

Oliver Simons

## **Schuld und Scham. Kafkas episches Theater**

### **I.**

Auf dem Asphaltplaster sind die Automobile leichter zu dirigieren aber auch schwerer einzuhalten. Besonders wenn ein einzelner Privatmann am Steuer sitzt, der die Größe der Straßen, den schönen Tag, sein leichtes Automobil, seine Chauffeurkenntnisse für eine kleine Geschäftsfahrt ausnützt und dabei an Kreuzungsstellen sich mit dem Wagen so winden soll, wie die Fußgänger auf dem Trottoir. Darum fährt ein solches Automobil knapp vor der Einfahrt in eine kleine Gasse hoch auf dem Platz in ein Tricycle hinein, hält aber elegant, tut ihm nicht viel, tritt ihm förmlich nur auf den Fuß, aber während ein Fußgänger mit einem solchen Fußtritt desto rascher weiter eilt, bleibt das Tricycle stehen und hat das Vorderrad verkrümmt. (T 1012)

Franz Kafka ist im dritten Jahr bei der Arbeiter-Unfall-Versicherung (AUVA) beschäftigt, als er diesen Fehltritt eines Automobils in sein Tagebuch notiert. Unfälle, so ist im Versicherungslexikon von 1909 zu lesen, werden meist durch menschliche Unachtsamkeit verursacht, vorsätzliche Handlungen jedenfalls erkennt die Versicherung nicht an.<sup>1</sup> Auch Kafkas Unfallbeschreibung beginnt mit einem Ausfall des Subjekts: Während der erste Satz noch einen handlungsfähigen Fahrer impliziert, der ein Automobil »dirigieren« kann, beschreibt der zweite Satz einen zerstreuten und unaufmerksamen »Privatmann« am Steuer, der »sich mit dem Wagen so winden soll, wie die Fußgänger auf dem Trottoir«. Die Nachahmung der Passanten führt zu einem Zusammenschluss von Mensch und Maschine, das Selbst des Fahrers scheint vollständig im »Automobil« aufzugehen. Folgerichtig ist der im dritten Satz beschriebene Zusammenstoß schon keinem menschlichen Subjekt mehr zuzurechnen, vielmehr tritt das Automobil syntaktisch an dessen Stelle: Das Automobil »fährt«, »hält elegant«, »tut ihm nicht viel«, »tritt ihm förmlich nur auf den Fuß«. Am auffälligsten ist jedoch jenes »darum«, das die Sätze verknüpft und zum Ereignis macht, denn keineswegs wird deutlich, aus welchem Gesetz sich der Unfall herleitet. Das »darum« markiert eine Leerstelle in Kafkas Text und ist gerade deshalb signifikant; es fügt zwei Sätze aneinander, um eine Kollision zu schildern, es impliziert einen kausalen Zusammenhang, vollzieht aber dennoch einen Sprung. Kafkas Beschreibung inszeniert einen Unfall, gerade weil sie nicht preisgibt, warum er sich ereignet. Die zitierten drei Sätze, mit denen Kafka den Zusammenstoß von Automobil und Tricycle herbeiführt, sind nur der Auftakt einer noch ausführlicheren Be-

schreibung, die sich als Poetik von Kafkas literarischem Verfahren bestimmen lässt. Während der Unfall ungeklärt und grundlos bleibt, beobachtet der Erzähler die darauf folgenden Szenen umso genauer: Das Streitgespräch zwischen dem Bäckergehilfen aus dem Tricycle und dem Automobilisten, in das sich alsbald auch Fußgänger und Passanten einschalten: »Es handelt sich nun zuerst darum zu erklären, wie es zu dem Unfall gekommen.« (T 1013) Das »darum« dieses Satzes verweist nun auf den Hergang der Ereignisse, der in jenem »darum« zu Beginn des Textes verborgen war. Statt aber die Ereignisse zu »erklären«, werden nachfolgend Erklärungen selber zum Ereignis einer szenischen Nachstellung dessen, was mit dem Ausfall des Subjekts begonnen hatte:

Der Automobilbesitzer stellt mit seinen erhobenen Handflächen das heranfahrende Automobil dar, da sieht er das Tricycle das ihm in die Quere kommt, die rechte Hand löst sich ab und warnt durch Hin- und Herfuchtern das Tricycle, das Gesicht ist besorgt, denn welches Automobil kann auf diese Entfernung bremsen. Wird es das Tricycle einsehen und dem Automobil den Vortritt lassen? Nein, es ist zu spät, die Linke läßt vom Warnen ab, beide Hände vereinigen sich zum Unglücksstoß, die Knie knicken ein, um den letzten Augenblick zu beobachten. Es ist geschehen und das still dastehende verkrümmte Tricycle kann schon bei der weiteren Beschreibung mithelfen. (T 1013)

Interessant ist der Unfall offenkundig nur, weil er unterschiedliche Interpretationen und Auslegungen veranlaßt, sich daher aber ebenso wenig »erklären« lässt wie Kafkas literarische Texte: »Das *Urteil* ist nicht zu erklären« (BF 396), so Kafka apodiktisch über seine Erzählung im Brief an Felice, gleichwohl es eine »Zweifellosigkeit« (T 463) und »innere Wahrheit« habe, die man zugeben oder leugnen könne. (BF 156) Wie seine Erzählung ist auch der Unfall Anstoß einer Auslegungsgeschichte: Gestische Nachstellungenersetzen, was nicht erklärt werden kann. Gerade darum handelt es sich bei dieser Unfallbeschreibung um eine poetologische Begründung der Literatur Kafkas: Aus dem Unfallgeschehen wird eine Theaterszene mit Zuschauern. Während sich eingangs die Verkehrsmittel an den Fußgängern orientieren, sie nachahmen und sich ganz menschlich verhalten, stellen nun die Passanten Automobil und Tricycle nach, um jenen Fehlritt zu rekonstruieren, der die Ursache des Unfalls enthalten soll. Um eine *harmatia* im Sinne des aristotelischen Dramas handelt es sich bei dem ursächlichen Fehler indes nicht. Zwar scheinen auch die Beteiligten dieser Straßenszene auf unschuldige Weise schuldig, sind sie doch von Beginn an ihrer Handlungsfähigkeit beraubt, das Drama Kafkas jedoch verumöglicht jegliche Entscheidbarkeit von Schuld und Unschuld:

Einigemale müssen einige Zuschauer zusammen lachen, beruhigen sich aber immer mit neuen sachl. Einfällen. Nun besteht eigentlich keine große Meinungsversch. zwischen Aut. u. Bäck., der Aut. sieht sich von einer kleinen freundlichen Menschenmenge um-

geben, die er überzeugt hat, der Bäckerjunge läßt von seinem einförmigen Armeausstrecken und Vorwürfemachen langsam ab, der Aut. leugnet ja nicht daß er einen kleinen Schaden angerichtet hat, gibt auch durchaus dem Bäck. nicht alle Schuld, beide haben Schuld, also keiner, solche Dinge kommen eben vor u.s.w. (T 1014f.)

Solche Dinge können eben vorkommen, sie sind wahrscheinlich, ganz unabhängig von den beteiligten Subjekten und deren Intentionen. Während Kafka als Vertreter der Unfallversicherung unter anderem mit der statistischen Berechnung von Unfall-Wahrscheinlichkeiten beauftragt war, handelt sein Tagebucheintrag von einer anderen Darstellungsstrategie. Wie die Statistik der Unfallversicherungen wird auch sie notwendig, weil ein schuldiges Subjekt mit absichtsvollen Handlungen nicht verfügbar ist. Als Theaterszene aber erzeugt sie kleine Handlungsfolgen, die ihrerseits die Ereignisse zu verknüpfen suchen, also beständig jenes »darum« inszenieren, das von Beginn an so fragwürdig war. Von ihrer Darstellung wird die Entscheidung über Schuld und Unschuld abhängen. Die Wiederholungen des Unfalls dienen somit nicht nur seiner Auslegung und Interpretation, sondern auch seiner Begründung. Im *Proceß*-Roman wird es nicht anders sein: Die schuldhaften Ereignisse sind nicht verfügbar, darum aber setzt der Roman mit einer theatralischen Darstellung ein, die bis zuletzt wiederholt werden muss.

Im *Proceß* wird noch von einer zweiten Darstellungsstrategie die Rede sein, die sich ebenfalls bereits in der Unfallbeschreibung Kafkas findet: Während die Beteiligten ihre szenische Darstellung wiederholen, das Ereignis selbst indes immer weiter in die Ferne rückt – »Neu Ankommende müssen schon erraten, was eigentlich geschehen ist.« (T 1016) – soll schließlich ein Polizist Ordnung herstellen und ein Protokoll aufnehmen. Aus dem Unfall wird eine Theaterszene wird eine Aufschreibeszene. Alle drei Abschnitte haben ihre eigenen Darstellungsregeln und sind in vergleichbarer Form auch in anderen Texten Kafkas wieder zu finden – mit der Besonderheit freilich, dass die im Tagebuch ohnehin knappe Beschreibung des Unfalls, die unerhörte Begebenheit in der Prosa Kafkas meist entfällt. Seine Texte setzen vornehmlich dort ein, wo es um die theatralische Rekonstruktion nicht verfügbarer Ereignisse und ihre Niederschrift geht, um Verfahren der Darstellung; weil jenes »darum« der Handlungen nicht erzählt wird, schildern seine Texte Repräsentationsversuche dieser ausbleibenden Anfänge und problematisieren deren Aufzeichnung. Im Fall der Unfallbeschreibung aus dem Tagebuch beginnt die Protokollaufnahme des Polizisten zwar ordnungsgemäß und wie ein Theaterstück mit der Notierung des beteiligten Personals, bei der Rekonstruktion der eigentlichen Handlung jedoch gerät er alsbald ins Stocken. Der Protokollant beherrscht sein Medium keineswegs gekonnter als der Privatmann sein Automobil im Straßenmanöver. Auch er kann nicht »dirigieren«, wenngleich der Akt des Schreibens einem gestischen Geschehen gleicht. Der Beobachter des Polizisten wiederum verfasst eine Art Gebärdenprotokoll der Schreibsze-

ne, sieht, wie der Beamte sein Papier umständlich dreht und wendet, offenbar eher seiner Vorstellungskraft folgend als einem amtlichen Formblatt, so dass die Eigendynamik des entstehenden Textes der Kontingenz des Unfallhergangs kaum nachstehen dürfte. Folglich ist das Protokoll nicht weniger performativ als die gestische Aufführung der Zeugen, auch der Polizist muss Fakten herstellen, weil die ursächlichen Ereignisse nicht verfügbar sind.<sup>2</sup>

Die unbewußte unverständige Hoffnung aller Anwesenden auf eine sofortige sachliche Beendigung der ganzen Angel. durch den Pol. geht in eine Freude an den Einzelheiten der Prot.auf. über. Diese Pr. stockt bisweilen. Der Pol. hat sein Prot. etwas in Unord. gebracht und in der Anstrengung es wieder herzustellen, hört und sieht er weilchenweise nichts anderes. Er hat nämlich den Bogen an einer Stelle zu beschreiben angefangen, wo er aus irgend einem Grunde nicht hätte anfangen dürfen. Nun ist es aber doch geschehn und sein Staunen darüber erneuert sich öfters. Er muß den Bogen immerfort wieder umdrehn, um den schlechten Prot.anfang zu glauben. Da er aber von diesem schlechten Anfang bald abgelassen und auch anderswo zu schreiben angefangen hat, kann er, wenn eine Spalte zu Ende ist, ohne großes Auseinanderfalten und Untersuchen unmöglich wissen, wo er richtigerweise fortzusetzen hat. (T 1016f.)

