

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and
Dissertations

Arts & Sciences

Spring 5-20-2022

„Kopfschmerzen, Familiensorgen“: Urszenen-Konfigurationen, Psychotherapie-Parodie und Sublimierungspraktiken in Kafkas "Proceß"

Anna Lynn Dolman

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds



Part of the [German Literature Commons](#)

Recommended Citation

Dolman, Anna Lynn, "„Kopfschmerzen, Familiensorgen“: Urszenen-Konfigurationen, Psychotherapie-Parodie und Sublimierungspraktiken in Kafkas "Proceß"" (2022). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 2705.

https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/2705

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

Department of Germanic Languages and Literatures

**„Kopfschmerzen, Familiensorgen“: Urszenen-Konfigurationen, Psychotherapie-Parodie
und Sublimierungspraktiken in Kafkas *Proceß***

by

Anna Lynn Dolman

A thesis presented to

The Graduate School

of Washington University

in partial fulfillment of the requirements for the

degree of Master of Arts

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	iii
1. Einleitung	1
2. Freud'sche Fundamente: <i>Der Proceß</i> als ‚Bettgeschichte‘	11
2.1. „Jemand(en) musste Josef K. beobachtet haben“: Jedem Anfang wohnt ein Traum(a) inne	20
3. Psychotherapie-Parodie: Der Prozess der (Gegen-)Übertragung.....	49
4. „O schaurig war's in der Heide!“: Titorellis Heidebilder als poetologisches Paradigma des ‚Lebenskünstlertums‘	76
5. Das unendliche Ende: Alle Wege führen in den Dom.....	100
6. Schlussbetrachtungen	120
Bibliographie.....	126

Danksagung

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Prof. Kurt Beals, für die wertvollen Ratschläge und fruchtbaren Diskussionen. Bei den Kommissionsmitgliedern Prof. Lynne Tatlock und Prof. Gerhild Williams bedanke ich mich ebenfalls sehr für die akribische Lektüre, die intelligenten Fragen und die angeregte Diskussion!

Außerdem danke ich allerherzlichst Prof. Dr. Claudia Liebrand – nicht nur für die Ermöglichung meines Aufenthalts an der Washington University, sondern für alles, was ich im Laufe unserer Zusammenarbeit von ihr lernen durfte. Auch Prof. Dr. Stefan Börnchen danke ich für die akademisch-moralische Unterstützung, auf die ich nicht nur in Köln, sondern ebenso während meines Aufenthalts in St. Louis immer zählen konnte! Großer Dank gilt zudem meiner Kohorte – insbesondere Sophia Wagenlehner und Sylvia Sukop, mit denen ich auch das ‚außerakademische‘ St. Louis erkunden durfte.

Last but definitely not least (eher most) möchte ich auch meinen Eltern, Elvira Dolman und Helge Welzel, den allergrößten Dank dafür aussprechen, dass sie meine Leidenschaft für die Literatur so früh gefördert und mich auf vielen meiner turbulenten Wege – akademischer wie privater Natur – unterstützt haben. Ohne euch wäre diese Arbeit nie entstanden.

Anna Lynn Dolman

Washington University in St. Louis

May 2022

Meinen Eltern gewidmet.

1. Einleitung

Es ist gut, seinen Träumen nachzujagen, aber schlecht, von ihnen gejagt zu werden.

Franz Kafka

„Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“¹ Mit diesem enigmatischen Satz taucht die Leserschaft Hals über Kopf ein in Kafkas *magnum opus*, den fragmentarischen Roman *Der Proceß*, der das neologistische Kafkaeske geradezu zu definieren scheint und Generationen von Germanist:innen zu immer neuen Interpretationsversuchen angespornt hat: „Kafka’s work is inexhaustible. No single interpretation invalidates or finally delivers the story’s significance. Its quality of multivalency [...] keeps us talking to each other, against each other, and to ourselves.”² Gesucht werden kann also auch in dieser Arbeit nicht der eine, unbestreitbare ‚Generalschlüssel‘, der die hermeneutische Tür ein für alle Mal aufschließt,³ sondern vielmehr soll ein in sich schlüssiges Gesamtkonstrukt errichtet werden, das eine potenzielle Erklärung für die Hintergrundfolie des allgemein-menschlich Beklemmenden (und deren Unerklärlichkeit) bietet, das die Kafka-Leserschaft weltweit seit nunmehr über einem Jahrhundert in seinen Bann zieht.

Auf eine obskure Verhaftung, die sich ohne jegliche physische Freiheitsberaubung vollzieht, folgt ein völlig intransparenter einjähriger Prozess, der keinerlei juristische Basis zu haben scheint – doch beginnt der Roman wirklich unversehens mit dieser Verhaftung? Tatsächlich scheint die Handlung vielmehr mit einer Art Leerstelle zu beginnen, die unmittelbar von einer scheinbar völlig nebensächlichen Szene gefüllt wird: Entgegen ihrer Gewohnheit versäumt die Köchin, K. das

¹ Kafka: *Der Proceß*, S. 7. Künftig im Fließtext zitiert in runden Klammern mit der Sigle „P“ und Seitenangabe.

² Pelikan Straus: *Transforming Franz Kafka’s “Metamorphosis”*, S. 651.

³ „Die Metapher vom ‚geschlossenen‘ Text und seinem passenden Sinn-Schlüssel gehört [...] einer hermeneutischen Tradition an, die für Kafkas Texte kaum mehr angemessen ist.“ Kremer: *Franz Kafka. „Der Proceß“*, S. 199.

Frühstück zu bringen, woraufhin sich dessen erste Handlung in Form eines Blickes ereignet: „K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er.“ (P 7) Es muss doch überraschen, dass diese Szene, in der das Fremde, Intrusive den Roman bereits in Form einer voyeuristischen, von K. als äußerst unangenehm empfundenen Nachbarin betritt – und somit nicht erst in der Gestalt der beiden Wächter – von der Forschung zumeist nahezu vollständig überlesen wird. Durch die plakative Ankündigung der Verhaftung gleich im ersten Satz lenkt Kafka das Rezeptionsinteresse geschickt auf genau diese Verhaftung, wodurch alle anderen Ereignisse beträchtlich in den Hintergrund gerückt werden. Ganz so nebensächlich wie allgemein angenommen scheint diese Szene nun aber keineswegs zu sein, ist doch im Laufe des ersten Kapitels immer wieder von jener alten Frau gegenüber die Rede, mitunter in Gesellschaft eines Mannes respektive zweier Männer und in obszönen Positionen – und auch im letzten Kapitel, kurz vor K.s Hinrichtung, fällt sein Blick auf das Fenster eines gegenüberliegenden Hauses, in dem die schemenhaften Konturen eines sich grotesk verrenkenden Menschen zu sehen sind. (vgl. P 312) Diese Rahmungsstruktur – und bekanntlich versuchte sich Kafka gerade an der Konstruktion eines solchen nur noch auszufüllenden Rahmens, indem er gleich im Anschluss an das Eingangs- das Hinrichtungskapitel niederschrieb⁴ – verweist auf die zentrale, gewissermaßen ‚umklammernde‘ Rolle, die diese voyeuristischen Konfigurationen im gesamten *Proceß*-Roman spielen, die am Anfang von K.s Geschichte stehen und zugleich seinen Untergang einläuten. Dabei befindet sich K. jedoch nicht nur in der Position des Voyeurismus-Objektes beziehungsweise -Opfers, sondern wird wiederholt selbst in der Rolle des aktiv Beobachtenden gezeigt, was die häufig postulierte Dynamik eines

⁴ Vgl. Müller: Erläuterungen und Dokumente, S. 62.

Überwachungsstaates destabilisiert und Neuperspektivierungen anregt. Was hat es nun also mit diesen scheinbar nebensächlichen Szenen des Beobachtens und Beobachtet-Werdens auf sich – und warum werden diese in der Forschungsliteratur immer wieder missachtet?

Diese Fragestellungen lassen sich in einem ersten Schritt ergründen, zieht man die Freud'sche Traumdeutung heran, in der sich der analytische Blick gerade auf diese scheinbar unbedeutenden, von der Traumzensur geschickt in den Hintergrund gerückten Elemente richtet – ein Produktionsverfahren, das Kafka im *Proceß* perfektioniert. „Die Verschiebung von Bedeutung auf scheinbar unwesentliche Kleinigkeiten: macht dies nicht zum großen Teil die Bedeutsamkeit der literarischen Bilderwelt aus?“⁵ Als Solitärfigur, als „Fall für sich“⁶ in die Literaturgeschichte eingegangen ist Kafka nicht zuletzt durch die Kreation hermetisch-alogischer Welten, die häufig nicht weit von ebendieser schleierhaft-verschleiernden Sphäre des Traumes entfernt sind.⁷ Wie in einem Alptraum bleibt kein Raum zum Hinterfragen, verfällt der Protagonist dem zwanghaften Sog der Traum- und Traumlandschaft, taumelt von einer als völlig selbstverständlich präsentierten Abstrusität in die nächste. Gerade dieser Zwang des Traumes konstituiert auch das nahezu allen Kafka'schen Werken inhärente Unheimliche, das, mit Freud beziehungsweise Schelling gesprochen,⁸ zensiert und im Verborgenen hätte bleiben sollen, aber von Kafka unversehens – wenn auch defiguriert – hervorgezerrt wird:

Kafkas Verwendung einer irrationalen und bildhaften *Psycho*-Logik, die dem Traumgeschehen und den aus dem Unbewußten aufsteigenden Komponenten der Symbolbildung vergleichbar ist, macht seine oft unheimlich direkte Darstellung des Grauens, der angsterregenden Triebwünsche, aber auch der unauflösbaren Verstehensverwirrungen zwischen den Personen seiner Werke zu einem für das Bewußtsein

⁵ Kaus: Literaturpsychologie, S. 77.

⁶ Vgl. zur Problematik der literaturhistorischen Verortung Kafkas etwa Brecht: Ein Fall für sich, S. 17–44.

⁷ Hiebel bezeichnet Kafkas Œuvre als „Ineinanderbildungen von Traum und trügerischem Realitätsprinzip“. Hiebel: Franz Kafka. „Ein Landarzt“, S. 41. Kaus titulierte ihn als „existentielle[n] Traumdichter, insofern vornehmlich Träume, zu Literatur verdichtet, der Existenzanalyse dienen.“ Kaus: Literaturpsychologie, S. 189. Zusammenhängen mag das mit Kafkas Habitus des Schreibens als Schlafsubstitut, der seine Schriftstellerei als tranceähnlichen Wachtraum erscheinen lässt.

⁸ „Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist.“ Freud: Das Unheimliche, S. 303.

erträglichen Kunstwerk der Introspektion; in Form von Träumen, fiktiven Erzählungen, Mythen und Märchen wird hier die Wiederkehr des Verdrängten, die Darstellung des sonst Unerträglichen zugelassen.⁹

Gerade diese erträgliche Wiederkehr des Verdrängten, diese tentative, ja sogar vollständig *überlesbare* Darstellung des eigentlich Unerträglichen, so möchte ich im Folgenden zeigen, lässt sich aus den den Subtext des Romans strukturierenden vermeintlichen Nebensächlichkeiten extrahieren. Vorgeschlagen sei, die den *Proceß* durchziehenden Beobachtungsszenen als Wiederkehr der von K. verdrängten Urszene, der kindlichen Beobachtung des elterlichen Koitus, auszulegen. Verfolgt man diese These, so zeigt sich, dass der gesamte *Proceß*-Roman von teils mehr, teils weniger entstellten und verdrängten, stets im Hinter- und Untergrund rumorenden Urszenen-Konfigurationen durchzogen ist – Betten im Mittelpunkt des Geschehens, sadomasochistische und anale Sexualpraktiken, voyeuristische Einlagerungen, unzureichend beleuchtete Räume, ominöse Geräuschkulissen – die von der Forschung noch nicht auf diese Weise extrapoliert worden sind, auf die sich aber das Kafkaesk-Unheimliche des Romans plausibel zurückführen und ein kohärentes Referenznetz offenlegen lässt. Erwachsenend aus der eingänglichen Urszene finden sich zahlreiche Szenen, in denen sich Sexualdynamiken entfalten, die jeweils einige, aber nicht alle Elemente der Urszene visualisieren, was sich als der Freud'schen Traumarbeit entlehnte Darstellung unterschiedlicher Zensurmechanismen liest.

1897 beschreibt Freud in einem Manuskript zum ersten Mal die von ihm so getauften „Urszenen“, die sich dort jedoch noch auf die szenisch angeordneten infantilen Erfahrungen beziehen und nicht *per se* den elterlichen Koitus meinen. Drei Jahre später, in der *Traumdeutung*, betont Freud das angsterzeugende Potenzial der Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs:

Daß der sexuelle Verkehr Erwachsener den Kindern, die ihn bemerken, unheimlich vorkommt und Angst in ihnen erweckt, ist, möchte ich sagen, Ergebnis der täglichen Erfahrung. Ich habe für diese Angst die Erklärung gegeben, daß es sich um eine sexuelle Erregung handelt, die von ihrem Verständnis nicht bewältigt wird, auch wohl darum auf Ablehnung stößt, weil die Eltern in sie verflochten sind, und die darum sich in Angst verwandelt.¹⁰

⁹ Mitscherlich-Nielsen: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 81.

¹⁰ Freud: Die Traumdeutung, S. 591.

Mit zunehmender analytischer Erfahrung misst Freud dieser Beobachtung eine immer zentralere Bedeutung bei und etabliert die Urszene als universellen wie konstitutiven Teil des Unbewussten: „Die Beobachtung des Liebesverkehrs der Eltern ist ein selten vermißtes Stück aus dem Schatze unbewußter Phantasien, die man bei allen Neurotikern, wahrscheinlich bei allen Menschenkindern, durch die Analyse auffinden kann.“¹¹ Konstatiert er also in der *Traumdeutung* von 1900, dass das Erleben des sexuellen Verkehrs Erwachsener von Kindern nicht verarbeitet werden könne und daher Angst auslöse, so postuliert er 1915 in seiner *Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia*, dass es sich bei der Urszene auch um eine Phantasie handeln könne. Die Frage, ob es sich um eine wirklich erlebte Begebenheit handelt, avancierte zum Diskussionsgegenstand zwischen Freud und Jung, wobei Ersterer grundsätzlich nicht von der Idee abrückte, dass die Urszene stets ein real beobachteter Akt sein könne, gleichzeitig jedoch betonte, dass dieser erst retrospektiv vom Kind verstanden und gedeutet werde.¹² Dieses Oszillieren der Urszene zwischen reinen Imaginationen und realen Erlebnissen lässt sich gleichsam auf Kafkas *Proceß* beziehen, in dem die Grenzen zwischen alptraumhaften Phantasien und nüchternen Beschreibungen im Stil des Realismus beträchtlich verschwimmen. Und auch die von Freud deklarierte Allgemeingültigkeit und immer identische Wirkung der Urszene, des Generellen im individuell Erlebten (oder Phantasierten) beschreibt präzise Kafkas poetologisches Strukturparadigma:

Josef K.s Fall ist über allen vordergründigen Realismus hinaus auch und vor allem Metapher für einen *inneren* Prozess, Bild eines vielschichtigen Schuldkomplexes, der Kafkas eigener war, den er jedoch nie als ein bloß individuelles Problem gesehen und dargestellt wissen wollte, sondern immer literarisch ins Allgemeine stilisierte.¹³

¹¹ Freud: *Mitteilung eines Falles von Paranoia*, S. 242.

¹² Vgl. Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 577.

¹³ Anz: *Kafka Handbuch. Psychoanalyse*, S. 68. Auch K. formuliert diesen Verallgemeinerungsdrang eindeutig aus: „was mir geschehen ist, ist ja nur ein einzelner Fall und als solcher nicht sehr wichtig, da ich es nicht sehr schwer nehme, aber es ist das Zeichen eines Verfahrens wie es gegen viele geübt wird. Für diese stehe ich hier ein, nicht für mich.“ (P 64)

Jener K.'sche Schuldkomplex, so möchte ich in einem ersten Schritt argumentieren, scheint mit der Beobachtung, Verdrängung und wiederholten visualisierten Aktualisierung der Urszene intrikat zusammenzuhängen.¹⁴ Der *Proceß* kann demnach als Ausformulierung eines schier unendlichen, perpetuierten Alptraumszenarios in Folge eines aktualisierten Kindheitstraumas gelesen werden und verwiese damit auf Innerlichkeit: K.s Schuld wäre somit vielmehr ein *zu prozessierendes* Schuldgefühl¹⁵ denn ein juristisches Faktum. Gerade die bildhafte Darstellung dieser generalisierbaren menschlichen Dilemmata macht die Faszination aus, die Kafka zum wirkungsmächtigsten deutschsprachigen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts avancieren ließ.¹⁶

Anders gewendet: „Wie in einer Versuchsanordnung“ studiert Kafka, „was geschähe, wenn die Befunde der Psychoanalyse allesamt nicht metaphorisch und mental, sondern leibhaft zuträfen“¹⁷ – etwa in Form einer verbuchstäblichten Verhaftung, einem psychischen Haften-Bleiben an einem nur unzureichend verdrängten Schuldgefühl.

Vergegenwärtigt man sich den Inhalt mancher seiner Erzählungen [...], so überzeugt Whites Deutung, derzufolge Kafka die Urszene als sadistischen Akt verarbeitet hat, in dem die Mutter verletzt wurde, oder bei dem eine gegenseitige Zerstörung beider Eltern stattfand. Oft wird in seinen Tagebüchern und Werken der Koitus als sadistischer Kampf beschrieben.¹⁸

¹⁴ Zu Kafka und der Urszene existieren denn auch bereits einige wenige Untersuchungen (zu nennen sind hier insbesondere Riecks Monographie *Kafka konkret – das Trauma ein Leben* sowie Whites *Psyche and Tuberculosis. The Libido Organization of Franz Kafka*), die sich oftmals aus biographischen, keineswegs abwegigen Zugriffen speisen: Dass der enorm geräuschempfindliche Kafka in der kleinen, hellhörigen Prager Familienwohnung, in der nach ihm noch seine zwei Brüder und drei Schwestern gezeugt wurden, nichts vom elterlichen Geschlechtsverkehr mitbekommen haben soll, scheint beinahe ausgeschlossen. Engel konstatiert, dass „[s]olch biographische Deutungen [...] bei Kafka immer zutreffend sind – und immer unzureichend. Wie bei zahlreichen Autoren der Moderne wurzelt Kafkas Schreiben ganz im Existenziellen als Authentizität wie Geltung verleihendem Wahrheitsgrund. Dieses Persönliche wird jedoch als (anthropologisch wie historisch) repräsentativ aufgefasst und daher konsequent verallgemeinert.“ Engel: *Der Process*, S. 198.

¹⁵ Die Frage nach der Wurzel der K.'schen Schuld hat ganze Generationen von Interpret:innen beschäftigt: „Sollen wir K.s ‚Schuld‘ ernst nehmen? Wenn ja, ist diese Schuld auf eine bestimmte Handlung oder Unterlassung K.s zurückzuführen, oder nach Art der Erbsünde auf eine nicht weiter erklärbare Weise in seinem Wesen verwurzelt?“ Robertson: *Der Proceß*, S. 104.

¹⁶ „Wäre Kafka nicht ein so außergewöhnlicher befähigter Schriftsteller, würde er nicht Bilder und Beschreibungsweisen für Vorgänge finden, die viele dunkel in sich selber spüren, würde man wahrscheinlich vor seinen Texten mit ihren Schilderungen von Grausamkeit, Qual und Verlassenheit zurückschrecken.“ Mitscherlich-Nielsen: *Psychoanalytische Bemerkungen*, S. 60.

¹⁷ Adorno: *Prismen*, S. 312. Engel verweist auf die Prävalenz reifizierter Metaphern. Vgl. Engel: *Der Process*, S. 195.

¹⁸ Mitscherlich-Nielsen: *Psychoanalytische Bemerkungen*, S. 60. Vgl. White: *Psyche and Tuberculosis*, S. 198.

So könnte auch die Dämonisierung der als übermächtig-phallisch und ablehnungsbedürftig konstruierten väterlich eingefärbten Autoritätsfiguren sowie die abfällig-erotisierende Darstellung nahezu aller Frauenfiguren in Kafkas Œuvre hier ihre Wurzeln haben; auch diesem stereotypen Kafka'schen Schema soll anhand des *Proceß*-Romans exemplarisch nachgegangen werden. Dabei soll zunächst demonstriert werden, dass Kafka sich diverse psychoanalytische Theoreme poetologisch aneignet, sich geschickt an ihnen entlanghangelt, sie wörtlich nimmt, entmetaphorisiert und strukturell verwertet, sodass sich nicht nur ein mit Freud'schen Axiomen zu entschlüsselndes, sondern ebenso ein mit diesen spielendes Verweissystem offenlegen lässt. So werden Freud'sche Thesen nicht nur kreativ inszeniert, sondern ebenso modifiziert, parodiert und kritisiert. Die Rückführung des Romangehalts auf eine basale menschliche Traumaerfahrung und die sich daraus speisenden Angstzustände und misslingenden sexuellen Erfahrungen lässt etwaige metaphysische Erkenntnisse kollabieren: „Selbst wenn die Texte [...] in irgendeiner Weise metaphysisch aufgeladene Axiome in Szene setzen, lassen sie diese Axiomatiken kollabieren – durch Konkretisierung, durch Entmetaphorisierung“.¹⁹

Auf einer zweiten, aus dem spielerischen Entlang- und Mitschreiben an diversen Freud'schen Postulaten hervorgehenden Ebene verhandelt der Roman den literarischen Schaffensprozess,²⁰ indem iterativ auf dieses immer identische bedrängend-traumatische, einen Wiederholungszwang triggernde Grundmotiv, das sich in Kunst sublimieren lässt, verwiesen wird. Dabei wird das Freud'sche Sublimationstheorem in der Figur Titorellis vorgeführt und in der Figur K.s, der kontinuierlich an ebendieser Sublimierung scheitert, exemplarisch persifliert. Befreit sich das Individuum nicht künstlerisch, sondern verdrängt seinen inneren Prozess und lehnt auch externe Hilfsangebote, allen voran in Form einer Psychotherapie – die im *Proceß* dezidiert invertiert,

¹⁹ Liebrand: Kafkas buchstäbliche Rhetorik. Signifikantenlogik und Wörtlichkeit, S. 210.

²⁰ Vgl. zu dieser These beispielsweise Neumann: Der verschleppte Prozeß; Kremer: Franz Kafka. „Der Proceß“.

karikiert und ironisch dekonstruiert wird – ab, geht es an ebendiesem nicht zu bewältigenden Prozess unweigerlich kläglich zugrunde „[w]ie ein Hund“ (P 312). Demnach verschränkt der *Proceß* Seelendrama und Schriftdrama und rekurriert damit auf strukturgebende Elemente der Kafka'schen Poetik: die Perpetuierung eigener Traumata und psychischer Befindlichkeiten im Bewusstsein von deren Wert als Basis literarischer Produktion.²¹ „Psychologie ist Ungeduld“,²² konstatierte er einmal pointiert – statt etwa in Form einer Therapie eine seelische Katharsis anzustreben, lassen sich die bedrängenden inneren Gesichte lebenslänglich produktiv, als ‚Motor‘ zum Schreiben, poetologisch-künstlerisch kultivieren.

Nicht zuletzt vor den genannten Hintergründen – sowie der zeitlichen Überschneidung beider Euvres – bietet es sich also an, den *Proceß* in Freud'sche Kontexte einzubetten, was denn auch vielfach praktiziert wurde. So spricht etwa Mitscherlich-Nielsen von „vielen humorvollen Episoden [im ‚Prozeß‘-Roman], die wie Zitate Freudscher Beobachtungen wirken“ und folgert daraus, dass Kafka „Freuds Schrift als theoretische Grundlage benutzt hat“.²³ Dass Freud'sches Gedankengut in den *Proceß* eingeflossen ist, kann wenn auch nicht als gesichert, so doch als höchst wahrscheinlich gelten. Diese These soll im Folgenden anhand einiger zentraler Romanepisoden ebenso weiterführend belegt werden wie auch gezeigt werden soll, dass diese Axiome von Kafka einerseits kreativ appliziert und gleichsam kontrafiziert werden: So werden Kafkas rhetorische Mechanismen „zu Recht als ‚Signifikantenlogik‘ beschrieben [...], die gleichermaßen nach den Regeln der Psychoanalyse funktioniert wie sie sie dekonstruiert (also gewissermaßen ‚nach‘ den

²¹ „Was Kafkas Texte als Vorgänge einer universellen Rechtsmaschinerie phantasieren, muß [...] als Metapher seines Schreibprozesses gelesen werden, als Versuch der Perpetuierung der Ich-Instanz im Schreibakt, als Versuch zugleich der Erschreibung eines Autor-Namens und seiner sozialen Anerkennung.“ Neumann: Der verschleppte Prozeß, S. 81.

²² Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, S. 72.

²³ Mitscherlich-Nielsen: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 193. Zudem glaubt sie, „in Kafkas Texten in der bei ihm üblichen Verschlüsselung eindeutige Hinweise auf seine Kenntnis Freudscher Literatur und auf seine Bemühungen um geistigen Kontakt zu Freud gefunden zu haben und außerdem im Prozeß die humorvollsten Parallelen zu Freuds Schreber-Analyse. [...] Kafka [muß] zur Zeit seiner großen Produktion im Jahr 1914 einige Schriften Freuds gekannt haben [...]“. Ebd.

Regeln der Psychoanalyse im doppelten Sinne von ‚zufolge‘ und ‚zeitlich später‘).“²⁴ Das Entlangschreiben an Freud’schen Theoremen ist in typisch kafkaesk-ambiger Manier immer auch ein ironisches Dagegen-Anschreiben. So sollen ausgewählte Freud’sche Postulate, allen voran das Paradigma der Urszene und der daraus resultierende Wiederholungszwang sowie die ödipalen Konflikte, spezifische Thesen der Traumdeutung, Übertragung und Gegenübertragung im Rahmen der psychoanalytischen Kur und verschiedene Sublimierungspraktiken nicht nur als theoretisches Fundament der folgenden Interpretation fungieren und auf den Roman angewandt, sondern ebenso aus Kafkas Roman extrahiert werden.

Dem häufig geäußerten Vorwurf der radikalen Ahistorizität psychoanalytischer Lesarten²⁵ soll dadurch begegnet werden, dass der Status der Freud’schen Lehre in erster Linie als historisches Konstrukt und nicht als schlechterdings wahres Faktum ausgeleuchtet wird, indem Kafkas von Ambivalenzen gezeichnete Auseinandersetzung mit dieser zur Kenntlichkeit entstellt wird. Natürlich bietet die Psychoanalyse nur einen unter all den möglichen Zugängen zum Kafka’schen Œuvre; Ziel dieser Arbeit soll sein, diesen Ansatz in Form konkreter Freud’scher Axiome und unter Heranziehung weiterer Evidenz im Kafka’schen Œuvre und Korrespondenznetz auf den *Proceß* zu applizieren, rigoros durchzuexerzieren, aber nicht zu verabsolutieren. Keineswegs sollen all die anderen Interpretationsschulen, die Kafka seit nunmehr über einem Jahrhundert herausfordert, widerlegt werden. Vielmehr soll die Kamera scharfgestellt werden auf einige Teilaspekte der Psychoanalyse, um zu evaluieren, welche Türen ein derartiger Ansatz öffnet und auf welche Grenzen und Widerstände, die den Roman ja gerade konstituieren, er womöglich stößt. Es kann nicht um definitive Einsichten oder endgültige, eindeutige Lösungen gehen – das würde dem Kafka’schen Œuvre, das sich doch gerade durch seine scheinbar unergründliche

²⁴ Liebrand: Kafkas buchstäbliche Rhetorik. Signifikantenlogik und Wörtlichkeit, S. 199.

²⁵ Vgl. Engel: Der Process, S. 200.

Vielschichtigkeit auszeichnet, auch keineswegs gerecht. Vielmehr soll untersucht werden, inwiefern sich Kafka „das Wissen der Psychoanalyse aneignete[], es kritisierte[], modifizierte[] und in [seine] literarischen Konzepte integrierte.“²⁶ Josef K.s so beiläufig geäußerte Erklärung für seinen prekären Zustand, er habe „Kopfschmerzen, Familiensorgen“ (P 180), ließe sich somit als profundere Wahrheit lesen: K.s Prozess ist psychischer Natur, bereitet ihm Kopfschmerzen im übertragenen Sinne, denen die unausweichlichen Konfrontationen mit einer im familiären Rahmen erlebten und iterativ zu durchlaufenden (Ur-)Szene zugrunde liegt.²⁷

²⁶ Anz: Kafka Handbuch. Psychoanalyse, S. 71.

²⁷ Auch ließe sich der Verweis auf Kopfschmerzen als metareflexiver Kommentar auf Kafkas Schreibprozess am *Proceß* deuten; mehrfach leidet er – insbesondere als die Arbeit ins Stocken gerät – an Kopfschmerzen oder unter der Angst vor Kopfschmerzen. Vgl. Müller: Erläuterungen und Dokumente, S. 74–77.

2. Freud'sche Fundamente: *Der Proceß* als „Bettgeschichte“

Das Verhältnis Kafka – Freud ist ein höchst intrikates und von der Forschung nach wie vor nicht eindeutig geklärtes, geht es doch oftmals nicht über Spekulationen hinaus. So spricht etwa Anz von manchen „Schwierigkeiten, die die Kafka-Forschung mit Aussagen über die Beziehung des Autors und seines Werkes zur Psychoanalyse hat.“²⁸ Zweifelsohne konstatieren lässt sich jedoch, dass Kafka zu einer Zeit lebte, da psychologische Themen stark im Aufschwung waren und die Existenz unbewusster Vorgänge schon weithin anerkannt war. Durch die frühen Schriften Freuds wurden die Gesetzmäßigkeiten psychischer Vorgänge zu regelrechten ‚Kaffeethemen‘, die niemand von durchschnittlicher Allgemeinbildung mehr ignorieren konnte:²⁹ „Es ist keine Freude, sich mit der Psychoanalyse abzugeben, und ich halte mich von ihr möglichst fern, aber sie ist zumindest so existent wie die Generation.“³⁰ Dennoch wird Kafkas intensive Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse von zahlreichen Interpret:innen betont: „In Briefen, Gesprächen, Tagebuchnotizen Kafkas tauchen Freud und die Psychoanalyse ostinat auf. Als interessantem Gegenwartsphänomen zeigt sich Kafka der Psychoanalyse gegenüber aufgeschlossen, skeptisch

²⁸ Anz: Kafka Handbuch. Psychoanalyse, S. 70.

²⁹ „Historische Vergleiche zwischen Literatur und Psychoanalyse sind auf philologische Nachweise gegenseitiger Kenntnis nicht angewiesen. Sie sind im Falle Kafkas schon dadurch legitimiert, dass literarische Moderne und Psychoanalyse zeitgleiche Phänomene sind und daher beide an zeittypische, Literatur, Kunst und Wissenschaft übergreifende Interessen, Problemlagen, Denk- und Wahrnehmungsmuster, Normen, Werte, Mentalitäten oder Diskursordnungen gebunden sind. Sie sind partiell differierende Bestandteile der gleichen Kultur. Ob und wie genau Kafka vor der Niederschrift seiner literarischen Texte Freuds [Schriften] kannte oder ob er zum Beispiel Anfang 1913 einen Vortrag von Alfred Adler [...] in Prag [...] hörte, ist in dieser Perspektive gegenüber der vergleichenden Frage nach Ähnlichkeiten und Differenzen sekundär. [...] Kafka und mit ihm die spätere Kafka-Forschung partizipierten an der damaligen, die Psychoanalyse und Literatur verbindenden Gemeinschaft von Interessen an allen Äußerungsformen des Unbewussten (vor allem Träume und Wahnbildungen), sexuellem Handeln und Begehren, symbolischen Verschlüsselungen tabubesetzter Inhalte, an der Genese von Schuldcomplexen, an pathologischen Befindlichkeiten (Nervosität, Angstneurose und Hysterie), an familialen Liebes- und Konfliktkonstellationen oder auch an psychischen Bedingungen künstlerischer Kreativität.“ Anz: Kafka Handbuch. Psychoanalyse, S. 71.

