universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ich bin sowieso machtlos…" – Die Darstellung von Macht und Schuld in Kafkas *Proceß* und Nabokovs *Einladung zur Enthauptung*

verfasst von / submitted by

Caspar-Maria Russo, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 870
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von / Supervisor	emer. Univ.-Prof. Dr. Aage A. Hansen-Löve

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 3
2. Die Lesart und die Methodik 12
3. Macht und Schuld 15
4. Josef K. – Der Proceß 23
4.1 Das Individuum und das Gericht 26
4.1.1 Josef K. und der Maler Titorelli 35
4.1.2 Josef K., Leni und das Frauenbild 42
4.1.3 Josef K., sein Onkel und der Advokat Huld 53
4.2 Das Ende des Romans 57
5. Cincinnatus C. – Einladung zur Enthauptung 60
5.1 Das Individuum und das Gericht 62
5.1.1 Cincinnatus C., Rodion und Rodrig Ivanovich 69
5.1.2 Cincinnatus C. und M'sieur Pierre 75
5.1.3 Cincinnatus C., Emmi, Marthe und das Frauenbild 82
5.2 Das Ende des Romans 91
6. Schlussbetrachtung 96
7. Literaturverzeichnis 99
7.1 Primärliteratur 99
7.2 Sekundärliteratur 100
8. Anhang 106
8.1 Abstract (deutsch) 106
8.2 Abstract (englisch) 106

1. Einleitung

„[…] dem zweiten Freispruch folgt die dritte Verhaftung, dem dritten Freispruch die vierte Verhaftung und so fort. Das liegt schon im Begriff des scheinbaren Freispruchs“[1], sagt der Maler Titorelli in Franz Kafkas 1925 postum erschienenen Roman *Der Proceß*. Es liest sich wie ein perpetuum mobile, ein Dauerkreislauf der Verurteilung, in der jeder Freispruch nur ‚scheinbar‘ ist und der Staat über allem und allen steht. Zwischen Verurteilung und ‚Freispruch‘, den es in dieser Form so oder so nicht gibt, ist kein Tatbestand, kein Motiv, kein Gerichtsverfahren, keine Transparenz des Urteils und keine Grundlage, auf der ein Prozess rechtens durchgeführt werden könnte.[2] Die Scheinbarkeit von Recht, Gericht und Gerechtigkeit ist eines der zentralen Motive des Romans. Das erkennt auch Cincinnatus C., der Held aus Nabokovs zehn Jahre später publizierten Roman *Einladung zur Enthauptung*, nur formuliert er es, wie im Titel dieser Arbeit zu erkennen, etwas kürzer: „[…] ich bin sowieso machtlos.“[3] Der Unterschied beider Figuren ist der, dass Josef K. nicht in einer Gefängniszelle festsitzt. Er ist zwar verhaftet, aber nicht in einem staatlich definierten Gefängnis.[4] Was das genau bedeutet, wollen wir im Laufe der Untersuchung diskutieren und darstellen. Cincinnatus hingegen ist inhaftiert, sowohl räumlich als auch juristisch. Lange weiß er das Datum seiner Hinrichtung nicht, er weiß nur, dass er hingerichtet wird. Die Unwissenheit und Undurchsichtigkeit umdrängt ihn und treibt ihn zeitweise in Wahnvorstellungen.

In beiden Romanen erzeugt die Leseposition eine deutliche Erwartungshaltung. Bei Kafka fragen wir uns: Wann erfahren wir, warum Josef K. verhaftet ist? Und im Falle von Vladimir Nabokov, der *Invitation to a Beheading* im Berliner Exil geschrieben hat, wann die Enthauptung des Helden stattfindet, was sich Cincinnatus C.

---

[1] Franz Kafka: *Der Proceß*. Frankfurt am Main 2007, S. 215f. Die Textgrundlage dieser Ausgabe ist Franz Kafka: *Der Proceß*, Kritische Ausgabe, hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990. Die Zitation dieser Ausgabe wird im Fließtext von nun an mit ‚P‘ und der zugehörigen Seitenzahl abgekürzt. Da es sich um eine Fassung der Handschrift handelt und Kafka offensichtlich Fehler in der Interpunktion gemacht hat, wird nicht auf jedes fehlende Komma in der Druckfassung hingewiesen.

[2] Wir lesen den Roman aus der heutigen Sicht eines demokratischen Grundverständnisses. Allerdings wird in keinem der dieser Untersuchung zugrundeliegenden Romane deutlich die Freiheit der Rede, das Recht auf freie Meinungsäußerung etc. festgelegt, was wir als ein Grundverständnis der Demokratie anerkennen. Wir können aber davon ausgehen, dass beide Hauptfiguren ein ähnliches Verständnis von demokratischer Rechtsstaatlichkeit haben, was daraus zu abzuleiten ist, weil beide mehr oder weniger von den ihnen zugeschriebenen Rechten wissen. Der Grund des Konflikts zwischen Individuum und Justiz fußt ja gerade darauf, dass das Rechtssystem ins Wanken gerät.

[3] Das Zitat im Titel stammt aus: Vladimir Nabokov: Einladung zur Enthauptung. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 4. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 75. Dieser Text wird ebenfalls in der Analyse nach erfolgtem Zitat mit ‚E‘ und dem Hinweis auf die Seitenzahl in Klammern abgekürzt. Dort, wo es der Text erfordert, werden auch beide Hauptfiguren mit C. und K. abgekürzt.

[4] Was das genau bedeutet, ist im Laufe der Untersuchung zu klären.

im übrigen auch fragt. Das Warum und das Wann produzieren einen jeweils eigenen Schuldkomplex, der ein Rädchen in der Justizmaschine ist. Diese Fragen bleiben bis zuletzt bestehen,[5] aber mit ihnen einher geht die ‚Verschleppung' des Prozesses, die eine ‚Verschleppung' der Wahrheit einschließt. Das gerichtliche Verfahren bleibt in beiden Fällen intransparent, intransigent, krude und in höchstem Maße absurd.[6] Jenes ‚Verschleppen' ist das fehlende Puzzleteil, das die niemals aufgeklärte Schuld und die Schuldinterpretation eines möglichen Tatbestandes mit der Macht regelrecht verknüpft. Individuum und Gericht sind ein eng verzahntes, in Korrespondenz tretendes und gleichermaßen opponierendes Gebilde, das Abhängigkeiten konstruiert. In diesen diegeteschen Momenten ist die Nähe von Macht und Schuld am nächsten, was uns zum Kern dieser Untersuchung führt.

K. und C. sind unterschiedliche Protagonisten. Wir können mitnichten von ähnlichen Charakteren sprechen, denen ein totales, jede Formen des Überwachungsstaates mittels individueller Kontrollmechaniken erfüllendes Gerichtsverfahren gemacht wird. K. ist der leichtsinnige, fahrlässige Beamte, dessen Durchschnittlichkeit auf sich aufmerksam macht. Er ist kein künstlerischer, komplex denkender und handelnder Mensch, der die Fragen nach Freiheit und Gerechtigkeit täglich aushandelt und vor sich her philosophiert. Ohne Frage, er partizipiert am Prozess, es mag sogar engagiert wirken, aber dort, wo er die Zeichen der Aufklärung richtig deuten könnte, liegt er immer falsch. Ist die Schuld überhaupt juristisch erklärbar? Es gibt gar kein gerichtliches Urteil, weil das Verfahren als solches nur scheinbar existiert, oder? Es herrscht eine Art Zwischenzustand, den es zu analysieren gilt. „Das Urteil kommt nicht mit einemmal, das Verfahren geht allmählich ins Urteil über." (P, 289) Cincinnatus schreibt mit einem kleiner werdenden Bleistiftstummel Texte über Freiheit, über Menschen und ihre Phantasie, über seinen Zustand, er spielt Schach und die eigentliche Absicht, das Datum der Enthauptung zu erfahren, wird umgangen, während es bei Kafka fast ausschließlich um das Prozessuale, um die Fadenscheinigkeit bestellt ist und damit die Unerreichbarkeit des Gerichtes, von dem selbst die Angestellten (u.a. der Maler Titorelli) nicht genau wissen, was es damit auf sich hat, konstruiert wird. Das Gericht ist nur deshalb eine Instanz, weil alle an ihm festhalten und weil es dadurch in Bezug

[5] Bei Nabokov löst sie sich mit der Hinrichtung auf.

[6] Die Absurdität und das Absurde sind zentrale Motive beider Romane. Adorno diskutiert eine Theorie des Absurden. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1987, S. 47f. und S. 174ff.

gesetzt wird. K. betritt Untersuchungsräume, gerät aber nicht in Gebäude, die wir mit einem Gericht aus der profanen Welt assoziieren. Die Häuser und Zimmer sind zerstört und in entlegenen, gruselig anmutenden Gegenden angesiedelt, die mehr mit bedeutungslosen Wohnungen und Wohnhäusern zutun haben.[7] Nabokovs Festung ist in einer Stadt gelegen, von der wir wenig erfahren. Mittelpunkt sind die Zellen von C. und bald von Pierre, sowie die Gänge, und erst im Schlusskapitel ‚öffnet' sich das Dunkle der Zelle und der Häftling wird durch die Stadt gefahren, die plötzlich voller Leben ist, was wir vorher nicht für möglich gehalten hätten. Raum und Räumlichkeit[8] geraten in ein Vexierspiel, das zahlreiche Absurditäten zulässt und das Erzählte als transzendentale Groteske materialisiert.[9] Die Räume korrelieren allerdings auch mit einem gattungspoetischen Zusatz: Das Theater spielt in beiden Fällen eine große Rolle. Das Theater nicht als Institution, in die man abends geht und sich ein Ticket kauft[10], sondern die Motivik des dramatischen Spiels, bei dem wir nicht wissen, was real, was fiktional, was komödiantisch, was circensisch ist. Wir haben ohne Frage mit zwei Romanen zutun, die sich einer Theatraliät bedienen.[11] Das Zusammenspiel aus der Willkür der Verhaftungen und der Darstellung der Prozesse, hinterlässt selbst Josef K. und Cincinnatus C. hin und wieder irritiert. Wir sehen, wie sie sich kostümieren, ankleiden, von einer Bühne, einem Spiel, einer Schauspielerei sprechen – und schlussendlich immer Folge leisten, auf ihre je eigene Art und Weise. Das ist das Momentum der Verzahnung von Macht und Schuld, die es zu untersuchen gilt.

Nabokov kannte den *Proceß*, als er *Einladung zur Enthauptung* schrieb, nicht, und das ist keine falsche Koketterie[12] des russischen Schriftstellers.

---

[7] Kafkas Raumgestaltung und die sprachliche Dichte erklären sich häufig aus dem, was er gelesen hat. Siehe hierzu Jürgen Born: *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis.* Frankfurt am Main 1990.

[8] Zur Deutung des Raumes im Werk von Franz Kafka siehe: Stefan Gradmann: *Topographie, Text: zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka*. Frankfrurt am Main 1990; Bettina Küter: *Mehr Raum als sonst: zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas*. Frankfurt am Main 1989; Susanne Hochreitner: *Franz Kafka: Raum und Geschlecht*. Würzburg 2007. Bei Nabokov: *Nabokov's Invitation to a Beheading. A Critical Companion.* Hrsg. von Julian W. Connolly. Illinois 1997.

[9] Zum Begriff des Absurden (neben Adorno) siehe: Rüdiger Görner: *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen.* Darmstadt 1996. Da wir mit den Romanen das Theaterhafte streifen sei noch auf Martin Esslin hingewiesen: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter.* Reinbek bei Hamburg 1985.

[10] Obwohl Nabokovs Schlusskapitel ähnlich anmutet.

[11] Zur Verbindung aus Theater und dem Absurden siehe auch Jan Kott: The Absurd and Greek Tradgedy. In: *Procedings of the Comparative Literature Symposium. From Surrealism to the Absurd.* Vol. III. Texas 1970, S. 77-93; sowie Maurice Marc LaBelle und Alfred Jarry: *Nihilism and the Theatre of the Absurd.* New York und London 1980.

[12] Im *Vorwort zur englischsprachigen Ausgabe* schreibt er: „[Ich wusste] nichts von moderner deutscher Literatur […] und die Werke Kafkas [waren] noch nicht in französischen oder englischen Übersetzungen [vorhanden]." (E, 6).

> [Nabokov] hat nie genügend Deutsch gelernt, um eine deutsche Zeitung lesen zu können, geschweige denn einen Roman. […] In einem späteren Leben hat Nabokov Kafka mit Sicherheit gelesen, so wie er Goethe las, mit einer danebenliegenden Übersetzung. 1934 begann Kafkas Name aber gerade erst außerhalb einer deutschsprachigen Leserschaft allgemein bekannt zu werden.[13]

Die Werkbezüge sind für eine innerstrukturelle Textanalyse auch weniger interessant. „[A]ußer ihrer Originalität"[14] hätten Nabokov und Kafka wenig gemeinsam. Um die Frage zu beantworten, inwieweit Macht und Schuld motivisch verortet werden, ist ihre erzählerische Umsetzung zentraler. Die Korrelation der Texte ist möglich, ohne die Lektüre und die Bekanntheit der Werke.[15] Kafka beginnt seinen Roman am 11. August 1911 und schreibt als erstes die Kapitel *Verhaftung* und *Ende*[16]. Das ist deshalb von großer Bedeutung, weil wir es mit einem Fragment zutun haben. *Der Proceß* hat also eine autorbewusste und autorintendierte Rahmung, die Leben und Schicksal des Protagonisten Josef K. ästhetisch formt, die einen Anfangs- und Endpunkt hat. In den folgenden Wochen arbeitet Kafka regelmäßig an einzelnen Kapiteln, während sich nach und nach europäische Nationalstaaten den Krieg erklären. Noch einen Monat zuvor wurde die Verlobung mit Felice Bauer aufgelöst, genauer gesagt am 12. Juli im Askanischen Hof.[17] Diese Zäsur, der schwere Depressionen folgen, beschreibt er im Tagebuch wie folgt: „Gerichtshof im Hotel."[18] Nabokov beginnt mit seinem Roman im Frühsommer 1934, der im Russischen schon eine Herausforderung darstellt.[19] Das Abschreiben der Handschrift in eine Schreibmaschinenfassung sollte seine Frau übernehmen, die, weil sie sich um den gemeinsamen Sohn kümmerte[20], wenig Zeit hatte. Nabokov plante dafür einen Monat ein, also doppelt solange, wie er daran schrieb.[21] Dieser biographische Kontext zeigt, dass lediglich Kafka Privates mit dem gerichtlichen Motiv nachweislich verknüpft.[22] Kafka blieb zeitlebens unverheiratet,

---

[13] Boyd (1999), S. 669.

[14] Ebd.

[15] Was im Falle Kafkas so oder so unmöglich ist.

[16] Reiner Stach: *Kafka von Tag zu Tag. Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*. Frankfurt am Main 2017, S. 289.

[17] Ebd., S. 284.

[18] Franz Kafka: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt am Main 1990, S. 658.

[19] Vgl. hierzu Boyd (1999), S. 661. In der Fußnote heißt es: „Der Originalsatz [der Verhaftung], *gnoseologitscheskaja gnusnot*, scheint für russische Ohren abstoßend zu klingen. Wörter wie *gnusawit* (‚durch die Nase singen'), *gnusnyjy* (‚faul, verdorbern') und das ordinäre Schimpfwort *gnus* (‚Pack') machen die Kombination gn zu etwas besonders Scheußlichem."

[20] Der Sohn Dmitri hat den Roman später ins Englische übertragen.

[21] Vgl. Boyd (1999), S. 660.

[22] Diese Schaffensphase hatte eine große Auswirkung auf die Weltliteratur. Siehe Bert Nagel: *Kafka und die Weltliteratur*. München 1983.

auch die Beziehung mit Milena Jesenská beendete er.[23] Nabokov hingegen erlebt den Beginn des Deutschen Reiches und ist dort „in die Weltliteratur vom Russischen Berlin der zwanziger Jahre aus eingedrungen.“[24] Allerdings sind 1934 weder Konzentrationslager noch Vernichtungslager in Betrieb, womit wir sozialgeschichtlich zumindest einen Bezug auf das Hitler-Regime beiseite räumen dürfen.[25] Die zu untersuchenden Motive, die eng mit der Willkür in Verbindung stehen, werden unabhängig von diesen Erkenntnissen diskutiert, da die jeweiligen Alltagskontexte zu unterschiedlich, die politischen Situationen zu inkohärent und die Werke erzählerisch zu eigenständig sind. Ihre Originalität ist ähnlich, das müssen wir so konstatieren, sonst wäre auch ein Vergleich hinfällig. Aus dem biographischen Kontext können wir erschließen, was Nabokov zu dieser Zeit gelesen hat. Beeindruckt haben ihn der russische und in der Sowjetunion lange verbotene Roman *Wir* von Evgenij Samjatin und Lewis Carrolls Dystopie *Alice im Wunderland*;[26] beide diskutiert Hansen-Löve (2019) im Kontext.[27] Dieser Inspirationsfund erklärt einen Teil der hermeneutischen Anstrengungen und der Bezüge, die wir von Nabokov aus machen dürfen. Seine Jahre später stattgefundene Kafka-Lektüre hat ihm die die Traditionslinien unverkennbar aufgezeigt.

Wir haben es nicht mit dystopischen Romanen zutun. Ihre Prinzipien sind Unterdrückung, Überwachung, Kontrollmechenismus, Freiheitsstrafe, ein willkürlich gewählter Bezug zu Paragraphen und einer gerichtlichen Instanz, von der wir nicht wissen, was sie ist und wo sie genau vorkommt. Daher wollen wir folgende Fragen stellen: Wie werden Macht und Schuld im rechtsstaatlichen Sinne überhaupt definiert? Worin liegt der Zusammenhang zwischen Schuld und Schuldinterpretation, Scham und Selbstverurteilung? Und welche Rolle spielt die Erbsünde in den Prozessen? Ist Schuld ein Rechtfertigungszwang der Individuen? Wo genau ist der Prozess zu verorten, welcher Prozess/welche Prozesse werden eigentlich geführt und welcher Prozess/welche Prozesse sind gemeint? Die Prozesse der Verurteilung, die der Suche von C. und K. nach juristischer Transparenz; oder geht es vielmehr um einen Prozess, ausgehend vom

---

[23] Zu Kafkas Ablehnung vom eigenen Nachwuchs, da er ihn – wie die Ehe – in Abhängigkeiten halten würde, bei Hansen-Löve (2019), S. 532.

[24] Wolfgang Kasack: *Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken*. München 1996, S. 256

[25] Hingegen ist die Präsenz sowjetischer Arbeitslager an Nabokov sicher nicht spurlos vorbeigegangen.

[26] Vgl. Boyd (1999), S. 670.

[27] Hansen-Löve (2019), S. 589-627.

undurchsichtigen Staatsapparat, bis der Selbstwert C.s und K.s so gering ist, dass die Schuld von einer Entmachtung und ‚freiwilligen Entmündigung'[28] abgelöst oder viel schlimmer: durch sie hervorgerufen wird? Inwieweit spielt Überwachung eine tragende Rolle bei der Legitimation von Macht? Und welchen Wert hat die Ironie?[29]

Die Fragen ergeben die folgende Struktur der Untersuchung. Der Einleitung ist ein theoretisches Kapitel nachgestellt, das die Methode und die Herangehensweise kontextualisiert. Anschließend – im dritten Kapitel – wollen wir uns dem herrschaftstheoretischen Forschungsstand widmen, um ein Theorem, einen sozialwissenschaftlichen Unterbau zu erzeugen, um anschließend die Romane anhand einer Figurenanalyse zu diskutieren. Macht und Schuld, Kafka und Nabokov, K. und C. stehen dabei immer in Korrelation. Allerdings wollen wir eine dauerhafte Vergleichsfolie vermeiden, da sie am Schluss erst zur Geltung kommt.[30] Das vierte Kapitel, in dem es um den *Proceß* geht, wollen wir überwiegend für sich stehend betrachten. Genauso hält es sich auch mit dem daran anschließenden Kapitel über Nabokovs Roman. Ziel dieser Methode ist es, erst die analytischen Ergebnisse in Bezug zu setzen, da die Interpretation oft für sich spricht. Die Analyse richtet einen besonderen Fokus auf die Schlusskapitel der Romane, das zu begründen ist. Wir können in keinem Fall von Theaterromanen sprechen, dafür steht zu sehr am Rand, allerdings legen einige Motive und Szenen deutliche Bezüge frei. Sowohl im *Proceß* als auch in der *Einladung zur Enthauptung* haben wir theaterhafte Elemente, die in Szenen, Sequenzen, in der Ausstattung jeweiliger Sprachmuster, in dem, wie Figuren zueinanderstehen (bspw. Rodion und Cincinnatus, K. und die Wächter, die ihn ermorden), in den Kostümen (was sie tragen) und nicht zuletzt in der Requisitenästhetik wiederzufinden sind. Gerade diesen Punkt untersuchen wir am Ende von Nabokovs Roman, wo wir durchaus von einer auseinanderfallenden, die (Roman-)Bühne abbauenden Szene sprechen dürfen. Dieses Kausalitätsprinzip einer sich selbst durch die Kunst schützenden inszenierten Welt, die mit den Begriffen Scheinbarkeit-Unscheinbarkeit, Wahrheit-Wahrscheinlichkeit-Unwahrscheinlichkeit ihr Spielchen treibt, beeinflusst unsere Fragestellung nach den Ordnungsprinzipien von Macht und Schuld. Falsch wäre, wie oben angedeutet, reine Künstlertexte zu untersuchen. Wir müssen und werden die Untersuchungskriterien

---

[28] Diese Überlegung wollen wir vorsichtig behandeln.

[29] Zur Ironie haben wir noch unzählige Titel zu nennen. Für den Beginn sei zunächst hingewiesen auf Pavel Petr: *Kafkas Spiele: Selbststilisierung und literarische Komik*. Heidelberg 1992.

[30] Die Analysen werden in der Schlussbetrachtung zusammengeführt.

nicht rein komischer oder inszenierter Natur beimessen. Es geht schlichtweg um ein Teilaspekt der Absurdität der Tatsachen. Wir haben einen Prozess – im Falle Kafka – ohne Urteil und Tatbestand. Im Falle Nabokovs haben wir zwar ein Urteil, aber kein Datum der Vollstreckung. Dieser ‚luftleere' Raum, oft als das ‚Dazwischen', ‚Zwischenraum' oder ‚fehlende Vokabel' reklamiert, ist das Komödiantisch-Groteske, das in seiner circensischen Inszenierungswirkung die Fragen neu ausrichtet. Welches Spiel ist wirklich? Warum haben wir einen Helden, der seinem Untersuchungsrichter nachläuft? (Kafka) Warum wird so oft von Zirkus gesprochen? (Nabokov) Welche Auswirkungen hat das Theater auf das Sujet? Welche Topoi des Totalitären werden dadurch bestärkt?

Die Schlusskapitel sind gänzlich unterschiedlich. Bei Nabokov wissen wir, was auf uns zukommt, bei Kafka dürfen wir es erahnen (und der aufmerksame Leser/die aufmerksame Leserin weiß, wie es endet). Die pragmatische Textebene verrät Überraschendes in dem je eigenen Fall über die Struktur der Texte. Nabokovs fragmentarischer Roman ist ein spitz zulaufendes Gebilde, die Enthauptung als Schlussakt, als Peripetie und Katastrophe gleichermaßen. Umso überraschender ist es, dass die Romanwelt zu einer Requisite wird und wir plötzlich vor der unwahrscheinlichsten Wendung stehen.[31] Laut Kafkas Tagebuch wissen wir, dass er den Schluss vor dem Anfang geschrieben hat. Im Falle Kafka können wir nicht vom Höhepunkt des Romans sprechen, wenn Josef K. ermordet wird, sondern von der Katastrophe (wie wir sie bewerten, bleibt der individuellen Hermeneutik überlassen). Aber was genau lesen wir am Ende? K. bereitet sich vor, er zieht sich an, um mitgenommen zu werden – es ist scheinbar vorbereitet, scheinbar inszeniert, und doch überraschend. Im doppelten Boden codieren wir die Krudität des Theaters, das in seiner Künstlichkeit den Überwachungskult materialisiert. Denn: Behält das Gericht ihre Gefangenen im Spekulativen des Un-Ernstes, des mythologischen Provozierens von Gerüchten, führen die Gerichte, egal wie schuldig sie sind, Regie. Sie lenken das Geschehen, weil sie für die Abhängigkeit der Häftlinge verantwortlich sind. Dies erinnert uns von ferne an den Foucaultschen

[31] So unwahrscheinlich ist es nun auch wieder nicht, da Nabokov in seinen Roman immer wieder Indizien des Theaterhaften einwebt.

Panoptismus.[32] Die Überwachung ist die Strafe, die Strafe das Undeutbare, das Undeutbare die Qual vor der wirklichen Hinrichtung. All das bedient sich einer Wortwörtlichkeit, so begegnen wir nicht selten den Worten ‚Zirkus', ‚Kostüm', ‚Rolle' und ‚Rolle spielen', ‚Vorhang', ‚Auftritt' und es ist nun an uns, diese richtig einzuordnen. Diese Begrifflichkeiten erscheinen in der Lesart der Romane und wir müssen aus ihnen je andere Schlüsse ziehen, weil sie in unterschiedlichen Kontexten auftauchen und an Bedeutung gewinnen. In den Schlusskapiteln treten die Termini in ihre diegetischen Formate und werden mit der Theaterwelt kontextualisiert. Die Analysestruktur ändert sich auch in diesen Exkurskapiteln, da im Mittelpunkt die Szenenausstattung steht und weniger die Figuren.

Die für die Entstehung dieser Untersuchung zentralen und auch die neueste Forschung prägenden Sekundärtexte vorzustellen, ist unmöglich.[33] Die wichtigsten sollen dennoch kurz genannt werden, um einen Überblick zu ermöglichen. Da wir es mit einem komparatistischen Thema zutun haben, ist die Monographie *Schwangere Musen – Rebellische Helden* (2019) von Aage Hansen-Löve die neueste, beide Autoren und Werke interpretierende Publikation. Nicht nur für den biographischen Hintergrund, sondern aufgrund der Expertise sind die beiden bekanntesten und am meisten rezipierten Biographen[34] – Brian Boyd (1999) von Vladimir Nabokov und Reiner Stach (2002) von Franz Kafka – von großer Wichtigkeit.[35] Sie ordnen – neben den zu

---

[32] Auf Foucault sei nur hingewiesen, er wird im Bezug auf die sozialwissenschaftlichen und soziologischen Macht- und Herrschaftssysteme für diese Untersuchung nicht weiter von großer Bedeutung sein (mehr dazu in Kapitel 3). Bei Kafka gibt es kein Gefängnis im institutionellen Sinn (Sigrid Hauser: *Kafkas Raum im Zeitalter seiner digitalen Überwachbarkeit.* Wien 2009, S. 160ff. Hauser unternimmt eine teilweise Foucaultsche Lektüre). Ähnlich hält es sich mit Hannah Arendt und ihrer Totalitarismustheorie. In ihrem Fokus liegen die menschenvernichtenden Herrschaftssysteme des 20. Jahrhunderts, der Nationalsozialismus und der Stalinismus. Keiner der Romane macht den Bezug zu Hitler oder Stalin explizit (Kafka hat seinen Roman von 1914 bis 1915 geschrieben). Dennoch werden die Romane häufig sozialgeschichtlich interpretiert. Die weiterführenden Texte von Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt am Main 1976. Und Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München 1986.

[33] Einen etwas veralteten, so doch aber die frühere Forschungsphase zum Werk von Franz Kafka zusammenfassenden Überblick verschafft Peter Beicken: *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*. Frankfurt am Main 1974.

[34] Der genannte Reiner Stach schrieb seine Kafka-Biographie so, dass der Band über das Spätwerk und die letzte Lebensphase als erstes erschien. Das lag daran, dass man hoffte, neuere Quellen als die von Klaus Wagenbach bereits verarbeiteten nutzen zu können. Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=QpCR2sYuN5Y&t=128s (Letzter Zugriff am 18. März 2022, 22 Uhr).

[35] Im Kontext des Nabokovschen Werkes siehe auch Laurie Clancy: *The Novels of Vladimir Nabokov.* New York 1984; Harold Bloom: *Vladimir Nabokov. Modern Critical Views.* New York 1987; Barton D. Johnson: *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov.* Ann Arbor 1985; Ellen Pifer: *Nabokov and the Novel*. Cambridge 1980; Vladimir Nabokov. His Life. His Work. His World. A Tribute. Hrsg. von Peter Quennell. London 1979; sowie zur sprachlichen Werkentwicklung siehe Jane Grayson: *Nabokov translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford 1977.

nennenden Handbüchern[36] – die Romane epochal und literaturgeschichtlich ein. Beide positionieren sich deutlich: Die Werke sind kaum vom Leben des Autors zu trennen. Daran schließt sich auch Elias Canetti: „[Kafka] hat Felice verbraucht oder zu verbrauchen gesucht, und alles, was sich für ihn sagen lässt, ist, dass er sie für den *Proceß* verbrauchte.“[37] Connolly hat 1997 einen Sammelband herausgegeben, der sich ausschließlich der *Einladung zur Enthauptung* widmet. Vladimir Alexandrov bezieht sich darin in seinem Aufsatz auf Nabokovs Transzendentalismusbegriff. Hier gibt es auch einen Beitrag von Brian Boyd. Daran schließt auch der Band über die Russischen Emigranten an, der ergänzend dazu zu verstehen ist.[38] Mit dem Begriff der ‚kleinen Literatur‘ beziehen wir uns auf die Publikationen von Deleuze und Guattari, die ihren Begriff von Macht folgendermaßen definieren: „Die Macht ist nicht pyramidal, wie das Gesetz es uns weismachen will, sondern segmentär und linear; sie funktioniert durch Kontiguität, nicht durch Höhe und Ferne.“[39] Die Frage der Schuld hat Ulf Abraham (1985) detailvergrößernd interpretiert.[40] Sein Buch *Der verhörte Held* ist höchst aufschlussreich und schließt an die Überlegungen von Reiner Stach an. Auch Abraham sieht im *Proceß* ein (mitunter) biographisches Zeugnis persönlicher Ängste und Neurosen, die ödipalisiert seien.[41] Über Macht und Schuld als soziales, soziologisches, soziokulturelles und sozialwissenschaftliches Herrschaftssystem erfahren wir Maßgebliches bei Imbusch (2013) und Anter (2012).[42] Die beiden Autoren sind vor allem für den theoretischen Hintergrund dieser Diskussion verantwortlich. Alle anderen – und also die Mehrzahl an konsultierten Sekundärtexten – werden im Laufe der Arbeit in die Analyse eingewoben.

---

[36] Vgl. *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus. Göttingen 2008; *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2010.

[37] Elias Canetti: *Prozesse. Über Franz Kafka.* München 2019, S. 99. Canetti trägt auch einen theoretischen Untersuchungsteil bei. Elias Canetti: *Masse und Macht*. München 2011. In dieser Untersuchung verzichtet er auf die Bezüge auf Freud und Macchiavelli.

[38] Vgl. *Russische Emigration in Deutschland. 1918-1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*. Hrsg. von Karl Schlögel. Berlin 1995.

[39] Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur.* Frankfurt am Main 1976, S.78.

[40] Zur Schuld siehe auch: Dieter Funke: *Das Schulddilemma: Wege zu einem versöhnlichen Leben*. Göttingen 2000.

[41] Zum Ödipus-Komplex siehe Deleuze/Guattari (1976), S. 15-23. Sowie Dagmar Fischer: *Franz Kafka – Der tyrannische Sohn. Andro-Sphinx – Ödiupus- und Kastrationskomplex. Schlüssel zum Verständnis seiner Prosa.* Frankfurt am Main 2010.

[42] Sie sind das Ventil zur sozialwissenschaftlichen Darstellung der Herrschaftsmuster von den antiken Denkern bis Niklas Luhmann.

Vielleicht ist es ironisch, dass Kafkas Schriftstellerbewusstsein[43] dort erwuchs, wo er eine Erzählung unter Fieber und Wahn in einer Nacht schrieb – in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912, von circa 22 bis 6 Uhr morgens[44] – und sie *Das Urteil* nannte. Er war sich sicher, etwas Gutes geschaffen zu haben und überwand seine Selbstzweifel.[45] Der Titel der Erzählung ist dann das, was im Spätwerk des Autors immer ausgespart wird: ein Urteil. Alles Erzählen erwartet den Urteilsspruch, er wird aber ‚verschleppt' und verzögert. An die Stelle tritt seine Erkenntnis: „‚Ich brauche keinen Richter, denn das bin ich selbst.'"[46]

2. Die Lesart und die Methodik

Wenn wir sowohl den *Proceß* als auch die *Einladung zur Enthauptung* vor einem autobiographischen, sozialgeschichtlichen, gar religiösen oder jüdischen Hintergund lesen, ließen wir uns auf eine Deutungsrichtung ein, die in ihrer analytischen Position die vielen Interpretationsmöglichkeiten von Macht und Schuld eingrenzen würde. Für diese Diskussion sind diese Motive deshalb von großer Wichtigkeit, weil sie nicht für sich allein stehen. Auch in dystopischen oder anderweitig die willkürliche Macht erzählenden Romanen[47] ist die enge Verzahnung von Macht und Schuld, ihre Bedingtheit und Bezüglichkeit die Voraussetzung für die Gerichtssystematik. Um jene Verstrickungsästhetik zu erörtern, beginnen die Analysekapitel mit der Darlegung von *Individuum und Gericht*. Sie zeigen, mit welchen Kriterien die Autoren gearbeitet haben und wie sich die Kausalität erklärt. Die Bedeutung der Unterdrückung wird aus diesem Korrelat und der damit einhergehenden Dynamik aus Loslassen und Bestrafen der Häftlinge erklärt. Im gleichen Bedeutungsfeld existieren die Termini Kontrolle, Überwachung, Gewalt, Bestrafung. Sie sind Teil des Operationsbestecks und begleiten uns

---

[43] Über Kafkas Jugendejahre siehe Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Biographie seiner Jugend*. Berlin 2006; Klaus Wagenbach: *Kafkas Prag. Ein Reisebuch.* Berlin 1993; *„Als Kafka mir entgegenkam …". Erinnerungen an Franz Kafka.* Hrsg. von Hans Gerd-Koch. Berlin 1995. Sowie Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie.* München 2005.

[44] Stach (2017), S. 170.

[45] Am nächsten Tag schrieb er ins Tagebuch: „Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele." Vgl. Franz Kafka: *Tagebücher.* Frankfurt am Main (1990), S. 461.

[46] Kafkas Tagebuch, zit. nach Stach (2002), S. 578.

[47] Orwells *1984*, von dem sich Nabokov (möglicherwiese aus Neid) schroff distanzierte, ist, neben dem bereits genannten Titel *Wir* von Samjatin, ähnliche Romane. Siehe: *Vorwort zur englischsprachigen Ausgabe*, S. 6.

bei der Figurenanalyse, die die Methode dieser Untersuchung ist.[48] Sie ist deshalb zentral für die Fragestellung, da sie die Romanstruktur ausfaltet. Eine Figurenanalyse ermöglicht ein Relationsbild und die je eigenen personalen Beziehungen zu den Protagonisten. Leni etwa, um ein Beispiel zu nennen, verhält sich Josef K. gegenüber manipulativ; Emmi auch, allerdings in einer ganz anderen Ausprägung. Beide verraten viel über die Kontrollsprache eines Regimes, das sich verdeckt halten will. Wie verhält es sich mit der Partizipation an den Prozessen? „Da es unter der Bedingung des Prozesses nur noch darum gehen kann, ihn im eigenen Sinne zu lenken und zu entscheiden, muß sich K. auf ihn einlassen."[49] Da sehen wir die Verstrickung in der Anlage, wobei es sich mit Cincinnatus C. ähnlich verhält. Er hat sogar noch weniger Möglichkeiten, da er an einen Ort, eben an jenes Gefängnis, gebunden ist. Methodisch erreichen wir ein Ergebnis, das die Systematik des Dazwischens, des Miteinanders und des Auf-einander-Bezug-nehmens herausarbeitet.[50] Wir kommen nicht umhin, die biographische Situation zu berücksichtigen. Das soll nicht als Eingrenzung, sondern als Bereicherung verstanden werden. Es geht nicht darum, etwas biographisch zu legitimieren, sondern vielmehr um ein Substitut und einen Hinweis auf die Lebensumstände und die aus ihnen getroffenen Selbstauskünfte. Eine Überlegung wäre unter anderem, dass Fräulein Bürstner und Felice Bauer dieselben Initialen haben,[51] was im interpretativen Bereich bleibt.[52] Literaturgeschichtlich stehen diese Texte am Anfang eines von zwei Weltkriegen bestimmten Jahrhunderts. Die tiefsten Erschütterungen beginnen allerdings erst nach der Schaffensphase (1914/15 und 1934). Wir wollen den prophetischen und daher sozialgeschichtlichen Deutungsanspruch vollständig außer Acht lassen. Die Politisierung von Kafka und Nabokov spielen keine Rolle, sie sind nicht interessant für die Beantwortung der Fragestellung. Dagmar Fischer untersucht das solitäre Prophetentum Kafkas und kommt zum Schluss: „Unbestritten war Kafka ein Seher."[53] Ohne Frage, beide Œuvres sind voll von prophetischen Deutungs- und

---

[48] Meistens ergibt sich die Methode aus der Analysestruktur. Für den literaturtheoretischen Kontext sei auf Terry Eagleton hingewiesen: *Einführung in die Literaturtheorie*. 5. Auflage. Stuttgart 2012.

[49] Sylvelie Adamzik: *Kafka. Topographie der Macht*. Basel, Frankfurt am Main 1992, S. 15

[50] Der Fokus auf die Schlussakte ist als Substitut zur Figurenanalyse zu sehen. Mehr in den Kapiteln: 4.2 und 5.2.

[51] „Jene traumatische Szene im Askanischen Hof – dort hätten auch standfestere Charaktere um ihr Gleichgewicht gekämpft." Reiner Stach (2002), S. 543.

[52] Daher sind neben Sekundärlitertur Kafkas Tagebücher, dessen Briefe an Felice Bauer, Max Brod und Grete Bloch zentral. Auch Nabokovs Autobiographie *Erinnerung, sprich* bildet eine bedeutende Materialquelle. Die Bezüge zu gemeinsamen Referenzautoren – wie u.a. Dostojewskij – werden hierbei nicht außer Acht gelassen.

[53] Dagmar Fischer (2010), S. 287-299. Hier: S. 299.

Illusionsansätzen.[54] Diese Überlegungen sind unbeartwortbar, da kein Textzeugnis des Prophetischen zu finden ist.[55]

Die Methode konzentriert sich auf die Texte. Bei Kafka gibt es immer einen doppelten Boden, ein Geheimnis, eine Lücke, eine Auslassung, die die Szene in gewisser Weise erzählerisch bestimmt. Canetti hat dieses Schema mit Ordnung und Unordnung beschrieben: „Das Chaos bei Kafka ist hinter eine Oberfläche von Ordnung gebannt."[56] Welche Mechanismen bestimmen diese Ordnungssysteme, wie sind sie organisiert? Wie werden sie aufbereitet? Gibt es Spiegelflächen zu Nabokovs Roman? Woher kommt diese Ordnung?

Nabokov ist von der russischen Literatur geprägt.[57] Auch Kafka hatte eine solche Periode, nicht zuletzt war der *Jüngling* sein Lieblingsroman aus dem Schaffen Dostojowskijs. Literaturgeschichtlich spricht Dodd von einer „russischen" und dostojewskijgeprägten Phase, die in die Produktionszeit vom *Proceß* fällt. Es handelt sich circa um den Zeitraum von 1912 bis 1915.[58] Damit können wir uns die gemeinsamen Traditionslinien erschließen. Nicht nur aus ästhetischer Position heraus, sondern eben auch aus einer motivischen.

> Es war ja zunächst eine Idee Dostojewskis gewesen, die Kafka als tragenden Pfeiler übernommen hatte, der berühmte *plot* von *Verbrechen und Strafe*: Ein Schuldiger, der seine Schuld nicht erträgt, drängt sich seinem Richter auf, bis dieser das grausame Spiel endlich beendet – die Idee der Selbstbestrafung, der *Selbst*-Justiz im wörtlichen Sinn, die Kafka ergiebig und paradox genug erschien, um in einem weiteren Roman noch einmal ganz neu entfaltet zu werden.[59]

---

[54] Denken wir bloß an Nabokovs Romane: *Das Bastardzeichen* (1947), *Fahles Feuer* (1962). Die meisten Texte von Kafka nehmen die Schrecken des 20. Jahrhunderts vorweg.