Von einem »schlechten Anfang« handelt der Tagebucheintrag in mehrfacher Hinsicht; der Unfall als auslösendes Ereignis verweist an sich schon auf ein Moment der Unterbrechung, den Einschnitt, die Abweichung vom Zeitverlauf. In den nachfolgenden Episoden der Straßenszene setzt sich das Diskontinuum aber noch fort: Die Gesten können nicht zeigen, was sich ereignet hat, ihre protokollarische Aufnahme wiederum vermag die Gesten nicht festzuhalten.<sup>3</sup> Als Schreibakt betrachtet ist auch die Protokollaufnahme eine Theateraufführung, denn das Schreiben wird als Geste aufgefasst, die dabei entstehende Schrift zeigt ihre szenische Entstehung, insofern sie in Fragmente zerfällt. »Unord.« meint hier konkret den fehlenden Zusammenhang zwischen den Absätzen, die der Polizist willkürlich zu Papier bringt, die Verlaufsform seines Protokolls lässt auf keine Kohärenz schließen. Bereits 1910 beschreibt Kafka eine andere »Unordnung« in seinem Tagebuch, die ihn am Schreiben hindere: die »Unordnung« seines Schreibtisches, auf dem »nichts Gutes gemacht werden kann. [...] Broschüren, alte Zeitungen, Kataloge, Ansichtskarten, Briefe, alle zum Teil zerrissen, zum Teil geöffnet«, kommen ihm wie eine »Freitreppe« vor, die Schreibplatte wie das Parterre eines Theaters, weitere Schubladen wie Theaterbalkone mit Zuschauern. (T 137f.) Kafkas Schreiben zieht sich auf sich selbst zurück, beobachtet die eigene Grundlage – die Schreibtischplatte –, um aus deren Beschreibung performativ eine Szene entstehen zu lassen. Einerseits handelt der Tagebuch-Eintrag davon, dass Kafka nicht schreiben kann, andererseits entwirft er ein Schreibtisch-Theater, in dem die Erfahrung der Szene durchaus einen Schreibakt reflektiert.<sup>4</sup> Theater meint hier jedoch nicht eine spezifische Textform, kein Drama wird imagi-

niert, sondern die Szene als solche mitsamt ihrer Kulisse und Requisiten. Kafkas Aufmerksamkeit ist sensibilisiert für prägnante Augenblicke und szenische Anordnungen, die immer auch vom Verlust eines Zusammenhangs handeln.<sup>5</sup> So zeigt auch die Beobachtung der Straßenszene, dass eine Unfallfolge der Zerfall des Ganzen in einzelne Episoden ist, die sich offenbar kaum zu einem Ganzen fügen lassen: »Es kommen daher immer nur abreißende Anfänge zu Tage, abreißende Anfänge z.B. die ganze Automobilgeschichte durch.« (T 227)<sup>6</sup> Kafkas *Proceß*-Roman ist auf ähnliche Weise zusammengesetzt, auch er ist nicht in einem Kontinuum geschrieben, der schlechte Anfang, den sein Held Josef K. erlebt, entstand fast zeitgleich mit seinem Ende, seiner Hinrichtung im Steinbruch. (Vgl. P' 83, 111) Und wie die Unfallbeschreibung handelt auch er von einem theatralen Textmodell, einem epischen Theater, das insbesondere die zuerst geschriebenen Kapitel des Romans bestimmt, sowie von glücklosen Aufschreibeszenen. Auf sie wird im letzten Teil dieser Überlegungen zurückzukommen sein.

## II.

Statistisch gesehen häufen sich Unfälle in der literarischen Moderne, wenn auch nicht bei Kafka.<sup>7</sup> Sie stehen oftmals am Anfang poetologischer und grammatischer Texte, Marinettis futuristischem Manifest etwa, in Jakob van Hoddis' Gedicht *Weltende* ereignen sich ebenso Unfälle wie in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*; Thomas Mann schreibt seine Novelle *Das Eisenbahnunglück*, Ödön von Horvaths inszeniert in *Der jüngste Tag* das Unglück eines Eilzugs, Sigmund Freud analysiert die Nachwirkungen traumatischer Unfallerfahrungen, und auch Kafka zitiert den Topos einer verunglückten Eisenbahn:

Wir sind [...] in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind und zwar an einer Stelle wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, daß der Blick es immerfort verliert wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind. Rings um uns aber haben wir in der Verwirrung der Sinne oder in der Höchstempfindlichkeit der Sinne lauter Ungeheuer und ein je nach der Laune und Verwundung des Einzelnen entzückendes oder ermüdendes kaleidoskopisches Spiel. (N II 33)

Der Anfang verloren, das Ende nicht in Sicht, auch dieses Unglück handelt vom Verlust eines Zusammenhangs; die Verunglückten befinden sich im höhlengleichen Tunnel in einer Art Kinodispositiv, einer Welt trügerischer Erscheinungen also, auch sie bekommen nur einen Ausschnitt zu sehen. Diese literarischen Beispiele mögen dazu beigetragen haben, dass Bertolt Brecht die Aufgabe des epischen Theaters 1940 anhand einer »Strassenszene« veranschaulicht, einem, so Brecht, »natürlichen« Vorgang:

der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn »anders sehen« – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.<sup>8</sup>

Der Schauspieler brauche kein Künstler zu sein, wie Brecht weiter ausführt, es gehe einzig um eine demonstrierende Wiederholung,<sup>9</sup> die Illusion müsse vermieden werden, das Ereignis ist auf Distanz zu halten, um den Zuschauer nicht zum Miterleben zu verführen.

Kafkas Unfallbeschreibung aus dem Tagebuch ist im Vergleich mit dieser Regieanweisung gründlich misslungen. Zur Urteilsfindung trägt seine Aufführung gerade nicht bei. Doch obgleich Kafka das von Brecht erhoffte Ende nicht in Aussicht stellt, ist sein Schauspiel durchaus mit dem epischen Theater verwandt: Kafkas Betonung der Gesten, die Auflösung des Ganzen in einzelne Szenen, die Aufmerksamkeit für Verhaltensweisen und auch die fehlende Identifikation der Schauspieler mit ihrer Rolle; eine »Vermenschlichung« (T 204) des Theaters muss man verhindern, wie er im Tagebuch notiert. All dies wird in der nachfolgenden Lektüre des *Proceß*-Romans immer wieder zu beobachten sein. Kafkas Prosa ist episches Theater. In diesem Sinne kommentierte bekanntlich bereits Walter Benjamin Kafkas »Auflösung des Geschehens ins Gestische«,<sup>10</sup> sein gesamtes Werk sei ein »Kodex von Gesten«, die keine sichere Bedeutung haben, sondern einer »Versuchsanordnung« gleichend in immer neuen Konstellationen eben jene Bedeutung der Gesten auf die Probe stellen. Deutlich würde indes, dass es sich in diesen »Versuchsanordnungen« stets »um die Frage der Organisation des Lebens und der Arbeit in der menschlichen Gemeinschaft« handelt.<sup>11</sup> Während Kafkas theatralische Formen häufig im literaturhistorischen Kontext gelesen werden – der Einfluss des jüdischen Theaters auf sein Werk, der *Proceß* als Zitat und Parodie dramatischer Genres – oder aber diskursgeschichtlich, wie in Wolf Kittlers grundlegender Studie über Kafka und das österreichische Strafprozessrecht,<sup>12</sup> beginnen die nachfolgenden Überlegungen mit der Beobachtung, dass in den gestenreichen Theaterszenen Fragen der »menschlichen Gemeinschaft« verhandelt werden; Kafkas episches Theater bringt Gesten zur Darstellung, die als soziale Praktiken und Verhaltensweisen zu deuten sind, deren physiognomische Zeichensprache also weniger Ausdruck innerer Empfindungen oder psychologischer Affekte ist als vielmehr auf institutionelle Zusammenhänge verweist. Die von Benjamin beschriebene Frage der »Organisation des Lebens und der Arbeit« lässt sich näher bestimmen als eine Frage der Institutionen,<sup>13</sup> deren Verbindung mit Kafkas gestischem Geschehen hier auf zweifache Weise konkretisiert werden soll. Zu fragen ist einerseits, inwiefern sich Institutionen selber in theatralischen Formen zeigen, inwiefern sich Staat, Recht

und Familie beispielsweise ihres institutionellen Charakters in Theaterszenen versichern, oder mehr noch: ein Theater inszenieren, um sich selbst zu begründen und zu definieren.<sup>14</sup> Andererseits stellt sich die Frage, in welcher Beziehung die Gesten der einzelnen Subjekte zu diesen Institutionen stehen. Wie in Kafkas Unfallbeschreibung deutlich wurde, noch bevor der Polizist als Vertreter einer Institution auftritt, beginnen Zeugen und die Schaulustigen am Unfallort ein Theaterspiel, das die institutionelle Frage nach der Schuld gewissermaßen vorwegnimmt. Bevor die Institution selber auftritt, benehmen sich die Figuren erwartungsgemäß als institutionalisierte Subjekte, ihre Verhaltensweisen deuten darauf hin, dass sie die Fragen der Institution bereits verinnerlicht haben. Wer Kafka nachvollziehen möchte, so Theodor W. Adorno in seinen Aufzeichnungen, »muß einmal in einer großen Stadt einen Unfall erlitten haben: umgezählte Zeugen melden sich und erklären sich als Bekannte, als hätte das ganze Gemeinwesen sich versammelt, um dem Augenblick bei zuwohnen, da der mächtige Autobus in die schwache Autodroschke hineinfuhr. Das permanente *déjà vu* ist das *déjà vu* aller.«<sup>15</sup> Wie also formiert sich dieses Gemeinwesen bei Kafka, welche Stellung hat der Einzelne, und wie sind seine Gesten der Nachahmung zu lesen?

### III.

Auch der *Proceß*-Roman beginnt mit einem »darum«, das nicht verfügbar ist – »Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.« (P 7) – und dem Auftakt einer Theaterszene: K.s Verhaftung gleicht einem Bühnengeschehen, und weil es weder zur Klärung seiner Schuld oder Unschuld beiträgt noch den Grund seiner Verhaftung enthält, wird K. dieses Schauspiel in den nachfolgenden Kapiteln mehrfach wiederholen und nachspielen. Das Auffällige daran ist zunächst, dass K. seine Bühnenfertigkeit nicht erst erlernen muss. Als er erwacht und nach dem Frühstück läutet, hat das Stück bereits begonnen, denn noch vom Bett aus kann er seine ersten Zuschauer in einem Fenster auf der anderen Straßenseite sehen. Bei allem Unverständnis gegenüber der Verhaftung, erkennt sich K. als Bühnenfigur und nimmt ein Spiel auf, das ihm durch sein Publikum, nicht zuletzt aber durch die Wächter zugewiesen wird: »war es eine Komödie, so wollte er mitspielen.« (P 12) Während die beiden Wächter in ihrer äußerlichen Erscheinung etwas Komödiantisches haben – der eine »schlank« (P 7), der andere »dick« (P 11) – scheint K.s Rolle zunächst der eines schuldlos Schuldigen und damit einer tragischen Figur zu entsprechen. Wichtiger aber als die Frage, ob Kafka mit seinem Romanauftakt oder in den späteren Kapiteln ein bestimmtes Genre zitiert oder auf literarische Vorschriften anspielt,<sup>16</sup> ist das Schauspiel als Handlungsstrategie und mimetische Verhaltensweise.