³⁰ Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 529.

stellt er sich aber zur psychoanalytischen Kur,³¹ die er für zu naiv-optimistisch hielt. In Bezug auf den *Proceß* konstatiert Liebrand:

Es macht Sinn [...] Textstrategien des Romanfragments als ironische Umschrift von Freudschen Konzepten, von Freudschen Argumentationszusammenhängen zu lesen. Es läßt sich aber im Einzelfall nicht nachweisen, daß Kafka diese oder jene Veröffentlichung Freuds [...] gelesen hat. Freudsche Schriften fehlen in Kafkas Bibliothek. Manchmal scheint es wahrscheinlich, daß Kafka diese oder jene unselbstständige Publikation zur Kenntnis genommen hat [...]. Der dezidierte Nachweis einer direkten Kenntnis der Freudtexte läßt sich aber nicht führen. Mit Darstellungen der Freudschen Theoreme aus anderer Feder war Kafka allerdings vertraut.³²

Es sei also davon auszugehen, „daß Kafka die Freudschen Axiome, die er ironisch defiguriert, ‚vermittelt‘ kennengelernt, auch den Feuilletonbeiträgen von Freudadepten, Freudpopularisatoren oder Freudkritikern entnommen hat.“³³ So besuchte Kafka 1912/1913 nachweislich Vorträge und Gesprächszirkel rund um das Thema Psychoanalyse im Haus Fanta³⁴ und las regelmäßig Zeitschriften wie die *Neue Rundschau*, *Aktion* oder *Pan*, in denen er diverse Abhandlungen über die kulturelle, ethische und medizinische Bedeutung der Freud'schen Lehren rezipierte.³⁵ Im Rahmen ihrer fundierten Auseinandersetzung mit Kafkas 1912 entstandenem *Urteil* fanden Marson und Leopold „convincing evidence that Kafka had read *Die Traumdeutung* and indeed had read it with considerable care.“³⁶ Im Hinblick auf häufig praktizierte psychoanalytische Auslegungen des *Briefes an den Vater*³⁷ konstatiert Brod eindeutig:

Hier scheint sich der Zusammenhang mit Theorien Freuds, vor allem mit seiner Darstellung des ‚Unterbewußten‘ nicht mehr abweisen lassen zu wollen. Und doch trage ich Bedenken, muß Einwände gegen die Glätte einer derartigen Brückenlegung vorbringen, - nicht zuletzt deshalb, weil Kafka selbst diese

³¹ Liebrand: *Deconstructing Freud*, S. 135. Laut Alt verstand Kafka die Psychoanalyse „als Beitrag zum Verständnis der Moderne, mit dem er sich prinzipiell zu befassen hatte, obgleich er von seiner medizinischen Leistung nicht überzeugt war“ Alt: *Der ewige Sohn*, S. 309.

³² Ebd., S. 136. Diese Meinung teilen andere Interpret:innen: „Die Frage, was genau und wann Kafka von und über Freud rezipiert hat, ist kaum definitiv zu beantworten. Doch Freud war unter den deutschsprachigen Intellektuellen Prags damals bereits ein vieldiskutierter Autor.“ Kaus: *Erzählte Psychoanalyse*, S. 15. Kaus geht allerdings dezidiert von Kafkas „persönliche[r] Verarbeitung Freudscher Grundgedanken“ aus.

³³ Liebrand: *Deconstructing Freud*, S. 136. An Willy Haas schrieb Kafka 1912: „Von Freud kann man Unerhörtes lesen, das glaube ich. Ich kenne leider nur wenig von ihm und viel von seinen Schülern.“ Kafka: *Briefe 1900-1912*, S. 162.

³⁴ Vgl. Alt: *Der ewige Sohn*, S. 308; vgl. Binder: *Kafka-Handbuch*, S. 410.

³⁵ Vgl. Alt: *Der ewige Sohn*, S. 308.

³⁶ Marson/Leopold: *Kafka, Freud, and „Ein Landarzt“*, S. 147. Die Beweisführung anhand konkreter Episoden überzeugt.

³⁷ Dieser Text zeugt von Kafkas instinktiver Vertrautheit mit und Anerkennung von gewissen psychoanalytischen Grundannahmen, primär die lebenslängliche Prägung durch Infantilismen. Vgl. Politzer: *Franz Kafka*, S. 220f.

Theorien gut kannte und sie immer nur als eine sehr ungefähre, rohe, nicht dem Detail oder vielmehr dem wahren Herzschlag des Konflikts gerechtwerdende Beschreibung angesehen hat.³⁸

So schrieb Kafka an Brod, dass „allem Psycho-analytischem gemein [ist], daß es im ersten Augenblick erstaunlich sättigt, man aber kurz nachher den gleichen alten Hunger wieder hat.“³⁹ Mehr als die auf individuelle Krankheitserscheinungen fokussierte Freud'sche Lehre sagte Kafka die Schule des Freud-Schülers Otto Gross zu, der besonders das gesellschaftskritische und kulturrevolutionäre Potenzial der Psychoanalyse betonte und Freuds Lehre primär „als Beitrag zum Sturz einer autoritären Vaterordnung“⁴⁰ ansah. Widergespiegelt wird in diesem zustimmenden Interesse Kafkas an der Lehre Gross' sein Verallgemeinerungsbestreben psychischer Phänomene, aber auch seine Skepsis gegenüber dem medizinischen Valeur der Psychoanalyse: „Gerade weil Gross [...] sich nicht nur als Arzt und Therapeut verstand, konnte er Kafkas Generation derart faszinieren.“⁴¹ Insgesamt lässt sich also Kafkas intensive Auseinandersetzung mit konkreten psychoanalytischen Postulaten durchaus nachweisen, auf die allerdings massive Skepsis folgte – und beide Stränge scheinen Eingang in den *Proceß* gefunden zu haben: Mehrere Freud'sche Axiome lassen sich explizit auf die im ersten Kapitel etablierten und davon ausgehend durch den Roman wandelnden Konfigurationen der Urszene applizieren; bei näherer Betrachtung lesen sich zahlreiche dieser Konfigurationen wie entmetaphorisierte Darstellungen Freud'scher Postulate. Zunächst gilt es also, verschiedene Strategien des Romanfragments, darunter die Ausformungen der Urszene, aufbauend auf den literalisierten (und dadurch literarisierten) Freud'schen Axiomen zu betrachten, um in einem zweiten Schritt Kafkas

³⁸ Brod: Franz Kafka. Eine Biographie, S. 26.

³⁹ Kafka: Brief an Brod, S. 196.

⁴⁰ Alt: Der ewige Sohn, S. 309. Diese autoritäre Vaterordnung ist dem *Proceß*-Beginn implizit eingeschrieben, glaubt man Anz' Postulat, dass der Romanbeginn auf Gross' Verhaftung durch seinen eigenen Vater rekurriert. Vgl. Anz: Die Leiden einer Generation, <https://literaturkritik.de/id/12104>.

⁴¹ Ebd. 1917 lernte Kafka Gross auf einer Zugfahrt persönlich kennen.

kritisch-dekonstruktivistische Auseinandersetzung mit diesen auf eine inhärente Ironie hin zu durchleuchten.

Studiert man Freuds frühe Ausführungen zum Hergang der psychoanalytischen Therapie, so stößt man auf eine Beobachtung, die – hält man sie für valide – dazu verleitet, einen vielversprechenden Erklärungsansatz zur Wurzel des K.'schen Prozesses am Anfang zu suchen: Gleich in der ersten Therapiesitzung wird dem geübten Psychotherapeuten häufig schon ersichtlich, was das von zahlreichen Widerständen behaftete Grundproblem des Analysanden und damit die Wurzel seiner Leiden ist.⁴² Ohnehin erscheint der Prozess, den K. bezeichnenderweise gewissermaßen selbst einläutet – Liebrand hat in diesem Zusammenhang bereits darauf hingewiesen, dass zwischen Kafkas buchstäblicher Poetik und den Freud'schen Mechanismen der Traum- und Signifikantenlogik eine auffällige Strukturhomologie zu konstatieren ist –,⁴³ zahlreichen Interpret:innen als der Ausdruck des von K. verdrängten Wunsches, das Labyrinth des Unbewussten zu betreten.⁴⁴ Zugänglich wird sein Unbewusstes ihm in diesem Moment, da er sich im Halbschlaf befindet – nicht zufällig beginnt der *Proceß* ausgerechnet im Bett. Die strenge Kontrollfunktion des Ich ist in diesem traumähnlichen Transitraum zwischen Schlaf und Erwachen noch nachlässig genug, um Unbewusstes, Verdrängtes auftauchen zu lassen.⁴⁵

Die [...] Erklärung für K.s mangelnde Geistesgegenwart hat Kafka allerdings (bezeichnenderweise) gestrichen: ‚Man ist doch im Schlaf und im Traum wenigstens scheinbar in einem vom Wachen wesentlich verschiedenen Zustand gewesen [...]. Darum [ist] auch der Augenblick des Erwachens der riskanteste Augenblick im Tag‘.⁴⁶

⁴² „Wie der erste Widerstand, so können auch die ersten Symptome oder Zufallshandlungen der Patienten ein besonderes Interesse beanspruchen und einen ihre Neurose beherrschenden Komplex verraten. [...] Ein junges Mädchen zieht [...] hastig den Saum ihres Rockes über den vorschauenden Knöchel; sie hat damit das Beste verraten, was die spätere Analyse aufdecken wird, ihren narzißtischen Stolz auf ihre Körperschönheit und ihre Exhibitionsneigungen.“ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 472. Diese These findet sich in Freuds frühen, bereits vor Kafkas *Proceß* verfassten Schriften.

⁴³ „K. [läutet] [...] nach dem Frühstück, also dem ersten Gericht des Tages“. Liebrand: Deconstructing Freud, S. 137f.

⁴⁴ Vgl. etwa Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn, S. 414.

⁴⁵ „Nicht Wachheit, Selbstvergessenheit ist erste Voraussetzung des Schriftstellertums.“ Kafka: Briefe 1902–1924, S. 385.

⁴⁶ Engel: Der Process, S. 196.

Fraglich bleibt dabei, ob K. jemals tatsächlich aufwacht – explizit statuiert wird im Eingangskapitel lediglich, dass sich die Verhaftung an einem ungewöhnlichen Morgen ereignet, was der Logik der *Verwandlung* entspricht. Wird in der *Verwandlung* jedoch dezidiert die Möglichkeit eines Alptraums ausgeschlossen,⁴⁷ so entbehrt der *Proceß* eines solchen definitiven Realitätsmarkers. Die Annahme, dass K. erwacht, ist schon eine konjizierende Interpretation, die der Text nahelegt, aber nicht disambiguiert. Vor diesem Hintergrund scheint es möglich, dass K. in einem dämmrigen Zustand des Halbschlafes verbleibt und die Eingangskonfiguration den Beginn einer romanlangen Reise durch die Tücken des labyrinthischen Unbewussten darstellt, auf der verdrängte Vergangenheitsrelikte zugänglich werden. Der *Proceß* lässt also die Möglichkeit offen, dass K. als Halbschlafender, situiert zwischen Unbewusstem und Bewusstem, Traum und Realität, Schlaf und Wachzustand, eine Reise durch sein Unbewusstes antritt. Liest man die grotesken Ereignisse hinter dem gegenüberliegenden Fenster als Wiederkehr der von K. verdrängten Urszene, so markiert der rätselhafte Beginn den Moment in K.s Leben, in dem diese in der Kindheit beobachtete Szene (wobei auch ungeklärt bliebe, ob er sie tatsächlich beobachtet hat oder es sich um ein Phantasma handelt – über K.s Vorgeschichte erfahren wir nahezu nichts) über ihn kommt wie ein Gedanke aus diesen Tiefen des Unbewussten, den abzuwehren er im Halbschlaf nicht geistesgegenwärtig genug ist, der *per definitionem* schambehaftet ist und im Kind Schuldgefühle verursacht, zu denen der Erwachsene keinen bewussten Zugang mehr hat.

Das würde wiederum ein mögliches Erklärungsmodell für die beiden Zentralbegriffe des Romans – Schuld und Scham –⁴⁸, vor allen Dingen aber für die unauflösbare Intransparenz der K.'schen Schuld, die zweifelsohne das Kernstück des Romans konstituiert, liefern:

⁴⁷ „Es war kein Traum.“ Kafka: Die Verwandlung, S. 115.

⁴⁸ Der dominantere dieser beiden Begriffe, die Schuld, wird im letzten Kapitel gegen die Scham ausgetauscht; die beiden terminologischen Grundpfeiler des Prozesses wären also in dem Romanrahmen enthalten.

Die[] Einschränkung auf zumindest in ihren Ursachen unbewußte Schuldgefühle entspricht nicht nur dem Hauptinteresse der Psychoanalyse, [...] sondern offensichtlich auch dem Bedürfnis der Kafka-Interpretation. Es geht um die mit W. Benjamin hervorgehobene Dimension des Vergessenen, immer schon ‚unbewußt Gewußten‘. Die Dimension dieses Paradoxes, die schon im bloßen Begriff des Unbewußten verborgen liegt [...], teilt Kafka offensichtlich mit der Psychoanalyse. Sie macht ihn zum geistigen Zeitgenossen Freuds. Das Ungenannt-Bleiben des Schuld-Inhalts im ganzen ‚Prozeß‘ hat [...] nach der phänomenalen, psychologischen Seite hin mit dieser unbewußten Schuld im Sinne Freuds zu tun.⁴⁹

Gekoppelt wird das urplötzliche Auftauchen dieser Schuldgefühle nun mit K.s Liegeposition im Bett, an der sich die Argumentation für ein Hochkommen der als traumatisch empfundenen Urszene untermauern ließe, wird das Einfallen des Traumas doch explizit mit dem (Halb-)Schlaf in Verbindung gebracht, wird K. doch geistesabwesend, ein Nachthemd tragend, ‚verhaftet‘. Nimmt man an – das der Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen –, dass K.s Prozess die Folge einer aus der Kindheit in die Gegenwart transferierten Urszenen-Beobachtung ist, so lässt sich mutmaßen, dass er diese auch in seiner Schlafkleidung, in einem tranceähnlich-schlaftrunkenen Zustand beobachtete, den er am Romaneingang erneut durchlebt:

Zerstreutheit, Schläfrigkeit, Müdigkeit sind [...] sehr konkrete geistige und körperliche Zustände eines Kindes, wenn es nachts geweckt wird. Zum Problem werden sie, wenn sie nach dem Geweckt-Werden mit der Faszination durch ein tief bewegendes Geschehen konkurrieren müssen. Dies ist auch das Schicksal vieler Figuren unseres Autors. So müde und schlaftrunken, übermächtig und abgelenkt sie auch durch die Texte wanken, es geschieht doch immer noch etwas, was ihnen letzte Konzentration und innere Beteiligung abverlangt.⁵⁰

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, dass das inhärent sexuell konnotierte Bett im Laufe des Romans wiederholt als vermeintlich nebensächliches Requisit auftaucht: So empfangen sowohl K.s Geliebte Elsa als auch der Advokat Huld nur vom Bett aus Besuch, in allen Kammern des Gerichtsgebäudes befindet sich ein (stets in Benutzung stehendes) Bett und auch in Titorellis Atelier werden Kunstwerke und Kinder unter dem Bett hervorgeholt: Nebensächliches und Zentrales koinzidieren wiederholt; der *Prozeß* liest sich als eine Art ‚Bettgeschichte‘ im doppelten Sinne.

⁴⁹ Kaus: Kafka und Freud. Schuld, S. 34. Freud nennt als Voraussetzung dieser unbewussten Schuld, „daß ein großes Stück des Schuldgefühls normalerweise unbewußt sein müsse, weil die Entstehung des Gewissens innig an den Ödipuskomplex geknüpft ist, welcher dem Unbewußten angehört.“ Freud: Das Ich und das Es, S. 281.

⁵⁰ Rieck: Kafka konkret – das Trauma ein Leben, S. 64.

Zur Deutung des Motivs Bett bei Kafka kann man [...] nicht ohne Sigmund Freud [auskommen]. Vom Standpunkt der [...] Theorie vom Grundtrauma, welches sich in die Standardszene übersetzt, ist das Bett deshalb das zentrale Motiv, weil alle in der Ausgangssituation des Grundtraumas vertretenen Personen im Bett liegen und das Bett im sexuellen Zusammenhang des Geschehens unverzichtbar ist für die Reinszenierung des Traumas in der unendlichen Reihe der Standardszenen.⁵¹

Obwohl dem Eindringen von Gerichtsbeamten in diese Intimsphäre unweigerlich etwas Unheimliches innewohnt, weisen zahlreiche Interpreten zurecht darauf hin, dass der *Proceß* – und insbesondere der abstruse Romaneingang – nicht einer gewissen Komik entbehrt: Die karikaturähnlich konstruierten Aufseher essen dem Verhafteten das Frühstück weg und klauen ihm seine Kleidung, K. wird mit aller gebotenen Dramatik verhaftet, aber bleibt *de facto* ein freier Mensch. Entscheidend ist auch, dass K. sich selbst zur aktiven Partizipation entscheidet – „war es eine Komödie, so wollte er mitspielen“ (P 12) – und sich damit in einer Situation, die nicht seiner Kontrolle unterliegt, als *agent*, als *actor* zu ‚casten‘ versucht, und so scheinbar *aktiv* in seine Rolle als traumagebeutelte Romanfigur hineinschlüpft, die ihm jedoch gerade jegliche Form von *agency* entziehen soll. Seinen Ausgang nimmt der Roman also in K.s scheinbar bewusster, metareflexiver Einwilligung, seine Rolle als Protagonist zu spielen, wodurch er die Illusion aufrechterhält, die Ereignisse unter Kontrolle zu haben, was sich jedoch zunehmend als Irrtum erweist. Spielerisch und entmetaphorisiert zu antizipieren scheint Kafka damit Freuds wohl berühmtestes Postulat, dass das Ich nicht Herr im eigenen Haus sei:

Das Ich fühlt sich unbehaglich, es stößt auf Grenzen seiner Macht in seinem eigenen Haus, der Seele. Es tauchen plötzlich Gedanken auf, von denen man nicht weiß, woher sie kommen; man kann auch nichts dazu tun, sie zu vertreiben. Diese fremden Gäste scheinen selbst mächtiger zu sein als die dem Ich unterworfenen; sie widerstehen allen sonst so erprobten Machtmitteln des Willens, bleiben unbeirrt durch die logische Widerlegung, unangetastet durch die Gegenaussage der Realität.⁵²

In dem Spannungsfeld zwischen Komödie des Beginns und Tragödie des Schlusses liegt einerseits die Kafka'sche Subversion der Trauma-Konfiguration: Was dem Betroffenen wie eine riesige Einschränkung und ein totaler Eingriff in die intimste Privatsphäre erscheint, gleicht, aus einer

⁵¹ Ebd., S. 51.

⁵² Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, S. 9.

neutralen Beobachterposition, einer komödienartigen Spielkonfiguration, die ohne tatsächlich hereinbrechende Konsequenzen bleibt.⁵³ Gleichzeitig formuliert Kafka gerade in Form dieser Ridikülisierung des Prozessbeginns die Natur eines psychischen Traumas pointiert: Von außen betrachtet handelt es sich um einen ‚Papiertiger‘, eine unbedrohliche Farce – eben wie ein Traum, von dem die Realität unaffiziert bleibt, der jedoch Gefühle der Beklemmung und des Kontrollverlusts evozieren kann –, die die eigene Psyche hartnäckig zu einer schier unüberwindbaren Bedrohung und unbezwingbaren Macht aufbaut, die vermeintliche Aktivität in Passivität umschlagen lässt und den eigenen Untergang initiiert.⁵⁴

Nehmen wir an, dass wir uns innerhalb dieser unbewussten, traum(a)haft organisierten Ordnung bewegen, scheint es legitim, die Kafka durchaus bekannte Traumdeutung als theoretisches Fundament zu konsultieren, um die einzelnen Elemente der Urszene genauer zu untersuchen. Ziel wird sein, die Traumdeutung, wie etwa von Kaus vorgeschlagen, als hermeneutisches Strukturmodell anzuwenden, aber dabei stets in dem Bewusstsein zu sein, dass damit nicht allgemeingültig entschlüsselt wird, was Kafka *eigentlich* sagen wollte, aber uns nicht mitteilen konnte – gerade die Kafka’sche Aneignung der der Traumlogik entnommenen Möglichkeiten der Polysemie, die Verunsicherungsmomente und das Bestehenlassen von Widersprüchen konstituieren dessen *ars poetica*. So erweisen sich nahezu alle Symbole, die den *Proceß* so zahlreich durchziehen, auf den ersten Blick als höchst irreführend.⁵⁶ Einerseits verweist das auf

⁵³ „„Sie haben mich mißverstanden, Sie sind verhaftet, gewiß, aber das soll Sie nicht hindern Ihren Beruf zu erfüllen. Sie sollen auch in Ihrer gewöhnlichen Lebensweise nicht gehindert sein.“ ,Dann ist das Verhaftetsein nicht sehr schlimm“, sagte K. und gieng nahe an den Aufseher heran. ,Ich meinte es niemals anders“, sagte dieser.“ (P 27)

⁵⁴ Als psychisches Trauma gilt „ein Erlebnis, auf welches das Individuum nicht in adäquater Weise reagieren kann, das es nicht verarbeiten kann und das daher aus dem Bewußtsein verdrängt wird. Vom Unbewußten aus entfaltet das traumatische Erlebnis ständig eine Wirkung auf den psychischen Apparat in einer Weise, als wenn der Betreffende ständig mit dem Erlebnis konfrontiert würde, auf das sinnvoll zu reagieren seine dauernd ungelöste Aufgabe bleibt.“ Peters: Wörterbuch der Tiefenpsychologie, S. 156. Diese Definition liest sich wie eine stark verallgemeinerte Handlungsskizze des *Proceß*-Romans.

⁵⁶ Vgl. Robertson: Der Proceß, S. 112.

die typische Kafka'sche Spannung zwischen Signifikant und Signifikat: „Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klafft auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination.“⁵⁷ Andererseits erinnert dieses Prinzip stark an die Traumsymbolik, die ja gerade den Zweck der Entstellung und Verschleierung erfüllen soll und dadurch eine Kluft zwischen manifestem und latentem Inhalt aufreißt, um das verdrängte Gedankengut auf eine erträgliche Weise darzustellen und den Schlafenden nicht aufzuwecken.⁵⁸ In der *Traumdeutung* postuliert Freud zudem, dass die Traumzensur unter anderem mit der manifesten Darstellung des Gegenteils des latenten Trauminhaltes respektive der Amalgamierung beider operiert: „Ein Element im manifesten Traum, welches eines Gegensatzes fähig ist, kann [...] ebensowohl sich selbst bedeuten wie seinen Gegensatz oder beides zugleich; erst der Sinn kann darüber entscheiden, welche Übersetzung zu wählen ist.“⁵⁹ Überdies stellt er heraus, dass eigentlich zentrale Gegenstände im Traum häufig als Nebensächlichkeiten erscheinen (dies bezeichnet er als den Primärprozess der Verschiebung),⁶⁰ was demzufolge den analytischen Blick auf die weniger beachteten Elemente – das Bett wurde bereits erwähnt – verschieben sollte.⁶¹ Betrachtet man den *Proceß* als inneren, der Traumlogik verpflichteten Prozess K.s,⁶² so avanciert die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung beinahe zu einer Art psychoanalytischen Kur, die naturgemäß immer wieder

⁵⁷ Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 255.

⁵⁸ K.s *rude awakening* würde sich mutmaßlich erst im Augenblick seines Todes ereignen – vom eigenen Tod zu träumen unterbricht für gewöhnlich den Schlaf. Mit der Hinrichtungsszene endet aber der Roman, sodass die Traum(a)landschaft intraliterarisch nie und von der extraliterarischen Leserschaft erst mit dem Zuklappen des Buches verlassen wird.

⁵⁹ Freud: Vorlesungen, S. 193.

⁶⁰ Freud bezeichnet diesen Zensurprozess auch als „Akzentverschiebung“ oder „Umgruppierung der Inhaltselemente“: „Diese Akzentverschiebung ist ein Hauptmittel der Traumentstellung und gibt dem Traum jene Fremdartigkeit, deren wegen ihn der Träumer selbst nicht als seine eigene Produktion anerkennen möchte.“ Freud: Vorlesungen, S. 149.

⁶¹ Nicht umsonst wird K. im vorletzten Kapitel von dem Geistlichen aufgefordert: „Laß das Nebensächliche“ (P 289), ist er doch nach all den verschiedenartig entstellten Konfrontationen mit seinem Trauma eigentlich an einem Punkt angelangt, an dem der Kern seines Prozesses in greifbare Bewusstseinsnähe gerückt sein sollte.

⁶² Engel spricht von der „eigentümlichen Verschränkung von Außen- und Innenwelt: Wieso ist das Gericht so unmittelbar mit K.s Innerem (seinem Unbewussten?) verbunden?“ Engel: Der Process, S. 197.

auf massive Widerstände stößt. Zunächst soll also Kafkas produktive Verwertung der genannten Freud'schen Annahmen vorgeführt werden, wobei es scheint, als habe Kafka sich Strategien des Traumes implizit zu eigen gemacht, um sich auf eine erträgliche, kreative Weise Zugang zu einer ins Unendliche potenzierbaren traumatischen Szenerie zu verschaffen. Die Zirkularität des Fragments ist dabei nicht nur der inhaltlichen, sondern ebenso der sprachlichen Romanebene eingeschrieben: Die an Freud angelehnten, im Folgenden aufzudeckenden Assoziations- und Signifikantenketten referieren kontinuierlich aufeinander, bis sich die Ketten zu Kreisen schließen. Eine psychotherapeutische ‚Bereinigung‘ des Traumas schließt der explizit auf K.s Untergang angelegte Roman hingegen aus, sondern bietet vielmehr alternative Lösungsvorschläge, die jedoch ebenso ins Leere laufen müssen, um die fortwährende Schreibproduktion, die im Falle Kafka nichts anderes als iterative Traum(a)reproduktion ist, zu gewährleisten. Kafka erschreibt sich ein traum- und traumalogisch inspiriertes Textgenerierungsverfahren, dessen Resultat sich beliebig anordnen oder gar erweitern lässt, aber durch ironische Brechungen und Inversionen seinen eigenen Status als artifizielles Konstrukt immer schon ausstellt. Die strukturelle Parallele des Romans zum Stationendrama lässt K. nicht nur zum Reisenden avancieren, sondern weist ihn als einzigen gemeinsamen Nenner der Handlung aus: Der Roman ist K., K. ist der Roman. Da K. über keine psychologische Tiefe verfügt, muss diese aus dem verstreuten Material rekonstruiert werden, was die Hauptaufgabe der Psychoanalyse ist: Spuren der Vergangenheit aus der Gegenwart zu extrahieren.

2.1. „Jemand(en) musste Josef K. beobachtet haben“: Jedem Anfang wohnt ein Traum(a) inne

Fangen wir also am nach Freud so aufschlussreichen Anfang an, der sogleich eine vermeintliche Nebensächlichkeit ausstellt: Die alte Nachbarin gegenüber, die in kaum einer kursorischen

Inhaltsangabe des *Proceß*-Romans erwähnt wird,⁶³ also als maximal nebensächlich erscheint – gerade hier liegt aber, laut Freud, einer der zentralen Hinweise zum Verständnis des Ganzen. Die erste Person, die K. nun am prekären Romanbeginn erblickt, ist die scheinbar voyeuristische, ihn neugierig beobachtende alte Nachbarin, die ihn zwar zu irritieren scheint, aber sogleich wieder verdrängt wird: „K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er.“ (P 7) „[B]efremdet“ wäre K. in diesem Kontext, da etwas Bekanntes – eine alte Nachbarin, bezogen auf die Urszene wäre dies die Mutterfigur – in einem neuen, verfremdenden Licht erscheint; „hungrig“ wäre er in diesem Zusammenhang, weil der infantile sexuelle Hunger in dem ursprünglichen Moment der Urszene erwacht, jedoch sogleich mit Schuldgefühlen und Ängsten behaftet und verdrängt wird. So bewirkt der elterliche Koitus „*beim Kind eine sexuelle Erregung* und liefert einen Anhaltspunkt für die Kastrationsangst“.⁶⁴ Behauptet etwa Engel, dass der *Proceß* „in medias res und mit dem Einbruch eines radikal ‚Anderen‘, ‚Fremden‘ [beginnt]“,⁶⁵ so ließe sich das nicht erst auf die Verhaftung, sondern vielmehr darauf beziehen, dass K. bereits befremdet ist angesichts der ihm eigentlich bekannten Frau gegenüber, schon bevor er eine Verhaftung auch nur erahnen kann. Folgerichtig scheint bereits dieser kurze, oft überlesene (Augen-)Blick den Prozess einzuläuten und K.s inneres Gleichgewicht aus den Fugen geraten zu lassen: Der von Kafka als „riskanteste[r] Augenblick am Tag“⁶⁶ titulierte Vorgang des Erwachens, der nicht explizit erwähnt wird, wird ersetzt durch einen buchstäblichen Augen-Blick, der das Wiedererwachen verdrängter Schuldgefühle bedingt, auf das

⁶³ Müller konstatiert gar: „K. schaut immer wieder aus einem Fenster [...]; sein Blick trifft dabei nie auf andere Menschen“. Müller: Erläuterungen und Dokumente, S. 16. Dabei handelt es sich um eine grobe Falschaussage.

⁶⁴ Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 577, Herv. d. Verf.

⁶⁵ Engel: Der Process, S. 194.

⁶⁶ Zit. n. Engel: Der Process, S. 196. Man beachte auch die für die Traumdeutung bedeutsame und in diesem Kontext aufschlussreiche semantische Korrelation zwischen *Augenblick* – *erblicken* – *erwachen* – *Augen öffnen*.

sogleich eine „Verhaftung“ folgt – durch die „niedrigsten Organe“ (P 15), die sich als Verhaftung durch die unverstandenen niederen Triebe und Sexualorgane lesen lassen. Schon das Modalverb „Jemand *mußte* Josef K. verleumdet haben“⁶⁷ sowie der Konjunktiv „ohne daß er etwas Böses getan *hätte*“ (P 7, Herv. d. Verf.) sind Unsicherheitsmarker, die indizieren, dass weder der Erzähler noch K. – noch der Aufseher⁶⁸ – wissen, auf welcher Basis der Prozess eigentlich fußt – eine Leerstelle, die zu immer neuen Spekulationen einlädt. Vorgeschlagen sei, K.s Verhaftung nicht nur als zwanghafte Fixierung auf ein Trauma zu lesen, sondern ebenso auf die daraus erwachende, eine Eigendynamik entfaltende sexuelle Triebkraft, die K. in ihren Bann zieht und der zur Entstehungszeit des Romans etwas moralisch, wenn auch nicht juristisch Verbotenes anhaftete:

Everyone knew [...] that children had no sex, which was why they were forbidden to talk about it, why one closed one's eyes and stopped one's ears whenever they came to show evidence to the contrary, and why a general and studied silence was imposed. These are the characteristic features attributed to repression, which serve to distinguish it from the prohibitions maintained by penal law: repression operated as a sentence to disappear, but also as an injunction to silence, an affirmation of nonexistence, and, by implication, an admission that there was nothing to say about such things, nothing to see, and nothing to know. Such was the hypocrisy of our bourgeois societies with its halting logic. [...] Perhaps some progress was made by Freud [...].⁶⁹

Freud wird allerdings häufig eine simplifizierende Überbewertung der Sexualität vorgeworfen,⁷⁰ die den Menschen als bloßen Sklaven seiner niederen Triebe erscheinen lässt. Kafka verfolgt nun eine Romanstrategie, bei der Sex kein einziges Mal explizit geschildert wird, aber gewissermaßen im Unbewussten der Text-Seele tobt sowie K.s Prozess vorantreibt: „Die Sexualität ist als starke, offenbar oft auch als gefährlich und negativ empfundene Kraft im Hintergrund der gesamten Romanhandlung spürbar.“⁷¹ So geschickt ist diese konsequente, traumlogische Verschiebung und Verdrängung in den Untergrund des Textes, dass das Kafka'sche Mitschreiben an Freuds Postulat

⁶⁷ „Das Modalverb [*mußte* – A.L.D.] ist nicht Ausdruck absoluter Notwendigkeit, sondern betont, daß es sich um eine Annahme der Perspektivfigur K. handelt.“ Binder: Kafka Kommentar zu den Romanen, S. 195.

