

Csilla Mihály

**Figuren und Figurenkonstellationen im ‚Theater des Selbst‘**  
Exemplarische Texterklärungen aus Franz Kafkas mittlerem Erzählwerk

Thesen der Dissertation

Szeged

2013

# 1 Problemstellung und Zielsetzung

1.1 In der Forschung herrscht Konsens über die Mehrdeutigkeit und semantische Unbestimmtheit von Kafkas Werken, die in vieler Hinsicht zur Desorientierung und Verunsicherung des Lesers führen. Erklärt werden diese Eigenschaften vor allem mit den originellen Ideen, mit der komplexen Darstellungstechnik und der Reduktionspoetik des Autors. Auch der Verzicht auf Psychologisierung und die Einschränkung sowohl der Rolle des Erzählers als auch der Verwendung der üblichen sprachlichen und epischen Ausdrucksmittel sind dabei von Belang. (Engel, Manfred/Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010) Statt der Darstellung der psychischen Vorgänge der Figuren stehen vielmehr gestische und szenische Momente im Vordergrund, die ihre äußeren sichtbaren Welten kennzeichnen. Auch das „einsinnige Erzählen“ als erzähltechnisches Verfahren, das nach Ansicht mehrerer Forscher die Kafkasche Narration in ihren wesentlichen Zügen bestimmt, fördert die interpretatorische Unsicherheit. (Beißner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart 1952; Walser, Martin: Beschreibung einer Form. München 1961) Während bei Beißner und Walser der Narrator nicht mehr zu wissen scheint als der Leser bzw. der Held, lassen sich nach Engel in der spezifischen Variante des „personalen Erzählenverhaltens“ bei Kafka durchaus Anzeichen ausfindig machen, die für den Leser die scheinbar objektive Perspektive des Haupthelden in Frage stellen. (Engel / Auerochs 2010) Die sprachliche Schicht der Werke ist insofern widersprüchlich als in ihr das Streben nach Genauigkeit und Klarheit sich oft mit einer vieldeutig-metaphorischen Rede mischt. Auf diese Eigentümlichkeit zielt auch die vielzitierte Aussage von Adorno ab, wonach Kafkas Sätze einerseits zur Interpretation auffordern, andererseits jedoch deren Möglichkeit leugnen. (Adorno, Theodor W.: Prismen. Frankfurt/M. 1955)

1.2 Parallel zu den Auffassungen, die hinsichtlich der Verständnisschwierigkeiten die Möglichkeit einer kohärenten Interpretation von Kafkas Werk in Frage stellen, hat sich auch eine Forschungsrichtung herausgebildet, die die Probleme und ihre Lösung anderswo ortet. In seiner Kafka-Monographie, die den Ausgangspunkt meiner Untersuchungen bildet, lehnt Gerhard Kurz die These von der Undeutbarkeit von Kafkas Werken ab. (Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart 1980) Deren oft thematisierte Unbestimmtheit ist nach ihm keine Eigenschaft der Texte, sondern grundsätzlich die der Protagonisten. Sie werden absichtlich im Zustand der Ungewissheit und Ambiguität gehalten,

um ihnen dadurch die Wahl zwischen zwei konträren Existenzformen, dem 'falschen', auf den Sündenfall folgenden Leben und dem durch die Akzeptanz des Todes sich eröffnenden 'wahren' Leben zu ermöglichen. Kafkas Schriften plädieren mittelbar für die letztere Wahl, so dass sie überwiegend Sterbensgeschichten sind, die als Allegoresen eines weltablehnenden Verhaltens gelesen werden können. Die Gespaltenheit und Ambivalenz der Protagonisten ergibt sich aus dem Konflikt und ständigen Kampf ihres Lebens- und Todestriebes: während sie sich unbewusst nach dem Tod sehnen, klammern sie sich zugleich auch fest ans Leben. In diesem Sinn vergegenwärtigen die Erzählungen mit ihrer ungewöhnlichen Wertordnung eine verkehrte Welt, in der die scheinbar verblüffenden und bedrohlichen, unserer Erfahrungswelt deutlich widersprechenden Handlungen und Ereignisse auf eigenartige Weise gerade der Wahrheit, der Gerechtigkeit entsprechen und der Erlösung aus der Scheinwirklichkeit des Lebens dienen. Die verkehrte Welt wie auch die Konflikte des Lebens- und Todestriebes – als abstrakte Konstruktionsprinzipien – realisieren sich in den einzelnen Geschichten als eine Art narratives 'Selbsttheater' der zentralen Figur, in dem sie den anderen Figuren als Fremden gegenübersteht. Dabei ist aber ihre Fremdheit nur eine scheinbare, sie stellen in Wirklichkeit lediglich verschiedene Aspekte des Protagonisten dar, indem sie seine unbewussten Wünsche, verheimlichten Sehnsüchte, unausgesprochenen Bestrebungen oder uneingestanden Ängste verkörpern.

