

XXXII. Országos Tudományos Diákköri Konferencia

XXXII. National Scientific Students' Associations Conference

Humán Tudományi Szekció

Jelige: TGGAAWHG

"Das waren zweifellos Widersprüche."

Zur Lesbarkeit von Kafkas *Schloß*

című pályamunka

2015.01.05

"Das waren zweifellos Widersprüche." Zur Lesbarkeit von Kafkas *Schloß*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung – Allgemeines zum Schlossroman	1
1. K., der Modell-Leser in der Welt der Fiktion.....	3
1.1. Die Leserrolle in Kafkas <i>Schloß</i>.....	4
1.2. Untersuchung der Leserrolle K.-s an bestimmten Textstellen.....	5
1.2.1. Eintritt in die fiktive Welt.....	5
1.2.2. Versuch einer logischen Erklärung der surrealen Phänomene im <i>Schloß</i>	6
1.2.3. Die Wege der Fiktion.....	8
2. Das Schloss als Sinnbild für den Modell-Autor.....	10
2.1. Autorität als gemeinsames Merkmal des Schlosses und des Autors.....	11
2.2. Einlass des Lesers/K.s in die fiktive Welt durch den Autor/das Schloss	12
2.3. Die Schlossherren als Teilidentitäten des Autors	13
2.4. Ausübung der "auktorialen Macht" des Schlosses: Die Macht der Worte	15
3. Kommunikation zwischen Autor und Leser: Klamms Briefe	17
4. Über die Figurennamen im Schlossroman.....	19
4.1. "K."	20
4.2. "Klamm"	21
5. Konsequenzen falschen Verhaltens oder Versagens von Romanfiguren.....	23
6. Die Müdigkeit K.s und das Verlassen der fiktiven Welt	24
Fazit und Ausblick	26
Literaturverzeichnis	28

Einleitung – Allgemeines zum Schlossroman

Franz Kafkas drittes und letztes Romanfragment *Das Schloß* wurde 1926 von Max Brod posthum veröffentlicht.¹ Es gilt als eines der meistgedeuteten Werke und beschäftigt zahlreiche Leser und Literaturwissenschaftler auf der Suche nach einer Interpretation.² Die Zahl der von den Redaktionen germanistischer Fachbibliographien erfassten Publikationen zu Kafka ist fünfstellig,³ so gibt es auch zu dem *Schloß* eine Vielzahl an Interpretationen. Grund für diese sog. "Deutungsflut" ist die Rätselhaftigkeit der Romanhandlung: Merkwürdige Logikbrüche, ungeklärte Identitäten und unnatürliche Wendungen geben dem *Schloß* einen mystischen Charakter und fordern eine Deutung.

Die Rezeption des *Schlosses* ist daher sehr breitgefächert und bietet eine Facette an unterschiedlichsten Auslegungen. Aus Platzgründen kann hier anstatt einer detaillierten Übersicht nur auf die beiden größten Richtungen verwiesen werden: Die erste Interpretation brachte Max Brod in dem Nachwort zur Erstausgabe. Seine hermeneutisch angenäherte theologische Auslegung gab die stärkste Deutungsrichtung an.⁴ In den fünfziger Jahren begann mit Reißners Ansatz eine zweite große Forschungslinie, die sich narratologischen und strukturalistischen Annäherungsweisen zuwandte.⁵

Diese Arbeit steht der letzteren Richtung näher, da hier Kafkas *Schloß* entlang einer semiotischen Interpretation analysiert werden soll: Der Schlossroman wird als Symbolsystem behandelt, welches den Erzähl- bzw. Leseprozess und die Beziehung zwischen Leser, Autor und Fiktion allegorisiert. Bei der Forschung in der Sekundärliteratur stellte sich heraus, dass ähnliche Ansätze bereits früh existierten,⁶ jedoch scheinbar nicht weiter verfolgt wurden. Die im Folgenden vorgestellte Lesart könnte also auch als Fortführung vorangehender Deutungen verstanden werden.

Ausgangspunkt dieser Annäherung ist die Grundproblematik des Schlossromans: Die Verwirrung, die sich aus scheinbar surrealistischen Logikbrüchen, der ungeklärten Identität des Protagonisten K. und der Frage nach der Funktion des unnahbaren Schlosses ergibt. Diese Elemente erschweren das Verständnis und die Lesbarkeit des *Schlosses*.

Man könnte die irrealen Begebenheiten aber auch als Hinweis darauf verstehen, dass der Schlossroman nicht mit den aus der Realität bekannten Maßstäben verstanden werden kann.

¹ BAHNERS/POPPE, 2000, S. 39.

² BINDER, 1976, S. 274; BRENNER, 2011, S. 227.

³ FROMM, 2008, S. 250.

⁴ MÜLLER, 2006, S. 218f.

⁵ ZELLER, 1986, S. 276.

⁶ Beispielsweise der Ansatz von Hans Zeller, 1986.

Im Text finden sich zahlreiche Stellen, welche darauf hindeuten, dass es sich um die *Beschreibung einer Fiktion*⁷ handelt: Es geht in erster Linie nicht um die fiktive *story*, sondern um die Beschreibung des Schreib-, Erzähl- bzw. Leseprozesses selbst, welcher eine fiktive Welt erschafft. Der Schlossroman kann also als autoreflexives Werk verstanden werden.

Demzufolge wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass die von Kafka beschriebene Schlosswelt die fiktive Welt darstellt. Der Protagonist K. modelliert den Leser im Sinne von Ecos *Modell-Leser*. Im ersten Kapitel wird diese These anhand einiger Textbeispiele mit Bezug auf literaturtheoretische Ansichten des Semiotikers Umberto Eco erläutert.

Der Ansicht, dass der Protagonist als eine Art LesermodeLL verstanden werden kann, ist auch Hans Zeller (vgl. ZELLER, 1986, S. 285). Der Unterschied zwischen seinem und dem vorliegenden Ansatz besteht jedoch darin, dass der Gedankengang hier weiterverfolgt und das Schloss als Modell des Autors betrachtet wird (Punkt 2). Dazu werde ich später auch auf Besonderheiten der Namensgebung im *Schloß* verweisen (Punkt 4). In dieser Annäherungsweise scheint der Roman unter anderem die Interaktion und Kommunikation zwischen Autor und Leser zu thematisieren. Dies soll in Punkt 3 anhand einiger plausibler Beispiele aus dem Roman text erläutert werden.

Um diesen Gedankengang zu stützen, werde ich mich auf Textstellen aus Malcolm Pasleys kritischer Ausgabe des *Schlosses* sowie auf Umberto Ecos *Im Wald der Fiktionen - Sechs Streifzüge durch die Literatur* beziehen. Ecos Ansichten über Literatur und Fiktionalität möchte ich u.a. auch deshalb in die Arbeit einfließen lassen, weil zwischen ihm und Kafka eine indirekte literarische Verbindung besteht: Das literarische Vorbild Ecos war nämlich u.a. Jorge Luis Borges,⁸ für den seinerseits Franz Kafka eine Vorbildfunktion hatte.⁹ Unter diesem Aspekt überrascht es nicht, dass gewisse literarische Metaphern und Ansichten, stellenweise sogar die Wortwahl Ecos sehr gut auf Phänomene in Kafkas Schlossroman übertragbar sind. Die vorliegende Lesart lässt auf mehrere literaturtheoretische Ansätze assoziieren, z.B. auf Wolfgang Isters Rezeptionsästhetik oder Gérard Genettes *Metalepse*. Um die Arbeit in einem kompakten Rahmen zu halten, möchte ich mich hier jedoch ausschließlich auf Umberto Eco als einen Semiotiker der Gegenwart beziehen.

⁷ Hier und im Folgenden wird unter *Fiktion* die fiktive Welt verstanden, welche der Autor durch das Verfassen eines fiktiven Romans erschafft.

⁸ FARRONATO, 2003, S.113

⁹ vgl. SCHMITZ-EMANS, 2008, S.290 u. ANDRINGA, 2008, S. 324.

1. K., der Modell-Leser in der Welt der Fiktion

Eine der umstrittensten Figuren in Kafkas Schlossroman ist der Protagonist K., dessen Identität bis zuletzt ungeklärt bleibt. Abgesehen davon, dass wir statt seinem Namen nur ein Kürzel kennen, ist auch der Wahrheitsgehalt seiner Aussagen über sich selbst fragwürdig. Als er sich bei seiner Ankunft als vom Schloss berufener Landvermesser ausgibt, scheint es, als würde er bewusst lügen.¹⁰ Verwirrend ist jedoch das Verhalten der Schlossbehörde, die sich auf diese offensichtliche Lüge einlässt, obwohl sie „alles Nötige über [K.]“ weiß (DS 12, 22f). Auch K.s Verhalten ist irritierend: Der Grund für seinen Aufenthalt im Dorf und für sein manisches Streben nach dem Zugang zum Schloss ist unbekannt. Als er in Klamms Brief vor die Wahl gestellt wird, zum Schloss oder zum Dorf zu gehören, wählt K. ohne Zögern die Dorfgemeinschaft, obwohl sein Ziel doch eigentlich das Schloss ist (DS 42, 9ff). Auch will er das Schankmädchen Frieda heiraten, obwohl er angeblich schon verheiratet ist („Wenn man wie ich so weit von Frau und Kind reist“, DS 13, 25ff).

Der empirische Leser erfährt im Grunde genommen also nichts über K., die wenigen Fakten in Bezug auf ihn werden im Verlauf der Handlung immer wieder relativiert und fragwürdig. Diese Situation ist schon deshalb kurios, weil es sich immerhin um den Protagonisten handelt. Umberto Eco schreibt, dass wir als Leser "Julien Sorel, den Protagonisten von Stendhals Roman *Rot und Schwarz*, besser kennen als unseren Vater", einfach weil über den Protagonisten alles gesagt wird, was man im Rahmen der Romanhandlung über ihn wissen muss.¹¹ Im Falle von K. ist dies jedoch anders: Die Identifikation wird durch den Informationsmangel unmöglich, und wegen der vielen Widersprüche in der Figur des Landvermessers stellt sich die Frage: Wer ist dieser K.?

Hier sei kurz angemerkt, dass K. in einigen Interpretationen mit dem Autor Franz Kafka identifiziert wird. Abgesehen von dem Initial ist das Hauptargument dieser Deutung, dass Kafka seinen Roman in der Ich-Perspektive begann und erst später die dritte Person als Erzählperspektive wählte.¹² Allerdings muss die Ich-Perspektive nicht zwingend auf den empirischen Autor bezogen sein: Einerseits kann sie die Stimme des Erzählers markieren, der nicht mit dem empirischen Autor identisch ist,¹³ andererseits kann das „Ich“ doppelt als ein schreibendes „Ich“ und als ein lesendes „Ich“ aufgefasst werden.¹⁴ Das führt uns weiter zu einer ande-

¹⁰ vgl. ZELLER, 1986, S. 287.

¹¹ ECO, 1994, S. 115f.

¹² vgl. BINDER, 1976, S. 268f.

¹³ vgl. ECO, 1994, S. 24.

