

# literatur für leser

14

3

37. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

Herbert Kaiser · „Satanische Blendung“.  
Ernst Barlachs apokalyptischer Humor  
in seinem nachgelassenen Roman  
*Der gestohlene Mond*

Linda Karlsson Hammarfelt · Inselkunde.  
Wissen(schaft), Erzählkunst und weibliche  
Adoleszenz in Annette Pehnts *Insel 34*

Dieter Liewerscheidt · Mit Josef K. in Kafkas  
Romanfragment *Der Proceß*.  
Ein Versuch fast ohne Deutung



PETER LANG  
EDITION

## Inhaltsverzeichnis

### Herbert Kaiser

„Satanische Blendung“. Ernst Barlachs apokalyptischer Humor in seinem nachgelassenen Roman *Der gestohlene Mond* \_\_\_\_\_ 141

### Linda Karlsson Hammarfelt

Inselkunde. Wissen(schaft), Erzählkunst und weibliche Adoleszenz in Annette Pehnts *Insel 34* \_\_\_\_\_ 161

### Dieter Liewerscheidt

Mit Josef K. in Kafkas Romanfragment *Der Proceß*. Ein Versuch fast ohne Deutung \_\_\_\_\_ 175

## literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke  
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,  
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
[wilke@u.washington.edu](mailto:wilke@u.washington.edu)

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz  
[cjakobi@uni-mainz.de](mailto:cjakobi@uni-mainz.de)

Erscheinungsweise: 4mal jährlich  
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

## „Satanische Blendung“ Ernst Barlachs apokalyptischer Humor in seinem nachgelassenen Roman *Der gestohlene Mond*

Nachdem Adolf Muschg Barlachs Roman zu seinem „Jahrhundertbuch“ erklärt und damit die Familientradition seiner Würdigung erneuert hatte<sup>1</sup>, die Walter Muschg<sup>2</sup> und sein Schüler Heinz Schweizer schon um 1950 begründeten<sup>3</sup>, blieb die Rezeptionsgeschichte dieser letzten literarischen Arbeit Barlachs insgesamt doch mehr als verhalten. Das hat Gründe: Es gibt eine fast überbordende Literatur zu ihm als darstellendem Künstler; immerhin noch eine – mit der Zeit arg schrumpfende – Auseinandersetzung mit seinen Dramen. Seine Prosaschriften bleiben aber im Schatten dieser Wahrnehmung, nicht nur weil das Bild von Barlach, dem Plastiker und Zeichner, so dominiert, sondern auch, weil er als Erzähler den Leser mit Gedanken, Vorstellungen und Bildern, mit sprachlichen Eigenwilligkeiten konfrontiert, für die es in der zeitverwandten Literatur der 30er und 50er Jahre kaum Anknüpfungsmöglichkeiten gibt. Speziell für diesen Roman kommt dessen katastrophisches Überlebens- und Editionsschicksal hinzu. Er konnte, nach kriegsbedingter Verschüttung und Beschädigung, erst 10 Jahre nach Barlachs Tod veröffentlicht werden<sup>4</sup>. Aber bald nach dem Krieg bestimmte die Gruppe 47 das öffentliche literarische Bewusstsein. Die verdienstvollen Publikationen seiner Dramen, Briefe und Prosaschriften<sup>5</sup>, auch des *Gestohlenen Monds*, konnten nur den Dramen eine begrenzte Aufmerksamkeit verschaffen.

Ich versuche eine Lektüre des Romans, die der milieugesättigten, sozialkritischen, auch humoristischen Kleinstadttragödie ihre volle Geltung belässt, aber die andere Dimension der inneren, geistigen Ereignisse: der Visionen, der Mono- und Dialoge über Schuld und Verantwortung dennoch in den Vordergrund rückt. Beide Bereiche, der horizontale realistische Schilderung, der vertikale geistiger Bedeutung treffen sich in der zeitgeschichtlichen Brisanz der nationalsozialistischen Verfolgungen Barlachs und ihrer moralischen, auch ethischen Ursachen und Folgen.

1 Adolf Muschg: „Der gestohlene Mond“ von Ernst Barlach“. In: *DIE ZEIT* Nr. 48 1999; jetzt auch: [http://www.zeit.de/1999/48/1999.jh-barlach\\_musch](http://www.zeit.de/1999/48/1999.jh-barlach_musch).

2 Walter Muschg: „Nachwort“. In: *Prosa II*, S.673-689 (s. Anm.5). – Nach mehr als 50 Jahren ist das ein immer noch gültiger Überblick über Barlachs Gesamtwerk.

3 Heinz Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*. Bern 1959 (= Baseler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 22, hg. von Walter Muschg).

4 Vgl. dazu die Erläuterungen von Friedrich Droß nach dem Bericht von Karl Barlach in: *Prosa II*, S. 713ff. (s. Anm. 5).

5 Ernst Barlach: *Das dichterische Werk in drei Bänden*. Bd.1: *Die Dramen*. Hrsg. von Klaus Lazarowicz in Gemeinschaft mit Friedrich Droß; Bd.2: *Die Prosa I*. Hrsg. von Friedrich Droß; Bd. 3: *Die Prosa II*. Hrsg. von Friedrich Droß. Mit einem Nachwort von Walter Muschg. München 1956-1959. – *Die Briefe*. Hrsg. von Friedrich Droß. Bd. I: *1888-1924*; Bd. II: *1925-1938*. München 1968f. – Ernst Barlach/Reinhard Piper: *Briefwechsel 1900-1938*. Hrsg. von Wolfgang Tarnowski. München und Zürich 1997.

Die bisher ausführlichste, in gewisser Hinsicht auch gründlichste Arbeit zum *Gestohlenen Mond* von Heinz Schweizer verfolgt einen völlig anderen Ansatz. Sie liest ihn, nicht ohne Gewaltamkeiten, aus der Sicht eines religiösen Existentialismus, sieht als „Grundthema von Barlachs Kunst [...] das Thema vom Menschen als Gottsucher“<sup>6</sup>; zeichnet Waus Weg auf der Suche „nach sich selbst“<sup>7</sup> nach; auf der Suche nach seiner Beziehung zur Transzendenz, dem Muster eines Entwicklungsromans entsprechend, und vernachlässigt darüber die titelgebende Erzählung. Diese Lesart scheidet endgültig am Romanschluss, da Wau sich von Wahl nicht distanziert. Die entschuldigende Annahme, der Roman sei Fragment geblieben, ist zum einen spekulativ, löst aber zudem auch nicht das Problem der Interpretation: ihre gänzliche Engführung auf Waus „Weg seiner seherischen Gotteserfahrung“.<sup>8</sup> – Eine frühe Arbeit Uwe Johnsons über den Roman ist leider verloren. Spuren seiner Nähe zu Barlach finden sich noch in den *Jahrestagen*.<sup>9</sup> Neben Adolf Muschgs Plädoyer für den Roman verdanke ich wichtige Einsichten und Anregungen den Aufsätzen von Maria Rüger<sup>10</sup> und Gerhard Schmidt-Henkel.<sup>11</sup> Unerlässlich für die zeitgeschichtlichen Hintergründe und Zusammenhänge sind Ernst Pipers dokumentarische Darstellung der Auswirkungen nationalsozialistischer Kulturpolitik auf Barlach sowie Wolfgang Tarnowskis erschöpfende Studie zu seinem Leben und Schaffen unter dem Nationalsozialismus.<sup>12</sup> Barlachs Schriften und Briefe gehören als primäre Quellen zu den Interpretationsvoraussetzungen.

Als Barlach im April 1936 die Arbeit an diesem Roman<sup>13</sup> begann, hatte die rechtspopulistische, völkische, später nationalsozialistische Hetze gegen ihn bereits ein sehr bedrohliches Ausmaß. Sie setzte Ende der 20er Jahre ein. Zeugnisse davon finden sich in unzähligen Briefen, aber auch in seinen ausführlicheren Auseinandersetzungen damit. Die Vorwürfe lauten, er sei unvölkisch, nicht rassekonform; man streut Gerüchte, er sei Jude oder Kommunist. Die in *Prosa II* abgedruckten Dokumente lassen eine Entwicklung in seinen Reaktionen darauf erkennen. In der Erklärung *Wider den Ungeist*<sup>14</sup> (1929) geht es allgemein um Verleumdungen aus dem rassistischen Lager, konkret um Anfeindungen im Zusammenhang mit Entwürfen für ein Gefallenen-Ehrenmal. Barlach wehrt sich gegen die Macht der Propaganda, „denn das Schlagwort hat einen furchtbaren Schwanz, und seine Schwünge treffen“. (S. 402)

6 Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*, S. 45.

7 Ebd. S. 11.

8 Ebd., S. 52.

9 Uwe Johnson: *Jahrestage*. Bd. 4, Frankfurt/M. 1983, S. 1820f. (14. August 1968); vgl. dazu: Gerhard Schmidt-Henkel: „Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘“. In: Reiner Wild (Hrsg.): *Dennoch leben sie. Verfeimte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*. München 2003, S. 39–46, hier S. 44; hier Hans Mayers Äußerungen über die verschollene Diplomarbeit Johnsons über den *Gestohlenen Mond*.

10 Maria Rüger: „Eine ungewöhnliche Apokalypse. Motive bei Ernst Barlach“ In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe XXXIV* (1985), Heft 1-2, S. 145-151.

11 S. Schmidt-Henkel: „Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘“.

12 Ernst Piper: *Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kulturpolitik*. München und Zürich 1963; Wolfgang Tarnowski: *Ernst Barlach und die Nationalsozialisten*. Hamburg, 1989.

13 Benutzte Ausgabe: Reinbek bei Hamburg 1988 (Rowohlt Jahrhundert, Hrsg. von Bernd Jentsch, Bd. 33) Zitarnachweise daraus im Folgenden im Fließtext mit der Sigle *GM* und Seitenzahl. Textkritische Ausgabe, Hrsg. von Ulrich Bubrowski, Hamburg (Ernst-Barlach-Gesellschaft), 2010.

14 Barlach: *Prosa II*, S. 397-405. Weitere Zitarnachweise aus diesem Band im Folgenden mit Seitenangabe im Fließtext.

Der ausführliche Essay argumentiert immer wieder aus ironischer Distanz, so wenn er von den „lieben Parteikinder[n]“ spricht, denen „Onkel Doktor Dogma [...] gar zu leckere Sachen [verschreibt]“. (S. 399)

Eine Woche vor dem 30. Januar 1933 wird Barlachs Rundfunkrede *Künstler zur Zeit* gesendet (S. 413-422). Sie ist, in Barlachs Langsatz- und Metaphern-Stil geschrieben, schon für Leser eine Herausforderung – für Hörer aber die Grenze zur Schwerverständlichkeit überschreitend.<sup>15</sup> Er konzediert zunächst allen Menschen kulturspezifische Ansichten und Vorurteile; solches Anderssein gehe aber nur zu schnell in ein Böse-Sein über. Für ihn als Künstler gelte jedoch dieser Übergang nicht. Er unterstelle sich der „Frage nach dem Wie und Wo des Verlasses auf die ehrlich gemeinte eigene Überzeugung [...], die er für seinen Teil als den wichtigsten Punkt, das Entscheidende im Menschenleben betrachtet.“ (S. 418) Darin liegt für Barlach nichts Subjektives, sondern er versteht „dieses so Entscheidende“ als Grund der „Sicherheit und Hochgemutheit des Geistes“, mit einem Wort: als „Segen“ (ebd.). Diese innerste Gewissheit ist die Quelle seines Schaffens. – Aber dann greift der Essay erneut aus: Es müsse eingesehen werden, dass diese Berufung auf das Eigene letztlich für alle gelte; „daß alles wirkende Geschehen überhaupt so durch die Unfehlbarkeit des unbewußten Besserwissens bestimmt wird“ (S. 419) – mit der weltgeschichtlichen Konsequenz, dass sich schließlich, durch die Wirkungen von Dogmen und Ideologien, zwei Parteien herausgebildet haben: die „Geistigen“ und die „Ungeistigen“ (S. 420). Aber Barlach hofft und glaubt, dass diese selbstkritische Frage nach dem „Verlaß“ auf die „ehrlich gemeinte eigene Überzeugung“<sup>16</sup> – von jedem ehrlich gestellt und beantwortet – „als freiheitlicher Zensor“ (S. 421) das feindliche Gegeneinander auflösen könne; wenn er auch wieder einräumen muss, dass beide Mächte immer schon gegeneinander standen, was aber keine Entschuldigung dafür sein könne, dass der Künstler nicht „in trotzig unverblümter Parteilichkeit die Atemfreiheit der eingengten Seite [...] gegen den Geist aus Mitternacht (zu fordern)“ habe (S. 422).

Es wird deutlich: Barlach denkt ganz und gar unpolitisch. Seine Geistigkeit, als simple Logik, führt ihn einerseits zu der Einsicht, dass sich jeder auf die eigene Überzeugung berufen kann; dass aus jeder Perspektive das Andere in das Böse umschlagen kann. Als Künstler spricht er andererseits nur von sich, wenn er die Quelle seiner Schaffenskraft in nichts als eigener Lauterkeit und Überzeugung sieht. Als Künstler aber gestaltet er Geistiges, steht so dem Ungeistigen diametral gegenüber und muss „Parteilichkeit“ für den Geist fordern, während er für das Menschliche eine Wechselseitigkeit der Perspektiven einräumt. Daraus ergeben sich, rein formal betrachtet, Widersprüche. Als Mensch kommt der Künstler nicht über die Relativität der Standpunkte hinweg. Er bleibt auf gleicher Ebene mit dem Gegenüber, gleichsam im

15 In einer späteren Selbstkritik schreibt Barlach über die Rundfunkrede. „Ich selbst bin mir bewußt, mich in krausen Wendungen bewegt zu haben [...] in Briefen und Aufsätzen[...] am schlimmsten im Radioquatsch 1933“, *Briefe II*, S. 771, 29.4.1938. – Eine Analyse der Rede bei Ralf Schnell: „Ernst Barlach und das ‚Dritte Reich‘. Konfigurationen der Inneren Emigration“. In: Erhard Schütz/Gregor Streim (Hrsg.): *Reflexe und Reflexionen von Modernität 1933-1945*. Bern [u.a.] 2002 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd.6), S. 311-324.

16 Elmar Jansen: „Ernst Barlach: Ehrlich gemeinte eigene Überzeugungen“. In: *Sinn und Form* 41/1989, H. 1, S. 183-200. Unter dem Titel dieser Formulierung aus Barlachs Rundfunkrede *Künstler zur Zeit* (gesendet 23. Januar 1933) fasst Jansen verwandte, vergleichbare Äußerungen Barlachs über sein Künstlertum zusammen, leider meist ohne Quellenangabe und Kennzeichnung von Auslassungen (Rundfunkrede).

Horizontalen, als Künstler jedoch nimmt er Partei für die „Geistigen“, erhebt sich in die Vertikale höherer, allgemeiner Sicht und gewinnt so die Kraft des Urteils. Diese Doppelsicht wird in der Interpretation zur Sprache kommen.

In der späten (aus dem Nachlass herausgegebenen) Protestschrift gegen Görings Erlass, alle öffentlichen Kunstsammlungen in Preußen von undeutschen, kultur bolschewistischen Werken zu säubern, wird Barlach konkreter, weil seine Not größer geworden und er selbst direkt betroffen ist. (*Als ich von dem Verbot der Berufsausübung bedroht war* [1937; S. 427-431]). Er beklagt, „im Vaterlande zu einer Art von Emigrantendasein genötigt“ zu sein (S. 427). Die Repressionen bedeuten für ihn „die Preisgabe an Vernichtung“, „die Verhängung der langsamen Erdrosselung“ (S. 428). Er beklagt nicht nur seinen Zustand, sondern benennt auch dessen Ursachen: Verweigerung des „Rechtsgut[s]“ (ebd.) der Verteidigung; völlige „Unreife“ der Richter, der urteilenden Öffentlichkeit; „Orthodoxie [...] in Kunstdingen“ (S. 429). Die Schlagwort-Propaganda zerstöre ihn und sein Werk. Aber auch hier greift er zu seiner Verteidigung nicht auf humanistische, politische oder andre zeitkritische Argumente zurück. Er sei einzig „gerechtfertigt aus der gesetzlichen Notwendigkeit eines weiter nicht erklärlichen Müssens, dem schuldigen Gehorsam zu leisten keine Wahl und Zweifel geduldet werden.“ (430) Auch hier, in weit fortgeschrittener Not, beruft er sich auf das Schaffend-Geistige in sich. Die mögliche, relative Berechtigung anderer Sichtweisen: die allgemeine Betrachtung menschlicher Natur und ihrer Schwächen spielt jetzt keine Rolle mehr. Aber im Roman taucht sie als Relativität der Perspektiven wieder auf.

Von den Essays und Reden bestehen vielfältige Verbindungen zum Roman. Dazu gehören: Die dichotomische, auch dialogische Struktur der Zweiheit, zugespitzt im Konflikt zwischen Geistigen und Ungeistigen; das Schaffen aus Grundlosigkeit; die Ablehnung jeglicher weltanschaulicher Bindungen; das Ungenügen an der Sprache; die „Gläubigkeit“ seines Wesens (*Dichterglaube*, S. 407; 409). Die Interpretation verfährt aber dennoch streng immanent, um dem Werk gerecht zu werden. Denn ein Roman ist immer komplexer, bedeutungstiefer als eine diskursive Abhandlung – und weil, speziell für Barlachs Kunstproduktion, sein Bekenntnis gilt:

Ich muss mich dem Geheiß eines Sollens fügen, das mich in jedem einzelnen Fall bestimmt, und wäre es nicht so, daß ich, wie es sich auch aus dem Unbewußten gestaltet, immer doch Zusammenhang, Einheit, Folgerichtigkeit des Gewordenen zu erkennen genötigt bin, so wäre mir das Wesen, aus dem ich gekommen und in dem ich mich bewege, kaum eine Gewalt, zu der man Vertrauen haben dürfte. (S. 408)

Im Roman, in fiktiver Erzählung geht es immer um Konkretes, hier um Verleumdungen, perfides Taktieren, Opportunismus, um Vergewaltigung, Betrug und Erpressung; um Kleinstadt-Monströsitäten, wesentlich des „schlimmen Jahres“ 1937, aber darin verwoben ebenso um grundsätzliche Fragen individueller Moral und ethisch-politischer Prinzipien – dies alles durchdringend um die Möglichkeiten und die Wahrheit der Kunst in Zeiten des „gestohlenen Mondes“. Und auch dieses zentrale Thema führt der Roman aus vorangegangenen Gedanken der Prosaschriften weiter (*Dichterglaube*, S. 407f.). – Da genaue Textkenntnis nicht unbedingt vorausgesetzt werden kann, sei eine Inhaltsskizze gegeben, aber auch, weil nur durch Detailkenntnis die hohe Kunst dieses Romans zu erfassen ist: Wie ganz alltägliche menschliche Schwächen (Wau) oder Gemeinheiten (Daß) in Schuld oder Terror übergleiten; wie es aber auch im Einzelfall unmöglich ist, eindeutige Urteile über gut oder böse zu fällen (Wau); wie

Biedermann zum Brandstifter wird (Bostelmann); wie der integre Geist in diesen Entwicklungen den Tod heraufziehen sieht (Henny, Bildschnitzer, Schult); wie Bedenkenlosigkeit immer obenauf schwimmt (Wahl).<sup>17</sup> Die entscheidenden inneren, transrealen Erfahrungen sind damit aber noch nicht berührt.

Wessen Geschichten werden erzählt? Im Zentrum des Personengeschehens stehen die Männer Wau und Wahl, in der äußeren Handlung in Freundschaft und Feindschaft verbunden, im inneren, seelisch-geistigen Geschehen jedoch phasenweise zu ununterscheidbarer Doppelgestalt verdichtet. „Feindschaft wie die zwischen Wahl und Wau können Viele nicht von echter Freundschaft unterscheiden. (GM 10) Wau ist beim Zoll verbeamtet, lässt Dienst und Leben in Gelassenheit auf sich zukommen. Wahl dagegen spürt als Glücksjäger und Spekulant Gelegenheiten zum Beutemachen auf, oft erfolglos, immer gewissenlos, letztlich aber doch mit einem fetten Fang. Er war „Ich-freudig und der Pflege seiner So-Geratenheit arg beflissen, als könnte in der weiten Welt nichts Besseres ausfindig gemacht werden als seine, die Wahlsche Eigenart“. (GM 47) Zur kleinstädtischen Mittelschicht zählen ferner, neben anderen, vor allem der Jurist Bostelmann, der das titelgebende Gleichnis vom gestohlenen Mond einführt, sowie der Zeichenlehrer Schult. Weit in der Überzahl sind dagegen die Figuren des kleinbürgerlich-proletarischen Milieus, angesiedelt in den ärmlichsten Quartieren, dazu völlig Verarmte, Randständige bis hin ins Kriminelle. Hier rückt „das Kind Frieda“ Wunderlich samt Familie in den Mittelpunkt, als Opfer und in Mittäterschaft. Bei den sozial Deklassierten spielen weiterhin der „Betriebshelfer“ Daß, der „Winkeladvokat“ Geist, genannt „der große Geist“, und der „Trottel“ Weinrebe, genannt „Kleingeist“, eine besondere Rolle – alle ausschließlich im Geflecht der äußeren, realistischen Handlung, mit Ausnahme Weinrebes, der im Suff die Grenzen dieser Welt durchstößt. Den dürftigsten Behausungen dieser Menschen unmittelbar benachbart arbeitet der „Mann mit dem Totengräbergesicht [...], der sich seit kurzem am Ort befand, mit Friedrich Schult befreundet war und sich beruflich mit Bildschnitzerei abgab.“ (GM 195) Barlach versteckt hier, im 33. Kapitel, ein kleines Selbstportrait – wie alte Maler in einem Motivbild. Er zeigt damit nicht nur seine völlige Vertrautheit mit dem Leben dieser Menschen, sondern vor allem auch seine Aufgabe als Künstler: ein Bild von ihnen, ihrem Tun und Lassen zu gestalten, das das widerständige Material – Holz, Sprache, soziale Realität – transparent macht für das Ungegenständliche: für Visionen und Träume, heimlichste Gedanken und Wünsche, Hoffnungen und Ängste; für die Lügen der Indifferenz und die sich aus alldem eröffnenden Abgründe der Zeit, die sich dem geistigen Auge des Künstlers öffnen. In der zeitlichen Perspektive des Romans erscheinen apokalyptische Verhältnisse, scheinbar in krassem Widerspruch zu dem happy end der Heirat Wahls und der Versöhnung Waus mit ihm.

Bostelmanns Vorlesung seiner Erzählung vom „Satan“, der den Mond gestohlen hat, verwirrt die Stammtisch-Biederkeit seiner fiktiven Zuhörer. Der Mond steht, kalendergerecht, am Nachthimmel, aber Satan suggeriert sein Fehlen. Diesem „Blendwerk“

17 Schmidt-Henkels Hinweis, die Figur des Wahl sei auf Barlachs zwielichtigen Geschäftspartner Böhmer zurückzuführen, ist biographisch interessant; ob aber Barlachs „Darstellungsabsicht erst ganz zu erkennen“ (Schmidt-Henkel: „Ernst Barlachs Roman ‚Der gestohlene Mond‘“, S. 43f.) ist, wenn man das weiß, ist fraglich. Eine biographische Engführung kann auch ein allgemeineres, grundsätzlicheres Verstehen des Romans erschweren. Außerdem besteht die Gefahr, Wau zu sehr mit Barlach zu identifizieren.

ist die zuhörende Gesellschaft hilflos ausgeliefert. „Niemand sah den Mond, der für jedermann sonst mit klarem Schein stand, wohin er gehörte [...], wovon durch ein Blendwerk aus anderer Ordnung der Dinge niemand etwas gewahrte.“ (GM 15) Der Satan nutzt die Verwirrung, um sich an das „jüngste Fräulein“ heranzumachen (GM 15f.). Soweit Bostelmanns „Novelle“ – durchaus im Sinne einer „unerhörten Begebenheit“ (Goethe), einer nie dagewesenen Herausforderung und Erschütterung der Zeit, die aber keiner als solche bemerkt; seine anwesenden Zuhörer begreifen nichts. Bostelmann erläutert: Komme solches „satanische Blendwerk“ „nicht tagtäglich vor? Denken Sie einen Augenblick nach, was für Hereinfälle der Gutgläubigkeit, sagen wir der Biederkeit, auf Hochstapeleien jeder Art“ (GM 16). Diese „Schnurre“, wie sie später (GM 38) genannt wird, eröffnet dem Roman die Dimensionen des Transrealen: der weiten Bedeutungsräume von Dunkelheit und Licht, von Trübungen, Vernebelungen, aber auch Klarsichtigkeit; begründet aber ebenso die Doppelungen von holzschnittscharfen Zustands- oder Vorgangsschilderungen sowie gewandhaft-verdeckter Tiefenbedeutung; ermöglicht die Kontraste des Humors zwischen Vorder- und Hintergrund, symbolischem Oben und Unten, real und transreal. Nicht zuletzt erschließt sich vom „satanischen Blendwerk“ des gestohlenen Monds aus die apokalyptische Sicht<sup>18</sup> auf die Zeit des Romans und Barlachs schlimme Jahre, eine ethisch-politische Schwarzzeichnung in humoristischen Brechungen.

