



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Einbruch des Gerichts in K.’s gelebten Raum.“
Eine phänomenologische Untersuchung des
ästhetischen Raums in Kafkas Roman
„Der Proceß“

Verfasser

Herbert Szilagyi

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 190 333 313
UF Deutsche Philologie
UF Geschichte, Sozialkunde, politische Bildung
Univ. Doz. Dr. Roland Innerhofer

Betreuer:

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Februar 2010

Herbert Szilagyí

Danksagung

Mein besonders ausdrücklicher Dank gilt dem Betreuer meiner Diplomarbeit, Herrn Univ. Doz. Dr. Roland Innerhofer, für seine konstruktiven Ratschläge und Anmerkungen sowie seiner Unterstützung jeglicher Art. Weiters möchte ich mich ihm für seine stets sympathische und freundliche Art der Betreuertätigkeit danken, die eine angenehme Arbeitsatmosphäre geschaffen hat und das selbstständige Bearbeiten des Themas erst ermöglicht und gefördert hat.

Für die grammatikalische und syntaktische Durchleuchtung sowie die Unterstützung jeglicher Art während der Niederschrift dieser Arbeit möchte ich mich bei Anita Lichtenberger bedanken.

Meinem Cousin Paul Thanner gebührt großer Dank für das Korrekturlesen dieser Arbeit wie auch für seine hilfreichen und kritischen Bemerkungen.

Über allem steht natürlich meine Familie, mein herzlichster Dank gilt meiner Mutter Christine und meinen Großeltern, ohne deren Unterstützung das Studium und diese schönen Jahre nicht möglich gewesen wären.

Für

Anna und Josef (†1999)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitende Worte	S. 1
2. Theoretische Disposition und formale Betrachtung des Raumes	S. 6
2.1. Darstellung des Raumes aus phänomenologischer und psychologischer Sicht	S. 7
2.1.1. „Gelebter“ – „gestimmter“ – „orientierter Raum“	S. 9
2.1.2. Der Seh- und Schallraum	S. 12
2.1.3. Der Angstraum	S. 13
2.1.4. Das Verhältnis von Raum und Raumsubjekt	S. 15
2.2. Der ästhetische Raum	S. 16
3. Die Räume im „Proceß“	S.21
3.1. Josef K.'s übliche Lebensräume	S. 21
3.1.1. Das Zimmer von Josef K.	S. 22
3.1.2. Die Zimmer von Frau Grubach und Fräulein Bürstner	S. 29
3.1.3. Das Bürozimmer K.'s	S. 34
3.1.4. Die Rumpelkammer des Bürogebäudes	S. 39
3.2. Die Räume des Gerichts	S. 42
3.2.1. Das Gerichtsgebäude in der Juliusstraße	S. 42
3.2.2. Beim Maler Titorelli	S. 52
3.2.3. Das Haus des Advokaten	S. 62
3.2.4. Im Dom	S. 67
3.2.5. Das Ende Josef K.'s im Steinbruch	S. 73
4. Das Eindringen des Gerichts in K.'s gelebten Raum	S.75
4.1. Zur Beschaffenheit und Struktur der Räume der Macht	S. 76
4.1.1. Labyrinthische Gerichtsräume	S. 76
4.1.2. Qualitäten der Optik, Akustik und der Empfindung	S. 79
4.1.3. Die Figuren des Gerichtsraumes	S. 86

4.2.	Der Einbruch des Gerichtsraumes in K.'s gelebten Raum	S. 91
4.2.1.	Grenzorte als Angriffsflächen des Gerichts	S. 92
4.2.1.1.	Die Türen im „Proceß“	S. 92
4.2.1.2.	Offene Hoffnung? Die Fenster im „Proceß“	S. 97
4.2.2.	Das Bett im Fokus der Macht	S.101
5.	Zusammenfassende Betrachtung	S.104
6.	Literaturverzeichnis	S.106

1. Einleitende Worte

„Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloß.“ (Das Schloß S. 8)

„Im dritten Stockwerk mußte er seinen Schritt mäßigen, er war ganz außer Atem, die Treppen ebenso wie die Stockwerke waren übermäßig hoch und der Maler sollte ganz oben in einer Dachkammer wohnen. Auch war die Luft sehr drückend, es gab keinen Treppenhof, die enge Treppe war auf beiden Seiten von Mauern eingeschlossen, in denen nur hie und da fast ganz oben kleine Fenster angebracht waren.“ (Der Proceß S. 189)

Wer sich mit den K.-Figuren auf die seltsame Reise macht, das Schloss oder das oberste Gericht zu suchen, begibt sich in den rätselhaften und mystischen Raum von Kafkas Werken. Er muss hohe und unzählige Treppen bewältigen, endlos lang erscheinende Flure durchqueren, zahlreiche Türen passieren und Türschwellen überschreiten. Er muss an stickige Luft gewöhnt sein, Dunkelheit und Lärm ertragen und auf Begegnungen mit starren Blicken gefasst sein. Und man muss damit rechnen im Bett vom „Gericht“ empfangen zu werden.¹ Der eigene Erlebnisraum gerät immer mehr in die Fänge des Gerichts und wird von diesen durchzogen, der geographisch weit entfernt gewählte Ort befindet sich eigentlich im Raum nebenan. „Because of their constant exposure to wretched physical conditions, the characters are forced to examine and navigate cautiously the spaces around them“, but „the human being is ultimately unable to get anywhere.“²

Diese Untersuchung möchte versuchen, den schwierig zu deutenden Roman „Der Proceß“ von Franz Kafka von seiner Raumgestaltung her zu erschließen, den Raum in seiner Bedeutung für das Erleben und Wahrnehmen von Kafkas Figur Josef K. zu ergründen. Dabei sind in dieser Arbeit mit „Raum“ nicht die historischen oder sozialen Verhältnisse gemeint, in denen K. lebt, sondern zunächst ganz wörtlich die Zimmer, Wohnungen und Treppenhäuser, die er im Laufe seines Prozesses betritt

¹ Vgl. Küter, Bettina: *Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt/M. 1989, S. 6

² Carrick, B. J. : *Physical Space, Light, Darkness, and Color as Subjective Experience in Kafka's Novels*, in: *Journal of The Kafka Society of America. New International Series* 2001, S. 27

und durchquert. Diese Räume sind nicht leer, sondern enthalten eine Vielzahl charakteristischer Gegenstände, die, dies sei bereits vorweggenommen, auch ständig Angriffspunkte des Gerichtsraumes darstellen.

Dem Forschungsbemühen liegt die Annahme zugrunde, dass sich Räume verändern, verschieden wahrgenommen werden und sich ineinander verschieben können. Die Räumlichkeiten oder Räume des Gerichts dringen mit Fortschreiten und Fortdauer des „Prozesses“ immer mehr in den Erlebnisraum Josef K.'s ein. Gerade an sich sichere „Grenzen“, selbst Blicke stellen immer wieder Angriffsfläche für den Raum des Gerichts bereit, auch körperlich wahrnehmbar wird Josef K. von „Vertretern“ des Gerichts bedrängt. Wie wirkt sich nun dieser „Raumverlust“ auf die Wahrnehmung Josef K.'s aus, welche psychischen und physischen Reaktionen sind feststellbar? Finden sich ständig wiederkehrende Elemente, die dem Raum des Gerichts zuordbar sind und diesen Vorgang der Orientierungslosigkeit begünstigen, und welche Raumgrenzen müssen dazu überhaupt überwunden werden? Diesen räumlichen Einbrüchen des Gerichts und dem damit verbundenen Raumverlust Josef K.'s widmet sich das Hauptaugenmerk dieses Forschungsbemühens.

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, den Roman von der Gestaltung der Räume und Dinge her zu interpretieren. Nicht der Raum im streng naturwissenschaftlichen Sinn, sondern der ästhetische Raum soll untersucht werden. Dieser Raum bildet die Voraussetzung dafür, dass Personen und ihre Handlungen innerhalb der Romanwelt vorgestellt werden können, und er zeichnet sich des weiteren durch eine starke „Bezogenheit auf Sinne und Wert“³ der Handlung aus. Der Raum und seine Bedeutung für das Erleben und Wahrnehmen anhand der Figur Josef K. stehen im Fokus dieser Betrachtung. Da Kafka nicht als Erzähler in Erscheinung tritt, muss diese Raumbetrachtung aus der Perspektive K.'s heraus resultieren, durch dessen enge Öffnung der Leser Einblick in den Raum erhält.

Entstanden ist dieses Forschungsbemühen aus der Tatsache heraus, dass der Raum in der Literatur erst seit vergleichsweise kurzer Zeit in den Fokus der Literaturwissenschaft geraten ist. Die Liste an Sekundärliteratur über Franz Kafka ist kaum überschaubar, aber jener Sektor, der sich mit der Raumbetrachtung in Kafkas

³ Nach Meyer, Herman: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in: Zarte Empirie, Stuttgart 1963, S. 34

Werken befasst, ist es „noch“. Angeführt werden sollen an dieser Stelle die Werke von Bettina Küter „*Mehr Raum als sonst*“, Gesine Frey „*Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman „Der Prozeß“*“ oder B.J. Carricks Artikel „*Physical Space, Light, Darkness, and Color as Subjective Experience in Kafka’s Novels*“ publiziert im *Journal of The Kafka Society of America*, da diese eine sehr umfassende Raumbetrachtung von Kafkas Werken und einige Theorien beinhalten, deren Stellenwert von großer Prägnanz innerhalb dieser Untersuchung ist.

Um den wissenschaftlichen Fundus für diese Untersuchung zu liefern, wird im zweiten Kapitel der theoretische und wissenschaftliche Rahmen erklärt und damit die weitere Vorgehensweise begründet. In diesem Abschnitt soll der Versuch erfolgen, literarische, ästhetische Räume in Analogie zu empirischen, realen Räumen betrachtbar zu machen und eine wissenschaftliche Begründung dafür zu liefern. Unter der Vielzahl verschiedener Raumbegriffe bietet der Begriff des „gelebten Raumes“ die Möglichkeit, die Raum und Subjekt konstituierenden Faktoren transparenter zu machen, denn hierbei werden die Subjektivität der menschlichen Raumerfahrung und der Raum der Außenwelt nicht getrennt behandelt, sondern das gemeinsame Zusammenwirken dieses „Gefüges“ betrachtet.⁴ Mit besonderer Intensität haben sich philosophische und psychologische Phänomenologen diesem Begriff gewidmet. Aufgabe dieses Kapitels ist es unter anderem, an den Raum, wie ihn die Phänomenologie untersucht, an Probleme der Raumwahrnehmung und Perspektive heranzuführen, es soll auch Aufschluss geben darüber, welches Spektrum von Erfahrungsmöglichkeiten im Raum besteht. Wenn nun die phänomenologische Betrachtung des Raumes auf den fiktiven Raum der Literatur angewendet wird, ergeben sich daraus mehrere Fragestellungen. Werden ästhetische Räume gelebt? Welcher Verbindung besteht zwischen verschiedenen Typen von Räumen? Der abschließende Teil des Kapitels zum ästhetischen Raum bildet den Versuch, den Zusammenhang der phänomenologischen Betrachtung des Raumes mit fiktiven literarischen Räumen theoretisch zu begründen, er stellt die Verbindung her zwischen dem theoretischen Ansatz und der phänomenologischen Interpretation des Werkes.⁵

⁴ Vgl. Küter, 1989, S. 8

⁵ Vgl. Küter, 1989, S. 9

Im dritten Kapitel dieser Arbeit, dem Beginn der textimmanenten Interpretation, wird die Handlungsbezogenheit der Raumgestaltung im Vordergrund stehen. Hier wird die Darstellung der einzelnen Räume des Romans analysiert und gefragt, inwieweit diese Aufschluss über die Bedeutung der sich in ihnen abspielenden Handlung geben kann. Der Fokus der Betrachtung der einzelnen Räume im „Proceß“ liegt in der Beschreibung ihrer Beschaffenheit und auf welche Art sie vom Protagonisten wahrgenommen werden bzw. er sich in ihnen orientiert. Die Unterteilung in Räume, die dem alltäglichen Leben von K. entsprechen, und Räume, die dem Gericht zugehörig sind, erscheint in Anbetracht des folgenden Kapitels sinnvoll, wenngleich auch diese Räume nicht immer eindeutig abgrenzbar sind und sich vermischen. Dem textimmanenten Verständnis zufolge verfolgt die Interpretation die Bezüge zwischen Josef K.'s Raumerleben und erscheinendem Raum, ohne aber auf die transzendente, allegorische Bedeutung näher einzugehen, die Interpretation wird sich vordergründig auf den Zusammenhang zwischen der Raumgestaltung und dem Handlungsgeschehen im „Proceß“ konzentrieren. Jeder Szene ist ein bestimmter Raum zugeordnet, dessen Gestaltung den Sinn des Geschehens in bildlicher Weise verdeutlicht. Das Ergebnis dieses Teils soll eine auf die äußere Darstellung des Raums und der Figuren gegründete Interpretation des Romans „Der Proceß“ sein, in der jeweils die Architektur des Raumes und die Raumwahrnehmung und Orientierung von K. im Raum die Schwerpunkte bilden.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich eingehend mit dem Aufbau und der Beschaffenheit dieser „Gerichtsräume“ basierend auf den Erkenntnissen der vorangegangenen Analyse. Hier soll synaptisch eine eingehende Charakterisierung des Gerichtssaumes gelingen anhand von wesentlichen, ihn bestimmenden markanten Elementen oder Topoi im Sinne von Motiven. Weiteres leitendes Interesse dieses Abschnitts besteht darin, Berührungspunkte zwischen dem Gericht und Josef K., die „Angriffsflächen“ zwischen Gerichtssaum und dem Erlebnisraum K.'s detailliert darzustellen. Grenzorte wie Türen und Fenster, die immer wieder eine Öffnung für den Gerichtssaum darstellen und den Einbruch in K.'s Erlebnisraum überhaupt erst ermöglichen, werden zu neuralgischen Punkten, zu Orten von Macht und Gewalt. Ebenfalls zu zeigen sein wird, dass allein schon der Raum der Blicke ausreichend ist, um den Erlebnisraum K.'s sichtbar zu bedrängen und schrumpfen zu lassen. Den Abschluss dieses Kapitels bildet das Bett, welches seine übliche Funktion

des Schutzes und der Erholung vollständig verliert und zu einem weiteren Anziehungspunkt des Gerichtsraumes wird; es soll als ein dem Gericht zugehörig verstandenes Symbol Bedeutung finden.

In der zusammenfassenden Betrachtung im fünften und letzten Kapitel sollen die wichtigsten Ergebnisse und Erkenntnisse dieser Untersuchung nochmal pointiert auf Nenner gebracht werden, so denn welche vorliegen, und auch Schwierigkeiten und Problemen, die mit der Deutung zusammenhängen, soll entsprechender Platz zugewilligt werden.

Die vorliegende Analyse erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr ist das Ziel dieser Arbeit als erreicht anzusehen, wenn der Leser den Raum in der Literatur differenzierter zu „sehen“ beginnt und speziell Kafkas „Proceß“ in dieser Leseart neue Bedeutung zugewinnen lässt.

Als Primärliteratur wurde die kritische Ausgabe, herausgegeben von Malcolm Pasley, verwendet. Franz Kafka: Der Proceß. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1990.⁶

⁶ Zur Zitierung sei bemerkt, dass Stellen aus dem Primärtext „Der Proceß“ in weiterer Folge nur mit der Seitenzahl angegeben werden.

2. Theoretische Disposition und formale Betrachtung des Raumes

Diese Arbeit basiert auf einer Raumtheorie, die von Mensch und Raum als einer zusammen gehörenden Einheit ausgeht. Das sinnliche Wahrnehmen und das psychische Erleben des Raumes stehen im Vordergrund dieser Theorie, welche vom physikalischen Verständnis abweicht.

Der Begriff „gelebter Raum“, wie er seit 1930 von Graf Karlfried von Dürckheim erstmals genannt wird, ist dem naturwissenschaftlichen Verständnis von Raum entgegengesetzt. Dieser gelebte Raum ist ein Bezugssystem, gegliedert nach Richtungen, durchzogen von Stimmungen, er ist „*verfugt durch die Sinnesbereiche*“⁷, insbesondere durch Optik und Akustik. Dieser Raum bietet die Möglichkeit, Korrespondenzen von Raum und Mensch zu untersuchen.

Der Begriff Phänomenologie ist geprägt durch Philosophen und Psychologen, die diesen Raum erforscht haben. Einen fiktiven, nur in der Vorstellung existierenden Raum analog zum lebensweltlichen Raum zu untersuchen, kann nur eine Begründung ästhetisch-philosophischer Natur finden. Erst um 1950 regten kunstphilosophische Untersuchungen zum Raum neue Überlegungen zum ästhetischen Raum in der Literatur an, die die transformierte Wirklichkeit eines Romans in Analogie zur empirischen Wirklichkeit räumlich zu sehen begannen. Raum ist nach dieser Auffassung die grundlegende Bedingung lebensweltlicher wie ästhetischer Erfahrungen; und hierin liegt das Forschungsbemühen zum gelebten Raum begründet.

Aufgabe dieses ersten Unterkapitels ist es, den Raum, wie ihn die Phänomenologie untersucht, darzustellen und die Erfahrungsmöglichkeiten in eben diesem Raum, seien sie optischer oder akustischer Natur, zu beschreiben.

Im zweiten Unterkapitel dieses theoretischen Teiles wird versucht, den Zusammenhang der phänomenologischen Betrachtung des Raumes mit fiktiven literarischen Räumen zu begründen. Dieses Kapitel zum „ästhetischen Raum“ stellt

⁷ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966, S.15ff

die Verbindung her zwischen dem theoretischen Ansatz und der phänomenologischen Interpretation.

2.1. Darstellung des Raumes aus phänomenologischer und psychologischer Sicht

In diesem Teil der Untersuchung wird die phänomenologische Betrachtung des Raumes in ihren Entstehungsbedingungen und ihren Grundzügen kurz dargestellt. Das Gerüst dieses Kapitels findet durch einige Unterpunkte seine Erweiterung. Zuerst wird der Sehraum skizziert, wo der Zusammenhang von Raum, Blick und Perspektive erklärt wird, da er in Kafkas dichterischem Raum eine große Rolle spielt. Der Schallraum und speziell der Angstraum, die Aufschluss geben über grundsätzliche Bestimmungen des gelebten Raumes, sind weitere folgende Unterpunkte und der letzte Unterpunkt beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Raum und Raumsubjekt.

Die Phänomenologie (griechisch phainomenon „Sichtbares, Erscheinung“; logos „Lehre, Rede“) ist eine philosophische Strömung die auf Edmund Husserl zurückgeht. Sie geht davon aus, dass komplizierte Wahrheiten aus einfachen aufgebaut sind, welche wiederum aus einfacheren bestehen usw.; und als letzte Konsequenz am Ende dieser Kette stehen die „Phänomene“. Den Ursprung der Erkenntnisgewinnung sehen die Vertreter dieser Wissenschaft in diesen Erscheinungen und deren Zusammenhänge zu untersuchen, darin liegt das primäre Bemühen dieser Wissenschaft.

Philosophiegeschichtlich wäre die phänomenologische Untersuchung zum Raum ohne Immanuel Kants „Kritik der reinen Vernunft“ schwer denkbar. Dort heißt es, dass der Raum *„nichts anderes (ist), als nur die Form aller Erscheinungen äußerer Sinne, d.i. die subjektive Bedingung der Sinnlichkeit, unter der allein uns äußere*

*Anschauung möglich ist.*⁸ Erst durch Edmund Husserl Anfang des 20. Jahrhunderts erhält diese Phänomenologie wissenschaftlichen Anspruch, indem er Phänomenologie in der Enzyklopädie Britannica 1927 folgend beschreibt:

*„Phänomenologie bezeichnet eine an der Jahrhundertwende in der Philosophie zum Durchbruch gekommene neuartige deskriptive Methode und eine aus ihr hervorgegangene apriorische Wissenschaft, welche dazu bestimmt ist, das prinzipielle Organon für eine streng wissenschaftliche Philosophie zu liefern und in konsequenter Auswirkung eine methodische Reform aller Wissenschaften zu ermöglichen.“*⁹

Husserls versteht diese Phänomenologie demnach als deskriptiv, Apriorität als wissenschaftlicher Anspruch wird vorausgesetzt und sie soll Fundament für alle Wissenschaften sein. Intentionalität ist einer der wichtigsten zentralen Begriffe in seiner Phänomenologie. Das Bewusstsein ist ein Bewusstsein „von etwas“, ist also immer auf „etwas“ gerichtet. Als weitere wichtige Vertreter dieser Wissenschaft gelten Martin Heidegger mit seinem Werk „Sein und Zeit“, der die räumliche Verfassung des Menschen phänomenologisch beschreibt, und Merleau-Ponty mit seiner Untersuchung zur Orientiertheit des Raums. Aber auch Elisabeth Ströker, Walter Götz und Ludwig Binswanger als weitere Vertreter sollen ihre namentliche Erwähnung finden.

Der vom Subjekt wahrgenommene und erlebte Raum ist Gegenstand der phänomenologischen Analyse des Raumes. Ein zentraler Leitgedanke ist die Vermittlung zwischen Mensch und Raum. Eine Schwierigkeit liegt darin, dass diese nicht restlos in ihre Bestandteile aufzulösen ist, da keine Analyse die erkenntnistheoretische Distanz erreicht, die notwendig wäre, um eine deutliche Grenze zwischen Mensch und Raum zu definieren. Bezugspunkt ist das Subjekt, das den Raum als objektive Wirklichkeit erlebt. Der Raum wird an sich nicht wahrgenommen, er ist nur ein Gefüge von Verknüpfungen zwischen den Dingen.¹⁰

Die Phänomenologie geht *„aus von der räumlichen Welt, wie sie uns phänomenal gegeben ist, nicht von der Konstruktion einer Welt an sich, sondern von der in der Erfahrung erfahrbaren und in der Vorstellung vorstellbaren Welt für uns.“*¹¹ Der von

⁸ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hrsg. Ingeborg Heidemann. Stuttgart 1966 Reclam. Transzendente Elementarlehre. §3

⁹ Husserliana IX S. 277

¹⁰ Vgl. Küter, 1989, S. 19

¹¹ Wolfgang Georg Fischer: *Kafka ohne Welt*. In: Literatur und Kritik 1981, Heft 159, S. 545

Husserl explizierte enthaltenen Grundsatz der Phänomenologie, dass jedes Bewusstsein „Bewusstsein von etwas“ ist, ist in die existenzial- und wahrnehmungsphänomenologischen Untersuchungen zum Raum eingegangen. „Das Bewusstsein von etwas zeigt die objektive Sphäre der Gegenstandswelt an, auf die das Erleben gerichtet ist.“¹² Dieses „Gerichtetsein“ geht in späteren phänomenologischen Ansätzen nach Heidegger als „Ausrichtung“ und nach Merleau-Ponty als „Orientiertheit“ ein.¹³ Diese vorliegende Untersuchung verpflichtet sich vor allem diesen Ansätzen, und deshalb erscheint es notwendig einige Begriffe wie „gelebter“, „gestimmter“ und „orientierter“ Raum eingehender zu erklären, was nun nachfolgend geschieht.

2.1.1. „Gelebter“ - „gestimmter“ – „orientierter“ Raum

Der Begriff „**gelebter Raum**“ bezeichnet eine Betrachtungsweise, die das psychische Erleben des Subjekts in den Vordergrund und Blickpunkt stellt, und wurde nach dieser Art der Raumbetrachtung von Psychologen und Anthropologen entwickelt. Ohne die existentialphilosophischen Ansätze, insbesondere denen von Martin Heidegger, wäre die Entstehung dieser Art der Betrachtung wohl kaum denkbar. Heidegger wendet sich dem Raum des menschlichen Daseins zu, indem er die „Räumlichkeit“ des Menschen untersucht. Räumlichkeit ist demnach ein Existential des menschlichen Daseins und keine geometrische Ausdehnung.¹⁴ Diese existential-ontologische Auffassung ist richtungsweisend für das Thema vom menschlichen Raum in den 1930er Jahren, 1932 erschien von Graf Karlfried von Dürckheim eine Abhandlung mit dem Titel „Untersuchungen zum gelebten Raum“. Dieser gelebte Raum ist demnach strukturiert nach Parametern der menschlichen Orientierung, die sich im Raum phänomenal vergegenständlicht und ein objektives

¹² Küter, 1989, S. 20

¹³ An der Orientiertheit beteiligt sind der Leib, die Wahrnehmung und die Psyche. Unter diesen Prämissen kommt Merleau-Ponty, 1965, S. 294 zu der Aussage, „dass Sein Orientiertsein heißt.“

¹⁴ Vgl. Küter, 1989, S. 22

Merkmal ist seine Strukturiertheit nach Raumrichtungen¹⁵ wie oben-unten, vorn-hinten, nah-fern, links-rechts.¹⁶

Der „gelebte Raum“ ist nach Bettina Küter der „zur Metapher Zuflucht nehmende Begriff für das in der Linearität der Sprache nicht festsetzbare dynamische Verhältnis von Mensch und Raum... Der gelebte Raum muss als Wechselverhältnis von sinnlichem und psychischem Erleben des Raumes und damit als Ausdruckselement für beides verstanden werden. Das psychische Erleben wirkt sich auf die sinnliche Wahrnehmung aus und umgekehrt.“¹⁷

Das Phänomen der Einheit von Subjekt und Raum wird als „Stimmung“ bezeichnet. *„Die Stimmung ist selber nichts Subjektives „im“ Menschen und nichts Objektives, was „draußen“ in seiner Umgebung vorfindbar wäre, sondern sie betrifft den Menschen in seiner noch ungeteilten Einheit mit seiner Umwelt. Eben darum wird die Stimmung zum Schlüsselphänomen für das Verständnis des „gelebten Raumes“.*¹⁸

Der „**gestimmte Raum**“ wird von sinnlichen Qualitäten bestimmt, die direkten Zugang zur Befindlichkeit des Raumsubjekts haben. Das Raumsubjekt spricht dem Raum Attribute zu, die seine eigene Befindlichkeit vergegenständlichen. *„Lang, kurz, groß, klein, breit, schmal, niedrig, weit usf. sind in diesem Raumerleben keine Größenbestimmungen, sondern Charaktere“*¹⁹, Brynhildsvoll meint *„der Mensch überträgt seine Stimmung auf die Umwelt, die ihm daher im Lichte seiner eigenen Befindlichkeit erscheint. Die Außenwelt nimmt Innenweltcharakter an.“*²⁰ Nach Elisabeth Ströker ist ein wesentliches Merkmal des gestimmten Raums, dass es keine „Leerform“ gibt. Auch die Empfindung von Leere bildet keine Ausnahme, der Raum ist dann tatsächlich voller Leere; er ist jeweils das, als was er wahrgenommen wird. Die Anordnung von Gegenständen im Raum, sowohl optischer als auch

¹⁵ Vgl. Küter, 1989, S. 23

¹⁶ Der wichtige Einfluss dieser Ansätze zeigt sich vor allem auf dem Gebiet der Psychologie. Hier ist vor allem der Psychologe Ludwig Binswanger anzuführen, der diese Art der Raumbetrachtung für die Psychopathologie erfolgreich nutzbar machte.

¹⁷ Küter, Bettina: *Mehr Raum als sonst: Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt/M., 1989, S.21ff

¹⁸ Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963, S. 231

¹⁹ Dürckheim, Karlfried: *Untersuchungen zum gelebten Raum*, In: Neue psychologische Studien 6, Heft 4, München 1932, S. 438

²⁰ Brynhildsvoll, Knut: *Der literarische Raum*, Frankfurt/M. 1993, S. 9

akustischer Natur, bildet ein autonomes Gefüge, die „Sinneinheit“²¹ des Raumes. Diese kann eine Aufforderung an das Raumsjekt senden, sich entsprechend zu verhalten.²² Es können immer andere Sinneinheiten entstehen, abhängig davon „wie die Gegenstände im Raum zusammen sind und sozusagen innerlich Zwiesprache halten, Zwiesprache unter sich oder mit Luft und Licht.“²³

Der gestimmte Raum soll aber nicht als Raum neben anderen möglichen Räumen verstanden werden. Wenn auch in der Terminologie zwischen gelebtem, gestimmtem, orientiertem und wahrgenommenem Raum unterschieden wird, so handelt es sich nur um andere Betrachtungsweisen des einen gelebten Raumes, die allen Raumformen zugrunde liegen.

Einer Untersuchung Alexander Gosztonyis zufolge muss sich der Mensch im Raum auch „**orientieren**“. Zum Thema Raumerleben des Menschen geht hier hervor, dass „der Mensch ‚seinen Raum‘ als bewusst ‚aufnimmt‘ und gestaltet, also wahrnimmt, ausgliedert und orientierend systematisiert.“²⁴ Diese Orientierung im Raum erfolgt nach verschiedenen Gesichtspunkten und bedeutet auch zugleich „Bewegungssicherheit“.²⁵ Im „orientierten“ Raum sind Ferne, Nähe, Höhe, Tiefe usw. nicht an geometrische Abstände und Distanzen gebunden, sondern an erlebte Entfernungen, so dass auch geographisch weit entfernt Liegendes als benachbart empfunden werden kann und vice versa. So werden z.B. diverse Raumstellen das eine Mal favorisiert, ein anderes Mal aber gemieden.

²¹ Vgl. Dürckheim, 1932, S. 440ff

²² Z.B. herrscht eine andere Raumstimmung in den sakralen Räumen einer Kirche als in Wohn- und Büroräumen.

²³ Vgl. Dürckheim, 1932, S. 441

²⁴ Gosztonyi, Alexander: *Der Raum, Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, Freiburg/München 1976, Band 2, S. 948

²⁵ Dürckheim, 1932, S. 412

2.1.2. Der Seh- und Schallraum

In der Orientierung im Raum spielt der optische Sinn eine besondere Rolle, der Blick, der der Bewegung vorausseilt. Der Psychologe Linschoten sieht im Blick „*die Möglichkeit einer Explikation meines räumlichen Verhältnisses zu den Dingen, d.h. ich habe die Möglichkeit einer Entwicklung meines Verwickeltseins.*“²⁶ Aus der Distanz des Blicks heraus dechiffriert der Mensch quasi die Umwelt und entwirft eine Skizze der anschaulichen Gegenstandswelt.²⁷ Der Blick ist Ausdruck der realisierten Perspektive, diese ist Ausdruck der Beziehung zwischen Subjekt und Gegenstand und in letzter Konsequenz Ausdruck der Subjektivität der Raumwahrnehmung. Perspektivistisch gesehene Dinge erscheinen dem Raumsubjekt in wechselnden Ansichten und verzerrter Form. Wichtig ist hierbei die „realitätsetzende Intentionalität“²⁸, d.h. nicht die Erscheinung, sondern die Bedeutung und das Verhältnis der Dinge bestimmen diese. Kann das Subjekt diese Bedeutung nicht zuordnen, verschwimmt diese Ansicht.²⁹

Die Entdeckung der Perspektive, wörtlich übersetzt „Durchsehung“, fand in der Renaissance durch Leonardo Da Vincis Perspektivenlehre statt. Der Doppelcharakter der Perspektive konstituiert sich bei Kafkas „Proceß“ darin, dass sich die Räume immer wieder perspektivistisch ins Unendliche verlängern, Josef K. diese Räume alles andere als perspektivistisch erschließt, obwohl ausschließlich aus der Perspektive K.'s erzählt wird.³⁰ Bei Kafka dominiert die „Interessensperspektive“ über die optische Perspektive, psychische Gegebenheiten bestimmen maßgeblich die Perspektive K.'s.

Jean Starobinski geht in seiner Untersuchung besonders auf das Moment des Blicks ein, der durch das Verborgene, Nicht- Sichtbare hervorgerufen wird. „*Indem es den Blick auf die entferntesten Gegenstände richtet (die oft dazu bestimmt sind, nur erahnt zu werden), beginnt das Bewusstsein sich selbst zu verwandeln, sind es seine*

²⁶ Linschoten, Johannes: *Anthropologische Fragen zur Raumproblematik*, In: *Studium Generale* 11, 1958, Jg 11, S. 96

²⁷ Vgl. Küter, 1989, S. 26

²⁸ Linschoten, 1958, S. 91

²⁹ Ob und wie dies in Kafkas Roman zum Tragen kommt, wird sich im 4. Kapitel weisen.

³⁰ Vgl. Küter, 1989, S.29

*eigene Spannung, sein eigenes Begehren, die in die Metamorphose eintreten.*³¹
Demzufolge beginnt der Mensch zu sehen, was er denkt und empfindet.

Aber auch **Schall** konstituiert Räume, dieser ist nicht so wie Farben und Formen Gegenständen verhaftet, sondern kann sich von seiner Quelle loslösen und somit den ganzen Raum beherrschen. Da Schall vollständig den Raum ziel- und richtungslos mit Ton ausfüllt, ist eine Orientierung des Raumsubjekts im reinen Schallraum nicht möglich. Klänge aus der Ferne suggerieren Raumtiefe und –weite, sie „*drängen sich dem passiven Subjekt auf.*“³² Der Modus der Wahrnehmung ist im Gegensatz zum Sehen beim Hören passiv, Wahrnehmen und Wahrgenommenes sind identisch. Beim Sehen ist eine räumliche Distanz gegeben und die Blickrichtung kann gewählt werden, beim Hören besteht eine Distanzlosigkeit, die Erwin Straus als „Ausgeliefertheit“ bezeichnet: „*Der Ton hat eine eigene Aktivität, er dringt auf uns ein, erfasst, ergreift, packt uns. Das Akustische verfolgt uns, wir können ihm nicht entrinnen, wir sind ihm ausgeliefert.*“³³ Dass dieser Schallraum in einigen Szenen bei Kafka auch eine sehr große Rolle spielt, wird im späteren Teil dieser Arbeit noch seine Legitimation finden.

2.1.3. Der Angstraum

Zur Entstehung von Angsträumen kommt es, wenn das Verhältnis von gestimmtem und orientiertem Raum gestört ist und die an sich unproblematische Einheit beider Raumformen zu einem widerspruchsvollen Nebeneinander wird.³⁴ In den Untersuchungen von Binswanger und Fischer werden Erlebnisform und Raumgestalt nicht als kausale Wechselwirkung zwischen Psyche und Raum begriffen, sondern als

³¹ Starobinski, Jean: *Das Leben der Augen*. Frankfurt/M 1984, S. 11

³² Jonas, Hans: *Organismus und Freiheit*, Göttingen 1973, S. 203

³³ Straus, Erwin: *Die Formen des Räumlichen*, in: *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin 1960, S.155

³⁴ Vgl. Küter, 1989, S. 31

Ausdruck einer Einheit.³⁵ Orientierungsstörungen, der Verlust von Raum bzw. Ausweglosigkeit sind demnach Ausdruck einer gestörten Einheit von psychischem Erleben bzw. Wahrnehmen und der Orientierung im Raum.

