



KAFKA, CAMUS UND WIR

von Marianne Gruber

“Was ist denn Ironie anderes als die Andersheit von erwartetem und geliefertem Sinn.”
Walter Sokel

Das Beste wäre, die Sätze zu Kafkas Texten Tag für Tag aufzuschreiben, wie sie sich einstellen, bis sie von selbst erschöpft sind. Die Veränderung von Denken und Erleben Tag für Tag festhalten, sich nichts entgehen lassen, ohne einzuordnen, ohne einen Zusammenhang herstellen zu wollen. Zusammenhänge suggerieren, dass es einen Sinn gibt und dass er einsehbar wäre. Das verlangte nach einer logischen Strategie und einer anderen Welt. Damit ist Kafka nicht beizukommen. Der Sinn mag gegeben sein – Camus' *Mythos von Sisyphos* ist zu Kafkas Lebzeiten noch nicht geschrieben –, einsehbar ist er nicht.

K. wie Kafka – irgendwann gelingt es nicht mehr, beide von einander zu trennen. Der symbolische Tausch von Lebenszeit gegen Text, von Text gegen Tod, ist ein Spiel mit gebogener Zeit, das nicht aufgeht, es sei denn, die Obsession, die K. wie Kafka befallen hat, überträgt sich auf die Lesenden. Diese Verschwendung an Kraft in Schrift und Leben, eine heroische, wenn auch keine lustvolle Opferung, die der Verzweiflung angesichts des Todes eine Ästhetik des Todes, der Unerträglichkeit des Sterbens den banalen Willen zum Leben entgegengesetzt. – Kafka, wie er jenen Arzt glücklich umarmt, der ihm nach einem Blick in den zerstörten Kehlkopf versichert, es sehe alles schon viel besser aus.

Auf Konstruktionen und Zusammenhänge zu verzichten scheint unmöglich, aber es zeigte immerhin die Geschichte einer Obsession, die sich nicht erklären lässt. Und um die Geschichte einer Obsession geht es, wenn es um Kafka geht, um eine Obsession, die sich ihrerseits einer Obsession verdankt, aber auch der Vorstellung und Hoffnung darauf, dass der Ariadnefaden doch zu finden sein wird, der den Weg aus dem Labyrinth ans Tageslicht weist.

K., im Schlossroman, dieser seltsame Bursche, ein Kind oder ein Wissender, beides zugleich oder keines von beidem. Wer ist er? Ein Gestrandeter, ein eben Geborener, ein Toter, der endlich begraben werden will, was immerhin die Anerkennung dessen bedeutete, dass er gelebt habe. K., der mit seinem Auftritt besagt: Hier bin ich, wo auch immer, endlich an einem Strand, erschöpft, geschunden, und es ist Nacht. Oder: Hier bin ich und Punkt. Oder: Jetzt, endlich, kann es genug sein. Oder: K., der Gast?

W. G. Seebald nennt Kafka einen Spurenverwischer, Hermann Broch sagt ihm nach, „dass seit den Griechen niemals ... das Unbewusste so spontan immediat in den dichterischen Ausdruck gehoben wurde“ wie bei ihm und „dass das unauf löbliche Irrationale und nichts anderes (die) Aufgabe war.“

Vor allem die gestrichenen Stellen in Kafkas Manuskript werfen Fragen auf. Allesamt sprachlich und gedanklich so ausgereift, dass man sie glücklich bestehen ließe, hätte man sie selbst geschrieben. Zwei von ihnen im Schlossromans scheinen eine Schlüsselstellung einzunehmen. Aber Kafka streicht. Er eliminiert jenen Anfang, den Max Brod im Anhang zur ersten Ausgabe veröffentlichte, und auch einen wesentlichen Satz, den Gerstäckers Mutter spricht. Anfang und Ende, dazwischen eingebettet der Text.

Der Wirt begrüßte den Gast. Ein Zimmer im ersten Stockwerk war bereitgemacht. ‚Das Fürstenzimmer‘, sagte der Wirt.

In dem von Kafka verworfenen Anfang ist K. noch nicht K., sondern „der Gast“, eine Bezeichnung, die an Camus' gleichnamige Erzählung erinnert. Er tritt als Herr auf, der in einer Kutsche vorgefahren ist, durchaus ein Souverän, der erwartet und gleichzeitig nicht erwartet wird, hoffärtig, launisch, misstrauisch und zum Schein oder tatsächlich bereit, sofort wieder abzureisen.