Der Mann mit dem Totengräbergesicht verbirgt sich als realer Autor im auktorialen Erzähler. So gut als abwesend, ist er es doch, der als spiritus rector den Roman so erzählt, dass die Eigenheiten seiner Sprache den Bildschnitzer deutlich erkennen lassen.<sup>19</sup> Das betrifft zunächst die Vorliebe für Substantivierungen, den Nominalstil und den unheimlich scharfen Blick für das plastische Detail, vor allem aber und grundsätzlich das Thema: diese „satanische Blendung“, das Verschwinden des Lichts in der Finsternis der gegenwärtigen Zeit.

Was geschieht? In seinem unablässigen Bemühen um unerbetene Freundschaftsdienste verfällt Wahl auf den Plan, für Wau am Stadtrand ein Grundstück zu kaufen, um dort ein „Gartenhäuschen“ zu errichten, das sich aber bald als großzügiges „Lusthaus“ (GM 53) erweist. Wahl zieht damit den eher zurückhaltenden Wau in seine Lebenssphäre des Vergnügens, der „bengalischen Beleuchtung aller“ (GM 57) hinein. Er besorgt Grund und Bau, Wau lässt es sich gefallen und unterschreibt achtlos die Rechnungen, die Wahl ihm präsentiert.

**18** Eine ausgezeichnete Studie zum Themenkomplex Apokalypse/Schrecken bei Barlach bietet Maria Rüger. Sie sichtet Barlachs darstellendes und literarisches Werk von seinen Anfängen an auf diese Motive hin, legt die biblischen Quellen (Johannes-Apokalypse) offen und geht auch auf den „Gestohlenen Mond“ ein, besonders auf das „Vorbild des Gerichts über Sodom und Gomorrha“ und den „Sturm der apokalyptischen Reiter“. (Rüger: „Eine ungewöhnliche Apokalypse“, S. 151) Außerdem verweist sie auf Beziehungen zu Goethe, Thomas Mann (*Doktor Faustus, Apocalypsis cum figuris*, Kap. 33, 34), in Verbindung damit zu Dürer.

**19** Eine kritische Auseinandersetzung mit der Sprache Barlachs leistet dieser Aufsatz nicht. – Dazu liefert schon Schweizer treffende Einsichten (Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*, III. Teil: Die Sprache des „Gestohlenen Monds“, S. 115-146); die Arbeiten von Helmut Krapp, Hans Schwerte und Klaus Bremer (alle in: *Akzente* 1954, H. 3, S. 210-233) stellen seine Sprache unter verschiedenen Aspekten dar. Krapp geht vom Mystiker Barlach aus, analysiert besonders seinen substantivischen Stil (S. 212ff.); Schwerte erkennt in der Tendenz, „einen Vorgang, eine Erscheinung, eine Erfahrung, sei sie nun ‚real‘ oder ‚irreal‘, wesentlich zu machen“, ein Charakteristikum seiner Sprache (kursiv i. Org., S. 221); Bremer unterscheidet zu wenig zwischen der Sprache der Dramen und der Prosa, verkennt in dieser Verallgemeinerung letztere völlig. (S. 226f.).

Die orgienhaften Feiereien im Gartenhaus werden gedämpft durch Henny, die kurzfristig zu Wau zurückgekehrt ist. Sie stellt dem neuen Treiben die Diagnose: „Ihr seid krank“, sagte sie, „und eure Welt geht unter.“ Und sie weinte in unermesslicher Verlorenheit an mitleidiges Wissen vom kommenden Untergang.“ In Wahl erkennt sie den „Satan, er geht unter wie ihr Alle.“ (GM 57) Zu Bostelmann und seinem gestohlenen Mond gibt sie ihr Urteil, das getrost als auktorialer Kommentar genommen werden darf. „[er] hatte wohl den Wunsch in sich rege werden lassen zu tun, was in seiner Geschichte nur ein Spuk von Vorgang war.“ (GM 58) So gebiert sich das Böse aus grundlosem Verlangen nach „Blendwerk“, nach Verfinsterung; aus „Spaß“ (GM 38) an einer Vergiftung des öffentlichen Klimas. Der Text vermeidet hier (Kapitel 7) jede Aktualisierung; jeden Hinweis auf Zeitgeist oder Geschehnisse der 1930er Jahre – aber wer lesen kann, weiß Bescheid. Solche Zurückhaltung hat nichts mit Barlachs Bedrängnissen durch Anhänger der neuen Bewegung zu tun. Die andeutende, indirekte Erzählung entspricht vielmehr grundsätzlich seinem künstlerischen Ausdruck, den Verhüllungen auch seiner Skulpturen in weite Gewänder, die das Überflüssige, Selbstverständliche, bloß Natürliche verbergen, dadurch aber Gebärde und Dynamik der Menschengestalt gesteigert ermöglichen. Was allenfalls direkten Zeitbezug hat, ist die mit dem „Lusthaus“, den Feiern, den Grundstückspekulationen angezeigte wirtschaftliche Scheinblüte nach 1933 – von den Akteuren so wenig kritisch befragt wie das grelle Treiben der Gartenhausgesellschaft in ihrem „Hörselberg“ (GM 62). Deutlicher werden die Zeitbezüge jedoch in einem späteren Kapitel. (Nr. 14) Hier stehen die direkten Verweise in einem besonderen Kontext: in dem von Waus Erschütterung durch seine Vision vom Schatten, die ihm im Weinlokal widerfährt. Für einen zeitlosen Augenblick sieht er einen Schatten, seinen Schatten, „der von ihm selbst ausging, durch die Wolken stieß, den Mond verdeckte, die Sonne trübte und in den Weltenraum unabsehbar hineinragte“ (GM 65). An der Wand hängt ein „Bild des derzeitigen Staatsoberhauptes im Rahmen des vor kurzem allverehrten Vorgängers“ [Hitler/Hindenburg, H.K.], und die Wände sind mit dem „der Gegenwart entsprechenden Symbol“ bemalt [Hakenkreuzen, H.K.]. Indem er das alles in dem Lokal wahrnimmt, stößt er visionär zugleich durch „die Wände der Zeit“ (GM 66). Er schaut die verborgene Wahrheit dieser Gegenwart, seinen Schatten, den Mond verdeckend: ein Bild seiner Mitschuld an den allgegenwärtigen Verfinsterungen.

Die Situation im Gartenhaus spitzt sich zu. Wahls Vater vergnügt sich dort mit Frieda; der große Geist, den Wahl als „einen vom Pferd gefallenen apokalyptischen Reiter nannte“ (GM 72), erscheint; Wau ahnt sofort: Wahlvater hat's mit Frieda. Als „Winkeladvokat“ (GM 48) streut der große Geist Gerüchte, bereitet den folgenden Erpressungen den Boden. Wau ist das erste Opfer. Sollte er, der Hausherr, nicht vielleicht auch mitgemacht haben? Äußerer und innerer Vorgang verdichten sich jetzt. Der Zeichenlehrer Schult erklärt Wau, was er von Bostelmann und seinem Mond hält. Er sei „wie sein gestohlener Mond selbst“ (GM 78). Er arbeite am eigenen Untergang, am „Sturz ins Dunkel, am Auslöschen [...] Er benötigt hemmungslos das eigene Verderben, er glaubt ans Nichtsein wie an die schnellstens zu bewerkstelligende Notwendigkeit.“ (GM 78) Schult ist zu solchem Urteil berechtigt, wie seine von Wau in Anwesenheit Wahls vorgelesenen Gedichte zeigen: Jede Religion, jede Orientierung an Höherem ist verdorben und verboten; die Kirchen sind Gott entfremdet; in

apokalyptisch-grotesker Vision fährt die stadtüberragende Kirche, geritten wie ein gesatteltes Pferd, in den Himmel; die Toten erwachen. Das letzte Gedicht („Du bist ein anhangloser Mann“<sup>20</sup>) kann direkt auf die Not Barlachs und den Terror der Nazis bezogen werden („es fegen Greise Blut und Brei / fromm und verstockt vom Trottoire“ (GM 82). Wau fühlt sich von den Gedichten angesprochen, Wahl weicht in Schweigen aus. Aber die Verse wirken in Wau nicht nach. Er taumelt bald in seine „schwerste Niederlage“ (83), denn Wahl gewinnt Gewalt über ihn, als er ihm die Rechnungen für das Gartenhaus präsentiert, die er willenlos unterschreibt. Er wehrt sich auch nicht, als Frieda ins Gartenhaus zieht. Als Wahl Vorschläge macht, wie sie und ihr Anhang von dort vertrieben werden könnten, ist er wie gelähmt. Beider Dialog komprimiert den inneren Vorgang: Wer bist du, Wau, fragt Wahl – ist der Schatten womöglich dein Eigenes, du nur das Produkt des Schattens? Wau widerspricht: „[...] ich habe Gewalt über ihn durch das Belieben meines Willens.“ Wahl weist das mit Schopenhauer zurück: „Der dir bewusste Wille ist nur dein eingeflöbter, so daß du denkst, du bist, der befiehlt, wo in Wirklichkeit nur Er will und befiehlt.“ (GM 89) Sollte das aber nicht auch für Wahl gelten? Damit „waren (beide) im Augenblick zweieins und ohne Gegenseitigkeit.“<sup>21</sup>

Einer von ihnen tat den Mund auf: „Und so bin ich nichts, und Er ist Alles?“ – „Gott sei Dank, so wird es sein“, antwortete der andere. „Denn so hast du als der Unwert seiner doch Teil an der großspurigen Himmelslichkeit – du derart nicht mehr mißachteter, sondern von Erhabenheit durchdrungener Abdruck seines Fußes, du Spur seines Ganges, du Empfänger seines Tritts – und verlange nicht mehr zu sein als ein gläubiger Rest – nimms hin in Ehrfurcht, ein Nichts eben Etwas zu sein, du als sein eingebildetes Ding.“ (GM 90)

Mit dieser Verschmelzung der beiden ins Indifferente nimmt die Erzählung das Kernthema von Bostelmanns „Schnurre“ vom „gestohlenen Mond“ wieder auf, Möglichkeit und Gefahr eines „flotten Wechsel[s] vom Teuflischen ins Biedere [...], wie leicht die Brücke zwischen zwei so abgrundtiefen Geschiedenheiten zu schlagen war“ (GM 13). Ins Surreal-Visionäre getrieben ist dieses Thema von größter aktueller Brisanz: Biedermann als Satan. Die zitierte Textpassage zeigt: Die Auslöschung der Person ins Indifferente ermöglicht ihre wahnhaftige Teilhabe an einem höheren, geradezu liturgisch

20 Dieses 6-strophige Gedicht Schults lautet:

Du bist ein anhangloser Mann,  
es zieht herauf in geilen Haufen,  
es rührt dich kein Verlangen an,  
um fremde Botschaft mitzuraufen.

Du weißt, wo du verschworen bist,  
du sollst dich nicht verwirren lassen,  
bedecke dich, gebrauche List,  
die Mörder schweifen in den Gassen.

[Strophen 3,4 ]

Du fürchtest dich, er [ der Engel, H.K.] gibt dich frei,  
im Sturze zählst du deine Jahre,  
es fegen Greise Blut und Brei  
fromm und verstockt vom Trottoire

[6. Strophe].

21 Vgl. verwandte Gedanken über die Relativität der Perspektiven in der Rundfunkrede, *Prosa II*, S. 416f., 419f.

zu preisenden Ganzen. In religiöser Tradition wird der Höchste durch Großschreibung des Personalpronomens geehrt: „Er“. Das ist grammatisch auf den „Schatten“ bezogen: die selbstverschuldete Verfinsterung; aber im Subtext klingt unmissverständlich die lustvolle Unterwerfung unter die Überperson an: „Er“, den Führer. Selbsterhöhung durch Selbstausslöschung! Das ist die psycho-soziale, politische Konsequenz aus der in der Rundfunkrede sichtbar gewordenen Relativität der Perspektiven: Auch der Andere kann für sich gleiches Recht beanspruchen. So fällt die Schranke zwischen Wau und Wahl, aber Wau ist es, ebenfalls gemäß dieser Rede, der sich dann doch wiederholt zur „Parteilichkeit der Atemfreiheit“ durchringt.

Gleich das folgende Kapitel 18 schildert die neue Zeit, die Gewalttätigkeit ihrer Umbrüche, die Erfordernisse des Neuen. „Pläne, Planungen, Vorschau und Überblick spuckten in die Hände, und der Spaten verlernte das Feiern.“ (GM 93) Es zeigt sich: Wahl hat sich auf Kosten Waus mit dem Grundstück verspekuliert. Das städtische Neubaugebiet entsteht anderswo, der Wert des Grundstücks verfällt. –

Friedas Familie, die „Rotte Wunderlich“ (GM 118), bringt solchen Schwung in die Erpressung Waus, dass Wahl und Bostelmann beschließen, ihren ganzen Bezirk, das „Elendsviertel des Orts“, zu räumen, wobei Bostelmans Phantasien von „Sodom und Gomorrha“ und „apokalyptische[n] Reiter[n]“ treibende Kraft sind (GM 123). Er lässt Frieda zu sich kommen, konfrontiert sie mit dem Vorwurf der Erpressung, droht mit Unverständlichkeiten des Bürgerlichen Gesetzbuchs. Die Hilflose entlastet Wau, verschweigt aber den Urheber ihrer Schwangerschaft. Sie leidet seelische Qualen: Das ist die „erste Folterung der Frieda“ (GM 129-131). – Bostelmann hat die apokalyptischen Phantasien, Wahl setzt sie in klare Absicht um, Weinrebe soll faule Gerüchte verbreiten – handfest wird die Sache erst durch Daß, den Betriebsheifer: Er schlägt brutal zu (Kapitel 26). So gleitet das Böse vom bürgerlichen Biedermann bis zu Faust und Stock der Schläger. Wer ist hier der Satan? Die Zeitparallelen sind greifbar. An diesem Tiefpunkt lässt die Erzählung Henny Selbstmord begehen, aus tiefster Depression und Trauer über die Zeit (Kapitel 27). Sie äußert testamentarisch den Wunsch, Wau möge sich um Frieda kümmern.

Wau lässt sich von Bostelmann, der auf die visionären Worte Weinrebes zurückkommt, die Geschichte vom gestohlenen Mond erklären: die Dunkelheit werde über uns sein. Der Jurist schließt in rhetorischer Frage an: „sollen nicht die Wenigen, die ein Bißchen wissen, sollen nicht die lieber schweigend zwar das Unerforschliche verehren und ebenso das Unausweichliche, nämlich die drohenden Schrecken der Verdunkelung, nahen lasen?“ (GM 163) Ja, sie sollen, meint er, klar sehend, was das bedeutet. Bostelmann verteidigt seinen Fatalismus mit einer negativen Berufung auf den „Alten hinter dem Berge“, auf Goethe, dem „ein Versuch mit der Derzeitigkeit [...] schlecht geraten [werde]“ (GM 163). Er zitiert Goethe: „Woran die Menge glaubt, ist leicht zu glauben.“ (GM 163f.)<sup>22</sup> Wau distanziert sich mit einem Vers Schults: „Dich wandelt kein Verlangen an, um fremde Botschaft mitzuraufen.“ (GM 164)

**22** Goethes Gedicht (*Zahme Xenien, Sämtliche Werke* 13.1, *Die Jahre 1820-1826*, Münchner Ausgabe, S.225):  
Ursprünglich eignen Sinn  
Lass dir nicht rauben!  
Woran die Menge glaubt

Aus Hennys Testament ergibt sich für Wau die Verpflichtung, für Frieda zu sorgen, Im Gespräch mit Wahl darüber leuchtet für Wau in einem der raren Augenblicke die reine Erkenntnis über ihn auf:

Dabei aber sahen sich Beide in die Augen, und es waren diesmal die Augen Wahls aus der Schreckensnacht bei Vollmond, die Augen seines Feindes Wahl, die mit dem Drohen einer wirklichen Bosheit sekundenslang den seinen standhielten. Das ganze geschah rasch, und es bohrte sich etwas wie der Stich einer durchstoßenden dünnen Stahlklinge in Waus tiefstes Wissen<sup>23</sup>. (GM 204)

Waus stahlklingenscharfe Erkenntnis Wahls festigt jedoch nicht sein Verhalten. Wenig später rechtfertigt er vor sich seine Resignation: Jeder solle so genommen sein, wie er eben ist. (GM 224) Das passt ganz zu Bostelmanns Rede vom Hinnehmen des Unausweichlichen, auf welche Wau vormals „angewidert“ reagiert hatte. (GM 164)<sup>23</sup>

Mit Kapitel 37 beginnt das Finale der äußeren Handlung. Waus Haushälterin, Fräulein Viereck, wird Gegenstand feinsten humoristischer Zeichnung, wie auch überhaupt in den folgenden Kapiteln das Milieu oft in sarkastischer Präzision geschildert wird. Wahl-Vater strebt nächstens mit Frieda seinem Schlafplatz zu, einem Holzverschlag über dem Pferdestall-Atelier des Bildschnitzers. Dort muss sie mit ansehen, wie die Helfer Wahls das Schandgeld aus ihren Erpressungen verteilen; Erpressungen, an denen sie durch ihr verspätetes Geständnis mit schuldig geworden ist. Onkel Vorholz erscheint mit Frieda bei Wau, um das Erpresste zurückzuzahlen, was Wau nicht annimmt. Er muss seine Schuld des Gewährenlassens eingestehen. Die Schwangere fühlt sich wie am Pranger, ein Tuch verdeckt ihre Körperformen.<sup>24</sup>

Die Folterung der Frieda an diesem Abend war die marterreichste von allen dreien, verhängt über sie und verübt wider Willen von dem Manne, der im Einklang mit der toten Frau die Hand mitleidender Dienstwilligkeit geboten hatte, den sie wußte, bangend und mit Reuetränen zwar, ausgenutzt und verunehrt zu haben, vor dem zurückzuweichen sie nun die Unfreiheit des Kindes aus der Enge in verschämter Blödigkeit zwang. (GM 245)

Die restlichen Kapitel (40-45) führen einzelne Handlungsfäden zu Ende (Wahls Immobilienpleiten; Perspektive von Daß auf die Geschehnisse; Selbstmord des fast verhungerten großen Geist, dieser „apokalyptischen Lebensform“, GM 265). Die

---

Ist leicht zu glauben.  
Natürlich mit Verstand  
Sei du beflissen,  
Was die Geschichte weiß  
Ist schwer zu wissen.

Die Komplexität dieser Stelle ist leicht zu überlesen. Goethe habe, so Bostelmann, in der „Derzeitigkeit“ einen schweren Stand. Seine Goethe-Zitierung zeigt ihn in seiner typischen Ambivalenz. Sollte sie seine Meinung stützen, müsste sie apologetisch verstanden werden: Die Menge, so Goethe, glaubt, wie er, Bostelmann, an Unvernunft, Verfinsterung. Da aber Goethe Gegenteiliges intendiert, hätte er es derzeit schwer. Der Goethe-Kenner Bostelmann, bürgerlich-gebildeter Mittelschicht, weiß also um die humanistische Essenz des Gedichts, ergibt sich aber gleichwohl dem Zug der Zeit in den Abgrund. – Die enge thematische Verwandtschaft zu Schults Gedicht (2. Strophe) ist auffällig. – Der Imperativ der ersten Strophe entspricht Barlachs immer wieder betonter Überzeugung vom Schaffen aus eigenem Grund. – Im Übrigen bietet der Katalog *Barlach und Goethe*, hrsg. für die Barlach-Gesellschaft von Jürgen Doppelstein, Hamburg 1997 einen erschöpfenden Überblick über dieses Thema. Zum *Gestohlenen Mond* u.a. Volker Probst: „West-Östliches bei Barlach und Goethe“, ebd. S. 36.

**23** Vgl. Rundfunkrede, *Prosa II*, S. 415.

**24** Das Tuch als Verhüllung des Körpers ist ein wesentliches Merkmal fast aller Plastiken Barlachs. – Das Schicksal Friedas erinnert an das Schicksal junger Frauen im bürgerlichen Trauerspiel, z. B. in Hebbels *Maria Magdalena*, auch in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, natürlich auch an Goethes Gretchen.

Ruhe auf dem Gesicht dieses Toten geht auf Frieda über, sie ertränkt sich, geht ein in die „große Lichtlosigkeit“ (GM 265) Vom Ende her wird, wie in einer Kriminalgeschichte, Wesentliches klar: Wahls eigentliches Motiv, den Verdacht der Vaterschaft auf Wau fallen zu lassen, war die Sorge, dass ein Geschwistersäugling seinen hochstaplerischen Machenschaften schaden könnte. Die Initiatorin der Erpressungen Waus war aber „die brandige“ Karla, Friedas Schwester, deren Tuberkulose auf die moralische Fäulnis ihres Sprechens verweist. Das vorletzte Kapitel zieht die fällige Schuld-Bilanz. Beamtenhaft-korrekt, reicht Wau sein Entlassungsgesuch beim Zoll ein. Seine Unterschriften habe er immer „bloß als Formsache“ betrachtet, damit jedoch Wahls Geschäftsfreunde getäuscht; er könne die fahrlässig übernommenen finanziellen Verpflichtungen nicht tragen. Formal korrekt, spricht er im Entlassungsgesuch nur von Justiziablem; eine moralische Schuld bekennt er aber im Gespräch mit Wahl. Dieser zeigt sich außer Stande, das entscheidende Wort über die Lippen zu bringen; ist erleichtert, dass Frieda und ihr Kind tot sind. Er hintertreibt Waus Entlassung, dieser bleibt am Ort, kann sich nicht von Wahl lösen, der gerade den glänzendsten Beweis seiner Lebenskunst erbringt: Er ergattert eine reiche Braut.

Dieses happy end und Waus Gefügigkeit; seine endgültige Niederlage in einer ganzen Reihe von Schwankungen und Schwächen; die sichere Etablierung der Indifferenz, der schiefen Ebene zwischen Biederkeit und Satan: das ist Barlachs galliger, apokalyptischer Humor im Angesicht der kommenden Lichtlosigkeiten. Hier tritt, mit einem schönen Wort der Erzählung, der „Ernst dem Spaß die Hacken kaputt“ (GM 254). Wobei durchaus auch jenseits des engeren Kontextes an Barlachs Vornamen zu denken ist.

„Schuldverflochtenheit“ (GM 45) ist ein Begriff, der das Ineinander beider Arten von Schuld, moralischer und materieller, gut trifft; darüber hinaus aber auch das Ineinander von innerem Geschehen und äußeren Ereignissen; von existentiell-ethischem Diskurs zwischen den und innerhalb der Figuren sowie, im weiteren Sinn, allen Wirbel um das Garten-„Lusthaus“. Die Inhaltsparaphrase hat angedeutet, dass die äußere, realistisch-milieugetreue Situierung der Erzählung in den 1930er Jahren in einen doppelten Horizont eingebunden ist: einen existentiellen, auch ethisch-religiösen, sowie in einen politisch-sozialen. Beide Perspektiven auf die verhandelten Grundfragen des menschlichen Denkens und Handelns sind nicht deutlich geschieden, sondern überlagern, durchdringen sich. Das liegt zunächst, negativ gesagt, daran, das Barlach keinerlei weltanschauliche, ideologische Fixpunkte hat, von denen aus er Gedanken oder Taten eindeutig beurteilen könnte: keine politischen (es sei denn, man zählt seine Abscheu gegen alles Nationalistisch-Völkische dazu), keine religiösen, keine irgendwie am Zeitgeist von Liberalität oder Selbstverwirklichung orientierten, auch keine einer ästhetischen Programmatik. Was ihn aber auszeichnet, ist sein sehr scharfer Blick auf die Gegebenheiten, gleichsam ein Blick nach ‚unten‘ – verbunden mit dem Bewusstsein eigener Geschöpflichkeit, eigener Kreativität und der Eingebundenheit in die Natur von Leben und Tod; mithin eine elementare Orientierung über sich hinaus, einer Bindung gleichsam nach ‚oben‘. Eine solche Gespanntheit zwischen ‚unten‘ und ‚oben‘ ist gewiss zunächst bloß ein Schema, aber es kann helfen, Barlachs Lebensgefühl, sein Denken und sein künstlerisches Schaffen aus einem Grundimpuls heraus zu verstehen. Dies ist

sein Humor – Humor hilfsweise begriffen vom literarischen Brüderpaar Waus und Wahls her, von Jean Pauls Doppelfigur Walt und Vult aus seinem Romanfragment *Flegeljahre*.<sup>25</sup>

Dringt man durch den Schleier von Stammtisch-Biederkeit der Bostelmann'schen Erzählung vom Satan, der den Mond verschwinden lässt; den Streitereien um diese „Schnurre“; durch die zunächst kaum verständlichen Äußerungen über Wau, der „gelegentlich eine Ungehörigkeit unbestimbarer Art im rechtmäßigen Bestand der Dinge allzusicher hausen“ fand (*GM* 19), tritt mit fortlaufender Lektüre umso klarer das Bild einer Kleinstadt-Tragödie auf verschiedenen Ebenen hervor, welche im Biedereren das Satanische durchscheinen lässt. Einige Figuren sind leicht ins Karikaturistische überzeichnet, aber eher liebevoll anteilnehmend als böse verzerren. Das gilt besonders für die Haushälterin Waus, Fräulein Viereck, die streng auf das Gewohnt-Normale seiner Verfassung achtet und die „Anfälle von Zerstretheit bei Wau [...] im Morast ihrer abgründigen Problemlosigkeit [versenkte]“ (*GM* 42). Von vergleichbarer Einfachheit ist der rechtschaffene Onkel Vorholz, der Onkel Friedas, Vorsitzender des Geflügelzüchtervereins, der den Betriebshelfer Daß aus dem Verein ausschließen will, dann aber von ihm mit Gewalt und Geschäftsordnungstricks als Vorsitzender vertrieben wird. Bei Daß fehlt die feine Ironie in der Figurendarstellung. Sein Name verweist auf Unbedingtheit, Gewalttätigkeit. Was er tut, ist in plan-realer Direktheit erzählt, ohne jede geistige Überhöhung oder seelische Vertiefung, aber deswegen nicht weniger bedeutsam für das Thema der „satanischen Blendung“.