Merleau-Ponty äußert sich in seiner „Phänomenologie“ wie folgt dazu: *„Was den gesunden Menschen vor Delirien und Halluzinationen bewahrt, ist nicht sein kritischer Geist, sondern die Struktur seines Raumes: die Dinge bleiben vor ihm stehen, sie wahren ihren Abstand und berühren ihn ... nur mit Respekt. Halluzinationen wie Mythen hingegen entstehen aus einer Schrumpfung des Lebensraumes, einem Wurzelschlagen der Dinge in unserem Leib, einer schwindelerregenden Nähe der Gegenstände, einer Verschlingung von Mensch und Welt, welche alltägliche Wahrnehmung und objektives Denken zwar nicht vernichten, jedoch verdrängen, das philosophische Bewusstsein aber wiederfindet.“*³⁶

Diese Raumerfahrung, diese krankhafte Modifikation des Raumerlebens, wird aber nicht nur dem Krankheitsbild von Psychosen zugeordnet, sondern stellt auch für den „gesunden“ Menschen eine nachvollziehbare Raumerfahrung dar.³⁷ Im alltäglichen Leben ist eine „Schrumpfung“ oder Verkleinerung des Lebensraumes beispielsweise in den Zuständen des Erwachens und Einschlafens gegeben. Beim Einschlafen lockern sich die Raumstrukturen, die Gegenstandswelt rückt in eine „gleichgültige“ Ferne, beim Aufwachen entwickelt sich der Aufbau der vertrauten Umwelt erst schrittweise. Der Mensch ist im Zustand des Erwachens *„noch nicht sogleich in seinem vertrauten Raum...Er findet sich vielmehr zunächst noch in einem Zustand völliger Raumlosigkeit. Erst in mehreren Schritten baut sich für ihn der Raum auf, und erst das Ergebnis dieser vermittelnden Schritte ist es, dass er sich endlich in seinem gewohnten Raum wiederfindet.“*³⁸

Das Erleben des Raumes ist definiert durch die Struktur des Raumes; wird die Orientierung im Raum gestört, verändert sich die Struktur und das Erleben des Raumes. Raumangst wird zu Angstraum und vice versa. Wenn der eigene Lebensraum als transparent erlebt wird, so entsteht ein Gefühl der Belagerung, das

³⁵ Für eine nähere Darstellung vgl. Binswanger: *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, in: Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, Band 2, Bern 1955 und Fischer, Franz: *Zur Klinik und Psychologie des Raumerlebens*, In: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, Band 31, Zürich 1933

³⁶ Merleau-Ponty, 1966, S. 338

³⁷ Vgl. Küter, 1989, S. 31

³⁸ Bollnow, 1963, S. 177

In-die-Enge-Getriebensein beherrscht vordergründig das weitere persönliche Raumerleben. Der orientierte Raum besteht in diesem Fall zwar weiterhin, steht aber in Widerspruch zum gestimmten Raum. Dieser Raum entwickelt einen neuen Ausdruckscharakter, die Binswanger als „*dämonische Beseelung des Raums*“³⁹ bezeichnet, er ist die Bindung seelischer Stimmungen an die räumliche Ordnung.⁴⁰ Entscheidend hierbei über die Wertigkeit von Raumstellen und –richtungen sind die Gefühlswerte des Raumsubjekts. Dass auch diese Ausdrucksformen des Raums, zumindest in abgeschwächter Form, im „Proceß“ eine hohe Repräsentanz zeigen, wird in den nächsten Kapiteln zu zeigen sein.

2.1.4. Das Verhältnis von Raum und Raumsubjekt

Diesen Raumtheorien drängt sich eine Frage auf, nämlich die Frage nach dem Zentrum der Wahrnehmung bzw. Orientierung. In der phänomenologischen Literatur wird diese Fragestellung zuerst nach den verschiedenen Raumformen differenziert. Demnach gibt es im gestimmten Raum kein Orientierungszentrum, denn „*mein phänomenaler Ort im gestimmten Raum ist nicht feststellbar. Ich als gestimmtes Wesen habe keine fixierbare Stelle in diesem Raum... Im gestimmten Raum „gibt es“ keine ausgezeichneten, ein-zuschlagenden Richtungen, um zu etwas zu gelangen...*“⁴¹

Im orientierten Raum steht als absolutes Zentrum das Raumsubjekt, denn „*orientierter Raum heißt ja nichts anderes, als dass „das Ich“ vermittelt seines Leibes ein absolutes Orientierungszentrum (bildet), das absolute Hier,..., um das sich „die Welt“ als Umwelt konstituiert.*“⁴² Holenstein weist in seiner Untersuchung⁴³ auf die Möglichkeit hin, dass auch der Raum selber „Zentren der Orientierung“ besitzt, die die Ausrichtung des Raumsubjekts entscheidend beeinflussen. Als Beispiel führt er folgendes an: „*Stehe ich auf dem Marktplatz einer alten Stadt, der ringsum von*

³⁹ Binswanger, 1955, S. 211

⁴⁰ Vgl. Küter, 1989, S. 33

⁴¹ Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt/M. 1965, S. 32

⁴² Binswanger, 1955, S. 183

⁴³ Holenstein, Elmar: *Menschliches Selbstverständnis*, Frankfurt/M. 1985, S. 15ff

Häusern eingefasst ist, dann bin ich auf den Platz, auf seinen Mittelpunkt, der durch ein Monument vielleicht noch zusätzlich akzentuiert wird, hin ausgerichtet und nicht er auf mich hin. Gehe ich am Rand einer doppelreihigen Allee, so fühle ich mich ebensowenig als Nullpunkt der Orientierung. Die zwei Baumreihen beherrschen den Raum. Ihre Anordnung ist es, die sein Zentrum bestimmen.“⁴⁴

Was bedeutet dies nun hinsichtlich dieser Untersuchung? Für die nachfolgenden Untersuchungen der Räume Kafkas bedeutet das, den Raum durch den Helden hindurch architektonisch beschreiben zu können und die dabei gewonnenen Ansichten vom Aufbau des Raumes auf das Raumerleben des Helden zu beziehen. Wie präsentiert sich der Raum? Wo und auf welche Art und Weise ziehen Konstellationen die Ausrichtung auf sich? Eine andere Frage, die, wie sich nun die phänomenologische Betrachtung des Raumes auf die fiktiven Räume der Literatur „übersetzen“ lässt, soll im nächsten Kapitel den Versuch einer Erklärung finden.

2.2. Der ästhetische Raum

Bei dem Versuch, den fiktiven, literarischen Raum phänomenologisch in Analogie zum empirischen Raum zu untersuchen, müssen noch einige Fragestellungen einer Voruntersuchung unterzogen werden.

Einerseits stellt sich die rezeptionsästhetische Frage nach dem Zusammenhang von empirischem Raum und dem ästhetisch, fiktionalen Raum. Wie ist die Größe des Realitätsgehalts literarisch entworfener Räume einzuschätzen und wie wirken diese auf die empirische Wirklichkeit? Es wird der Tatbestand der Wechselwirkung zwischen beiden Räumen vorausgesetzt, indem man davon ausgeht, *„dass der Raum als Bedingung menschlichen Wahrnehmens und Vorstellens der empirischen Wirklichkeit wie der fiktiven Romanwirklichkeit zugrunde liegt.“⁴⁵*

Zum anderen stellt sich aber auch die werksästhetische Frage nach den verschiedenen Darstellungsformen des Raumes, speziell des gelebten Raumes, im

⁴⁴ Holenstein, 1985, S.18

⁴⁵ Küter, 1989, S. 38

literarischen Kunstwerk. Zu beachten ist dabei vor allem die Erzählperspektive, die mit der Raumperspektive kongruent sein kann.

Will man nun den Raum im Roman systematisch untersuchen, werden Schwierigkeiten im Vergleich mit der Analyse der epischen Zeit transparent. Für die Analyse des Raumes gibt es kein vergleichbares Modell wie etwa für die Zeit, die als „brauchbaren Ordnungsfaktor“⁴⁶ eine Unterscheidung in Erzählzeit und erzählter Zeit erfährt, und er lässt sich auch nicht quantifizieren. Der Linearität der Zeit⁴⁷ einerseits steht die nicht quantifizierbare Simultaneität des Raumes gegenüber. Ein in alle Einzelteile aufspaltbares Raumgerüst des Epischen existiert nicht.⁴⁸ Werkimmanente Raumanalysen haben lange Zeit vergebens nach Kriterien gesucht, wie sich der literarische Raum systematisieren lässt. Am Beispiel des folgenden Zitats wird das deutlich: *„Verschiedenartige Auffassungen des Begriffs Raum als Natur bzw. Landschaft, als poetisches Strukturelement, als Simultaneität im Gegensatz zur Sukzessivität, als Lebens-, Gesellschafts- und Schicksalsraum und damit als „Bereich“ oder Milieu, sowie Schwierigkeiten einer begrifflichen Erfassung des literarischen Raums, die sich aus seiner mangelnden Quantifizierbarkeit, aber auch aus seiner bedeutungsmäßigen Verdichtung als Symbol ergeben, haben ebenfalls dazu beigetragen, dass sich keine überzeugende Systematisierung von Untersuchungsgesichtspunkten ergeben hat, ...“*⁴⁹

Der Raum als Gegenstand ästhetischer Gestaltung ist erst in den letzten Jahrzehnten in den Fokus literaturwissenschaftlicher Betrachtung gekommen. Der Raum als Erzählelement, welches an der Konstitution der epischen Welt beteiligt ist, dieser Aspekt rückte den ästhetischen Raum in der epischen Welt in das Interesse der Forschung. Zur Schwierigkeit, den Realitätsgehalt literarisch konstituierter Räume zu erfassen, spricht Ingarden von einem *„äußeren Habitus der Realität“*, von einer *„quasi-realen Welt“*. Der literarische Raum steht dem *„objektiven realen Raum verhältnismäßig am nächsten.“*⁵⁰

⁴⁶ Hillebrand, Bruno: *Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum*, in: Die Sammlung 1975, S. 433

⁴⁷ Wenn man von der linearen, außersprachlichen Wirklichkeit ausgeht;

⁴⁸ Vgl. Küter, 1989, S. 39

⁴⁹ Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, Wirklichkeit*, Stuttgart 1978, S. 1

⁵⁰ Ingarden, Roman: *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, S. 233ff. Der Raum wird nur relativierend bestimmt.

In den 1950er Jahren kommt es zu einem sich ständig vermehrenden Interesse am „ästhetischen Raum“, hervorgerufen unter anderem durch einen Aufsatz 1957 von Hager mit dem Titel „Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten“. Hager kommt u.a. zu dem Ergebnis, dass „unser Raumerlebnis ein grundlegender, beständig angesprochener Zug unseres Verhältnisses zur Wirklichkeit ist“⁵¹, und weckt mit dieser Ansicht erneut und intensiver das Interesse der Literaturwissenschaft. Ab diesem Zeitpunkt tritt immer mehr die Ansicht in den Vordergrund, dass der Dichter gleichzeitig Architekt und der Raum als grundlegende Kategorie des Werks anzusehen sei. Der Raum wird ab nun gleichberechtigt neben die Gestaltkategorien Zeit, Thema, Geschehen, Figuren gestellt.⁵²

Auf welche Art und Weise lässt sich nun das Erzählelement Raum genauer erfassen? Ernst Cassirer in seinem Aufsatz „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ ist der Ansicht, dass der Raum dem subjektiven Gestaltungswillen des Autors unterliegt, da auch der ästhetische Raum ein echter Lebensraum ist, *„der nicht, wie der theoretische, aus der Kraft des reinen Denkens, sondern aus den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut ist.“*⁵³ Meyers Überlegungen zum ästhetischen Raum in der Erzählkunst 1957 lösen eine Kette weiterer Untersuchungen aus, er unterscheidet betreffend der Raumrepräsentation im Roman zwischen „faktischem Lokal“ und „sinnbezogenem Raum“: *„Das Lokal ist bestimmt durch Angaben faktisch-empirischer Art, durch Nennung von geographischen Namen, Straßennamen u.ä... Der Raum hat geistigeren Charakter, er ist gestalthafter Ausdruck menschlichen Empfindens und er kann auf Faktizität verzichten, ohne dass dies seine sinntragende Kraft verringert.“*⁵⁴ Im modernen Roman tritt nun immer mehr das faktische Lokal zugunsten des sinnerfüllten Raums zurück, übrig bleibt die *„Wiedererkennbarkeit der Teile bei starker Verfremdung des Ganzen“*⁵⁵, Brynhildsvoll weist darauf hin, dass der *„literarische Raum nicht Wirklichkeit ist, sondern Wirklichkeit darstellt.“*⁵⁶

⁵¹ Hager, Werner: *Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten*, in: *Studium Generale* 1957, Jg. 10, S.632

⁵² Vgl. Küter, 1989, S. 41

⁵³ Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: *Zeitschrift für Ästhetik* 25, 1932, Beiheft, S. 31

⁵⁴ Meyer, 1963, S. 621

⁵⁵ Vgl Meyer, 1963, S. 622ff

⁵⁶ Brynhildsvoll, 1993, S. 7f

Ohne Zweifel trifft die Beobachtung auch auf den „Proceß“ zu, im „Proceß“ gibt es keine Lokalangaben. Adorno bezeichnet Kafkas Raum als „raumlos“, die Welt der Figuren ist nicht erkennbar, der Leser wie auch die Protagonisten irren orientierungslos im Raum umher.⁵⁷ Der Raum im „Proceß“ ist Ausdrucksträger des subjektiven Erlebens, und nach Hillebrand tritt der subjektive Raum umso stärker in den Vordergrund, je einsamer der Held ist. An die Stelle menschlicher Kommunikation rückt nun die Kommunikation mit dem Raum in den Vordergrund: *„Nur der einsame Mensch, d.h. der Mensch ohne mitmenschlichen Dialog, angewiesen auf die Zwiegespräche mit sich und den Dingen, ist in der Lage, sich den Raum wesensmäßig zu erschließen. Ihm eröffnen sich andere Perspektiven und Erlebnisstufen des Räumlichen als dem sozial integrierten Typ.“*⁵⁸ Dass auch dies in den Werken Kafkas zumindest in abgeschwächter Form zutrifft, darf zurecht vermutet werden. Kafkas Räume sind gekennzeichnet durch die Suche nach Identität, unverständliche Monologe befestigen diese Einsamkeit des „Helden“. Die Isolation wird zur Erfahrung räumlichen Widerstandes, das *„Zwiegespräch mit dem Raum hört nie auf“*.⁵⁹

Der Raum im Roman ist ein Mittel der Erlebnis- und Situationsgestaltung, er ist Ausdruck von Subjektivität, er zeigt bestimmte Haltungen und Einstellungen. Zur Klärung der werksästhetischen Frage nach der Gestaltung des Erlebnisraumes ist der Erzählerstandpunkt entscheidend. Ob der Erzähler seine Figuren und Räume „von oben“ ähnelnd einer Gesamtansicht entwirft, oder ob er hinter den Figuren verschwindet und durch ihre Wahrnehmung den Raum entstehen lässt, entscheidet über den Typus des Raumes.⁶⁰ Die auktoriale und die personale Erzählperspektive differenzieren den Typus, *„insofern nämlich der Gesellschaftsraum vorwiegend mit der Perspektive des objektiven Erzählers gesehen und geschildert wird, während der erlebte Raum ganz aus der Perspektive der jeweils zentralen Person dargestellt ist.“*⁶¹

Dies trifft uneingeschränkt für Kafkas „Proceß“ zu, die Monoperspektive ist vorwiegend. Es gibt keine Reflexionen über K., der Leser erfährt alles durch die

⁵⁷ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: Die Neue Rundschau 64, 1953, S. 337

⁵⁸ Hillebrand, 1975, S. 432

⁵⁹ Küter, 1989, S. 44

⁶⁰ Vgl. Küter, 1989, S. 45

⁶¹ Hillebrand, 1975, S. 433ff

Perspektive K.'s, aber nichts über ihn selbst. Kafkas Räume sind mehr als nur Bühne oder Hintergrund, in ihnen existiert ein gewisses „Eigenleben“, die Räume und die davon ausgehende Macht des Gerichts „kommunizieren“ mit K. Die psychischen Regungen von K. werden durch die Bewegung und Wahrnehmung des Raumes mitgeteilt. Das hektische Hin und Her auf Treppen, auf Gängen und in Höfen, der ständige Kampf an Türen und Fenstern beschreiben sowohl den Raum, als sie auch Spielraum für Aufschlüsse über das Innere von Josef K. geben. *„Die Räume sind deshalb nicht Ort, sondern Träger der Handlung.“*⁶² Da diese Räume subjektiv wahrgenommen und erlebt werden, sind sie unmittelbar und untrennbar mit der Hauptfigur verbunden und nicht mehr isoliert loszulösen.

*„Diese Phänomene des Raumes und der Raumangst sind Ausdruck für die gemeinsame Schnittfläche von Mensch und Raum, die der Lebenswelt als auch ästhetischen Räumen als Bedingung zugrunde liegt.“*⁶³ Die Räume im „Proceß“, besonders die Räume des Gerichts, sollen nun in dieser weiteren Untersuchung ihre eingehende Betrachtung finden.

⁶² Küter, 1989, S. 46

⁶³ Küter, 1989, S. 47

3. Die Räume im „Proceß“

Dieser Abschnitt stellt nun die textimmanente Interpretation der Räume dar, wie sie sich einerseits architektonisch durch die Wahrnehmung K.'s präsentieren und sich andererseits auf sein Raumerleben auswirken. Die Interpretation verfolgt den Zusammenhang zwischen K.'s Raumerleben und erscheinendem Raum, Raumgestaltung und Handlungsgeschehen bilden das Hauptanliegen dieses Kapitels.

Josef K. durchschreitet mit zunehmender Fortdauer des Prozesses immer häufiger Bereiche, die eindeutig den Räumen des Gerichts zugehörig erscheinen. K.'s übliches, alltägliches Leben spielt sich vorwiegend in seinem Privatzimmer und in seinem Bürozimmer der Bank ab. Es erscheint deswegen sinnvoll, eine Unterteilung in diese zwei Bereiche, die Räume des üblichen Lebens und die Räume des Gerichts, mit denen K. nur durch seinen Prozess in Verbindung gelangt, zu treffen. Im Verlauf dieser Interpretation wird sich weisen, dass diese Räume aber nicht mehr eindeutig abgrenzbar sind und oft die Tendenz zeigen, sich miteinander und ineinander zu vermischen. Diese Einbrüche des Gerichtsraumes in den Erlebnisraum Josef K.'s genauer zu analysieren obliegt dem 4. Kapitel dieser Untersuchung.

3.1. Josef K.'s übliche Lebensräume

Die Räume, in denen sich K. vorwiegend in seinem „normalen“, durch die Arbeit in der Bank dominierten, Leben aufhält, sind die Räume seines Privatzimmers und die seines Bürozimmers. Da sein gewohntes Leben während des Prozesses weiterläuft⁶⁴, tauchen diese Räume bis zum Schluss immer wieder auf – sie bilden sozusagen ein Kontinuum, vor dem sich die eigentliche Prozesshandlung mit ihren charakteristischen Räumen abspielt. Das Zimmer von Frau Grubach und Fräulein Bürstner weisen in ihrer Gestaltung und dem Interieur ähnliche Züge auf wie K.'s Zimmer, die in der folgenden Erläuterung sichtbar gemacht werden sollen. Die

⁶⁴ „Sie sind verhaftet, gewiß, aber das soll Sie nicht hindern Ihren Beruf zu erfüllen. Sie sollen auch in Ihrer gewöhnlichen Lebensweise nicht gehindert sein“, sagt der Aufseher zu Josef K.'s Prozess S. 26

Rumpelkammer im Bürogebäude, dessen Kapitel im „Proceß“ einen besonderen Stellenwert darstellt, stellt einen schwer zuordbaren Charakter dar, da in ihr wesentliche Elemente des Gerichtssaumes enthalten sind. Aufgrund der Tatsache, dass Rumpelkammer und Korridor räumlich eng mit seinem Arbeitsplatz verbunden sind und damit an und für sich nicht den bedrückend, bedrohenden Gerichtssaum darstellen, soll zwar auf diese Besonderheit hingewiesen werden, doch ihrer Zuordnung zu diesem Kapitelkomplex keinen Abbruch tun.

3.1.1. Das Zimmer von Josef K.

Bevor man sich der Bedeutung von K.'s Zimmer im Zusammenhang des Prozesses eindringlicher zuwendet, ist es notwendig, Kafkas Methode der bildhaften Darstellung kurz zu charakterisieren, da von diesem Verständnis der interpretatorische Ansatz abhängt. Der „Proceß“ beginnt mit Josef K.'s Verhaftung. Nach dem ersten Satz könnte man noch an eine wirkliche Verhaftung durch die Polizei denken, doch K. sagt dann bezüglich dieser Verhaftung:

„...hätte ich diesmal ausnahmsweise etwa in der Küche gefrühstückt..., es wäre nichts weiter geschehn, es wäre alles, was werden wollte, erstickt worden.“ (S. 34)

Hier wird bereits deutlich oder manifest, dass diese Verhaftung in Wahrheit nicht von außen K. zugefügt wurde, sondern dass sie in ihm selbst entstanden ist. Der Prozess ist also ein Vorgang, der sich in K. abspielt, und alle Personen, die unmittelbar als Vertreter des Gerichts erscheinen, müssen auch als zu K. selbst zugehörig angesehen werden. So sagt Ide in Bezug auf den Wächter: „Der Wächter ... ließe sich bezeichnen als das, was in K. wach geworden ist“⁶⁵, und selbst der Wächter Willem sagt, dass ihr Erscheinen eine notwendige Folge des Vorhandenseins einer Schuld in einem Menschen sei⁶⁶, denn *„unsere Behörde, soweit ich sie kenne,...,*

⁶⁵ Ide, Heinz: *Franz Kafka, „Der Prozeß“, Interpretation des ersten Kapitels*, Jahrbuch der Witttheit zu Bremen 6, 1962, S. 26.

⁶⁶ Vgl. Frey, 1965, S. 12

sucht doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung, sondern wird wie es im Gesetz heißt von der Schuld angezogen und muß uns Wächter ausschicken“ (S.14). Die Wächter und in weiterer Folge alle anderen Vertreter des Gerichte sind demnach anzusehen als Objektivierungen von Vorgängen in K. selbst, oder, wie Theodor Adorno es ausdrückt, als „Verfremdung des Innerlichen im Bilde“⁶⁷. Sie sind aber gleichzeitig nicht nur objektivierte Teilreaktionen von K.'s eigenem Ich, sondern reale Menschen mit Namen und bedrängen K durch ihre körperliche Realität.⁶⁸

„...in Gegenwart dieser Leute konnte er aber nicht einmal nachdenken, immer wieder stieß der Bauch des zweiten Wächters...förmlich freundschaftlich an ihn...“ (S. 11)

Die Einleitung des „Prozesses“ mit der Verhaftung Josef K.'s findet in seinem Zimmer bereits im ersten Satz des Romans statt. *„Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet“ (S. 7)*, und es ist auch der letzte Innenraum, den K vor seinem Tod betritt. Wenn also im ersten Kapitel beschrieben wird, wie K. in seinem Zimmer eines Morgens erwacht, so ist dies bei erster Betrachtung ganz wörtlich zu nehmen. Aber dahinter blinkt ab und zu noch eine andere Bedeutungsschicht auf, die dem Zimmer K.'s noch einen zusätzlichen, die Lebenssituation K.'s unmittelbar erhellenden Sinn verleiht. Sehr deutlich zeigt sich dies an jenen Stellen in diesem ersten Kapitel, an denen die Wächter K. auffordern, in seinem Zimmer zu bleiben. Im Laufe dieser weiteren Diskussion sagt Willem zu K.:

„Und nun rate ich Ihnen, ... in Ihr Zimmer zu gehn ... zerstreuen Sie sich nicht durch nutzlose Gedanken, sondern sammeln Sie sich“ (S. 15).

⁶⁷ Adorno, Theodor W.: *Aufzeichnungen zu Kafka, die Neue Rundschau* 64, 1953, S. 338.

⁶⁸ Zur undeutlichen Wahrnehmung der Gesichter erfolgt ein kurzer Exkurs in Kapitel 4.

Das Zimmer, das K.'s Existenz repräsentiert, hat ihm bisher stets das Gefühl der Geborgenheit vermittelt.⁶⁹ An diesem Morgen aber ist etwas Fremdes in sein Zimmer gekommen. Er erwacht in seinem Bett, erhält aber kein Frühstück; dadurch scheint der gewohnheitsmäßige Lauf seines Lebens unterbrochen, in K.'s Zimmer dringen durch Fenster und Türen ungewohnte, fremde Gestalten. „Sie kommen von draußen, aus einem Raum, mit dem K. bisher nicht in Berührung gekommen ist, und was sie bringen, sind Unruhe und Fragen.“⁷⁰ Durch das Fenster dringen fremde Blicke, die K. bedrängen und durch den ganzen Prozess hinweg begleiten und sich in ihrer Eindringlichkeit, Bedrohlichkeit und der Anzahl steigern. Durch das offene Fenster sieht er zunächst nur

„...die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete...“ (S. 7),

dann *„...sah er die alte Frau die einen noch viel ältern Greis zum Fenster gezerrt hatte...“ (S. 15)*

und wenig später heißt es: *„Im gegenüberliegenden Fenster lagen wieder die zwei Alten, doch hatte sich ihre Gesellschaft vergrößert, denn hinter ihnen sie weit überragend stand ein Mann mit einem auf der Brust offenen Hemd, der seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte und drehte.“ (S. 20)*

Die verfremdeten „Seelenregungen“ K.'s strömen durch Fenster und Tür seines Zimmers zu ihm herein und bedrängen ihn, was zur Folge hat, dass er sich nicht mehr in seinem Zimmer wohl und sicher fühlt. Die Öffnungen, die nach draußen führen, gewinnen plötzlich für ihn an Anziehungskraft. „Möglicherweise sind Fenster räumliche Auswege, zumindest in der dramatischen Darstellung der Architektur aber gedankliche Umwege.“⁷¹ Das Fenster wird von nun an im „Proceß“ der „Ort sein, zu dem das in seine Kammer eingeschlossene Ich seine Zuflucht nimmt, wenn es durch das Gefühl seiner inneren Leere überwältigt zu werden droht.“⁷²

⁶⁹ Zum Symbol des Bettes siehe Kapitel 4

⁷⁰ Frey, 1965, S. 14

⁷¹ Hauser, Sigrid: *Kafkas Raum und/oder Die Umwege der Architektur*, In: *Architektur und Bauforum* 3, 1999, S. 132

⁷² Frey, 1965, S. 15

Das Fenster von K.'s Zimmer ist eine Öffnung in den Außenraum, durch die einerseits in den Erlebnisraum K.'s Regungen seines Gewissens, aufgrund ihrer Verfremdung von seinem täglichen Leben als störende Wesen dargestellt und empfunden, eindringen, die er nicht verscheuchen kann; die beobachtende Gesellschaft vom Fenster gegenüber geht auch auf sein erregtes Winken nicht weg. Andererseits wird K. diese, seine Distanz von der Außenwelt gerade durch das Vorhandensein des Fensters richtig bewusst. An der eigenen Sinnlosigkeit leidend, blickt er oft durch diese Öffnung nach draußen, von wo ihm dieselbe Leere entgegenschlägt.⁷³

Eine ähnliche Funktion wie das Fenster besitzt auch die Tür von seinem Zimmer, doch besteht ein wesentlich markanter Unterschied. Die Tür führt zwar nach draußen, doch nicht ins Freie, durch sie gelangt K. in andere Zimmer, in Vorzimmer, Nachbarräume, Wohnungen, Treppenhäuser, nicht aber in die Freiheit. Die Tür muss nicht einmal verriegelt oder braucht nur geschlossen sein, damit sich das Raumsjekt selbst gefangen fühlt – es existiert im ganzen „Proceß“ nur eine einzige verschlossene Tür⁷⁴. Frey sieht die eigentliche Bedeutung der Türen darin, dass sie unverschlossen sind.⁷⁵ Eine geschlossene Tür kann ein Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit vermitteln; dadurch aber, dass es bei Kafka nur wirklich oder dem Sinn nach offene Türen gibt, verursachen diese dem Subjekt des Zimmers Unbehagen, indem sie in viel stärkerem Maße dazu tendieren, Störungen einzulassen als das Fenster. Es soll hier bemerkt werden, dass sich diese Charakteristik nicht auf fremde Türen bezieht; diese können im „Proceß“ sehr wohl verschlossen oder dem Einlass Begehrenden unzugänglich sein, aber die eigene Tür wirkt nur als Zugang für das Gericht, nie als eigener Ausweg.

Allerdings wird im ersten Kapitel auch eine Ausnahme angedeutet. Als der Wächter K. rät, in sein Zimmer zurückzukehren, überlegt dieser, ob er sich den Wächtern widersetzen soll:

⁷³ Vgl. Frey, 1965, S. 16 Zur näheren Beschreibung der Fenster siehe Kapitel 4

⁷⁴ Es ist die Tür zu dem Schlafkabinett von Kaufmann Block, die Leni hinter ihm zusperrt.

⁷⁵ Vgl. Frey, 1965, S. 16f

„Vielleicht würden ihn die Beiden, wenn er die Tür des folgenden Zimmers oder gar die Tür des Vorzimmers öffnen würde, gar nicht zu hindern wagen, vielleicht wäre es die einfachste Lösung des Ganzen, daß er es auf die Spitze trieb. Aber vielleicht würden sie ihn doch packen und war er einmal niedergeworfen, so war auch alle Überlegenheit verloren. ... Deshalb zog er die Sicherheit der Lösung vor, wie sie der natürliche Verlauf bringen mußte, und ging in sein Zimmer zurück...“ (S. 16)

Hier denkt Josef K. einen Augenblick daran, die Tür als Fluchtweg zu sehen und sie als Ausweg zu benutzen. Darüber hinaus aber hat dieses Ausbrechenwollen noch eine tiefere Bedeutung; K. empfindet es als ein „Auf-die-Spitze-Treiben“ seiner Lage und sieht im Durchschreiten der Tür die Möglichkeit einer „Lösung des Ganzen“. Die Wächter wollen K. scheinbar in dem Raum festhalten, K. strebt hinaus, jedoch hält ihn die Furcht, dass ihn die Wächter, deren Aufgabe es ist, das Bewusstsein der eigenen Unvollkommenheit in K. wachzuhalten und noch stärker zu wecken⁷⁶, „niederwerfen“ könnten, d. h. die Angst, überwältigt zu werden, sodass er all seine „Überlegenheit“ verliert, hält ihn von diesem frühen Lösungsversuch und damit vielleicht vorzeitigen Ende seines Prozesses ab.

Die Wächter verhalten sich zweideutig, was K. auch selbst bemerkt, zum einen hindern sie ihn daran, die Türen ins Freie zu durchschreiten, andererseits aber lassen sie K. in seinem Zimmer allein, „wo er doch zehnfache Möglichkeit hatte sich umzubringen“ (S. 17). Diese Zweideutigkeit wird sich im Verlauf dieser Arbeit als eine hervorstechende Eigenschaft des Gerichts und seiner Vertreter präsentieren.

Bezüglich der **Inneneinrichtung** des Zimmers spielt das Bett die wohl größte Rolle. Das Bett K.'s kommt nur im ersten Kapitel vor, hier kann eine Parallele zu einem anderen bekannten Werk Kafkas gezogen werden. „Der Proceß“ beginnt ähnlich wie „Die Verwandlung“, auch hier liegt Gregor im Bett und wird direkt nach dem Aufwachen von einer Unzufriedenheit mit seinem Zustand als Rädchen in der modernen Industriegesellschaft befallen. Damit ist aber auch eine Verwandlung an ihm vollzogen worden, die ihn in den Augen der Gesellschaft als verabscheuungswürdigen Fremdkörper erscheinen lässt.

⁷⁶ Vgl. Frey, 1965, S. 16

Zu Beginn des „Prozesses“ begegnet man K. in einer sehr ähnlichen Situation. Direkt nach dem Erwachen sieht K. sich in seltsamer Weise von einer alten, neugierigen Frau beobachtet und spürt in seinem Innern, dass er als Mensch wohl noch andere Aufgaben haben könnte, als der Gesellschaft ein guter Prokurist zu sein; seine Verhaftung wäre eine Konsequenz dieser Überlegung. Das Bett dient u. a. dazu, ein Sich-gehen-Lassen, eine Befreiung von den Lasten des Tages und Alltags, ein Untertauchen in den Bereich des Traums zu ermöglichen.⁷⁷ Aber schon zu Beginn des ersten Kapitels kann das Bett diese Funktion nicht mehr erfüllen, denn der Prozess und das Wissen um ihn wirkt auch in der Entspannung. Als K. sich „auf sein Bett wirft“ (vgl. S. 16) und einen Apfel isst, sucht er auf diese Weise den Prozess zu vergessen, aber seine Gedanken daran sind nicht zum Schweigen zu bringen. Am Abend vorm Einschlafen denkt er noch einmal an seinen Besuch bei Fräulein Bürstner zurück und stellt verwundert fest, „daß er nicht noch zufriedener“ mit seinem Verhalten (S. 48) ist; hier vermag ihn das Bett nicht mehr völlig zu beruhigen und Entspannung zu bieten, die Sicherheit und Geborgenheit dieses vertrauten Ortes scheinen verloren.⁷⁸

Neben dem Bett hebt sich in K.'s Zimmer der Schreibtisch hervor, K. versucht sich einzureden, seine Verhaftung sei ein Irrtum; um dies den Wächtern zu beweisen, sucht er verzweifelt in seinen Schreibtischladen seine Legitimationspapiere (S. 12). Der Schreibtisch, zuordbar der Sphäre der anonymen Bürowelt, wird dementsprechend auch in K.'s Bürozimmer eine Rolle spielen. Er enthält verschiedene Schubladen, in denen peinliche oder „große Ordnung“ (S. 13) herrscht, aber diese Ordnung ist nach Frey „genau wie die große Reinlichkeit der Bürowelt, eine negative, es ist die tote Ordnung des geometrischen, aller Gefühlswerte entleerten Raums“.⁷⁹ Die Ordnung in den Schubladen von K.'s Schreibtisch entspricht der „Geistesgegenwart“, von der K. sagt, dass er sie im Büro immer besitze, und die eine Überrumpelung durch sein Gewissen nicht zulässt (vgl. S. 34). Diese Ordnung der industrialisierten Bürowelt kann ihm in seinem „Prozess“ aber

⁷⁷ Vgl. Kapitel 4 Das Bett im Fokus der Macht

⁷⁸ Zum Verhältnis von Raum und Geschlecht bietet sich das Werk von Susanne Hochreiter „*Franz Kafka: Raum und Geschlecht*“ als weiterführende Lektüre an.