Später wird in analog knappen Sätzen ein völlig anderer Ankömmling auftreten:

Es war spät abends, als K. ankam.

Er kommt zu Fuß, in der Dunkelheit, und weiß, dass er nicht erwartet wird. Ein Strohsack in der Gaststube ist als Lager gut genug für ihn. Bald erfährt er jedoch, dass er nicht einmal auf diese kärgliche Ruhestatt ein Anrecht hat.

Ganz anders der Gast. Das angebotene Fürstenzimmer inspiziert er in Hut und Mantel, un schlüssig, ob er bleiben will. Während man K. mit dem Davonjagen bedroht und sich dieser nur mit Hilfe einer Notlüge davor retten kann, bittet man den Gast, doch zu bleiben. Auf den knapp drei Seiten des gestrichenen Anfangs erfahren wir fast alles, was der Schlosstext später erst allmählich preisgeben oder nur andeuten wird: Misstrauen, körperliche Schwäche, Qual, Lüge werden genannt, Betrug wird vermutet, das Ringen um etwas, das keinen Namen hat, angesprochen. „Du willst etwas von uns, und wir wissen nicht, was“, sagt das Zimmermädchen Elisabeth. Das Wort Vertrauen fällt, ohne auf einen Inhalt zu stoßen. Der Gast wirft Elisabeth vor, dass sie ihm nicht die Wahrheit sage, muss hören, dass auch er sie nicht sagt. An einer Stelle aber erklärt er sich Elisabeth unmissverständlich und klärt damit K.s Motive auf, ohne allerdings deren Ziel zu benennen:



Elisabeth, sagte er, höre mich genau an. Ich habe eine schwere Aufgabe vor mir und habe ihr mein ganzes Leben gewidmet. Ich tue es fröhlich und verlange niemandes Mitleid. Aber weil es alles ist, was ich habe, die Aufgabe nämlich, unterdrücke ich alles, was mich bei ihrer Ausführung stören könnte, rücksichtslos. Du, ich kann in der Rücksichtslosigkeit wahnsinnig werden.

Mit diesem Bekenntnis ist die Tragik der kommenden Ereignisse festgelegt. Ein Besessener wird vorgestellt, als den man K. im weiteren Text interpretieren kann, vielleicht muss. Seine Unbelehrbarkeit, sein unerklärliches Beharren stellen aus der Sicht des gestrichenen Anfangs kein Rätsel mehr dar, während alle Äußerungen K.s im weiteren Text ein Kreisen um das zu Sagende bedeuten.

Die neueren Ausgaben des Schlossromans, basierend auf Malcolm Paesleys Arbeiten, lassen den Text mit einem nicht zu Ende geschriebenen Satz aufhören:

Die Stube von Gerstäckers Hütte war nur vom Herdfeuer matt beleuchtet und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in einer Nische gebeugt unter den dort vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buch las. Es war Gerstäckers Mutter. Sie reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe, sie zu verstehen, aber was sie sagte

In einer vorangegangenen gestrichenen Stelle, Variante eines Dialogs zwischen K. und Gerstäcker, wird als Bericht indirekt ausgesprochen, was Mutter Gerstäcker sagt:

Erst jetzt, da ich dich in deiner Notlage sehe, dich, einen Landvermesser, einen gebildeten Mann, in schmutzigem, zerrissenem Kleid, ohne Pelz, heruntergekommen, dass es einem ans Herz geht ... erst jetzt ist mir eingefallen, was einmal meine Mutter sagte: Diesen Mann sollte man nicht verkommen lassen.

Der Satz „diesen Mann sollte man nicht verkommen lassen“ macht den von Kafka geplanten Schluss des Schlossromans, wie ihn Max Brod überliefert, einsichtig. Brod betont das auch im Nachwort zur dritten Ausgabe. „In den versöhnlichen Worten einer Mutter“, von einem gütigen Menschen werden die erlösenden Worte gesprochen. Das Thema Gnade, das in der Formulierung ... *er habe zwar kein Anrecht, im Dorf zu leben, aber unter Berücksichtigung gewisser Umstände sei es ihm gewährt*“ angesprochen ist, kann aufgehen, Kafkas Konzept gewinnt deutlichere Konturen. Alles klar. Aber Kafka streicht.