Onkel Vorholz, der wohl weidlich hätte aussagen können, hielt sich zurück. Die Freunde schwankten, und die zuvor Eingeweihten ließen sich einschüchtern, Daß bekam das Wort, oder vielmehr stürzte er die Ordnung der Verhandlung und schlug mit Gebrüll alle Möglichkeiten eines geregelten Austrags der Dinge in Stücke, Onkel Vorholz legte sein Amt nieder, und im Umsehen war Daß Herr im Bereich der Geflügelzüchter, öffnete nun erst recht seine Zahnreihen und verfolgte mit Unfähigkeit den entweichenden Onkel Vorholz vor die Tür. (*GM* 153)

So arbeitet die SA. – Waus Gefühl, es „[hausten] Ungehörigkeiten unbestimbarer Art im rechtmäßigen Bestand der Dinge“, bewahrheitet sich hier, bleibt aber für ihn weit eher eine vage Ahnung als klares Begreifen, weil er selbst mitschuldig in das Leben dieser Menschen verstrickt ist.

Als Beispiele für Figuren, die nicht in Kleinstadt-Plattheit aufgehen; die weitere Bedeutung ausstrahlen, in verschiedenen Dimensionen symbolisch sind, können Assessor Bostelmann, der Pferdeschlächter Viktor und vor allem der Bildschnitzer mit dem Totengräbergesicht genannt werden. Der Assessor ist in „seiner unerschöpflichen Lust zum Verführen“ (*GM* 123) ‚Beisitzer‘, Assistent des „Satan“, weil er in seiner Geschichte, halb spaßhaft, halb im Ernst, den Mond suggestiv verschwinden lässt, das einzige Licht in der Finsternis. In seiner Funktion als Erfinder phantastischer Geschichten kann er auf die Verantwortung im Umgang mit Sprache verweisen; Wahls Redensarten sind ihm bloß Material für eine Sammlung, eine Auseinandersetzung mit

---

**25** Barlach gibt sich als Jean-Paul-Leser zu erkennen (*Flegeljahre*, das Brüderpaar Walt und Vult), *Prosa I*, S. 202, 211, 276. Walter Muschg stellt eine direkte Verbindung zwischen diesen Namen und Wahl und Wau her (*Prosa II*, Nachwort, S. 704).

ihnen kommt ihm nicht in den Sinn. Das Bürgerliche Gesetzbuch wird ihm zum Folterinstrument für Frieda, statt es gegen ihre Peiniger einzusetzen. Das Kapitel 35 gehört Viktor, dem Sieger, in seiner Eigenschaft als Schlächter des „apokalyptischen Rosses“ (GM 214), als Überwinder des Elends. Die ungemein plastische Darstellung des Pferdes und seines Endes kann zunächst einfach für sich als ein Stück inhaltlicher Realität bestehen; aber im Kontext verknüpft sich die Schilderung der eindringlichen Konturen von Verfall und Tod sowohl mit den Skandalen im Stadtviertel als auch mit der Arbeit des Bildschnitzers mit dem Totengräbergesicht in seinem Pferdestall-Atelier, denn sie lässt sich als Grafik lesen, so linienscharf trottet der Klepper dem Leser entgegen.

Eine dürre Rippenwalze von Leib, über ihr die Reihe der Hals- und Rückenstacheln, vorn und hinten das fleischlose Geklüft von grausam geschundenen Schulter- und Hüftknochen und an ihnen pendelnd vier steife Überlängen von Beinen mit starren Gelenken und endend in klumpigen Hufen – dazu die Halslinie tief ausgehöhlt, zum Kopf dieses Pferdejammerbildes mehr hängend als tragend, gezogen in seinen Abfall vom Widerrist dahin, wo ehemals ein Nacken sich wölbte das ganze Elend von verschabtem Fell nur dürrig verdeckt, dieses zum Richtplatz stolpernde Gerüst eines bis zur Unbrauchbarkeit ausgedienten, somit schlachtreifen Pferdegespenstes, immer noch Roß geheißten, immer noch mit vier dünn gewetzten Hufeisen die Spur längst vergangener Rüstigkeit in die Erde stempelnd, folgte am Halfter der leitenden Hand des Pferdeschlächters Witthöft, genannt Viktor. [...] Und trug sein ganzes Elend gerade auf den Scheitel der gebogenen Zugbrücke über den Wasserlauf des Orts. (GM 209)

Die Szene, von Wau aus Untersicht wahrgenommen, sticht gegen den Horizont ab. Ohne expliziten Kommentar, einzig kraft ‚grafischer‘ Wortgewalt zeichnet Barlach sich als darstellender Künstler in das Geschehen ein, todvertraut und mitleidend. Die Konturen der Rippen, des Rückgrats, der Beine, der Hüftknochen formen sich dem lesenden Auge zu holzschnittthafter Anschaulichkeit. Das ist die Passion der Kreatur, und man muss sie neben die Lebens- und Todesgeschichte des ausgemergelten großen Geistes und des Kindes Frieda stellen, die mit ihrem Leben in den Tod geht.

Es gibt aber auch eine personenübergreifende, quasi leitmotivische Kennzeichnung eines bedeutenden Verhaltens: Trinken, allermeist Korn oder Wein, begleitet wichtige Gespräche. Das kann Ausdruck niederdeutscher Derbheit sein, aber ebenso Medium einer Bewusstseinerweiterung, Sprachlockerung, die einen Übergang ins Transreale, in Traum oder Vision, in letzte ethische Erwägungen über Gut oder Böse, Verantwortung oder „Hörsselberg“-Leben anzeigt. Das deftige Besäufnis am Kachelofen (Kapitel 29), das die verschwörerischen Pläne von Daß und Wahl zur Erpressung Waus begleitet, der seinerseits von Frieda erpresst wird, kann ganz als Milieustudie gelesen werden, gibt aber zugleich die Bühne ab für eine moralische Wertung des Geschehens. Die mit Anwesenden, der „Unternehmer in Marderhunden“ (GM 175), der vom Schlachthof Abdeckerware bezieht, sowie der Schlächter Viktor verweisen darauf, dass hier Opfer ausgewürfelt werden. Weiter noch ins Transreale greift der tiefe Pessimismus über die menschliche Lust an Schande und Leid anderer, am Bösen, die zwar von Daß, vom „Übeldunst seines Treibens“, ausgeht, im Text aber auch als Autorkommentar zu allgemein-menschlichen Schwäche zu lesen ist:

Der Schöpfer sitzt in ihnen Allen [den Menschen, H.K.] drin, und er will wohl dem lebenden wie toten Sein das Letzte und Äußerste des Möglichen auferlegen, daß es erfahren werde, und es ist nichts, was ungeschehen bleiben soll, Gut oder Böse, es soll alles in jeder Form durchs Dasein gleiten. (GM 176)

Barlachs Vertrauen in die tätige Vernunft der Menschen ist geschwunden. Immer wieder durchziehen vergleichbare Autorkommentare die Erzählung, die aber gleich wieder ins Anschauliche sarkastischer Vergleiche wechseln kann.

Daß bewies Schöpferkraft im Aufbringen wilder Auslegungen des Wirklichen. Was einfach, wenn auch bedenklich genug am Taghellem [sic!], das trübte er durch Aufrühren des Morastes aus eigenem Grunde. Er besaß eine robuste Phantasie und bog die Knochen des Unwahrscheinlichen, bis sie sich knackend in die Gestalt des Möglichen fügten. (GM 176f.)

Welch ein Kommentar zur Lügenpropaganda der Nazis!

Trunk-Vernebelungen können zwar auch als Vernunft-Dämmerung gelten – die zentrale Metaphorik jedoch liefert das verwandte Bedeutungsfeld ‚Lichtlosigkeit‘. Es geht aus vom gestohlenen Mond und wird mit den Schreckensvisionen Waus konkret ins Geschehen verwoben. „Der Schreck stand an seinem Bett, als Wau bei Vollmond erwachte, wach durch die Bösartigkeit eines Traumes.“ (GM 51) Der Blick des Schreckens<sup>26</sup>, dessen Schatten sein Bett verfinstert, bohrt sich in seine Augen; Wau erstartet in „Entsetzen“; es ist ein Kampf „wie um Tod und Leben“ (GM 52). „Die Gesichtszüge des Schreckens aber waren die Züge Wahls.“ (GM 53) In seiner visionären Entrückung (Kapitel 14) ist es sein Schatten, der den Mond verdeckt. Als er später Wahl von dieser, seiner Vision des „Weltschattens“ (GM 87) erzählt, schwindet ihm die Kraft, diesem das Schreckliche seines Gesichts zu vermitteln. Er bagatellisiert seine Vision; lässt sich von Wahl einreden, der Schatten sei sein Eigenliches, er nur der Vollstrecker seines Schattens. (GM 87-90)

In diesem Mono-Dialog der beiden wird das Thema Schatten / Lichtlosigkeit und beider Verschmelzung ins Indifferente in allen moralischen und ethisch-politischen Konsequenzen ausformuliert. Unterwerfung, Selbstentmündigung vor dem Weltwillen ist höchstes Glück, wobei die ‚Zweieinigen‘ davor zurückschrecken, sich klarzumachen, womit die „Weltweite“ (GM 90) denn eigentlich durchdrungen werden soll. Die auktoriale Erzählung ist aber in dieser Hinsicht weniger lichtlos als das Figurenbewusstsein. Dieses bleibt, bis auf die Schreckensträume und -visionen Waus, im Zwielfichtigen: Waus moralische Schwäche, Wahls brutaler Opportunismus verhindern die Klarsichtigkeit Hennys, Schultes und des Bildschnitzers. Diese Trübungen sind es, die den Humus für Todesverfallenheit und Terror bereiten. Selbstentmündigung, oder mit Kant, selbstverschuldete Unmündigkeit als Triumph: das ist das „satanische Blendwerk“ der schlimmen Jahre Barlachs und Deutschlands. Im Roman verdichten sich Zwielfichtigkeit, Zweideutigkeit, Unentschiedenheit, Gewährenlassen (Waus) zur „großen Lichtlosigkeit“ (GM 265) des Schlusses, wenn der große Geist vom Strick geschnitten wird und Frieda in die „tiefste Dunkelheit“ (GM 266) des Wassers geht.

Eine andere Note erhält das Problem der Ununterscheidbarkeit von Zweien in Einem in der inneren Wechselrede der gefallenen Engel Harut und Marut<sup>27</sup>, weil sich das an die auktoriale Erzählung von Waus Ehezerwürfnis mit Henny anschließt und als innerer Mono-Dialog Waus zu lesen ist. Wie kann aus dem Einen Zweiheit, Zerwürfnis entstehen? Sind die beiden Gefallenen nur von dem Einen, nicht aber untereinander

---

26 Zum „Schrecken“, vgl. Rüger: „Eine ungewöhnliche Apokalypse“.

27 Zur Interpretation der Figuren der gefallenen Engel vgl. Schweizer: *Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“*, S. 57ff.

verschieden? Oder als von dem Einen, dem Guten, Geschiedene die Zwei und darin schon des Bösen geworden, denn aus Zweiheit entsteht Hass? Im gedanklichen Kampf ringen Harut und Marut um das Verhältnis von Hass und Liebe. Ist Hass, damit Liebe wird, wie Harut meint, in einer Allheitsphantasie die Welt aus Bösem zu Gutem führend – was Marut als Lüge zurückweist: Nie könne Gutes werden, es sei denn, „daß alles Leid aller Zeiten zum Nichtgewesenen kommt“ (GM 110). In solchen halb mythischen, halb fundamental-ethischen Diskursen kann man höchstens indirekt einen zeitkritischen Bezug erkennen. Hier werden letzte Fragen einer Theodizee erörtert, messianische Hoffnungen auf Erlösung von irdischem Leid gehegt, aber doch auch, abgeschattet, Wahrheit oder Lüge politischer Utopien verhandelt. Kann Hass, kann Leid ein Weg zum Guten, zu ersehnter Befriedung sein? Wau, in dessen Bewusstsein die gefallenen Engel gestritten haben, spinnt in sich die Gedanken von Einheit und Zweiheit weiter. „Er widerstrebte nicht mehr, von seinem Ichsicheren und Unverwechselbaren als dem Einen von Dreien zu denken.“ (GM 111) Als Ein-Dreiheit löst er seine Individualität weiter auf, verschwimmend im Universum alles Seienden. So entkernt, spürt er Wahl als sein alter ego; dieser „Wausche Wahl“ (GM 113) verliert sich weiter in Allheits-Phantasien, sprengt die Grenzen von Moral und Verantwortlichkeit – „das Böse ist die böse Beschaffenheit Aller“ (GM 113) – bis sein Mono-Dialog im Ökonomischen konkret wird und in Plattitüden abstürzt. Schließlich aber kommt Wau, als er selbst, doch zu sich und distanziert sich von den Einreden Wahls, des Wahl in sich: „Hebe dich von mir, Satan“ (GM 115). Behält man die zentrale Metapher vom gestohlenen Mond im Blick, geben sich diese inneren Mono-Dialoge von Wau-Wahl, Harut-Marut, die Schreck-Visionen Waus als Variationen des „satanischen Blendwerks“ zu erkennen, als Traumgesichte oder dialogischer Bewusstseinsstrom, Fragen von personaler Identität, Gewissen, Verantwortlichkeit behandelnd, darüber hinaus, ins Geschichtlich-Utopische reichend, die Frage, ob das Böse Mittel zu gutem Zweck sein könne.

Der Bildschnitzer arbeitet hier nicht in Holz, sondern in Sprache. Die Geschichte der Erpressungen, die dichten Milieuschilderungen, auch die tiefergehenden Probleme von Schuld, Leid und Erlösung stellen letztlich nur das Holz dar, aus dem mit dem ‚Messer der Sprache‘ das Kunstgebilde des Romans herausgeschrieben wird. Wie sich ein plastisches Bildwerk nur als Oberfläche darbietet, diese aber zugleich alles: Tiefe, Seele, Bedeutung ist, so gilt es jetzt zu erkennen, wie Sprache in Erscheinung tritt, als was sie sich präsentiert. Am Beispiel des Pferdeschlachtens wurde das holzschnitt-scharfe, mit dem Blick des Grafikers gezeichnete Jammerbild des Tieres erwähnt. Die bedeutungstiefe Bildschärfe fällt hier besonders ins Auge. Sie kennzeichnet die Sprache des Romans aber insgesamt, natürlich zunächst in der Schilderung äußerer Vorgänge, aber darüber hinaus und sie vertiefend auch dort, wo es nicht um grafische Konturenschärfe oder um Milieugerechtigkeit geht.

Die Episode von der Katze in der Linde beschließt den Abend der trinkfreudigen Biedermänner. Der gestohlene Mond und die Not des Tierchens in der Kälte verschmelzen in Waus angenebeltem Kopf. In ihm bilden sich Vorstellungen, setzen sich Gedanken fest, deren Weiterungen und Folgen, bis hin zu den Schuldverstrickungen in menschliche Katastrophen und politische Abgründe der Roman schildert. Aus einem Nichts von Anlass oder Grund bilden sich in Waus fragloser Selbstgewissheit Risse.

Wodurch sie [die Ungehörigkeiten im Bestand der Dinge, H.K.] aber in Waus Gemüt zu solchen wurden, von ihm wahrgenommen, und, einmal erkannt, nicht wieder von ihm wichen, sondern sich vom Sein aller Dinge sonst abhoben, am Himmel seiner Seele aufstiegen und immer schonungsloser über ihm walteten, ja wucherten, daran trug die reine bloße und unabdingbare Ursachelosigkeit des Geschehens überhaupt die Schuld, das kam vom Sollen aus der ausgemachten Unergründlichkeit. (GM 23)

Das ist geschrieben wie ein Seelen- oder Bewusstseinsportrait, wahrgenommen als „ursachelose[s] Geschehen“, ohne jede Wertung gleichsam als inneres Antlitz gezeichnet. Deshalb gibt der Bildschnitzer kein „Charakterbild“ von Wau. So wird in den ersten Kapiteln (1-3) ganz von den Erscheinungen, gewissermaßen von der Oberfläche der Geschehnisse, der Gedanken und seelischen Regungen her seine Innenansicht dargestellt. Er erscheint dadurch viel eher als Medium innerer Vorgänge denn als Person. Wie ein „Fisch im Teiche“ (GM 34) schwimmt er orientierungslos im Leben. Das nennt er seine „Gläubigkeit“. Wau macht es sich bequem. Urteils- und Ichlos ist er seinem Feind-Freund Wahl prinzipiell hilflos ausgeliefert, wenn er auch in seinem Schwanken immer wieder Anzeichen einer Verantwortlichkeit, zum Beispiel für Sprache, erkennen lässt; so, wenn er den Kondolenzbrief schreibt (GM 91) oder wenn er Bostelmann nach dem „verlorenen Wort“ fragt (GM 164): „geweckt“. Wau hat dieses Wort erinnert, wachgehalten, ‚eingeweckt‘. Darin ist aber zugleich die triviale Oberfläche („einwecken“ von Früchten) durchstoßen, ein zeitkritischer Hinweis auf „abgesperrt, keimtot zugerichtet“ (GM 164), auf geistig-seelische Sterilisierung, auf „satanische Blendung“ gegeben. Immerhin ist es Wau, dem die Erzählung die explizite Ausdeutung der Metapher vom gestohlenen Mond in den Mund legt. Im Anschluss an diese Erläuterungen und die Gedichtlesungen Schults heißt es:

„ihr braven Worte“, dachte Wau beim Heimgang, „ihr Monde, deren Licht und Helle man wohl auskratzen und ordinär machen kann, aber nicht vertilgen. Unversehens, wenn eure Zeit gekommen, steht ihr wieder hoch am Himmel und leuchtet in Unvergänglichkeit.“ (GM 165)

Satans Blendwerk gewinnt in Zeiten von Lüge, von Sprachverhuzung Macht über die Menschen, aber die „braven Worte“ können wiederkommen. Der Kontext weist zurück auf die Gedichte Schults: „Dich wandelt kein Verlangen an, um fremde Botschaft mitzuraufen.“ Die fremde Botschaft: Propaganda, Lüge, Sprachmissbrauch.

Die Kehrseite von Waus Einsicht in die Leuchtkraft wahrer Worte zeigt sich in seinen Ausflüchten, als er die schwangere Frieda sieht, aber zu schwach ist, den ihn und sie belastenden Gerüchten und seiner „Schuld“ (GM 145) klar entgegenzutreten. Auch hier, wie bei der Katze, wie beim Einwecken, entwickeln sich die ganz ins Innere der Figur führenden Vorstellungen, Gedanken aus der ‚Oberfläche‘ ihrer Erscheinung, ihres Leibes. Statt mit Frieda zu reden, weicht er in die Stummheit innerer Vorstellungen aus: Er unterwirft sich dem „Schatten“, dem allmächtigen „Er“, lässt seinen phantastischen Gedanken freien Lauf: Der „Schatten“ habe den „Fluch des Wortemachens“ (GM 146) über ihn verhängt. Aber nur der „Schatten“ sei schaffend, schweigend-schaffend. Wollte er Anteil am schweigenden Schaffen haben, dieses mehren, müsste er sein Schweigen „morden“ – durch „Reden ohne Unterlaß“ (GM 147). Das sind groteske Grübeleien über Wortemachen als Fluch und Segen, als Teilhabe am Schaffen, auch zu lesen als Auseinandersetzung eines Barlach’schen Wau mit sich selbst als Schreibend-Schaffender. Die Erzählung lässt in Waus Bewusstsein diese Gedanken über Fluch und Segen der Worte zu Ende denken: „Mit den Worten“,

summte es in Wau, „hören auch unsere Begriffe auf [...]“ Und du, so besann sich Wau, du willst Begriffe zerbrochen wissen, die es ohne gestaltetes Wort nicht zu sein vermögen.“ (GM 147) Es wird deutlich, wie die Erzählung die Figur Waus, entgegen allen Vorstellungen von einer „Charakter“-Zeichnung, als Medium gänzlich überpersönlicher Gedanken, Ideen, auch Träume und Visionen einsetzt, ohne dass Wau irgendwie als Allegorie Verstanden werden könnte. Denn seine inneren, mentalen Bewegungen sind mit phantastisch-irrealer Genauigkeit dargestellt. Ästhetisches Wahrnehmen nicht nur des Sichtbaren, auch des Denk- und Vorstellbaren, den Blick auf innere und äußere Phänomene gerichtet, alles dies zeigen im Wort: das ist die Kunst des Sprach-Bild-Schnitzers. – Wahl jedoch bleibt immer nur Wahl. Er kennt nur Fortschritt, quantitative Steigerung, keine Transzendenzen. Er greift stets ins Horizontale aus: das bessere Geschäft, die feinere List, die reichere Partie. Seine Oberfläche ist nichts als das.

Wau erwartet Fräulein Viereck, die Frieda zu ihm bringen soll. Wartend greift er ein Buch aus dem Regal, Zufall. Er liest: „Bach vollendete die Partitur der H-Moll-Messe im Anfang des Sommers 1733.“ (GM 238) Der Satz überfällt ihn wie seine früheren Träume oder Visionen, unvermittelt, wie aus dem Nichts. Die Erzählung platziert das Ereignis aber an bedeutsamer Stelle: Mit dem 39. Kapitel erreicht die Passion der Frieda den Höhepunkt, ihre „dritte Folterung“ (GM 245). Sie bricht zusammen, Wau muss sich seine Schuld vorhalten lassen, aber er zeigt in stummem Ausdruck Mitleid. Sie sah „in seinen Augen ein ihrem bisherigen Vorstellungskreis überhaupt unzugänglich gewesenes Menschliches“ (GM 244). Die Läuterung Waus wird durch seine Bach-Vision eingeleitet – eine geistige Erfahrung, paradoxerweise keine musikalische, sondern eine sprachliche.

„Bach vollendete die Partitur der H-Moll-Messe im Anfang des Sommers 1733“, las er weiter und verlor sich in den weiten Räumen einer Welt, die ihm nur flüchtig bekannt und gar nicht vertraut war, deren gelegentliches Betreten ihm aber immer als Zulassung zur Huldigung vor höchster Majestät erschienen war, als erstes Abenteuer und Hoherlebnis seiner Seele, sofern ihm die Gnade der Empfängnis zuteil wurde, wovon ihn schon lesend die Möglichkeiten durchdrangen. Die Gänge, Straßen und Plätze der hochgebauten Stadt, durch die er so hinwalle, waren geheimnisvoll benannt mit Formeln aus der musikalischen Geheimsprache, die er bei sich die heilige nannte, die Sprache der überweltlichen Allgemeinheit und Gültigkeit in den Bereichen des Jenseits von allem gemeinen Verstehen und der Umschränktheit von Nichts und Abernichts als den Gesetzen der ewigkeitswürdigen Freiheit [...] Die Vorsehung und der ewige Ratschluss selbst, empfand er stürmisch oft und mit kniender Seele, hatten die Zeichen dieser Sprache geschaffen. (GM 238f.)

Wau fühlt sich in die „hochgebaute Stadt“, ins himmlische Jerusalem erhoben, gnadenvoll erlöst durch die Wahrheit dieser Sprache „des Jenseits“. In diesen Worten gibt sich Barlach selbst zu erkennen – Bach als Inbegriff künstlerischer Vollendung, als Harmonie ästhetischer, religiöser und sittlicher Vollkommenheit und Ba(r)lach gleichsam als sein „Armer Vetter“.<sup>28</sup> Der geistige Jubel, der von diesem historischen 33. Jahr ausgeht, bildet den Kontrapunkt zu den Schrecknissen des gegenwärtigen 33.

**28** Zur Bach-Verehrung Barlachs vgl. seinen Brief an Reinhard Piper: „Was könnte ich sagen. Vielleicht nichts Besseres, als was ich über Bach wüßte, als ich ihn zum erstenmal sozusagen mit mündiger Seele hörte. Ich dachte, alles andere (an Musik) ist dagegen Beschiß.“ (14.4.1919, *Briefe I*, S. 543; auch *Briefe II*, S. 290). Zu Barlachs Verhältnis zur Musik allgemein vgl. letzteres oder auch ebd. S. 454f.

Wenn Barlach die Anregungen zur Namensgebung seiner Doppelfigur Wau und Wahl von Jean Pauls Brüderpaar Walt und Vult hat (aus dem Roman *Flegeljahre*), dann ist es nicht abwegig, seinen apokalyptischen Humor mit der Humor-Konzeption Jean Pauls zu vergleichen. Die §§ 32 und 33 der *Vorschule der Ästhetik* behandeln den „Begriff des Humors“ und „die vernichtende oder unendliche Idee des Humors.“

Er [der Humor] gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *hinaufwärts*. – Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.<sup>29</sup>

Mit dem Blick nach unten strebt Merops nach oben, im Blick „nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee „vernichtend“ (§ 32). Im ‚Aufsteigen‘, mit der Kraft der „Idee“, verschmilzt alles Einzelne zu einem Endlichen überhaupt, das zwar von der „Idee“ aus „vernichtet“ wird, aber doch im Flug nach oben das Maß des Vergleichs bleibt; so dass der Kontrast nicht ein Einzelnes betrifft, sondern die Endlichkeit insgesamt. Das heißt. Der Kontrast des Humors ist, von der „Idee“ aus, im Blick auf das Endliche überhaupt, „unendlich“, nämlich „negativ“, letztlich immer gleich. Merops trinkt den Nektar „hinaufwärts“: nicht zu leiblicher Nahrung, sondern gleichsam als Krafftutter einer Idealisierung, einer ‚Aufhebung‘ der endlichen Welt. Soweit in groben Zügen Jean Paul zum Humor.