⁷⁹ Frey, 1965, S.19

nicht mehr helfend zur Seite stehen, denn „es lag dort alles in großer Ordnung, aber gerade die Legitimationspapiere, die er suchte, konnte er in der Aufregung nicht gleich finden“ (S. 12).

K.'s Zimmer wird an keiner anderen Stelle im Zusammenhang beschrieben und der Raum wird von keiner besonderen Atmosphäre beherrscht. Kein Gegenstand weist besondere individuelle Züge auf; es gibt keine schmückenden Beiwörter in der Ausdrucksweise und der Beschreibung. Auch die Licht- und Schatteneffekte, die bei Kafka ein starkes Mittel zur Erzeugung von Atmosphäre darstellen, wie noch zu zeigen sein wird, fehlen hier. Ausdrücklich wird betont, dass die Beleuchtung von K.'s Zimmer gleichmäßig durch gewöhnliches elektrisches Licht erfolgt.⁸⁰

Die Möbel in K.'s Zimmer sind nicht zum Schmuck, zur Beschreibung eines prachtvollen Interieurs oder um ihrer selbst willen da, sondern werden der inneren Handlung untergeordnet, wie gerade angedeutet wurde. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass die äußere Konsequenz stellenweise um der inneren willen durchbrochen wird,⁸¹ zu Beginn des ersten Kapitels führt die Tür von K.'s Zimmer ohne Übergang in Frau Grubachs Wohnzimmer (S. 8), an späterer Stelle aber schiebt sich ein dunkles und leeres Vorzimmer dazwischen, das K. erst zu überwinden hat, um in andere bewohnte Räume zu gelangen (S. 38).⁸² Die folgenden Darstellungen der Zimmer von Frau Grubach und Fräulein Bürstner weisen ähnliche Züge bezüglich der Raumbeschaffenheit und des Interieurs auf, wie folgend gezeigt werden soll.

⁸⁰ Nur zwei Szenen, die den auf Fräulein Bürstner wartenden K. zeigen, spielen im dunklen Zimmern und es entsteht ein gewisser Kontrast zu anderen Räumen, wie es noch zu zeigen sein wird.

⁸¹ Vgl. Frey, 1965, S. 20

⁸² Hier wird die „narrative logic“ der „poetic logic“ untergeordnet, es treten in der äußeren Raumgestaltung Widersprüche auf, wenn es vom Sinn her erforderlich ist.

3.1.2. Die Zimmer von Frau Grubach und Fräulein Bürstner

Das Verhältnis von Josef K. zu **Frau Grubach** besteht darin, dass sie ihm den Raum vermietet, in dem er wohnt. Sie ist eine reale Person aus K.'s Umgebung und garantiert ihm eine gewisse Sicherheit seiner Existenz. So versucht er sofort in ihr Zimmer zu fliehen, obwohl ihn der Wächter auffordert, in seinem Zimmer zu bleiben. Beim ersten Blick fällt ihm gleich auf, dass, *„in diesem mit Möbeln Decken Porzellan und Photographien überfüllten Zimmer heute ein wenig mehr Raum als sonst“* (S. 9) ist und ein Mann *„beim offenen Fenster mit einem Buch“* (S. 9) sitzt, durch das K. die *„alte Frau, die mit wahrhaft greisenhafter Neugierde zu dem jetzt gegenüberliegenden Fenster getreten war, um auch weiterhin alles zu sehn“* (S. 9) wahrnehmen kann. Beruhigende Gegenstände sind in der Wahrnehmung des Raumes zur Seite gerückt, um Fremdem, Wächtern und anderen Vertretern des Gerichts, Platz zu machen. K. will *„sich setzen, aber nun sah er, daß im ganzen Zimmer keine Sitzgelegenheit war, außer dem Sessel beim Fenster“* (S. 10). Die Tatsache, dass kurz danach beide Wächter an dem Tisch sitzen und das Frühstück K.'s verzehren, soll unterstreichen, dass nur für K. kein Stuhl vorhanden ist.⁸³ Die Wächter nehmen ihm den Raum, den er braucht, um sich frei bewegen zu können, und hindern ihn seine „Geistesgegenwart“ zurückzugewinnen.

„In Gegenwart dieser Leute konnte er aber nicht einmal nachdenken, immer wieder stieß der Bauch des zweiten Wächters ... förmlich freundschaftlich an ihn, sah er aber auf, dann erblickte er ein zu diesem dicken Körper gar nicht passendes trockenes knöchiges Gesicht, mit starker seitlich gedrehter Nase, das sich über ihn hinweg mit dem andern Wächter verständigte.“ (S. 11)

An dieser Stelle begegnet man zum ersten Mal dem Motiv der körperlichen Bedrängung K.'s. Hier wird der „espace vecu“, der erlebte Raum, mit feindlichen Elementen gefärbt, die Bewegungsfreiheit wird eingeengt, und, entsprechend der

⁸³ Hier wird nach Frey der „poetic logic“ zuungunsten der „narrative logic“ Vorzug gegeben, wie an mehreren, an anderen Stellen auch gezeigt werden soll.

Definition des Angstraumes, das Raumsjekt wird unsicher und machtlos.⁸⁴ Diese Machtlosigkeit äußert sich in Szenen, in denen über K. wie über ein Ding verhandelt wird.⁸⁵

Er erhält vom Wächter den Rat oder die Ermahnung, sich nicht nutzlos zu zerstreuen, sondern sich zu sammeln und in sein Zimmer zurückzukehren (vgl. S. 15). Dieser Aufforderung leistet K. auch nach wenigen Augenblicken der Unschlüssigkeit Folge.

Beim nächsten Betreten dieses Zimmers herrscht eine andere Raumstimmung. Frau Grubach sitzt strickend am Tisch, K.'s Geborgenheit wird verdeutlicht dadurch, dass er „*von Zeit zu Zeit eine Hand in die Strümpfe*“ (S. 32) vergräbt, und er das Zimmer anders als noch am Morgen seiner Verhaftung wahrnimmt:

„K. sah sich im Zimmer um, es war wieder vollkommen in seinem alten Zustand, das Frühstücksgeschirr...war auch schon weggeräumt...Er sah Frau Grubach mit einer gewissen Dankbarkeit an.“ (S. 32)

Sichtbare Spuren des Gerichts sind vollständig entfernt, der Raum des Gerichts ist zugunsten des persönlichen Raums K.'s zurückgedrängt worden. K. erhofft von ihr einen Handschlag als Garantie für die Sicherheit seiner Existenz, doch diesen kann Frau Grubach ihrem „*besten und liebsten Mieter*“ (vgl. S. 32) nicht geben. Sie weiß scheinbar bereits, dass der Prozess ihr K. entziehen wird.

Eine Erscheinung, die vorher kurze Erwähnung fand, soll stellvertretend für sich widersprechende Passagen in späteren Kapiteln hier angeführt werden. Die Tür von K.'s Zimmer führt zu Beginn des Kapitels direkt in Frau Grubachs Zimmer, am Abend desselben Tages muss er vorher ein dunkles und leeres Vorzimmer durchqueren (S. 38). Als er ihr Zimmer betritt, gibt es nur einen Stuhl, wenig später aber sitzen beide Wächter beim Tisch. In diesen widersprüchlichen Fällen wird die „narrative logic“ der „poetic logic“ untergeordnet, um die sinnbezogene Bedeutung stärker hervortreten zu lassen. In der Dunkelheit erkennt man deutlich Farben, obwohl der Ofen nicht

⁸⁴ „K. is rejected and physically blocked; Kafka's portrayal of the space is a mirror of K.'s crushed heart.“ Carrick, 2001, S. 29

⁸⁵ Z.B. im letzten Kapitel reichen sich die Henker über ihn hinweg das Messer zu.

geheizt ist, herrscht unerträgliche Hitze, diese und andere Diskrepanzen werden im weiteren Verlauf dieser Interpretation offenbart werden. Im „Proceß“ sind die Räume in erster Linie sinnbezogene Räume, sodass die Gestaltung von Lokalräumen alogisch und widerspruchsvoll ausfallen kann.⁸⁶

Als Josef K. erstmals in diesem Roman **das Zimmer von Fräulein Bürstner** betritt, ist dieser Raum bereits einer Veränderung unterworfen.

„Jetzt war das Nachttischchen von ihrem Bett als Verhandlungstisch in die Mitte des Zimmers gerückt und der Aufseher saß hinter ihm....In einer Ecke des Zimmers standen drei junge Leute und sahen die Photographien des Fräulein Bürstner an, die in einer an der Wand aufgehängten Matte steckten. An der Klinke des offenen Fensters hieng eine weiße Bluse. Im gegenüberliegenden Fenster lagen wieder die zwei Alten, doch hatte sich ihre Gesellschaft vergrößert, denn hinter ihnen sie weit überragend stand ein Mann mit einem auf der Brust offenen Hemd, der seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte und drehte.“ (S. 19f)

Hier hofft er durch seine „Flucht in die sexuelle Triebshäre“⁸⁷ seinem inneren Zwiespalt zu entkommen, jedoch verfolgt ihn auch hier die Unruhe. An ihrem Nachttisch sitzt der Aufseher, in der Ecke sind weitere Wächter beschäftigt sich Photographien anzusehen, auch hier in der Sphäre des Triebhaften wird K. von der Veränderung der Raumstimmung bedrängt. Das Triebhafte wird repräsentiert durch die weiße Bluse, die an der Klinke des geöffneten Fensters hängt und durch die beobachtende Figur des riesenhaften Mannes mit offenem Hemd und rotem Spitzbart am gegenüberliegenden Fenster. Diese Größe, das offene Hemd und der rote Bart als Zeichen der Leidenschaft sind nach Emrich als Sexuelsymbol nach Freud'schem Muster zu verstehen.⁸⁸

⁸⁶ Nach Frey, 1965, S. 186ff

⁸⁷ Vgl. Frey, 1965, S. 25

⁸⁸ Nach Emrich, Wilhelm: *Franz Kafka*, Bonn 1958, S. 271

„Eine besondere Handlung gibt es nicht in dieser Szene, ist die Verteilung der Personen richtig verstanden, ist somit die Bedeutung der Szene erschöpft.“⁸⁹ Das äußere Zeichen zu dieser Annahme bilden die gelangweilten Gesten des Aufsehers, der sich mit Zündholzschachteln und Zündhölzern beschäftigt (S. 20ff), und die der Wächter, die die „*Hände in die Hüften gelegt und ziellos*“ (vgl. S.24) herumsahen. Als von K. keine Worte fallen, ist es „*still wie in irgendeinem vergessenen Bureau*“ (S. 24). Die durchwühlten Photographien sind die einzige Veränderung in Fräulein Bürstners Zimmer, die nicht durch Frau Grubach in ihren Urzustand zurückgebracht werden kann.

Die Funktion der Gestaltung von diesem Zimmer ist anders als in den vorher betrachteten Räumen. In Fräulein Bürstners Zimmer gibt es keine objektive Charakterisierung der Bewohnerin durch den Raum, in K.'s Zimmer drückt die spärliche Möblierung die Eigenart seines Bewohners aus. Die Bedeutung ihres Raumes stellt sich für K. nur unter einem Aspekt, durch Erotik seinen Prozess zu vergessen.⁹⁰

Nach der Unterredung mit Frau Grubach geht K. ein zweites Mal durch ihr Zimmer direkt in Fräulein Bürstners Zimmer,

„Der Mond schien still in das dunkle Zimmer. Soviel man sehen konnte war wirklich alles an seinem Platz, auch die Bluse hing nicht mehr an der Fensterklinke. Auffallend hoch schienen die Pölster im Bett, sie lagen zum Teil im Mondlicht.“ (S. 36).

Die Beleuchtung des Mondlichts belebt bestimmte Gegenstände und lässt andere zurücktreten – „im Gegensatz zu dem künstlichen und gleichmäßig grellen Licht der elektrischen Birne, die die Gegenstände in K.'s Zimmer in ihrer nichtssagenden Neutralität erhellte.“⁹¹ Die Beleuchtung durch Mondlicht wird im gesamten Werk nur viermal erwähnt und behandelt Stellen, in denen Menschen entwürdigend behandelt werden.⁹² Der Ausgang dieser Szene zwischen K. und Fräulein Bürstner ist somit schon vorangedeutet. Fräulein Bürstner will als Ratgeberin fungieren, da sie sich für

⁸⁹ Frey, 1965, S. 26

⁹⁰ Vgl. Frey, 1965, S. 27

⁹¹ Frey, 1965, S. 27

⁹² Vgl. „Der Proceß“, S. 114, S. 140 und S. 309

„Gerichtssachen“ interessiere, doch K. strebt nur danach, sie in den Bereich des sexuellen Genusses herabzuziehen.⁹³ Überfallsartig⁹⁴ fällt er über sie her und missachtet sie vollkommen als Person:

K. „lief vor, faßte sie, küßte sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küßte er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen.“ (S. 48)

Die Wirkung dieses Benehmens zeigt sich sofort, denn sie *„gieng gebückt in ihr Zimmer“* (S. 48).⁹⁵ Die Vorausdeutung auf das Ende des Prozesses in Bezug auf die Gurgel soll ihre Bestätigung im letzten Kapitel erfahren: *„Aber an K.'s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn...“* (S. 312).⁹⁶

Die dritte Schilderung von Fräulein Bürstners Zimmer findet sich im Fragment „B's Freundin“, in der als Folge von K.'s Missachtung eine Umwandlung von Fräulein Bürstner in Fräulein Montag geschieht. Diese hinkt und ist völlig unattraktiv, K. empfindet ihr gegenüber Abneigung. Ihr Zimmer ist verändert worden, zwei Betten sind hintereinander an der Wand aufgestellt, das Bett als Stätte der Geborgenheit hat an magischer Anziehungskraft eingebüßt. Man erfährt noch von nunmehr drei Sesseln, die alle mit Kleidern überhäuft sind, und einem Kleiderschrank, der einen großen Teil des Raums einzunehmen scheint.⁹⁷

Das **Esszimmer** und der **Hausflur** sollen an dieser Stelle nur exemplarische Darstellung finden, da sich in ihnen im Kontext der Handlung nur wenig abspielt. Zur abrundenden Darstellung des gesamten Wohnraumes K.'s sollen sie kurz beschrieben werden, zunächst der Essraum:

⁹³ Für die Nachahmung der Verhaftungsszene muss er den Nachttisch in die Zimmermitte rücken. Dazu mehr im vierten Kapitel

⁹⁴ Beim Eintritt in ihr Zimmer erwähnt K. selbst den Begriff „Überfall“ S. 39

⁹⁵ Das Motiv des Gebücktseins meint immer ein Überwältigtwerden von der bedrückenden Last menschlicher Unvollkommenheit. Dazu mehr im vierten Kapitel

⁹⁶ Auch Emrich, 1960, S. 272 deutet dies so

⁹⁷ In dem Prosafragment „Kleider“ bezeichnet Kafka Kleider als „Maskenanzüge“; demnach verbirgt sich das wahre Ich der Fräulein Bürstner hinter der Erscheinung Fräulein Montags.

„Es war ein sehr langes aber schmales einfenstriges Zimmer. Es war dort nur soviel Platz vorhanden, daß man in den Ecken an der Türseite zwei Schränke schief hatte aufstellen können, während der übrige Raum vollständig von dem langen Speisetisch eingenommen war, der in der Nähe der Tür begann und bis knapp zum großen Fenster reichte, welches dadurch fast unzugänglich geworden war.“⁹⁸

In diesem Raum findet die Besprechung mit Fräulein Montag statt, mit dem Endresultat, dass Fräulein Bürstner K. nicht mehr sehen will. Die Raumwirkung ist spürbar, das Zimmer ist lang und schmal und wirkt somit wie ein Gang, der Zugang zum Fenster ist vom großen Tisch versperrt. In dieser Esszimmerszene wird K. mit seiner „Schuld“ konfrontiert, die sich in Gestalt des hinkenden Fräuleins Montag und der bedrückenden Enge des Raumes ausdrückt.⁹⁹

Im **Hausflur** kommt es nur zu einer kurzen Begegnung K.'s mit dem Sohn des Hausmeisters, den er erst erkennt, als er *„sein Gesicht nahe an den Burschen“* bringt, da er *„nicht viel im Halbdunkel des Flurs“* (S. 31) sieht. Der Sinn in dieser Szene liegt in der Vorausdeutung auf die Begegnung mit Fräulein Bürstner mit oben erwähntem Ausgang.¹⁰⁰ Als Raum hat der Flur des Wohnhauses von K. keine weitere besondere Bedeutung und wird auch nachfolgend nicht mehr erwähnt.

Nun soll die private Umgebung K.'s verlassen und die Bedeutung der Gestaltung des Bürozimmers untersucht werden.

3.1.3. Das Bürozimmer K.'s

Die Parallelen bezüglich des Interieurs zwischen K.'s Büro und seinem Privatzimmer sind zahlreich. Beide Räume enthalten einen Waschtisch und einen Schreibtisch, in beiden spielt das Fenster eine sehr immanente und bedeutungstragende Rolle.

⁹⁸ Fragment B's Freundin: S. 321

⁹⁹ Vgl. Frey, 1965, S. 32f

¹⁰⁰ Der Sohn des Hausmeisters raucht Pfeife und lässt sich nach Freud'schem Motiv als sexuelles Verlangen deuten.

Analog dazu sind beide durch ein Vorzimmer von anderen benutzten Zimmern getrennt. In beiden Zimmern ist die Einrichtung spärlich und es liegt keine besonders umfassende Beschreibung vor. Auch das Bürozimmer besitzt keine Atmosphäre, der Raum hat wenig Stimmung oder besondere Beleuchtung.¹⁰¹

Das Büro war das eigentliche Zentrum von K.'s bisherigem Leben vor seiner Verhaftung gewesen und noch bevor die Handlung dahin überwechelt, erfährt man durch zwei Bemerkungen K.'s im ersten Kapitel etwas über seine Einrichtung und Lage. K. ist davon überzeugt, dass die Verhaftung ihm in seinem Büro nie zugestoßen wäre, denn:

*„... ich habe dort einen eigenen Diener, das allgemeine Telephon und das Bureautelephon stehn vor mir auf dem Tisch,...und vor allem bin ich dort immerfort im Zusammenhang der Arbeit, daher geistesgegenwärtig.“
(S. 34)*

Bei seinem Besuch in den Gerichtskanzleien vergleicht K. die bedrückenden Arbeitsplätze mit seinem eigenen im Büro:

„In welcher Stellung befand sich doch K. gegenüber dem Richter, der auf dem Dachboden saß, während er selbst in der Bank ein großes Zimmer mit einem Vorzimmer hatte und durch eine riesige Fensterscheibe auf den belebten Stadtplatz hinuntersehen konnte!“ (S. 88)

Als man K. zu Beginn des zweiten Kapitels in seinem Büro antrifft, ist bezüglich des Interieurs und der räumlichen Umgebung des Bürozimmers nur das Telefon erwähnt; das Aufnehmen und Einhängen des Hörers bildet gleichsam die gestische Untermalung zu dem Gespräch zwischen K. und dem Direktorstellvertreter. Die Bedeutung des Telefons als Schutz vor Gedanken an die Verhaftung, wie aus den oben zitierten Worten K.'s hervorgeht, wird aber sofort wieder relativiert durch die

¹⁰¹ Vgl. Frey, 1965, S. 34

Tatsache, dass sich das Gericht später gerade dieses Telefons bedient, um K. zu seiner ersten Untersuchung in die Juliusstraße zu bestellen. An dieser Stelle zeigt sich, dass auch die Bürowelt K nicht mehr die Sicherheit gewähren kann, die er von ihr erhofft; der Raum des Gerichts ergreift unaufhaltsam Besitz von der alltäglichen Umwelt K.'s.¹⁰²

Gegen die ansonst relativ bedeutungslose Raumgestaltung der später folgenden Szene mit K.'s Onkel hebt sich sehr wirksam eine Passage ab, in der der Onkel sich nach K.'s Prozess erkundigt und K. auf diese Frage müde aus dem **Fenster** blickt, aus dem Fenster, von dem aus man nach seiner eigenen Angabe „auf den belebten Stadtplatz hinuntersehen“ kann:

Er „sah durch das Fenster auf die gegenüberliegende Straßenseite, von der von seinem Sitz aus nur ein kleiner dreieckiger Ausschnitt zu sehen war, ein Stück leerer Häusermauer zwischen zwei Geschäftsauslagen.“(S. 119)

Was Josef K. hier durch das Fenster erblickt, ist jedenfalls nicht der „belebte Stadtplatz“¹⁰³, den er bei der Charakterisierung seines Büros in Erinnerung hatte, sondern eine Steinmauer, die sich in einer starren geometrischen Form darbietet und -stellt, eine Mauer, die leer ist und rechts und links von Geschäftsauslagen begrenzt wird.¹⁰⁴

Der Schreibtisch nimmt ähnlich wie in K.'s Zimmer eine zentrale Stellung ein. In einem Rückblick wird deutlich, dass der Prozess K. immer mehr an sich bindet und nicht mehr loslässt:

„Er erinnerte sich, wie er einmal an einem Vormittag, als er gerade mit Arbeit überhäuft war, plötzlich alles zur Seite geschoben und den Schreibblock vorgenommen hatte, um versuchsweise den Gedankengang einer

¹⁰² Vgl. Frey, 1965, S. 35

¹⁰³ Vgl. „Der Proceß“ S. 88

¹⁰⁴ Vgl. Frey, 1965, S. 36

derartigen Eingabe zu entwerfen...und wie gerade in diesem Augenblick, die Tür des Direktionszimmers sich öffnete und der Direktor-Stellvertreter mit großem Gelächter eintrat.“ (S. 169)

Der Schreibtisch, der sonst nur durch Büroarbeiten in Anspruch genommen wird, soll hier dazu dienen, eine Eingabe für das Gericht zu entwerfen, die sein Leben rechtfertigen soll. Dass die beiden Aspekte, geordnete Bürowelt und Gericht, unvereinbar sind, wird dadurch zusätzlich verstärkt, dass der Direktor-Stellvertreter das für die Eingabe vorgesehene Blatt Papier nimmt und einen Börsenwitz darauf niederschreibt. Der Prozess beschäftigt K. mit sukzessiv stärker werdender Intensität, beim Besuch des Fabrikanten ist er nicht mehr fähig, seinen Worten zu folgen.

„...er war bald vom Zuhören abgekommen, hatte dann noch ein Weilchen zu den lauterem Ausrufen des Fabrikanten mit dem Kopf genickt, hatte aber schließlich auch das unterlassen und sich darauf eingeschränkt, den kahlen auf die Papiere hinabgebeugten Kopf anzusehn und sich zu fragen, wann der Fabrikant endlich erkennen werde, daß seine ganze Rede nutzlos sei.“ (S. 172)

An einer weiteren Passage wird verdeutlicht, dass der Büroraum sich mit dem Raum des Gerichts zu vermischen beginnt¹⁰⁵, die Schwäche K.'s wird latent.

„Er blickte sogar nur schwach auf, als sich die Tür des Direktionszimmers öffnete und dort... der Direktor-Stellvertreter erschien...Als dann die zwei sich an den Schreibtisch lehnten, ..., war es K. als werde über seinem Kopf von zwei Männern, deren Größe er sich übertrieben vorstellte, über ihn selbst verhandelt... Der Direktor-Stellvertreter ... sah nur flüchtig auf das Papier, überlas gar nicht, was dort stand,... nahm es aus K.'s Hand, sagte: ‚Danke, ich weiß schon alles‘ und legte es ruhig wieder auf den Tisch zurück.“ (S. 173ff)

¹⁰⁵ Dies wird näher im vierten Kapitel untersucht.

Für einen Augenblick offenbart sich hier der Raum als Gerichtsraum, der Direktor-Stellvertreter und der Fabrikant erscheinen als Richter von übermäßiger Größe¹⁰⁶, die über K.'s Kopf hinweg verhandeln. Je weiter der Prozess fortschreitet, um so mehr wird K. der Bürowelt, deren Zentrum der **Schreibtisch** mit dem **Telefon** zu sein scheint, entfremdet und er fühlt sich abermals zum **Fenster** hingezogen.

„Er gieng zum Fenster, setzte sich auf die Brüstung, hielt sich mit einer Hand an der Klinke fest und sah auf den Platz hinaus. Der Schnee fiel noch immer, es hatte sich noch gar nicht aufgehellt....Es ließ sich nur schwer öffnen, er mußte mit beiden Händen die Klinke drehn. Dann zog durch das Fenster in dessen ganzer Breite und Höhe der mit Rauch vermischte Nebel in das Zimmer und füllte es mit einem leichten Brandgeruch. Auch einige Schneeflocken wurden hereingeweht.“ (S. 176 u. S.178f)

Wieder erhofft sich K. Sicherheit durch die Flucht nach draußen, was aber durch das geöffnete Fenster in K.'s Büro einströmt, ist aber nur der „Nebel der Orientierungslosigkeit“¹⁰⁷, vermischt mit einem „*leichten Brandgeruch*“ und „*einigen Schneeflocken*.“¹⁰⁸ Bei K.'s Aufbruch zu Titorelli verstärkt sich der Schneefall noch mehr.

Beim letzten Aufenthalt K.'s im Büro zu Beginn der Domszene gerät wieder das Fenster in den Fokus der Betrachtung. Hier hat bereits die völlige Verfremdung dieses Raums stattgefunden, der Gerichtsraum hat den Büroraum verdrängt, was auch im nächsten Kapitel der Fall sein wird, der Schreibtisch als Symbol der funktionierenden Bürowelt hat keine Bedeutung mehr für ihn, denn

„das Fenster an dem er in der letzten Zeit viel zu oft zu sitzen pflegte, lockte ihn mehr als der Schreibtisch.“ (S. 273)

¹⁰⁶ Dass sich die beiden für K. von großer Gestalt präsentieren, lässt hier ihre Macht und die Ohnmacht K.'s erkennen.

¹⁰⁷ Nach Frey, 1965, S. 40

¹⁰⁸ Dass K.'s erste Reaktion darin besteht, sich zu waschen, verstärkt K.'s Persönlichkeitszüge als ordnungs- und reinlichkeitsliebend.

3.1.4. Die Rumpelkammer des Bürogebäudes

Die Rumpelkammer, die vom Korridor aus zu erreichen ist und der Korridor, der sich zwischen K.'s Büro und der Treppe befindet, stellen im fünften Kapitel („Der Prügler“) sehr wichtige Räumlichkeiten dar. Der Kontrast, der hier zwischen diesen beiden Räumen besteht, wird als Gegensatz zwischen K.'s Alltagswelt und der Gerichtssphäre sinnlich fassbar. Dass der Raum des Gerichts in die gewohnten Räume K.'s eindringt, wurde bereits an mehreren Beispielen verdeutlicht. Nach Frey ist es hier „das einzige Mal im ‚Proceß‘, dass die beiden Handlungsebenen des Romans in einer Szene durch zwei ihnen zugeordnete Räume nebeneinander gestellt werden; sonst bildet entweder die gewohnte Umgebung K.'s oder die des Gerichts allein den Hintergrund.“¹⁰⁹ Diese Raumverteilung, die hier erfolgt, zeigt, dass die innere Handlung jetzt an einem Punkt angelangt ist, an dem der Kampf zwischen den beiden Ebenen, der sich in K. abspielt, ein Gleichgewicht erreicht hat. Ab nun wird der Raum des Gericht immer öfters den Vorzug erhalten und Vormacht gewinnen, die Entwicklung in diese Richtung wird sich in diesem Kapitel schon andeuten.¹¹⁰

Der Raum der **Rumpelkammer** wird im ersten Blick K.'s beschrieben, als er die Tür öffnet, sieht er folgendes:

„Unbrauchbare alte Drucksorten, umgeworfene leere irdene Tintenflaschen lagen hinter der Schwelle. In der Kammer selbst aber standen drei Männer, gebückt in dem niedrigen Raum. Eine auf einem Regal festgemachte Kerze gab ihnen Licht.“ (S. 108)

Diese Raumbeschreibung geht der eigentlichen Handlung voraus, die auf den Sinnzusammenhang hinweist; dieser Raum ist ein Raum des Gerichts. Die darin herrschende Dunkelheit und der Schmutz bereiten K. unangenehme Um- und

¹⁰⁹ Frey, 1965, S. 42

¹¹⁰ Vgl. Frey, 1965, S. 42

Zustände, beim zweiten Betreten mit unveränderter Darbietung läuft er „fast weinend“ (S. 117) zu den Dienern mit dem Anliegen: „*Räumt doch endlich die Rumpelkammer aus*“ (S. 117). Die Rumpelkammer unterscheidet sich von den bisherigen Räumen dadurch, dass die Atmosphäre ausgeprägter ist, eine wechselbare Raumstimmung vorherrscht. Der Raum wird der Theorie entsprechend zum gestimmten Sehraum, im wesentlichen durch die spärliche Beleuchtung einer Kerze beeinflusst, der Raum wird aber auch etwas später durch die Schreie des Wächters voll- und inständig mit Schall erfüllt.

„Da erhob sich der Schrei, den Franz ausstieß, ungeteilt und unveränderlich, er schien nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu stammen, der ganze Korridor tönte von ihm, das ganze Haus mußte es hören,...“ (S. 113)

Es ist das erste Mal im „Proceß“, dass ein Raum nur durch eine Kerze spärlich beleuchtet wird. Kerzen haben bei Kafka weniger eine erleuchtende, erhellende Wirkung, als sie vielmehr die Dunkelheit stärker betonen und hervortreten lassen möchten. Auch Pongs weist in seinem Werk „Kafka, Dichter des Labyrinths“ darauf hin, dass Kerzen bei Kafka nur dazu dienen, die Dunkelheit zu vermehren.¹¹¹ Im Domkapitel sieht K. eine Kerze brennen, doch „*war das gänzlich unzureichend, es vermehrte vielmehr die Finsternis*“ (S. 280).

Der alle Raumgrenzen durchdringende Schrei hat die Flucht K.'s zur Folge, zuerst tadelt er Franz wegen seines Schreis, „*in einem entscheidenden Augenblick muß man sich beherrschen*“ (S. 114), stößt ihn zu Boden, schlägt die Tür zu und sagt den Dienern „*es schreit nur ein Hund*“ (S. 114). Er entflieht dem Geschehen, denn er „*konnte nicht zulassen, daß die Diener...ihn in Unterhandlungen mit der Gesellschaft in der Rumpelkammer überraschten. Diese Aufopferung konnte wirklich niemand von K. verlangen*“ (S. 115). Das Wort Aufopferung mag deuten, worin eine weitere Chance liegen mag, die K. versäumt hat.

¹¹¹ Pongs, Hermann: *Franz Kafka. Dichter des Labyrinths*, Heidelberg 1960, S. 102ff

Wichtig sowohl für den Stimmungsgehalt als auch für die innere Bedeutung der Szene ist die Raumwirkung, denn der Raum ist so niedrig, dass die drei Männer nur gebückt stehen können.¹¹²

Nun könnte die Frage gestellt werden, wie es denn der Prügler unter diesen Umständen schafft, seine Rute zu schwingen und Franz zu bestrafen. Man könnte es damit deuten, dass der Raum eben nur für den Leser und für K. niedrig und bedrückend sein soll; der Prügler aber bewegt sich frei, denn dieser Gerichtsraum ist sein Element.¹¹³

Wie die anderen zu K.'s alltäglicher Umgebung zuordbaren Räume ist der **Korridor** nicht ausführlich beschrieben, sondern wird erst durch die Romanhandlung eingeführt. An einem Ende arbeiten „im kleinen Lichtfeld einer Glühlampe“ (S. 108) Angestellte „ruhig an der Kopiermaschine“ (S. 117). Auch hier geschieht die Beleuchtung wie in K.'s Zimmer durch eine elektrische Birne, die gleichmäßiges und neutrales Licht verbreitet.

Der Korridor besitzt des weiteren ein Fenster, welches K. später öffnet und durch das er blickt, um seine Erregung über das in der Rumpelkammer Erlebte zu verbergen. Das Fenster weist in den Hof hinaus:

„Es war ein kleiner viereckiger Hof, in den er hinunter sah, ringsherum waren Bureauräume untergebracht, alle Fenster waren jetzt schon dunkel, nur die obersten fiengen einen Widerschein des Mondes auf. K. suchte angestrengt mit den Blicken in das Dunkel eines Hofwinkels einzudringen, in dem einige Handkarren ineinandergefahren waren. Es quälte ihn, daß es ihm nicht gelungen war, das Prügeln zu verhindern,...“ (S. 114)

¹¹²Vgl. Frey, 1965, S. 45

¹¹³Wieder erhält die „poetic logic“ gegenüber der „narrative logic“ den Vorzug. Auch hier ist wieder das Motiv des Gebücktseins vorfindbar.

Das Mondlicht taucht hier in demselben Zusammenhang auf wie schon bereits bei der vorher beschriebenen Szene in Fräulein Bürstners Zimmer. Es deutet bereits auf die Ereignisse voraus, die in der Rumpelkammer geschehen.¹¹⁴

Die Verbindung zwischen Korridor und Rumpelkammer bildet eine Tür, die K. vorher noch nie geöffnet hatte (vgl. S. 108). Als er die Seufzer hinter dieser Tür vernimmt, öffnet er sie nicht langsam, sondern es *„faßte ihn eine derart unbezähmbare Neugierde, daß er die Tür förmlich aufriß“* (S. 108). Am Abend des nächsten Tages öffnet er sie *„wie aus Gewohnheit“* (S. 117), als er aber sieht, dass sich nichts im Vergleich zum Vortag geändert hat, wirft er die Tür zu und *„schlug noch mit den Fäusten gegen sie, als sei sie dann fester verschlossen“* (S. 117).