Der Gast und K. sind verwandte, nicht aber identische Figuren. Elisabeth kümmert sich um den irgendwie, vielleicht aber doch nicht sicher erwarteten Besucher, wie sich später Frieda um K. kümmern wird. Hinter dem Auftreten des Gastes spürt man jedoch eine persönliche Geschichte.

„Du willst etwas von uns, und wir wissen nicht, was“, sagt Elisabeth. Dieser Satz, mehr Frage denn Vorwurf, bereitet die Möglichkeit vor, in der Folge durchaus die eine oder andere Episode aus dem Leben zu erzählen, Bruchstücke einer Geschichte preiszugeben, als Erklärung für das ungenannte Vorhaben oder um vom Unerklärten, auch Unerklärlichen abzulenken. Beides ist möglich. Aber das Bett, auf dem der Gast zusammenbricht, ist möglicherweise bereits sein zukünftiges Totenbett. Wie K. ist er auf der Suche nach seiner letzten Ruhestätte in das kleine, namenlose Dorf gekommen und quittiert Elisabeths Bemühungen um seine Person vielleicht gerade darum mit dem Ausruf: „Warum quält ihr mich so?“

Von K.s Geschichte erfahren wir mit Ausnahme der Erinnerung an die Friedhofsszene in der Kindheit nichts. Er ist möglicherweise schon ein Toter, wenn er die Brücke zum Dorf hin betritt, die dann entsprechend der griechischen Vorstellung für Nachen und Charon zur Überquerung des Styx stünde. Allerdings ist ihm nicht einmal dieser letzte, stumme Gefährte Beistand. Er ist allein. Allein bezwingt er die Brücke, wie er einst als Junge die Friedhofsmauer allein erklommen hat, um, damals sieghaft, in das Land der Toten zu blicken. Nun blickt er erschöpft von einer anscheinend langen Wanderung in eine Dunkelheit, in der die Bereiche der Lebenden und Toten verschmelzen, und die alles verhüllt. Oder – und auch diese Deutung ist möglich – K. verlässt den Mutterleib, auf der Suche nach ... Ja, wonach? Nach einer Mutter, einem Ort, an dem man ihn aufnimmt, nach der Anerkennung durch den Vater, nach Akzeptanz durch das Gesetz, nach der Offenbarung von dessen Mitte durch eine Berufung ins Schloss, als Voraussetzung dafür, endlich begraben werden zu können? Hätte er eine Geschichte, könnte man eine Entscheidung fällen, aber er hat konsequenterweise keine. Konsequenterweise deshalb, weil sich sein Beispiel der Zeit- und Raumzuordnung entwindet und auch, weil für den Toten jede Geschichte hinter ihm läge und bedeutungslos geworden wäre. Sie muss nicht mehr erzählt werden. Für den erst Geborenen läge sie vor ihm und könnte nicht erzählt werden. – Gleich bliebe: K. ist allein wie Mersault in *Der Fremde*, wie der Mensch in Camus' *Der Mythos vom Sisyphos* und wird es bleiben.

Camus verweist auf Kafka, das wissen wir, aber auch Kafka weist auf den erst kommenden Camus hin. Es ist das Ende des 8. Kapitels im Schlossroman, in dem Kafka kurz den sonst vorherrschenden Tonfall ändert. K., der vergeblich auf Klamm gewartet hat, beobachtet, wie der Kutscher seine Arbeit erledigt, die Pferde in den Stall führt und wie allmählich alle Lichter verlöschen.

... – und nur noch oben ein Spalt in der Holzgalerie hell blieb und den irrenden Blick ein wenig festhielt, da schien es ihm, als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und



als sei er nun freilich freier als jemals zuvor und könne auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten, solange er wolle, und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen; aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gebe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit.