[55] Nabokov hat jede Form der Meinungsliteratur abgelehnt. Vgl. dazu Vladimir Nabokov: Deutliche Worte. Interviews, Leserbriefe, Aufsätze. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 20. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1993; sowie Vladimir Nabokov: Eigensinnige Ansichten. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 21. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 2004.

[56] Canetti (2019), S. 48.

[57] „Übrigens konnte ich niemals einsehen, warum jedes meiner Bücher die Rezensenten unweigerlich ausschwärmen läßt, um zum Zwecke passionierten Vergleichens mehr oder minder gefeierte Namen aufzustöbern. Während der vergangenen drei Jahrzehnte haben sie mir (um nur ein paar dieser harmlosen Wurfgeschosse aufzuzählen) Gogol, Tolstojewskij, Joyce Voltaire, Sade, Stendhal, Balzac, Byron, Bierbohm, Proust, Kleist, Makar Marinski, Mary McCarthy, Meredith (!), Cervantes, Charlie Chaplin, die Baronin Murasaki, Puschkin, Ruskin und sogar Sebastian Knight entgegengeschleudert." *Vorwort zur englischsprachigen Ausgabe*, S. 6. Vgl. u.a. Vladimir Nabokov: Vorlesungen über russische Literatur. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 17. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 2013.

[58] William J. Dodd: Kafkas Russland – Sinnbild, Mythos, Erkenntnisquelle. In: *Russen und Russland aus deutscher Sicht*. München 2000, S. 963-958. Hier: S. 963ff.

[59] Stach (2002), S. 560.

Die Rechenschaftsforderung Raskolnikows muss für Kafka eine prägende Lektüreerfahrung gewesen sein.[60] Sie erklärt auch die ‚Verschleppungsattrappe' der Romanwelt, die in ihrer Kreisförmigkeit an die Situation von Dostojewskijs Helden erinnert. Dieses Motiv ist unumkehrbar. C.s Verstrickung in die Machtspielchen von M'sieur Pierre haben ebenfalls gravierende Auswirkungen auf die Konstitution der Macht. Nabokov hat *Verbrechen und Strafe* (*Prestuplenije i nakasanije*) mit Sicherheit gekannt.[61] Dostojewksijs Œuvre hat die Motive von Macht und Schuld bereits in der Anlage. Welchen sozialwissenschaftlichen Hintergrund können wir ergänzen?

3. Macht und Schuld

Macht und Schuld sind Zustände mit sozialen und personalen Wirklichkeiten, die in erster Instanz keine gerichtliche Ursache voraussetzen. Macht kann ausgeübt werden, ohne dass ein Gericht darüber urteilt – oder sie gar von ihm ausgeht. Ähnlich verhält es sich mit der Schuld: Menschen können sich schuldig ‚fühlen' (Schuldgefühl) oder in einem Streit schuldig sein. Andererseits ist eine feststehende, belegte Schuld meistens – oder im besten, rechtsstaatlichen Sinne – gerichtlich nachgewiesen oder juristisch klassifizierbar. Die zu behandelnden Romane konstruieren individuelle Gerichtssituationen, die Herrschaft auf ihre je eigene Weise ausüben. Diese Herrschaft ist ein Machtgefüge, das die Schuld (oder Schuldigkeit) der Verhafteten voraussetzt, ihnen einredet, aufs Neue bestätigt wissen will, die Schuld dreht und eine variable (Schuld-)Bedetutung produziert. Damit einhergeht die Annahme, dass dem Gerichtsprozess alsbald ein Urteil folgt, um diesen zu beenden.

Zunächst gilt es, die breit auslegbaren Begriffe Macht und Schuld im Kontext der Forschung einzugrenzen und einführend zu erklären. Für einen historischen Abriss von Thukydides, Thomas Hobbes und Macchiavelli bis Burckhardt, Luhmann und Arendt in seiner für den Hintergrund nötigen Größenordnung zu gestalten, wollen wir

[60] Weitere Vorbilder Kafkas im Bezug auf den Ödipus-Komplex: Goethe, Kleist, Trakl, Proust, Flaubert, Grillparzer, Kierkegaard, Rilke, Nietzsche, Puccini, Schopenhauer. Vgl. Fischer (2010), S. 59-172.

[61] Es gibt bei Boyd (1999) allerdings keinen so direkten Bezugspunkt. Lassen wir es als Überlegung gelten, schließlich bezieht er sich im Vorwort auf ihn.

fürs Erste auf Anter (2012) verweisen.[62] Anter kontextualisiert die sozialphilosophische Begriffsgeschichte und erörtert anschaulich, wie und in welchen Deutungsmustern die Termini gedeutet wurden. Nach Luhmann sei Macht die Grundvoraussetzung der Sozialisation: „Es bilden sich keine sozialen Systeme, ohne daß sich Macht bildet.“[63] Luhmann meint noch kein Staatengebilde, sondern ein geordnetes Miteinander, das unser auch heute bekanntes und uns alltäglich begegnendes Sozialverhalten anruft. Der Terminus der Macht stelle einen „Fundamentalbegriff“[64] der Gesellschaftswissenschaften dar. Dabei geht es immer um Bestimmungen und wer was bestimmen und entscheiden darf, und vor allem: warum und wie jemand in die Position kommt, etwas zu entscheiden oder entscheiden zu dürfen. Es ist also eindeutig, dass Macht etwas Relationales, ein Zwischeneinander ist: „[…] sie existiert erst dann, wenn sie in einer sozialen Beziehung realisiert wird.“[65] Ähnlich hält es sich mit der Schuld, die von dem Wort ‚sulan‘ also ‚sollen‘ abgeleitet wird.[66] Das beinhaltet die Frage, was wer wem gegenüber soll oder zu sollen verpflichtet ist? Der indogermanische Verbalstamm ‚skel‘ bedeutet in etwa „schneiden, schlagen, stechen, abspalten.“[67] Im zivilrechtlichen Kontext wird es personifiziert: jemanden schneiden. Begriffsgeschlich können wir folgende kausale Elemente hinzufügen: „die Gruppenentfremdung, die erlebte Existenzgefährdung und die (für die erneute Gruppenaufnahme notwendige) Anerkennung der Ausgleichsforderung der Gruppe.“[68] Da die Schuld immer einen Träger oder eine Ursache hat, setzen wir sie in Bezug zur Macht und wollen ihre Verhältnismäßigkeit betrachten. Macht ist nur dann vorhanden, wenn sie von einem Subjekt[69] aufrechterhalten wird. Dieses Subjekt kann von der juristischen Instanz objektiviert werden.[70] Wir

---

[62] Andreas Anter: *Theorien der Macht. Zur Einführung*. Berlin 2012. Anter untersucht alle Machtkonzepte von der Antike bis Luhmann: „Allein die bunte Vielfalt der Definitionen in der modernen Theoriegeschichte, von Hobbes und Kant über Max Weber und Hannah Arendt bis hin zu Luhmann und Popitz, könnte den Eindruck entstehen lassen, hier spreche jeder von einem anderen Phänomen.“ S. 11f. Zur Hobbes und dessen Vorläufer siehe S. 19- 32. Zur Ergänzung Barry Hindess: *Discourses of Power. From Hobbes to Foucault.* Oxford 2001; Rainer Paris: *Normale Macht. Soziologische Essays*. Konstanz 2005; Michael Mann: *Geschichte der Macht. Bd. 1/Bd. 2.* Frankfurt am Main, New York 1990/1994.

[63] Niklas Luhmann: Macht und System. Ansätze zur Analyse von Macht in der Politikwissenschaft. In: *Universitas 32*. Heidelberg 1977, S. 473-482. Hier: S. 474.

[64] Bertrand Russell: *Macht*. Hamburg 2001, S. 10.

[65] Anter (2012), S. 16.

[66] Vgl. Susanne Beck: Schuld und Verantwortung. In: *Handbuch Rechtsphilosophie.* Hrsg. von Eric Hilgendorf und Jan C. Joerden. Stuttgart 2021, S. 447-453. Hier: S. 447.

[67] Ebd.

[68] Ebd.

[69] Dieser Begriff stammt von Foucault. Michel Foucault: *Analytik der Macht.* Frankfurt am Main 2005. Hier das Kapitel *Subjekt und Macht*. S. 240-263.

[70] Das passiert in den vorliegenden Romanen nicht selten.

können uns innerhalb der Analyse auf keinen Staat berufen, da die Romane keine (real-)staatliche Realität abbilden: „Die wichtigen Konzepte [der Macht] sind jedenfalls von einer Staatsfixierung entfernt.“[71] Nicht selten stellen Theoretiker*innen und Philosoph*innen ihre Theorien anhand eines Staates dar.[72] Von größerer Bedeutung ist die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Macht, wie sie wächst und was es über sie aussagt, wenn sie auf sich selbst Bezug nimmt: „Je mächtiger die Macht ist, desto stiller wirkt sie. Wo sie eigens auf sich hinweisen muß, ist sie bereits geschwächt.“[73] In den Analysekapiteln werden wir sehen, dass die Machthaber ihre Dominanz überwiegend durch Unterdrückung und nicht durch Selbstberufung (re-)präsentieren. Die Schuld wird dabei stets ‚vermittelt‘ oder interpretiert, und sie erzählt viel über den psychologischen Zustand der Verhafteten K. und C. „Die moderne Semantik der Schuld geht von einem Verständnis des Menschen als Einzelnem aus“[74], der ohne Vorbelastung handelt (das betrifft u.a. geistige Krankheiten). Allerdings darf die „Seinsschuld, eine mit der menschlichen Existenz verknüpfte Schuld, die mit der menschlichen Fehlbarkeit in Verbindung gebracht wird, aber nicht mit moralischer Schuld aufgrund eigenen Tuns zu verwechseln ist“[75], keine zunehmend große Rolle spielen.[76] Dabei bleibt die Popitzsche Frage präsent, „warum, aufgrund welcher Fähigkeiten können Menschen Macht ausüben? [Und] warum müssen Menschen Macht erleiden?“[77] Sie ist für unsere Fragestellung letztlich nebensächlich, wird sie doch als Hauptmotiv der Romane vorausgesetzt. Von großer Bedeutung sind die Fragen, wie die Verhafteten auf die Mächtigen reagieren und wann und ob ein Grad der Erschöpfung erreicht ist. Was – im indogermanischen Verbalstamm betrachtet – ‚sollen‘ die Häftlinge und was davon interpretieren sie? Bei allem Wissen über Macht: wie willkürlich wird sie bei Kafka und Nabokov dargestellt und welchen Brutalitäten sind die Gefangenen ausgesetzt?

Macht und Schuld sind sozialwissenschaftliche Konzepte, auf die wir uns hier beziehen.[78] Zentral dabei ist, wie sich Macht herrschaftlich legitimiert (nicht legalisiert!)

---

[71] Anter (2012), S. 106.
[72] Vgl. Hierzu Hannah Arendt (1986).
[73] Andreas Anter: *Die Macht der Ordnung.* 2. Auflage. Tübingen 2007, S. 96.
[74] Maria-Sibylla Lotter: Verantwortung und Schuld. In: *Handbuch Verantwortung*. Hrsg. von u.a. Ludger Heidbrink, Claus Langbehn und Janina Loh. Wiesbaden 2017, S. 251-264. Hier: S. 252.
[75] Ebd., S. 253.
[76] Seinsschuld = Erbsünde.
[77] Heinrich Popitz: *Phänomene der Macht.* 2. Auflage. Tübingen 1992, S. 23.
[78] Peter Imbusch: Macht und Herrschaft in der wissenschaftlichen Kontroverse. In: *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*. Hrsg. von Peter Imbusch. Wiesbaden 2013, S. 9-35. Hier: S. 9.

und in welchen Erscheinungsformen Schuld damit zusammenhängt. „Bei einer unbefangenen Betrachtung des Spektrums der historischen Machtformen wird man sich der Einsicht nicht entziehen können, dass Gewalt letztlich als potentielle Form der Machtausübung angesehen werden muss.“[79] Wenn wir von Schuld sprechen, heißt es nicht, dass ein gesetzliches Vergehen vorliegt, geschweigedenn ein Tatbestand; gewiss aber eine Ursache. Schuldig ist in erster Instanz die Person, die die ‚Mächtigen‘ für schuldig erklären.[80] Daraus resultiert das Ungleichgewicht des einzelnen Subjekts, das einer Gruppe gegenübersteht und aufgrund der wortwörtlichen Einzahl (Unterzahl) über deutlich weniger Macht verfügt.: „*Macht* entspricht der menschlichen Fähigkeit, […] sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln. Über Macht verfügt niemals ein Einzelner.“[81] Die Verurteilten stehen alleine da.[82] Die Variabilität der Beziehung scheint insgesamt eingeschränkt, dennoch könnten die Betroffenen situativ anders handeln, denn Macht sei stets im Kräfteverhältnis einer doppelten Kontingenz vorhanden: „Das heißt: Sowohl für den *Machthaber* als auch für den *Machtunterworfenen* muß die Beziehung so definiert sein, daß beide anders handeln können.“[83] Das Mögliche wird zum Wirklichen und bleibt dauerhaft beweglich und lenkbar, da der Widerstand übergangen wird.[84] Selbst in der sozialwissenschaftlichen und soziologischen Darstellung fällt schnell auf, dass die gegenseitige Verknüpfung von Macht und Schuld in der sozialen Interaktion schnell erklärt ist, was vor allem an dem Gefälle des Einzelnen gegenüber einer Gruppe liegt. Hannah Arendt trifft eine Abgrenzung zur Gewalt: „Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist.“[85] Gemeint ist das physische Vergehen, das mit Kontrollverlust im Zusammenhang steht. Die Machthaber beider Romane verlieren allerdings nicht die Kontrolle.[86] Ihre Macht resultiert gerade aus der Rücknahme der Gewalt in Form von Folter, Miss-

---

[79] Anter (2012), S. 98.

[80] Damit ist klar, dass keine demokratische Grundlage vorliegen muss. Mit dieser Überlegung wollen wir die Lesart einer sich durch Willkür und Launenhaftigkeit bestätigenden (Un-)Rechtsgrundlage bestärken.

[81] Hannah Arendt: *Macht und Gewalt.* München 1970, S. 45.

[82] Sowohl K. als auch C. haben Begleiter*innen, Helfer*innen und werden von der Familie besucht. Dennoch stehen sie letzthin alleine da und haben gegen die Gerichtsbarkeit kaum eine Chance.

[83] Niklas Luhmann: Gesellschaftliche Grundlagen der Macht: Steigerung und Verteilung. In: *Soziologische Aufklärung 4*. 3. Auflage. Wiesbaden 2005, S. 121-130. Hier: S. 128.

[84] Ähnlich erkennt es Eva Buddenberg: Verantwortung, Macht und Anerkennung. In: *Handbuch Verantwortung*. Hrsg. von u.a. Ludger Heidbrink, Claus Langbehn und Janina Loh. Wiesbaden 2017, S. 417-428. Hier: S. 418.

[85] Arendt (1970), S. 57.

[86] Nicht im anarchischen Sinne ohne Rücksicht auf Verluste.

handlung, körperlicher Bestrafung jeglicher Art, die den „Wunsch nach Sicherheit“[87] als menschliches Grundbedürfnis entschieden übergeht.

„Da Josef K. es schon in der ersten Untersuchung abgelehnt hat, sich verhören zu lassen, kommt es nie wieder zum Verhör durch die Instanz des Gerichts – mit einer Ausnahme […].“[88] Josef K. ist schuldig, sonst wäre er nicht verhaftet. Nur, wie sieht diese Schuld aus? Die Gesetzmäßigkeit ist so wenig rechtsstaatlich, dass wir das Warum dieser Schuld nur interpretieren können.[89] Diese eben gezeigten sozialwissenschaftlichen Diskurse wollen wir den Romanen gegenüberstellen. Sie bleiben in jeder Figurenbeziehung bestimmender Teil der Erzählung. Das bedeutet eine Potenzierung der Machtdynamik, die wir (nach Imbusch) wie folgt definieren können:

> Das Wort Macht bezeichnet nämlich a) was ein Mensch, eine Menschengruppe oder die Menschheit allgemein ‚vermag‘ und hebt somit auf ihr physisches oder psychisches Leistungs-‚Vermögen‘, ihre Kraft oder ihre körperliche und geistige Stärke ab; b) die jemandem zustehende und/oder ausgeübte Befugnis, über etwas oder andere zu bestimmen; c) die existente Staats- oder Regierungsgewalt, etwa im Sinne einer Macht im Staate; d) eine herrschende Klasse, Clique oder Elite; e) den Staat als Ganzes, etwa im Sinne von ‚Supermacht‘, ‚Großmacht‘ oder ‚Kolonialmacht‘; f) nicht zuletzt auch die Wirkung oder das Wirkungsvermögen von vorhandenen oder vorgestellten Verhältnissen, Eigenschaften oder Wesenheiten, etwa im Sinne einer ‚Macht der Gewohnheit‘, ‚der Liebe‘, ‚der Vernunft‘, ‚der Unterwelt‘ oder ‚der Götter‘.[90]

Eine Herrschaftsystematik ist niemals einheitlich und die hier aufgeführten Unterpunkte wechseln sich in ihrem Auftauchen, Eingreifen und in ihrer Relevanz innerhalb der Diegese ab. Sie sind nie parallel oder gleichzeitig präsent. Und wenn wir eine Befugnis der Gerichtsdiener gegenüber K. und C. konstatieren, müssen wir bedenken, dass sie ihnen niemand erteilt hat, sondern dass sie durch ihre Berufsbezeichnung legitimiert wird. Befugnis hat auch der Maler Titorelli, und auch Emmi, die Tochter des Gefängnisdirektors. Kurzum: Alle, außer die Angeklagten/Verhafteten, haben jene gerichtliche Befugnis, die ihnen erlaubt, mit den Angeklagten ihr (Verführungs-)Spielchen zu treiben. Und damit gehören sie auch zur herrschenden Kaste, die einen unerhört hohen Druck auf die Häftlinge ausübt. „Die Stärke […] liegt nicht in einer ethischen, theologischen, philosophischen oder sonstigen Begründung des Schuldspruchs, sondern in der Unerbittlichkeit der Analyse von Schuldgefühl, Urteils- und Strafangst.“[91] Schuld

---

[87] Franz-Xaver Kaufmann: *Sicherheit als soziologisches und sozialpolitisches Problem.* Münster 2012, S. 11.
[88] Abraham (1985), S. 38. Abraham bezieht sich u.a. auch auf Luhmann. Siehe S. 135, Fußnote 82.
[89] Die Erbsünde und die mit ihr verbundene Schuld wird ebenfalls eine Rolle spielen.
[90] Imbusch (2010), S. 10.
[91] Abraham (1985), S. 158.

ist also ein Korrelat aus Rechtsspruch und Repression, wie wir es in allen autokratisch gelenkten Staaten beobachten. Max Weber „bestimmt […] die Machtausübung als individuelles Handeln, das zwar innerhalb einer sozialen Beziehung, jedoch nicht notwendigerweise innerhalb gesellschaftlicher Ordnungen stattfindet.“[92] Und genau diesen Fall finden wir sowohl im *Proceß* als auch in der *Einladung zur Enthauptung*. Das Sozialgefüge wird als eine juristische und also quantifizierbare Subjektrelation geortet, diese Beziehung macht die gesellschaftliche Ordnung aus. Macht ist also stets verfügbar für die Machthaberinnen und Machthaber.[93] Egal ob die Gerichte ihrerseits Schuld feststellen, diese bleibt eine willkürliche Totalität, die eng mit dem ‚Zwang der Häftlinge‘ verknüpft ist.[94] „Zwang liegt dann vor, wenn auf einen möglichen Adressaten Druck über das Gewähren bzw. Zurückhalten bestimmter Ressourcen ausgeübt bzw. damit gedroht wird.“[95] Den verursachten Druck können wir nicht einheitlich bestimmen, der Druck, der auf Josef K. ausgeübt wird, ist anders als der auf Cincinnatus, denn K. wird formal freigelassen. Im ‚Gewähren‘, wie Imbusch sagt, erklärt sich die Abhängigkeit, bei C. im ‚Zurückhalten‘ und ‚Aussperren‘ der Wahrheit. Wir müssen also mit zwei gegensätzlichen Macht-‚Techniken’ operieren. Es existieren ähnliche Druckerzeuger: das ‚In-der-Schwebe-halten‘ ist bei Kafka die Möglichkeit, dass K. frei herumlaufen kann. Nabokovs Held hat keine Ahnung, wann er stirbt. Druck erzeugt das, was nicht gesehen wird: „Nichts fürchtet der Mensch mehr als die Berührung durch Unbekanntes.“ [96]

Der Rahmen des Fragmentromans ist von großer Bedeutung. Der Geburtstag Josef K.s ist Beginn- und Endpunkt[97] der Schuld. Es ist also ein privater, nicht gerichtlicher oder rechtlicher Grund, und dennoch ist er einem gerichtlichen Prozess ausgesetzt. Dagegen spräche, dass K. erst an seinem 30. Geburtstag verhaftet wird und nicht vorher. Das heißt allerdings nicht, dass er vorher schuldlos ist, der Prozess setzt an diesem Zeitpunkt ein. Außerdem ist es möglich, dass dieses Lebensjahr auch exemplarisch für das gesamte Leben von Josef K. stehen könnte; oder es aus dieser Richtung

---

[92] Petra Neuenhaus-Luciano: Amorphe Macht und Herrschaftsgehäuse – Max Weber. In: *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*. Hrsg. von Peter Imbusch. Wiesbaden 2013, S. 97-114. Hier: S. 97.

[93] Da wir weibliche Figuren hinzuzählen, wird hier ausdrücklich auf das Femininum verwiesen.

[94] Wobei wir bei Cincinnatus C. deutlich einen Tatbestand oder einen Grund der Verurteilung bestimmen müssen. Sein ‚gnostisches Vergehen‘ ist der Grund seiner Enthauptung.

[95] Imbusch (2010), S. 12.

[96] Canetti (2011), S. 13.

[97] Endpunkt im Sinne der Ermordung.

zumindest lesbar wäre.[98] Die Prozesse, denen die einzelnen Figuren, also nicht nur K., ausgesetzt sind (der Kaufmann, die Leute auf dem Flur etc.), werden teilweise als etwas Alltägliches dargestellt, also als etwas, das jede und jeder haben kann: „Ihr Proceß ist ein halbes Jahr alt, nicht wahr?“ (P, 239) Es klingt nach einem Dokument, das abgefragt wird, als sei die Geburt schon ein Schuldeingeständnis, die Leute zu einem gerichtlichen (lebenslangen) Prozess überführt. Der Advokat vertritt den Kaufmann „seit zwanzig Jahren“ in den Angelegenheiten seines Getreidegeschäfts und seit „weit über fünf Jahren […] in meinem eigenen Prozess.“ (P, 233) Das Machtgefüge bei Nabokov ist vor allem durch die Dauerpräsenz der Beobachtung und der Kontrolle zu erklären. Es gibt keinen Moment, keine Szene, wo C. alleine ist. Außer wenn er schreibt, nur im Schreiben gewinnt er einen kurzen Ausflug in die Autonomie und erlaubt sich die Ausflucht der Freiheit. Dennoch bleibt er ausgeschlossen und der „Ausgeschlossene tritt exakt innerhalb dieses Feldes auf: Er kommuniziert mit den anderen nicht mehr auf der Ebene des Repräsentationssystems und erweist sich genau dadurch als abweichend.“[99] Die Abweichung bestimmt seinen Status als Häftling. Der status quo konstruiert hingegen das Machtgefälle, das die Beziehungsgeschichte flicht. Als Abweichender ist C. gezeichnet und eng an seine Schuld geknüpft. Die Kompensation bildet die Literatur: „What Cincinnatus must do is to suspend his willingness to believe in the value and viability of the beings around him an to develop the nascent spark of originality and creativity that he senses within himself.“[100] Als Exilant ist Nabokov ein von Nostalgie[101] getriebener Schriftsteller, eine Tatsache, die wir, wenn wir Nabokov lesen, immer beachten müssen: „The relationship between the novelist’s exile and the content of his fiction can be more clearly established than the relationship between exile and form“[102] stellt Joseph Strelka fest. Zwischen Häftlingen und Wärter, ob Rodion oder K.s Wärter, ist das Verhältnis durch die politische Positionierung innerhalb des Romangeflechts determiniert. Allerdings trägt jeder auch seinen eigenen Teil dazu bei: „Und insofern sind sie nicht allein seine Scharfrichter, K. selbst ist es auch.“[103] Dass die Verhafteten

---

[98] Fakt ist, der Beginn des Lebens ist eines jeden Geburt. Und an jenem Geburtstag setzt die Verhaftung ein, ob K. nun 30 ist oder nicht.

[99] Michel Foucault: *Die Strafgesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1972-1973*. Berlin 2015, S. 15.

[100] Connolly (1997), S. 25.

[101] Seine Autobiographie umfasst zwar die Jahre 1899 bis 1940, ist aber zum Großteil und mit nostalgischer Dichte auf die russische Kindheit gerichtet. Vgl. Vladimir Nabokov: Erinnerung, Sprich. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 22. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1991.

[102] Joseph Strelka: The Novel in Exile. Types and Patterns. In: *Exile. The Writers’ Experience*. Hrsg. von Robert F. Bell und John M. Spalek. Chapel Hill (1982), S. 24-31. Hier: S. 26.

[103] Hansen-Löve (2019), S. 550.

nicht unschuldig am Fortlauf ihrer Verhaftung sind, ist zentral für das Verständnis der Schuld. Das Verhältnis muss sich stets auf die Psychologie der Protagonisten richten: „Schuldzuschreibungen von außen werden wirkungslos in dem Augenblick, wo sie nicht mehr auf Entsprechungen (Schuldgefühle) im Inneren ihres Opfers treffen.“[104] Der Adressat wird zum Inbegriff der Machtausübung, die von niemandem umgangen werden kann. Das könnten wir unter den Begriff der ‚stummen Gewalt‘ auffassen. „Der Zusammenhang von Macht und Gewalt stellt sodann ein intellektuelles Spannungsfeld dar.“[105]

Wir sehen, dass die enge Verzahnung von Macht und Schuld – und den mit ihnen verwandten Begriffen wie Überwachung, Kontrolle, Gewalt, Zwang – aber auch die Verbindung von Häftling und Gericht von zentraler Bedeutung für die Hermeneutik der Romane ist, um ihre kausale Strahlkraft zu entfalten. Im Sinne Imbuschs können wir nicht von einer ‚Kolonialmacht‘ sprechen, so doch zumindest von einem Gericht, von dem aus alle herrschaftlichen Stränge gelenkt werden. K.s und C.s unwiderrufliche und jede Resilienz entkräftende Lage sind Modulationen aus Abhängigkeiten zu einer nur vorgetäuschten Freiheit, die sie nur noch deutlicher an das Gericht binden, das ein übergroßes und ‚immer-waches‘ Auge ist. „Dieses ‚Augenfenster‘ eines kontroll-süchtigen Voyeurismus figuriert als negatives Gegenbild zum Ideal der totalen Schau, das den Apolliniker fasziniert.“[106] Peterson sieht darin „Nabokov’s disguised commentary on coping with totalitarianism in the twentieth century.“[107] Das Prinzip des allwissenden, alles überblickenden und damit jede Formation der Kontrolle bewahrenden Auges ist uns aus den genannten Orwell, Samjatin und Huxley bekannt, Kafka hingegen streift das Totalitäre nur. Dostojewskij hat nicht über totalitäre Staaten geschrieben, sondern Macht und Schuld des Individuums zum Hauptmotiv seines Œuvres erklärt.[108] Ohne Frage, diese sind auf Staatensysteme adaptierbar, daher stellt es das Sujet der dominierenden Herrschaft dar. Und diese Herrschaft ist eine „Ausübung von Macht über Untergeordnete.“[109]

---

[104] Abraham (1985), S. 169.
[105] Imbusch (2010), S. 16.
[106] Hansen-Löve (2019), S. 647.
[107] Dale Peterson: Nabokov’s *Invitation*: Literature as Execution. In: *Nabokov’s Invitation to a Beheading. A Critical Companion.* Hrsg. von Julian W. Connolly. Illinois 1997, S. 66-92. Hier: S. 70.
[108] Zur ergänzenden Untersuchung vgl. Danuta Arendacz: *Die Auffassug der Schuld und Sühne bei Dostojewskij und ihre Widerspiegelung in der Literatur und im gesellschaftlichen Leben.* Wien 1995.
[109] Imbusch (2010), S. 21.

4. Josef K. – *Der Proceß*

Ausgehend von den zwei zentralen Begriffen Macht und Schuld wollen wir Josef K. als eine Figur betrachten, die mit ihnen zu ringen verpflichtet ist. Die sogenannte ‚Pflicht' ist kein äußeres Unterfangen, keine gerichtliche Auflage, sondern ein Prozess, der von innen angestoßen wird. Der Mensch ist schuldig, nicht ein Ding oder eine Sache. Das betrifft auch Kafkas Verständnis der Erbsünde,[110] die er sehr umfangreich in seine Romane eingebaut hat.[111] Der ‚innere Anstoß' ist allerdings nicht zu verwechseln mit einer reinen Gefühls- oder Bewusstseinsebene. K. interpretiert Schuld, er fühlt sie nicht. Dieser Unterschied ist von zentraler Bedeutung. Kafka hat verstärkt in seiner mittleren Schaffensphase Kierkegaard gelesen und adaptierte dessen Angstbegriff.

Josef K. ringt um Glaubwürdigkeit des Gerichts, seiner Mündigkeit, seinem Recht auf Transparenz und Ordnung in der Sache, in die er hineingeraten ist. Darüberhinaus betrifft sein Prozess Fragen der Identität sowie der Rechtsordnung – K. sucht ganz zu Beginn seinen Geburtsschein, um einen (legalen) Existenzbeweis zu erbringen.[112] (P, 12) Das Gericht ist allgegenwärtig, nicht nur der Maler, sondern auch die Mädchen werden dort beschäftigt und dürfen als Angestellte verstanden werden. Die Dichotomie schuldig-unschuldig entbehrt keinerlei Spielraum oder einen irgendwie gearteten Impuls, außergerichtlich zu (über-)leben. Aage Hansen-Löve sieht darin einen „schreienden Widerspruch"[113], was erst dann zutrifft, wenn die Schuld rechtlich klassifizierbar und kein Schuldgefühl ist. Gehen wir davon aus, und das wollen wir zunächst, dass es sich bei der Schuld um eine Deutung[114] handelt, dann ist sie kein Widerspruch. K. interpretiert Schuld (der Grund sei zunächst dahingestellt), ist aber möglicherweise rechtlich unschuldig. Das ist zumindest ein logischer Gedankengang. Diese Überlegung hat etwas mit der erzählten Welt und der Undurchsichtigkeit des

---

[110] In Kafkas Kierkegaard-Lektüre fand er folgendes: „Eigentlich gehört die Sünde in gar keine Wissenschaft hinein. Sie ist der Gegenstand der Predigt, wo der Einzelne zum Einzelnen spricht." Søren Kierkegaard: *Der Begriff der Angst.* München 2005, S. 455. Es ist nicht verwunderlich, dass Kafka die Erbsünde in seinen Roman – höchtwahrscheinlich: automatisch – eingebaut und mit K.s Angst verknüpft hat.

[111] Im Prinzip ist die Schuldthematik der zentrale Gestus des Autors. Lesen wir die vier bei S. Fischer publizierten Briefbände, wird das immer wieder aufs Neue deutlich. Vgl. u.a. *Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium*. Hrsg. von Wolfgang Kraus. Wien 1995; sowie Søren R. Fauth: ‚Die Schuld ist immer zweifellos'. Schopenhauersche Soteriologie und Gnosis in Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie'. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Vol. 83. Hrsg. u.a. von Albrecht Koschorke und Christian Kiening. Stuttgart 2009, S. 262-286.

[112] Die Berufung auf juristische Formalia trifft nicht den Kern der Analyse. Dennoch werden juristische Erkenntnisse, die notwendig sind, berücksichtigt. Materialquelle hierfür ist u.a. das *Handbuch Rechtsphilosophie*.

[113] Hansen-Löve (2019), S. 539.

[114] Diese Überlegung untersucht auch Abraham (1985).

Gesetzes[115] zu tun, das immer zu greifen und alles einzurahmen scheint, aber keine – bürokratisch gesprochen – Paragrapheneinsicht gewährt: „Niemand kennt das Innere des Gesetzes“[116], sagen Deleuze und Guattari und treffen damit den Kern einer viel wahrscheinlicheren Schuldinterpretation. Desweiteren wissen wir, dass das Gericht keine Bürokratie hat, kein einheitliches Gebäude, geschweigedenn ein Personal, das im Dienste des Gerichtes steht. Grund dafür wird die (gespielte) Armseligkeit juristischen Auftretens sein: „Gerichtskanzleien sind doch fast auf jedem Dachboden, warum sollten sie hier fehlen?“ (P, 122) Es klingt nach einer Lapalie, die alle ernstnehmen, die aber nicht wirklich ernstgenommen werden kann, die vor Lächerlichkeit nur so strotzt, die aber gleichzeitig durch einen undurchschaubaren Kontrollapparat alles überwacht, was ihm in die Hände kommt. Diese Zwiegestalt gilt es aufzufächern und zu diskutieren. Das Gericht ist in Franz Kafkas *Proceß* ein Relationspunkt, aus dem die Fäden des Romanlaufs gesponnen und in die einzelnen Stränge gezogen werden. Jede angeklagte Person gerät in Abhängigkeit: „Es gibt kaum einen Angeklagten, der nicht nachdem er von ihnen erfahren hat eine Zeitlang von ihnen träumen würde.“ (P, 243) Es scheint so, als würden die Advokaten die Erlebnisintensität der Prozesse steigern und einen gewissen Abhängigkeitsdrang fördern. Dabei geht es nicht auschließlich um die individuellen Prozesse und Tatbestände, sondern um eine ‚scheinbar-unscheinbare‘ Realität, die ein Entkommen, ein Ende der Abhängigkeit unmöglich machen. Die Advokaten „verteidigen nur den, den sie verteidigen wollen.“ (Ebd.) Sie sind also vollständig ihrer juristischen Verpflichtung enthoben, Objektivität zu bewahren: das Persönliche rückt in den Vordergrund und dominiert das Verfahren, das im wahrsten Sinne des Wortes ein gerechtes Ergebnis erschwert. Es gibt kaum Anzeichen, „daß auch nur die erste Gerichtsverhandlung in der nächsten Zeit stattfinden würde.“ (P, 241) Die Bürokratisierung der Prozesse verzichtet auf einen diplomatischen Unterbau, eine Art der ‚Verschleppung der Wahrheit‘ wird kontinuierlich fortgesetzt.[117] Das eröffnet dem Gericht auch dauernde Ausweichmöglichkeiten, weil es alles beliebig fortsetzen kann: Von den noch angereicherten Versprechen der Angeklagten bis zu ihren Abmagerungen und der Strapazierung ihrer Gesundheit, von der Krudität ihrer Verfahren und Orte

[115] Vgl. hierzu Ina Braeuer-Ewers: Die Lücke im Gesetz. Zur Gegensätzlichkeit von Schuld- und Moralbewusstsein in Kafkas ‚Prozeß‘. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Vol. 49 (3). Hrsg. u.a. von Hartmut Bleumer und Stephan Habscheid. Berlin und Heidelberg 2019, S. 493-515.

[116] Deleuze/Guattari (1976), S. 60.

[117] Darauf wollen wir später noch genauer eingehen.

(Dachboden, Maler etc.) bis zu den willenlosen Advokaten. All das bleibt aber dauerhaft an der Oberfläche. Der Maler weiß selbst nicht, wie sein Arbeit- und Auftraggeber funktioniert: „Wie es [im Gericht] aussieht wissen wir nicht und wollen wir nebenbei auch nicht wissen.“ (P, 213) Und schon haben wir ein totales Mysterium für alle[118], das in sich kohärent und nach außen wie ein Geheimnis schillert. Oder anders gesagt: „Man muß den ganzen Roman *Der Prozeß* als eine Art wissenschaftliche Untersuchung betrachten, als Protokoll über experimentelle Forschung zur Funktionsweise einer Maschine, in der das Gesetz fast nur die Rolle eines äußerlichen Gerüstes spielt.“[119] Im zweiten Teil dieser Untersuchung werden wir ähnliches über Nabokovs *Einladung zur Enthauptung* feststellen können. Gerechtigkeit ist eine Oberflächenerscheinung, einmal aufgeklappt, entpuppt sie sich nur als die eine Seite der Verzahnung: Die Figuren bilden das Gegenstück, um den Motor zum Laufen zu bringen. Diese Wechselwirkung ist im Grunde genommen der Katalysator von K.s Schuldinterpretation. Weiterhin ist von einer Ödipalisierung Josef K.s auszugehen, auf die wir im Laufe der Analyse noch zurückkommen.[120]

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Macht und Schuld durch die vage Totalität des Gerichts und die dauerhafte Bezugnahme der Wärter und des Angeklagten auf ein Gesetz, das nicht näher erklärt wird, erklärt werden. Daraus resultieren folgende Fragen, die wir zur Diskussion stellen wollen: Ist es möglich, dass das Gericht durch seine Unsichtbarkeit die Schuld erst provoziert? Für diese Überlegung müssen wir zunächst das Verhältnis Individuum-Gericht betrachten und herausarbeiten, inwieweit der Roman Fluchtmöglichkeiten für die Angeklagten zeigt und sich überhaupt Tatbestand, wenn es einen gibt, Strafverfolgung und Urteil definieren lassen. Scheinbar gibt es niemanden, der dafür verantwortlich ist, den Grund der Verhaftung auszusprechen: „Wir sind nicht dazu bestellt, Ihnen das zu sagen“ (P, 9), sagt einer der beiden Männer, die K. verhaften. Daraus resultiert die Figurenanalyse (4.1.2 bis 4.1.4), in der Josef K. in Relation zu den anderen Figuren gesetzt wird. Von wem erfährt er

---

[118] Im übrigen ist dieses Textverfahren im Werk Kafkas nicht selten. Auch die im selben Jahr entstandene und erst 1919 publizierte Erzählung *In der Strafkolonie* zeigt ein ähnliches Rechtssystem. Deleuze/Guattari bemerken dazu: „Niemand kennt das Gesetz der Strafkolonie, und die Nadeln der Maschine schreiben den Urteilsspruch auf den Körper des Verurteilten, wodurch sie ihm im gleichen Zuge die strafende Qual zufügen.“ Deleuze/Guattari (1976), S. 60.

[119] Ebd.