Mit K.s Verhaftung wird aus seinem Schlafzimmer ein öffentlicher Raum, in dem er nicht mehr als Privatmann oder Bankangestellter erwacht, sondern in einer Rolle, die ihm angetragen wird. Gegen welches Gesetz er verstoßen haben könnte, weiß er nicht, es bestehe wohl »nur in den Köpfen« der beiden Wächter. Genau dies aber ist der Ort, an dem Gesetze wirksam sind und das Gewissen prägen: Kant beschreibt den »inneren Gerichtshof« des Gewissens,<sup>17</sup> Freud die Internalisierung des Schuldgefühls.<sup>18</sup> K. versucht sich mit seinem Schauspiel folglich »irgendwie in die Gedanken« der Wächter einzuschleichen, um »sie zu seinen Gunsten wenden oder sich dort einbürgernd zu können. (P 14f.) Und eben diese Einbürgerung und Steuerung der Gedanken unternimmt K. mit den Mitteln eines Schauspielers. Auch wenn er zwischenzeitlich die »Schaustellung« seiner Verhaftung beenden möchte (P 15), erwägt K. »als einfachste Lösung des Ganzen«, das Spiel seiner Verhaftung »auf die Spitze« zu treiben. (P 16) Die Verhaftung und der »natürliche Verlauf« (P 16) des Geschehens, heißt das, gleichen einer Theateraufführung, so aber auch K.s wehrhafte Strategie der Verteidigung, sein »minoritäres Theater«, wie Klaus Mladek treffend formuliert.<sup>19</sup> Kafkas Literatur ist demnach durchaus strukturverwandt mit jenen Institutionen, als deren Kritiker er so häufig gedeutet wird, denn die Wächter treten ebenso als Schauspieler in Erscheinung wie der erwachende K.

Im Tagebuch imaginert Kafka den »teatralischen Triumpfwagen« Gottes (T 816), im *Verschollenen* die Präsidenten der Vereinigten Staaten in einer Loge des Theaters von Oklahoma (V 412) – die Imperative der Institutionen teilen sich ihren untergebenen Subjekten folglich als Aufforderungen zum Schauspielen mit; dieses Schauspiel aber ist für Kafkas Figuren zugleich eine subversive Strategie. In Josef K.s Umgang mit den Wächtern zeigt sich dies darin, dass er in ›Vorstellungen‹ die Gedanken der Wächter imaginiert, sich beispielsweise wundert, dass sie ihn in seinem Zimmer alleine lassen, wo er doch immerhin »zehnfache Möglichkeit hatte sich umzubringen«. (P 17) Doch ist dieser Gedanke kein Schuldbekenntnis, kein Einblick ins Innere der Figur, eher verhält es sich umgekehrt: Die Passage schildert eine Vorstellung K.s, Selbstmord erwägt er nur aus dem »Gedankengang der Wächter«. Als wichtigste Eigenschaft von K.s Schauspiel zeigt sich bereits hier, dass er die Rolle wechseln kann, er folglich auch von sich selbst zu abstrahieren vermag; K. identifiziert sich nicht, vor allem nicht mit sich selbst, er sieht sich mit den Augen Anderer, aber auch dies, ohne eines der Spiegelbilder und Projektionen anzunehmen. Das Eigentümliche seines Theaterspiels ist, dass sich die uneigentliche Rede seiner Gesten und Zeichen nicht in eine Reinschrift übertragen lässt, in der K.s innere Empfindungen zum Ausdruck kämen. K. ist *persona* im Sinne des römischen Rechts, Maske und Rolle. Als solche findet er sich aber im »Stellenplan« einer Gesellschaft wieder, die ihre Institutionen, Gericht, Staat und Familie, ihrerseits über die Vergabe von Rollen sichert.<sup>20</sup> Sein Rollenspiel wird also einerseits an einer institutionellen Norm auf seine

Angemessenheit hin geprüft, andererseits hat er eben auch die Möglichkeit, sein Spiel freier zu interpretieren.<sup>21</sup>

In seinen anthropologischen Schriften hat Helmuth Plessner der Rolle des Schauspielers besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil er die »Abständigkeit des Menschen zu sich« zeige, die Möglichkeit zur Distanz; jegliches Spiel beruhe auf der Abspaltung des Selbst, und dies sei eine »menschliche Konfiguration«.<sup>22</sup> Der Schauspieler liefert somit aber auch das Grundmodell einer Gesellschaft, die sich in den »gewissen Rollen« des Gerichts, der Priester und Herrscher »repräsentiert« und institutionalisiert, um dem Individuum wiederum Rollen vorzugeben, mit denen es sich zu identifizieren hat.<sup>23</sup>

In diesem Sich-selber-präsent-Sein liegt der Bruch, die »Stelle« möglichen Sich-von-sich-Unterscheidens, die dem Menschen im Zwang zur Wahl und als Macht des Könnens seine besondere Weise des Daseins [...] anweist. Sie ist ein Vorzug und eine Schwäche in einem. Sie exponiert ihn und setzt ihn damit besonderer Gefährdung aus, der er in den Korrekturen und Kompensationen der Gesellschaft zu begegnen sucht. Auf einem dieser Wege macht er sich diese Situation selber durchsichtig, stellt sie vor und löst sich von ihr, im Bilde freilich nur und imaginativ: auf dem Wege des Schauspiels.<sup>24</sup>

Der Schauspieler reflektiert demnach den Möglichkeitsgrund von Gemeinschaft. Dass der Mensch Abstand zu sich selbst hat, ist Zeichen eines Instinktmangels, der in Institutionen kompensiert werden muss. Ähnlich beschreibt Arnold Gehlen die menschliche Fähigkeit, von zweckrationalen Handlungszielen zu abstrahieren, um sich einem rituell-darstellenden Verhaltenstypus hinzugeben, der schließlich auch die Voraussetzung von Institutionen ist.<sup>25</sup> Institutionen gründen demnach auf der menschlichen Schauspielkunst, der Fähigkeit zur Substitution; um ihre Wirksamkeit zu sichern, versuchen sie allerdings auch, ihre Theatralität zu verbergen. Der Schauspieler kann somit auch ein Widersacher der Institutionen sein.<sup>26</sup>

Von Josef K. heißt es, dass er »mit ihnen«, den Wächtern und Stellvertretern der Institution, »spielte«. (P 26) Die Eingangsszenen des Romans handeln von der Begegnung eines institutionellen Theaters mit einem Schauspieler, sie zeigen aber auch, dass sich in Kafkas Roman-Welt das Prinzip der Stellvertretung verselbständigt; die Wächter, so Josef K., führen »das Sinnloseste« auf, »was es gibt«. (P 23) Während das Theater der Institution seine Rollen vergeben möchte, denn dies ist die Ausführung des Gesetzes, versucht K. seinen Eintritt in diesen Rollenplan spielerisch zu verhindern. Ist jede Aufführung an sich schon Wiederholung eines Originals, so handelt Kafkas Roman weniger von der Wiederholung einer Szene als von der Inszenierung einer Wiederholung und damit desjenigen Strukturmerkmals, das Institutionen so wirksam macht. Ihre Rollenpläne müssen sich nachstellen und aktualisieren lassen, um ihre Gesetzmäßigkeit zu wahren. Anders gewendet heißt das aber:

Seine Verhaltensstrategien lassen sich von denen der Institution nur unterscheiden, weil sie deren Verfahren ins Ästhetische wenden und damit jenen Aspekt staatlicher Institutionen auf die Bühne bringen, den diese gemeinhin zu verschleiern suchen: Das Institutionentheater will sich so wirksam inszenieren, dass es seine eigene Theatralität vergessen lässt; episches Theater hingegen macht sich als Schauspiel sichtbar und durchbricht die Illusion. Oder in Kafkas Worten: Die »Vermenschlichung« (T 204) des Theaters muss verhindert werden.

Dass K. ein doppeltes Spiel betreibt und das Schauspiel als solches reflektiert, könnte nicht deutlicher werden als in den gierigen Küsselfen, mit denen er schließlich am Ende des ersten Abends über Mund und Gesicht Fräulein Bürstners »hinjagd«; gerade hat er ihr in einer gut halbstündigen Nachstellung (P 47) vorgeführt, was ihm am Morgen widerfahren war. Zwar hat es den Anschein, als wolle er damit der Zimmernachbarin seine Unschuld beweisen, die Küsse aber, mit denen er die Aufführung beschließt, offenbaren ein durchaus doppeldeutiges Spiel.<sup>27</sup> K.s Motive lassen sich indes auf keine bestimmte Absicht vereinfachen. Vielmehr zeigt sich in deren Wandelbarkeit vor allem, dass K. der Wandlung fähig ist und sein Spiel in unterschiedliche Richtungen treiben kann, weil er auf Situationen gestisch zu reagieren scheint. Wenn er am Ende dieses Abends schließlich zufrieden in sein Bett zurückkehrt, dort »noch ein Weilchen über sein Verhalten« nachdenkt, sich also noch einmal selbst betrachtet, dann zeigt sich K. wiederum als Spieler, der mit seiner Rolle keineswegs identisch ist. (P 48) K.s Handeln ist so zweckfrei, dass sich seine Ziele vertauschen lassen.

Die Nachstellung seiner Verhaftung für Fräulein Bürstner verdient aber auch aus formalen Gründen eine ausführliche Beschreibung. Erst kurz nach halb zwölf kehrt Fräulein Bürstner aus dem Theater zurück, K. hat bereits den ganzen Abend wartend zugebracht, um ihr schließlich zu später Stunde noch die Ereignisse des Morgens vorzuführen. Tatsächlich wird die Vorführung auch in narratologischer Hinsicht dramatisch, denn die Erzählzeit dieses Abschnitts unterläuft die erzählte Zeit kaum. Bereits am Morgen fuhr K. nach seiner unerwarteten Verhaftung mit einer gut halbstündigen Verspätung (P 28) zu seinem Arbeitsplatz in die Bank, und auch die erneute Aufführung dieser halben Stunde nimmt in etwa die gleiche Zeit in Anspruch. Kafkas Roman vergegenwärtigt das Geschehen ohne narratologische Distanz, K.s Schauspiel ist eine Präsenzerfahrung, die auf eine Dehnung der Gegenwart abzielt, Vergangenheit und Zukunft, die nur narrativ einzuholen wären, weitestgehend ausblendet.<sup>28</sup>