„... als gebe es ... nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit.“ Die Passage klingt wie ein vorweggenommener Kommentar der Konsequenzen existentialistischer Philosophie, sozusagen in die Zukunft hineingesprochen, und könnte in der Diktion bei Camus stehen. K. ist noch nicht zur Freiheit verdammt, wie später Jean Paul Sartre über den modernen Menschen sagen wird. K. hat quasi die Wahl und damit die Qual vor sich, zwischen Unterwerfung und Frage zu wählen, immer noch im Bewusstsein, dass es das Gesetz gibt, sozusagen ein neuzeitlicher Hiob, der entscheiden muss, ob er unerhörterweise eine Antwort einfordern wird. Bleibt die Frage, ob er die Absicht hat, sich zu entscheiden. Fürs erste tut er so als ob, als revoltiere er, auch, als wäre er gehorsam.

Beide – Camus und Kafka – verbindet die Einsicht, dass sich diese Welt nicht erklären lässt und sich niemandem erklärt, wenn sie auch von unterschiedlichen Denkbewegungen ausgehen. Der alte anthropische Ansatz nach Johann Heinrich Lambert, dass die Ordnung des Kosmos, also das Gesetz, notwendige und gute Voraussetzung für die Menschen darstelle, um möglichst viele zur Verherrlichung der Schöpfung entstehen zu lassen und ihnen sowie allen vernunftbegabten Bewohnern anderer Planeten ein Maximum an Wohlergehen zu gewähren, ist – ihnen zumindest innerlich – fremd. Die Welt ist *dicht*, lässt uns Camus wissen. Das Gesetz nach Kafka *ist*. Es ist, wie es ist, oder es wäre – undenkbar – nicht. Es ist nicht gütig, nicht einsehbar, möglicherweise grausam in seiner Verschlossenheit, aber es ist bindend.

Auch das Spiel mit der Absurdität – nennen wir es ein Spiel, ernst und fast ohne Chance auf einen Ausweg –, verbindet beide Autoren. Camus' Vorstellung der Absurdität leitet sich von der Suche nach einem Sinn her, der sich nicht finden lässt, und der Unmöglichkeit, die Suche nach ihm aufzugeben. Wir sind Mechanismus und Chaos, die sich aus Zaghaftheit und ohne Stolz einen Sinn zusammenträumen. Unbeugsam verkündet Camus die Einsamkeit des modernen Menschen und die Absage an jede Hoffnung, die nichts als Illusion darstellt. Wir leben grundlos und handeln „für nichts“, das ist die neue, anspruchsvolle Ethik. Samuel Becketts sanfte, demütigere Milderung der existentiellen Tragik, dass das Leben zwar keinen Sinn habe, man sich aber daran gewöhnen könne, ist noch nicht gesprochen. Camus' Argumentation lässt sich – trotz aller dichterischen

Schönheit, möchte man sagen – rational nachvollziehen und setzt einen Schlusspunkt. Wenn die Welt *dicht* ist, sie sich unseren Fragen verweigert, müssen die Antworten selbst gefunden werden. Er erlebt und analysiert, Kafka sieht und verweigert jeden Kommentar. Wir schweben nicht über einer alles verneinenden Grundlosigkeit, aber der Grund lässt sich nicht erkennen. So erscheint für Kafka absurd, was sich rational erklären lässt, und real, was wir als absurd empfinden mögen. Camus argumentiert hingegen mit der noch weitgehend ungebrochenen Kraft eines Menschen, der vom Tod zwar vieles ahnt, auch weiß, Kafka aber steht bereits an der Schwelle zum Tod, als er am Schlossroman arbeitet. Und auch wenn man biografische Übertragungen, wenn überhaupt, nur sehr vorsichtig vornehmen sollte, ist dies ein Punkt, der sich nicht verdrängen lässt. Dieses an der Schwelle Stehen bedeutet eine anderen unzugängliche Erfahrung, bringt eine von anderen nicht vollziehbare Erweiterung mit sich. Folglich bricht die Tragik Camus' in Schönheit auf, die Kafkas in Ironie.

Mit dem Verwerfen des ursprünglichen Anfangs findet eine Verschiebung statt, ändert sich die Bekleidung von Kafkas Schlossroman und erhält eine andere Verkleidung. Folgte man Hermann Brochs Sicht, müsste man sagen: Der Text wird seiner rationalen Kleider beraubt und der Vieldeutigkeit des Unbewussten anvertraut. Dem, nach Broch „*Nur-Dichter*“ Kafka muss alles Erklärende, jede Reflexion im Text als Störung und verdächtig erscheinen.