1.3 Das Konzept von Kurz scheint theoretisch geeignet, grundsätzliche Charakteristika und Zusammenhänge von Kafkas Erzählwelten zu erschließen wie auch deren Ambiguitäten und scheinbare Widersprüche zum Teil aufzuheben. Obwohl die dargestellten Annahmen für die Texterklärungen hinreichende Orientierungspunkte bieten, wurden sie in der bisherigen Fachliteratur nur in wenigen Fällen durch detaillierte und methodisch einheitliche Analysen bestätigt. Daher ist eine wichtige Aufgabe der vorliegenden Arbeit zu untersuchen, ob und inwieweit das umrissene Konzept im Hinblick auf den Aufbau und die Eigenart der Kafkaschen Erzählwelten durch systematisch-textnahe Erklärungen untermauert werden kann. Mit Rücksicht auf die zentrale und – wie angenommen – die narrative Welt formende und inszenierende Rolle des Protagonisten sollen dabei vornehmlich die Figuren, ihre Konstellationen und Funktionen in den einzelnen Erzählwelten beleuchtet werden. Die Arbeit setzt sich mit solch repräsentativen Erzählwerken aus Kafkas mittlerer Schaffensperiode wie *Das Urteil*, *In der Strafkolonie*, *Der Proceß* und *Ein Traum* auseinander. Im Mittelpunkt der Erklärungen stehen folgende drei Fragen:

- (a) Worin zeigt sich die Erzählwelt generierende Rolle des Protagonisten?
- (b) Was bedeutet und wie lässt sich die unsichtbare, tiefenstrukturelle Identität zwischen dem Protagonisten und den einzelnen Figuren trotz ihrer unterschiedlichen Realisierungen an der Oberfläche herausstellen?
- (c) Wie kann schließlich das Wesen und Funktionieren des 'Theaters des Bewusstseins' näher gekennzeichnet werden und worin äußert sich die inszenierende Rolle des Protagonisten?

Zwischen den ersten beiden Punkten besteht insofern ein enger Zusammenhang als die einzelnen Geschehnisse, das Erscheinen und teils auch die Handlungen der einzelnen Akteure gleichsam durch die gerade aktuellen Gedanken, Absichten, Vorstellungen und Gefühle des Protagonisten ins Leben gerufen werden. Anhand dieses Problems soll aber auch die Frage beantwortet werden, in welcher Weise das Paradoxon aufzuheben ist, wonach die Figuren außerhalb des Protagonisten einerseits als dessen pluralisierte Objektivationen, andererseits hingegen als selbständig existente Handelnde der fiktionalen Welt zu betrachten sind. Die Lösung könnte in diesem Fall der Nachweis motivischer, das heißt durch Wiederholungen etablierter Beziehungen zwischen den Figuren und dem Protagonisten bedeuten: sie ermöglichen es nämlich, dass die selbständige Existenz der Figuren an der Oberfläche bei der gleichzeitigen Signalisierung ihrer Identität auf abstrakt-tiefenstruktureller Ebene bewahrt bleibt. Der dritte Fragekreis deutet auf eine Kafka-spezifische Eigentümlichkeit der Erzähltexte hin, die zugleich auf die bereits erwähnten gestischen und szenischen Bezüge zurückverweist. In den Erzählwelten wird nämlich durch die Narration eine theatralische Struktur erzeugt, in der der Hauptheld nicht nur die Rolle des Regisseurs, sondern auch die des Ensembles und des Zuschauers besetzt.

## **2 Theoretisch-methodologischer Hintergrund**

2.1 Eine methodisch fundierte Analyse der Rolle der Figuren und Figurenkonstellationen wie auch ihrer Inszenierungen im 'Theater des Selbst' lässt sich nur vor dem Hintergrund einer kohärenten Erklärungstheorie literarischer Texte durchführen. Dabei handelt es sich nicht einfach darum, dass methodisch eklektische Annäherungen notwendigerweise zu wissenschaftlich unzuverlässigen, das heißt zu nicht kohärenten Ergebnissen führen. Vielmehr besteht das Problem darin, dass die motivischen und emblematisch-intertextuellen Beziehungen, die allein gesicherte Einsicht in die untergründige Einheit der Figuren auf

tiefenstruktureller Ebene liefern und somit zugleich eine der grundlegenden Thesen der vorliegenden Arbeit rechtfertigen, nur beim literarischen Lesen der Texte zuverlässig ausgewiesen werden können.

Die Betrachtungsweise der nachfolgenden Interpretationen von Kafkas Erzähltexten beruht auf einer Erklärungstheorie, die literarische Werke als Repräsentanten poetologisch möglicher Welten begreift. (Bernáth, Árpád: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához.* [Bausteine. Beiträge zur Poetologie der möglichen Welten, ung.] Szeged 1998) Der „mögliche“ Charakter solcher Welten wird durch das System jener Konstruktionsprinzipien gesichert, die der Leser beim fiktionalen Lesen dem gegebenen Werk als Erklärung zuordnet. Auf Grund einer solchen Theorie entstehen motivische Beziehungen zwischen Sachverhalten in der Erzählwelt erst, wenn sie Wiederholungen darstellen, die sich aus den Konstruktionsprinzipien der Erzählwelt ergeben. All dies zeigt zugleich, dass das hier verwendete Verfahren literarischer Erklärung, obwohl es bezüglich der Figuren unvermeidlich auch mit alltagspsychologischen Kategorien operiert, kein (tiefen)psychologisches, sondern grundsätzlich und konsequent ein konstruktivistisch-strukturelles Interpretationsverfahren darstellt.