Nun ist der Zeitpunkt gekommen, die Räume des Gerichts, wie sie bisher öfters erwähnt worden sind, genauer zu betrachten, und zunächst wendet sich der Blickpunkt des Interesses den unmittelbaren Gerichtsräumen zu.

3.2. Die Räume des Gerichts

3.2.1. Das Gerichtsgebäude in der Juliusstraße

Josef K. wird telefonisch zu der ersten Untersuchung in die **Juliusstraße**, den vermeintlichen Sitz des Gerichts, *„es war ein Haus in einer entlegenen Vorstadtstraße, in der K. noch niemals gewesen war“* (S. 50), bestellt und mit seinem Betreten eröffnet sich ein völlig neuer Raum. Hier existieren ausführliche und genaue Beschreibungen, anders als für die Umgebung der üblichen Lebensräume K.'s bisher. Der Raum hier ist, abweichend von den öden und menschenleeren Straßen, die K. von seinem Bürofenster aus erblickt, vom lebhaften Treiben der Menschen erfüllt.¹¹⁵ Diese wirken *„im Gegensatz zu den Figuren im Büro wie Teile des Raums;*

¹¹⁴ Auch hier kommt es zur Erniedrigung, Demütigung, Missachtung von Menschen.

¹¹⁵ Auch der Innenhof ist von Menschen bevölkert im Gegensatz zum leeren Hof des Bankgebäudes, in den K. während des Prüglerkapitels hinabsieht.

sie sind keine handelnden Personen, sondern Statisten, die den Raum füllen und beleben.“¹¹⁶ Die Juliusstraße stellt sich K. folgendermaßen dar:

„Er hatte gedacht das Haus schon von der Ferne an irgendeinem Zeichen, ..., oder an einer besondern Bewegung vor dem Eingang schon von weitem zu erkennen. Aber die Juliusstraße, ..., enthielt auf beiden Seiten fast ganz einförmige Häuser, hohe graue von armen Leuten bewohnte Miethäuser. Jetzt am Sonntagmorgen waren die meisten Fenster besetzt, Männer in Hemdärmeln lehnten dort und rauchten oder hielten kleine Kinder vorsichtig und zärtlich an den Fensterrand. Andere Fenster waren hoch mit Bettzeug angefüllt, über dem flüchtig der zerraupte Kopf einer Frau erschien. Man rief einander über die Gasse zu, ein solcher Zuruf bewirkte gerade über K. ein großes Gelächter. ... Ein Obsthändler, der seine Waren zu den Fenstern hinauf empfahl, hätte ebenso unaufmerksam wie K. mit seinem Karren diesen fast niedergeworfen. Eben begann ein in bessern Stadtvierteln ausgedientes Grammophon mörderisch zu spielen. K. gieng tiefer in die Gasse hinein, langsam, als hätte er nun schon Zeit oder als sähe ihn der Untersuchungsrichter aus irgendeinem Fenster und wisse also daß sich K. eingefunden habe.“
(S. 53f)

Monoton grau und einförmig werden die Mietshäuser beschrieben, in den Fenstern spiegelt sich immer das gleiche Bild wider; rauchende Männer und Frauen, die mit zerrauftem Kopf hinter dem Bettzeug erscheinen. Dieser Raum ist durchzogen und verwoben von der Sphäre des Triebhaften, das Rauchen als Sexuelsymbol nach Freud'schem Vorbild, die zerrauften Haare der Frauen und das Obst als Symbol für Sinnesgenuss deuten zumindest in diese Richtung.¹¹⁷ Der Raum der Juliusstraße erfährt seine Veränderung, er wird kurzzeitig als Schallraum erlebt, in dem ein „Grammophon mörderisch zu spielen“ begann, und K.'s erlebter Raum wird wieder bedroht. Das Gefühl „als sähe ihn der Untersuchungsrichter aus irgendeinem Fenster“ unterstreicht die empfundene, von den Fenstern ausgehende Bedrohung.

Das **Treppenhaus**, das K. nun betritt, wird folgend geschildert:

¹¹⁶ Frey, 1965, S. 50

¹¹⁷ Vgl. Frey, 1965, S. 50

„K. wandte sich der Treppe zu, ..., stand dann aber wieder still, denn außer dieser Treppe sah er im Hof noch drei verschiedene Treppenaufgänge und überdies schien ein kleiner Durchgang am Ende des Hofes noch in einen zweiten Hof zu führen. ... Schließlich stieg er doch die erste Treppe hinauf... Er störte im Hinaufgehn viele Kinder, die auf der Treppe spielten und ihn, wenn er durch ihre Reihe schritt, böse ansah. ... Knapp vor dem ersten Stockwerk mußte er sogar ein Weilchen warten, ..., zwei kleine Jungen mit den verzwickten Gesichtern erwachsener Strolche hielten ihn indessen an den Beinkleidern;“ (S. 54f).

Die verwirrende Vielfalt von Treppen, die sich zu vermehren scheinen, von winkligen Korridoren und verschiedenen Ein- und Ausgängen vermag im Bewusstsein des Lesers ein bedrückendes Gefühl der Verlorenheit und Desorientiertheit hervorzurufen. Die Orientiertheit im Raum scheint für K. als Raumsobjekt verloren zu sein, Räume scheinen sich zu verdoppeln und zu vervielfachen ins Unendliche; der eine Hof lässt einen Durchgang zu einem zweiten erahnen, dieser wiederum zu einem dritten etc., sie schieben sich unüberwindlich zwischen K. und sein Ziel.¹¹⁸ Aufgrund solcher Betrachtungen und ähnlicher weiterer Beschreibungen verlieh Pongs Franz Kafka den Beinamen „Dichter des Labyrinths“.¹¹⁹ Ein schnelleres Vorankommen wird des weiteren erschwert durch die Kinder, die ihn mit „*verzwickten Gesichtern erwachsener Strolche*“ und „*bösem Blick*“ (vgl. S. 55) ansehen und ihn „*an den Beinkleidern*“ festhalten.¹²⁰

An dieser Orientierungslosigkeit ändert sich auch im **ersten Stockwerk** nichts:

„Im ersten Stockwerk begann die eigentliche Suche. ...fast alle Türen standen offen und die Kinder liefen ein und aus. Es waren in der Regel kleine, eifensstrige Zimmer, in denen auch gekocht wurde. ... Halbwüchsige scheinbar nur mit Schürzen bekleidete Mädchen liefen am fleißigsten hin und her. In allen Zimmern standen die

¹¹⁸ Vgl. Frey, 1965, S. 54

¹¹⁹ Vgl. Pongs, Hermann: *Franz Kafka. Dichter des Labyrinths*, 1960

¹²⁰ Wieder wird der Raum K.'s durch die körperliche Bedrängung und durch den Raum des Blicks eingeengt, der Raumtypus Angstraum zeigt auch hier seine „Präsenz“.

Betten noch in Benützung, es lagen dort Kranke oder noch Schlafende oder Leute die sich dort in Kleidern streckten. An den Wohnungen, deren Türen geschlossen waren, klopfte K. an... Meistens öffnete eine Frau... und wandte sich ins Zimmer zu jemandem der sich aus dem Bett erhob ...“ (S. 55f)

Auch im ersten Stockwerk findet sich eine Variation verschiedener Motive der Juliusstraße wieder; es herrscht Anonymität, die Einzimmerwohnungen wie auch die Anzahl der in ihnen befindlichen Fenster und Betten scheinen sich unendlich oft monoton zu wiederholen. Diese bewohnten Räume sind von ihrer Raumgröße her klein gestaltet und haben nur je ein Fenster, in ihrer Charakteristik und Enge weisen sie „auf die Begrenztheit dieser Welt der unterbewußten Lebensfunktionen hin.“¹²¹

Bevor K. in den Sitzungssaal des fünften Stockes gelangt, muss er durch ein leeres Vorzimmer, dessen einzige Einrichtung aus einer großen Uhr besteht, die zeigt, dass es „schon zehn Uhr“ (S. 57) ist, genau eine Stunde später als K. ursprünglich vor Gericht hatte erscheinen wollen. Dieses Vorzimmer ist an den meisten Tagen dem Aussehen der Einzimmerwohnungen auf den restlichen Stockwerken ähnelnd mit einem Bett versehen, das Zimmer dient dem Gerichtsdieners und seiner Frau als Wohnung. An Sitzungstagen aber werden diese Zeichen von Privatleben durch die räumliche Ausdehnung des Gerichts entfernt, das Bett als intensivstes Symbol des privaten Bereiches verschwindet; übrig bleibt ein leeres Vorzimmer mit der Uhr und einem Waschkübel¹²² als einzige Bestandteile des Interieurs. K. diese seine Verspätung optisch vor Augen zu führen, darin besteht die einzige Aufgabe dieser Uhr. Bei seinem zweiten Betreten wird kein Wort mehr von ihr erwähnt; die Uhr ist nur für K. in diesem Augenblick seines Zuspätkommens bestimmt.¹²³

Der **Sitzungssaal** wird in seinem Aufbau einem Theater gleich mit Parkett, Galerie und Bühne, dem Sitz des Untersuchungsrichters, räumlich gegliedert und beschrieben und unterstreicht damit den Charakter der Bühnenhaftigkeit des zur Schau Gestellten:

¹²¹ Frey, 1965, S. 56

¹²² Der Waschkübel als Symbol für Reinigung und Ordnung ist in diesem Raum zugelassen, auch in den Büroräumen ist Platz dafür vorgesehen.

¹²³ Vgl. Frey, 1965, S. 57

„Ein Gedränge der verschiedensten Leute – niemand kümmerte sich um den Eintretenden – füllte ein mittelgroßes zweifenstriges Zimmer... Zwischen zwei Männern hindurch, ..., faßte eine Hand nach K. Es war ein kleiner rotbäckiger Junge. ‚Kommen Sie, kommen Sie‘, sagte er. K. ließ sich von ihm führen, es zeigte sich, daß in dem durcheinanderwimmelnden Gedränge doch ein schmaler Weg frei war, der möglicherweise zwei Parteien schied; ... Die meisten waren schwarz angezogen, in alten lange und lose hinunterhängenden Feiertagsröcken.“ (S. 57f)

Der Raum tritt an dieser Stelle stark zurück zugunsten des ihn füllenden und wogenden Gedränges auf dem **Parkett**, kein einziges Möbelstück wird bisher erwähnt, der Raum ist erfüllt von diesem Menschengewühl. K. fühlt sich bei seinem Betreten sowohl des Raums für seine Füße als auch der Luft zum Atmen beraubt¹²⁴, er empfindet den Raum als „zu voll“ (S. 58) und die Luft als „zu dumpf“ (S. 57). Dieser Raumverlust deutet auf K.'s Machtlosigkeit hin, ohne Orientierung ist er der Menge ausgeliefert und steht dem Chaos der Versammlung völlig hilflos gegenüber.¹²⁵ Die getragene schwarze Kleidung weist darauf hin, dass die Versammlung aus Vertretern des Gerichts besteht oder der jeweilige Träger zumindest dem Gericht zugehörig erscheinen soll.¹²⁶

Dieses Gefühl der Enge und des damit verbundenen Raumverlustes erfährt bei der Beschreibung der **Galerie** eine noch intensivere Verstärkung.

Das Zimmer war „knapp an der Decke von einer Galerie umgeben..., die gleichfalls vollständig besetzt war und wo die Leute nur gebückt stehen konnten und mit Kopf und Rücken an die Decke stießen.“ (S. 57)

„Sie schienen soweit man oben in dem Halbdunkel, Dunst und Staub etwas unterscheiden konnte schlechter angezogen zu sein, als die unten. Manche hatten Pölster mitgebracht, die sie zwischen den Kopf und die Zimmerdecke gelegt hatten, um sich nicht wundzudrücken.“ (S. 59f)

¹²⁴ Vgl. Frey, 1965, S. 57

¹²⁵ Vgl. Frey, 1965, S. 58

¹²⁶ Auch im ersten Kapitel sind die Wächter schwarz gekleidet.

Die Galeriebesucher tragen andere Kleidung als die Vertreter des Gerichts, sie sind Bewohner der Juliusstraße. „Die Enge ihrer von Armut und Sinnlichkeit beherrschten Welt drückt sich in der körperlichen Niedrigkeit der Saaldecke aus, durch die sie gezwungen sind, krumm zu stehen, gebeugt und gedemütigt durch die Umstände ihres elenden Lebens.“¹²⁷ Die Decke der Galerie ist so niedrig, dass sie Gefahr laufen, sich wundzudrücken, weshalb manche von ihnen ein Polster verwenden.¹²⁸ Sie sind gezwungen, „*leise Fragen an die Versammlungsteilnehmer zu stellen*“, denn „*der nebelige Dunst im Zimmer war äußerst lästig, er verhinderte sogar eine genauere Beobachtung der Fernerstehenden*“ (beide S. 68).

Das Motiv des Nebels begegnet K. hier in einer sehr ausgeprägten und anschaulichen Form, „*Halbdunkel, Dunst und Staub*“ (S. 59), „*nebeliger Dunst*“ (S. 68), „*weißlicher und blendender Dunst*“ (vgl. S. 70) sind Formulierungen, in denen dies manifest und greifbar wird. Diese weisen darauf hin, „wie eng die durch den Nebel ausgedrückte mangelnde Orientierungsfähigkeit mit der durch Schmutz und Dunkelheit charakterisierten ‚unerhellten‘ Triebwelt zusammenhängt.“¹²⁹

Die Wirksamkeit des Nebels beschränkt sich aber nicht nur auf die Wahrnehmung der Galeriebesucher, auch K.'s Weitsicht scheint darunter zu leiden. Für die Versammlung auf dem Parkett und für den Untersuchungsrichter auf dem Podium, seiner Bühne, hingegen scheint kein solcher Nebel zu existieren.

Als K. am darauffolgenden Sonntag den leeren Sitzungssaal betritt, werden nur noch der Raum, das Podium und der Tisch angeführt; über die Galerie aber wird kein weiteres Wort verloren.

„Am andern Ende des Saales, zu dem K. geführt wurde, stand auf einem sehr niedrigen gleichfalls überfüllten Podium ein kleiner Tisch der Quere nach aufgestellt und hinter ihm,..., saß ein kleiner dicker schnaufender Mann,...“ (S.58f)

¹²⁷ Frey, 1965, S. 60

¹²⁸ Wieder taucht das Motiv des Gebücktseins als Zeichen von Überwältigtwerden von der Last menschlicher Unvollkommenheit auf.

¹²⁹ Frey, 1965, S. 60f

Das **Podium** bildet gleichermaßen die Bühne dieses „Theaters“, in dessen Zentrum befindet sich der Tisch mit dem Untersuchungsrichter, der eine ähnliche Pose einzunehmen scheint wie auch schon der Aufseher in K.'s Zimmer.¹³⁰

Außer seiner zentralen Lage und der niedrigen Erhöhung besteht allerdings kein Unterschied zwischen Podium und dem Zuschauerraum; es herrscht gleiches Gedränge sowohl auf dem Parkett als auch auf dem Podium. Der Raummangel und -verlust, die K. schon bei seinem Betreten in den Sitzungssaal große Schwierigkeiten bereiten, sind hier in ihrer Intensität noch wesentlich gesteigert.

„Irgendjemand sprang vom Podium herunter, so daß für K. ein Platz frei wurde, auf den er hinaufstieg. Er stand eng an den Tisch gedrückt, das Gedränge hinter ihm war so groß, daß er ihm Widerstand leisten mußte, wollte er nicht den Tisch des Untersuchungsrichters und vielleicht auch diesen selbst vom Podium hinunterstoßen.“ (S. 60)

Sogar um des kleinen Stehplatzes willen, den er als Angeklagter auf dem Podium innehat, muss K. sich der Menge erwehren. Dieses ständige Bedrängen des von K. zum Stehen unbedingt benötigten Raumes durch die Versammlung deutet K. selbst als Freiheitseinschränkung, der er am Schluss dieser Szene zu entfliehen sucht.

„...die ersten Reihen vor ihm blieben ganz fest, keiner rührte sich und keiner ließ K. durch. Im Gegenteil man hinderte ihn, alte Männer hielten den Arm vor und irgendeine Hand ... faßte ihn hinten am Kragen, ... ihm war, als werde seine Freiheit eingeschränkt, ... Kleine schwarze Äuglein huschten hin und her, ...“ (S. 70f)

Die Augen der versammelten Greise nimmt K. als „schwarze Äuglein“, die „herum huschen“, wahr, diese werden „gleichsam zu unheimlich selbständigen Wesen, die ihre eigene Bewegung vollführen.“¹³¹ Die Diminutivform „Äuglein“ verbunden mit den Adjektiven „klein, schwarz“ intensivieren diesen Eindruck, die immer größer werdende Orientierungslosigkeit und körperliche Bedrängung zwingen K. zur Flucht. Er versucht diesem sukzessiv größer werdenden Angstraum zu entkommen, aber so schnell sich K. auch zur Tür drängt, der Untersuchungsrichter ist schneller und

¹³⁰ Vgl. „Der Proceß“ S. 19f

¹³¹ Frey, 1965, S. 63

erwartet ihn bereits schon am Ausgang. Die Raumdistanz zwischen Podium und Tür scheint für ihn nicht zu bestehen, nur K. allein hat sie zu überwinden.¹³² An der Tür bietet sich noch die Möglichkeit zur Umkehr, denn der Untersuchungsrichter weist ihn darauf hin, dass er sich „des Vorteils beraubt habe, den ein Verhör für den Verhafteten in jedem Falle bedeutet“ (vgl. S. 72), doch K. sieht in der Tür die Möglichkeit zur Flucht und ergreift diese.

Sehr ausführlich und detailreich wird bei K.'s zweitem Betreten des Gerichtsgebäudes die Räume der **Gerichtskanzleien** geschildert, die sich über eine Treppe erreichbar auf dem Dachboden des Gebäudes befinden:

„Beim Eintritt wäre er fast hingefallen, denn hinter der Tür war noch eine Stufe. ... Es war ein langer Gang, von dem aus roh gezimmerte Türen zu den einzelnen Abteilungen des Dachboden führten. Trotzdem kein unmittelbarer Lichtzutritt bestand, war es doch nicht vollständig dunkel, denn manche Abteilungen hatten gegen den Gang zu statt einheitlicher Bretterwände, bloße allerdings bis zur Decke reichende Holzgitter, durch die einiges Licht drang und durch die man auch einzelne Beamte sehen konnte, wie sie an Tischen schrieben oder geradezu am Gitter standen und durch die Lücken die Leute auf dem Gang beobachteten.“ (S. 92)

„Es entsteht in allen Details einer jener Dachböden, wie man sie aus älteren Häusern kennt; nicht ein großer, ungeteilter Trockenboden, sondern ein Abstellboden, dessen einzelne Teile durch Lattenwände abgegrenzt sind.“¹³³ Die befremdende Wirkung auf K. und den Rezipienten, die aus dieser Beschreibung heraus resultiert, wird begünstigt durch den Umstand, dass ein solch „normaler“ Dachboden, der meist nur aus wenigen abgeteilten Räumen besteht, ins Unermessliche und Unendliche ausgedehnt erscheint und in ein unentwirrbares Labyrinth von sich ständig kumulierenden Gängen und Türen umgewandelt worden ist. Ähnlich wie bei der Rumpelkammer fällt eine starke Diskrepanz zwischen dem Raum und dem sich in ihm abspielenden Geschehen auf; ein Dachboden wird ganz plötzlich ein Ort, der

¹³² Auch hier findet sich eine Stelle, in der die „poetic logic“ gegenüber der „narrative logic“ den Vorzug erhält.

¹³³ Frey, 1965, S. 70

zum Sitz von „Gerichtskanzleien“ bestimmt ist, eine Gegebenheit, die im Bewusstsein des Lesers wie auch in K.'s unwillkürlich die Vorstellung der Räume und auch deren Raumstimmung eines üblichen Amtsgerichts im Gedächtnis hervorrufen mag.¹³⁴

Weitere wichtige Parallelen in Bezug zur Rumpelkammer sind evident. Der Dachboden ist sinngemäß als Rumpelkammer des gesamten Hauses zu verstehen; hier stellen die Hausbewohner alles ab, was in ihrer „Ordnung“ keinen Platz findet.¹³⁵ Der durch Reinigung¹³⁶ verdrängte Schmutz häuft sich hier auf, im Halbdunkel ist die Orientierung K.'s zusätzlich deutlich erschwert. „Der Dachboden ist also wieder eines der Randgebiete des Lebens, in die sich das Gericht zurückgezogen hat.“¹³⁷ Er besitzt aber noch eine zusätzlich gesteigerte Ausdruckskraft, denn dieser befindet sich nicht, wie etwa die Rumpelkammer in einem von der funktionalisierten Gesellschaft beherrschten Bürogebäude, sondern in gerade eben jenem Haus der Juliusstraße, welches vollständig von Räumen des Gerichts durchzogen und eingenommen ist. Der Dachboden ist der Teil des Hauses, der von dem pulsierenden und lebhaften Treiben der Bewohner auf den übrigen Stockwerken ausgeschlossen ist. Dunst und Staub bestimmen ebenfalls hier die Atmosphäre und Raumstimmung, die Bewohner der Juliusstraße, darunter die zahlreichen Kinder, meiden diesen Ort.¹³⁸

Beim Betreten der Gerichtskanzleien vergleicht K. die engen Räume der Angestellten, darunter auch Richter, mit seinem eigenen Bürozimmer.¹³⁹ Die wenigen Parteien, denen er auf dem Gang begegnet, nimmt K. folgendermaßen wahr:

„In fast regelmäßigen Entfernungen von einander saßen sie auf den zwei Reihen langer Holzbänke, die zu beiden Seiten des Ganges angebracht waren. ... Sie standen niemals vollständig aufrecht, der Rücken war geneigt, die Knie geknickt, sie standen wie Straßenbettler.“ (S. 93)

¹³⁴ Vgl. Frey, 1965, S. 70

¹³⁵ Das Gericht brachte seine Kanzleien an dem Ort unter, „wo die Mietsparteien, die schon selbst zu den Ärmsten gehörten, ihren unnützen Kram hinwarfen.“ S. 71

¹³⁶ Die Frau des Gerichtsdieners ist Wäscherin, auch der Waschkübel in der Ecke des Vorzimmers deuten auf Ordnungsliebe hin.

¹³⁷ Frey, 1965, S. 70

¹³⁸ „...da unser Gerichtswesen in der Bevölkerung nicht sehr bekannt ist,...“ S. 102

¹³⁹ „In welcher Stellung befand sich doch K. gegenüber dem Richter, der auf dem Dachboden saß, während er selbst in der Bank ein riesiges Zimmer mit einem Vorzimmer hatte...“ S. 88

Die gebeugte Haltung als Motiv ist schon an mehreren Stellen aufgetaucht, in dieser Passage drückt sie besonders eindringlich, zusätzlich verstärkt durch die „geknickten Knie“, die Ergebenheit und Demut gegenüber dem Gericht dieser wartenden Parteien aus, die auf K. wie tiefe Erniedrigung wirkt.¹⁴⁰

Der Raum des Gerichts bedrängt K. mit steigender Intensität, „er war beengt genug von dem, was er bisher gesehen hatte“ und „wollte weggeh“ (S. 98). Die engen Kanzleien werden für ihn zum Labyrinth, dem K. aus eigener Kraft nicht mehr entkommen kann, und Übelkeit befällt ihn. Das Mädchen, eine der positivsten Figuren des Romans¹⁴¹, bemüht sich um Linderung von K.'s Zustand und öffnet eine Luke, „aber es fiel so viel Ruß herein, daß das Mädchen die Luke gleich wieder zuziehn“ musste (S. 100) und liefert K. den scheinbar äußeren Grund für diese seine Übelkeit.

„Die Sonne brennt hier auf das Dachgerüst und das heiße Holz macht die Luft so dumpf und schwer. ... Aber was die Luft betrifft, so ist sie an Tagen großen Parteienverkehrs, ..., kaum mehr atembar. Wenn Sie dann noch bedenken, daß hier auch vielfach Wäsche zum Trocknen ausgehängt wird - man kann es den Mietern nicht gänzlich untersagen, - so werden Sie sich nicht mehr wundern, daß Ihnen ein wenig übel wurde.“ (S. 99)

Wie die räumliche Enge, die etwa im Sitzungssaal herrscht, kann auch die heiße und drückende Luft als ein wesentlicher Bestandteil dem Raum des Gerichts zugeordnet werden¹⁴², beide zusammen beeinflussen maßgebend die Raumstimmung und den Raumtypus. Der Raum bietet sich K. als Angstraum dar, dem K. ohne fremde Hilfe nicht entfliehen kann.

„...früher war er so aufrecht vor ihm gestanden, jetzt mußten ihn zwei stützen, ..., die Frisur war zerstört, die Haare hingen ihm in die schweißbedeckte Stirn.“ (S. 104f)

¹⁴⁰ „Wie gedemütigt die sein müssen.“ S. 93

¹⁴¹ Sie besitzt keine erotische Anziehungskraft, ihre Fürsorge entspringt ausschließlich reiner *caritas*.

¹⁴² „K. needs to find answers but cannot even begin to formulate questions because of his physical reaction to the conditions of the office.“ Carrick, 2001, S. 28

Als K. anfangs an den Parteien vorbeigegangen war, zeigte er eine stolze und aufrechte Haltung; jetzt wankt er in völliger Ohnmacht an ihnen vorüber und empfindet selbst diese Übelkeit als Seekrankheit.¹⁴³

„...er war wie seekrank. Er glaubte auf einem Schiff zu sein, das sich in schwerem Seegang befand. Es war ihm als stürze das Wasser gegen die Holzwände, als komme aus der Tiefe des Ganges ein Brausen her, wie von überschlagendem Wasser, als schauke der Gang in der Quere und als würden die wartenden Parteien zu beiden Seiten gesenkt und gehoben.“ (S. 105f)

Auf der Treppe ist K. wieder im Bereich der Juliusstraße; dieser Bereich ist den Kanzleibeamten verschlossen, denn *„den Beamten fehlt der Zusammenhang mit der Bevölkerung. Sie haben, weil sie fortwährend Tag und Nacht in ihr Gesetz eingezwängt sind, nicht den richtigen Sinn für menschliche Beziehungen“* (vgl. S. 156f).

3.2.2. Beim Maler Titorelli

Der Besuch Josef K.'s bei Titorelli beginnt nicht erst im Treppenhaus oder im Atelier des Malers, sondern schon mit dem Betreten der „elenden“ Vorstadtstraße, in welcher sich das Haus Titorellis befindet. Obwohl diese Straße dem Viertel, in dem die Gerichtskanzleien liegen, „vollständig entgegengesetzt“ (S. 188) ist, enthält das Vordringen K.'s zu Titorelli zahlreiche auffällige Parallelen zu seinem Gang zum Sitzungssaal. Anhand dieser Parallelen soll nachvollziehbar werden, „daß sich die topographische ‚Entgegengesetztheit‘ der Vorstädte im Erleben auflöst zu einer Identität der Strukturen der Erlebnisräume.“¹⁴⁴

„Er fuhr sofort zum Maler, der in einer Vorstadt wohnte, die jener in welcher sich die Gerichtskanzleien befanden vollständig entgegengesetzt war. Es war eine noch

¹⁴³ Kafka bezeichnet in der „Beschreibung eines Kampfes“ (1980) diese als Seekrankheit auf festem Lande.

¹⁴⁴ Küter, 1989, S. 48

ärmere Gegend; die Häuser noch dunkler, die Gassen voll Schmutz, der auf dem zerflossenen Schnee langsam umhertrieb. Im Hause in dem der Maler wohnte war nur ein Flügel des großen Tores geöffnet, ..., aus der gerade als sich K. näherte eine widerliche gelbe rauchende Flüssigkeit herausschoß, ... Unten an der Treppe lag ein kleines Kind...und weinte, aber man hörte es kaum infolge des alles übertönenden Lärms, ... drei Gehilfen standen im Halbkreis um irgendein Werkstück auf das sie mit den Hämmern schlugen. Eine große Platte Weißblech, ..., warf ein bleiches Licht... K. hatte für alles nur einen flüchtigen Blick, er wollte möglichst rasch hier fertig werden, ...und sofort wieder in die Bank zurückgehn.“ (S. 188)

Diese Beschreibung der Gegend resultiert aus einer Blickverengung K.'s heraus, sein Blick reduziert sich von der „Gegend“ über die „Häuser“ und „Gassen“ zur detaillierten Beobachtung des Schmutzes auf dem „zerflossenen Schnee“. Die „widerliche gelbe rauchende Flüssigkeit“, die K. entgegen schießt, stellt ein Indiz für den Grenzübergang dar, das Passieren des Tores führt ihn aus der Latenz des ihn umgebenden Gerichtsraumes in dessen Inneres.¹⁴⁵ Durch den sprachlich subtil realisierten Nexus, dem Zusammenhang des Geschehens mit K.'s Anwesenheit, findet diese Lesart ihre nachvollziehbare Bestätigung; die Flüssigkeit schießt in dem Augenblick heraus, als K sich der Tür nähert.

K.'s Vorhaben, „möglichst rasch hier fertig zu werden“ und wieder in die Bank zurückzukehren, seine Flucht, wird vereitelt durch die akustischen und visuellen Elemente, die auf K. einwirken. Die zwingende Eindringlichkeit der Sinneseindrücke durch das „bleiche Licht“ von der „Platte Weißblech“ und der „alles übertönende Lärm“, der sogar die Schreie des „weinenden Kindes“ „verstummen“ lässt, macht diesen Plan K.'s schon von Beginn an zunichte, eine Flucht erscheint nicht möglich. Wie beim Betreten des Gerichtsgebäudes¹⁴⁶ wird auch hier der Raum inständig durch Schall gefüllt, die Desorientiertheit K.'s in diesem Raum nimmt sukzessive zu. Daran ändert sich auch beim Eintritt in das **Treppenhaus** nichts.

„Im dritten Stockwerk mußte er seinen Schritt mäßigen, er war ganz außer Atem, die Treppen ebenso wie die Stockwerke waren übermäßig hoch und der Maler sollte

¹⁴⁵ Vgl. Küter, 1989, S.49

¹⁴⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1.

ganz oben in einer Dachkammer wohnen. Auch war die Luft sehr drückend, es gab keinen Treppenhof, die enge Treppe war auf beiden Seiten von Mauern eingeschlossen, in denen nur hie und da fast ganz oben kleine Fenster abgebracht waren.“ (S. 189)

K. „wollte nämlich geradeaus weitersteigen, sie aber zeigte ihm daß er eine Abzweigung der Treppe wählen müsse... Die Treppe die zu ihm führte, war besonders schmal, sehr lang, ohne Biegung, in ihrer ganzen Länge zu übersehn und oben unmittelbar von Titorellis Tür abgeschlossen. Diese Tür, die durch ein kleines, schief über ihr eingesetztes Oberlichtfenster im Gegensatz zur übrigen Treppe verhältnismäßig hell beleuchtet wurde, war aus nicht übertünchten Balken zusammengesetzt, auf die der Name Titorelli mit roter Farbe in breiten Pinselstrichen gemalt war.“ (S. 190f)

Das Zimmer des Malers liegt in Analogie zu den Kanzleien direkt unter dem Dach einer großen Mietskaserne, sodass K. zuerst eine große Anzahl Treppen überwinden muss. Sind diese im Gerichtsgebäude nicht weiter beschrieben, so werden sie in dieser Passage ebenso wie die Stockwerke als Ausdruck rein subjektiver Wahrnehmung¹⁴⁷ als „übermäßig hoch“ empfunden. Eine Steigerung der Höhe der Stockwerke widerfährt K. durch die Tatsache, dass Titorelli „ganz oben in einer Dachkammer“ wohnt.¹⁴⁸ Die damit verbundene Atemnot K.'s hängt mit den objektiv zu hohen Treppen und Stockwerken zusammen¹⁴⁹, im Atelier des Malers ist das Schwindel auslösende Moment dem Vorherrschen des Angstraumes zuzuschreiben. Die Darstellung von Titorellis Haus weist eine ausgeprägte Raumschilderung mit vielen schon bekannten Zügen vor, Enge und Luftmangel, die auch den Raum im Sitzungssaal des Gerichtsgebäudes beherrschten, erzeugen ein „bedrückendes Gefühl des Eingeschlossenseins, und die spärliche Beleuchtung aus unerreichbaren Dachluken erinnert an die Atmosphäre in den Gerichtskanzleien.“¹⁵⁰ Die enge Mauerflucht auf beiden Seiten der Treppe und die kleinen unerreichbaren Fenster können als architektonische Vorboten dessen betrachtet werden, das K. kurze Zeit später im Atelier widerfahren wird: Enge, Eingeschlossenheit, verschlossene Fenster, stickige Luft; ideale Prädispositionen für das Entstehen des

¹⁴⁷ Nach welchen Kriterien sich die Höhe der Treppen und Stockwerke bemisst, bleibt offen.

¹⁴⁸ Vgl. Küter, 1989, S. 52

¹⁴⁹ K. „lief dann die Treppe hinunter so frisch und in so langen Sprüngen...“ (S. 107), die Höhe der Treppen scheint nur beim Betreten ein Problem zu sein.

¹⁵⁰ Frey, 1965, S. 82

Angstraumes. Atmosphärisch gesehen wird der Eindruck erweckt, dass es sich hier um einen „Schacht handelt, der statt in die helle Höhe der oberen Stockwerke hinab in die Dunkelheit des Kellers führt“¹⁵¹, dass es sich auch um eine Art Keller oder Gefängnis handeln könnte.

Der Zugang zum Sitzungssaal als auch der zum Atelier des Malers ist für K. nur mithilfe anderer zu finden; aus eigener Kraft gelingt es K. nicht, eine Schar von Ab- und Verzweigungen verwirren seinen Orientierungssinn.