Das Tragische mit Ironie aufzubrechen schafft eine besondere Qualität. Sie ist ein hervorragendes Mittel, sich von ihrem Pathos zu distanzieren, ehe es erdrückt, auch wenn sie nicht befreit. Sie setzt das Unerwartete ein und zieht mit ihm in seinem Gefolge das Grauen nach sich. Und sie verbirgt. Sie verbirgt, wie ernst alles genommen wird, bedeckt die Tragik der Einsamkeit, die nicht aufgehoben, sondern nur bedeckt werden kann, und schützt die verletzte, dünne Haut Kafkas. So bewahrt sie K. wie auch den Mann vom Lande vor dem Blick auf die eigene, nackte, völlig entkleidete Existenz. Die nackte, bloßgelegte Existenz spricht Kafka in jenem Traum an, den K. erschöpft, auf einem Sessel sitzend, im Zimmer des Beamten Bürgel träumt, und in dem er nackt mit einem Beamten ficht, sich also in der Parabel des Prozessromans wiederfindet. Die von Camus beschriebene Kluft „*zwischen dem Schauspieler und seinem Hintergrund*“ überspringt Kafkas Ironie mit der Rolle des Schauspielers. Auch Kafka kennt eine Kluft, die, die zwischen der Uneinsehbarkeit des Gesetzes und dem nicht erlahmendem Wunsch aufbricht, wenigstens in die Nähe einer Einsicht zu gelangen, aber Kafka lacht, wenn er seine Texte liest.

Ein lachender Kafka besagt: Da seid ihr ja alle, und spielt dabei die Rolle: Ich bin unter Freunden. K. wie Kafka – beide spielen, dass sie spielen, und nehmen dabei alles bitter



ernst. Ernst zu nehmen bedeutet, als gegeben zu betrachten, was immer es ist. Vielleicht beobachtet Kafka, während er lachend vorliest, einen Nachtfalter, der sich ins Zimmer verirrt hat und auf dem Manuskript ständig um die eigene Achse rotiert. Immer und immer wieder. Der eingebaute Kreisel in uns – so bewegt sich K. im Schlossroman, immer um eine Mitte, ohne den Radius entscheidend verringern zu können, in einem Rhythmus aus Stocken und Drehen, Stocken und Drehen. An einem anderen Abend fliegt ein Falter ins Zimmer, setzt sich möglicherweise auf Kafkas Hand, es ist oft Nacht, wenn der Meister schreibt. Da fließt die lineare Zeit leicht in Dauer über und dehnt sich nach allen Richtungen hin. Das macht es leichter, aus der Gebundenheit der Gegenwart, ihren Moden, Geschmacksrichtungen und Vorstellungen auszuweichen und in eine Über-Zeit zu wechseln, die sich nicht mehr einem Jahrzehnt oder einer Epoche zuordnen lässt und gerade deshalb die immer wiederkehrenden Dilemmata menschlicher Existenz bloßlegt. Dass die Zeit einen altägyptischen Kreis der ewigen Wiederkehr ohne Fortschritt darstellt, hat der erste Falter bezeichnet. Der zweite wandert von der Hand möglicherweise auf das Werkzeug, mit dem Kafka schreibt. Er spricht zu Kafka, wie die Flöhe durch das Jucken auf der Haut zum Mann vom Lande gesprochen haben und die er deshalb um Beistand anfleht. Will man die Welt, Dinge, Menschen ertragen, muss man sehen, wie alles ist: komisch. Das erspart, die tragische Dimension der Existenz in ihrem vollständigen Ausmaß als nackte Wahrheit offen zu legen, die nur zerstören könnte, und befreit vom Zwang, Menschen ihrer Rolle wegen zu verfluchen oder ihnen zu glauben. Unter diesen Voraussetzungen mag es möglich sein mitzuspielen, ohne ganz und gar Teil des Spieles geworden zu sein.