⁶⁸ „Sie sind verhaftet, das ist richtig, mehr weiß ich nicht.“ (P 22)

⁶⁹ Foucault: The History of Sexuality, S. 4.

⁷⁰ Vgl. für eine knappe Übersicht etwa Hirsch: Sexual Disorders. A Perspective, S. 240f.

⁷¹ Müller: Erläuterungen und Dokumente, S. 20.

der Zentralität sexueller, im Unbewussten beherbergten Triebe auf den ersten Blick kaum ersichtlich wird. Gleichzeitig stellt sich das Romanfragment damit auch gegen Freud und in den Kontext der strikten bürgerlichen Moral, indem gerade *nicht* über Sex gesprochen geschweige denn dieser verbal illustriert wird: Sexualität ist strukturgebend und abwesend zugleich. Seinen Ursprung scheint dieses Paradigma in K.s ursprünglichster Konfrontation mit Sexualität zu nehmen, die in Form jener unscheinbaren, aber den Roman und damit K.s Prozess initiiierenden alten Frau verbürgt ist, die existent und doch nicht greifbar ist, romaninitiiierend und scheinbar interpretationsirrelevant zugleich.

Nun bleibt es aber nicht bei der alten Frau – zur Performanz einer Urszene gehören schließlich klassischerweise zwei Teilnehmer:innen –, sondern wenig später wird jene Frau zusammen mit einem „Greis“ in einer äußerst anzüglichen Position dargestellt: „Er gieng einige Male in dem freien Raum des Zimmers auf und ab, drüben sah er die alte Frau die einen noch viel ältern Greis zum Fenster gezerrt hatte, den sie umschlungen hielt; K. mußte dieser Schaustellung ein Ende machen.“ (P 16) Einerseits lässt sich hieran festmachen, dass sich die Beobachter gegenüber von Mal zu Mal zu vermehren scheinen – kurz darauf sind sie sogar zu dritt.⁷² Diese Vermehrung der Beobachter ließe sich erneut zurückführen auf eine Freud'sche These zur Traumarbeit: Der Traum enthält mitunter die plastische Darstellung abstrakter Begrifflichkeiten,⁷³ womit sich die Vermehrung der Beobachter als Darstellung der buchstäblichen Fortpflanzung, des zeitlich verdichtet dargestellten Reproduktionsakts lesen ließe. Besondere Aufmerksamkeit widmet Freud in diesem Abschnitt der Darstellung von Redewendungen, was unweigerlich an den Nachwuchs eines Paares betreffende Sprichwörter wie „aus zwei mach drei“ denken lässt, was Kafka literaliter

⁷² Darauf aufmerksam gemacht hat etwa Rieck, der jedoch keine weiteren Schlüsse aus dieser Vermehrung zieht: „Josef K. [wird] im *Prozeß* auf impertinente Weise aus den Fenstern des gegenüberliegenden Hauses beobachtet, wobei sich die Beobachter von Mal zu Mal vermehren.“ Rieck: Kafka konkret – das Trauma ein Leben, S. 56.

⁷³ Vgl. Freud: Die Traumdeutung, S. 410–416.

darstellt und damit Sprichwörtliches in Plastisches überführt. Dabei verweist Freud weiterhin darauf, dass „zu Zwecken der Darstellung im Traume die Orthographie weit hinter dem Wortklang zurücktritt“,⁷⁴ wodurch der Ausdruck „ältern“ (P 15) besonders aufmerken lässt und die These, dass es sich um den beobachteten Geschlechtsverkehr der *Eltern* handelt, untermauert. Darüber hinaus erweisen sich im Verweiszusammenhang mit dieser Umklammerung der beiden Alten Kafka'sche Parallelstellen als aufschlussreich: Die innige Umschlungenheit zweier (oftmals älterer) Menschen findet sich mehrfach im Kafka'schen Œuvre; in der *Verwandlung* etwa gehen die eng umschlungenen Eltern in einem aggressiv aufgeladenen Akt der „Vereinigung“ zu Boden, woraufhin Gregors Sehkraft versagt und der Beobachtungsprozess ein jähes Ende findet – eine Szene, die treffenderweise häufig als Urszene ausgelegt wird.⁷⁵

Auffällig ist nun auch im *Proceß* diese Thematik der Sehkraft beziehungsweise des Beobachtens und der anschließenden Verdrängungsversuche,⁷⁶ der Schau-Lust, die die alte Frau unverkennbar und kontinuierlich ausstrahlt. So heißt es kurz darauf: „Durch das offene Fenster erblickte man wieder die alte Frau, die mit wahrhaft greisenhafter Neugierde zu dem jetzt gegenüberliegenden Fenster getreten war, um auch weiterhin alles zu sehn.“ (P 9) Gleichsam lässt sich dieses intensive, „greisenhafte“ (die Frau und der „Greis“ werden auch verbal miteinander vereinigt) Beobachten nun aber auch auf K. beziehen; die groteske Szenerie ließe sich mit der Freud'schen Traumdeutung durch ihr Gegenteil erklären: Nicht K. wird von der greisenhaft neugierigen Nachbarin beobachtet,

⁷⁴ Ebd., S. 411.

⁷⁵ So heißt es, dass die Mutter „auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm – nun versagte aber Gregors Sehkraft schon – [...] um Schonung von Gregors Leben bat.“ Kafka: Die Verwandlung, S. 171. Vgl. hierzu auch White: *Psyche and Tuberculosis*, S. 203f.

⁷⁶ Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch darauf, dass K. „[m]it brechenden Augen“ zugrunde geht und auch seine letzte Beobachtung ein inniges, „Wange an Wange aneinandergelehnt[es]“ (P 312) Paar ist. Rieck meint dazu: „Das Motiv des Beobachters bzw. der Beobachtung spielt [...] eine sehr große Rolle in den Wiederinszenierungen. Zumeist ist das, was beobachtet wird, in unterschiedlichem Ausmaß unkenntlich gemacht worden, in einigen Fällen finden wir aber auch wieder ganz explizite Beobachtungen im Sinne des Grundtraumas.“ Rieck: *Kafka konkret – das Trauma ein Leben*, S. 52.

wie der Leserschaft durch ihre ersten beiden Auftritte suggeriert wird, sondern *er* hat voll kindlicher Neugierde beobachtet – und zwar den elterlichen Geschlechtsakt. Analog dazu war nicht K. der im Bett Befindliche, sondern vielmehr der *aus* dem Bett Aufgeschreckte, der seine Eltern *im* Bett beobachtet hat. Hingewiesen sei darauf, dass natürlich die eingängliche Aussage, dass K. von der alten Frau beobachtet wird, ihr Gegenteil auf einer Ebene zweiter Ordnung schon enthält: Um überhaupt wahrzunehmen, dass man beobachtet wird, muss man selbst den Beobachter beobachten, muss man selbst zum Beobachtenden werden. Durch die personale Erzählhaltung werden die Ereignisse zudem stets aus der Sicht K.s perspektiviert, der die beiden Alten also ohnehin selbst beobachtet haben muss. Dass bei der nächsten Erwähnung der Frau, die nun einen Partner an ihrer Seite hat, von einer „Schaustellung“ (P 15) die Rede ist, verweist K. einerseits explizit in die Zuschauer- und Beobachterposition und enthält andererseits einen Hinweis auf eine ebenfalls sexuell konnotierte (Schau-)Stellung, eine literaliter er-schaute, zur Schau gestellte (Kopulations-)Stellung – Kafka hätte ja alternativ den geläufigeren Terminus „Schauspiel“ verwenden können. Und dass wir Kafka’sche Worte nicht nur auf die Goldwaage legen, sondern vor allen Dingen *wörtlich* nehmen sollten, hat bereits Adorno herausgestellt: „Vorm Kurzschluss auf die allzu frühe, vom Werk schon gemeinte Bedeutung vermöchte als erste Regel zu schützen: alles wörtlich nehmen, nichts durch Begriffe von oben her zudecken. Die Autorität Kafkas ist die von Texten.“⁷⁷ Unklar bleibt hingegen, ob sich K.s plötzlicher Entschluss, „dieser Schaustellung ein Ende [zu] machen“ (P 15) auf die Ereignisse gegenüber oder auf die Situation in seinem Zimmer bezieht. Von ersteren ist der K.’sche Entschluss durch ein Semikolon abgetrennt; auf zweitere wird per Doppelpunkt Bezug genommen.⁷⁸ Beide Vorgänge scheinen

⁷⁷ Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 257.

⁷⁸ „[D]rüben sah er die alte Frau die einen noch viel ältern Greis zum Fenster gezerrt hatte, den sie umschlungen hielt; K. mußte dieser Schaustellung ein Ende machen: ‚Führen Sie mich zu Ihrem Vorgesetzten‘, sagte er.“ (P 15)

dadurch aufeinander bezogen: K.s Beobachtung der Alten verstärkt seine Abwehrhaltung gegen die Wächter. Insgesamt liest sich der *Proceß* als Zeugnis eines akribischen, potenzierten Beobachtungsprozesses, der sich K. aber nicht nur zum Opfer macht, sondern mindestens ebenso häufig von ihm selbst ausgeht. In seinem Grundhabitus der Verdrängung und Schuldabwälzung will er die Aktivität im Beobachtungsakt jedoch stets von sich weisen: So wird auch das alte Ehepaar von dem selbst beobachtenden K. als potenzielle (Augen-)Zeugen – ein Synonym für Beobachter – angeführt: „Würde man ihm nicht glauben, was in diesem Fall begreiflich war, so konnte er Frau Grubach als Zeugin führen oder auch die beiden Alten von drüben, die wohl jetzt auf dem Marsch zum gegenüberliegenden Fenster waren.“ (P 17) Bemerkenswert ist zudem, dass K. in einer Situation, in der es um sein Schicksal geht, ernsthaft darüber nachdenkt, was die beiden Alten treiben. Völlig nebensächlich erscheint das, aber K. klammert sich regelrecht an diesem Gedanken fest, wiederholt tauchen die Alten auf den ersten Romanseiten auf – so auch, als sich die Gesellschaft in Fräulein Bürstners Zimmer bewegt:

In einer Ecke des Zimmers standen drei junge Leute und sahen die Photographien des Fräulein Bürstner an, die in einer an der Wand aufgehängten Matte steckten. An der Klinke des offenen Fensters hieng eine weiße Bluse. Im gegenüberliegenden Fenster lagen wieder die zwei Alten, doch hatte sich ihre Gesellschaft vergrößert, denn hinter ihnen sie weit überragend stand ein Mann mit einem auf der Brust offenen Hemd, der seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte und drehte. (P 20)

Allein an dieser weißen Bluse lässt sich eine Verunklärungsstrategie beschreiben, die signifikant für Kafka, aber auch für die Traumarbeit ist: Traditionell ist weiß die Farbe der Unschuld, sodass die weiße Bluse mithin auf die unschuldig-jungfräuliche Frau hinwies (die das strikte Gegenbild zum sexualitätsverfallenen, *roten* Vamp darstellt). Nun ist die weiße Bluse aber ein Kleidungsstück, das ausgezogen wurde, also womöglich – man denke erneut an die Traumdeutung – gerade das Gegenteil besagt und vielmehr auf *abgelegte* Unschuld verweist. Dass die Bluse ausgerechnet an einer Klinke aufgehängt ist, scheint diese Lesart noch zu stützen, gelten an (*Tür-*)Klinken aufgehängte Kleidungsstücke doch als Hinweis auf sexuelle Handlungen im

Rauminneren. Dieses scheinbar simple Requisit, das – wie das gesamte (Frauen-)Zimmer – metonymisch für Fräulein Bürstner steht, lässt also die semantische Opposition Schuld/Unschuld kollabieren und exemplifiziert damit ein strukturgebendes, Freud'sche Theoreme literarisierendes Romanparadigma, das sich im weiteren Verlauf immer wieder auf zwischen Promiskuität und Reinheit oszillierende mütterliche Figuren beziehen soll:

Gerade dieses Verhältnis von schärfstem Gegensatz zwischen der ‚Mutter‘ und der ‚Dirne‘ wird uns aber anregen, die Entwicklungsgeschichte und das unbewußte Verhältnis dieser beiden Komplexe zu erforschen, wenn wir längst erfahren haben, daß im Unbewußten häufig in Eines zusammenfällt, was im Bewußtsein in zwei Gegensätze gespalten vorliegt. Die Untersuchung führt uns dann in die Lebenszeit zurück, in welcher der Knabe zuerst eine vollständigeren Kenntnis von den sexuellen Beziehungen zwischen den Erwachsenen gewinnt.⁷⁹

Gleichzeitig verweist diese weiße Bluse auf das „auf der Brust offene[] Hemd“ des Mannes mit dem „rötlichen Spitzbart“, der die Gesellschaft der Alten nun buchstäblich vergrößert. Emrich meint, dass „Kafkas Kenntnis psychoanalytischer Einsichten“ in diese Szene hineinspielt und dass die „sexuelle Sphäre [...] kaum deutlicher ausgedrückt werden“ könne.⁸⁰ Mehreres fällt auf: Einerseits *liegen* die beiden Alten nun explizit⁸¹ und vollziehen gewissermaßen die Vereinigung, die durch Frauenbluse und Männerhemd angedeutet wird. Überdies lässt die Beschreibung des mysteriösen Mannes im Hintergrund, die sich dem Verb „vergrößern“ und dem Partizip I „überragend“ bedient, diesen als Traumsymbol für das von Kafka personifizierte männliche Glied erscheinen, konstatiert Freud doch, dass vergrößerungs- und verlängerungsfähige Gegenstände männliche Sexualsymbole sind.⁸² Weiterhin merkt er an, dass für das männliche Genitale „die heilige Zahl 3 symbolisch bedeutsam ist.“⁸³ Die Triade – die sich bemerkenswerterweise wie schon

⁷⁹ Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens und andere Schriften, S. 14.

⁸⁰ Emrich: Franz Kafka, S. 271.

⁸¹ Das Verb *liegen* ist ein Polysem: Einerseits wird die Lage, der Aufenthaltsort der beiden Alten angegeben, andererseits verweist es – liest man es buchstäblich – auf eine horizontale Liegeposition, die insofern ungewöhnlich ist, als man sich normalerweise nicht in ein Fenster legt. Aufgemacht würde damit die Konnotation eines Schau-Fensters, einer Auslage, also einer anzuschauenden exponierten Lage: Der Geschlechtsverkehr des Paares scheint auf die Beobachtung angelegt.

⁸² Vgl. Freud: Vorlesungen, S. 165f.

⁸³ Ebd., S. 165.

das Hemd auf beiden Seiten findet, betrachten doch „drei junge Leute“ (P 20) Frau Bürstners Photographien – stünde also gleichsam für die traditionelle Familientriade Vater, Mutter, Kind (die der Roman immer nur symbolisch aufruft, aber wörtlich durchstreicht: keine einzige Kernfamilie wird geschildert) sowie das männliche Genitale und damit, verdichtet gesprochen, für den Geschlechtsakt, für die Fortpflanzung.

Der rötliche Spitzbart des vitalen Mannes gegenüber offenbart dabei zweierlei: Einerseits erinnert das Drücken und Drehen an diesem Bart an den gemeinhin als handwerklichen, mechanisch empfundenen Teil des Geschlechtsverkehrs, der sich in kruden Euphemismen wie „nageln“ oder „schrauben“ erhält. Andererseits verweisen sowohl die Farbe Rot als auch der Bart auf Satansbilder, wird dieser doch häufig mit Spitzbart porträtiert, und spielen damit den Sündenfall ein, dessen K. hier gewahr wird – das Liegen der beiden Alten im Fenster ließe sich dann als buchstäblicher Sünden-Fall lesen. Dass K. kurz zuvor (wohlgemerkt im Bett) einen Apfel verspeist hatte, unterstreicht diese Lesart zusätzlich.⁸⁴ Der lukullische Genuss steht dabei für das ein, was der ödipalen Denkmustern ‚verhaftete‘ K. eigentlich genießen wollte, was er als seinen rechtmäßigen Besitz angesehen hatte (das Frühstück ist hierbei nur ein *stand-in* für den sexuellen Genuss),⁸⁵ was die autoritären (Vater-)Figuren ihm aber vor seinen Augen entwenden und an seiner Stelle genießen. Das von den Wächtern gelieferte Essen wäre in K.s Augen zu „schmutzig[]“ (P 16); er glaubt sich rein, verleibt sich aber alternativ gewissermaßen die ursprüngliche Sünde *par excellence* ein – wie auch zwei Gläser Schnaps (vgl. P 17f.), was erneut seine Verdrängungsversuche der ihm inhärenten Schuldgefühle illustriert. Gleichzeitig symbolisiert der

⁸⁴ „Dass das Essen eines Apfels zum Frühstück seiner Verhaftung mit dem biblischen Erbsündenmythos zu tun haben mag, kann als zumindest unbewußte literarische Assoziation nicht von der Hand gewiesen werden.“ Kaus: Kafka und Freud. Schuld, S. 29. Vgl. auch Robertson: Der Proceß, S. 113.

⁸⁵ Die Analogie zwischen dem Hungergefühl und dem Sexualtrieb stellte Freud bereits in seinen frühen Schriften her. Vgl. Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. 49.

Apfel in der Freud'schen Traumdeutung die weibliche Brust,⁸⁶ der das primäre orale Interesse des Kindes gilt. Das ‚richtige‘ Essen – das Frühstück auf der einen beziehungsweise die mütterliche Frau auf der anderen Straßenseite, die Ereignisse spiegeln einander⁸⁷ – erlangen ausschließlich die Vaterfiguren und ‚verspeisen‘ es stets vor K.s Augen, wohingegen dieser sich mit Ersatzbrüsten zufriedengeben muss und zudem eine Regression in die Kinderrolle durchläuft. Die frustrierende Erkenntnis, dass die Mutter als sexuelles Wesen im exklusiven Besitz des Vaters ist, scheint nicht nur dem Konzept der Urszene, sondern auch diesem ersten Kapitel durch eine Verknüpfung verschiedener Traumsymbole eingeschrieben.

Dass die „ältern“ beziehungsweise die Eltern in ihrem Akt natürlicherweise unbeobachtet bleiben wollen, veranschaulicht die nächste Erwähnung der „Gesellschaft beim Fenster“:

Drüben war noch die Gesellschaft beim Fenster und schien nur jetzt dadurch, daß K. ans Fenster herantreten war, in der Ruhe des Zuschauens ein wenig gestört. Die Alten wollten sich erheben, aber der Mann hinter ihnen beruhigte sie. „Dort sind auch solche Zuschauer“, rief K. ganz laut dem Aufseher zu und zeigte mit dem Zeigefinger hinaus. „Weg von dort“, rief er dann hinüber. Die drei wichen auch sofort ein paar Schritte zurück, die beiden Alten sogar noch hinter den Mann, der sie mit seinem breiten Körper deckte und nach seinen Mundbewegungen zu schließen, irgendetwas auf die Entfernung hin unverständliches sagte. Ganz aber verschwanden sie nicht, sondern schienen auf den Augenblick zu warten, bis sie sich unbemerkt wieder dem Fenster nähern könnten. „Zudringliche, rücksichtslose Leute!“ sagte K., als er sich ins Zimmer zurückwendete. (P 25)

Während K.s Wut hier deutlich entbrennt und er sie gleichzeitig zu verdrängen versucht, ist bemerkenswert, dass keine andere Figur Notiz von den Ereignissen gegenüber zu nehmen scheint, obwohl K. mit dem Zeigefinger darauf hinweist – ein Anklagegestus, der einen *regressus* in infantile Verhaltensmuster markiert. Das erneute Durchleben der Urszene scheint demnach eine bloße Introspektion und nur für ihn von herausgehobener Bedeutung zu sein: Einzig und allein in ihm und aus seinen eigenen Bewusstseinstiefen heraus tauchen die Versatzstücke der Urszene in

⁸⁶ Vgl. Freud: Vorlesungen, S. 168. Vgl. auch die phallisch-martialische Symbolik der Äpfel in der *Verwandlung*, auf deren Erwähnung ebenso der buchstäbliche Sünden-Fall in Form des Niederfallens der Eltern folgt.

⁸⁷ „[I]n diesen Spiegelungen der sich in K. hochkämpfenden Triebwünsche [werden] die Urmächte des Lebens lebendig, die [...] einen bedrohlichen Aspekt annehmen und gegen die sich K. wehrt.“ Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 24.

der traumlogischen Landschaft entstellt auf. Dass er die Alten als „*auch* solche Zuschauer“ bezeichnet, verweist zudem darauf, dass es noch mindestens einen weiteren Zuschauer geben muss: Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um ihn selbst handelt. So lauern die Alten auf einen unbeobachteten Moment, um in ihrer Tätigkeit fortfahren zu können, und verstecken sich hinter dem erneut als von imposanter Physis geschilderten bärtigen Mann, dessen Bart selbst auf eine Art versteckte Identität wie auch seine Virilität und Potenz hinweist, gilt doch der Bart kulturgeschichtlich als „Symbol der Lebenskraft durch sein immerwährendes Wachstum und als optisches Zeichen der Fortpflanzungsfähigkeit“.⁸⁸ Bemerkenswert ist, dass dieser Bärtige am Kapitelende außerhalb des Hauses auf K. und seine Gefolgschaft trifft und in dieser Szene plötzlich einen *blonden* Spitzbart hat:

[A]ls plötzlich Kullich auf das gegenüberliegende Haustor zeigte, in dem eben *der Mann mit dem blonden Spitzbart* erschien und im ersten Augenblick ein wenig verlegen darüber, daß er sich jetzt in seiner ganzen Größe zeigte, zur Wand zurücktrat und sich anlehnte. Die Alten waren wohl noch auf der Treppe. K. ärgerte sich über Kullich, daß dieser auf den Mann aufmerksam machte, den er selbst schon früher gesehen, ja den er sogar erwartet hatte. „Schauen Sie nicht hin“, stieß er hervor ohne zu bemerken, wie auffallend eine solche Redeweise gegenüber selbständigen Männern war. (P 29, Herv. d. Verf.)

Erneut versucht K., die Erscheinung dieses Mannes – die für ihn unweigerlich mit den nun nicht mehr sichtbaren Machenschaften der Alten zusammenhängt – durch das Beobachtungsverbot „Schauen Sie nicht hin“ zu verdrängen. Dadurch, dass der Mann aus dem Haus hervortritt und mit den Figuren der anderen Seite zusammentrifft, erlangt er jedoch Validität in der Handlung. Auffällig ist die Wandelbarkeit des Mannes, die in der Bartfarbe ihren komprimiertesten Ausdruck findet, und sich als Erektion (im roten, ‚blutgefüllten‘ Zustand) und Erschlaffung lesen ließe. Dass sich dieser Mann nun, als Konsequenz seiner Partizipation in der Urszene, „in seiner ganzen Größe“ zeigt und darüber „verlegen“ ist, lässt ihn, der immer wieder mit traumlogischen Merkmalen des männlichen Geschlechtsorgans in Verbindung gebracht wird, als personifizierte

⁸⁸ Wietig: Der Bart. Zur Kulturgeschichte des Bartes von der Antike bis zur Gegenwart, S. 1.

Erektion erscheinen, die in Folge der Urszene auf K. übergeht, derer er sich schämt und von der er abzulenken versucht. Diese Erregung des Kindes in Anbetracht der Urszenenbeobachtung verschwindet jedoch ebenso schnell wie sie gekommen ist – was bleibt, ist der Eindruck der akuten Bedrohung einer zu verdrängenden Sexualität. So enthält der wandlungsfähige Spitzbärtige nicht nur Merkmale der urszenenbedingten Erregung, sondern avanciert zunehmend zur plastisch-symbolischen Visualisierung eines Abstraktums, nämlich der väterlich konnotierten Sexualität, zu dem vom Kind als teuflisch empfundenen phallischen Part der Vaterfigur, der nun, ausgehend und losgelöst von der Urszene, in Form diverser bärtiger Männer als potent-patriarchalischer Dämon durch den Roman wandelt. So gilt als eine Konsequenz der Urszene, dass

[a]n die Stelle eines erreichbaren und verlockenden *Leitbildes (Adler)* [...] eine abschreckende und dämonische Züge annehmende Elternfigur [tritt], die ihre Schreckhaftigkeit auf Welt und Leben überträgt und die kindliche Lebensbewegung selbst zum Erstarren bringt. Nur in dieser angstbetonten Gelähmtheit, welche bereits eine *Kindheitsneurose* ist und häufig genug auch schon durch Symptome wie Furchtsamkeit, Zwangsgedanken, Stottern, Bettnässen etc. deutlich wird, werden die Eigenschaften des Vaters (oder der Mutter) zu *Mahnzeichen der Niederlage*, welche das Leben überhaupt bedeuten wird.⁸⁹

Im Tageslicht ist der Mann zwar nicht mehr ganz so bedrohlich, wie auch die Vaterfigur unabhängig von der Urszene betrachtet ihre unmittelbare Bedrohlichkeit verliert; dennoch erhalten sich die tiefverwurzelten abschreckenden Merkmale der unzureichende Identifikationsangebote liefernden Männerfiguren im *Proceß*, die diese von K. verinnerlichte Ebene des Unbewussten nie transzendieren.

Verfolgt man die Spur dieses bärtigen Mannes anhand des Signifikanten „Bart“ und der symbolischen Farbe „Rot“ durch den weiteren Romanverlauf, so fällt auf, dass der Student, der im Kapitel „Erste Untersuchung“ die Wäscherin im Sitzungssaal zu vergewaltigen scheint, ebenfalls einen rötlichen Vollbart trägt, in diesem mit seinen Fingern herumspielt und somit eine Reinkarnation des eingangs auftretenden Spitzbärtigen darstellt. Der studentische Bart ist jedoch

⁸⁹ Rattner: „Ich winselte einmal in der Nacht...“. Kafka und das Vaterproblem, S. 35f.

kurz und schüttern, hat noch nicht die Reife, die ein junger Student, der erst noch „zu höhern Beamtenstellen gelangen würde“, wohl erst noch erlangen wird.⁹⁰ Während K. im Sitzungssaal eine aufgebrachte Rede hält, ereignet sich erneut eine zunächst scheinbar unwichtige, allerdings von zahlreichen Augenpaaren beobachtete Störung der Szenerie: „Störend war es, daß sich jetzt die Tür am Saalende öffnete, die junge Wäscherin, die ihre Arbeit wahrscheinlich beendet hatte, eintrat und trotz aller Vorsicht die sie aufwendete, einige Blicke auf sich zog.“ (P 62f.) Die darauffolgende Beschreibung des sich im Saal ereignenden Aktes ist eine weitere Konfiguration, der unverkennbare urszenenähnliche Merkmale eingeschrieben sind: Das Ganze verrät sich zunächst durch ein unerwartetes vokales Geräusch, das als Bestandteil der Geräusche beim Sexualverkehr lesbar wird (ein männliches Kreischen, das an das von K. als unangenehm empfundene „kurze abgehackte militärische Schreien, das er dem Wächter Franz gar nicht zugetraut hätte“ (P 18) des ersten Kapitels erinnert), woraufhin sich K. an der Beobachtung versucht, die allerdings verschleiert ist (auch die Urszene ist, findet sie nachts und im (Halb-)Dunkel statt, was wohl der häufigste Fall sein dürfte, ja nur schwer ersichtlich); wie das alte Ehepaar *liegen* die Waschfrau und der Student letztlich zusammen auf dem Boden (vgl. P 75). K. beobachtet also im Gerichtssaal eine Waschfrau und einen Studenten – eine explizit als mütterlich markierte Frau und eine später von K. als „Kind“ (P 86) bezeichnete Figur, die eine Funktionsstelle einnimmt, die er selbst gerne innehätte, und damit das Paradigma des elterlichen Aktes entscheidend modifiziert – bei einschlägiger Betätigung. Programmatisch heißt es auch gleich zu Beginn der Szene im Sitzungssaal: „K. hatte sich entschlossen mehr zu beobachten als zu reden“

⁹⁰ „In der Tür des Sitzungszimmers stand ein junger Mann, er war klein, hatte nicht ganz gerade Beine, und suchte sich durch einen kurzen schüttern rötlichen Vollbart, in dem er die Finger fortwährend herumführte, Würde zu geben. K. sah ihn neugierig an, es war ja der erste Student der unbekannteren Rechtswissenschaft, dem er gewissermaßen menschlich begegnete, ein Mann, der wahrscheinlich auch einmal zu höhern Beamtenstellen gelangen würde. Der Student dagegen kümmerte sich um K. scheinbar gar nicht, er winkte nur mit einem Finger, den er für einen Augenblick aus seinem Barte zog, der Frau und gieng zum Fenster [...]“ (P 82) Wieder werden Bart, Finger, Frau und Fenster miteinander verquickt.

(P 61). Nun sind es aber nicht nur K. und die Männer, die zusehen, sondern auch ein kleiner Junge, der K. erst zum Podium und damit in eine exklusive Position des Beobachtens und Beobachtet-Werdens geführt hatte und sich als personifizierte Chiffre des eigenen Kindheitstraumas lesen lässt, das K. mitten in der Gerichtszentrale begegnet.⁹¹ Die Urszene und deren daraus erwachende Bedürfnisse werden hier amalgamiert: Der kleine Junge muss das Ganze als Urszene wahrnehmen, handelt es sich doch um ältere Menschen, wohingegen sich K. einer ausgelebten ödipalen Phantasie gegenübergestellt sieht. Überraschend konkret und doch geschickt versteckt schreibt Kafka dieser ersten gerichtlichen Untersuchung eine Urszene ein: Es wird nicht explizit genannt, dass auch der kleine Junge das Geschehen beobachtet, sondern muss aus dem Kontext deduziert werden; zudem wird der kleine Junge nach seinem kurzen Auftritt nicht mehr erwähnt und – wie schon die Eingangskonfiguration – von der Forschung größtenteils übergangen. Einen treffenden Konnex stellt hingegen Rieck her:

K. wird von einem kleinen Jungen an den Ort des Geschehens gebracht (der die betreffende Szene also auch beobachtet). [...] Zur Verschleierung biete[t] sich nun vor allem die Umschreibung[] [...] ‚Kampf‘ an [...], [...] für den Eindruck, den kleine Kinder vom Liebesakt Erwachsener aus naheliegenden Gründen oft gewinnen.⁹²

Ist K. erst fasziniert von dem sehenswerten, aber kaum sichtbaren Geschehen, so möchte er das Ganze rasch unterbinden und „Ordnung [...] schaffen“, um die sich bedrohlich Gehör und Publikum verschaffende Urszenenvariante und die daraus erwachsenden ödipalen Akte – erneut – zu verdrängen:⁹³

⁹¹ So heißt es, dass „eine Hand nach K. [faßte]. Es war ein kleiner rotbäckiger Junge. ‚Kommen Sie, kommen Sie‘, sagte er. K. ließ sich von ihm führen, es zeigte sich, daß in dem durcheinanderwimmelnden Gedränge doch ein schmaler Weg frei war, der möglicherweise zwei Parteien schied.“ (P 58) Die roten Backen zeugen zugleich von Erregung und Scham.

⁹² Rieck: Kafka konkret – das Trauma ein Leben, S. 52.

⁹³ Im Manuskript hieß es sogar zunächst „K. wollte sofort hingehn, um die Ordnung herzustellen und der Schamlosigkeit ein Ende zu machen, der U. R. war vollständig unfähig hiezu, er sah nicht einmal hin, sondern auf K. in Erwartung dessen, was dieser machen würde. Nun konnte aber K. nicht vom Podium hinunter, das Gedränge war zu gross, auch hielt man ihn geradezu ab.“ Diese im Hinblick auf die Urszene aussagekräftige Stelle wurde allerdings von Kafka bezeichnenderweise gestrichen. Zit. n. Müller: Erläuterungen und Dokumente, S. 19.

