

Arne Höcker

## **Literatur durch Verfahren** **Beschreibung eines Kampfes**

### **I.**

Kafkas zwischen 1904 und 1910 in zwei sich nur leicht voneinander unterscheidenden Fassungen entstandene Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* ist der fortgesetzte Versuch, eine Beobachtungssituation herzustellen, aus der literarisches Schreiben möglich wird. Die Erzählung, wenn denn dieser Begriff hier überhaupt noch angemessen erscheint, gleicht einem experimentellen Versuchsaufbau und ihr Modus ist ein Ringen um Perspektive. Zu Beginn perspektiviert sich der Erzähler, der abseits und allein an einem »kleinen Tischchen« einer schon fortgeschrittenen Abendveranstaltung beiwohnt, vor ihm einen »kleinen Vorrath an Backwerk« aufgehäuft hat und »an dem dritten Gläschen Benediktiner« nippt, als Beobachter des gesellschaftlichen Treibens:

Gegen zwölf Uhr standen schon einige Leute auf, verbeugten sich, reichten einander die Hände, sagten, es wäre sehr schön gewesen und giengen dann durch den großen Thürahmen ins Vorzimmer, sich anzukleiden. Die Hausfrau stand mitten im Zimmer und machte bewegliche Verbeugungen, während ihr Kleid gezierte Falten warf. (N 54)

Diese anfängliche Beschreibung hat nicht viel von einer Handlung, sie gleicht vielmehr einer Regieanweisung, die eine Bühne bereiten soll für das, was im Erzählen geschehen und vorgeführt werden kann. Die wenigen Handlungen jedoch, die das beschriebene Bühnengeschehen bestimmen, wirken starr und eingeübt, sie gehorchen ritualisierten gesellschaftlichen Konventionen, einem Zeremoniell der Verabschiedung, höflich, doch distanziert. Die Hausfrau, ihren Gästen zum Abschied freundlichen Respekt bezeugend, macht Verbeugungen, als wenn sie sich dabei bewegen würde. Nichts deutet auf das Eintreten eines originären Ereignisses hin, das sich ein hier einsetzendes Erzählen zueigen machen könnte, stattdessen inszeniert sich die Szene als Abtritt. Man kann in dieser Beschreibung unschwer ein Ritual erkennen, wie es sich im Theater nach jeder Vorstellung wiederholt: die Schauspieler reichen einander die Hände und verbeugen sich vor dem anwesenden Publikum, um kurz darauf den Bühnenraum durch eine Seitentür zu verlassen.

Kafkas Erzählung beginnt mit einem Ende, dem Ende einer Vorstellung, das zugleich das Ende einer im vorangegangenen Schauspiel erzeugten Illusion bedeutet, denn oft, so notierte Kafka in sein Tagebuch, »vergißt man im Zuschauerraum, daß nur dargestellt wird.« (T 240) Gleiches lässt sich auch für

das Erzählen behaupten, das in der bürgerlichen Romantradition, seit Blanckenburgs *Versuch über den Roman* und Goethes *Lehrjahre*n, auf eben jener Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum die Identität einer Perspektive simulierte, die die Illusion einer Präsenz erzeugte und zu einer Komplizenschaft von Erzähler und Leser führte, welche letzterem eine kontemplative Haltung einzunehmen gestattete. Theodor W. Adorno hat den traditionellen Roman, dessen Idee er am authentischsten in Flaubert verkörpert sah, den bekanntlich auch Franz Kafka verehrte, mit der Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters verglichen: »Diese Technik war eine der Illusion. Der Erzähler lüftet einen Vorhang: der Leser soll Geschehenes mitvollziehen, als wäre er leibhaftig zugegen.«<sup>1</sup> In dem Vermögen, diese Illusion herzustellen, bewährte sich die Subjektivität des Erzählers und eröffnete sich eine »ästhetische Distanz«, wie es Adorno nannte, die dem Leser erlaubte, es sich in der »kontemplativen Geborgenheit vorm Gelesenen« gemütlich zu machen.<sup>2</sup> In der modernen, verwalteten Welt, der Welt der Sozialstatistiken und Unfall-Versicherungen, ist es mit dieser Gemütlichkeit vorbei. Die Anschaulichkeit des Erzählens wird abgelöst von der Evidenz der großen Zahl und das authentifizierende Erzählen kann sich nur noch als realistische Farce wiederholen. Anstatt eine Handlung noch weiterhin anschaulich vorstellen zu können, wird diese nun selbst zum Gegenstand von Verhandlung, und mit ihr die Bedingungen ihrer Möglichkeit, ihre Form.

Kein anderes Werk steht für dieses poetologische Verfahren der Auflösung der ästhetischen Distanz so sehr ein wie dasjenige Franz Kafkas. Als dieser am Weihnachtsabend vom 24. auf den 25. Dezember 1910 mit Schreibübungen beschäftigt ist, ordnet sich ihm sein Schreibtisch zum Theater. Doch die (Un-)Ordnung der Dinge, die aus den Fächern hervorquellen, ist »ohne Gleichmäßigkeit und ohne Verträglichkeit«, so

als wäre es im Theater erlaubt, daß im Zuschauerraum der Kaufmann seine Geschäftsbücher ordnet, der Zimmermann hämmert, der Officier den Säbel schwingt, der Geistliche dem Herzen zuredet, der Gelehrte dem Verstand, der Politiker dem Bürgersinn, daß die Liebenden sich nicht zurückhalten u.s.w. (T 138)

Der Schreibtisch als Theater, in dem sich die Dinge zueinander in Beziehung setzen und sich das äußere Leben einer sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung erschließt, ist keine schlechte Metapher für einen Ort, an dem Romane entstehen sollen. Zugleich jedoch ist der Schreibtisch auch der Ort, an dem Einstellungsgespräche geführt, Anträge verfasst, Statistiken erstellt und Akten verwaltet werden. Kafkas Amerika-Roman *Der Verschollene* kann als das Protokoll dieser Funktionen gelesen werden.<sup>3</sup> Wenn sich der Angestellte der Arbeiter-Unfall-Versicherung Kafka nachts in den Schriftsteller Kafka verwandelt und den Schreibtisch des Büros mit dem seines Zimmers eintauscht, vollzieht sich ein Übergang, der zwei Verfahren des Schreibens, die Welt der Akten

und die der Romane miteinander vermischt, und der für Kafka zur schmerzhaften Unmöglichkeit verkommt.<sup>4</sup> Benno Wagner hat diesen Übergang als »Interferenzbereich« charakterisiert, in dem man sich »nicht nur zwischen Institution und Person, zwischen öffentlichen und privaten Angelegenheiten« bewege, »sondern auch zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit, zwischen der Geschichte oder den Geschichten der Subjektwerdung des Individuums und den Dispositiven seiner Zerstreuung in die Datensätze des Durchschnittsmenschen.«<sup>5</sup> Wenn Kafka diesen Übergang forciert und seinen heimischen Schreibtisch als Theater phantasiert, treffen diese beiden Welten abrupt aufeinander, ohne dass die Metapher des Theaters den Transfer vollständig bewältigen könnte. Der Bereich des Sichtbaren verschiebt sich vielmehr von der Bühne auf den Zuschauerraum, in dem sich die »gemeinsten Leute«, »alte Lebewesen«, »rohe Kerle« und »Familien mit soviel Kindern, daß man nur kurz hinschaut, ohne sie zählen zu können« (T 138) eingerichtet haben, die weder statistisch noch in ihrer Individualität erfasst werden können. Den Übergang vom Zählen zum Erzählen gestaltet die Aufzählung der Dinge, die sich nicht mehr zu einer literarischen Einheit fügen wollen. Der Schreibversuch vom Heiligabend 1910 bricht mitten im Satz ab: »Elend, elend und doch gut gemeint.« (T 139) Kafka hat noch Arbeit mit nach Hause gebracht.