2.2 Laut Bernáth etablieren literarische wie nichtliterarische Texte (mindestens) eine Textwelt, deren Aufbau für den Leser notwendigerweise als willkürlich erscheint. Die zur Aufhebung dieser Willkürlichkeit dienenden Operationen werden von ihm Erklärung genannt.

(a) Als willkürlich gilt der Aufbau einer Textwelt, wenn der Leser nicht weiß, ob die Aussagen des Textes wahr oder falsch sind, ob die von ihnen bezeichneten Sachverhalte bestehen oder nicht. Zu entscheiden ist dies jedoch, wenn die Welt, die die Textwelt darstellt, auch unabhängig von dieser Textwelt existiert und dem Leser zugänglich ist. In diesem Fall stellt die Erklärung eine nichtfiktionale und (zugleich) nichtliterarische Erklärung der fraglichen Textwelt dar.

(b) Willkürlich ist aber der Aufbau der Textwelt auch dann, wenn der Leser den (wahren) Wahrheitswert der Aussagen und somit das Bestehen der bezeichneten Sachverhalte akzeptiert, aber den Aufbau der Textwelt für unbegründet hält. Dem Leser steht nämlich keine Welt zur Verfügung, die von der Textwelt unabhängig ist und somit die Grundlage einer Wahrheitswert-Analyse bilden könnte. Unbegründet ist ihm der Aufbau der Textwelt, weil er nicht weiß, warum sie gerade auf die gegebene Weise und aus den gegebenen Sachverhalten konstruiert ist. Zu begründen ist der Aufbau der Textwelt jedoch auch in diesem Fall, wenn der Leser imstande ist, eine Theorie aufzustellen, die alle wesentlichen Anweisungen für den

Aufbau der Textwelt enthält. Gelingt dies, dann lässt sich über eine fiktionale und zugleich literarische Erklärung von Textwelten sprechen.

2.3 Dieselben wiederkehrenden Textsequenzen / Sachverhalte, die sich in nichtfiktionalen gelesenen Texten / Textwelten – durch die erklärende Kraft der von der Textwelt unabhängig bestehenden Welt – oft als redundante Elemente erweisen, funktionieren bei fiktionalen gelesenen Texten / Textwelten gerade umgekehrt, indem sie die Bedeutungsfunktion des Textes wesentlich ausweiten. Durch die Etablierung von Beziehungen zwischen Textsequenzen / Sachverhalten, die voneinander entfernt liegen, verstärken die motivischen Verbindungen die strukturellen Zusammenhänge des Werkes. Textsequenzen bzw. Sachverhalte lassen sich allerdings nicht nur motivisch, das heißt innerhalb desselben Textes / derselben Textwelt, sondern auch emblematisch miteinander verbinden, das heißt wenn sie in verschiedenen Texten / Textwelten vorkommen. Motive und Embleme definiert Bernáth wie folgt:

(a) Motive sind (i) jene innerhalb des gegebenen Werkes miteinander identifizierten Textsequenzen, denen dadurch ein symbolischen Gehalt schaffende Funktion zukommt, dass sie sich in verschiedenen, semantisch interpretierbaren Kontexten wiederholen; Motive sind ferner (ii) auch jene, im gegebenen Werk voneinander unterschiedenen, semantisch interpretierbaren Textsequenzen, denen dadurch ein symbolischen Gehalt schaffende Funktion zukommt, dass sie sich im identischen Kontext wiederholen.

(b) Embleme eines literarischen Werkes sind solche Textsequenzen, denen dadurch ein symbolischen Gehalt schaffende Funktion zukommt, dass sie (i) mit einer Textsequenz in einem semantisch oder symbolisch interpretierbaren Kontext außerhalb des literarischen Werkes oder (ii) mit einem symbolisch interpretierbaren Teil der Wirklichkeit identifiziert werden können.

Mit der Einführung der motivischen und emblematischen Funktion wird die Erzählung theoretisch mehrschichtig. Während die „literale“ Basisgeschichte sich kontinuierlich, in zeitlicher Abfolge entfaltet, beginnt die „symbolische“ Erzählung dagegen mit dem Erscheinen der motivischen und/oder emblematischen Wiederholungen und kann immer neue Geschichten etablieren. Auf der Ebene der motivischen Funktionen kann eine Geschichte zustande kommen, die eine Variante der dargestellten Basisgeschichte bildet. Ähnlicherweise kann eine Geschichte auf der Ebene der emblematischen Funktionen als Variante der Basisgeschichte zustande kommen. Oft lässt sich mit Hilfe der Wiederholungsfunktionen

auch das eigentliche Wertesystem der in den literarischen Werken dargestellten Welten – so auch bei Kafka – erfassen.

### **3 Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzählwelten**

3.1 Der Aufbau der untersuchten Erzählwelten beruht auf dem gleichen abstrakten Erklärungsmuster, das vereinfachend wie folgt paraphrasiert werden kann. Der Beginn des Geschehens wird jeweils vom Protagonisten selbst ausgelöst und auch sein Verlauf wird – meist ungewollt und unbewusst – entscheidend von ihm bestimmt. Alle Protagonisten lassen sich durch eine Art Zerrissenheit, eine ständige Schwankung in ihrer Wahl zwischen den Polen Leben und Tod kennzeichnen. Die einzelnen Stadien zwischen Anfang und Ende, zwischen dem latenten Einbruch des ersten Todesgedankens in ihr Leben bis zu dessen Erfüllung (oder Scheitern am Schluss), werden durch verschiedene, vom Protagonisten als Regisseur ins Leben gerufene Figuren und Figurenkonstellationen in Form von inszenierten Theateraufführungen realisiert. Die Figurenkonstellationen haben einen dynamischen Charakter, indem sie im Laufe des Gesamtprozesses, den inneren Änderungen des Protagonisten folgend, immer neue, motivisch angedeutete Kombinationen von Verflechtungen und Trennungen, von Identifikationen und Konfrontationen eingehen.