Die Merops-Analogie ist aufschlussreich: Barlachs scharfer Blick nach ‚unten‘, auf die Gegebenheiten des Sozialen, des äußeren und inneren Lebens seiner Figuren, erschöpft sich nie im Realistischen. Seine Schärfe ist nicht nur photographisch, sondern röntgenhaft-durchdringend. Kann man aber deshalb bei ihm schon von einer Vernichtung des Endlichen kraft der „Idee“ reden – einer „Idee“ der Qualität Jean Pauls, für den Seelenunsterblichkeit, Freiheit und Menschenwürde geistige Entitäten waren? Woraus gewinnt Barlachs Blick seine Schärfe? Gibt es hier eine das Endliche „vernichtende Idee“? Barlachs Idee, sein letzter, höchster Wert ist das künstlerische Schaffen als Ausdruck eines Ringens um die Wahrheiten des Menschlichen und Mitmenschlichen, in der Metaphorik des Romans: um Licht und Verantwortlichkeit. Wie bewährt sich diese Idee, wenn sie mit dem „Endlichen“ der „kleinen Welt“ die „unendliche ausmisst“? Wird die „kleine Welt“ darin humoristisch „vernichtet“? Da gilt es zu unterscheiden. Der scharfe Blick des auktorialen Erzählers erfasst die „kleine Welt“, alles Einzelne der Figuren, ihres Denkens und Handelns zwar sehr genau, rückt sie aber zugleich auch in eine große Distanz, indem er sie vor einem apokalyptischen Hintergrund ausbreitet, letztlich in eine Perspektive des Todes bringt. Darin liegt eine tendenzielle ‚Vernichtung‘, ein moralisch-politisches Urteil. Vieles davon ist aber bloß im landläufigen Sinn humoristisch, wie die milieugerechten Karikaturen des Bürgerlichen oder der ortsüblichen Trinkereien. Die „vernichtende Idee“ des Humors, wenn man bei Barlach davon sprechen will, liegt jedoch in einer anderen Dimension. Sie speist sich aus der vertikalen Kraft des himmelwärts aufsteigenden Vogels; sie ist dem Endlichen, dem ‚Unten‘ gegenüber

---

29 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Jean Paul: *Werke in zwölf Bänden*. München 1975, Bd. 9, §§ 32 und 33, S. 125ff.; kursiv i. Org.

allgemein, immer gleich, „negativ“. Im Roman scheint sie in den Traumgesichten, den Entrückungen Waus auf, kulminierend in der Bach-Epiphanie, als Ahnung und Gewissheit einer „(heiligen) Sprache“, als Sprache der Musik. Die Erzählung lässt dies Wau empfinden, aber es ist der Wau'sche Barlach, der hier die „Idee“ seiner Kunst bekennt. Wie bei Jean Paul gilt hier jene „Sprache der überweltlichen Allgemeinheit und Gültigkeit jenseits von allem gemeinen Verstehen“. Diese Radikalität des Kunstanspruchs ‚vernichtet‘ nicht nur alles Einzelne, sondern das Endliche insgesamt. ‚Vernichten‘ heißt hier: Es wird in seinen Ansprüchen an das Leben: an Glück, Erfolg, Selbstverwirklichung grundsätzlich relativiert. Für Barlach liegt hier der Gedanke an den Kieler „Geistkämpfer“ nahe; für Rilke etwa an den bekannten Appell aus *Archaischer Torso Apollos*: „Denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“

Versteht man mit Jean Paul jene vertikale Spannung als „Humor“, dann ist diese Perspektive auf ein Ende hin gerichtet; nicht nur das des individuellen Todes (der drei Toten der Erzählung), sondern vor allem auf den Untergang dieser Gesellschaft in dieser Zeit. Insofern darf man mit einem im Text wiederholt verwendeten Wort von einem apokalyptischen Humor sprechen. Der Bildschnitzer hat ein „Totengräbergesicht“. Das kann nicht nur auf Barlachs Selbstportrait mit sorgenvoll zerfurchtem Antlitz bezogen werden, sondern auch auf „Gesicht“ im Sinne von Vision, Ahnung – des Kommenden eignen Endes und das seiner Epoche. Außerhalb von Fiktion und Mutmaßung setzt das Schicksal, das physische des Manuskripts, den dazu passenden Schlusspunkt. Karl Barlach berichtet im Anhang des von Friedrich Droß herausgegebenen Bandes *Prosa II* von der Bergung des schwer beschädigten Manuskripts aus einem völlig zerbombten Haus in Neumünster.<sup>30</sup> Auch deshalb ist es Aufgabe der Leser, dem Roman immer wieder Leben und Geist zurückzugeben.

Es wäre aber kein gutes ästhetisches Zeugnis für den Roman, wenn der ‚horizontale‘ Humor der Milieu- und Figurenschilderungen und der ‚vertikale‘ der ‚vernichtenden Idee‘ bloß so nebeneinander existierten. So ist es nicht – sie sind Äste vom selben Stamm. Sie entspringen dem zentralen Motiv des gestohlenen Mondes. Bostelmans Erzählung präsentiert sich einerseits als „Schnurre“ eines alkoholischen Herrabends, ihre Wirkung als „satanische Blendung“ zielt jedoch direkt ins „Herz der Finsternis“.<sup>31</sup> Das Satanische ist Scherzwort und tiefster Ernst zugleich. Es verweist auf die verhängnisvolle „Schuldverflochtenheit“ des Geschehens und die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen. „Satan“ in den Masken alltäglichster „Biederkeit“, als das schlechthin Böse der Zeit, zu erkennen, erkennbar darzustellen, bedarf es aber der „überweltlichen“ Erleuchtung einer Kunst von Gnaden Bachs.

Wau steht dazwischen. Der Verlust von Henny, seine Anfälligkeit für Wahl, seine Gewissensträgheit: das markiert seine äußere Ortlosigkeit. Seine innere, geistige Indifferenz zeigt sich im Identitätsverlust, in den Experimenten mit Ichlosigkeit. Er ist mit schuldig am Untergang Friedas, begreift und bereut das immerhin, wenn auch spät, aber bleibt in seiner erneuerten Allianz mit Wahl verantwortlich für das, was kommen

**30** Vgl. Anm. 4.

**31** *Heart of Darkness* (1899), Titel der Novelle von Joseph Conrad.

wird. Aber so tief er auch in den Sumpf des Mehlhornviertels verstrickt ist, so hoch darf ihn das ihm zugeschriebene Bach-Erlebnis über das Endliche hinaustragen.

Hier sollen letzte Fragen der Interpretation offen bleiben. Ist nicht dieses Zwischen Waus authentischer Ausdruck der humoristischen Spannung zwischen dem idealisierend-vernichtenden Flug nach ‚oben‘ und dem nach ‚unten‘ gerichteten Blick, den nach ‚unten‘ bindenden menschlichen Schwächen? Wau selbst eine Verkörperung des Humors? Dazu ein Problem der Rezeption: Wer der visionären Erleuchtung durch Bach, Ba[r]lachs höchstem Kunstanspruch, nicht folgen will oder kann, gerät leicht in Versuchung, die ‚Vernichtung‘ der „kleinen Welt“ des Betrugs, der Erpressung, der Gewissenlosigkeit: ihre Unterstellung unter die Idee des Humors, als Verharmlosung des Bösen zu begreifen. Dagegen hilft, den „Ernst“ ernst zu nehmen, der dem „Spaß“ in die Hacken tritt.

Linda Karlsson Hammarfelt, Göteborg (Schweden)

## Inselkunde. Wissen(schaft), Erzählkunst und weibliche Adoleszenz in Annette Pehnts *Insel 34*<sup>1</sup>

Reisen auf neu zu entdeckende Inseln befriedigen das Bedürfnis nach Erkenntnis, nach Aufklärung, in besonders offenkundiger Weise. Wer sich solcher Mühe unterzieht, möchte neues Gelände schließen – er ist Prototyp des Forschers.<sup>2</sup>

An den Rändern der endlosen Erdkugel lockt kein unberührter Garten Eden. Stattdessen werden die weit gereisten Menschen hier zu den Monstern, die sie in mühevoller Entdeckungsarbeit von den Karten verdrängt haben.<sup>3</sup>

### Einleitung

In Annette Pehnts 2003 erschienenem Roman *Insel 34* bricht eine junge Studentin auf, um die Inseln vor der Küste ihres Landes zu erforschen. Diese sind nummeriert, „[w]eil niemand ihnen jemals einen Namen gegeben hatte“.<sup>4</sup> *Insel 34* ist der zweite Roman der in Freiburg wohnhaften Autorin und Literaturwissenschaftlerin, die 1997 mit einer Arbeit zur irischen Literatur promovierte und somit in gewissem Sinne das Inselinteresse ihrer Protagonistin teilt. Motive des Aufbruchs, der Bewegung und des Außenseitertums ziehen sich als roter Faden durch ihr Werk, zu dem neben Romanen wie *Ich muss los* (2001) und Erzählbänden wie *Man kann sich auch wortlos aneinander gewöhnen das muss gar nicht lange dauern* (2010) auch Kinderbücher gehören.

Der hier im Vordergrund stehende Text, mit dem Pehnt 2002 in Klagenfurt den Preis der Jury erhielt, kann als ein *coming of age*-Roman bezeichnet werden, in dem die Adoleszenz jedoch, wie Iris Hermann bemerkt, „mehr als nur ein Motiv“ ist, sondern sogar als „die grundlegende poetische Signatur des Textes“ bezeichnet werden kann.<sup>5</sup> Pehnts Roman lässt sich ebenso in die literarische Tradition des ‚Inselromans‘ einordnen, und spielt auf eine besonders in der Kinder- und Jugendliteratur häufig auftretende Figuration der Insel an, in der diese eine Station krisenhafter Lebensphasen, besonders der Adoleszenz, darstellt, wie etwa in Robert Lewis Stevensons *Treasure Island* (1883). Mittels intertextueller Bezüge unter anderem zu Homer, Swifts *Gulliver's Travels* (1726) und Tschschow's *Die Insel Sachalin* (1893) werden aber auch

- 
- 1 An dieser Stelle möchte ich mich für die finanzielle Unterstützung durch *Svenska Vetenskapsrådet* sowie *Sven och Dagmar Saléns Stiftelse* bedanken, die die Arbeit an diesem Artikel während eines Forschungsaufenthaltes an der Universität Hamburg ermöglichte.
  - 2 Monika Schmitz-Emans: „Die Suche nach einer möglichen Welt. Zur literaturtheoretischen Bedeutung der Utopie, des Insel- und des Reisemotivs“. In: *Neohelicon* 1 (1995), S. 189-215, hier S. 201.
  - 3 Judith Schalansky: *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. Hamburg 2009, S. 19.
  - 4 Annette Pehnt: *Insel 34*. München 2003, S. 5. Unter Angabe der Seitenzahl zitiere ich hieraus direkt im Text.
  - 5 Iris Hermann: „Poetische Adoleszenz: Annette Pehnts Roman *Insel 34*“. In: Friedhelm Marx (Hrsg.): *Inseln des Eigensinns. Beiträge zum Werk Annette Pehnts*. Göttingen 2013, S. 53-64, hier S. 53.

andere Seiten des Inselpektrums aufgegriffen, nicht zuletzt, indem zitierte ‚Mottos‘ aus diesen Texten zu Beginn jedes Kapitels wichtige Wendungen des Geschehens vordeuten.<sup>6</sup> Zwischen diese Textinseln aus kanonischen Inselbüchern, Utopien und Robinsonaden ausschließlich männlicher Autoren schreibt sich die namenlos bleibende Ich-Erzählerin, eine Studentin, ein, die bereits in der Schulzeit über die Geographie, Bevölkerung und Sprache der Inseln vor der Küste ihres Landes – eines, wie Katja Lange-Müller bemerkt, „nicht näher benannten, aber sehr Deutschland-ähnlichen, wohl eher Ostdeutschland-ähnlichen oder auch Friesland-artigen Territoriums“ – geforscht hat und im Rahmen des Erzählten aufbricht, um auf den Inseln Feldstudien zu betreiben.<sup>7</sup> Nicht zuletzt lassen sich durch die Insel-Thematik auch Bezüge herstellen zu den zahlreichen auf Inseln verorteten Romanen der neuesten Gegenwartsliteratur, wie etwa Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* (2011), Lutz Seilers *Kruso* (2014) oder Thomas Hettches *Pfaueninsel* (2014), aber *Insel 34* unterscheidet sich von diesen, da die in Pehnts Roman dargestellten Inseln (im Gegensatz zu Rügen bei Schalansky, Hiddensee bei Seiler oder der Pfaueninsel bei Hettche) nicht im realen Raum verortet sind. Auch überlagern sich in den genannten Romanen persönliche Lebensschicksale und Veränderungen mit historischen Umbrüchen und Zeitenwenden, während die bei Pehnt dargestellte Krise in erster Linie eine individuelle ist.<sup>8</sup>

*Insel 34* greift auf das überlieferte Erzählmuster zurück, in dem die Reise auf eine Insel eine „Metapher des Weges menschlicher Erfahrung“ bildet, wie Monika Schmitz-Emans ausführt: „Wenn sich eine literarische Figur auf eine Seereise begibt und dabei eine unbekannte Insel entdeckt, so spiegelt dieser Vorgang metaphorisch den unabgesicherten, oft gefährvollen Weg des erkennenden Subjekts zu neuen Erkenntnissen, ja zu neuen Wirklichkeiten, insofern diese durch Erkenntnis zustandekommen.“<sup>9</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint es angebracht, Pehnts Inselroman mit Fokus auf den Komplex Wissen(schaft), Erzählkunst und weiblicher Adoleszenz zu untersuchen und in diesem Zusammenhang gezielt nach den narrativen, dramaturgischen und reflexiven Funktionen der Insel zu fragen. Dabei soll besonders das Spannungsverhältnis zwischen den im Roman dargestellten Institutionen und Vertretern der etablierten Wissenschaft einerseits und den Forschungsaktivitäten und der Erkenntnissuche der Protagonistin andererseits Beachtung finden. Letztere lassen sich, so eine zentrale These des Artikels, im Zeichen einer Deterritorialisierung interpretieren, wie sie von Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980, dt. 1992) bestimmt wird. Indem die Protagonistin und Ich-Erzählerin in ihrer Suchbewegung die Grenzen traditioneller Disziplinen und wissenschaftlicher Praktiken überschreitet und allmählich das Ideal eines souveränen, ‚dekontextualisierten‘

6 Für eine systematische Beschreibung der intertextuellen Verweise und deren Funktionen im Rahmen des Erzählprojekts vgl. Ada Bieber: *Insel und Fremdheit in Annette Pehnts Roman 'Insel 34'*. Frankfurt/M. u.a. 2007, S. 82-88.

7 Katja Lange-Müller: „Laudatio auf Annette Pehnt“. In: Friedhelm Marx (Hrsg.): *Inseln des Eigensinns. Beiträge zum Werk Annette Pehnts*. Göttingen 2013, S. 161-170, hier S. 164.

8 Vgl. Judith Schalansky: *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*. Frankfurt/M. 2011; Lutz Seiler: *Kruso. Roman*. Frankfurt/M. 2014; Thomas Hettche: *Pfaueninsel. Roman*. Köln 2014.

9 Schmitz-Emans: „Die Suche nach einer möglichen Welt“, S. 203.

Forschergeistes verabschiedet,<sup>10</sup> stellt sie, dies soll gezeigt werden, vorherrschende Normen einer positivistisch orientierten Wissenschaft in Frage und erprobt neue Formen der Selbst- und Welterkundung in einem Erzählen, das sich als nomadisch und rhizomatisch charakterisieren lässt.

## Erste Annäherungen an die Inseln

Bereits das dem Roman *The Island* (1963) von Robert Creeley entnommene Motto des ersten Kapitels deutet den zentralen Stellenwert des Motivs der Identitätssuche im Roman an, das sich als eine Suche nach einem zuverlässigen ‚Ort des Selbst‘ in Zeiten der Unruhe verräumlicht: „Die Leute versuchen mit einer anwachsenden Verzweiflung zu leben und zu etwas zu kommen, einem Ort oder einer Person. Sie wollen eine Insel, auf welcher die Welt endlich ein Ort umschrieben von sichtbaren Horizonten sein wird“ (5).<sup>11</sup> Sowohl die Parallelisierung der Insel mit dem Individuum als auch die in diesem Vergleich anklingende Vorstellung von beiden als deutlich von ihrem Außen abgrenzbaren Entitäten kann als typisch für den okzidentalen Inselfdiskurs betrachtet werden.<sup>12</sup> Wie Christian Moser in „Archipele der Erinnerung. Die Insel als Topos der Kulturation“ darlegt, bringe dieser Diskurs „eine[] spezifische[] insulare[] Raumordnung“ hervor, die auf zwei grundsätzlichen Oppositionen beruht, nämlich zum einen dem „Gegensatz zwischen dem kontinentalen Festland und der randständigen Insel“ und zum anderen dem „zwischen Land und Meer, zwischen dem Festen und dem Flüssigen, dem Formlosen und der klar definierten Gestalt“. Obgleich die zweite Opposition auch dem Begriff des Kontinents zugrunde liege, präge er „in einem sehr viel stärkeren Maße die okzidentale Vorstellung vom insularen Raum“, der ihn durch seine Begrenztheit „besonders deutlich zur Anschauung“ bringe.<sup>13</sup> Auf diese Weise betrachtet auch die Protagonistin zu Beginn des Romans ihre Inseln und besonders den Sehnsuchtsort Insel 34. Die erzählte Suchbewegung lässt sich dementsprechend als eine adoleszente Identitätssuche, eine Suche nach Form und Gestalt des sich herausbildenden Ichs interpretieren.

Diese Suche wird in zehn Kapiteln geschildert und lässt sich in vier Phasen unterteilen, je nach der räumlichen Verortung. Die ersten fünf Kapitel und damit die Hälfte des Romans beschreiben das erwachende Inselinteresse der Protagonistin und ihre Vorbereitungen zum Aufbruch. Während dieser Phase befindet sie sich noch auf dem Festland. Danach erzählen die Kapitel 6 bis 8 von ihrem Aufenthalt auf der Insel 28 und schließlich folgen zwei Kapitel, in denen die Erzählerin Eindrücke von den Inseln

**10** Vgl. hierzu: „Es ging mir nicht um die Psyche dieser Frau, sondern um ihre Suchbewegung. Denn sonst ist man schnell in diesem persönlichen Gemachtsein der Frau verfangen. Mir war wichtig, dass die Szenarien dieser Suchbewegung viel Raum in der Geschichte bekommen“. Pamela Krumphuber: „Der Fluchtpunkt eines Lebens. Interview mit Annette Pehnt“. In: *Anzeiger. Magazin für die österreichische Buchbranche*. November 2003, S. 38-39, hier S. 38.

**11** Vgl. auch Robert Creeley: *The Island*. London 1964.

**12** Vgl. hierzu Rod Edmond/Vanessa Smith: „Editors' introduction“. In: Rod Edmond/Vanessa Smith (Hrsg.): *Islands in history and representation*. London 2003, S. 1-18, hier S. 4.

**13** Christian Moser: „Archipele der Erinnerung. Die Insel als Topos der Kulturation“. In: Hartmut Böhme (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Germanistische Symposien der DFG XXVII*. Stuttgart 2005, S. 408-432, hier S. 408f.

32 respektive 33 narrativ verarbeitet. Insgesamt verweist dieser Aufbau, in dem der Hintergrund und die Vorbereitungen der Reise bis ins Detail dargestellt werden, während die Schilderung gegen Ende hin immer knapper wird, auf eine Beschleunigung, ein zunehmendes Tempo der erzählten Suchbewegung.

Das Insel-Interesse der Protagonistin ist zunächst zu einem großen Teil durch ihr Streben motiviert, Idealvorstellungen des Vaters zu erfüllen, der „schon seit Jahren“ darauf wartet, dass seine Tochter eine besondere Begabung entwickelt und sich in einem Bereich hervortut, anstatt in allen Schulfächern gleich gut zu sein (7). So verbringt sie zu Beginn der erzählten Zeit in erster Linie dem Vater zuliebe freie Stunden in der Schulbibliothek, wo sie Bücher studiert über

Inseln mit Militärstützpunkten und mit Pinguinkolonien, mit Lachsfarmen und mit seltenen Sprachen, winzige Inseln und Inseln mit Städten, solche mit und solche ohne Brücken, versprengte Schären, überwucherte Paradiese, sonnenverbrannte Felsen, Pfaueninseln, Bäreninseln, Gefängnisinseln, [...] Inseln, die in der Regenzeit im Meer versanken, Schatzinseln, einsame Inseln, verseuchte Inseln, fliegende Inseln. (29)

Durch diese scheinbar wahllosen Insellektüren hofft sie auch etwas über *ihre* Inseln zu lernen, die sie sich jedoch nur vage vorstellen kann und die sich in ihrer Imagination mit jeder Lektüre verwandeln (vgl. 30). Besonders zieht sie das in einem Bildband über die Inseln zu findende Foto eines Kindes mit diabolisch zusammengewachsenen Augenbrauen in seinen Bann: „So will ich auch aussehen, dachte ich und zog meine Augenbrauen zusammen, aber sie berührten sich nicht. Der macht, was er will. [...] Wenn ich jemals so aussähe, [...] nähme mein Vater mich sofort in die Mangel“ (12). Wenn die Protagonistin mit ihrer neu aufblühenden Insel-Faszination also einerseits väterliche Wunschvorstellungen erfüllt, so löst sie sich zugleich im Laufe ihrer Nachforschungen immer mehr von diesen und von der, mit Deleuze und Guattari gesprochen, territorialisierenden Wirkung der Familie, indem sie zu etwas Verbotenem, einem (noch) diffus wirkenden ‚Anderen‘ hingezogen wird. Diese das Erzählprojekt kennzeichnende Ambivalenz spricht für eine Einordnung des Textes in die Kategorie der so genannten ‚Tochterschriften‘, die sich, wie Sigrid Weigel in *Die Stimme der Medusa* (1987) argumentiert, von literarischen Verarbeitungen der Vater-Sohn-Beziehung dadurch unterscheiden, „daß sie nicht so sehr durch Konkurrenzbeziehungen geprägt sind als durch widersprüchliche Gefühle von Unabhängigkeits- und Nähewünschen“. <sup>14</sup> In dieser Art ‚Tochterschriften‘ komme der Mutter nicht selten die Rolle als „Agentin“ der patriarchalen Gesellschaft zu, die soziale Normen an das Kind vermittelt. <sup>15</sup> Bei Pehnt wird diese Rolle daran erkennbar, dass die Mutter nicht nur die Erwartungen des Vaters und seine Freude über die neue Leidenschaft der Tochter teilt, sondern dieser darüber hinaus anerkennend zunickt, wenn sie sich schminkt und als sie zum ersten Mal einen Mann mit nach Hause bringt (vgl. z.B. 45). <sup>16</sup>

Um den Forschergeist der Tochter anzufeuern, reisen die Eltern in den Ferien mit ihr an die Küste, die mit ihren „Müllverbrennungsanlagen“ und schmutzigen Stränden voll stinkenden Tangs einen öden und dreckigen Eindruck auf die Protagonistin macht

---

14 Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1987, S. 161.

15 Ebd., S. 164.

16 Die ‚Agentenrolle‘ der Mutter drückt sich auch darin aus, dass sich die Protagonistin nach Gesprächen mit ihr Vorsätze wie „Abnehmen“ (41), „[i]n Kneipen gehen“ (ebd.) und „Männer“ (44) in ihr Notizheft vermerkt.

(19f.). Die Inseln liegen jedoch, wie die Erzählerin konstatiert, „hinter einem milchigen Dunst verborgen“ und nur an einem Tag kann sie in der Ferne die vorderen Inseln erahnen (21). Insgesamt fällt das feuchte Klima auf, in dem „sogar die rostfreie Armbanduhr“ des Vaters korrodiert und Papier schnell beginnt, „Wellen zu schlagen“ (22). So präsentiert sich die Küste hier als eine feuchte Übergangszone, in der verschiedenartige Materialien die Gestalt verändern und wo sich die Grenze zwischen Festland und Insel, Vertrautem und Unbekanntem im Nebel verflüssigt. Durch die Darstellung verschwimmender Grenzen und feuchten Nebels, sowie an anderer Stelle von einer „schleimige[n] Tangschicht auf den Felsen“ (54), wird die fremde Küsten- und Inselandschaft weiblich konnotiert und erotisch aufgeladen und erscheint so als noch zu erforschende Zone weiblicher Sexualität und Subjektivität. Wie Klaus Theweleit in seiner zweiteiligen Studie *Männerphantasien* (Bd. 1 1977, Bd. 2 1978) anhand verschiedener Lebensdokumente von Soldaten illustriert, wird der weibliche Körper oft als ein grenzenloser und ‚fließender‘ imaginiert, im Gegensatz zum männlichen ‚Soldatenkörper‘, der sich durch Grenzziehung, Härte und Vaterlandsiebe konstituiert.<sup>17</sup> Mit Yvonne Volkart lässt sich konstatieren, dass „die Verknüpfung von Fließmetaphern mit Konnotationen von Weiblichkeit [...] kulturhistorisch so präsent [ist], dass man von einer ‚Basisfantasie‘“ sprechen kann.<sup>18</sup> Das Forschungsprojekt der Protagonistin erscheint auf diese Weise zunehmend als ein durch Lust beflügeltes Unternehmen: So fühlt sich die Protagonistin vom Kunststoffteppich der Bibliothek „elektrisch“ aufgeladen (10) und als sie nach Stunden in der Bibliothek zuhause einkehrt, bemerkt ihr Vater, dass sie „ganz erhitzt“ aussieht (14). Sogar als die Protagonistin neben ihrem ersten Freund Zanka im Bett liegt, ist sie in Gedanken in ihrer Inselwelt: „[O]ft, und das konnte meine Mutter nicht ahnen, dachte ich an die Inseln, während Zanka sich neben mir in seinen faltenfreien Laken ausstreckte“ (54). Hier spielt Pehnts Roman auf „popularutopische Vorstellung[en]“ von der Insel, auf ihre „erotische Aura“ an,<sup>19</sup> macht aber zugleich deutlich, dass die Inseln hier Auslöser und Gegenstand einer Art von Lust sind, die sich nicht in der heterosexuellen Liebesbeziehung erfüllen und domestizieren lässt.