Mit der *Beschreibung eines Kampfes* beschäftigt, hat Kafka nicht so schnell aufgegeben, auch wenn die Ausgangssituation durchaus die gleiche zu sein scheint. Der Abtritt der Abendgesellschaft von der Bühne der Observanz bedeutet zugleich die Einziehung der ästhetischen Distanz. Ein »Bekannter« hat den Erzähler unter den Anwesenden erblickt und kommt auf ihn zu, um ihm von einem Liebesabenteuer zu berichten, was den Erzähler als unpassende Distanzlosigkeit verärgert. War er eben noch stiller Betrachter einer sich ihm anbietenden Szene, die durch seine Augen Gestalt annahm, so sieht er sich nun selbst Blicken ausgesetzt, zu denen er sich verhalten, die er auf sich beziehen und mit denen er seine eigene Darstellung abstimmen muss. Im Blick des Bekannten glaubt er, ein belustigtes Lächeln über seine Beschäftigung wahrnehmen zu können, und als auch noch einige Herren, ein »lebhaftes Gespräch« vermutend (N 56), gähmend näher kommen, tritt er die Flucht nach vorne an und fordert seinen Bekannten zu einem nächtlichen Spaziergang auf. In der vom Mondschein erhellten Nacht, in der »hier und da jemand in einem Fenster« lehnte und »uns betrachtete« (N 58), tritt der Erzähler ins Rampenlicht einer Bühne, auf der, wie Joseph Vogl es ausgedrückt hat, »Blicke Zeichen sehen und Zeichen setzen.«<sup>6</sup> Die Erzählung ist in einem Zeichenraum angekommen, in dem die Subjektivität des Erzählens sich perspektivisch verflüchtigt und sich die Distanz zum Erzählten als Abstand des erzählenden Ichs zu sich selbst vermisst. In diesem Raum ist Bedeutung im Blick des anderen immer schon vorausgesetzt und wird Deutung zum Modus eines um Perspektive bemühten Erzählens. Dieses poetologische Verfahren, das von Bildlichkeit und Beschreibung bestimmt ist, erzeugt Evidenz nicht mehr durch Sicht-



barkeit und bloßes Zuschauen. Was Kafka literarisch vor Augen stellt, ist die Vergeblichkeit dieses Unterfangens, die Vergeblichkeit, den Ursprung des Erzählens mit dem Ursprung des Subjekts in Übereinstimmung zu bringen. Der Spaziergang mit dem Bekannten inszeniert sich als ein Spiel von Blicken und ihren Deutungen, als ein unaufhörliches sich ins Verhältnis setzen. Das zuvor begonnene Gespräch will sich nicht mehr entwickeln, zu sehr ist der Erzähler nun mit sich selbst beschäftigt. Nicht einmal mehr vermag er »in gleichem Schritt« (N 58) mit seinem Begleiter zu bleiben, mal eilt er voraus, mal bleibt er hinter diesem zurück. Solange er vorausgeht, kann er sich vorübergehend wieder hineinversetzen in eine Situation, in der er als perspektivisches Zentrum selbst unbeobachtet ist, doch bleibt der Blick des Bekannten im Rücken stets gegenwärtig. Lässt er sich hingegen hinter diesem zurückfallen, perspektiviert er sich zwar als Beobachter, ist jedoch damit beschäftigt, sich des Eindrucks zu vergewissern, den er bei seinem Bekannten hinterlässt. Möglicherweise sei diesem seine »lange Gestalt« unangenehm, »neben der er vielleicht zu klein erschien«:

Und dieser Umstand quälte mich, trotzdem es doch Nacht war und wir fast niemandem begegneten, doch so sehr, daß ich meinen Rücken so gebückt machte, daß meine Hände im Gehn meine Knie berührten. Damit aber mein Bekannter meine Absicht nicht merkte, veränderte ich meine Haltung nur ganz allmählich mit großer Vorsicht und suchte seine Aufmerksamkeit von mir abzulenken [...]. (N 65)

Vergeblich, denn dieser reagiert auf die körperlichen Verrenkungen seines Gesprächspartners zunächst mit Misstrauen und gibt sich schließlich damit zufrieden, sie als eine eigentümliche Laune des Erzählers abzutun. Der wiederum interpretiert dies als Zeichen von Gleichgültigkeit; womöglich war er seinem Bekannten gar so gleichgültig, dass, sollte er sich vor ihm ins Wasser der Moldau stürzen, es den von seinem Liebesabenteuer Beseelten in seinem stillen Glück nicht einmal stören würde. Ja, die »Art der Glücklichen« sei es, »alles natürlich zu finden, was um sie geschieht.« (N 66) Eine ungeschickte Geste, eine misslungene Handlung, ein falsches Wort ist für sie nur eine Laune und die hat nichts zu bedeuten. Deswegen geht von einem Glücklichen eine besondere Gefahr aus, er ist im wahrsten Sinne des Wortes nicht zurechnungsfähig. Sein Glück, das einen natürlichen und »glanzvollen Zusammenhang« (N 66) herstellt, enthebt ihn allen gesellschaftlichen Konventionen, Regeln und Gesetzen und macht sein Verhalten daher unberechenbar und unzuverlässig. Wenn der Mensch *natürlich* wird, so hat es der Anthropologe und Institutionentheoretiker Arnold Gehlen gefasst, wird alles möglich.<sup>7</sup> Was also, so setzt der Erzähler dieses Gedankenexperiment fort, wenn er nun »in die Laune käme« »mich todschlagen« zu wollen »wie ein Straßenmörder.« (N 66) Der Mord ist hier der zugleich tragischste und vollkommenste Ausdruck des Scheiterns von Kommunikation. Oder anders gesagt, er ist die vollkommene



Metapher der Auslöschung eines Subjekts, das nicht mehr in der Lage ist, sein Dasein aus sich selbst heraus zu sichern und an den komplexen Anforderungen scheitert, sein Selbst im Blick des anderen spiegelbildlich zu erfahren und reflexiv herzustellen. So scheitert die Kommunikation hier an der grundlegenden Verantwortung, die im fremden Blick gesetzten Zeichen zu internalisieren, und an der damit einhergehenden Pflicht zur Selbstbeobachtung. »Niemaals«, so heißt es in einer autobiographischen Notiz aus Kafkas Nachlass, »stand ich unter dem Druck einer andern Verantwortung, als jener, welche das Dasein, der Blick, das Urteil anderer Menschen mir auferlegte.« (N II 322) Und ein weiterer Eintrag im Tagebuch zeugt von seiner »unentrinnbaren Verpflichtung zur Selbstbeobachtung: Werde ich von jemandem andern beobachtet, muß ich mich natürlich auch beobachten, werde ich von niemandem beobachtet, muß ich mich umso genauer beobachten.« (T 874)

Die Frage, zu deren Lösung die *Beschreibung eines Kampfes* nicht beiträgt und die Kafka eng an das Thema der Beobachtung geknüpft hat, ist die nach dem Subjekt. Die Subjektivität des Erzählers, die in der Erzählung auf dem Spiel steht, ist zwischen Zwang und Freiheit, sozialer Prägung und autonomer Selbstfindung einer grundlegenden Differenz ausgesetzt, die in einer funktional differenzierten Welt die Werte und Normen bestimmt. Dem entsprechen auf der narrativen Ebene des Beobachtens und des Handelns zwei zu unterscheidende Formen der Organisation und Strukturbildung, die Gerhard Neumann als Ritual und Theater gekennzeichnet hat.<sup>8</sup> Auf der einen Seite ein ritualisiertes Sozialisationsspiel, geprägt von Disziplin und Vor-Schrift, auf der anderen eines theatraler Inszenierung, von Improvisation und freier Entfaltung. In der *Beschreibung eines Kampfes* sind diese beiden komplementären Formen Struktur bestimmend gegeneinander ausgespielt, indem sie sich zwar wechselseitig ablösen, allerdings niemals miteinander versöhnt werden können. Zugleich lässt die Lektüre kaum einen Zweifel darüber aufkommen, welcher Seite Kafka hier den Vorzug gibt. Die Erzählung ist beständig darum bemüht, zu einer das Erzählen bestimmenden und ermöglichenden Ordnung des Theaters zurückzufinden, die mit dem Abtritt der Abendgesellschaft bereits zu Beginn der Erzählung ihr Ende gefunden hat. Dies illustriert insbesondere eine Szene, die sich gegen Ende des Spaziergangs mit dem Bekannten als Flucht inszeniert, als Flucht in die Opazität eines Raumes, in dem Beobachten Zuschauen und Erzählen Anschauen meint:

Als wir unter dem Bogen am Ende des Quais hervortraten, rannte ich mit erhobenen Armen in die Gasse; doch als ich gerade zu einer kleinen Thüre der Kirche kam, fiel ich, denn dort war eine Stufe die ich nicht gesehen hatte. Es krachte. Die nächste Laterne war entfernt, ich lag im Dunkel. Aus einer Weinstube gegenüber kam ein dickes Weib mit einem rauchigen Lämpchen heraus, um nachzusehen was auf der Gasse geschehen war. Das Klavierspiel hörte auf und ein Mann öffnete die jetzt halboffene Thür völlig. Er spie großartig auf eine Stufe und während er das Frauenzimmer zwischen den

Brüsten kitzelte, sagte er, das was geschehen sei, sei jedenfalls ohne Bedeutung. Sie drehte sich darauf um und die Thüre wurde wieder zugemacht. Als ich aufzustehn versuchte, fiel ich wieder. »Es ist Glatteis«, sagte ich und verspürte einen Schmerz im Knie. Aber doch freute es mich, daß die Leute aus der Weinstube mich nicht sehen konnten und es schien mit daher das Bequemste hier bis zur Dämmerung liegen zu bleiben. (N 67)

Die zweite Fassung der *Beschreibung eines Kampfes* verstärkt den Eindruck der theatralen Situation noch durch leichte Modifizierungen. Das Klavierspiel hört nicht auf, sondern wird im Hintergrund schwächer fortgesetzt und untermalt somit die auf der Bühne stattfindende Inszenierung. Die zweite wesentliche Veränderung, die Kafka von der ersten zur zweiten Fassung vorgenommen hat, betrifft die Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum selbst. Denn erkennen die beiden auf der Schwelle des Türrahmens handelnden Personen in der ersten Fassung noch an, dass *draußen* etwas geschehen ist, was jedoch ohne Bedeutung sei, so löscht die zweite Fassung diese Anerkennung vollständig aus. »Es ist ja gar nichts geschehen«, rief [der Mann] ins Zimmer hinein« (N 136), worauf beide durch die Tür im Inneren des Hauses verschwinden und sich der Vorhang für den gefallenen Beobachter schließt.

»Es ist ja gar nichts geschehen«, kann auch der Leser der *Beschreibung eines Kampfes* ausrufen, denn tatsächlich hat die Erzählung bisher ihr Versprechen nicht einhalten können, Handlung zu gestalten. Geradezu ins Plakative gesteigert, führt diese Passage vor, worum es in der Erzählung geht: um die Möglichkeit von Erzählen selbst. Zum ersten Mal seit ihrem Beginn wird die Erzählung ihrem Namen gerecht: es wird erzählt, wo vorher Blicke und Deutungen sich wechselseitig ablösten und ein Fortschreiten von Handlung sowie einen perspektivischen Standort des Erzählers konsequent verhinderten. Aber erzählt wird hier auch, dass nicht erzählt wird. Oder anders gesagt, erzählt wird ein Geschehen, in dem es darum geht, dass nichts geschehen ist.

Das gleich in mehrfacher Hinsicht vermeintliche Glück des Erzählers, der auf dem harten und kalten Pflaster der Gasse endlich seine ersehnte Position gefunden zu haben glaubt, währt nicht lang. Schon ist sein lästiger Begleiter wieder bei ihm und erneut beginnt das Ringen um Perspektive. Nur durch konzentriertes Anschauen der leblosen Statue Karls des Vierten auf der nach diesem benannten Brücke, kann sich der Erzähler noch seines Standpunktes versichern. Kurz bevor die Erzählung jeden realistischen Anspruch aufgibt, der Erzähler auf den Rücken des Bekannten springt und den Leser zu einem geradezu surrealen Ritt einlädt, schreit er seinen Begleiter an: »Los mit den Geschichten! Ich will nichts mehr in Brocken hören. Erzählen Sie mir alles, von Anfang bis zu Ende. Weniger höre ich nicht an, das sage ich Ihnen. Aber auf das Ganze brenne ich.« (N 140)

Dieser Ausruf kann geradezu als Kommentar zu der Erzählung verstanden werden, deren Anfang bereits ein Ende ist und die aus dieser Aporie nicht mehr hinausfindet.

## II.

»Es kommen [...] immer nur abreiende Anfänge zu Tage, abreiende Anfänge«, notiert Kafka einmal verzweifelt in sein Tagebuch. (T 227) An selber Stelle ist später vom »Unglück eines fortwährenden Anfangs« die Rede, und vom »Fehlen der Täuschung darüber, daß alles nur ein Anfang und nicht einmal ein Anfang ist [...]«. (T 863) Seinem Begehren nach einem vollendeten Ganzen, »wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende« (T 227), hat Kafka nach eigenen Aussagen bekanntlich nur ein einziges Mal entsprechen können. Darum wollte er auch die »in der Nacht vom 22 zum 23 [September 1912] von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug« (T 460) niedergeschriebene Erzählung *Das Urteil* als seinen literarischen Durchbruch verstehen. Doch auch danach hat sich das Problem des Anfangens für Kafka nicht erledigt, es rückt nun jedoch auf eine andere formal charakteristische Weise ins Zentrum seiner literarischen Versuche.

Für seine Anfangs- und Schreibblockaden hat Kafka in seinen Tagebüchern und Briefen immer wieder nach Erklärungen gesucht und diese darin gefunden, dass die Arbeit im Büro ihn zu stark beanspruchte. Literarisches Schreiben ist für ihn nur als ein Schreiben jenseits des Büros denkbar und als eines, das ihn von den Zwängen des bürokratischen Apparates, dem er tagsüber seine Fähigkeiten lieh, befreite. Als Kafka am 17. Dezember 1911 den Plan einer »Selbstbiographie« erwägt, notiert er in sein Tagebuch:

Meinem Verlangen eine Selbstbiographie zu schreiben, würde ich jedenfalls in dem Augenblick, der mich vom Bureau befreite, sofort nachkommen. Eine solche einschneidende Änderung müßte ich beim Beginn des Schreibens als vorläufiges Ziel vor mir haben, um die Masse der Geschehnisse lenken zu können. Eine andere erhebende Änderung aber als diese, die selbst so schrecklich unwahrscheinlich ist, kann ich nicht absehen. Dann aber wäre das Schreiben der Selbstbiographie eine große Freude, da es so leicht vor sich gienge, wie die Niederschrift von Träumen und doch ein ganz anderes, großes, mich für immer beeinflussendes Ergebnis hätte, das auch dem Verständnis und Gefühl eines jeden anderen zugänglich wäre. (T 298)

Die Bedingungen für diese Selbstbiographie bleiben in Kafkas Formulierung paradox. Vorstellbar ist dieses Schreiben nur unter der Voraussetzung der Befreiung vom Büro, zugleich ist diese Befreiung nur durch das Schreiben der Selbstbiographie denkbar, sie ist gleichermaßen ihre Ermöglichung wie das ihr von Anfang an vorausgesetzte Ziel. Man stößt auch hier wieder unweigerlich auf das Problem des Anfangens, das voraussetzen muss, was umzusetzen das



