie also Schloss und Schlossberg erstens fern und zweitens doch überall sind, so bewegt sich K. im *Schloss* in einem grenzenlosen Reich der Grenze. Und diese Schwelle erweist sich Element eines Raums, der weniger topographisch als topologisch funktioniert. So liegt in Kafkas Schwellenraum die Anweisung zu Produktion dessen vor, was man Atopos nennen könnte: weder ein bestimmter Ort noch ein Nicht-Ort, sondern ein entorteter Ort, eine räumliche Lage, die jeden bestimmten Platz ins Wanken und Gleiten bringt. Der Schlossraum hat keinen festen Boden oder Grund und kennt die dauerhaften Einschreibungen eines ausgedehnten Ordnungs- und Ortungsraums nicht.

Das Anhalten und die Schwelle lassen sich damit als syntaktische Grundelemente von Kafkas *Schloss* identifizieren, die seinen Text und seine Erzählung, seinen Raum und seinen Schriftraum (de)strukturieren und die Frage nach dem Syntagma, der Zusammenordnung und Zusammenfügung, insgesamt aufwerfen. Und von hier aus ergibt sich wohl ein genauerer Aufschluss darüber, wie die Raumordnung dieses Textes angelegt ist. So lässt sich feststellen, dass K.s Voranschreiten – geometrisch bzw. analytisch gesprochen – keinen gewundenen Weg und keinen Irrweg, sondern überhaupt keinen Weg ergibt. Das ist seine neue historische und systematische Dimension. Wenn Kafka einmal davon gesprochen hat, dass es vielleicht ein «Ziel», aber «keinen Weg» gebe – «was wir

Weg nennen, ist Zögern»<sup>15</sup> –, so enthält das eine elementare Definition dieser Struktur. Demnach besteht sie aus einer Reihe von Intervallen oder Spatien, oder genauer: sie ergibt sich durch infinitesimale Teilungen, die Abschnitte in kleinere und diese in wiederum kleinere aufteilt. Der Weg zum Schlossberg ist ein unendlicher Interpolationsprozess, eine beliebig fortsetzbare Intervallierung des Kontinuums: eine Linie, die in jedem ihrer Punkte anhält, die Richtung wechselt und somit unstetig wird. Seit dem neunzehnten Jahrhundert haben Mathematiker das mit einigem Unbehagen als überall unstetige Funktionen beschrieben, als «nowhere differential functions» (Norbert Wiener), die sich in einer «monströsen Oszillation» einrichten und ganz und gar unanschaulich bleiben: Der Weg oder das Kontinuum ist nicht mehr, wie bei Aristoteles, das, was unteilbar ist und in einem Zug, von Anfang bis Ende, durchlaufen wird; seine Linie wird vielmehr Punkt für Punkt abgetastet und führt zu einer Art Dauerbeschäftigung mit jedem beliebigen, noch so kleinen Intervall<sup>16</sup>.

Es verwundert daher nicht, dass – zweitens – auch die Gestalten von Schlossberg und Schloss einer fortlaufenden Defiguration ausgesetzt sind. Das bedeutet nicht nur, dass der Blick sich in zunehmender Dämmerung verliert und vom Schlossberg am Ende nur ein unbestimmter Verweis nach «dort oben»<sup>17</sup> verbleibt. Genauer noch sind Schlossberg und Schloss Gegenstand einer Verzeichnung, die sich als konsequente Verwirrung von Anschauung, Bild und Begriff manifestiert. So heißt es:

Nun sah er oben das Schloß deutlich umrissen in der klaren Luft und noch mehr verdeutlicht durch den alle Formen nachbildenden, in dünner Schicht überall liegenden Schnee. [...] Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigeren Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. [...] Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, dass vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubrockeln. [...] Der Turm hier oben – es war der einzig sichtbare –, der Turm eines Wohnhauses, wie sich jetzt zeigte,

<sup>15</sup> Franz Kafka, *Aphorismen-Zettelkonvolut*, in KKAN II, S. 113-140: 118.

<sup>16</sup> Zur Geschichte dieser «Monster»-Funktionen in der analytischen Geometrie vgl. Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*, Brinkmann & Bose, Berlin 2003, S. 313-323.

<sup>17</sup> KKAAS, S. 157, 358, 362.

vielleicht des Hauptschlusses, war ein einförmiger Rundbau, zum Teil von Efeu gnädig verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten – etwas Irrsinniges hatte das – und einem söllertartigen Abschluss, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten. Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen<sup>18</sup>.