[120] Fischer (2010), S. 47: „Die Bezeichnung ‚Ödipuskomplex‘ will nicht sagen, daß dieser Konflikt in erwachsener Form gedacht sei, sondern in der entsprechenden infantilen Verkleinerung und Abschwächung.“ Die Verkleinerung der physischen Anwesenheit hat Kafka durch seinen Vater Hermann erfahren. „Ich war ja schon niedergedrückt durch deine blosse Köprerlichkeit.“ Franz Kafka: Brief an den Vater. In: *Brief an den Vater. Mit einem unbekannten Bericht über Kafkas Vater als Lehrherr und anderen Materialien.* Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Berlin 2014, S. 11-56. Hier: S. 17.

seinem Prozess dienliche Informationen? Wie ist das Machtgefälle K.-Onkel-Advokat zu erklären? Und welche Bedeutung haben die Frauenfiguren im Bezug auf die Untersuchungscluster Macht und Schuld? K. gibt den Wächtern seine Legitimationspapiere und fordert im Gegenzug einen schriftlichen Beleg der Verhaftung, der die Wächter aber nur provoziert und „nutzlos reizt". (P, 13) Das Gesetz muss in der Beziehung zur Schuld stehen, anders funktioniert das Urteil nicht. Wenn das Gesetz zur profanen Gesetzmäßigkeit herabgewertet wird, ist der Prozess nicht mehr ernstzunehmen, ein Urteil damit hinfällig. Wie hängt dieser Kreislauf mit der Schuld zusammen? „Wenn das Gesetz keinen Inhalt hat, sondern reine Form ist, kann es nicht zum Bereich der Erkenntnis gehören, sondern nur ausschließlich zu dem der praktischen Notwendigkeit."[121] Das Urteil, das getroffen wird, ohne Begründung, ob es überhaupt getroffen werden kann, ob es genügend Beweise gibt, transzendiert sich und wird hinfällig. Der Roman erzählt aber nicht von einer Urteilsverkündung, er arbeitet auch nicht auf eine hinaus, er verschleppt die Urteile. K. ist überraschenderweise „keineswegs sehr überrascht" (P, 20) über seine Verhaftung, obwohl er weiß, dass es „kein Spaß" ist (P, 21). Wird in dieser Wahrnehmung die Schuld zur Schuldinterpretation und die Macht der Justiz zur Ohnmacht des Individuums?[122]

4.1 Das Individuum und das Gericht

Der Kern des Romans besteht in einer Prozessualität der Handlungsbeziehungen. Alles ist im ‚Verzögern' und in der bereits benannten ‚Warteschleife' begriffen. Zu diesem Dehnungseffekt ist die ‚Scheinbarkeit-Unscheinbarkeit' aller Figuren und ihrer Vorhaben hinzuzuzählen. Selbst die parabelhafte Szene *Im Dom* und die Erzählung vom Türhüter – auch der Pseudo-Freispruch kurz vor der Mitte des Romans – sind kurzzeitige Erkenntnismomente, die scheinbar ein Vorankommen der eigenen Prozessakte suggerieren, aber mitnichten einem Urteil näherkommen. „Damit wird aber praktisch jeder Handlung die Perspektive auf Erfolg genommen, ja selbst Ergebnisse kann es nicht geben – einzig Erwartungen, Spekulationen, Gerüchte."[123] Die Handlung wird aufgrund ihrer erfolglosen Aussichten dieser Tatsache nicht zur verweigerten Handlung,

[121] Deleuze/Guattari (1976), S. 62.
[122] Die Ohnmacht bleibt ein Prozess, der die Verschleppung des Urteils vorantreibt.
[123] Hansen-Löve (2019), S. 540.

sie ist nur gestreckt und mit Geheimnissen oder „Spekulationen, Gerüchten“ gefüllt. Ein Kreis der Ereignisse wird generiert, der die Bedienbarkeit des Prozesses und das Entkommen unmöglich macht.

Der Text entblößt eine ständige Gegenläufigkeit, ein Kraftverhältnis zwischen Figur und Gericht. Ausgenommen sind jene Figuren, die dem Gericht dienen. Die Frage nach der Spannweite der Individualität oder nach ihrem Wert ist nur so erklärbar, wenn man sie im Kontrast sieht und in Relation setzt. „Was mir geschehen ist, ist ja nur ein einzelner Fall und als solcher nicht sehr wichtig, da ich es nicht sehr schwer nehme, aber es ist das Zeichen eines Verfahrens wie es gegen viele geübt wird. Für diese stehe ich hier ein, nicht für mich.“ (P, 64) Woher Josef K. diese Information bezieht, erfahren wir nicht. Wir können also nicht unter Garantie konstatieren, dass diese Aussage nicht auch ein ein Beleidigtsein, eine gespielte Unverfrorenheit, eine leere Drohung sein kann. Eine Person jubelt ihm zu: „Bravo! Warum denn nicht? Bravo! Und wieder Bravo!“ (Ebd.) Dem Widerstand und seiner Zustimmung wird keine Aufmerksamkeit gewidmet und K. schwächt ihn umgehend wieder ab: „Ich will nicht Rednererfolg“, um sofort wieder aufmüpfig zu werden: „Diese Wächter waren überdies demoralisiertes Gesindel.“ K. wirkt wie ein Fähnchen im Wind, und er ist von Beginn an leichtsinnig, da er den Ernst der Lage entweder mit theaterhafter Komik oder kruder Aggressivität abzuschwächen gewillt ist. Einerseits plump angriffslustig und undiplomatisch, andererseits stilisiert er seine Aussage zu einem Ereignis: Er hält definitiv keine Rede. Die Zustimmungsrufe sind ein wirkungsloser Versuch, einen ‚Mündigkeitscharakter‘ zu kreieren[124], aber die Ignoranz versiegelt diesen. K. zweifelt seine Schuld ja auch berechtigterweise an: „Vor diesem Schuldbuch fürchte ich mich wahrhaftig nicht.“ (P, 63) Vielleicht ist gerade daraus der Impuls der freien Rede – oder des freien Sprechens – zu erklären, und auch die Wechselhaftigkeit seiner Position. Nur, was sagt die Möglichkeit dieser Wortwahl über das Gericht aus? Scheinbar lässt es alles mit sich machen, das Gericht widerspricht nicht und lässt geschehen. Woran liegt das? Zum einen sitzt der Untersuchungsrichter vor diesem Ereignis „bequem auf seinem Sessel“ (P, 61) und propagiert Gelassenheit und Scheinheiligkeit. Er unterstellt K., dass er Zimmermaler sei, und als dieser die Wahrheit sagt, erfolgt Gelächter im Saal, von dem sich K. anstecken lässt. Niemand in dem Gerichtssaal nimmt den Prozess oder das

[124] Näheres dazu in *Verteidigung der Schrift: Kafkas ‚Prozess‘*. Hrsg. von Frank Schirrmacher. Frankfurt am Main 1987. In den unterschiedlichen Beiträgen geht es überwiegend um die Beziehung zwischen Gesetz und Und Individuum.

Gericht ernst; egal auf welcher Seite die anderen Leute stehen. Ernst und Lächerlichkeit wechseln sich ebenso ab, wie Formalität, Bürokratismus und eine eventuell sogar künstlich hervorgerufene Humoreske. Am Morgen der Verhaftung sagt K. „[…] war es eine Komödie, so wolle er [K.] mitspielen.“ (P, 12) Das Komödiantische hat seinen Ernst und seinen Preis, und es ist nur dann zu verstehen, wenn wir die Theatralität als einen Teil des Ernstes mitlesen. Ein wenig später sieht die Realität so aus, dass er vor dem Untersuchungsrichter steht und sich verantwortlich zeigen muss. Aber diese Dichotomie zwischen Seriösität und Laxheit muss uns im Bewusstsein bleiben. Genau sie ist die Begründung für das, was bei Hansen-Löve (2019) mit Spekulation und Gerücht gemeint ist. Ohne die Herabsetzung des Geschehens auf ein Niveau, das sich selbst infragestellt, eine Handlung, die sich selbst durchbricht, funktioniert das Geheimnis und die Undurchsichtigkeit der Diegese nicht. K. muss in diesen Punkten fest von beiden Seiten überzeugt sein. Verliert er seine Unbedingtheit, überwindet er seine Angst vor dem Urteil, weil er den Prozess in etwas Unernstes und damit der Rechtsstaatlichkeit Widersprechendes überführt. Der Roman würde sich nicht mehr erzählen, die Motive wären nicht mehr dieselben, sie würden zunichte gemacht. Verliert er aber die Lächerlichkeit und versteift sich in dem ihm auferlegten Gerichtsverfahren und damit in der Anklage, ist das Schuldgefühl hinfällig. Dann muss der Roman auf einen tatsächlichen Tatbestand und in diesem Zuge auf eine Verurteilung hinsteuern. Die Polarität der Figur Josef K. deutet auf die Scheinbarkeit des Gerichts hin, das die Individuen unter Kontrolle hält. Bei einer Institution, die man nicht sieht, ist die Machtauswirkung weitaus größer. Das Gericht hält sich Möglichkeiten offen, die den Roman-Motor konfigurieren. Ein Satz wie „Solche Fragen beantworten wir nicht“ (P, 13) macht die Bestreitbarkeit zum Movens der verzögerten Verhandlung (und Handlung). Der Beamte K., dessen steife Korrektheit und spießige Höflichkeit omnipräsent sind, ist sich seiner Diplomatie bewusst. Er muss davon ausgehen, dass ihm ein ordentlicher Prozess geboten wird, schließlich ist er auch „keineswegs sehr über-rascht“ (P, 20) über seine Verhaftung. Er ist sich zwar seiner Unschuld bewusst – in manchen Momenten von ihr überzeugt –, aber er bleibt in der Schwebe. Er hat dem Gerichtsverfahren nichts entgegenzusetzen.

Kafka zeigt in K. einen Durchschnittsmenschen, dessen Normalität in seinem leichtsinnigen, naiv gefärbten Handeln erzählt wird. Die Fahrlässigkeit des Bürgers ist konstant sichtbar, da K. einen launischen Charakter hat. Er wirft den Wächtern etwas

vor, was auf ihn selber zutreffen könnte: „Es besteht wohl auch nur in Ihren Köpfen.“ (P, 14) Das sind die ersten Fluchtversuche des Angeklagten und erstmal provisorisch Verhafteten, der sich daraufhin wehrt. Und auch diese kleine Wahrnehmungssequenz verrät viel über den Verlauf des Romans: K.s interpretierte Schuld und die damit eng in Verbindung stehende Unvernunft ist so omnipräsent, dass das Gericht verdrängt wird. Es bleibt zu fragen, wo es in Interaktion mit dem Verurteilten tritt und welche Urteilsaussicht es formuliert.

K. ist voller Hoffnung bei dieser ersten Begegnung mit dem Gericht.[125] Sein Zynismus ist gleichgestellt mit seiner Absicht nach Aufklärung. Es ist eine sinnvolle Begründung der Angst[126], die fortan sein Handeln antreibt: „Die Sache kann nicht viel Wichtigkeit haben“ (P, 21) steht auf der Abwehrseite seiner Empfindungen, die dadurch erzeugt wird, dass er sich durch Nichtigkeit zu distanzieren versucht: K. kann sich auch hilflos durch Beleidigungen wehren. Die Wächter hätten seine „Ohren vollgequatscht“ und sie wollten „unter Vorspiegelungen Wäsche und Kleider herauslocken“, wobei K. das alles „ganz ruhig“ geklärt hätte. (P, 65f.) Die Wächter seien die unkontrolliert Aufgebrachten gewesen, nicht er. Er verhält sich im Sitzungssaal so, als stünde er vor einer ihm zujubelnden Masse von Anhängerinnen und Anhängern, denen er Mut machen will, falls sie in einen derartigen und also grundlosen Prozess hineingeraten würden. Was K. in diesem Moment vergisst, er hat niemanden, der sein Reden befürwortet. Und er spricht, so die Realität, immer noch mit dem Untersuchungsrichter. Das Gericht legt auf diese Diktion nicht viel wert, es verweigert eine Stellungnahme: Weder zu den Anfeindungen, noch zu Unterstellungen oder Falschbehauptungen, die den Morgen betreffen. K. empfindet das Vorgehen als einen „Anschlag.“ (P, 66) Da sich aber niemand für den Beitrag K.s interessiert, gewinnt er an scheinbarer Sicherheit. Er meint, ein „geheimes Zeichen“ des Untersuchungsrichters wahrgenommen zu haben. Sofort verändert K. seine Haltung radikal: Erst ist sehnsüchtig auf der Suche nach Leuten, die seine Kritik befürworten, dann schwenkt er plötzlich um, und unterstellt den Menschen, dass sie vom Untersuchungsrichter „dirigiert“ (P, 67) würden. Die Schizophrenie der eigenen Haltung verrät Josef K: Sie verrät nicht seine Schuld oder die Plausibilität einer Schuld, sie zeigt lediglich einen Menschen, der fest im Prozess verankert ist, weil er

---

[125] Eine sprachphilosophische Deutung dieser Thematik liegt bereits vor, vgl. Wulf Kellerwessel: *Kafkas ‚Prozeß‘. Eine sprachphilosophische Deutung*. Frankfurt am Main 1990.

[126] K.s Charakter hat drei verzahnte Eigenschaften: Leichtsinn, die daraus resultierende Paranoia und die Dickköpfigkeit, die ihn auf der Stelle stehen lässt.

sich mit dieser Rede – er bezeichnet sein Sprechen ja selbst als Rede – zum Katalysator des Prozesses stilisiert. Es gibt keine Hörersignale oder Einwände der juristischen Seite. Das heißt aber längst nicht, dass K. sich seinen eigenen Prozess macht. Diese Annahme würde das Gericht negieren und die Schuld auf eine reine Gefühlsebene anheben, die nicht mehr bestimmbar wäre. Das Gericht existiert, sonst könnte K. seine Schuld auch nicht interpretieren.[127] Die Frage ist nur, in welcher Form und mit welchen Gesetzmäßigkeiten das Gericht handelt.[128]

K. provoziert den Untersuchungsrichter, auf geheime Zeichen zu verzichten und fordert ihn auf, die Stimmung und seine Absicht beim Wort zu nennen. Die gesprochenen und verwendeten Codes sind für K. unbegreiflich. Der Untersuchungsrichter soll wüst „jetzt zischt!“ und „jetzt klatscht!“ (P, 66) sagen. Der Imperativ entblößt seine Machtlosigkeit, daher ist er vor lauter Panik nicht fähig, Fragen auf sich zukommen zu lassen. Das Zischen suggeriert den Angriff und den bitteren Ernst, den er in dieser Sache empfindet. Die Aufforderung zum Klatschen zeigt die imaginierte Bühne und das Publikum – und damit das vermeintlich Komödiantische, das selbstverstänlich das signifikant Ernste ist. Wieso sollte man in einer Gerichtsverhandlung nach der Aufforderung klatschen oder überhaupt zum Klatschen auffordern? Die Aufgabe eines Untersuchungsrichters ist die Untersuchung und Abwägung von Tatbeständen, die Szene wird deutlich inszeniert und in Publikum und Bühnengeschehen aufgeteilt. Es gibt weder eine eindeutige Tat, noch einen Befund, noch Fragen seitens des Richters – also kann auch nichts untersucht werden. Das Theaterhafte treibt ins Groteske oder weithin Absurde.[129] Nur bleibt schlussendlich die Erkenntnis, dass wir eben keine Bühne oder ein einstudiertes Bühnenprogramm vor uns haben, sondern den Sitzungssaal eines Gerichtes.

Diese Szene hat aber den bekannten Vorläufer: Die erste Begegnung mit dem Vorgesetzten.[130] K. wird aufgefordert, einen Rock zu tragen, denn „es muss ein

---

[127] An dieser Stelle müssen wir den Aspekt der Erbsünde und die Pflicht der Rechenschaft bedenken, die einen ebenso großen Konfliktherd in K.s Leben erzeugen.

[128] Die Überlegung, K. sei Ankläger und Angeklagter in einer Person, ist für diese Untersuchung nicht relevant.

[129] Görner (1996), S. 5: „Im Mythos von Sisyphos hat die absurde Befindlichkeit ihr existentielles Urbild. Sisyphos' Arbeit ist widersinnig; und er *weiß es*. Was man zuweilen vergißt: Mit dieser Arbeit hat er eine Strafe abzubüßen – für ein absurdes, wenn auch menschlich allzu verständliches Vergehen: Sisyphos wollte den Tod überlisten.“

[130] Die Namenlosigkeit und also Anonymität der für das Gericht Arbeitenden muss an dieser Stelle hervorgehoben werden: Die Wächter, der Vorgesetzte, der Untersuchungsrichter, der Prügler, die Vollstrecker, Gefängniskaplan, Direktor und Direktor-Stellvertreter. Berufs- oder Aufgabenbegriffe, die ihre Unscheinbarkeit unter allen Umständen einhalten wollen. Der Maler heißt zwar Titorelli, wird aber häufiger als der ‚Maler‘ angesprochen oder beschrieben, genauso ergeht es dem Advokat Huld und den beiden Wächtern, die eigentlich Franz und Willem heißen, aber häufig im Plural ihrer Berufsbezeichnung genannt werden.

schwarzer Rock sein“, auch wenn es noch nicht die Hauptverhandlung ist. (P, 18) Die Aufforderung ist ein Autoritätsmerkmal, das eindeutige Machtstrukturen vermittelt. Die Ohnmacht des Morgens und die überraschende Verurteilung sind überwunden. K. fügt sich und kleidet sich in das „beste schwarze Kleid“ (ebd.), das er besitzt. Später beim Aufseher wirft er einem Wächter vor, er trüge doch nur einen Reiseanzug und kein „Kleid.“ (P, 22) Es ist der Stolz und seine Fassungslosigkeit, die ihm kurzzeitig Selbstbewusstsein verleihen. Doch der Aufseher unterrichtet K., dass dieser nicht nur im Irrtum liegt, sondern auch, dass der Aufseher und die Wächter für seine „Angelegenheit vollständig nebensächlich“ (Ebd.) seien. Er wisse sogar gar nicht, ob K. angeklagt sei, nur, dass er verhaftet sei. Sofort beginnen Spekulationen und wir sehen, dass das Zusammenspiel aus Ernst und Laxheit sowohl bei Josef K. als auch auf der Seite des Gerichtes existiert. Denn wie ist das Verhalten der Wächter, die Aufforderung, einen schwarzen Rock zu tragen, sowie das Verhalten des Aufsehers anders zu verstehen? Der Aufseher zündet ein Streichholz am Tisch an und sagt, er wisse nicht viel. Dennoch ist K. in zumindest vorerst in Gewahrsam. Das Gericht wird repräsentiert von einerseits unmissverständlich Durchgreifenden, andererseits von Ahnungslosen, die Anschauung vorgeben, aber letztlich nicht wirklich viel mehr wissen.[131] So folgt der logische Schluss des Alogischen: K. darf in der Bank weiterarbeiten, trotz Verhaftung, die, so der Aufseher, ihn mitnichten an der Aus- und Durchführung des Alltags hindern sollte. (P, 26)

Wir Leserinnen und Leser haben eine Erwartungshaltung an den Gerichtsprozess, der seinen Lauf nicht wie gewohnt nimmt, er wird von Kafka demontiert. So sehen es auch Deleuze und Guattari:

> Es ging ihm weniger um Abbildung des transzendenten und unerkennbaren Gesetzes als um *Demontage des Mechanismus* einer ganz anderen Maschine, die ein solches Bild von Gesetzen nur braucht, um ihr Räderwerk zu justieren und ihre Getriebe „vollsynchronisiert“ funktionieren zu lassen (denn sobald dieses Bild […] verschwindet, fallen die Maschinenteile oder -räder auseinander […]).[132]

Die „Synchronisation des Räderwerks“, um dieses Wort aufzugreifen, meint hier die Verzahnung von Individuum und Gericht und ihrer Überzeugungen. Ernst und Un-Ernst sind zentrale Stellschrauben auf der pragmatischen Textebene: sie generiert die

[131] Eine ähnliche Macht-Unterdrückten-Gefälle existiert auch in der *Einladung zur Enthauptung*.
[132] Vgl. Deleuze/Guattari (1976), S. 60.

Verschleppung der Handlungserwartung und konstruiert einen Gestus der Enträtselung, der beim Lesen Fragen stellt, die auch uns beschäftigen. Wenn das kein Gericht ist, das in seiner Logik nachvollziehbar ist, was ist es dann? Wenn der Angeklagte zwar verhaftet, aber nicht festgenommen ist, wie können wir dem Prozess dann Glaubwürdigkeit schenken?

Um diese Fragen beantworten zu können, wollen wir uns zunächst in die Räumlichkeiten aufmachen, die uns Kafka als Gerichtsräume/Gerichtsgebäude vorstellt. Es sind einfache Sitzungssäle und Kanzleien, die mitunter auf verdunkelten Dachböden untergebracht sind. Die erste Untersuchung findet in einem Mietshaus an einem heruntergekommenen Ort statt. Teil des Gerichts sind auch Hilfsmittel, die nicht nur personal sind, sondern auch gegenständlich. Der Untersuchungsrichter besitzt ein kleines, auseinanderfallendes Heftchen, das K. ihm entwendet vor der Verhandlung: „[…] K. wagte es sogar, kurzerhand das Heft dem Untersuchungsrichter wegzunehmen und es mit den Fingerspitzen, als scheue er sich davor, an einem mittleren Blatte hochzuheben, so daß beiderseits die engbeschriebenen fleckigen, gelbrandigen Blätter hinunterhiengen.“ (P, 63) K. entwendet das Heft und überführt den Untersuchungsrichter der Lächerlichkeit, da es für ihn keinen Sinn ergibt, warum ein Gericht die Beweise eines Prozesses auf derartigen Unterlagen notiert. Nicht nur, dass das Heft juristisches Aktenmaterial ist, es ist noch dazu fast zerstört und nahezu unbrauchbar, was zweierlei bedeuten kann: Einerseits werden dort viele Prozesse dokumentiert, was bei dieser Notizenanzahl die Beweislage für die Prozesse reduzieren würde. Andererseits könnte es auch sein – und das ist wahrscheinlicher[133] –, dass der ‚Prozess Josef K.‘, schon eine längere unbestimmte Zeit geführt wird. Zwar nicht in einer größeren (und logischeren) Ansammlung der Informationen über einen Tatbestand, aber immerhin umfangreicher als nur ein kleiner Beitrag in einem Heft, in dem sich viele beliebig andere finden (könnten). Der Zustand ist entblößend, und auch K. registriert, dass etwas faul ist. Im nächsten Moment ändert K. plötzlich seine Perspektive. Es ist ein bekannter Abwehrmechanismus, der immer dann sichtbar wird, wenn er die Kontrolle zu verlieren scheint und sich in größtem Maße wehren muss. Die Doppelbödigkeit der Gefühlswelt treibt die Unentschlossenheit und vor allem Unsicherheit der Figur voran. Er wehrt das Heftchen als „Schuldbuch“ (ebd.) ab. Eben jenes ‚Schuldbuch‘ ist kein

[133] Beantworten können wir diesen Sachverhalt nicht zufriedenstellend.

juristischer Begriff, der in welcher Weise auch immer in einem Gericht beheimatet ist (sonst wäre das Heft auch nicht so frei zugänglich). K.s Schuldinterpretation tritt zum Vorschein, denn er könnte den Inhalt auch nachlesen, niemand würde ihn in diesem Moment daran hindern. Er spricht zwar mit dem Untersuchungsrichter, erhält aber keine Antwort, K. monologisiert weiter. Für K. existiert aber immer nur das Oberflächenmaterial, das in diesem spezifischen Fall keiner Hermeneutik bedarf. Dass er droht und missbilligt, vorwürft und Angst empfindet, ist Zeichen seines psychologischen Reaktionsmusters.[134]

Stellen wir dieser Diskussion für einen Moment eine andere Überlegung gegenüber: Dieses Heft hat weder etwas mit dem Prozess, noch etwas mit K. zutun. Es wäre möglich, dass es ein persönlicher Notizblock des Untersuchungsrichters ist. An der Lesart unseres Helden würde es nichts ändern: der paranoide Gestus, der lediglich aufmüpfig ist, bliebe derselbe, das Gericht rückte in diesem Fall in ein anderes Licht. Einer seriösen Rechtsstaatlichkeit unterläuft ein derartig banaler Fehler, dass ein Angeklagter mögliches Beweismaterial zu Gesicht bekommt, nicht. Alles für den Prozess und das Urteil Irrelevante kann jedoch andererseits beliebig gehandhabt werden. Da wir zu diesem Zeitpunkt der Analyse noch nicht wissen, ob das Gericht überhaupt urteilsfähig[135] ist, können wir das nicht endgültig feststellen. Wir wissen aber, sollte es sich bewahrheiten, dass K. lediglich unter einem Schuldinterpretation, nicht unter einer juristisch verifizierbaren Schuld steht, dass K. in der ‚Heftchen-Szene' unwissend erneut zu der Verbindungsfigur des Anklägers und des Angeklagten wird. Er interpretiert, wenn man so will, das Schuldbuch in seinem Grundzustand der Paranoia.[136] Ist dies auch ein Beleg dafür, dass er seine Schuld interpretiert? Der Sitzungssaal jedenfalls zeigt sich zuletzt doch als ein möglicherweise beschlussfähiger Raum, allerdings immer aus der Perspektive des Angeklagten:

> Alle hatten diese Abzeichen, soweit man sehen konnte. Alle gehörten zu einander, die scheinbaren Parteien rechts und links, und als er sich plötzlich umdrehte, sah er die gleichen Abzeichen am Kragen des Untersuchungsrichters, der, die Hände im Schooß, ruhig hinuntersah. (P, 71)

---

[134] Bezieht sich diese Angst auf den K. bereits unterbewusst bewussten Ausgang seines Prozesses? Die Todesstrafe als unwiderruflicher Schlussakt. Mehr dazu vgl. Jan C. Joerden: Die Todesstrafe. In: *Handbuch Rechtsphilosophie.* Hrsg. von Eric Hilgendorf und Jan C. Joerden. Stuttgart 2021, S. 523-528.

[135] Oder beschlussfähig.

[136] Diese Paranoia ist eng verknüpft mit seinem Leichtsinn.

K. ist zu diesem Zeitpunkt der Beobachtungs(un-)fähigkeit schon eine Weile im Saal. Seine Angst ist einem gewissen Kontrollverlust ausgesetzt, und gerade die Stille und Gelassenheit der anderen wirken auf ihn ein. Er beobachtet zwar keine belegbaren Parteien, sondern nur ‚scheinbare'. Die Ruhe des Untersuchungsrichters muss ebenfalls den ahnungslosen K. provozieren, die Frage ist nur, warum sucht er nach diesem viel zu spät entdeckten Kollektivsingular der Masse, die ihm dort gegenübersitzt und die Macht des Gerichts repräsentiert? Wie wir Josef K. bisher kennengelernt haben, wäre es nicht verwunderlich, wenn er den Raum und sein Umfeld ähnlich absucht wie die Lizenzierung der Wächter. Aber inwieweit können wir logisches Denken von einem verstörten Angeklagten erwarten? K. verlässt verärgert die erste Untersuchung. Er wartet eine Woche auf eine Reaktion seines Abgangs: „‚Ihr Lumpen […], ich schenke euch alle Verhöre!'" (P, 72) Es kommt nichts, sein „Verzicht auf Verhöre" (ebd.) hat man ernstgenommen, zumindest scheinbar ernstgenommen. Vor lauter Überraschung über die Freiheit, die ihm gestattet wird – obwohl er doch weiß, dass er seinem Beruf weiter unbefangen nachgehen darf – geht er an einem Sonntag zurück zum Gericht, aber es findet keine Anhörung statt. Es ist das erste Indiz seiner Abhängigkeit, die sein infantiles Beleidigtsein darstellt. Das Ordnungsbewusstsein des unerschütterlichen Beamten zwingt ihn zur Aufklärung eines Falles, der ihm bis hierhin nicht erklärt wurde. Die Ignoranz ist möglicherweise das einzige Mittel, um den Angeklagten auf Trapp zu halten, wenn man als Gericht keine stichhaltigen Beweise hat. Dieses Gericht hat jetzt eine groteske Einrichtung: „Erst jetzt merkte K. daß das Zimmer, in dem letzthin nur ein Waschbottich gestanden war, jetzt ein völlig eingerichtetes Wohnzimmer bildete." (P, 74) Das Interieur weist nicht auf ein Gericht hin, die Ehefrau des Gerichtsdieners allerdings auf ein „ungültiges Urteil" (P, 75), das man gefällt hat, nachdem K. gegangen ist. Auch dieses Urteil wird nicht genau definiert, weil sie nicht die Verurteilende ist. Es bleibt ein Verweis, der die Abhängigkeitszustimmung beider Parteien – Institution und K. – konstruiert. Es ist allerdings möglich, dass das Gericht an K. gar nicht interessiert ist.

Bis hierhin[137] haben wir erörtert, dass die enge Verstrickung von Individuum und Gericht vonnöten ist, um das Geheimnisvolle und das ‚Spekulative' zusammenzubringen.[138] Weiter haben wir gezeigt, dass ein unbedingter Ernst und der damit

[137] Der letzte zentrale Ort des Gerichts – die Dachböden – werden als Annex im folgenden Kapitel diskutiert.
[138] Sicher ist das auch ein Teil dessen, was als ‚kafkaesk' in die Literaturgeschichte Eingang gefunden hat.

verbundene Glaube an die ‚Scheinbarkeit-Unscheinbarkeit' des Prozesses von großer Bedeutung sind, um die gleichzeitige Lächerlichkeit herauszuarbeiten. Gehen wir nun ins Detail und fokussieren uns zunächst auf den Maler, der diese Motive verbindet, denn er ist ja ein Teil des Gerichts. Finden wir hier die nächste Begründung des Theaterhaften? Gewiss, er ist Maler, aber ein Künstler im Dienst des Rechts, der mehr Auskunft geben kann, als die Advokaten und Untersuchungsrichter?

4.1.1 Josef K. und der Maler Titorelli

Kurz bevor K. auf den Maler trifft, wird er ihm von einem Fabrikanten vorgestellt. Dieser weiß bereits von K.s Prozess und vor allem ist er ihm von einer Person bekannt, die K. selbst nicht kennt: Von dem Porträtmaler Titorelli. „Von Ihrem Proceß weiß ich durch einen gewissen Titorelli. Er ist ein Maler, Titorelli ist nur sein Künstlername, seinen wirklichen Namen kenne ich gar nicht." (P, 181) Dieser für K. Unbekannte malt für das Gericht Profile, bleibt aber selber im Verborgenen, da er seinen richtigen Namen verschleiert. Es ist bereits der Höhepunkt des Leichtsinns, weil K. ausgerechnet auf einen Künstler vertraut und Angst hat, „daß der Maler die Nachricht [von seinem Prozess] weiter verbreitete." (P, 183) K. verlangte zu Beginn seiner Verhaftung noch rechtliche Belege und Transparenz, und war darauf aus, eine Erklärung für den Prozess zu bekommen. Jetzt lagert er die Verantwortung nach außen und übergibt sie freiwillig dem Gericht, weil Titorelli eben nicht nur ein beliebiger Maler ist, sondern ein weiteres Kontrollorgan darstellt, und das in der Tarnung der Kunst. Daher wollen wir fragen, welche Macht der Maler auf K. ausübt und inwieweit seine Erklärungen die Schuldfrage des Protagonisten verengen, fördern, fordern und provozieren. Welche Berufsbedeutung hat Titorelli in diesem undurchsichtigen juristischen Apparat, versteht er überhaupt etwas von Gesetzen, welche Aussichten kann er auf eine Freisprechung oder zumindest auf ein Urteil gewähren?

Titorelli übernimmt nicht nur die Funktion des Gesetzesdieners, sondern mit ihm wird auch das Frauenbild im Zusammenhang mit dem Gericht vervollständigt.[139] Er wohnt auf der anderen Seite der Stadt, entgegengesetzt zu den Gerichtskanzleien, die Gegend ist verdunkelt, trüb, „die Gassen voll Schmutz" (P, 188) und auf der Treppe liegt ein weinenendes Kind, das niemand hört. K. weiß nicht, wohin er muss. Ihm

[139] Vgl. hierzu das Kapitel 4.1.2.

kommt eine Gruppe kleiner Mädchen entgegen, eine von ihnen bucklig, die nächste stolpert. K. kümmert sich weder um ihr Wohlbefinden noch um ihre Anwesehnheit. K. „folgt“ (P, 189) ihnen und ist auf die obligatorische Funktionsweise des Weiblichen angewiesen.[140] Die Textstelle ist extern fokalisiert[141], daher scheint K. die wüste und alleingelassene Erscheinung der Mädchen nichts auszumachen. Er, der so viel auf die Deutung von Zeichen gibt, reflektiert Momente früher: „Konnte er sich auf seinen eigenen Verstand tatsächlich schon so wenig verlassen?“ (P, 184) Die Zeichenhaftigkeit der Begegnung mit dem Maler ist gefärbt durch das ungeplante Aufeinandertreffen mit den Mädchen. Sie tragen kurze Röcke und eins von ihnen „öffnet übermäßig den Mund“ (P, 190). Die Überzeichnung sexualisierter Weiblichkeit ist durch die juristische Konnotation schärfer umrissen. Als K. endlich eintritt, packt der Maler „sie bei den Röcken, wirbelte sie einmal um sich herum“ und setzt die „Bucklige“ anschließend vor die Tür (P, 191). Das so oder so bis ins Grenzenlose mythologisierte Gericht beschäftigt diese Kinder, mit denen der Maler, einer ihrer Angestellten, alles machen kann, was ihm beliebt. Diese Darstellung der Ereignisse und das Spekulative – wie hängen die Figuren miteinander zusammen? – verändern die Wahrnehmung des Raumes. „Nicht nur Fenster und Fensterlosigkeit, auch der Raum erhält im *Proceß* einen metaphorischen oder symbolischen Nebensinn.“[142] Das Gericht, selbst düster und scheinheilig, hat ausgerechnet am Stadtrand einen Künstler angestellt. Um die Kontrolle beizubehalten, umkreist es die restlichen Angeklagten. Der Raum, das Gericht betreffend, ist somit hermetisch abgeriegelt.

K. wird vom Leichtsinn angetrieben, nicht von der zwanghaften Unbedingtheit, den Prozess zu beenden.[143] Dafür ist er zu diesem Zeitpunkt auch zu sehr involviert. Er trägt einen Brief bei sich, den ihm der Fabrikant für den Maler mitgegeben hat, über dessen Inhalt er nicht informiert ist. „Er war doch gar zu eilig und unüberlegt hierhergelaufen!“ (P, 194) Die peinliche Berührung und die ertappte Unwissenheit überspielt K. mit der plumpen Frage nach einem neuen Bild, an dem Titorelli gerade malt. Es soll das Porträt eines Richters werden, das dem des Advokaten ähnlich ist. Die Gleichschaltung der Kunst – also die ähnliche Darstellung autoritärer

---

[140] Mehr dazu in Kapitel 4.1.2.

[141] Zu den Differenzen der Fokalisierungen und erzähltheoretischer Grundlagen: Tilmann Köppe und Tom Kindt: *Erzähltheorie*. Stuttgart 2014. Hier: S. 226.

[142] Ritchie Robertson: *Der Proceß*. In: *Franz Kafka. Romane und Erzählungen.* Hrsg. von Michael Müller. Stuttgart 2003, S. 98-145. Hier: S. 128.

[143] Das ist unbedingt in Betracht zu ziehen, wenn wir K.s psychologische Nachvollziehbarkeit erörtern.

und K.s Prozess maßgeblich beeinflussender Personen – bleibt für K. unsichtbar. Erst das Unscheinbare ruft Verständnis hervor. Der Maler sagt, es stelle „Gerechtigkeit“ (P, 195) dar. Das Gericht verköpert alles, nur keine Gerechtigkeit. Da K. die Scheinheiligkeit nicht entziffern kann, kann er den Prozess auch nicht entscheidend beeinflussen. Der Raum, der zur Aufklärung der Schuldigkeit hätte werden können, treibt die Schuldinterpretation nur weiter voran. Er weiß nicht nur nicht, was ihm passiert, er kann es schlichtweg auch nicht erkennen. Der Hinweis des drohenden Richters darauf, „dass der Hauptzweck des Gerichtes die Bestrafung ist, wird durch die allegorische Gestalt, die allmählich auf der Rückenlehne des Throns sichbar wird, bestätigt.“[144] Die Bestrafung erfordert Gewaltenteilung, Urteilfällende und Verurteilte. Die Drohung des gemalten Richters ist leer, sie bleibt eine Allegorie, in ihrer Tatsachenbehauptung juristischer Wirklichkeit aber hohl. Den farblosen Hintergrund erkennt K. auf dem gemalten Bild nicht. Er bezieht das, was er sieht, nicht auf sich. Nur das Nichtige, das, was seinen Prozess lähmt, sieht er als Zeichen für den eigenen Prozess. Die Zeichen, die er gegen das Gericht und den Direktor-Stellvertreter, auch gegen den Untersuchungsrichter, anführen könnte, versteht er nicht, K. ist unfähig, sie zu lesen. Er verschleppt die selbst auferlegte Ergebnistugend aufs Neue. „Die Rangordnung und Steigerung des Gerichtes sei unendlich und selbst für den Eingeweihten nicht absehbar.“ (P, 157) Längst ist K. eingeweiht, nicht nur in seinen Prozess, sondern auch in die Modalitäten des gerichtlichen und damit prozessualen Alltags. Sein Handlungsraum bleibt stets passiv, aber auch der des Gerichtes. Das Gericht muss gar nicht aktiv werden, weil K. zu fahrlässig für die Erörterung seiner Rechte ist. Durch dieses semiotische Schema fördert er die Endlosschleife seiner Angelegenheit. Er entsagt sich selbst, einer wie auch immer gearteten Lösung gewahr zu werden. Das erklärt auch den Fortlauf der Schuldinterpretation, die nicht enden will. Solange er seine Schuld nicht infragestellt, behält das Gericht seine Machtposition. „Von diesen Anstrengungen dürfte man nicht ablassen, alles müßte organisiert und überwacht werden, das Gericht sollte einmal auf einen Angeklagten stoßen, der sein Recht zu wahren verstand.“ (P, 169) K. kennt seine Rechte nicht, das macht die Begegnung mit dem Maler so evident. K. hat das Gericht auch in keinster Weise durchdrungen, die Naivität und sein durchschnittlicher Intellekt[145] beför-

[144] Robertson (2003), S. 131.

[145] Die Durchschnittlichkeit bezieht sich auf die Einfachheit der Person. Sigird Hauser erklärt, dass genau dieser Typus unter solchen Mechanismen besonders leidet: „[D]ie Beobachteten [sind] nicht mehr nur vermeintliche Verbrecher oder sogenannte Geisteskranke, sondern potentiell wir alle […].“ Vgl. Hauser (2009), S. 161.

dern vielmehr seine Blindheit, lassen ihn die Mädchen und Leni ‚aufgeilend' wahrnehmen. Er ist unfähig, die Verstrickung zu beenden. K. sieht auf dem Bild: „Aber sind nicht an den Fersen Flügel und befindet sie sich nicht im Lauf?" (P, 196) Robertson deutet die Siegesgöttin in dieser Allegorie.[146] Stellt die unbefriedigende Erkenntnis, dass K. eigentlich alle Widerstandsmöglichkeiten genommen wurden, die Schuld infrage? Schuldig ist nur der, dessen Schuld bewiesen ist. „Sich ruhig verhalten, selbst wenn es einem noch so sehr gegen den Sinn geht!" (P, 160) Die Aussage lenkt vom Schuldspruch ab. Daher ist K.s Unwissenheit zunächst nur für ihn ärgerlich, weil er der Katalysator des Prozesses ist. Das Gericht kann an diesem Punkt auf den Verhafteten warten.[147] Im Gegenzug ist das Abwarten die treibende Kraft der prozessualen Teilhabe.

Die Siegesgöttin, die auch nicht mehr die Göttin der Gerechtigkeit ist, wird „die Götting der Jagd […]. Die Arbeit des Malers zog K. mehr an als er wollte; schließlich aber machte er sich doch Vorwürfe, daß er solange schon hier war und im Grunde noch nichts für seine eigene Sache unternommen hatte." (P, 197) K. stößt vor, fragt nach dem Namen des abgebildeten Richters, der ihm nicht mitgeteilt wird, und erfährt anschließend – durch den K.-typischen Habitus der unvorsichtigen Forschheit –, dass der Maler ein sogenannter Vertrauensmann des Gerichtes ist. Das ist zwar gegen die Gepflogenheiten des Gastgebers, aber immerhin gelingt K. eine zielführende Deutlichkeit. Die Zeichen sind ein weiteres Mal eindeutig, er legt den Rock ab und bemerkt die Stickigkeit. „[E]s war vielmehr die dumpfe das Atmen fast behindernde Luft, das Zimmer war wohl schon lange nicht gelüftet." (P, 199) Die Halbbewusstheit verzögert K.s Wahrnehmungsfeld. Hier ist das Verständnis von allegorischen Zusammenhängen hermeneutisch bestimmt, da K. intradiegetisch die Zeichen nicht deuten kann. Plötzlich ist sich der Maler sicher: „Da Sie aber unschuldig sind, werden Sie ihn [den Überblick über den Prozess] auch nicht benötigen. Ich allein hole Sie heraus." (P, 202) K. ist möglicherweise zurecht skeptisch: „‚Wie wollen Sie das tun?', fragte K. ‚Da Sie doch vor kurzem selbst gesagt haben, daß das Gericht für Beweisgründe vollständig unzulänglich ist.'" (P, 203) Das juristische Kausalitätsprinzip von Tatbestand-Prozess-Urteil ist K. unmissverständlich vor Augen. Titorelli entkräftet die Erkenntnis und relativiert die Beweisgründe: sie seien nur dann unzulänglich, wenn sie vor einem Gericht

[146] Vgl. Robertson (2003), S. 131.