K. wurde durch ein *Kreischen vom Saalende* unterbrochen, er beschattete die Augen *um hinsehn zu können*, denn *das trübe Tageslicht machte den Dunst weißlich und blendete*. Es handelte sich um die Waschfrau, die K. *gleich bei ihrem Eintritt als eine wesentliche Störung erkannt hatte*. Ob sie jetzt *schuldig* war oder nicht konnte man nicht erkennen. K. sah nur, daß ein Mann sie in einen Winkel bei der Tür gezogen hatte und dort an sich drückte. Aber nicht sie kreischte sondern der Mann, er hatte den Mund breit gezogen und blickte zur Decke. [...] *K. wollte unter dem ersten Eindruck gleich hinlaufen, auch dachte er allen würde daran gelegen sein, dort Ordnung zu schaffen und zumindest das Paar aus dem Saal zu weisen*, aber die ersten Reihen vor ihm blieben ganz fest, keiner rührte sich und keiner ließ K. durch. Im Gegenteil man hinderte ihn, *alte Männer hielten den Arm vor und irgendeine Hand* -- er hatte nicht Zeit sich umzudrehn -- faßte ihn hinten am Kragen, K. dachte nicht eigentlich mehr an das Paar, ihm war, als werde seine Freiheit eingeschränkt, *als mache man mit der Verhaftung ernst* und er sprang rücksichtslos vom Podium hinunter. Nun stand er *Aug' in Aug'* dem Gedränge gegenüber. Hatte er die Leute nicht richtig beurteilt? Hatte er seiner Rede zuviel Wirkung zugetraut? Hatte man sich verstellt, solange er gesprochen hatte und hatte man jetzt, da er zu den Schlußfolgerungen kam, die Verstellung satt? Was für Gesichter rings um ihn! Kleine schwarze Äuglein huschten hin und her, die Wangen hiengen herab, wie bei Versoffenen, *die langen Bärte waren steif und schütter und griff man in sie, so war es als bilde man bloß Krallen*, nicht als griffe man in Bärte. *Unter den Bärten* aber -- und das war die *eigentliche Entdeckung*, die K. machte -- schimmerten am Rockkragen *Abzeichen* in verschiedener Größe und Farbe. Alle hatten diese Abzeichen, soweit man sehen konnte. Alle gehörten zu einander, die scheinbaren Parteien rechts und links, und als er sich plötzlich umdrehte, sah er die gleichen Abzeichen am Kragen des Untersuchungsrichters, der, *die Hände im Schooß*, ruhig hinuntersah. (P 70f., Herv. d. Verf.)

Frappierend ist zudem, dass ausgerechnet diese Beobachtung eine tatsächliche Freiheitsbeschränkung nach sich zu ziehen scheint „als mache man mit der Verhaftung ernst“. Die Verhaftung und der beobachtete Sexualakt werden somit erneut miteinander verquickt. Was K. hier entdeckt – „und das war die eigentliche Entdeckung, die K. machte“ (P 71), die auch der Urszene *per definitionem* eingeschrieben ist – ist die universelle Sexualisierung seiner Umwelt, wie sie sich als roter Faden gleichsam durch die Freud'schen Theorien und den Kafka'schen Roman zieht, und die auch (oder gerade) vor ihm selbst keinen Halt macht. Alle Männer sind Angehörige einer einzigen Partei, sind mehr oder minder identisch – und diese Identität ist durch Bärte verbürgt, in die hier (in K.s Imagination) analog zur Eingangsszene und zum Studenten aggressiv-krallend hineingegriffen wird. Diese Bärte verdecken „Abzeichen“, stehen also für etwas dahinter Verborgenes: die Zugehörigkeit zu einer sexuellen Spezies, die sich in ihrer Essenz durch identische Merkmale auszeichnet – darunter die durch die Bärte extern symbolisierten Genitalien, die nichts anderes als eine *greifbare* Visualisierung des unsichtbaren, internen Sexualtriebes sind, den auch K. zunehmend in sich wüten spürt.

Diese bereits aus der Urszene erwachsene Erkenntnis des eigenen Trieblebens, die er systematisch zu verdrängen versucht, durchzieht den Roman leitmotivisch. Als er etwa eine Woche später die Wäscherin alleine aufsucht, tätigt er in Bezug auf die im Gerichtssaal beobachtete Szene eine Aussage, die sich ebenso auf die Eingangsszene und, theoretisch gewendet, die Freud'sche Urszene beziehen lässt: „heute ist es ja schon vorüber und fast vergessen, aber damals hat es mich geradezu wütend gemacht. Und nun sagen Sie selbst, daß Sie eine verheiratete Frau sind.“ (P 74f.) K. durchläuft hier erneut den Erkenntnisprozess des mit der Urszene konfrontierten Kindes, wie ihn Freud postuliert hat:

Wenn er dann den Zweifel nicht mehr festhalten kann, der für seine Eltern eine Ausnahme von den häßlichen Normen der Geschlechtsbetätigung fordert, so sagt er sich mit zynischer Korrektheit, daß der Unterschied zwischen der Mutter und der Hure doch nicht so groß sei, daß sie im Grunde das nämliche tun. Die aufklärenden Mitteilungen haben nämlich die Erinnerungsspuren seiner frühinfantilen Eindrücke und Wünsche in ihm geweckt und von diesen aus gewisse seelische Regungen bei ihm wieder zur Aktivität gebracht.⁹⁴

So ist es kurz darauf ebendiese „verheiratete Frau“ (eine metonymische Deskription der Mutterfigur), die ihn im leeren Gerichtssaal mit den pornographischen Gesetzesbüchern konfrontiert: „Wie schmutzig hier alles ist [...]. Das sind die Gesetzbücher, die hier studiert werden [...]. Von solchen Menschen soll ich gerichtet werden.“ (P 76f.) Gekoppelt wird dieses Schmutzige – wie schon die Frühstücksszene verdeutlicht hatte – mit der chronischen Unerreichbarkeit der mütterlichen Figur: Sie wird ganz buchstäblich weggerissen und fortgeschleppt (vgl. P 85–87), obwohl sie sich ihm kurz zuvor gewissermaßen versprochen und K. sich schon seine eigenen Besitzansprüche auf sie lüstern ausgemalt hatte.⁹⁵ Deziert handelt es sich dabei um eine Niederlage gegen einen ödipalen Rivalen (K. „sah ein, daß dies die erste zweifellose Niederlage war, die er von diesen Leuten erfahren hatte“ (P 86)), die K. ins Allgemeine

⁹⁴ Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens und andere Schriften, S. 14.

⁹⁵ „Es könnte sich [...] der Fall ereignen, daß der Untersuchungsrichter nach mühevoller Arbeit an Lügenberichten über K. in später Nacht das Bett der Frau leer fand. Und leer deshalb, weil sie K. gehörte, weil diese Frau am Fenster, dieser üppige gelenkige warme Körper im dunklen Kleid aus grobem schweren Stoff durchaus nur K. gehörte.“ (P 83)

stilisiert und die noch dadurch verschärft wird, dass es sich bei dem Studenten um ein „aufgeblasene[s] Kind“ (P 86) handelt, dem sich K. „tausendfach überlegen“ (P 86) glaubt, das aber vor seinen Augen das erreicht, was ihm dauerhaft verwehrt bleibt: Die physische Besitzergreifung einer Mutterfigur. Umso verstörender muss diese Szene für K. sein, als es sich nicht mehr um eine übermächtige Vaterfigur handelt, die hier die Mutter erobert, sondern um einen schlichten Studenten. Das ödipale Verlangen, das die Urszene im Kind evoziert, das K. umtreibt, an dem er aber habituell scheitert, lebt dieser unbekümmerte Student vor seinen Augen aus. Auf die durch die Entdeckung der elterlichen sexuellen Aktivitäten ausgelöste Enttäuschung durch die Mutterfigur („K. sah sie ausdruckslos, wie eine Fremde an, er wollte [nicht] verraten, daß er enttäuscht war“ (P 87); er fühlt sich von ihr „betrogen“ und „belogen“ (P 88)) sowie das Erwachen der Eifersucht (vgl. P 90) folgen aufmüpfige Rachegelüste gegen die männlichen Angehörigen des Gerichtsapparates, die sich zunächst scheinbar ebenso auf das von Freud im Rahmen der Urszene vorgelegte Erklärungsmodell zurückführen lassen: Den Hass auf die Vaterfigur als ödipalen Rivalen.⁹⁶ Allerdings belässt Kafka es keineswegs dabei, sondern eignet sich das Freud'sche Axiom einerseits fruchtbar an, indem er eine obsessiv-unendlich fortsetzbare „Oedipalization of the universe“⁹⁷ vornimmt, die erst allmählich – und *nach* der Verhaftung – Konturen annimmt, auch vor jüngeren Männerfiguren keinen Halt macht und das Freud'sche Paradigma temporal invertiert: „[I]t's not Oedipus that produces neurosis; it is neurosis [...] that produces Oedipus.“⁹⁸ Der Freud'sche Ödipuskomplex wird einerseits zum Textproduktionsgenerator, der die Genese immer wieder leicht abgewandelter ödipaler Phantasien erlaubt: Was die Romanseiten füllt, sind verschiedene Ausformungen ödipaler Konfigurationen. Andererseits generiert der fortlaufende

⁹⁶ Vgl. Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens und andere Schriften, S. 14f.

⁹⁷ Deleuze/Guattari: Kafka. Toward a Minor Literature, S. 10.

⁹⁸ Ebd.

Text erst diese ödipalen Obsessionen, die keineswegs von K. verarbeitet und bewältigt, sondern vielmehr verschärft werden.

Kaum haben sich Student und Waschfrau aus seinem Blickfeld entfernt, so weist K. ein Zettel „in einer *kindlichen*, ungeübten Schrift“ den „Aufgang zu den Gerichtskanzleien“ (P 88, Herv. d. Verf.). Es scheint, als habe diese hautnahe Aktualisierung des Kindheitstraumas mit einem kindlichen Protagonisten ihm die nächsthöhere Ebene seines Unbewussten, sein ‚Oberstübchen‘ zugänglich gemacht, dessen Atmosphäre (wieder fühlt er sich beobachtet, wieder befindet er sich im Halbdunkel)⁹⁹ sich allerdings als dermaßen unerträglich herausstellt, dass er sogleich die Flucht antritt: „er wollte nicht weiter eindringen, er war beengt genug von dem, was er bisher gesehen hatte“ (P 98). K.

unternimmt ständig Verdrängungsversuche, die in seiner Begegnung mit dem Auskunftgeber gipfeln. Als er sich mit einem Beamten konfrontiert sieht, der bereit sein soll, seine Fragen zu beantworten, erleidet K. einen Schwächeanfall und muß, der Erstickung nahe, aus den Räumlichkeiten des Gerichts hinausgeleitet werden. Diese Schwäche [...] ist aber nicht auf eine besondere Verderbtheit K.s zurückzuführen, sondern vielmehr auf die allgemeine menschliche Unfähigkeit, die letzte Wahrheit über sich selbst zu ertragen.¹⁰⁰

Schon der erste Weg zum Gerichtshaus,¹⁰¹ der K. in eine entlegene Vorstadtstraße führt, signalisiert den inoffiziellen Status dieses Gerichtes. Und auch K.s eigenes Befinden iteriert seinen anfänglichen Zustand, ist er doch „sehr ermüdet“ und läuft „ohne zu frühstücken in die ihm bezeichnete Vorstadt“ (P 52). Auf diesem Weg folgt eine Beobachtungsszene auf die nächste: Der Leserschaft wird das Geschehen ausschließlich durch K.s Linse mitgeteilt, der sich demnach

⁹⁹ „Trotzdem kein unmittelbarer Lichtzutritt bestand, war es doch nicht vollständig dunkel, denn manche Abteilungen hatten gegen den Gang zu statt einheitlicher Bretterwände, bloße allerdings bis zur Decke reichende Holzgitter, durch die einiges Licht drang und durch die man auch einzelne Beamte sehen konnte, wie sie an Tischen schrieben oder geradezu am Gitter standen und durch die Lücken die Leute auf dem Gang beobachteten.“ (P 92)

¹⁰⁰ Robertson: Der Proceß, S. 113.

¹⁰¹ Der Termin findet an einem Sonntag statt – in der jüdischen Tradition der erste Tag der neuen Woche, in der christlichen hingegen der siebte und damit letzte Wochentag. Dass diese erste Verhandlung ausgerechnet an einem Sonntag stattfindet, lässt sich also nicht nur so deuten, dass es sich definitiv nicht um eine staatliche, an Werktagen agierende Instanz handelt (was K. zunächst nicht begreift, erscheint er doch zu einer Zeit, zu der „an Werktagen alle Gerichte zu arbeiten anfangen“, P 52), sondern es werden erneut Anfang und Ende übereinandergeblendet, womit das in der Eingangsszene etablierte Muster iteriert wird: Dem Anfang ist zugleich das Ende eingeschrieben. Zudem wird K. hier buchstäblich, aber keineswegs auf eine bedrohliche Weise seine Freiheit genommen, ist der Sonntag doch ein designierter (arbeits-)freier Tag.

wieder in der Position des Beobachters befindet. Gleichzeitig wird dieses Konzept nun explizit mit dem *recurring motif* der Kinderaugen verbunden¹⁰² sowie erneut invertiert, fühlt K. sich doch selbst beobachtet: „K. gieng tiefer in die Gasse hinein, langsam, als hätte er nun schon Zeit oder als sähe ihn der Untersuchungsrichter aus irgendeinem Fenster und wisse also daß sich K. eingefunden habe.“ (P 53f.) Dabei erweist sich für K. seine Umwelt (die er partiell hinter Fenstern sieht) erneut als sexualisiert: Hinter „mit Bettzeug angefüllt[en]“ Fenstern erscheint „flüchtig der zerraupte Kopf einer Frau“ (P 53), „[v]or einer Pumpe stand ein schwaches junges Mädchen in einer Nachtjoppe und blickte, während das Wasser in ihre Kanne strömte, auf K. hin“ (P 54). Die subtil eingestreuten sexuellen Anspielungen steigern sich, als K. das Gerichtshaus betritt,¹⁰³ wo wieder das hintergründige Bett auffällig erwähnt wird und K. – unter einem Vorwand – zum beobachtenden Eindringling avanciert:

Er wollte nun in allen Wohnungen nachfragen, ob hier ein Tischler Lanz wohne, um so die Möglichkeit zu bekommen, in die Zimmer hineinzusehn. Es zeigte sich aber, daß das meistens ohne weiters möglich war, denn fast alle Türen standen offen und die Kinder liefen ein und aus. Es waren in der Regel kleine einfenstrige Zimmer, in denen auch gekocht wurde. Manche Frauen hielten Säuglinge im Arm und arbeiteten mit der freien Hand auf dem Herd. Halbwüchsige scheinbar nur mit Schürzen bekleidete Mädchen liefen am fleißigsten hin und her. In allen Zimmern standen die Betten noch in Benützung, es lagen dort Kranke oder noch Schlafende oder Leute die sich dort in Kleidern streckten. An den Wohnungen, deren Türen geschlossen waren, klopfte K. an und fragte, ob hier ein Tischler Lanz wohne. Meistens öffnete eine Frau, hörte die Frage an und wandte sich ins Zimmer zu jemandem der sich aus dem Bett erhob. (P 55f.)

Wieder fällt die Aufmerksamkeit zunächst auf die als mütterlich beschriebenen, freizügig die Türen öffnenden Figuren, die Betten sind sämtlich in Benutzung, was K. minimal zu irritieren scheint (was die Temporalpartikel „noch“ verrät) und erneut sind Kinder in die Angelegenheiten verwickelt. Insbesondere die „scheinbar nur mit Schürzen bekleidete[n] Mädchen“ sind von

¹⁰² „Beobachtende und/oder in der Nähe des Geschehens spielende Kinder, die dem Protagonisten einer Szene in einer mißlichen Lage begegnen, finden sich des Weiteren im *Prozeß* auf dem Weg des Josef K. zum Gerichtshaus, zum Maler Titorelli und zum Ort seiner Hinrichtung“. Rieck: Kafka konkret – das Trauma ein Leben, S. 56.

¹⁰³ Dass K. auf seinem Weg ins Gerichtshaus ausgerechnet die Treppe auswählt, auf der er zahlreiche Kinder beim Spielen stört, woraufhin diese ihn „böse ansah“ (P 55), verweist zudem auf den Verlust kindlicher Unbefangenheit, der K. selbst durch das Beobachten der Urszene widerfahren ist und den er hier, durch eine unbewusst getroffene Wahl, reproduziert.

Interesse, ist doch die Schürze das von Kafka meistbenutzte Attribut für die Artikulation der rein-unrein-Differenz – eines Gegensatzes, der hier erneut kollabiert. Die Schürze soll reinhalten, was sie bedeckt, zieht aber gerade deshalb alle Unreinheit auf sich. Metonymisch steht die Schürze für das, was darunterliegt: Die dem infantilen Phantasien verhafteten K. ‚verbotenen‘, vorenthaltenen weiblichen Geschlechtsattribute.¹⁰⁴ So durchzieht auch dieses Schürzen-Motiv den *Proceß*-Roman und wird mehrfach mit Inskriptionen der sexuellen Verworfenheit und des Schmutzes in Verbindung mit mütterlichen Tätigkeiten wie Kochen oder Putzen gekoppelt.¹⁰⁵ Rieck verweist in diesem Kontext darauf, dass die Figur des Dienstmädchens, in Anlehnung an die Mutterfigur, für Kafka gleichsam inhärent erotisch besetzt wie auch tabuisiert ist:¹⁰⁶ Gewissermaßen wird K. im Laufe des Romans zum ewig scheiternden ‚Schürzenjäger‘.¹⁰⁷ Markiert sind all diese Frauen also als rein und schmutzig zugleich; viele von ihnen sind entstellt, was sich auf die aus der Urszene erwachsenen Eindrücke zurückführen ließe: In den Augen des Kindes wird die Mutter vom Vater vergewaltigt und damit versehrt, wodurch die Mutter-Imago gewissermaßen zersplittert. So tragen zahlreiche der Frauen, die ihm im Romanverlauf begegnen, derlei Zeichen der Zerstörung, der Entstellung. Die nymphenhafte Leni fragt ihn sogar explizit, ob seine Geliebte, Elsa, denn auch einen „körperlichen Fehler“ (P 145) habe, und scheint daran deren Status als veritable

¹⁰⁴ So zeugt laut Alt das Leitmotiv der Schürze von einer „obsessiven Besetzung“ Kafkas, die „häufig mit Merkmalen des Schmutzigen oder Verbotenen assoziiert wird.“ Alt: *Der ewige Sohn*, S. 185.

¹⁰⁵ „Im Vorzimmer öffnete dann Frau Grubach, die gar nicht sehr schuldbewußt aussah, [...] die Wohnungstür und K. sah, wie so oft, auf ihr Schürzenband nieder, das so unnötig tief in ihren mächtigen Leib einschneidet.“ (P 28); „Wie schmutzig hier alles ist“, sagte K. kopfschüttelnd und die Frau wischte mit ihrer Schürze, ehe K. nach den Büchern greifen konnte wenigstens oberflächlich den Staub weg.“ (P 76); „ein junges Mädchen -- K. erkannte die dunklen ein wenig hervorgewälzten Augen wieder -- stand in langer weißer Schürze im Vorzimmer und hielt eine Kerze in der Hand.“ (P 130); „Sie [die Mädchen vor Titorellis Atelier, A.L.D.] standen zu beiden Seiten der Treppe, drückten sich an die Mauer, damit K. bequem zwischen ihnen durchkomme und glätteten mit der Hand ihre Schürzen. Alle Gesichter wie auch diese Spalierbildung stellten eine Mischung von Kindlichkeit und Verworfenheit dar.“ (P 190); „Am Herd stand Leni in weißer Schürze wie immer und leerte Eier in einen Topf aus [...].“ (P 229); „Er sah ärgerlich zu, als Leni jetzt dem Kaufmann die Kerze, die er die ganze Zeit über festgehalten hatte, abnahm, ihm die Hand mit ihrer Schürze abwischte und dann neben ihm niederkniete, um etwas Wachs wegzukratzen, das von der Kerze auf seine Hose getropft war.“ (P 244)

¹⁰⁶ Vgl. Rieck: *Franz Kafka und die Literaturwissenschaft*, S. 16.

¹⁰⁷ Auch das Gericht besteht „fast nur aus Frauenjägern“ (P 290), in deren Ordnung K. sich einzureihen versucht.

Konkurrentin um die Gunst K.s messen zu wollen. Zentral scheint dabei, dass das Frauenbild übersimplifiziert und als Wiederholungsstruktur angelegt ist – „in all of his adventures, K. meets curious young women of the same type“¹⁰⁸ – und sich auf das Freud'sche Schema zurückführen lässt. Die Frauenfiguren erscheinen zunehmend als bloße ödipale Schablonen ohne tiefere Substanz, die aus der Urszenenbetrachtung herrühren: Alle Frauen tragen mütterliche Attribute, sind promiskuitiv, aber im Endeffekt für K. unerreichbar. Auch K.s biologische Mutterfigur ist im Romanverlauf im doppelten Sinne fragmentarisch verbürgt: Im Fragment „Fahrt zur Mutter“ und als gebrechliche Frau mit erlöschendem Augenlicht, was sich nicht nur als symbolische Kastration, sondern auch als transferierte Strafe für den Beobachtungsakt auslegen ließe.

Buchstäblich wird K.s Frauenbild durch die Beobachtung der Urszene deformiert, wobei diese Trauma-Aktualisierung einen Wiederholungszwang initiiert, der sich definiert als

nicht bezwingbarer Prozeß unbewußter Herkunft, wodurch das Subjekt sich aktiv in unangenehme Situationen bringt und so alte Erfahrungen wiederholt, ohne sich des Vorbilds zu erinnern, im Gegenteil den sehr lebhaften Eindruck hat, daß es sich um etwas ausschließlich durch das Gegenwärtige Motiviertes handelt.¹⁰⁹

K.s Entwicklungs-Prozess ist nun eine Assimilation an die Sexualisierung seiner Umwelt, die zwischen Erregung und Ekel, Faszination und Angst oszilliert. So imitiert er im Umgang mit den Frauen, die er zunächst noch als potenzielle Rettung aus dem Dilemma der unbefriedigenden Fixierung auf die Mutter ansieht, das Muster der brutalen Übergriffigkeit, das die Aktualisierung der Urszene ihm vergegenwärtigt hatte. Offenbar hat die Eingangsszene sein Frauenbild dermaßen negativ affiziert, dass er nun keinen unverfänglichen Zugang mehr zum weiblichen Geschlecht

¹⁰⁸ Deleuze/Guattari: Kafka. Toward a Minor Literature, S. 53. Diese Wiederholungsstruktur sehen Deleuze und Guattari auch in dem restlichen Figurenensemble reflektiert: „The characters in *The Trial* appear as part of a large series that never stops proliferating. [...] [T]he first characteristic of these proliferating series is that they work to unblock a situation that had closed elsewhere in an impasse.“ Deleuze/Guattari: Kafka. Toward a Minor Literature, S. 53.

¹⁰⁹ Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 627. Vgl. Freud: Jenseits des Lustprinzips, S. 16–22.

findet, was schon der verweigerte Handschlag von Frau Grubach, die er nun bezeichnenderweise „anders als früher“ sieht, verdeutlicht:

Ob sie mir die Hand reichen wird? Der Aufseher hat mir die Hand nicht gereicht, dachte er und sah die Frau anders als früher, prüfend an. [...] „Nehmen Sie es doch nicht so schwer, Herr K.“, sagte sie, hatte Tränen in der Stimme und vergaß natürlich auch an den Handschlag. „Ich wüßte nicht, daß ich es schwer nehme“, sagte K. plötzlich ermüdet und das Wertlose aller Zustimmungen dieser Frau einsehend. (P 35)

Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf die sich gleich im Anschluss an die Verhaftung und an die Re-Evaluierung der Mutterfigur Frau Grubach ereignende Szene in Fräulein Bürstners Schlafzimmer verwiesen. Dass die Frau nun anders gesehen wird – als wertlos, meinungslos, zum Objekt degradiert – wird ebenso durch die Unordnung der Bilder Fräulein Bürstners (vgl. P 41) untermauert, scheint dies doch zu indizieren, dass K.s ‚Frauenbild‘ durch die Ereignisse am Morgen literaliter durcheinandergeraten ist. Demnach ist der Übergriff auf Fräulein Bürstner – die ihren Zweck bereits im sprechenden Nachnamen trägt (kolloquial „bürsten“ ist mit „kopulieren“ gleichzusetzen)¹¹⁰ und bezeichnenderweise auch vornamenlos bleibt (vgl. P 49) – scheinbar legitimiert. Im Folgenden überfällt er sie wie ein durstiges Tier – hier bricht das Animalische hervor, das die Beobachtung der aktualisierten Urszene ihm demonstriert hatte, die ihm überdies eine falsche Vorstellung vom Geschlechtsverkehr vermittelt. Offensichtlich will er dem Vater naheifern, eifert aber *de facto* seiner defigurierten ödipalen Erinnerung nach, sodass ihm „nur figurativ [gelingt], was ihm literal mißlingt: die Penetration eines Frauenzimmers.“¹¹¹ Vielmehr als um Fräulein Bürstner selbst geht es K. dabei um eine bloße Re-Inszenierung, eine ‚Nach-Stellung‘ dessen, was er am Morgen gesehen hat; um eine Wiederholung der in ihm hochgekommenen Trauma-Wiederholung.¹¹² Während K. also versucht, mit Fräulein Bürstner das

¹¹⁰ Vgl. Liebrand: Deconstructing Freud, S. 140.

¹¹¹ Ebd., S. 141.

¹¹² Die vermeintliche Schuld wird nun transferiert, von ihm selbst und seinen eigenen Bedürfnissen auf das Fräulein abgewälzt: „Er hatte kein besonderes Verlangen nach ihr, er konnte sich nicht einmal genau erinnern, wie sie aussah, aber nun wollte er mit ihr reden und 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

Gesehene nachzuspielen – das *set-up* ist explizit ein (durchaus erotisch konnotiertes) Rollenspiel, bei dem der übereifrige K. „zu sehr in der Rolle“ (P 45) ist – wobei er erneut die Einzelheiten dessen, was er nicht verarbeiten kann, verschweigt und unterdrückt,¹¹³ verhaftet er sie gewissermaßen auch: das handschellenähnliche Ergreifen (vgl. P 47) erinnert nicht nur an seine nun auf Dritte projizierte Gefangennahme, in der er die eingangs vermisste *agency* erlangt, sondern auch an sadomasochistische Sexualpraktiken, als die der elterliche Geschlechtsverkehr erscheint, wird dieser doch „vom Kind als eine Aggression des Vaters in einer sadomasochistischen Beziehung verstanden“.¹¹⁴ Besonders ‚urszenenhaft‘ ist in diesem Zusammenhang K.s explizit als animalisch ausgewiesenes Verhalten, wobei der charakteristische Beobachtungsakt während des prekären Intermezzos entfällt und verschoben wird zu einer Belauschung durch den Hauptmann:

„Ich komme schon“, sagte K., lief vor, faßte sie, küßte sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küßte er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen. Ein Geräusch aus dem Zimmer des Hauptmanns ließ ihn aufschauen. (P 48)

Dieses Auf-den-Hals-Küssen wird in Form der traumlogischen Assoziationskette *Hals–Kragen–würgen–Gurgel* wiederholt aufgegriffen und von K. etwa in der Studenten-Waschfrau-Szene als brutale Provokation aufgefasst: Der Student „küßte sie, als sie sich bückte, laut auf den Hals, ohne sich im Reden wesentlich zu unterbrechen. K. sah darin die Tyrannei bestätigt, die der Student nach den Klagen der Frau über sie ausübte“ (P 84).¹¹⁵ Leni hängt sich hingegen „mit beiden Händen an seinen Hals“ (P 143) und beißt und küsst anschließend *ihn* auf den Hals (vgl. P 146)

den für heute beabsichtigten Besuch bei Elsa unterlassen hatte.“ (P 38) Dieser versuchte Schuldtransfer durchzieht den Roman.

¹¹³ „Ihr Zimmer ist heute früh [...] ein wenig in Unordnung gebracht worden, es geschah durch fremde Leute gegen meinen Willen und doch wie gesagt durch meine Schuld; dafür wollte ich um Entschuldigung bitten.“ ‚Mein Zimmer?‘ fragte Fräulein Bürstner [...]. ‚Es ist so‘, sagte K. und nun sahen sich beide zum erstenmal in die Augen, ‚die Art und Weise in der es geschah, ist an sich keines Wortes wert.‘ ‚Aber doch das eigentlich Interessante‘, sagte Fräulein Bürstner. ‚Nein‘, sagte K. [...] ‚Nun‘, sagte Fräulein Bürstner, ‚bestehen Sie darauf, daß es uninteressant ist, so will ich auch nichts dagegen einwenden.‘“ (P 41f.)

¹¹⁴ Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 577, Herv. d. Verf.

¹¹⁵ K.s Reaktion auf diesen Zugriff des Studenten ist wieder eine Iteration, will *er* doch nun dem Studenten an den Hals gehen: „K. lief paar Schritte neben ihm her, bereit ihn zu fassen und wenn es sein mußte zu würgen“ (P 86).

und auch der Prügler streicht Willem mit einer Rute „derartig über den Hals, daß er zusammenzuckte“ (P 111),¹¹⁶ wodurch nicht nur all diese Szenen, sondern auch Sexualität und Brutalität durch ein subtiles verbales Verweissystem miteinander verquickt werden. Hat der Begriff *Freiheit* seinen Ursprung in der *Freihalsigkeit*, einem Hals, der keinen Ring um und kein Joch auf sich trägt,¹¹⁷ so stellt das An-den-Hals-Gehen (vgl. die Redewendungen „jemandem an den Hals/Kragen gehen“, „jemandem den Hals umdrehen“) nicht nur einen Akt der (auch sexuellen) Subordination, sondern auch eine der existentiellsten Bedrohungen dar. So ist das Hals-Motiv nicht nur in den erotisierten Episoden mit Brutalität gekoppelt, sondern antizipiert ebenso K.s Untergang. Schon im Gerichtssaal heißt es: „irgendeine Hand [...] faßte ihn hinten am Kragen, K. dachte nicht eigentlich mehr an das Paar, ihm war, als werde seine Freiheit eingeschränkt, als mache man mit der Verhaftung ernst“ (P 70f.); sein Onkel verwendet das Idiom: „Und du sitzt ruhig hier und hast einen Strafproceß auf dem Halse?“ (P 122), das in der Hinrichtungsszene entmetaphorisiert wird: Ist zunächst von K.s „noch freie[m] Hals“ (P 311) die Rede, so hat er den Prozess danach ganz buchstäblich „auf dem Halse“: „an K.s Gurgel legten sich die Hände“ (P 312). Die stets problematisierte und durch das Hals-Motiv verbürgte Erotik (schließlich ist der Hals auch eine erogene Zone) wiese damit voraus auf K.s hündisch-devot anmutenden Untergang; die Signifikantenkette fügt sich zu einem K. graduell erwürgenden Zirkel.

Dass K. am Ende der Szene mit Fräulein Bürstner dezidiert wundert, „daß er nicht noch zufriedener“ (P 48) war, hängt damit zusammen, dass er nur äußere Merkmale des durch die infantile Linse wahrgenommenen Sexualaktes nachgespielt – Schreie und animalisch-gewalttätig eingefärbte Handlungen –, aber tatsächlich keinen Geschlechtsverkehr hat. K.s Dilemma resultiert

¹¹⁶ Der dominante Prügler selbst hat hingegen dezidiert einen freien Hals: „Der eine Mann, der die andern offenbar beherrschte und zuerst den Blick auf sich lenkte, stak in einer Art dunklern Lederkleidung, die den Hals bis tief zur Brust und die ganzen Arme nackt ließ.“ (P 109)

¹¹⁷ Vgl. Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, S. 88.

unter anderem daraus, dass er die Akte anderer nicht zu unterbinden in der Lage ist, aber selbst zu keinem befriedigenden Akt fähig ist. Er selbst ist Teil des Gerichts – schließlich „gehört ja alles zum Gericht“ (P 202), wie ihm später von Titorelli offenbart wird – weil er Mensch mit Trieben und Bedürfnissen ist, weil das ‚Gericht‘ ein zentraler, aber unbewusster und unverstandener Teil seiner selbst ist: Das vollständig unbewusste und seine Triebe und verdrängten Regungen beherbergende Es. Angezogen wird er von ebendiesem Gericht, weil die Sexualität nicht nur – durch Kinderaugen wahrgenommen – bedrohlich und abschreckend, sondern ebenso faszinierend und reizvoll ist.