Schreiben prozessual erst durch sich selbst hindurch verspricht. Mit der Selbstbiographie ist darüber hinaus schon benannt, was in diesem Schreiben auf dem Spiel steht: die Vorstellung des von allen äußeren Zwängen befreiten Subjekts, das sich zu seiner eigenen Lebensgeschichte in Beziehung setzt und sich in diesem Prozess seiner selbst gewiss wird. Diesen autobiographischen Anspruch mit seinem literarischen Programm gleichzusetzen, erscheint plausibel vor dem Hintergrund eines weiteren Tagebucheintrags, den Kafka nur zwei Wochen später notierte. Es ließe sich nicht vermeiden, schreibt er dort, in einer Selbstbiographie das Wort »öfter« zu benutzen, wo es wahrheitsgemäß »einmal« heißen müsste. Diese Ersetzung aber würde den Schreibenden über Partien hintragen, »die vielleicht in seinem Leben sich gar nicht vorgefunden haben aber ihm einen Ersatz geben für jene, die er in seiner Erinnerung auch mit einer Ahnung nicht mehr berührt.« (T 342) Autobiographisches Schreiben ist Vollzug des Lebens als und durch Literatur, darum aber auch immer nur Ersatz des Lebens oder gar, wie man für Kafka behaupten könnte, sein Entzug.

Mit dem projektierten Schreiben einer Selbstbiographie unter literarischen Bedingungen rückt Kafka sein Schreiben in Beziehung zu einer literarischen Tradition, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Leben und Literatur wirkungsvoll kurzgeschlossen hat und für die die Gattung des Romans als abgeschlossene Geschichte einer Individuation und Subjektwerdung das Formprinzip abgibt. Mit dem Roman ist die Forderung nach dem  *Ganzen* , dem zielgerichteten, auf Kausalität und Finalität ausgerichteten Schreiben, dessen Unmöglichkeit Kafka so oft beklagte, bereits vorgegeben und formal untrennbar an eine Perspektive geknüpft, aus der sich Lebensgeschichten narrativ entwickeln lassen und die zugleich die Autonomie des Subjekts begründet, das von hier aus über seine eigene Geschichte souverän verfügen kann. Diese Illusion eines Ursprungs, der doch selbst niemals voraussetzungslos sein kann, ist es, an dem Kafka verzweifelt, wenn er schreibend in fortlaufend sich wiederholenden Anfängen stecken bleibt. Zwar lassen sich all diese Anfänge noch als Versuche begreifen, das Subjekt den Fesseln der es umgebenden Zwänge zu entwinden, oder in Kafkas Worten, dem Büro zu entkommen, doch führen sie nur die Vergeblichkeit dieses Unterfangens in der modernen funktionalisierten, und wie Adorno es ausdrückte, »verwalteten, von Standardisierung und Immergeleichheit«<sup>9</sup> geprägten Welt vor. Formal scheitert diese Literatur an der modalen Feststellung einer Perspektive, aus der sich dem Subjekt die Welt sinnlich wahrnehmbar erschließen soll. Auf eine eigentümliche aber charakteristische Weise arbeitet sich Kafkas Erzählen solchermaßen am Modell des Romans und seinen Formvorgaben ab. In Kafkas frühen Erzählungen geschieht dies noch anhand eines theatralen Beobachtungsmodells, das im traditionellen Roman für die mimetische Erzeugung von Wirklichkeit einstand. Den Ausgang dieser Erzählungen bilden zumeist sich im Detail verlierende Beschreibungen, die den Boden bereiten sollen für die narrative Inszenierung

einer Handlung, doch wie in der *Beschreibung eines Kampfes* scheitern sie mit zunehmender Komplexität immer wieder daran, vom anschaulichen Beschreiben zum vorstellenden Erzählen fortzuschreiten. In einem späten Tagebucheintrag, der auf die Zeit der beginnenden Arbeiten am *Schloß*-Roman datiert, hat Kafka diese Form des Erzählens als »Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung« bezeichnet und als »Trost des Schreibens« – »merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender« – das »Hinausspringen« aus dieser Reihe in Aussicht gestellt, »indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird«. (T 892) »Eine höhere, keine schärfere«, betont Kafka, »und je höher sie ist, je unerreichbarer [ist sie] von der ›Reihe‹ aus«. (T 892) Man mag in dieser höheren Art der Beobachtung so etwas wie eine Beobachtung zweiter Ordnung erkennen, eine Beobachtung, die zwar unerreichbar, aber doch nicht vollständig losgelöst von der »Reihe« ist, und die den Blick richtet auf die Aporie des Erzählens, die in dem alternierenden Schema von Tat und Beobachtung eine des verfehlten Anfangs und unmöglichen Endes ist.

Eine solche Beobachtung hat Kafka zunächst im Tagebuch erprobt, dem Ort autobiographischen Schreibens schlechthin. »Die Frage des Tagebuchs ist gleichzeitig die Frage des Ganzen«, schreibt Kafka auf Reisen, und es enthalte zugleich »alle Unmöglichkeiten des Ganzen.« (T 1062) In seinen Tagebüchern nimmt Kafka die Bedingungen des Lebens unter dem Primat der Literatur in den Blick und entwirft an dieser Grundopposition sein poetologisches Programm. Dieses wird in den Tagebüchern nach seinen eigenen Möglichkeiten befragt; das Tagebuchschreiben Kafkas ist ein Schreiben, das sich selbst kommentiert und beobachtet auf der Ebene eines gelebten Lebens, das selbst nichts anderes ist als Schreiben und nichts anderes sein will als Literatur.

Unter anderen formalen Voraussetzungen hat Kafka in seinen späteren Erzählungen und seinen Romanen auf ein Beobachtungsmodell umgestellt, das in einem gewissen Sinne dem des Tagebuchschreibens entspricht, insofern es die Möglichkeitsbedingungen autobiographischen Schreibens nun zum eigentlichen Fokus des Erzählens macht. Das Problem des *Ganzen* und damit das des Anfangs, in dem das *Ganze* bereits beschlossen sein muss, ist zwar weiterhin durchgehend präsent, doch es ist nun vielmehr das Motiv, an dem sich das Erzählen ausrichtet, als das Problem, an dem es zu scheitern droht.

Mit der Umstellung auf eine andere Art der Beobachtung ändert sich das literarische Verfahren Kafkas und damit der perspektivische Ausgangspunkt des Erzählens. In den späteren Erzählungen und Romanen treten an die Stelle des Subjekts, das über seine eigene Lebensgeschichte souverän verfügt, Instanzen, für die das Leben und die Biographie nicht Gegenstand von Erzählen, sondern von Verwaltung ist. Der Anfang als literarische Ursprungs- und Befreiungsszene des Subjekts trifft auf die modernen Verhältnisse, in die es funktional eingebunden ist, auf Institutionen, die das Leben einem sozialtechnischen Kalkül entsprechend statistisch verwalten. Kann man darin einerseits die Aus-

geliefertheit des modernen Subjekts an einen unmenschlichen Apparat erkennen, so kann der perspektivische Fokus auf die Institution unter formalen Gesichtspunkten als Lösungsmodell eines Problems verstanden werden, dem mit konventionellen Formen des Erzählens nicht mehr beizukommen war.