[147] Warten ist hier synonym für Passivität zu verstehen. Und Passivität ist nichts anderes als das, was wir in Kapitel 3.1 erörtert haben. K. ‚bewegt' sich innerhalb seiner Verurteilung, das Gericht ist gesetzt.

vorgebracht würden. Im Prinzip werden solche Antworten auf die Kreisförmigkeit des Prozesses andauernd gegeben. Wozu sollte man sonst Beweise sammeln, wenn nicht für den eigenen Prozess, um sie, hat man sie einmal gesammelt, vor das Gericht zu bringen? Sollte man nur Beweise um ihrer selbst willen sammeln, um ein Material zu häufen, das nur ermüdet? Die Angeklagten suchen alles für ihren Prozess Günstige zusammen. Der Maler enttäuscht die Erwartungshaltung, indem er feststellt, dass man die Beweisgründe hinter dem öffentlichen Gericht vorbringen müsste, „also in den Beratungszimmern, in den Korridoren oder z.B. auch hier im Atelier." (P, 203) Er gesteht damit ein, dass das Gericht eine Institution ist, ohne insitutionellen Charakter. Die perforierte Struktur ist also nicht nur auschließlich durch K. erzählt, auch der Angestellte kennt seinen Arbeitgeber nicht. Und dennoch gewährt er Aussicht auf Erfolg, denn genau diese Scheinbarkeit ist für K. verständlich: „Was der Maler jetzt sagte schien K. nicht mehr so unglaubwürdig." (Ebd.) Der Glaubwürdigkeitsimpetus ist zwar lobend, aber an der falschen Stelle. Er ist sogar im Bereich von K.s leichtsinnigem Handlungsantrieb erklärbar. Er glaubt häufig das, was irrelevant ist und deutet die falsche Zeichenhaftigkeit. K. befindet sich im Fortbau der ‚Warteschleife', die er zu lösen sich aufgetragen hat. Die Deutungsversuche der Prozesslösung nehmen ab, da Titorelli jene Tatsachen beschreibt, die die Logik ad absurdum führen: „Ich habe vergessen Sie zunächst zu fragen, welche Art der Befreiung Sie wünschen. Es gibt drei Möglichkeiten, nämlich die wirkliche Freisprechung, die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung." (P, 205) Funktioniert eine Freisprechung als ‚Verschleppung'? In diesem Zustand befindet sich K. gerade, das ist das ästhetische Prinzip und die generische Erscheinungsform der Macht. Wenn ein Gericht mittels Freisprechung jene wieder verzögert, ist sie tautologisch und für die Verurteilten hinfällig, weil ihr gerichtlicher Status unwidersprochen andauert.

> Daß ein Mensch in tiefem Ernst sagen kann, er sei im Elend geboren und seine Mutter habe ihn in Sünden empfangen, ist wohl wahr; aber eigentlich kann er erst wirklich darüber Leid tragen, nachdem er selbst die Schuld in die Welt brachte und alles dies sich zuzog, denn es ist ein Widerspruch, *ästhetisch* über die *Sündhaftigkeit* Leid tragen zu wollen.[148]

Kierkegaard, der nicht nur ein dänischer Philosoph, sondern auch protestantischer Theologe war[149], baut seine Sündenargumentation auf einem christlichen Wertever-

[148] Kierkegaard (2005), S. 483f.
[149] Clare Carlisle: *Der Philosoph des Herzens. Das rastlose Leben des Søren Kierkegaard*. Stuttgart 2020.

ständnis auf. Hier müssen wir berücksichtigen, dass die Erbsünde nach Kierkegaard zu jeder Biographie gehört und ab dem Tag der Geburt die Schuldigkeit ihren Anfang nimmt.[150] Laut dem obigen Zitat reicht die Erbsünde allein nicht, man müsse die „Schuld in die Welt“ bringen. Auf K. bezogen heißt das, der Verurteilung leichtsinnig folgen und sie zu ergründen. Die Überzeugung der Erbsünde hindert ihn, die drei möglichen Varianzen der Freisprechung zu verstehen und als Prozessverschleierung zurückzuweisen. Titorelli hat, muss er zugeben, auch keine Ahnung von der wirklichen Freisprechung, das sei nicht sein Handlungsspielraum; und nicht nur das: „Es gibt meiner Meinung nach überhaupt keine einzelne Person, die auf die wirkliche Freisprechung Einfluß hätte. Hier entscheidet wahrscheinlich nur die Unschuld des Angeklagten.“ (P, 205) Die allgemeine Aussicht, irgendwann frei zu sein, wird gebrochen, indem der Maler zugibt, von K.s Unschuld überzeugt zu sein. K. meint, im „Gerichtsverfahren selbst Wiedersprüche zu entdecken.“ (P, 206) Im ersten Gespräch mit Frau Gruber freut er sich, als eine Außenstehende ihm seine Unschuld versichern kann. Und wenn jetzt, in diesem spezifischen Fall Titorelli, ein Mitarbeiter des Gerichtes, ihm Unschuld attestiert, ist er skeptisch (als sie die Beweisbarkeit seines Prozesses nur ein Bonmot des Weitermachens und Ausharrens innerhalb des Prozessualen). K. gewinnt zwar keine Lust an seiner Verhaftung, aber je abhängiger er ist, je unfreier er sich gibt, je mehr Informationen und Informanten er einholt und sammelt, desto entfernter die Aufklärung.[151] So steht schon vor der Begegnung mit dem Maler fest: „Die Verachtung, die er [K.] früher für den Proceß gehabt hatte galt nicht mehr.“ (P, 167) Diese Beobachtung muss vorsichtig an den Text herangetragen werden, denn Desinteresse an einem Urteilsspruch existiert keineswegs, auch keine Gleichgültigkeit, das würde der Beharrlichkeit Josef K.s widersprechen. Die fehlende Sensibilität für etwaige seinem Prozess dienliche Tatsachen und das Auffalten irrelevanter Bezugspunkte (Ablenkungen, Wutausbrüche, Leichtsinnigkeit) verschränkt seine Kurzsichtigkeit mit der Einfachheit seines Charakters: er ist und bleibt ein durchschnittlicher Bürger. Titorelli gibt, wie sonst auch der Untersuchungsrichter, der Direktor-Stellvertreter und andere dem Gericht Unterstellte, die Verantwortung des Fortlaufs ab. „‚Die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung‘“, sagt der Maler. Und weiter: „Es liegt an Ihnen, was Sie davon wählen. Beides ist durch meine Hilfe

[150] Wir erinnern uns: Die Verhaftung K.s ist an seinem Geburtstag.
[151] Als ein kleiner Aufstand kann die Loslösung vom Advokaten gelten. Das betrachten wir genauer in Kapitel 4.1.3.

erreichbar, natürlich nicht ohne Mühe.“ (P, 211) Hier geht der Maler in Revision und duckt sich vor den eigenen Feststellungen. Während er zu Beginn des Gespräches noch die erste Option – Freispruch durch überzeugte Unschuld – als den logischen Schluss anerkennt, zerfasert er nun in der gewohnten Schwammigkeit juristischer Teilhabe. Diese Ungewissheit hält K. in greifbarer Nähe und – vor allem! – in der Abhängigkeit, die ihm so viele Ausgangsoptionen bietet, dass die Verschleppung eines Urteils weiterhin bestehen bleibt. Titorelli handelt nicht erwachsen, deshalb heißt es nicht ohne Grund: „In manchem seien ja die Beamten wie Kinder.“ (P, 161) Der Gerichtsmaler konstruiert dadurch eine ins Absurde gesteigerte Mythologisierung der Wahrheit, die ohnehin schon vergangen ist. Indem er von einer ‚scheinbaren Freisprechung‘ spricht, handelt er nach diesem Satz; und indem er von der Verschleppung spricht, verschränkt er beide miteinander.[152] Nur bemerkt K. nicht das Spiel, das mit ihm gespielt wird. Denn auch sein Leichtsinn ähnelt einer von Unwissenheit angetriebenen Kindlichkeit, worin wir wiederum das Komische erkennen können. Die theaterhafte Steuerung der Begegnung mit dem Maler ist grotesk: während Titorelli das Offensichtliche anspricht, bleibt es dem intellektuellen Erkenntnisrahmen Josef K.s verschlossen. Diese Tatsache schließt an K.s Verhalten im Bezug auf das Bild mit dem Richter an. Er sieht den gerichtlichen Jagdinstinkt – oder interpretiert ihn zumindest. Die Urbestimmung seines Charakters – in allem die eigene Schuldigkeit zu erkennen – lässt ihn stets zurück. K. steht in sich und sich selbst nicht aufhalten. „Es geht hier nicht um Gerechtigkeit, um Schuld und Sühne, sondern um das immanente Unrecht eines jeglichen Systems, das seine Subjekte, also Untertanen, in einen permanenten Prozess verwickelt.“[153] Untertanen sind aber nicht nur die Verurteilten, die vor dem Gesetz stehen oder flüchten oder Gerechtigkeit erwarten, Untertanen sind auch Leni, Titorelli, Huld, in gewisser Hinsicht auch der Onkel.[154] Die Totalität löst sich aus der scheinbaren Unsichtbarkeit des Gerichtes, das niemand genauer beschreiben kann, und dessen Instanz aber gerade deshalb zum Regulativ geworden ist. Die Differenz zwischen Täterkult und Opfer wird gemacht, indem die Erklärung einer Verhaftung immer ausgelagert wird. Die Wächter können den Grund ihres Kommens nicht erklären, dem Untersuchungsrichter sind die genauen Anwesenheitspflichten des Verhafteten nicht bekannt, der Advokat kann nichts

[152] Vgl. Deleuze/Guattari (1976), S. 100.
[153] Hansen-Löve (2019), S. 542.
[154] Vgl. mehr dazu in Kapitel 4.1.2.

erreichen[155], Leni verführt und der Maler ist schließlich derjenige, der zwar von K.s Unschuld überzeugt ist, aber, wie alle anderen, auch nichts für den Prozess Josef K.s machen kann. Titorelli ist letztendlich die figurale Bestätigung der prozessualen Kreisförmigkeit: „der Proceß beginnt von neuem, es besteht aber wieder die Möglichkeit wie früher, einen scheinbaren Freispruch zu erwirken.“ (P, 215) Von welchem Früher ist hier die Rede, von der Zeit vor der Verhaftung? Das ist kaum möglich, denn das Gericht verlagert die Verantwortung nach außen. Es führt zwar den Prozess, aber es weiß selbst nicht so recht, warum es so gekommen ist, als hätte die Justizmaschine den Ursprung seiner Macht verschlafen, aber da es immer noch welche gibt, die aus dieser Tatsache ihre Schuld interpretieren, bleibt es bestehen. „Der Proceß kann nicht stillstehen, ohne daß wenigstens scheinbare Gründe dafür vorliegen.“ (P, 217) Der scheinbare Freispruch korreliert also mit den scheinbaren Gründen der Freisprechung. Niemand von denen, die beauftragt sind, K.s Prozess voranzubringen, kennt diese Gründe. Die scheinbare Freisprechung bleibt in jeder Formulierung tautologisch. Titorelli schließt zuletzt alle Möglichkeiten aus, weil er keine hat: „Sie haben sich wohl hinsichtlich meiner Vorschläge noch nicht entschieden. Ich billige das.“ (P, 219) K. begreift die Zeichen nicht, und wenn er welche erkennt, dann sind es die falschen. Es kommt noch schlimmer, da K. zum Schluss Bilder von Titorelli abkauft, was sie Szene stark ironisch darstellt.

Die Beziehung mit dem Maler belegt K.s Fahrlässigkeit auf dem Weg zu seinem erwarteten Urteilsspruch. Die Kausalität des Prozessausbruchs kann er nicht erkennen, er bleibt im Unwissenden, weil ihm die bruchfeste geistige Mittelmäßigkeit die Möglichkeit zu widerstehen verwehrt: er bleibt in der Abhängigkeit, das Machtgefüge setzt sich damit fort – und die Interpretation seiner Schuldigkeit ebenfalls.

4.1.2 Josef K., Leni und das Frauenbild

Die Frauen übernehmen keine hervorgehobene Rolle in Franz Kafkas *Proceß*, in K.s Prozess umso mehr: sie sind allesamt Helferinnen. Ginge man etwas weiter, könnten wir auch sagen, sie seien durchweg sexualisiert. Das geht von den jungen, aufgeregten Mädchen beim Maler, die wenn überhaupt das Gespräch unterbrechen oder kommen-

[155] „Der Proceß und der Angeklagte und alles wird dem Advokaten einfach entzogen; dann können auch die besten Beziehungen zu den Beamten nicht mehr helfen, denn sie selbst wissen nichts.“ (P, 162)

tieren, aus, Frau Grubach oder Fräulein Bürstner, mit sehr wenig Text- und Erzählanteilen, bis zu Leni, die ein Verhältnis nicht nur mit K. hat, sondern auch mit anderen Männern. Sie ist die gewichtigste Frauenfigur im Roman. Alle Frauen erfüllen, mittels ihrer Körper, eine Arbeit, einen Zweck, sei er narrativer oder psychologischer Natur. Entweder sind sie sexuell codiert, das sind die meisten, sie werden erotisch belastet oder übernehmen eine Bandenfunktion.[156] Bevor wir uns die Beziehung zu Leni anschauen, wollen wir kurz die ersten beiden Frauenfiguren, die im Roman auftreten, betrachten, und fragen, in welchem Licht erscheinen Frauen in Kafkas *Proceß* allgemein?

> Die Assoziation von Dienstmädchen (Sekretärinnen etc.) und/als Huren ist nicht nur eine äußerliche, sondern verläuft auch in der Sphäre der Herabminderung des Weiblichen auf die den Boden scheuernde Putzfrau, deren Bewegungen *a tergo* betrachtet einem durchaus sexualisierten Rhythmus folgt.[157]

Frauen verunsichern K., sie machen ihn verlegener als in der (Nicht-)Beziehung zum Gericht. Frauen sind in der Romanwelt kontextunabhängig dauerhaft anwesend. Der zweite Satz des Romans lautet: „Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehn.“ (P, 7) Nicht K. bestimmt den Tagesbeginn, sondern die Köchin seiner Zimmervermieterin, was für die Zeit nicht weiter ungewöhnlich erscheint – und dennoch verrät es einen für das Textverständnis zentralen Punkt: K. befindet sich seit diesem Tag nicht nur in der Abhängigkeit vom Gericht, sondern auch in einer solchen von den Frauen (und das zeitlich unbestimmt länger, weil wir nicht wissen, was vor dem Tag der Verhaftung passiert ist und in welchen Zusammen-hängen K. sich dort aufhielt). Die Frauen verwirren ihn, sie bestimmen seine Wahrnehmung, begleiten und kommentieren seinen Prozess und beeinflussen ihn damit erheblich, und sie sind dort zu sehen, wo er sie nicht erwartet, als seien sie Spioninnen. Kafka macht sie zu Metaphern einer inneren Logik, womit sie das Sujet der Dienerin/Helferin/Verwicklerin im Allgemeinen oder der Dienstbarkeit im Besonderen mitbestimmen.

K. scheint im Lauf des ersten Kapitels hilfloser und perplexer aufgrund der Abwesenheit der Köchin Anna, als von den Wächtern, die über ihn spotten. „Er will,

---

[156] Damit ist gemeint, dass sie lediglich dem Blick des Helden dienen und aus ihm in die narrative Struktur gewoben werden.
[157] Hansen-Löve (2019), S. 534.

dass Anna ihm das Frühstück bringt.“ (P, 8) Der Unmündige tritt zum Vorschein, da er an der Selbstversorgung gescheitert ist. Es klingt, als würden die Wächter böswillig über ein Kind spötteln, vor ihnen sitzt allerdings ein dreißigjähriger Beamter, ein ausgebildeter Erwachsener, der berufstüchtig ist, und der vor lauter Unsicherheit larmoyant sein kann. Gleichzeitig zeigt die Szene, dass Erwachsene auf ein Kind treffen. Die Infantilität können wir aber auch auf den in den Tag verschleppten Traumzustand am Morgen schieben, eine Art ‚Neben-der-Spur‘ des Verwirrten, allerdings belegt Leni deutlich K.s Naivität. Das Geheimnisvolle ist an dieser Stelle nicht mehr die Begegnung mit den Wächtern, sondern die Ausblendung der Wächter, die auf die Verwirrung nach der Begegnung mit den Wächtern folgt. K. klammert sich an ein Ritual, von dem er nicht glauben will, dass es mit der Anwesenheit der Justiz vorüber ist.

K. changiert in der Beziehung zu den Frauen immer zwischen dem Kindlich-Naiven und dem Übergriffig-Plumpen, so wissen wir auch hier, dass das eine ohne das andere nicht funktioniert. Dies können wir im zweiten Kapitel erkennen, wo K. mit Frau Gruber und Fräulein Bürstner spricht, es ist die erste Begegnung nach der Verhaftung. Frau Gruber ist „sehr freundlich und wollte keine Entschuldigung hören“, sie ist sich sicher, dass die Geschehnisse nicht noch einmal vorkommen würden, denn „was geschieht nicht alles in der Welt! […] Sie sind zwar verhaftet, aber nicht so wie ein Dieb verhaftet wird.“ (P, 32f.) K. fragt vor lauter Schuldbewusstsein nach, ob sie das „ernstlich“ meint. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Kafka einen sozialverkitschten Satz in seinen Roman einbaut: „Was geschieht nicht alles in der Welt!“ ist auf die pychologische Spannweite von Frau Gruber abgestimmt. Er suggeriert, dass sich alle[158] auf solche Begebenheiten/Verhaftungen einstellen dürfen. Der Satz zeigt allerdings auch die geistigen Fähigkeiten der Vermieterin, die K. wohl bekannt sind. In seiner Situation allerdings reicht eine einfache Zustimmung, eine Partnerin, die seine Lage nachzuvollziehen versucht. Es ist die Hilflosigkeit und Machtlosigkeit, die ihn und seine schon jetzt außer Kontrolle geratene Lage verraten: „[D]as Urteil einer vernünftigen Frau wollte ich hören und bin sehr froh, daß wir darin übereinstimmen.“ (P, 34) ‚Das Urteil‘ ist an dieser Stelle nur außergerichtlich. Die Angst, gerichtlich belangt zu werden, ist weiterhin groß, und die Ruhe nur eine eingeredet. Es folgt ein Handschlag als

[158] In dem Fall: alle Menschen des Romans, die nicht Teil des Gerichtes sind.

Bekräftigung der Meinungsgleichheit. K. weiß zu diesem Zeitpunkt also offensichtlich, was auf ihn zukommt. Es ist bezeichnend, dass er eine Frau und keinen Mann um Rat fragt. In seiner Welt haben Männer Macht über ihn, Frauen bestätigen ihm seine Lage, tun sie dies nicht, gerät er außer Kontrolle. An welchen Szenen können wir das festmachen?

Die Begegnung mit Leni zeigt ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis. Ihre Augen werden als erstes beschrieben[159], nach dem Eintritt sieht K. sie nochmal an: „K. erkannte die dunklen ein wenig hervorgewälzten Augen wieder.“ (P, 130) K. ist zu diesem Zeitpunkt am stärksten involviert in seinen Prozess, er ist zur Normalität geworden, wir befinden uns kurz vor der Mitte des Romans. K.s Beobachtungsgabe ist sensibel verfeinert und die Angst größer als am Anfang. Leni steht anzüglich in einer „langen weißen Schürze im Vorzimmer.“ (Ebd.) Die sexuelle Anzüglichkeit wird mit ihrer Kontrollfunktion verbunden. K. schiebt seine Angst vor dem Prozess auf die Frau, auch wenn zunächst kein stichhaltiges Gespräch zwischen den beiden stattfindet: Leni habe „ein puppenförmig gerundetes Gesicht.“ (Ebd.) Ihr wird die Lebendigkeit genommen und die Gegenständlichkeit auf den Leib geschrieben. Der Onkel sagt dann den zentralen Satz, den alle Anwesenden über Leni denken: „Auch Dein kleines Fräulein hier scheint nicht sehr lustig oder sie verstellt sich.“ (P, 131) Sie ist die übergroße Beobachterin und devote Hilfsdame. Ersteres vom männlichen Geschehen aus betrachtet, letzteres an das männliche Geschehen angepasst. Kein Mann kann sie als vollwertiges Individuum akzeptieren, und damit als mündige Person. Die Erwartung der Belustigung wird enttäuscht, Leni steckt somit in einigen Dilemmata: Der maskuline Blick zeigt die manipulative Relation mit den männlichen Figuren.

Der Onkel erwartet eine weibliche Belustigung, und K. gafft sie an, weil er sich nicht zwischen den beiden ihr zugeschriebenen Rollen entscheiden kann. Der Onkel unterstellt ihr aber auch Täuschung und Verstellung. Es ist der alte maskuline Topos der weiblichen Manipulation, die aus der Verlust- und Bindungsangst der Männer resultiert und auf den ersten Blick nichts mit den Frauen an sich zutun hat, sondern ihnen zugeschrieben wird: „Frauen sind *sozial promiskuid*, sie verwischen die Grenzen, durchdringen alles, stoßen niemals auf Widerstand, weil sie nichts wirklich sind.“[160] Sie

---

[159] Als der Onkel und Josef K. klopfen (P, 129), fällt der Bezug zu ihren Augen dreimal.

[160] Reiner Stach: *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1987, S. 142.

sind erstmal nur da, treten auf und erhalten direkt eine Zuschreibung.[161] Zum Vergleich: Der Beginn des Romans zeigt K. als einen Bürger, der überrascht wurde, eine Person mit Rechten, die daraus erklärt werden, dass er, trotz Verhaftung, für voll genommen wird. Leni allerdings übernimmt eine Funktion, die erst dann wirkt, wenn ihre Funktion von Männern gefordert wird. Beide sind angestellt, der eine, K., bei einer Bank, Leni bei einem Advokaten, ihre gesellschaftliche Rolle ist durchaus niedriger. Es geht lediglich um die Erzählinstanz, die aus Leni keine komplexe Figur mit Widersprüchen, sondern eine Männerfunktion macht, daraus resultiert ihr Wesen als Topos.[162] Von K. wird nicht erwartet, zu dienen oder zu lachen, ihm wird auch nicht Verstellung vorgeworfen (obwohl gerade er im infantilen Bann seiner Angst mehrere Gefühlsschwankungen und Launen durchläuft, die nach Bestätigung und Resonanz suchen). Im *Proceß* geht es nicht um das aus dem 19. Jahrhundert stammende Stereotyp, dass Frauen schwach und Männer stark seien. Das trifft insofern schon nicht zu, weil K. nicht stark ist, weder physisch noch in einem auf Dominaz ausgerichteten Sozialverhalten. Er mag zwar teilweise impulsiv sein, hier und da aggressiv und emotionslos, aber er ist mit zunehmendem Leichtsinn auch ängstlich und bald panisch, also ein Charakterzug, der nicht mit Männlichkeit assoziiert ist. Daraus resultiert ein Widerspruch, den wir im Hinblick auf Leni nachvollziehen können. Der Advokat Huld denkt von ihr: „Leni pflegt mich gut, sie ist brav.“ (P, 132) Ihr Aussehen allerdings suggeriert ein entgegengesetztes Bild. Nicht nur ihre Ähnlichkeit mit einer ‚Puppe‘, sondern auch ihr Körper werden deutlich anzüglicher gelesen, daher ist Leni beides: anzüglich und brav. Folglich können wir weniger von einer weiblichen Figur, als etwas deutlicher umrissen von einer Männerphantasie in der Hülle einer als weiblich gelesenen Figur sprechen. Hinzu kommt der Punkt der Pflege, den sie zu erfüllen verpflichtet ist. Huld übernimmt anschließend einen juristischen Fall, ist also, bei allem „Herzleiden“ (P, 131), arbeitsfähig. Dennoch ist er auf eine Pflegekraft angewiesen[163], ohne deutliche Merkmale eines Pflegefalles zu erfüllen. Weiterhin zeigt die Struktur dieser Diskussion, dass wir eher den Blick der Männer auf die Frauen analysieren. Das ist darin begründet, dass wir

[161] Jene Zuschreibung ist männlich und mythisierend codiert: „Kafkas Denken – das belegen insbesondere die Tagebücher – ist bildhaft und mythisierend.“ Stach (1987), S. 17.

[162] Diese Überlegung trifft ausschließlich auf K. und Leni zu. Andere Figuren – und gerade männliche – übernehmen ebenfalls wie Leni eine Funktion. Es ist also nicht belegbar und schlichtweg unrichtig, dass das Geschlecht auf die Funktionalität im Romangewebe und innerhalb der Beziehungen schließen lässt. Die Gegenüberstellung, Männer seien im Allgemeinen psychologisch komplex gestaltete Figuren und Frauen seien das nicht, trifft nicht zu.

[163] Wie K. ja auch, was wir auf der ersten Seite des Romans erfahren.

Leni – für sich stehend – kaum diskutieren können, weil sie zunächst funktionale Praktiken ausführt. Das hindert uns aber nicht, alles das zu betrachten, was Leni in der ihr zugeschriebenen Funktionalisierung an Erkenntnisgewinn hergibt. Wie entwickelt sie sich im Verlauf des Romans?

Wir können eine Ähnlichkeit zu dem beobachten, was wir bisher von den nymphomanen Mädchen des Malers festgestellt haben. „Diese Fratzen sind mir eine wahre Last“ (P, 192), sagt der Maler. Die Mädchen sprechen nicht, sie werden lediglich kommentiert. Sie sind eine Begleiterscheinung der Handlung, die im Kapitel *Advokat / Fabrikant / Maler* erzählt wird. Sie provozieren die gedankliche Abwesenheit der Handelnden, die eine operative Verzögerung und der Provokationspunkt von Leni ist, die dauerhaft im Kraftverhältnis zu ihrem Arbeitgeber steht. Als er sie hinausbittet, weil er Persönliches besprechen muss, sagt der Erzähler: „Die Pflegerin […] wendete nur den Kopf und sagte sehr ruhig, was einen auffallenden Unterschied zu dem von Wut stockenden und dann wieder überfließenden Reden des Onkels bildete.“ (P, 132) Bestimmtheit und Bestimmungswille treffen nicht nur auf Gehorsam – oder löst diesen aus –, sondern arbeitet ebenso die weibliche Aufgabe heraus. Huld, den wir im nächsten Kapitel noch eingehender betrachten werden, ist keine psychologische Figur, auch er ist eine Funktionsperson, aber eben eine männliche. Seine ‚Pflegerin‘ folgt jedem seiner Wünsche und beschwichtigt ihn, wo sie nur kann. Obwohl sie folgt, beleidigt sie der Onkel: „‚Du Verdammte‘“ (P, 133), sagt er und unterstreicht die patriarchalen Strukturen des Hauses: in diesem spezifischen Fall stellt es – auch wenn K. sich wegen der Lautstärke erschrickt – kein weiteres Problem dar, dass sich der Onkel so verhält. Er fügt hinzu: „[W]äre das, was ich verlange nicht möglich, würde ich es nicht verlangen.“ (Ebd.) Leni bleibt keinerlei Handlungsspielraum im Resonanzgefüge der Figuren. Der Onkel hat eine klare Vorstellung von Dienlichkeit, Leni ist an dieses System männlichen Verlangens gewöhnt, *Der Proceß* entwirft gar kein emanzipatorisches Gegenkonzept, das ein Aufbegehren oder eine gewisse weibliche Widerstandsfähigkeit kanalisiert. Als sie bereits draußen ist, wird ihr noch ein abschätziges „Hexe“ (P, 134) auf den Leib geschrieben. Die drei Männer entkommen keineswegs dem Klischee einer Maskulinität, die die Frau einzig dazu braucht, um sich selbst aufzuwerten. Die Abwertung ‚Hexe‘ ist ein Ausspruch des Onkels, der meint, seit dem Leni nicht mehr im Zimmer sei, sehe der Advokat „schon viel gesünder aus.“ (Ebd.) Die Misogynie trifft auf Verfolgungswahn. Der Onkel, ein durchaus cholerischer Mensch,

traut ihrer Abwesenheit nicht, geht an die Tür und lauscht ihr hinterher, und da sie nicht da ist, wird sie noch böser darüber. Leni bleibt gar nicht die Möglichkeit, etwas Gutes – sei es ein Befehl oder bloßes Herumstehen – oder für die anwesenden Herren Zufriedenstellendes auszuführen. Hätte sie gehorcht, hätte der Onkel ihr sicher Überwachung vorgeworfen, horcht sie nicht, empfindet er eine „noch größere Bosheit". (Ebd.) Die allgemeine Wahrnehmung ist keine geschlechtsneutrale, sondern eine polare und aus der männlichen Sicht geschilderte. Wir warten vergeblich, wenn wir irgendwo herauslesen wollen, was Leni über diese Begegnung sagt.

Bödeker (1974) meint, Leni entziehe sich K. nicht.[164] Er beruft sich auf die Nähe zwischen den beiden. Allerdings wollen wir dem entgegenhalten, dass Leni mehrere Affären hat und die Spannweite und Parallelität ihrer Beziehungen enorm ist.[165] Sie ist keine treue Pflegerin/Hure/Helferin, sondern überall auffindbar, nicht nur im beruflichen, sondern auch im geschlechtlichen Kontext, dies entspricht zwei Punkten, die überwiegend miteinander in Verbindung stehen. Leni ist ein Teil des Gerichts und hat, auch wenn man es ihr auf den ersten Blick nicht zuschreibt, vieles unter Kontrolle: „‚Ich habe ihn', sagte Leni, ‚damit er mich bei der Arbeit nicht störe, in dem Dienstmädchenzimmer eingesperrt, wo er sich ja gewöhnlich aufhält.'" (P, 265) Die Rede ist hier von dem Angeklagten Block. Leni beobachtet ihn und schaut, „wie folgsam er ist." (Ebd.) Sie kontrolliert, was er liest, sie ist in seiner Nähe, sie hat ein Guckloch für ihre Kontrolle. Das erinnert uns an ihr erstes Erscheinen im Roman und die Begegnung mit K. und dem Onkel: Ihre Augen werden dreifach erwähnt. Auch hier sind sie Bezugspunkt der Figurenkohärenz. Sie stehen für die Überwachungsmechanik nicht nur des Sytems im Besonderen, in dem sich K. befindet, sondern für die Frauenfiguren im Allgemeinen. K. hat keine einzige Frau ‚im Griff', im Gegenteil: er ist auf sie angewiesen, entweder im Bereich seines Begehrens und also auch der Ablenkung, oder seinen Prozess betreffend, aber auch im Alltag (selbst dort hat er nichts unter Kontrolle). Als er Fräulein Bürstner zu beruhigen versucht, sie also im wahrsten Sinne des Wortes an seiner Schuld teilhaben lässt, wird er übergriffig: Er küsst sie. „[K.] 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." (P, 48) Dies zeigt K.s animalisches Verhalten, das seine Begnadigung erwirkt. Er zeigt sich nach außen als

[164] Vgl. Bödeker (1974), 56.
[165] Ähnlich wie C.s Frau Marthe.

eine Person, die vermeintliche Macht über das Weibliche hat. Sein Handlungsspielraum wirkt dabei begrenzt, er küsst sie „wie ein Tier“, worin der Kontrollverlust sichtbar wird. Frauen stehen nicht unter, sondern über ihm, sie üben Macht über K. aus, weil sie, trotz oder eben aufgrund ihrer (teilweisen) Anstellung beim Gericht, widerstandskräftiger sind gegen das, was K. widerfährt.

Leni ist zwar abhängig vom Gericht, aber nicht schuldig. Sie wird zwar objektiviert und misogyn sexualisiert – also steht sie dauernd unter dem juristischen Protektorat –, aber eben nicht als Verurteilte, sondern als loyale Mitarbeiterin. Vereinfacht gesprochen ist es ein Angestelltenverhältnis zwischen ihr und dem Advokaten. Und als Angestellte hat sie eine schlichte Aufgabe: Leni will K. von seinem Prozess ablenken.

> K. horchte, ob Leni schon komme. Einerseits wollte er nicht daß sie komme, denn er hatte noch vieles zu fragen und wollte auch nicht von Leni in diesem vertraulichen Gespräch mit dem Kaufmann angetroffen werden, andererseits aber ärgerte er sich darüber, daß sie trotz seiner Anwesenheit solange beim Advokaten blieb, viel länger als zum Reichen der Suppe nötig war. (P, 239)

Sie funktioniert aber nicht nur als Ablenkungsmanöver, sie bestimmt auch die Nähe untereinander. Durch ihre Flüchtigkeit übernimmt sie die Regie in der Beziehung und hat eine gewisse Leitfunktion. Diese Verhaltensweise ist eng gekoppelt an ihre Verführungsbesessenheit, ohne Sexualisierung ist die Kontrollübernahme schwerer möglich. Noch dazu löst sie Angst aus: „‚Wie Ihr hier beieinander sitzt‘, rief Leni, die mit der Tasse zurückgekommen war und in der Tür stehen blieb. Sie saßen wirklich eng beisammen, bei der kleinsten Wendung mußten sie mit den Köpfen aneinanderstoßen.“ (P, 244) Die unter Beobachtung Stehenden, in diesem Fall sind es der Kaufmann und K., solidarisieren sich. Leni lässt die Verhafteten die Geschichten über ihre Prozesse austauschen, weil es keinen Grund zur Sorge gibt. Diese Tatsache ist eng damit verbunden, dass auch Leni sehr gut weiß, es wird keinen Urteilsspruch geben, ihre Anstellung besteht weiterhin, solange es Verhaftete gibt. Die Prozesse entwickeln sich nicht, sie enden nicht; ob jene sich nun austauschen oder nicht.

K. hingegen zeigt sich schüchtern und wenn ihm die Schüchternheit bewusst wird, ist er beleidigt. Als er nicht die vereinbarte Information über den Winkeladvokaten von Leni erhält, schiebt er „ohne weitere Bemerkung Leni’s Hand weg.“ (P, 243f.) Er sucht Kontrolle, während Leni sie bereits hat. Auf das Sexuelle bezogen wissen wir

jetzt, Leni entzieht sich K. sehr wohl und hält sich spielerisch zwischen allen Angeklagten auf. Leni ist zudringlich, sie ist anwesend, sie untersucht, sie ist, und das ist der Kern, für K. nicht fassbar, eben weil sie sich auf so unterschiedliche Weise und so oft entzieht.[166] K. bekommt nicht die Möglichkeit, sie unter Kontrolle zu bringen. Das widerspricht zunächst einmal allen gerichtlichen Gepflogenheiten, weiter stimmt es nicht mit seinem Charakter überein, denn dafür ist er viel zu leichtsinnig und durchschnittlich. Damit haben wir Bödeker (1974) widersprochen und können sagen: eben weil sich Leni K. entzieht, übt sie Druck aus und vergrößert K.s Schuldinterpretation um das Vielfache. Jede Kleinigkeit im Prozess, die sie als Hindernis verschuldet, löst in ihm „Ärger" (P, 245) aus. K. ist bemüht, wenigstens einen Aspekt der Folge seiner Verhaftung zu überblicken, also die Frauen. Aber wir sehen, gerade in der Szene mit dem Maler, dass keine der Frauen ihm verfällt, zumindest nicht in einem romantischen Kontext.

> Der Proceß war nichts anderes als ein großes Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte, ein Geschäft, innerhalb dessen, wie dies die Regel war, verschiedene Gefahren lauerten, die eben abgewehrt werden mußten. (P, 168)

Zu diesem Geschäft gehört unweigerlich die weibliche Funktion der Ablenkung, sie sind Teil des Geschäfts. Sie bekommen für Ablenkung Geld, was an eine lange patriarchale Tradition anschließt und die misogyne Grundfassung des Frauenbildes erklärt. Die Frauenfeindlichkeit resultiert aus der Gegenüberstellung mit den männlichen Figuren. Hierbei sollte uns bewusst sein, dass männliche Figuren, wie bereits angedeutet, ebenso zu reinen Funktionsträgern einer Aufgabe (Huld, Prügler), einer Absicht (Block), einer Erklärung (Maler, Gefängniskaplan/Türhüter) und damit ohne psychologische Tiefenstruktur erzählt werden. Kafka macht folglich nicht die geschlechtliche Dichotomie zum Problem, Frauen übernähmen eine Funktion, Männer eine Aufgabe. Es zeigt sich dennoch, dass weibliche Figuren nur im Beziehungsrahmen nachvollziehbar sind. Lenis Wirkung, ihre Kontrolle, ihre Überwachung und ihre Stellung am Gericht werden nur durch Huld in erster, durch K. und andere Angeklagten in zweiter Instanz legitimiert. Nicht nur, dass sie aus einer männlichen Perspektive

[166] Ähnliches können wir auch bei Nabokov feststellen. Der Punkt des Entziehens und wer Cincinnatus kontrollierend überwacht, werden wir noch genauer betrachten.

auftritt und beobachtet wird, ihre Aufgaben richten sich auch nach dem, was die Männer von ihr erwarten.

Zuletzt wollen wir das Gericht befragen, das seine Macht damit konstruiert, junge Mädchen und dienende Frauen angestellt zu haben. Was sagt diese Tatsache über den Machtapparat aus, ist ein möglicher Urteilsspruch einer derartigen Institution nicht schlichtweg hinfällig, da sie sich durch ihrer juvenilen Mitarbeiterinnen strafbar macht?

> Die Frauen haben hier eine große Macht, ja das Gericht besteht überhaupt nur aus Frauenjägern, womit ein Zusammenhang angedeutet scheint zwischen der unausweichlichen Schuld des Einzelnen und der Schamlosigkeit eines Gerichts, das einer möglichen, ja wahrscheinlichen eigenen Schuld gegenüber völlig blind ist.[167]

Die Schuld des Gerichtes wird im Roman nicht thematisiert, und selbst K.s leichtsinnig-wüste und plump vorgetragenen Unterstellungen werden nicht bestraft. K.s Vorwurf, er erkenne das Verfahren, das gegen ihn geführt wird, nur „aus Mitleid an." (P, 62) Er ist blind genug, das ‚Mitleid' nicht wegen der Verdinglichung der Frauen zu empfinden, sondern weil er die Intransigenz seines Verfahrens für sinnlos erachtet. Dabei hat ihn ein Gericht verhaftet, das selbst schuldig ist. Die Ichfixierung des Protagonisten ist somit besiegelt und wir können Zweierlei daraus ableiten: es gehört zur Normalität der Romanwelt und auch zur Realität des Prozesshaften, dass Frauen in ihrer Funktion enthumanisiert sind – das wäre die Sicht des Gerichtes. Der Erzähler konstruiert gleichzeitig das Gericht als Täter, es ist also durchaus möglich, dass der Advokat und alle mit ihm und dem Gericht Zusammenarbeitenden eine unerkannte Straftat verüben, wie es Hansen-Löve (2019) bereits gezeigt hat. K.s Schuld wäre hinfällig und der Prozess sowie die Verschleppung hätten keine juristische Legitimation. Es ist gleichzeitig von großer Bedeutung, dass diese Tatsache verheimlicht wird, weil es das Frauenbild des Romans erklärt. Damit ist das Motiv der Erbsünde ist geschlechtlich getrennt. Frauen wie Männer sind zwar schuldig geboren, was eine Erkenntnis der Vorsokratiker[168] ist, allerdings treten Frauen schnell in den Dienst, weil sie im *Proceß* enthumanisiert sind, was die bereits erörterte Funktion betrifft. Die männliche Erbsünde ermöglicht K. zumindest einen Prozess, weil er, wegen seines Geschlechts, im Gesetz vorkommt: das Eros des Widerstands ist zwecklos, und eine Kooperation zwischen Mann und Frau auch. Leni gibt dem „ununterbrochen" (P, 266) lesenden Block hin und wieder Wasser,

[167] Hansen-Löve (2019), S. 540.
[168] Hansen-Löve (2019), S. 538.

bleibt aber auf der Seite des Gerichtes. Diese Geste ist nicht als Kooperation zu verstehen, Leni kontrolliert, wie der Finger „beim Lesen die Zeilen entlanggeführt“ (ebd.) wird. Sie überwacht, stellt sich aber nicht auf die Seite der Verhafteten, sie löst Angst aus und jeder Beruhigungsimpuls als Mittlerin zwischen Block, K. und dem Advokaten Huld ist nur eine weitere Bestätigung der Macht des Gerichtes. Wir können es als Paradoxon verstehen, dass das Gericht hier selbst unsauber arbeitet, allerdings wird die Autorität durch die Konsequenz der Verdinglichung des Weiblichen nur noch weiter reproduziert.