Was sich hier zeigt und zugleich als Enttäuschung präsentiert, lässt sich als mehrfacher Entzug von Gewissheiten begreifen. Erstens als Blockierung des Begriffs: Das Schloss ist weder Burg noch Prunkbau, es ist eher ein Städtchen, vielleicht nichts als ein Dorf – das Schloss ist also kein Schloss. Zweitens wird dadurch die Anschauung vom Schloss selbst unkenntlich. Was sich anfangs «deutlich umrissen» vor dem Hintergrund abhebt, ist am Ende verwittert und unscharf in seinen Konturen, zu einer bloßen Schraffur und einem richtungslosen Gemenge an Strichen geworden. K. wird in eine Art Anschauungsqual verwickelt; das Klare und Deutliche ist dunkel und verworren geworden. Und drittens schließlich weist dieses 'Schloss' darum auch jegliches bildhafte Verständnis zurück; es durchkreuzt seine eigene metaphorische Dimension. So erweist sich das, was dort oben «frei und leicht emporragt»<sup>19</sup> als Schein und weicht einem Niedergedrückten und Verflachten: Die Vertikale des Bergs wird horizontal korrigiert. Und so sehr sich im Schloss wiederum etwas zeigt, was hätte «eingesperrt» oder verschlossen bleiben sollen, so sehr wird das Verschlussene im Schloss entriegelt und entsperrt. Berg und Schloss sind also Trugbilder: Sie sind Bilder oder Metaphern, die sich in ihrer Bildhaftigkeit selbst widerlegen. Von Anbeginn scheint Kafkas Schlossberg auf einen Bild- und Sachbezirk zu verweisen, der im Emporstreben verflacht, sich im Bergen entbirgt und im Erschließen verschließt.

Die «Anlage» des Schlosses ist also durch einen Schwellenraum und als Trugbild gleichermaßen charakterisiert, und das bedeutet, dass in ihr alle Bestimmungen eingeklammert, provisorisch oder von ihrem Gegenteil heimgesucht sind. Hat sich K. ins Dorf «verirrt»<sup>20</sup> oder hat ihn der Schlossherr «kommen lassen»<sup>21</sup>? Ist er als «Landstreicher» oder «Landvermesser»<sup>22</sup> da? Und lässt sich das Vermessen des Lands, das niemals geschieht, als Messen oder Ver- bzw. Fehlmessen oder schlicht

<sup>18</sup> *Ebd.*, S. 16-18.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 17.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 8.

<sup>21</sup> *Ebd.*, S. 9.

<sup>22</sup> *Ebd.*

als Vermessenheit begreifen? Die Unentscheidbarkeit dieser Welt wird in ihrer 'Scheinbarkeit' fortgesetzt und von einer Frageform begleitet, die in allen Bestimmtheiten wirkt. Wenn Grenzen Distinktionen und diese binäre Unterscheidungen sind, so wird eben diese Distinktionslogik durch die endlose Rekursion ihrer Unterscheidungen ausgesetzt: K. ist fort und da, im Dorf, im Schloss, nicht fort, nicht da, nicht im Dorf, nicht im Schloss... Hier herrscht die Macht des Falschen oder bloßen Scheins.

Diese Ungewissheit hat überdies eine prägnante Methode. Das betrifft vor allem das Walten der zuständigen Behörde, deren Wirksamkeit vom Berg aus gleichsam mit verminderter Zurechnung geschieht und ebenfalls in der Schwebelage bleibt. Die Arbeitsweise des «behördliche[n] Apparat[es]» wird einmal umständlich und folgendermaßen beschrieben:

Entsprechend seiner Präzision ist er auch äußerst empfindlich. Wenn eine Angelegenheit sehr lange erwogen worden ist, kann es, auch ohne daß die Erwägungen schon beendet wären, geschehen, daß plötzlich blitzartig an einer unvorhersehbaren und auch später nicht mehr auffindbaren Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit, wenn auch meistens sehr richtig, so doch immerhin willkürlich abschließt. Es ist als hätte der behördliche Apparat die Spannung, die jahrelange Aufreizung durch die gleiche vielleicht an sich geringfügige Angelegenheit nicht mehr ertragen und aus sich selbst heraus ohne Mithilfe der Beamten die Entscheidung getroffen. Natürlich ist kein Wunder geschehn und gewiß hat irgendein Beamter die Erledigung geschrieben oder eine ungeschriebene Entscheidung getroffen, jedenfalls aber kann wenigstens von uns aus, von hier aus, ja selbst vom Amt aus nicht festgestellt werden, welcher Beamte in diesem Fall entschieden hat und aus welchen Gründen. [...] Nun sind wie gesagt gerade diese Entscheidungen meistens vortrefflich, störend an ihnen ist nur, daß man, wie es gewöhnlich die Sache mit sich bringt, von diesen Entscheidungen zu spät erfährt und daher inzwischen über längst entschiedene Angelegenheit noch immer leidenschaftlich berät<sup>23</sup>.

Der behördliche Apparat operiert also ungefähr im Ungefährnen; er deckt sich mit der genannten atopischen Struktur. Und er durchtrennt darum die klare und vorhersehbare Verbindung von Grund und Entscheidung, Ursache und Wirkung und präsentiert sich als Ensemble von mehr oder weniger zufälligen Ereignissen. Entscheidungen entscheiden nichts oder verfehlen die anliegenden Fälle, und was tatsächlich passiert, zieht eine diskontinuierliche, sich im Unbestimmten verlierende Spur. Die Behörde verharrt in einer eigentümlichen Inaktualität und folgt dem Grundsatz eines unzureichenden Grunds. Mit einem Prinzip der

<sup>23</sup> *Ebd.*, S. 109-110.