Ohne umfassende Interpretationen anzustreben, soll nachfolgend anhand einiger Beispiele veranschaulicht werden, wie sich die geschilderten Prinzipien in den Erzählwelten konkretisieren und wie Figurenkonstellationen durch motivische Beziehungen etabliert werden.

3.2 Unter den behandelten Erzählungen sind die beschriebenen Prinzipien in radikalster Form in *Das Urteil* vorzufinden. Der Protagonist Georg Bendemann bewegt sich im Laufe der Erzählung zwischen den Extrempolen zweier unterschiedlicher Existenzmöglichkeiten. Der Ausgangspunkt ist der Pol des Lebens, dem er angehört und der hier durch seine Geschäftserfolge und seinen Heiratsentschluss gekennzeichnet werden kann. Den Endpunkt bildet formal das endgültige Ausscheiden aus dem Leben, der Pol des Todes, der für ihn teils durch die Auswanderung und geschäftliche Erfolglosigkeit seines Jugendfreundes in Russland, teils durch den Tod der Mutter und den biologischen Verfall des Vaters symbolisch vorweggenommen wird.

Die stärkere Bindung an das Leben wird gleich zu Beginn in Frage gestellt, als Georg nach dem Beenden des Briefes mit der Verlobungsnachricht des längeren über seinen Freund nachdenkt. Seine Braut Frieda und der Freund als Lebens- und Todesaspekt Georgs lassen sich miteinander nicht versöhnen: die endgültige Verbindung mit dem Leben, sein mögliches Fortpflanzen in der Ehe bildet einen unaufhebbaren Gegensatz zum Verzicht auf die Weitergabe des Lebens, zum ewigen Junggesellentum des Freundes. Die anfängliche Entscheidung für das Leben wird auch durch seinen Besuch beim Vater weiter untergraben. In ihm findet er nämlich die Figur, die er aus sich „herausschneiden“ sollte, die geeigneter als er für diese Freundschaft ist. Der Prozess macht bereits an diesen wenigen Handlungsmomenten deutlich, dass der Erzählverlauf grundsätzlich durch Georg bewegt wird, der auch die verschiedenen Figuren dementsprechend auftreten lässt, ob er sich eher vom Leben oder vom Tod angezogen fühlt. Allerdings handelt es sich dabei um keine statischen Figuren, die von Anfang bis Ende unverändert eine Rolle spielen. Ihre Relevanz wächst oder sinkt, ihre Wertzugehörigkeit verschiebt sich, ihre Eigenschaften ändern sich je nachdem, wie dies Georgs jeweiligen Vorstellungen und Wandlungen entspricht. So hat der Vater zum Beispiel nicht dieselbe Beziehung zu Georg als Kind und Erwachsener, spielt nicht dieselbe Rolle in der Geschäfts- und Privatsphäre oder vor und nach dem Tod der Mutter. Auch verändert sich sein Verhältnis zu dem Freund im Geschichtsverlauf entscheidend, indem er sich seinen Vertreter am Ort nennt. Im Hinblick auf das Verhältnis der Figuren werden zwei miteinander zusammenhängende Motivreihen untersucht: die Kindheits- und die Todesmotivik. Georg ist mit dem Freund seit den Kinderjahren verbunden, aber sie sind auch durch das Motiv des „Fallens“ miteinander und mit dem Vater verknüpft. Ähnlich dem Freund, der infolge seiner geschäftlichen Erfolglosigkeit „ein altes Kind“ blieb, kommen auch dem Vater, der mit der Uhrkette spielt, schmutzige Unterwäsche hat und von Georg ins Bett gelegt wird, Attribute eines alten Kindes zu. Die Kindheitsmotivik verbindet ihn auch mit seinem Sohn, den er beim Urteil ein ehemals unschuldiges Kind nennt. Georg verwandelt sich wiederum beim Sprung am Ende in den Stolz der Eltern, in den ausgezeichneten Turner seiner Jugendjahre.

In der Auseinandersetzung mit dem Vater, die schließlich zu Georgs Entscheidung für den Tod führt, wird Georgs Dilemma in einer theatralisch arrangierten Szene gleichsam zur Schau getragen. Georgs Schwankung bestimmt die Inszenierung der 'Vorstellung' mit sich ändernden Rollen der Beteiligten. Durch die Heraufbeschwörung des Freundes in der Erinnerung des Vaters verstärkt er dessen Präsenz, die er schon „niedergedrückt“ glaubte, auch in sich selbst. Während dieser Aspekt den unterschwelligsten Todeswunsch in Georg intensiviert, wird seine Beziehung zum Leben durch die Verhöhnung von dessen