Zu beobachten ist jedoch auch, dass die abendliche Wiederholung der Aufführung keineswegs originalgetreu verläuft. Im Zuge des Theaterspiels wird die Semantik des Textes fragwürdig. Ist bereits am Morgen nicht deutlich, mit welchem Gesetzesverstoß K.s Verhaftung zu begründen ist, gerät die Wiederholung der Szene zu einem Sprachspiel mit der Frage der Schuld und ihren

semantischen Konnotationen. Es ist schon zuvor charakteristisch für K.s Redeweise, dass er die »Schuld« semantisch zu variieren versteht: sein Fehlen in der Bank würde aufgrund seiner hohen Stellung sicher »leicht entschuldigt« (P 17); er fragt sich, wie die Vermieterin Frau Grubach die Ereignisse ihm gegenüber »verantworten« würde (P 8); und schließlich war auch Fräulein Bürstner »schuld daran, daß er heute nicht zu abend gegessen und daß er den für heute beabsichtigten Besuch bei Elsa unterlassen hatte.« (P 38) Die Frage nach K.s Schuld lässt sich zwar nicht stellen, aber umso häufiger variiert der Roman ein ganzes Paradigma syntaktischer und semantischer Schuldformulierungen, die moralische oder juristische Vergehen zu parodieren scheinen. Am Abend sind es kleine Szenen der Schuld und Entschuldigung, die K. mit Fräulein Bürstner veranstaltet. Gestehst er ihr zunächst, dass die Unordnung in ihrem Zimmer durch seine Schuld entstanden sei – »es geschah durch fremde Leute gegen meinen Willen und doch wie gesagt durch meine Schuld; dafür wollte ich um Entschuldigung bitten.« (P 40) –, nimmt Fräulein Bürstner die »Entschuldigung« zwar gerne an, doch gleich darauf sucht sie nach dem Schuldigen, der ihre Photographien verrückt hat. Wenn K. nach diesem Wechselspiel fragt: »glauben Sie denn daß ich schuldlos bin?« (P 42), dann ist zunächst kaum zu entscheiden, auf was sich seine Frage bezieht: auf seine grundsätzliche Schuld oder auf die Unordnung in ihrem Zimmer. Die Frage nach der Schuld wird wiederholt, damit aber auch verunsichert und parodiert, zumal sich im selben Kapitel noch herausstellt, dass Frau Grubach bei K. Schulden hat.<sup>29</sup> (P 46) Einer Bemerkung Adornos zufolge gehen die Wiederholungen in Kafkas Prosa oftmals auf Kosten der »Anschaulichkeit«.<sup>30</sup> Zumindest diese Wiederholungen und semantischen Variationen der Schuld in den ersten Kapiteln des *Proceß*-Romans zeigen hingegen, wie unterschiedliche Konnotationen von Schuld in einer szenischen Aufführung anschaulich werden. »Sie müssen sich die Verteilung der Personen richtig vorstellen, es ist sehr interessant« (P 44), sagt K. zu Fräulein Bürstner. Vorstellungen sollen Vorstellungen erzeugen, mit dem Schauspiel schaltet er sich in die Gedanken der Figuren ein.

Wie in Kafkas Unfallbeschreibung führt die Nachahmung eines unverfüglichen Ereignisses auch im *Proceß* zu spielerischen Ersatzhandlungen, in denen das Subjekt wieder »dirigieren« kann. Zumal wenn es seine eigene Rolle so flexibel handhabt wie Josef K. In seiner Vorführung für Fräulein Bürstner inszeniert er sich zunächst als Aufseher (P 44), seine eigene Rolle als Josef K. vergisst er hingegen so lange, bis er in Funktion des Wächters seinen Namen ruft: »Josef K.!« (P 45) Seinen Namen spricht K. im Namen eines Anderen, genau dies aber ist das Zeichen einer Identität, die im Prinzip von Nicht-Identität besteht. Bezeichnend ist allerdings auch, dass seine demonstrierende Wiederholung der morgendlichen Verhaftung wiederum nicht originalgetreu ist, denn der Aufseher, den K. mimt, hatte ihn fragend angesprochen: »Josef K.?«

Josef K. ist ein Spieler, wie sich schließlich auch in seiner zweiten Wiederholung der morgendlichen Verhaftung zeigt. K. kennt den Ort seiner Vernehmung nicht, aber da das Gericht von der »Schuld angezogen« wird, wie ihm anfangs erklärt wurde, »folgte« daraus für ihn, »daß das Untersuchungszimmer an der Treppe liegen mußte, die K. zufällig wählte«. (P 55) Das Prinzip des Zufalls ist hier entscheidend. K.s Weg zur ersten Untersuchung führt ihn durch eine Gruppe spielender Kinder, er muss einer »Spielkugel« ausweichen (P 55), bis er schließlich selbst ein Spiel der Wahrscheinlichkeit beginnt, um das Gericht zu finden: K. fragt nach dem von ihm frei erfundenen »Tischler Lanz«, wird daraufhin so lange von Tür zu Tür durch das Gebäude geführt, bis er das Ziel seiner Bestimmung erreicht. K. weiß nicht nur seine Rolle als Schauspieler zu beherrschen und den semantischen Einsatz in Wortspielen zu kalkulieren, in dieser Szene stellt er auch auf die Probe, dass kein Name für sich oder jeder Name für einen anderen steht, und zwar derart, dass man von jedem beliebigen Namen letztlich zu sich selber geführt wird. Sein Wahrscheinlichkeitsspiel führt den Nachweis, dass er sich in einem Staat der Stellvertreter befindet. Die Wiederholung der Wiederholung der Verhaftungsszene wird damit aber auch einem Ort zugeführt, an dem die Bühnenhaftigkeit und Theatralität des Geschehens sich in Reinform zu finden scheint, nun ist auch das Publikum nicht mehr auf Distanz gehalten wie in der Verhaftungsszene zu Beginn des Romans, der Gerichtssaal ist mit so vielen Zuschauern gefüllt wie der Theater-Schreibtisch aus seinem Tagebuch:

»Was mir geschehen ist«, fuhr K. fort etwas leiser als früher und suchte immer wieder die Gesichter der ersten Reihe ab, was seiner Rede einen etwas fahigen Ausdruck gab, »was 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.« (P 64)<sup>31</sup>

Vor dem stellvertretenden Gericht stellt sich K. als Stellvertreter vor. Die Paradoxie seines Unterfangens besteht nun darin, dass er seiner Identität als Angeklagter auf diese Weise freilich nicht entkommen kann. Denn als Stellvertreter, der nur Andere vertritt, entspricht er eben jener Fassung des Staatsbürgers, die ihn letztthin anklagbar macht. Indem K. nicht für sich, sondern für Andere steht, steht er auch und vor allem für den Bürger Josef K.<sup>32</sup> Weil K.s Strategie des Schauspiels strukturverwandt ist mit dem Institutionentheater, kann er dessen Logik schließlich nicht entkommen. Bei der Aufführung seiner Verteidigung sieht er nicht nur die Bühnenhaftigkeit der theatralen Gerichtsverhandlung, er wird schließlich auch der eigenen Rollenhaftigkeit gewahr; statt nur zu spielen, erkennt er sein Spiel im Spiel. Die Ereignisse im Meta-Theater des Gerichts haben somit auch zur Folge, dass K.s rein performatives Auftreten durch eine Selbstbeobachtung gebrochen wird – als würde er jene

Selbsterkenntnis erleben, die Aristoteles als Wendepunkt des tragischen Geschehens beschreibt.

#### IV.

Zur letzten Aufführung im *Proceß*-Roman wird Josef K. am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstages von zwei Herren mit »Cylinderhüten« (P 306) abgeholt, die ihm wie zwei »alte untergeordnete Schauspieler« eines Theaters erscheinen; im obersten Stockwerk eines Gebäudes neben dem Steinbruch sieht er noch einen letzten Zuschauer seines Schauprozesses – »War es ein einzelner? Waren es alle?« (P 312) –, bevor ihm das Messer ins Herz gestoßen wird, er mit letztem Blick die Gesichter der Herren sieht, wie sie ihrerseits »Wange an Wange aneinandergelehnt die Entscheidung beobachteten. [...] »Wie ein Hund!« sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.« (P 312) Zwar wurden Romananfang und das letzte Kapitel fast zeitgleich geschrieben, der Vergleich mit dem Beginn zeigt jedoch, dass sich die Theaterszenerie gewandelt hat und K.s Verhaltensstrategie nicht mehr dieselbe ist: Man wird Zeuge einer rituellen Hinrichtung, K. spielt nicht mehr, scheint sich stattdessen seiner Rolle zu fügen, er wird zum Augenzeugen einer Szene, die von ihm selber handelt, K. wird zum beobachteten Beobachter und damit zum Objekt eines Spiels, das er anfangs noch dirigieren konnte. Diese Verkehrungen sind programmatisch im Schlusskapitel, zumal für den letzten Satz des Romans: Aus K.s Tod wird ein Überleben, und während der Roman mit einer unergründlichen Frage nach der Schuld beginnt, ist am Ende von »Scham« die Rede.<sup>33</sup>

Die Scham, so schrieb Benjamin in seinen Aufzeichnungen, ist Kafkas »stärkste« Gebärde, und auch sie ist »gesellschaftlich anspruchsvoll«, »nicht persönlicher als das Leben und Denken, das sie regiert.«<sup>34</sup> Auch die Scham ist kein Signal eines psychischen Innenlebens, sondern soziale Verhaltensspraxis.<sup>35</sup> Mit Plessner gesprochen, ist die Scham Ausdruck einer »Haltung«, deren Ausdruck keineswegs auf Psychisches schließen lässt, sondern auf gesellschaftliche Situationen.<sup>36</sup> Doch bevor hier auf weitere Theorien der Scham eingegangen wird, sei zunächst erwähnt, dass Kafkas Figuren gar nicht so schamvoll sind, wie man nach Benjamins Äußerung annehmen möchte. Wohl haben Kafkas Figuren einen Blick für schamvolle Situationen, das demütige Verhalten Anderer wird stets genau beobachtet, als seien sie Protokollanten schamvoller Gebärden.<sup>37</sup> Dennoch ist der gleiche Affekt Kafkas Hauptfiguren nicht ohne weiteres nachzuweisen: auch nicht Josef K., den am Ende die Scham überleben sollte. Bei seiner Verhaftung »erinnerte er sich – ohne daß es sonst seine Gewohnheit gewesen wäre, aus Erfahrungen zu lernen – an einige an sich unbedeutende Fälle, in denen er zum Unterschied von seinen Freunden mit Bewußtsein, ohne das geringste Gefühl für die möglichen Folgen sich unvorsichtig benommen hatte«. (P 12) Darin zeigt sich ebenso ein

schamloser Charakter wie in den Küssen, mit denen er über Fräulein Bürstners Gesicht »hinjagd«, den Szenen mit der Gespielin des Advokaten Leni, oder aber seiner Phantasie, die Frau des Richters zu verführen. Schamlos ist sein Biss in den symbolischen Apfel am Morgen seiner Verhaftung (P 16), auch die drei Schnäpse, die er daraufhin trinkt. Schamlosigkeit scheint nachgerade die Bedingung dafür zu sein, dass Josef K. sich selbst zum Spieler macht und seine Rolle mit Chuzpe<sup>38</sup> einzusetzen weiß. »Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe«, so Kafka 1917 im Tagebuch, strebe er eigentlich nicht danach,

ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen, sondern, sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen, die auf einfache Vorschriften zurückzuführen und mich in ihrer Richtung möglichst bald dahin zu entwickeln, daß ich durchaus allen wohlgefällig würde und zwar (hier kommt der Sprung) so wohlgefällig, daß ich, ohne die allgemeine Liebe zu verlieren, schließlich, als der einzige Sünder, der nicht gebraten wird, die mir innwohnenden Gemeinheiten offen, vor aller Augen, ausführen dürfte. (T 839f.)