Zweideutigkeit, mit Zweideutigkeit als Prinzip setzt sie auf die Differenz des Identischen und die Identität des Verschiedenen und generiert damit die entsprechende Weltlage im *Schloss*. Die beiden vom Schloss herkommenden Gehilfen etwa bleiben ununterscheidbar und erhalten einen einzigen Namen; und während ein einzelner Schlossbeamter «in der Vorstellung der Menschen leicht verschiedene Gestalten» annimmt<sup>24</sup>, so ähneln die verschiedenen Beamten umgekehrt ein und demselben Exemplar. Damit wird eine signifikante Unordnung der Dinge hergestellt. Wenn das Prinzip des zureichenden Grunds eine Zuordnung von Begriff und Sache verlangt, so erscheint gerade diese Zuordnung blockiert: mit einer Wucherung identischer Individuen oder mit einem Individuum, das sich in all seinen Gestalten selbst unähnlich ist. Das ergibt Wiederholungen, die differenzlos im Begriff bleiben müssen und darum nicht vorgestellt, nicht erinnert, nicht erkannt und nicht repräsentiert werden können. Ähnlichkeiten trügen, Unterschiede stiften Verwirrung<sup>25</sup>.

Mit diesen Merkmalen der Schlosswelt – Schwellenraum, Trugbilder und Indetermination – lässt sich noch einmal der Ort ermessen, den der ominöse Schlossberg in Kafkas Erzählung besetzt. Denn er muss nun als jener Topos verstanden werden, von dem aus sich die erzählte Welt derealisiert. Er versammelt ein Potential, das Verwirklichungen hemmt, Konkretisierungen verzeichnet, Anschauungen verwirrt, Bestimmungen aussetzt. Schloss und Schlossberg repräsentieren nicht massive Ordnungsgefüge, sie verhalten sich vielmehr als Aggregate des Möglichen und als Schauplatz entgrenzter Kontingenz. Von Anbeginn an wird mit ihrem Fehlen die Aussicht verstellt und mit ihrer topographischen Lage jede Ausrichtung desorientiert; sie verkörpern allenfalls eine unfertige, in die Schwebe versetzte Welt. Darum wird gerade von ihnen her Kafkas Erzähl- und Schreibweise definiert. Wie nämlich K. die Schwelle der «Holzbrücke» nicht wirklich verlässt, so operiert die Erzählung selbst im Übergang.

Denn die Brücke des Beginns wäre nicht nur als Technologie des Übertritts – ins Dorf, an den Schlossberg heran – zu verstehen. Vielmehr markiert sie am Textanfang einen Übertritt in die symbolische Ordnung des Schlosses, den sie zugleich unterbricht. Auf dieser Brücke richtet sich Kafkas Erzählung ein und nimmt den Weg einer produktiven Verirrung. Sie betreibt selbst eine fortlaufende Entscheidung zum Unentscheidbaren; ihr Fortgang gilt einem deaktualisierenden Akt. Und das wäre schließlich Kafkas Verfahren im *Schloss*: Es eröffnet einen Schwellenraum, in dem sich eine Auflösung fester Weltlagen vollzieht.

<sup>24</sup> *Ebd.*, S. 286.

<sup>25</sup> Vgl. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), dt. Übers. v. Joseph Vogl, *Differenz und Wiederholung*, Wilhelm Fink, München 1992, S. 21-25.

Damit lässt sich vielleicht der historische und systematische Ort dieses Schreibens umreißen. Denn mit ihrer besonderen Wendung kehrt sich Kafkas Literatur gegen eine Onto-Theologie der Schrift, die im Schreiben ein Analogon zum Schöpfungsakt, eine Emanation oder Manifestation des Geistes, einen Übergang vom Vermögen zur seiner Verwirklichung erkennen mag<sup>26</sup>. Im Schreiben Kafkas realisiert sich eben keine mögliche Welt, es scheint vielmehr eine gegenläufige Richtung zu nehmen. Es hält sich in einer Balance von Vermögen und Akt, die sich weder auf eine reine Potentialität noch auf eine reine Aktualität reduzieren lässt, sondern mit der Niederschrift zugleich einen Aufschub des Geschriebenen verfolgt. Das Schreiben vollzieht eine fortwährende Entscheidung zum Unentscheidbaren, seine Entschiedenheit gilt einem deaktualisierenden Akt; und sein Spielraum ermisst eine unfertige Welt. In dieser Hinsicht ist das Labyrinth ein Zaudern und dieses der Weg des Schreibens selbst. Das wäre Kafkas Verfahren: eine progressive Entschöpfung und ein anhaltendes Zaudern der Weltwerdung.

<sup>26</sup> Vgl. dazu Giorgio Agamben, *Bartleby o della contigenza* (1993), dt. Übers. v. Maria Zinfert, *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz*, Merve, Berlin 1998, S. 9-27.