¹⁴ vgl. GÖLZ, 2008, S. 240.

ren Auffassung über K.: Es gibt Interpretationen, welche dafür argumentieren, dass der Protagonist in der Fiktion den Leser verkörpert, welcher sich in der Romanhandlung zurechtzufinden sucht.¹⁵

1.1. Die Leserrolle in Kafkas *Schloß*

Wenn man in der Literaturwissenschaft vom „Leser“ spricht, ist es zunächst wichtig festzuhalten, welche Art von *Leser* genau gemeint ist. Deshalb sei hier darauf hingewiesen, dass „Leser“ im Folgenden nicht den empirischen Leser markiert, sondern den *Modell-Leser*, wie Umberto Eco ihn 1979 in *Lector in fabula* definiert: Entgegen dem *impliziten Leser* von Wolfgang Iser¹⁶ ist dies ein „Ensemble von textimmanenten Instruktionen, die an der Oberfläche des Textes erscheinen, und zwar gerade in Form von Behauptungen oder anderen Signalen.“¹⁷ Er ist „eine Art Ideal-Leser, den der Text nicht nur als Mitarbeiter vorsieht, sondern sich auch zu erschaffen versucht“, deshalb ist er in dem Text gefangen und genießt nur „soviel Freiheit, wie der Text [ihm] zubilligt“.¹⁸

Im Falle der K.-Figur im *Schloß* scheint das Lesersmodell im Roman auch eine funktionale Entität zu bilden: es ist ein Ensemble von bestimmten Funktionen, welche beim Lesen eines Textes erfüllt werden. Durch die Konzentration dieser Funktionen im Protagonisten wird dem empirischen Leser eine bestimmte Lesehaltung angeboten, die er beim Lesen des Textes einnehmen kann. Es handelt sich hierbei also quasi um eine Parametrisierung des Leseprozesses: Das im Protagonisten konzentrierte Lesersmodell verhält sich gleichsam wie ein mathematischer Parameter. Es ist für sich vollkommen unabhängig von dem jeweiligen empirischen Leser, lässt sich aber auf die jeweils lesende Person anwenden, wodurch diese zum "Ideal-Leser" werden kann.

Die im Text kodierte Leserfunktion und ihre Anwendung auf den in der Realität lesenden *empirischen Leser* bringen zusammen den "Ideal-Leser" hervor. Auf Ecos *Modell-Leser* zurückkommend wäre dies die Art, in der sich der *Schloß*-Text seinen vorgesehenen Mitarbeiter "erschafft". Die K.-Figur bezieht sich also wie eine Art Variable nicht auf eine konkrete Person, sondern auf die Summe aller möglichen empirischen Leser. Einfacher ausgedrückt beinhaltet sie sozusagen die Vorstellung, wie eine beliebige Person das Lesen des *Schloß*-Textes

¹⁵ vgl. ZELLER, 1986, S. 289.

¹⁶ Die Verwendung von Iser's *implizitem Leser* ist hier auch problematisch, weil er den Leser als aktive, am Schaffensprozess entscheidend beteiligte Instanz beschreibt (vgl. BECKER, 2007, S. 75), die vorliegende Deutung geht jedoch von einer eher passiven Leserfigur aus.

¹⁷ Eco, 1994, S. 27.

¹⁸ Ebda., S.19 u. 27.

erfährt, auf welche Weise sie sich in der fiktiven Welt zurechtfindet bzw. "fortbewegt" und wie sie die Gesetzmäßigkeiten und Phänomene in einer rein literarischen Welt empfindet. Nach diesen sehr theoretisch gehaltenen Ausführungen möchte ich auf konkrete Fälle eingehen, in denen sich das Lesermodell in dem Protagonisten K. realisiert.

1.2. Untersuchung der Leserrolle K.-s an bestimmten Textstellen

1.2.1. Eintritt in die fiktive Welt

Wenn man die Ausgangssituation des K. am Anfang des Romans mit der eines empirischen Lesers vergleicht, so finden sich zahlreiche Parallelen.

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (DS 7, 3-8)

„Abend“, „Finsternis“ und „Nebel“ machen deutlich, dass der Protagonist wortwörtlich im Dunkeln tappt, wie auch der empirische Leser zu Beginn einer Lektüre noch nicht weiß, was auf ihn zukommt. Eco schreibt im *Wald der Fiktionen* von einem „Nebeleffekt“, den gewisse Bücher beim Leser erzeugen können.¹⁹ So umgibt auch den Schlossberg noch Nebel, als K. ankommt. Auch der *in medias res*-Beginn als explizites Fiktionssignal ist wichtig: Eco identifiziert diesen Zeitpunkt T₀ mit dem Zeitpunkt, da die Erzählstimme zu sprechen beginnt oder mit dem „Moment, in dem wir zu lesen beginnen.“²⁰ Der Leser *beschließt* also dem italienischen Semiotiker zufolge nicht, in die fiktive Welt einzutreten, sondern *befindet sich unversehens in ihr*, wird also durch den unvermittelten Beginn gleichsam in das Geschehen hineingesaugt.²¹ Eco beschreibt den Eintritt in eine fiktive Welt wie das Betreten eines Gemäldes, wenn man es betrachtet und sich vorstellt, über die Hügel der dargestellten Landschaft zu wandern.²² K. betritt die Welt des Schlosses über eine „Holzbrücke“, von wo aus er noch einen Augenblick lang das Dorf betrachtet, das auch der empirische Leser sozusagen durch K.s Augen und mit ihm zusammen zum ersten Mal „sieht“. Es ist der Augenblick der ersten Orientierungsversuche, wie man sie auch beim Beginn einer neuen Lektüre macht. Die "scheinbare Leere" ist hier doppeldeutig, denn einerseits impliziert die Phrase, dass K. die Schlosswelt nur als Leere empfindet, weil er in der Dunkelheit kaum etwas sieht, andererseits könnte "scheinbar" auch wörtlich als Synonym des Wortes "fiktiv" verstanden werden.

¹⁹ Eco, 1994, S. 44ff.

²⁰ Ebda., S. 48.

²¹ Ebda., S. 165f.

²² Ebda., S. 103-106.

K. stammt offensichtlich aus einer dem Dorf vollkommen fremden Welt. Wie verschieden diese Welt jedoch von der Dorf-Welt ist, zeigt sich in mehreren Äußerungen der Dorfbewohner, welche K. konsequent als Fremden behandeln. Am wörtlichsten formuliert dies die Wirtin: „Dein Wesen sei so verschieden von dem unsern“ (DS 243, 17), „Wenn ich mir viel Mühe gebe, kann ich mich ja hineindenken in Ihre Gedanken, in Ihre hier sinnlosen, in der Fremde aus der Sie kommen vielleicht gültigen Gedanken“ (DS 133, 5-8). Bemerkenswert ist hier die Anrede in der 2. Person Singular, welche der empirische Leser theoretisch auch auf sich selbst beziehen könnte. In dieser Lesart wenden sich die an K. gerichteten Anreden also auch direkt an den Leser. Das auffallende Phänomen tritt im Roman mehrmals auf.

Auch K. selbst weiß von seiner Fremdheit: „wir kamen ja aus einer ganz andern Welt zusammen“, sagt er zu Frieda (DS 397, 8f). Schon Hans Zeller kommt zu dem Schluss, dass es sich hierbei um den Unterschied zwischen der realen Welt, aus welcher der Leser kommt, und der Welt der Fiktion, in die er sich beim Lesen begibt, handeln könnte.²³

K.s Ankunft über die Holzbrücke könnte also als Eintauchen des Lesers in die fiktive Welt verstanden werden. Das Phänomen ist aus einem *Science Fiction*-Film der Gegenwart bekannt: In der *Matrix*-Trilogie taucht der Protagonist Neo in eine virtuelle, vom Programmierer *geschriebene* Welt ein und nimmt an deren Geschehen teil. In einer Art Selbstverdoppelung erhält er eine virtuelle Identität, während sein realer Körper sozusagen im Schlafzustand außerhalb der virtuellen Welt bleibt.²⁴

1.2.2. Versuch einer logischen Erklärung der surrealen Phänomene im *Schloß*

In der fiktionalen Dorfwelt gelten offenbar andere Gesetze als in K.s Welt. Dies muss nicht unbedingt als legislatives Gesetzssystem verstanden werden, sondern könnte auch ein System von Phänomenen oder Naturgesetzen bezeichnen, welche nur in der Fiktion gültig oder überhaupt möglich sind.²⁵ Eco beruft sich auf eine Zeichnung, die "zweidimensional möglich, aber dreidimensional absurd" ist. Dass die Figur dennoch als unmöglich empfunden wird, liegt an der Tatsache, dass wir

tendenziell denken, auch in einer solchen Welt müßten dieselben Gesetze der Festkörpergeometrie gelten wie in unserer realen Welt. [...] Wir geraten nur dann in die Irre, wenn wir nicht bloß die Regeln der zweidimensionalen Geometrie auf sie anwenden wollen, sondern auch die Regeln der Perspektive, die wir beim Zeichnen dreidimensionaler Objekte beachten.²⁶

²³ ZELLER, 1986, S. 285f.

²⁴ WACHOWSKI, ANDY UND LARRY, 1999, *The Matrix*.

²⁵ ZELLER, 1986, S. 285f.

²⁶ ECO, 1994, S. 111f.

Die Verwirrung und die Schwierigkeiten K.s rühren also offensichtlich daher, dass er - wie auch der Leser - von den in unserer "dreidimensionalen" realen Welt herrschenden Naturgesetzen ausgeht, die jedoch in der "zweidimensionalen" fiktiven Welt irrelevant sind.

So ist es in einem Roman beispielsweise durchaus möglich, einen längeren Zeitraum sehr kurz zu beschreiben. Der Zeitraum, den das Lesen beansprucht, ist dann viel geringer als die in der Romanhandlung verstreichende Zeit. Eco beschreibt drei verschiedene Erscheinungen von *Zeit* in einem erzählenden Werk: die Zeit der *Handlung*, die Zeit des *Diskurses* und die Zeit der *Lektüre*.²⁷ Ihm zufolge war der Schriftsteller Gustave Flaubert²⁸ ein Meister darin, „in einer sehr kurzen Zeit des Diskurses eine sehr lange Zeit der Handlung“ auszudrücken.²⁹ Diese Diskrepanz der Zeit könnte in der *Schloßwelt* durch die Kürze der Tage zum Ausdruck kommen. K. wundert sich explizit darüber, dass es nach "nur ein, zwei Stunden etwa" schon völlig finster ist (DS 30,24 – 31, 4). Was in der Realität äußerst absurd klingt, ist in der fiktiven Dimension durchaus möglich. Geschehnisse, die in Wirklichkeit die Zeit eines ganzen Tages beanspruchen würden, können schließlich in "ein, zwei Stunden etwa" gelesen werden.

Ein anderes erzählerisches Phänomen wird auf ähnliche Weise durch den das Fortkommen behindernden Schnee verdeutlicht. Am Anfang einer Lektüre kann das Lesen schwerfallen, da wir uns noch in der dargestellten fiktiven Situation orientieren müssen. Parallel zu einem solchen anfänglich schleppenden Lesetempo hat auch K. anfangs Schwierigkeiten, sich im Dorf fortzubewegen. K. bleibt einmal sogar derart im Schnee stecken, dass ihn eine andere Romanfigur herausziehen muss (DS 21, 19 - 22, 6). So kann es auch beim Lesen zu einem Stocken kommen, bis eine neue Figur in der Romanhandlung auftaucht, die das Interesse weckt und den Lesevorgang wieder vorantreibt. Zum Steckenbleiben im Schnee gibt K. einen überraschend gelassenen Kommentar: „Gelegenheit zu einer kleinen Verzweiflung, [...] wenn ich nur zufällig, nicht absichtlich hier stünde“ (DS 27, 8ff). Dies könnte eine Anspielung darauf sein, dass sich ein Leser nicht gegen seinen Willen oder rein zufällig in der fiktiven Handlung „befindet“, sondern sich absichtlich dorthin „begibt“, wenn er ein Buch zu lesen beginnt.