„[I]m Rahmen einer infantilen Sexualtheorie“ wird die Urszene auch „als analer Koitus interpretiert“¹¹⁸ – auch dieses Stadium der infantilen Perzeption wird von K. erneut durchlaufen. Nicht nur die immer wieder durchscheinenden aggressiven Einfärbungen, sondern auch K.s stetes Bedürfnis, das Geschehen, das Gesehene entweder zu ignorieren, zu marginalisieren oder es sogar aktiv zu unterbinden, antizipieren bereits die wohl am eindeutigsten sadomasochistisch eingefärbte Prügler-Szene, die ganz im Sinne der Freud’schen Traum- und Signifikantenlogik ohnehin intrikat auf K.s unmittelbare Reaktion auf die Verhaftung bezogen ist: „In dem Gespräch, das Josef K. nach seiner Verhaftung mit seiner Wirtin führt, sagt er, er fühle sich durch die Verhaftung ‚übertumpelt‘. Das nächste Kapitel, das Kafka niederschreibt [...], ist dann auch konsequenterweise das in einer *Rumpelkammer* spielende Prüglerkapitel.“¹¹⁹ So bekennt K. in einem erregten Monolog:

Ich wurde übertumpelt, das war es. Wäre ich gleich nach dem Erwachen, ohne mich durch das Ausbleiben der Anna beirren zu lassen, gleich aufgestanden und ohne Rücksicht auf irgendjemand, der mir in den Weg getreten wäre, zu Ihnen gegangen, hätte ich diesmal ausnahmsweise etwa in der Küche gefrühstückt, hätte mir von Ihnen die Kleidungsstücke aus meinem Zimmer bringen lassen, kurz hätte ich vernünftig gehandelt, es wäre nichts weiter geschehn, es wäre alles, was werden wollte, erstickt worden. Man ist aber so wenig vorbereitet. In der Bank z.B. bin ich vorbereitet, dort könnte mir etwas derartiges unmöglich geschehn [...],

¹¹⁸ Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 577.

¹¹⁹ Vgl. Liebrand: Deconstructing Freud, S. 138.

es würde mir geradezu ein Vergnügen machen dort einer solchen Sache gegenübergestellt zu werden. (P 35, Herv. d. Verf.)

In der Bank, so glaubt er zunächst noch, wäre er vorbereitet – und eigentlich ist der Geschlechtsakt ja auch ein Vergnügen, befindet man sich nicht gerade in einer vulnerablen Position, ist man nicht etwa noch ein Kind oder wird als Erwachsener an ein verdrängtes infantiles Trauma erinnert. Nun sieht sich K. kurz darauf aber auch in der Arbeit einer Szenerie gegenüber, die ihn zum Voyeur einer für ihn selbst alles andere als vergnüglichen pornographischen Szene macht, sondern gefährlich nahe an der Urszene entlanggeschrieben ist und dementsprechend eine panische, regressive Reaktion evoziert: Der abendlich-halbdunkle Raum ist nur von einer Kerze erleuchtet, der Prügler trägt Lederkleidung, die Wächter müssen sich ausziehen, die geschlechtsaktspezifischen Inskriptionen sind unüberlesbar: „die Rute fand ihn auch auf der Erde, während er sich unter ihr wälzte, schwang sich ihre Spitze regelmäßig auf und ab“ (P 113).¹²⁰ Dabei handelt es sich um eine homosexuelle Praktik, die zu K.s Verwirrung beitragen muss: Die stereotype Genderkonfiguration der Urszene wird verunsichert und aufgebrochen. Dies ließe sich damit begründen, dass eine männlich-homosexuelle Praktik auf Analverkehr verweist, sodass diese Ebene der Urszene der Prügler-Szene implizit inskribiert wird. Identisch bleibt hingegen, dass kindliche Neugierde (es „faßte ihn eine derart unbezähmbare Neugierde, daß er die Tür förmlich aufriß“ (P 108)) bestraft wird mit dem Beobachten einer als brutal wahrgenommenen Traumakonfiguration, der wiederum – dem Wiederholungszwang des Romans wird Rechnung getragen – eine weitere heimliche Beobachtung eingeschrieben ist: „Ich warte nicht mehr“, sagte der Prügler, faßte die Rute mit beiden Händen und hieb auf Franz ein, während Willem in einem

¹²⁰ Diese mechanisierte Beschreibung erinnert zudem an das Foltergerät in der ebenfalls 1914 entstandenen und ebenso eine traumatisierende Beobachtungsszene ausstellenden Erzählung *In der Strafkolonie*, wo es – nachdem sich der Sträfling wie die beiden Wächter in der Prügler-Szene ausziehen muss – über die auch als „Bett“ bezeichnete Maschine heißt: „das Bett zitterte, die Nadeln tanzten auf der Haut, die Egge schwebte auf und ab.“ Kafka: *In der Strafkolonie*, S. 61. Stellt man diese Verknüpfung her, so ergibt sich ein eindeutigeres Bild von dem traumatischen Valeur der Prügler-Episode.

Winkel kauerte und heimlich zusah, ohne eine Kopfwendung zu wagen.“ (P 113) Wieder wird K. somit zum Beobachter der Beobachtung, die umso furchteinflößender sein muss, da selbst der erwachsene Willem versteinert und heimlich in einem versteckten Winkel kauert. Eingeschrieben ist dieser Szene das fortwährende angsterzeugende Potenzial, das weit bis ins Erwachsenenalter hineinreicht. Diese Wiederholung des Urtraumas wird in einer Demonstration der Unendlichkeit des Fragments selbst wiederholt – am darauffolgenden Tag beobachtet er die identische Szene –, was von K. schließlich mit kindlichem Trotz und Weinerlichkeit bedacht wird:

Sofort warf K. die Tür zu und schlug noch mit den Fäusten gegen sie, als sei sie dann fester verschlossen. Fast weinend lief er zu den Dienern, die ruhig an der Kopiermaschine arbeiteten und erstaunt in ihrer Arbeit innehielten. „Räumt doch endlich die Rumpelkammer aus“, rief er. „Wir versinken ja im Schmutz.“ (P 117)

Den traumatischen Begebenheiten kann K. auch auf der Bank nicht entkommen, da es sich um Introspektionen handelt – so ereignen sich auch alle mit der Urszene in Verbindung stehenden Szenen in engen, schmutzigen, stickigen *Innenräumen*, was die sukzessive zu Tage tretende schmutzig-sexuelle Veranlagung K.s, die im Verborgenen hätte bleiben sollen, hervortreten lässt. Die Tatsache, dass es sich erneut um eine triadische Konstellation handelt, bei der eine Person die beiden anderen überragt, stützt zudem den durch die Signifikanten *überrumpelt – Rumpelkammer* hergestellten Konnex zwischen Eingangs- und Prügler-Kapitel. Derlei urszenenähnliche Konfigurationen durchziehen den Roman, teils modifiziert, verschleiert und entstellt, aber doch erkenntlich, wenn man einerseits die kreativen Umschriften der Freud'schen Postulate sowie das an dessen traumähnlicher Signifikantenlogik entlanggeschriebene subtile Verweisnetz zwischen diesen Szenen aufdeckt.

Dass Kafka all diese herausgearbeiteten Nebensächlichkeiten überhaupt in seinen Roman integriert, lässt diesen einerseits als Analogon zur *talking cure*, als eine Art *writing cure* erscheinen, die der Freud'schen „Grundregel der psychoanalytischen Technik“ verpflichtet zu sein scheint:

Während Sie sonst mit Recht versuchen, in Ihrer Darstellung den Faden des Zusammenhanges festzuhalten und alle störenden Einfälle und Nebengedanken abweisen, um nicht, wie man sagt, aus dem Hundertsten ins Tausendste zu kommen, sollen Sie hier anders vorgehen. Sie werden beobachten, daß Ihnen während Ihrer Erzählung verschiedene Gedanken kommen, welche Sie mit gewissen kritischen Einwendungen zurückweisen möchten. Sie werden versucht sein, sich zu sagen: Dies oder jenes gehört nicht hieher, oder es ist ganz unwichtig, oder es ist unsinnig, man braucht es darum nicht zu sagen. Geben Sie dieser Kritik niemals nach und sagen Sie es trotzdem, ja gerade darum, weil Sie eine Abneigung dagegen verspüren.¹²¹

Gerade diese scheinbar störenden ‚Nebenelemente‘ finden nicht nur versteckten Eingang in Kafkas Roman, sondern motivieren und ermöglichen als eigentlich zentrale Fundamentbausteine dessen Produktion überhaupt erst. Scheint also zunächst die Adorno’sche These zutreffend, Kafka habe zahlreiche Freud’sche Axiome beim Wort genommen – die Fülle der Applikationsmöglichkeiten Freud’scher Theoreme und detailgetreuen Urszenendeskriptionen haben dies offengelegt –, so wird Freuds daraus in seiner psychoanalytischen Praxis erwachsener Anspruch einer *talking cure* im weiteren Romanverlauf ironisch dekonfiguriert und *ad absurdum* geführt: In einer so akribisch an Freud’schen Postulaten entlanggeschriebenen und auf dessen Säulen errichteten irrationalisierten Traum- und Traumawelt kann es gerade *keine* Rettung für das Individuum geben, muss dieses maximal dissoziiert bleiben, was sich in eine produktive Unendlichkeit steigern lässt:

[S]ein [Kafkas, A.L.D.] Wiederholungszwang [hatte], soweit er sich in Schreiben umsetzen ließ, nicht den sinnlosen, gleichbleibenden Charakter traumatischer Neurosen. Mit Hilfe unerhört neuer, genial konzipierter Bilder und Phantasien, die auch die Phantasien und Gefühle zahlreicher Leser erreichten, konnte er die unheilbaren Mißverständnisse zwischen ihm und seiner Umwelt, insbesondere seinen Eltern, darstellen. Indem er niederschrieb, was ihm selbst unheimlich und kaum faßbar war, und dadurch eine Kommunikation mit potentiellen Lesern aufnahm, füllte sich seine innere Leere, unter der er sonst oft und schwer litt, so daß er sich in Zeiten der Produktivität fast glücklich fühlen konnte.¹²²

Ausgehend von der Eingangsszene entwickeln das Motiv der Urszene und dessen facettenreiche Implikationen eine sich in grotesken Wiederholungen niederschlagende Eigendynamik, die K. in Atem hält und auf Schritt und Tritt verfolgt, die jedoch ganz leicht zu unterbinden wäre: Er selbst wird angezogen von der verstreuten Visualisierung seiner verdrängten Phantasmen, die ihn zur erfolglosen Emulation des Gesehenen anregen, und forciert damit die Genese seines Prozesses. Im

¹²¹ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 468.

¹²² Mitscherlich-Nielsen: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 81.

Zuge dessen erklärt Kafka die sprachlich-bildhafte Struktur des Unbewussten zur Struktur der Alltagswelt, um die Freud'sche Logik zunächst literalisiert vorzuführen, sie exzessiv zu kultivieren und damit den künstlerischen Wert der verbuchstäblichten ‚Freudianisierung‘ seiner Phantasiewelt auszuschöpfen, um diese in einem zweiten, mitunter schon in der Literalisierung enthaltenen Schritt zu dekonstruieren und statt einer Lösungs- und Entlastungsstrategie im Freud'schen Sinne einen alternativen Perpetuierungs- und Sublimierungsversuch unbewusst-seelischer Dilemmata zu konstruieren.

3. Psychotherapie-Parodie: Der Prozess der (Gegen-)Übertragung

Obschon K. die Intransparenz seines traumatischen Prozesses zunehmend quält, so ist es nicht er selbst, der auf den Gedanken kommt, externe Hilfsinstanzen zu konsultieren, sondern sein „gewesene[r] Vormund“ (P 118), „[d]as Gespenst vom Lande“ (P 119),¹²³ sein Onkel, der seine bevormundende Rolle hier wieder einnimmt und den resignativen K. zum Besuch eines Advokaten drängt. In einer Gegenbewegung regrediert K. damit einerseits in die Rolle des Passiv-Bevormundeten, verspürt aber gleichzeitig einen Widerstand gegen das Hilfsangebot: „Mir ist alles recht, was du unternimmst“, sagte K., trotzdem ihm die eilige und dringliche Art mit der der Onkel die Angelegenheit behandelte, Unbehagen verursachte.“ (P 128) Hatte K. sich bereits damit arrangiert, nichts zu unternehmen,¹²⁴ so führt sein Onkel ihm die Dringlichkeit einer therapeutischen Behandlung vor Augen – als diese soll die Advokaten-Konfiguration gelesen werden – und unterbindet damit K.s beständige Verdrängungsversuche. Während K. versucht, den Prozess weitestgehend zu ignorieren, so hat dieser mittlerweile seine Arbeit affiziert – deutlich geworden ist dies nicht zuletzt in der Prügler-Szene. So ist es auch kein Zufall, dass der um K.s professionelle Reputation besorgte Onkel ihn ausgerechnet in der Bank aufsucht. In Postulaten à

¹²³ Auch anhand des Onkels lässt sich die These stützen, dass alle Figuren und Ereignisse K.s Innenleben entspringen, hatte dieser doch in einer introspektiven Eingebung das Erscheinen des Onkels antizipiert: „Der Onkel mußte kommen, das stand bei K. schon etwa einen Monat lang fest. Schon damals hatte er ihn zu sehen geglaubt [...]“. (P 118) Die Friktion zwischen K.s Anspruch auf Aktivität und seiner tatsächlichen Passivität ließe sich damit begründen: Die aus dem Unbewussten aufsteigenden Regungen und Bilder unterliegen nicht seiner Kontrolle, obwohl K. sich selbst in der Rolle der Kontrollinstanz glaubt.

¹²⁴ „[E]r hatte Abscheu vor jeder, selbst der geringsten fremden Hilfe in dieser seiner Sache, auch wollte er niemanden in Anspruch nehmen und dadurch selbst nur im allerentferntesten einweihen“ (P 52) Auch K.s Widerstand wird häufig überlesen – so behauptet etwa Robertson, dass K. die Initiative ergreife und den Advokaten freiwillig aufsuche: „Im ersten Teil greift das Gericht wiederholt in K.s Leben ein [...]. Im zweiten Teil hält sich das Gericht von K.s Leben fern, während K. die Initiative ergreift und vermeintliche Helfer – Titorelli und den Advokaten – aufsucht, die ihm in seinem Kampf gegen das Gericht beistehen sollen.“ Robertson: Der Proceß, S. 102f. Freud war diese Passivität vieler Erkrankter, die sich in K. in Form seiner naiven Abwehrhaltung manifestiert, hingegen nur allzu vertraut: „Man wußte nicht, woher sie [die psychische Erkrankung – A.L.D.] kam, und darum erwartet man, daß sie eines Tages entschwinden sein wird.“ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 461.

la „Ich nenne es nicht Krankheit und sehe in dem therapeutischen Teil der Psychoanalyse einen hilflosen Irrtum“¹²⁵ sprach sich Kafka dezidiert gegen die psychoanalytische Kur aus, wobei seine Auseinandersetzung mit dem Potenzial der Psychoanalyse unbestritten bleibt – seine kreative Verhandlung Freud'scher Theorien zeugt davon:

Der Satz wird vielfach als Beweis zitiert, daß Kafka die Psychoanalyse als Methode grundsätzlich abgelehnt habe. Nach Entschlüsselung der ‚Strafkolonie‘ und des ‚Prozeß‘ muß man jedoch hinzufügen, daß er die therapeutischen Möglichkeiten der Psychoanalyse zumindest in seinen literarischen Heilungsversuchen eingehend erprobt hat.¹²⁶

Schon dass der Onkel, nachdem er K. zum freien, assoziativen Reden aufgefordert hat, als „eine Zigarre in kurzen, eiligen Zügen rauchend“ (P 124) dargestellt wird, ließe sich als subtil eingebaute Anspielung auf den notorischen Zigarrenraucher Freud lesen. Den direkten Fragen über seinen Prozess begegnet K. mit seinem stereotypen ausweichenden Verhalten: er wirkt „müde“ (P 122), schaut wie zu Beginn „durch das Fenster auf die gegenüberliegende Straßenseite, von der von seinem Sitz aus nur ein kleiner dreieckiger Ausschnitt zu sehen war“ (P 119) – die anfängliche Triade von älterem Ehepaar und bärtigem Mann scheint durch die Verdrängungsmechanismen gewissermaßen aus seinem visuellen Gedächtnis ‚ausgeschnitten‘ worden und durch einen nicht weiter definierten Ausschnitt ersetzt worden zu sein – und lässt Zentrales aus: „Fräulein Bürstners Namen erwähnte er nur einmal und flüchtig, aber das beeinträchtigte nicht die Offenheit, denn Fräulein Bürstner stand mit dem Prozeß in keiner Verbindung“ (P 128f.) – kurz darauf nennt er Fräulein Bürstner hingegen als erste seiner Helferinnen (vgl. P 143).¹²⁷ Widerwillig lässt er sich

¹²⁵ Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, S. 335.

¹²⁶ Mitscherlich-Nielsen: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 191, Anm. 25. Der Begriff „Heilungsversuche“ scheint hier problematisch, da Kafka seine Skepsis gegenüber der Möglichkeit der Heilung mehrfach vehement betonte und gerade keine Katharsis innerer Konflikte anstrebte, sondern die künstlerische Auseinandersetzung mit existentiellen Leidenszuständen suchte.

¹²⁷ Diese Form der paradoxen, ‚beiseiteschiebenden‘ und negativen Logik beschrieb Freud als konstitutives Verhalten vieler seiner Patient:innen: „Wir nehmen uns die Freiheit, bei der Deutung von der Verneinung abzusehen und den reinen Inhalt des Einfalls herauszugreifen. Es ist so, als ob der Patient gesagt hätte: ‚Mir ist zwar die Mutter zu dieser Person eingefallen, aber ich habe keine Lust, diesen Einfall gelten zu lassen.‘ [...] Etwas im Urteil verneinen, heißt im Grunde: das ist etwas, was ich am liebsten verdrängen möchte.“ Freud: Die Verneinung, S. 11f.

also von seinem Onkel zu einem Advokatenbesuch, einer Therapiesitzung drängen – eine nicht freiwillig begonnene Therapie, und das wird der Roman bestätigen, ist jedoch laut Freud von vornherein zum Scheitern verurteilt.¹²⁸ Im Hinblick auf K.s Problematik erweist sich diese Therapie, innerhalb derer seine verdrängten Regungen in Form der Übertragung aktualisiert werden, jedoch als aufschlussreich:

„Aber was so unverstanden geblieben ist, das kommt wieder; es ruht nicht, wie ein unerlöster Geist, bis es zur Lösung und Erlösung gekommen ist“ (I). In der Behandlung sind es die Übertragungsphänomene, durch die wir etwas über die dem verdrängten Konflikt eigene Forderung, sich in der Beziehung zum Analytiker zu aktualisieren, erfahren. Die zunehmende Berücksichtigung dieser Phänomene und der sich daraus ergebenden technischen Probleme läßt Freud schließlich das technische Modell der Behandlung vervollständigen, indem er neben dem Erinnern die Wiederholung in der Übertragung und das Durcharbeiten als Hauptmoment des therapeutischen Prozesses herausstellt.¹²⁹

In der Freud'schen Psychoanalyse bezeichnet diese Übertragung

den Vorgang, wodurch die unbewußten Wünsche an bestimmten Objekten im Rahmen eines bestimmten Beziehungstypus, der sich mit diesen Objekten ergeben hat, aktualisiert werden. Dies ist in höchstem Maße im Rahmen der analytischen Beziehung der Fall. Es handelt sich dabei um die Wiederholung infantiler Vorbilder, die mit einem besonderen Gefühl von Aktualität erlebt werden.¹³⁰

Dabei ist die Übertragung „ein Phänomen [...], welches mit dem Wesen des Krankseins selbst im Innersten zusammenhängt“,¹³¹ immer Elemente des infantilen Sexuallebens enthält und die daraus erwachsenen Konflikte wiederholt. In der Therapie manifestiert es sich von Beginn an und stellt „eine Weile die stärkste Triebfeder der Arbeit dar[]“. ¹³² Zunehmend stellte Freud heraus, wie maßgeblich die Beziehung des Subjekts zu den Elternfiguren in der Übertragung durchlebt wird, und differenzierte zwischen positiver und negativer Übertragung, einer Übertragung „zärtlicher“ und einer Übertragung „feindseliger“ Gefühle,¹³³ die ihren Ausgang im ödipalen Geflecht nehmen.

¹²⁸ So ist die Psychotherapie „auch bei Personen nicht anwendbar, die sich nicht selbst durch ihre Leiden zur Therapie gedrängt fühlen, sondern sich einer solchen nur infolge des Machtgebotes ihrer Angehörigen unterziehen.“ Freud: Über Psychotherapie, S. 21.

¹²⁹ Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 628.

¹³⁰ Ebd., S. 550.

¹³¹ Freud: Vorlesungen, S. 496.

¹³² Ebd., S. 498.

¹³³ Vgl. Freud: Zur Dynamik der Übertragung, S. 371.

Gleichzeitig prägte Freud den Begriff „Übertragungswiderstand“,¹³⁴ da im Rahmen der Übertragung nicht nur infantile Traumata, sondern ebenso der hartnäckige Verdrängungsvorgang aktualisiert werde.

Zudem muss differenziert werden zwischen Übertragung und Gegenübertragung. Letztere erwähnte Freud erstmals 1909 in einem Brief an C. G. Jung in Bezug auf dessen prekäre Beziehung zu seiner Patientin Sabina Spielrein¹³⁵ und definierte sie ein Jahr später als den „Einfluss des Patienten auf das unbewusste Fühlen des Arztes“, wobei er stets betonte, „daß jeder Psychoanalytiker nur soweit kommt, als seine eigenen Komplexe und inneren Widerstände es gestatten“.¹³⁶ Für den Analytiker ergebe sich dementsprechend die Notwendigkeit, sich einer sogenannten Lehranalyse zu unterziehen.¹³⁷ Diese von Freud postulierten Übertragungs- und Gegenübertragungs-Prozesse, das soll demonstriert werden, strukturieren K.s Begegnung mit Leni und dem Advokaten, wobei gleich zu Beginn der Szene unter dem Aspekt der Aktualisierung der Infantilismen sowie Freuds Verweis auf die Zentralität des Therapiebeginns auf die iterierten Urszenen-Insriptionen zu achten sein wird. Keineswegs soll die Frage aufgeworfen oder gar beantwortet werden, inwiefern diese Freud'schen Theoreme Anspruch auf Validität erheben können – vielmehr soll das spielerische Verfahren Kafkas als parodistische Verhandlung und kreative Umschrift ebendieser Axiome perspektiviert werden.

Buchstäblich eingeläutet (vgl. P 129 – in Analogie zu K.s Läuten zu Beginn des Romans) wird die Szene beim Advokaten denn auch sogleich durch die leitmotivische gegenseitige Beobachtungssituation (bezeichnenderweise durch ein *Guckfenster*) in einem unzureichend beleuchteten *setting*:

¹³⁴ Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 556.

¹³⁵ Vgl. McGuire/Sauerländer (Hg.): Sigmund Freud, C. G. Jung: Briefwechsel, S. 255.

¹³⁶ Freud: Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie, S. 108.

¹³⁷ Vgl. Freud: Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung, S. 382.

Im Guckfenster der Tür erschienen zwei große schwarze Augen, sahen ein Weilchen die zwei Gäste an und verschwanden [...]. Der Onkel und K. bestätigten einander gegenseitig die Tatsache, die zwei Augen gesehen zu haben. Wieder erschienen die Augen, man konnte sie jetzt fast für traurig halten, vielleicht war das aber auch nur eine Täuschung, hervorgerufen durch die offene Gasflamme, die nahe über den Köpfen stark zischend brannte, aber wenig Licht gab. (P 129)

Durch einen Klienten des Advokaten, der unversehens aus der Dunkelheit auftaucht, erfahren K. und sein Onkel, dass der Advokat krank sei – herzkrank, krank vor Überanstrengung. Schon damit initiiert Kafka eine ironische Inversion der Psychotherapie-Konfiguration: Aufgerufen wird das Klischee, dass Therapeuten selbst psychische Probleme haben, selbst krank sind, wodurch man als Patient:in die dadurch scheinbar legitimierte Frage stellen kann, inwiefern sie einem überhaupt helfen können.¹³⁸ Der vermeintliche Helfer ist also der eigentlich Kranke, ist selbst hilfsbedürftig – und folgerichtig ist er anstelle des Patienten, wie in der räumlichen Anordnung der Psychotherapie eigentlich üblich, der Im-(Ruhe-)Bett-Liegende (vgl. P 131f.). Dabei bleibt der klassische Platz des freudianischen Therapeuten, einer „Vaterfigur im Lehnstuhl“,¹³⁹ in Form des Sessels, an dem K. bezeichnenderweise auch *lehnt* (vgl. P 131), unbesetzt. So postuliert Freud:

Ich halte an dem Rate fest, den Kranken auf einem Ruhebett lagern zu lassen, während man hinter ihm, von ihm ungesehen, Platz nimmt. [...] Der Patient faßt die ihm aufgezwungene Situation gewöhnlich als Entbehrung auf und sträubt sich gegen sie, besonders wenn der Schautrieb (das Voyeurtum) in seiner Neurose eine bedeutende Rolle spielt.¹⁴⁰

Auch dieses ‚verhinderte Voyeurtum‘ wird invertiert dargestellt: Während K. den Advokaten sogleich erblickt (wenn auch nur im Halbdunkel), braucht dieser eine Weile, um K. überhaupt wahrzunehmen: „Oh‘, [...] ‚verzeihen Sie, ich habe Sie gar nicht bemerkt.““ (P 133f.)
Eingeschrieben ist dem Kapitel zudem eine erneute Duplikation der Beobachtungsszene, sitzt doch in einer Zimmerecke, in die das „Licht der kleinen Kerze [...] bei weitem nicht [dringt]“ (P 136f.),

¹³⁸ „Es ist unbestreitbar, daß die Analytiker in ihrer eigenen Persönlichkeit nicht durchwegs das Maß von psychischer Normalität erreicht haben, zu dem sie ihre Patienten erziehen wollen. Gegner der Analyse pflegen auf diese Tatsache höhnend hinzuweisen und sie als Argument für die Nutzlosigkeit der analytischen Bemühung zu verwerten. Man könnte diese Kritik als ungerechte Anforderung zurückweisen.“ Freud: Die endliche und die unendliche Analyse, S. 93.

¹³⁹ Alt: Der ewige Sohn, S. 310.

¹⁴⁰ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 467.

ein Herr in einem Sessel, der unbemerkt bleiben möchte, aber von dem Advokaten literal und metaphorisch ‚ans Licht gebracht‘, der im Verborgenen hätte bleiben sollen, aber hervorgezerrt wird, was das gesamte Therapieverfahren bildlich beschreibt: Dem Advokaten wird es darum gehen, von K. Ungesehenes, aber im Raum Stehendes zu beleuchten und in dessen bewusstes Sichtfeld zu rücken. Explizit sieht K. also wieder einen „ältern Herrn“ (P 137), der das strukturgebende reziproke Voyeurtum als stummer, versteckter Beobachter personifiziert und sich rückgreifend auf die erste Szene des „ältern“ Ehepaares als weiteres *stand-in* für die aus und in der Dunkelheit beobachteten Machenschaften der *Eltern* liest.

Aufmerken lassen bei dieser Einführung des Advokaten die Attribute, die den Roman durchziehen: Nicht nur das Bett, sondern vor allen Dingen das dämmerige Kerzenlicht und der lange Bart Huld, der in diesem Kontext als Allusion auf den bärtigen Freud, das Urbild des Psychotherapeuten, lesbar wird, und in den er kurz darauf – wie nahezu alle Barträger des Romans – greift: Er „zog immer wieder an einem Bartstrahn in der Mitte seines Bartes“ (P 134). Auch die Kralle, die im Sitzungssaal mit den Bärten in Verbindung gebracht wurde (vgl. P 71), taucht kurz darauf und bezogen auf Leni wieder auf: „Was für eine hübsche Kralle!“ (P 145). Deduzieren ließe sich daraus – sowie aus Lenis Status als Geliebte und Mitbewohnerin des Advokaten –, dass sich Huld und Leni als eine Einheit lesen, als aufgesplitterte therapeutische Instanz, die durch die vonstattengehenden Übertragungsmechanismen die beiden von Freud beschriebenen, mit der Urszene und der zunehmend ‚ödipalisierten‘ Romanwelt in Verbindung stehenden Aspekte des K.’schen Traumas aktualisieren: Die stereotype hasserfüllte Ablehnung der Vater- und die libidinöse Besetzung der Mutterimago.

Sieht sich K. im Zimmer des Advokaten also erneut einer undurchdringlichen Triade¹⁴¹ gegenüber, aus der er exkludiert wird, obwohl es um *seine* Angelegenheit geht, und die ihn explizit in die Kinderrolle zurückverweist – „Du fragst wie ein Kind“ (P 136) –, so entzieht er sich der Situation durch einen ersten Übertragungsmechanismus: Die (erotische) Fixierung auf die Mutterfigur Leni, die wiederum eine Fixierung auf K. zu entwickeln scheint und damit der abgespaltene, eigenständige Part des Therapeuten ist, der anfällig für den Prozess der Gegenübertragung ist. So findet sie alle Angeklagten schön, „[s]ie hängt sich an alle, liebt alle, scheint allerdings auch von allen geliebt zu werden“ (P 250), was von dem Advokaten als natürliche, sogar (natur-)wissenschaftliche Erscheinung ausgelegt wird: „Ich bin über das Ganze nicht so erstaunt wie Sie es zu sein scheinen. Wenn man den richtigen Blick dafür hat, findet man die Angeklagten wirklich oft schön. Das allerdings ist eine merkwürdige gewissermaßen naturwissenschaftliche Erscheinung.“ (P 250) K.s auffälliges Interesse an Leni ist allerdings ebenso ein natürlicher Prozess des Widerstandaufbaus im Rahmen der Therapie:

Wir bemerken also, daß der Patient, der nichts anderes suchen soll als einen Ausweg aus seinen Leidenskonflikten, ein besonderes Interesse für die Person des Arztes entwickelt. Alles, was mit dieser Person zusammenhängt, scheint ihm bedeutungsvoller zu sein als seine eigenen Angelegenheiten und ihn von seinem Kranksein abzulenken. Der Verkehr mit ihm gestaltet sich demnach für eine Weile sehr angenehm.¹⁴²

Dieser Mechanismus macht sich zuerst in Form von Leni bemerkbar: Anstatt sich mit dem Advokaten auseinanderzusetzen, gibt sich K. einer als angenehm empfundenen Ablenkung hin,¹⁴³ die er, weiterhin ödipalen Denkmustern verhaftet, als Rettung ansieht: „Ich werbe Helferinnen“ (P 143). Die erleichterungsverschaffende Lösung des urszenenbedingten Traumas ist aber gerade nicht, die Vaterfigur zu verdrängen und eine symbolische Mutterfigur sexuell zu erobern, sondern

¹⁴¹ Jahraus leitet die Omnipräsenz der erdrückenden Macht aus diesen triadischen Personenkonstellationen her, die wiederum auf verwehrem sexuellem Begehren beruhen. Vgl. Jahraus: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, S. 299.

¹⁴² Freud: Vorlesungen, S. 493.