Das Endziel als schamloses Leben jenseits der Sünde, das sich zur Schau stellt, zumindest die Blicke der Anderen nicht meiden muss und damit die Scham per se unterläuft, sich zugleich aber die Position eines Beobachters sichert, der die Gemeinschaft der Anderen überblicken kann – genau so versucht sich Josef K. bei seiner ersten Anhörung im Gerichtssaal zu präsentieren.

Diese Beschreibungen der Schamlosigkeit sind die Kehrseite seiner Aufmerksamkeit für demütigende Situationen, auch die Kehrseite jener Schlüsselszenen seiner Kindheit, die er im Brief an den Vater beschreibt: schuldlos schuldig seien sie beide gewesen, so die bekannte Formulierung, aber die Momente der Scham waren prägnante und prägende Augenblicke, Urszenen der familiären Rollenvergabe: Das gemeinsame Umkleiden in der Kabine einer Badeanstalt, der väterliche Rat ein Bordell aufzusuchen.<sup>39</sup>

Zwischen den Weltkriegen, so Helmut Lethen, gehörte die Scham zu den wichtigsten »Verhaltenslehrern«, um in der verunsicherten Gewissenskultur einer vaterlosen Gesellschaft auch jenseits des ödipalen Schemas funktionsgerechte Praktiken vermitteln zu können.<sup>40</sup> Die Scham, heißt das aber, ist nie auf Einzelwesen ausgerichtet, sie ist nicht der reine Ausdruck eines Individuums, sondern das Zeichen einer Gemeinschaft, sie hat eine entlastende Funktion und somit institutionellen Charakter.<sup>41</sup> Dass Kafka einerseits schamlose Figuren entwirft, damit andererseits aber stets auf ein Verhaltensmodell verweist, das er an Anderen beobachtet, dem er aber selbst zu erliegen droht wie im Schlussatz des *Proceß*-Romans, soll auch hier keine Psychologie provozieren. Interessant ist die Scham als Verhaltensmodell und Strukturmuster.

Die zahlreichen Schamtheorien stimmen darin überein, dass eine ihrer Voraussetzungen das Gesehen-Werden ist; der sich Schämende wird einer Beobachtung gewahr oder nimmt sie antizipierend vorweg; »vor Augen liegt die Scham«, so ist bereits bei Aristoteles zu lesen.<sup>42</sup> Diese Blick-Konstellation ist das Grundschema bei Charles Darwin<sup>43</sup> und Sigmund Freud, der in der Scham die Hemmung einer ursprünglicheren Schaulust erkennt,<sup>44</sup> aber auch Walter Benjamin, Georg Simmel und Max Scheler folgen diesem Modell.<sup>45</sup> Eine zweite Differenz, die sich in den Schamtheorien wiederfindet, ist temporaler Natur; die Scham ist meist eingebettet in ein Narrativ, das nach einem zivilisationsgeschichtlichen Schema verläuft,<sup>46</sup> dabei nicht nur die Wandlungen der Scham thematisiert, sondern mit der Scham selbst einen Anfang setzt. Als Hemmung verstanden ist die Entwicklung der Scham eine Geschichte der Verneinung, die immer auch einen vorzeitigen Zustand impliziert.<sup>47</sup> In diesem Sinne fungiert die Scham oftmals als Scharnier zwischen zwei Zeitaltern: Einer kreatürlichen Vorgeschichte, von der sich spätere Kulturschichten trennen. Kulturarbeit beginnt Freud zufolge mit der Scham;<sup>48</sup> Tiere und Kinder schämen sich nicht, so Darwin; der altgriechischen Schamkultur wurde ein Zeitalter der Schuld, wie es sich in der griechischen Tragödie dokumentiert, gegenübergestellt;<sup>49</sup> Nietzsche polemisiert gegen die Schuldskultur des christlichen Abendlandes;<sup>50</sup> und schon vor ihm beschwört Karl Marx die Scham als revolutionäre Geste, als Zeichen einer Zeitenwende: Die Scham als »Revolution«, als »eine Art Zorn, der in sich gekehrte. Und wenn eine ganze Nation sich wirklich schämte, so wäre sie der Löwe, der sich zum Sprunge in sich zurückzieht.«<sup>51</sup>

Von theatralen Blick-Konstellationen und einer temporalen Differenz handeln auch Kafkas Szenen der Scham, wobei zu beobachten ist, dass der Schwellencharakter der Scham bei Kafka in mehrreli Hinsicht prekär ist. In seiner eigenen Mythologie findet sich für die Urszene der Scham eine kurze Parabel; die Vertreibung aus dem Paradies,<sup>52</sup> so notiert Kafka,

ist in ihrem Hauptteil ein außerzeitlicher ewiger Vorgang. Es ist also zwar die Vertreibung aus dem Paradies endgültig, das Leben in der Welt unausweichlich, die Ewigkeit des Vorgangs aber oder zeitlich angesehn die ewige Wiederholung des Vorgangs macht es trotzdem möglich, daß wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, sondern tatsächlich dort dauernd sind, gleichgültig ob wir es hier wissen oder nicht. (N II 62)<sup>53</sup>

Zum Sündenfall aus der paradiesischen Vorzeitigkeit kommt es nach dieser Version gerade nicht. Weil sie nicht in der Zeit stattfindet und sich niemals vollendet, ist die Vertreibung aus dem Paradies allzeit gegenwärtig. Die Figuren Kafkas sind somit stets an einer Schwelle, die letztlich den Übergang zum irdischen Dasein und zur Zeitlichkeit selbst markiert. Sie sind daher aber auch einer Schamlosigkeit fähig, die sich bei Kafka entweder in der Chuzpe und Verwegenheit zeigt, mit der sie listig Grenzen missachten, oder aber in

den Bildern kruder Körperlichkeit, die von der Präsenz einer noch nicht schamvoll bereinigten Kreatürlichkeit zeugen. In den *Forschungen eines Hundes*, auch dies ein Text über die Schwelle und ihre unsicheren Übergänge, beobachtet der erzählende Hund schamvoll, wie sieben seiner Artgenossen nicht nur laut musizierend, sondern auch aufrecht auf ihren Hinterbeinen durch die Gassen ziehen:

Diese Hunde hier vergingen sich gegen das Gesetz. Mochten es noch so große Zauberer sein, das Gesetz galt auch für sie, das verstand ich als Kind schon ganz genau. Und ich merkte von da aus noch mehr. Sie hatten wirklich Grund zu schweigen, vorausgesetzt daß sie aus Schuldgefühl schwiegen. Denn wie führten sie sich auf, vor lauter Musik hatte ich es vorher nicht bemerkt, sie hatten ja alle Scham von sich geworfen, die Elenden taten das gleichzeitig Lächerlichste und Unanständigste, sie gingen aufrecht auf den Hinterbeinen. Pfui Teufel! [...] War die Welt verkehrt? Wo war ich? (N II 431f.)

Das Verkehrte dieser Szene ist, dass die Hunde einerseits dem Menschen ähnlicher werden, sie gehen auf ihren Hinterbeinen und musizieren, andererseits aber schamlos animalisch sind. Als Schwellenphänomen ist die Scham bei Kafka weniger Indiz psychischen Empfindens als vielmehr dialektischer Natur: Die Scham *zeigt* sich, sie ist zumeist ein optisches Zeichen, das sich nicht diskursiv ergründen lässt wie das Schuldgefühl, sondern vielmehr auf seiner Bildhaftigkeit und einem prägnanten Augenblick beharrt. In Kafkas *Urteil* beispielsweise erzeugt die Scham ein eigenes Schauspiel plötzlicher Wendungen: Nachdem Georg das Todesurteil seines Vaters empfängt, der »Vater hinter ihm auf das Bett stürzte«, eilt er an seiner »Bedienerin« vorbei der Brücke entgegen. Nicht nur ihre Bezeichnung als »Bedienerin« ist doppeldeutig, auch die Geste ist es, mit der sie »Jesus!« ruft: sie »verdeckte mit der Schürze das Gesicht«. (D 60f.) Doppeldeutig ist diese Geste der Scham, weil sie einerseits den Blick verbirgt, damit andererseits aber die Scham aufdeckt: Indem sie ihre Schürze vors Gesicht schlägt, erinnert sie an Georgs Verlobte, die, so will es der Vater, Georg verführt hat: »Weil sie die Röcke gehoben hat [...] weil sie die Röcke so gehoben hat, die widerliche Gans«, und er hob, um das darzustellen, sein Hemd so hoch, daß man auf seinem Oberschenkel die Narbe aus seinen Kriegsjahren sah. (D 57)

Die Dialektik der Scham ist nicht still zu stellen: Die Bedienstete verbirgt ihr Gesicht, indem sie die Schürze hebt; hebt der Vater seinen Rock, zeigt dies wiederum eine Stelle, die etwas anderes verdeckt, eine Narbe aus seinen Kriegsjahren.<sup>54</sup> Schaulust schlägt um in Verbergen, Versteck und Offenbarung bedingen sich gegenseitig. Die Scham zeigt sich plötzlich und schlagartig in Bildern des Umschlagens und der Inversion, sie ist somit Erfahrung und Sinnbild einer Schwelle, die sie allerdings selbst erst konstituiert. Kafkas Figurationen der Scham sind durchaus vergleichbar mit jenen Theorien, die schon

angesprochen wurden: Auch in Kafkas Texten konstituiert die Scham eine Vorzeitigkeit, für deren Verlust sie zugleich steht. Aber Kafka ruft dieses Zeitmodell auf, um es zu suspendieren. In seiner Parabel vom ewigen Austritt aus dem Paradies wird der Sündenfall gewissermaßen nie zum Fall, er ereignet sich nicht, sondern dehnt sich unendlich aus. Der Moment der Scham käme der plötzlichen Unterbrechung dieser Vorgeschichte des Menschen gleich, damit aber dem Eintritt in eine Zeitlichkeit überhaupt.<sup>55</sup>

## V.

Bilder der Zeitlichkeit haben bei Kafka eine eigene Mythologie. Auffällig wird dies vornehmlich in Momenten der persönlichen Krise, die Kafka fast schon leitmotivisch mit Zeiterfahrungen veranschaulicht. Seine ihm aussichtslos erscheinende Beziehung zu Felice Bauer vergleicht er mit zwei Uhren, die nicht synchron laufen: sie will »Schlaf von elf Uhr abends an, geheiztes Zimmer, stellt meine Uhr, die seit einem viertel Jahr um eineinhalb Stunden vorausgeht, auf die wirkliche Minute ein«. (T 722) An anderer Stelle notiert Kafka:

Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. [...] Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen lässt, jede emporjagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. (T 877)

Hier wird die »Selbstbeobachtung« zum Grund dafür, dass sich die persönliche Uhr nicht mehr gleichschalten lässt mit der Zeit der Anderen. Nicht zu vergessen freilich, dass Kafka das beglückende Erlebnis der Niederschrift des *Urteils* in peniblen Zeitangaben formulierte: »von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. [...] Um 2 Uhr schaute ich zum letztenmal auf die Uhr.« (T 460f.) Ein Schreibvorgang, der sich über die Zeit hinwegsetzt – während Kafka für seine Krisenerfahrungen insbesondere Bilder des Ungleichzeitigen, der Differenz zu wählen scheint.