Der Schnee macht den „fiktionsimmanenten“ Romanfiguren, also allen außer K. offensichtlich wenig aus. Sie gehen „bei diesen Straßenverhältnissen erstaunlich schnell“ (DS 26, 16f), vor allem Barnabas scheint zu „fliegen“ (DS 47, 16). Besonders interessant ist K.s Bitte, sich bei ihm und später bei Olga einhängen zu dürfen (DS 48, 14f und 55, 8-11). Als er sich von

²⁷ Ebda., S. 74.

²⁸ Flaubert war u.a. auch ein großes Vorbild für Kafka, vgl. SCHMITZ-EMANS, 2008, S. 281f.

²⁹ ECO, 1994, S. 79.

ihnen mitziehen lässt, hat er immer noch das Gefühl, „trotz größter Anstrengung gleichen Schritt mit Barnabas zu halten nicht imstande“ zu sein (DS 48, 20-27). Wieder findet sich eine Parallele zum Leser: Er lässt sich von den Charakteren der Handlung mitreißen und kommt so in der Lektüre voran. Wir erwarten es sogar von einem erzählenden Text, "daß er uns Personen vorsetzt, die Handlungen vollführen, und der Leser will wissen, wie diese Handlungen weitergehen."³⁰ Man kann sich also quasi wie K. in sie einhängen und mitziehen lassen.

In seinem Amt als Schuldiener soll der Protagonist später Ordnung machen und den Schnee räumen. In den Kapiteln über K.s Schuldienerschaft kommen tatsächlich viele Wörter im Zusammenhang mit Reinigung und Ordnung vor: "Ordnung machen / in Ordnung bringen" (DS 203, 17; 204, 14; 241, 17; 241, 19), "reinigen" (DS 204, 13), "Waschtisch" (DS 205, 3), "frisches Wasser" (DS 206, 11), "Schulzimmer auszukehren" (DS 206, 12), "die Sache ins Reine gebracht" (DS 209, 18) usw. Diese Wortwahl könnte auch den Eindruck vermitteln, dass K. bzw. der Leser nun Gelegenheit hat, Ordnung in das Chaos zu bringen und sich etwas mehr Klarheit zu verschaffen ("er [...] verlangte nun mit ernsten Worten völlige Klarheit", DS 243, 12f). Allerdings geht die Arbeit des Schneeräumens nur langsam voran (DS 254, 13ff), K. wie auch der Leser müssen sich in ihrem Verlangen nach Klarheit also noch gedulden.

1.2.3. Die Wege der Fiktion

Ein merkwürdiger Antagonismus im Roman bildet sich durch K.s offensichtlich hohe Ambitionen, die er jedoch nicht verwirklicht. Stellenweise wirkt der Protagonist sogar auffallend passiv und unselbständig gegenüber den Dorfbewohnern. So stellt sich die Frage, warum er bei seinem ersten Annäherungsversuch keinen Weg zum Schloss finden kann. Zwar biegt die Straße immer nahe vor dem Ziel „wie absichtlich“ ab (DS 21, 6-11), doch bei der Entschlossenheit K.s erscheint eine fehlende Straßenverbindung als äußerst banaler Grund für das Scheitern, schließlich könnte er auch querfeldein gehen.

Eco vergleicht im *Wald der Fiktionen* einen erzählenden Text mit einem Wald voller ausgetretener Pfade, wo manche Wege gangbar sind und andere nicht.³¹ In diesem Sinne hat auch K. bzw. der Modell-Leser keine andere Wahl, als den in der Fiktion vorgegebenen Wegen zu folgen. Ein Abschweifen von der bereits geschriebenen Handlung ist höchstens in der Phantasie, jedoch nicht empirisch möglich. Auch der Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann zufolge ist zwar die Deutungsweise eines Textes nicht festgelegt, doch bietet er als ein "Gefüge

³⁰ ECO, 1994, S.69.

³¹ Ebda., S. 15 u. 41.

von fixierten Zeichen zuverlässig immer dieselben Wege an, auf denen hin- und hergewandert werden kann".³² Der Leser kann also auf seiner Reise in der Fiktion keinen anderen Weg in der Romanhandlung einschlagen als den, welchen der Text vorsieht.³³ Das wird auch K. schmerzlich bewusst, als er Klamm bei dessen Kutsche abzufangen versucht. Dies ist ihm nicht möglich, denn die Handlung sieht vor, dass sich der Protagonist und der Schlossherr nicht treffen. Deshalb zeigt sich der Kutscher Klamms nicht sonderlich besorgt, betrachtet K.s Herannahen „teilnahmslos [...], so wie man etwa den Weg einer Katze verfolgt“ (DS 161, 25f) und bleibt auch weiterhin „gänzlich unbekümmert“ (DS 162, 2f). Er scheint zu wissen, dass es K. im fiktiven Rahmen schlicht unmöglich ist, Klamm aufzulauern. Der Kutscher nimmt eine abwartende Haltung ein, denn die Romanhandlung kann sich erst dann mit Klamms Abfahrt fortsetzen, wenn sich K. wie vorgesehen verhält und zurück ins Wirtshaus geht. Aber K. harrt aus: Es hat den Anschein, als wäre er der Wartende. Doch durch einen Kommentar des Kutschers wird klar, dass eigentlich alles nur darauf wartet, wann K. sein Warten endlich aufgibt: „Das kann noch sehr lange dauern. [...] Ehe Sie weggehn werden“ (DS 162, 13-20). K. versteht diese Andeutung nicht und glaubt weiterhin an die Möglichkeit seines Zusammen treffens mit Klamm. Erst durch die Worte des Herrn, der sich später als Schlosssekretär Momus vorstellt, wird die Sinnlosigkeit des Wartens klar: „Sie verfehlen ihn auf jeden Fall ob Sie warten oder gehn“ (DS 167, 6f). Als K. trotzdem wartend verbleibt, lässt Momus den Schlitten ausspannen und legitimiert damit seine Worte: Klamm wird nun nicht mehr kommen. Der Kutscher führt die Pferde "rückwärts" (DS 167, 23), Momus wendet sich und blickt noch einmal zurück zu K. (DS 168, 12f), der sich bei dieser Rückwärtsbewegung allein zurückbleiben sieht:

Auf der einen Seite entfernte sich der Schlitten, auf der andern, auf dem Weg den K. gekommen war, der junge Herr, beide allerdings sehr langsam, so als wollten sie K. zeigen, dass es noch in seiner Macht gelegen sei sie zurückzuholen. (DS 167, 27 - 168, 4)

Als sich das große Tor schließt und K. schließlich im Dunkeln allein bleibt, begreift er die Sinnlosigkeit dieser Situation. Sie ist im Grunde ähnlich wie bei seiner Ankunft ins Dorf: allein und in völliger Dunkelheit. Das LesermodeLL steht also durch das eigenwillige Unterbrechen der Romanhandlung nun wieder außerhalb der Fiktion. In der Realität wäre dies der Moment, in dem der empirische Leser das Buch zuschlägt und hofft, die Handlung habe sich geändert, wenn er das Buch wieder zur Hand nimmt. Solange er nicht weiterliest, verharret er also an dieser Stelle der Fiktion. Der das Dilemma beschreibende Satz ist der letzte des Kapi-

³² ASSMANN, 2006, S. 66f.

³³ Dies bezieht sich natürlich nur auf das Textgefüge selbst, in der Interpretation bleibt der Leser frei.

tels und außerordentlich langgezogen, als würde der Leser dadurch in einem unerträglichen Wartezustand gehalten werden:

Und als nun nach Beendigung der Arbeit im Stall der Kutscher quer über den Hof gieng in seinem langsamen schaukelnden Gang, das große Tor zumachte, dann zurückkam, alles langsam und förmlich nur in Betrachtung seiner eigenen Spur im Schnee, dann sich im Stall einschloß und nun auch alles elektrische Licht verlöschte - wem hätte es leuchten sollen? - und nur noch oben der Spalt in der Holzgalerie hell blieb und den irrenden Blick ein wenig festhielt, da schien es K. als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten solange er wolle und habe sich diese Freiheit erkämpft wie kaum ein anderer es könnte und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen, aber - diese Überzeugung war zumindest ebenso stark - als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit. (DS 168, 24 - 169, 15)

Es ist, als würde der Leser langsam herausgezogen aus der Fiktion, die ihre Tore vor ihm verschließt und nur noch durch einen kleinen Spalt einen Lichtschein freigibt. Alle Verbindung ist abgebrochen, der Leser ist "freier als jemals": Er hat sich von der festen Handlung der Fiktion befreien können. Diese Freiheit jedoch ist sinnlos, denn sie bringt K. in seinem Bestreben nicht weiter. Dem letzten Satz des Kapitels folgt eine buchstäbliche Leere, die den Schwebezustand von K. auf den empirischen Leser überträgt. Er dauert aber nur bis zum Beginn des nächsten Kapitels: "Und er riß sich los und ging ins Haus zurück" (DS 170, 2). Ganz unvermittelt, gleich im ersten Satz des Kapitels entschließt sich K. also, sich zu beugen und dieses Mal gehorsam die Wege der Fiktion zu gehen.

2. Das Schloss als Sinnbild für den Modell-Autor

Wenn der Landvermesser den Modell-Leser verkörpert, so könnte parallel dazu auch der Modell-Autor im *Schloß* thematisiert werden. Tatsächlich sprechen zahlreiche Indizien im Werk dafür, in der Institution des Schlosses eine Versinnbildlichung des Autors bzw. im Sinne von Umberto Eco des *Modell-Autors* zu sehen. Interessanterweise scheint es zu dieser These bisher keinen Ansatz zu geben.³⁴

Ähnlich wie die Figur des Landvermessers gibt auch das im Roman behandelte Schloss einige Rätsel bei der Interpretation auf. Es wurde bereits vielfach gedeutet, so z.B. als Symbol der göttlichen, die Welt lenkenden Weisheit oder auch als Chiffre einer leeren Metaphysik.³⁵ Solche Auslegungen beziehen sich vor allem auf die schaffende bzw. vernichtende Allmacht, die dem Schloss zugeschrieben wird. Das Dorf "ist Besitz des Schlosses" (DS 9, 5) die Behörde verlangt Respekt (DS 9, 10f) und scheint großen Einfluss auf die Einzelschicksale der Dorfbewohner zu haben, wie es sich vor allem in der Amalia-Episode zeigt. Gleichzeitig ist

³⁴ Diese Annahme ist wegen der Fülle der Kafka-Literatur natürlich schwer endgültig zu bestätigen.

³⁵ BINDER 1976, S. 274ff.

es unnahbar (DS 21, 6-22) und schwer sichtbar, die Blicke gleiten von ihm ab (DS 156, 21f). Im Schloss selbst herrscht eine komplizierte Bürokratie (DS 94-119 bzw. 280-283). Klammer, der mächtigste unter den zahlreichen Schlossherren, verändert angeblich seine Gestalt (DS 277, 21-278, 24; 286). All dies verleiht dem Schloss den unheimlichen Charakter eines übermenschlichen Machtapparates, dem alle Dorfbewohner gehorchen müssen. Diese sind vollkommen abhängig von der unumstrittenen Autorität des Schlosses und lehnen sich nicht wie K. dagegen auf, sondern nehmen es als Tatsache hin.