¹⁴³ So heißt es auch: „Die einzige wohltätige Unterbrechung dieser Besuche war Leni“ (P 165).

sich mithilfe des Therapeuten an die ursprüngliche Szene zu erinnern, diese erneut zu durchleben und zu verarbeiten:

Damals war das Ich schwächlich, infantil, und hatte vielleicht Grund, die Libidoforderung als Gefahr zu ächten. Heute ist es erstarkt und erfahren und hat überdies in dem Arzt einen Helfer zur Seite. So dürfen wir erwarten, den aufgefrischten Konflikt zu einem besseren Ausgang als dem in Verdrängung zu leiten.¹⁴⁴

Nun wird dieser Helfer von K., der den Besprechungsraum fast umgehend verlässt, sogleich abgelehnt; die stellvertretende Helferfigur, seinen Onkel, lässt er infolgedessen sogar literaliter stundenlang im Regen stehen (vgl. P 146–148). So wird K. von der ‚sirenenhaften‘ Leni schon während der ersten Besprechung aus dem Raum und in die Dunkelheit gelockt – und zwar dadurch, dass sie einen Porzellanteller gegen die Wand schmeißt. Diese Episode weist frappierende Ähnlichkeiten zu einer Anekdote aus Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* auf, die den bekennenden Goethe-Rezipienten Kafka „periodisch anzieht“¹⁴⁵ und auch Freuds Interesse erregte. So warf der junge Goethe alles Küchengeschirr, was er in die Hände bekam, voller Vergnügen aus dem Küchenfenster, sodass es auf der Straße zerschellte. Freud deutete dies „als Ersatzhandlung, Ausdruck einer Tötungsphantasie: die lästigen Konkurrenten um die Aufmerksamkeit der Mutter sollten verschwinden.“¹⁴⁶ Die Freud’sche Analyse der Goethe-Episode entstand zwar erst nach der *Proceß*-Entstehung, doch lässt sich nicht ausschließen, dass Kafka bewusst auf den ihm gut bekannten Goethe-Text referierte. In jedem Fall erweist sich die spätere Freud’sche Auslegung zu Goethe als ebenso plausible Folie für die *Proceß*-Episode. Wird ebendieses Konkurrenzgefühl im Laufe der Therapiekonstruktion auch in K. immer stärker – auf Leni möchte er zunehmend Exklusivansprüche geltend machen –, so ist es zunächst Leni, die diese

¹⁴⁴ Freud: Vorlesungen, S. 491f.

¹⁴⁵ Alt: Der ewige Sohn, S. 244. 1912 reiste Kafka nach Weimar und schon Ende 1911 findet sich in seinem Tagebuch ein bewundernder Kommentar über die Goethe’sche Autobiographie, die „eine durch keinen Zufall zu überbietende Lebendigkeit“ enthalte und ihm also während der *Proceß*-Niederschrift 1914 nachweislich bekannt war. Zit. n. ebd., S. 241.

¹⁴⁶ Safranski: Goethe, S. 30. Vgl. Freud: Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit“, S. 21f.

Konfiguration invertiert und damit als Paradebeispiel der Gegenübertragung ausgewiesen wird. Nicht nur möchte sie K. verführen, sondern seine Liebhaberin Elsa verdrängen, gegen diese „eingetauscht“ (P 146) werden. Aufgerufen wird damit die generelle Austauschbarkeit von Frauen innerhalb des Romans; alle Frauen, denen K. begegnet, erscheinen als Platzhalterinnen für die Mutterfigur und besetzen eine Funktionsstelle, die ansonsten zur quälenden Leerstelle würde.

Ursprünglich sollte [die Liebesgeschichte zwischen K. und Fräulein Bürstner] wohl ein zentrales Handlungselement sein – nicht umsonst tritt Fräulein Bürstner (oder eine ihr ähnlich sehende Frau) im Schlusskapitel noch einmal auf, was K. dazu bewegt, jeden Widerstand aufzugeben [...]. Im Fortgang des Schreibens scheint Fräulein Bürstners Rolle allerdings zunehmend an Leni [...] überzugehen. [...] Auch diese zweite Liebesbeziehung zu Leni bleibt aber weitestgehend unentfaltet; das mag am Fragmentcharakter des Textes liegen oder, wahrscheinlicher, daran, dass K. zu einer wirklichen Liebesbeziehung unfähig ist.¹⁴⁷

Anschließend daran ließe sich wohl auch argumentieren, dass der Fragmentcharakter vielleicht gerade durch diese Unfähigkeit zu einer Liebesbeziehung bedingt ist; K. – und dementsprechend auch Kafkas Schreib-Prozess – gelangen schlicht zu keinem befriedigenden Abschluss. Gleichzeitig exemplifiziert Leni die Romanpoetik der Verunklärung, des Zusammenfallens von Reinheit und Schmutz, Heiliger und Hure plastisch verdichtet anhand ihres Häutchens, das sie zudem an eine Art Ur- und Unwesen, an den Ursprung der Menschheitsgattung und damit symbolisch an die Urszene heranrückt:¹⁴⁸

Das ‚Verbindungshäutchen‘ zwischen den Fingern ist mithin ein deplatziertes Hymen. Wir haben es mit der Subversion, mit der Dekonstruktion der Opposition von Virginität und Defloration zu tun. Das Häutchen [...] stellt Virginität aus – und verweist zugleich (auch durch die Verschiebung ‚von unten nach oben‘) auf deren Verlust hin.¹⁴⁹

Auch Freud'sche Genderdiskurse werden damit zur Kenntlichkeit entstellt und zugleich unterminiert:

Lenis Häutchen ist in Bezug auf die Freudsche Weiblichkeitskonstruktion deshalb von Interesse, weil es den psychoanalytischen Diskurs von Weiblichkeit verkehrt (und damit desavouiert): geht die Rede doch nicht über das, was ‚der Frau‘ – nach der Lehre des phallischen Monismus – fehlt, sondern über das, was zuviel da

¹⁴⁷ Engel: Der Process, S. 194.

¹⁴⁸ Sexualität hatte für Kafka *per definitionem* einen „urzeitlichen“ Beigeschmack. Exemplarisch sei nur auf eine Formulierung im *Brief an den Vater* verwiesen, in der er über den Rat des Vaters, ein Bordell aufzusuchen, schrieb: „Es ist nicht leicht, deine damalige Antwort zu beurteilen, einerseits hat sie doch etwas niederwerfend offenes, gewissermaßen *urzeitliches* [...]“. Kafka: Brief an den Vater, S. 203, Herv. d. Verf.

¹⁴⁹ Liebrand: Deconstructing Freud, S. 143.

ist, was an körperlicher Ausstattung über die K.s hinausgeht. Die Textstelle läßt sich also lesen als Dekonstruktion der psychoanalytischen Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘, als ironischer Kommentar zu Freuds Rede von der Frau als kastrierter. Kastriert, das macht Kafka in seinen Texten deutlich, sind [...] die Männer – jene Helden, die ihre Verstümmelung (wie Josef K. im *Proceß* und K. im *Schloß*) schon im Namen tragen.¹⁵⁰

Leni läßt also Dichotomien kollabieren: Sie ist fürsorgliche Mutterfigur und promiskuitive Dienstmagd, jungfräulich und defloriert, Natur- und Kulturwesen zugleich. Simplifizierte, schematische Zuschreibungen, wie sie die Psychoanalyse etwa in Form der weiblichen Kastration und der sexuellen Passivität der Frau postuliert, werden konsequent unterlaufen. Die Aktivität in der Beziehung Leni – K. geht ganz von dieser aus; als Verführerin *par excellence* herrscht sie in den Tiefen des Unbewussten und des Triebs, in die sie K. buchstäblich hinabzieht und diesen mit ihm literaliter ‚auf den Grund geht‘: „Da glitt ihr Knie aus, mit einem kleinen Schrei fiel sie fast auf den Teppich, K. umfaßte sie, um sie noch zu halten, und wurde zu ihr hinabgezogen. ‚Jetzt gehörst du mir‘, sagte sie.“ (P 146) Herangerückt wird Leni damit an das kulturelle Phantasma der bedrohlichen Anziehungskraft aquatischer Frauen des klassischen Kanons – die Formulierung erscheint als Paraphrase der berühmten Goethe-Verse: „Halb zog sie ihn, halb sank er hin, / Und ward nicht mehr gesehn“.¹⁵¹ Gesehen werden könnte aber von dem Advokaten im Rahmen einer von K. imaginierten Konsultation (während der Huld erneut an einem Bartstrahn zieht) – und allein der Gedanke an diese Möglichkeit bereitet K. Unbehagen – „die Stelle wo K. mit Leni gelegen war“ (P 150). Offenbar befürchtet K., in seiner durch Leni aktualisierten infantil-ödipalen erotischen Bindung an die Mutterfigur vom Advokaten durchschaut zu werden. Abschreckend wirkt auf K., dass das Urtrauma in der Therapiekonfiguration komprimiert und gleich zu Beginn – eine Bestätigung des Freud’schen Postulates – hervortritt und dadurch seine

¹⁵⁰ Ebd., S. 144. Dieses Häutchen, „was an körperlicher Ausstattung über die K.s hinausgeht“, ließe sich auch als Verweis auf eine real erlebte frühkindliche ‚Kastrationserfahrung‘, das jüdische Beschneidungsritual, beziehen.

¹⁵¹ Goethe: Der Fischer, S. 120. Diese Ballade zitierte Kafka direkt in seinem Tagebuch. Vgl. Kafka: Tagebücher, S. 405.

Verdrängungsmechanismen kompromittiert: Die Vaterfigur im Bett, die schürzentragende, promiskuitive Mutterfigur Leni, voyeuristische Konfigurationen im Halbdunkel.

Gleichzeitig wird jedoch die gesamte Praxis der hier dargestellten psychoanalytischen Kur in Frage gestellt, scheint diese doch primär darauf angelegt zu sein, den Patienten in eine erotisch konnotierte, devote Abhängigkeitsposition zu befördern, wie sie etwa der explizit als „Hund des Advokaten“ (P 265) charakterisierte Kaufmann Block verkörpert. Die sich durch das Hinzukommen von Block formierende Dreiecksbeziehung K. – Leni – Block vergegenwärtigt K., dass er nicht länger Alleinwärtler auf die Gunst Lenis ist (wobei er verdrängt, dass er es auch nie war – der Advokat war immer präsent). Somit durchlebt er erneut die Enttäuschung, die Mutter teilen zu müssen – nicht nur mit der symbolischen Vaterfigur Huld, sondern ebenso mit einem weiteren Angeklagten, gewissermaßen einem ‚Geschwisterkind‘, das eine ähnliche Funktionsstelle, oszillierend zwischen Kind und Liebhaber, innehat wie K. selbst.¹⁵² Als K. den Advokaten nach langer Zeit wieder aufsucht, schauen durch das Guckfenster nicht Lenis Augen, sondern die Blocks, der in dem Sinne einen sprechenden Namen trägt, als er von K. als visuelle und physische Blockade auf seinem Weg zu Leni wahrgenommen wird. So warnt Block sie vor, dass K. an der Tür sei, worauf sie im Hemd davonhuscht und Block K. – rocklos – die Tür öffnet (vgl. P 226f.). Nicht nur werden die Genderkonfigurationen durch die Zuordnungen von Hemd und Rock erneut verunsichert und Dichotomien verwischt (Leni und Block scheinen auch durch die Austauschbarkeit am Guckfenster und sein Lager im Dienstmädchenzimmer zu einer K. abblockenden Einheit zusammengerückt zu werden), sondern K. beobachtet nachträglich einen Akt, der ihn sein Urtrauma erneut durchleben lässt, der vor ihm verheimlicht werden soll – er

¹⁵² So wischt Leni ihm etwa die Hand ab und kratzt Wachs von seiner Hose, was eine mütterlich *und* sexuell konnotierte Handlung ist, bei der sie außerdem zwischen einer herablassenden Art und niederknienenden Position wechselt. (vgl. P 244)

glaubt sogar zunächst, Leni habe sich vor ihm versteckt – und Gefühle der Eifersucht evoziert, auf die er konkret angesprochen wird, die ihm aber bewusst nicht mehr zugänglich sind: „Ich wüßte auch nicht, warum Sie eifersüchtig sein sollten“, sagte [Block] [...]. „Ich weiß es eigentlich auch nicht“, sagte K.“ (P 230). Dabei handelt es sich um ein weiteres Indiz für die positive Übertragung, die „als stürmische Liebesforderung“ auftreten kann oder in gemäßigeren Formen, wobei Eifersucht stets ein konstitutiver Bestandteil ist.¹⁵³ Die Erkenntnis, dass Block im Dienstmädchenzimmer schläft (das, wie Fräulein Bürstners Zimmer zu Beginn, auf Leni selbst verweist), lässt K. dementsprechend vollends die Fassung verlieren: „Plötzlich ertrug K. den Anblick des Kaufmanns nicht mehr. ‚Bring ihn doch ins Bett‘, rief er Leni zu, die ihn gar nicht zu verstehen schien. Er selbst aber wollte zum Advokaten gehen und durch die Kündigung sich nicht nur vom Advokaten sondern auch von Leni und dem Kaufmann befreien.“ (P 248) K.s Aufforderung zum Ins-Bett-Bringen trägt erneut mütterliche *und* sexuelle Konnotationen, wodurch seine Wahrnehmung der Situation so nah an seine Problematik herangerückt wird, dass seine Fluchtinstinkte erwachen. So teilt K. Huld denn auch nichts anderes als seinen Entschluss zur Konservierung der Verdrängungsversuche mit: „wenn man mich nicht gewissermaßen gewaltsam an [den Proceß] erinnerte, vergaß ich vollständig an ihn“ (P 253). Wird K. von Leni vorgeschrieben, die Nacht bei ihr zu verbringen (vgl. P 230f.), so würde er damit einerseits Block bloß nachfolgen und sich andererseits in eine ähnliche Abhängigkeitsposition begeben wie dieser, der seinen Prozess seit Jahren verschleppt, wobei er tatsächlich „noch gar nicht begonnen hat“ (P 267). Dass Blocks Prozess kurz nach dem Tod seiner Frau begann (P 233), lässt diesen als verschleppten Trauer- und Abschiedsprozess, etwa als chronische Depression und Regression (auf die auch sein hündisches Krabbeln verweist) infolge dieser Verlusterfahrung erscheinen – nicht

¹⁵³ Vgl. Freud: Vorlesungen, S. 497.

umsonst bekennt er K. gegenüber, dass man sich angesichts der Aussichtslosigkeit des eigenen Prozesses manchmal „zuhaus ins Bett legen und von nichts mehr hören“ möchte, was aber „wieder das Dümme [wäre], auch hätte man im Bett nicht lange Ruhe“ (P 243). Blocks Übertragungsmechanismus auf Leni scheint ähnlich zu funktionieren wie K.s, allerdings primär die erst kürzlich aufgebrochene Leerstelle der verstorbenen Ehefrau und nicht die ursprüngliche Leerstelle der Mutter füllen zu wollen. Man

erkennt [...] als die Ursache der Störung, daß der Patient intensive zärtliche Gefühle auf den Arzt übertragen hat, zu denen ihn weder das Benehmen des Arztes noch die in der Kur entstandene Beziehung berechtigt. In welcher Form sich diese Zärtlichkeit äußert und welche Ziele sie anstrebt, das hängt natürlich von den persönlichen Verhältnissen der beiden Beteiligten ab.¹⁵⁴

Ironischerweise offenbart Block nun K., dass er, weil er „sofortige Erfolge“ (P 244) sehen und seinen Prozess keinesfalls verlieren wollte, noch fünf weitere Advokaten engagiert hat – sogenannte Winkeladvokaten, obwohl es „am allerwenigsten [...] erlaubt ist, neben einem sogenannten Advokaten auch noch Winkeladvokaten zu nehmen.“ (P 234) Auch Freud verurteilte die Gleichzeitigkeit mehrerer therapeutischer Kuren aufs Schärfste, was jedoch aufgrund der Fülle der zunehmend abgespaltenen und miteinander in Konkurrenz tretenden Strömungen der Psychoanalyse zur Entstehungszeit des Romans keineswegs eine Ausnahme war.¹⁵⁵ An der Figur Block ließe sich nun einerseits die chronische Konfusion des frühen 20. Jahrhunderts ablesen, welcher therapeutische Ansatz denn nun zu tatsächlichen, am besten raschen und sichtbaren Erfolgen führe, sowie eine generelle Resistenz gegen die Psychotherapie (auch in dieser Hinsicht ist der Name Block, der an das ‚Abblocken‘ erinnert, sprechend), die auf diesem ‚zersplitterten‘ Weg ohnehin nicht zum Erfolg gelangen kann. Über die sogenannten Winkeladvokaten lässt sich der Roman mehrfach abfällig aus: „alle die vor diesem Gericht als Advokaten auftreten, sind im

¹⁵⁴ Freud: Vorlesungen, S. 495.

¹⁵⁵ Vgl. Freud: Kurzer Abriß der Psychoanalyse, S. 418f.

Grunde nur Winkeladvokaten. Das wirkt natürlich auf den ganzen Stand sehr entwürdigend ein.“ (P 152) Diese Entwürdigung der Profession ist nun aber auch der Einführung des Advokaten Huld inskribiert, der mit dem Signifikanten *Winkel* in Verbindung gebracht und damit literaliter als Winkeladvokat visualisiert wird: „In einem *Winkel* des Zimmers, wohin das Kerzenlicht noch nicht drang, erhob sich im Bett ein Gesicht mit langem Bart.“ (P 130, Herv. d. Verf.) Dass also auch Huld dem unbewussten Gerichtshof seiner Klienten scheinbar machtlos gegenübersteht, impliziert bereits der Besprechungsbeginn.

Nach K.s Kündigungsmittelung versucht Huld, ihn umzustimmen, indem er ihm seine Methodik an Block vorführt. So erhält K. Einblicke in das Innenleben der psychoanalytischen Kur (als Im-Sessel-Sitzender wirft er nun gewissermaßen einen analytischen Blick auf die Analyse), der jedoch seine Zweifel bloß konsolidiert. Präsentiert wird eine maximal erniedrigende Konfiguration, die den Patienten in eine regressive, devote Rolle – Block wird bereits gerufen wie ein Hund (vgl. P 258) – und den Therapeuten in eine gottgleiche, messianische Erlöserposition des Übervaters rückt, die es ihm erlaubt, sich als exklusive Kultfigur zu etablieren, der wie in einer hingebungsvollen Fangemeinde zu folgen sei: „Dann folge auch niemandem sonst“ (P 261). Der Handkuss (vgl. P 263) sowie der ebenfalls sprechende Name Huld veranschaulichen dabei den Narzissmus und das Manipulationsgeschick einer Therapeutenfigur, die von ihren ‚Anhängern‘ *Huldigungen* und Treuebekenntnisse erwartet, die das traditionelle Arzt-Patienten-Verhältnis sprengen und nach Freud gerade nicht zu den *tools* eines geschulten Analytikers gehören dürfen: „Es hat natürlich keine Schwierigkeit, [den Kranken] zum Anhänger einer gewissen Theorie zu machen und ihn so auch an einem möglichen Irrtum des Arztes teilnehmen zu lassen. [...] [A]ber man hat dadurch auch nur seine Intelligenz, nicht seine Krankheit beeinflusst.“¹⁵⁶ Vielmehr als den

¹⁵⁶ Freud: Vorlesungen, S. 509.

Patienten von seinen seelischen Qualen zu erlösen, werden diese in der Huld'schen Therapie perpetuiert und der Patient zum buchstäblich Verhafteten umfunktioniert: Block wird zum personifizierten Gefängnis-Block, lebt er doch in einer Art Verlies, in dem ihm bestenfalls Wasser durch eine Luke angereicht wird (vgl. P 266).¹⁵⁷ Dabei wird sich der Patient seiner Gefangenheit bewusster als jemals zuvor, wie der Advokat in einer programmatischen Parole bestätigt: „es ist oft besser in Ketten als frei zu sein“ (P 258). Kafka zeichnet das Bild einer Psychoanalyse, die sich als pseudowissenschaftliche Ersatzreligion in der zunehmend säkularisierten Welt des frühen 20. Jahrhunderts stilisiert, den Patienten durch Manipulation auf einen unabschließbaren Irrweg schickt und K. demnach in seiner massiven Abwehrhaltung bestärkt:

Hätte er ihn nicht schon früher verjagt, er hätte es durch diese Szene erreicht. So wirkte also die Methode des Advokaten, welcher K. glücklicher Weise nicht lange genug ausgesetzt gewesen war, daß der Klient schließlich an die ganze Welt vergaß und nur auf diesem Irrweg zum Ende des Processes sich fortzuschleppen hoffte. (P 264f.)

„Die Autorität der Psychoanalyse entsteht für Kafka [...] durch die Ohnmacht des Nicht-Wissens. Freud avanciert damit selbst zu einer Vaterfigur im Lehnstuhl, deren Aura allein auf der Bereitschaft der Söhne gründet, Körper und Geist dem patriarchalischen Gesetz zu beugen.“¹⁵⁸ K.s Verweigerung der Therapie mit all ihren Implikationen, die sich unter anderem in seiner langen physischen Abwesenheit aus der Wohnung des Advokaten manifestiert, wird aber bereits zuvor ausführlich und seitenlang expliziert: Gewinnt er Leni sogleich lieb, so erlangt der Prozess der negativen Übertragung von Ablehnungsgefühlen auf den väterlichen Advokaten zunehmend die Oberhand, wodurch das aktualisierte ödipale Emotionsdreieck zwischen Vater – Mutter – Kind komplettiert würde:

Die feindseligen Gefühle kommen in der Regel später als die zärtlichen und hinter ihnen zum Vorschein; in ihrem gleichzeitigen Bestand ergeben sie eine gute Spiegelung der Gefühlsambivalenz, welche in den meisten unserer intimen Beziehungen zu anderen Menschen herrscht. Die feindlichen Gefühle bedeuten

¹⁵⁷ Erst ein Durcharbeiten der Trauer würde wohl in die Freiheit führen: „Tatsächlich wird aber das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt.“ Freud: Trauer und Melancholie, S. 430.

¹⁵⁸ Alt: Der ewige Sohn, S. 310.

ebenso eine Gefühlsbindung wie die zärtlichen, ebenso wie der Trotz dieselbe Abhängigkeit bedeutet wie der Gehorsam.¹⁵⁹

Die Aktualisierung der ödipalen Struktur wird von Kafka schablonenhaft skizziert und in der Therapie reproduziert: Der Vater muss abgelehnt werden, die Mutter wird sexuell begehrt und scheint diese Gefühle zu erwidern, entpuppt sich aber als herbe Enttäuschung. So entschließt sich K. zur Kündigung. Primär initiiert wird dieser Entschluss durch das mangelhafte Vertrauen in den „auch sonst nicht einwandfreien“ (P 150) Advokaten, das deutlich ausformuliert wird und Anklänge an die Abweisung eines scheinbar unfähigen Therapeuten aufweist:

K. wußte ja gar nicht was der Advokat unternahm; viel war es jedenfalls nicht, schon einen Monat lang hatte er ihn nicht mehr zu sich berufen und auch bei keiner der frühern Besprechungen hatte K. den Eindruck gehabt, daß dieser Mann viel für ihn erreichen könne. Vor allem hatte er ihn fast gar nicht ausgefragt. Und hier war doch soviel zu fragen. Fragen war die Hauptsache. K. hatte das Gefühl, als ob er selbst alle hier nötigen Fragen stellen könnte. (P 150)

So bezeichnet K. das rhetorische Vorgehen des Advokaten nicht nur als „[e]benso nutzlose wie langweilige Reden, die K. in der Schlußabrechnung mit keinem Heller zu bezahlen gedachte“ (P 150) und „leere Ermahnungen, wie man sie Kindern gibt“ (P 150), sondern konstatiert gleichsam, dass er von diesen Reden „ganz ermattet“ (P 164) sei – Müdigkeit stellt sich in K.s Fall aber stets als Verdrängungssymptom ein; auch sein generelles Unwohlsein im Beisein des Advokaten liest sich als Eingeständnis einer seelischen Entblößung, die einen unbewussten Widerstand heranreifen lässt.

Zudem karikiert Kafka die Langwierigkeit einer Therapie, in der es K. schlicht nicht schnell genug vorangeht und die vor allen Dingen keine sichtbaren Erfolge bringt: Von außen betrachtet liegt man nur herum (in der invertierten Konfiguration ist dieses „man“ der scheinbar untätige Advokat) und es tut sich nichts – eine Statik, die für Kafka in der Psychologie *per definitionem* angelegt ist: „Psychologie ist Lesen einer Spiegelschrift, also mühsam, und was das immer

¹⁵⁹ Freud: Vorlesungen, S. 498.

stimmende Resultat betrifft, ergebnisreich, aber wirklich geschehn ist nichts.“¹⁶⁰ Aufgegriffen und in den *Proceß* eingestreut wird also einer der wohl häufigsten Kritikpunkte an der Psychoanalyse, die ihren Patient:innen große Ausdauer abverlangt ohne Erfolge garantieren zu können, was Kafka offensichtlich bekannt war. Huld gibt dessen Schuldzuweisungen jedoch an K. zurück: „Bemerkte K. manchmal, [daß es [...] sehr langsam vorwärtsgehe, wurde ihm entgegnet, es gehe gar nicht langsam vorwärts, wohl aber wäre man schon viel weiter, wenn K. sich rechtzeitig an den Advokaten gewendet hätte.“ (P 164f.) Dieses (vom Advokaten durchaus unprofessionelle) Wechselspiel rekuriert auf ein charakteristisches, von Freud beschriebenes Therapie-Phänomen: „Die Einsichtslosigkeit der Kranken und die Unaufrichtigkeit der Ärzte vereinigen sich zu dem Effekt, an die Analyse die maßlosesten Ansprüche zu stellen und ihr dabei die knappste Zeit einzuräumen.“¹⁶¹ Diese Freud'sche Beobachtung, mit deren Grundgehalt Kafka vertraut war, wird im *Proceß* also gewissermaßen invertiert: Es ist nicht nur der Patient, der Kritik an der Therapie übt, sondern der Therapeut dreht den Spieß um und partizipiert an den Sticheleien, was ihn aus der professionellen Rolle herausfallen lässt.

Nun scheint Huld allerdings keineswegs unaufrichtig zu sein, sondern K. vielmehr tiefe Einblicke in das Wesen seines (Behandlungs-)Prozesses zu gewähren. Diese Ausführungen sind in K.s Augen allerdings nicht befriedigend, sondern zeugen in erster Linie von der Undurchdringlichkeit eines vielschichtigen Prozesses und den verschiedenen Versuchen, graduell zu dessen Kern vorzudringen. Dass gerade diese Intransparenz des Prozess-Verlaufs ein integraler Bestandteil des Therapie- und Heilungs-Prozesses ist, wie ihn ein jeder Therapeut zugeben muss, übersieht K. dabei gänzlich:¹⁶²

¹⁶⁰ Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, S. 90.

¹⁶¹ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 460.

¹⁶² So betrachtete Kafka den therapeutischen Anspruch der Psychoanalyse „als Ausdruck einer Selbstüberforderung, die von monokausalen Erklärungsmustern ausging, ohne die komplexe Pathologie des modernen Individuums

Gewiß vermag der analytische Arzt viel, aber er kann nicht genau bestimmen, was er zustande bringen wird. Er leitet einen Prozeß ein, den der Auflösung der bestehenden Verdrängungen, er kann ihn überwachen, fördern, Hindernisse aus dem Wege räumen, gewiß auch viel an ihm verderben. Im ganzen aber geht der einmal eingeleitete Prozeß seinen eigenen Weg und läßt sich weder seine Richtung noch die Reihenfolge der Punkte, die er angreift, vorschreiben.¹⁶³

Eine ähnliche Offenheit in Bezug auf die Erfolgsaussichten, die Reihenfolge der Verfahrensschritte und die Vergeblichkeit erster Versuche (vgl. P 151) legt nun auch Huld K. gegenüber an den Tag:

man weiß [...] im allgemeinen nicht oder wenigstens nicht genau, wogegen sich die erste Eingabe zu richten hat, sie kann daher eigentlich nur zufälliger Weise etwas enthalten, was für die Sache von Bedeutung ist. Wirklich zutreffende und beweisführende Eingaben kann man erst später ausarbeiten, wenn im Laufe der Einvernahmen des Angeklagten die einzelnen Anklagepunkte und ihre Begründung deutlicher hervortreten oder erraten werden können. (P 152)

Damit ruft Kafka aber ebenso einen häufigen Kritikpunkt an der Psychoanalyse auf, die insbesondere eingangs auf subjektiven Konjekturen und arbiträren Spekulationen des Analytikers aufzubauen scheint, um sich die einzelnen Ebenen des Unbewussten des Patienten sukzessive zu eröffnen – indem die „Lücken“ in der „strenge[n] Abschließung des Gerichtes“ (P 154) genutzt werden; in der Freud'schen Therapie wären das etwa Fehlleistungen des Analysanden (Versprechen, Verlesen, Verhören, Verlieren, Vergessen etc.)¹⁶⁴ – und das Problem eingrenzen und konkretisieren zu können, es aber nie in seiner Gänze erfassen kann: „Die Rangordnung und Steigerung des Gerichtes sei unendlich und selbst für den Eingeweihten nicht absehbar.“ (P 157) Dabei warnt Huld K. vor zu schnellen Erfolgen auf der ersten Bewusstseinsstufe, die trügerisch und vor allen Dingen nicht nachhaltig seien:

Es ist nicht zu leugnen, daß auf diese Weise für den Augenblick einige sogar überraschende günstige Resultate für den Angeklagten sich erzielen lassen, damit stolzieren auch diese kleinen Advokaten herum und locken neue Kundschaft an, aber für den weitem Fortgang des Processes bedeutet es entweder nichts oder nichts Gutes. (P 154f.)

Auch diese Erläuterung liest sich in verblüffender Analogie zu Freud, der konstatiert:

hinreichend zu erfassen [...] (wobei unterschlagen wird, daß gerade Freud die Aussichten einer dauerhaften Heilung neurotischer oder psychotischer Dispositionen skeptisch bewertete).“ Alt: Der ewige Sohn, S. 309.

¹⁶³ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 463.

¹⁶⁴ Vgl. Freud: Vorlesungen, S. 18–82; Vgl. ebd.: Zur Psychopathologie des Alltagslebens.

Durch eine sorgfältige Technik sucht man das Zustandekommen von vorläufigen Suggestionserfolgen zu verhüten; aber es ist auch unbedenklich, wenn sich solche einstellen, denn man begnügt sich nicht mit dem ersten Erfolg. Man hält die Analyse nicht für beendet, wenn nicht die Dunkelheit des Falles aufgeklärt, die Erinnerungslücken ausgefüllt, die Gelegenheiten der Verdrängungen aufgefunden sind. Man erblickt in Erfolgen, die sich zu früh einstellen, eher Hindernisse als Förderungen der analytischen Arbeit und zerstört diese Erfolge wieder, indem man die Übertragung, auf der sie beruhen, immer wieder auflöst. Im Grunde ist es dieser letzte Zug, welcher die analytische Behandlung von der rein suggestiven scheidet und die analytischen Ergebnisse von dem Verdacht befreit, suggestive Erfolge zu sein. Bei jeder anderen suggestiven Behandlung wird die Übertragung sorgfältig geschont, unberührt gelassen; bei der analytischen ist sie selbst Gegenstand der Behandlung und wird in jeder ihrer Erscheinungsformen zersetzt. Zum Schlusse einer analytischen Kur muß die Übertragung selbst abgetragen sein, und wenn der Erfolg jetzt sich einstellt oder erhält, so beruht er nicht auf der Suggestion, sondern auf der mit ihrer Hilfe vollbrachten Leistung der Überwindung innerer Widerstände, auf der in dem Kranken erzielten inneren Veränderung.¹⁶⁵

Während die Freud'sche Passage impliziert, dass eine Therapie durchaus erfolgreich abschließbar ist, eliminiert Kafka im *Proceß* diese Option sukzessive. Das Kafka'sche Dogma, dass Psychologie Ungeduld sei, scheint zunehmend in seine Inversion umzuschlagen: Es ist K.s Ungeduld, die die psychoanalytische Praxis behindert, worauf er explizit hingewiesen wird: „Man überlasse doch die Arbeit dem Advokaten, statt sie zu stören.“ (P 160) Scheint der Advokat zunächst noch plausible Theoreme zu erläutern, für die K. jedoch ohnehin nicht zugänglich ist, so wird die Psychotherapie vor allen Dingen durch die ridikulisierte Block-Episode zunehmend karikiert und entstellt. Schwingen zunächst in K.s Entschluss zur Kündigung latente Zweifel mit, die in Form eines *double-binds* evident werden („Es war sogar nicht ausgeschlossen, daß er überzeugt wurde, daß es doch gut wäre, dem Advokaten die Verteidigung zu überlassen und daß er dann seine Kündigung zurückzog.“ (P 226) – die Kündigung wird mitgeteilt, damit man anschließend vom Gegenteil überzeugt wird), so steht das Kapitel „Kaufmann Block. Kündigung des Advokaten“ durch Kafkas Parodie der Psychotherapie-Konfiguration ganz im Licht der Plausibilisierung und Rechtfertigung dieser Kündigungsabsicht. So bewahrheitet sich die Niederlage des Therapeuten:

Es kommen allerdings trübe Stunden, wie sie ja jeder hat, wo man glaubt, nicht das geringste erzielt zu haben, wo es einem scheint, als hätten nur die von Anfang an für einen guten Ausgang bestimmten Prozesse ein gutes Ende genommen, wie es auch ohne Mithilfe geschehen wäre, während alle andern verloren gegangen sind, trotz alles Nebenherlaufens, aller Mühe, aller kleinen scheinbaren Erfolge, über die man solche Freude hatte. Dann scheint einem allerdings nichts mehr sicher und man würde auf bestimmte Fragen hin nicht einmal zu leugnen wagen, daß man ihrem Wesen nach gut verlaufende Prozesse gerade durch die Mithilfe

¹⁶⁵ Freud: Vorlesungen, S. 509f.

auf Abwege gebracht hat. Auch das ist ja eine Art Selbstvertrauen, aber es ist das einzige das dann übrig bleibt. Solchen Anfällen – es sind natürlich nur Anfälle nichts weiter -- sind Advokaten besonders dann ausgesetzt, wenn ihnen ein Proceß, den sie weit genug und zufriedenstellend geführt haben, plötzlich aus der Hand genommen wird. Das ist wohl das Ärgste, das einem Advokaten geschehen kann. (P 161f.)