Das Mädchen „lief so schnell sie konnte hinter den andern Mädchen, deren Geschrei schon undeutlich in der Höhe sich verlor. Bei der nächsten Wendung der Treppe aber traf K. schon wieder alle Mädchen.“ (S. 190)

Ferne und Nähe heben sich hier gegenseitig auf, bei der nächsten Wendung der Treppe begegnet er bereits den Mädchen, die er kurz vorher nur aus „undeutlicher Höhe“ zu hören vermag. Im erlebten Raum sind aber Ferne und Nähe keine Fixgrößen, sie beziehen sich auf das Raumsobjekt. Fallen dementsprechend diese beiden zusammen oder heben sich in ihrer Wirkung auf, leidet darunter die Orientierung.¹⁵² K.'s Bemühen, dessen Ziel in letzter Instanz das Gericht ist, gerät vor den Hindernissen immer wieder ins Stocken. Diese sind aber zunächst konkreter, räumlicher Natur; Treppen, Türen, Eingänge, Gerichtskanzleien und Flure sind labyrinthisch ineinander verschachtelt und „verzögern die Ankunft am Ziel ins Unendliche.“¹⁵³ Nur durch die Hilfe eines der Mädchen¹⁵⁴ findet er die Abzweigung der Treppe, die zu Titorelli führt.

„K. hatte es ihr zu verdanken, daß er gleich den richtigen Weg fand. Er wollte nämlich geradeaus weitersteigen, sie aber zeigte ihm daß er eine Abzweigung der Treppe wählen müsse um zu Titorelli zu kommen.“ (S. 190)

Die Möglichkeit des Abzweigens der Treppe und möglicher weiterer Verzweigungen lassen die Ausmaße des Treppenhauses ins Unermessliche wachsen; die geradeaus

¹⁵¹ Küter, 1989, S. 52

¹⁵² Vgl. Küter, 1989, S. 54

¹⁵³ Küter, 1989, S. 54

¹⁵⁴ Im Gerichtsgebäude wird die Treppe auch von Kindern belagert.

führende Treppe verliert sich im Undefinierten und wird nicht mehr erwähnt. Sobald Josef K. die Abzweigung betritt, nimmt das räumliche Geschehen eine Wendung. Die Treppe, die zu des Malers Tür führt, unterscheidet sich wesentlich von dem Ausgang zu den Gerichtskanzleien. Ist dort der Eingang dem suchenden Auge durch eine Biegung verborgen¹⁵⁵, so ist die lange und schmale Treppe zu Titorelli ganz gerade und übersichtlich gestaltet, und sie ist auch abgeschlossen, denn sie führt nur zu Titorelli. Die **Tür des Malers** ist schon vom Treppenabsatz unten ganz deutlich zu erkennen. Während das übrige Treppenhaus im Halbdunkel liegt, ist diese Tür mit dem roten Namenszug hell beleuchtet.

Die Mädchen hinter K. drängen ihn zur Tür, „*um ihn schneller vorwärtszutreiben*“ (S. 191), ein Zurück erscheint keine zulässige Option mehr zu sein. An der Tür wird ein Grenzkampf zwischen dem Maler, mit einem Nachthemd¹⁵⁶ bekleidet, und den Mädchen inszeniert, dessen Sinn und Worte er nicht versteht, denn „*die Mädchen riefen dem Maler verschiedene scherzhaft gemeinte Worte zu, die K. nicht verstand*“ (vgl. S. 192). Dieses Nichtverstehen K.'s korrespondiert mit seiner räumlichen Desorientiertheit, „*die Sprache des Gerichts ist ihm ebenso fremd wie dessen Architektur.*“¹⁵⁷ Die Tür als räumliches Phänomen tritt hier in den Vordergrund und beeinflusst das weitere Geschehen, sie zieht den Blick K.'s während seines Besuchs immer öfter auf sich. Der vermeintliche Kampf um die Tür scheint sich mit ihrer vollständigen Nutzlosigkeit zu vereinigen, als K. von Titorelli erfährt, dass die Tür nicht vor den Mädchen Schutz bietet, denn „*sie haben sich einen Schlüssel zu meiner Tür machen lassen, den sie untereinander verleihen*“ (S. 192). Nachdem er aber K. von deren Unverschließbarkeit erzählt, geht er „*zur Tür und sperrte sie ab*“ (S. 193). Die Beschreibung des **Ateliers** entspringt der folgenden Wahrnehmung K.'s.

„K. hatte sich inzwischen im Zimmer umgesehen, er wäre niemals selbst auf den Gedanken gekommen, daß man dieses elende kleine Zimmer ein Atelier nennen könnte. Mehr als zwei lange Schritte konnte man der Länge und

¹⁵⁵ Vgl. S. 87: „*Die schmale hölzerne Treppe ... machte eine Wendung, so daß man ihr Ende nicht sah.*“

¹⁵⁶ Wieder tritt hier das Nachthemd als Symbol für das Triebhafte in Erscheinung, das an das offene Hemd des Riesen im ersten Kapitel erinnert. Jedoch hat Titorelli keinen Bart und seine Gebärden den Mädchen gegenüber wirken nicht verdorben.

¹⁵⁷ Küter, 1989, S. 56

Quere nach kaum hier machen. Alles, Fußboden, Wände und Zimmerdecke war aus Holz, zwischen den Balken sah man schmale Ritzen. K. gegenüber stand an der Wand das Bett, das mit verschiedenfarbigem Bettzeug überladen war. In der Mitte des Zimmers war auf einer Staffelei ein Bild, das mit einem Hemd verhüllt war, dessen Ärmel bis zum Boden baumelten. Hinter K. war das Fenster, durch das man im Nebel nicht weiter sehen konnte, als über das mit Schnee bedeckte Dach des Nachbarhauses.“ (S. 193f)

Josef K. durchmisst das Atelier zunächst der „Länge und Quere“ nach, zuerst erfasst er die vertikale Achse, den Fußboden, die Wände und die Decke, dem folgt die horizontale Achse, das Bett, die Staffelei und das Fenster. Die Kunst rückt durch die Position der Staffelei in der „Mitte des Zimmers“ in das Zentrum des etwa nur vier Quadratmeter großen Raumes und liefert somit die Rechtfertigung seiner Bezeichnung als Atelier.¹⁵⁸ Dieser Ansicht unvereinbar steht aber der Eindruck K.'s von diesem Raum gegenüber, den er als „*elendes, kleines Zimmer*“ sieht, von dem er „*niemals auf den Gedanken gekommen*“ wäre, dass es „*ein Atelier sein könnte*.“ „Dieses ist in seiner bedrückenden Enge ein Bild für die Endlichkeit der menschlichen Existenz, an der sowohl K. als auch Titorelli teilhaben.“¹⁵⁹ Hier stehen der Funktionsraum Atelier und die Sinneinheit der stickigen engen Dachkammer widersprüchlich nebeneinander - Ähnlichkeiten zur Rumpelkammer und den Gerichtskanzleien sind erkennbar -, des Malers Atelier wird für K.'s erlebten Raum zum Angstraum, in dessen er der Orientierung beraubt ist.

Die wenigen räumlichen Elemente des Zimmers rücken immer mehr in den Vordergrund des thematischen Geschehens, die Ritzen zwischen den Balken, die **Türen**, das **Bett** und das **Fenster** „bilden das räumliche Komplott, das für K. das Atelier in ein Gefängnis verwandelt.“¹⁶⁰ Die Raumbegrenzungen bestehen aus Balken mit Ritzen sowie zwei Türen, die dadurch gekennzeichnet sind, dass beide unverschließbar sind. „Die porösen Wände verbinden den Innenraum mit einem diffusen Draußen, das im Innern immer präsent ist.“¹⁶¹ Durch diese Lücken in Wänden und Türen wird das Atelier zum Brennpunkt der aus allen Richtungen eindringenden Einflüsse und Störungen von außen, deren Richtung und Zeitpunkt

¹⁵⁸ Vgl. Küter, 1989, S. 57

¹⁵⁹ Frey, 1965, S. 92

¹⁶⁰ Küter, 1989, S. 57

¹⁶¹ Küter, 1989, S. 58

unbestimmt sind, deren Einbruch aber ständig zu befürchten ist. Der Zustand der Bedrohung und Belagerung beherrscht diesen Raum, der Erlebnisraum K.'s verdichtet sich immer mehr zur erlebten Enge¹⁶², der Raum wird zum typischen Angstraum:

„Man hörte jetzt wieder hinter der Tür die Mädchen. Sie drängten sich wahrscheinlich um das Schlüsselloch, vielleicht konnte man auch durch die Ritzen ins Zimmer hineinsehen.“ (S. 198)

K. befindet sich nicht in der Lage den Raum, dessen Öffnungen und Grenzen instabil bzw. diffus sind, vor den Einflüssen von außen¹⁶³ zu verteidigen, er bekommt keine Kontrolle über die Tür, die keinen Schutz mehr zu bieten vermag, sondern ihn vielmehr erfordert, und kann somit seinen Erlebnisraum nicht mehr abgrenzen. Als Folge der „räumlichen Ohnmachtserfahrung“¹⁶⁴ verfällt er in äußerste Passivität, „K. hatte sich kaum zur Tür hingewendet, er hatte es vollständig dem Maler überlassen, ob und wie er ihn in Schutz nehmen wollte“ (S. 202), und als Folge dieser ist sein Bewegungsraum streng reduziert, denn „er machte auch jetzt kaum eine Bewegung, als sich der Maler zu ihm niederbeugte“ (S. 202).

Jeder Hoffnung auf eine wirkliche Freisprechung beraubt, möchte K. seiner körperlichen Beengtheit entfliehen, er verspürt das Verlangen nach räumlicher Weite, „the physical conditions of the room begin to take their toll on K., who is forced to attend to basic biological needs rather than the legal ramifications of his situation“¹⁶⁵, und möchte das **Fenster** öffnen.

„Sehn wir also von der wirklichen Freisprechung ab, ... Es ist Ihnen wohl heiß.‘ ,Ja‘, sagte K., ..., dem aber jetzt, da er an die Hitze erinnert worden war, starker Schweiß auf der Stirn ausbrach. ,Es ist fast unerträglich.‘ Der Maler nickte, als verstehe er K.'s Unbehagen sehr gut. ,Könnte man nicht das Fenster öffnen?‘ fragte K. ,Nein‘, sagte der Maler. ,Es ist bloß eine fest eingesetzte Glasscheibe, man kann es nicht öffnen.‘ Jetzt erkannte K., daß er die ganze

¹⁶² Vgl. Küter, 1989, S. 58

¹⁶³ Auch in K.'s Zimmer kann er sich nicht der neugierigen Blicke aus den gegenüberliegenden Fenstern erwehren.

¹⁶⁴ Küter, 1989, S. 59

¹⁶⁵ Carrick, 2001, S. 28

Zeit über darauf gehofft hatte, plötzlich werde der Maler oder er zum Fenster gehn und es aufreißen. Er war darauf vorbereitet, selbst den Nebel mit offenem Mund einzuatmen.“ (S. 208f)

K. entwickelt geradezu die klassische Form der Raumangst, ihm ist „*heiß*“ und „*das Gefühl hier von der Luft vollständig abgesperrt zu sein verursachte ihm Schwindel*“ (S. 209). Die räumliche und psychische Beengung soll anhand folgender Passage deutlich erkennbar und damit nachvollziehbar gemacht werden.

„Die Luft im Zimmer war ihm allmählich drückend geworden, öfters hatte er schon verwundert auf einen kleinen zweifellos nicht geheizten Eisenofen in der Ecke hingesehen, die Schwüle im Zimmer war unerklärlich.“ (S. 199)

K.'s mehrfacher Blick auf *den „nicht geheizten Eisenofen“* und sein Erleben, sein subjektives Hitzeempfinden, stehen unvereinbar nebeneinander.¹⁶⁶ Er hält seine Empfindung für eine objektive Eigenschaft des Raumes, dem Maler erscheint diese Wärme allerdings als „*sehr behaglich*“ (S. 199). „K.'s innere Enge und seine räumliche Erklärung für sie treffen hier aufeinander und bilden synthetisch das Gefühl des Unbehagens.“¹⁶⁷ Das Fenster, welches in die vermeintliche Freiheit führt, ist aber eine Attrappe, denn „*es ist bloß eine fest eingesetzte Glasscheibe, man kann es nicht öffnen*“ (S. 209) erklärt der Maler K.. Durch Titorellis Erklärungsversuch zu der hier herrschenden Wärme und zu notwendigen Lüftungsmöglichkeiten erfährt K. unter anderem von der zweiten Tür.

„Dadurch daß es nicht aufgemacht werden kann, wird, ..., die Wärme hier besser festgehalten als durch ein Doppelfenster. Will ich aber lüften, was nicht sehr notwendig ist, da durch die Balkenritzen überall Luft eindringt, kann ich eine meiner Türen oder sogar beide öffnen. ... Sie ist hinter Ihnen, ich mußte sie durch das Bett verstellen.“ Jetzt erst sah K. die kleine Türe in der Wand.“ (S. 209f)

¹⁶⁶ Vgl. Küter, 1989, S. 61

¹⁶⁷ Küter, 1989, S. 61

„Balkenritzen“ und das Öffnen der beiden Türen sorgen für notwendigen frischen Sauerstoff, die Lüftungsmöglichkeit durch die beiden Türen stellt aber auch nur eine Scheinlösung dar, da die hereinströmende Luft „Kanzleiluft“ oder „Gerichtsluft“ ist, und somit kann diese Erleichterung und damit auch seine Flucht nicht von permanenter Dauer sein.“¹⁶⁸ Um diesem Angstraum zu entkommen, schlägt Titorelli die zweite Tür als Fluchtmöglichkeit vor, um den die andere Tür belagernden Mädchen zu entgehen. Dieser Fluchtweg wird aber zunächst vor dem davorstehenden **Bett** verhindert, K.'s Ort seiner Verhaftung, welches dem Raumerleben Konnotationen beilegt, die unmittelbar auf diese Verhaftung verweisen. Dass das Bett bevorzugter Angriffspunkt des Gerichts ist und dass diese zweite Tür in keinster Weise Schutz bietet, erfährt K. weiters vom Maler.

„Der Richter ... kommt immer durch die Tür beim Bett und ich habe ihm auch einen Schlüssel von dieser Tür gegeben, ... Nun kommt er aber gewöhnlich früh am Morgen während ich noch schlafe. Es reißt mich natürlich immer aus dem tiefsten Schlaf wenn sich neben dem Bett die Türe öffnet. ... Man kann hier alle Türen mit der geringsten Anstrengung aus den Angeln brechen.“ (S. 210)

K. überquert dieses Hindernis auf Anweisung Titorellis hin, indem er „ohne Scheu auf das Bett“ steigen soll, „denn das tut jeder der hier reinkommt“ (S. 221), und öffnet die Tür, hinter der sich „ein langer Gang dehnte“ (vgl. S. 222).

Die Bilder unter dem Bett und die Staffelei mit dem Richterbild rechtfertigen allein die Bezeichnung „Atelier“ für Titorellis schwüle und stickige Dachkammer, die Raumstimmung steht aber dazu im krassen Gegenteil. Die räumliche Gegebenheit des Zimmers, dessen Interieur und Atmosphäre überlagern den ästhetischen Bereich der Kunst, K. wird von der Raumstimmung tiefer gefangen genommen als vom Funktionsraum Atelier.¹⁶⁹

Mit dem Blick durch die zweite Tür wird K. sich der Allgegenwärtigkeit des Gerichts(raumes) gewahr, am Entkommen hindert ihn seine visuelle Wahrnehmung. Er verharrt orientierungslos an dieser Grenze, bis ihm der Maler seine „Vision“ dechiffriert und diese Erscheinung als **Gerichtskanzleien** enthüllt.

¹⁶⁸ Vgl. Frey, 1965, S. 93f

¹⁶⁹ Vgl. Küter, 1989, S. 62f

„Es sind die Gerichtskanzleien. ... Gerichtskanzleien sind doch fast auf jedem Dachboden, warum sollten sie gerade hier fehlen? Auch mein Atelier gehört eigentlich zu den Gerichtskanzleien, das Gericht hat es mir aber zur Verfügung gestellt.“ (S. 222)

Diese Erklärung Titorellis „verschachtelt nicht nur die Räume (die Gerichtskanzleien in der Juliusstraße und im Haus des Malers), sondern auch das Raumerleben in ein für den Verstand unentwirrbares Gefüge.“¹⁷⁰ Im Gang weht K. eine Luft entgegen, „mit der verglichen die Luft im Atelier erfrischend war“, die „Bänke zu beiden Seiten des Ganges“ vergleicht er mit denen aus dem Gerichtsgebäude und kommt zu dem Schluss, dass „genaue Vorschriften für die Einrichtung der Kanzleien zu bestehn“ (S. 222) scheinen. Die völlige Entgegensetzung der beiden Vorstädte, die geographische Entfernung der beiden Kanzleien tritt vollständig zurück, Ferne und Nähe heben sich gegenseitig auf, und so entsteht eine „Kontiguitätsbeziehung, die zwei an sich unverrückbare Orte miteinander verschmelzen“¹⁷¹ lässt. Die labyrinthische und sich wandelnde Architektur sperrt und wehrt sich gegen jeden Versuch K.'s, rational entwirrbar zu werden. Der sich „im Halbdunkel“ (S. 222) verlierende Gang zwingt K. eine Perspektive auf, die ein zielgerichtetes Sehen unmöglich macht. Der Raum wächst mit jeder sich öffnenden Tür, an seiner Struktur ändert sich aber wenig.¹⁷² Der entgegenkommende Ansturm der Mädchen nahe am Ausgang, die den „Umweg gemacht“ haben, „um von dieser Seite einzudringen“ (S. 223), schließt die Möglichkeit der Flucht endgültig aus. Es offenbart sich wieder K.'s Desorientiertheit, der „wankend“ (vgl. S. 223) nach Fluchtpunkten sucht, während sich die Mädchen in dem Gewirr der Treppen hervorragend zu bewegen verstehen.

Das Atelier des Malers kann als Grundmodell des Erlebnisraums von K. angesehen werden, instabile Raumgrenzen, einseitige Durchlässigkeit der Türen und Einbrüche in den Innenraum z.B. durch die belästigenden Mädchen führen zur Verkleinerung und Beengung seines Erlebnisraums, dem K.'s Passivität, Unwohlsein und Bewegungsunsicherheit entspringt. Der Raumschwund und die perspektivistische

¹⁷⁰ Küter, 1989, S. 63f

¹⁷¹ Küter, 1989, S. 64

¹⁷² Vgl. Küter, 1989, S. 65

Vergrößerung durch das „*Halbdunkel am Ende des Ganges*“ (S. 222) bilden zwei unvereinbare Bestandteile von K.'s Erlebnisraum, die Räume des Hauses verwandeln sich für K. in Angsträume.¹⁷³

3.2.3. Das Haus des Advokaten

Dass das Haus des Advokaten zweifellos den Räumen des Gerichts zugehörig ist, lässt sich schon aus der ersten Wahrnehmung K.'s schließen, als er gemeinsam mit seinem Onkel den Advokaten Huld aufsucht, um diesen in seinem „Prozess“ zu Rate zu ziehen.

K. „beobachtete, wie sie sich gerade jener Vorstadt näherten, in der die Gerichtskanzleien waren,... Der Wagen hielt vor einem dunklen Haus. Der Onkel läutete gleich im Parterre bei der ersten Tür; ... Im Guckfenster der Tür erschienen zwei große schwarze Augen, sahen ein Weilchen die Gäste an und verschwanden; die Tür öffnete sich aber nicht. ...der Onkel ... klopfte nochmals. Wieder erschienen die Augen, ..., vielleicht war das aber auch nur eine Täuschung, hervorgerufen durch die offene Gasflamme, die nahe über den Köpfen stark zischend brannte, aber wenig Licht gab. ... Die Tür war wirklich geöffnet worden, ein junges Mädchen ... stand in langer weißer Schürze im Vorzimmer und hielt eine Kerze in der Hand.“ (S. 129f)

Liegt das Atelier Titorellis in einer Vorstadt, „*den Gerichtskanzleien entgegengesetzt*“ und gehört doch selbst zu ihnen, so befindet sich die Wohnung des Advokaten in derselben Vorstadt wie die Gerichtskanzleien. Diese Lokalisierung oder räumliche Nähe zum Sitz des Gerichts weist darauf hin, dass der Advokat sehr enge Beziehungen zum Gericht unterhält, welcher Natur diese Beziehungen sind, wird durch die Lage der Advokatenwohnung innerhalb des Hauses angedeutet. Bisher sind alle Räume, auch K.'s Zimmer und sein Büro, nur über Treppen zu erreichen;

¹⁷³ Vgl. Küter, 1989, S. 66

der Advokat aber wohnt im Parterre des Mietshauses und lässt somit eine hohe Stellung innerhalb der Gerichtshierarchie vermuten.¹⁷⁴

In seinem Haus, als „*dunkel*“ beschrieben, spielen sich nur nächtliche Szenen ab. Das Tageslicht, das auf den Namenszug an Titorellis Tür fällt und somit erhellt, hat hier „nicht einmal behinderten Zutritt wie in den Räumen des Gerichts, sondern es ist völlig ausgeschlossen.“¹⁷⁵ Nächtliche Finsternis wird hier nicht, wie etwa in K.'s Büro, durch das diffuse Licht elektrischer Leuchtröhren aus den Räumen vertrieben, schon die unheimlich „*stark zischende*“ und flackernde Gasflamme im Hausflur gibt so wenig Licht, dass die Dunkelheit nur um so stärker hervortritt und spürbar wird.

Der Zutritt zu der „*dunklen*“ Welt des Advokaten erfolgt nicht ohne Hindernis, denn hier steht K. zum einzigen Mal im Roman vor verschlossenen Türen. Auf das erste Läuten wird er durch das Guckloch misstrauisch gemustert, ohne dass sich jedoch die Tür öffnet. Hier wird K. schon am Eingang angedeutet, später auch von Dr. Huld verstärkt¹⁷⁶, dass er keinen Anspruch auf einen Empfang hat, sondern dass ein solcher eine unverdiente Gnade sei, durch deren Gewährung der Begünstigte umso tiefer in die Schuld des Advokaten gerät, als jede zusätzliche Belastung dessen Krankheit verschlimmern kann.¹⁷⁷

Im **Zimmer** des Advokaten umfängt wie im Hausflur Dunkelheit die Eintretenden, nur wenig erhellt durch das flackernde Licht einer Kerze.¹⁷⁸

„In einem Winkel des Zimmers, wohin das Kerzenlicht noch nicht drang, erhob sich im Bett ein Gesicht mit langem Bart. ... der Advokat, der durch die Kerze geblendet die Gäste noch nicht erkannte.“ (S. 130f)

Im Rumpelkammerkapitel wurde bereits erwähnt, dass Kerzen bei Kafka keine er- und beleuchtende Wirkung haben, sondern dazu dienen, die Dunkelheit noch zu intensivieren. Dadurch, dass alle Zimmer des Advokaten nur durch das spärliche Licht von Kerzen erhellt sind, wird die dort herrschende Finsternis allerdings nicht

¹⁷⁴ Vgl. Frey, 1965, S. 96

¹⁷⁵ Frey, 1965, S. 96

¹⁷⁶ „Hält es mein Herz nicht aus, so wird es doch wenigstens hier eine würdige Gelegenheit finden, gänzlich zu versagen.“ S. 135

¹⁷⁷ Vgl. Frey, 1965, S. 97

¹⁷⁸ Auch in der Rumpelkammer dient eine Kerze zur Beleuchtung.

gemildert. „Die gleiche Beleuchtung von Advokatenwohnung und Rumpelkammer deutet auf eine Affinität des Advokaten zu den in der Prüglerszene auftretenden Personen hin“¹⁷⁹, zumindest im Endresultat der Herabwürdigung eines Menschen zum willenlosen Objekt und der damit verbundenen Huldigung¹⁸⁰ bestehen Ähnlichkeiten.

Wegen der herrschenden Düsternis kann K. zunächst nur undeutlich Umriss des Advokaten¹⁸¹ erkennen, von der Einrichtung des Zimmers, außer dem Bett, nimmt K. nichts wahr, die Größe des Raums bleibt auch unbestimmt. Der Advokat indessen scheint an die Düsternis gewöhnt zu sein, da ihn selbst der Schein einer einzigen Kerze blendet. Der kleine Lichtkegel der Kerze begrenzt die Sicht K.'s und alles außerhalb dieses sehr eingeschränkten Bereichs liegt in undurchdringbarem, nicht fokussierbar, geheimnisvoll belebtem Dunkel.¹⁸²

Dies wird besonders daran deutlich, als der Advokat erzählt, dass sich noch jemand in diesem fensterlosen Raum befindet.

„So habe ich z.B. gerade jetzt einen lieben Besuch.“ Und er zeigte in eine dunkle Zimmerecke. „Wo denn?“ fragte K. ... das Licht der kleinen Kerze drang bis zur gegenüberliegenden Wand bei weitem nicht. Und wirklich begann sich dort in der Ecke etwas zu rühren. Im Licht der Kerze ... sah man dort bei einem kleinen Tischchen einen älteren Herrn sitzen.“ (S. 136f)

Das **Bett** als Ort des Persönlichen und Privaten mutiert zur Stätte der Rechtsberatung, juristischer Belehrung und Unterweisung.¹⁸³ Es übernimmt in des Advokaten Haus die zentrale Position seines Handelns und Schaffens.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Frey, 1965, S. 97

¹⁸⁰ Nennt man den Advokaten umsonst Dr. Huld?

¹⁸¹ „Ein Gesicht mit langem Bart“ erkennt K., der Bart kann wieder als Motiv des Triebhaften angeführt werden.

¹⁸² Vgl. Frey, 1965, S. 104

¹⁸³ Vgl. Jeziorkowski, Klaus: Das Bett, in: *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Proceß“* hrsg. von Zimmermann, Hans-Dieter 1992, S. 96ff

¹⁸⁴ Auch beim Maler Titorelli ist das Bett der Weg zu und von den Kanzleien, in Kapitel 4 wird dies eingehender behandelt.

In das **Arbeitszimmer** des Advokaten gelangt K. nur durch eine List Lenis, zugleich Pflegerin und Geliebte des Advokaten, die ihn dort im Schein des Mondlichts¹⁸⁵ verführt.

„Es war jedenfalls das Arbeitszimmer des Advokaten; soweit man im Mondlicht sehen konnte, das jetzt nur einen kleinen viereckigen Teil des Fußbodens an jedem der zwei großen Fenster stark erhellte, war es mit schweren alten Möbeln ausgestattet. ... es war ein hohes großes Zimmer, die Kundschaft des Armenadvokaten mußte sich hier verloren vorkommen. ... K. glaubte die kleinen Schritte zu sehn, mit denen die Besucher zu dem gewaltigen Schreibtisch vorrückten.“ (S. 140)

„... sie nahm seinen Kopf an sich, beugte sich über ihn hinweg und biß und küßte seinen Hals, biß selbst in seine Haare.“ (S. 146)

K. entzieht sich der psychologischen Wirkung des Raums, indem er in Lenis Schoß flüchtet. Die dunkle Weite, Größe und Höhe des Raums, die „*schweren alten Möbel*“, der „*gewaltige Schreibtisch*“ und die „*zwei großen Fenster*“, die nichts als die Dunkelheit der Nacht einlassen, müssen den Angeklagten in ein „Gefühl auswegloser Verlorenheit“¹⁸⁶ stürzen, „*die Kundschaft mußte sich hier verloren vorkommen.*“ Auffällig an dieser Verführung ist die Parallelität zu der Szene zwischen K. und Fräulein Bürstner, dieses Mal aber mit vertauschten Rollen. Leni fällt mit animalischer Begierde über K. her und durch ihre Gebärde des Beißens in den Hals entsteht unwillkürlich eine Assoziation, wie der Prozess für K. enden wird.¹⁸⁷

Das **Zimmer des Klienten Kaufmann Block** spiegelt die Abhängigkeitssituation wider, in der sich dieser und auch jeder weitere Angeklagte gegenüber dem Advokaten befindet. Die erste Beschreibung erfolgt aus der Sicht K.'s, eine zweite geschieht durch Leni, die dem Advokaten Zeugnis über das Verhalten Blocks ablegt.

„ ‚Willst Du sein Schlafzimmer sehn?‘ fragte sie. K. gieng hin und sah von der Schwelle aus in den niedrigen fensterlosen Raum, der von einem schmalen Bett

¹⁸⁵ Wieder wird durch das Mondlicht eine Missachtung oder Herabwürdigung eines Menschen vorangekündigt.

¹⁸⁶ Vgl. Frey, 1965, S. 101

¹⁸⁷ Die Hände eines Henkers legen sich ebenfalls an K.'s Gurgel.

vollständig ausgefüllt war. In dieses Bett mußte man über den Bettpfosten steigen. Am Kopfende des Bettes war eine Vertiefung in der Mauer, dort standen peinlich geordnet eine Kerze, Tintenfaß und Feder,... „Sie schlafen im Dienstmädchenzimmer?“ fragte K. ...“ (S. 247)

Leni erklärt dem Advokaten: *„Durch die Luke konnte ich von Zeit zu Zeit nachsehn, was er machte. Er kniete immer auf dem Bett, hatte die Schriften, ..., auf dem Fensterbrett aufgeschlagen und las in ihnen. ...das Fenster führt nämlich nur in einen Luftschaft und gibt fast kein Licht.“ (S. 265)*

Verglichen zu den übrigen Räumen des Advokatenhauses ist das Zimmer Blocks räumlich eng und sehr begrenzt, das Bett scheint den Raum vollständig zu füllen. „Der Rahmen des schmalen Bettes bezeichnet zugleich die Grenzen der Welt, die dieses Zimmer umschließt“¹⁸⁸, wer hier wohnt, ist jeder Hoffnung beraubt, der Raum wirkt wie ein Gefängnis.

In Blocks Kammer herrscht ebenso, wie in allen Räumen des Advokaten, tiefe Dunkelheit und Finsternis. Nach der ersten Schilderung K.'s zufolge ist der Raum fensterlos, die mangelhafte Beleuchtung des Raumes erfolgt durch den Lichtstrahl einer einzigen Kerze am Kopfende des Bettes, um Block das Studium der ihm vom Advokaten geliehenen Schriften zu ermöglichen. Doch gerade dieser Punkt wird an Hulds Bett durch Lenis Bericht korrigiert. In diesem hat Block keine Kerze mehr als lichtspendende Quelle zur Verfügung, sondern die einzige, ungenügende Lichtquelle besteht in einem Fenster, das in einen „Luftschaft“ führt und daher „fast kein Licht gibt“, Blocks Zimmer hat also eine Öffnung nach draußen¹⁸⁹, aber sie führt nur in einen Luftschaft.¹⁹⁰

Als Block K. den Weg ins Zimmer des Advokaten weist, wird deutlich, dass sich Block der Atmosphäre und Raumstimmung angepasst hat, denn er *„hatte die Kerze, deren Licht jetzt unnötig war ausgepustet und drückte mit den Fingern den Docht, um den Rauch zu verhindern“*, obwohl man in der Küche *„keine Einzelheiten“* sah, da sie nur *„von einer kleinen Lampe beleuchtet wurde“* (S. 229f). Seine Gebärden, die

¹⁸⁸ Frey, 1965, S. 122

¹⁸⁹ Vgl. Frey, 1965, S. 123

¹⁹⁰ Hier findet sich wiederholt eine Passage, in der sich die „poetic logic“ durchgesetzt hat.

Räume nicht zu sehr zu erhellen, der gebückte Gang¹⁹¹ wie auch seine äußerst demutsvolle Präsentation vor dem Advokaten, der ihn niederknien¹⁹² lässt, weisen auf den vollständigen Verlust der Würde und seiner bedingungslosen Ergebenheit Huld gegenüber hin. Der Advokat will Block nicht dazu verhelfen, Klarheit über seinen Prozess zu erlangen, sondern er beweist ihm, dass es weit über Blocks Fähigkeiten hinausgeht, den Gang seines Verfahrens zu verstehen, und dass er deshalb um so mehr dem Advokaten dankbar sein muss, der ihm diese Aufgabe abnimmt.¹⁹³

Als K. auf die Hilfe von Dr. Huld verzichtet und ihn kündigt, wird die letzte Phase des „Prozesses“ eingeleitet.

3.2.4. Im Dom

In jener Situation, in der K. sich zu Beginn des Domkapitels befindet, verschmelzen der Büro- und Gerichtsraum zu einem einzigen, fast nicht mehr zugänglichen Bereich.¹⁹⁴ Deutlicher wird dies anhand zweier unterschiedlicher Begründungen als Anlass seines Dombesuches. K. glaubt, dass er dort *„um zehn Uhr einem italienischen Geschäftsfreund der Bank einige Kunstdenkmäler zeigen“* soll (vgl. S. 270f), der Geistliche erklärt ihm jedoch an späterer Stelle, er habe ihn herrufen lassen, um mit ihm über seinen Prozess zu sprechen (vgl. S. 288). Er erkennt nicht, dass der Italiener dem Gericht zugehörig erscheint und missdeutet dessen Erscheinung¹⁹⁵ und eindeutige Gestik, wie etwa die der körperlichen Bedrängung, die bei seiner Verhaftung auch stattfindet¹⁹⁶; auch seine Sprache, die des Gerichts, versteht er nicht. Er verlässt als Gehetzter¹⁹⁷ das Büro, das Gleichgewicht zwischen

¹⁹¹ Die gebeugte Haltung steht als Symbol für Erniedrigung, Überwältigtwerden; sie wird im vierten Kapitel näher untersucht.

¹⁹² Block *„kniete ... nun knapp beim Bett nieder. ‚Ich knie schon, mein Advokat‘, sagte er.“* (S. 263)

¹⁹³ Vgl. Frey, 1965, S. 123

¹⁹⁴ Vgl. Frey, 1965, S. 127

¹⁹⁵ Dass der Italiener einen *„graublauen buschigen Schnurrbart“* (S. 274) trägt, bedeutet nach Freud'schem Motiv, dass er der Sphäre des Triebhaften angehört.

¹⁹⁶ *„Nachdem er sich vom Direktor verabschiedet hatte, drängte er sich an K. und zwar so dicht, daß K. sein Fauteuil zurückschieben mußte, um sich bewegen zu können“* (S. 275). Auch im ersten Kapitel wird er vom Wächter Willem bedrängt.

¹⁹⁷ *„Ja, sie hetzen mich“* (S. 278), sagt K. am Telefon zu Leni, bevor er die Bank verlässt.

Gerichtsraum und K.'s persönlichem Erlebnisraum scheint gekippt zu sein, der Kampf um die Vormacht ist entschieden; er wird zu diesem Ort nie mehr wieder zurückkehren.

Im Automobil begibt sich K. mit bereits schlechter Vorahnung¹⁹⁸, die seine Verfassung andeutet, zum **Domplatz** und bei der Ankunft vergleicht er diesen mit seinen Kindheitserinnerungen.