2.1. Autorität als gemeinsames Merkmal des Schlosses und des Autors

Zwischen der Entität des Autors und dem fiktiven Schloss gibt es mehrere Parallelen. Der Autor hat eine ähnliche Autorität über seine Romanfiguren wie das Schloss über die Dorfbewohner: Er ist die schöpferische Instanz, welche die fiktive Welt überhaupt erst existieren lässt. Die Romanhandlung schreibend beeinflusst er die Einzelschicksale seiner Figuren, die darauf keinerlei Einfluss nehmen können. James Joyce bzw. dem ihn zitierenden Eco zufolge ist der *Modell-Autor* "in seiner Vollkommenheit isoliert 'wie der Gott der Schöpfung, in oder hinter oder jenseits oder über dem Werk seiner Hände, unsichtbar, gleichgültig [...]'"³⁶ So ist auch das Schloss isoliert und verkörpert die indirekte Anwesenheit des Autors in seinem Werk, der seiner erschaffenen Welt mit seinem ganzen Wesen innewohnt, aber nicht empirisch im Werk erfasst werden kann. Stellenweise wird das Schloss eindeutig personifiziert: K. kommt es vor, als sei es jemand, der

"ruhig dasitze und vor sich hinsehe, nicht etwa in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen, sondern frei und unbekümmert; und doch mußte er merken, daß er beobachtet wurde, aber es rührte nicht im Geringsten an seine Ruhe" (DS 156, 14-19).

Als K. von Weitem einen Blick auf das Schlossgebäude werfen kann, enttäuscht ihn dessen Anblick: Anstatt eines Prunkbaus sieht er ein "recht elendes Städtchen", kaum majestätischer als K.s Heimatstädtchen (DS 17, 9-27). Dies könnte ebenso symbolhaft auf die Autorfigur bzw. den empirischen Autor bezogen werden. Entgegen der oft mystifizierten Figur des Autors ist der empirische Autor ein Mensch aus Fleisch und Blut, körperlich nicht anders gebaut als andere Menschen. Das Bild des verfallenden, elenden Städtchens könnte noch dazu symbolisch als ein sehr kritisches Selbstbild des kränkelnden Franz Kafka gedeutet werden.³⁷

³⁶ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Viking, 1964, S. 215; übers. von Klaus Reichert, *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972, S. 246. Zitiert nach: ECO 1994, S. 26.

³⁷ Zu Kafkas Krankheit vgl. ALT, 2005, S. 588ff. und MÜLLER, 2008, S. 519ff.

2.2. Einlass des Lesers/K.s in die fiktive Welt durch den Autor/das Schloss

Eco zufolge ist der Modell-Autor u.a. eine Stimme, die gebieterisch zu uns spricht, eine Erzählstrategie oder ein Ensemble von Instruktionen, "die uns auf Schritt und Tritt erteilt werden und denen wir gehorchen müssen, wenn wir beschließen, uns als Modell-Leser zu benehmen."³⁸ Deshalb muss sich nicht nur das Dorf, sondern auch K. als Modell-Leser den Vorschriften und Anweisungen des Schlosses fügen. Anders als die Dorfbewohner ist der Landvermesser jedoch ein Außenstehender, der in die Schlosswelt "eingereist" ist, die Abhängigkeitsverhältnisse noch nicht begreift und sich deshalb gegen die Macht des Schlosses sträubt. Er "will immer frei sein" (DS 14, 26f), wie sich auch der Leser das Recht zur Interpretationsfreiheit herausnimmt. Darüber hinaus hat er im Grunde keine Freiheiten, sondern kann nur rezipieren, was der Autor fixiert hat. K. ist sich dessen nicht bewusst und glaubt, vollkommen unabhängig zu sein. Sein Aufenthalt in der Fiktion wird aber erst dadurch möglich, dass der Autor einen Text verfasst hat, in den er ihn einlässt.

Insofern ist die "Präsenz" des Lesers in der fiktiven Welt also ebenfalls vom Autor abhängig. Im Schlossroman bezeichnet Schwarzer dies als gräfliche Aufenthaltserlaubnis (DS 8, 4-9). Da K. diese jedoch bei seiner Ankunft in das Dorf nicht besitzt, ist zu befürchten, dass ihm der Eintritt und Aufenthalt in die Dorfwelt bzw. in die Fiktion verweigert wird, ähnlich wie sich die Romanhandlung des *Schlosses* dem *Leser ersten Grades*³⁹ zunächst zu verweigern scheint. Als die Legitimität seiner "Einreise" fragwürdig wird, scheint es, als werde man K. hinauswerfen. Bevor ihm jedoch etwas passieren könnte oder ihm sein Aufenthalt verunmöglicht würde, läutet das Telefon: die vorherige Aussage der Schlossbeamten wird relativiert und K. als Landvermesser bezeichnet. Dass dies nicht die Berichtigung eines behördlichen Irrtums, sondern ein Entgegenkommen vonseiten des Schlosses ist, zeigt sich an der Überraschung K.s:

K. horchte auf. Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt. Das war einerseits ungünstig für ihn, denn es zeigte, daß man im Schloß alles Nötige über ihn wußte, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und den Kampf lächelnd aufnahm. Es war aber andererseits auch günstig, denn es bewies seiner Meinung nach, daß man ihn unterschätzte und daß er mehr Freiheit haben würde als er hätte von vornherein hoffen dürfen. Und wenn man glaubte durch diese geistig gewiß überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft ihn dauernd in Schrecken halten zu können, so täuschte man sich, es überschauerte ihn leicht, das war aber alles.

Die "geistig überlegene Anerkennung" ist also nichts anderes als der kurzgefasste Entschluss der Schlossbehörden, den "Landvermesser" als solchen gewähren zu lassen und ihm den Eintritt zu ermöglichen. Da es jedoch im Dorf keinen vorgesehenen Platz und auch keine Aufga-

³⁸ ECO 1994, S. 26.

³⁹ Eine eingehende Erklärung zu Ecos *Leser ersten bzw. zweiten Grades* siehe Fußnote 42.

be für einen Landvermesser gibt (DS 95, 12-19), muss man davon ausgehen, dass das Schloss die Berufung des Landvermessers nur zum Schein bestätigt. Es ist, als würde jemand das "Drehbuch" des *Schlusses* kurzerhand umschreiben und einen Platz für K. im Dorf vor-täuschen. Dies ist der Moment, in dem der Autor einen Zugang in die Romanhandlung eröffnet und den Leser in seine Fiktionswelt einlässt. Auch K. erkennt dies und übernimmt sofort die Rolle des Lesers, indem er die Aussagen versucht zu interpretieren. Phrasen wie "seiner Meinung nach" zeigen, dass er sich ein persönliches Urteil über das Gehörte macht. Die Interpretationen K.s und ihre ständige Relativierung werden im Roman oft thematisiert, wie beispielsweise im Fall von Klamms Brief, auf den ich noch zurückkommen werde.

Das Schloss gibt K. auch am nächsten Tag eine Hilfestellung, um seine Anwesenheit als Landvermesser zu legitimieren. Um glaubhafter zu erscheinen, kündigt der Fremdling die Ankunft von Gehilfen an (DS 9, 21). Es würde auf der Hand liegen, dass er diese nur notgedrungen erfunden hat, nachdem seine Identität als Landvermesser so fragwürdig erscheint. Allerdings erwarten ihn am nächsten Abend bei seiner Rückkehr vom Spaziergang zwei junge Männer namens Artur und Jeremias am Wirtshaus, die sich als seine Gehilfen ausgeben. K. ist ihnen vorher schon bei seinem "Besuch" bei Lasemann auf der Straße begegnet, kennt sie offensichtlich nicht (DS 26, 9-27) und fragt auch jetzt, wer sie sind (DS 31, 18). Später stellt sich eindeutig heraus, dass sie vom Schloss beauftragt wurden (DS 367, 11-27). Dies ist ein weiterer Eingriff vonseiten der Autorität, um K.s Aufenthalt etwas zu erleichtern.

2.3. Die Schlossherren als Teilidentitäten des Autors

Wenn das Schloss den Modell-Autor repräsentiert, so stellt sich die Frage, wofür die Schlossherren mit ihrer komplizierten Bürokratie stehen. Sie sind gleichsam Bestandteil des Schlosses und beinahe ebenso unnahbar: Sie wohnen bei Aufenthalten im Dorf abgesondert im Herrenhof (DS 55, 11ff.), bewegen sich vor allem in Kutschen fort und sind immer in Eile, sodass es schwer ist sie zu sehen oder mit ihnen zu reden (DS 339, 20 - 342, 20). Ihre Hauptaufgabe ist offenbar das Schreiben: Kamm schreibt Briefe, Momus Protokolle, Sordini behandelt Akten usw. Aus verschiedenen Erzählungen erfährt K. und mit ihm der (empirische) Leser, mit welcher Gewissenhaftigkeit und vorzüglichen Organisation gearbeitet wird (DS 101, 19 u. 104, 2f bzw. 289, 10 - 290, 6). Alles in der Existenz der Schlossherren dreht sich um schriftliche Dokumente, wie auch K. feststellt: "Nirgends noch hatte K. Amt und Leben so verflochten gesehen wie hier, so verflochten, daß es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt" (DS 94, 1-4).

Die Herren lassen sich als Teilidentitäten des Modell-Autors interpretieren, vor allem da der Vorsteher von der vorzüglichen Organisation "des Ganzen" spricht, zu dem sich die Schlossbehörden zusammenfügen. Sie verkörpern verschiedene Existenzformen eines Autors: Sordini ist der gewissenhafte Beamte, der sich in seiner Arbeit begräbt und dessen schriftliche Dokumente sich um ihn zu hohen Säulen stapeln (DS 106, 10-23). Momus schreibt in einem Wirtshaus neben einem Glas Bier, wie es einige Autoren vor allem in der Zeit der Kaffeehäuser zu tun pflegten (DS 170, 16-20). Der Vorsteher ist bettlägerig, wie auch der Autor Franz Kafka eine Zeit lang wegen Krankheit an sein Bett gefesselt war (DS 94, 14ff.).

Der wichtigste Schlossherr ist Klamm. Er ist derjenige, welcher in der Funktion des Modell-Autors dem Landvermesser Instruktionen erteilt, und zwar auf brieflichem, also schriftlichem Wege. Das bedeutet, dass er eine Hauptfunktion des Autors erfüllt, nämlich die schriftliche Kommunikation mit dem Leser. Er scheint auch auf Vorgänge im Dorf einen entscheidenden Einfluss zu haben. Friedas Behauptung, es sei wohl Klamms Werk, dass sie und K. sich unter dem Pult zusammengefunden haben (DS 83, 26ff), ist zweideutig: Unter realen Bedingungen scheint es widersprüchlich, dass Klamm als ihr angeblicher Partner eine Situation absichtlich herbeiführen würde, in der sie ihn mit dem Landvermesser hintergeht. Metanarrativ gesehen ist es aber sehr wohl der Autor, der die Möglichkeit eines Zusammentreffens von Leser und Romanfigur herstellt. Das Wort *Werk* hat in diesem Kontext eine doppelte Bedeutung als *Machenschaft* einerseits und als *Romanwerk* andererseits.

Klamm ist also der einflussreichste "Stellvertreter" und die bedeutendste Teilidentität des Autors. Seine Gestalt ist so veränderlich wie das Bild, das man sich als Leser bewusst oder unbewusst von dem Autor macht. Auch von der theoretischen, rein begrifflichen Entität des Modell-Autors kann man sich nur schwer ein Bild machen. Seine Erscheinungsform bleibt daher der Phantasie des Lesers überlassen.