In diesem Sinne hat Rüdiger Campe Kafkas Romane als »Institutionenroman« gekennzeichnet und die These aufgestellt, diese seien eine Antwort auf die Frage nach dem Subjekt.<sup>10</sup> Institutionen, so Campe, treten in Kafkas Romanen »an die Stelle der autobiographischen Ursprungsperspektive«, sie nehmen »die Perspektive des Ersatzes der Autobiographie ein und halten an ihr fest, indem sie ihre eigene Auflösung und Formalisierung unaufhörlich in Gang halten.«<sup>11</sup>

Institutionen treten also in Kafkas Werk genau dort in Funktion, wo die Erzählung des Subjekts ihren und damit seinen Ursprung verfehlt. Insbesondere also gleich am Anfang. Am Anfang von *Der Proceß* steht die Verhaftung K.s, am Anfang von *Das Schloß* K.s Ernennung zum Landvermesser. In den späteren Texten Kafkas wird Subjektivität nicht mehr erschrieben, sondern zugeschrieben. Und ganz wie in einer kurzen theoretischen Erzählung Louis Althusser findet das Subjekt seinen Ursprung in der Anrufung durch die Institution:

Man kann sich diese Anrufung nach dem Muster der einfachen und alltäglichen Anrufung durch einen Polizisten vorstellen: »He, Sie da!« [...] Ein Individuum [...] wendet sich um in der Ahnung, dem Glauben, dem Wissen, es sei gemeint, und erkennt damit an, dass es ›gerade es ist‹, an den sich der Anruf richtet.<sup>12</sup>

Tatsächlich, so fügt Althusser seiner kleinen, so alltäglichen wie *kafkaesken* Geschichte hinzu, gingen diese Dinge ohne jede zeitliche Abfolge vor sich. Sie sind immer schon geschehen. Das heißt, dass ihre Erzählung, und das gilt auch für jene Althusser, immer nur nachträglich ist. Kafkas Erzählen, so ist sich die Kafka-Forschung seit jeher einig, ist ein verspätetes Erzählen. Doch müsste man vor dem skizzierten Hintergrund nicht geradezu umgekehrt behaupten, dass es ein verfrühtes Erzählen ist, dass es *für* das Erzählen zu früh kommt? Es ist immer schon da, bevor erzählt werden könnte und kennt somit die Bedingungen für das Erzählen, die dieses ausblenden muss, um erfolgreich sein zu können.

Man kann dies auch literaturgeschichtlich und genretheoretisch fassen. Wenn der *Institutionenroman* die Antwort auf die Frage nach dem Subjekt ist, wie Campe meint, dann weil diese Frage schlechthin die des Romans ist, weil die Frage von der Gattung des Romans ausgeht. So gesehen ist die Institution die Antwort auf den Roman als Form. Die Form des Romans, die seinem ästhetischen Anspruch nach identisch sein soll mit der Form des Lebens, also *Lebensform* ist,<sup>13</sup> bedingt die Institution, weil sie diese insgeheim bereits als Form vorausgesetzt hat.



Dementsprechend also beginnen Kafkas Romane nicht zu spät, sondern zu früh. Sie beginnen nicht dort, wo das Subjekt seine Subjektwerdung als Erzählung wiederholt und ihr den Anschein eines autonomen Ursprungs verleiht, sondern dort, wo sich diese Erzählung zuallererst legitimiert, mit der Anrufung durch die Institution, auf die das angerufene Subjekt mit seiner Lebensgeschichte antwortet. An die Stelle der autobiographischen Erzählung des Romans tritt bei Kafka die Verhandlung ihrer funktionalen Voraussetzungen und damit die Verhandlung von Form. Anders ausgedrückt: an die Stelle der »inhaltlich ausgeführten Autobiographie«<sup>14</sup> tritt das Verfahren ihrer Legitimation.

### III.

Man kann dafür in Kafkas Werk viele Beispiele finden. Selbstverständlich die Romane *Der Proceß* und *Das Schloß*, aber auch *Der Verschollene*, wo der Held immer wieder verstoßen wird, von Kapitel zu Kapitel von einem sozialen Raum in den nächsten wechselt und jeweils von Neuem beginnen muss. Man könnte an den Affen Rotpeter denken, der von den hohen Herren der Akademie bestellt wird, um von seinem äffischen Vorleben Bericht zu geben und Rechenschaft abzulegen, und wohl am Prominentesten an die in den *Proceß*-Roman eingelassene Parabel *Vor dem Gesetz*, in der sich das Problem der Legitimation ganz konkret im Sinne einer Zugangsfrage stellt und sich gerade denen verschließt, die es mit dem Schlüssel der Interpretation aufzuschließen versuchen und nicht als »Verfahrenstechnik« verstehen.<sup>15</sup>

Am Ausdrücklichsten hat Kafka das Problem legitimierenden Verfahrens allerdings im *Schloß*-Roman behandelt, in dem die Anerkennung K.s als Landvermesser, die mit seiner Ankunft im Dorf bereits vollzogen ist, von Kapitel zu Kapitel jeweils neu verhandelt wird. »Nirgends noch«, heißt es dort einmal mit unmissverständlicher Klarheit, »hatte K. Amt und Leben so verflochten gesehen wie hier, so verflochten, daß es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt.« (S 94) Doch ist dies schon gleich am Anfang des Romans klar. Von Beginn an steht K.s Leben im Dorf unter dem Zeichen seiner beruflichen Anerkennung als Landvermesser, erst diese rechtfertigt seine Anwesenheit im Wirtshaus und im Dorf, das in den Einzugsbereich und damit in den Besitz des Schlosses fällt und in dem Meldepflicht herrscht. K.s Leben steht von Anfang an unter der Voraussetzung einer solchen Legitimation und sein Bestreben richtet sich von nun an beständig darauf, diese schriftlich, gewissermaßen Schwarz auf Weiß, von offizieller Seite zu erwirken. Das autobiographische Element des Romans reduziert sich im *Schloß*-Roman auf diesen einzigen Akt der Anerkennung und die Erzählung findet daran ihre Fortsetzung, dass sie die Instanzen durchläuft, die das Leben K.s solchermaßen an Institutionen ausrichten. Der *Schloß*-Roman ist der Roman eines Verfahrens und als Verfahren, er führt auf formaler Ebene aus, was er inhaltlich verhandelt.

Der Begriff Verfahren ist dementsprechend in seiner zweifachen Bedeutung aufzufassen, als poetologisches, figuratives und narratives Verfahren einerseits, als legitimierende Form staatlicher, sozialer sowie rechtlicher Verwaltung und Organisation andererseits. In Kafkas *Institutionenromanen* – und das wird am *Schloß*-Roman besonders deutlich – verschränken sich diese literarischen Verfahren mit jenen bürokratischer Verwaltung und bilden ihren Formzusammenhang.<sup>16</sup> Das literarische Verfahren des Romans, das aus dem Blick des Helden dessen Leben in der Welt einrichtet, trifft auf das Verfahren von Institutionen, durch das diese das Leben von Menschen einrichten. Wenn dem so ist, dann steht im *Institutionenroman* die Form des Romans selbst zur Disposition, indem seine grundlegende Voraussetzung zur Verhandlung kommt. Denn die Erzählbarkeit der Geschichte findet ihren Grund dann nicht mehr in der Fiktion ihres Ursprungs im Subjekt, aus dessen Perspektive sie sich als Form des Romans erfüllen konnte, sondern bedarf einer anderen Fiktion, die das Erzählen legitimiert, und sie findet diese in den Institutionen. Mit dieser Umstellung auf Institutionen gewinnt der Roman seine Form nun nicht mehr am Leben des Subjekts, sondern an den Verfahren, in die dieses institutionell eingebunden ist. Behaupten möchte ich im Folgenden, dass die Umstellung, die Kafka vornimmt, die Umstellung des Romans auf die Form des Verfahrens ist.