Verführungskunst in der parodistischen Frieda-Imitation des Vaters abgeschwächt. Als Ergebnis des Gesamtprozesses von Anbeginn wird das Todesurteil von dem Vater verkündet. Mittels motivischer Beziehungen wird in der Arbeit gezeigt, dass dieses Urteil von Georg selbst gewollt ist. Scheinbar wird seine Schwankung von dem Vater entschieden, der vor dem eigenen Tod sein „Früchtchen“ zurücknimmt, das heißt seine persönliche Erbsünde durch das Urteil rückgängig macht, womit der Sohn, der „teuflische Mensch“ Georg aus dem Leben vertrieben wird. Das Urteil ausdrücklich zum Tode des Ertrinkens weist auf den Anfang zurück, wo Georg vom Fenster aus den Fluß, die Brücke und das andere Ufer betrachtete und über seinen Brief nachdachte. Wie die Mutter aus dem Leben schied, wie der Vater sich aus dem Geschäft zurückzog und wie der Freund in die Fremde auswanderte, so fühlt sich nun auch Georg nach dem Urteil des Vaters, der den Tag „Freudentag“ nennt, vom Tod angezogen. Das Geschehen lässt sich letztlich damit erklären, dass das Bestehen auf dem Leben in dieser Welt grundsätzlich der Schuldhaftigkeit des Erwachsenseins zugerechnet und der selbstgewählte Tod als mögliche Rückkehr in den Zustand kindlicher Unschuld begriffen wird.

3.3 Die Erzählung *In der Strafkolonie* weist zwar mehrere Parallelen mit dem *Urteil* auf, doch lässt sie sich hinsichtlich des Schlusses eher als seine Umkehrung bezeichnen. Während nämlich Georg Bendemann von der geplanten bürgerlichen Integration letztlich zum Ausscheiden aus dem Leben gelangt, beginnt die Geschichte des Forschungsreisenden mit der Teilnahme an einer Exekution auf einer entlegenen Strafinsel und endet mit deren fluchtartigem Verlassen. Eine wichtige Entsprechung ist dagegen zwischen den beiden Protagonisten zu beobachten, die ihr ambiges Verhältnis zum Leben und Tod durch theatralisch anmutende Aufführungen veranschaulichen, deren Teilnehmer – aufgrund motivischer Beziehungen – gleichsam als ihre Projektionen betrachtet werden können. Diese Erkenntnis der untergründigen Einheit des Protagonisten mit anderen Akteuren der Geschichte erklärt, warum ausdrücklich das Urteil des Forschungsreisenden, der nur reist, um zu sehen, und der sich keineswegs in fremde Verhältnisse einmischen will, über das weitere Schicksal des auf der Insel praktizierten Strafverfahrens entscheiden soll. Aufgrund derselben Annahme lässt sich auch der zeitliche Widerspruch aufheben, dass er noch vor dem Begehen des Verbrechens zur Exekution eingeladen wird. Für den motivischen Zusammenschluss der Figuren, den die Arbeit ausführlich erörtert, seien hier nur einige Beispiele angeführt. Zu diesen gehören unter anderem Eigenschaften wie die 'Schläfrigkeit' und das 'Hündische', die in verschiedenem Maße alle Figuren kennzeichnen und auch verbinden. Ebenfalls auf die

mögliche Einheit der Figuren verweist ihre Austauschbarkeit, die sich in Form eines Rollenwechsels zwischen dem Offizier und dem Reisenden, dem Offizier und dem Verurteilten verwirklicht und deren Grundlage die Funktionen bilden, die sie bei der Hinrichtung erfüllen. Auf ganz eigentümliche Weise drückt sich die Zusammengehörigkeit der Figuren in Bezug auf den Apparat aus. Außer dass ihre Handlungen zum Teil kettenartig zusammenhängen, werden sie auch einzeln eng mit der Maschine gekoppelt: Ihre Schreibfläche bildet jeweils der Körper des Verurteilten, und sie gehorcht andererseits dem Offizier bei seiner eigenen Hinrichtung als könnte sie seine Gedanken lesen. Der Tod des Offiziers und der Zerfall der Maschine erfolgen gleichzeitig; es zerfällt aber nicht nur die Maschine, auch die virtuelle und topographische Einheit der Figuren hebt sich am Ende auf, als der Reisende die Insel verlässt. Anzeichen einer theatralischen Inszenierung, wie sie auch alle anderen behandelten Erzählungen kennzeichnen, sind auch hier an vielen Stellen von den Umständen der vorbereiteten Exekution über die spektakulären Hinrichtungen alter Zeiten bis zu den Sitzungen des neuen Kommandanten zu finden. Ihre imaginären Vorführungen dienen vor allem dazu, den Forschungsreisenden für die Billigung des Verfahrens zu gewinnen.