Alle Figuren leben im Patriarchat, denn sobald jemand (es sind ausschließlich Männer) die Kontrolle verliert, wie es dem Onkel passiert, haben wir ein misogynes Reaktionsmuster ausgemacht. Weiterhin zeigt es sich, dass sich alle weiblichen Figuren, also auch Leni, K. entziehen. Dieser Rückzug vergrößert seine Unsicherheit, weil er weder Kontrolle über die Frauen hat – wie im Patriarchat üblich –, noch über seinen Prozess. „Die Sünde kommt also hinein als das Plötzliche, das heißt durch den Sprung“[169], schreibt Kierkegaard. Die Plötzlichkeit trifft auf K. und auf Leni zu, nur ist sie bei K. bestimmbarer. Bei ihm ist es sein 30. Geburtstag, der sinnbildlich für seine Geburt steht. Bei Leni ist es ihr Geschlecht schlechthin, nur ist sie nicht angeklagt.

Frauen bleiben im *Proceß* ein Gerücht und von ihnen gehen Gerüchte aus, sie befeuern das Geheimnisvolle. Deleuze und Guattari konstatieren, Frauen seien „anti-ehelich und anti-familial.“[170] Zumindest im ersten Punkt wollen wir widersprechen: der Gerichtsdiener hat eine Ehefrau, was wir aus der ersten Untersuchung wissen. Kafka zeigt eine Weiblichkeit, die ihren Existenzgrund durch einen männlichen Blick erklärt. Das Anti-Eheliche resultiert vielleicht exakt daraus, also meinen Deleuze und Guattari mit ihrer Feststellung eher eine Bildlichkeit, als eine textimmanente Tatsache. Das Geheimnisvolle finden wir auch in der Figur des Onkels und in der Beziehung zu dem Advokaten Huld, was uns zur Frage bringt: welche Macht hat K.s Onkel über ihn und wie wird die Schuld in der Beziehung mit Leni und Huld gelesen?

---

[169] Kierkegaard (2005), S. 475.
[170] Vgl. Deleuze/Guattari (1976), S. 89.

4.1.3 Josef K., sein Onkel und der Advokat Huld

Der Onkel ist K.s einziges Familienmitglied und er erfährt es von seiner Tochter Erna, dass K. in Schwierigkeiten steckt. Es ist also wieder eine weibliche Person, die am Enthüllungsvorgang partizipiert. Von Verrat zu sprechen, wäre zu ungenau und der Text hält einer solchen Prüfung auch nicht stand.[171] Sollte Ernas Einmischen keine Intervention, sondern eine Hilfestellung sein, widerspräche es dem erzählten Frauenbild. Mit dem Onkel und dem vermittelten Advokaten sind K.s Schwierigkeiten um nichts kleiner, denn nicht ohne Grund heißt Hiebels (1983) Kapitel über den Onkel *Verteidigung und Verschleppung*.[172] Die Verteidigung beschleunigt nicht das Prozessende, sondern ist ihre Verstärkung und damit die, wie Hiebel sagt, ‚Verschleppung' des Rechts und der Rechtsstaatlichkeit. Die Dringlichkeit des Onkels suggeriert Hoffnung auf den ersten Blick.

Albert, der Onkel, ist in großer Sorge. „[D]ie Wahrheit hast Du immer gesagt soviel ich weiß. Soll ich Deine letzten Worte als schlimmes Zeichen auffassen." (P, 119) Nicht die Lüge ist das „schlimme Zeichen", sondern die Wahrheit, von der wir nicht genau wissen, was sie ist oder wer sie für sich beansprucht. Die Kausalität eines Advokaten, den der Onkel konsultiert, ist darin begründet, dass die Wahrheit – oder eine Sicherheit über den Tatbestand, die zur Freisprechung führen soll – juristisch festgestellt wird. Sobald wir ein Urteil haben, wurde logischerweise auch eine Straftat begangen, die zur Strafe, die wiederum zum Urteil und seiner Vollstreckung geführt wird. Albert, an die Absurdität der komödiantischen Färbung anschließend, dreht diese Logik um.[173] Einerseits ist die Hektik des Onkels nicht nur Teil seines Charakters, sondern auch Sinnbild seines (gespielt aufgeführten) Engagements für dessen Neffen. Andererseits ist seine versteckte Sorge an der Wahrheit ein subtil eingewobenes Indiz. K. zeigt sich dennoch bereit, ‚Hilfe' oder eine juristische Expertise in Anspruch zu nehmen, die ohne den Onkel undenkbar wäre.[174] Die Gefahr wird deutlich, da der Onkel den Prozess als

---

[171] Das liegt daran, dass wir über Erna nicht mehr erfahren als diese eine Information (neben ein paar Fakten ihrer Physiognomie). Ihr Auftritt korreliert mit dem im vorigen Kapitel diskutierten Frauenbild des Romans: Sie übernehmen ausschließlich Funktionsweisen.

[172] Vgl. Hiebel (1983), S. 197-204.

[173] Das Absurde hat seinen eigenen paradoxalen Deutungsprozess, der von Ambivalenzen genährt und durch sie in stets neuen Erklärungsansätzen gehalten wird: „Gerade das Absurde kann ja als Absage an den rationalen Konstruktivismus gesehen werden, freilich auch als seine kontrapunktische Bestätigung: Auch das Absurde kann konstruiert sein; das Widersinnige erschiene in diesem Konstrukt als Kalkül." Görner (1996), S. 6.

[174] Wir sehen: Vermeintlicher Fortschritt im Prozess bedeutet auch immer ein unbedingteres Einlassen auf denselben. K.s Hoffnung auf Besserung ist eng mit der Verstrickung und dem Unentrinnbaren verknüpft.

etwas Gefährliches einstuft. Daher wollen wir fragen, welchen Einfluss Albert auf die Verhaftung hat und welche Machtstrategien werden durch ihn und später durch den Advokaten Huld sichtbar?

Albert glaubt nicht wirklich an den Erfolg des Prozesses und somit auch nicht an seine Intervention. Er belädt seinen Neffen sofort mit familiären Erwartungen, die das Maß der Schuld erhöhen. „‚Du warst bisher unsere Ehre, Du darfst nicht unsere Schande werden.'" (P, 122) Und etwas später gesteht K. ein: „‚Ich weiß sehr gut, daß ich der Familie Rechenschaft schuldig bin.'" (P, 123) Der Komparativ der Schuld ist laut dem Onkel die Schande. Das Familienbild, das andere von ihnen haben, darf nicht gestört werden und muss erhalten bleiben. Die Umkehrung des sorgenden Motivs ist wie folgt: es gibt kein äußeres Bild und keine Störung. Erna, also auch ein Mitglied der Familie, teilt dem Onkel die Schwierigkeiten, in denen K. steckt, mit. Der Onkel will seinerseits ein nach außen hin ungestörtes Familienkonstrukt fortleben, und schiebt die Begründung, die diesen großen Druck auf K. auslöst, auf die außerhalb der Familie liegenden Umstände. Diese psychologische Perfidie erhöht das Rechenschaftsbedürfnis, weil es eine Anlage bedient, die dem Onkel die Schuld nimmt. Die Familie existiert nur, weil ihr die Personen Bedeutung geben, sie ist eine stark aufgeladene (teils auch personal interpretierbare) Totalität. Alle beziehen sich auf sie, alle können von ihr verletzt werden, aber schlussendlich ist sie eine Totaliät, die Macht erwirkt, indem sie oft genug genannt und viele von ihr überzeugt sind. Kafka spricht in dem *Brief an den Vater* von der Enttäuschung, die er sein muss,[175] was das Momentum der Rechenschaft biographisch kontextualisiert. Um K.s Prozess psychologisch nachvollziehen zu können, ist der familiäre Kontext von großer Bedeutung, die wir uns nur durch den Onkel erschließen können. Wir müssen davon ausgehen, dass der vorgeworfenen gerichtlichen Schuld eine private vorausgeht, die mit der Rechenschaftsschuld verstrickt ist. Hiebel sieht im Onkel einen Vaterersatz, der eine Erziehungsfunktion übernimmt.[176] Kafka selbst nimmt seinem Vater Hermann das Schuldgeständnis: „Wobei ich Dich aber immerfort bitte, nicht zu vergessen, dass ich niemals im entferntesten an eine Schuld Deinerseits glaube."[177] Übertragen wir diese Erkenntnis hypothetisch auf K., so wird seine Rechenschaftspflicht multipliziert, da er die Erbsünde zusätzlich auf sich nimmt.

---

[175] Vgl. Kafka: *Brief an den Vater*. Berlin (2004), S. 15.
[176] Vgl. Hiebel (1989), S. 198.
[177] Kafka: *Brief an den Vater.* Berlin (2004), S. 15.

Mit diesem Wissen liest sich der Prozess anders und auch die Konsultation des Advokaten Huld ist deutlich aufgeladener – und von Beginn an zum Scheitern verurteilt?[178] Zumindest ist der Satz „‚Du darfst nicht unsere Schande werden'" (P, 122) pleonastisch aufgeladen. K. ist bereits schuldig, also ein Subjekt der Schande: In der Drohung, es nicht zu werden, besteht letztlich die Ausübung von Macht.

Als Huld den Fall übernimmt, also K.s Advokat wird, sind die Aussichten nicht wirklich besser, im Gegenteil: K. erkennt resigniert: „Die Verachtung, die er früher für den Proceß gehabt hatte galt nicht mehr." (P, 167) Die illusorische Vorstellung der Besserung bestätigt sich nicht nur, sie wird auch in Selbsthass übersetzt. Josef K. gewinnt Gefallen an der Umkreisung der eigenen Sache.

> Daß K. nun auf die Logik der Gerichtswelt eingeht, bedeutet psychologisch, daß die Rechtfertigung explizit wird; d.h., aus der verborgenen Schwäche und den verborgenen Legitimationsbedürfnissen geht die bewußte Selbstanalyse aus Rechtfertigungsabsicht hervor, womit aber auch angedeutet ist, daß diese Form der Psycho-Analyse sich nur den Zwängen des Über-Ichs verdankt. K. befindet sich nun aufgrund einer Rationalisierung und einer Verschiebung in einem *circulus vitiosus*. An Ursprung der ‚Schuld', den verborgenen, unbewußten, kommt er nicht heran.[179]

Die Resignation entsteht aus dem Prozess und aus der Kausalität des Über-Ich. K. hat den Prozess angenommen und sogar übernommen. Den Gefallen, den er daran findet, ist war nicht vorgetäuscht, sondern ein logisches Ergebnis seiner familiär erklärbaren Zwanghaftigkeit. Der Onkel fördert dieses Erkenntnisinteresse un- und unterbewusst. Er stellt K. einen weiteren Schuldschein aus, indem er Huld konsultiert. Huld kann an diesem Punkt machen, was er will, bloß nicht zu selten von der willkürlich gewählten Totalität eines wie auch immer gearteten Gesetzes sprechen. K.s Selbstbetrug und auch sein potenziertes Schuldgebaren wird durch die Argumentationsstruktur des Advokaten bestätigt.

> Infolgedessen sind auch die Schriften des Gerichtes, vor allem die Anklageschrift dem Angeklagten und seiner Verteidigung unzugänglich, man weiß daher im allgemeinen nicht oder wenigstens nicht genau, wogegen sich die erste Eingabe zu richten hat, sie kann daher eigentlich nur zufälliger Weise etwas enthalten, was für die Sache von Bedeutung ist. […] Unter diesen Verhältnissen ist natürlich die Verteidigung in einer sehr ungünstigen und schwierigen Lage. Aber das ist beabsichtigt. (P, 152)

---

[178] Es ist nahezu unmöglich, diese Überlegung zu behandeln, dass der Eingriff des Onkels tautologisch ist. Wir wollen dennoch ein paar Überlegungen anstellen. Der Onkel weiß um die Kindheit seines Neffen, er weiß um ihn als Beamten, er kennt seinen Charakter. Wird hier ein Advokat beauftragt, um die Rechenschaft zu belegen, ein Urteil zu finden, für das es kein Urteilsvermögen gibt, die Ungnade K.s zu relativieren? Ein unmögliches Unterfangen. Ist der Prozess eine Familienangelegenheit, eine Verschleierung dieser Schuld? Für die Erbsünde gibt es kein Gerichtstermin, nur die Beichte.

[179] Hiebel (1989), S. 200.

Ein Beweis sei nur zufällig, die Verteidigung befinde sich in einer schwierigen, aber beabsichtigten Position, da K. blind gegenüber der Wahrheit und vor allem der verweigerten und verweigernden Haltung seines Advokaten ist. Die Kausaliät des Prozesses besteht ja nachgerade in seinem Ambivalenzverhältnis zu den Angeklagten, die jedes Momentum der Besserung zwangsläufig verfehlen müssen. Alle scheinbaren Lichtblicke auf ein Urteil werden mit denselben Lichtblicken im selben Atemzug vernichtet. Huld argumentiert gegen sich und gegen das Gericht, das nur ein Provisorium der Macht anstrebt, aber scheinbar reicht genau das, da K. so oder so unter erheblichem familiärem Druck steht. Erna hat Josef K. an den Onkel verraten, aber gegen diesen Verrat findet kein Aufbegehren statt, er ist Teil des rechenschaftschuldigen Selbstverständnisses. K. hat jedenfalls keinen Begriff von Autonomie, er empfindet den Eingriff des Onkels nicht als Übergriffigkeit, dabei setzt die Logik der Erbsünde die familiäre Teilhabe und Lenkung voraus, denn sich zu lösen, wäre eine weitere Schulderklärung. Diese Tatsache schließt an Kierkegaard an, der in der Erbsünde und vor allem auch im Begriff des Sündenfalls etwas Sukzessives sieht.[180] Das Stück-für-Stück-Motiv ist nichts anderes als die Verschleppung des Urteils, also die unterbewusste Verschleierung des Über-Ich. Kierkegaard erklärt damit den Sündenfall zu etwas Unaufklärbarem, eine von Geburt an gegebene Tatsache, die Individuen anzunehmen haben. Erst in der Annahme dieses Umstands ist ein friedliches und beruhigtes Weiterleben möglich. K. tut das Gegenteil: da er von der ‚Schande vor der Schande' überzeugt ist, ist die Verantwortung, die er der Familie gegenüber hat, der Grund der Ungnade.[181] Darin zeigt sich auch sein Leichtsinn: Josef K. wird zum Inbegriff dessen, was sich selbst nicht aufklären kann, denn der Onkel spiegelt ihm diese Lage, Huld potenziert sie, K. überwindet sie nicht. Damit schließt er an den Kierkegaadschen Begriff des Sukzessiven an. Selbst die Trennung von Huld ist kein Akt der Autonomie, des Bewusstwerdens seiner Lage, sondern ein in der Logik der Abhängigkeit erkärbarer Schritt.

Der Kaufmann Block, mit dem K. spricht, gewährt einen Einblick in dessen Prozess. „Dieser Advokat und seine Kollegen sind jedoch nur die kleinen Advokaten, die großen Advokaten aber, von denen ich nur gehört und die ich nie gesehn habe, stehen im Rang unvergleichlich höher über den kleinen Advokaten, als diese über den

[180] Vgl. Kierkegaard (2005), S. 486.
[181] Auf ein ähnliches Ergebnis kommt Abraham (1985), S. 38.

verachteten Winkeladvokaten.“ (P, 242f.) Wieder befinden wir uns in einem Verweis auf eine höhere Macht, nämlich jene, die nur im Über-Ich präsent ist. Die höheren Advokaten, von denen nie die Rede war, sind die, die wirklich helfen könnten. Wie das Gericht bleiben sie eine Konjunktivformulierung, daher sind sie nie eigentlich oder tatsächlich. Sie werden im Laufe des Prozesses (der Prozesse) angesteuert. Huld versteht K.s Anliegen der Kündigung zunächst als Plan, als ein Vorhaben. Der Verhaftete gesteht sich ein: „‚Niemals früher, hatte ich so große Sorgen wegen des Processes, wie seit der Zeit, seitdem Sie mich vertreten.‘“ (P, 254) Das ist das Gegenteil von Desinteresse, da die Zerrissenheit den Widerspruch bestätigt. Das Sukzessive nimmt viel stärker seinen Lauf, weil K. selbst nicht mehr weiß, wo er steht. Seine Leichtsinnigkeit verhindert eine deutliche Stellungnahme. Die Kündigung ist nur ein Vorwand rationalen Handelns: K. hat Angst, die durch seine Fahrlässigkeit mitbestimmt wird. Da der Onkel die juristische Untersuchung angeordnet hat und K. sich nun von dieser Empfehlung löst, können wir nicht von einem Akt der familiären Emanzipation sprechen. Die Rechenschaftspflicht ‚klebt‘ an K. – und gerade das ist der Grund der Loslösung von Huld. K. ist imprägniert von der Familie, die ihm einen ‚zweiten‘ Prozess macht, wenn er sie in ‚Ungnade‘ bringt. Es ist die Schuld, die ihn dazu treibt, sich von Huld loszusagen. Das Empfinden der Erbsünde, das unabschüttelbar ist, wie wir nun erfahren haben, ist größer als zunächst vermutet.

4.2 Das Ende des Romans

Max Brod liest den *Proceß* als einen Roman, der gar nicht enden kann: „Da aber der Prozeß nach der vom Dichter mündlich geäußerten Ansicht niemals bis zur höchsten Instanz vordringen sollte, war in gewissem Sinne der Roman überhaupt unvollendbar, das heißt infinitum fortsetzbar.“[182] Dennoch gestaltet das Kapitel *Ende* den Schlussbogen zum Anfang und K.s Geburtstage rahmen die Geschichte ein. Es gab bis hierhin kein offizielles Urteil und es wird auch keins geben. Der Prozess und das Prozesshafte enden und mit ihm K.s Schuldinterpretation. Daher wollen wir fragen: Was ist aus K.s Verhalten abzuleiten? Welche Macht üben die beiden Herren aus, die ihn mitnehmen?

[182] Max Brod: Nachwort zur ersten Ausgabe (des Proceß), in: Franz Kafka: *Die Romane. Amerika – Der Prozeß – Das Schloss*. Frankfurt am Main 1965, S. 476.

Kommt die Mitnahme des Verhafteten einem Urteilsspruch gleich? Das Kapitel beginnt folgendermaßen:

> Am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstages – es war gegen neun Uhr abends, die Zeit der Stille auf den Straßen – kamen zwei Herren in K.'s Wohnung. In Gehröcken, bleich und fett, mit scheinbar unverrückbaren Cylinderhüten. Nach einer kleinen Förmlichkeit bei der Wohnungstür wegen des ersten Eintretens wiederholte sich die gleiche Förmlichkeit in größerem Umfange vor K.'s Tür. Ohne daß ihm der Besuch angekündigt gewesen wäre, saß K. gleichfalls schwarz angezogen in einem Sessel in der Nähe der Türe und zog langsam neue scharf sich über die Finger spannende Handschuhe an, in der Haltung wie man Gäste erwartet. (P, 305)

Die Scheinbar-Unscheinbarkeit-Dichotomie[183] des Prozesses setzt sich hier in der Annahme fort, dass die Scharfrichter zwar nicht angekündigt waren, K. aber dennoch fast fertig angezogen auf seine Abholung wartet. Im ersten Kapitel wird er noch aufgefordert, einen schwarzen Rock zu tragen, also erfüllt er an dieser Stelle noch die Erwartung, die an ihn gerichtet wird. Weiter erinnert das Theaterhafte an den Beginn des Romans. Auch hier fragt K. die beiden Herren: „An welchem Theater spielen sie?" (P, 306)[184] Es ist die letzte Notwehr des Unwissenden, der noch zu widerstehen versucht, nicht mit den Mitteln des sich Verteidigenden, sondern bar jeder Hoffnung auf Befreiung. Die doppelte Förmlichkeit unterstreicht die karnevaleske Färbung, denn auch sie sind kostümiert, daher tut sich eine scheinbar inszenierte Gegenüberstellung auf: K. tut so, als erwarte er ‚Gäste'. Stellen wir uns die Tür, durch die die Herren kommen, als Theatervorhang vor, wird aus der Szene sofort ein Bühnenraum mit Publikum.[185] Im Falle Kafkas können wir nicht entscheiden, wer als Kunstfigur auftritt. K., der sich die Handschuhe überzieht, ist der Künstler, und seine Gäste sind die beiden Herren, die gleichzeitig richten? Oder ist es umgekehrt, und K. wird, geführt durch die Scharfrichter, auf die Bühne begleitet?[186] Die komödiantische Atmosphäre des Schlussaktes setzt sich fort, sobald sie aus der Tür hinausgehen.

> Sie hielten die Schultern eng hinter den seinen, knickten die Arme nicht ein, sondern benützten sie, um K.'s Arme in ihrer ganzen Länge zu umschlingen, unten erfaßten sie K.'s Hände mit einem schulmäßigen, eingeübten, unwiderstehlichen Griff. (P, 306)

---

[183] Zur Frage der Wirklichkeitswahrnehmung vgl. Edgar Piel: *Der Schrecken der wahren Wirklichkeit. Das Problem der Subjektivität in der modernen Literatur.* München 1978, S. 238ff.

[184] Zum Vergleich der Romananfang: „[…] war es eine Komödie, so wolle er [K.] mitspielen." (P, 14).

[185] Das trifft auch auf Nabokovs *Einladung zur Enthauptung* zu und muss daher im nächten Kapitel erneut geprüft werden.

[186] Schließlich fragt er sie, in welchem Theater sie spielen.

Wird die Komik sofort durch den Ernst abgelöst? Die Gleichzeitigkeit von Ironie und Bedeutungsschwere vergrößert die Ungewissheit: das, was nicht erzählt wird, ist die Frage, wann der Wechsel zwischen Theateraufführung und Realität stattgefunden hat, oder ob die Realität theaterhaft bleibt. „[S]ie bildeten jetzt alle drei eine solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann.“ (Ebd.) Sowohl Täter und Opfer als auch Macht und Schuld werden zusammengebracht. Da das Gericht ein minderjähriges Mädchen beschäftigt, ist es schuldig und damit auch ein Täter. Es klingt nach etwas Komödiantischem, dabei stirbt K. am Ende tatsächlich, und das Gericht bleibt verschont. Die Engführung der figuralen Entwicklung zu einer gemeinsamen Erscheinung transzendiert für einen Moment die Verhaftung Josef K.s. Sie stellt den Prozess infrage, weil der Roman von diesem Ereignis ausgeht. K. „ekelte sich vor der Reinlichkeit ihrer Gesichter“, er will die „Begleiter deutlicher sehen.“ (P, 307) Er will vom Selbstverteidiger zum Gleichgesinnten werden, denn er bleibt stehen und man folgt ihm. K. ruft aus: „Warum hat man gerade Sie geschickt!“ (Ebd.), als würde er diese Szene ‚inszenieren‘. Kafka rekurriert mit diesem Verhalten seiner Figuren auf das vorletzte Kapitel und schließt die Parabel mit dem fehlenden Puzzleteil. Die Scharfrichter gäbe es nicht, wenn es K. nicht gäbe, sie bedingen sich gegenseitig und legitimieren somit die Existenz der Person und daraus resultierend die Existenz der Verhaftung. Der Zweck der Türhüter ist nämlich erst dann kohärent, wenn „es dem Mann beliebte, der doch freiwillig kam.“ (P, 300) K. ist die Person vor dem Gesetz, das „jedem offensteht wie immer.“ (P, 301) Und K. geht freiwillig, also ohne Widerstand, mit den beiden Scharfrichtern mit. K. erlebt folgerichtig das, was der Türhüter ihm legendenhaft berichtet hat. Die Freiwilligkeit ist letztlich nur ein Synonym für Leichtsinn, denn da er die Brutalität der Vollstreckung nach der Erzählung des Türhüters nicht registriert, ist er dem Gesetz unrettbar ausgeliefert. Seine Gegenüber sind „stumm“ und sie überlassen ihm, „das Notwendige zu sagen.“ (P, 309) Schlussendlich ist die Schuldinterpretation nicht assimilierbar oder in irgendeiner anderen Weise abzuwenden. K. wird erstochen, nachdem er das Messer selbst fassen wollte, um es in sich „hineinzubohren.“ (P, 311) Daher empfindet K. bis zum Ende Scham, so lautet der letzte Satz des Romans: „‚Wie ein Hund!‘ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.“ (P, 312) Jenes Urgefühl Josef K.s, was er nicht mehr ablegen wird. Der Türhüter im vorletzten Kapitel spricht

keine Warnung aus, sondern vielmehr die passgenaue Kausalität des Verhafteten.[187] K. wird ermordet, K. wird bis zu seinem Tod geführt, das Gericht ist also nicht nur der Katalysator der Verschleppung und des Zirkulären der Urteilsverkündung, sondern ein juristisches Teilrad, das seinerseits schuldig ist.

Wie bereits angedeutet, existiert ein fließender Übergang zum Komödiantischen bei Nabokov. Kafka erzählt seine Figuren in einem Zwischenraum der Komik, in dem entweder der überspitzte Ernst oder die ausgestellte Ironie zu etwas Lachhaften werden. Beides rekonstruiert das Prozesshafte des Romans. Bei Nabokov haben wir sogar Requisiten, die Teil der Ästhetik sind. Es ist nicht zentral, dass wir beide Hauptfiguren verbrüdern: wichtiger ist, dass wir die Motive von Macht und Schuld abgleichen und dabei die Psychologie von Cincinnatus C. mit den herausgeschälten Erkenntnissen über Josef K. betrachten.

5. Cincinnatus C. – *Einladung zur Enthauptung*[188]

Der Roman konstruiert eine ähnliche, aber an entscheidenden Stellen abweichende Korrelation von Macht und Schuld, die es nun herauszuarbeiten gilt. In der Schlussbetrachtung[189] werden die Erkenntnisse mit denen über Kafka abgeglichen. Das Gesetz ist in beiden Romanen eine Bezugsfläche der Gerichtsdiener, die nicht näher erklärt wird. Die Begriffe ‚Scheinbarkeit' und ‚Transparenz' werden bei Nabokov synonym verstanden: „einmal auf das Jenseits der eigentlichen, authentischen Realität (Heimat, Kindheit, zeichenhafte Semio- Logosphähre etc.) übertragen, einmal auf die Gegenwelt des banalen Alltags und seiner plumpen Materialität."[190] Daher ist es nicht verwunderlich, dass ein Regulativ in der „dystopischen Fabel"[191] als Ordnungsprinzip des zunächst einzigen[192] Verurteilten genannt wird: neben obligatorischen Regeln – man darf das Gefängnis nicht verlassen, Bewahrung von Ruhe, Besuchsverbot von Frauen, was C. nicht einhält – enthält es auch abstrusere Vorschriften, so beinhaltet Regel 5:

[187] Zur Deutung der ‚Türhüter-Legende' vergleiche auch Werner Rehfeld: *Das Motiv des Gerichts im Werke Franz Kafkas*. Frankfurt am Main 1960, S. 137ff.
[188] Die Schreibweise ändert sich immer etwas. Wir beziehen uns auf die Originalausgabe, vgl. Vladimir Nabokov: *Priglašenije na kazn´*. Paris 1938. Der Titel auf Kyrillisch: Приглашение на казнь.
[189] Siehe Kapitel 5.2.
[190] Hansen-Löve (2019), S. 646.
[191] Brian Boyd: *Vladimir Nabokov. Die Russischen Jahre 1899-1940*. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 661.
[192] In der Tat: C. ist zunächst der einzige Gefangene.

„Singen, Tanzen und Scherzen mit den Wächtern ist nur bei gegenseitigem Einverständnis und an bestimmten Tagen gestattet. […] 6: Die Direktion haftet unter keinen Umständen für den Verlust von Wertsachen oder des Häftlings selbst.“ (E, 54) Das Komische an der Verbotskultur ist der Bezug zu einem Bühnengeschehen. Neben Singen und Tanzen, also Künsten, die zur erfolgreichen Präsentation eine Bühne benötigen, werden strikt verboten. Die Wertsachen verraten einen Widerspruch. Werden genau diese Dinge nicht am Tag der Verhaftung abgenommen? Es erinnert an einen Foyerdienst im Stadttheater, der Mäntel und Rucksäcke aus Feuerschutzgründen abnimmt. Noch dazu ist von einer Direktion die Rede, die im Theaterkontext die Intendanz meint. Die Direktionsetage hat die Verantwortung über den gesamten Betrieb inne.

Das vierte Kapitel folgt dem bisherigen Untersuchungsprinzip, in dessen Mittelpunkt die Figurenanalyse steht. Während wir zunächst das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gericht/Staat ausmachen und diskutieren wollen, inwieweit Macht und Schuld festgemacht werden können, steht die Figurenanalyse im Anschluss für eine nähere psychologische Betrachtung der Charaktere. Die Kausalität der Machtverhältnisse hat zwischen C. und Rodion, Rodrig und Roman eine jeweils unterschiedliche Bedeutung. Sowohl Macht als auch Schuld werden anders gezeigt. Die Frauenfiguren, die wir vor diesem Hintergrund betrachten, übernehmen eine Ablenkungsfunktion. Auch hier haben wir es mit einem Familienmitglied zutun, nur diesmal ist es die Mutter, nicht der Onkel des Verhafteten. Können wir überhaupt noch von einem Verhafteten sprechen, ist C. doch offensichtlich ein Verurteilter? Genau diese Frage steht im Mittelpunkt des Kapitels mit Pierre, der sich auf abstruse Weise mit dem Häftling anfreundet. C. ist in eine Zelle gesperrt, er darf nicht ‚frei‘[193] herumlaufen. Die sowohl im Eröffnungskapitel im Zentrum stehende Thematik der theaterhaften Grundsituation wollen wir auch in Kapitel 5.2 genauer betrachten. Wie kommt es, dass so viele Requisiten vorkommen und auch als solche markiert werden?

Genausowenig, wie wir beim *Proceß* sagen können – weil die Überlegung zu einseitig ist – es handle sich im Falle Josef K. um ein wie auch immer geartetes Schuldgefühl, können wir in der *Einladung zur Enthauptung* auch nicht von einer konstruierten

[193] Dieser Begriff bezieht sich auf die Unterscheidung der Freiheitssituation innerhalb der Romane. K. wird nach der Verhaftung wieder auf freien Fuß gesetzt, er ist in keiner Zelle. C. ist an das Gefängnis, in dem er zunächst alleine ist, gebunden. Der Terminus ‚Freiheit‘ ist somit mit Vorsicht zu behandeln.

Theatervorstellung sprechen. Gewiss, es gibt viele Anhaltspunkte des Theaterhaften und gerade der Schluss des Romans erzählt eindeutig von einer Kulissenähnlichkeit, einige Szenen haben sogar circensischen Charakter. Wir wollen also von einer Gerichts- und Gefangenensituation ausgehen, weil wir genau diese in dem Roman vorfinden, die von Nabokov bewusst in die Requisite eingebettet ist. Die Ironie des ganzen ist, dass der Scharfrichter Pierre, dem hier ein ganzes Kapitel gewidmet ist, der Zellennachbar von C. ist. Daher wollen wir fragen, inwieweit die Korrelation aus Gericht und Individuum die Interpretation von Cincinnatus' möglicher Schuld befördert? In Nabokovs Roman geht es tatsächlich nicht mehr um das Warum der Verhaftung, sondern um das Wann der Vollstreckung. Hierbei müssen wir die Kausalität der Inszenierung und der Inszenierbarkeit des Haftalltags in Betracht ziehen. Warum wird die Verhaftung, die im „Flüsterton" (E, 11) mitgeteilt wird, nicht infrage gestellt? Liegt es daran, dass wir es nicht mit einem leichtsinnigen Helden zutun haben, sondern mit einem ‚denkenden' Cincinnatus C., der Texte schreibt und sich viel mehr für den Freiheitsgedanken als für den Grund der Verurteilung interessiert? Welche Rollen spielen in diesem Gefüge die Frauen, ganz besonders die Polarität von Ehefrau Marthe und Emmi? Und welchen Bezug auf die Schuldigkeit können wir aus der Beziehung zur Mutter herausarbeiten?

5.1 Das Individuum und das Gericht

Das Kräfteverhältnis beider Pole steht fortlaufend unter Spannung. Da es nicht mehr um die Begründung der Verhaftung geht – C. scheint von der Souveränität des Gerichtes auszugehen, schließlich hat er sein Urteil bereits erfahren –, sondern um die Enthauptung, also den Vollzug, müssen wir die Frage nach der Schuldinterpretation anders stellen als im Fall von Josef K. Schuld ist bei Nabokov nicht mehr die Dialektik aus Erbsünde und Leichtsinn, die zu einer Umkreisung einer möglichen, aber nie stattfindenden (also in letzter Instanz doch unmöglichen) Freisprechung führt. Die dem Gericht nahestehenden Figuren regenerieren die Schuldfrage immer aufs Neue – und somit intensivieren sie sie auch gleichzeitig –, indem sie dem Gefangenen das Todesdatum nicht mitteilen, das ist ein zentraler Unterschied. Der Grund seiner Gefangennahme sei der „gnoselogische Frevel", das „schrecklichste aller Verbrechen". (E, 79) Oder anders gesagt: „Cincinnatus' Verbrechen besteht darin, in einer transparenten Welt, in der jeder in seiner Umgebung den anderen beim ersten Wort versteht,

undruchdringlich zu sein.“[194] Die Undurchdringlichkeit steht in enger Verknüpfung mit seinem Kunsthandwerk: er schreibt, solange es der Bleistift ermöglicht. Macht ihn das individueller? In dem Roman geht es häufig um den ‚Menschen als Attrappe‘[195], was die Verbindung von Wirklichkeit und Möglichkeit, von Individualität und Masse darstellt. Der Roman quillt praktisch über von Täuschungen und Illusionen, Unwirklichkeiten und in die Irre führenden Behauptungen. Die Spinne, von der in C.s Zelle immer wieder die Rede ist, ist in Wirklichkeit ein Knäuel aus „Federn, Plüsch und Gummiband.“[196] Und dennoch müssen wir die Spinne als Zeichen anerkennen: sie steht für den Tod.

Die gerichtlichen Instanzen geben sich in einer aufgeplustert übertriebenen Freundlichkeit und gleichermaßen rutschen sie nicht selten in die Unbeherrschtheit ab. Das konstruiert ein vages ‚Dazwischen‘, ein Stimmungslabor, in dem C. sich befindet. Während man „Plauderstündchen“ (E, 17) mit dem Gefangenen hält, verbietet man ihm nicht selten das Sprechen: „‚Reden Sie bloß nicht so viel.‘“ (E, 43) C. ist Partner beim Schach (er spielt mit Pierre und er wird von Rodrig dazu aufgefordert), er erfährt aber auch die drückende Härte der Gefangenenregeln: das Licht wird abends um 10 ausgeschaltet, daher muss er auch mit dem Schreiben aufhören. Wir dürfen hierbei nicht vergessen, dass ihm die Botschaft der Enthauptung flüsternd mitgeteilt wird. Die absurde Komponente des alles kontrollierenden Machtapparats produziert durch die eigene Unwissenheit eine totale und gleichzeitig auch komödiantische Dramatik. „Wie das Gesetz es vorschrieb, wurde Cincinnatus C. das Todesurteil im Flüsterton mitgeteilt.“ Und weiter heißt es: „Alle erhoben sich und lächelten einander zu.“ (E, 11) Das Kausalitätsprinzip bestimmt das Machtgefüge: der weißhaarige Richter handelt im Auftrag des Gesetzes; sei es nun scheinbar oder tatsächlich, seine Position ist mächtiger als die des Schuldigen. Es ist aber nicht nur ein Urteilsspruch, der verkündet wird, C. wird sofort der Lächerlichkeit preisgegeben, was die theaterhafte Folgewirkung des Romans erklärt. Was wir über Kafkas *Proceß* schon wissen, dass er die Parallelität von Ernst und Spekulation betreibt, stellen wir auch hier fest; nur dass bei Nabokov das Spekulative in die Erscheinungsformen einer konstruierten Unwirklichkeit getrieben wird. Daher ist oft vom Gespenstischen die Rede, vom unerklärlich Fadenscheinigen. Weist das Lachen auf

[194] Boyd (1999), S. 661.
[195] Wir werden im Verlauf immer wieder darauf zurückkommen.
[196] Boyd (1999), S. 662.

die fehlende Instanzhaftigkeit hin oder ist gerade das die Überlegenheit, über alles und jeden urteilen zu können und selbst Enthauptungen zu beanspruchen? Wir erinnern uns, C. steht als Einzelner mehreren Gerichtsdienern gegenüber. Also wird das Bild des Einzelnen gegenüber einer Gruppe erzeugt. Und als Pierre nach einem Fünftel des Buches dazukommt, wird er in folgendem Wortlaut angekündigt: „‚In einigen Tagen bezieht ein neuer Gefangener eine unserer Luxuszellen.'" (E, 42) M'sieur Pierre ist dabei nur ein weiterer Beobachter des Gefangenen.[197] Es ist kein Sternehotel, in dem C. auszuharren hat. Der Zustand des Wartens – oder um es mit dem Wort zu sagen, was uns durchs vierte Kapitel begleitet hat: ‚der Zustand des Verschleppens' – verklärt den Ernst des bevorstehenden Todes. Bei dieser Faktenlage können wir nicht von einem Politikum ausgehen: *Einladung zur Enthauptung* ist freilich politisch gefärbt, aber kein politischer Roman. Es geht weitaus treffender um eine Kritik an einer Geisteshaltung, die sich seiner Mündigkeit berauben lässt.[198] Der intellektuelle Eros von C. bedeutet: schreiben, um zu verstehen und für sich die Freiheit erklärbar zu machen. Das Pathos ist augenscheinlich, die juristische Realität allerdings auch, da er immer nur in den Momenten notieren kann, wenn es taghell ist. C.s Schreiben basiert auch auf dem Glauben an die Kunst als demokratisches Medium: „Nein, bisher habe ich noch nichts gesagt oder vielmehr nur geschraubte Bücherworte." Er dürfe nur an sich denken, „und an die Kraft, die mich drängt, mich auszudrücken." (E, 104) Es ist das Einzige, was ihm bleibt: die Verfügbarkeit des eigenen Intellekts.[199]

Es ist C.s letzter Traum, den zu träumen ihm eigentlich verboten wurde, denn Regel Nr. 6 lautet: „Es ist wünschenswert, dass der Insasse keine nächtlichen Träume hat." (E, 53) C. kann nachts bekanntlich nicht schreiben, aber wenn wir die Bedeutung allegorisieren und im Traum das konstruierte Bild individueller Gedanken lesen, übertritt C. ein gerichtliches Verbot, das vom gläsernen Staat erlassen wurde. „Für die angepassten Material- und Massenmenschen bedeutet also Transparenz positive Durchsichtigkeit und permanente Überprüfbarkeit des Einzelnen durch ein allgegenwär-

---

[197] In Kapitel 5.1.2 gehen wir auf den Aspekt näher ein.

[198] Diese Tatsache trifft auf das stalinistische und nationalsozialistische Regime im 20. Jahrhundert zu, was für diese Untersuchung nicht weiter von Bedeutung sein wird.

[199] Machen wir ein Gedankenexperiment und tauschen die Protagonisten der Romane aus. Warum würde es nicht gehen? In K.s Prozess bedarf es der Fahrlässigkeit des Durchschnittsmenschen, der schuldig ist und das Gegenteil nicht beweisen kann, aber zu beweisen vergeblich bemüht ist. Wäre in dieser Romanwelt Cincinnatus, würde er sich ‚herausschreiben' und die Wahrscheinlichkeit besteht, dass er ohne Urteil gar nicht mehr zum Untersuchungsrichter gehen würde. K. würde sich bei Nabokov eventuell mit seinem Urteil, denn wir haben ja ein Urteil, abfinden und abfinden müssen. Einzig ähnlich wäre die Verführung und Ablenkung durch das Weibliche, aber dazu kommen wir noch.

tiges, diabolisches Welt-Auge.“[200] Anders als im *Proceß* gibt es nur einen Häftling, während bei Kafka die Angeklagten frei herumlaufen und von ihrem nie endenden Prozess berichten, abmagern, einen Buckel bekommen und alles an Menschlichkeit einbüßen sollen. C.s Kampf um sich als Souverän innerhalb eines rechtsstaatlichen Gesellschaftssystems ist – bei allem Bemühen mittels der Textarbeit – ein zirkuläres und also letztlich hinfälliges Unterfangen. Seine Ideen bleiben Ideale, die Welt, die ihn umgibt, durchsichtig und verglast. Das unterscheidet ihn nicht unschwer von seinem Erfinder. „Fast überall in [Vladimir Nabokovs] Œuvre wird die Wandlung eines normalen Menschen zum Künstler thematisiert.“[201] Umgekehrt können wir dies nicht mit Sicherheit sagen: das Festungspersonal kann zwar Schach spielen, aber diese Eigenschaft macht aus ihnen längst keine Künstler. Hätten wir dafür genügend Anhaltspunkte, könnten wir auch nicht von einem verglasten Kosmos auf der pragmatischen Textebene sprechen.