K. kann um keinen Preis anders mit Klamm kommunizieren als schriftlich per Briefpost. Er begreift nicht, dass er mit diesem Schlossherren nicht von Angesicht zu Angesicht reden kann, deshalb erklärt ihm Frieda: "Das ist unmöglich [...] was für ein Gedanke! [...] Niemals wird Klamm mit Dir reden. Wie kannst du nur glauben, daß Klamm mit Dir reden wird! [...] nicht mit Dir, nicht mit mir, es sind bare Unmöglichkeiten." (DS 78, 9-18). Auch die Wirtin behauptet, dass "Herr Klamm niemals mit ihm [K.] sprechen wird, was sage ich 'wird', niemals mit ihm sprechen kann" (DS 79, 24ff). Auf den ersten Blick scheint dieser Umstand von der Schlosshierarchie herzurühren. Möglicherweise handelt es sich hierbei aber nicht um eine hierarchisch bedingte, sondern wortwörtliche Unmöglichkeit: Der Leser kann mit dem Modell-Autor nicht sprechen, weil dieser ein abstrakter und textimmanenter Begriff ist. Die

Kommunikation mit ihm ist nur schriftlich über den Romantext möglich und einseitig, denn der Leser kann keine Botschaften an den Modell-Autor zurückschicken, wie auch K. Klamm auf keine Weise erreichen kann. Dadurch bekommen auch die Worte der Wirtin eine neue und logisch nachvollziehbare Bedeutung, als sie zu K. sagt:

"Sie sind ja gar nicht imstande Klamm wirklich zu sehn, das ist nicht Überhebung meinerseits, denn ich selbst bin es auch nicht imstande. Klamm soll mit ihnen sprechen, aber er spricht doch nicht einmal mit Leuten aus dem Dorf, noch niemals hat er selbst mit jemandem aus dem Dorf gesprochen. [...]" (DS 80, 21-27).

Die Herren sind zwar das Dorfleben durch ihre Schreibtätigkeiten vorantreibende Figuren, scheinen aber paradoxerweise trotz dem immensen Ausmaß ihrer Arbeit sehr viel zu schlafen. Mit Friedas Worten: "Die Herren schlafen sehr viel, das kann man kaum verstehn." (DS 65, 27f). Ebenso wie das Schloss zwar in der fiktiven Welt vorhanden, aber empirisch eigentlich nicht fassbar ist, so symbolisieren die Schlossherren durch ihre schlafende Anwesenheit die indirekte Präsenz des Autors im Werk. Sie werden von K. eigentlich nur dann im wachen Zustand angetroffen, wenn sie ihm einen direkten Befehl oder Auftrag erteilen wollen, wie Momus und Erlanger, oder ihm sonst etwas Wichtiges mitzuteilen haben, wie der Vorsteher. So macht sich auch der Autor bzw. die "gebieterische Stimme" von Ecos *Modell-Autor* nur an besonderen Stellen im Text bemerkbar, zum Beispiel in Form eines Kommentars oder einer direkten Zuwendung zum Leser durch Phrasen wie "lieber Leser" oder "der geneigte Leser". Dadurch erhält dieser eine zusätzliche Information, wie er den Text verstehen soll, was man durchaus auch als eine Art "Befehl" ausdrücken könnte. Ansonsten jedoch wird der Autor hinter der erzählenden Stimme wohl nicht bewusst vom Leser wahrgenommen. Es ist, als sei seine Präsenz im Werk eine "schlafende".

2.4. Ausübung der "auktorialen Macht" des Schlosses: Die Macht der Worte

Ein weiteres interessantes Moment ist die Art, wie das Schloss seine Macht ausübt. Im ganzen Roman erscheint keine von den gräflichen Behörden beauftragte exekutive Instanz wie eine Dorfpolizei, dennoch wird die Hoheit des Schlosses widerstandslos respektiert. Selbst bei der Einflussnahme auf das Schicksal Amalias und ihrer Familie greifen die Behörden nicht direkt ein. Die Ächtung der "Barnabasschen" vollziehen die Dorfbewohner und nicht die Schlossherren, obwohl diese indirekt natürlich den Anlass dazu gegeben haben (DS 322, 20 - 323, 12). Trotzdem beharrt Olga darauf, dass es in erster Linie das Schloss war, das sie verstieß (323, 9-12). Bei der Schilderung des Ächtungsvorgangs wird die Rückgabe des Feuerwehrmann-Diploms wie der Höhepunkt, ein "vollständige[r] Zusammenbruch" beschrieben (DS

320, 5 - 322, 20). Dieses Diplom ist sozusagen der schriftliche Nachweis für die großen Verdienste des Vaters beim Feuerwehrverein, die er durch seine außergewöhnliche Kraft leistete. In dem Augenblick, als der Verein diese aberkennt und das Diplom zurücknimmt, schwindet auch die physische Kraft von Amalias Vater: "Von diesem Augenblick an war alles zuende", der Vater "setzte sich in einen Winkel, rührte sich nicht und sprach mit niemandem mehr" (DS 322, 15-19). Innerhalb von drei Jahren wird der einst ungewöhnlich starke Mann zum Pflegefall (DS 297, 12 - 298, 19). Dadurch erscheint es, als stammte seine große Kraft nur von dem diesbezüglichen schriftlichen Dokument. Tatsächlich erhält eine Romanfigur ihre Eigenschaften dadurch, dass der Autor sie niederschreibt. Wenn eine Figur beschrieben wird, werden ihr im wortwörtlichen Sinne Eigenschaften *zugeschrieben*. Das Feuerwehrdiplom steht symbolhaft für diesen Umstand. Die Rücknahme des Diploms gilt somit symbolisch als Annullierung der Beschreibung von der großen Kraft des Vaters, der Autor nimmt seine Worte buchstäblich zurück. Man kann von einem erneuten Eingriff in sein eigenes "Drehbuch" sprechen, ähnlich wie bei der telefonischen Bestätigung von K.s Identität als Landvermesser. Dies begründet auch, weshalb die schriftlichen Akte in der Schlosswelt eine solch große Bedeutung haben und die Dorfbewohner ihnen einen großen Respekt entgegenbringen. Die Macht des Schlosses über die Dorfwelt liegt in den von ihm geschriebenen Dokumenten. Es ist die Macht des geschriebenen Wortes, die auch der Autor über seine fiktive Welt ausübt. Sie kann nicht als positiv oder negativ bewertet werden, sondern einfach als schlichte Tatsache. Was der Autor niederschreibt, wird in der Fiktion zur Wirklichkeit. Umso interessanter ist es, dass Kafka keinen seiner Dorfbewohner schreiben lässt. Außer den Schlossherren ist es nur K., der einmal eine Botschaft auf ein Stück Papier schreibt (DS 193, 14ff). Der Bote Barnabas notiert sich die Botschaften nicht, sondern merkt sie sich durch ständiges Wiederholen und Aufsagen (DS 193, 16-21), wie es bei analphabetischen Kulturen vorkommt: die Speicherungstechnik mündlich verfasster Gesellschaften basiert auf ständiger Wiederholung und Gedächtnisstrategien bzw. Mnemotechnik.⁴⁰ Obwohl die Dorfbewohner die Botschaften des Schlosses lesen können (DS 302, 4-9), gibt es im ganzen Roman kein Indiz dafür, dass sie imstande sind zu schreiben. Wenn Schrift in der Fiktion eine schaffende Macht hat, erscheint es logisch, dass die Romanfiguren nicht schreiben können oder dürfen, sonst könnten sie die Fiktion selbständig umschreiben oder beeinflussen oder eine Fiktion in der Fiktion schaffen.

⁴⁰ ASSMANN, 2006, S. 62-66.

3. Kommunikation zwischen Autor und Leser: Klamms Briefe

Einer der wichtigsten Ausgangspunkte für die vorliegende semiotische Deutung des Schlossromans ist die briefliche Kommunikation zwischen K. und Klam. Die auffallendsten Eigenschaften der Kommunikation mit dem Schloss sind ihre Einseitigkeit und die Übermittlung durch einen Boten. K. hat eigentlich keine Möglichkeit, selbst Botschaften an die Schlossbehörden zu schicken. Die Nachrichten, die er Barnabas mitgibt, werden von diesem nicht weitergegeben (DS 189, 21 - 191, 17), und aus dem Telefon kommen beim Anruf nur merkwürdige Geräusche wie bei einer Verbindungsstörung. Als dann doch jemand abhebt, ist das Ergebnis des kurzen Dialogs eine klare Verweigerung (DS 35, 12 - 38, 6). K. kann also nur Nachrichten empfangen, aber nicht darauf antworten. Die Verbindung mit dem Schloss ist außerdem eine indirekte, denn immer gibt es ein übermittelndes Medium.

In Anlehnung an Aleida Assmann lässt sich feststellen, dass zwischen dem Schloss und K. eine *zerdehnte Kommunikation* besteht, "bei der Sender und Empfänger einer Mitteilung nicht gleichzeitig und gleichräumig anwesend sind. Eine Kommunikation kann dennoch stattfinden, wenn die Mitteilung in einer Zwischenspeicherung fixiert wird und ihren Ursprungsort bzw. ihre Ursprungszeit dadurch überschreiten kann."⁴¹ Diese Zwischenspeicherung sind im *Schloß* die durch Barnabas überbrachten Botschaften, im Falle der Literatur jedoch ist das Medium der schriftliche Text.⁴² Betrachtet man die Botenkommunikation im Roman bzw. die literarische Kommunikation zwischen Autor und Leser, so ist das Kommunikationsmodell in beiden Fällen identisch: Die Kommunikation ist einseitig, erfolgt auf indirektem Wege und ist zerdehnt. Sender ist das Schloss bzw. der Autor, Empfänger ist K. bzw. der Leser und das Medium ist Barnabas bzw. der Text. Auf dieser Grundlage lässt sich auf folgende symbolhafte Entsprechungen schließen: Das Schloss steht für den Autor, K. für den Leser und Barnabas bzw. die Briefe, die er überbringt, für den Text.

Klamms Briefe lassen sich auf zwei Ebenen lesen: Auf einer fiktiven und auf einer realen Ebene. Wieder steht der Text durch seinen Briefcharakter in der 2. Person Singular, wodurch sich der empirische Leser direkt angesprochen fühlen könnte. Der Wortlaut des Briefes kann als eine Art Begrüßung des Lesers durch den Autor gelesen werden: Der Leser ist "in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen" (DS 40, 5f), der Autor will ihn "nicht aus den Augen verlieren" (DS 40, 10f), ihm immer "gefällig" sein und "zufriedene Arbeiter" (in diesem Sinne Leser) haben (DS 40, 14f).

⁴¹ Auch Assmann zieht eine Parallele zwischen Botenfigur und Text, vgl. ASSMANN, 2006, S.66.

⁴² Ebda., S.66ff.