Untersucht werden in der Studie auch die emblematischen Beziehungen der Figuren. Die Feststellungen in der neueren Fachliteratur, nach denen eine eindeutige Zuordnung der Figuren der *Strafkolonie* zu den Figuren der biblischen Passionsgeschichte trotz zahlreicher Verweise nicht möglich ist, beruhen auf der Annahme, dass eine Figur der Erzählung mehreren biblischen Figuren oder mehrere Erzählfiguren einer biblischen Figur entsprechen können. In einer Vorstellung jedoch, in der die Figuren zwar eigenständig sind, aber zugleich auch eine Einheit bilden, kann das Problem einfacher geklärt werden: obwohl auf der Ebene der Geschichte auch mehrere Figuren Attribute von Jesus aufweisen können, handelt es sich auf motivischer Ebene um eine einzige Figur, der diese Eigenschaften zugeordnet werden. Würde man unter diesem Aspekt die mögliche Emblematisierung der Hinrichtung und der Prophezeiung von der Rückkehr des alten Kommandanten miteinbeziehen, dann ließe sich das Geschehen in der Strafkolonie als eine merkwürdige, gleichzeitig ernsthafte und parodistische 'Leidensgeschichte' begreifen. Diese Doppelheit entspricht auch der Unbestimmtheit des Reisenden, dessen Besuch im Wesentlichen ein Erkenntnisweg ist: Durch das Medium des Verfahrens wird er mit dem Tod, eigentlich mit dem Doppelgesicht des Todes, mit dessen Erlösungs- und Vernichtungsaspekt konfrontiert.

3.4 Wie in den vorangehenden Erzählungen bilden auch im *Proceß* die Verbindungen der Figuren die grundlegende Komponente von Kafkas narrativem Theater. In der

Erklärung des Romans wird daher dieser Aspekt ausführlich behandelt und dabei gezeigt, dass alle Figuren miteinander motivisch verknüpft sind. Sie lassen sich als Varianten voneinander erkennen oder sie können über die Figur von K. mittelbar aufeinander bezogen werden. So erweist sich unter anderem als Ergebnis der motivischen Analyse, dass die Wächter zu Beginn den Henkern am Ende, beide Gruppen, in ihrer Begleitfunktion den Bankbeamten bzw. dem Mädchen und dem Auskunftgeber in den Kanzleien entsprechen. Eng verbunden ist K. wiederum mit den Wächtern und bildet auch mit seinen Henkern „eine solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären“. Die entgegengesetzte Bewegungsrichtung der einzelnen Gruppen, die K. entweder dem Gericht näher bringen oder von dessen Nähe wegführen, widerspricht auch nicht der These ihrer Identität; sie bilden nur die innere Zerrissenheit des Protagonisten ab, sein Schwanken zwischen Bejahung oder Ablehnung des Lebens. Sein dreißigster Geburtstag bedeutet insofern einen Wendepunkt für K. als sein bis dahin unreflektiertes Verhältnis zum Leben von etwas ihm Fremdem gestört wird, das sich später als etwas zu einem unbekanntem Gericht Gehörendes enthüllt.

Eine spezifische Doppelfunktion erfüllt in dieser Hinsicht die Figur des Gefängniskaplans, der ihn in den Dom rufen lässt und ihm, als er wieder gehen will, den Weg zum Ausgang weist: „Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläßt Dich wenn Du gehst.“ Ähnliche Rolle spielen aus dieser Sicht, um auch Nebenfiguren zu nennen, Hauptmann Lanz und Tischler Lanz: durch das Klopfen des Hauptmanns wird die nachgestellte Vorführung der Verhaftung unterbrochen, durch die Suche nach dem Tischler, einer erfundenen Figur K.s, will dieser zum Untersuchungssaal gelangen. Der Onkel und Kaufmann Block verkörpern zwei verschiedene Stadien von K. während seines Prozesses. Der Onkel repräsentiert die erste Phase, in der K. noch vorhat, gegen den Prozess zu kämpfen. Durch ihn gelangt K., der sich mittlerweile mit seiner Situation abgefunden hat, zum Advokaten Huld, seinem Verteidiger. Bei ihm begegnet er Block, in dem sein künftiges Selbst zu erkennen ist, sollte er statt des scheinbaren Freispruchs die Verschleppung wählen. Ähnlich dem Gefängniskaplan und Lanz wie auch der komplementären Rolle der Figurengruppen verwirklichen der Onkel und Huld, K.s Wesen entsprechend, eine Art Doppelheit hinsichtlich des Verfahrens: wie K., der am Anfang der Verhaftung erwägt, die Pension zu verlassen und damit dem Prozess ein kurzes Ende zu machen, dies aber doch nicht tut, so wollen auch die beiden Herren gegen das Gericht vorgehen, aber sie ziehen K. dadurch noch mehr in den Prozess hinein. An die Stelle des Figurenpaares Onkel–Huld treten später der Fabrikant und der Gerichtsmaler

Titorelli, die K. mit dem Vorwand der Verteidigung an das Gericht noch näher heranzuführen. In dem Gespräch mit Titorelli erkennt K., dass im Verfahren kein wirklicher d. h. endgültiger Freispruch erreicht werden kann. Durch seine Figur wird auch deutlich, dass die Kunst eine Vermittlungsinstanz zum Gericht bildet. Somit wird eine Verbindung zu der Kunstmotivik im Dom-Kapitel sowie zu der theatralischen Inszeniertheit der Hinrichtungsszene hergestellt, in der K. von zwei „Tenören“ abgeholt wird, die sich letztlich als seine Henker erweisen.