„Der Domplatz war ganz leer, K. erinnerte sich, daß es ihm schon als kleinem Kind aufgefallen war, daß in den Häusern dieses engen Platzes immer fast alle Fenstervorhänge herabgelassen waren.“ (S. 279)

Der Domplatz ist „ganz leer“, die Vorhänge der Fenster sind herabgelassen, in diesem Raum erfährt der Protagonist, dass ihm eine aktive Teilnahme am Werdegang des „Prozesses“ nun nicht mehr möglich ist, „K. ist ausgeschlossen von der menschlichen Gesellschaft.“¹⁹⁹

Dass die Fänge des Gerichts auch die sakralen Grenzen eines Gotteshauses scheinbar mühelos überschreiten, der Gerichtsraum in den „spirituellen“ Raum eines Doms eindringen kann, soll unter anderem K.'s Schilderung im **Dom** zeigen.

„Auch im Dom schien es leer zu sein,... Von weitem sah er dann noch einen hinkenden Diener in einer Mauertür verschwinden. ... K. gieng zum Haupteingang zurück,... er gieng wieder in den Dom,... es wurde so dunkel, daß er, als er aufblickte, in dem nahen Seitenschiff kaum eine Einzelheit unterscheiden konnte. In der Ferne funkelte auf dem Hauptaltar ein großes Dreieck von Kerzenlichtern, ... Als sich K. zufällig umdrehte, sah er nicht weit hinter sich eine hohe starke an einer Säule befestigte Kerze gleichfalls brennen. So schön das war, zur Beleuchtung der Altarbilder, die meistens in der Finsternis der

¹⁹⁸ „Der Regen war schwächer geworden, aber es war feucht, kühl und dunkel, man würde im Dom wenig sehen, wohl aber würde sich dort infolge des langen Stehns auf den kalten Fliesen K.'s Verkühlung sehr verschlimmern.“ S. 278f

¹⁹⁹ Frey, 1965, S. 129

Seitenaltäre hiengen, war das gänzlich unzureichend, es vermehrte vielmehr die Finsternis.“ (S. 279f)

Die Wahrnehmung und Erfahrbarkeit des Dominnenraumes hängt wesentlich von den in ihm herrschenden Lichtverhältnissen ab, die Beleuchtung durch Kerzenlicht akzentuiert den Blick K.'s im Hinblick auf das Interieur. Im Dom versucht sich K. der trost- und hoffnungslosen Wirkung dieses dunklen Raums zunächst zu entziehen, wie bei seinem Besuch in den Gerichtskanzleien sucht er krampfhaft nach einem Grund für seine Anwesenheit - der Italiener lässt sich nicht finden -, obwohl eine annehmbare Erklärung die wäre, dass er Angeklagter ist.²⁰⁰ Er klammert sich aber an den Gedanken, den Italiener suchen zu müssen, durchquert schnell alle Räume des Doms und kehrt schließlich wieder zum Ausgangspunkt zurück.

Die Dunkelheit, die den Raum hier definiert, wird durch das Licht einiger Kerzen nicht durchbrochen oder vertrieben, es scheint als „*vermehrte es vielmehr die Finsternis*“ (vgl. S. 280). Die Kerzen sind in Form eines „*großen Dreiecks*“ auf dem Hauptaltar aufgestellt, und auch „*nicht weit hinter sich*“ steckt eine „*große Kerze*“ an einer Säule. „Das Kerzenlicht ist das Licht, das K.'s illusionäre Erwartungen in Bezug auf den Dom begünstigt.“²⁰¹ Auffallend hier ist die Beleuchtung als Form der Inszenierung, eine Szene wird wie von „Scheinwerfern“ beleuchtet, die aber immer wieder versagen.²⁰² Als K. die Hoffnung, die das Licht einiger Kerzen in ihm geweckt hat²⁰³, näher fassen will und sich zu diesem Zwecke einem Altarbild zuwendet, erblickt er im Lichtschein seiner Taschenlampe, deren „*grünes Licht er nicht vertrug*“ (vgl. S. 281), einen Ritter in voller Kampfrüstung. „Der Raum wird nicht mehr als Gesamtes für K. fassbar, mit Hilfe einer Taschenlampe tastet er sich vorwärts“²⁰⁴ und erleuchtet mit deren Lichtkegel das Altarbild.

Auf künstliche Beleuchtung²⁰⁵ soll aber in diesem Raum verzichtet werden, spärlich erfolgt sie durch das natürliche Licht einiger Kerzen; K. „*steckte die Lampe ein*“ (S. 281). Der Ritter weist nach Neider²⁰⁶ bereits auf das Ende und den Ausgang seines

²⁰⁰ Vgl. Frey, 1965, S. 130

²⁰¹ Frey, 1965, S. 133

²⁰² Wie durch An- und Ausknipsen von Scheinwerfern wird die theaterhafte Szene beleuchtet.

²⁰³ Vgl. Frey, 1965, S. 131

²⁰⁴ Hochreiter, Susanne: *Franz Kafka: Raum und Geschlecht*, Würzburg 2007, S. 119f

²⁰⁵ In seinem Privat- und Bürozimmer erfolgt die Beleuchtung durch Elektrizität.

²⁰⁶ Vgl. Neider, Charles: *The Frozen Sea*, New York 1948, S. 115

Prozesses voraus; K. wird dem Gericht nicht entkommen, er wird nicht vor dem „Schwert des Todesritters“ verschont bleiben.

Er beginnt aufs Neue an die Möglichkeit eines Ausbrechens aus dem Prozess zu denken, da bemerkt er eine **große Kanzel**, die er bisher noch nicht bemerkt hatte:

„In seiner Nachbarschaft war die große Kanzel, auf ihrem kleinen runden Dach waren halb liegend zwei leere goldene Kreuze angebracht, die sich mit ihrer äußersten Spitze überquerten. Die Außenwand der Brüstung und ihr Übergang zur tragenden Säule war von grünem Laubwerk gebildet in das kleine Engel griffen, bald lebhaft bald ruhend. K. trat vor die Kanzel und untersuchte sie von allen Seiten, die Bearbeitung des Steines war überaus sorgfältig, das tiefe Dunkel zwischen dem Laubwerk und hinter ihm schien wie eingefangen und festgehalten, K. legte seine Hand in eine solche Lücke und tastete dann den Stein vorsichtig ab, von dem Dasein dieser Kanzel hatte er bisher gar nicht gewußt.“ (S. 281f)

Wenn hier nun auf der großen Kanzel die Kreuze von Gold überzogen erscheinen, so kann damit die Möglichkeit einer Überwindung des Todes ausgedrückt werden, bildhaft inszeniert durch die Farbe Gold als Symbol der Unzerstörbarkeit.²⁰⁷ Die große Kanzel ist, wie der von Kerzen erhellte Hauptaltar, Ausdruck der Hoffnung K.'s, dass das Paradies nicht unwiederbringlich verloren sei.²⁰⁸ An dieser Stelle findet man K, der um die Wiedererlangung seines Orientierungsvermögens bemüht ist, bei dem ersten Versuch, den Raum nicht nur mittels Optik und Akustik zu erleben, sondern ihn auch haptisch zu erfassen, er *„legte seine Hand in eine solche Lücke und tastete dann den Stein vorsichtig ab.“* Auffällig an der Beschreibung der großen Kanzel ist auch das *„grüne Laubwerk“*, welches sich um den Fuß dieser rankt, auffällig deshalb, da die Darstellung von Pflanzen und sonstiger organischer Natur im „Proceß“ bisher nahezu vollständig fehlt.

K. bemerkt einen hinkenden²⁰⁹ Kirchendiener, der *„ihn betrachtete“* (S. 282) und ihm den weiteren Weg weist, auf der Höhe des Hauptaltars trifft sein Blick auf eine **kleine Nebenkanzel** aus *„kahlem bleichem Stein“* (S. 283).

²⁰⁷ Der rote Schriftzug an Titorellis Tür weist auf die Endlichkeit des irdischen Daseins hin.

²⁰⁸ Vgl. Frey, 1965, S.135

²⁰⁹ Wieder erscheint das Motiv des Gebücktseins, der Unterdrückung.

Da „bemerkte er an einer Säule fast angrenzend an die Bänke des Altarchors eine kleine Nebenkanzel, ganz einfach aus kahlem bleichem Stein. Sie war so klein, daß sie aus der Ferne wie eine noch leere Nische erschien, die für die Aufnahme einer Statue bestimmt war. Der Prediger konnte gewiß keinen vollen Schritt von der Brüstung zurücktreten. Außerdem begann die steinerne Einwölbung der Kanzel ungewöhnlich tief und stieg zwar ohne jeden Schmuck aber derartig geschweift in die Höhe, daß ein mittelgroßer Mann dort nicht aufrecht stehen konnte, sondern sich dauernd über die Brüstung vorbeugen mußte. Das Ganze war wie zur Qual des Predigers bestimmt, es war unverständlich wozu man diese Kanzel benötigte, da man doch die andere große und so kunstvoll geschmückte zur Verfügung hatte.“ (S. 283f)

Diese Kanzel bildet in allem ein Gegenstück zu der großen Kanzel. War jene mit güldenen und grünen Elementen ver- und geziert, so gibt es an dieser keine Farben und auch keinerlei bildliche Darstellungen weisen darauf hin, dass von dieser Kanzel überhaupt irgendwelche Verheißungen ausgehen können.²¹⁰ Die „*steinerne Einwölbung*“ gestattet einem Prediger nicht, von der Brüstung zurückzutreten, die Kanzel zwingt einen zur gebückten Haltung.²¹¹ „*Wie zur Qual des Predigers*“ erscheint ihm die Kanzel vorbereitet, nur eine die Dunkelheit vermehrende brennende Lampe, „*wie man sie kurz vor einer Predigt bereitzustellen pflegt*“ (S. 284), weist auf die bevorstehende „Unterredung“ mit dem Geistlichen hin. Als dieser die Kanzel besteigt und das „*Licht prüft*“, er „*schraubte es noch ein wenig auf*“ (vgl. S. 285), fällt K. die herrschende unheimliche Stille auf und ersehnt den Klang von Orgeln.²¹² Er versucht zum wiederholten Mal sich der Raumwirkung zu entziehen, und wählt als altbekanntes Mittel die vorzeitige Flucht.

„*Was für eine Stille herrschte jetzt im Dom! Aber K. mußte sie stören, er hatte nicht die Absicht hierzubleiben; ... Langsam setzte sich also K. in Gang, tastete sich auf den Fußspitzen an der Bank hin, kam dann in den breiten Hauptweg und gieng auch dort ganz ungestört, nur daß der steinerne Boden unter dem leisesten Schritt erklang*“

²¹⁰ Vgl. Frey, 1965, S. 137

²¹¹ Auch hier begegnet man wieder dem Motiv des Gebücktseins. Es kann ein Überwältigtwerden von der bedrückenden Last menschlicher Unvollkommenheit und Schwäche ausdrücken.

²¹² Vgl. Frey, 1965, S. 137f

und die Wölbungen ... davon widerhallten. K. fühlte sich ein wenig verlassen, ..., auch schien ihm die Größe des Doms gerade an der Grenze des für Menschen noch Erträglichen zu liegen. ... Fast hatte er schon das Gebiet der Bänke verlassen und näherte sich dem freien Raum,..., als er zum ersten Mal die Stimme des Geistlichen hörte. Eine mächtige geübte Stimme. Wie durchdrang sie den zu ihrer Aufnahme bereiten Dom! ...er rief: „Josef K.!““ (S. 285f)

Der Schall beherrscht den Raum, zusätzlich unterstützt von der mangelhaften Beleuchtung, und K. versucht diesem zu entinnen. Der Klang des Widerhalls jeder seiner Schritte erfüllt den Raum²¹³ und deren Vielzahl scheint diesen Fluchtversuch ins Unendliche zu verzögern, die „Größe des Doms“ scheint ihn zu erdrücken. Gestoppt wird dieser Fluchtversuch vom Ruf des Geistlichen, der sich selbst als Gefängniskaplan zu erkennen gibt. Es folgt die Unterhaltung mit dem Geistlichen, deren Ende die Parabel „Vor dem Gesetz“²¹⁴ bildet, die Finsternis im und um den Dom herum erscheint um ein Vielfaches gesteigert.

„Das war kein trüber Tag mehr, das war schon tiefe Nacht. Keine Glasmalerei der großen Fenster war imstande, die dunkle Wand auch nur mit einem Schimmer zu unterbrechen. Und gerade jetzt begann der Kirchendiener die Kerzen auf dem Hauptaltar eine nach der andern auszulöschen. ... Da schrie der Geistliche zu K. hinunter: ‚Siehst du denn nicht zwei Schritte weit?‘“ (S. 290)

Durch die Glasfenster dringt kein Licht, es „war schon tiefe Nacht“, obwohl es erst Mittag ist, „K. is metaphorically and literally in the dark“²¹⁵, eine Kerze nach der anderen wird ausgelöscht, bis als letzte Lichtquelle nur die Lampe des Geistlichen übrig bleibt, die K. von ihm erhält; am Ausgang des Doms ist aber auch diese bereits erloschen.

K.'s Lebensstationen folgend, wird die nächste, der Steinbruch, auch seine letzte sein.

²¹³ Wieder wirkt hier der Raum als Angstraum.

²¹⁴ Hier folgt wohl das Prunkstück des Romans, die Parabel „Vor dem Gesetz“.

²¹⁵ Carrick, 2001, S. 29

3.2.5. Das Ende Josef K.'s im Steinbruch

„Am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstages“ gegen neun Uhr abends sitzt K. auf seine Henker wartend in seinem Zimmer auf einem Stuhl „in der Nähe der Türe“ (S. 305); sein Zimmer ist somit zugleich der erste und letzte Innenraum des Romans. Er „gieng zum Fenster und sah noch einmal auf die dunkle Straße“, aber „fast alle Fenster auf der andern Straßenseite waren noch dunkel“ (S. 305), danach begibt er sich widerstandslos in die Hände seiner „Begleiter“. Sie erfassen ihn mit einem „schulmäßigen, eingeübten, unwiderstehlichen Griff“ und bilden zu dritt eine „Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann“ (S. 306).

Umgebende Dunkelheit prägt den Raum, auf ihrem Weg versucht K. im Schein von Straßenlaternen die Gesichter seine „Begleiter deutlicher zu sehn, als es in der Dämmerung seines Zimmers möglich gewesen war“ (S. 307); bald durchqueren sie einen Park, einen „freien menschenleeren mit Anlagen geschmückten Platz“ (vgl. S. 307). Im gesamten Verlauf des „Prozesses“ wird die Natur wie in keinem anderen Roman Kafkas radikal aus der Raumgestaltung ausgeschlossen, die einzige Darstellung von organischem Leben, dem K. bisher begegnet ist, sind „zwei schwache Bäume“ auf Heidebildern Titorellis (S. 220), „einige Grashalme“ auf dem Altarbild der Grablegung Christi (S. 281) und „grünes Laubwerk“ (S. 281f) an der großen Kanzel.²¹⁶

Von der Brücke aus sieht K. „das im Mondlicht glänzende und zitternde Wasser“ (S. 309), der menschenentwürdigende Ausgang der Szene scheint durch die Beleuchtung durch das Mondlicht bereits entschieden.²¹⁷

Er selbst drängt auf das Ende hin, als Polizisten ihn und seine Begleiter aufzuhalten drohen, zieht K. „mit Macht die Herren vorwärts“ (S. 309f), und schon bald liegt die Stadt hinter ihnen, aber an ihre Stelle tritt nicht die organische Natur, sondern ein trostloses Niemandsland der letzten Ausgeschlossenheit.

„Ein kleiner Steinbruch, verlassen und öde, lag in der Nähe eines noch nicht städtischen Hauses. ... Überall lag

²¹⁶ Vgl. Frey, 1965, S. 156

²¹⁷ Zum vierten und letzten Mal deutet das Mondlicht auf eine inhumane Handlung hin, wie auch in vorigen Kapiteln gezeigt wurde.

der Mondschein mit seiner Natürlichkeit und Ruhe, die keinem andern Licht gegeben ist.“ (S. 310)

Verlassen und öde, ohne Pflanzenwuchs, präsentiert sich der kleine Steinbruch, in dem K.'s Prozess zu Ende gehen soll. Er wird entkleidet, stumm lässt er die Herren gewähren, die sich das Messer über seinen Kopf hinweg hin- und herreichen, ihn behandeln, als gehöre er schon der leblosen Welt an; kalte Steine nehmen K. und seine Begleiter auf, die zusammen eine Einheit bilden, *„wie sie fast nur Lebloses bilden kann“* (S. 306).²¹⁸ Die tödliche Ruhe des Mondlichts beherrscht jetzt völlig die Szene.

„Aber an K.'s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. ... ‚Wie ein Hund!‘ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.“ (S. 312)

²¹⁸ Vgl. Frey, 1965, S. 158 - 160

4. Das Eindringen des Gerichts in K.'s gelebten Raum

In diesem Kapitel soll zuerst eine spezifische Analyse dieser Räume des Gerichts auf ihre Beschaffenheit und Struktur hin erfolgen mit dem Versuch und Ziel, Motive und Phänomene, konstituierende Elemente dieser Art des Raumes, herauszufiltern. Dazu scheint die Klärung folgender Fragen notwendig: Inwieweit lassen sich nachvollziehbare Aussagen über den Raum des Gerichts treffen, die auf verschiedene signifikante Topoi, ständig wiederkehrende Motive und Symbole, die diesem Raum ihre Konnotationen und Assoziationen geben und einer Art Muster unterliegen, zusammengefasst und reduziert werden können? Herrscht bezüglich seiner Beschaffenheit und des Erscheinungsbildes „Uniformität“, Kongruenz, oder erscheinen diese Angsträume in immer anderen bildlichen Abdrücken und Ausdrucksformen? Entspricht der Habitus des Gerichtsraumes dem eines Machtraumes und welche Elemente prägen diesen?

Nachdem eine Antwort auf diese Fragen im ersten Teil dieses Kapitels erfolgen soll, steht im zweiten Teil nun der Einbruch dieses Machtraumes in K.'s persönlichen Erlebnisraum im Vordergrund des Interesses. Im vorigen Kapitel wurde bereits mehrmals gezeigt, dass der Erlebnisraum K.'s ständig vom Gerichtsraum bedrängt wird und es auch zur Verschmelzung dieser beiden kommen kann. An welchen Stellen kommt es aber nun zu diesen Raumgrenzüberschreitungen, welche Phänomene ermöglichen und begünstigen dieses Eindringen? Dass dieses Bedrängen aber nicht nur körperlicher, rein physischer Natur sein muss, sondern dass allein schon Blicke genügen, um das Eindringen zu ermöglichen und damit K.'s Seelenwelt in Irritation zu versetzen, soll dargestellt werden, K.'s physische und seelische Reaktionen auf den Verlust seines Erlebnisraumes stehen weiters im Fokus des Interesses.

In dem nun folgenden Teil soll zuerst eine klärende Antwort auf die Frage erfolgen, welche konstituierenden Leitmotive und Faktoren den Räumen des Gerichts zugeordnet werden können.

4.1. Zur Beschaffenheit und Struktur der Räume der Macht

Es erscheint sinnvoll, zunächst auf die architektonische Beschaffenheit dieser Gerichtsräume einzugehen, deren äußere Form und Größe in ihrer Wirkung auf den Protagonisten zu erforschen, stellt das leitende Interesse des ersten Teilkapitels dar. In den folgenden Unterkapiteln soll versucht werden, immer wiederkehrende Motive, Leitmotive, zu finden und filtern, die den Räumen des Gerichts genuin erscheinen. Die sinnliche Qualität dieser Räume erfolgt im wesentlichen über K.'s optische und akustische Wahrnehmung, mit einer Ausnahme, in der K. den Raum mittels seiner Haptik²¹⁹ erfasst, die dem Raum Konnotationen über sein Empfinden beifügen, und den Gerichtsraum als solchen kennzeichnen. Dass die extremen Licht- und Beleuchtungsverhältnisse wie auch beschränkt die Welt der Töne als konstituierende Faktoren der Gerichtswelt zugerechnet werden können, soll im zweiten Teil seine Begründung finden. Die scheinbar tiefe Verwurzelung der Gerichtswelt mit der Triebwelt, die Verwobenheit der beiden Sphären nachzuweisen, obliegt dem dritten Teil, in dem auch das Motiv des Gebücktseins mit seinem Vorherrschen in den Gerichtsräumen in Verbindung gesetzt wird und so K.'s Empfinden des Gerichtsraumes als Machtraum, Angstraum bestätigt.

4.1.1. Labyrinthische Gerichtsräume

Erblickt der Leser durch K.'s Augen die Gerichtsräume im „Proceß“, sieht er die Welt des Künstlichen, von Menschenhand erbaut, für organische Formen aber steht kein Platz bereit. Unbeweglich und steinern erscheint die Umwelt K.'s, nur vor K.'s Hinrichtung liegt ein Park mit Bäumen gespenstisch im Mondlicht (S. 309); andere Darstellungen von Pflanzen finden sich nur auf Werken bildnerischer Kunst, die „*zwei schwachen Bäume*“ auf Heidebildern Titorellis (S. 220), „*einige Grashalme*“ auf dem Grablegungsbild (S. 281) und das „*grüne Laubwerk*“ (S. 281f) am Fuß der Kanzel im

²¹⁹ Im Domkapitel ertastet K. die Kanzel.

Dom.²²⁰ Tiere werden im gesamten Roman nicht erwähnt mit einer einzigen Ausnahme, einer Ratte (vgl. S. 188) vor Titorellis Haus.

Die Schauplätze des Gerichts sind meist von Mauern begrenzte Innenräume - nur die Ermordung K.'s findet unter freiem Himmel im Steinbruch statt -, die in ihrer Größe und Raumwirkung zwischen atemberaubender Enge und unerträglicher Größe²²¹ variieren. Eine Raumgröße zwischen diesen beiden extremen Polen scheint es nicht zu geben, es existieren nur enge, erdrückende, niedrige²²² Räume und auf der anderen Seite Räume von scheinbar unerträglicher oder unbestimmter Größe, wie etwa das Zimmer des Advokaten.²²³ Aber sowohl die beklemmende Enge als auch die unerträgliche Größe des Raumes üben eine sich ähnelnde Wirkung und Immanenz auf den Protagonisten aus, in beiden Räumen erfährt K.'s Erlebnisraum eine empfundene starke Beklemmung, der er wiederholt zu entfliehen versucht.

„...er wäre niemals selbst auf den Gedanken gekommen, daß man dieses elende kleine Zimmer ein Atelier nennen könnte. Mehr als zwei lange Schritte konnte man der Länge und Quere nach kaum hier machen.“ (S. 193)

„...auch schien ihm die Größe des Doms gerade an der Grenze des für Menschen noch Erträglichen zu liegen.“ (S. 286)

Wer sich in diesen Räumen befindet, „sucht angstvoll nach einem Ausweg aus einem unerträglichen Drinnen, dem ein ebenso unerträgliches Draußen korrespondiert, das ihn zurückstößt.“²²⁴ Auch dieses Außen ist mit negativen Elementen behaftet, denn es ist meist trübe, es regnet oder schneit, oder der Blick durchs Fenster wird von dichtem Nebel verschleiert und verdunkelt.²²⁵ Die Sonne erblickt K. nicht direkt,

²²⁰ Vgl. Frey, 1965, S. 170f

²²¹ Man vergleiche das Atelier des Malers mit dem Dominnenraum.

²²² Die Besucher auf der Galerie des Sitzungszimmers können nur gebückt stehen, da die niedrige Decke sie dazu zwingt.

²²³ „In einem Winkel des Zimmers, wohin das Kerzenlicht noch nicht drang, erhob sich im Bett ein Gesicht mit langem Bart.“ S. 130f

²²⁴ Frey, 1965, S. 171

²²⁵ „Hinter K. war das Fenster, durch das man im Nebel nicht weiter sehen konnte, als über das mit Schnee bedeckte Dach des Nachbarhauses.“ S. 194

sondern nur im Widerschein auf einer Hauswand, während der Domszene herrscht mittags bereits tiefe Nacht.²²⁶

Den Zu- und Ausgang zu diesen Räumen des Gerichts zu finden, ist für K. ohne fremde Hilfe in seiner labilen Orientierung aufgrund der labyrinthischen Anordnung und Verzweigung von Innenhöfen, Treppen und Gängen kaum möglich, für Vertreter des Gerichts stellen diese räumlichen Barrieren aber augenscheinlich kein Problem dar. Durch die Möglichkeit, dass Treppen sich verzweigen und diese sich wiederum, wachsen die Ausmaße des Treppenhauses ins Unermessliche, ebenso verhält es sich beim Innenhof, der einen Durchgang zu einem weiteren vermuten lässt, und dieser wiederum einen zu einem dritten etc. (vgl. S. 54). Sie entsprechen Hindernissen, die die Ankunft K.'s am Ziel ins Unendliche verlagern, K. befindet sich mitten in einem „Rhizom, das unbegrenzt fortwächst.“²²⁷

„Im dritten Stockwerk mußte er seinen Schritt mäßigen, er war ganz außer Atem, die Treppen ebenso wie die Stockwerke waren übermäßig hoch...“ (S. 189)

„...er wollte nämlich geradeaus weitersteigen, sie aber zeigte ihm daß er eine Abzweigung der Treppe wählen müsse“ (S. 190)

„K. wandte sich der Treppe zu, ..., stand dann aber wieder still, denn außer dieser Treppe sah er im Hof noch drei verschiedene Treppenaufgänge und überdies schien ein kleiner Durchgang am Ende des Hofes noch in einen zweiten Hof zu führen.“ (S. 54)

Als zusätzlich unentwirrbares räumliches Gefüge für K.'s Verstand offenbart sich der Raum, den K. durch die anfangs verborgene Tür im Atelier Titorellis betritt, die zu den Gerichtskanzleien führt, die in ihrem Aussehen und ihrer phänomenologischen Betrachtung aber jenen Kanzleien in der Juliusstraße gleichen. Die völlige Entgegensetzung der beiden Vorstädte ist aufgehoben, die geographische

²²⁶ „Das war kein trüber Tag mehr, das war schon tiefe Nacht.“ S. 290

²²⁷ Vgl. Küter, 1989, S. 151

Entfernung und Topographie der beiden Kanzleien tritt in K.'s Erleben gänzlich zurück.²²⁸

Die Architektur der Gerichtsräume wehrt sich gegen jedes Bestreben K.'s, rational entwirr- und zerlegbar zu werden. „Der Raum wächst, sobald nur eine Tür vor K. aufgeht; seine Struktur ändert sich aber nicht.“²²⁹ Die langen sich im Halbdunkel verlierenden Gänge, die zur perspektivischen Vergrößerung des Raumes führen, die unüberschaubare Anzahl der verschachtelten engen Kanzleien, verwirrende Innenhöfe, und scheinbar endlos zu bewältigende Stufen und Treppen, die sich wiederum verzweigen, offenbaren sich in der Wahrnehmung K.'s als Labyrinth, in diesem sich zu orientieren und demselben zu entkommen, erscheint K. unmöglich.²³⁰ Obwohl er Gänge und Treppen durchläuft, bewegt er sich nicht von einem Ort zum anderen, denn jeder Ort ist durch dieselbe Struktur bestimmt.²³¹ Die extreme Ausprägung hinsichtlich der Enge oder Größe der Räume²³² unterstützt die von ihnen ausgehende beklemmende Wirkung, und lässt diese für K. zu Angsträumen werden.

Diesen komplexen, mehrschichtigen Raumdarstellungen zufolge verlieh Pongs Franz Kafka den nachvollziehbaren Beinamen „Dichter des Labyrinths“.²³³

4.1.2. Qualitäten der Optik, Akustik und der Empfindung

Wiederkehrende Motive der Räume des Gerichts lassen sich bei der näheren Betrachtung der sinnlichen Qualität der Wahrnehmung K.'s vorfinden; dies geschieht vordergründig durch sein optisches, akustisches und Empfindungswahrnehmen.

²²⁸ Vgl. Küter, 1989, S. 64

²²⁹ Küter, 1989, S. 65

²³⁰ K. „is forced to traverse a labyrinth of passageways and broken stairwells in search of the law courts, inconveniently located in attics.“ Carrick, 2001, S. 28

²³¹ Vgl. Küter, 1989, S. 83

²³² „The majority of rooms are small and stuffy. Windows are either stuck in their sills, unable to provide a descent view because of precipitation, or too small to offer adequate lighting.“ Carrick, 2001, S. 32

²³³ „Auf besondere Weise zieht sich mithin die Welt als Labyrinth im Dichter Franz Kafka zusammen. Es wird ihr stärkster Ausdruck.“ Pongs, 1960, S. 17

Wendet sich der Blickpunkt nun der **Optik** zu, so fällt auf, dass bei der Beschreibung der Räume im gesamten „Proceß“ Farben nur sparsam eingesetzt werden.²³⁴ Die wenigen Farben²³⁵ an den insgesamt 19 Stellen im Roman dienen nicht zur Belebung der Szene, sondern haben einen jeweils bestimmten Bedeutungsinhalt. Die Farbe Rot des Namenszuges Titorellis und der rote Bart des Studenten und des italienischen Geschäftsfreundes weisen auf die sinnliche, triebhafte Welt hin, das seltener auftretende Gelb drückt stärker als Rot das Unvollkommene der Gerichtswelt aus, Gold rückt die Bedeutung in die Dimension des Absoluten;²³⁶ Grün als Ausdruck der organischen Natur findet sich, wie bereits erwähnt, nur auf Bildern und als Laubwerk verewigt an der Kanzel. Farben sind selten in Kafkas bildhafter Welt, *„color is a tool used to indicate hope, innocence, or sexual energy- a tool that is less frequently used as the tragic tone of his work intensifies. The novel moves gradually toward an absence of color“*²³⁷, umso mehr scheinen die besonderen Licht- und Beleuchtungsverhältnisse, die den Kontrast von Hell und Dunkel akzentuieren, in diesen Räumen hervorzustechen.

Die Atmosphäre der Räume des Gerichts wird wesentlich durch vollkommene Lichtlosigkeit oder durch deren spärliche Lichtquellen beeinflusst, diese dienen nicht der Aus- und Durchleuchtung zur besseren visuellen Erfassbarkeit des Raumes sondern der akzentuierten und punktuellen Beleuchtung. Als Lichtspender dient in der Rumpelkammer²³⁸, im Haus des Advokaten und im Dom Kerzenlicht, meist muss nur der Schein einer einzelnen genügen, als weitere Quelle tritt das Mondlicht in seiner *„Natürlichkeit und Ruhe“* (S. 310) viermal in Erscheinung.²³⁹ Das Licht einiger Kerzen allein vermag den Mantel der Dunkelheit, der diese Räume umfasst, nicht zu verdrängen und zu durchbrechen, vielmehr wird durch deren beschränkte Leuchtkraft der Blick K.'s auf wesentliche Details im umgebenden, unauslotbaren Dunkel gelenkt und verschärft.

²³⁴ „Kafka uses considerably less color in *The Trial*... Rain or snow is falling throughout much of the narrative and when color is utilized, it is often either black, gray, or white. ... The repetitive image of gray – the midpoint on the white and black spectrum reinforces the story's inability to progress from a stagnant state, to move either backward or forward.“ Carrick, 2001, S. 32

²³⁵ So fehlen die Farbe Blau und Violett im „Proceß“ vollständig.

²³⁶ Vgl. Frey, 1965, S. 175

²³⁷ Vgl. Carrick, 2001, S. 33

²³⁸ „In der Kammer selbst aber standen drei Männer, gebückt in dem niedrigen Raum. Eine auf einem Regal festgemachte Kerze gab ihnen Licht.“ S. 108

²³⁹ Nur das Atelier scheint der genauen differenzierten Beschreibung nach gut beleuchtet zu sein. Dies kann mit der besonderen Stellung des Malers innerhalb des Gerichts begründbar gemacht werden.

„In einem Winkel des Zimmers, wohin das Kerzenlicht noch nicht drang, erhob sich im Bett ein Gesicht mit langem Bart.“ (S. 130f)

Wenig später folgt jene eindringlichere Beschreibung der Dunkelheit: *„...das Licht der kleinen Kerze drang bis zur gegenüberliegenden Wand bei weitem nicht. Und wirklich begann sich dort in der Ecke etwas zu rühren.“ (S. 136f)*

„...es wurde so dunkel, daß er, als er aufblickte, in dem nahen Seitenschiff kaum eine Einzelheit unterscheiden konnte. In der Ferne funkelte auf dem Hauptaltar ein großes Dreieck von Kerzenlichtern, ... Als sich K. zufällig umdrehte, sah er nicht weit hinter sich eine hohe starke an einer Säule befestigte Kerze gleichfalls brennen. So schön das war, zur Beleuchtung der Altarbilder, die meistens in der Finsternis der Seitenaltäre hiengen, war das gänzlich unzureichend, es vermehrte vielmehr die Finsternis.“ (S. 280)

Der Mondschein in seiner *„Natürlichkeit und Ruhe, die keinem andern Licht gegeben“* sind (S. 310), dient im Roman viermal als Beleuchtungsquelle, sein Auftreten deutet immer auf eine bevorstehende menschenentwürdigende Handlung hin.²⁴⁰ An zwei Passagen²⁴¹, deren lokale Umfelder unmittelbar den Räumen des Gerichts zugeordnet werden können, im Haus des Advokaten und im Steinbruch, dient der Mondschein zur Erhellung der szenischen Kulisse, das diffuse Mondlicht scheint die Raumgröße und die Schwere der Möbel hervorzuheben.

„Es war jedenfalls das Arbeitszimmer des Advokaten; soweit man im Mondlicht sehen konnte, das jetzt nur einen kleinen viereckigen Teil des Fußbodens an jedem der zwei großen Fenster stark erhellte, war es mit schweren alten Möbeln ausgestattet. ...es war ein hohes großes Zimmer...“ (S. 140)

„Alle drei zogen nun in vollem Einverständnis über eine Brücke im Mondschein, ... Das im Mondlicht glänzende und zitternde Wasser teilte sich um eine kleine Insel. ...

²⁴⁰ Vgl. dazu Kapitel 3

²⁴¹ Die beiden anderen vom Mondlicht erhellten Orte sind das Zimmer des Fräuleins Bürstner und der Innenhof des Bürogebäudes im Prüglerkapitel.