K. benimmt sich als vorbildlicher Modell-Leser, indem er den Brief ein zweites Mal liest und analysiert. Sein Verhalten modelliert die perfekte Leserhaltung und ist gleichsam eine Anleitung, wie man den Romantext lesen sollte. Besonders wichtig ist dabei die Stelle, bei der K. die merkwürdigen Widersprüche im Text als beabsichtigt und wie eine verschlüsselte Mitteilung versteht, die ihm die Möglichkeit einer offenen Wahl gibt:

Das waren zweifellos Widersprüche, sie waren so sichtbar daß sie beabsichtigt sein mußten. Den einer solchen Behörde gegenüber wahnwitzigen Gedanken, daß hier Unentschlossenheit mitgewirkt habe, streifte K. kaum. Vielmehr sah er darin eine ihm offen dargebotene Wahl, es war ihm überlassen, was er aus den Anordnungen des Briefes machen wollte, ob er Dorfarbeiter mit einer immerhin auszeichnenden aber nur scheinbaren Verbindung mit dem Schlosse sein wollte oder aber scheinbarer Dorfarbeiter, der in Wirklichkeit sein ganzes Arbeitsverhältnis von den Nachrichten des Barnabas bestimmen ließ. (DS 41, 25 - 42, 9)

Der Leser wird darauf hingewiesen, dass die im Text vorkommenden Widersprüche eine versteckte Aufforderung zum Nachdenken in sich tragen. Der Brieftext selbst bietet Freiheit zur Interpretation, wie es auch bei Kafkas Texten der Fall ist. An dieser Stelle möchte ich mich eines Begriffspaares von Umberto Eco bedienen, um den Gedankengang zu veranschaulichen: Der *Leser ersten Grades* ist der Leser, der sich nur mit der Romanhandlung befasst und "vor allem wissen will, [...] wie die Geschichte ausgeht."⁴³ Ihn interessiert also quasi nur die "Oberfläche" des Textes, die *story* selbst. Der *Leser zweiten Grades* beschäftigt sich dagegen auch mit der "Tiefenebene": Er ist der Modell-Leser, "der sich fragt, was für eine Art von Leser er werden müßte, um der Erzählung voll zu entsprechen, und der herausfinden möchte, wie der Modell-Autor es anstellt, ihm auf Schritt und Tritt die nötigen Instruktionen zu geben."⁴⁴ Diese beiden Leserbegriffe lassen sich auch bei der Interpretation von Kafkas *Schloß* anwenden: Die Wahl, die der Autor von Klamms Brief seinem Leser lässt, ist die Art, wie er den Text lesen möchte. Als *Leser ersten Grades*, welcher sich nur in die fiktive Handlung vertieft, würde er die im Brief enthaltene Anleitung ignorieren. Seine Verbindung mit dem Autor bzw. dem Schloss wäre somit nur eine scheinbare. Die Alternative ist, sich als *Leser zweiten Grades* auf die Seite des Schlosses bzw. des Autors zu schlagen. Der in Klamms Brief kodierte Aufforderung entsprechend nimmt man somit eine eher analysierende und dekodierende Lesehaltung ein. Dadurch erhebt man sich aber über die fiktionale Ebene, eine Vertiefung in die Romanhandlung wird unmöglich und man wäre deshalb nur "scheinbarer Dorfarbeiter". Mit Ecos Worten ausgedrückt kann man das "Raster", also strategische Muster eines Textes "nur rekonstruieren [...], wenn man aus dem Text austritt [...]."⁴⁵ Das bedeu-

⁴³ Eco, 1994, S. 41.

⁴⁴ Ebda.

⁴⁵ Ebda., S. 60.

tet, dass man, um den Text einer adäquaten Analyse unterziehen zu können, die fiktive Welt verlassen muss.

K. trifft eine interessante Wahl: Obwohl er die Situation bereits interpretiert wie ein *Leser zweiten Grades*, wählt er dennoch die Zugehörigkeit zur Dorfgemeinschaft. Er will in die fiktive Ebene eintauchen und nicht über Zusammenhänge nachdenken (DS 42, 9 - 43, 18). Im weiteren Verlauf des Romans kann er tatsächlich nicht von der Romanhandlung abstrahieren und versteht deshalb die im Dorf vorherrschende eigenartige Gesetzwelt nicht. Eco schreibt an der oben zitierten Stelle weiter: "[...] aber wenn man [den Text] dann wieder liest, kehrt man wieder in ihn zurück, und ist man erst wieder im Text gefangen, [...] verlieren Sie den Schlüssel, den Ariadnefaden, mit dem Sie eingetreten waren, und verirren sich erneut [...]".⁴⁶

Die Handlung betreffend ist es jedenfalls notwendig, dass K. das Dorf vor dem Schloss wählt, sonst müsste der Roman im weiteren Verlauf nur noch davon handeln, wie K. die Botschaften dekodiert. Dadurch würde der Text sich selbst dekodieren und dem empirischen Leser wäre die Möglichkeit zur freien Interpretation genommen. Damit diese bestehen bleibt, folgen der ersten Brief-Auslegung K.s noch weitere durch den Vorsteher (DS 112, 17 - 115, 4) und Olga (DS 282, 9 - 283, 15). Dadurch wird die erste Interpretation K.s relativiert und dem Leser sogar darüber die Wahl gelassen, welche Deutung des Klammschen Briefes ihm näherliegt.

Die Logik von Klamms Brief lässt sich im ganzen weiteren Roman konsequent verfolgen. Das *Schloß* erhält dadurch eine starke logische Kohärenz: Elemente der Kommunikation zwischen Autor und Leser, ihre symbolhafte Beschreibung und die fortwährende Interpretation des Geschehens durch K. sind durchweg im Romantext auffindbar.

4. Über die Figurennamen im Schlossroman

Kafka wählte für seine Protagonisten im *Schloß* auffallende und eigenartige Namen, die in der Kafka-Rezeption vielfach diskutiert werden. Marthe Robert zum Beispiel interpretiert die Namen der Herren als "sprechende Aushängeschilder."⁴⁷ Hartmut Binder bemerkt, dass der Schriftsteller eine mehrfach belegte Neigung zu Wortspielen hatte und in seinen Erzählungen oft Kryptogramme verwendete.⁴⁸ Hier soll untersucht werden, inwiefern sich die Eigennamen im *Schloß* als Kryptogramme oder Hinweise auf den im Roman thematisierten Schreibpro-

⁴⁶ Ebda.

⁴⁷ M. ROBERT: *Das Alte im Neuen. Von Don Quichotte zu Franz Kafka*, München [1968], S. 193. Zitiert nach: BINDER, 1976, S. 299.

⁴⁸ BINDER, 1976, S.299.

zess lesen lassen. Max Brod schrieb die merkwürdige Namensgebung der Skizzenhaftigkeit des noch unfertigen Schlossromans zu:

Die Skizzenhaftigkeit der Niederschriften Kafkas in jener Periode, in der der Gedanke einer Drucklegung ihm ganz fernlag, geht unter anderem aus den Eigennamen hervor, die er verwendet. Er nahm sie einfach aus der Lektüre, die ihn gerade beschäftigte. So weisen Namen wie 'Barnabas' oder 'Galater' darauf hin, daß Kafka in den Tagen der Niederschrift eifrig das Neue Testament las, 'Bertuch' deutet auf Goethelektüre, 'Gerstäcker' auf die kleine Bibliothek seiner Eltern.⁴⁹

Im Zusammenhang mit der vorliegenden metafikcionalen Deutung ist diese Beobachtung nicht uninteressant. Die der eigenen Lektüre entnommenen literarischen Namen heben die Fiktionalität der Figuren noch deutlicher hervor, da sie selbst nicht der Realität, sondern schon einer anderen Fiktion entnommen wurden. Darüber hinaus könnten sie spielerisch auf das literarische Phänomen der Intertextualität im Sinne von Barthes⁵⁰ hinweisen. Auch der Name *Barnabas* kann metanarrativ interpretiert werden: Die Statue des Apostel *Barnabas* wird im Prager Orloj, in dessen Nähe Kafka in der Altstadt wohnte,⁵¹ angeblich mit einem Papyrus dargestellt,⁵² welches ja eine der ältesten Grundlagen für das Schreiben ist.⁵³

Im Folgenden möchte ich auf die Namen der beiden wohl wichtigsten Figuren im Roman eingehen: "K." und "Klamm".

4.1. "K."

Die Identität des Protagonisten deckt ein Kürzel, dessen Vollform im ganzen Roman nicht aufgedeckt wird. Naheliegender wäre durch den gleichen Initialbuchstaben die Selbstreferenz auf den Autor Kafka, was für eine autobiographische Lesart argumentieren würde. Außer dem Kürzel wird der Protagonist aber auch als Landvermesser bezeichnet. Wenn K. wie oben erläutert in einer semiotischen Lesart den Leser symbolisiert, machen beide Benennungen einen nachvollziehbaren Sinn. Ein Kürzel erscheint als geeigneter Name für ein allgemeines Lesermodell, da jegliche Art von Eigennamen der Selbstreflexion des Lesers entgegenwirken, den Interpretationsrahmen einengen und ihm möglicherweise eine andere Richtung geben könnte. Die einzige Möglichkeit einer für alle möglichen Leser adäquaten Benennung ist daher eine Variable, wie z.B. "x" in der Mathematik. "K." könnte tatsächlich auch auf den Namen "Kafka" verweisen, jedoch nicht in seiner Autorfunktion: Es ist gewissermaßen der Name des einzigen Lesers, der den Text mit Gewissheit liest - dies ist nämlich der Schriftsteller selbst.

⁴⁹ Zitiert nach: BINDER, 1976, S. 299f.

⁵⁰ Roland Barthes zufolge ist jeder Text als ein Gewebe von Zitaten aufzufassen, vgl. WIRTH, 2008, S.24.

⁵¹ ZIMMERMANN, 2008, S.165.

⁵² So zu lesen auf der Website <http://www.orloj.eu/de/apostol1.htm> [Letzter Zugriff: 31.10.2014].

⁵³ vgl. ASSMANN, 2006, S.68.

Landvermesser ist die Berufsbezeichnung, die andeutet, welche Art von Arbeit von dem Protagonisten erwartet wird. Die Landvermessung ist eine Tätigkeit, die das Beobachten, das kritische Beurteilen und die Eingrenzung eines bestimmten Grund und Bodens impliziert. Es lässt sich leicht eine Parallele zum Leser ziehen, der im Grunde genommen ebenfalls beobachtet, beurteilt und Grenzen zieht, wenn er einen Text liest. Klammer drückt in seinem zweiten Brief seine Anerkennung für die landvermesserischen Arbeiten aus, die K. bisher ausgeführt hat. Dieser hält es für ein Missverständnis, da er ja bisher seiner Tätigkeit als Landvermesser gar nicht nachgehen konnte (DS 187, 8 - 189, 13). Wenn man die Landvermessung aber als Tätigkeit des Lesens und Interpretierens umdeutet, macht Klamms Brief einen Sinn. Er lobt den Leser dafür, wie weit er in dem Roman bereits gekommen ist und ermuntert ihn zum Weiterlesen trotz der frustrierenden Widersprüche im Roman: "Lassen Sie nicht nach in Ihrem Eifer! Führen Sie die Arbeiten zu einem guten Ende! Eine Unterbrechung würde mich erbittern" (DS 187, 18-21). Berücksichtigt man außerdem Kafkas Neigung zu Wortspielen, so lässt sich das Wort *Landvermesser* auch als Kryptogramm lesen, das durch Weglassen einiger Buchstaben (*Landvermesser*) zu *Leser* wird.

4.2. "Klamm"

Der Name *Klamm* ähnelt dem tschechischen Wort *klam*, welches "Täuschung" bedeutet.⁵⁴ Das passt durchaus zu der Rolle des Autors oder Modell-Autors: eine Fiktion zu verfassen ist im Grunde eine Art Akt der Täuschung, da man etwas niederschreibt, das keinen Realitätswert hat. "Der Autor tut einfach so, als ob er die Wahrheit sagt", schreibt Eco unter Verweis auf John Searle.⁵⁵ Vertieft man sich in die Romanhandlung, so nimmt man die unwirklichen Geschehnisse unwillkürlich ernst, wie es auch K. tut. Deshalb sagt ihm der Vorsteher:

"Sie sind eben noch niemals wirklich mit unsern Behörden in Berührung gekommen. Alle diese Berührungen sind nur scheinbar, Sie aber halten sie infolge Ihrer Unkenntnis der Verhältnisse für wirklich" (DS 115, 20-24). K. nimmt demzufolge die fiktive Handlung nicht nur ernst, sondern hält sie für real. Auch dieses Phänomen beschreibt Umberto Eco im *Wald der Fiktionen*:

In der erzählerischen Fiktion sind präzise Verweise auf die reale Welt so eng miteinander verknüpft, daß der Leser, wenn er eine Weile in einem Roman verbracht und dessen fiktive Elemente gebührend mit den Verweisen auf die Realität vermischt hat, nicht mehr genau weiß, wo er sich eigentlich befindet.⁵⁶

⁵⁴ ZIMMERMANN, 2008, S.178.