Von dem Romanbeginn, von der Verhaftung und deren Neuaufführung für Fräulein Bürstner weisen alle wichtigen Momente der Handlung darauf hin, dass das Gericht immer als Theater erscheint und damit das Theater, ähnlich wie Kunst allgemein, als Medium der Erkenntnis fungiert. Durch die verschiedenen Figuren, mit denen er motivisch verbunden ist, partizipiert K. mittelbar an allen Rollen dieses sonderbaren Gerichtsschauspiels, er ist Angeklagter, Ankläger, Verteidiger, Richter und in gewisser Hinsicht auch Vollstrecker des Urteils. Andererseits ist er zugleich, obwohl das ihm nie bewusst wird, auch der Regisseur: seine Gedanken, verborgenen Wünsche und Sehnsüchte, seine Unsicherheiten und Entscheidungen lassen, wie in der Analyse eingehend behandelt wird, immer wieder neue Figuren auftreten, neue Figurenkonstellationen bilden und gestalten letztlich den Gesamtverlauf des Prozesses.

3.5 Das kurze Prosastück *Ein Traum* verknüpft sich organisch mit den bisher besprochenen Erzählungen: Es kann als eine verkürzte 'positive' Variante des *Proceß*-Romans gelesen werden; die Bestattungszeremonie lässt sich mit den Hinrichtungsritualen der *Strafkolonie* vergleichen; schließlich bildet der Weg von Josef K. zum Tod eine enge Parallele zu Georgs Flucht aus dem Leben im *Urteil*. Während letzterer sich aus dem Zimmer gejagt fühlt und es ihn über die Fahrbahn zum Fluß treibt, wird K., über den Weg gleitend, wie vom Wasser zum Grab mitgerissen. Besonders augenfällig ist hier die verlockende Rolle des Todes, da sie den Erzähllauf von Anfang bis Ende bestimmt. Josef K. bricht im Traum zu einem Spaziergang auf und befindet sich gleich in einem Friedhof, wo er einen frisch aufgeworfenen Grabhügel gewahrt, der hin und wieder von Fahnen verdeckt wird. Aus der Ferne scheint es ihm, „als herrsche dort viel Jubel“. Als würde der Tod wie eine Verklärung erscheinen, die Bestattung wie ein Sieg und ein Freudenfest. Dadurch, dass es sich um einen Traum handelt, ist die generierende Rolle von Josef K. in diesem Falle besonders eindeutig. Die Figuren und die Ereignisse ruft er aber auch innerhalb des Traums „ins Leben“. Deutlich wird dies durch den Beginn und Ablauf der Bestattung veranschaulicht: Sein Eintreffen am

Grabhügel lässt die Zeremonie einsetzen und die Ausführenden hervortreten. Dieses Moment deutet an sich schon die enge Zusammengehörigkeit der Beteiligten mit K. an, aber besonders mit dem den Grabstein beschriftenden Künstler fällt seine Einheit auf: Ihre Bewegungen, Gesten, Handlungen und Erwartungen setzen einander gleichsam voraus, ergänzen oder kontrastieren sich komplementär, als wären sie verschiedene Aspekte ein und derselben Figur.

Dass die Kunst als Vermittlungsinstanz zum Tod als Erfüllung dient, zeigt die Begräbnisszene auf einleuchtende Weise. Die Gestaltung der Grabinschrift bildet das sich ändernde Verhältnis von K. zum Tod nach. Schön, rein, „in vollkommenem Gold“ wird sie solange ausgeführt, bis der Künstler bei K.s Namen anlangt. Da K. eine Zeit lang nicht erkennt, dass es um seinen Namen geht, kann der Künstler die Arbeit nicht fortsetzen. Schreibt er dann mit Widerstreben doch weiter, verliert der nächste Buchstabe an Gold und Schönheit. Die Schrift jagt jedoch wie von selbst „mit mächtigen Zieraten über den Stein“, nachdem K. endlich begreift, dass es sich um sein Begräbnis handelt. Mit dem Augenblick der Einsicht heben sich alle materiellen Schwierigkeiten, die an das Leben binden, wie von sich auf, der Weg zum Tod öffnet sich für K. Dass er dabei mit den Fingern in die Erde grub, die „fast keinen Widerstand leistete“, korrespondiert mit der „besonders geschickte[n] Hantierung“ des Künstlers, durch die es ihm gelang, „mit dem gewöhnlichen Bleistift Goldbuchstaben zu erzielen“. Diese motivische Entsprechung zeigt an, dass die Figuren von K. und dem Künstler miteinander verschmelzen. Mittelbar ist dies auch daran abzulesen, dass der Künstler von da an in der Erzählung nicht wieder erscheint.

Anhand „der sanften Strömung“, die K. im Grab auf den Rücken dreht, wird in der Arbeit ein reiches Motivnetz erschlossen, das in jedem Bezug auf die Doppelheit von Tod und Erlösung, vom Leben als Schein und Tod als ‚wahre Welt‘ verweist. Durch die richtige Entscheidung K.s enthüllt sich die sonst dichte Erde als „dünne Erdkruste“, hinter der schon „alles (...) vorbereitet“ ist und eine andere Welt zugänglich wird. So erfolgen das Eingehen in den Tod und dessen Transzendierung gleichzeitig. Dass es sich dabei um einen guten, erlösten Tod handelt, wie sonst selten bei Kafka, zeigt der Zustand, in dem K. „entzückt von diesem Anblick“ erwacht.