Überall lag der Mondschein mit seiner Natürlichkeit und Ruhe, die keinem andern Licht gegeben ist.“ (S. 309f)

Im Sitzungssaal des Gerichtsgebäudes wie auch im Treppenhaus des Malers herrscht zwar nicht völlige Dunkelheit, aber das „Halbdunkel“ hier verschleiert K.'s visuelle Wahrnehmung und lässt die Konturen des Raumes verschwimmen. Das „Halbdunkel“ vermischt sich mit „Dunst und Staub“ (S. 59), infolge des „nebeligen, weißlichen und blendenden Dunstes“ (vgl. S. 68 und S. 70) kann K. die Galeriebesucher nicht genau erkennen.

„Sie schienen soweit man oben in dem Halbdunkel, Dunst und Staub etwas unterscheiden konnte schlechter angezogen zu sein, als die unten. Manche hatten Pölster mitgebracht, die sie zwischen den Kopf und die Zimmerdecke gelegt hatten, um sich nicht wundzudrücken.“ (S. 59f)

Die verschachtelten Räume in den Gerichtskanzleien wie auch die verwirrende Vielfalt der Treppen bei Titorelli bereiten K. Schwierigkeiten, deren Raumgrenzen und -inhalte zu erfassen und zu dechiffrieren, ist aber aufgrund des Halbdunkels visuell nicht möglich und machen K.'s letzte Hoffnung auf Orientierung zunichte. Als K. im Warteraum der Kanzleien durch eine beliebige Holztür blickt, wird seine verschwommene Raumdarstellung deutlich:

„...erst als jetzt eine der vielen Holztüren, die ringsherum standen sich öffnete blickte er hin. ... Hinter ihr in der Ferne sah man im Halbdunkel noch einen Mann sich nähern.“ (S. 97)

Dieses Zwielficht, in dem sich das Geschehen abspielt, ist von entscheidender Bedeutung, nicht vollständige Finsternis, sondern gerade dieses Halblight - dieser „nebelige, weiße und blendende Dunst“ (vgl. S. 68ff) -, das zugleich verbirgt und auch enthüllt, führt zu dem Hervortreten der vereinzelt Details.²⁴² Der Protagonist

²⁴² Vgl. Küter, 1989, S. 135

ist unmittelbar den Licht- und Beleuchtungsverhältnissen dieser Welt, der des Gerichts, ausgesetzt. Die dekonturierende Wirkung des Zwilichts versetzt K. in die Stimmung der Räume, eine Objektivierung des Gesehenen wird nicht zugelassen; das Kerzenlicht im Dom ist „gänzlich unzureichend“ und scheint die Finsternis eher zu „vermehren“ als zu vertreiben (S. 280), der Lichtkegel der Kerze im Zimmer des Advokaten offenbart nicht den im Bett liegenden Dr. Huld, sondern nur „ein Gesicht mit langem Bart“ (S. 130).²⁴³ In diesem Halbdunkel muss K. ständig vor Gefahren gefeit sein, die schon in dunklen Zimmerecken lauern können.²⁴⁴

Elektrisch erzeugtes Licht wird von Kafka nur an wenigen Stellen erwähnt und verwendet, dieses vermag aber den Raum auch nicht ausreichend zu beleuchten²⁴⁵, sondern dient nur der bereits thematisierten punktuellen Beleuchtung. Die Beleuchtung und damit verbundene Hervorhebung einzelner Gegenstände aus umgebender Dunkelheit weist auf die Ambivalenz des Zwilichts hin, zum einen verhüllt es den Raum bis zur Unkenntlichkeit, zum anderen trägt diese optische Betonung von Details durch Lichtstrahlen zu einer Strukturierung des Raums bei, da in umgebender Dunkelheit das Hervorgehobene an Bedeutung gewinnt.²⁴⁶ Das Sehen übernimmt „die Erfassung des Schauspiels auf den von der Beleuchtung schon vorgezeichneten Wegen“²⁴⁷, eine Synthese der verschiedenen Sehbilder zu einem Gesamtbild gelingt K. nicht und scheint nur gewissermaßen durch die Lichtführung zu geschehen. Die Beleuchtungstechnik Kafkas verliert ihre spontane Zufälligkeit²⁴⁸, die Bewegungen des Lichts erscheinen von unsichtbarer Hand gelenkt. Diese ziehen K.'s Aufmerksamkeit unvermeidbar auf sich und sein Blick folgt ihnen mechanisch, dort, wo Licht sich bündelt und ruht, verweilt auch dieser.

²⁴³ Auch im Roman „Das Schloß“ findet man dieses Zwilicht vor: „Eine große Stube im Dämmerlicht. Der von draußen Kommende sah zuerst gar nichts. ... Aus einer anderen Ecke wälzte sich Rauch und machte aus dem Halbllicht Finsternis, K. stand wie in Wolken.“ S. 22

²⁴⁴ „...das Licht drang bis zur gegenüberliegenden Wand bei weitem nicht. Und wirklich begann sich dort in der Ecke etwas zu rühren. Im Licht der Kerze ... sah man dort ... einen älteren Herrn sitzen.“ S. 136f

²⁴⁵ „Unter den Laternen versuchte K. öfters ... seine Begleiter deutlicher zu sehn, als es in der Dämmerung seines Zimmers (welches durch Glühbirnen beleuchtet wird) möglich gewesen war.“ S. 306f

²⁴⁶ Vgl. Küter, 1989, S. 139

²⁴⁷ Vgl. Merleau Ponty, 1966, S. 359

²⁴⁸ Das Treppenhaus bei Titorelli liegt im Halbdunkel, die Tür des Malers ist „verhältnismäßig hell beleuchtet.“ S. 190

Wenn Adorno die Welt in Kafkas Romanen als stumm²⁴⁹ bezeichnet, die keine akustische Qualität besitze, so zeigen doch die wenigen akustischen Mittel, die er in den Räumen des Gerichts verwendet, dass auch „die Welt der Laute und Töne an der Raumgestaltung einen wesentlichen Anteil hat.“²⁵⁰ Im „Proceß“ herrschen die visuellen Eindrücke in den Raumbeschreibungen vor, doch die wenigen **akustischen Elemente** tragen in den Gerichtsräumen einen hohen Anteil zur raumschaffenden Wirkung bei. Im Dom kommt dies besonders zum Vorschein:

„Was für eine Stille herrschte jetzt im Dom! ... Langsam setzte sich also K. in Gang, tastete sich auf den Fußspitzen an der Bank hin, kam dann in den breiten Hauptweg und gieng auch dort ganz ungestört, nur daß der steinerne Boden unter dem leisesten Schritt erklang und die Wölbungen ... davon widerhallten. K. fühlte sich ein wenig verlassen, ..., auch schien ihm die Größe des Doms gerade an der Grenze des für Menschen noch Erträglichen zu liegen. Fast hatte er schon das Gebiet der Bänke verlassen und näherte sich dem freien Raum, ..., als er zum ersten Mal die Stimme des Geistlichen hörte. Eine mächtige und geübte Stimme. Wie durchdrang sie den zu ihrer Aufnahme bereiten Dom! ...er rief: ‚Josef K.!’“ (S. 285f)

Weitere hörbare, zur Raum(be)stimmung wesentlich beitragende, Elemente sind z.B. der „Lärm aus einer Klempfnerwerkstätte“ beim Treppenhaus des Malers, der das „Weinen eines Kindes übertönt“²⁵¹, ein „Grammophon, das mörderisch zu spielen begann“ (vgl. S. 53), der Klang hallender Schritte (vgl. S. 286), Gelächter²⁵² und Schreie. Dies alles sind Geräusche, die von Menschen oder mechanischen Apparaten²⁵³ stammen, die außermenschliche Natur bleibt stumm.²⁵⁴ Keine Tiergeräusche, keine Windgeräusche kommen vor, kein Rauschen des Wassers ist hörbar; und kein Geräusch hat eine Melodie. Adorno meint Kafkas Welt sei eine

²⁴⁹ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Aufzeichnungen zu Kafka. Die Neue Rundschau* 64, 1953, S. 338

²⁵⁰ Frey, 1965, S. 173

²⁵¹ „Unten an der Treppe lag ein kleines Kind bäuchlings auf der Erde und weinte, aber man hörte es kaum infolge des alles übertönenden Lärms, der aus einer Klempfnerwerkstätte auf der andern Seite des Torganges kam.“ S. 188

²⁵² „Man rief einander über die Gasse zu, ein solcher Zuruf bewirkte gerade über K. ein großes Gelächter.“ S.53

²⁵³ Auch der Schrei von Franz scheint „von einem gemarterten Instrument zu stammen.“ S. 113

²⁵⁴ Vgl. Frey, 1965, S. 173

ohne Musikalität²⁵⁵, auch im „Proceß“ scheint dies zutreffend zu sein. Im Dom ersehnt K. melodische Klänge, doch die „*Orgel blieb still*“ (vgl. S. 284), die einzige wahrnehmbare Musik im Roman ertönt verzerrt aus dem „*mörderisch spielenden Grammophon*.“²⁵⁶

Besonders erwähnt soll die raumschaffende Wirkung von Schreien und lauten Rufen sein, die Räume über sichtbare Raumgrenzen hinaus vergrößert erscheinen lässt.

„Da erhob sich der Schrei, den Franz ausstieß, ungeteilt und unveränderlich, er schien nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu stammen, der ganze Korridor tönte von ihm, das ganze Haus mußte es hören, ...“ (S. 113)

„Eine mächtige geübte Stimme. Wie durchdrang sie den zu ihrer Aufnahme bereiten Dom! ...er rief: ‚Josef K:!’“ (S. 286)

Von den **Empfindungsqualitäten** sind die Temperaturunterschiede, die K. in den Räumen des Gerichts sichtbar zu schaffen machen, von großer Bedeutung. „*Drückende, schwüle Luft*“ bestimmt die Atmosphäre im Atelier des Malers, „*schwere und dumpfe Luft*“ besetzt den Raum der Gerichtskanzleien; K. verspürt unerträgliche Wärme.

„Die Luft im Zimmer war ihm allmählich drückend geworden, öfters hatte er schon verwundert auf einen kleinen zweifellos nicht geheizten Eisenofen in der Ecke hingesehn, die Schwüle im Zimmer war unerklärlich.“ (S. 199)

„Die Sonne brennt hier auf das Dachgerüst und das heiße Holz macht die Luft so dumpf und schwer.“ (S. 99)

In diesen größtmäßig sehr begrenzten Räumen des Gerichts empfindet K. unerträgliche Hitze, weite große Räume, wie der Dom oder das Zimmer des Advokaten, rufen indessen das Gefühl von Kälte hervor. Seine „aktive

²⁵⁵ Vgl. Adorno, 1953, S. 338

²⁵⁶ „Eben begann ein in bessern Stadtvierteln ausgedientes Grammophon mörderisch zu spielen.“ S. 53

Prozesshandlung“ beginnt in engen und heißen Räumen und verlagert sich mit Fortdauer des „Prozesses“ in immer größere und kältere.²⁵⁷

„Seine nackten weißhaarigen Beine zitterten vor Kälte. Er bat K. ihm vom Kanapee eine Decke zu reichen. K. holte die Decke und sagte: ‚Sie setzen sich ganz unnötig einer Verkühlung aus.‘“ (S. 252)

„Der Regen war schwächer geworden, aber es war feucht, kühl und dunkel, man würde im Dom wenig sehn, wohl aber würde sich dort infolge des langen Stehns auf den kalten Fliesen K.’s Verkühlung sehr verschlimmern. ... er gieng wieder in den Dom, ..., wickelte sich fester in seinen Mantel, schlug den Kragen in die Höhe und setzte sich.“ (S. 279f)

4.1.3. Die Figuren des Gerichtsraumes

Wesentlich für die Wahrnehmung und Kennzeichnung der Gerichtsräume als solche ist das sich in ihnen abspielende Innenleben. Damit stehen hier sowohl unmittelbare Vertreter des Gerichts als auch nur einfache Bewohner der Juliusstraße im Blickpunkt der Betrachtung.

Die vom Gericht direkt gesandten Vertreter zeichnen sich durch mehrere Merkmale aus und heben sich dadurch von den einfachen Bewohnern deutlich ab. Zum einen stellt die **schwarze Kleidung** ein Indiz der direkten Zugehörigkeit zum Gericht dar.

„Er war schlank und doch fest gebaut, er trug ein anliegendes schwarzes Kleid, das ... mit verschiedenen Falten, Taschen, Schnallen, Knöpfen und einem Gürtel versehen war ...“ (S. 7)

„Es muß ein schwarzer Rock sein‘, sagten sie. ... K. warf daraufhin den Rock zu Boden und sagte ...: ‚Es ist doch noch nicht die Hauptverhandlung.‘ Die Wächter lächelten, blieben aber bei Ihrem: ‚Es muß ein schwarzer Rock sein.‘“ (S. 18f)

Im Sitzungssaal sind die meisten „schwarz angezogen, in alten lange und lose hinunterhängenden Feiertagsröcken.“ (S. 58)

²⁵⁷ Vgl. Frey, 1965, S. 175

„Unter den Bärten aber ... schimmerten am Rockkragen Abzeichen in verschiedener Größe und Farbe. Alle hatten diese Abzeichen, soweit man sehen konnte. ... als er sich plötzlich umdrehte, sah er die gleichen Abzeichen am Kragen des Untersuchungsrichters,...“ (S. 71)

Auch die Henker am Ende des Romans erscheinen in schwarzer Kleidung, K. sitzt *„gleichfalls schwarz angezogen in einem Sessel in der Nähe der Türe“* (S. 305) und harrt dem zukünftigen Geschehen entgegen. Die *„Größe und Farbe“* der Abzeichen variiert entsprechend der Stellung der jeweiligen Person innerhalb der Gerichtshierarchie.²⁵⁸ Hinsichtlich ihres Auftretens und der Art der praktizierten Gesprächsführung, K. erhält entweder keine Antworten auf Fragen bezüglich des „Prozesses“ oder führt sehr umfangreiche Gespräche, deren Sinn er aber nicht zu entschlüsseln vermag, wirken sie als „entseeltes mechanisches Instrument des Gerichts.“ K. vergleicht die Marionettenhaftigkeit der Henker mit der von Schauspielern eines Theaters und stellt somit die Bühnenhaftigkeit der Szenerie in den Vordergrund.

„„Alte untergeordnete Schauspieler schickt man um mich‘, sagte sich K. ... ‚An welchem Theater spielen Sie?‘ ‚Theater?‘ fragte der eine Herr ... den andern um Rat. Der andere geberdete sich wie ein Stummer, der mit dem widerspenstigen Organismus kämpft. ‚Sie sind nicht darauf vorbereitet, gefragt zu werden‘, sagte sich K. und gieng seinen Hut holen.“ (S. 306)

Die Perspektive K.'s reduziert sich oftmals auf Konturen des äußeren Erscheinungsbildes und auf Details der Kleidung, eine genaue Wahrnehmung von Gesichtszügen erscheint aufgrund der „Lichtgestik“ erschwert.²⁵⁹

Eine besondere Immanenz scheint auch im hohen Grad der herrschenden **Anonymität** innerhalb der Gerichtswelt zu liegen, - mit namentlicher Erwähnung stechen Titorelli und der Advokat Huld hervor -, es erfolgt eine Gleichsetzung des

²⁵⁸ Der Gerichtsdienstler in den Kanzleien trägt *„als einziges amtliches Abzeichen neben einigen gewöhnlichen Knöpfen auch zwei vergoldete Knöpfe“* (S. 89), was aufgrund der Farbe Gold auf eine hohe Stellung innerhalb der Gerichtswelt hinweist.

²⁵⁹ *„Unter den Laternen versuchte K. öfters,...,seine Begleiter deutlicher zu sehn, als es in der Dämmerung seines Zimmers möglich gewesen war.“* S. 306f

Namens mit der Berufsbezeichnung. Diesem Äquivalent entsprechend finden sich vorwiegend Anreden wie z.B. „der Gerichtsdieners“, „der Untersuchungsrichter“, „die Frau des Gerichtsdieners“, „der Student“, „der Fabrikant“, „der Direktor-Stellvertreter“, etc., die den Anschein des Instrumentellen verstärken.²⁶⁰

Die **Bewohner** der Juliusstraße und der Vorstadt, in welcher der Maler wohnt, unterscheiden sich von direkten Vertretern des Gerichts am augenscheinlichsten durch ihre Kleidung.

„Jetzt am Sonntagmorgen waren die meisten Fenster besetzt, Männer in Hemdärmeln lehnten dort und rauchten oder hielten kleine Kinder vorsichtig und zärtlich an den Fensterrand. Andere Fenster waren hoch mit Bettzeug angefüllt, über dem flüchtig der zerraupte Kopf einer Frau erschien.“ (S. 53)

„Halbwüchsige scheinbar nur mit Schürzen bekleidete Mädchen liefen am fleißigsten hin und her. In allen Zimmern standen die Betten noch in Benützung, es lagen dort Kranke oder noch Schlafende oder Leute die sich dort in Kleidern streckten. An den Wohnungen, deren Türen geschlossen waren, klopfte K. an... Meistens öffnete eine Frau... und wandte sich ins Zimmer zu jemandem der sich aus dem Bett erhob ...“ (S. 56)

„Rauchende Männer“, der „zerraupte Kopf einer Frau“, „nur mit Schürzen bekleidete Mädchen“ finden sich in dieser Welt, Motive, die der Freud'schen Theorie entsprechend diese als der **Triebspähre** verhaftet erscheinen lassen. Das auf der „Brust offene Hemd“ des riesenhaft erscheinenden Mannes (S. 20), der „nur mit einem Nachthemd bekleidete“ Maler (vgl. S. 191), „die weiße Bluse“ im Zimmer von Fräulein Bürstner und die besondere Stellung des Bettes²⁶¹ weisen dementsprechend dieselbe Tendenz auf. Dass auch die direkten Vertreter des Gerichts dieser Triebspähre zugehörig sind, wird bei der näheren Betrachtung der

²⁶⁰ Die drei Gehilfen in der Klempfnerwerkstätte hämmern auf „irgendein Werkstück“ (vgl. S. 188), ihre Bewegungen erscheinen mechanisch und leer.

²⁶¹ Diese sich noch in Kapitel 4.2. zeigen wird,

Bücher des Untersuchungsrichters und am häufig verwendeten Motiv des Bartes²⁶², der nach Freud ebenfalls ein Symbol des Triebhaften darstellt, erkennbar.

„... hinter ihnen sie weit überragend stand ein Mann mit einem auf der Brust offenen Hemd, der seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte und drehte.“ (S. 20)

Im Sitzungssaal sind „es durchwegs ältere Männer, einige waren weißbärtig.“ (S. 64)

„K. schlug das oberste Buch auf, es erschien ein unanständiges Bild. Ein Mann und eine Frau saßen nackt auf einem Kanapee,... K. blätterte nicht weiter sondern schlug nur noch das Titelblatt des zweiten Buches auf, es war ein Roman mit dem Titel: ‚Die Plagen, welche Grete von ihrem Manne Hans zu erleiden hatte.‘“ (S. 76f)

Der Student „suchte sich durch einen kurzen schüttern rötlichen Vollbart ... Würde zu geben.“ (S. 82)

„In einem Winkel des Zimmers, ..., erhob sich im Bett ein Gesicht mit langem Bart.“ (S. 130f)

Der Advokat „zog immer wieder an einem Bartstrahn in der Mitte seines Bartes.“ (S. 134)

„Es handelte sich hier zwar um einen ganz andern Richter, einen dicken Mann mit schwarzem buschigen Vollbart, ...“ (S. 195)

Ein anderes wichtiges Motiv ist das des **Gebücktseins** oder der gebeugten Haltung, welches K. an vielen Orten begegnet, und die Macht des Gerichtsraumes, „Schauplatz der Immanenz, in dem sich Macht als heidnisches Vehikel präsentiert“²⁶³, hervorhebt. Oft scheint es, als würde allein die bloße Anwesenheit des latenten Gerichtsraums ausreichen, diese Haltung hervorzurufen.

„In fast regelmäßigen Entfernungen von einander saßen sie auf den zwei Reihen langer Holzbänke, die zu beiden Seiten des Ganges angebracht waren. ... Sie standen niemals vollständig aufrecht, der Rücken war geneigt, die Knie geknickt, sie standen wie Straßenbettler.“ (S. 93)

²⁶² Kurz vor dem Dombesuch erkennt K. nicht die Gerichtszugehörigkeit des italienischen Geschäftsfreundes, der einen „buschigen Schnurrbart“ (S. 274) trägt.

²⁶³ Vgl. Adamzik, Sylvelie: *Kafka: Topographie der Macht*, Frankfurt/M. 1992, S. 7

Block „kniete unter einem kurzen Seitenblick nun knapp beim Bett nieder. ‚Ich knie schon, mein Advokat‘, sagte er.“ (S. 263)

Besonders eindrucksvoll und spürbar wird beim Advokaten die Macht des Gerichts in Szene gesetzt, der Kaufmann Block in die Knie gezwungen. Demut und unterwürfige Verhaltensweise prägen die Räume des Gerichts merkbar und lassen ihre Charakterisierung als **Machtraum**²⁶⁴ im Angesicht dessen nachvollziehbar erscheinen. Das Motiv findet man auch an weiteren Stellen, wo die Raumgröße diese „erwünschte“ Haltung begünstigt.

„Ein Gedränge der verschiedensten Leute ... füllte ein mittelgroßes zweifenstriges Zimmer, das knapp an der Decke von einer Galerie umgeben war, ... wo die Leute nur gebückt stehen konnten und mit Kopf und Rücken an die Decke stießen.“ (S. 57)

In der Rumpelkammer „selbst aber standen drei Männer, gebückt in dem niedrigen Raum.“ (S. 108)

Die irrationalen Elemente in diesen Räumen - mühelos kann der Prügler in der Rumpelkammer seine Rute schwingen, obwohl er selbst nur gebückt stehen kann²⁶⁵, und auch für den Untersuchungsrichter scheint es keine zu überwindende Raumstrecke zu geben; er erwartet K. bereits an der Tür bei seiner Flucht aus dem Sitzungssaal - erwecken den Eindruck, dass die in ihnen auftretenden Figuren feste Bestandteile des Gerichtsraumes sind, ihm genuin sind.

Vogl bezeichnet Kafkas Raum als Ort der Gewalt wie aus folgendem Zitat nachdrücklich hervorgeht:

„Am Ende und zum Zeichen dieser unmöglichen Vermittlung steht das Bild der Gewalt. Dieses Bild,...,

²⁶⁴ „Nicht die große Bühne der Macht öffnet sich dem, der in ihr Beziehungssystem verstrickt ist; statt dessen zeigen sich ihm die Mikro-Schauplätze des Vollzugs, wie die Gänge der Wartenden oder die Prügelkammer. ... Zu Orten seines eigenen Prozesses aber werden alle, an denen K. erscheint.“ Adamzik, 1992, S. 16

²⁶⁵ Assoziationen zu Foucaults „Überwachen und Strafen“ werden wach.

*durchdringt das Erzählen in unterschiedlichen Wendungen, als plötzlicher Einbruch und endlos fortdauernder Schmerz, als Ursprung und Vollzug des Gesetzes, als theatralischer Akt, als heimliche Sprache des Körpers und als komplexe soziale Konstellation. Man wird in diesen Bildern der Gewalt immer ein Abbild erkennen, ein Abbild von Beschädigungen, von Herrschaftsformen, Disziplinierungen und Straftechniken...*²⁶⁶

Die Struktur der Gerichtsräume scheint gewissen Gesetzmäßigkeiten des phänomenologischen Ausdrucks²⁶⁷ zu folgen, wie nun aber dieser Gerichtsraum die Grenzen zu K.'s Erlebnisraum überwindet und welche sonderbaren Grenzen er scheinbar dazu erwählt, wird im nächsten Kapitel zu zeigen sein.

4.2. Der Einbruch des Gerichtssaales in K.'s gelebten Raum

Dieser Abschnitt behandelt bevorzugte Angriffspunkte und -flächen des Gerichtssaales, die dessen Eindringen und damit das gleichzeitige Einengen von K.'s Erlebnisraum zu begünstigen scheinen. Anhand der bereits dargestellten Räume im „Proceß“ sollen nun diese vom Gericht präferierten Raumgrenzen eingehende Betrachtung finden. Der Kampf um Raumgewinn und -bewahrung spielt sich im Roman in großem Maße an der Tür ab, die in der Literatur meist metaphorisch als Gelenk zwischen zwei differenzierten Bereichen Verwendung findet und traditionelle Funktionen erfüllt.²⁶⁸ Dass Kafkas **Türen** und auch **Fenster** erheblich von dieser Bedeutung abweichen und als Grenzorte der Macht fungieren, soll nachfolgend im ersten Teil verdeutlicht werden.

Das **Bett** als Ort der Sicherheit und des Privaten wird bei Kafka auch seinem herkömmlichen Zweck entfremdet und erfüllt keinerlei Schutzfunktion mehr, vielmehr

²⁶⁶ Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München 1990, S. 1f

²⁶⁷ „Es schienen genaue Vorschriften für die Einrichtung von Kanzleien zu bestehn.“ S. 222

²⁶⁸ Vgl. Küter, 1989, S. 155f. Solche Abtrennungsbereiche wären etwa Leben und Tod, Gut und Böse, Wirklichkeit und Fantasie, etc.

stellt es einen ständigen Angriffspunkt des Gerichts dar; dies wird im zweiten Teil näher beleuchtet.

4.2.1. Grenzorte als Angriffsflächen des Gerichts

4.2.1.1. Die Türen im „Proceß“

Die Tür schafft eine Möglichkeit, den Innenraum vom übrigen Umraum abzugrenzen und wird damit „gewissermaßen zu der ‚Achillesferse‘ des Raumes, zu seiner wunden Stelle.“²⁶⁹ Durch ihre Beweglichkeit wird im Raumsujet eine Ambivalenz erzeugt; mit dem Schließen der Tür verbindet man das Gefühl von Schutz, es kann aber auch Gefangenschaft und Isolation bedeuten, mit der Möglichkeit des Öffnens wird sie zum Angriffspunkt und Einbruchstelle für fremde Mächte, gleichzeitig stellt sie den Durchgangsort zu neuen Räumen dar. Im „Proceß“ wird die Tür zu einem Ort der Macht, „wer die Türen beherrscht, wer frei ein- und ausgehen kann, verfügt auch über den Raum, der sich hinter der Tür erstreckt.“²⁷⁰

In Kafkas Tagebüchern wird auf ihre besondere Stellung hingewiesen: Die geschlossene Tür signalisiert das Abgeschnittensein von der menschlichen Verbindung, die offene symbolisiert Zugehörigkeit und Aufgenommensein in den gesellschaftlichen Kreis.

„Im Mädchenzimmer, dessen Tür völlig geöffnet war, schlief der kleine Felix. Auf der anderen Seite, in meinem Zimmer, schlief ich. Die Tür dieses Zimmers war aus Rücksicht auf mein Alter geschlossen. Außerdem war durch die offene Tür angedeutet, daß man Felix noch zur Familie heranlocken wollte, während ich schon abgeschieden war.“ (Tagebücher, S. 150f)

Josef K. sucht permanent nach offenen Türen, die es scheinbar auch gibt, nur eben nicht für ihn. Er steht überwiegend vor geschlossenen, aber nicht verschlossenen Türen, die er aus eigener Kraft nicht zu öffnen vermag, anderen gelingt dies mit

²⁶⁹ Küter, 1989, S. 156

²⁷⁰ Vgl. Küter, 1989, S. 157

Selbstverständlichkeit. Die unzählbaren Türen im „Proceß“ zeichnen sich durch ein gemeinsames Merkmal aus, dass sie geöffnet und prinzipiell zugänglich sind, Frey sieht ihren Bedeutungsgehalt darin, „daß sie unverschlossen sind“ und die Tür „nur als Zugang, nicht aber als Ausweg“²⁷¹ dient. Der Wunsch zu entkommen beseelt die Figur Josef K., der Kampf um die Tür geht aber zumeist nachteilig für ihn aus, denn seine Widersacher beherrschen diese Raumöffnung. Auch im „Schloß“ herrscht ein vergleichbares Gedränge um diese Öffnung.

*„Er sah die Bauern scheu zusammenrücken und sich besprechen, die Ankunft eines Landvermessers war nichts Geringes. Die Tür der Küche hatte sich geöffnet, türfüllend stand dort die mächtige Gestalt der Wirtin, ...“
(Das Schloß, S. 10)*

Die unüberschaubare Menge an Türen verschachtelt die Räume zu einem Labyrinth, vor jeder einzelnen gerät er ins Stocken, der Eintritt gelingt nie ohne Komplikationen, ein wirkliches Entkommen daraus gibt es nicht. Die Tür erweist sich als Machtrefugium des Gerichtsraumes an zahlreichen Stellen, so bereits in der ersten Szene vor seiner Verhaftung.

„Ich will doch sehn, was für Leute im Nebenzimmer sind und wie Frau Grubach diese Störung mir gegenüber verantworten wird.“ ... Immerhin faßte es der Fremde so auf, denn er sagte: ‚Wollen Sie nicht lieber hier bleiben?‘ ‚Ich will weder hierbleiben noch von Ihnen angesprochen werden, solange Sie sich mir nicht vorstellen.‘ ‚Es war gut gemeint‘, sagte der Fremde und öffnete nun freiwillig die Tür.“ (S. 8)

Noch bevor seine Verhaftung ausgesprochen wird, ist K. bereits seiner Bewegungsfreiheit in seinen eigenen Wänden beraubt worden, diese Situation der „Ohnmacht vor der Tür“²⁷² zieht sich wie der Faden der Ariadne durch den gesamten Roman; beim Verlassen der Gerichtskanzleien ist er nicht mehr in der Lage den

²⁷¹ Vgl. Frey, 1965, S. 16f

²⁷² Vgl. Küter, 1989, S. 163

Ausgang zu finden, ein Mädchen öffnet ihm die Ausgangstür²⁷³, in seinem Atelier übernimmt Titorelli infolge der fehlenden Orientierung K.'s die Aufsicht über die „Eingangstür“²⁷⁴ und öffnet ihm die andere zur Flucht, - beide sind gewissermaßen nicht versperrbar²⁷⁵ -, im Dom bringt der Geistliche ihn zum Ausgang (vgl. S. 303f). Die Türen und Türschwellen, die scheinbar einen Übergang in neue Räume verheißen, sind als Grenzort von hoher Bedeutung, bilden aber keinen Berührungspunkt heterogener Räume, trennen nicht Außen von Innen, sondern heben beides auf. Die unzählige Vielzahl dieser scheint wie zur Qual für K. bestimmt zu sein, denn sie täuschen eine Öffnung nach außen oder in qualitativ andere Räume nur vor²⁷⁶, die ersehnte Verheißung, in neue Räume zu gelangen, bleibt aber aus. Als K. beispielsweise dem beengenden Raum des Ateliers durch die Tür zu entfliehen sucht, landet er unversehens in den Gerichtskanzleien, in jenem Raum, der dem im Gerichtsgebäude gleicht. Die Tür verschachtelt topographisch weit entfernte Räume ineinander, eine objektive Raumdistanz scheint nicht zu existieren, denn *„es gehört ja alles zum Gericht“* (S. 202). Die betonte Hervorhebung der Ein- und Ausgänge deutet in vielen Fällen auf einen Grenzübergang hin, der beim Betreten der Gerichtskanzleien und beim Haus des Malers exemplarisch dargestellt werden soll.

„Beim Eintritt wäre er fast hingefallen, denn hinter der Tür war noch eine Stufe.“ (S. 92)

„Im Hause in dem der Maler wohnte war nur ein Flügel des großen Tores geöffnet, in den andern aber war unten an der Mauer eine Lücke gebrochen, aus der gerade als sich K. näherte eine widerliche gelbe Flüssigkeit herausschoß,...“ (S. 188)

Diese Übergänge stellen aber keinen Wechsel von einem Bereich in einen anderen dar, sondern es handelt sich um eine „Intensivierung des Gerichtsraumes“, durch

²⁷³ „K. merkte, daß er vor der Ausgangstür stand, die das Mädchen geöffnet hatte. Ihm war als wären alle seine Kräfte mit einem Mal zurückgekehrt, ...“ S. 106

²⁷⁴ Die andere fungiert ebenso als Eingang, aber nur für Vertreter des Gerichts.

²⁷⁵ „Sie haben sich einen Schlüssel zu meiner Tür machen lassen, den sie untereinander verleihen.“ S. 192

„Man kann hier alle Türen aus den Angeln brechen.“ S. 210

²⁷⁶ Vgl. Küter, 1989, S. 166f

diese Raumöffnung ist „jeder Ort gleichsam mit der Anwesenheit des Gerichts imprägniert.“²⁷⁷

Die magische Anziehungskraft, die von den Türen ausgeht, beruht auf der Tendenz störende Elemente einzulassen oder das eigene Passieren zu behindern, ständig erfährt K. deren Macht als Unterlegener. Sie ziehen seine Aufmerksamkeit an, ständig hat K. von den Türen ausgehende Störungen zu befürchten; z. B. klopft der Hauptmann an die Tür des Nebenzimmers²⁷⁸ und stört die Intimität zwischen K. und Fräulein Bürstner, K.'s Eingabe an das Gericht wird durch den Eintritt des Direktor-Stellvertreters abgebrochen²⁷⁹, das Kreischen der Wäscherin an der Tür des Sitzungssaales unterbricht seine Verteidigungsrede²⁸⁰, die Belagerung der Mädchen an Titorellis Tür lässt ihn in völlige Passivität verfallen.²⁸¹ Die Türen im „Proceß“ erscheinen als Orte der Macht, wer über die Möglichkeit des Ein- und Ausgehens verfügt, beherrscht auch den Raum, aber das sind in Kafkas Romanen nie die Protagonisten; auch im „Schloß“²⁸² und im „Verschollenen“²⁸³ erzeugen die Türen eine ähnliche Stimmung der Angst und Ungewißheit.

Die bedrohliche Wirkung der Türen, der Architektur der Macht, ruft in K. die permanente Stimmung der Angst vor feindlichen Einbrüchen und Störungen des Gerichts hervor, besonders deutlich zeigt sich dies in den Kanzleien.