⁵⁵ ECO, 1994, S. 103 u. 106.

⁵⁶ Ebda., S. 166.

So kann auch der Landvermesser keinen Unterschied zwischen der fiktiven und der realen Welt machen und erliegt dadurch einer außerordentlichen Täuschung. Kafkas Wortwahl ist in dieser Hinsicht ebenfalls interessant: "Täuschung" kommt im Text siebenmal, "Mißverständnis" ebenfalls siebenmal, Wörter wie "wahrscheinlich" bzw. "unwahrscheinlich" und deren Abwandlungen achtundachtzigmal, des weiteren "Schein", "scheinbar" und "scheinen" hundertmal vor.⁵⁷ Die allererste schlossbezogene Figur, die K. im Roman antrifft ist Schwarzer, dessen Gesicht als "schauspielerhaft" beschrieben wird (DS 7, 21f.). Der Text beinhaltet also viele Wörter aus dem semantischen Bereich der Täuschung und der Fiktionalität. Dem Leser wird so immer vor Augen gehalten, dass es sich um Scheinbarkeiten, um eine Fiktion handelt. Es fehlen dagegen explizite Hinweise auf die Autoreflexivität des Textes, zum Beispiel eine entsprechende Rahmenhandlung, in der jemand ein Buch liest o.ä. Dadurch wird der Leser wiederum dazu verleitet, die Geschehnisse an realen Maßstäben zu messen und sich (ähnlich wie K.) über die paradoxen Erscheinungen wie z.B. die kurzen Tage zu wundern. Umberto Eco schreibt über die goldene Regel aller Geheimschriftentzifferer und Codeknacker, die besagt, dass "jede Botschaft entzifferbar ist, sofern man weiß, daß es sich um eine Botschaft handelt."⁵⁸ Das *Schloß* gibt sich jedoch nicht als eine zu entschlüsselnde "Botschaft" zu erkennen. Der doppeldeutige Titel *Das Schloß* wäre in diesem Sinne wiederum ein Wortspiel: Es bezeichnet nicht nur ein herrschaftliches Gebäude, sondern auch ein Schließinstrument, zu dem ein *Schlüssel* benötigt wird, ähnlich wie ein Codesystem *entschlüsselt* werden muss. Die Vermutung, dass auf diese Weise ein literarisches Spiel mit dem Leser getrieben wird, findet eine Stütze darin, dass dem Protagonisten und Lesermodell K. folgender Satz *in den Mund geschrieben* ist: "Ich war hier zwar als Landvermesser aufgenommen, aber das war nur scheinbar, man spielte mit mir, man trieb mich aus jedem Haus, man spielt auch heute mit mir [...]" (DS 313, 11-14). Der Leser erliegt also einer immensen Täuschung, weshalb der Name *Klamm* oder tschechisch *klam* eine gut getroffene Wahl für die Benennung einer Figur ist, die den Modell-Autor im Werk verkörpert.

⁵⁷ vgl. PASLEY, 1982.

⁵⁸ ECO, 1994, S. 153.

5. Konsequenzen falschen Verhaltens oder Versagens von Romanfiguren

Ein interessantes Phänomen ist die plötzliche Müdigkeit oder Schwächung bestimmter Romanfiguren. Sie scheint zwar nie direkt vom Schloss auszugehen, trotzdem wirkt sie wie die Konsequenz eines falschen Verhaltens, welches sanktioniert wird. Hier möchte ich auf zwei solcher Fälle der Romanhandlung näher eingehen, und zwar auf das Schicksal der Familie Amalias und jenes der Gehilfen.

Betrachtet man die genannten Fälle näher, so lässt sich ein gewisses Muster beobachten:

Bevor die geheimnisvolle Schwäche eintritt, begeht die betroffene Romanfigur einen unverzeihlichen Fehler, der ihrer Funktion im Roman widerspricht oder diese gar verunmöglicht. Unmittelbar nach ihrem Versagen wird sie (oder die ihr nahestehenden Figuren) von einer unsäglichen Müdigkeit erfasst, gegen die sie sich unter keinen Umständen wehren kann und die jedes Mal als sehr schlimm, gar die Existenz bedrohend empfunden wird. Das Ergebnis der Schwächung ist das Verschwinden des markantesten Charakterzuges der Figur oder gar der Romanfigur selbst: Amalias Vater verliert seine überdurchschnittliche Kraft, und das Gehilfenpaar wird getrennt, Artur verschwindet ganz von der Bildfläche (DS 254, 16ff). Dazu kommt ein seltsam rasantes Altern innerhalb von unnatürlich kurzer Zeit (DS 297, 12 - 298, 19 und 366, 24 - 367, 10). All diese Erscheinungen können auch als Verstoß der Romanfigur aus der fiktiven Handlung gedeutet werden, zumindest kann sie ihre Rolle nicht weiter erfüllen wie bisher. Sie verliert nicht nur ihre physische Kraft, sondern auch die Möglichkeit einer aktiven Teilnahme am Romangeschehen.

Die Ächtung der Schusterfamilie erfolgt, nachdem Amalia sich einem schriftlichen Befehl widersetzt und ihn sogar zerreißt. Dass sie trotz behördlicher Anordnung nicht in den Herrenhof geht, ist Olgas Erzählung zufolge das entscheidende unverzeihliche Delikt (DS 305, 6-13). K. erscheint dies als Nichtigkeit, die leicht gutgemacht werden könnte, und hat kein Verständnis für die schwere Bestrafung der Familie (DS 303, 21 - 304, 16). In der Fiktion ist es jedoch eine Art "Gesetz", dass die Romanfiguren sich den schriftlichen "Befehlen" des Autors fügen, es geht ja gar nicht anders. Daher ist Amalias Trotz ein unfassbares Delikt und wäre eigentlich unmöglich. Amalia löst damit die Abhängigkeit vom Autor auf und somit auch ihre Zugehörigkeit zur Fiktion. Durch diesen Schritt ächtet sie sich also quasi selbst. Dies wäre somit ein Gedankenspiel mit der unmöglichen Begebenheit, dass sich Figuren aus der Fiktion heraus verselbständigen.

Im Fall der Gehilfen kann man von einer Sanktion für ihr Versagen sprechen: Ihre ursprüngliche Aufgabe war es, den Landvermesser zu erheitern (DS 367, 16 - 368, 7). Stattdessen brin-

gen sie ihn derart auf, dass K. ihre Dienste mitten in der Romanhandlung verabschiedet. Die im 12. Kapitel (*Die Gehilfen*) geschilderte Szene des Hinauswurfs ist besonders interessant: Die Gehilfen reagieren immer heftiger, sie bitten immer dringlicher um Gnade: "'Zurück zu Dir, Herr!' riefen sie, als wäre K. das trockene Land und sie daran in der Flut zu versinken" (DS 212, 10ff.), "sie liefen [...] hin und her, blieben dann wieder stehn und streckten flehend die gefalteten Hände gegen K. aus" (DS 213, 16 ff.). Ihre Verzweiflung wird fast wie ein Todesringen beschrieben, sie scheinen die Konsequenzen ihres Hinauswurfs zu kennen. K. bleibt von ihrem Flehen ungerührt, und so schwinden bald auch ihre Kräfte (DS 217, 9-14). Später sieht K. nur noch "einen der Gehilfen totmüde sich festhalten. Nur einen, wo war der andere?" (DS 254, 17f). Darauf erhält der Landvermesser erst im 20. Kapitel eine Antwort, als er Jeremias wiedertrifft, diesen aber kaum wiedererkennt: "Er schien älter, müder, faltiger, aber voller im Gesicht" (DS 366, 25ff.). Von ihm erfährt K., dass sein verändertes Aussehen mit der Trennung von Artur zu tun hat (DS 367, 6 - 11). Dieser hat bereits "im Schloß den Dienst aufgesagt oder es ist zumindest das Verfahren im Gang, das uns von ihm endgiltig befreien soll" (DS 369, 5ff.). "Im Schloß" ist hier doppeldeutig, denn außer dem im Dorf fungierenden bürokratischen Apparat könnte hier auch das Romanwerk selbst gemeint sein. Somit beendet das Gehilfenpaar seine Laufbahn in der Romanhandlung, und tatsächlich treten sie nach ihrer Vertreibung nie mehr zusammen als die Gehilfen des Landvermessers auf.

6. Die Müdigkeit K.s und das Verlassen der fiktiven Welt

Ausgehend von diesen Beobachtungen stellt sich die Frage, wie die Müdigkeit des Protagonisten K. in den letzten Romankapiteln zu deuten ist. Sie könnte als erstes Anzeichen dafür gelten, dass sich der Roman seinem Ende nähert und der Leser die fiktive Welt bald verlassen wird. Analog zu den Romanfiguren, die ihre bisherige Rolle bzw. Tätigkeit in der Fiktion nicht weiter ausüben können, endet die *Tätigkeit* des Lesens mit dem letzten Buchstaben im *Schloß*, und so auch die Aktivität des Lesersmodells. Wie zu Beginn des Romans der *Eintritt* in die fiktive Welt geschieht, so findet hier ein *Austritt* aus selbiger statt.

Diese These scheint im Widerspruch zu der Tatsache zu stehen, dass es sich bei dem *Schloß* um ein Fragment handelt. Wenn der Roman unvollendet geblieben ist, dann endet zwar der Text, allerdings bevor die Romanhandlung ihr logisches Ende erreichen kann. Aber ist *Das Schloß* tatsächlich ein Fragment, oder gibt es einen Weg, Kafkas Roman in irgendeiner Weise als vollendetes Werk zu betrachten?

Auf den ersten Blick scheint diese Möglichkeit ausgeschlossen. Der Text endet derart abrupt mitten in einem Satz, dass dieser noch nicht einmal durch einen Punkt oder sonstiges Satzzeichen abgeschlossen wird. Im Sinne der vorliegenden Interpretation jedoch wird der Leser in Klamms Brief dazu aufgefordert, die auf den ersten Blick ungewöhnlichen Begebenheiten umzudeuten. Folgen wir der "Anweisung", lässt sich der unvermittelte Abbruch als absichtlich fragmentarisches Ende auffassen.⁵⁹ Die Formulierung "absichtlich" sollte hier natürlich mit Vorsicht verwendet werden, da sie leicht mit der Autorintention assoziiert wird. Es geht hier aber weniger um die Autorintention als um die Auffassung des abrupten Endes als logisches inhaltliches Ende des Romans. In der metafikionalen Deutungsweise ist dieser Schluss auf besondere Weise tatsächlich logisch: Wie der Leser durch den unvermittelten *in medias res*-Beginn am Anfang des Romans in die fiktive Welt "hineingesogen" wird, so wird er durch dieses unvermittelte Ende (man möchte fast sagen *ex medias res*) quasi "hinausgeschleust". Die Tatsache, dass der letzte Satz nicht beendet ist und der Ausgang des Geschehens unbekannt bleibt, spielt hier nur eine untergeordnete Rolle, denn in der metafikionalen Interpretation dient das Geschehen hauptsächlich dazu, den Erzählprozess zu allegorisieren. Aber auch das Geschehen selbst lässt sich als Vollendung des Werkes im metafikionalen Sinne deuten: Wie Claus-Michael Ort es in einer Vorlesung ausgedrückt hat, wird K. am Ende des Romans dem Fuhrmann Gerstäcker anvertraut, dessen Name an den Abenteuerschriftsteller Friedrich Gerstäcker erinnert. Der Raum der allerletzten Szene ist ein "Raum der stillen Lektüre":

Die Stube in Gerstäckers Hütte war nur vom Herdfeuer matt beleuchtet und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in der Nische gebeugt unter den dort vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buche las. Es war Gerstäckers Mutter. Sie reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehn, aber was sie sagte" (DS S. 495)

An dieser Stelle ist Gerstäckers Mutter "wie der Leser von Kafkas Schloß selbst [gezwungen], ihre Lektüre zu unterbrechen."⁶⁰ Es ist also wieder in dem Roman selbst vorgezeichnet, was der Leser selbst tut bzw. tun wird. Mit Gerstäckers Mutter beendet auch der empirische Leser seine Lektüre: dies ist ein durchaus logisches Ende für die Beschreibung des Erzählprozesses.