Evident wird diese Umstellung zunächst nicht nur auf der Ebene des dargestellten Inhalts, sondern auf der seiner darstellenden Verfahren. Kafkas Erzählen gehorcht nicht mehr den Gesetzen der Sichtbarkeit, die die wahrnehmbare Erfahrungswelt des Subjekts beherrschten, sondern den Gesetzen der Funktionalität. Das »Verfahren Kafkas«, hat Adorno geschrieben, ziehe die Distanz zum Erzählten vollends ein: »bald wird der Leser draußen gelassen, bald durch den Kommentar auf die Bühne, hinter die Kulissen, in den Maschinenraum geleitet.«<sup>17</sup> In diesem Sinne sprach Arnold Gehlen davon, dass bei Kafka der »Verlust und das Herumtaumeln der Zentren« anschaulich werde.<sup>18</sup> Die subjektive Wahrnehmungen der Figuren, die Kafkas Schreiben bevölkern, treffen immer wieder auf eine Bildlichkeit der Beschreibung, deren Bedeutung nicht mehr referentiell erschlossen werden kann, sondern wie die Schrift, die der Apparat der *Strafkolonie* dem Delinquenten auf den Rücken tätowiert, am eigenen Leib schmerzhaft entziffert werden muss. Das bloße Bild enthüllt seine wahre Bedeutung nicht mehr durch Anschauung und lässt stattdessen einen Apparat in Erscheinung treten, der auf seine funktionalen Bedingungen verweist. Folglich wäre Kafkas literarische Bildlichkeit, wie Burckhardt Wolf feststellt, »als ein Verfahren zu beschreiben, das Evidenz durch Abstraktion erreicht«.<sup>19</sup> Das exzessive Beschreiben führt in Kafkas Prosa nicht zu einer Orientierung in der Welt, durch die sie sich dem beobachtenden Subjekt und durch dieses hindurch dem Leser erschließt, sondern unterbricht solche Wahrnehmungsprozesse und greift das Erzählen genau dort an, wo es sich aus der Perspektive des Subjekts ereignen soll.

Ganz in diesem Sinne hat Viktor Sklovskij in einem insbesondere vom russischen Formalismus viel rezipierten Aufsatz von der *Kunst als Verfahren* gesprochen.<sup>20</sup> Darin beschreibt er die Literatur als ein Verfahren – eine Technik oder einen Kunstgriff, so die divergierenden Übersetzungen des Aufsatzes – der Unterbrechung. Sklovskij tritt damit einer weit verbreiteten Auffassung explizit entgegen, die der Literatur eine bildgebende Funktion zuschreibt, die es ihr ermöglichen soll, die Unanschaulichkeit und Abstraktheit der äußeren Welt vorstellbar und anschaulich zu machen. Dem setzt er entgegen, dass die Literatur sich vielmehr bestimmter Verfahren, Techniken oder Kunstgriffe der Verfremdung und der Komplizierung der Form bediene, die ihre anschauliche Beziehung zur äußeren Welt unterbrechen und das ästhetische Objekt der Dichtung als eines von artistischen Verfahren produziertes ausstellen. Dementsprechend bestimmt sich die Literatur als ein künstlerisches Verfahren, das beständig über sich selbst Auskunft gibt.

Ich möchte hier nun noch einen anderen Verfahrens-Begriff einführen, der mit jenem literaturtheoretischen und darstellungstechnischen Konzept Sklovskijs zunächst kaum etwas gemein zu haben scheint. *Legitimation durch Verfahren* hat Niklas Luhmann eine frühe, 1969 erschienene Studie betitelt, in der er das Verfahren als ein soziales System beschreibt, das unabhängig von Kriterien wie Wahrheit oder Gerechtigkeit, Entscheidungsfindungen ermöglicht und Entscheidungen legitimiert, indem es die Erwartungshaltungen und das Verhalten der am Verfahren Beteiligten entsprechend normativer Regeln umformt und kanalisiert.<sup>21</sup> Verfahren sind, Luhmann zufolge, Systeme eigener Rationalität, sie sind strukturell so organisiert, dass sie das Handeln Einzelner zwar nicht festlegen, es jedoch in eine bestimmte funktionale Perspektive bringen. Das Verfahren schaffe somit seine eigene Realität und Geschichte und damit eine »Matrix möglicher Ereignisse«,<sup>22</sup> die als verlässlich angenommen werden können. Luhmann kann damit das Verfahren vom Ritual abgrenzen, denn es könne nicht als eine festgelegte Folge bestimmter Handlungen angesehen werden, auch wenn Verfahren durchaus ritualisierte Elemente in sich aufnehmen können. Sie könnten beispielsweise das Anfahren erleichtern, »bis sich die Szene selber trägt.«<sup>23</sup> Das Verfahren ist in Luhmanns Sinne ein auf Kontinuität angelegtes System, das wesentlich auf Rollengestaltung und Rollenübernahme, also auf Darstellungen beruht. Es sichert sein Funktionieren nicht dadurch, dass es das Handeln in eine vorgeschriebene Form zwingt, sondern zeichnet sich im Gegenteil durch seine tendenzielle Offenheit aus, eigentümliche Verfahrensrollen auszubilden, auf die dann jedoch im weiteren Verlauf bindend zurückgegriffen werden kann. Auf der Ebene von Rollen führt es somit eine Unterscheidung ein, die das Verfahren von der Umwelt, Verfahrenspraxis von alltäglicher Praxis trennt. Das Verfahren lässt sich also zusammenfassend als eine Form beschreiben, die ihre Form prozessual aus sich selbst heraus generiert. Es siedelt sich an zwischen Vorschrift oder Setzung und freier Entfaltung, oder, um die frühere Unterscheidung Gerhard Neumanns hier



wieder aufzugreifen, zwischen dem formalisierten Ritual und der freien Form der Improvisation im Theater.

Nun mag der Vergleich der beiden Verfahrenstheorien Luhmanns und Sklovskijs durchaus illegitim erscheinen, zumal er erst durch eine vielleicht unzureichende Übersetzung eines Aufsatztitels nahe zu liegen scheint. Und tatsächlich fallen zunächst die Unterschiede ins Auge. Denn während Luhmann die Kontinuität von Entscheidungsprozessen hervorhebt, betont Sklovskij an den künstlerischen Verfahren gerade ihr Moment der Unterbrechung. Während Luhmann an der Legitimation staatlicher, rechtlicher und sozialer Einrichtungen interessiert ist, geht es Sklovskij um literarische Techniken. Doch in einem wesentlichen Punkt lässt sich eine Gemeinsamkeit der beiden ansonsten so unterschiedlichen Ansätze festmachen. Sowohl für Luhmann als auch für Sklovskij sind es Darstellungen und Darstellungsleistungen, an denen sich die für beide Konzepte wesentliche Unterscheidung zwischen Verfahren und Alltagswelt vollzieht und die Eigengesetzlichkeit des Verfahrens, sei es als institutionelles oder literarisches System, begründet. Diese strukturelle Ähnlichkeit beider Ansätze erlaubt es, sie miteinander in Beziehung zu setzen, und insofern sie sich auf Formen der Darstellung gründen, für die Literatur und hier im Speziellen für die Beschreibung von Kafkas Verfahren fruchtbar zu machen.