Das Spannungsverhältnis zwischen den der Protagonistin zugeteilten Rollen und Wunschvorstellungen ihrer Umgebung sowie ihrem Erkenntnis- und Freiheitsdrang, das sich in verschiedenen Lebensbereichen (Familie, Schule, Liebe) beobachten lässt, kann mithilfe der Subjekttheorie Deleuzes und Guattaris als ein Widerstreit von territorialisierenden und deterritorialisierenden bzw. molaren und molekularen Kräften gedeutet werden. Bei Deleuze und Guattari steht das Konzept der ‚Deterritorialisierung‘ für eine Gegenströmung zu den territorialisierenden Kräften der Familie, des Berufes und des Ehelebens, eine Fluchtlinie, die signifikante Projekte des Individuums umwälzt und „eine nicht-menschliche Sexualität schafft“.<sup>20</sup> In *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975, dt. 1976) bezeichnen die Autoren das deterritorialisierende

17 Vgl. hierzu Klaus Theweleit: *Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Reinbek bei Hamburg 1977, S. 250, 256.

18 Yvonne Volkart: *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*. Bielefeld 2006, S. 2f.

19 Dieter Richter: *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft*. Berlin 2014, S. 128f.

20 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 2005, S. 318.

Werden als „unbegrenzte[n] Fortgang, Prozeß“,<sup>21</sup> im Zuge dessen sich das Subjekt von seiner bürgerlichen Identität löse um sich mit dem ‚Anderen‘ zu liieren und sich am Rande vorzufindenden ‚Meuten‘ anzuschließen. Deterritorialisierende Kräfte könnten sich jedoch selten frei entfalten, denn sie stünden immer im Wechselspiel mit (re)territorialisierenden Mächten, deren Anliegen es sei, verletzte Grenzen zu rekonstruieren und Territorialitäten wiederherzustellen.<sup>22</sup> Akte eines derartigen ‚Grenzschutzes‘ können auch in *Insel 34* beobachtet werden, nicht zuletzt bei den männlichen Vertretern der Wissenschaft.

## Institutionen der Wissenschaft

Nach dem Abitur tritt die Protagonistin in ihrer Heimatstadt das Studium an und arbeitet zusätzlich als wissenschaftliche Hilfskraft bei einem Dialektologie-Professor namens Losten. In den Institutionen der Bildung genießt sie das Gefühl, unter ihresgleichen zu sein, unter Leuten, die „alle irgendeine Leidenschaft [hatten]“ (32), und betrachtet sich zunehmend als Teil einer Wissens- und Interessengemeinschaft, in deren Diskurs sie unter anderem mittels Randbemerkungen in den Inselbüchern sowie Zetteln mit Stichwörtern und „Botschaften für andere Insellforscher“ mitzureden versucht (30). Diese Information ist nicht zuletzt angesichts des Aufbaus von Pehnts Roman aufschlussreich, in dem sich jedes Kapitel genauso als ein sich in die Länge ziehender ‚Kommentar‘ zu dem jeweils einleitenden Motto lesen lässt. So betrachtet, verhandelt Pehnts Roman das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie der Insel-literatur neu: Die fragmentarischen, dem männlichen ‚Inselliteraturkanon‘ entlehnten Zitate werden durch dieses Verfahren aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, um dem Selbst- und Welterkundungsprojekt einer jungen Frau einverleibt zu werden, innerhalb dessen ihnen als einer Art paratextueller Randbemerkung die Rolle von Textinseln vor den Küsten des ‚eigentlichen‘ Erzählprojektes zukommt.

Aber nicht nur der ‚Inselliteraturkanon‘ wird in *Insel 34* von einer randständigen Forschenden überprüft und dekonstruiert, die Protagonistin betrachtet ebenso ihren Vorgesetzten, Professor Losten, und seine wissenschaftliche Tätigkeit:

Lesen war nichts Besonderes, aber Professor Losten tat es so ungerührt und zäh wie niemand sonst, den ich kannte. Natürlich las ich selbst keine Zeile, während er Buch um Buch erledigte. Ich weiß nicht, wie viele Stunden ich so saß, aber auch das störte mich nicht, es schien mir zur Arbeit dazugehören, und wenn ich aus dem Archiv kam, nichts gelesen und die Karteikarten nicht einmal aus der Zellophanpackung geschält hatte, fühlte ich mich trotzdem erschöpft und ein Stück weiter in meiner Forschung. (35)

Diese Passage, in der ein Professor männlichen Geschlechts (zumindest scheinbar) so sehr in seiner Forschung aufgeht, dass er seine Umgebung vergisst und sozusagen nur noch ‚Forschergeist‘ ist, während die weibliche Studentin dermaßen von dem Professor eingenommen ist, dass sie sich nicht auf ihre Lektüre konzentrieren kann, kann im Kontext der Debatte über ‚situated knowledges‘ und der feministischen Kritik an universalistischen Wissenschaftskonzeptionen interpretiert werden. Den Begriff

---

21 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M. 1976, S. 14.

22 Vgl. hierzu z.B. ebd., S. 22.

des ‚verorteten Wissens‘ hat Donna Haraway in ihrem Artikel „Situated Knowledges“ geprägt, wo sie sich für eine Konzeption von Wissenschaft stark macht, die nicht darüber hinwegtäuscht, dass Forschung immer in Raum und Zeit verankert und vom Blick des Forschers mitgefärbt ist.<sup>23</sup> Haraways Kritik auf den Punkt bringend, führen Rosi Braidotti, Ewa Charkiewicz, Sabine Häusler und Saskia Wieringa aus:

[t]hinking is neither neutral nor value-free but highly contextualized or situated. Thus, there is no such thing as ‚mankind‘, but only specifically situated humans, whose conditions can be analysed by reference to concrete material and semiotic variables, such as: gender, class, race, ethnic identity, lifestyle and so on.<sup>24</sup>

So kritisieren die feministisch orientierten Wissenschaftstheoretikerinnen den Universalismus des akademischen Diskurses, der die Ausschließung der verschiedenen ‚Anderen‘ des abendländischen, männlichen Selbst aus der Wissenschaft mitbedingte.<sup>25</sup> Wie Braidotti an anderer Stelle darlegt, ist eine solche, den Intellekt dekontextualisierende Wissenskonzeption jedoch auch aus anderen Gründen problematisch und die Fähigkeit des Geistes, sich als eine autonome Substanz zu denken, zugleich als eine Schwäche anzusehen:

Whereas the body cannot exist in isolation from its surrounding totality, the mind is capable of thinking itself as an autonomous substance. This is also its weakness, however, because in so far as consciousness fails to understand its interconnectedness, the mind fails to understand also its own loves and hates and its interrelation to its habits, hence failing to understand itself.<sup>26</sup>

Da der Mensch nicht nur durch seinen Intellekt und seine Gedanken definiert wird, sondern ebenso durch Emotionen, soziale Prozesse, die Verbundenheit mit dem eigenen und die Interaktion mit anderen Körpern, könne der losgelöste Genius weder die Natur des Menschen noch seine Umwelt (be-)greifen. Der Weg zu Erkenntnis führe demnach nicht über eine Loslösung des Geistes von leiblichen Kräften, sondern umgekehrt über seine Synchronisation mit ihnen im deterritorialisierenden ‚Werden‘, einem Prozess, der sich mit Braidotti als „empirically embodied and embedded, [...] interrelational and collective“ bezeichnen lässt.<sup>27</sup>

Im Gegensatz zu Losten verliert sich die Protagonistin beim Arbeiten immer wieder in Beobachtungen ihrer Umgebung beziehungsweise ihres Selbst und stellt dabei zum Beispiel fest, dass ihr Körper durch das Inselstudium „ein Eigenleben entwickelt hatte“:

Mit der linken Hand knetete ich mir nämlich ständig den Nacken, und manchmal preßte ich meine Augen zu, um das Brennen zu lindern, das die vielen Buchstaben auf der Netzhaut erzeugten, und manchmal weitete ich die Nasenflügel zu einer Art Schnauben, wenn ich einen Absatz zu Ende gelesen hatte, und die Zehen hielt ich ständig in Bewegung, damit die Füße nicht anschwellen und etwas zu tun hatten, wenn sie schon nicht vom Fleck kamen. (48)

**23** Vgl. hierzu Donna Haraway: „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. In: *Feminist Studies* 3 (1988), S. 575-599.

**24** Rosi Braidotti/Ewa Charkiewicz/Sabine Häusler/Saskia Wieringa: *Women, the Environment and Sustainable Development*. London 1994, S. 30.

**25** Ebd., S. 31.

**26** Rosi Braidotti: *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge u.a. 2008, S. 149.

**27** Ebd., S. 163.

Pehnts Inselforscherin, dies macht die obige Passage deutlich, betrachtet sich nicht im Sinne positivistisch geprägter Wissenschaftsideale als insular abgegrenzt, objektiv und souverän, sondern vielmehr im Sinne des verkörperlichten, eingebetteten Bewusstseins bei Braidotti als eine Größe in direkter Wechselwirkung mit ihrer Umgebung und ihren Untersuchungsobjekten.

Trotzdem ist Losten mit ihrer Arbeit zufrieden, bis sie mit einem Aufsatz, in dem „die indonesischen Skalen mit dem Tonumfang der Sackpfeife“ verglichen werden, seinen Zorn erweckt: Seine im warnenden Rot geschriebenen Notizen am Ende des Aufsatzes lassen sich als Maßnahme zum Schutz disziplinarer Grenzen interpretieren: „Dies ist keine Wissenschaft! Ich rate Ihnen dringend, zur Dialektologie zurückzukehren“ (53). An anderen Stellen des Romans schimmert eine Angst Lostens vor dem Untersuchungsobjekt der Protagonistin, den Inseln, hindurch (vgl. z.B. 63). Wie Michel Foucault in *L'ordre du discours* (1972, dt. 1974) darlegt, können die methodologischen Vorschriften der Wissenschaften, das Einrichten von und Festhalten an Disziplinen und die Ritualisierung der Teilnahme am wissenschaftlichen Diskurs als Kontrollmaßnahmen betrachtet werden, die durch Angst vor dem Unmittelbaren und Spontanen bedingt sind. Er spricht von „eine[r] ganze[n] Teratologie des Wissens“, die jenseits der wissenschaftlichen Grenzziehungen wuchere, von der „unmittelbare[n] Erfahrung“ und den „imaginären Themen der Einbildungskraft“ aber auch von „Monstren [...] deren Form mit der Geschichte des Wissens wechselt“. <sup>28</sup> Monster können als metamorphe Grenzwesen verstanden werden, als das ‚Andere‘ des sich als einheitlich, eingegrenzt und rational verstehenden Selbst, beispielsweise definiert Braidotti das Monströse in Anlehnung an Deleuze und Guattaris Ausführungen zu dem Anomalen, den ‚Meuten‘ am Rande, als „a moving horizon of exchanges and becomings, towards which the non-unitary subjects of postmodernity move, and by which they are moved in return“. <sup>29</sup> Während der Horizont des Eigenen und des Wissenschaftlichen Losten Angst einflößt, fühlt sich die Protagonistin von den Inseln angezogen und zugleich im oben beschriebenen Sinne berührt. Deswegen reicht die Arbeit bei Losten, der zwar „vor Jahrzehnten einiges in Zeitschriften veröffentlicht“ hat, aber nie bis zu Insel 34 gekommen ist (51), bald nicht mehr aus, um ihren Wissensdurst zu stillen. Zu Beginn des vierten Kapitels bemerkt die Erzählerin, dass ihr Interesse immer obsessiver wurde und „die Dinge“ allmählich „außer Kontrolle“ gerieten (59, vgl. auch ebd.: „[i]ch lernte nicht mehr genug über die Inseln“), und so beginnt sie, ihren Aufbruch vorzubereiten.

## Aufbruch und Deterritorialisierung

Auf den Entschluss der jungen Forscherin, zu Feldstudien aufzubrechen, reagieren sowohl Zanka als auch ihre Eltern sowie der Professor empört und sie muss letzten Endes „ohne Professor Lostens Erlaubnis, sogar gegen seinen Willen“ fahren (63). Rückblickend rechtfertigt die Erzählerin ihre Entscheidung mit den Worten: „Wenn ich

---

<sup>28</sup> Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/M. 2007, S. 24.

<sup>29</sup> Rosi Braidotti: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge u.a. 2002, S. 69.

gewartet hätte, bis alle mir ihren Segen erteilt und verstanden hätten, was ich dort wollte, säße ich jetzt noch in meinem Büro und läse brüchige Zeitschriften“ (65). An dieser Stelle schwingt eine Kritik an der ‚dekontextualisierten‘ Wissenschaft mit, woran deutlich zu erkennen ist, dass sich die Protagonistin zunehmend von Losten und der von ihm vertretenen Wissenschaftskonzeption distanziert hat.

Da die Inseln nicht ins öffentliche Verkehrsnetz eingebunden sind, wird die Protagonistin von einem Müllfrachter auf Insel 28 gefahren, deren öde, von Asphaltstraßen, Satellitenschüsseln und Teerflecken geprägte Landschaft wenig mit den Fotos von „schmucken, weißgeschlemmten Fischerkaten“ und „ziegelroten Rhododendren“ aus den Bildbänden gemeinsam hat (77f.). Auch die auf der Insel verkauften Postkarten stellen Motive dar, die, wie die Reisende allmählich feststellt, auf der Insel nicht zu finden sind (vgl. hierzu S. 79f.), so dass sich insgesamt eine Kluft zwischen Repräsentationen der Insel und der von der Protagonistin wahrgenommenen Inselrealität auftut.

Auf der Insel 28 angekommen, beginnt die Protagonistin bald das geplante Forschungsprojekt aufzuschieben. Da ihr Laptop durch die Luftfeuchtigkeit Schaden genommen habe und das Druckerpapier „als unbrauchbarer klammer Batzen“ auf ihrem Nachttisch liege (65), könne sie nicht an dem geplanten Aufsatz arbeiten. Auch sei es aufgrund des diesigen Inselklimas schwierig, die hinteren Inseln fotografisch zu dokumentieren (vgl. 111). Wie die trügerischen Postkarten die Insel präsentiert die Protagonistin ihre Arbeit nach außen hin so, als ob sie plangemäß ablaufen würde: Sie hält einen Vortrag über ihre „Arbeitsthese, [...] daß die alte Inselfsprache phonetisch interferiert mit der heute gesprochenen“ (122) und in Briefen an ihre Familie berichtet sie, dass sie „mit Leib und Seele“ dabei sei, „die sprachlichen und sozialen Strukturen“ zu studieren und von einem „kleine[n] Aufsatz [...] in Arbeit“ (112). Hinter dieser Fassade besteht ihre ‚Forschung‘ jedoch hauptsächlich darin, das traditionelle Musikinstrument der Insel, Sackpfeife, zu lernen und Mutscheln – ein Symbol des Weiblichen und Sündhaften – zu sammeln. Gegen Ende ihres Aufenthaltes auf 28 nimmt die Protagonistin an der traditionellen „Großen Pfeifennacht“ teil, die im Erzählen als eine Art Initiationsritual inszeniert wird (136). Während die Erzählerin bereits an der Küste die grenzaufweichende Kraft des maritimen Klimas und die sich dort ereignenden Verwandlungen von Materialien unterschiedlicher Art erfahren hatte, durchläuft sie in dieser Nacht beim gemeinsamen Musizieren selbst eine ähnliche Transformation: „Jeder stand für sich, aber zusammen waren wir eine Maschine, die Pfeifen unser Motor, es gab keine Pausen mehr zwischen den Stücken, wir spürten die Finger nicht mehr, eine Melodie sprang in die nächste. Ich kann nicht sagen, ob ich glücklich war“ (137). Laut Deleuze und Guattari sind die Künste, „vor Allem die Musik“, von Arten des Werdens durchdrungen, das verstanden wird als

die Einrichtung eines Gefüges, einer Kriegsmaschine oder einer Verbrechensmaschine, die bis zur Selbsterstörung gehen kann – ein Kreislauf von unpersönlichen Affekten, eine Gegenströmung, die die signifikanten Projekte und subjektiven Gefühle umwälzt und eine nicht-menschliche Sexualität schafft [...], die von vornherein jeden Versuch einer ödipalen Reterritorialisierung [...] ausschaltet.<sup>30</sup>

30 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 371, 318f.

So lässt sich auch die Verwandlung der Protagonistin während der Pfeifennacht im Zeichen eines deterritorialisierenden Werdens interpretieren, das die Identität stiftenden Grenzen des Selbst, wenn nicht auflöst, so zumindest porös und durchlässig macht, so dass „ein Kreislauf von unpersönlichen Affekten“ und eine Liaison mit dem multiplen ‚Anderen‘ ermöglicht werden. Der bereits vorher anbahnende Bruch mit „ödipalen“ Kräften setzt sich fort, als sich die Protagonistin in derselben Nacht zur nächsten Insel aufmacht, begleitet von ihrem Freund Zanka, der sie auf 28 besuchen wollte und dem jetzt aber die Aufgabe zukommt, sie mit seinem Motorboot auf die nächste Insel zu bringen.

Bereits während dieser Bootsfahrt, vor der Insel 32, kommt es jedoch zu einem Streit zwischen der Protagonistin und ihrem Liebhaber, weil dieser ihren Wunsch zur Insel 34 weiterzufahren, nicht erfüllen kann oder will:

Du solltest dich nördlich halten, rief ich, aber er steuerte direkt auf die Insel zu, schon sah ich das felsige Ufer, zwei Landstege, Holzschuppen, Zanka, rief ich, hier ist nichts. Meine Rede, sagte er, du kannst gern mit mir zurückkommen. Ich muß nach Vierunddreißig, rief ich, das weißt du, komm weiter, es ist noch ein ganzes Stück. Eben, sagte Zanka, das Benzin reicht nicht, bei aller Liebe. Ganz im Ernst, das ist deine letzte Chance. Bleib an Bord, wir drehen um, heute abend sind wir in der Stadt und vergessen die ganze Angelegenheit. Wir gehen schön essen, du machst deine Prüfungen, wie alle anderen, und im Sommer fliegen wir irgendwo hin. (149)

Als die Protagonistin diese „letzte Chance“ auf ein Leben „wie alle anderen“ auf dem Festland, mit Restaurantabenden, Prüfungen und Urlaubsreisen nicht wahrnehmen will, setzt Zanka sie auf 32 ab. Daraufhin schildern die letzten zwei Kapitel des Romans die Aufenthalte der Protagonistin auf den Inseln 32 und 33 sowie die Überfahrt zwischen beiden. Während ihre Forschungsausrüstung bereits am Anfang ihrer Reise durch das feuchte Klima Schaden erlitten hatte, hüllen auf der Überfahrt die gegen den Müllfrachter schlagenden Wellen nun auch die Protagonistin selbst „in nassen Nebel“ (175). Ihr verwandeltes Selbstbild, die Aufweichung von Grenzen, die früher ihr Ich definiert hatten, wird offenkundig, als sie, verärgert über den herabsetzenden Ton des Kapitäns konstatiert:

Ich hätte sagen können, [...] mir seien Sachen klar, von denen er noch nie etwas gehört hatte. Ich hätte sagen können, ich sei Wissenschaftlerin und eine begabte Schwimmerin, ich hätte das absolute Gehör und könne Männer zum Rasen bringen [...], ich hätte Aufsätze geschrieben, Cello gespielt und sogar Sackpfeife gelernt [...]. Das alles hätte ich sagen können, aber es spielte keine Rolle mehr. (175)

Qualifikationen, die früher für ihr Selbstwertgefühl zentral waren, haben – dies macht die obige Passage deutlich – für das Ich im Laufe ihrer Reise an Stellenwert verloren. Dass an dieser Stelle neben der Rolle als „Wissenschaftlerin“ ausgerechnet die als „begabte Schwimmerin“ hervorgehoben wird ist kein Zufall: Insgesamt deutet die Darstellung der Überfahrt eine neue Haltung dem Wasserelement gegenüber an, die nicht mehr wie früher danach strebt, das Wasser unter Kontrolle zu halten (wie im Akt des Schwimmens), sondern vielmehr seine Wirkung auf das Ich duldet und das Meer in seiner Vielgestaltigkeit erlebbar werden lässt. Letzteres geht aus einer kurz darauf folgenden Textpassage hervor, in der das Ich durch Motorgeräusche und Wellenschläge hindurch ein prustendes Geräusch wahrnimmt und mutmaßt, „[e]s hätte das Schnaufen eines Walfisches [...] sein können“ (177). An dieser Stelle wird ein Bezug zu Melvilles *Moby Dick* (1851) hergestellt, einem Roman, den Deleuze und

Guattari als „eines der größten Meisterwerke des Werdens“ betrachten, in dem es zu einer „monströse[n] Allianz“ mit dem ‚Anderen‘, also mit Moby Dick komme.<sup>31</sup> Für Deleuze und Guattari ist Moby Dick „keine persönliche Angelegenheit“, sondern der Rand selbst, das Anomale,<sup>32</sup> und so kann auch bei Peht von einer schrittweisen Annäherung an das ‚Andere‘ die Rede sein.

## Insulare Wissenschaft und nomadische Welterkundung

Im letzten Kapitel des Romans berichtet die Erzählerin im Präsens von ihrem Dasein auf der aus einer Mülldeponie bestehenden Insel 33, kurz vor dem ursprünglichen Ziel ihrer Reise. Hier landen schließlich der Laptop und die verschimmelten Bücher der Protagonistin auf dem Müllhaufen, sie wirft sie „zwischen blaue Plastiksäcke und tote Möwen“ (183) und bricht ihr Forschungsvorhaben endgültig ab, um als Aushilfe des Deponieleiters zu arbeiten, wobei ihre Aufgaben unter anderem darin bestehen, Tang für seinen Garten zu sammeln und den Müllkompaktor in Ordnung zu halten (vgl. 185).

In dieser Mülllandschaft am Rande der erzählten Welt wandelt sich der Blick der Protagonistin auf ihre Inselutopie, als sie bei Ebbe feststellt, dass die Insel 33 nicht aufhört, sondern mit der nächsten Insel verbunden ist: „[S]ie verläuft sich allmählich, aus Sand wird bläulicher Schlick, durchzogen von Prieln, der seichte Saum des Meeresbodens, der sich hinten im Nebel wieder verfestigt zu Insel Vierunddreißig. Ich könnte hinübergehen“ (187). So werden die Vorstellung von den Inseln als sich deutlich von ihrem Außen – vom Meer, voneinander und vom Festland – abgrenzenden Räumlichkeiten und die mit diesem Bild einher gehende Figuration der Insel als Symbol eines stabilen, von sichtbaren Horizonten definierten Selbst am Ende des Erzählprojekts negiert: Die Inseln bilden nicht eine Gruppe absolut voneinander getrennter Landstücke, sondern vielmehr so etwas wie ein rhizomatisches Gefüge, in dem die einzelnen Erhebungen wie ‚Plateaus‘ auf komplexe Weise miteinander verbunden sind, wie die oben zitierte Textstelle verdeutlicht.<sup>33</sup> Die Selbstsuche der Protagonistin, die aus den ‚Territorien‘ der Familie, der wissenschaftlichen Disziplin und patriarchalen Beziehungsmustern ausbricht, führt diese somit keineswegs zu einem insular abgegrenzten Ort des Selbst, sondern vielmehr in einen vielfältigen, sich mit Ebbe und Flut verwandelnden Archipel, einen komplexen, rhizomatischen Randbereich, in dem das Meer die Grenzen des Selbst immer wieder aufweicht und wo die Stimmen mannigfaltiger Grenzwesen wahrnehmbar werden. Dieser Archipel lässt sich mit Ottmar Ette als eine „Inselwelt“ bezeichnen, die sich insofern von der „Insel-Welt“ unterscheidet, als sich in dieser „eine Totalität in ihrer Abgeschlossenheit verräumlicht“, während jene „das Fragmentarische, Zersplitterte, Mosaikhafte repräsentiert, das durch vielfältige innere Verbindungen und Konstellationen gekennzeichnet ist“ und so gerade „für das Bewußtsein einer mit dem Anderen vielfach verbundenen Relationalität steh[t]“. <sup>34</sup>

31 Ebd., S. 332.

32 Ebd., S. 334.

33 Vgl. hierzu ebd., S. 37.

34 Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin 2005, S. 124.