#### **4 Ergebnisse**

a) Von den Ergebnissen der bisherigen Kafka-Forschung ausgehend wurden in der Arbeit mittels systematischer und methodisch fundierter Erklärungen in vieler Hinsicht neue Aspekte der Erzähltexte *Das Urteil*, *In der Strafkolonie*, *Der Proceß* und *Ein Traum* erschlossen und ausgearbeitet.

b) Gegenüber handlungsorientierten Modellen wurden hier vornehmlich die Figuren und ihre Konstellationen in den Mittelpunkt der Untersuchungen gestellt. Es wurde dabei gezeigt, dass das grundlegende Konstruktionsprinzip der Erzählungen in Kafkas mittlerer Werkphase die generierende Rolle des Protagonisten darstellt, der auf diese Weise schrittweise alle weiteren Figuren und somit auch die gesamte Erzählwelt gleichsam 'ins Leben ruft'.

c) Die Arbeit konnte ein langjähriges Dilemma der Kafka-Forschung beantworten. Es plädieren wichtige Studien dafür, dass die narrativen Figuren nicht existent sind, nur als Projektionen des Protagonisten gelten. Andere dagegen nehmen an, dass sie als real existierende Figuren innerhalb der Fiktion zu betrachten sind. In den Analysen konnten die beiden Gesichtspunkte widerspruchsfrei miteinander vereinbart werden. Demnach stellen die Figuren auf der Handlungsebene eigenständige Gestalten dar, auf motivischer Ebene bilden sie aber eine unterschwellige Einheit mit dem Protagonisten und repräsentieren auf diese Weise dessen verschiedene Aspekte.

d) Die motivische Lösung des Projektions-Problems liefert zugleich den Nachweis dafür, dass es sich dabei um kein psychoanalytisches Verfahren, sondern um eine genuin literaturwissenschaftliche Methode handelt.

e) Die methodische Erschließung der einzelnen 'Motivgeschichten' hat es ermöglicht, eine detailliert ausgearbeitete und begründete Kohärenzstruktur den einzelnen Erzählwelten zuzuordnen und dadurch die These von der Undeutbarkeit Kafkascher Werke in Frage zu stellen.

f) In der Forschung wird immer wieder auf Kafkas Affinität zum Drama und Theater hingedeutet. Die Dissertation geht über diese Feststellung insofern hinaus, als sie im Theatralischen eine wichtige Manifestationsform der abstrakt-narrativen Konstruktion in der Erzählwelt erkennt. Auf Kafkas virtueller 'Bühne' treten Figuren auf, die die Schwankung, die sich wandelnde Einstellung, eigentlich den unbewussten inneren Kampf des Protagonisten zwischen den Polen Leben und Tod aufführen. Da die Figuren projizierte Aspekte des Protagonisten darstellen, handelt es sich letztlich um ein 'Theater des Selbst' als zentrale Figur. Eine derart umfassende und systematische Aufarbeitung der Figurenkonstellationen

anhand der untersuchten Erzähltexten wurde in der Kafka-Literatur aus dieser Sicht meines Wissens noch nicht unternommen.

g) Der theoretisch-methodologische Hintergrund – das literarische Lesen und die Erschließung motivischer und emblematischer Wiederholungsbeziehungen –, der den Erklärungen zugrunde gelegt wurde, hat sich als ein verallgemeinbares und extrapolierbares Verfahren erwiesen. Mit Hilfe dieser Methode dürfte es prinzipiell möglich sein, im Laufe späterer Untersuchungen ein theoretisches Modell zu konstruieren, das – aus literarischer Sicht – auch weitere Kafka-Werke systematisch zu erklären vermag.

## 5 Publikationen zum Thema

*Ein Traum: Zur Zeichensprache bei Franz Kafka.* In: Szalai, Lajos (Hg.): *Österreich-Studien.* Szombathely 2002, S. 75-97. [= Acta Germanistika Savariensia VIII]

A jelek nyelvén. Megjegyzések Kafka „Álom”-történetéhez. In: *Filológiai Közlöny* 50, 2004/1-2, 83-99.o.

Sprache als Literatur. Über Kafkas Kommunikationsweisen und Erzähl-Wirklichkeiten. In: Tóth, József (Hg.): *Sprache(n) und Literatur(en) im Kontakt.* Beiträge der internationalen Konferenz 6.-7. November 2003. Wien: Praesens Verlag 2005, S. 247-256. [= Acta Germanistika Savariensia IX]

Über Kafkas Erzähltheater. In: Balaskó, Mária / Szatmári, Petra (Hg.): *Sprach- und Literaturwissenschaftliche Brückenschläge.* München: Lincom, 2007, S. 133-147.

Kafkas *Urteil* als Inszenierung des Selbst. In: Szatmári, Petra / Takács, Dóra: „mit den beiden Lungenflügeln atmen”. *Zu Ehren von János Kohn.* München: Lincom Europa 2008, S. 67-83.

Josef K. als Figurenkomplex. Anmerkungen zu der Italiener-Szene in Franz Kafkas *Der Proceß*. In: Hillenbrand, Rainer (Hg.): *Erbauendes Spiel – Unendliche Spur. Festschrift für Zoltán Szendi.* Wien: Praesens Verlag 2010, S. 355-368.

Franz Kafka: *In der Strafkolonie.* Quellentexte und Erzählung. In: Szendi, Zoltán (Hg.): *Wechselwirkungen I. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext.* Wien: Praesens Verlag 2012, S. 371-388.

Fremdheit als ausgeblendete Identität. Bemerkungen zu Kafkas *In der Strafkolonie.* In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv.* Innsbruck Nr. 31/ 2012, S. 45-67.