Was hat es zu bedeuten, dass die „Festung“ (E, 11) nur für einen einzigen Verhafteten bestimmt ist? Wie kann es sein, dass so viel Aufwand betrieben wird, um Cincinnatus unter Verschluss zu halten? Wie inszeniert wirkt das ganze und auf welche Widersprüche trifft die vermeintliche Wirklichkeit, die sich andauernd selbst infrage-stellt? Es scheint alles vorbereitet zu sein. Nach dem Flüsterton und dem clownesken Beginn wartet C.s Anwalt bereits auf ihn, der vor Nervosität geradezu platzt. Cincinnatus reagiert wie folgt:

> Doch Cincinnatus war es nicht nach Gesprächen zumute. Selbst wenn die Alternative die Einsamkeit dieser Zelle mit ihrem Guckloch wie ein Bootsleck war – ihm war es gleich, und er bat darum, allein gelassen zu werden; alle verneigten sie sich zu ihm hin und gingen. (E, 12)

Die Welt wird hier transparent dargestellt. C. steht unter Beobachtung, das Gucklock, das Leck – alldas zeigt die Aussichtslosigkeit bereits am Anfang. Und es ist nur logisch, dass er schlussfolgert: „So nähern wir uns also dem Ende.“ (Ebd.) Ist das der Grund, warum er seinen Anwalt nicht konsultiert? Ist er klug genug, um nicht in Panik zu geraten? Das Beweismaterial wird mythologisiert: Von einem „Spezialumschlag“ (E, 40) ist die Rede, der angeblich der Notausgang sei und die Beweislage erheblich

[200] Hansen-Löve (2019), S. 647.

[201] Natalia Stagl: *Muse und Antimuse. Die Poetik des Vladimir Nabokov*. Köln, Weimar, Wien 2006, S. 11. Stagl nimmt damit Bezug auf: Vsevolod Setschkareff: *Russische Literatur des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Wolfgang Kasack. München 1999.

verbessern soll. C. zerreisst ihn, woraufhin sein Anwalt fast in Tränen ausbricht und sagt: „‚Das hätten Sie nicht tun dürfen'" und: „‚vielleicht war eine Begnadigung drin.'" (Ebd.) Vielleicht ist es weniger die Hoffnungslosigkeit des Gefangenen und mehr seine Kühnheit, sein Intellekt, der ihn davon überzeugt sein lässt, dass darin nicht die Rettung zu finden sei. Es folgt ein Gespräch zwischen Rodrig und dem Anwalt, das die Sorge wieder reduziert und so sehr in den Hintergrund schiebt, dass wir uns fragen müssen: Auf welcher Seite steht dieser Anwalt? Denn die Manschettenknöpfe sind auf einmal wichtiger als der zerissene Brief, bei dem sich niemand die Mühe macht, ihn zu rekonstruieren. „Das ist französisches Gold, oder? Sehr, sehr elegant. Gewöhnlich mache ich keine Komplimente, aber ich muß sagen…". (E, 41) Das klingt so, als wären die Manschettenknöpfe Teil eines verlorenen Kostüms.[202] Stellen wir die Überlegung auf, der Anwalt, Roman Wissarjonowitsch, spielt nur eine ihm zugetragene Rolle, nämlich den Prozess bis zur Enthauptung zu begleiten und nur die Scheinbarkeit juristischen Bemühens zu wahren, können wir ihn schnell entlarven. Sein Engagement für C. ist gering, seine infantile Verspieltheit hingegen sehr hoch. Von dem Lob des Wärters scheint er ganz vernarrt zu sein: „Sie gingen in eine Ecke und taten so, als untersuchten sie das entzückende Schmuckstück, als erörterten sie seine Geschichte und seinen Wert, als bestaunten sie es." (Ebd.) Wird an dieser Stelle im Spiel gespielt? Sowohl Beweise als auch Kostüm werden zum Spielzeug oder zu einem Bühnengegenstand aufgewertet. Roman spielt seine Rolle unglaubwürdig, daher wechselt er ständig seine Rollen: häufig ist er der pennälerhafte Berufsjugendliche, dessen einziges Problem die verlorenen Manschettenknöpfe sind und der sich übertrieben darüber freut, dass sie jemand lobt (nicht aber, dass er sie im Gang aufgesammelt und ihm hinterhergebracht hat). Bei Hansen-Löve heißt es: „Der alte gnostische Trick besteht darin, die Negation der Negation zu wagen. […] Als Ergebnis dieser Deformation einer Deformation, dieser Kopie der Kopie, dieser Fälschung einer Fälschung springt dann das Urbild hervor."[203] Die Szenerie wird dauerhaft als „feierliche Stunde" (E, 18) erzählt. Diese Zitate belegen immer deutlicher die Annahme, dass alle etwas Theaterhaftes repräsentieren. In vielen Momenten wird C. eine falsche Hoffnung auf den Tod gemacht, wobei er sich in der Bereitschaft befindet, sich nur noch schnell anziehen muss, um diesen letzten Schritt zu

[202] Auch wenn Nabokov ins Detail vernarrt ist, haben wir es mit einem theaterhaften und also bewusst in den Roman eingearbeiteten Element zutun.
[203] Hansen-Löve (2019), S. 648.

vollziehen. (E, 61) Als er den Besuch Marthes erwartet, wird er mit einem Brief vertröstet, den er nicht zerreisst:

> Ich bitte tausendmal um Entschuldigung! Ein unverzeihlicher Fehler! Bei einer Überprüfung des Gesetzestextes wurde festgestellt, daß ein Besuch frühestens eine Woche nach der Gerichtsverhandlung gewährt werden kann. Folglich verschieben wir ihn auf morgen. Seien Sie wohlauf, alter Knabe, viele Grüße. Hier ist alles beim alten, man hat eine Sorge nach der andern, die für die Schilderhäuser geschickte Farbe hat wieder nichts getaugt, ich hatte schon mal deswegen geschrieben, aber ohne Ergebnis. (E, 74)

Das Gesetz wird nicht so oft wie bei Kafka in den Nicht-Bezug gesetzt. Die Müdigkeit des Häftlings und auch sein intellektueller Eros geben ihm die Sicherheit, dass das Gesetz so oder so nichts mehr für ihn tun kann, und wenn überhaupt das Schreiben, seine Frau oder Emmi, auch in Pierre setzt er keine großen Hoffnungen. Die Transparenz ist nur das Scheinbare und somit eine billige Lüge des Anwalts. Auf diese Vertröstung muss C. gar nicht eingehen, denn der Brief wird wie folgt eingeleitet: „Gerade in diesem Augenblick brachte Rodion auf einem Tablett wie in einem Theaterstück einen fliederfarbenen Brief.“ (Ebd.) Die Atmosphäre spielt mit der Unwahrscheinlichkeit, da wir im Theater immer eher von dem Dargestellten als vom Authentischen ausgehen. Die Spielfiguren werden im Roman zu einer bloßen Idee und einer Funktion verformt. Nachdem C. den Brief gelesen hat, räumt Rodion das Geschirr weg. An dieser detailversessenen Welt ist etwas Unerklärtes, dieser Raum des Nicht-Besprochenen ist die Unsicherheit, ob wir nun von Reden auf einer Bühne sprechen können oder nicht. Um so heftiger wirkt sie auf die Figuren. Das Spiel ist die Macht der Gerichtsbarkeit, die mit der unüblichen Geste des Flüsterns beginnt. Das Komödiantische hat aber stets einen tragisch-menschlichen Ernst, und ironischerweise immer dann, wenn C. seine Gedanken tagebuchartig aufschreibt. „Heute ist der achte Tag […] und nicht nur lebe ich noch, das heißt, die Sphäre meines Ichs begrenzt und verschattet immer noch mein Wesen, sondern wie jeder andere Sterbliche kenne ich meine Todesstunde nicht.“ (E, 97) Literatur ist der Spiegel realen Empfindens, weil sie Zeugnis von C.s Introspektion ist. Die Gefangenschaft und die Garantie der Enthauptung ist der Knotenpunkt des Künstlerischen und teils auch Künstlichen. Dort, wo die Bühne deutlich konturiert ist, ist sie Kunst, und dort, wo die Kunst den Ernst

spiegelt, ist sie Fiktion. Nabokovs Œuvre ist voll von schreibenden Figuren,[204] was in der *Einladung zur Enthauptung* mit dem Grundmotiv korrespondiert.

Wie die Spinne sich als Illusion entpuppt, wird auch der Mithäftling umgedeutet: Pierre gibt nur vor, einer zu sein. Der Anwalt ist kein Anwalt im herkömmlichen Sinne und das Gericht ein Requisitenbau. Daher stellt auch niemand infrage, ob C.s Urteil gerechtfertigt ist. Bildet das Gläserne des Prozesses das Leben an sich ab? Dafür wird zu viel Aufwand mit den Kulissen getrieben und Nabokovs Begriff des Schriftstellers[205] bezieht sich nicht auf jede einzelne Person, sondern immer nur auf die, die dann auch Kunst/Literatur macht. Schon das Motto des Romans: „Comme un fou croit Dieu, nous nous croyons mortels“ (E, 9) stammt aus dem erfundenen Werk *Discours sur les ombres* des von Nabokov erfundenen Autors Delalande. Ist die Theaterwelt das, was uns aufgesetzt wird? „Ich bin irrtümlich hier – ich meine nicht speziell dieses Gefängnis – ich meine diese ganze schreckliche, gestreifte Welt.“ (E, 99) Ob Nabokov Rilkes *Panther* meint – „und hinter tausend Stäben keine Welt“[206] – ist nicht bekannt. Machen wir aus den Streifen Stäbe, ist die Vergitterung, die einen Ich-Kerker darstellt, die lebenslängliche Begleitung. Wir dürfen den Denkfehler nicht machen, dass die Stäbe nie überwunden werden, denn C.s Literatur ist eine Form der Überwindungsästhetik. Er ist nicht selten in einer anderen, auf den ersten Blick nicht gläsernen Welt. Schuldig fühlt er sich nicht, er schämt sich auch nicht: schließlich bleibt es Rodion überlassen, wann er das Licht ausmacht. Das gelöschte Licht ist der Eingriff der anderen, andere entscheiden über das Ende, nicht er selbst. Nabokov habe alles probiert, nur den Selbstmord nicht.[207] K. empfängt den Tod, er bereitet sich vor, weil seine Schuldinterpretation das Prozessuale steigert. C. ist mehr an Lebensbejahung als an Verneinung interessiert (was ihn nicht daran hindert, dass er sich den eigenen Tod wahnhaft vor Augen führt). Es ist die Überzeugung des Souveräns, der sich nicht von Leichtsinnigkeit treiben lässt.

In der von C. utopisch erschriebenen Welt außerhalb der Festung findet er Trost: „Es gibt ihn [den Ort, an dem er sicher ist]! Ich werde ihn finden! Eine saftig grüne Schlucht in der Wüste!“ (E, 58) Ist die erschriebene Welt von C. nicht auch eine

---

[204] *Die Gabe*, *Das Bastardzeichen*, *Fahles Feuer*, *Lolita*, *Sebastian Knight* – um nur wenige zu nennen.
[205] Näheres zu Nabokovs Kunstverständnis bei Boyd (1999), S. 443ff.
[206] Rainer Maria Rilke: Der Panther. In: *Du musst das Leben nicht verstehen. Schöne Gedichte.* Wiesbaden 2013, S. 137.
[207] Maar (2007), S. 81.

gläserne Illusion? Er bedient das Sujet des Träumers, der sich seines Traumes und der Nicht-Erfüllung desselben bewusst ist.

Wir haben herausgefunden, dass Gericht und Individuum einer Doppelung ausgesetzt sind.[208] Jeder der Gerichtsdiener übernimmt eine auf ihn zugeschriebene Rolle, die wir im folgenden Kapitel näher untersuchen wollen. C. erkennt seinen Prozess an, da es ein Urteil gibt, allerdings macht der Todeszeitpunkt, der in der Schwebe ist, nervös. Das ist die Machtausübung des Gerichtes, die den einzigen Häftling quält und bestimmt. Das Momentum der Schuld wird dadurch viel subtiler und weitaus brutaler in C. eingetrichtert. Es ist die größtmögliche Demütigung: Selbst aus einer mit Fiktionen spielenden Welt ist kein Entkommen. Die scheinbare ‚Apparathaftigkeit' des Gerichts entpuppt sich schlussendlich doch als Hoheit der Individualität, bei allem Freigeist, den wir C. lassen wollen. Und auch Emmi ist keine Versüßung, sondern ein stärkeres Druckmittel.[209] C. hat sein ‚Loch', einen Ausguck, aus der Bühnenrealität gefunden. Eine Realität, die aus Pappmaché ist und seinen Endpunkt bedeutet.[210]

5.1.1 Cincinnatus C., Rodion und Rodrig Ivanovich

Rodion, der Wärter, und Rodrig, der Gefängnisdirektor, erinnern in ihrem Namenklang an Dostojewskijs Romanfigur Raskolnikow. Nabokov hat seine Vorbilder eingehend studiert, um sich anschließend von ihnen abzugrenzen.[211] Ihre Grobheit und Plumpheit steht der Zartheit des Kunstmenschen gegenüber, dessen Text „ein Zehntel des Romans ausmacht."[212] Beide begleiten den Häftling bis zu dessen Tod am 19. Tag. Sie werden zunehmend zynischer und werden durch den Prozess belustigt. Liegt dieser Umstand an ihrer Zurschaustellung, am Voyeurismus, an der Verzweiflung, an dem ‚Spiel', das Pierre mit C. treibt?[213] Geraten beide in eine gewisse Form doppelter Rollen? Zum einen ‚wachen' sie über Cincinnatus, zum anderen betrachten und beschauen sie dieses Wachen aus einer Außen- oder Zuschauerposition. Diese Doppelfunktion beruft sich auf

---

[208] Mehr zur zweifachen Verneinung bei Hans Jonas: *Die mythologische Gnosis.* Göttingen 1934, S. 151ff.

[209] C. weiß um ihr Jüngersein. Sein Vernunftgedanke, anders als bei K., ist durchschlagender.

[210] Die Zeichenhaftigkeit des Schlusskapitels wird hier ausgespart, obwohl sie viel über das Verhältnis zwischen dem Gericht und dem Individuum verrät. Mehr dazu in Kapitel 5.2.

[211] Vgl. „A creative writer must study carefully the works of his rivals, including the Almighty. He must possess the inborn capacity not only of recombining but of re-creating the given world." Vladimir Nabokov: *Strong Opinions*. New York 1973, S. 32.

[212] Stagl (2006), S. 63.

[213] Auf dieses ‚Spiel' kommen wir im folgenden Kapitel zurück.

eine Beschreibung aus dem Roman: „[…] das heißt, [C.s] Doppelgänger trat hinein, als Cincinnatus selber schon von dem Stuhl auf den Tisch herabgestiegen war.“ (E, 31) Wärter und Häftling werden in der *Einladung zur Enthauptung* nicht selten verknüpft – aber auch immer wieder getrennt. Denken wir daran, dass Rodion die Aufgabe hat, um 10 Uhr abends das Licht auszuschalten. An diesem Punkt wird die Verbindung zwischen Häftling und Wärter nicht ab-, aber zumindest unterbrochen. Rodion taucht häufig in C.s Vorstellungen auf: „An der Wand im Gang döste Rodions Schatten, über den Schatten eines Hockers gekrümmt, nur den Saum des Bartes fuchsrot umrissen.“ (E, 19) Bleiben wir in der Allegorie der Dopplung, ist der Schatten für C. ungreifbar. Schatten sind beweglich, nicht materiell, durchlässig, in der Größe veränderbar und sie brauchen Licht, um zu existieren. Cincinnatus spendet im übertragenen Sinne Licht, also regeneriert er die Wachen und ist die personale Freiheit des Künstlers. Er ist das Gegenteil von Rodion, wo der eine frei im Denken ist (C.), ist der andere der Untertan eines Machtsystems (Rodion), wo der eine reflektiert (C.), ist der andere ein Mitläufer. Der Begriff ‚frei‘ ist paradoxal, da C. der Gefangene ist, woraus die Dopplung resultiert. Dieses Gedankenspiel rekonstruiert den Gradmesser des Machtgefälles. Wir wollen nicht von beiden als ein und derselben Figur sprechen, sondern von einer ‚Teilzeit-Symbiose‘, die an unsere Überlegung, dass Macht und Schuld[214] eng verzahnt sind, anschließt. Auch hier sind Wächter und Häftling scheinbar untrennbar verbunden.

Rodrig Ivanovich ist in seinem Sprechen befehlender, er bezieht sich öfter auf die Totalität eines Gesetzes und dessen Unveränderbakeit: „‚Aus vertrauenswürdiger Quelle dahingehend unterrichtet, daß Ihr Schicksal sozusagen besiegelt ist.‘“ (E, 15) Als Direktor hat er dem Häftling gegenüber eine andere Stellung, und verfügt über mehr juristische Kenntnisse, daher ist er ein entfernter Verwandter von Kafkas Untersuchungsrichter.[215] Von Vertrauen kann in diesem Gefängniskomplex nicht die Rede sein, auch nicht von Würde, er spricht von den juristischen Quellen, in die nicht einmal er Einsicht hat. Rodrig weiß schon sehr früh, was passieren wird, denn bereits im ersten Kapitel kündigt er einen weiteren Insassen an, den späteren M’sieur Pierre. Das zynische Kalkül der geplanten Enthauptung und der mit ihr einhergehenden Zurschaustellung des vermeintlich einzigen Gefangenen in einer als „Luxuszellen“ (E, 42)

[214] Zur Ergänzung der Begriffsdefinition unterteilt Lotter (2017), S. 252f. drei unterschiedliche Verschuldungen: Die Verpflichtung, eine empfangene Gabe zurückzuzahlen, der Mensch als Urheber eines Übels und ein schuldhaftes Fehlverhalten, das einen moralischen Verstoß nach sich zieht. Unter Punkt drei verstehen wir C.s Verhalten.

[215] Nur von der Stellung im Roman, Psychologie und Charakter, sogar Physiognomie sind unähnlich.

deklarierten Festung zeigt zwei Aufgabenbereiche des Direktors. Zunächst ist er der Verantwortliche des Prozessablaufes, seine Tochter materialisiert und objektiviert er dienstlich, sie entspricht der Erfüllung dessen, was er nicht kann: das männliche, heterosexuelle Begehren zu provozieren. „Die banale Alltagswelt diskreditiert, ja verfolgt Nabokovs Kunstgnostiker und Dichtermenschen, die ihrerseits die Flachheit (*pošlost'*) und Geschmacklosigkeit der Masse und ihrer Populisten verachten."[216] Er braucht seine Tochter als Mittelsfrau[217], um den Häftling zu verwirren und zu umschmeicheln. Emmi bleibt nichts anderes übrig, als diesem Befehl zu folgen. Rodrig übt also nicht nur Macht auf C., sondern auch auf den Kontext der Gefängnishierarchie aus.

Der Direktor ist verantwortlich für die Inszenierung der letzten Tage im Leben von Cincinnatus C. Er provoziert ihn, wenn er nicht aufgegessen hat, ist willkürlich in der Behauptung kleiner Pflichtdetails, scheucht ihn umher, treibt ihn in den Wahnsinn, indem er das Todesdatum andeutet, aber, wie alle anderen, stets auf das verweist, von dem niemand etwas weiß, dem Gesetz. Er ist zwar als solcher ein Stellvertreter, aber kein Kenner[218] der Rechtsstaatlichkeit. Genau diese Unwissenheit ist seine Macht, er bezieht sich auf das, was Arno Gruen „Falsche Götter"[219] und Leo Löwenthal „Falsche Propheten"[220] nennen. Er ist von einem Ultimatum überzeugt, das letzten Endes nur vage ist. Zusätzlich huldigt Rodrig dem, das nichts mit Geist zutun hat, da er selbst nicht mündig ist – diese Gegensätzlichkeit bestimmt das Missverhältnis. Die Überzeugung an ein unsichtbares Machtgefüge macht auch Rodrig zu einem Opfer eines Systems.[221]

Der Schreiberling C., der „in seiner Zelle versucht […], sein Gefühl für die ungenutzte Fülle des Lebens zu Papier zu bringen"[222], vertritt eine Wertekultur, die noch Ideale hat (wenn auch verratene). Von dem Direktor geht trotzdem größte Gefahr aus, was Cincinnatus nachts Geräusche und Töne hören lässt, noch dazu hat er Albträume.

---

[216] Hansen-Löve (2019), S. 646.
[217] Soll als ein Äquivalent zu Mittelsmann verstanden werden.
[218] Nichtmal der weißhaarige Richter, der C. zum Tode verurteilt, weiß von etwaigen Paragraphen (E, 11).
[219] Arno Gruen untersucht aus psychologischer Sicht Feindbilder und autoritäre Führungsfiguren. Vgl. Arno Gruen: *Verratene Liebe – Falsche Götter.* Stuttgart 2003.
[220] Löwenthal untersucht den Aufstieg faschistischer Agitatoren. Beide – Gruen und Löwenthal – beschreiben das Machtsystem, auf das sich das Gefängnispersonal bezieht. Vgl. Leo Löwenthal: *Falsche Propheten. Studien zur faschistischen Agitation.* Berlin 2021.
[221] Vgl. Anter (2007), S. 96: „Je mächtiger die Macht ist, desto stiller wirkt sie. Wo sie eigens auf sich hinweisen muß, ist sie bereits geschwächt."
[222] Boyd (1999), S. 664.

Dies weist auf die dauerhafte Anwesenheit von Rodrig Ivanovich und M'sieur Pierre hin.[223] Die Machtausübung kehrt sich ins Unsichtbare, die Trennwand zwischen den Mächtigen und dem Übermächtigten ist zwar verschwindend dünn, aber aufgrund der Todesdrohung und der Demütigung dauerhaft präsent. Auch wenn Cincinnatus der Schlauere ist, ist die Realität des bevorstehenden Todes so viel brachialer als die Beschränktheit des Wärters und des Direktors.

> So unterschiedlich der Begriff der Macht verstanden, gesehen und bewertet wird, so schwierig verhält es sich mit dem Herrschaftsbegriff. In einer ersten vorläufigen Annäherung als ein soziales Verhältnis, in dem zwar wechselseitige, aber ansonsten stark asymmetrische Beziehungen zwischen den Akteuren bestehen, oder einfach als institutionalisierte Macht gefasst, ist weder sein Verhältnis zum Machtbegriff genau umrissen – was sich aufgrund ungenügender Differenzierung etwa in einem häufig anzutreffenden synonymen Wortgebrauch niederschlägt –, noch geklärt, worauf eigentlich Herrschaft beruht und was Menschen veranlasst, sich Herrschaft zu unterwerfen.[224]

Die Asymmetrie der Beziehung in dem Terzett – C., Rodion, Rodrig – wird auch von dem Anwalt Roman bestärkt,[225] der für seinen Mandanten nichts erreicht. Alle Beweise, die er liefert, werden von C. buchstäblich zerrissen, und auch als er ihn fragt, warum man sich weigert, den Hinrichtungstermin mitzuteilen, spielt Roman lieber an seinen Manschettenknöpfen.[226] Auch er legitimiert das Machtdreieck, das mit Pierre zum Quartett wird, dessen Hauptwirkung die Unterdrückung ist, sie wird ausgeübt und durch die Ausübung erfährt sie eine einseitige Legalisierung.[227] Schon ihre Position erlaubt ihnen, nicht argumentieren zu müssen, warum sie C. gefangen halten, weil sie sich selbst beliebig viele Legitimationen erteilen kann. Dabei spielt das ‚gnostische Vergehen' kaum eine Rolle. Die Unverhältnismäßigkeit wächst zu einer Tatsache an, die niemand zu begründen gewillt ist und die für Rodion und Rodrig ein inszeniertes und von Sarkasmus gespeistes Momentum bis zum Tod wird. C. versucht die Entlarvung mittels der Schrift, die aber letzten Endes scheitert. Sein Widerstandsgeist besteht zwar einerseits aus dem Anflehen und Ansuchen – was wir logischerweise mit seiner Verweiflung verknüpfen – und andererseits verkommt der Widerstand zu einer reinen Ästhetisierung seines Status. C.s Poetologie ist die einzige Möglichkeit, vollständig frei und damit losgelöst von jeder Unterdrückung zu sein.[228] Dabei dürfen wir nicht

[223] Eine derartige Täuschung ist ja auch die vermeintlich Spinne, die letztlich nur ein Bündel aus Papier ist.
[224] Vgl. Imbusch (2010), S. 21.
[225] Auffällig ist der gleiche Anfangsbuchstabe, der auch an Dostojewskijs Raskolnikow erinnert.
[226] Das wird ausführlich auf auf den Seiten 38-40 beschrieben.
[227] Selbstverständlich legalisieren nur die Herrschenden ihre Handlung.
[228] Diese Tatsache unterscheidet ihn von den Wärtern.

vergessen, dass erst die Verhaftung ihn zu dieser Tätigkeit zwangsläufig drängt. „‚Die Öffentlichkeit und wir alle als Vertreter der Öffentlichkeit sind lediglich an Ihrem Wohlergehen interessiert'" (E, 42) sagt der Direktor. Damit meint er unweigerlich auch die Garantie der Unterhaltung, die nur dann gewährleistet ist, wenn C. sich der Ordnung fügt und unterordnet. Ein Publikum im Sinne des Volkes, das am Prozess teilheit, existiert nicht.[229] Die Öffentlichkeit ist hier synonym mit dem Staatsgebilde zu verstehen. Das Wohlergehen ist die voyeuristische Färbung des Rechtes, das keine Freilassung verspricht. In diesem Gefüge ist es schon fast unergiebig, wenn wir erwähnen, dass Recht Unrecht bedeutet und Öffentlichkeit Unterdrückung. Die Kausalität ist im Prinzip einfach erklärt: gehorche und folge.[230] Der gespielt auftretende Insasse, der dann bald folgt, vollendet dieses Hoheitsgebot mit dem Beil. Der Text in der *Einladung zur Enthauptung* ist im Werkkontext des Autors Nabokov ebenso aufschlussreich wie banal. Der Gefangenenroman ist ein Arbeitseinschub, denn eigentlich arbeitete Nabokov Anfang und Mitte der Dreißigerjahre hauptsächlich an der *Gabe* (1938).[231] Der Roman erzählt aus dem Leben eines Schriftstellers im Berliner Exil. Ist die *Enthauptung* eine literarisierte Allegorie dieser Zeit?

Am Ende des dritten Kapitels wird C. gebeten, „nach Hause" (E, 48) zu kommen. Dieser Satz wird von dem Anwalt wiederholt, dadurch wird jede Verteidigung ad absurdum geführt. Die Absicht, den Häftling stillzuhalten, ist die Komödie des Narrativs der angeblichen Beheimatung. C. bekommt einen Gähnkrampf nach dem anderen und ist nicht in der Lage, Roman auf seinen Dienst hinzuweisen. Die Verteidigung kapituliert und wechselt langsam die Seiten, da sie schon längst imprägniert ist von der Macht. Roman dockt mit diesem Verhalten an die zweite Regel der Haftung an: „Des Sträflings Demut ist des Gefängnisses Stolz." (E, 53) Demut könnte auch Devotion heißen, aber die Deutlichkeit des Machtgefälles ist auch so schon erzählt: „Inzwischen wechselten im grauen Schatten undeutliche Gestalten lautlos die Stellung, riefen sich lautlos herbei, bildeten Reihen, und schon gingen ihre vielen unhörbaren Füße wie Kolben auf der Stelle auf und nieder, bereit, sich in Marsch zu setzen." (E, 64) Cincinnatus' Wahrnehmung des Außen wächst stetig an, je ängstlicher sein Empfinden, desto mehr Macht wird auf den Wächter und den Direktor übertragen. Der Transfor-

[229] Erst im Schlusskapitel wird das Volk als zuschauendes Subjekt sichtbar.
[230] Ein Diktum, das uns an die totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts erinnert.
[231] Vladimir Nabokov: Die Gabe. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 5. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1993.

mationsprozess ist ein Automatismus seiner Schuldinterpretation, die er nicht artikuliert. Die Gedanken über Freiheit stellen redundant die Frage nach dem idealen Leben. Ist diese utopisierte Welt schuldfrei, ist es die beste aller möglichen Welten, die C. sich erträumt? Zu Beginn des sechsten Kapitels werden aus den Träumen Albträume und das von Rodion gebrachte Tablett wird zur Requisite eines Theaterstückes deklariert. Er entschuldigt sich mit den folgenden Worten: „‚Bei einer Überprüfung des Gesetzestextes wurde festgestellt, daß ein Besuch [von Marthe] frühestens eine Woche nach der Gerichtsverhandlung gewährt werden kann.'" (E, 74) Das Gericht erzählt die Inszenierung seiner selbst gleich mit. Eine „Überprüfung des Gesetzestextes" ist tautologisch, folglich ist der Vorwand das, was die Untersuchungshaft bestimmt. Dabei gilt nicht die Frage, ob das legal ist, sondern dass und warum es keiner Überzeugungsarbeit bedarf, diese Totaliät als Willkür zu (de-)konstruieren. In diesem Herrschaftssystem des Nabokovschen Gerichtes gibt es, ähnlich wie bei Kafka, keine kritische Stimme. Die Gesetzestexte haben eine so große Wirkkraft, obwohl sie als solche nicht lesbar sind. Es stellt sich heraus, dass gerade diese Beziehungslosigkeit, die Unmöglichkeit der Einsicht, ein größerer Angstproduzent ist. In beiden Romanen ist es deutlich angenehmer für Angeklagten, wenn sie nicht nach dem fragen, wonach sich alle richten. Die Einförmigkeit der Menschen nimmt nur noch Cincinnatus wahr, indem er aufschreibt:

> Als ich noch ein Kind war und in einem kanariengelben, großen, kalten Haus lebte, wo man mich und Hunderte anderer Kinder auf die sichere Nichtexistenz erwachsener Attrappen vorbereitete, in die sich alle meine Altersgenossen mühe- und schmerzlos verwandeln ließen. (E, 104)

Der Terminus ‚Attrappen' ist hier synonym zu ‚Unmündigkeit' und ‚Gleichschaltung' zu verstehen. Diese Attrappen[232] – in ihren Rollen sind es die Figuren Roman, Rodrig, Rodion und Pierre, alle Staatsdiener bis auf Emmi – sind in ihrer Folge das Gegenteil von Cincinnatus, obwohl sie sich teilweise bedingen.[233] Emmi ist in C.s Augen eine Phantasie, auf die er reinfällt.[234] Rodion dreht aufgrund seiner Plumpheit diese Systematik um: „‚Schämen sollten Sie sich […], Tag und Nacht tun Sie nichts.'" (E, 138) In einem funktionierenden Rechtsstaat verlässt dieser sich auf die individuelle Freiheit

[232] Aus ästhetischer Sicht haben diese Figuren psychologische Tiefe. C. macht aus ihnen deshalb Attrappen, weil sie einem

[233] Diese Bedingtheit haben wir zwischen Cincinnatus und Rodion ausmachen können.

[234] Mehr dazu in Kapitel 5.1.3.

seiner Bürgerinnen und Bürger. Es besteht „Einigkeit darüber, dass auch der Staat – als Volksrepräsentant – Verantwortung trägt.“[235] Dieser Verantwortung entzieht sich das Quartett sehr konsequent. Zusätzlich ist der Umkehrschulss der Motive ein Nach-außen-stülpen der eigenen Beschränktheit. Rodions Zynismus können wir zwar als Humor abtun, jedoch verrät er viel mehr über die intellektuelle Grenze eines Systems, das um sich selbst kreist, indem es sich dauerhaft auf sich bezieht. Auch wenn es – durch einen als Insassen getarnten Henker – am Ende den Häftling überlebt, ist der Gefangene doch der Weisere in diesem Machtgefälle.

5.1.2 Cincinnatus C. und M’sieur Pierre

Neben dem Häftling Cincinnatus C. ist kein gewöhnlicher Verhafteter untergrebracht, sondern der Scharfrichter Pierre, der von Rodrig mit den Worten „Sie bringen Leben in die Bude“ (E, 92) vorgestellt wird, was wir als schwarzen Humor verbuchen können. M’sieur Pierre spielt mit C. Schach, sieht in ihm einen Kollegen und wird vom Direktor ununterbrochen gelobt, umschwärmt, begeistert empfangen, als sei schon sein Auftritt ein Auftritt im Theaterstück.[236] Zum Glück macht Pierre gerne Fotos, und für dieses ‚Hobby‘ hat er einen Apparat mitgebracht, die Funktion der Menschen wird verdinglicht und haptisch. C.s Vorwurf, nur von (menschlichen) Apparaten umgeben zu sein, wird wörtlich genommen. Der Apparat steht hier aber auch für die Überwachung der Festung, die nun verdoppelt wird, was keine Regel ist, sondern eine stilistische Entscheidung. Die Apparatur zieht sich durch die Textur und wird in den Wachen personalisiert, wobei das verbindende Element ihre Funktion als ein Kontrollorgan darstellt. Daher wollen wir fragen, wie M’sieur Pierre als Zellennachbar die Macht der Festung repräsentiert und wie er sie mit welchen Mitteln verharmlost? Er ist eine Figur, für die wir kein kafkaeskes Pendant haben, einen solchen Mit- oder Gegenspieler hat K. nicht. Pierre ermöglicht den Einblick in das Innere der Totalität, da er sowohl die Macht als auch die Unwissenheit der Schuld multipliziert.

M’sieur Pierre, ein heiterer, plaudernder junger Mann, wurde angeblich inhaftiert, um C. zur Flucht zu verhelfen. (E, 121) Nach energischem Nachfragen liefert Pierre keine gerichtlichen Beschlüsse, keine Gründe, warum er nun tatsächlich in der

[235] Beck (2021), S. 447.
[236] Über einen Monolog von Pierre freut sich der Direktor so sehr, dass er meint, Lyrik gehört zu haben (E, 93).

Festung ist, so entlockt Cincinnatus' Skepsis die Wahrheit: „‚So oder so, ich bin Ihretwegen hier gelandet.'" (E, 123) Die Lieferung einer Begründung ist bei Nabokov niemals offensichtlich, er versteckt die Information wie eine Art Schleichwerbung. Erinnern wir uns an den Anfang des Romans, wo das Ende schon angekündigt wird: „So nähern wir uns also dem Ende" (E, 12) und das Diktum der Wahrheit darstellt. Im Gegenzug ist „so oder so, ich bin Ihretwegen hier gelandet" ebenso ein im Kontext des Romans logischer Satz. Nur wird dieser Satz nicht als Kausalität der Enthauptung gelesen, sondern als Tatsache: Pierre ist wegen C. in der Zelle. Eine Doppelbödigkeit wird deshalb konstruiert, weil ihr Prinzip das Wirkliche oder Wortwörtliche ist. Alle Figuren wissen von dieser – nennen wir sie die erste – Textebene Bescheid. Auf der zweiten folgt dann der eigentliche Grund, nämlich dass Pierre zwar wegen C. da ist, aber ihn auch zu töten hat, was wir erst am Ende des Romans erfahren. Unterschwellig erzeugt Pierre Schuld, indem er die Beziehung zwischen Rodrig, dem Wärter, und Cincinnatus als Zeichen von Abschätzung liest. „‚Vielleicht weint [Rodrig Ivanovitsch] hinterher und kann nachts nicht schlafen, wenn er sich an Ihre Reaktionen erinnert.'" (E, 125) Die Verantwortung des Einzelnen als pädagogisches Grundprinzip ist grotesk. Aus dem Abschnitt zu Kafka wissen wir um die Psychologie des Wärters, aber Pierres Unterstellungen sind reines Kalküldenken, das Druck auslösen soll. Und es funktioniert, da die Angst von Cincinnatus steigt. Nervös fragt er danach, wie Rodrig mit Pierre umgeht, da er unterbewusst die Behandlungen und daher die Stellungen in der Festung vergleicht. „‚Das Hackfest ist nicht schon für morgen anberaumt?'" Dieser als Neugier abgetane Zynismus sei „töricht", erwidert Pierre. (Ebd.) Der Scharfrichter konstruiert eine Fälschung der Realität: das Reale, das auch Cincinnatus wahrnimmt, wird entweder verwischt oder so deutlich ernstgenommen, dass es als Signal oder Zeugnis ad absurdum geführt wird. Dies ist auch ein Teil der Macht, Realitäten zu ereugen, also zwischen Ernst und Spiel hin und her changieren zu können. Die reine Fälschung besteht allerdings darin, das Gesagte immer wieder zu relativieren. Eine Schuldinterpretation reicht dafür nicht, auch kein tagebuchähnlicher Text, der der einzige Ort ist, an dem die Gedanken unzensiert bleiben. Das Falsche wird aber als das Wahre deklariert, daher kommt auch die Falschbehauptung und der Vorwurf C.s, von ‚Apparatmenschen' umgeben zu sein. Und diese Form der Fälschlichkeit ist immer wieder präsent, so auch in diesem Dialog. Es geht um einen theoretischen Ausbruch und der Scharfrichter behauptet „‚[n]ur in Märchen fliehen die Menschen aus dem Gefängnis.'" (E, 126) Der

Umkehrschluss lautet, Pierre markiert sein Kalkül und entlarvt seine Lüge, hat aber bereits so viel Angst in Cincinnatus ausgelöst, dass dieser sich nicht mehr daran erinnern kann, was Pierre anfangs behauptet hat. Kurz darauf beobachtet C. die Spinne, die „als das jüngste Mitglied der Zirkusfamilie über ihrem Netz ein einfaches Kunststück vollführte.“ (E, 127) Die Spinne, die ja nur vorgetäuscht wird, macht ein Kunststück, das es nicht gibt, da es die Spinne nicht gibt. Jenes Kunststück ist eine Projektion des Todes, aber an das zu glauben, oder von dem überzeugt zu sein, was nicht ist, ist für den Gefangenen die einzige Möglichkeit zu überstehen. Cincinnatus kann ohne diesen Ausbruch in eine andere Welt keine Texte schreiben. Pierre veranstaltet eine Art Show, indem er seine tatöwierten Muskeln zur Schau stellt, er präsentiert sich wie er auch seinen Zellennachbarn vorführt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass das Kapitel mit dem Satz „[u]nd das war der Schluß der Vorstellung“ (E, 128) endet. Die Gefängniswelt ist vor-gestellt, sie ist enthoben, sie ist das, wovon alle überzeugt sein müssen, damit ihre Bedeutung aufgeladen bleibt. Wenn die Wärter sich in einer Art Vorstellung präsentieren, behalten sie es sich offen, wie sie sich repräsentieren. Als jene, die freundlich Schach spielen, oder die Tötung provozieren.

Der Druck steigt und mit ihm die Angst, die durch die Unsicherheit des bevorstehenden Endes/Nicht-Endes angetrieben wird. Nachts hört Cincinnatus mittlerweile Geräusche und ist bereit zuzugeben, dass „sie eine Täuschung sind, aber in diesem Augenblick glaube ich so fest an sie, daß ich sie mit Wahrheit infiziere.“ (E,153) Nur im Traum bewahrt sich C. die Möglichkeit, die Wahrheit auf alles zu beziehen, was ihm Halt gibt. Das Wahrhaftige ist C.s Überlebensprinzip, auch wenn es im Fortlauf des Romans nur noch in den Träumen seinen Platz findet. Diese wiederum sind genügend Belege für eine bessere Welt. Das Träumen ist die Folie für die Textproduktion, nur durch sie schafft er ein Medium der Reflexion, also spircht er „im doppelten Wortsinn von Zeugung, von Modellbildung von dem Bedürfnis nach einer neuen, einer souveränen, rein literarischen Heimat.“[237] Dieses Heimatbedürfnis ist bei Cincinnatus total und anti-total gleichermaßen, es beansprucht ihre Totalität, indem sie zum Rückzugsort der Würde des Menschen und des Gefangenen wird. Dieser ‚Ort‘ ist für sich genommen aber alles andere als ein hierarchisiertes Gedankengebilde (wie es die Gefängniswelt zu Genüge zur Schau stellt). Die literarische Beheimatung ist die letzte

[237] Felix Philipp Ingold: *Der Autor am Werk. Versuch über literarische Kreativität.* München 1992, S. 237f.