⁵⁹ Analog zu dieser Auffassung betrachtet auch Tillmann Bub einen Kafka-Text als beabsichtigtes Fragment und zitiert Michael Braun, dessen Ansicht nach das Fragment "die Kafkas ästhetischen Absichten entsprechende Darstellungsform" ist, vgl. BUB, 2006, S. 406.

⁶⁰ vgl. ORT, 2003.

Fazit und Ausblick

Die obigen Ausführungen zeigen, dass Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloß* eine semiotische bzw. metafiktionale Lesart zulässt, in welcher der Erzähl- bzw. Leseprozess selbst thematisiert wird. Die Romanfiguren werden als Elemente eines selbstreferentiellen literarischen Systems gedeutet: Der Protagonist K. repräsentiert prototypisch die möglichen Leser des Schlossromans, indem er die Leserrolle im Text übernimmt. Dies lässt sich auch mit Umberto Ecos Ausführungen im *Wald der Fiktionen* und seinem Begriff des *Modell-Lesers* untermauern. Die Bezeichnung *Landvermesser* kann in diesem Zusammenhang als Kryptogramm für *Leser* aufgefasst werden. Das Schloss steht für den Autor bzw. Ecos *Modell-Autor* als schaffende und die Romanhandlung durch schriftliche Instruktionen lenkende Instanz, die Schlossherren verkörpern in dieser Annäherung Teilidentitäten des Autors. Die Verbindung zwischen Autor und Leser stellt das Medium dar, welches die schriftlichen Instruktionen des Autors übermittelt, im Roman dargestellt durch den Boten Barnabas. Eine besondere Bedeutung kommt den Briefen Klamms zu, welche nicht nur auf der fiktiven Ebene eine Botschaft darstellen, sondern sich auch auf nicht-fiktiver Ebene als eine Anleitung zum Lesen des Roman-textes interpretieren lassen. Somit liefern sie in der semiotischen Deutung einen möglichen Schlüssel zur Entschlüsselung des Symbolsystems im *Schloß*. Die Romanhandlung wird bestimmt von erzählerischen Phänomenen wie der einseitigen Kommunikation zwischen Autor und Leser, der Unnahbarkeit des Autors in seinem Werk oder der Diskrepanz zwischen Erzählzeit und Lesezeit. Durch die Erfüllung der in den Klammschen Briefen angedeuteten Lesehaltung können einige der paradox erscheinenden Elemente der Romanhandlung als logische Konsequenz eines metanarrativen oder strukturalistischen Konzepts aufgefasst werden, das sich quasi wie ein roter Faden in der gesamten Handlung konsequent verfolgen lässt.

Der hier benutzte Leserbegriff kann auch interdisziplinär mit den *Personas* im Bereich des verbraucherorientierten Designs und Marketing in Verbindung gebracht werden. *Personas* sind fiktive, repräsentative, prototypische Figuren, welche von Designentwicklern erschaffen und mit möglichst individuellen Eigenschaften (Name, Alter etc.) versehen werden, um sich ein möglichst genaues Bild von den zukünftigen Verbrauchern machen zu können.⁶¹ Auch die Figur des K. ließe sich leicht als *Persona* oder als *Prototyp* des Lesers interpretieren. Er ist eine Figur stellvertretend für die "User", also Leser des Romans, vereinigt ihre wahrscheinlichsten Eigenschaften und Ziele in sich und übernimmt ihre Funktion bzw. Rolle in der Interaktion mit dem Werk. Dabei wird hypothetisch der Weg des Lesers in dem fiktiven Werk

⁶¹ ADLIN/PRUITT, 2010.

vorgezeichnet, ähnlich wie im Fall der *Personas*. Hieraus wird ersichtlich, dass sich quasi Entsprechungen dieses Modells auch in anderen wissenschaftlichen Bereichen finden.

Im biographischen Kontext ist es auffallend, dass sich unmittelbar in Kafkas Folgezeit in seiner Heimatstadt der sog. *Strukturalismus* herausbildete. Die Strukturalisten gehen davon aus, dass sprachliche Zeichen sich durch ihren grundsätzlich selbstreferentiellen Charakter zu einem geschlossenen Zeichensystem ordnen. Daher wendet der Strukturalismus seine Aufmerksamkeit weniger auf die außerliterarische Bedeutung von Zeichen als vielmehr auf die Beziehung der Zeichen im System zueinander. Weil das System anstelle des Subjekts in den Vordergrund tritt, hat diese Theorie einen leicht "antihumanistischen" Zug.⁶² Der Schlossroman lässt sich dementsprechend deuten, z.B. in der Auffassung, dass die Entität des Autors nicht als menschliche Figur, sondern als unpersönliche Institution repräsentiert wird. In dieser Arbeit wird zudem ersichtlich, dass sich auch Kafkas *Schloß* entlang eines selbstreferentiellen Beziehungssystems von Zeichen interpretieren lässt. In Anbetracht der Tatsache, dass das Gründungsmanifest des Strukturalismus 1928 durch Jakobson und Tynjanov in Prag veröffentlicht wurde,⁶³ verleitet das zu aufregenden Überlegungen: Waren solche strukturalistischen Ansichten vielleicht bereits zu Kafkas Lebzeiten in Prager literarischen Kreisen gängig, konnten sie einen Einfluss auf Kafkas Werk ausüben, noch bevor sie sich im Strukturalismus kristallisierten? Diese hypothetischen Fragen bedürften jedoch weiterer Forschung, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit weit überschreiten würde. An dieser Stelle soll also lediglich als Ausblick auf die Untersuchung des literarischen Werkes von Kafka und seinen Prager Zeitgenossen auf weitere mögliche metafikcional fundierte Lesarten hin verwiesen werden. So empfiehlt z.B. Claus-Michael Ort am Ende seiner *Schloß*-Vorlesung die Lektüre der Parabel *Von den Gleichnissen*, welche sich als Anhang zu dem Schlossroman lesen lasse.⁶⁴

In dieser Arbeit habe ich versucht, anhand einiger besonderer Textstellen des *Schlosses* die Möglichkeit einer semiotischen Lesart und so einen alternativen Weg zur Lesbarkeit des Romanfragments aufzuzeigen. Natürlich ist dies nur eine von unzähligen Annäherungsweisen, die Interpretation durch den jeweiligen Leser beruht auf subjektiven Aspekten, welche meiner Ansicht nach kaum in ihrer Gesamtheit erfasst werden können. Denn mit den Worten Roland Barthes ausgedrückt: "Das Buch ist eine Welt"⁶⁵ und als solche wohl ebenso polyvalent deutbar, wie es auch die Realität selbst ist.

⁶² BECKER, 2007, S. 45-51.

⁶³ Ebda, S. 47.

⁶⁴ ORT, 2003.

⁶⁵ zit. nach NEUHAUS, 2004, S.9.

Literaturverzeichnis

- Adlin, Tamara /Pruitt, John:** *The Essential Persona Lifecycle. Your Guide to Building and Using Personas.* Elsevier, Burlington/USA, 2010,
http://books.google.hu/books?id=fvmN0Fr5c_MC&printsec=frontcover&hl=hu#v=onepage&q&f=false [Letzter Zugriff: 28.10.2014].
- Alt, Peter-André:** *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie.* Verlag C.H. Beck oHG, München, 2005.
- Arnold, Heinz Ludwig** (Hrsg.): *Franz Kafka. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband.* edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München, 2006.
- Assmann, Aleida:** *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen.* Erich Schmidt Verlag, Berlin 2011
- Bahners, Klaus / Poppe, Reiner** (Hrsg.): *Königs Erläuterungen und Materialien Band 209: Erläuterungen zu Franz Kafka. Amerika, Der Prozess, Das Schloss. Von Cerstin Urban.* C. Bange Verlag, Hollfeld, 2000.
- Becker, Sabina:** *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2007.
- Binder, Hartmut:** *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater.* Winkler Verlag, München, 1976.
- Brenner, Peter J.:** *Neue deutsche Literaturgeschichte.* De Gruyter Berlin/New York, 2011.
- Bub, Tillmann:** *Eine Mauer des Verstehens. Die literarische Gestaltung eines hermeneutischen Grundproblems in Franz Kafkas Beim Bau der chinesischen Mauer.* In: Bluhm, Lothar / Rölleke, Heinz: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, 56. Jhg, H. 3, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, November 2006.
- Eco, Umberto:** *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur.* Übersetzung von Burkhard Kroeber. Carl Hanser Verlag, München Wien, 1994. Originalausgabe: Harvard University Press, Cambridge, Mass. / R. C. S. Libri & Grandi Opere SpA, Mailand, 1994.
- Farronato, Cristina:** *Eco's Chaosmos: From the Middle Ages to Postmodernity.* University of Toronto Press Inc., Toronto / Buffalo / London, 2003.

- Fromm, Waldemar:** *Kafka-Rezeption*. In: Von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen, 2008.
- Gölz, Sabine I.:** *Kafka und die Parabel / das Parabolische*: Gibs auf!, Von den Gleichnissen und Der Jäger Gracchus. In: Von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen, 2008.
- Von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver** (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2008.
- Müller, Michael:** „*Das Schloß*“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Franz Kafka. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*. edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München, 2006.
- Neuhaus, Stefan:** *Literaturkritik: Eine Einführung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004.
- Ort, Claus-Michael:** *Franz Kafka: Das Schloß (1926)*. Vorlesung gehalten am 02.12.2003 im Rahmen der Ringvorlesung *Romane des 20. Jahrhunderts*. Online abrufbar auf der Homepage des Literaturwissenschaft-Projekts der Universität Kiel: <http://www.ndl-medien.uni-kiel.de/litwiss/mp3/rv0304/V021203h.mp3> [Letzter Zugriff: 30.10.2014].
- Pasley, Malcolm** (Hrsg.): *Franz Kafka: Das Schloß*. Schocken Books Inc., New York City, USA 1982.
- Schmitz-Emans, Monika:** *Kafka und die Weltliteratur*. In: Von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen, 2008.
- Spector, Scott:** *Kafka und die literarische Moderne*. Übersetzt von Angela Matthies und Bettina von Jagow. In: Von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen, 2008.
- Studer, Jürg:** *Rhetorik: Sprechen - Vortragen - Überzeugen*. Bassermann, Niedernhausen/Ts. 1994.
- Wachowski, Andy und Larry** [Regie] / Silver, Joel [Produktion] (1999): *The Matrix* (1999). DVD, 131 Min., Warner Bros. Pictures, USA / Australien, 1999.
- Wirth, Uwe:** *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.

- Zeller, Hans:** *Spielregeln im Schloß. Zur Deutbarkeit von Kafkas Roman. Mit einem großen Vorspann über den Erzählmodus.* In: Jost, Roland / Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hrsg.): *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag.* Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt/M., 1986.
- Zimmermann, Hans Dieter:** *Kafkas Prag und die Kleinen Literaturen.* In: Von Jagow, Bettina / Jahraus, Oliver (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen, 2008.