Im *Proceß* war das Theater der ersten Kapitel gerade im Hinblick auf das narratologische Zeitspiel bemerkenswert: Indem der Roman kleine Schauspiele inszeniert, gleicht sich die Erzählzeit der erzählten Zeit immer weiter an, als würden die Dialoge im dramatischen Modus einer unmittelbaren Gegenwart abgehalten, und dies, obwohl im Hintergrund des Geschehens immer die Zeit des Arbeitstages in der Bank verläuft. Mit seinem szenischen Verhalten vermag Josef K. eingangs zunächst noch die Erfahrung von Differenz aufzuschieben, aber bereits in seiner ersten Untersuchung vor Gericht kommt es zum Bruch in seinem Rollenspiel: K. hinterfragt die Angemessenheit seiner

Aufführung und macht sich damit eine Frage der Institution zu eigen. Kurz darauf schildert der Roman, wie K. ein Schwindel überfällt, eine »Seekrankheit«, mit der er erstmals buchstäblich aus der Rolle fällt und eine Ungleichzeitigkeit mit sich selbst erlebt. In den Kanzleien erfährt K., dass Schriften über ihn verfasst werden (P 81), von einem Gerichtsdienner wird er durch die Räumlichkeiten des Gerichts geführt, diesmal ohne Publikum und Gegenspieler. Zum ersten Mal ist im Text die Rede davon, dass K. sich schämt; seine Ohren, vom Rauschen betäubt, können kaum noch die Stimmen der Anderen hören: »Wollte etwa sein Körper revolutionieren und ihm einen neuen Proceß bereiten da er den alten so mühelos ertrug?« (P 107)

Es ist die Darstellung einer Schwellenerfahrung in mehrfacher Hinsicht. Zum einen ist K. seines Spiels beraubt, er beherrscht die Rolle nicht mehr, sondern scheint erstmals identisch zu werden mit demjenigen, der angeklagt ist, weil sein Körper, der »dunkel mitgegebene Leib«,<sup>56</sup> sich ihm aufdrängt, gewissermaßen als verbliebener Zeuge der schamlosen Vorzeit; der Prozess rückt ihm »förmlich im Geheimen, immer näher an den Leib« (P 254), wird es gegen Ende des Romans heißen. War im Schauspiel K.s der Körper Zeichenträger, eingesetzt, um uneigentliche Bedeutungen zu inszenieren, kehrt sich hier das Verhältnis um: Der Körper wird vom Bezeichnenden zum Bezeichneten. Zwar ist sich K. schon zu Beginn des Romans der Blicke bewusst, die ihn treffen. In einer gestrichenen Passage aus der Verhaftungsszene beispielsweise fragt er sich, ob das ganze Verhör mit Blicken erfolgen soll. (Vgl. P' 167) Im zweiten Teil des Romans aber werden die Blicke eindringlicher, K. beginnt sich so zu verhalten, wie es die Anderen von ihm zu erwarten scheinen: Im Gespräch mit dem Gefängnisgeistlichen etwa sieht er, dass er gesehen wird und gibt prompt sein »kindliches Versteckspiel« auf. (P 287)

Zum andern aber benennt die zitierte Passage über seine Seekrankheit ein Medium, das dem des performativen Schauspiels K.s entgegensteht: K. wird mit seinen Schriften konfrontiert, wobei es zu diesem Zeitpunkt freilich nicht seine eigenen sind, es handelt sich um Schriften über ihn. Wenn er schließlich eine Autobiographie verfassen möchte, also eine Schrift über ihn und von ihm geschrieben, versucht er diese Abständigkeit zu überwinden. Die eingangs skizzierte Unterscheidung des poetischen Verfahrens als episches Theaterspiel einerseits und als Aufschreibeszenen andererseits wird nunmehr relevant. Zwischen Theater und Schrift entfaltet sich gerade im zweiten Teil des Romans ein Widerspiel, wobei die Schreibszene gewissermaßen eine Art Zwischenform findet. Denn als Szene, dies hat Rüdiger Campe gezeigt, ist der Akt des Schreibens noch immer ans Gestische und Theatralen geknüpft, zumal die Vorstellung einer Niederschrift in actu noch immer die Gegenwart bewahrt.<sup>57</sup> Schreiben heißt demnach, noch nicht geschrieben, noch nicht Schrift sein. Die Schreibszenen vermitteln zwischen den Schriften, von denen K. in den Kanzleien hört, und seiner eigenen Schauspielstrategie. Damit sind sie aber ihrerseits eine paradoxe Schwellensituation, vergegenwärtigen sie

doch auch den Übergang in eine andere Zeit, die nicht mehr dem dramatischen Modus unterliegt. Die Schreibszenen führen jene Form der Vergangenheit ein, vor der Kafkas Subjekte sich so fürchten, und zugleich dehnen sie als gestischer Akt die Gegenwart, oder anders: verschieben die Erfahrung der Vergangenheit in die Zukunft. Als Schwellenerfahrung sind die Schreibszenen immer auch Erfahrungen der Scham – einer Scham, die den Übergang in eine andere Zeit und einen Blickwechsel markiert. An einem Wintermorgen ist K. schon früh im Büro mit »einer größeren Arbeit beschäftigt«, der er allerdings kaum nachkommen kann:

Der Gedanke an den Proceß verließ ihn nicht mehr. Öfter schon hatte er überlegt, ob es nicht gut wäre, eine Verteidigungsschrift auszuarbeiten und bei Gericht einzureichen. Er wollte darin eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigem Ereignis erklären, aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte. (P 149)

Diese Lebensbeschreibung als Begründung seiner Handlungen folgt einer anderen Poetik als das sich selbst repräsentierende Theaterspiel.<sup>58</sup> Sie will »erklären«, sich demnach einer Grammatik des Kausalen andienen, die Ereignisse verketten. In Begründungen kommen absichtsvolle Subjekte zum Tragen, die ganz anderer Natur sind als das freie Rollenspiel des Schauspielers. Entscheidend am Medium des Autobiographischen ist somit auch die zeitliche Distanz, aus der sie erfolgt: Als Autobiograph würde Josef K. nicht nur beschreiben, was sich ereignet hat, die Beschreibung selbst würde zur Konstitution seines Lebenslaufs und damit eine Selbstermächtigung des Subjekts im Modus der Schrift.<sup>59</sup> Auch in Goethes *Wilhelm Meister* findet sich bekanntlich eine solche Selbstbiographie, bezeichnenderweise eine pietistische Lebensbeschreibung, deren Lebensweg vor allem dann mustergültig ist, wenn sie von einem sündigen Vorleben über eine Läuterung zur gläubigen Gegenwart führt. Anders gewendet heißt das aber: Das Medium der Selbstbiographie ist zumindest in dieser Tradition zumeist am Modell eines schamvollen Lebens ausgerichtet. Im *Proceß* freilich kommt es erst gar nicht zur Niederschrift, auch wird nicht ersichtlich, welches spezifische Genre K. für seine Selbstbeschreibung wählen würde. Wohl aber zeigt sich, dass die ersehnte Autobiographie ein Gegenmodell zum schamlosen Theaterspiel wäre; als nachträgliche Verschriftung deutlich durch eine Differenz von dem erlebten Geschehen abgesetzt, würde sie nicht nur aufschreiben, sondern buchstäblich jene Biographie verfassen, deren Zeugnis sie zugleich wäre. Die Performativität des Schauspiels wird gebrochen, ein performatives Schreiben soll an seine Stelle treten. Das Vorhaben Josef K.s ist also vor allem deshalb bemerkenswert, weil seine Begründungsschrift einer gänzlich anderen Poetik zu folgen hätte als seine theatralen Selbstinszenierungen zu Beginn des Romans. War er

dort gleichsam performativ er selbst, indem er von sich unterschieden war, zielt die Autobiographie auf die Identität von Darstellendem und Dargestelltem, die Rechtfertigung des eigenen Lebens beruft sich gerade auf die Identität.<sup>60</sup> In seinen Tagebüchern notiert Kafka das »Verlangen eine Selbstbiographie zu schreiben«, das ein »großes, mich für immer beeinflussendes Ergebnis hätte, das auch dem Verständnis und Gefühl eines jeden anderen zugänglich wäre.« (T 298) Das autobiographische Subjekt ist sein eigener Stellvertreter. Diese eigentümliche Logik der Selbstdarstellung verfolgt auch Josef K., denn Anlass seiner »Eingabe« und Lebensbeschreibung ist, dass er sich in seinem Prozess nicht mehr nur vom Advokaten vertreten lassen möchte, sondern auch für sich selbst sprechen will. (Vgl. P 176) Wie Rüdiger Campe analysiert hat, »macht der Plan der Autobiographie als Verteidigungsschrift K. zum Vertreter seiner Vertreter, zum Für-Sprecher der Fürsprecher, die ihn das System des Gerichts und der Institution als Verfahren verstricken.«<sup>61</sup>

Theaterspiele sind als Wiederholungen eines Originals definiert. In Kafkas Roman fehlt zwar ein Ereignis, das wiederholt werden könnte, in der Wiederholung der stellvertretenden Schauspiele jedoch verfestigt sich der Rollenplan der Institution. Der Roman motiviert von sich aus das Bedürfnis nach einem anderen poetischen Verfahren. K. will sich nicht mehr als Schauspieler inszenieren, sondern als Schriftsteller in eigener Sache, hat folglich aber auch die daraus resultierenden formalen Konsequenzen zu tragen: K. bricht mit seinen Gewohnheiten, er wird vergesslicher im Laufe des Romans, zerstreuter, während zeitgleich das Ende des Prozesses außer Sicht gerät, Zukunft und Vergangenheit der Handlung liegen schließlich jenseits des Romans. Die drei Lösungsmöglichkeiten, die der Maler Titorelli skizziert, sind in der Gegenwart des Romans nicht zu verwirklichen. War das Geschehen zu Beginn des Romans im dramatischen Modus verfasst, verweist die erzählte Zeit im zweiten Teil auf eine für die Erzählzeit unerreichbare Zukunft und Vergangenheit.