„...er war beengt genug von dem, was er bisher gesehen hatte, er war gerade jetzt nicht in der Verfassung einem höhern Beamten gegenüberzutreten, wie er hinter jeder Tür auftauchen konnte,...“ (S. 98)

²⁷⁷ Vgl. Küter, 1989, S. 168

²⁷⁸ „Da klopfte es an die Tür des Nebenzimmers einigemale, stark, kurz und regelmäßig. Fräulein Bürstner erleichte und legte die Hand aufs Herz. K. erschrak deshalb besonders stark,...“ S. 45

²⁷⁹ „... wie gerade in diesem Augenblick, die Tür des Direktionszimmers sich öffnete und der Direktor-Stellvertreter mit großem Gelächter eintrat. ... einen Witz, der zum Verständnis eine Zeichnung erforderte, die nun der Direktor-Stellvertreter, über K.'s Tisch gebeugt mit K.'s Bleistift, den er ihm aus der Hand nahm, auf dem Schreibblock ausführte, der für die Eingabe bestimmt gewesen war.“ S. 169f

²⁸⁰ „K. wurde durch ein Kreischen vom Saalende unterbrochen,... Es handelte sich um die Waschfrau, die K. gleich bei ihrem Eintritt als eine wesentliche Störung erkannt hatte.“ S. 70

²⁸¹ „K. hatte sich kaum zu Tür hingewendet, er hatte es vollständig dem Maler überlassen, ob und wie er ihn in Schutz nehmen wollte. Er machte auch jetzt kaum eine Bewegung,...“ S. 202

²⁸² K. zeigt „auf die Tür, die jeden Augenblick mit Donnerkrach aufspringen könne,...“ Das Schloß, S. 254

²⁸³ „Im übrigen bin ich in gewissem Sinne als Oberportier über alle gesetzt, denn mir unterstehn doch alle Tore des Hotels, also dieses Haupttor, die drei Mittel- und die zehn Nebentore, von den unzähligen Türchen und türlosen Ausgängen gar nicht zu reden.“ Der Verschollene, S. 262

Auch in Kafkas Tagebüchern findet sich ein Fragment, in der er die empfundene bedrohliche Wirkung von Türen zum Ausdruck bringt.

*„Einmal hatte ich die Tür versperrt, weil ich lesen wollte, aber mein Nachbar schlug die Tür mit der Hacke entzwei, und da er, was er einmal gefaßt hat, nur schwer aufgeben kann, war ich sogar von der Hacke gefährdet.“
(Tagebücher, S. 237)*

Der Einbruch des Gerichtsraumes in K.'s erlebte Räume vollzieht sich in großem Maße an den Türen, denen K.'s völlige Aufmerksamkeit immer wieder zum Opfer fällt. Ihre unübersichtliche Vielzahl verschachtelt die Räume zu einem Labyrinth, durch sie geraten weit entfernte Räume in unmittelbare Nachbarschaft. Dieses Moment der Kontiguität wird von Deleuze und Guattari²⁸⁴ treffend beschrieben.

„Zwei diametral entgegengesetzte Punkte erweisen sich, seltsamerweise, als eng benachbart: eine Situation, die wir im Prozeß immer wieder finden, z.B. wenn K. in der Bank,..., eine Kammertür öffnet und sich plötzlich in einem Raum des Gerichts befindet, wo gerade ein Wächter ausgepeitscht wird; oder wenn er, um Titorelli zu besuchen, sich in eine Vorstadt begeben muß, die jener, in welcher sich die Gerichtskanzleien befanden, vollständig entgegengesetzt war“, dann aber plötzlich entdeckt, daß Titorellis Hintertür unmittelbar zu den Gerichtskanzleien führt.“

Die oft überraschend auftauchenden Türen weisen nur in quantitativ neue Räume, nicht aber in qualitativ veränderte, eine Flucht aus ihnen erscheint aussichtslos. In Kafkas Raum büßen sie ihre für den gelebten Raum wesentlichen Merkmale ein, zum einen die Möglichkeit zur Expansion und zum anderen die des Rückzugs. An der Tür erfolgen die meisten Einbrüche des Gerichtsraumes, die zur Instabilität der Raumgrenzen führen und K.'s erlebte Beengung hervorrufen.

Ob nun die andere Raumöffnung, die Fenster, K.'s erlebtes Engegefühl zu mindern vermag, oder ob es auch nur eine weitere Öffnung und Angriffspunkt für den Gerichtsraum darstellt, soll im nächsten Teil Klärung finden.

²⁸⁴ Deleuze/Guattari, 1976, S. 101f

4.2.1.2. Offene Hoffnung? Die Fenster im „Proceß“

Das Fenster als Grenzort zwischen Innen- und Außenraum übt auf Josef K. eine ähnlich starke Anziehungskraft aus wie die Tür. Immer wieder flieht K. ans Fenster, den Ort der stummen Dialoge, denn anders als die Tür, die passiert werden muss, um in neue Räume zu gelangen, erfolgt die Raumwahrnehmung und seine Dechiffrierung am Fenster allein durch den Blick. Bollnow sieht darin das Bedürfnis nach Orientierung und Freiheit, denn „es ist nicht eine romantische Gewohnheit, die den Menschen an den Fenstern festhalten läßt. Aus einem Bedürfnis seiner Freiheit heraus verlangt er nach dem Fenster.“²⁸⁵ Je aussichtsloser der Prozess wird, desto mehr wird K. von der Macht des Fensters angezogen und sucht nach Auswegen.

„... das Fenster, an dem er in der letzten Zeit viel zu oft zu sitzen pflegte, lockte ihn mehr als der Schreibtisch ...“ (S. 273)

„Möglicherweise sind Fenster räumliche Auswege, zumindest in der dramatischen Darstellung von Architektur aber gedankliche Umwege.“²⁸⁶ Ein kontemplatives Hinaussehen gibt es im „Proceß“ für K. nicht, entweder behindern oder verwehren Rauch, Nebel oder Schneeflocken seine Sicht²⁸⁷, oder es erfolgt ein vom betrachteten Raum isolierter Detailausschnitt, der sich dem unmittelbaren Wahrnehmungszusammenhang entzieht.²⁸⁸ Das Fenster wird gleichsam zu einer Attrappe, die einen „leeren“ Ausschnitt der Welt zeigt, in den Gerichtskanzleien reduziert sich das Fenster zur Luke²⁸⁹, beim Advokaten zum Luftschacht, und im Atelier ist es nur mehr eine „feste eingesetzte Glasscheibe.“ Der Erlebnisraum K.'s „schrumpft mit der Verkleinerung der Fenster und der damit einhergehenden Verdunkelung.“²⁹⁰

²⁸⁵ Vgl. Bollnow, 1959, S. 119

²⁸⁶ Hauser, 1999, S. 132

²⁸⁷ „Windows should allow the inhabitant of a room to see beyond it – to offer a view into another space – yet visibility is often blocked by precipitation.“ Carrick, 2001, S. 31

²⁸⁸ „K. suchte angestrengt mit den Blicken in das Dunkel eines Hofwinkels einzudringen, in dem einige Handkarren ineinandergefahren waren.“ S. 114

K. „sah durch das Fenster auf die gegenüberliegende Straßenseite, von der von seinem Sitz aus nur ein kleiner dreieckiger Ausschnitt zu sehen war, ein Stück leerer Häusermauer zwischen zwei Geschäftsauslagen.“ S. 119

²⁸⁹ „The attic windows in *The Trial* are useless.“ Carrick, 2001, S. 31

²⁹⁰ Küter, 1989, S. 195

„Das Mädchen ... nahm, um K. eine Erfrischung zu bereiten, eine Hakenstange die an der Wand lehnte und stieß damit eine kleine Luke auf, die gerade über K. angebracht war und ins Freie führte. Aber es fiel soviel Ruß herein...“ (S. 100)

„... das Fenster führt nämlich nur in einen Luftschacht und gibt fast kein Licht.“ (S. 265)

„Hinter K. war das Fenster, durch das man im Nebel nicht weiter sehen konnte, als über das mit Schnee bedeckte Dach des Nachbarhauses.“ (S. 194)

„Könnte man nicht das Fenster öffnen?“ fragte K. ‚Nein‘, sagte der Maler. ‚Es ist bloß eine feste eingesetzte Glasscheibe, man kann es nicht öffnen.“ (S. 209)

In der traditionellen Metaphorik wird das Fenster häufig als Ort der Zuflucht und Reflexion gewählt, es öffnet den Raum der Welt²⁹¹, im „Proceß“ ist genau das Gegenteil der Fall, der Ausgang nach draußen scheint vielmehr eine Öffnung ins Innere des Raumes zu sein. Dass Kafkas Fenster einen anderen bedeutungsvollen Inhalt besitzen, beschreibt auch Carrick, denn *„Kafka’s rooms often contain windows that do not provide the relief for which windows are designed.“*²⁹²

Architekturtheoretisch gesehen eröffnet das räumliche Fenster „dem literarischen Raum verschiedene Perspektiven. Das literarische Fenster zeigt im architekturtheoretischen Raum Andeutungen und Ahnungen von unermeßlichen Dimensionen“ und ist ein Beispiel für mehrdeutige Umwege der Architektur.²⁹³ Die Unmöglichkeit des Entkommens durch das Fenster offenbart sich K. in Form von Ruß, Rauch, Schneefall, Nebel und Brandgeruch, die ihm entgegenschlagen und seine Sicht behindern²⁹⁴, vorausgesetzt es lässt sich überhaupt öffnen.

„Er gieng zum Fenster, setzte sich auf die Brüstung, hielt sich mit einer Hand an der Klinke fest und sah auf den Platz hinaus. Der Schnee fiel noch immer, es hatte sich noch gar nicht aufgehellt.“ (S. 176)

²⁹¹Hier sei verwiesen z.B. auf Hoffmanns Erzählung „Des Veters Eckfenster“ oder auf Hitchcocks Film „Das Fenster zum Hof“, in denen das Fenster den durch Krankheit zur Untätigkeit verurteilten Protagonisten ein reiches und kreatives Beschäftigungsfeld bietet.

²⁹² Carrick, 2001, S. 30

²⁹³ Hauser, 1999, S. 139

²⁹⁴ Als K. zu Titorelli aufbricht, sieht er, *„wie sich draußen der Schneefall sehr verstärkt hatte.“* S. 185

„Ohne besondern Grund, ..., öffnete er das Fenster. Es ließ sich nur schwer öffnen, er mußte mit beiden Händen die Klinke drehn. Dann zog durch das Fenster in dessen ganzer Breite und Höhe der mit Rauch vermischte Nebel in das Zimmer und füllte es mit einem leichten Brandgeruch. Auch einige Schneeflocken wurden hereingeweht.“ (S. 178f)

Das Erleben der einseitigen Durchlässigkeit dieser Raumöffnung, permeabel sind die Fenster in erster Linie für Einflüsse von außen nach innen, ist vergleichbar mit der der Türen, ständig scheint eine Bedrohung von den Fenstern auszugehen.²⁹⁵ Es wirkt, als haben Tür und Fenster einen Pakt, eine Allianz geschlossen mit dem Bestreben, K. um keinen Preis entkommen zu lassen und Orientierung zu gewähren. Das Fenster ist Einlassstelle für fremde Blicke, die K. schon von Beginn seines „Prozesses“ an zu verfolgen scheinen und seinen Raum bedrängen, es bietet die Möglichkeit seiner Observierung und weist auf die Allgegenwärtigkeit des Gerichts hin.

„K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete,...“ (S. 7)

„Durch das offene Fenster erblickte man wieder die alte Frau, die mit wahrhaft greisenhafter Neugierde zu dem jetzt gegenüberliegenden Fenster getreten war, um auch weiterhin alles zu sehn.“ (S. 9)

„... drüben sah er die alte Frau die einen noch viel ältern Greis zum Fenster gezerrt hatte, den sie umschlungen hielt; K. mußte dieser Schaustellung ein Ende machen...“ (S. 15)

„Im gegenüberliegenden Fenster lagen wieder die zwei Alten, doch hatte sich ihre Gesellschaft vergrößert, denn hinter ihnen sie weit überragend stand ein Mann mit einem auf der Brust offenen Hemd, der seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte und drehte.“ (S. 20)

Diese Blicke begleiten K. auf jedem seiner Wege im „Proceß“, ständig ist er der Wirkung fremder Blicke ausgesetzt, die sich in der Intensität und Anzahl zu

²⁹⁵ Vgl. Küter, 1989, S. 191

vervielfachen und ihn zu begleiten scheinen. Die Machtlosigkeit K.'s spiegelt sich in dem Bemühen wider, die Gesellschaft am Fenster zu vertreiben, was aber misslingt. Die sukzessive Vergrößerung der beobachtenden Gesellschaft, die dem Gericht zugehörig erscheint, steigert die von ihr ausgehende empfundene Bedrohung, auf K.'s Rufen weichen sie ein paar Schritte zurück, um sich dann nur „wieder den Fenstern nähern“ (S. 24) zu können. „Der Gedankengang Zuschauen – Beobachten – Verfolgen wird auf diese Weise ins Unabsehbare fortgesetzt.“²⁹⁶ Diese poröse Raumöffnung, die vorwiegend fremde Blicke passieren lässt, den eigenen Blick nach außen kaum oder nur verschwommen zulässt, führt zu einer Verengung von K.'s Erlebnisraum, dem er zu entfliehen sucht; paradoxerweise ist dies aber genau der Ort, an dem K. immer wieder Zuflucht sucht.

Das hohe Gewicht und Ausmaß der Bedrohung durch den Raum des Blicks wird K. besonders deutlich beim Betreten der Juliusstraße bewusst.

„Jetzt am Sonntagmorgen waren die meisten Fenster besetzt, Männer in Hemdärmeln lehnten dort ... K. gieng tiefer in die Gasse hinein, langsam, als hätte er nun schon Zeit oder als sähe ihn der Untersuchungsrichter aus irgendeinem Fenster ...“ (S. 53f)

Die Tatsache, dass der Untersuchungsrichter an „irgendeinem“, jedem beliebigen Fenster auftauchen kann, weist auf die angsterzeugende Wirkung dieser Grenzorte hin; jederzeit muss K. mit Einbrüchen des Gerichtsraumes rechnen und um Verteidigung seines Raumes bemüht sein.

Das Fenster ist für K. „Ort der Hoffnung und zugleich der hoffnungsloseste Ort, ohne eine befreiende, Orientierung ermöglichende Aussicht auf ein Draußen, lichtlos und Ort der feindlichen Einbrüche in den Innenraum“²⁹⁷, der Gerichtsraum kontrolliert diesen Ort der Macht. Die damit verbundene Hoffnungslosigkeit wird auch im letzten Kapitel von Josef K.'s Leben durch keine Lichtmomente verdrängt, Dunkelheit umgibt K.'s Auge.

²⁹⁶ Hauser, 1999, S. 132

²⁹⁷ Küter, 1989, S. 195

„Er gieng zum Fenster und sah noch einmal auf die dunkle Straße. Auch fast alle Fenster auf der andern Straßenseite waren noch dunkel, in vielen die Vorhänge herabgelassen.“ (S. 305)

4.2.2. Das Bett im Fokus der Macht

Eine außerordentliche Stellung in Kafkas Romanen nehmen das Bett oder das Kanapee ein, welches oft in den Fokus des Raumes zu rücken scheint. Im „Urteil“ findet die Aussprache am Bett des Vaters statt, im Roman „Der Verschollene“ bilden die Betten oft den Hintergrund für Ereignisse im Leben des Karl Roßmann, das Kanapee von Gregor Samsa wird zum zentralen Ort seiner „Verwandlung“.²⁹⁸ Das Bett als alltäglicher Ort von Liebe, Sexualität, Geburt, Schlaf, Krankheit und Tod, Entspannung, Ruhe und Unterhaltung, als Platz von Geborgenheit und Sicherheit wird im „Proceß“ aus diesem Kontext herausgerissen, es wird vom „Ort des Persönlichsten und Privaten zum Terrain des Öffentlichen und offiziellen, zur Stätte der Rechtsberatung, juristischer Belehrung und Unterweisung und offenkundig gewichtiger Unterredungen“²⁹⁹, aber es besitzt in Kafkas „Der Proceß“ noch eine zusätzliche Funktion. Es fungiert als Ort der Macht des Gerichts, ähnlich wie die Türen und Fenster, seine Schutzfunktion ist bereits zu Beginn des ersten Kapitels außer Kraft gesetzt.

„Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. ... Sofort klopfte es und ein Mann, den er in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte trat ein. ... ‚Wer sind Sie?‘ fragte K. und saß gleich halb aufrecht im Bett.“ (S. 7)

Josef K. erwacht in seinem Bett, ist aber bereits der Kontrolle über seinen Raum beraubt, der Gerichtsraum bestimmt das weitere Geschehen und K.'s Handeln. Ab diesem Zeitpunkt wird im weiteren Romanverlauf das Bett immer wieder zu einer

²⁹⁸ Vgl. Koch, Hans-Gerd: ‚Kafkas Kanapee‘, in: Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas ‚Der Proceß‘, hrsg. von Zimmermann, Hans-Dieter, Würzburg 1992, S. 85ff

²⁹⁹ Jeziorkowski, Klaus: Das Bett, in: ebenda, 1992, S. 95ff

bevorzugten Angriffsstelle des Gerichts und damit auch zu einem Ort der Gefahr und Bedrohung, seine Erholungs- und Ruhefunktion hat es gänzlich verloren, Schutz und Geborgenheit vermag es nicht mehr zu bieten. Dessen wird sich K. im Verlauf des Gesprächs mit Titorelli im Atelier bewusst.

„... also ich komme spät abends nachhause und will ins Bett steigen, da zwickt mich etwas ins Bein, ich schau unter das Bett und ziehe wieder so ein Ding heraus.“ (S. 193)

„Das Bett vor der Tür steht natürlich an einem sehr schlechten Platz. Der Richter z.B.,..., kommt immer durch die Tür beim Bett und ich habe ihm auch einen Schlüssel von dieser Tür gegeben... Nun kommt er aber gewöhnlich früh am Morgen während ich noch schlafe. Es reißt mich natürlich immer aus dem tiefsten Schlaf wenn sich neben dem Bett die Türe öffnet.“ (S. 210)

Im Atelier ist K. ständig der Bedrohung neuer, wiederholter Einbrüche des Gerichts ausgesetzt, lauernde Mädchen unter dem Bett des Malers, Gerichtsvertreter, die sich zu jeder beliebigen Tageszeit durch die Tür in unmittelbarer Nähe des Bettes Raumeintritt verschaffen können und das Gespräch mit der Frau des Gerichtsdieners in der Juliusstraße³⁰⁰ verstärken dieses Empfinden. Diese besonders innige „Liaison“ von Bett und Gerichtsraum wird vielfältig angedeutet, besonders detailreich durch folgende Wahrnehmungen:

„In allen Zimmern standen die Betten noch in Benützung, es lagen dort Kranke oder noch Schlafende oder Leute die sich dort in Kleidern streckten.“ (S. 56)

„In einem Winkel des Zimmers, ..., erhob sich im Bett ein Gesicht mit langem Bart.“ (S. 130f)

„K. gieng hin und sah von der Schwelle aus in den niedrigen fensterlosen Raum, der von einem schmalen Bett vollständig ausgefüllt war.“ (S. 247)

„Gewiß‘ sagte Block, als spreche er sich Mut zu, und kniete unter einem kurzen Seitenblick nun knapp beim Bett nieder. ‚Ich knie schon, mein Advokat‘, sagte er.“ (S. 263)

³⁰⁰ „Plötzlich in der Nacht, es muß schon tief in der Nacht gewesen sein, wache ich auf, neben dem Bett steht der Untersuchungsrichter und blendet die Lampe mit der Hand ab, ...“ S. 81

Die zahlreichen Zimmer der Mietskaserne³⁰¹, der Ort des Sitzungssaales, das kleine Dienstmädchenzimmer des Kaufmanns Block, welches allein vom Bett vollends ausgefüllt ist, das Zimmer des Advokaten mit der zentralen Stellung des Bettes, von wo aus Dr. Huld operiert, unterstreichen diese hervorstechende Bindung. Der Schlafplatz erfüllt keine Schutzfunktion mehr, er stellt für K. vielmehr ein Hindernis dar³⁰², sogar als bloße Sitzgelegenheit im Atelier Titorellis, in dessen „Verlies es zum wahrhaft zentralen Möbel geworden ist“³⁰³, hat es ausgedient. Er versucht sich diesem Ort zu entziehen, doch ohne Aussicht auf Erfolg.

„Diese Unannehmlichkeit wurde für K. dadurch noch verstärkt, daß ihn der Maler bat sich auf das Bett zu setzen, während er selbst sich auf den einzigen Stuhl des Zimmers vor der Staffelei niedersetzte. Außerdem schien es der Maler mißzuverstehn, warum K. nur am Bettrand blieb, er bat vielmehr, K. möchte es sich bequem machen und gieng, da K. zögerte, selbst hin und drängte ihn tief in die Betten und Pölster hinein.“ (S. 199f)

Das Bett im „Proceß“ avanciert von einem alltäglichen Requisit des Raumes zu einem weiteren Ort der Macht, neben den Türen und Fenstern, ständig hat K. Übergriffe zu befürchten, permanent bedrohen Vertreter des Gerichtsraumes dieses Fundament der Ruhe, Erholung und Sicherheit. Die Macht und Autorität, die diesem Ort zu entströmen scheinen, wird spürbar im Zimmer des Advokaten, als dieser Block an seinem Bett knien lässt und somit in höchste Demut zwingt.

³⁰¹ Die Betten der Bewohner deuten wiederum die Sphäre des Triebhaften an.

³⁰² K. muss über Titorellis Bett hinweg steigen, um zur Tür zu gelangen.

³⁰³ Vgl. Jeziorkowski, 1992, S. 96

5. Zusammenfassende Betrachtung

Lange Zeit selbst verirrt im Labyrinth der Zimmer und Treppen und doch letztendlich am Ende der Reise durch Kafkas mysteriöse Räume angelangt, ist nun der Zeitpunkt gekommen, die wichtigsten Erkenntnisse resümierend zusammenzutragen. Wendet man den Blick in Richtung Beginn des Forschungsvorhabens, ergab sich aus der Fragestellung zuerst die Notwendigkeit der Wahl der geeigneten methodischen Vorgehensweise. Bezugnehmend auf die phänomenologische Betrachtungsweise sollte im theoretischen Kapitel versucht werden, einen Abriss der Geschichte der Forschung über den literarischen Raum darzustellen. Eine Problematik dieses Abschnitts bestand darin, wissenschaftlich begründbar zu machen, warum der ästhetische Raum in Analogie zum empirischen, realen Raum mit gleichen Maßstäben zu analysieren sei. Dass dies auf philosophischem Weg phänomenologisch geschehen kann, sollte in diesem Kapitel seine Nachvollziehbarkeit erlangt haben.

Nach der Klärung der methodischen Vorgehensweise galt das leitende Interesse des nächsten Abschnitts einer genauen Analyse der verschiedenen Räume im „Proceß“. Die verschiedenen Räume, denen K. mit Fortdauer des „Prozesses“ begegnet, die sich aber doch in gewissen Punkten ähneln, wurden einerseits nach architektonischen Gesichtspunkten betrachtet, aber auch mit Hinblick auf das in ihnen ablaufende Geschehen der Handlung und ihrer psychologischen Wirkung auf den Protagonisten fand eine eingehende Auseinandersetzung statt.

Im vierten Kapitel wurde einerseits das Ziel verfolgt, den Gerichtsraum anhand der vorherigen Ergebnisse der Analyse in seiner Struktur und Beschaffenheit, in seinem Wesen, darzustellen, auf die allegorische Bedeutung wurde im Rahmen dieser Arbeit bewusst verzichtet. Es sollte vielmehr versucht werden, genuine Topoi, Motive und Phänomene dieser Art des Raumes zu filtern; herauskristallisiert haben sich letztendlich „Wesenszüge“ des Gerichts als labyrinthisch erscheinender Ort von Lichtlosigkeit, Farblosigkeit, Anonymität, Angst, Enge, Beklemmung, Ohnmacht und Macht, die triebhafte Sphäre strahlt diesem stets voraus.

Im zweiten Teil des Kapitels standen die Einbrüche des Gerichts in K.'s Erlebnisraum im Blickpunkt des Forschungsinteresses. Grenzorte wie Türen und Fenster mutieren

zu Orten der Macht und Ohnmacht, sie dienen als Öffnung für den eindringenden Gerichtsraum. Aber auch das Bett als letzter sicherer Rückzugsort scheint vom Gerichtsraum befallen zu sein und eine hohe Affinität zu diesem zu besitzen, als Ort von Sicherheit und Erholung hat es jegliche Wirksamkeit verloren, unter dieser Betrachtungsweise fungiert es als markanter Angriffspunkt des Gerichtsraumes und gleichsam als Ort von Gewalt und Macht.

Auch wenn nun diese Interpretation viele neue Fragen im Gedächtnis der Rezipienten hervorzurufen vermag, soll nochmals erwähnt sein, dass es sich auch hier nur um einen weiteren der unzähligen Deutungs- und Entmystifizierungsversuche von Kafkas Werken handelt; er kann selbstverständlich keinen Vollständigkeitsanspruch erheben. Das Ziel der Arbeit ist bereits als erreicht anzusehen, wenn der Leser den literarischen Raum differenzierter zu sehen beginnt und ihm als genuines, markantes Element innerhalb der Romane Kafkas bedeutungstragende Funktion zuteil werden lässt.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- ❖ Kafka, Franz: *Der Proceß*, hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt/M. 1990
- ❖ Kafka, Franz: *Das Schloß*, in der Fassung der Handschrift, hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt/M. 1982
- ❖ Kafka, Franz: *Das Urteil*, in: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. Originalfassung, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M. 2002. Bd. 11, S. 37 - 52
- ❖ Kafka, Franz: *Der Verschollene*, in der Fassung der Handschrift, hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt/M. 1983
- ❖ Kafka, Franz: *Die Verwandlung*, in: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. Originalfassung, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M. 2002. Bd. 11, S. 91 - 158
- ❖ Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt/M. 1980

Sekundärliteratur

- ❖ Adamzik, Sylvie: *Kafka: Topographie der Macht*, Basel 1992
- ❖ Adorno, Theodor W.: *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: Die Neue Rundschau 64, 1953, S. 1-29
- ❖ Aichmayr, Michael/ Buchmayr, Friedrich (Hrsg.): *Im Labyrinth. Texte zu Kafka*, Stuttgart 1997
- ❖ Beißner, Friedrich: *Der Erzähler Franz Kafka*, Frankfurt/M. 1983
- ❖ Bilz, Rudolf: *Pole der Geborgenheit*, in: Studium Generale 1957, Jg.10, S. 552-563
- ❖ Binswanger, Ludwig: *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, in: Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, Bd. 2, Bern 1955, S. 174-225

- ❖ Bollnow, Otto Friedrich: *Der erlebte Raum*, in: Universitas, 15. Jg. 1960, Heft 8, S. 397-412
- ❖ Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963
- ❖ Bollnow, Otto Friedrich: *Tür und Fenster*, in: Die Sammlung, 14. Jg. 1959, S. 113-120
- ❖ Brynhildsvoll, Knut: *Der literarische Raum*, Frankfurt/M. 1993
- ❖ Carrick, B. J.: *Physical Space, Light, Darkness, and Colors as Subjective Experience in Kafka's Novels*, in: Journal of The Kafka Society of America. New International Series, 2001, S. 27-33
- ❖ Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. Zeitschrift f. Ästhetik u. allem. Kunstwissenschaft 25, 1932, Beiheft S. 21-36
- ❖ Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/M. 1976
- ❖ Dürckheim, Karlfried: *Untersuchungen zum gelebten Raum*, in: Neue Psychologische Studien 6, Heft 4, München 1932, S. 383-480
- ❖ Emrich, Wilhelm: *Die Bilderwelt Franz Kafkas*, in: Protest und Verheißung, Studien zur klassischen und modernen Dichtung, Frankfurt/M./Bonn 1960, S. 249-263
- ❖ Emrich, Wilhelm: *Franz Kafka*, Bonn 1958
- ❖ Fischer, Franz: *Zur Klinik und Psychologie des Raumerlebens*, In: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, Band 31, Zürich 1933, S. 59-72, S. 241-260
- ❖ Fischer, Wolfgang Georg: *Kafka ohne Welt*. In: Literatur und Kritik Heft 159, Salzburg 1981, S. 545-549
- ❖ Frey, Gesine: *Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman „Der Prozeß“*, Marburg 1965
- ❖ Götz, Walter: *Dasein und Raum*, Tübingen, 1970
- ❖ Gosztonyi, Alexander: *Das Raumproblem*, in: Studium Generale 1957, Jg. 10, S. 532-541
- ❖ Gosztonyi, Alexander: *Der Raum, Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, Freiburg/München 1976, Band 2
- ❖ Hager, Werner: *Über Raumbildung in der Architektur und in den darstellenden Künsten*, in: Studium Generale 1957, Jg. 10, S. 630-645

- ❖ Hauser, Sigrid: *Kafkas Raum und/oder Die Umwege der Architektur*, in: *Architektur & Bauforum* 3, 1999, S. 132-139
- ❖ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1984
- ❖ Hillebrand, Bruno: *Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum*, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, hrsg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975, S. 417-463
- ❖ Hochreiter, Susanne: *Franz Kafka: Raum und Geschlecht*, Würzburg 2007
- ❖ Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, Wirklichkeit: Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart 1978
- ❖ Holenstein, Elmar: *Menschliches Selbstverständnis*, Frankfurt/M., 1985
- ❖ Ide, Heinz: *Franz Kafka „Der Prozeß“*, *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* 6, 1962, S. 19
- ❖ Ingarden, Roman: *Das Literarische Kunstwerk, eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Tübingen 1960
- ❖ Jeziorkowski, Klaus: *Das Bett*, in: *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas ‚Der Proceß‘*, hrsg. von Zimmermann, Hans-Dieter, Würzburg 1992, S. 95-108
- ❖ Jonas, Hans: *Organismus und Freiheit*, Göttingen 1973
- ❖ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, nach der Ausgabe B von 1787, hrsg. v. Ingeborg Heidemann. Stuttgart 1966, Reclam
- ❖ Keller, Fritz: *Studien zum Phänomen der Angst in der modernen deutschen Literatur*, Winterthur 1956
- ❖ Koch, Hans-Gerd: *‚Kafkas Kanapee‘*, in: *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas ‚Der Proceß‘*, hrsg. von Zimmermann, Hans-Dieter, Würzburg 1992, S. 85-94
- ❖ Küter, Bettina: *Mehr Raum als sonst: zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt am Main 1989
- ❖ Linschoten, Johannes: *Anthropologische Fragen zur Raumproblematik*, In: *Studium Generale* 11, 1958, Jg 11, S. 86-99
- ❖ Linschoten, Johannes: *Über das Einschlafen*, in: *Psychologische Beiträge* Bd. 2, Jg. 1955, Heft 1 und 2, S. 70-97, S. 266-298
- ❖ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966
- ❖ Meyer, Herman: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in: *Zarte Empirie*, Stuttgart 1963, S. 33-56

- ❖ Neider, Charles: *The Frozen Sea, A Study of Franz Kafka*, New York (Oxford U. P.) 1948
- ❖ Pongs, Hermann: *Franz Kafka, Dichter des Labyrinths*, Heidelberg 1960
- ❖ Schmeling, Manfred: *Der labyrinthische Diskurs: vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt/M. 1987
- ❖ Seidler, Manfred: *Strukturanalyse der Romane „Der Prozeß“ und „Das Schloß“ Franz Kafkas*, Dissertation Bonn 1953
- ❖ Sokel, Walter H.: *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, Frankfurt/M. 1976
- ❖ Spenser, Edmund: *The Poetical Works*, hrsg. v. Smith/Selincourt, London (Oxford U. P.) 1912, reprinted 1959
- ❖ Starobinski, Jean: *Das Leben der Augen*, Frankfurt/M. 1984
- ❖ Straus, Erwin: *Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung*, in: *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1960, S. 141-178
- ❖ Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt/M. 1965
- ❖ Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik*, München 1990
- ❖ Walser, Martin: *Beschreibung einer Form, Versuch über die epische Dichtung Franz Kafkas*, Diss. Tübingen 1951

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht phänomenologisch den ästhetischen Raum in Franz Kafkas Roman „*Der Proceß*“ unter dem Aspekt der „Einbrüche“ des Gerichtsraumes in den Erlebnisraum Josef K.'s.

Diese wissenschaftliche Betrachtung der literarischen Räume erfolgt mit Hilfe philosophischer Ansätze, dementsprechend orientiert sich die Arbeit elementar an phänomenologischen Theorien. Dabei wird neben den Beiträgen von Küter, Frey und Carrick besonders von Dürckheims Theorie des „gelebten Raumes“ ausgegangen, die dieser methodischen Vorgehensweise und die daraus resultierenden Erkenntnisse rechtfertigen soll.

Dem theoretischen und methodischen Abriss folgt eine eingehende Analyse der Räume im „*Proceß*“ und der sich in ihnen abspielenden Handlung. Hier wird bereits deutlich, dass der Gerichtsraum kontinuierlich und mit steigender Intensität in K.'s Erlebnisraum eindringt, diesen bedrängt und sich für den Protagonisten als Macht- und Angstraum offenbart.

Der letzte Teil der Arbeit befasst sich mit der strukturellen Beschaffenheit des Gerichtsraumes, der wesentlich durch seine verwirrende, labyrinthische Architektur, durch ungewöhnliche Beleuchtungs- und Lichtverhältnisse, durch eine scheinbare Armut an Farben und Tönen sowie durch seine seltsamen Vertreter gekennzeichnet ist und sich somit vom alltäglichen Lebensraum K.'s deutlich abhebt. Einen weiteren zentralen Punkt dieses abschließenden Kapitels bilden die „Phänomene“ Tür, Fenster und Bett, die K. nie eine Fluchtmöglichkeit bieten oder Erholung bzw. Sicherheit gewähren, sondern als bevorzugte Angriffsorte des Gerichts fungieren.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Herbert Szilagyí
Geburtsdatum: 06.04.1978
Geburtsort: Eisenstadt
Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulbildung:

1984-1988 Volksschule Eisenstadt
1988-1996 Bundesrealgymnasium Eisenstadt
Juni 1996 Matura

Studium:

1999-2010 Diplomstudium der deutschen Philologie und Publizistik und Kommunikationswissenschaften an der Universität Wien
1997-2010 Lehramtsstudium der deutschen Philologie und Geschichte und Sozialkunde an der Universität Wien
1996-2010 Lehramtsstudium der Psychologie, Philosophie und Pädagogik und Haushalts- und Ernährungswissenschaften an der Universität Wien