Nicht im Spiel und dennoch Teil des Spiels zu sein – das trifft auf K. zu, der den Eindruck zu erwecken sucht, sich ganz und gar hingeben zu wollen, und gleichzeitig auf Distanz geht. Als ob es von Bedeutung wäre und irgendjemanden interessierte, was er anstrebt. Man kann ihn weder einen guten noch einen schlechten Schauspieler nennen, es kommt erst gar nicht dazu, sein diesbezügliches Talent zu prüfen. Er bekommt keine Rolle zuerkannt. Nicht, wenn er behauptet – was eine glatte Lüge darstellt, mit der er Informationen erschleichen will –, Weib und Kind zu haben, nicht, wenn er sich in Klamms Schlitten setzt, schon gar nicht, wenn er sich Landvermesser nennt. Bei der Aktenausgabe im Herrenhof ist er bloßer Zuschauer, der den Zuschauer-raum verlassen und sich ohne Zutrittsberechtigung hinter die Bühne geschlichen hat. In diesem Spiel, in dem es für ihn um Leben oder Tod, um Anerkennung als Daseiender oder Ignorierung als Nichtexistierender geht, steht er außerhalb.



Mit subtiler Ironie schiebt Kafka den drohenden Zusammenbruch seines Helden auf. Nichts, was K. tut oder sagt, entspricht den Erwartungen des Dorfes. Walter Sokel hat die Situation auf den Punkt gebracht. „Was ist denn Ironie anderes als die Andersheit von erwartetem und geliefertem Sinn“, schreibt er in einem Brief. An dieser Kluft scheitern Beamte wie Dorfleute K. gegenüber, und auch er scheitert, wenn er Antworten einfordert. Er weiß schon, was gespielt wird. Es geht nicht darum, das zu erfahren. Er will mitspielen dürfen, ein unerhörtes Ansinnen in den Augen aller anderen. Man wird es ihn wissen lassen, falls sein Engagement vorgesehen ist, falls nicht, hat er das hinzunehmen. Das Kollektiv, in dem alle Rollen fix besetzt sind, wehrt sich gegen den Fremden, der sich den festgelegten Regeln, Ritualen und Gewohnheiten nicht unterwerfen will. Eine geschlossene Gesellschaft verweigert der Kreatur den Zutritt, der – gelänge er – alle in ihren Rollen in Frage stellte. K.s Absichten, welche auch immer, werden permanent vereitelt, so wie er die Absichten des Schlosses und der Dorfbewohner zu vereiteln sucht. Schweigendes und geduldiges Hinnehmen der gegebenen Situation ist nicht das Seine.

Aber – und dieses Aber gilt immer und meldet sich nach jeder Folgerung zu Wort – jede Interpretation bedeutet zu fokussieren und damit zu reduzieren, aber Kafka ist komplizierter, vielschichtiger, uneindeutiger. Ihm auf die Spur kommen zu wollen bedeutet, sich in einer Endlosschleife zu bewegen. K. als Zuschauer, der keine Rolle erhält, entspricht nur einem Gesichtspunkt. Theater oder Film – wäre eine weitere Frage. Die Zeit der bewegten Bilder ist angebrochen, die Kafka so liebt, und führt den raschen Wechsel von Blickpunkt und Standort ein. Sind wir nicht doch eher in einem Film, wie Alexandr Belobratow in einer unveröffentlichten Skizze meint, in einem Film, der in einem strengen Maß den Rhythmus der ablaufenden Bilder bestimmt? K., der früh morgens die Aktenausgabe im Herrenhof beobachtet, unempfindlich dafür, dass er diese Prozedur bereits durch seine bloße Anwesenheit stört. Das Auftreten der Wirtsleute, als jener unwirsche Glockenton ertönt, der ihnen endlich erlaubt, sich in Szene zu setzen. Gleich Schauspielern haben sie auf dieses Zeichen des Regisseurs gewartet. Kafka beschreibt das bange Warten wie eine Regieanweisung aus einem Fellinidrehbuch. Nun kommt der Wirt des Herrenhofs gelaufen, „als vergesse er seine Würde, so lief er; die Arme hatte er halb ausgebreitet, so als sei er wegen eines großen Unglücks gerufen worden und komme, um es zu fassen und an seiner Brust gleich zu ersticken ... Ein großes Stück hinter ihm erschien nun auch noch seine Frau, auch sie lief mit ausgebreiteten Armen, aber ihre Schritte waren kurz und geziert, und K. dachte, sie werde zu spät kommen, der Wirt werde inzwischen alles Nötige getan haben.“