K. beginnt zu schreiben, was er zuvor nur gespielt hat, verliert damit aber auch zunehmend seine Chuzpe. Als er seine »Eingabe« formulieren will, nunmehr nicht mehr stellvertretend für Andere, sondern in Vertretung für sich selbst, sind die Schwierigkeiten der Niederschrift »überwältigend«; K. erinnert sich an eine beschämende Begebenheit in seinem Büro: Die Scham überkam ihn, als er seine Eingabe formulieren wollte, gerade in diesem Moment aber der Direktor-Stellvertreter über einen Börsenwitz lachend ins Büro kam, den Witz schließlich auf jenes Papier skizzierte, das K. für die Eingabe bestimmt hatte. (P 169) Die Schreibszenen misslingen. Der Roman schildert sie zwar als szenische Aufführungen, jedoch wird K. mitgespielt, statt dass er selber den Akt des Schreibens aufnehmen könnte. Das konkreteste Bild von der »Eingabe« ist bezeichnenderweise wiederum eine theatrale Geste. K. überreicht dem Direktor-Stellvertreter und dem Fabrikanten, die über ihn gebeugt sind, ein Schriftstück. Sein aufwärts gedrehter Blick scheint schon auf die Hinrich-

tung am Ende des Romans zu verweisen, wenn das Messer in seinem Herzen gedreht wird:

Langsam suchte er mit vorsichtig aufwärts gedrehten Augen zu erfahren, was sich oben ereignete, nahm vom Schreibtisch ohne hinzusehn eines der Papiere, legte es auf die flache Hand und hob es allmählich, während er selbst aufstand zu den Herren hinauf. Er dachte hierbei an nichts bestimmtes, sondern handelte nur in dem Gefühl, daß er sich so verhalten mußte, wenn er einmal die große Eingabe fertiggestellt hätte, die ihn gänzlich entlasten sollte. (P 174)

Sein Wunschbild verdeckt, dass im Roman Schauspiel und Schreiben auseinander treten: Im Rollenspiel übt sich K. in einem Spiel der Stellvertretung, er führt uneigentliche, gleichwohl präsentische Maskenspiele auf, deren Möglichkeitsbedingung die Differenz zu sich selbst ist; in den Schreibszenen wird diese Differenz ihrer Paradoxie überführt, denn K. schickt sich an, sein eigener Stellvertreter zu werden, um im Medium der Schrift seine Identität zu begründen. Mit seiner Autobiographie würde er sich einer anderen Zeit unterwerfen, die Gegenwart des Theaterspiels aufheben, um sich der Institution anzuvertrauen. Wenn K. am Ende Beobachter der eigenen Hinrichtung wird und sieht, dass er gesehen wird, kann er sich darüber nicht mehr spielerisch hinwegsetzen: »Wie ein Hund!« sagte er, ~~sein letztes Lebensgefühl war Scham, bis ins letztes Sterben blieb ihm die Scham nicht erspart~~. e[r]s wa[s]r, als sollte die Scham ihn [ih]übe[!]rleben.« (FKA/P 25) Wie das Zitat nach der Faksimile-Ausgabe kenntlich macht, hat Kafka den Ausgang seines Romans mehrfach korrigiert. War die Scham zunächst »Lebensgefühl« und im zweiten Entwurf etwas, was immerhin noch grammatisch mit K. zusammenhängt – »sie blieb ihm [...] nicht erspart« –, löst sie sich in der letzten Version von ihm. Das Subjekt verschwindet in der Scham. Die Scham markiert damit auch die Schwelle, die K. von seinem eigenen Schauspiel trennt, oder anders gewendet: seinen Übergang in die Institution.

## Anmerkungen

- 1 O. Hagen: Art. »Unfall«, in: Versicherungslexikon. Ein Nachschlagewerk für alle Wissensgebiete der Privat- und der Sozial-Versicherung insbesondere in Deutschland, Österreich und der Schweiz, hg. von Professor Dr. Alfred Manes, Tübingen: J. C. B. Mohr (P. Siebeck) 1909, Sp. 1240-1242. Zitiert nach Franz Kafka: Amtliche Schriften. Materialien, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt/Main: Fischer 2004, S. 20f.
- 2 Zur protokollierenden Technik als performativem, Fakten produzierendem Akt vgl. Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt/Main: Fischer 2000, S. 89. Zum Gebärdenprotokoll in der Rechtsgeschichte vgl. Manfred Schneider: »Die Beobachtung des Zeugen nach Artikel 71 der *carolina*. Der Aufbau eines Codes der Glaubwürdigkeit 1532-1850«, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.), Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen,

- Freiburg im Breisgau: Rombach 1996, S. 153-182 und Michael Niehaus: Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion, München: Fink 2003, S. 254-264.
- 3 Vgl. hierzu Kafkas Tagebuchnotizen über das Theater: »Die Schauspieler überzeugen mich durch ihre Gegenwart immer wieder zu meinem Schrecken, daß das meiste was ich bisher über sie aufgeschrieben habe, falsch ist.« (T 98) Vgl. Rüdiger Campe: »Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszene«, in: Davide Giurato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.), »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München: Fink 2005, S. 115-132, hier S. 122f. Dass sich Kafka eher für die Unfallfolgen als für das Ereignis selbst interessiert, zeigt sich auch im *Gespräch mit dem Betrunkenen*, wo er noch einmal die im Tagebuch beschriebene Szene aufgreift: »Es geschieht einmal ein Unfall, Leute sammeln sich, aus den Nebenstraßen kommend mit dem großstädtischen Schritt, der das Pflaster nur wenig berührt; alle sind zwar in Neugierde, aber auch in Furcht vor Enttäuschung; sie atmen schnell und strecken ihre kleinen Köpfe vor. Wenn sie aber einander berühren, so verbeugen sie sich tief und bitten um Verzeihung: »Es tut mir sehr leid, -- es geschah ohne Absicht -- das Gedränge ist groß, verzeihe Sie, ich bitte -- es war sehr ungeschickt von mir -- ich gebe das zu.« (D 398f.)
- 4 Vgl. hierzu auch den Schreibtisch in *Der Verschollene*. (V 57) Dazu Joseph Vogl: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München: Fink 1990, S. 24ff.
- 5 Zum prägnanten Augenblick vgl. David Wellberys Lessing-Lektüre: Lessing's *Laocon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge/New York: Cambridge UP 1984.
- 6 Hier das vollständige Zitat über die »kleine Automobilgeschichte«: »Die ungeordneten Sätze dieser Geschichte mit Lücken daß man beide Hände dazwischen stecken könnte; [...] ein Satz kommt mit einem so rohen Anfang anmarschiert, daß die ganze Geschichte in ein verdrießliches Staunen geräth; eine verschlafene Nachahmung von Max [...] schaukelt hinein, manchmal sieht es aus wie ein Tanzkurs in seiner ersten Viertelstunde. Ich erkläre es mir damit, daß ich zu wenig Zeit und Ruhe habe um die Möglichkeiten meines Talentes in ihrer Gänze aus mir zu heben.« (T 226f.)
- 7 Bei Kafka ereignen sich kaum Unfälle. Eine Ausnahme ist der Sturz von einem Baugerüst, von dem Therese in *Der Verschollene* berichtet. (V 201f.)
- 8 Bertolt Brecht: »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: Ders.: Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 22.1, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1993, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 370-381, hier S. 371.
- 9 Ebd., S. 372.
- 10 Walter Benjamin: Über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 18. Adorno schreibt von den »in den Gesten sedimentierten Erfahrungen«, den Gesten als »Kontrapunkte zu den Worten«. Theodor W. Adorno: »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 250-283, hier S. 255 und S. 254.
- 11 W. Benjamin: Über Kafka, S. 20f.
- 12 Wolf Kittler: »Heimlichkeit und Schriftlichkeit. Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: The Germanic Review 78 (2003) 3, S. 194-222.
- 13 So auch bei Malinowski, der die »Einheit menschlicher Organisation« als »Institution« auslegt und damit die Grundlage für seine Analyse der Kulturen legt. Bronislaw Malinowski: »Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur«, in: Ders.: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze, Zürich: Pan-Verlag 1949, S. 45-170, hier S. 78.
- 14 Vgl. hierzu Joseph Vogl: »Gründungstheater. Gesetz und Geschichte«, in: Armin Adam/Martin Stingelin (Hg.), Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen, Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 31-39, zur Mimesis und theatralen Inszenierung des Staates vgl. auch Gunter Gebauer/Christoph Wulf: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek: Rowohlt 1992, S. 147-218.
- 15 Th. Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 259.
- 16 Evelyn Torton Beck: *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*, Madison: Univ. of Wisconsin Press 1971; Claudia Liebrand: »Theater im *Proceß*. Dramaturgisches zu Kafkas Romanfragment«, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 48 (1998), S. 201-217; zum Theater vgl. ferner Lutz Ellrich: »Diesscits der Scham. Notizen zu Spiel und Kampf bei Plessner und Kafka«, in: Claudia Liebrand, Franziska Schößler (Hg.), Textverkehr. Kafka und die Tradition, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 243-272.
- 17 Immanuel Kant: Metaphysik der Sitten, in: Werke in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, Bd. 8, S. 573.
- 18 Sigmund Freud: »Totem und Tabu«, in: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main: Fischer 1982, Bd. IX.

- 19 Klaus Mladek: »Radical Play: Gesture, Performance, and the Theatrical Logic of the Law in Kafka«, in: *The Germanic Review* 78 (2003) 3, S. 223-249, hier S. 242.
- 20 Zum Begriff der persona vgl. Manfred Fuhrmann: »Persona, ein römischer Rollenbegriff«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München: Fink 1979, S. 83-106.
- 21 Das »Gründungstheater« des Staates, so hat Joseph Vogl gezeigt, basiert seinerseits auf der römischen persona: In der Staatslehre des Thomas Hobbes ist die Urszene des Gesellschaftsvertrags eine Übereinkunft, nach der sich das Individuum von einem Anderen vertreten lässt, um im Staat den Stellvertreter aller Stellvertreter zu finden. In dieser Substitution bildet sich die Gemeinschaft, was aber nur möglich ist, weil die *persona* das Prinzip der Stellvertretung im politischen wie im theatralischen Sinne garantiert. »Staat und Souverän sind ein Theatercoup, und die Hobbesche Vertragslehre installiert das Schauspiel als mythischen Grund im Innern des Gesetzes, im Innern des Leviathan. Jeder Vertrag rekurriert auf einen ersten Vertrag, dieser aber auf ein theatralisches Arrangement, das den historischen Anfang der Dinge in die Identität des Ursprungs übersetzt und schließlich mit jedem Geschäft, zu jedem Datum des Rechts wiederkehrt bzw. wiederkehren soll.« (J. Vogl: *Gründungstheater*, S. 32.)
- 22 Helmuth Plessner: »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII: Ausdruck und menschliche Natur hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 399-418, hier S. 407f., 410.
- 23 Ebd., S. 415.
- 24 Ebd., S. 417.
- 25 Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Bonn: Athenäum-Verlag 1956, S. 160f., 235ff. u.ö.
- 26 Nichaus deutet Kafkas *Das Urteil* als Widerruf einer Gründungsszene. Michael Nichaus: »Entgründung. Auch ein Kommentar zu Kafkas *Das Urteil*«, in: *Weimarer Beiträge* 48 (2002) 3, S. 344-363.
- 27 Menninghaus weist darauf hin, dass »bürsten« auch ein Synonym für den Geschlechtsverkehr sein kann: Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 398.
- 28 Zur Bedeutung der Gegenwart und Zustände bei Kafka vgl. auch Karl Heinz Bohrer: *Ästhetische Negativität*, München: Hanser 2002, S. 229-325.
- 29 An die Verbindung von Schuld und Schulden erinnert auch Friedrich Nietzsche: »Zur Genealogie der Moral«, in: *Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: de Gruyter 1980, Bd. 5, S. 297.
- 30 Th. Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 261.
- 31 Für eine »vierte Wand«, die sich mit einer theatralen Bühnenkonstruktion vergleichen lässt, finden sich bei Kafka mehrere Beispiele: Der Gitterkäfig des Affen Rotpeter oder auch diese Parabel: »Es war keine Gefängniszelle, denn die vierte Wand war völlig frei. Die Vorstellung, daß auch diese Wand vermauert sein oder werden könnte, war entsetzlich, denn dann war ich bei dem Ausmaß des Raumes, der ein Meter tief war und nur wenig höher als ich, in einem aufrechten steinernen Sarg [...].« (N II 350ff.)
- 32 Zur Paradoxie des Selbst mit Lacan gelesen vgl. Horst Turk: »betrügen...ohne Betrug. Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas«, in: Friedrich Kittler/Horst Turk (Hg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 381-407, hier S. 386ff.
- 33 Lutz Ellrich liest den *Proceß* als Übergang von Schuld in Scham: Diesseits der Scham, S. 266f. Weil die Schuld diffus und unendlich würde, verwandelt sie sich in Scham: »Scham resultiert also in Kafkas Welt gerade nicht aus Schuldbewußtsein, sondern aus dem schmerzhaften Bewußtsein einer nicht mehr identifizierbaren Schuld. Die kausale Zurechnung der Handlungsketten versagt.« Zur Scham bei Kafka vgl. ferner: J. Vogl: *Or der Gewalt*, S. 44ff.; Dietmar Goldschnigg: »Die unendliche Scham. Das elende Ende Josef K.s im Kontext von Kafkas Leben und Werk«, in: Mirko Jurak (Hg.), *Literature, Culture, and Ethnicity. Studies on Medieval, Renaissance and Modern Literatures. A Festschrift for Janez Stanonik*, Ljubljana 1992, S. 181-191; Achim Geisenhanslücke: »Der beschämte Held. Flaubert und Kafka«, in: Claudia Liebrand/Franziska Schöbler (Hg.), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 223-241; Isolde Schiffermüller: »Gebärden der Scham. Zur Geste bei Franz Kafka«, in: Dies. (Hg.), *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*, Wien: Ed. Sturzflüge 2001, S. 232-261.
- 34 W. Benjamin: Über Kafka, S. 28.
- 35 So auch die Beschreibung von Lutz Ellrich in seinem erhellenden Aufsatz: Diesseits der Scham, S. 243. Zum Theater vgl. ferner J. Vogl: *Or der Gewalt*, S. 5-31.
- 36 Helmut Plessner: »Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII: *Ausdruck und menschliche*