Mit dem oben zitierten Satz „[i]ch könnte hinübergehen“ (187) bleibt das Ende der Geschichte offen. Die Tendenz zur Öffnung, die auch in anderen Werken Pehnts beobachtet werden kann, beschreibt Katja Lange-Müller in einem Autorengespräch mit Pehnt als „etwas absichtsvoll Fragmentarisches“<sup>35</sup> und fügt hinzu:

Ich kenne ja deine Bücher, offenes Ende offene Blende könnte man kalauern, denn die Enden sind immer so, dass sie sozusagen niemals final sind. Sie sind keine Schlüsse in dem Sinn. Da könnte eigentlich der nächste Text sofort anheben, wenn nicht sogar der bereits erzählte [...].<sup>36</sup>

Lange-Müllers Wortspiel verweist auf eine rhizomatische Struktur des Textes, der keine ‚Geschichte‘ im herkömmlichen Sinn erzählt, sondern vielmehr die ruhelose, sich beschleunigende Suchbewegung der Protagonistin in einem rhizomatischen Erzählen nachzeichnet. Laut Deleuze und Guattari „bezieht sich das Rhizom auf eine Karte, die produziert und konstruiert werden muss, die man immer zerlegen, verbinden, umkehren und modifizieren kann, die viele Fluchtlinien, Ein- und Ausgänge hat“.<sup>37</sup> Als eine derart offene, azentrische und dynamische Karte des Werdens deutet Pehnts Roman – sowohl die darin geschilderte Inselwelt als auch das Erzählprojekt insgesamt – auf eine Unfertigkeit und Vielfältigkeit des Ichs hin und verabschiedet damit das Ideal einer stabilen, fest umrissenen Identität.

Auch von der Wissenschaftskonzeption Lostens und dem Leitbild einer dekontextualisierten Wissenschaft, die das Inselleben in sicherem Abstand beforcht und in Artikeln für „brüchige Zeitschriften“ beschreibt (65), distanziert sich der Roman, in dem die Protagonistin ihren Archipel stattdessen körperlich-sinnlich erkundet, um ihn im Erzählen *erfahrbar* zu machen. Damit lässt sich das Erzählprojekt, das als Suche nach einer stabilen und festgelegten Identität anfangt, als positiver Ausdruck einer nomadischen Subjektivität interpretieren, die aus Institutionen der Familie, dem akademischen Leben und den Normen heterosexueller Liebesbeziehungen ausbricht, um andere Formen des In-der-Welt-Seins, der Interaktion mit und der Erforschung der Außen- und Umwelt zu erproben.<sup>38</sup> So erkundet Pehnts Roman nicht nur die Grenzbereiche des Selbst, sondern auch die der Wissenschaft, und fungiert damit in der von Nicolas Pethes beschriebenen Weise als literarisches „Archiv“ dessen, was die positivistisch geprägte Wissenschaft von sich weist, als „ein Experimentfeld für die verschiedenen Möglichkeiten, Wissen zu konstruieren“.<sup>39</sup>

## Zusammenfassung

Annette Pehnts *coming of age*-Roman *Insel 34* schreibt sich in eine literarische Tradition des Erzählens über Inseln als einem Erzählen über Übergänge und Lebenskrisen

---

**35** Ebd.

**36** Annette Pehnt/Katja Lange-Müller: „Der Weg des Schreibens. Ein Gespräch zwischen Annette Pehnt und Katja Lange-Müller“. In: Friedhelm Marx (Hrsg.): *Inseln des Eigensinns. Beiträge zum Werk Annette Pehnts*. Göttingen 2013, S. 171-190, hier S. 173.

**37** Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 36f.

**38** Vgl. hierzu Braidotti: *Metamorphoses*, S. 94f.

**39** Nicolas Pethes: „Poetik / Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers“. In: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hrsg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg 2004, S. 341-372, hier S. 371.

ein und greift sowohl Texte des ‚Inselliteraturkanons‘ als auch in ihm häufig vorkommende Stoffe in der Narration auf, wie etwa das utopische Element, die metaphorische Aufladung der Inselfahrt als Weg zur Erkenntnis oder die jeder Inseldarstellung inhärente Reflexion über das Verhältnis von Festland und Insel sowie von Land und Meer. Die als Mottos eingesetzten Intertexte deuten bedeutsame Wendungen des Geschehens vor und reflektieren so verschiedene Stationen der dargestellten Suchbewegung. Darüber hinaus spricht der Hinweis auf die Randbemerkungen der Protagonistin in den im Rahmen ihres Insel-Studiums rezipierten Büchern für eine Interpretation der einzelnen Kapitel als sich in die Länge ziehende Kommentare zu den einleitenden Mottos, den Zitaten aus Texten eines männlichen ‚Inselliteraturkanons‘. So gedeutet, schreibt sich die Erzählerin in den Inseldiskurs ein und verhandelt das Verhältnis von Zentrum und Peripherie der Inselliteratur neu, indem den Zitaten aus kanonisierten Werken letzten Endes die Rolle von ihrem Ursprungskontext entrückt, fragmentarischen ‚Text-Inseln‘ vor der Küste des Selbst- und Welterkundungsprojektes der adoleszenten Erzählerin zukommt.

Überhaupt spielen Reflexionen über das Verhältnis von Zentrum und Peripherie, das ‚Eigene‘ und das ‚Anderere‘ bzw. Fremde und die Frage nach der Möglichkeit einer Grenzziehung zwischen beiden eine wichtige Rolle im Roman. Dabei wird die dem abendländischen Inseldiskurs zugrundeliegende Vorstellung von Inseln als deutlich umrissenen Entitäten, als stabiler Form im Gegensatz zum formlosen Meer im Laufe des Erzählprojektes verabschiedet, und die Küste, das Meer und die archipelartige Inselwelt präsentieren sich stattdessen als ein dynamischer und multipler Grenzbereich des Eigenen. Auf popularutopische Vorstellungen der Insel als erotisches Paradies anspielend und diese Vorstellungen zugleich dekonstruierend, gestaltet Pehnt diesen Grenzbereich des Eigenen als eine feuchte Zone weiblicher Sexualität und Subjektivität, vor der männliche Figuren des Romans Angst haben, die aber in der Protagonistin Sehnsucht und Lust auslöst. So führt die Suchbewegung der adoleszenten Protagonistin, die aus den ‚Territorien‘ der Familie, der wissenschaftlichen Disziplin und der heterosexuellen Liebe ausbricht, diese keineswegs zu einem deutlich umrissenen, standfesten Ort des Selbst, sondern vielmehr in einen vielfältigen, sich mit Ebbe und Flut kontinuierlich wandelnden, rhizomatischen Archipel, in dem das Meer jede Grenzziehung wieder aufweicht und wo die Stimmen der vielen ‚Anderen‘ wahrnehmbar werden. Damit korrespondierend lässt sich ebenso das Erzählen als offen-rhizomatisch, intertextuell geprägt und somit vielstimmig beschreiben.

Wie bereits am Anfang des Artikels dargelegt, verbindet sich in *Insel 34* die adoleszente Identitätssuche mit einer Wissens- und Erkenntnissuche, und der Roman reflektiert über die Wissenschaft und das Erzählen als verschiedenartige Foren der Welterkundung. Auch in diesem Zusammenhang wird die Denkfigur der Insel aktualisiert, indem der Roman die Loslösung des Geistes aus seinem leiblichen Kontext und das positivistisch geprägte Ideal des souveränen, objektiven und ‚insularen‘ Forschers kritisch beleuchtet. Im Gegensatz dazu lassen sich die Forschungsaktivitäten der Protagonistin und Ich-Erzählerin im Zeichen einer Welterforschung und -entdeckung durch ein verkörperlichtes, interrelationales Bewusstsein interpretieren, das sich mit seiner Umgebung verbunden sieht, sich nicht von disziplinaren Grenzziehungen und Verboten aufhalten lässt und sich in einem offen-rhizomatischen Erzählen artikuliert, um so den fließenden Horizont zwischen dem Eigenen und dem Fremden erfahrbar zu machen.



## Mit Josef K. in Kafkas Romanfragment *Der Proceß*. Ein Versuch fast ohne Deutung

Wenn man sich in analytischer Absicht auf Kafkas *Proceß*-Roman<sup>1</sup> einlässt, und sei es zum wiederholten Male<sup>2</sup>, kann es vorab nützlich sein, sich über den Umfang der Forschungsliteratur hinaus<sup>3</sup> das notwendig Spekulative jedes Deutungsversuchs gerade für dieses Fragment zu vergegenwärtigen.<sup>4</sup> Die Wahrnehmung des Protagonisten Josef K. ist nicht nur in zeitlichen Bruchstücken übermittelt, zwischen denen große Lücken klaffen und deren Reihenfolge teilweise zweifelhaft ist.<sup>5</sup> Auch das räumliche Wahrnehmungsfeld Josef K.s, dem der Leser wegen der fast durchgängig einsinnigen Erzählweise weitgehend ausgeliefert ist, bleibt auffallend eingeschränkt.<sup>6</sup> Die Zuverlässigkeit seiner subjektiven Aufnahmeleistung wird überdies durch den Helden selbst wiederholt problematisiert.<sup>7</sup> Auf derart schwankender Grundlage, im Widerstreit konkurrierender Deutungsangebote, ja unter grundsätzlicher Bestreitung der Möglichkeit hermeneutischer Bemühungen<sup>8</sup> war es schon vor zwei Jahrzehnten beinahe anachronistisch, eine lineare Deutungshypothese aus dem Text zu entwickeln. Andererseits bleiben solche Schneisen der Plausibilität nach wie vor attraktiv, weil sie dem Unbehagen entgegenwirken könnten, das die Beliebigkeit von Deutungsansätzen auf der einen, das Bewusstsein analytischer Ohnmacht auf der anderen Seite verbreiten. Einen gewissen Orientierungswert bei der ersten Annäherung

- 
- 1 Zitiert wird nach: Franz Kafka: *Der Proceß. Roman, in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt/M. 1994 (= Fischer-Tb. 12443) (im Folgenden unter der Sigle P). Eingesehen wurde außerdem: Franz Kafka: *Der Proceß. Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Hrsg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle, Basel und Frankfurt/M. 1997 (im Folgenden PFKA + Bandzahl).
  - 2 Vgl. Dieter Liewerscheidt: „[...] versuche es doch trotz meines Verbotes hineinzugehn“. Kafkas ‚Proceß‘, trotzdem noch einmal gelesen“. In: *WW* 50 (2000), S. 33-47.
  - 3 Hier seien stellvertretend nur drei neuere Sammelbände genannt: Claudia Liebrand/Franziska Schöblier (Hrsg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg 2004; Claudia Liebrand (Hrsg.): *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2006; Irmgard M. Wirtz (Hrsg.): *Kafka verschrieben*. Göttingen, Zürich 2010.
  - 4 Zur Textentstehung und -überlieferung s. Malcolm Pasley: „Wie der Roman entstand“. In: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Proceß“*. Würzburg 1992, S. 11-33; ausführlicher Roland Reuß, PFKA 2,1 S. 3-10, zur Edition S. 11-25.
  - 5 Außer Pasley macht darauf besonders eindringlich aufmerksam Hans Dieter Zimmermann: *Kafka für Fortgeschrittene*. München 2004, S. 111-116.
  - 6 Volker Mergenthaler: „Lektürebild und Bildlektüre. Visuelle (Bild-)Wahrnehmung, ihre Vermessung und Inszenierung in Kafkas ‚Proceß‘“. In: J. Drügh (Hrsg.): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Heidelberg 2001, S. 141-157. Er macht auf geradezu programmatische Ausschnitthaftigkeit von K.s Wahrnehmung im Verhaftungskapitel (Fenster-Ein- und -Ausblicke durch Zuschauer) und im Domkapitel aufmerksam (K. tastet punktuell ein Bild mit Hilfe einer Taschenlampe ab).
  - 7 Immer wieder macht Josef K. sich Sorgen wegen seiner nachlassenden Wachsamkeit: Schon P 12, 24, dann wieder P 132, 139, 173, 209, 213.
  - 8 Erklärtermaßen durch den Dekonstruktivismus, exemplarisch durch Jacques Derrida: „Préjugés. Vor dem Gesetz“ (1992). In: Liebrand (Hrsg.): *Franz Kafka*, S. 46-61; semiotisch fundiert in ders.: *Limited Inc.* (1990). Übersetzt von Werner Rapp. Wien 2001, S. 53-168.

an den Roman dürfte ein solcher Zugangsversuch zwar behalten haben. Hier soll aber zuerst am Leitfaden einer kritischen Überprüfung dieses Ansatzes, schließlich anhand seiner Verabschiedung ein Weg beschritten werden, der über eine Bilanzierung hinaus vielleicht die Voraussetzungen für eine neue Befragung des Romans zu klären hilft. Der Versuch, in einem zweiten Schritt durch eine Beschreibung der Episodenfolge und ihrer Verzahnung die unvermeidliche Deutungsfalle zu unterlaufen, kann nur ein vorläufiger sein: den erzählten Begebenheiten auf dem Wege Josef K.s nachgehend und dabei der Subjektivität seiner Wahrnehmung wieder Beachtung schenkend.

## I

Daher sei hier jener Ansatz einleitend noch einmal skizziert, der zunächst aus der Türhüter-Legende des Dom-Kapitels entwickelt und dessen Aufschlusswert für den Werdegang des Protagonisten im Gesamtroman erprobt wurde. Danach ist das Problem jenes Mannes vom Lande, der sich dem Gesetz nähert, um darin eingelassen zu werden, dass er sich, obwohl das Tor offensteht, von dem Türhüter, insbesondere durch die Ankündigung ganz unerträglicher weiterer Türhüter, einschüchtern und davon abhalten lässt, das offene Tor zu durchschreiten. Stattdessen lässt er sich ohne sonderlichen Widerstand durch die Aussicht auf späteren Einlass dazu bringen, sein Leben auf einem Schemel zu erwarten, nur von zwei schwächer werdenden Bestechungsversuchen unterbrochen. Sein Zurückweichen vor der anfänglichen Drohgebärde wird hier als Ichschwäche, das gesamte Initiationsgeschehen als Probe der Selbstbestimmungskraft des Probanden und das Gesetz selbst als Bestimmung zur Autonomie ausgelegt<sup>9</sup>, ganz in der Tradition der Kantischen Definition von Aufklärung: eine misslingende Mündigkeit, selbstverschuldet. Das Versagen des Mannes vom Lande wird nun in verschiedenen Verhaltensfacetten des Josef K. wiedererkannt, zu dessen Belehrung, allerdings vergeblich, der Geistliche ihm die Legende erzählt. Schon in der anfänglichen Verhaftungsszene sei bei nur halbherzigem Widerstand das Sich-Einlassen Josef K.s auf die ungewohnte und befremdliche Situation, die Einschüchterung durch laute Namensnennung unverkennbar. Die kopflose Suche nach Helfern von zweifelhaftem Wert zeige den zunehmenden Verzicht auf selbständige Entscheidungen ebenso wie die Belastung durch das berufliche Konkurrenzverhältnis, eine Spirale der Selbstaufgabe, die schließlich in der bereitwilligen Hinnahme der Exekution gipfelt. Diese abschüssige Entwicklung wird nur vorübergehend, gleichsam retardierend unterbrochen durch die Kündigung des Advokaten, erst recht durch die Absicht, eine „Verteidigungsschrift“ abzufassen, und die wiederholte Beteuerung der Unschuld. Indem aber das niedere Gericht im Sinne der Türhüterlegende als Instanz des Gesetzes aufgefasst wird, also letztlich Agent der zu leistenden Selbstbestimmung sei, besteht K.s Schuld gerade darin, durch seine Unschuldsbeteuerungen immer wieder die geforderte Selbsterkenntnis bzw. -bestimmung zu blockieren. Der bereitwillige Gang zur Hinrichtungsstätte entspringt demnach nur dem Trotz, den K.

---

9 Vgl. auch Ulf Abraham: „Vor dem Gesetz“. Eine unbekannte Vorlage zu Kafkas „Türhüterlegende“. in: *DVJ* 57 (1983), S. 636-650.

nach vergeblichen Abwehrversuchen und aus Enttäuschung über den sich entziehenden Geistlichen einem unverständlichen Gericht entgegenbringt, und besiegelt das Ende eines fremdbestimmten Lebens. Das abschließende Gefühl der „Scham“ bestätigt diese Fremdbestimmtheit noch über K.s Tod hinaus.

## II

Es ist zuweilen schwer entscheidbar, ob K.s Widerstände gegen das Auftreten der Gerichtsvertreter einer defensiven Selbstblockade oder nicht doch (auch) autonomen Regungen entspringen. Dem Einwand, dass das Erscheinungsbild des niederen Gerichts, wie es der Leser auf dem Dachboden und durch die Praktiken des Advokaten Huld und seines Umfeldes als Begleiter K.s kennenlernt, kaum geeignet erscheint, ein adäquates Suchorgan für Selbstbestimmung abzugeben, wird entgegengehalten: Nur durch die defizitäre Erscheinungsweise des Gerichts sei es dem Angeklagten möglich, die geforderte Autonomie ohne jede fremdbestimmende Autorität zu entwickeln. Doch es bleibt zu bedenken, dass eine derart dubiose Institution, geheimnistuerisch, eitel, rachsüchtig und sexbesessen, jedem Angeklagten das Leben, erst recht aber den Weg zur Selbstfindung so schwer macht, dass die Beauftragung mit einer menschenfreundlichen Mission undenkbar erscheint. Das verstärkt den Eindruck, dass K. das verwirrte Opfer einer „korrupten Bande“ (P 58) mit destruktiven Absichten ist, was selbst für den zunächst vertrauenerweckenden Geistlichen gilt, der K. zuletzt in einer entmutigenden Verwirrung zurücklässt. Allenfalls K.s Vorstellung von einem „hohen“ Gericht, die er manchmal gegen die desillusionierende Dachjustiz zu Hilfe ruft<sup>10</sup>, bildet mit der Idee von Reinheit und Gerechtigkeit ein vorübergehendes, immer schwächer werdendes Gegengewicht und verblasst zur Chimäre.<sup>11</sup>

Ebenso schwer wiegt der Einwand, dass bei der Zentrierung auf gescheiterte Autonomie die Frauen, obwohl sie im dargestellten Lebensausschnitt K.s eine große Rolle spielen, kaum berücksichtigt sind, allenfalls als unzuverlässige Helferinnen, vor denen der Geistliche warnt (P 223). Den spätabendlichen „Überfall“ auf Fräulein Bürstner nun als K.s Hauptschuld auszumachen<sup>12</sup>, ist aber, selbst wenn man ihn als Vergewaltigungsversuch auffasst<sup>13</sup>, zumindest dann fraglich und wohl überzogen, wenn man ihn

10 Manfred Engel: „Der Proceß“. In: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hrsg.): *Kafka Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 192-207, hier 201-204, billigt dieser Vorstellung sogar eine eigene Wirklichkeitsebene, eine dritte, im Roman zu.

11 Noch in seinem Tode klagt K.: „Wo war der Richter den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht bis zu dem er nie gekommen war?“ (P 241).

12 So geht Claudia Liebrand: „Kafkas Kleist. Schweinsblasen, zerbrochene Krüge und verschleppte Prozesse“, in: Liebrand/Schöblier (Hrsg.): *Textverkehr*, S. 73-99, hier S. 83, aus von der „Annahme, daß [...] ‚Geschlechtsverbrechen‘ verhandelt werden“. Vgl. auch Wolf Kittler: „Heimlichkeit und Schriftlichkeit: Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman ‚Der Proceß‘“, in: *The Germanic Review* 2003, No. 3, S. 194-222, hier S. 199-212.

13 So Helga Gallas: „Psychoanalytische Positionen“. In: Helmut Bracker/Jörn Stückrath (Hrsg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek 1992, S. 593-605, hier S. 604. Vgl. auch Franziska Schöblier: „Mythos und Kriminologie. Intertextuelle Verhandlungen in Kafkas Roman ‚Der Proceß‘“. In: *ZfG N.F.* 3 (2004), S. 506-520. Alexander Honold: „Exotische Verhandlungen. Fremdkörper in Kafkas ‚Proceß‘“. In: Wirtz (Hrsg.): *Kafka verschrieben*, S. 13-36, hier S. 31, spricht von „einer gierigen, geradezu animalischen Liebesattacke“, in der „K. erprobt, wie es sich anfühlt, zum Triebtäter zu werden“.

als Rechtfertigung für das abschließende Todesurteil wertet.<sup>14</sup> Dem Einwand, dass K.s Verhaftung doch der Begegnung mit Fräulein Bürstner zeitlich vorausgeht, die damit als Schuldfaktor entfallt, begegnet Claudia Liebrand mit Kafkas geläufigem Verfahren der Inversion, wonach der „Überfall“ eine nachträgliche Einholung des Verhaftungsgrundes sei: Das Gericht lockt mit der Verhaftung erst das Gewaltpotential aus K.s latenter Disposition heraus, was dieser dann nächtlich aktualisiert, sozusagen in vorseilendem Gehorsam gegenüber der Schuldvorgabe des Gerichts. Dies wiederum würde, indem K. ein Schuldbewusstsein einlöst, das ihm erst die Verhaftung eingeflößt hat, gut zu jenem schwachen Selbstbewusstsein passen, das unsere erste These diagnostiziert hatte.

Trotz dieser flüchtigen Bestätigung lassen sich die Bedenken gegen die fragliche Lesart kaum abweisen. Die Rolle der Frauen blieb zu wenig berücksichtigt, und ihre weitgehend sexuell getönte Wahrnehmung durch K. – ob Fräulein Bürstner<sup>15</sup>, die Frau des Gerichtsdieners, Leni oder die Mädchen bei Titorelli – entspricht in vielem der Sicht Weiningers<sup>16</sup>; sie sind als Verführerinnen, auch als zweifelhafte Helferinnen dem Selbstbestimmungstheorem ohnehin abträglich. Auf der Suche nach dem nicht konkretisierten Schuldvorwurf gewinnt K.s erotische Verführbarkeit nur bedingten Stellenwert, etwa wenn K. im Vorzimmer des Advokaten den Reizen Lenis erliegt<sup>17</sup> und dadurch vermeintlich Vorteile in der Prozessstrategie verliert, sofern man sich im Sinne psychoanalytischer Reduktion nicht grundsätzlich dazu entschließt, in K.s sexuellem Begehren die Reflexe gesellschaftlich erzwungenen Triebaufschubs wiederzuerkennen, die dann im Tod des Protagonisten den symbolischen Abschluss finden.<sup>18</sup>

Bei genauerem Hinsehen aber tun sich weitere Bereiche, Einzelheiten und Komplexe auf, die in der skizzierten Leithypothese keine angemessene Berücksichtigung fanden oder ganz übersehen wurden. Das gilt beispielsweise für das „Prügler“-Kapitel, wo der Anblick der brutalen Bestrafungsszenerie, die auf K. zuerst abstoßend, einschüchternd, aber auch Mitleid erregend wirkt, dann aber, durch sein Fluchtverhalten, den Eindruck der berufsbedingten Fremdsteuerung bestärkt, schließlich in seiner halb verdeckten Faszination durch den braungebrannten Peiniger auch Anzeichen eines sadistischen Voyeurismus zu erkennen gibt<sup>19</sup>, dem er jedoch, wie das Zurückzucken bei der zweiten Begegnung zeigt, nicht weiter nachgibt. Darin nur die defensive Schutzblockade vor einer Selbstbestrafungsphantasie zu sehen, würde das Erscheinungsbild K.s einseitig im Sinne der Leithypothese präformieren, eine generelle Gefahr bei forcierter oder gar dogmatischer Thesenbildung. Das wäre z. B. auch bei der Vorentscheidung der Fall, K.s Schuld nur im Bereich seines sexuellen Begehrens zu

---

**14** Dass K. mit seinem Verhalten gegen Fräulein Bürstner nachträglich ganz zufrieden ist (P 40), dürfte die Kritiker/innen noch mehr gegen ihn einnehmen.

**15** So fällt K. auf, dass ihre „andere Hand langsam die Hüfte strich“, P 36.

**16** Dazu passen auf der anderen Seite auch Frau Grubachs mütterliche Züge.

**17** Andere Sicht bei Claudia Liebrand: „Deconstructing Freud“. Franz Kafkas „Der Proceß“. In: Thomas Anz (Hrsg.): *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Würzburg 1999, S. 135-144, hier S. 142-144.

**18** Theoriegemäß so etwa Hans Helmut Hiebel: „Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan)“. In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen 1990, S. 56-81, hier S. 75.

**19** Vgl. Elizabeth Boa: „The Double Taboo: Male Bodies in Kafka's „Proceß““. In: *Taboos in German literature*. Ed. By David Jackson. Providence 1996, S. 97-118, hier S. 106-109.

suchen, wie es einige psychoanalytisch inspirierte Studien vorführen<sup>20</sup>, auch ohne dies mit einer konkreten Schuldzuweisung im moralischen Sinne zu verbinden.