Heimat des untergehenden Helden. Es wäre fatal, wenn wir von einer gespiegelten Zusatzfigur sprächen, da der Held sein eigener Doppelgänger ist.[238] Das Diabolische daran ist, dass dieser Doppelgänger Fluch und Segen darstellt. Er kann nicht überwunden werden, wird aber herbeigeschrieben – Pierre zeigt das gespiegelte Schicksal des einzigen Häftlings, ohne selbst einer zu sein. Die Unsicherheiten des Helden werden existentieller, daher behauptet er in einem Brief an Marthe, „daß wir von Menschenattrappen umgeben sind, daß du selber eine Attrappe bist.“ (E, 157) Ist das die letzte Rettung? Jedenfalls hat Cincinnatus so viel Angst, dass er kaum noch angemessen reagieren kann, wenn er belogen wird. Rodion empfiehlt ihm, keine Briefe zu schreiben, sondern lieber zu stricken, wie ja auch alle anderen stricken würden. Stricken und Streifen haben eine doppelte Bedeutung und sind simpel in den Gefängniskontext umzudeuten. Niemand strickt, aber alle sind verstrickt, die Behauptungen lassen keine Antworten des Häftlings zu.

Je länger die Zellennachbarschaft dauert, desto mehr Hinweise liefert M'sieur Pierre, die auf den tatsächlichen Grund der Begegnung deuten. „[U]nd jetzt, da wir alle jeden Tag das Schafott besteigen könnten, läßt einen die unvergeßliche Erinnerung an einen solchen Frühlingstag herausschreien.“ (E, 170) Die Möglichkeit des Todes ist ein ‚Flirt‘ mit dem realen Schicksal des Gefangenen, der ihn als solchen weder markieren noch materialisieren kann. Der Voyeur Pierre gewinnt dadurch an Macht, nicht auf einmal, sondern sukzessive. Die Stück-für-Stück-Praxis ist Teil der ‚Verschleppung‘ des Todesdatums,[239] die auch großen Einfluss auf die Schuld des Häftlings hat, der sich kulinarische Köstlichkeiten, Museumsbesuche, Kultur und Bronzeskulpturen als Relikte eines vergangenen Lebens anhören muss.[240] Die Machtausübung lässt keine Lücke für Widerstand, die tägliche Dosis der Qual reproduziert einen Voyeurismus, an dem Pierre seine Freude hat. Die eingerichtete Kontrollposition ermöglicht ihm uneingeschränktes Handeln, während die geistige und auch logistische Freiheit von C. immer enger wird. Die Überwachung wird von den Wachen weiter auf den Scharfrichter übertragen, der mittlerweile mehr Macht hat, als der Wächter. Nur der heterodiegetische Erzähler kommentiert die zurückgelassenen Lücken und erkennt die versteckten Hinweise des Zellennachbarn: „[Cincinnatus] lag auf dem Rücken, bewegte die Zehen, die unter der

[238] Vgl. ebd., S. 232.
[239] Das, was bei Kafka die Urteilsverkündung hinausdehnt.
[240] Pierre verlockt ihn: „‚Erinnern Sie sich an die Male, da Sie in einer sagenhaften Bildergalerie oder einem Museum plötzlich stehenblieben und außerstande waren, Ihren Blick von einem reizenden Torso zu wenden.‘“ (E, 170)

Decke hervorsahen, und wandte sein Gesicht bald einer unmöglichen Rettung, bald der unvermeidlichen Hinrichtung zu.“ (E, 173) Der Erzähler weiß mehr als seine Hauptfigur, damit ist er nullfokalisiert.[241] Die Unvermeidlichkeit ist in dem Kontext keine neue Information, das weiß sogar der Held. Neu ist in der Entwicklung des Prozesses, dass C. „das Sinnlose mit Sinn“ (E, 173) vermischt und seinem verrückten Zustand näherkommt. Eine ähnliche Entwicklung macht auch Josef K., der irgendwann nicht mehr in der Lage ist, die Zeichen richtig zu erkennen. Durch die dauerhaft am Leben gehaltene und propagierte Ungewissheit, den sowohl C. als auch K. gewissermaßen eingeimpft wird, werden sie zerstreut. Diese Zerstreuung ist das personale Ergebnis der Folter, beide verlieren die Hoffnung, und K. kleidet sich für seine Erdolchung sogar an. C.s Verzweiflung ist bald so stark, dass das Datum wie eine Erlösung scheint.[242] Die schwarze und abgründige Komik darin besteht in der unfreiwilligen Bereitschaft der Häftlinge, ein Paradoxon, das zu bedienen nur diejenigen befähigt sind, die alles überwachen. Nicht, dass K. und C. ‚Lust‘ auf den Tod verspüren, im Zentrum steht viel mehr das Ende der Unsicherheit. Diese Erkenntnis geht nicht mit der Akzeptanz des Zirkulären ihrer Prozesse einher, von der sie ja gar nichts wissen.

Ein Besuch in Pierres Zelle finalisiert die Handlung und entpuppt die eigentliche Anwesenheit des Nachbarn. Der Scharfrichter ist ein guter Lügner, der mit sanftem Nachdruck vom Falschen erzählt. Er freut sich über die Freundschaft, die sie jetzt hätten und kennt keinen anderen Menschen auf diesem Planeten besser als den Häftling Cincinnatus C.: „‚[D]as war meine erste Aufgabe, und es scheint, daß ich sie erfolgreich gelöst habe.‘“ (E, 182) Die Überwachung wird direkt zu Beginn preisgegeben, da sie C. aber nicht kontextualisieren kann, ist ihm Widerstand nicht möglich, zu diesem Zeitpunkt wusste er ja noch nicht, was auf ihn zukommen wird. Die Nennung der Aufgabe legt auch den Sinn der Arbeit frei und damit den Grund von Pierres Anwesenheit. Die Planbarkeit des Todes ist zwar willkürlich und launisch, aber sie ist Teil des Systems, das sich erlaubt, der Verhafteten flüsternd zu verurteilen. Diesmal wird C. nicht lange im Ungewissen gehalten, so gewinnt die Logik des Zögerns an Kontur. Pierre musste ein Vertrauensverhältnis zum „einzigen Gefangenen“ aufbauen, um ihn für sich zu gewinnen, woraus die (Schein-)Freundschaft resultiert. Die absurde Komik daran erklärt das Prinzip, das an unsere Fragestellung nahtlos anknüpft. Erst die

[241] Zum Begriff der Nullfokalisierung vgl. Köppe/Kindt (2014), S. 230-232.
[242] Beide schicken sich an, sich vorzubereiten.

Perfidie der scheinbaren Freundschaft und des scheinbaren Vertrauens, zeigt, wieviel Kontrolle eine Justiz über das Individuum haben kann. Zwei Zitate, in denen Pierre spricht, sollen das bestätigen:

> Ihnen, meine Herren, sind die Gründe für die amüsante Mystifikation natürlich vertraut, die die Tradition unseres Handwerks verlangt. Was wäre schließlich passiert, wenn ich mich gleich zu Anfang zu erkennen gegeben und Cincinnatus C. meine Freundschaft angeboten hätte? Das, meine Herren, hätte mit Gewißheit dazu geführt, daß er abgestoßen, verängstigt, feindlich gesonnen gewesen wäre – kurz, ich hätte einen verhängnisvollen Fehler gemacht. (E, 194)

Und:

> Ich brauche nicht zu erklären, wie dringend erforderlich für den Erfolg unseres gemeinsamen Unterfangens jene Atmosphäre warmer Kameradschaftlichkeit ist, die mittels Geduld und Güte allmählich zwischen dem Verurteilten und dem Vollstrecker des Urteils hergestellt wird. Es ist schwer, ja unmöglich, ohne einen Schauder an die Roheit längst vergangener Tage zurückzudenken, als diese beiden sich überhaupt nicht kannten, Fremde füreinander, aber durch ein unerbittliches Gesetz aneinandergebunden waren und sich erst im allerletzten Augenblick vor dem Sakrament selbst Aug' in Auge gegenüberstanden. All das hat sich gewandelt, wie auch die alte barbarische Hochzeitszeremonie, die eher einem jungen Menschenopfer glich – als die unterwürfige Jungfrau von ihren Eltern in das Zelt eines Fremden geschleudert wurde –, sich mit der Zeit gewandelt hat. (E, 194f.)

Die Nachbarschaftlichkeit erzählt die Nähe eines solchen Gefälles. Schuld ist folglich das, was dauerhaft anwesend ist, genauso wie die Richter, diese ebenso wie die Henker und Opfer leben an einem Ort. Um diesen Ort zu generieren und zu materialisieren – und durch ihn einen Überwachungskult zu erzählen – lebt der Scharfrichter als scheinbarer Nachbar. Er hat eine Aufgabe, wie es heißt, in Wirklichkeit erfüllt er aber zwei Aufgaben in einer Rolle. Sie speist sich aus der Pflicht, das Opfer zu töten, also die Macht der Justiz[243] zu gewährleisten und zu bestätigen. Diese Rolle ist M'sieur Pierres Romanfunktion (der Scharfrichter und sein Aufgabenbereich). Die andere Aufgabe ist, diese Rolle glaubhaft zu performieren, oder anders gesagt: der Theatraliät erst dann die Tarnung zu nehmen, wenn die erste Aufgabe der erlangen Freundschaft erfüllt ist. Nur deshalb inszeniert er sich als Zellennachbar, diese Inszenierung ist aber die scheinbare Wahrheit. Dann öffnet Cincinnatus eine Truhe: „Auf schwarzem Samt lag ein schwarzes, glänzendes Beil." (E, 182) Pierre überlässt dem Direktor die Erklärung dieses Umstands und schiebt – obwohl alle Zeichen offen daliegen – das Offensichtliche von sich weg. Eigentlich soll da, anstatt des Beils, Philosophie liegen, fügt er noch hinzu

[243] Dieses Wort ist nun öfter gefallen. Wir wollen es kurz erklären, denn es gibt keine Gesetzmäßigkeit. Unter Justiz ist ein Gericht gemeint, das – egal wie es strukturiert ist – über die Freiheit, also das Leben, anderer entscheidet. Jene anderen haben unter ihrer Fittiche keine Stimme mehr.

und schickt den Gefangenen alleine durch den Tunnel zurück in dessen Zelle. Er verschließt das Loch und sagt: „‚Ich verhänge das Loch, sonst sieht es nicht gut aus.‘“ (E, 183) Erinnern wir uns an Kafka und die Nichtbeachtung von Zeichen: Josef K. ist dessen aus intellektuellen Gründen nicht fähig, diese erklären seinen Leichtsinn. Cincinnatus hingegen hat Angst, es ist keine Beschränktheit, die ihn hindert, das nicht zu benennen: C. hat in diesem Moment verstanden, welchen Spielregeln er zu folgen hat. Es wird auch deutlich, dass es nicht gut ist, wenn man die Wahrheit erkennt, sie wird mit einem Tuch verhangen.[244] Weiß C. es den gesamten Roman über, ist er schlauer als alle anderen?

Die Echtheit der Verzahnung von Rolle, Wirklichkeit, Verschleierung und Verschleppung zeigt das Absurde der Zeit, die C. auf seine Enthauptung wartet. Bei dem folgenden Essen baut Nabokov mit eckigen Klammern einen Nebentext ein, diesen Nebentext kennen wir aus Theaterstücken, der häufig die Regieanweisung vorgibt. Emmi, M’sieur Pierre, der Direktor, seine Frau und C. essen gemeinsam und in der Figurenrede des Direktors kommt folgender Satz vor: „Bewegung mit dem Messer.“ (E, 188) Eigentlich eine beifällige Handlung, unbedeutend, sie überhaupt in den Roman einzubauen. Nabokov, wie wir schon erfahren haben, ist ins Detail vernarrt, und dieses Detail zeigt das Spiel, das Autor und Figuren spielen. Wie eine Schleichwerbung treten diese vier Wörter beim Lesen auf. Das Beil ist selbstverständlich verschwistert mit ebenjenem Messer, das bei diesem Essen grundsätzlich irrelevant, in der Form des Nebentextes aber von großer Bedeutung ist, weil es nicht nur ‚suspense‘ auslöst, sondern auch einen Bezug zur Dramatik aufmacht. Nicht ohne Grund fällt im folgenden 16. Kapitel das erneute Bezugswort „Bühneneingang“ (E, 191), das C.s Gedankenwelt vollständig einnimmt. Pierre inszeniert nun seine Anwesenheit daselbst als Verkleidung, als sei sein Beruf nur eine Attrappe des Spiels (hatte C. also doch Recht?). Er gibt den Schauspielcharakter nicht nur zu, er hebt ihn auch hervor: „[…] verkleidet als ein Gefangener wie er.“ (E, 195) Anschließend bittet C. um Verzeihung, was der Höhepunkt des Zynismus ist. Die Machtinstanz begibt sich aus Arroganz auf die Ebene des Opfers und beweist ihre Hoheit. Es folgt eine Suada des Lächerlichmachens, was in der Ankündigung des Todesdatums mündet: „Die Veranstaltung soll übermorgen stattfinden … auf dem Platz der Sensationen.“ (E, 198)

[244] Beziehen wir dies auf die Überlegung des Theaterhaften, steht dieses Tuch für einen Bühnenvorhang, der das Beil verdecken soll.

Das Gericht erreicht die Schuldüberzeugung, sie ist kein wörtliches Erkenntnisinteresse, sondern die gezwungen widerstandslose Hinnahme der eigenen Situation. Der Scharfrichter ist das Sinnbild des Mächtigen, er zieht an C.s Extremitäten wie der Puppenspieler an seinen Puppen.[245]

5.1.3 Cincinnatus C., Emmi, Marthe und das Frauenbild

Die Ähnlichkeit der Frauenfiguren in beiden Romanen ist verblüffend offensichtlich. Sie übernehmen durchweg eine Funktion und haben psychologischen Einfluss.[246] Und darin sind sie Komplizinnen des Gerichtes und ihrer Handlanger, sie vertuschen die Wahrheit und spenden Hoffnung, wo keine ist, sie lenken ab, wo die Zeichen der Freiheit offensichtlich sind, und es ist praktisch unmöglich, sie nicht sexualisiert zu lesen – bis auf die Mutter Cecilia C. In der Korrelation von Cincinnatus-Emmi-Cecilia erkennen wir die geistige Absicht des Häftlings. Praktisch treffen Zukunft und Vergangenheit aufeinander, eine neue Generation und die Kindheit, das ‚Unverbrauchte' und das vermeintlich Hinterlassene oder Hinter-sich-Gelassene. In dieser Mitte steht die Gegenwart in der Figur Marthe, C.s Frau, die mit jedem Mann ein Verhältnis beginnt und das Symbol des Falschen brandmarkt. Dieses weibliche Figurendreieck verrät wiederum tiefenpsychologische Strukturen des Gefangenen, die seine Ablenkbarkeit, seinen Wunsch nach Freiheit, die Dringlichkeit des ‚Verstehenwollens' herausschälen und somit die Kausalität von Macht und Schuld entscheidend ergänzen. Bringt Leni Aufschluss über K. und dessen Verfügbarkeit, zeigt Emmi C.s Verführbarkeit und Verzweiflungszwänge. Daher wollen wir herausfinden, was C. in den drei Zeiten zu suchen hat und was sie über seinen Prozess (zur Enthauptung) aussagen. Wie kann es sein, dass auch bei Nabokov die Verführungsideale einen entscheidenden juristischen Einfluss haben? Inwieweit ist Marthes Zynismus zentral für C.s Verständnis von Schuld? Wir wollen, da wir doch eindeutig von einer Zeiteinteilung sprechen dürfen, in der Analyse immer tiefer in die Vergangenheit eintreten und mit der Zukunft beginnen.[247]

„Emmi, eine Miniaturballerina, die auf der Luft zu schweben scheint, erinnert Cincinnatus an seine Kindheit und scheint irgendwie eine Ausflucht zu versprechen."[248]

---

[245] Pierre wird noch einmal in Kapitel 5.2 diskutiert, da er seine Schlüsselfunktion im Schlusskapitel hat.
[246] Mehr auf männliche als auf andere weibliche Figuren.
[247] Das ist eine Allegorie: Emmi = Zukunft, Marthe = Gegenwart, Cecilia = Vergangenheit.
[248] Boyd (1999), S. 666.

Auf dieses Trugbild fällt Cincinnatus sehr schnell herein: sie bringt ihn stets zurück zur Festung. C. hat immer wieder Visionen der Kindheit, die er sich herbeisehnt und die nicht selten das einzige Fundament ausmachen. Auf einem Rasen sieht er ballspielende Kinder, die miteinander rangeln und über Böcke springen. Er spricht von „Verständigkeit und Trauer oben und welche Unwissenheit unten." (E, 26) Die Erwachsenen sind dem Leid des Älterwerdens ausgesetzt und die Kinder haben noch den Antrieb der Unbefangenheit und Unwissenden. Sie werden allerdings nicht von Müttern umgeben, sondern von Frauen in „Fuchspelzen" und „Seidenkleidern". (Ebd.) Sie haben sich gewissermaßen emanzipiert und vom infantilen Bann getrennt. Damit verkörpern sie eine Autonomie, die C. zu verwirklichen nicht mehr im Stande sein wird. Die Leichtigkeit der Kinder wird mit den modischen und erotisierenden Kleidern der Frauen verglichen, von beiden wird C. ähnlich stark angezogen. Sie bilden eine Opposition zum Haftalltag, der härter, trüber und – aus maskuliner Sicht – ‚breitbeiniger' ist. Als der Türbolzen der Zelle zuschlägt, bringt Rodion „ein Dutzend gelbe Pflaumen in einem runden, mit Weinblättern ausgelegten Korb, ein Geschenk der Frau des Direktors." (E, 34) Auch wenn Frauen nicht erscheinen, wird durch sie Wärme[249] und ein auch von C. herbeigesehntes Miteinander suggeriert. Das täuscht auf den zweiten Blick, da sie erheblichen Einfluss auf die Schuldinterpretation des Häftlings haben. „Das Konzept der ‚Schuld' […] spielt insbesondere im Strafrecht eine zentrale Rolle: Strafe setzt Schuld voraus."[250] Die Strafe ist die Unerreichbarkeit, aber dauerhafte Anwesenheit der Weiblichkeit (ob physisch oder psychisch).

> An einer Stelle, wo ein unverhoffter und unerklärlicher Sonnenstrahl von oben einfiel und dunstig glühte, ehe er sich auf den ausgewaschenen Fliesen brach, warf Emmi, des Direktors Töchterlein, angetan mit einem hellen karierten Kittel und karierten Socken – ein Kind noch, aber eins mit den Marmorwaden einer Ballerina – rhythmisch einen Ball gegen die Wand. Sie wandte sich um, strich mit Ring- und kleinem Finger eine blonde Locke von der Wange und folgte der kurzen kleinen Prozession mit dem Blick. (E, 44)

Zunächst ist es hier eindeutig belegt: Die Sonne – vergleichbar mit einem Scheinwerferlicht aus dem Publikum, aber vor allem in ihrer Natur ein warmes Element – begleitet den ersten ‚Auftritt' Emmis. Sie trägt bloß einen Kittel und karierte Socken, was an die leichte Kostümierung der Mädchen bei Titorelli erinnert. Jener Kittel ist eine knappe Bekleidung: fragmentarisch, verspielt, provisorisch. Das Mädchen aber ist

[249] Solche Textstellen entdecken wir reihenweise. Frauen werden mit weichen, warmen Farben beschrieben.
[250] Beck (2021), S. 447.

bestimmt und als Tochter des Direktors untersteht sie dem hauptäschlichen Entscheidungsträger in C.s Angelegenheit. Der Diminutiv weist auf ihre Unmündigkeit und auf die Herabsicht der (männlichen) Erwachsenen hin. Sie ist ein spielendes Kind, eine Nymphe und erfüllt damit die Interpretation von Hansen-Löve: „Kinder treten in diesem Roman entweder als boshafte Störenfriede auf […] oder als frühreife Nymphchen, die sich auf schamlose Weise anbieten […].“[251] Diese Feststellung wird über Kafka gemacht und könnte genauso gut auf Nabokovs Darstellung der kleinen Emmi adaptiert werden.[252] Sie ist schon an diesem Punkt der Erzählung das zentrale Ablenkungsmanöver, die Alltagswahrnehmung wird gestreckt da sie etwas Unerwartetes erfüllt. Ihre Gleichmäßigkeit – rhythmisch den Ball gegen die Wand zu werfen – steht der Intransparenz des Prozesses gegenüber, woraus ihr Gestus resultiert, der an äußerste Laszivität grenzt.[253] Die Locken, der Finger und der umgewandte Blick sind bewusst eingesetzte kokette Mittel, allerdings bleibt die Frage, ob Emmi im Auftrag handelt. Hat ihr Vater ihr die Ablenkung und Partizipation auferlegt, soll sie so sein oder ist sie so, weil C. es so sehen will? Und handelt sie aus der Sicht des Häftlings oder weil sie an dieses Begehren angepasst werden muss? In jedem Fall ist der Einfluss, den sie auf C. ausübt, sehr groß und bestimmend.

Zu Beginn des vierten Kapitels behauptet Rodion, Emmi sei ein ungezogenes Kind. Mit dem Begriff der Ungezogenheit wird eine Männerphantasie hergestellt, die Nabokov in seinem 1955 veröffentlichten Roman *Lolita* in seiner Ganzheit ausbreitet und bedient.[254] Lolita ist ein etwas reiferes und immer noch nymphoman handelndes und behandeltes Mädchen. Die Laszivität Emmis ist das Bezugsphänomen zu Cincinnatus; jede männliche Härte wird durch sie gebrochen: „Emmi kauerte immer noch, aber jetzt etwas weniger gezwungen, und schwankte ein wenig, als ruhe sie auf Federn; die flaumigen Arme hielt sie verschränkt, ihr rosa Mund war leicht geöffnet, und ihre langen, bleichen, fast weißen Augenlider blinzelten […].“ (E, 49) Ihre

---

[251] Hansen-Löve (2019), S. 540.

[252] Expliziter wird dieser Vergleich bei Margaret Byrd Boegemann: ‚Invitation to a Beheading‘ and the Many Shades of Kafka. In: *Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on His Life's Work.* Hrsg. von J. E. Rivers und Charles Nicol. Texas 2021, S. 105-124.

[253] Dieser Blick, der hier generiert wird, ist ein heterosexuell normierter und männlicher. Dieses Begehren trifft auf Cincinnatus zu.

[254] Vgl. Vladimir Nabokov: Lolita. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 8. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1998. Das Drehbuch des Films siehe Vladimir Nabokov: Lolita. Ein Drehbuch. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 15. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1998; sowie Anna Pilinska: *Lolita between adaption and interpretation. From Nabokov's novel and screenplay to Kubrick's film.* Newcastle upon Tyne 2015; sowie Julian Connolly: *A Reader's Guide to Nabokov's ‚Lolita'.* Boston 2009; sowie Michael Maar: *Lolita und der deutsche Leutnant.* Frankfurt am Main 2005; sowie Dieter E. Zimmer: *Wirbelsturm Lolita: Auskünfte zu einem epochalen Roman*. Reinbek bei Hamburg 2008.

Körperlichkeit, die bei keiner anderen Figur so genau gezeichnet ist, ist ihr femininer ‚Vorteil', mit dem sie überzeugen will: sie hat Flaum auf den Armen, einen rosa Mund und lange Augenlider – alldas weißt auf eine Form der Unbeflecktheit, Reinheit, Unverbrauchtheit hin, die dem Haftalltag und der Strafgewalt vollständig widerspricht und C. deshalb umso mehr anspricht. Emmi wird zum phantasierten Klischee verformt und als „dummes kleines Reh" (E, 51) diffamiert, obwohl sie mehr Macht hat, als C. es ihr zutraut, daher ist sie der Abhängigkeitsknoten schlechthin. Und wenn wir davon ausgehen, dass sie die Personifikation der Zukunft ist – also ein Futurum voll von konjunktivischer Freiheitsideale –, dann bezeugt die Abhängigkeit den Niedergang von Cincinnatus noch einprägsamer. Er hängt somit an etwas, was er nicht mehr erreichen kann, und was vollständig die Kontrolle der Macht innehat. Dutzende Male fragt er sie, ob sie denn wisse, wann das Datum der Enthauptung sei, wobei sie es ihm nicht verrät.[255] Emmi hat keine Emphase und keine emotionale Zugehörigkeit, die wir ihr attestieren könnten. Letztlich ist sie kühl und nur in C.s Phantasie ein warmer Kontrast zur alltäglichen Wirklichkeit. Er betrachtet sie, wie es ihm im Moment der Verzweiflung und aus der Not heraus kommt. Das ist das paradoxale Begehren: Emmi wird angehoben und zu einer scheinbar kooperierenden Person als Phantasie idealisiert, die sich als Hohlraum entpuppt. Hohl deshalb, weil von ihr keine intimere Bezüglichkeit ausgeht (wenn dann nur im männlichen Kopf). Daher ist sie in der Realität genauso kalt wie die anderen auch, was ihr Auftreten als Funktion unterstreicht: Cincinnatus' Blick setzt Emmi in Relation zu sich und zu seinem Begehren, dadurch gewinnt sie an Wärme und Sexualisierung. Für sich genommen ist sie das nicht, sie wird dazu von außen gemacht, es stellt eine passive Handlungsentwicklung dar. „Sie brach in schrilles Gelächter aus, duckte sich unter seiner Krabbenhand und schoß zu der offenen Tür. Dort blieb sie mit der magischen Präzision einer Tänzerin abrupt stehen und blickte – vielleicht eine Kusshand werfend […]." (E, 52) Das beschreibt zwar ihren Habitus exakt, dieser bleibt aber schwammig, durchlässig, ungreifbar und in ständiger Bewegung. Emmi verbindet Widersprüche in einer Figur, und kurz vor der Enthüllung ihrer Geheimniskrämerei ist sie bereits vollständig entflohen. Später betrachtet C. die Zeichnungen, die ihn deshalb faszinieren, weil sie von Emmi stammen. Zu sehen ist ein Künstler, geführt von einem Mädchen mit „forkenartige[n] Beinen, wellige[m] Kleid, parallele[n] Haar-

[255] Ob sie es weiß oder vertuscht sei dahingestellt. Ihr ist die Enthauptung im Grunde egal.

striche[n].“ (E, 67) Hier stellt es ein Ideal des Älteren dar, der nur in Begleitung eines Mädchens die vermeintliche Last der Kunst zu tragen fähig ist. Gleichzeitig wird eine Allegorie erzählt: der Gefangene C., der von Emmi begleitet wird. Wie in dieser Zeichnung, zeigt die Realität den Blick des Künstlers auf das Kind, nicht umgekehrt. C. gesteht sich zwar ein, das Kind habe bloß gedankenlos gekritzelt (ebd.), die Phantasie tritt als solche dennoch in Kraft. „Handlungstheoretisch basiert Macht maßgeblich auf der Annahme von Freiheit“[256], die die Voraussetzung des Widerstandes ist. Emmi suggeriert C. nahezu eine schizoide Situation. Einerseits stellt sie die Trägerin der Freiheit dar, was schon ihren Habitus und ihre Unbefangenheit ausmacht. Andererseits bestätigt sie und vergegenwärtigt C. stets aufs Neue seine Unfreiheit und die Unmöglichkeit des Ausbruchs.[257]

Die Frau von Cincinnatus, Marthe, ist keine Phantasiefigur des männlichen Begehrens, stattdessen verkörpert sie die Realität des ‚Nicht-mehr-Anzüglichen‘. In der Illusion desjenigen, der sich seiner Freiheit beraubt sieht, findet sie nur als Sexualobjekt statt. Emmi ist die alltägliche Phantasie, Marthe die Not, daher wird auch verlangt, dass sie ihre Möbel holt und zu ihm zieht. Boyd (1999) sieht in ihr nur „die Parodie einer Frau“, die mit „Haushaltsutensilien und provisorischen Wänden“[258] zu ihm in die Zelle kommt, noch dazu sei sie eine „Travestie von Intimität: Sie kann ihn nicht verstehen, sie schläft mit jedem Mann, der nur das geringste Interesse an ihr andeutet, sie kann den Liebhaber nicht vom nächsten unterscheiden.“[259] Cincinnatus kann das sehr wohl, er trennt offensichtlich das außereheliche Begehren von der ehelichen Realität.[260] Marthe übt – obgleich ausgelöst durch die Ausweglosigkeit seiner Situation – erhebliche Macht über ihn aus: „Die Art der Machtquellen und der je spezifische Einsatz von Machtmitteln strukturieren dann die konkreten Formen der Machtausübung.“[261] Ihre Machtmittel[262] sind Marthe nicht bewusst, hinter ihrem Handeln können wir kein Kalkül feststellen, sondern eher willenloses und vor allem widerstandsloses Treiben. Als Marthe mit ihrer Familie ins Gefängnis zieht, wird die ganze die Ehe dominierende

---

[256] Buddeberg (2017), S. 418.
[257] Dieser Ausbruch beruft sich auf C. Freiheitsgedanken, als auf ihn als Geistesmenschen, der sich die künstlerische Freiheit ‚erschreibt‘. Andererseits auf die Information, wann die Enthauptung stattfinden soll.
[258] Boyd (1999), S. 665.
[259] Ebd., S. 665f.
[260] Dieses Kräfteverhältnis steht von Beginn an unter Spannung.
[261] Imbusch (2013), S. 16.
[262] Unter anderem schläft sie auch mit dem Gefängnispersonal.

Fremdheit erzählt, daher muss er sich vom Schwiegervater Vorwürfe anhören.[263] Das Wort ‚Rechenschaft' fällt nicht, allerdings ist es eindeutig, dass der Schwiegervater in eine vergangene und gegenwärtige Situation einteilt. Die vergangene erzählt er sich als Ideal des Bürgertums: C. habe Frau und Kinder gehabt, die jetzige zerstöre das äußere Familienbild und den scheinbar erosionsbefreiten Zustand der Verwandten. Dabei vergisst der Schwiegervater, dass seine Tochter ebenfalls aus der Familie ausbricht, zwar nicht juristisch relevant, so doch rufschädigend und antibürgerlich. Schließlich stellt sie diejenige dar, die sich beliebig vielen Männern zur Verfügung stellt und den Grad an Treue missachtet. Der alte Patriarch scheint vor lauter Analyse- und Schuldlust die Komplexität der Lage und das Verschulden Marthes begreifen zu wollen: er brüllt, wütet, verhält sich grob, neben ihm schweigen alle.[264] In diesem gleichermaßen als Besuch und Einzug inszenierten Aufeinandertreffen spielt auch Emmi wieder eine bedeutende Rolle. Pauline, Marthes Tochter, wird zwar detailreicher als ihr Bruder Diomedon beschrieben, aber längst nicht so lasziv wie die sich wortlos einmischende Emmi:

> Als letzte flog Emmi bleich, tränenüberströmt, mit geröteter Nase und nassem Mund auf ihn zu; sie sagte nichts, aber plötzlich reckte sie sich mit leisem Knacken auf den Zehen, schlang die heißen Arme um seinen Hals, flüsterte Unzusammenhängendes und seufzte laut. (E, 117)

Wieder ist sie ‚heiß', wieder sagt sie nichts, wieder ist sie auf ihren Zehenspitzen. Das Kontrastbild zur schwermütigen, entsexualisierten und die Schuld vergrößernden Marthe wird immer deutlicher. Emmi assoziiert er mit „Hoffnungen" (E, 155), Marthe versucht er, vergeblich zu berühren und konstatiert: „Ja, unser Leben zusammen war schrecklich, schrecklich, aber damit kann ich dich nicht bewegen, zuerst habe ich mich sehr bemüht, aber du weißt, unser Tempo war verschieden, und ich blieb sofort zurück." (E, 156) Für C. sind damit die Differenzen klar, er schürt den Blick eines Intellektuellen, der nicht mehr gegen seine Nostalgie ankommt, die ihn übermannt, und dabei weiß er, dass es mit Marthe vorbei ist. Die Introspektion mittels einer Reanimation einer für alle Beteiligten gestorbenen Gefühlswelt, zeigt den Nostalgiker an seinem verzweifeltsten Punkt.[265] Nur dieser Blick zurück macht die Gegenwart erträglich. Allerdings bleibt

---

[263] Ein ähnliches Druckverfahren wie bei Onkel Albert.

[264] Vgl. E, S. 113. Nach dem Wutanfall traut sich niemand mehr, etwas zu sagen.

[265] Es müsste die deutlichste Nähe zu Cincinnatus' Erfinder sein. Diese Erkenntnis, dass Nabokov selbst ein nostalgischer Schriftsteller war, haben wir bereits gestreift.

auch dieses ‚Hinfühlen' in beide Tempi letztlich schal, einen richtigen Bezug kann er zu keiner Frau gewinnen. Das Ende der Sexualität mit Marthe ist eng verknüpft mit dem verletzten Stolz, der daher rührt, dass sie ihn betrogen hat.[266] „Ja, wie ein Gespenst kehre ich zu deinen ersten Treubrüchen zurück und gehe heulend und mit den Ketten rasselnd durch sie hindurch. Die Küsse, die ich mit ansah. Deine und seine Küsse, die einer Art Fütterung glichen, gierig, unsauber und geräuschvoll." (E, 156) So wie C. Emmi beobachtet, ist diese Beschreibung Marthes eindeutig das Gegenteil: Unsauberkeit und Geräusche, die Gier beim Küssen hat nichts Kindliches. Ohne Frage, die Verletzung spricht aus ihm und auch ein letztes, vor dem eigenen Tod noch einmal hochgeholtes Beleidigen einer Person, die ihn betrogen hat. Aber ist es nicht erstaunlich, dass die Vokabeln, mit denen beide – also Emmi und Marthe – beschrieben werden, in ihrer Gegensätzlichkeit die Kausalität des männlichen Begehrens konstruieren? Das angeknackste Ego, das eigene Altern, die Unzulänglichkeit, die Unerreichbarkeit des Sexus – alldas markiert den Trübsinn von Cincinnatus. Marthes Eintreffen manifestiert das Machtgefüge, wie es alle drei weiblichen Figuren erwirken.

Cecilia kommt in die Zelle hingegen unerwartet. Nicht nur im Vergleich zu Kafka, sondern auch für den Häftling ist ihr Auftauchen eine Überraschung; ist die Kindheit doch weitestgehend als schmerzlicher Fleck vergangen, den C. erfolgreich zu verdrängen versucht hat. C.s Vater bleibt ein Schatten, unerreichbar und selbst für die Mutter unbekannt: „[T]he Gnostic notion of an unknowable God, called ‚the Alien', ‚the Nameless', ‚the Hidden', or ‚the Unknown Father'."[267] Cecilias Erscheinung schließt an C.s Überlegung, die Wächter seien Attrappen, an:

> Das reicht, das reicht. Fangen Sie bloß nicht an zu erklären. Spielen Sie Ihre Rolle – verlegen Sie sich ganz auf Geplapper und Unbekümmertheit –, und Sie brauchen sich keine Sorgen zu machen, es wird dann schon unbeanstandet durchgehen. (E, 146)

Die Vergangenheit – also die Begegnung mit der eigenen Mutter – ist von Beginn an künstlich. Sie soll eine Rolle einnehmen, keine Bezugsperson sein, sie soll unbe-

---

[266] Anzuführen wäre ein biographischer Kontext: „Die menschliche Perversität faszinierte ihn, das geistig Kranke, das Grausame, die sexuelle Verirrung. Einerseits ein entschieden einzigartiger Mensch, war er andererseits völlig ‚normal': geistig klar, empört über Grausamkeit, nach einer Jugend voller stürmischer sexuelle Abenteuer ein Verfechter der Treue." Boyd (1999), S. 16. Boyd, von dem sich Nabokov später distanzierte, behauptet, sein Schützling sei Véra Nabokov treu gewesen. Dies widerlegt Florian Illies. Nabokov habe 1936 ein Verhältnis mit Irina Guadagnini gehabt. Vgl. *Liebe in Zeiten des Hasses. Chronik eines Gefühls. 1929-1939.* Frankfurt am Main 2021. Hier: S. 354-356.

[267] Sergej Davydov: ‚Invitation to a Beheading'. In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* Hrsg. von Vladimir E. Alexandrov. New York 1995, S. 188-203. Hier: S. 194.

kümmert plappern und keinen Beistand leisten. Ihr Verhältnis wird durch das Siezen gebrochen, was etwas eigentümlich Bürokratisches an sich hat. Cecilia C.[268] erweist sich aller möglichen Bemühungen, die Mutter zu geben, die sie nie war, allerdings gesteht sie es sich nicht ein. Jede Schuld der fehlenden und fehlerbehafteten Nicht-Anwesenheit lagert sie aus und schiebt sie auf C.s Vater, der nie dagewesen sei. Damit erhält die das Familienprinzip: eine Falschbehauptung als Vertuschung des eigenen Vergehens ist paradoxal. In ihrem Sohn sieht sie das Verhalten des Vaters, also desjenigen, der verschwunden und nicht mehr aufgetaucht ist. Dabei ist zu beachten, dass sie intellektuell nicht in der Lage ist, das ‚gnostische Vergehen', also den Verurteilungsgrund des Sohnes, zu begreifen. Ihr Bemühen, eine Verbindung zu dem Sohn aufzubauen, ist also nichts anderes als verlogen, weil sie mit einer Kritik und einer Verletzung des Exmannes einhergeht. Es entpuppt sich als Pauschalurteil, als Abwertung des Gegenübers, nicht als versuchte Annäherung. Daher schließt sie an das an, was ihr eingangs unterstellt wird: sie spielt eine Rolle, sie ist keine Bezugsperson. Der familiäre Gradmesser ist generisch nur dann anwendbar, wenn wir von einer tatsäch-lichen Familie ausgehen dürfen. Das Künstliche und Gekünstelte ist demnach das Eigentliche und ihr Sohn das personifizierte Sinnbild eines Verhältnisses, das sie stark verletzt. Sie tötet in ihrem Sohn die Enttäuschung ab, die ihr der Vater zugefügt hat. „‚Er war wie Sie, Cincinnatus'" (E, 147), sagt sie an einer Stelle. Sie bezieht sich erstens auf das Verbrechen und zweitens auf die Lücke, die Cincinnatus hinterlassen wird, wenn er nicht mehr ist, obwohl, und das verkennt die Mutter, er sich nicht das Leben nimmt, er wird getötet, das ist ein durchaus passiver Umstand. Aber da sie nicht in der Lage ist, das Strafmaß zu begreifen, stellt das Verschwinden allein die Schuld des Sohnes dar, wie es die Schuld des Vaters ist, dass er nicht mehr auftauchen wird. Der Vergleich ist damit eindeutig, Cecilia C. schließt an die Vorwürfe von C.s Schwiegervater und K.s Onkel an: es gibt keine Hilfe für die Verwandten, sondern lediglich Vorwürfe, die die Erwartungen, der Verwandte muss Rechenschaft ablegen, vergrößern. Später im Roman kontaktiert Cecilia Marthe: „In Angst und Schrecken wegen ihrer Bande mit einem verurteilten Verbrecher, hat sie Marthe angefleht, eine Erklärung zu unterschreiben, sie, Cecilia C., habe mit Cincinnatus vor seiner Verhaftung nichts zu tun gehabt."[269] Die Familie wird als falsches Konstrukt entlarvt, weil sie, wenn sie in

[268] Auffällig sind dieselben Initialen: C und C.
[269] Boyd (1999), S. 666.

Schwierigkeiten steckt, nicht zusammenhält.[270] Der Schuldvorwurf bleibt zwar bestehen, aber das Bündnis aus ‚Blut' zählt nichts, wirft nichts ab und entledigt sich der suggerierten Rechenschaft. Die Mutter fälscht ihre Aussagen, indem sie sich von ihrem Sohn lossagt, was ihre wahre Position als Mutter zeigt. Ihre Rolle ist die scheinbare Wirklichkeit einer familialen Verbindung, die eine Pseudo-Emotionalisierung verklärt. In der Tat negiert auch sie ihre Vergangenheit, alle wollen schuldlos in die Zukunft blicken. Cecilia, indem sie die Strafe nicht erkennt, Marthe, indem sie ihren Mann betrügt, und Cincinnatus, indem er sich eine Phantasie erschreibt, die lediglich Emmi ausfüllen kann. Nur bleibt die Phantasiewelt das Wirklichste, und das, was durch den Tod nicht mehr eintreten kann. Zu Emmi hat C. den nächsten Bezug, zu der Person, mit der die Beziehung, wenn wir von einer sprechen wollen, am kürzesten ist. Ist die Flüchtigkeit begehrenswerter als die Dauer?