Genau das hat K. aber nun vor: Er entzieht dem Advokaten die Vertretung, bricht die Therapie ab, aus der Überzeugung heraus, seinen eigenen Prozess erfolgreicher führen, sein Trauma alleine verarbeiten zu können. Ohnehin interpretiert er die Hindernisse, die sich der Bekämpfung seines Prozesses in den Weg stellen, grundsätzlich als solche, „die vielleicht von seinem eigenen Advokaten veranlaßt waren“ (P 168) und überträgt damit seine eigenen Verdrängungsmechanismen auf Huld. Von dem Gedanken an eine etwaige zu verarbeitende und aufzuarbeitende Schuld seinerseits möchte er nichts mehr wissen: „Vor allem war es, wenn etwas erreicht werden sollte, notwendig jeden Gedanken an eine mögliche Schuld von vornherein abzulehnen. Es gab keine Schuld“ (P 168). Die Schuld am langsamen Voranschreiten der Therapie und der Intransparenz des Prozesses projiziert K. vielmehr auf Huld, dessen Namen schließlich auch ein wesentlicher Bestandteil der *SCHULD* eingeschrieben ist und die von diesem als K.'scher Übertragungs- und Projektionsfläche gespiegelt und K. vorgehalten und vergegenwärtigt wird, was ebenso zu seinem Fluchtinstinkt aus der Therapie beiträgt: Die Schuld wird verdrängt und symbolisch durchgestrichen. Engel konstatiert in diesem Kontext, K.

befallen zunehmend Zweifel an seiner Schuldlosigkeit – schließlich erwägt er sogar, als ‚Verteidigungsschrift‘ eine ‚Lebensbeschreibung‘ anzufertigen und dabei ‚bei jedem irgendwie wichtigern Ereignis [zu] erklären, [...] ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte.‘ Aber diese Selbstzweifel bleiben halbherzig und punktuell und können sich nicht wirklich gegen die Grunddominanten in K.s Verhalten durchsetzen: Abwehr des Prozesses und Verdrängung jedes Gedankens an Schuld.¹⁶⁶

Dennoch wohnt K.s an Dringlichkeit gewinnendem Entschluss, eine Verteidigungsschrift anzufertigen, ein aufkeimendes Schuldbewusstsein, wenn nicht sogar ein implizites

¹⁶⁶ Engel: Der Process, S. 194.

Schuldeingeständnis inne. Diese ‚Seelenschrift‘, so glaubt er, erfülle den kathartischen Zweck, den die Therapie versäumt.

Freud verwies darauf, dass der verfrühte Abbruch einer Behandlung häufig der unterlassenen Deutung der Übertragung zuzuschreiben sei.¹⁶⁷ So findet sich in Huld bloß ein vage angedeutetes Bewusstsein für die Übertragungsmechanismen, die allerdings nicht in Freuds Sinne für den Fortschritt der Therapie fruchtbar gemacht werden, um die Widerstände zu destabilisieren und zu eliminieren. „Diese Übertragung, welche sowohl in ihrer positiven wie in ihrer negativen Form in den Dienst des Widerstandes tritt, wird in den Händen des Arztes zum mächtigsten Hilfsmittel der Behandlung und spielt in der Dynamik des Heilungsvorganges eine kaum zu überschätzende Rolle.“¹⁶⁸ Gleichzeitig pochte Freud darauf, die Übertragungsmechanismen sowie den damit zusammenhängenden Wiederholungszwang möglichst einzuschränken und auf die Erinnerung zu drängen, um die Wurzel des Problems greifen zu können anstatt sich in aktualisierten Wiederholungen zu verlieren:

[W]ir überwinden die Übertragung, indem wir dem Kranken nachweisen, daß seine Gefühle nicht aus der gegenwärtigen Situation stammen und nicht der Person des Arztes gelten, sondern daß sie wiederholen, was bei ihm bereits früher einmal vorgefallen ist. Auf solche Weise nötigen wir ihn, seine Wiederholung in Erinnerung zu verwandeln. Dann wird die Übertragung, die, ob zärtlich oder feindselig, in jedem Falle die stärkste Bedrohung der Kur zu bedeuten schien, zum besten Werkzeug derselben, mit dessen Hilfe sich die verschlossensten Fächer des Seelenlebens eröffnen lassen.¹⁶⁹

Dieses Unterfangen wird aber vor allen Dingen durch die die Übertragung forcierende aber keineswegs analysierende Leni untergraben, sodass es weder Huld geschweige denn Leni gelingt, die Übertragungsmechanismen zu erkennen und für den Fortschritt der Therapie zu nutzen – das juristische *framing* bietet schließlich auch keine terminologischen Erfassungsmöglichkeiten dieser

¹⁶⁷ Vgl. Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 552f.

¹⁶⁸ Freud: Psychoanalyse und Libidotheorie, S. 223.

¹⁶⁹ Freud: Vorlesungen, S. 499.

Problematik. Reflektiert wird dadurch einer von Kafkas vehementesten Kritikpunkten an der Psychoanalyse:

Als Anhänger der Naturheilkunde war Kafka sich bewusst, daß die Krankheit des modernen Individuums auch durch die zivilisationstypische Einschnürung seines Leibes ausgelöst wurde. Freuds Heilverfahren aber blieben sprachlich begründet und vermochten diese Einschnürung nicht aufzuheben. [...] Der Psychoanalytiker ist ein Mann des Wortes, der Kontrolle über die physischen Befunde des Kranken anstrebt, indem er ihn durch das Medium der Sprache diszipliniert.¹⁷⁰

Nicht zuletzt durch diese in Kafkas Augen fehlgeleitete Wortgebundenheit (zer-)stört die Übertragung den Therapiefortgang vielmehr, da sie nicht als Erkenntnismedium verwertet wird. Damit unterstellt der Roman der aufgespaltenen Therapeuteninstanz Huld – Leni eine mangelnde Professionalität, die nicht zum Erfolg führen kann. Zu bedenken ist dabei jedoch, dass die Therapie tatsächlich schon vorher scheitert, an K.s eigener Unwilligkeit und seinen vielschichtigen Widerstandsmanifestationen. Wird die Konfiguration also von Kafka zunehmend in eine unzumutbare Sackgasse transformiert, um K.s Widerstand – nachträglich – zu rechtfertigen, so berichtet Block K., dass zahlreiche entmutigte Angeklagte ihre Zuflucht zum Aberglauben nehmen (vgl. P 236). Konkret genannt wird der Leitgedanke der Physiognomik,¹⁷¹ dass die Gesichtszüge eines Menschen auf dessen moralische Beschaffenheit schließen lassen: „viele [wollen] aus dem Gesicht des Angeklagten, insbesondere aus der Zeichnung der Lippen den Ausgang des Processes erkennen“ (P 238). Zurückgegriffen wird damit auf das Modell einer sich als Wissenschaft gerierenden Theorie, die in ihrer Zeit durch vielrezipierte Publikationen wie Lavaters *Physiognomische Fragmente* großen Zulauf fand, jedoch von zahlreichen Zeitgenossen als Pseudo- und Pseudowissenschaft eingestuft wurde.¹⁷² Auch Kritiker der Psychoanalyse titulieren die

¹⁷⁰ Alt: Der ewige Sohn, S. 311.

¹⁷¹ Lavater formulierte die in simplifizierten Dichotomien gedachte Parole: „Je moralisch besser; desto schöner. Je moralisch schlimmer; desto hässlicher.“ Lavater: *Physiognomische Fragmente*, S. 63.

¹⁷² Ihr Mischcharakter zwischen einem Anspruch auf positivistische Objektivität und einer Verpflichtung der überschwänglichen subjektivistischen Gefühlsbetontheit der Stürmer und Dränger veranlasste Georg Christoph Lichtenberg zu dem Postulat, die Lavater'sche Physiognomik sei „grober Aberglaube“, der „die Maske der Vernunft trägt.“ Zit. n. Gray: *Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters „Physiognomik“*, S. 167.

Freud'sche Praxis bis heute als „stop gap, given the state of scientific technology at the time of its invention, analogous to the popular conception of the role of religion or superstition in providing bogus explanations for natural phenomena before science provides the real ones.“¹⁷³ Die Funktionsstelle eines solchen pseudowissenschaftlichen Aberglaubens nimmt im *Proceß* zunehmend die Psychotherapie ein, die sich nicht auf faktisches Wissen berufen kann:

Das Verfahren ist nämlich im allgemeinen nicht nur vor der Öffentlichkeit geheim, sondern auch vor dem Angeklagten. Natürlich nur soweit dies möglich ist, es ist aber in sehr weitem Ausmaß möglich. Auch der Angeklagte hat nämlich keinen Einblick in die Gerichtsschriften und aus den Verhören auf die ihnen zugrunde liegenden Schriften zu schließen ist sehr schwierig, insbesondere aber für den Angeklagten der doch befangen ist und alle möglichen Sorgen hat, die ihn zerstreuen. Hier greift nun die Verteidigung ein. (P 154)

Diese Verteidigung in einem *per definitionem* intransparenten Fall möchte nun K. selbst – buchstäblich – in die Hand nehmen und wendet sich keinem Aberglauben zu, sondern schlägt einen alternativen Weg ein, der zu einer maximal personalisierten Lösung des Problems führen soll: Das Schreiben. Mangels aktueller *factae* über seinen Prozess wendet sich K. der Niederschrift von scheinbar Faktischem zu, das jedoch – die menschliche Erinnerung ist bekanntlich alles andere als unfehlbar – unweigerlich mit *factae* verwoben werden muss. Um der ungewissen Prozess-Situation und der wenig hilfreichen Advokaten-Konfiguration eine Alternative entgegenzusetzen, unterzieht sich K. einer selbstständig durchgeführten inneren Befragung, die die juristische Ebene mit dem psychoanalytischen Diskurs verschwimmen lässt. Das „Zentrum der psychoanalytischen Praxis, mit deren Hilfe das Innere des Menschen ausgehorcht und [...] zum Geständnis gezwungen werden soll“,¹⁷⁴ wird bereits von Leni aufgerufen: „Machen Sie doch bei nächster Gelegenheit das Geständnis“ (P 143). Glaubt K., dies alleine bewerkstelligen zu können, so weiß er überhaupt nicht, was denn zu gestehen sei – zu dieser Erkenntnis hätte ihn wohl erst ein erfolgreicher, professioneller Advokat führen können. Indem K. nun seine Lebensgeschichte niederschreiben

¹⁷³ Sharoni: Lacan and Fantasy Literature, S. 24.

¹⁷⁴ Alt: Der ewige Sohn, S. 310.

und verteidigen möchte, so räumt er, der zunehmend feststellen muss, dass „die Schwierigkeit der Abfassung der Eingabe [...] überwältigend“ (P 169) ist, seine inneren Widerstände damit keineswegs aus – im Gegenteil: Seitenlang ergeht sich K. in einem inneren Klage-monolog darüber, „daß es unmöglich war, die Eingabe jemals fertigzustellen“ (P 170) ohne überhaupt begonnen zu haben: „jetzt sollte er mit der Verfassung dieser Eingabe beginnen. Wieder ging sein Denken in Klagen aus.“ (P 171) Empfahl Freud, der generellen Schwierigkeit des Erinnerns, die den Hauptschauplatz einer Psychotherapie konstituiert, durch schriftliche Aufzeichnungen entgegenzuwirken,¹⁷⁵ so scheitert K. selbst daran: Er misstraut seinem Gedächtnis nicht nur, sondern verweigert das Betreten seiner Erinnerungslandschaft grundsätzlich. Gleichzeitig wohnt K.s dezidierter Versuch der Darstellung seiner *vollständigen* Lebensgeschichte die implizite Erkenntnis inne, dass sein Prozess mit frühkindlichen Erlebnissen¹⁷⁶ zusammenhängen muss:

Patienten, [...] die den Zusammenhang ihrer Neurose mit ihrer Kindheit selbst nicht verkennen, beginnen oft mit der Darstellung ihrer ganzen Lebensgeschichte. Eine systematische Erzählung erwarte man auf keinen Fall und tue nichts dazu, sie zu fördern. Jedes Stückchen der Geschichte wird später von Neuem erzählt werden müssen, und erst bei diesen Wiederholungen werden die Zusätze erscheinen, welche die wichtigen, dem Kranken unbekanntem Zusammenhänge vermitteln.¹⁷⁷

Gerade diese Wiederholungsstrukturen, die einerseits den Erkenntnis-Prozess ausmachen, andererseits dem Roman den Stempel des Unheimlichen aufdrücken, widerstreben K., der fälschlicherweise eine systematisch-chronologische Darstellung anstrebt. Schon das Aufschieben des Arbeitsbeginnes ist nichts anderes als ein weiterer Widerstand gegen die Konfrontation mit sich selbst.¹⁷⁸ So ist die Eingabe „ein Ablenkungsmanöver, das K. vor einer Konfrontation mit

¹⁷⁵ „Wenn ich meinem Gedächtnis mißtraue, – der Neurotiker tut dies bekanntlich in auffälligem Ausmaße, aber auch der Normale hat allen Grund dazu – so kann ich dessen Funktion ergänzen und versichern, indem ich mir eine schriftliche Aufzeichnung mache.“ Freud: Notiz über den „Wunderblock“, S. 3.

¹⁷⁶ So wird das Schreiben auch als eine Art der traurigen Arbeit und Beschäftigungstherapie dargestellt, die vornehmlich dazu geeignet sei, „den *kindisch* gewordenen Geist zu beschäftigen“ (P 170, Herv. d. Verf.).

¹⁷⁷ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 469.

¹⁷⁸ „Man wird gelegentlich Patienten begegnen, die ihre Kur mit der ablehnenden Versicherung beginnen, daß ihnen nichts einfallt, was sie erzählen könnten, obwohl das ganze Gebiet der Lebens- und Krankheitsgeschichte unberührt vor ihnen liegt. [...] Ein starker Widerstand ist da in die Front gerückt.“ Freud: Zur Einleitung der Behandlung, S. 471.

dem Gericht und – wichtiger noch – vor der eigenen Selbsterkenntnis schützen soll.“¹⁷⁹ Dabei handelt es sich um „eine fast endlose Arbeit“ (P 170) des Verdrängens, bei deren (dann jedoch verschobenem) Beginn wieder „trübe[s] Licht“ (P 149) herrscht und K. von Müdigkeit heimgesucht wird.

Diese Arbeit ließe K. gewissermaßen zum ‚Verdrängungskünstler‘ avancieren, bezieht sich doch das Schreiben der Eingabe autoreflexiv auf Kafkas eigenes Schreiben – insbesondere auf den *Proceß*, den er auch eine „ins Endlose“ angelegte Geschichte nannte.¹⁸⁰ So durchläuft K. die Schwierigkeiten der Kafka’schen Autorschaft, die durch die Büroarbeit, durch den ‚Brotberuf‘ behindert wird und dem bürgerlichen Lebensvollzug diametral opponiert ist: „Wenn er im Bureau keine Zeit für sie fand, was sehr wahrscheinlich war, dann mußte er sie zuhause in den Nächten machen.“ (P 170)¹⁸¹ Auch die Möglichkeit, sich Urlaub zu nehmen, sollten die Nächte nicht genügen, setzte Kafka zugunsten seiner *Proceß*-Niederschrift in die Tat um.¹⁸² Eingang in den Roman finden ebenso die Kafka lebenslänglich begleitenden, in Minderwertigkeitskomplexen gründenden Rezeptionsängste – so werden erste Eingaben für gewöhnlich nicht gelesen und auch

¹⁷⁹ Robertson: *Der Proceß*, S. 115.

¹⁸⁰ Kafka: *Briefe an Felice*, S. 86.

¹⁸¹ Auch K.s unfruchtbares Italienischlernen, eine weitere, leicht ins Fremde, Fremdsprachige verschobene Auseinandersetzung mit Sprache, findet nachts statt (vgl. P 272f.) – und auch dabei wird er vom als überlegen dargestellten Direktor-Stellvertreter, der den italienischen Dialekt perfekt beherrscht, immer wieder gestört (vgl. P 277). Dem eingeschrieben ist ebenso der Versuch, sich eine Kunstsprache anzueignen – das Italienische ist nicht nur die Sprache der Oper, sondern auch die Künstlerimago Titorelli verweist auf italienisch angehauchtes Künstlertum und liest sich etwa als Kontamination aus Tintoretto und Signorelli. Vgl. Binder: *Kafka Kommentar zu den Romanen*, S. 229.

¹⁸² „Wie in anderen Texten kommentiert er auch in *Der Proceß* des Öfteren seine Schreibsituation, d. h. er spielt im Romantext selbst auf das Voranschreiten oder Stocken der Arbeit an. Der Urlaub, um den er bei der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt einkommt, wird im Kapitel ‚Advokat / Fabrikant / Maler‘ erwähnt [...]. Daß ‚Eingabe‘ im Romantext von Kafka als eine Art Chiffre für seine eigene Eingabe, d. h. den Roman selbst verwendet wird, wird auch in dem Kapitel ‚Im Dom‘ deutlich. Auf die Frage des Geistlichen: ‚Weißt Du, daß Dein Proceß schlecht steht?‘ antwortet Josef K.: ‚Es scheint mir auch so. [...] Ich habe mir alle Mühe gegeben, bisher aber ohne Erfolg. Allerdings habe ich die Eingabe noch nicht fertig.‘ (S. 226) Diese Passage wurde im November 1914 geschrieben, als Kafka bereits ahnte, daß er den Roman nicht würde abschließen können. [...] Je mehr er vom Schreiben – der einen Existenzform – zurückgewiesen wird, desto mehr wendet er sich zumindest in Gedanken wieder anderen Menschen, d. h. der anderen, der bürgerlichen Existenzform zu. [...] [D]ie Rettung durch die Literatur ist ihm für diesmal versagt geblieben, er wendet sich wieder den Menschen zu, weiß aber in seinem Innersten, daß auch von diesen keine Rettung zu erwarten ist.“ Müller: *Erläuterungen und Dokumente*, S. 62f.

der väterliche Direktor-Stellvertreter scheint K.s Schreibversuche zu verlachen, um sie dann literaliter zu karikieren:

Er erinnerte sich, wie er einmal [...], als er gerade mit Arbeit überhäuft war, plötzlich alles zur Seite geschoben und den Schreibblock vorgenommen hatte, um versuchsweise den Gedankengang einer derartigen Eingabe zu entwerfen [...] und wie gerade in diesem Augenblick, die Tür des Direktionszimmers sich öffnete und der Direktor-Stellvertreter mit großem Gelächter eintrat. Es war für K. damals sehr peinlich gewesen, trotzdem der Direktor-Stellvertreter natürlich nicht über die Eingabe gelacht hatte, von der er nichts wußte, sondern über einen Börsenwitz, den er eben gehört hatte, einen Witz, der zum Verständnis eine Zeichnung erforderte, die nun der Direktor-Stellvertreter, über K.'s Tisch gebeugt mit K.'s Bleistift, den er ihm aus der Hand nahm, auf dem Schreibblock ausführte, der für die Eingabe bestimmt gewesen war. (P 169f.)

Zementiert wird damit eine Urszene im anderen Sinne, die Urszene der Kafka'schen Produktivkraft:

Die im Journal festgehaltene Situation [ein Kafka'sches Manuskript wird von seinem Onkel verhöhnt – A.L.D.] ist eine Urszene von großer Bedeutung, die das Trauma des ewigen Sohnes bezeichnet: das aus Anerkennungsdrang begonnene Schreiben wird dem Spott preisgegeben, die furchtsame Suche nach Identität von einer massiven Kränkungserfahrung bedroht. Die spätere Gewohnheit des Vaters, Kafkas neue Bücher mit einem unfreundlichen ‚Leg's auf den Nachttisch!‘ zu begrüßen, wiederholt diese Szene in einer fast schon ritualisierten Ablehnungsreaktion.¹⁸³

Gerade dieser Ablehnungsreaktionen bedarf es aber, denn nur als ewiger, missratener Sohn kann Kafka schreiben.¹⁸⁴ Die Übertragung des Hasses auf väterliche Figuren im *Proceß* – allen voran der Advokat Huld – darf somit nicht aufgelöst werden, da sie sich nicht nur für den empirischen Autoren Kafka, sondern auch für K. als Produktionskatalysator erweisen soll. Ein ‚Freischreiben‘ darf es nicht geben, ging doch Kunst für Kafka gerade aus dem Arsenal der seelischen Krankheit hervor,¹⁸⁵ woraus sich auch K.s rigorose Ablehnung der Therapie zu erklären vermag. Nach den eindringlichen, vielfach auf Freud'sche Erkenntnisse zurückgreifenden Erläuterungen des Advokaten muss K. die Natur einer Therapie weitestgehend durchschaut haben – und entscheidet sich trotzdem (oder gerade deswegen) bewusst gegen sie, um über quälendes und die Möglichkeit

¹⁸³ Alt: Der ewige Sohn, S. 130.

¹⁸⁴ Insbesondere der *Brief an den Vater* dokumentiert den Wert dieser Ablehnungsreaktion: „Meine Eitelkeit, mein Ehrgeiz litten zwar unter Deiner für uns berühmt gewordenen Begrüßung meiner Bücher: ‚Leg's auf den Nachttisch!‘ [...], aber im Grunde war mir dabei doch wohl, nicht nur aus aufbegehrender Bosheit, nicht nur aus Freude über eine neue Bestätigung meiner Auffassung unseres Verhältnisses, sondern ganz ursprünglich, weil jene Formel mir klang wie etwa: ‚Jetzt bist Du frei!‘“ Kafka: Brief an den Vater, S. 192.

¹⁸⁵ Vgl. Alt: Der ewige Sohn, S. 321.

des sublimen Künstlertums bietendes Schreibmaterial zu verfügen. Dementsprechend erschreibt sich Kafka ein invertiertes, ironisiertes Psychotherapie-Modell, das absolut ablehnungswürdig und indiskutabel erscheinen muss. „[D]ie Psychoanalyse zeigt der Moderne die Landkarte der Seele, Kafka aber wird durch seine Texte demonstrieren, dass ihre Kenntnis nichts zu unserer Rettung beiträgt“.¹⁸⁶ Stellt der Roman zunächst noch einen tentativen Glauben an die von K. angestrebte Autotherapiemethode des Sich-Frei-Schreibens dar – seine vermeintliche Kompetenz reflektieren Postulate wie „Prokurist K. ist fast ein Advokat“ (P 182) –, so entpuppt sich das Ganze als aussichtsloses Unterfangen. Erklärt werden dem aspirierenden Eingaben-Schreiber potenzielle Bewältigungsmechanismen von Titorelli, einer exemplifizierten und K. vielversprechender als der Advokat erscheinenden Imago eines ‚Lebenskünstlers‘:

Der Advokat wohnt ‚in einem dunklen Haus‘; oberhalb seiner Tür gibt es eine ‚Gasflamme‘, die ‚stark zischend brannte, aber wenig Licht gab‘. Dagegen ist Titorellis Tür ‚durch ein kleines, schief über ihr eingesetztes Oberlichtfenster [...] verhältnismäßig hell beleuchtet‘. Dieser bildhafte Gegensatz entspricht dem Gegensatz zwischen den beiden Beratern. Der Advokat kann K. nicht helfen, da das Gericht bestrebt ist, Advokaten soweit wie möglich auszuschalten.¹⁸⁷

„Bildhaft“ ist der Gegensatz aber auch auf einer anderen Ebene: Werden Advokaten vom Gericht ausgeschaltet, so ist Titorelli ein „Vertrauensmann des Gerichtes“ (P 198), der Richter in Kunst, in Bilder transformiert und dadurch intime Zugänge zu den verschiedenen Gerichtsebenen erhält.

¹⁸⁶ Ebd., S. 312.

¹⁸⁷ Robertson: Der Proceß, S. 130.

4. „O schaurig war’s in der Heide!“: Titorellis Heidebilder als poetologisches Paradigma des ‚Lebenskünstlertums‘

Im Laufe seines Prozessverlaufes sucht K. eine ganze „Reihe der Vermittlerfiguren, der Helfer und Ratgeber [...] geradezu zwanghaft“¹⁸⁸ auf. Sucht K. den Advokaten allerdings erst dann aus eigenem Antrieb auf, als er sich bereits zur Kündigung durchgerungen hat, so scheint ihm eine Künstlerfigur wenn auch nicht wesentlich vielversprechender, so doch wenigstens weitaus unbedrohlicher: „[A]uch schien ihm diese Hilfe durchaus nicht fragwürdiger als die des Advokaten zu sein. K. zog sie jener sogar beiweitem vor, weil sie harmloser und offener dargeboten wurde.“ (P 205) Zurückführen lässt sich das wohl darauf, dass Titorelli K. insbesondere durch die Erläuterung der sogenannten Verschleppung in seinen Verdrängungsversuchen bestärkt¹⁸⁹ und ihn vielmehr „über die Möglichkeiten einer [...] Selbsterhaltungsstrategie [...] belehrt“¹⁹⁰ anstatt, wie der Advokat, gleich zu den Grundfesten seiner (seelischen) Prozess-Abgründe vordringen zu wollen. Wurde K. beim Advokaten verdeutlicht, dass „ein Angeklagter, der einmal einen bestimmten Advokaten genommen hat, [...] bei ihm bleiben [muß] geschehe was immer. Wie könnte er sich überhaupt, wenn er einmal Hilfe in Anspruch genommen hat, allein noch erhalten“ (P 162), so heißt es über Titorelli, dass „er sich allein durch Malen erhalten“ kann (P 181). Substituiert man das in der zweiten Aussage im finanziellen Kontext verwendete Verb *erhalten* durch dessen existentialistisches Äquivalent, so erlangt das Malen den Status einer veritablen Überlebensstrategie in der Auseinandersetzung mit dem Gericht. In Anknüpfung an das

¹⁸⁸ Engel: Der Process, S. 195.

¹⁸⁹ „Der Ausdruck ‚Verdrängung‘ kommt in Kafkas literarischer Sprache zwar nicht vor. Wohl aber gibt es zumindest eine markante metaphorische, fast allegorische Darstellung von Verdrängung. [...] Verschleppung scheint mir ziemlich genau Kafkas Metapher für Verdrängung zu sein.“ Kaus: Literaturpsychologie, S. 188.

¹⁹⁰ Neumann: Der verschleppte Prozeß, S. 78f.

Freud'sche Theorem der Sublimierung sollen Titorellis Techniken der produktiven Verwertung seiner Gerichtsbekenntnis auf diesen Status untersucht werden.

Auf Anraten eines Klienten¹⁹¹ macht sich K. also hastig und freiwillig, wenn auch nicht vollständig vom Mehrwert des Besuchs überzeugt, auf den Weg zu dem Gerichtsmaler Titorelli, der erneut Evidenz für Kafkas empirischen Konflikt liefert: Der Brotberuf stellt sich der Kunst literaliter in den Weg; K. wird von ungeduldigen Klienten umringt, wodurch der Ausgang zunächst versperrt ist (vgl. P 186). Den ‚künstlerischen Ausweg‘ zum Maler kann er nur antreten, wenn er in Kauf nimmt, dass sein professionelles Ansehen in Mitleidenschaft gerät: „Wie sich doch der Direktor-Stellvertreter alles anzueignen verstand, was K. jetzt notgedrungen aufgeben mußte!“ (P 186) Glaubt K. zunächst noch, sich in eine Vorstadtgegend zu begeben, „die jener in welcher sich die Gerichtskanzleien befanden vollständig entgegengesetzt war“ (P 188), so suggerieren die Gegend, die mit ihrer programmatischen Dunkelheit und der Schmutz- und Geräuschkulisse sowie den subtil eingestreuten Sexualmotiven stark an K.s ersten Weg zum Gerichtsgebäude erinnert, sowie die drückende Luft im Inneren sogleich, dass K. sich mitten in das topographische Innenleben des Prozesses begibt. Bezeichnend für Titorellis Strategie der Prozess-Sublimierung sind aber nun die spielerische Inversion und der produktive Umgang mit dieser eigentlich trostlosen Szenerie, sodass diese den Anstrich eines fortwährenden ‚Kinderspiels‘ erhält, das literal und metaphorisch als ein solches illustriert wird. Streift K.s Blick draußen flüchtig das Standbild eines weinenden, im Schmutz liegenden einsamen Kindes und einer phallisch eingefärbten Szene (vgl. P 188), so verkehrt sich diese Szenerie im Inneren des Gebäudes in eine lebhafte Schar lachender Mädchen, die bloß im übertragenen und nicht im buchstäblichen Sinne schmutzig, nämlich „ganz verdorben“ (P 189) sind. Die Schilderung der buckligen Anführerin, die einen

¹⁹¹ K.s Professionalität wird dadurch einer Inversion unterzogen: Er *wird* beraten anstatt selbst als Berater aktiv zu sein.

„Körperfehler“ (P 189) hat, rückt diese nicht nur an Leni heran – und damit an die „Anomalien, durch die sich die Gestalten einer vergangenen Entwicklungsstufe auszeichnen“¹⁹² – sondern an die gesamte Schar der buckligen Gestalten, die den Roman bevölkern, und stellt damit eine „Mischung von Kindlichkeit und Verworfenheit“ (P 190) dar, die K. auf diese komprimierte Weise noch nicht begegnet ist, ihm aber hier auffallend unbedrohlich erscheint.¹⁹³ Die Bucklige ist dabei eine verdichtete Amalgamierung des Epitoms der Entstellung und des Vergessens¹⁹⁴ mit der infantilen Sexualität: Vergessen und entstellt worden ist in K. selbst die eigene kindliche Wahrnehmung der Sexualität. „Die unbewußten Regungen wollen nicht erinnert werden, wie die Kur es wünscht, sondern sie streben danach, sich zu reproduzieren, entsprechend der Zeitlosigkeit und der Halluzinationsfähigkeit des Unbewußten.“¹⁹⁵ So erscheinen diese Mädchen als K.s Kindheit entsprungene, reproduzierte Wegweiserinnen zu den verdrängten Kindheitserlebnissen wie der kleine rotbäckige Junge im Gerichtssaal – hier jedoch im weiblichen Gewand, was andeutet, dass K. eine weitere Facette der Urszene offenbart werden soll. So initiieren die Mädchen auf dem Weg zu Titorellis Wohnung durch ihren Lärm die Öffnung einer Tür zu K.s Urtrauma, das so entstellt dargestellt wird wie die Bucklige und dadurch verharmlost wird:

K. war mit seinem Gefolge noch kaum in der Mitte der Treppe, als oben, offenbar veranlaßt durch das Geräusch der vielen Schritte, die Tür ein wenig geöffnet wurde und ein wahrscheinlich nur mit einem Nachthemd bekleideter Mann in der Türspalte erschien. ‚Oh!‘ rief er, als er die Menge kommen sah und verschwand. (P 191)

Zeichnet sich auch diese Szene primär durch ihren Status als nebensächliches Requisit aus, so ist doch die Störung eines „wahrscheinlich nur mit einem Nachthemd bekleidete[n]“ Mannes ein

¹⁹² Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 176.