Was für ein Auftritt. K. beobachtet ihn als Zuschauer, ohne Anzeichen dafür, dass er den Zusammenhang zwischen der dargebotene Szene und seiner Anwesenheit begriffe. Zur selben Zeit sieht er sich wie durch ein Kameraauge, das ihn mitfilmt. Schließlich spielt er, dramaturgisch betrachtet, die Hauptrolle, ist jedoch hinter der Kamera stehend mehr oder weniger unsichtbarer Zuschauer im doppelten Sinn, Zuschauer durch das Kameraauge und Zuschauer wie der Leser, einer, der nicht eingreifen kann. „... *die Wirtin werde zu spät kommen*“, denkt er und nimmt kommentarlos als gegeben, was sich weiter abspielt. „... *der Wirt werde inzwischen alles Nötige getan haben*“. Kein Wort über die Lächerlichkeit des vor Augen geführten Ablaufs, keines über die Lächerlichkeit der dahinter stehenden Bürokratie. So ist sie gelungen denunziert.

Das ist die Szene, die den Lesern vor Augen geführt wird. In einer komplizierten Anordnung sehen sie, durch eine Kamera blickend, was K., der unbeteiligte Kameramann, durch eine Kamera blickend beobachtet: Diener, Wirtsleute, Akten, Korridor und Türen. Die Leser sehen, von einer zweiten Kamera gefilmt, wie sich K., hinter der Kamera stehend, gleichzeitig im Mittelpunkt der Szene sieht. Eine dritte Kameraeinstellung zeigt die Leser, wie sie K. hinter der Kamera betrachten, der sich selbst vor der Kamera stehend sieht, während er die Lesenden mitfilmt.

Wer Regisseur, wer Drehbuchautor, was Kafkas, was K.s Part und was der Part der Leserschaft ist, bleibt unentschieden durch die in mehrere Einstellungen aufgeteilte Darstellung. Fest steht: K. ist Zuschauer *und* Akteur wie Mersault in Camus' Roman *Der Fremde*. Eine Totalaufnahme brächte nichts. Sie würde bestenfalls ein Bild unverständlicher Bewegungsabläufe entwerfen, die Wahrnehmung könnte ihnen nicht folgen.

Es ist ein Spiel voll theatralischem Ernst, das im Herrenhof abläuft, gerade weil die Szene so grotesk ist. K. darf sich allerdings nur kurz seiner Dreifachrolle als Hauptdarsteller, Kameramann und Zuschauer erfreuen. Die auf ihn niederprasselnden Vorwürfe der Wirtsleute klären ihn rasch über seine Nichtigkeit auf. Nicht bloß unsichtbar, sondern nur als Abwesender ist er geduldet. Ihn hinauszuerwerfen wagt man dennoch nicht. Er ist Störung der Schöpfung *und* Teil der Schöpfung, des Spiels, des Lebens. Eine Pattstellung ist eingetreten. So wie K. dem Gesetz nicht genügen kann, kann das Gesetz ihm nicht genügen. Es widerlegt ihn weder noch kann es ihn bestätigen oder rechtfertigen. Es schiebt ihn in ein Niemandsland ab, von dem K. seinerseits das Gesetz nicht zu widerlegen vermag, gleichgültig, was er tut oder wie er es bewertet. Folgerichtig bringen die Ereignisse im Herrenhof K. nicht weiter bei seinem Versuch, die Abläufe hinter den Kulissen zu verstehen, auch seine weiteren Bemühungen lassen ihn nichts von dem erfahren, was

er wissen möchte. Er will ja verstehen. Seine Revolte, wenn man von einer solchen sprechen will, erschöpft sich im Insistieren, führt nicht zum Verneinen.

Mutter Gerstäckers rührende Worte ließen eine ferne Lösung anklingen. Ihr mitleidiger und mitleidender Aufruf – „*man sollte diesen Menschen nicht verkommen lassen*“ –, verlagerte – gälte ihr Wort – die Aktivitäten, das Nötige zu tun, von der Ebene hinter der Bühne auf die vor der Bühne, von Schloss und Regisseur auf die Menschen im Dorf. In ihr deutet sich ein unersetzliches Bindeglied zwischen Schloss und Dorf an, zwischen Gesetz und Leben, zwischen dem Grundmuster des Lebendigen und dessen individueller Ausformung, zwischen blindem Gehorsam und persönlicher Verantwortung. Nicht die Beamten sind es, denen Kafka den Brückenschlag zumutet und zutraut, es sind die Frauen, und im Besonderen ist es in dieser Szene Mutter Gerstäcker. Alt muss sie sein, gebrechlich, um auf den kaum mehr gangbaren Weg zurück zu verweisen, bis Cusanus hin oder noch weiter. Im Modell der *coincidentia oppositorum* könnte sich K.s Dilemma auflösen, das darin besteht, „*in seinen Bemühungen nicht nachzulassen*“, ständig aufzubegehren und gleichzeitig anzuerkennen, wogegen sich seine Revolte richtet. Aber wir wissen, dass Kafka diesen Satz streicht, und auch der Film bricht ab.