Natur, hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 67-129, hier S. 123: »Wenn man sagt: ich sehe ihm an, daß er sich schämt, daß er bereut, wütend ist, sich grämt, so heißt das nicht, daß mir das Sein und die Weise seines Scham-, Reue-, Zorn-, Gramerlebens gegeben ist, sondern nur, daß die spielenden Formen seines Verhaltens gegeben sind, die in bezug zur Umgebung eine bestimmte Haltung festlegen. Aus *Haltungen*, Verhaltungen besteht das intersubjektive Miteinander [...].«

- 37 Im *Urteil* beispielsweise imaginiert Georg seinen fernen russischen Freund mit gelber Hautfarbe und einem Vollbart, dem nach Jahren des Scheiterns die Rückkehr nahe zu legen sei, auch wenn er sich dann als »für immer Zurückgekehrter von allen mit großen Augen anstauen lassen müsse«. (D 44) Kein Zweifel, der Freund würde ihm das Letzte genommen sein. (D 45) Im *Proceß* sieht Josef K. Block mit ähnlichen Augen, er ist der Hund des Advokaten: »Hätte ihm dieser befohlen, unter das Bett wie in eine Hundehütte zu kriechen und von dort aus zu bellen, er hätte es mit Lust getan.« (P 265) »Schäme Dich« sagt der Advokat zu ihm, der schließlich sogar seine Untertänigkeit vergisst, »nur an sich« denkt und »die Worte des Advokaten nach allen Seiten« dreht, wie später K.s Henker das Messer in seinem Herzen.
- Zu den wenig schamvollen Szenen des Ekels und der Lust bei Kafka vgl. W. Menninghaus: *Ekel*, S. 333-484. Vgl. auch Ellrich über das schamlose Verhalten von Josefine: Diesseits der Scham, S. 259.
- 38 Zum Begriff der Chuzpe vgl. Hans-Thies Lehmann: »Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung«, in: Merkur 45 (September/Oktober 1991), H. 510/511, S. 824-839, hier S. 825. Vgl. ebd. zur Scham in Kafkas *Proceß*, S. 830ff.
- 39 Die Scham wird in den Lektüren Kafkas zumeist auf die Schuld bezogen, zumal Kafka selbst in seinem Brief an den Vater schreibt, »das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht« (N II 184) zu haben, und dies ausdrücklich in Erinnerung an den letzten Satz des *Proceß* formuliert. In rhetorischer Hinsicht fällt allerdings auf, dass Kafka den Vater wie sich selbst von aller Schuld freispricht → »ich glaube, Du seist gänzlich schuldlos an unserer Entfremdung. Aber ebenso gänzlich schuldlos bin auch ich.« (N II 144f.) –, dafür aber Szenen der Scham beschreibt, die auf ihrem Recht bestehen können, ohne sich wie die Schuld legitimieren und begründen zu müssen: Das gemeinsame Umkleiden in einer Badekabine, »Ich mager, schwach, schmal, Du stark, groß, breit«, dann die Angst vor dem Schwimmen, obwohl er die Bewegungen immerzu vormachte »zu meiner tiefen Beschämung«. (N II 151) Ferner der väterliche Rat, ein Bodell aufzusuchen. (N II 203)
- 40 Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 29, 33. Brechts Orientierung am japanischen Theater, also dem ästhetischen Modell einer sogenannten Schamkultur, ist ein literarischer Reflex dieser »Verhaltenslehre«. Ebd., S. 34.
- 41 Vgl. hierzu Lethen über Helmut Plessner ebd., S. 37; vgl. auch Léon Wurmser: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, übers. von Ursula Dallmeyer, Heidelberg: Springer 1990, S. 86f.
- 42 Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 1999, 1384a, b.
- 43 Bei ihm auch im übertragenen Sinne: Der Gedanke, was Andere von uns denken, kann Scham auslösen, und folglich ist die Scham auch kein Indiz, ob man sich tatsächlich schuldig gemacht hat. Charles Darwin: *Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, übers. von J. Victor Carus, 4., durchgesetze Auflage, Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlagshandlung 1884, S. 285, 292.
- 44 Sigmund Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, in: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main: Fischer 1982, Bd. V, S. 67.
- 45 Die Subjekt-Objekt-Relation ist demnach ein Grundschema der Scham. Wie Sartres Phänomenologie lockt das Phänomen Scham folglich zumeist Theorien, die ihrerseits auf einem Subjekt-Objekt-Schema beruhen. Vgl. Sighard Neckel: *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*, Frankfurt/New York: Campus 1991, S. 29. Georg Simmel: »Zur Psychologie der Scham«, in: *Schriften zur Soziologie*, hg. von H.-J. Dahme und O. Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 140-150.
- 46 Vgl. Hans-Peter Duerr: *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Bd. 1: *Nacktheit und Scham*. Frankfurt: Suhrkamp 1988; Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische Untersuchungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, Bd. 2, S. 397-409. Vgl. auch Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*; S. Neckel: *Status und Scham*, S. 43.
- 47 Eine weitere Spielart dieser Differenz ist das schlichte Argumentationsmuster, mit dem man Scham- von Schuldturen unterschieden hat.

- 48 Sigmund Freud: »Traumdeutung«, in: Studienausgabe, Bd. II, S. 250. Und der Preis der Kulturrevolution ist das Schuldgefühl. Vgl. Sigmund Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, in: ebd., Bd. IX, S. 258.
- 49 E. R. Dodds: The Greeks and the Irrational, Berkeley: Univ. of California Press 1959, S. 28-63; Douglas L. Cairns: Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature, Oxford: Clarendon Press 1993; vgl. hierzu auch Till Bastian: Der Blick, die Scham, das Gefühl. Eine Anthropologie des Verkannten, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 42.
- 50 F. Nietzsche: Genealogie der Moral, S. 302.
- 51 Karl Marx: Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern, in: Ders./Friedrich Engels: Werke, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. 1, Berlin: Dietz Verlag 1957, S. 337. Vgl. dazu auch Hermann Schmitz, der Zorn und Scham ebenfalls als zwei konträre Pole beschreibt: Der Rechtsraum, System der Philosophie, Bd. 33, Bonn: H. Bouvier 1982, S. 24.
- 52 Benjamin zufolge ist Kafkas Scham Zeichen einer »Vorwelt«, sie trage einen »geschichtsphilosophischen Index, der diese Reaktion aus dem Bereich der Privatverfassung heraushebt.« W. Benjamin: Über Kafka, S. 78.
- 53 Vgl. folgendes Zitat mit den drei Ausgangsmöglichkeiten, die Titorelli beschreibt: »Für den Sündenfall gab es drei Strafmöglichkeiten: die mildeste war die tatsächliche, die Vertreibung aus dem Paradies die zweite Zerstörung des Paradieses drittens -- und dies wäre die schrecklichste Strafe gewesen -- Absperrung des Baumes des Lebens und unveränderte Belassung alles andern.« (N II 77)
- 54 Bereits zuvor sah Georg, wie sich der Schlafrock des Vaters geöffnet hatte, in diesem Moment war er ihm wie »ein Riese« erschienen (D 50); der Brief, den er an seinen fernen Freund verschicken möchte, ist seinerseits Medium der Offenbarung und des Geheimnisses, die meiste Zeit der Erzählung verbirgt Georg ihn in seiner Tasche (D 50); die Wohnung von Vater und Sohn ist durch Licht und Schatten geteilt, auch sie gleicht im übrigen einer Bühne.
- 55 Giorgio Agamben hat die Scham als grundsätzliche Erfahrung des Selbstbewusstseins beschrieben, deren Struktur seit dem Idealismus Kants in der Paradoxie angelegt ist, dass ein Ich selbst zum Objekt wird: Im inneren Zeitsinn ist das Subjekt Objekt und Subjekt seiner Selbst. Beschrieben wird damit eine grundsätzliche Differenz, die sich zumal hinsichtlich dieses Zeitmodells auch bei Kafka wiederfindet. Giorgio Agamben: Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive, New York: Zone Books 1999, S. 107ff.
- 56 Max Scheler: »Über Scham und Schamgefühl«, in: Gesammelte Werke, Bd. X, Schriften aus dem Nachlass, Bd. 1: Zur Ethik und Erkenntnislehre, hg. von Maria Scheler. Berlin: Francke 1957, S. 65-154, hier S. 67f. Vgl. hierzu J. Vogl: Ort der Gewalt, S. 46.
- 57 Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von Rüdiger Campe: Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszene und ders.: »Die Schreibszene, schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 759-772. Er unterscheidet zwischen transitivem/intransitivem Schreiben. Zur Schreibszene bei Kafka auch Sibylle Peters: »Kafkas Schreiben lesen. Literarische Theatralität zwischen Text und Schrift«, in: Ethel Matala de Mazza/Clemens Pörschleger (Hg.), Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte, Freiburg: Rombach 2003, S. 297-323.
- 58 Vgl. ebd., S. 128ff. sowie Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß«, in: Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider, hg. von ders. und Michael Neuhäus, Heidelberg: Synchron 2004, S. 197-208.
- 59 Auch Wolf Kittler beschreibt in seiner erhellenden Analyse die Initiationen von K.s Autor-schaft im zweiten Teil des Romans: Heimlichkeit und Schriftlichkeit, S. 212-218.
- 60 So zumindest in der antiken Tradition der Verteidigung durch Autobiographie. Vgl. hierzu Manfred Fuhrmann: »Rechtfertigung durch Identität. Über eine Wurzel des Autobiographischen«, in: O. Marquard/K. Stierle (Hg.), Identität, S. 685-690.
- 61 R. Campe: Schreiben im *Process*, S. 129.