Auch K.s Doppexistenz zwischen Privatwohnung und beruflicher Sphäre auf der einen und der Welt der Dachboden-Justiz auf der anderen Seite findet bei der Fokussierung auf das Selbstbestimmungsthema zu wenig Aufmerksamkeit, weil dort von der Zentralität des Türhüter-Gleichnisses in der Weise ausgegangen wird, als vermittelte es von der Position objektiver Exterritorialität aus die entscheidende Auskunft über die Gesamtexistenz des Josef K. Dabei bleibt unbeachtet, dass dieses Gleichnis und sein Erzähler, der Geistliche, Bestandteil jener rätselhaften Gerichtswelt sind, deren Verbindlichkeit und Autorität möglicherweise nur angemäßt ist und deren Autonomie-Mission folglich erneut bezweifelt werden muss. Der Roman enthält also keinen archimedischen Punkt, von dem aus das Problem Josef K. definiert oder gar gelöst werden könnte. Die Legende gibt nur eine – freilich sehr beachtenswerte – Meinung dazu ab, die obendrein alles andere als eindeutig ist, wie schon das anschließende exegetische Gespräch demonstriert. Ohnehin wurde bisher kaum beachtet, dass K. ihr erster Adressat ist und was sie für *ihn* bedeutet.

Überhaupt erscheint die Frage nach den zwei Wahrnehmungswelten K.s und insbesondere nach dem Geltungsstatus der Dachboden-Justiz, die vom Bewusstsein des Protagonisten Besitz ergreift, im Lichte des Selbstbestimmungstheorems stark vernachlässigt. Aber auch die Antworten der Forschungsliteratur sind unbefriedigend. Sie schwanken zwischen gegensätzlichen Annahmen: zwischen der Behauptung krankhafter Projektion, Phantasmagorie<sup>21</sup> oder eines quasi-realen Einbruchs antizipierter Machtstaatlichkeit.<sup>22</sup> Sie bewegen sich zwangsläufig im Rahmen ihrer Prämissen, ein Konsens ist nicht in Sicht. Dass K. selbst ein Bewusstsein davon hat, dass die Dachjustiz nichts mit den „gewöhnlichen“ staatlichen Behörden zu tun hat<sup>23</sup>, weshalb er auch nicht den befreundeten Rechtsanwalt Hasterer konsultiert, hilft in der Streitfrage nicht weiter.

Nur das gewaltsame Ende, die Hinrichtung K.s, stellt einen Fixpunkt für die Gerichtsdebatte dar, doch die Bewertung und Kontextualisierung gerade dieses Schlusspunkts bleibt erwartungsgemäß diametral verschieden. Schon das Detail des aufgerissenen Fensters im einsamen Hause nahe der Hinrichtungsstätte, zumal die ausgestreckten

**20** Auf die Studien von Kittler und Liebrand wurde schon hingewiesen, s. Anm. 12.

**21** Rezeptionsbestimmend war Friedrich Beißner: *Der Erzähler Franz Kafka*. (1951) Hrsg. von Werner Keller. Frankfurt/M. 1983, S. 19-54. In psychiatrisierender Zuspitzung bei Elisabeth Schmidhäuser: *Kafka über Kafka. „Der Proceß“ – gesehen und gelesen*. Hamburg 2000. Weniger explizit bei Zimmermann: *Kafka für Fortgeschrittene*, S. 112-128, und Malcolm Pasley: *„Die Schrift ist unveränderlich ...“: Essays zu Kafka*. Frankfurt/M. 1995, S. 35. Hans Helmut Hiebel: *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*. München 1983, hat sich dogmatisch festgelegt und zitiert S. 223 Jacques Lacan: ‚das Gesetz und die verdrängte Begierde sind ein und dasselbe‘. Erneut ders.: ‚Schuld und Scheinbarkeit der Schuld? Zu Kafkas Roman ‚Der Proceß‘. In: Wolfgang Kraus/Norbert Winkler (Hrsg.): *Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium 1993*. Wien, Köln, Weimar 1995, S. 109, diesmal unter Berufung auf Derrida und die Aufschub-These.

**22** Gegenwärtig weniger vertreten. Prominentester Vertreter: Th. W. Adorno: ‚Aufzeichnungen zu Kafka‘. In: Liebrand (Hrsg.): *Franz Kafka*, S. 21-33. Karol Sauerland: ‚Der ideale Machtapparat und das Individuum‘. In: Zimmermann (Hrsg.): *Nach erneuter Lektüre*, S. 235-290; Christine Lubkoll: ‚Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten‘. Die Theorie der Macht in Franz Kafkas Roman ‚Der Proceß‘. In: Wolf Kittler/Gerhard Neumann (Hrsg.): *Franz Kafka: Schriftverkehr*. Freiburg i. Br. 1990, S. 279-294. Den zeit- und lokalgeschichtlichen Kontext herausarbeitend, nicht primär die antizipatorischen Züge: Bernd Neumann: *Franz Kafka: Aporien der Assimilation. Eine Rekonstruktion seines Romanwerks*. München 2007, S. 113-174.

**23** P 100: ‚Vor allem, Onkel‘, sagte K., ‚handelt es sich gar nicht um einen Proceß vor dem gewöhnlichen Gericht‘. Vgl. auch P 108.

Arme eines unbekanntenen Menschen lassen sich im Sinne unserer Leithypothese der Kategorie der ersehnten fremden Hilfe, also der bis zuletzt unverminderten Unmündigkeit des Protagonisten subsumieren. Das gilt auch für K.s Schlussgedanken: „Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen der leben will, widersteht sie nicht“ (P 241). Das verzweifelte Wunschdenken wehrt sich ohnmächtig und scheint das Versagen eines Unmündigen zuletzt zu bestätigen. Doch bleibt davon unberührt, was K.s Gedanke, eine „unerschütterliche Logik“ vom unbedingten Überlebenswillen eines Menschen gebrochen zu sehen, noch besagt<sup>24</sup>, wenn der Delinquent gerade dabei ist, sich seiner Hinrichtung willfährig auszuliefern. Wenn K. in der letzten Phase die Verfehltheit seines fremdbestimmten Lebens eingesehen hätte, dann wäre eine tödliche Strafe unangemessen und überflüssig. Fügt er sich dem Urteil aber nur, weil er sich mit der Vergeblichkeit seiner Unschuldsbeteuerungen abgefunden hat, dann bliebe dieses Urteil in seinen Augen ein unerklärlicher Willkürakt. Weil gegenteilige Anhaltspunkte im Text nicht zu erkennen sind, ist von einem resignativen, gedemütigten Lebensabschied K.s auszugehen. Die abschließende Scham als letztes Lebenszeichen bestätigt das. Ein solcher Befund lässt Zweifel daran aufkommen, ob der gewaltsame Tod als die verdiente Antwort auf eine hartnäckige Selbstblockade, auf die sture Verweigerung einer wie auch immer niederschmetternden Selbsterkenntnis aufgefasst werden muss. Angesichts einer drohenden Hinrichtung ist eine derartige Blockadehaltung wenig plausibel. Es bleibt dann nur die Alternative: Entweder liegt die Rechtfertigung für das Todesurteil jenseits von K.s intellektueller Kapazität, was aber bei den rationalen Fähigkeiten, die er vor den Augen des Lesers ständig unter Beweis stellt, an die Einsichtsfähigkeit utopische Ansprüche stellen würde. Oder aber, und diese Annahme liegt näher, dieses Gericht ist doch jene geheimnisvoll unzugängliche destruktive Organisation – ein Verdacht, der dem Erscheinungsbild der Dachjustiz, aber auch dem Urteil Josef K.s entspricht (P 56 und PFKA Bd. 2, 14, S. 33). Das wiederum würde heißen, dass K. als drangsaliertes Opfer eines rätselhaften Machtapparates zu gelten hätte, der nicht seinem Innern entspringt. Von dieser Auffassung hat sich der größere Teil der Kafkaforschung allerdings schon lange verabschiedet.

Wie immer man die Frage nach Herkunft und Seinsweise der Gerichtswelt entscheidet: In jedem Falle handelt es sich bei der Antwort um die Deutung einer Unbestimmtheit (Leerstelle), die im Text angelegt ist, und diese Deutung ist bei aller erreichbaren Plausibilität wegen ihres unvermeidlichen spekulativen Rests angreifbar. Es müsste ein Weg gesucht werden, der die Spekulation auf ein Minimum reduziert.

### III

Es wird evident geworden sein, dass die These vom Versagen K.s an der Selbstbestimmungsnorm der Vielgestaltigkeit des Erzählten nicht gerecht werden kann. Man könnte auch sagen: die These sei dekonstruiert worden. Einige der vorgebrachten Einwände konfrontierten zugleich mit Schwierigkeiten, die auch bei anderen Ausgangspunkten

---

24 Trotz angedeuteter Gegensätze unergiebig: Rebecca Schumann: „Unerschütterlich‘: Kafka’s ‚Proceß‘, Wittgenstein’s ‚Tractatus‘, and the Law of Logic“. In: *The German Quarterly* 85.2 (2012), S. 156-172.

bestehen bleiben. Das erwartbare Scheitern einer linear vertretenen These führt zurück zu der gängigen Praxis, dass mehrere Lesarten von begrenzter Reichweite mehr oder weniger friedlich nebeneinander koexistieren. Nach der wechselnden Dominanz existenzialistischer, psychoanalytischer und dekonstruktivistischer Zugriffe, die in den vergangenen Jahrzehnten das Meinungsbild beherrschten und in ihrer Glanzzeit keinen Widerspruch duldeten, herrscht zur Zeit ein entspanntes, fast erschöpftes Forschungsklima, in dem biographische Studien wieder besonderes Gehör finden<sup>25</sup> und in dem ethnographische Ansätze erprobt werden, von denen noch die Rede sein soll. Im Rückgriff auf die Biographie des Autors scheint, ungeachtet der lange Zeit geltenden Verächtlichkeit gegenüber solchem „Positivismus“, wieder jener archimedische Erklärungspunkt gesucht zu werden, den es offenbar innerhalb des Romans nicht (mehr) gibt. Während in früheren Beiträgen das Verhältnis zum Vater, dann – wegen der zeitlichen Nähe zum Entstehungsbeginn des Romans – die Auflösung des Verlöbnisses mit Felice Bauer im Vordergrund entschlüsselnder Bemühungen stand<sup>26</sup>, ist es nun das Trauma des bedrohten Juden, welches zu Beginn des Ersten Weltkrieges (Kriegseintritt des antisemitischen Zarenreiches), gleichzeitig mit dem Beginn der Niederschrift des ersten *Proceß*-Kapitels, in neuer Intensität ausbricht und die maßgebliche Verstehensfolie für den Text liefert.<sup>27</sup>

Ähnlichen Aufschlusswert mit allerdings begrenzter Reichweite könnte der Versuch beanspruchen, den *Proceß* als Auseinandersetzung des Autors mit seinem Dilemma zwischen beruflichem Angestelltendasein und Schriftsteller-Existenz zu lesen. Josef K. repräsentiert aber den künstlerischen Part allenfalls bei seiner vorübergehenden Überlegung, eine umfassende „Verteidigungsschrift“ zu verfassen, deren ausufernde Anforderungen sich mit seiner Tätigkeit in der Bank nicht würden vereinbaren lassen, weshalb er das Projekt wieder aufgibt. Das Problem der kräftezehrenden beruflichen Konkurrenz, sichtbar im Verhältnis zum Direktor-Stellvertreter, spielt in K.s Vereinnahmung durch seinen *Proceß* eine große Rolle, ohne dass dieses Thema in der Autor-Biographie aber einen vergleichbaren Stellenwert erkennen lässt.

Mit dem Anspruch auf umfassende Erschließung des Romans auf biographischem Hintergrund tritt in neuerer Zeit nur noch eine Studie auf, die eine verborgene, nicht ausgelebte Homosexualität Kafkas zum Ausgangspunkt ihrer detailorientierten Analyse macht<sup>28</sup>, wonach der Protagonist bei dem Versuch, eine anstößige Beziehung zu dem befreundeten Rechtsanwalt Hasterer geheim zu halten und von der Selbstzensur zu unterdrücken, ein paranoides Krankheitsbild entwickelt, in dessen Folge Halluzinationen und Träume unkontrolliert in sein Privat- und Berufsleben treten. Der Versuch, den ersten Auftritt K.s vor der vermeintlichen Gerichtsversammlung, die aber eine politische Bezirksversammlung sei, als schizophrene Erlebnis aufzufassen, enthält verblüffende Einblicke in eine verselbständigte Sicht K.s und ihre teils tragikomische Verknennung der unmittelbaren Umgebung. Doch das Bestreben, den Fall K. als Krankheitsstudie, folglich das Gericht als materialisierte Gewissensinstanz

**25** Von den groß angelegten Studien Rainer Stachs sei hier nur genannt: *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt a. M. 2002, bes. S. 536-556.

**26** Hier sei Canettis berühmte, romanhaftige Studie hervorgehoben: *Der andere Proceß. Kafkas Briefe an Felice*. (1970) München 1984. Repräsentativ sonst Pasley: „Die Schrift ist unveränderlich ...“, S. 35 passim, und Stach: *Kafka*, S. 550f., aber sehr zurückhaltend.

**27** Neumann: *Franz Kafka*.

**28** Schmidhäuser: *Kafka über Kafka*.

aufzufassen, als K.s verinnerlichte strenge Sexualmoral, führt zu einer Reduktion der fiktionalen und ästhetischen Seite des Erzähltexts auf die exemplarische Darstellung eines historisch repräsentativen Problems. Im Übrigen ist die Entscheidung darüber, welche Episoden denn als Halluzinationen zu gelten haben, im Gegensatz zu den geträumten nicht immer nachvollziehbar. Frau Grubach, die Vermieterin, hätte zum Beispiel die verhaftenden Wächter, wären sie nur Halluzinationen K.s, gar nicht bemerken dürfen, statt dass sie sich nach Kenntnisnahme diskret vor ihnen zurückzieht.

Weiterhin ergiebig und wohl unausgeschöpft ist die Suche nach Facetten jüdischer Tradition in Kafkas Vorstellungswelt.<sup>29</sup> Der Hinweis auf einen chassidischen Prätext zur Türhüterlegende, in dem Moses als mutiger Vertreiber der Engel auftritt, die das Himmelstor bewachen<sup>30</sup>, lässt sich sogar zur Stützung der Autonomie-These heranziehen. Den gesamten Roman jedoch als kabbalistisch geprägte Erzählung zu lesen, wie es Grözinger stellenweise versucht, indem er einen Traktat Elijahu de Vidas als Prätext unterstellt<sup>31</sup>, erweist sich aber doch, besonders in der detaillierten Analogisierung von hierarchischen Strukturen, zuletzt als Überstrapazierung dieses interessanten Ansatzes.<sup>32</sup> Dessen ungeachtet liefert die Aufdeckung vielfältiger intertextueller Bezüge wie der vorliegenden weiterhin aufschlussreiche Erkenntnisbeiträge.<sup>33</sup>

Bei der Widerspenstigkeit des Romans vor dem analytischen, besonders vor dem hermeneutischen Zugriff, bei diesem „Wechselspiel von Deutungsprovokation und -frustration“<sup>34</sup> ist es naheliegend, das Fragment nicht nur für eine Selbstthematisierung oder -problematierung des Interpretationsanspruchs zu halten, sondern für letztlich unverstehbar zu erklären, ja in der Verkennung dieser „Uninterpretierbarkeit“ sogar die gesuchte Schuld K.s festzumachen.<sup>35</sup> Exemplarisch denkt er am Ende

**29** Beispielhaft hier die Untersuchungen Karl Erich Grözingers: *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. (1992) Frankfurt/M. 1994. Vgl. auch: Karl Erich Grözinger/Stéphane Mosès/Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt/M. 1987.

**30** Bei Abraham: „Vor dem Gesetz“.

**31** Grözinger: *Kafka und die Kabbala*, S. 15-21. Er sagt aber in Hinblick auf die in Teilen der Kabbala leitende Vorstellung der „Theurgie“ S. 13 vorbeugend und einschränkend, dass „allenfalls Affinitäten zu dem einen oder anderen Strang der kabbalistischen Tradition“ bestehen. Interessant in diesem Zusammenhang der Hinweis auf Titorellis Rede von „Verschleppungen“ und „scheinbaren Freisprechungen“, S. 67.

**32** Vgl. Schmidhäuser: *Kafka über Kafka*, S. 237-243. Deutliche Unterschiede markiert Zimmermann: *Kafka für Fortgeschrittene*, S. 128-131.

**33** S. Pasley: „Die Schrift ist unveränderlich ...“, S. 35-45 (Freud, *Michelangelo*); Schöbler: „Mythos und Kriminologie“, S. 511-513 (Gretchen in *Faust / Fräulein Bürstners Verleumdung*); Liebrand: „Kafkas Kleist“ (Kleist, *Der zerbrochne Krug*); Zimmermann: *Kafka für Fortgeschrittene*, S. 116-118 (Hoffmann, *Der Goldene Topf*, Paul Leppin, *Severins Gang in die Finsternis*). Ferner: Jean Paul, Dostojewski (*Verbrechen und Strafe*), Huysmans, Flaubert.

**34** Engel: „Der Proceß“, S. 200; vgl. Gerhard Neumann: „Der Zauber des Anfangs und das ‚Zögern vor der Geburt‘. Kafkas Poetologie des ‚riskanten Augenblicks‘. In: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Nach erneuter Lektüre. Franz Kafkas ‚Der Proceß‘*. Würzburg 1992, S. 121-142, hier S. 138: „Sinnstiftung und Sinndestruktion“.

**35** Wie Derrida: „Préjugés“. Dazu meine kurze Auseinandersetzung in Liewerscheidt: „[...] versuche es doch trotz meines Verbotes hineinzugethen“, S. 34f., 46f.; Grundsätzliches zur „Derrida-Debatte“ s. Georg Kolb: „Erzählung und Gesetz – Kafkas Türhütergeschichte auf Derridas Auslegungstheater“. In: *DVjs 73* (1999), S. 352-384. Stellenweise sehr polemisch: Manfred Frank: „Politische Aspekte des neufranzösischen Denkens“. In: ders.: *Conditio moderna. Essays, Reden, Programm*. Leipzig 1993, S. 119-139, mit der Behauptung des immergleichen „Tanzes der Signifikanten“; vgl. Rembert Hüser: „Gesetz, der Fall“. In: Torsten Hitz/Angela Stock (Hrsg.): *Am Ende der Literaturtheorie? Neue Beiträge zur Einführung und Diskussion*. Münster 1995, S. 59-97; Wilfried Barner: „Kommt der Literaturwissenschaft der Gegenstand abhanden? Vorüberlegungen zu einer Diskussion“. In: *Jahrb. der dt. Schiller-Ges.* 16 (1997), S. 1-8. Schließlich, vorwiegend apologetisch, Gregor Thuswaldner (Hrsg.): *Derrida und danach? Literaturtheoretische Diskurse der Gegenwart*. Wiesbaden 2009.

seines exegetischen Gesprächs mit dem Geistlichen über die Türhüter-Legende: „Die einfache Geschichte war unförmlich geworden, er wollte sie von sich abschütteln“ (P 234). Der Verzicht auf jeden Versuch, die Erzählung „verstehen“ zu wollen, wird damit nicht allein vom Dekonstruktivismus, sondern offenbar auch von seinem paradigmatischen Paratext selbst eingefordert. Nur gilt das Diktum von der Uninterpretierbarkeit bei Derrida, der auf der Einzigartigkeit und Unübertragbarkeit des Zeichens besteht<sup>36</sup>, nicht nur für Kafkas Roman, es gilt für die Literatur überhaupt, was sich gelegentlich als methodologischer Bumerang und, wie sich in der Rezeption stellenweise zeigt, in der Diskussion mäßigend oder gar vermittelnd ausgewirkt hat<sup>37</sup>, indem die Nichtinterpretierbarkeit zunächst auch vor den dekonstruktivistischen Texten nicht Halt machte.<sup>38</sup> Doch auch wenn das antihermeneutische Verdikt nicht mehr wie ein zweiter Türhüter vor dem Roman sitzt, bereitet das Fragment unvermindert die skizzierten Zugangsprobleme; nur gilt der Versuch, sie zu lösen, nicht mehr allgemein als prinzipiell abwegig. Derrida hat die Parabel *Vor dem Gesetz*, als welche sie auch selbständig veröffentlicht worden ist, einer dekonstruierenden Lektüre gewürdigt. Für ihn und besonders für H. H. Hiebel beruhte die besondere Wertschätzung des Textes darauf, dass er als Prototext des Aufschubs, der „différance“, des Freud-Lacanschen Theorems vom kulturstiftenden Triebverzicht gelesen wurde („Später“)<sup>39</sup>. Über die Relevanz der Türhüter-Legende im Romanfragment ist damit aber noch wenig gesagt, und für die eben skizzierten offenen Fragen ist damit fast nichts gewonnen.

#### IV

Eine der Hauptschwierigkeiten liegt, wie angedeutet, in der offenen Frage nach der Seins- und Geltungsweise des Gerichts und des Gesetzes und nach dem Verhältnis beider zueinander. Die Entscheidung darüber, ob das Gericht als materialisierte Erscheinungsform des K.schen Gewissens, dem Protagonisten nun als Fremdes entgegnetretend, oder aber als von außen eindringendes verdinglichtes Symbol eines bedrohlichen Machtapparates zu deuten ist, der eine totalitäre Zukunft antizipiert, diese Entscheidung ist, wie sich gezeigt hat, von den Prämissen der Interpretierenden so abhängig, dass es sich lohnen könnte, diese Prämissen und ihre Folgerungen vorläufig aus dem Spiel zu lassen und nicht gleich klären zu wollen, wer zum Beispiel die verhaftenden „Wächter“ und der „Aufseher“ „eigentlich“ sind und woher sie ihre Legitimation nehmen.<sup>40</sup> Eine Antwort darauf verweigern sie dem beunruhigten K. wie dem Leser, und als solcher bleibt man, eine Trivialität, auf den nachlesbaren Text und auf vorerst nichts anderes angewiesen.<sup>41</sup> Sich auf die fiktiven Gegebenheiten

**36** Derrida: „Préjugés“, S. 94f.

**37** Als Beispiel hier: Georg W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion*. München 2002.

**38** Einzelne Beispiele bei Thuswaldner(Hrsg.): *Derrida und danach?* Es kann nicht darum gehen, die Diskussion hier nachzuzeichnen.

**39** S. Derrida: „Préjugés“ und Hiebel: *Die Zeichen des Gesetzes*.

**40** Sandra Schwarz: *„Verbannung“ als Lebensform. Koordinaten eines literarischen Exils in Kafkas „Trilogie der Einsamkeit“*. Tübingen 1996, S. 189-215, hier S. 192f., hält sie für „Kopf-Geburten“ K.s., „seine Gedanken nehmen Gestalt an“.

**41** Man könnte sich hier auf einen Satz Derridas berufen: „Es gibt kein Außerhalb des Textes“ („il n’y a pas dehors texte“). Jacques Derrida: *Grammatologie*. (1967) Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 5. Aufl. Frankfurt/M. 1995, S. 274.

einzulassen, ohne sie gleich mit den bekannten Deutungsreflexen abzuwehren, ist offenbar recht unüblich, soll hier aber einmal, so weit es irgend geht, versucht werden, indem der verstörende morgendliche Überfall zu Beginn des ersten Kapitels als Bestandteil der fiktiven Romaneröffnung hingenommen wird. Die Abweichung von der gewohnten Alltagsrealität des Protagonisten, wie man sie noch drastischer von der *Verwandlung* her kennt, ist ein Teil der hier präsentierten Welt, und als Leser vorzugeben, man könne die Herkunft dieser Abweichung hinreichend plausibel erschließen, beraubt einen der Möglichkeit, sich auf K.s Reaktionen einzulassen, geblendet z. B. durch besserwisserische Kommentare, er zeige bornierte Abwehrreflexe<sup>42</sup> oder, umgekehrt, er lasse sich voreilig auf die Vorgaben eines angemessenen Herrschaftsverhaltens ein und zeige von Anfang an einen verhängnisvollen vorsehenden Gehorsam. Für beide Kommentierungen liefern K.s Reaktionen Anhaltspunkte; bestimmend aber ist seine ambivalente, bald erschrockene, bald wütende Reaktion auf die Zumutung, den gewohnten Tagesbeginn empfindlich gestört zu sehen. Die lesende Konfrontation mit dieser Ausgangssituation mag dazu angetan sein, den Leser spontan in die Frage zu verwickeln: Wie hätte ich die Situation K.s aufgefasst? Oder: Wie hätte ich mich an seiner Stelle verhalten?, was einen Teil der abwehrenden Deutungsreflexe verständlich macht. Doch selbst wenn man ein naives identifikatorisches Reaktionsmuster zu vermeiden sucht, ist es eine Herausforderung, die fiktive Eröffnung einfach als surreales Panorama, das in ein realistisches Ambiente eingebettet ist, anzunehmen. Es ist möglich, hier den Einbruch des Fremden zu konstatieren, welcher dann alles Folgende in der Wahrnehmung des Protagonisten verfremdet. Vielleicht läge damit aber schon eine Deutung oder zumindest eine bedeutungsgeladene Funktionalisierung vor.

Die einleitende Irritation, die von der Banalität eines nicht pünktlich servierten Frühstückstücks ausgeht<sup>43</sup>, ist der Auslöser der Romanhandlung, und aus dieser Störung, die nicht wieder aufgehoben werden kann, entwickelt sich in endlos sich überbietenden Verwicklungen die Geschichte der Vernichtung eines Bank-Angestellten bis zu seiner Hinrichtung. Bestimmend für diese diachrone Kontiguität bleibt das anfängliche Erlebnis gestörter Alltagsroutine<sup>44</sup> und der vergebliche Versuch, diese wieder herzustellen, z. B. durch den Gedanken, die morgendliche Attacke als groben Geburtstagscherz der Kollegen abzutun (P 12f.). Besonders folgenreich ist, dass K. „aus der Mitteilung, er sei verhaftet, den Schluss zieht, er sei angeklagt“<sup>45</sup>, obwohl sich der Aufseher davon distanziert.<sup>46</sup> Diese voreilige Folgerung macht einen erheblichen Teil seiner Verstörung aus und bereitet den folgenden, von der Auseinandersetzung

42 Z. B. Gerhard Kurz: „Zur Exegese der Legende ‚Vor dem Gesetz‘ im Roman ‚Der Proceß‘“. In: Grözinger/Mosès/Zimmermann (Hrsg.): *Franz Kafka und das Judentum*, S. 209-223.