Bleibt für den Schluss nur die Leserschaft als Autoren-gemeinde, in die sich einschreibt, was sich aus Kafka hinausgeschrieben hat. Dass er seine Absichten zu bekennen verweigert, macht die Fülle an Deutungsmöglichkeiten aus und das Dilemma der Lesenden. Was – aus heutiger Sicht – wenn K. ins Schloss gelangte? Und was, wenn der Mann vom Lande, ein Vorläufer K.s, genauer: eine Vorstufe K.s im Schloss, den Türhüter überwände? Vermutlich findet der Mann vom Lande, der bis ins letzte Zimmer vordringt, einen leeren Raum vor und geht wieder, unter Umständen kopfschüttelnd über den Aufwand, der seines Ansinnens und Lebens wegen betrieben wurde. Oder er beantwortet das Gebot, das ihm den Eintritt verwehrt, damit, dass er die Türe selbst schließt. Vielleicht entdeckt er auch, dass ein Türhüter nach dem anderen vor ihm, der völlig unbefangen voranschreitet, erschrickt, weil keiner weiß, was er zu bewachen hat, aber ahnt, dass es ein Nichts sein könnte, und die Aufdeckung dieses Geheimnisses alle ihrer Rolle beraubte. Vielleicht fragt der Mann vom Lande den Türhüter eines Tages, ob er sich denn nicht mehr daran erinnere, dass er, der Mann vom Lande, den Türhüter ernannt habe, um sicherzustellen, dass niemand das Gesetz belästige oder niemand Klage erheben könne gegen das Leben, oder um endlich aller Mühen ledig ausruhen zu dürfen. – Woher der Mann vom Lande das wissen wolle. – Die Läuse hätten es ihm erzählt.

Vielleicht fragt Kafka seinen Freund Max Brod, was er vom Beginn des Schlossromans halte. – Er ist gut durchkompo-



niert, antwortet Brod. – Ich werde ihn streichen, sagt Kafka.
– Aber warum denn? Er ist klar. – Eben darum.

Alles Unsinn möglicherweise. Kafka ist kein Rätsel, er ist ein Katalysator von der Persiflage bis zum unüberwindlichen Ernst. Sei's drum. Was wird nun aus K.? Wo er ist, kann heute kein Schlossherr mehr sein, so wie Klamms Schlitten für die Dauer von K.s Aufenthalt im Schlitten nicht mehr Klamm gehört. Nehmen wir an, er stirbt nicht, er schläft bloß und erwacht wieder. Die erboste Dorfgemeinde tanzt um ihn herum einen Totentanz, der K. ermutigen möge, doch endlich das Zeitliche zu segnen, damit alles seine Ordnung habe, sich die alte Ordnung wieder einstelle. Das macht ihn erst recht munter. Irgendetwas in der Zwischenzeit, in der Zeit des Schlafs, ist allerdings mit ihm geschehen. Er hat seine metaphysischen Wurzeln in Frage gestellt.

Nun kennt er den Weg ins Schloss, geht ihn, und alle ziehen fort. Es gibt keinen Schlossherrn, keine Beamten, kein Gesinde, nicht einmal mehr Bauern im Dorf. Er könnte ihnen allen, die da in einem langen Zug das Land verlassen, nachgehen, und die Geschichte setzte sich fort.

Das Ende ist, dass es keines gibt.

Marianne Gruber, geboren 1944 in Wien, studierte mehrere Semester Medizin und Psychologie bei Viktor Frankl. Seit 1980 freie Schriftstellerin, seit 1994 Präsidentin der Österreichischen Gesellschaft für Literatur. Autorin vieler Essays und zahlreicher Bücher für Kinder und Erwachsene – zuletzt: Ins Schloss, Haymon-Verlag 2005.