Die Schuldinterpretation tritt vor allem dann in den Vordergrund, wenn C. bemerkt, dass ihm das, was Emmi, Cecilia und Marthe aufgrund ihres Geschlechts und ihres sozialen Standes zutun erlaubt sind, verwehrt bleibt. Erinnern wir uns an den Onkel Albert und dessen Auswirkung auf K. Durch seine Erwartungshaltung und den Rechenschaftsbeleg, den er auf K. projiziert, multpliziert sich die Schuld und auch das Schuldbedürfnis.[271] C. hingegen begehrt Frauen und Mädchen (an denen er sich nicht körperlich vergreift oder sie misshandelt), er sehnt sich nach ihnen, er sehnt sich nach der Anwesenheit Emmis und seiner Frau (weil sie eine trügerisch-manipulative Freiheit verkörpern). Da sie ihn schlussendlich ablehnen und ihre Autonomie durchzusetzen fähig sind, ihm also vermitteln, dass sie ohne ihn, er aber nicht ohne sie leben kann, vergrößert sich die Schuld des Häftlings – und die Machtauswirkung des weiblichen Geschlechts wird multipliziert. Marthe, und das unterscheidet sie hauptsächlich von Emmi (und von Cecilia), hat keine Versprechen mehr, keine Aussichten für ihren Mann. Sie ist reduziert auf den Moment, nach dem nichts Neues, nichts Bewegendes mehr kommen wird. Sie ist der Inbegriff von Sättigung, während Emmi den Hunger darstellt und Cecilia – um in dieser Allegorie zu bleiben – das Verdaute und daher Vergangene.

[270] Nur oberflächlich wird der Kontakt hergestellt, was an den Onkel Albert erinnert.
[271] Schließlich weiß K. um seine familiär missliche Lage.

5.2 Das Ende des Romans

Der Roman beginnt mit dem Todesurteil: „Wie das Gesetz es vorschrieb, wurde Cincinnatus C. das Todesurteil im Flüsterton mitgeteilt.“ (E, 11) Die Ungewöhnlichkeit des Flüstertons determiniert im ersten Satz bereits die Theatralität, die ihren Spannungshöhepunkt in der Schlussszene hat. Der Roman endet mit dem Satz: „[…] inmitten der fallenden Dinge, inmitten der schwankenden Kulissen, schritt Cincinnatus in jene Richtung, wo, nach den Stimmen zu urteilen, ihm verwandte Wesen standen.“ (E, 252) Wörter wie ‚Flüsterton‘, ‚Stimmen‘ und am offensichtlichsten ‚Kulissen‘ weisen auf eine Bühnensituation hin. Daher wollen wir vor allem in diesem 20. Kapitel – nach 19 Tagen Haft – diskutieren, welche Grenzen Nabokov überschreitet, an denen deutlich wird, wie kulissenhaft die Szene ist. Und ganz zentral wollen wir fragen: Wie interpretieren wir Macht und Schuld, wenn die Enthauptung im Spiegel eines Publikums vollzogen wird?

Im letzten Kapitel finden wir folgende Beschreibung: „Lange Zeit stiegen sie Treppen auf und nieder – die Festung mußte einen gelinden Schlaganfall erlitten haben, da die abwärts führenden Stufen in Wirklichkeit aufwärts führten und umgekehrt.“ (E, 240) Ist die geologische Erosion erst eine Beobachtung des Endes? Auch wenn C. schwindelig ist, hindert uns seine Beobachtung dennoch nicht an der Annahme, dass das, was er sieht, fehlerhaft ist und möglicherweise Teil einer Requisite ist. Wie Stellwände eines Bühnenbildes, das umgebaut wird, verändern sich die Gänge und Treppen auf dem Weg zur Hinrichtung. Nabokovs Prinzip ist die doppelte Möglichkeit: „abwärts [und] und in Wirklichkeit aufwärts [und] umgekehrt“. Was genau gilt jetzt wirklich? Ist die Umkehrung die Realität, und wem dürfen wir glauben? Nabokov zeigt die Gleichzeitig des Auf und Ab anhand der Treppe, die im Blickfeld verschwimmt.

Wie wir aus dem Kapitel über Pierre und Cincinnatus wissen, wird der Häftling auf den ‚Platz der Sensationen‘ geführt. Die Anlage und der Botschaftscharakter einer solchen Szene sind determiniert und die Kausalität des Theaters damit die Voraussetzung des Schlussaktes. Der Häftling hat Angst davor, in die „falsche Logik der Dinge“ (E, 241) hineingezogen und seine intellektuelle Ordnung des Schreibens und des mit ihr einhergehenden Freiheitsgedankens aufgeben zu müssen. Oder anders gesagt, C. hat Todesangst. „Vor dem dritten Tor wartete das Fuhrwerk.“ (Ebd.) Ist ein Fuhrwerk nicht eine Bühnenmechanik, die eine Guckkastenbühne in Bewegung bringt?

Das Tor ist beim ersten Lesen unauffällig und es sind keine Scharniere, die es in Bewegung bringen. Das Gefängnispersonal trägt „Tuchmasken“, zahlreiche Kinder und Mütter laufen vorüber, eine gespielte Freundlichkeit – „‚Bitte, mein Guter, versuchen Sie, nicht draufzutreten‘“, warnt Pierre –, die Perspektive auf die Festung „hatte sich gelöst und schlenkterte“, plötzlich wird von einer Stadt gesprochen, in der sich die Nachricht der Hinrichtung verbreitete, ein Mensch, der nach „nichtexistenten Fischen“ angelt – alldas erlaubt uns, diese Welt zu entfächern und sie nach einer eher dramatischen Ausstattung zu befragen. Geht es hier vielleicht mehr um ein Publikum, das sich sammelt? Gehört der Angler, der keine Fische angelt, zum Inventar der Bühne? Und wieso wird plötzlich von einer Stadt gesprochen, wo doch der Hauptakt des Romans in der Festung stattfindet, die, wie wir sehen, jetzt verschwimmt?[272] Schon der Weg zum Hinrichtungsort stellt ein Festspiel dar: Kinder tanzen, Mütter – nicht Weiber! – treten auf, Menschen haben plötzlich einen anderen Beruf, als in der Festung. Diese Erkenntnis bezeugt die doppelt dargestellte Welt, die eine, die sich innerhalb der Festung abspielt und die andere außerhalb. Pierre begleitet diese letzte Vor- und Aufführung des Häftlings mit den Worten: „‚Wir wissen doch selbst, wie das weh tut, wenn andere schlampig sind, während man selber mit ganzer Seele bei der Arbeit ist‘“ (E, 244) und legt sein Überwachungsprogramm dar, ein Credo des gespielten Dienstes. Den Zellennachbar hat Pierre innerhalb des Romankontextes gespielt, da wir zuletzt erfahren haben, was seine eigentliche Aufgabe war. Jetzt spielt er den Scharfrichter, und schlüpft folglich in eine neue Rolle. Jene neue Funktion verbindet beide zu erfüllenden Aufgaben der Figur M’sieur Pierre, die das verkörpert, was szenisch passiert: Eine Vexierwelt auf dem Theater, ein Zusammenwirken aus Fiktion und Realität, die ihrerseits fiktiv gedeutet und deren Fiktion real codiert werden kann. Das Absurde an diesem Schlusskapitel ist die Syntax, die sich diesem Spiel anpasst. Der folgende Abschnitt zeigt die Ordnung der beobachteten Schauplätze.

> Das Pferd sah mit trübem Auge schräg auf die flachen, fleckigen Hunde herab, die mit gestreckten Körpern um die Wette mit seinen Hufen liefen, schleppte sich die Gartenstraße hinauf, und die Menge holte sie schon ein – ein zweiter Strauß traf das Fuhrwerk. Jetzt bogen sie rechts ein, fuhren an den gewaltigen Ruinen der alten Fabrik vorbei, dann die Telegraphenstraße entlang, in der es klimperte, stöhnte und tutete, als würden Instrumente gestimmt, dann eine ungepflasterte, wispernde Gasse entlang, an einem öffentlichen Park vorbei, wo zwei bärtige Männer in Zivil sich von einer Bank erhoben, als sie den Wagen erblickten, einander mit emphatischen Bewegungen darauf aufmerksam machen – wie furchtbar aufgeregt und breitschultrig –, und jetzt hoben sie kräftig und eckig die Beine und

[272] Alle Zitate auf den Seiten E. 241-244.

> rannten zu demselben Ort wie die anderen. Das korpulente weiße Standbild hinter dem Park war in zwei Teile gespalten – von einem Donnerkeil, wie die Zeitungen vermuteten. (E, 244f.)

Die Aufzählung verleiht der Wahrnehmung Struktur und ergibt sich aus den Zellenszenen. Der Personalstil wird nicht gebrochen, er ist rein beobachtend-beschreibend. Inszeniert wird ein Festzug, Blumen fliegen, zwei Bürger sind emphatisch und rennen hinterher – und zu guter Letzt taucht hinter dem Gezeigten ein Standbild auf. Die einzige und mit einem Namen versehene Straße ist die Telegraphenstraße. Die dort wahrgenommenen Geräusche verhalten sich analog zu den instrumentalen Wahrnehmungen: klimpern, stöhnen und tuten sind gleichbedeutend mit den Geräuschen des Telegraphierens und mit dem Geklimper, das wahrgenommen wird, wenn im Orchestergraben die Instrumente gestimmt werden. Die Kausalitätsordnung der Geräusche, Stellwände und die Reaktionen der Menschen erklären sich aus ihrem theaterhaften Zusammenhang. Die Gefängniswelt wird erst in diese ‚Kulissenwelt' hineingeschrieben. Anschließend begegnen wir Roman zu Hause, wo er wie ein „vergnügter Rüpel auf und nieder" (E, 245) hüpft. Sie fahren den Boulevard entlang, die Bewohnerinnen und Bewohner sind erregt, alles ist dekoriert, ein Junge hat ein Alter erreicht, das ihm erlaubt, der „Hinrichtung beizuwohnen." (E, 246) Für C. ist es eine Farce, die gespielte Leichtigkeit wird nur von seiner Frau ernst genommen, sie winkt mit einem weißen Tuch (aber auch das ist nur eine pathetische Spielerei), damit widerspricht sie aber dem Inszenierungskörper keineswegs. Brian Boyd beschreibt C.s Philosophie der Realität wie folgt: „Für [C.] *beweist* die Realität sich selbst, indem sie immer besonderer und komplexer ist, als wir gedacht haben, indem sie unbeschreibbar und nicht auf unsere glatten Formen reduzierbar bleibt."[273] Ist das Besondere und Komplexe dieser Festakt-Realität des Schlusskapitels, dass sie nicht exisitiert? Oder existiert sie nur eben als Schauspiel? Es ist kein autodiegetischer Erzähler, der hier zur Erzählinstanz transferiert, der Erzähler bleibt derselbe. Ist die Welt des Cincinnatus C. eine gemalte, eine rein aus der Imagination entsprungene Welt? Ohne Frage, C. will Realität erfahrbar machen. Die Vorführung der Wirklichkeit mittels einer Requisitenästhetik ist genau die angestrebte Darstellung des Kunst- und Kulturmenschen. Er nutzt die Mittel derer, die ihn gefangen halten und wirft ein Schlaglicht auf sie. Wie wir uns bei Dostojewskijs *Idiot* fragen müssen, wer denn mit der Idiotie gemeint ist (nämlich eher alle anderen als

[273] Boyd (1999), S. 664.

der titeltragende Fürst Myschkin), können wir bei Nabokov verwandte Umkehrmotive konstatieren.[274] Damit ist nicht gemeint, dass C. das Todesurteil verkehrt, sondern dass er auf eine Realität zeigt, die sich selbst darstellt. Ist er mit den Mitteln des Schreibens gescheitert und zuletzt fehlt nur der wirkliche Einblick in die Verlogenheit? Marthe kann ihm bei dem kritischen Impetus auch nicht helfen, sie sei „eine Travestie der Intimität"[275]. C. kann sich auf nichts und niemanden verlassen, seine Umgebung ist so verschalt wie sie ihn verschalt und abschottet von einer Welt, die er auf ihre Realität hinzuweisen versucht. Aus der eigenen Kindheit kann er nichts Vitales und Stärkendes schöpfen. Wie wir erfahren haben, hat er keinen Bezug zu seiner Mutter, die alles andere als mütterlich und sorgend ist. C. muss ein Gegner der Realität und ihr schärfster Kritiker in einem sein. Das Parodistische der Bühne ist ihr unwiderstehliches Fortbewegen der Machtstrukturen. Aus den einzelnen Menschen, die zuschauen, ist eine „Menge" (E, 247) und ein „Publikum" geworden, während Cincinnatus jede Hilfe ablehnt und auf seiner Unabhängigkeit beharrt. Letztendlich ist er ein Einzelgänger, fast schon ein Solitär. Das Kontaktbedürfnis ist zwar groß, aber immer verknüpft mit einer utopisierten Welt, in der das Miteinander im Mittelpunkt stehen soll. Das entspringt seinem Impetus als Literat, der sich nach Freiheit sehnt. An C. zieht sein Leben vorbei: Er trifft auf einen Ingenieur und auf Menschen aus der Kindheit, eine Kapelle spielt, die Menge raunt. Das Instrumentarium der Macht beruft sich auf die totale Inszenierung des Todes. Denn obgleich wir es mit einer komödiantischen Parodie zutun haben, C. ist – wie auch immer verurteilt – aber schuldig gesprochen und Sekunden vor seiner Enthauptung. Das ist die Wahrheit, die wir, bei allem doppelbödigen Handlungsverlauf bedenken müssen. „Nabokov also creates an oblique link between writing and the otherworld by means of a network of details implying that human life is like a book authored by transcendent realm."[276] Die Transzendenz vergrößert jenen anderen Raum, der nur in seiner Betrachtung, in seiner Interpretation die Funktionsweise des künstlerischen Blickes erklärt. C. guckt auf das Schafott anders als seine Mitmenschen, nicht weil er ein Häftling ist, sondern weil er das Gericht mit differenzierten Maßstäben betrachtet. Er ist die Minderheit und er ist daher an Komplexität unübertroffen. M'sieur Pierre geht noch einmal in Deckung, spricht ablenkend über eine Oper, Damengürtel,

---

[274] Vgl. Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot*. Übers. von Swetlana Geier. Frankfurt am Main 2010.
[275] Boyd (1999), S. 656f.
[276] Vladimir Alexandrov: The Otherworld in *Invitation to a Beheading*. In: *Nabokov's Invitation to a Beheading. A Critical Companion.* Hrsg. von Julian W. Connolly. Illinois 1997, S. 93-118. Hier: S. 108.

eine Verteilungszentrale, eine Möbelausstellung und schließt mit dem Satz „‚Jetzt überlasse ich anderen Darstellern die Bühne und hoffe, Städter, daß ihr euch alle wohlbefindet und daß nichts euch fehlt.'" (E, 250) Von der Doppelbödigkeit der Bühne war bereits die Rede, aus dem ‚Personal' sind ‚Darsteller' geworden, er ist mit einer weißen Schürze kostümiert, die Bühne können wir auch als Podium anerkennen. Die einzigen Wörter, die C. von sich gibt, sind wiederholend: allein, allein. Zuletzt gibt er die Sekundenanzahl bis zum Hieb mit dem Beil vor. Bei aller Machtkonstruktion und bei allem Widerspruch des Realen und der Scheinbarkeit des Gerichts kämpft C. um seine Autonomie. Das Publikum ist plötzlich „durchsichtig" (E, 252), es löst sich auf. Die in dieser Auflösung begriffene Szene verrückt die Lesart der Haft. Sie stellt nicht eine Realität dar, sondern mehrere, was die Bühnenfassade erklärt. Am Ende bleiben Staub und Pappziegel, die Welt ist unecht, C. verwirklicht sich stattdessen. Das Personal bleibt als Apparatur zurück, die noch dazu Teil dieser gigantischen Inszenierung der Enthauptung und damit auch der Einladung zur Enthauptung ist. Nicht im Sinne einer kafkaesken Funktion, sondern vielmehr in ihrer Art, Kühle auszustrahlen, in ihrem Billigen niederer Impulse.

Marthe würde mit jedem schlafen, Pierre ist einzig perfide, Rodrig etwas naiv und Roman schon fast cholerisch, Cincinnatus gerät allerdings nicht aus der Fassung. Er vertritt den Glauben an das Einzigartige, das ist sein Evangelium. Das von ihm gegrabene Loch in seiner Zelle stellt das dringende Bedürfnis nach Kontakt zu Menschen und zu einer geistigen Utopie dar. Die Phantasie des mündigen Bürgers zeigt den Tatbestand und das Vergehen, das mit dem Tod bestraft wird.

C. ist das einzige komplexe Individuum in dem Gefängnis.[277] Er wird nicht als gespenstischer Albtraum[278] oder als der vor Blindheit Naive gezeigt. Es verurteilen ihn diejenigen, die an der Fälschung der Welt ihre Hauptschuld haben. Zu keinem Zeitpunkt hat sich das Gericht als Rechtsstaatlichkeit präsentiert, aber vorgegeben, das Beste für C. zu wollen. „Die besondere, schäbige Unwirklichkeit der Welt in *Einladung zur Enthauptung* deutet nicht auf die Unwirklichkeit unserer eigenen Welt hin, sondern das

---

[277] „Mit *Einladung zur Enthauptung* wird Nabokovs von ihm selbst auch später mit ‚größter Achtung' angesehener achter Roman in die Gesamtausgabe einbezogen, der in seiner kafkaesken (doch ohne Kafka-Kenntnis geschriebenen) abstrakten Zukunftswelt die Entmenschlichung und Bösartigkeit einer bürokratisierten Machtschicht dem seelisch empfindsamen Opfer gegenüberstellt und mit einer meisterhaft behutsamen Darstellung des Todes als Übergang zu andersartiger Existenz endet." Kasack (1996), S. 257.

[278] Das kollektive Unsichtbare und die Begegnung mit „Gespenstern" ist nicht nur bei Nabokov vorhanden. K. beschreibt seinen Onkel als „[d]as Gespenst vom Lande." (P, 119)

Gegenteil."[279] Alles andere wäre trivial, schließlich wird Cincinnatus zur Enthauptung eingeladen, und genau darin liegt ihre Brutalität.

6. Schlussbetrachtung

Wir haben die Motive Macht und Schuld in den Romanen *Der Proceß* von Franz Kafka und *Einladung zur Enthauptung* von Vladimir Nabokov untersucht. Den Fokus haben wir auf die Figurenbeziehung und die Schlusskapitel gerichtet. Auffällig ist in beiden Fällen die theaterhafte Farce und der Multiplikator der gerichtlichen Macht, die nur im Miteinander mit den Häftlingen existieren kann. Diese Erkenntnis bestätigt Imbusch: „Macht und Herrschaft kann man nicht für sich allein haben, sondern sie sind immer nur in Verbindung mit anderen Menschen denkbar, weil sie ein soziales Verhältnis bezeichnen."[280] In den Schlusskapitel wurde der Bezug zum Theater als Institution ausgemacht, die die Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Scheinbarkeit und Unscheinbarkeit, Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit verbindet. Das Komödiantische ist oft das Unerklärte und Unerklärliche des Gerichtes (oder des Gerichtsbezuges). Die Deutlichkeit, mit der vertuscht wird – die Ablenkungen K.s und C.s von ihren Prozessen mit Dingen und Gegenständen, die nichts mit ihren Prozessen zutun haben, die Fehlleitung des Beweismaterials, die bewusst falsch gerichtete und oft falsch verstandene Zeichenhaftigkeit – ist von zentraler Bedeutung, um die Romanwelt weiter zu erzählen. Die Schuld wird eng an die Schuldinterpretation gebunden und wir wissen häufig nicht – im Falle K.s sogar noch weniger –, wie sie zum Urteil steht. Kafka speist sie mit der auch durch Kierkegaard erklärten Erbsünde und der ihr zugehörigen Angst.[281] Die Verbindung von Schuld und Verhaftung ist auch nicht die zentrale Frage der beiden Romane. Viel wichtiger ist, und das verbindet sie wiederum mit dem Gericht/Staat, wie sie, ausgehend von ihr, den Prozess bestimmt, also den eigentlichen Motor des Erzählens. Es wurde gezeigt, dass die Figuren in Abhängigkeiten stehen und dass sie jene, die auf der Seite des Gerichtes sind, stets informierter und anschauungsgetränkter sein müssen, als die Angeklagten. Sie müssen ihnen einen Schritt voraus sein (und das

[279] Boyd (1999), S. 668.
[280] Imbusch (2013), S. 10.
[281] Belegt wurde dies mit Kafkas Kierkegaard-Lektüre: *Der Begriff der Angst*.

Gericht muss als absolute und totale Instanz ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern voraus sein). Die Dreistufung ist daher die Hierarchiepyramide: Das Gericht weiß alles, niemand weiß aber was über das Gericht (nur vage von Gesetzen, die aber nur Gesetze sind, keine Paragraphen), das Bezugswesen, das durch ihre Unerklärlichkeit und Unsichtbarkeit totalisiert wird. Die zweite Stufe sind die Helferinnen und Helfer, romanübergreifend wären das: Huld, Leni, die Wärter bei Kafka, Rodrig als Wärter bei Nabokov, Roman, M'sieur Pierre und Emmi. Sie wissen immer mehr als die totgeweihten K. und C, aber immer weniger als die gerichtliche Instanz, obwohl sie ihr Arbeitgeber ist. Dennoch bilden sie ein Herrschaftskonstrukt, das an Max Weber anschließt: „[Herrschaft] ist Selbstzweck ohne sinnhafte Orientierung und verlangt uniformen Gehorsam."[282] Wieviel das Gericht weiß, erfahren wir nicht, darin liegt seine Totalität, aus genau diesem Grund ist der gerichtliche Bezug die Macht, die ausgeübt wird. Schuld ist also die unterste Stufe, Macht die höchste. Ohne die jeweils andere ‚Seite' – oder Gegenüberstellung – sind die Funktionsträger, also die Helfershelfer des Prozessualen, hinfällig. Alles hängt mit allem zusammen: Die Frauenfiguren – speziell aber Leni und Emmi, sowie Marthe und in Teilen auch Cecilia – erhalten ihre Romanfunktion nur im Bezug zu männlichen Figuren. Nochmal sei darauf hingewiesen, dass, gerade im Falle Kafkas, keine Gendertrennung existiert. Hier sind auch männliche Figuren reine Funktionsträger. Der Unterschied zu den weiblichen ist der, dass sie nur erklärbar sind, wenn sie Aufgaben erfüllen: häufig sind diese Ablenkung, Verführung, Zerstreuung – sie überführen die Häftlinge in andere Sphären. C. hat zusätzlich noch das Schreiben, also die Textproduktion, als imaginärer Fluchtversuch aus dem Festungsalltag. Frauen sind objektivierte Wesen, auch Nymphen (bei Kafka) und Huren. Weder Emmi noch Leni sind neutrale Figuren, sie kommen also nicht ohne eine erotische oder politische Deutung aus. Da sie ‚(un-)reine' Funktionen erfüllen, sind ihre psychologischen Motivationen begrenzt. Aber auch hier greift die Verzahnung: Sie kann es nur geben, wenn es Häftlinge gibt. Und die gibt es, weil Mächtige Schuldige brauchen, um sich selbst zu legitimieren, um den Kreislauf des Prozessualen am Laufenden zu halten.

[282] Neuenhaus-Luciano (2013), S. 98. Anders als bei Marx und Engels, wo der Begriff ökonomisch begründet wird. Vgl. Joachim Hösler: Vom Traum zum Bewusstsein einer Sache gelangen – Analyse und Kritik von Macht und Herrschaft durch Karl Marx und Friedrich Engels. In: *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*. Hrsg. von Peter Imbusch. Wiesbaden 2013, S. 55-71.

Da K. die Abhängigkeiten zu den anderen – dem Gericht, den Frauen – nicht aufbrechen und damit überwinden kann, bleibt seine Schuldinterpretation bis zu seinem Tod bestehen. Auch das ‚gnostische Vergehen' von Cincinnatus bleibt erhalten. Im letzten Kapitel des *Proceß* wird das wörtlich genommen: „Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläßt Dich wenn Du gehst." (P, 304) Diese Koexistenz vermag K. nicht zu verstehen und als er es vom Türhüter erfährt, stirbt er ein Kapitel später. Die Abhängigkeit ist kein personales Bedürfnis, sie ist das Kausalitätsprinzip der Angeklagtengeschichte. Flucht bleibt eine Utopie, viel realer ist das Warum und das Wann der Flucht, die nicht eintritt. K. und C. sind zunehmend wehrlose Todeskandidaten, die auf ihren Endpunkt zusteuern und Opfer eines Gerichtssystem sind, das sich zirkulär selbst legitimiert.[283] Damit konstatieren wir eine Kettenreaktion der einzelnen Elemente, die ohne einander funktionslos wären und damit dauerhaft in Relation stehen: Schuld wird interpretiert und die scheinbare Macht der unscheinbaren Justiz führt zur Ohnmacht des Individuums.

[283] Daher wäre es auch zu einfach – im Sinne einer sozialgeschichlichten Lektüre – den *Proceß* als Darstellung totalitärer Machtsysteme zu lesen. Denn in diesem Fall bleibt den Figuren – wie bei Orwell, Green, Huxley und auch in Nabokovs *Bastardzeichen* – keinerlei Handlungsspielraum. K. kann aber handeln, er könnte es im weitesten Sinne, weiß es nur nicht. Für einen Akt der Freiheit ist sein Charakter leider zu fahrlässig.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Brod, Max: Nachwort zur ersten Ausgabe (des Proceß), in: Franz Kafka: *Die Romane. Amerika – Der Prozeß – Das Schloss*. Frankfurt am Main 1965.

Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland. Alice hinter den Spiegeln.* Frankfurt am Main 1963.

Dostojewskij, Fjodor: *Der Idiot*. Übers. von Swetlana Geier. Frankfurt am Main 2010.

Kafka, Franz: Brief an den Vater. In: *Brief an den Vater. Mit einem unbekannten Bericht über Kafkas Vater als Lehrherr und anderen Materialien.* Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Berlin 2014, S. 11-56.

Franz Kafka: Briefe 1914-1917. In: *Franz Kafka. Werke in Einzelbänden in den Fassungen der Handschriften*. Bd. 3. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 2005.

Kafka, Franz: *Der Proceß*. Frankfurt am Main 2007. (Die Textgrundlage dieser Ausgabe ist Franz Kafka: *Der Proceß*, Kritische Ausgabe, hrsg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990.

Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. In: *Franz Kafka. Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1996.

Kafka, Franz: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt am Main 1990.

Rilke, Rainer Maria: Du musst das Leben nicht verstehen. Schöne Gedichte. Wiesbaden 2013.

Nabokov, Vladimir: Deutliche Worte. Interviews, Leserbriefe, Aufsätze. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 20. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1993.

Nabokov, Vladimir: Die Gabe. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 5. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1993.

Nabokov, Vladimir: Eigensinnige Ansichten. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 21. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 2004.

Nabokov, Vladimir: Einladung zur Enthauptung. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 4. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1990.

Nabokov, Vladimir: Erinnerung, Sprich. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 22. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1991.

Nabokov, Vladimir: *Invitation to a Beheading*. Translated from the Russian by Dmitri Nabokov in collaboration with Vladimir Nabokov. London 2012.

Nabokov, Vladimir: Lolita. Ein Drehbuch. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 15. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1998.

Nabokov, Vladimir: Lolita. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 8. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1999.

Nabokov, Vladimir: *Priglašenije na kazn´*. Paris 1938.

Nabokov, Vladimir: *Strong Opinions.* New York 1973.

Nabokov, Vladimir: Vorlesungen über russische Literatur. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 17. Hrsg. von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 2013.

7.2 Sekundärliteratur

Abraham, Ulf: *Der verhörte Held. Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas.* München 1985.

Adamzik, Sylvelie: *Kafka. Topographie der Macht*. Basel, Frankfurt am Main 1992.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1987.

Alexandrov, Vladimir: The Otherworld in *Invitation to a Beheading*. In: *Nabokov's Invitation to a Beheading. A Critical Companion.* Hrsg. von Julian W. Connolly. Illinois 1997, S. 93-118.

„Als Kafka mir entgegenkam …". Erinnerungen an Franz Kafka. Hrsg. von Hans Gerd-Koch. Berlin 1995.

Alt, Peter-André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie.* München 2005.

Anter, Andreas: *Die Macht der Ordnung.* 2. Auflage. Tübingen 2007.

Anter, Andreas: *Theorien der Macht. Zur Einführung*. Berlin 2012.

Arendacz, Danuta: *Die Auffassug der Schuld und Sühne bei Dostojewskij und ihre Widerspiegelung in der Literatur und im gesellschaftlichen Leben.* Wien 1995.

Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München 1986.

Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt.* München 1970.

Beicken, Peter: *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*. Frankfurt am Main 1974.

Bloom, Harold: *Vladimir Nabokov. Modern Critical Views.* New York 1987.

Boegemann, Margaret Byrd: ‚Invitation to a Beheading' and the Many Shades of Kafka. In: *Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on His Life's Work.* Hrsg. von J. E. Rivers und Charles Nicol. Texas 2021, S. 105-124.

Bödeker, Albert-Bernhard: *Frau und Familie im erzählerischen Werk Franz Kafkas*. Frankfurt am Main 1974.

Born, Jürgen: *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis.* Frankfurt am Main 1990.

Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die Amerikanischen Jahre 1940-1977*. Reinbek bei Hamburg 2005.

Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die Russischen Jahre 1899-1940*. Reinbek bei Hamburg 1999.

Braeuer-Ewers, Ina: Die Lücke im Gesetz. Zur Gegensätzlichkeit von Schuld- und Moralbewusstsein in Kafkas ‚Prozeß'. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Vol. 49 (3). Hrsg. u.a. von Hartmut Bleumer und Stephan Habscheid. Berlin und Heidelberg 2019, S. 493-515.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*. München 2011.

Canetti, Elias: *Prozesse. Über Franz Kafka.* München 2019.

Carlisle, Clare: *Der Philosoph des Herzens. Das rastlose Leben des Søren Kierkegaard*. Stuttgart 2020.

Clancy, Laurie: *The Novels of Vladimir Nabokov.* New York 1984.

Connolly, Julian: *A Reader's Guide to Nabokov's ‚Lolita'*. Boston 2009.

Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium. Hrsg. von Wolfgang Kraus. Wien 1995.

Davydov, Sergej: ‚Invitation to a Beheading'. In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* Hrsg. von Vladimir E. Alexandrov. New York 1995, S. 188-203.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur.* Frankfurt am Main 1976.

Dodd, William J.: Kafkas Russland – Sinnbild, Mythos, Erkenntnisquelle. In: *Russen und Russland aus deutscher Sicht*. München 2000, S. 963-958.

Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. 5. Auflage. Stuttgart 2012.

Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter.* Reinbek bei Hamburg 1985.

Fauth, Søren R.: ‚Die Schuld ist immer zweifellos'. Schopenhauersche Soteriologie und Gnosis in Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie'. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Vol. 83 (2). Hrsg. u.a. von Albrecht Koschorke und Christian Kiening. Stuttgart 2009, S. 262-286.

Fischer, Dagmar: *Franz Kafka – Der tyrannische Sohn. Andro-Sphinx – Ödiupus- und Kastrationskomplex. Schlüssel zum Verständnis seiner Prosa.* Frankfurt am Main 2010.

Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main 2005.

Foucault, Michel: *Die Strafgesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1972-1973*. Berlin 2015.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt am Main 1976.

Funke, Dieter: *Das Schulddilemma. Wege zu einem versöhnten Leben*. Göttingen 2000.

Görner, Rüdiger: *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen.* Darmstadt 1996.

Gradmann, Stefan: *Topographie, Text: zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka*. Frankfrurt am Main 1990.

Grayson, Jane: *Nabokov translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford 1977.

Grözinger, Albert Erich: *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. Frankfurt am Main 1992.

Gruen, Arno: *Verratene Liebe – Falsche Götter.* Stuttgart 2003.

Handbuch Rechtsphilosophie. Hrsg. von Eric Hilgendorf und Jan C. Joerden. Stuttgart 2021.

Handbuch Verantwortung. Hrsg. von u.a. Ludger Heidbrink, Claus Langbehn und Janina Loh. Wiesbaden 2017.

Hansen-Löve, Aage: *Schwangere Musen – Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov.* Paderborn 2019.

Hauser, Sigrid: *Kafkas Raum im Zeitalter seiner digitalen Überwachbarkeit.* Wien 2009.

Hindess, Barry: *Discourses of Power. From Hobbes to Foucault.* Oxford 2001.

Hochreitner, Susanne: *Franz Kafka: Raum und Geschlecht*. Würzburg 2007.

Hösler, Joachim: Vom Traum zum Bewusstsein einer Sache gelangen – Analyse und Kritik von Macht und Herrschaft durch Karl Marx und Friedrich Engels. In: *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*. Hrsg. von Peter Imbusch. Wiesbaden 2013, S. 55-71.

Illies, Florian: *Liebe in Zeiten des Hasses. Chronik eines Gefühls. 1929-1939.* Frankfurt am Main 2021.

Ingold, Felix Philipp: *Der Autor am Werk. Versuch über literarische Kreativität.* München 1992.

Joerden, Jan C.: Die Todesstrafe. In: *Handbuch Rechtsphilosophie.* Hrsg. von Eric Hilgendorf und Jan C. Joerden. Stuttgart 2021, S. 523-528.

Johnson, Barton D.: *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov.* Ann Arbor 1985.

Jonas, Hans: *Die mythologische Gnosis*. Göttingen 1934.

Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus. Göttingen 2008.

Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Manfred Engel. Stuttgart 2010.

Kaufmann, Franz-Xaver: *Sicherheit als soziologisches und sozialpolitisches Problem.* Münster 2012.

Kasack, Wolfgang: *Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert*. *Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken*. München 1996.

Kellerwessel, Wulf: *Kafkas ‚Prozeß'. Eine sprachphilosophische Deutung*. Frankfurt am Main 1990.

Kierkegaard, Søren: *Der Begriff der Angst.* München 2005.

Köppe, Tilmann; Kindt, Tom: *Erzähltheorie*. Stuttgart 2014.

Kott, Jan: The Absurd and Greek Tradgedy. In: *Procedings of the Comparative Literature Symposium. From Surrealism to the Absurd.* Vol. III. Texas 1970, S. 77-93.

Küter, Bettina: *Mehr Raum als sonst: zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas*. Frankfurt am Main 1989.

LaBelle, Maurice Marc; Jarry, Alfred: *Nihilism and the Theatre of the Absurd.* New York und London 1980.

Löwenthal, Leo: *Falsche Propheten. Studien zur faschistischen Agitation.* Berlin 2021.

Luhmann, Niklas: Gesellschaftliche Grundlagen der Macht: Steigerung und Verteilung. In: *Soziologische Aufklärung 4*. 3. Auflage. Wiesbaden 2005, S. 121-130.

Luhmann, Niklas: Macht und System. Ansätze zur Analyse von Macht in der Politikwissenschaft. In: *Universitas 32*. Heidelberg 1977, S. 473-482.

Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant.* Frankfurt am Main 2005.

Maar, Michael: *Solus Rex*. *Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov*. Berlin 2007.

Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen. Hrsg. von Peter Imbusch. Wiesbaden 2013.

Mann, Michael: *Geschichte der Macht. Bd. 1.* Frankfurt am Main, New York 1990.

Mann, Michael: *Geschichte der Macht. Bd. 2.* Frankfurt am Main, New York 1994.

Nagel, Bert: *Kafka und die Weltliteratur*. München 1983.

Neuenhaus-Luciano, Petra: Amorphe Macht und Herrschaftsgehäuse – Max Weber. In: *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*. Hrsg. von Peter Imbusch. Wiesbaden 2013, S. 97-114.

Paris, Rainer: *Normale Macht. Soziologische Essays.* Konstanz 2005.

Peterson, Dale: Nabokov's *Invitation*: Literature as Execution. In: *Nabokov's Invitation to a Beheading. A Critical Companion.* Hrsg. von Julian W. Connolly. Illinois 1997, S. 66-92.

Petr, Pavel: *Kafkas Spiele: Selbststilisierung und literarische Komik*. Heidelberg 1992.

Piel, Edgar: *Der Schrecken der wahren Wirklichkeit*. *Das Problem der Subjektivität in der modernen Literatur.* München 1978.

Pifer, Ellen: *Nabokov and the Novel*. Cambridge 1980.

Pilinska, Anna: *Lolita between adaption and interpretation. From Nabokov's novel and screenplay to Kubrick's film.* Newcastle upon Tyne 2015.

Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht.* 2. Auflage. Tübingen 1992.

Rehfeld, Werner: *Das Motiv des Gerichts im Werke Franz Kafkas.* Frankfurt am Main 1960.

Robertson, Ritchie: *Der Proceß*. In: *Franz Kafka. Romane und Erzählungen.* Hrsg. von Michael Müller. Stuttgart 2003, S. 98-145.

Russell, Bertrand: *Macht*. Hamburg 2001.

Russische Emigration in Deutschland. 1918-1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg. Hrsg. von Karl Schlögel. Berlin 1995.

Setschkareff, Vsevolod: *Russische Literatur des 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Wolfgang Kasack. München 1999.

Sokel, Walter H.: *Franz Kafka – Tragik und Ironie.* Frankfurt am Main 1976.

Stach, Reiner: *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. 1910-1915.* Frankfurt am Main 2002.

Stach, Reiner: *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1987.

Stach, Reiner: *Kafka von Tag zu Tag. Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*. Frankfurt am Main 2017.

Stagl, Natalia: *Muse und Antimuse. Die Poetik des Vladimir Nabokov*. Köln, Weimar, Wien 2006.

Strelka, Joseph: The Novel in Exile. Types and Patterns. In: Exile. *The Writers' Experience*. Hrsg. von Robert F. Bell und John M. Spalek. Chapel Hill (1982), S. 24-31.

Verteidigung der Schrift: Kafkas ‚Prozess'. Hrsg. von Frank Schirrmacher. Frankfurt am Main 1987.

Vladimir Nabokov. His Life. His Work. His World. A Tribute. Hrsg. von Peter Quennell. London 1979.

Wagenbach, Klaus: *Franz Kafka. Biographie seiner Jugend*. Berlin 2006.

Wagenbach, Klaus: *Kafkas Prag. Ein Reisebuch*. Berlin 1993.

Zimmer, Dieter E.: *Wirbelsturm Lolita: Auskünfte zu einem epochalen Roman*. Reinbek bei Hamburg 2008.

8. Anhang

8.1 Abstract (deutsch)

In dieser wissenschaftlichen Abschlussarbeit werden die Motive von Macht und Schuld anhand der Figuren der im Titel genannten Romane untersucht. Dabei liegt der Fokus auf den beiden Hauptfiguren – Josef K. und Cincinnatus C. –, deren Verhaftung von juristischer Seite nicht begründet wird, sie aber dennoch – oder gerade deswegen – schuldig gesprochen und daher in die Verzahnung eines/ihres Prozesses eingebunden sind. Es wird herausgearbeitet, inwieweit die Intransigenz der Gerichte ihre Macht konstituieren und welche Reichweite die Schuldinterpretation der Hauptfiguren erreicht. Das Zentrum und die Methode der Arbeit bildet eine figurale Beziehungsanalyse, die freischält, was Macht bedeutet, wenn es keinen Urteilsspruch gibt. Eine Diskussion der Schlusskapitel beider Romane zeigt die Absurdität der gezeigten Rechtsstaatlichkeit und untersucht die Reichweite der mit ihr einhergehenden Komik und Theatralität. Die sogenannte ‚Verschleppung' der Freisprechung erzeugt einen unentrinnbaren und die Protagonisten unrettbaren totalen Raum, an dessen Gesetzmäßigkeit gerade sie partizipieren, je länger ihre Verhaftung andauert.

8.2 Abstract (englisch)

In this academic thesis, the motives of power and guilt are examined on the basis of the characters in the novels mentioned in the title. The focus is on the two main characters - Josef K. and Cincinnatus C. - whose arrest is not justified on the legal side, but they are nevertheless - or precisely because of this - found guilty and are therefore involved in the interlocking of a/their trial. It will be worked out to what extent the intransigence of the courts constitutes their power and what range the interpretation of guilt of the main characters reaches. The centre and method of the work is a figural relational analysis that uncovers what power means when there is no verdict. A discussion of the final chapters of both novels reveals the absurdity of the rule of law on display and explores the scope of the comedy and theatricality that accompanies it. The socalled 'dragging out' of acquittal creates an inescapable and the protagonists irredeemable total space, the legality of which they of all people participate in the longer their imprisonment lasts.