43 Gerhard Neumann: *Verfehlt Anfang und offenes Ende. Franz Kafkas poetische Anthropologie*. München 2009, S. 51-62, hat sich der Eröffnungssituation ausführlich gewidmet. – Der Anfang ist in vielen Erzählungen Kafkas vorentscheidend. Programmatisch der berühmte Schlusssatz von *Ein Landarzt*: „Einmal dem Fehlläuten der Nachtlöcher gefolgt – es ist niemals gutzumachen“.

44 K. reagiert z. B. auf Fräulein Bürstners spätes Erscheinen: „Es reizte ihn, daß sie durch ihr spätes Kommen auch noch in den Abschluß dieses Tages Unruhe und Unordnung brachte. Sie war auch schuld daran, daß er heute nicht zu Abend gegessen und daß er den für heute beabsichtigten Besuch bei Elsa unterlassen hatte.“ (P 32).

45 Kittler: „Heimlichkeit und Schriftlichkeit“, S. 199.

46 „Ich kann Ihnen durchaus nicht sagen, ob Sie angeklagt sind oder vielmehr ich weiss nicht, ob Sie es sind. Sie sind verhaftet, das ist richtig, mehr weiss ich nicht.“ (P 22).

mit dem Gericht bestimmten Verlauf vor. Als K. hört, dass seine „Verhaftung“ ihm eine unerwartete Freizügigkeit gestattet, beeilt er sich sofort, in einer Strategie der Schadensbegrenzung seine Büroarbeit fortzusetzen. Doch auffällig ist, dass die Irritation vom Morgen so nachwirkt, dass sich der abendliche Heimkehrer verpflichtet fühlt, sich bei Fräulein Bürstner, der Zimmernachbarin, für die Unordnung zu entschuldigen, die im Gefolge der Verhaftung in deren Wohnung entstanden ist, und dies, obwohl dort die Ordnung fast spurlos wieder hergestellt ist. Im Zuge des spätabendlichen Entschuldigungsversuchs fühlt K. sich bemüßigt, die morgendliche Verhaftungsszene erklärungs halber theatralisch nachzuspielen, was zu weiteren Verwicklungen führt: ein weiterer Nachbar wird geweckt, der wiederum zum akustischen Zeugen eines sexuellen Übergriffs wird, dessen rufschädigenden Folgen vorzubeugen K. sich genötigt sieht. Seit der Verhaftung hat sich mit der Einbildung des Angeklagtheits auch die Vorstellung eines Gerichts bei K. etabliert, eine Vorstellung, die sich bis zum Ende des Romans nicht klärt, die aber die Dimension der anfänglichen Störung beträchtlich erweitert und das Bewusstsein des Protagonisten wie den Gang der Handlung zunehmend bestimmt. Der Verlust der Balance, den der Sprung aus der Automatik der Alltagsroutine mit sich bringt, zieht eine Kette von unwahrscheinlichen, teils abenteuerlich anmutenden Episoden nach sich<sup>47</sup>, deren Komik zeitweilig der in Chaplins Stummfilmen ähnelt oder an die vertrackten Gefährdungen eines notorischen Unglücksrabens erinnert.<sup>48</sup> Die fortwährende Konfrontation K.s mit verwirrenden und befremdlichen Erfahrungen als Folge der morgendlichen Erst-Irritation kommt strukturell jenem Modell der Verfremdung nahe, wie es von Viktor Šklovskij als Hauptkennzeichen der künstlerischen Präsentation entwickelt<sup>49</sup> und von Brecht für seine Theaterarbeit adaptiert wurde. Dass dem Helden nun fortgesetzt Ungeohntes und Neues widerfährt, obwohl er das abzuwehren versucht, macht den Erzähltext zum Experimentierfeld für einen unvoreingenommenen, geradezu ethnographischen Blick<sup>50</sup>, dessen Entfaltung Josef K. defensiv, aber manchmal erfolglos entgegenarbeitet.

Der raschen Erledigung der Verhaftungssache, der doch ein „Proceß“ zugrunde liegen muss, dient K.s Besuch eines vermeintlichen Gerichts, das er in der Vorstadt ohne genauere Orts- und Zeitangabe mit schlafwandlerischer Sicherheit in der Dachkammer eines Mietshauses zu finden glaubt. Es bleibt unklar, ob es sich überhaupt um eine Gerichts- oder nicht vielmehr um eine politische Bezirksversammlung handelt, jedenfalls hält K., zufrieden mit sich, dort eine gerichtskritische Anklagerede und entwickelt dabei ein demonstratives, rhetorisch gestütztes Selbstbewusstsein, das aber von den Versammelten kaum zur Kenntnis genommen wird (was als ironischer Hiatus gelesen werden kann). In dem anhaltenden Bemühen, den Proceß so schnell wie möglich abzuschütteln, besucht er am nächsten Sonntag denselben Versammlungsort, wo er aber nur die Frau eines (mutmaßlichen) Gerichtsdieners

47 Diese Technik der Verknüpfung erinnert an einige Romane Jean Pauls, z. B. *Siebenkäs*.

48 Vgl. Neumann: *Verfehltte Anfänge und offenes Ende*. Er stellt auch den „krisenhaften Augenblick“ des Erwachens bei Kafka in diesen Zusammenhang (S. 55f.).

49 Viktor Šklovskij: *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*. München 1973, und ders.: *Theorie der Prosa*. Frankfurt/M. 1984. Über Kafkas Kenntnisnahme des russischen Formalismus ist bisher nichts bekannt.

50 Dazu besonders Honold: „Exotische Verhandlungen“.

antrifft, welche, ihn zugleich erotisch anziehend, ihm etwas über die sexuellen Gepflogenheiten von Untersuchungsrichtern erzählt, sich dann aber zur großen Enttäuschung K.s von einem Jurastudenten wegtragen lässt. Diese zweite erotische Niederlage und das Erlebnis der stickigen Dachkammern folgen dem Schema der unabsehbaren Verwicklungen, die sich alle aus der ursprünglichen Irritation herleiten lassen. Bezeichnend für den fortwährenden Wunsch nach schneller Abwicklung der Proceß-Angelegenheit ist auch K.s Absicht, nicht mehr zu der Vorort-Szenerie zurückzukehren. Doch die Nachwirkung jener ersten Beunruhigung bleibt stark genug, einem Geräusch in der Bank, zu deren Arbeitsroutine er inzwischen wieder zurückzukehren versuchte, nachzugehen und eine Rumpelkammer aufzureißen. Hier erfährt er in der Konfrontation mit der physischen Gewalt der Prüglerszene eine neue Irritation, welche die erste an Intensität noch übertrifft, diese aber zugleich neu belebt, nachdem ihre Wirkung nachzulassen bzw. sich zu verbrauchen schien. Erneut stellt sich die Frage nach der Verortung der Episode zwischen Außen- und Innenwelt, aber die notwendig spekulative Beantwortung wird wiederum zurückgestellt zugunsten des phänomenologischen Blicks auf den mitgeteilten Ereigniszusammenhang. An dieser Stelle wird nämlich, neue Verwicklungen provozierend, der beunruhigte Onkel vom Lande eingeführt, der nicht ohne komische Nebeneffekte seine eigene Initiative zur Erledigung der Proceßangelegenheit entfaltet und eine Verbindung zum Winkeladvokaten Huld herstellt, dessen inhaltliche, verwirrende und letztlich ergebnislose Beratungstätigkeit eine lange Erzählpassage ausfüllt. An deren Ende gibt der immer ungeduldiger werdende K. das Klientenverhältnis auf, bei zunehmender Berufsunfähigkeit, nicht ohne zuvor schon ein neues, mehr Erfolg versprechendes einzugehen, wieder getreu dem weiterwirkenden Verwicklungsschema. Das wird noch forciert durch ein erotisches Abenteuer mit Huld's Bedienerin Leni, an deren faszinierendes Verbindungshäutchen zwischen Mittel- und Zeigefinger sich viel psychoanalytische Phantasie entzündet hat.<sup>51</sup> Dass K.s Ablenkung durch Leni ihm in der Proceßfrage geschadet hätte, wie ihm der Onkel zunächst vorwirft, spielt im Laufe der weiteren Verwicklungen keine erkennbare Rolle mehr. Wieder zeigt die Episode, wie K., einmal aus der Bahn des Alltäglichen geworfen, punktuell und von sich selbst überrascht eine neue Aufgeschlossenheit für Fremdartiges, Exotisches zustande bringt. Den Gedanken an eine selbst verfasste Verteidigungsschrift lässt K. angesichts des damit verbundenen, genauer: vorphantasierten Aufwands wieder fallen. Aber auch die Beratungen durch den zweifelhaften Maler Titorelli, die auf eine „Verschleppung“ des Processes hinauslaufen, diesen aber nur verewigen würden, bleiben unbefriedigend. Auf sie hat sich K. nur in der noch so geringen Aussicht auf Proceßbeschleunigung eingelassen; das Ursprungsmotiv der schnellstmöglichen Rückkehr zur alten Ordnung ist trotz der Strapazen immer noch wirksam. Nach der überfälligen Kündigung des Advokaten Huld, welcher das abschreckende Erlebnis eines gedemütigten, gefügigen Klienten vorausgeht, klafft in dem fragmentarischen Text eine der verschiedenen Lücken, in diesem Fall auch eine Verknüpfungslücke, die zum Beispiel eine Verabschiedung Titorellis unerzählt lässt, was den Verwicklungszusammenhang mit den folgenden Episoden unterbricht. Bisher trägt dieser

---

51 U. a. bei Liebrand: „Deconstructing Freud“, S. 142-144.

Zusammenhang in teils komischer, teils skurriler Ausgestaltung<sup>52</sup> den lockeren Handlungsfaden, dem Zufall reichlich Raum gebend.

Das Dom-Kapitel aber setzt fast ohne diese Verknüpfung ein, wenn man von K.s kontinuierlich nachlassender berufsbezogener Konzentrationsfähigkeit absieht. Die Begegnung mit dem Geistlichen scheint zufällig wie alle anderen zustande zu kommen, doch der Eindruck eines planmäßigen Arrangements drängt sich dem Protagonisten wie dem Leser auf. Spätestens hier nimmt die Durchsichtigkeit der erzählten Begegnung für das Arrangement einer höheren Erzählinstanz Gestalt an. Das Gespräch, das Türhüter-Gleichnis und seine Exegese, kann oder soll K. nicht von der alles auslösenden Anfangsirritation und dem Ausmaß, das sie mittlerweile angenommen hat, abbringen und führt stattdessen zu seinem Entschluss, im Schlusskapitel der Exekution entgegenzugehen, als einer letzten Steigerung und zugleich einer gewaltsamen Beendigung seiner unaufhebbaren Verunsicherung.

Zuerst wird die Türhüter-Legende erzählt, um K. über seine falsche (kritische) Beurteilung des Gerichts, wie er es erfahren hat, aufzuklären („In dem Gericht täuschst Du Dich“, P 225f.), ja als sei es Aufgabe des Geistlichen, ihn vor einem lebensgefährlichen Irrtum zu bewahren:

„Siehst Du denn nicht zwei Schritte weit?“ Es war im Zorn geschrien, aber gleichzeitig wie von einem, der jemanden fallen sieht und weil er selbst erschrocken ist, unvorsichtig, ohne Willen schreit (P 224).

Der Anschein einer uneigennütigen Besorgnis, den der Erzähler dem Geistlichen verleiht, bleibt durch den Vergleich ein wenig in der Schweben. Wie aber K.s Auslegung der Legende zeigt, bleibt er weiterhin darüber unaufgeklärt, worin nun seine verfehlt Auffassung vom Gericht bestanden haben soll – und das gilt ebenso für den Leser.

Auch zwischen Dom- und Schlusskapitel liegt ein Sprung vor, der Spekulationen über die unerzählte gedankliche Schlusswendung K.s provoziert. (Der Eindruck der Sprunghaftigkeit mag sich bei anderer Kapitelfolge des Romanfragments relativieren.)<sup>53</sup> An dieser Stelle soll aber nicht aus der angekündigten Deutungsabstinenz ausgebrochen werden, auch nicht angesichts der berühmten Legende, die noch – eine echte Lese(r)-Falle – vom bezeichneten Kontext ablenken könnte. Es soll hier genügen, sich an K.s verhaltensbestimmender Auslegung des Türhüter-Gleichnisses – der Türhüter habe den Mann vom Lande getäuscht – und an seiner Enttäuschung über den Geistlichen zu orientieren, der statt der erhofften Klärung nur Verwirrung in ihm gestiftet hat. Der steht insofern, seiner unterstellten Uneigennützigkeit zum Trotz,

**52** Komische, kuriose und skurrile Elemente tauchen nicht nur sporadisch auf, sie sind konstitutiv: „immer wieder stieß der Bauch des zweiten Wächters – es konnten ja nur Wächter sein – förmlich freundschaftlich an ihn, sah er aber auf, dann erblickte er ein zu diesem Körper gar nicht passendes knochiges Gesicht, mit starker seitlich gedrehter Nase“ (P 12); ein anderer Wächter „salutierte und gieng weiter mit sehr eiligen aber sehr kurzen, wahrscheinlich durch Gicht abgemessenen Schritten“ (P 77; vgl. 80ff., 88, 236f., 241). Der Onkel ist von tölpelhafter Direktheit (P 95f., 99, 103f., 107, 110); vgl. die Rücksichtslosigkeit des Direktor-Stellvertreters (P 133), der unverständliche Dialekt des Italiens (P 212, 214f.). Auch K. selbst gerät in komisches Licht (P 33, 85, 221, 232). Skurrile Zustände auf dem Dachboden (ein Bein hängt durch ein Loch, P 121), bei Huld (P 176, 192), bei Titorelli (P 147, 150, 164, 173). Vgl. auch Claudia Liebrand: „Theater im ‚Proceß‘. Dramaturgisches zu Kafkas Romanfragment“. In: GRM 48 (1998), S. 201-217, mit dem Focus auf dem Komödiantischen.

**53** Vgl. die Übersicht bei Reuß, Anm. 1, Bd. 2, 1, S. 33-36. Mit Blick auf die Entstehungsgeschichte ist die Erwartungsnorm einer kontinuierlichen und stringenten Handlungsführung ohnehin unangebracht.

in einer Reihe mit den bisherigen Helferfiguren. In der Proceßfrage erweist er sich für K. als noch weniger hilfreich als Titorellis Verschleppungstaktik. Die einleitende Irritation hat sich zuletzt zu einer tödlichen Selbstverneinung ausgewachsen, und das Gespräch im Dom hat diese nicht nur nicht abgewendet, es hat sie eher verstärkt. Denn K. hat die Türhüter-Legende nicht bloß als Geschichte einer Täuschung des Mannes vom Lande verstanden: Die Auskunft, der Eintritt ins Gesetz sei „möglich [...], jetzt aber nicht“ (P 226) erweist sich als trügerisch; sie eröffnet eine irreführende Aussicht. Er hat die Erzählung des Geistlichen in dem pragmatischen Kontext ihres Erzähltwerdens offenbar auch als bedrohliche Einschüchterungsgeschichte empfunden, wobei die entsprechende Drohgebärde des Türhüters ihre unausgesprochene Rolle spielt. Eine tiefe und langsam gewachsene Enttäuschung über die Unaufhebbarkeit der anfänglichen Störung spricht aus K.s Weigerung, das angebotene Henkermesser selbst zu führen, und erst recht aus dem Schlusswort: „es war, als sollte die Scham ihn überleben“ (P 241).<sup>54</sup>

## V

Der schnelle phänomenologische Durchgang durch die fiktive Ereignis-Oberfläche des Romans ging unter möglichster Vermeidung zwischengeschalteter Deutungsvorschläge von dem alles auslösenden Anfangserlebnis des Protagonisten aus. Im Manuskript des ersten Kapitels hatte sich K. noch an die Äußerung eines Unbekannten erinnert,

dass es doch sonderbar sei, dass man, wenn man früh aufwacht, wenigstens im allgemeinen alles unverrückt an der gleichen Stelle findet, wie es am Abend gewesen ist. Man ist doch im Schlaf und im Traum wenigstens scheinbar in einem vom Wachen wesentlich verschiedenen Zustand gewesen und es gehört – wie es jener Mann ganz richtig sagte – eine unendliche Geistesgegenwart oder besser Schlagfertigkeit dazu, um mit dem Augenöffnen alles, was da ist, gewissermaßen an der gleichen Stelle zu fassen, an der man es am Abend losgelassen hat. Darum sei auch der Augenblick des Erwachens der riskanteste Augenblick im Tag, sei er einmal überstanden, ohne dass man irgend wohin von seinem Platze fortgezogen würde, so könnte man den ganzen Tag über getrost sein. (PFKA 1,2, S. 37)<sup>55</sup>

Dass die initiale Störung so nachhaltig bleibt, hat ein störanfälliges, sehr ordnungsbedürftiges Wahrnehmungsmedium zur Voraussetzung, das den Schwerpunkt seiner Aufmerksamkeit und seiner Aktivität zunehmend auf die Wiederherstellung einer Halt gebenden Alltagsnormalität richtet, von der aus K.s offenbar recht einförmigem Vorleben nur wenige Andeutungen zeugen: außer der dominanten Angestelltentätigkeit bei der Bank gibt es fast nur die Geselligkeit im Umkreis des Rechtsanwalts Hasterer, die Besuche bei der befreundeten Kellnerin Elsa, die vernachlässigte alte Mutter. Die Hartnäckigkeit, aber auch die Vergeblichkeit der restituierenden Bemühungen, heftige Reaktionen des Selbstschutzes, ein fortgesetztes Sich-Sperren, lässt ahnen, dass sich da ein Spalt geöffnet hat, der beängstigende, bedrohliche Einblicke in ein unbekanntes, chaotisches und destruktives Innere erlaubt. Diese Reaktion findet explizit

**54** Im Manuskript steht hier noch zusätzlich, gestrichen: „sein letztes Lebensgefühl war Scham, bis ins letzte Sterben blieb ihm die Scham nicht erspart“ (PFKA 1,2, S. 25).

**55** Schon Neumann: „Der Zauber des Anfangs und das ‚Zögern vor der Geburt‘“, S. 121, 127f., 134, 140, ist auf diesen Kontext eingegangen.

beim zweiten Öffnen der Rumpelkammer statt, indem K. beim wiederholten Anblick der sadistischen Szene reflexartig die Tür zuschlägt. Hier drängt sich das paradigmatische Freud'sche Beschreibungsmuster der Abwehrmechanismen und speziell der Verdrängung auf, mithin eine Deutung.<sup>56</sup> Auch in dem nächtlichen „Überfall“ auf Fräulein Bürstner meldet sich ein unkontrolliertes Begehren, das den gleichen Ursprung verrät. Markant bleibt auch hier wieder die Abwehr-Reaktion des Über-Spielens. Das theatrale Nachspielen gilt noch dem Verhaftungserlebnis, während der nächtliche Vorfall selbst, von K. zunächst gebilligt, nach vergeblichem Rechtfertigungsversuch schlicht vergessen wird und erst im letzten Kapitel als unerledigtes Schuldpotential wieder auftaucht („die Mahnung, die sie für ihn bedeutete“, P 238). Das unermüdliche Bemühen K.s, die verlorene Alltagsroutine wiederzugewinnen, bleibt so dominant, dass es die Entdeckung des Fremden und Befremdlichen, obwohl durch die Anfangsirritation erst ermöglicht, ständig überlagert: Lenis Verbindungshäutchen oder der hinkende Kirchendiener im Dom erregen Neugier, Faszination, dann aber auch Abwehr.<sup>57</sup> Der ethnographische Ansatz, der in der Berührung durch das Fremde in Kafkas Schreiben ein entscheidendes Merkmal sieht, findet im *Proceß* einen defensiven Protagonisten vor, dessen Entdeckungen aber, weil eher zögernd und unfreiwillig, desto markanter sind.

Die Unvermeidlichkeit des Deutens, auch des psychoanalytischen, ist eine Konsequenz aus dem Verstehensanspruch, den eine hermeneutisch geprägte Literaturwissenschaft weiterhin aufrechterhält, wenn sie sich nicht auf Fragen der Textentstehung, des Stils, der Motivhellung, der Intra- oder Intertextualität beschränkt. Es gilt aber das Willkür-Element des Spekulativen oder gar des Dogmatischen möglichst einzuschränken, d. h. einer doppelten Versuchung nicht nachzugeben: weder methodologischer Selbstbestätigung noch theoriegeleiteter Textanpassung. Kafkas Roman macht es solchen Vorsätzen durch die ständige Verleitung zur Bedeutungszuschreibung und durch deren Abwehr<sup>58</sup> besonders schwer. Hier wurde deshalb ein möglichst theorie-ärmer Zugang versucht.

Eine Konsequenz der angestrebten Deutungsabstinenz ist auch der Versuch, die weitgehend personal vermittelte Sicht des Josef K. ernst zu nehmen, ihr zwar mit skeptischem Vorbehalt zu begegnen, nicht aber mit Vor-Verurteilungen. Ironische Distanzierungen des Erzählers sind durchaus erkennbar, etwa wenn allzu selbstsichere Attitüden des Protagonisten durch komische Kontrastierungen unterlaufen werden.<sup>59</sup> Aber trotz solcher Interferenzen zwischen dessen Wahrnehmungshorizont und leserbezogener Textpräsentation, welche eine Leser-Identifikation mit dem Helden gar nicht erst zulassen, ist mit der Lenkung des Leserblicks doch eine Grundorientierung vorgegeben, der man sich beim Fehlen einer überlegenen Instanz, zumal nach der Streichung metareflexiver

**56** Liebrand: „Deconstructing Freud“, ist dem Freud-Bezug des Romans differenziert nachgegangen.

**57** Vgl. Honold: „Exotische Verhandlungen“, S. 32-36.

**58** Vgl. Engel: „Der Proceß“, S. 197.

**59** Auktorialer Erzähler: Mehrwissen P 29f., 76, 247, 255f.; Distanz P 18, 25, 27, 52, 67, 84, 138, 157, 193ff., 265.; Ironie 83, 107, 180. Zur ironischen Distanz s. auch Walter H. Sokel: „Franz Kafka, ‚Der Proceß‘“. In: Paul M. Lützeler (Hrsg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein/Ts. 1983, S. 110-127, hier S. 121f.; vgl. auch Engel: „Der Proceß“, S. 197f.

Passagen im Manuskript<sup>60</sup>, nicht leicht entziehen kann, dies aber auch nicht unbedingt muss. Ein Standort jenseits des erlebenden Ichs wird aus der Perspektive des ihm hautnah folgenden Zeugen nicht mitgeliefert<sup>61</sup>, und ein überlegenes Mehr- oder Besserwissen, das ein Teil der Kafka-Forschung sich auf einer reflexiven Meta-Ebene zurechtlegt, ist nur eine spekulative Konstruktion, zu der auch die eingangs skizzierte Hypothese von der gescheiterten Autonomie gehört.

Aus dem erzürnten oder erschrockenen Aufschrei des Geistlichen („Siehst Du denn nicht zwei Schritte weit?“, P 224) leiten manche Exegeten die Berechtigung ab, K. als hartnäckig Missverstehenden zu qualifizieren, so als halte ein Vertreter einer höheren Instanz den überlegenen, doch so nahen Einblick kaum verborgen. Doch weder K. noch irgendein Leser scheint jene „zwei Schritte weit“ sehen zu können, und es ist nicht ausgemacht, es ist sogar zu bezweifeln, dass der Geistliche weiter sieht. Denn die Beschränktheit seines Sendungsauftrags (P 230, 234) berechtigt oder befähigt ihn nur zu begrenzten Auskünften, wie es schon die Wächter im ersten Kapitel (P 23) und der Türhüter im Dom-Kapitel (P 226, 233) je für sich zu verstehen gaben. In der Welt des Josef K. gibt es kein Außerhalb für die, die sich darin aufhalten, sei es auch nur virtuell.

---

**60** Im exegetischen Gespräch des Dom-Kapitels lautet die Antwort auf einen Kommentar des Geistlichen etwa: „Trübselige Meinung“ sagte K. „Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht“ (P 233). Daran schloss sich im Manuskript zunächst an: „Als er das gesagt hatte, stockte er; es fiel ihm auf, dass er jetzt über eine Legende gesprochen und geurteilt hatte und er kannte ja gar nicht die Schrift, welcher jene Legende entnommen war; und ebenso unbekannt waren ihm die Erklärungen.“ (PFKA 2,9 S. 58). Vgl. Neumann: „Der Zauber des Anfangs und das ‚Zögern vor der Geburt‘“, S. 141, und ders.: *Verfehlt Anfänge und offenes Ende*, S. 54.

**61** Dies gilt schon für den viel beachteten ersten Satz. Wer spricht da: der Erzähler – auktorial (wohl kaum) oder in erlebter Rede K.s? Vgl. Engel: „Der Proceß“, S. 198.