#### IV.

Bei Kafka gehen diese beiden unterschiedlichen Verfahren, das künstlerische Verfahren der Unterbrechung durch Verfremdung und Komplizierung der Form und das Verfahren institutionalisierter Abläufe, ineinander über und greifen gar Form bestimmend ineinander. Die vielen Beschreibungen Kafkas und die zu bloßer Form gerinnende Anschaulichkeit seiner Texte führen auf der Ebene des Erzählens zu einer Unterbrechung im Perspektivischen. Wie in der *Beschreibung eines Kampfes* artikuliert sich in den frühen Texten Kafkas das unbedingte Begehren, erzählen zu wollen, doch ist dieses Begehren nur noch dadurch einzulösen, dass es jeden realistischen Bezug vollends tilgt und sich zu Höhenflügen des Phantastischen aufschwingt. In seinen späteren Texten und seinen Romanen hingegen gelingt es Kafka das Narrativ zu stabilisieren, jedoch nur indem er die Souveränität des Erzählens an Institutionen und deren Organisation durch Verfahren abtritt. Das Subjekt findet zu seiner Lebensgeschichte nicht mehr durch sich selbst, sondern bekommt sie in einem gewissen Rahmen vor- und zugeschrieben. Weder Ritual noch Theater sind hier weiterhin Garanten des Erzählens. Das Naturtheater von Oklahoma im Schlusskapitel von *Der Verschollene* ist ein Verwaltungsapparat ohne *Vorstellungen*. Die theatrale Wiederholung seiner »Verhaftung«, die K. im *Proceß* dem Fräulein Bürstner in ihrem Zimmer vorspielt, um ihr die Lächerlichkeit der ihn betreffenden Ereignisse vorzuführen, wird selbst zum absurden Schauspiel, in dem sich K. entgegen seiner Absicht gerade nicht souverän gegen die

Institution behaupten kann. Das Theater, das in den früheren Texten Kafkas sich als Fluchtpunkt des Erzählens abzeichnet und die Präferenz einer Perspektive markiert, die einen Raum der Sichtbarkeit organisiert, in dem sich Geschichten ereignen, beobachten und erzählen lassen, wird in Kafkas Romanen zu einem Ort, an dem sich durch theatrale Re-Inszenierung die Verstrickung in die Institution und die Anerkennung des Verfahrens als Darstellung vollzieht.

Die Befreiung, die sich K. im *Proceß* von seiner Aufführung verspricht, ist nur als *scheinbare* zu haben, als »scheinbarer Freispruch« oder als »Verschleppung«, wie der Gerichtsmaler Titorelli erklärt. (P 205) Es ist durchaus nicht zufällig, dass es gerade der Künstler Titorelli ist, der K. in die Verfahrenstechnik des Gerichts einweiht, denn er ist es, der sich recht eigentlich auf Darstellung versteht. Er kennt die Regeln der Repräsentation des Gerichts ebenso wie die Regeln der technischen Abläufe rechtlicher Verfahren. Das ist das Wissen oder die Einsicht, die K. fehlt. Darum bedarf er des Künstlers als Vermittler in seinem Prozess. Denn was K. nicht begreift, ist, dass das Verfahren weder auf Gerechtigkeit noch überhaupt auf ein finales Ziel ausgerichtet ist. Es ist in diesem Sinne geradezu selbstgenügsam, es geht in diesem Verfahren nur um das Verfahren selbst, darum, das am Laufen zu halten, was es am Laufen hält. Nur davon handeln die Berichte, die K. dem Advokaten, dem Fabrikanten und schließlich Titorelli über das Gericht entlockt. Eine dieser Geschichten, die »man erzählt«, vermag das Funktionieren des Verfahrens besonders anschaulich zu machen. Ein alter Beamter, der ohne Pause einen Tag und eine Nacht an einer schwierigen Gerichtssache gearbeitet hatte, ließ am Morgen darauf keinen Advokaten mehr in das Gericht. Einen jeden von ihnen, der eintreten wollte, stieß er die Treppe hinunter. Die Advokaten, die keinen rechtlichen Einwand gegen den Beamten geltend machen konnten, berieten und einigten sich darauf, »daß sie den alten Herren ermüden wollten.« (P 159) Nun rannte einer nach dem anderen gegen die Tür des Beamten an, bis dieser erschöpft aufgeben musste.

Diese kleine komische Geschichte, die K. vom Advokaten erzählt wurde, ist tatsächlich eine präzise Beschreibung der Funktionsweise des Verfahrens, das nicht primär auf Argumentation und Überzeugung basiert, sondern auf bestimmten institutionalisierten Abläufen. Zu Entscheidungen gelangt das Gericht nicht, wie noch in den klassischen Verfahrenslehren, durch Bezugnahme auf unhintergehbare Voraussetzungen wie Wahrheit oder Gerechtigkeit als Ziel; die Annahme und das Akzeptieren von Entscheidungen erreicht das Verfahren vielmehr durch sich selbst, nicht durch die Legitimität von Urteilen, sondern als Legitimation durch Verfahren. Wenn man so will, lässt sich die Geschichte der Advokaten auch in Luhmanns Verfahrenstheorie wiederfinden, wenn auch in einem viel technischeren und theoretischeren Vokabular:

Die Interaktionsform des Verfahrens hat [...] nicht nur die Funktion, brauchbare Entscheidungsgesichtspunkte herauszufiltern; sie dient auch ganz unmittelbar der Konflikt-dämpfung, der Schwächung und Zermürbung der Beteiligten, der Umformung und Neutralisierung ihrer Motive im Laufe einer Geschichte, in der Darstellungen und Engagements in Darstellungen sich unter Eliminierung von Alternativen ändern.<sup>24</sup>

Alles, was K. vom Gericht und seinem Prozess erfährt, ist eigentlich dieser Verfahrenstechnik geschuldet. Eingaben müssen gemacht werden, selbst wenn ihr unmittelbarer Erfolg zweifelhaft bleibt, sie möglicherweise gleich ungelesen zu den Akten wandern. Man muss »sich ruhig verhalten, selbst wenn es einem noch so sehr gegen den Strich geht.« (P 160) Es geht allein um Effizienz, um das Haushalten mit den eigenen Kräften. Wer »gleich beim allerersten Eintritt in den Proceß an Verbesserungsvorschläge zu denken« anfange, verschwende nur »Zeit und Kraft«, »die anders viel besser verwendet werden könnte.« (P 160) Auf diese Einsicht in das Verfahren gründen sich auch die beiden Möglichkeiten der »Befreiung«, die K. unter Ausschluss der nur als Legende zu habenden »wirklichen Freisprechung« vom Maler unterbreitet werden. Sowohl im »scheinbaren Freispruch« als auch in der »Verschleppung« wird das Verfahren nicht unterbrochen, sondern gewissermaßen auf kleiner Flamme weiter geführt. Im Falle des »scheinbaren Freispruchs« »pendelt [es] mit größeren und kleineren Schwingungen, mit größern und kleinern Stockungen auf und ab« (P 214), »die Verschleppung« hingegen »besteht darin, daß der Proceß im niedrigsten Proceßstadium erhalten wird.« (P 216)

Wenn K. trotz dieser einschlägigen Informationen weiterhin auf die Entscheidung des Gerichts drängt und sich gegen die Institution als Persönlichkeit behaupten will, verkennt er das eigentliche Wesen des Verfahrens und das der Institution. »Wer nicht innerhalb seiner Umstände, sondern unter allen Umständen Persönlichkeit sein will«, schrieb Gehlen in einem Aufsatz zum Verhältnis *Mensch und Institution*, könne nur scheitern.<sup>25</sup> Und dieses Scheitern vollzieht sich im *Proceß* an der Form des Romans. Denn zu Beginn des Kapitels, in dem die Verfahrenstechnik des Gerichts recht präzise vorgeführt wird, beschließt K. sich seines Advokaten zu entledigen, um seinen *Proceß* in die eigenen Hände zu nehmen und eine eigene Eingabe bei Gericht zu machen:

Öfters 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 wichtigeren 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)

Die »Lebensbeschreibung« Ks., die nicht von ungefähr die Form des Romans besäße, würde sie denn geschrieben werden, ist das, was im Roman *Der Pro-*



ceß fehlt. Ihre Unmöglichkeit liegt zum einen daran, dass, wie Campe feststellt, sie von Anfang an als »Verteidigungsschrift« geplant ist und somit nur als *Fallgeschichte* und den Regeln des Gerichtsverfahrens folgend als *Aktenmaterial* zu haben wäre,<sup>26</sup> zum anderen in der Aussichtslosigkeit sie »jemals fertigzustellen«. (P 170) So, wie K. den Prozess von seiner Entscheidung her denkt, so geht er auch das Projekt seiner Lebensbeschreibung von ihrem Ende, ihrer Fertigstellung an und scheitert folglich an seiner Pragmatik:

Wenn er im Büro keine Zeit für sie fand, was sehr wahrscheinlich war, dann mußte er sie zuhause in den Nächten machen. Würden auch die Nächte nicht genügen, dann mußte er einen Urlaub nehmen. [...] Und wie traurig war eine solche Arbeit überdies. Sie war vielleicht geeignet einmal nach der Pensionierung den kindisch gewordenen Geist zu beschäftigen und ihm zu helfen, die langen Tage hinzubringen. [...] Aber jetzt, wo K. alle seine Gedanken zur Arbeit brauchte, [...] wo er die kurzen Abende und Nächte als junger Mensch genießen wollte, jetzt sollte er mit der Verfassung dieser Eingabe beginnen. (P 170)

Nicht von ungefähr denkt man bei der Lektüre dieser Passage an Kafkas eigene Schreibpraxis und man erinnert sich an Kafkas im Tagebuch erwähnten Plan der Selbstbiographie, der hier unter anderen Bedingungen unverkennbar wieder erscheint. Die literarische Arbeit unterliegt dabei einem ständigen Rechtfertigungsdruck und Literatur ist für Kafka immer nur als Verteidigungsschrift zu haben. Das ist ihre Unmöglichkeit. Soll sie das Leben darstellen, so muss sie sich zuallererst rechtfertigen, dass sie im wörtlichen Sinne an seine Stelle tritt. Literatur ist nicht als Vollzug des Lebens, sondern nur als sein Entzug vorstellbar. Auch deshalb tritt an die Stelle des Romans eines Lebens der Roman *Der Proceß*, an die Stelle der Erzählung der abgeschlossenen Bildung eines Subjekts eine Literatur durch Verfahren.

## Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno: »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, in: Ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 41–48, hier S. 45.
- 2 Ebd., S. 46.
- 3 Zu Kafkas Schreibtischen vgl. Rembert Hüser in diesem Band.
- 4 Auf die doppelte Bedeutung von *acta* als »Handlungen« und »Akten« hat bereits Cornelia Vismann hingewiesen. Das zwischen diesen beiden Bedeutungen vermittelnde Aufschreibesystem sei das *Protokoll*: »Eine Handlung wird protokolliert, Protokolle ihrerseits in Akten zusammengefasst.« Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt/Main: Fischer 2000, insb. S. 83–91.
- 5 Benno Wagner: »Kafkas phantastisches Büro«, in: Klaus R. Scherpe/Elisabeth Wagner (Hg.), *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 104–118, hier S. 111.
- 6 Joseph Vogl: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München: Fink 1990, S. 14.

- 7 Vgl. Arnold Gehlen: »Das Bild des Menschen im Lichte der modernen Anthropologie« (1952), in: Ders.: Philosophische Anthropologie und Handlungslehre, Gesamtausgabe Bd.4, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt/Main: Klostermann 1983, S.127-142, hier S. 133.
- 8 Vgl. Gerhard Neumann: »Ritual und Theater. Franz Kafkas Bildungsroman *Der Verschollene*«, in: Philippe Wellnitz (Hg.), Franz Kafka. *Der Verschollene. Le Disparu/L'Amérique. Écriture d'un nouveau monde?*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1997, S. 51-78.
- 9 Th. Adorno: Standort des Erzählers, S. 42.
- 10 Rüdiger Campe: »Kafkas Institutionenroman. *Der Proceß, Das Schloß*«, in: Ders./Michael Niehaus (Hg.), Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider, Heidelberg: Synchron 2004, S. 197-208.
- 11 Ebd., S. 199.
- 12 Louis Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg/Westberlin: VSA 1977, S.108-153, hier S. 142f.
- 13 Rüdiger Campe hat dies in einem Vortrag »Roman/Theorie« genauer ausgeführt.
- 14 R. Campe: Kafkas Institutionenroman, S. 198.
- 15 Vgl. hierzu Burkhardt Wolf: »Zwischen Tabelle und Augenschein. Abstraktion und Evidenz bei Franz Kafka«, in: Sibylle Peters/Martin Jörg Schäfer (Hg.), »Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen, Bielefeld: transcript 2006, S. 239-257, hier S. 242.
- 16 Dieser Zusammenhang von Literatur und Verwaltung ließe sich, wie schon oft geschehen, auch diskursgeschichtlich belegen. Selbstverständlich mit Verweis auf Kafkas *Doppelleben* als Angestellter der Arbeiter-Unfall-Versicherung und Schriftsteller (vgl. hierzu Benno Wagners einschlägige Arbeiten auf diesem Gebiet und die ausführlichen Kommentare in den von ihm mit herausgegebenen amtlichen Schriften Kafkas: Franz Kafka: Amtliche Schriften, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt/Main: Fischer 2004.), aber auch in Bezug auf zeitgenössische Publikationen, wie jenen *Der Beamte* betitelten Aufsatz von Kafkas Doktorvater Alfred Weber (vgl. Nils Werber: »Bürokratische Kommunikation. Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: The German Review 73 (Fall 1998), S. 309-326.), oder bezüglich Heinrich Rauchbergs Propagierung der Hollerith-Zählmaschine, der Kafka ebenfalls beiwohnte (vgl. B. Wolf: Zwischen Tabelle und Augenschein.).
- 17 Th. Adorno: Standort des Erzählers, S. 46.
- 18 Arnold Gehlen: »Mensch und Institutionen«, in: Ders.: Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen, Reinbek: Rowohlt 1961, S. 69-77, hier S. 73.
- 19 B. Wolf: Zwischen Tabelle und Augenschein, S. 254.
- 20 Vgl. Viktor Sklovskij: »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.), Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München: Fink 1994, S. 3-35. Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich einem Vortrag mit dem Titel »Verfahren: Procedures and Other Devices in Law, Science, Politics, and Heinrich von Kleist«, den Rüdiger Campe am 24. Oktober 2006 im Deutschen Haus der NYU gehalten hat und dessen Manuskript er so freundlich war, mir zur Verfügung zu stellen.
- 21 Niklas Luhmann: Legitimation durch Verfahren, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983.
- 22 Ebd., S. 45.
- 23 Ebd., S. 39.
- 24 Ebd., S. 4.
- 25 A. Gehlen: Mensch und Institution, S. 72.
- 26 R. Campe: Kafkas Institutionenroman, S. 198; diesbezüglich muss hier auch auf einen grundlegenden Aufsatz Wolf Kittlers verwiesen werden, der diese Schreibszenen als K.s Initiation in die Funktion der Autorschaft liest, in der sich K. nun »selbst zum Untersuchungsrichter seiner eigenen Lebensgeschichte« einsetzt, »[s]tatt sein Recht weiterhin in theatralischen Auftritten vor der Öffentlichkeit zu suchen«. (Wolf Kittler: »Heimlichkeit und Schriftlichkeit. Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: The Germanic Review 78 (2003) 3, S. 194-222. hier S. 212) Der Wechsel der Darstellungsebenen kündigt sich im Roman schon weit früher an, in der theatralen Situation der »Erste[n] Untersuchung«, wo sich K. vor versammeltem Publikum selbst zum Fall erhebt: »[...] »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 dieses stehe ich hier ein, nicht für mich.« (P 64) Im selben Maße wie sich K. zum Fürsprecher anderer erklärt, er-

klärt er sich selbst zum *Fall*, zu einer statistischen Variablen und zum kalkulierbaren Fehlerquotienten des *Verfahrens*. (Für diesen Hinweis auf die *Fall*werdung K.s, die sich vor dem Hintergrund einer Geschichte der juristischen Fallgeschichte zu untersuchen lohnen würde, danke ich Doreen Densky, die in ihrem Aufsatz *Kafkas Fürsprecher – Für Schrift und »Gegenschrift«* (Ms. Baltimore 2007) ausdrücklich darauf verweist.).