¹⁹³ So bemerkt auch Kim, dass die Sinnlichkeit *und* spielerische Naivität verkörpernden Mädchen „nicht als eine direkte Bedrohung, die [...] zur Verwandlung in Elementares zwingt“, sondern als grotesk-heiteres Paradox daherkommen. Kim: Franz Kafka. Darstellung und Funktion des Raumes in „Der Prozeß“ und „Das Schloß“, S. 81.

¹⁹⁴ Benjamin hat darauf verwiesen, dass das „Urbilde der Entstellung“ und damit die Chiffre des Vergessens bei Kafka der Bucklige sei. Vgl. Benjamin: Kafka, S. 231. Zwar lehnt Benjamin eine psychoanalytische Festlegung Kafkas ab, stellt aber die Erinnerung des Unbewussten als konstitutive Technik des *Prozeß*-Romans heraus. Vgl. Kaus: Literaturpsychologie, S. 189.

¹⁹⁵ Freud: Zur Dynamik der Übertragung, S. 374.

impliziter Verweis auf ein Element der Urszene, das auch durch die Signifikante *Spalte*, die im Kapitelverlauf kurz darauf durch *Ritze* ausgetauscht wird,¹⁹⁶ angedeutet wird. Verbirgt sich hinter anderen Türen schier Unerträgliches, so ist die Darstellung eines erstaunten, aus dem Bett gerissenen Mannes völlig unbemerkenswert und bringt K. kein bisschen aus der Ruhe, sodass er seinen mit Infantilismen gepflasterten Weg zu Titorelli fortführt anstatt abgeschreckt zu werden. Die Störung und Unterbindung nächtlicher Aktivitäten ist nicht nur die Hauptbeschäftigung der Mädchen, die sich etwa auch in Titorellis Zimmer befinden, wenn dieser abends eine Dame nach Hause bringt (vgl. P 192f.), sondern bereitet ihnen vor allen Dingen eine diebische Freude: „Die Bucklige klatschte vor Freude in die Hände“ (P 191). Kommt Titorelli spät abends nach Hause, so kommt es vor, dass ihn eines der Mädchen ins Bein zwickt: „,ich schaue unter das Bett und ziehe wieder so ein Ding heraus““ (P 193) – und bezeichnenderweise zieht er unter ebendiesem Bett kurz darauf auch seine Kunstwerke hervor.

Wegweisend ist genau dieser Umgang Titorellis mit den Mädchen, der ihnen selbst im ganz offen zur Schau gestellten Akt des Voyeurismus jedwede Bedrohlichkeit entzieht. So beobachten mehrere Paare neugieriger Kinderaugen K. und den Maler bei ihrem ‚Akt‘ – die vermeintliche Porträtierung des rocklosen K. steht für eine Akt-Zeichnung und damit für den (Geschlechts-)Akt ein – und imitieren das, was sie im Inneren zu sehen hoffen, in einer eindeutigen, kindlich-spielerischen Imitation eines Geschlechtsaktes: „eines hatte einen Strohhalm durch eine Ritze zwischen den Balken gesteckt und führte ihn langsam auf und ab.“ (P 202) Die Annäherung an die Urszene wird hier nicht nur durch die Zahl der Augenpaare vervielfacht, sondern vor allen Dingen invertiert: Die Mädchen sind die eigentlich schmutzigen Akteurinnen und lauern darauf, dass es

¹⁹⁶ Nicolai verweist darauf, dass diese Ritze sich im rohen Holz ergibt, das er mit dem weiblichen Prinzip assoziiert. Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 177. Auch das ist eine traumlogische Verknüpfung: Freud leitet in seinem Kapitel zur Traumsymbolik etymologisch her, dass Holz für die Frau steht (port. *madeira* = Holz). Freud: Vorlesungen, S. 172.

im Innenraum zu einer beobachtenswerten, von ihnen antizipierten Szene kommt, die mit dem in verschiedenen Schattierungen im Roman vorkommenden Terminus „Schauspiel“ (P 210) (auch das eine terminologische Allusion auf einen Akt) beschrieben wird. Zieht man die Freud'sche Erklärung des Kinderspiels als Deutungsfolie heran, so drängt sich die Vermutung auf, dass die Mädchen eine reale Urszene beobachtet haben und als potenzierte Personifikationen dieser Beobachtung durch das Kapitel wandeln:

Man sieht, daß die Kinder alles im Spiele wiederholen, was ihnen im Leben großen Eindruck gemacht hat, daß sie dabei die Stärke des Eindruckes abreagieren und sich sozusagen zu Herren der Situation machen. Aber andererseits ist es klar genug, daß all ihr Spielen unter dem Einflusse des Wunsches steht, der diese ihre Zeit dominiert, des Wunsches: groß zu sein und so tun zu können wie die Großen.¹⁹⁷

Gleichzeitig kommt auch in ihnen der eifersüchtige, urszenentypische Drang hoch, K., der hier in die Rolle der Muse, der weiblichen Akteurin gedrängt wird – er steht Modell, soll den Rock ausziehen und wird von Titorelli literaliter ‚ins Bett gekriegt‘¹⁹⁸ – zu verdrängen: „,Titorelli, wird er denn nicht schon bald weggehen. [...] Bitte mal' ihn nicht, einen so häßlichen Menschen.“ (P 201) So wollen die Mädchen selbst von Titorelli gemalt werden und K.s ‚erwachsene‘ Funktionsstelle besetzen:

K. ‚outet‘ sich also als männliches Modell, als Pendant jener Damen, die Titorelli sonst in seinem Atelier malt, und rückt damit in eine homosexuelle Position, subvertiert Kafka doch die Geschlechterordnung durch das männliche Modell. Denn es ist das männliche Subjekt – so das kulturelle Paradigma –, das die lebendige Frau ins Kunstwerk überführt [...]. Das ‚Malen‘, von dem die Rede ist, ist aber zweifellos auch sexuell konnotiert: welchen ‚Pinsel‘ sich die Mädchen wünschen, ist nicht schwer zu erraten – Malen wird zur Obszönität, das Wort selbst ‚zum Tabuwort‘ für die Kopulation. [...] Verständlich, daß die Mädchen, die selbst von Titorelli ‚gemalt‘ werden wollen, in K. einen Konkurrenten um die Gunst des Malers sehen – und darum bemüht sind, dessen *tête-à-tête* mit Titorelli zu stören. Immer wieder hört man sie an der Tür, sie verfolgen den Fortgang der Ereignisse durchs Schlüsselloch.¹⁹⁹

Dargestellt wird eine entstellte Ausformung der Urszene, die einerseits explizit als Akt der künstlerischen Performanz und damit keineswegs als traumatisch, sondern vielmehr als dezidiert sehenswert dargestellt wird, und gleichzeitig K. das Ganze aus der umgekehrten Perspektive

¹⁹⁷ Freud: Jenseits des Lustprinzips, S. 15.

¹⁹⁸ Titorelli „drängte ihn tief in die Betten und Pölster hinein“ (P 199f.).

¹⁹⁹ Liebrand: Deconstructing Freud, S. 142.

erleben lässt: K. wird von dem Maler selbst in eine Situation der Urszene versetzt und wechselt dabei doppelt die Seiten, indem er – gleich von mehreren Kindern – als Akteur(in) auf der ‚Bühne‘ beobachtet *wird* anstatt selbst die Eltern zu beobachten und ihm zudem die Identifikation mit der Mutterfigur auferlegt wird.²⁰⁰

Diese Besetzung der voyeuristischen Position durch Mädchen, die Kafka vornimmt, irritiert – wie schon die Besetzung K.s als (immer weiblich konnotiertes Modell) – die heterosexuelle Ordnung. Ist doch der voyeuristische Blick ein phallischer Blick. Und deshalb eine Vertauschung der Positionen männlicher Voyeur – weibliches Objekt genau genommen unmöglich. Zumindest stellt sie einen Verstoß gegen die psychoanalytische – biologisch fundierte – Geschlechterkonstruktion dar. Genau diese Vertauschung aber nimmt Kafka vor.²⁰¹

Wieder werden also Freud'sche Versatzstücke einer Inversion und Deformierung unterzogen. Obwohl K. zumindest dunkel zu ahnen scheint, dass im schäbigen Atelier eigentlich Unerträgliches zur Kenntlichkeit entstellt wird und er sich dadurch in einem Bedrängungszustand befindet, *möchte* er sich ganz bewusst eine Weile der hier dargestellten Konfiguration, die einen gewissen Reiz auf ihn ausübt, hingeben: „Die Arbeit des Malers zog K. mehr an als er wollte“ (P 197). Dabei bleibt ihm dessen eigentliche Arbeit zunächst verborgen: „In der Mitte des Zimmers war auf einer Staffelei ein Bild, das mit einem Hemd verhüllt war“ (P 194) – auch dies liest sich als implizite Referenz auf Freuds Behauptung, Kunst beginne mit der *Verhüllung* des Unbewussten.²⁰² In Titorellis „verhältnismäßig hell beleuchtet[em]“ (P 190) Atelier wird aber Licht auf diese verhüllten Illustrationen geworfen. Ähnlich wie im Kafka'schen Œuvre handelt es sich um „für das Bewußtsein erträgliche[] Kunstwerk[e] der Introspektion; [...] hier [wird] die

²⁰⁰ „Gender is for Kafka a matter of positionality, not of biology.“ Lorenz: Kafka and Gender, S. 185.

²⁰¹ Liebrand: Deconstructing Freud, S. 142.

²⁰² „Die Triebkräfte der Kunst sind dieselben Konflikte, welche andere Individuen in die Neurose drängen, die Gesellschaft zum Aufbau ihrer Institutionen bewogen haben. [...] Der Künstler sucht zunächst Selbstbefreiung und führt dieselbe durch Mitteilung seines Werkes den anderen zu, die an den gleichen verhaltenen Wünschen leiden. Er stellt zwar seine persönlichsten Wunschphantasien als erfüllt dar, aber diese werden zum Kunstwerk erst durch eine Umformung, welche das Anstößige dieser Wünsche mildert, den persönlichen Ursprung derselben verhüllt, und durch die Einhaltung von Schönheitsregeln den anderen bestechende Lustprämien bietet. [...] Der Zusammenhang zwischen den Kindheitseindrücken und Lebensschicksalen des Künstlers gehört zu den anziehendsten Objekten der analytischen Betrachtung.“ Freud: Das Interesse an der Psychoanalyse, S. 416f.

Wiederkehr des Verdrängten, die Darstellung des sonst Unerträglichen zugelassen.“²⁰³ Hält K. es zunächst für ein Manko, dass der Maler „redete wie ein unwissendes Kind“ und das Verfahren in K.s Angelegenheit als „sehr einfach“ (P 200), als idiomatisches ‚Kinderspiel‘ darstellt, so ist es gerade diese Fähigkeit, einen unverfälschten, phantasievollen Blick auf die menschlichen Abgründe werfen zu können, die Titorelli als veritablen Künstler auszeichnet – als kindischen Künstler, der aber profunde Wahrheiten ausleuchtet und ihnen sublimale Gestalt verleiht, wie ihn etwa Mann anknüpfend an Freuds Emphase infantiler Eindrücke beschrieb:

Infantilismus, auf deutsch: rückständige Kinderei – welche eine Rolle spielt dies echt psychoanalytische Element im Leben von uns allen, einen wie starken Anteil hat es an der Lebensgestaltung der Menschen, und zwar gerade und vornehmlich in der Form der mythischen Identifikation, des Nachlebens, des In-Spuren-Gehens! Die Vaterbindung, Vaternachahmung, das Vaterspiel und seine Übertragungen auf Vaterersatzbilder höherer und geistiger Art – wie bestimmend, wie prägend und bildend wirken diese Infantilismen auf das individuelle Leben ein! [...] Der Künstler zumal, dieser eigentlich verspielte und leidenschaftlich kindische Mensch, weiß ein Lied zu singen von den geheimen und doch auch offenen Einflüssen solcher infantilen Nachahmung auf seine Biographie, seine produktive Lebensführung, welche oft nichts anderes ist als die Neubelebung der Heroenvita unter sehr anderen zeitlichen und persönlichen Bedingungen und mit sehr anderen, sagen wir: kindlichen Mitteln.²⁰⁴

Titorelli beherrzt all das: Einerseits bewahrt er sich im Umgang mit den Mädchen eine kindliche Verspieltheit; in seinen Händen avanciert sogar der ‚Rauswurf‘, das buchstäbliche Vor-die-Tür-Setzen des Mädchens zu einer Art Kinderspiel wie „Alle Vögel fliegen hoch!“ (bekanntlich speisen sich zahlreiche Kinderspiele aus Flugphantasien): „der Maler lachte, während die Bucklige in seiner Hand fast flog“ (P 192), sodass es K. so vorkommt, „als ob alles in freundschaftlichem Einvernehmen geschehe“ (P 191), wodurch der Situation ihr Traumapotenzial entzogen wird.²⁰⁵ Diese „Bewegungsspiele“ sind jedoch für Freud gleichsam sexuell konnotiert und initiieren in Kindern für gewöhnlich ein starkes Wiederholungsbedürfnis.²⁰⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint

²⁰³ Mitscherlich-Nielsen: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 81.

²⁰⁴ Mann: Freud und die Zukunft, S. 189f. Vgl. zur Phantasie des Erwachsenen als Ersatz für das Kinderspiel auch Freuds Essay *Der Dichter und das Phantasieren*.

²⁰⁵ Gleichzeitig erinnert das scheinbar fliegende Mädchen an Tintoretto's Gemälde *Verkündigung*, das Engel – Kinderfiguren – in Vogelposition darstellt. Liest man Titorelli als Chiffre Tintoretto's, so zeigte dieser ‚Rauswurf‘ die Überführung der Mädchenfiguren in ein empirisches Kunstwerk. Vgl. zu Tintoretto's Gemälde *Macho: Himmlisches Geflügel*, S. 85.

²⁰⁶ Vgl. Freud: Die Traumdeutung, S. 398.

die Szene als ins Spielerische verschobene Urszenenimitation. Gleichzeitig ist Titorelli ein ‚In-väterlichen-Spuren-Gehender‘: Schon sein Vater war Gerichtsmaler, sein Handwerk ist ein generationenübergreifendes: „Es ist das eine Stellung die sich immer vererbt“ (P 204) und Titorelli in väterliche Fußstapfen treten lässt.

Demgegenüber scheint sich K. allerdings zunehmend mit der Mutterfigur zu identifizieren und vielmehr in deren Spuren zu wandeln, was unter anderem damit zusammenhängen mag, dass ihm die im Roman auftretenden Vaterfiguren allesamt keine realistischen Identifikationsangebote liefern und er zudem den aktiven, phallischen Part der Urszenen-Nachstellung bisher nur erfolglos zu verkörpern versucht hat. Damit wird die bisher simplifiziert-dichotome Darstellung des Ödipuskomplexes (reduziert auf Vater-Hass und Mutter-Liebe) erweitert und der sogenannte negative Ödipuskomplex, wie Freud ihn 1923 in *Das Ich und das Es* beschreiben wird, scheinbar vorweggenommen:

Man gewinnt den Eindruck, daß der einfache Ödipuskomplex überhaupt nicht das häufigste ist, sondern einer Vereinfachung oder Schematisierung entspricht [...]. Eingehendere Untersuchung deckt zumeist den vollständigeren Ödipuskomplex auf, der ein zweifacher ist, ein positiver und ein negativer, abhängig von der ursprünglichen Bisexualität des Kindes, d.h. der Knabe hat nicht nur eine ambivalente Einstellung zum Vater und eine zärtliche Objektwahl für die Mutter, sondern er benimmt sich auch gleichzeitig wie ein Mädchen, er zeigt die zärtliche, feminine Einstellung zum Vater und die ihr entsprechende eifersüchtig-feindselige gegen die Mutter.²⁰⁷

Nach den fehlgeschlagenen Versuchen der Eroberung von Mutter-Substituten muss die hartnäckige Leerstelle der (nicht nur) im *Proceß* stets abwesenden Mutterfigur durch K. selbst gefüllt werden. Gleichzeitig geht die von der Forschung so häufig reduktiv verwendete Folie des ödipalen Hasses auf die Vaterfigur über in die künstlerische Kultivierung einer Aneinanderreihung überhöhter, verehrter Vaterfiguren: Titorelli demonstriert K., wie sich auch klägliche, zweifelhafte Autoritätsfiguren produktiv verwerten lassen – wobei sowohl die kläglichen als auch die überhöhten Figuren keine Identifikationsmöglichkeiten bieten –, und greift dabei auf eine Methode

²⁰⁷ Freud: *Das Ich und das Es*, S. 261.

zurück, die schon im Haus des Advokaten angeklungen war. So offenbart Titorelli ihm ein Bild, das einen kaiserlichen Richter darstellt, der sich jedoch nie in der auf dem Gemälde festgehaltenen Position befunden hat: „ich habe weder die Figur noch den Tronsessel gesehn, das alles ist Erfindung [...]. [E]s ist kein hoher Richter und er ist niemals auf einem solchen Tronsessel gesessen.“ (P 196) Vor K.s Augen fügt Titorelli dem Bild nun noch eine Art Krone hinzu: „Allmählich umgab dieses Spiel des Schattens den Kopf wie ein Schmuck oder eine hohe Auszeichnung.“ (P 197) Auch Leni hatte K. ein ähnliches Verfahren ansatzweise erläutert, das beim Advokaten aber partiell im Dunkeln geblieben war, aus dem es literaliter schemenhaft, sukzessive aufgetaucht war, da die in ihren Übertragungsmechanismen verbleibende Leni das Gemälde primär als narzisstische Überleitung zu ihrer eigenen Person verwendet hatte:

Da er sich an das Dunkel im Zimmer schon gewöhnt hatte, konnte er verschiedene Einzelheiten der Einrichtung unterscheiden. Besonders fiel ihm ein großes Bild auf, [...] er beugte sich vor, um es besser zu sehn. Es stellte einen Mann im Richtertalar dar; er saß auf einem hohen Tronsessel, dessen Vergoldung vielfach aus dem Bilde hervorstach. Das Ungewöhnliche war, daß dieser Richter nicht in Ruhe und Würde dort saß, sondern den linken Arm fest an Rücken- und Seitenlehne drückte, den rechten Arm aber völlig frei hatte und nur mit der Hand die Seitenlehne umfaßte, als wolle er im nächsten Augenblick mit einer heftigen und vielleicht empörten Wendung aufspringen um etwas Entscheidendes zu sagen oder gar das Urteil zu verkünden. [...] „Ich kenne ihn“, sagte Leni und sah auch zum Bilde auf, „er kommt öfters hierher. Das Bild stammt aus seiner Jugend, er kann aber niemals dem Bilde auch nur ähnlich gewesen sein, denn er ist fast winzig klein. Trotzdem hat er sich auf dem Bild so in die Länge ziehen lassen, denn er ist unsinnig eitel, wie alle hier. Aber auch ich bin eitel und sehr unzufrieden damit, daß ich Ihnen gar nicht gefalle.“ [...] „Was für einen Rang hat er?“ „Er ist Untersuchungsrichter“, sagte sie, ergriff K.'s Hand mit der er sie umfaßt hielt und spielte mit seinen Fingern. „Wieder nur Untersuchungsrichter“, sagte K. enttäuscht, „die hohen Beamten verstecken sich. Aber er sitzt doch auf einem Tronsessel.“ „Das ist alles Erfindung“, sagte Leni, das Gesicht über K.'s Hand gebeugt, „in Wirklichkeit sitzt er auf einem Küchensessel, auf dem eine alte Pferddecke zusammengelegt ist. [...]“ (P 141f.)

Zusammenfassen lässt sich das vom *Proceß* ausgestellte Verfahren zur Kunstproduktion als stilisierte Glorifizierung und Aufbauschung eigentlich unscheinbarer, der eigenen Person *de facto* nur unwesentlich übergeordneter, triebgesteuerter Instanzen zu gottgleichen, unerreichbaren Autoritäten, das sich zudem einen Mechanismus der Freud'schen Traumsymbolik aneignet: „Die Eltern erscheinen im Traum als Kaiser und Kaiserin, König und Königin oder als andere

Respektspersonen; der Traum ist also hier sehr pietätsvoll.“²⁰⁸ Argumentieren ließe sich nun, dass Kafka damit dem *Proceß* sein eigenes Produktionsverfahren, gewissermaßen die Urszene seiner eigenen Künstleridentitätskonstitution einschreibt: Das kreative Entlangschreiben an Freud’schen Theoremen sowie vor allen Dingen die obsessive Stilisierung einer erdrückend-übermächtigen Vaterfigur, die als gigantisch und herrscherähnlich dargestellt wird, was einer hyperbolischen Realitätsverzerrung gleichkommt. So erweist sich der Status des ewigen missratenen Sohnes als integrales Moment der Kafka’schen Künstlerexistenz, da dieser seine lebenslängliche Infantilisierung, sein ‚Zusammenschrumpfen‘ vor einer herrischen Vaterfigur nicht nur produktiv nutzte, sondern mitunter gar selbst induzierte. Bezeichnet wird Kafka gar als „,ewige[r] Sohn‘ [...], der seine Furcht vor dem Vater mit exzessiver Lust kultiviert, weil sie für ihn die Bedingung seiner Existenz bildet. Diese Konstellation bezeichnet ein Lebensprinzip, das Kafkas künstlerische Identität [...] begründet.“²⁰⁹ In Analogie zum Produktionsprozess des Gerichtsmalers kommt es dem Kafka’schen Strukturparadigma dabei nicht darauf an, ob der Vater tatsächlich riesig, königlich oder autoritär ist, sondern dass er mit all diesen Attributen geschmückt – wie die Richter auf Titorellis Gemälden – Eingang in Kafkas Literatur finden kann und diese als ästhetisch anschlussfähig (der Vater-Sohn-Konflikt ist bekanntlich Stoff unzähliger Mythen) und lesenswert ausweist. Auch die wohl künstlerischsten Vignetten im *Brief an den Vater* lassen den Vater als in einer offensichtlich überzogenen Stilisierung als übermenschlich-riesig, mitunter gar als ‚kontinentüberdeckend‘ erscheinen.²¹⁰ Diese Metaebene der Selbstreflexion hatte der Roman aber schon durch die Eingabe eröffnet, die den 1919 von Kafka aufgesetzten *Brief an den Vater*

²⁰⁸ Freud: Vorlesungen, S. 164. Auch Kafkas Erzählung *Eine kaiserliche Botschaft* lässt sich als traumlogischer Verweis auf eine solch unerreichbare, zum Herrscher stilisierte Vaterfigur lesen.

²⁰⁹ Alt: Der ewige Sohn, S. 15. Auch von Matt zufolge war er ein „Familienneurotiker[, [...] der sich bis zum Tod in einem Zustand der artifiziellen Adoleszenz hält und zu diesem Zweck den Vater zu einem riesenhaft wankenden Goliath umbaut, einem gleichermaßen alterslosen Lebensmonster; der in diesem Käfig lebt als dem einzigen Ort schrankenloser Freiheit.“ Matt: Verkommene Söhne, mißratene Töchter, S. 306.

²¹⁰ Vgl. Kafka: Brief an den Vater, S. 210.

geradezu zu antizipieren scheint. Möchte K. die Eingabe anstelle des Advokaten schreiben und rückt damit in seinem Schreibunternehmen in dessen Position, so bezeichnete Kafka auch seinen Brief dezidiert als mit „advokatorischen Kniffen“ gespickten „Advokatenbrief“.²¹¹ Kafka hat sein unerschöpfliches Vater-Sohn-Thema in einer geschickten Verknüpfung der formalen Logik der juristischen Rede und den Techniken der Literatur illuminiert und dabei eine Art Lebensanalyse für sich erstellt,²¹² deren Strukturprinzip in Form von der Eingabe antizipiert zu werden scheint – und auch Titorelli erweist sich als Künstler, der „fast wie ein Jurist [spricht]“ (P 203). Es ist der promovierte Jurist Kafka, der Titorelli das präzise-lakonische Juristendeutsch in den Mund legt und diesen das eigene Strukturparadigma verkünden lässt. Dabei wird „der Schuldgedanke als geradezu unabdingbar für die Sinnggebung des eigenen Lebens und Wirkens herangezogen, die Selbstverdächtigung als notwendig für die seelische Ökonomie enthüllt.“²¹³ Bezeichnet Kafka in seinem Brief den Vater als „die letzte Instanz“,²¹⁴ so zeugt die Tatsache, dass dieser Brief den Vater nie erreichte von einer forcierten, perpetuierten Problematik, an der sich schon K. im *Proceß* abarbeitet: Zu dem problembesetzten Komplex, den obersten Instanzen und deren Enthüllungen möchte er eigentlich nicht vordringen; ein Interesse an einer Konfliktlösung kann nicht bestehen, weil diese erleichterungsverschaffende Auseinandersetzung einen dem produktiven Spannungsfeld entreißen und die künstlerische Schaffensbasis annullieren würde: Geschrieben respektive gemalt wird vielmehr, um die vermeintlichen Machtverhältnisse zu konsolidieren;²¹⁵

²¹¹ Zit. n. Politzer (Hg.): Das Kafka-Buch, S. 11. „Die advokatische Technik der Argumentation, die Kafka selbst eingestand, spiegelt sich in den Rochaden des Spielers, der tatsächlich keinen offenen Kampf führt, sondern über den Umweg der Selbstanklage die Schuld des Gegners zu erweisen sucht.“ Alt: Der ewige Sohn, S. 566.

²¹² Vgl. Alt: Der ewige Sohn, S. 564. Vielmehr denn als genuin autobiographisches Dokument sollte der *Brief an den Vater* denn auch als literarisches Werk aufgefasst werden – so verhandelt Kafka in seinem berühmten Brief „eine Vielzahl der Themen und Motive [...], die auch für seine fiktionalen Texte charakteristisch sind“. Anz: Franz Kafka, S. 31.

²¹³ Kaus: Kafka und Freud. Schuld in den Augen des Dichters und des Analytikers, S. 38.

²¹⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 149.

²¹⁵ Vgl. Alt: Der ewige Sohn, S. 559, 563.

eine „wirkliche Freisprechung“ (P 205) ist, wie Titorelli eindringlich ausführt, unmöglich. „Es gibt [...] keine Lösung, sondern allenfalls einen Ausweg. [...] [D]iesen bezeichnet Kafka mit einem juristischen Fachterminus: Es ist die ‚Prozeßverschleppung‘.“²¹⁶ Dementsprechend werden die Konflikte auch an die Kunst herangetragen und finden in dieser ihren Ausdruck, was Titorelli K. bildhaft erläutert: „Wenn ich hier alle Richter neben einander auf eine Leinwand male und Sie werden sich vor dieser Leinwand verteidigen, so werden Sie mehr Erfolg haben als vor dem wirklichen Gericht.“ (P 201) Eine Verteidigung vor und in der Kunst, die eine plastische Projektionsfläche für die eigenen inneren Prozesse bietet, scheint langfristig am erfüllendsten. Sich dabei selbst in eine devote Inferioritätsrolle zu begeben kommt ebenfalls einer Kafka’schen Schaffensstrategie gleich: „dieses mich oft beherrschende Gefühl der Nichtigkeit [...] ist auch ein in anderer Hinsicht allerdings edles und fruchtbares Gefühl“.²¹⁷ Wird Titorellis Künstlertum auf eine Art des väterlichen Prinzips zurückgeführt, so schreibt auch Kafka ein identisches produktives ‚Verursacherprinzip‘ seinem *Brief an den Vater* ein und zementiert damit seine ‚verschleppte‘ Schaffensbasis: „Mein Schreiben [...] war ein absichtlich in die Länge gezogener Abschied von Dir, nur daß er zwar von Dir erzwungen war, aber in der von mir bestimmten Richtung verlief.“²¹⁸ Die nur scheinbare, aber stets in verschiedenen Ausformungen im (Roman-)Raum stehende Bedrohung, die durch die Urszene initiiert von den in vielfachen Zersplitterungen verbürgten Vaterfiguren ausgeht, darf nicht aufgelöst werden; ödipale Geflechte können in ihr Negativ invertiert, aber nicht durch Identifikationserfolge eliminiert werden.

Gerade das In-die-Länge-Ziehen ist ein treffendes Stichwort, wird K. doch ausgerechnet von dem Maler ein derartiger Mechanismus der Verschleppung erklärt, wobei diese zähe Erläuterung,

²¹⁶ Neumann: Der verschleppte Prozeß, S. 78.

²¹⁷ Kafka: Brief an den Vater, S. 150.

²¹⁸ Ebd., S. 192.

die auf einer Metaebene eine Verschleppung der Romanhandlung darstellt, sich über zahlreiche Romanseiten erstreckt und damit nicht nur ein metareflexiver Kommentar, sondern ebenso eine praktisch angewandte Kunstproduktionsmethode ist. Bei der Verschleppung bleibt der Betroffene „in ununterbrochener persönlicher Fühlung mit dem Gerichte“ (P 216); Verschleppung und Verdrängung werden synonymisiert: „Wie die Verschleppung verlangt die Verdrängung in der Tat dauernde Anstrengung, die in den neurotischen Symptomen zum Ausdruck kommt, wobei der Umgang mit diesen Symptomen meist erneute Anstrengung erfordert“;²¹⁹ auch beziehungsweise gerade die Helferinstanzen müssen an dieser Fühlung partizipieren, worin Kaus dezidiert den Psychoanalytiker erkennt. So gleicht auch die räumliche Anordnung während dieses Erläuterungsprozederes erneut einer Therapiekonfiguration: K. sitzt auf dem Bett, Titorelli auf dem Sessel (vgl. P 205). Dass die Konfiguration weder invertiert noch parodiert wird, zeugt davon, dass Kafka ihr eine gewisse Legitimität einräumt – so ist K. auch weitaus empfänglicher für Titorellis Worte als für die des Advokaten und kooperiert, indem er seine Problematik offenlegt. Nicht nur übergibt er Titorelli den Brief des Fabrikanten, sondern er öffnet sich ihm symbolisch, indem er den Rock ablegt und damit den Blick auf seine nächsttiefere (Persönlichkeits-)Schicht freigibt (vgl. P 209f.) – zwar immer darauf bedacht, ihn „falls die Besprechung zuende wäre, sofort wieder anzieh zu können“ (P 210), aber die Atmosphäre ist ihm nur „fast unerträglich“ (P 209, Herv. d. Verf.). Zurückzuführen ist das unter anderem auf Titorellis Erwiderung der K.’schen Öffnung im Hinblick auf die ‚Nachtseiten‘ der eigenen Existenz, ist doch „sein Nachthemd [...] weit offen“ (P 216).²²⁰ Eine vollständige Freisprechung schließt Titorelli unter Rückgriff auf seine bisherigen Erfahrungswerte aus – es sei denn, der Angeklagte sei vollständig unschuldig. „Die

²¹⁹ Kaus: Literaturpsychologie, S. 188.

²²⁰ Nicolai schlussfolgert ebenso aus Titorellis offenem Nachthemdkragen, dass dieser „zu den offenherzig-zugänglichen Gestalten, die mit dem Gesetz in Verbindung stehen“ gehört. Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 177.

Schuld‘, heißt es in der Strafkolonie, ‚ist immer zweifellos.‘ [...] Es kann also nur darauf ankommen – wovon Titorelli Josef K. zu überzeugen sucht –, jener Strategie zu folgen, die, wenn nicht die Freiheit, so doch einen Ausweg verspricht: der Strategie des ‚verschleppten Prozesses‘.²²¹ Der scheinbare Freispruch hingegen beinhaltet eine Vortäuschung der Unschuld – in schriftlicher Form –, die jedoch jederzeit zu einer neuen Verhaftung führen könne, sodass der Aufwand wieder von vorne beginne. Der Vorteil des Verschleppungskompromisses ist hingegen, dass der Prozess ‚dauernd im niedrigsten Proceßstadium erhalten wird‘ (P 216) und der Angeklagte dadurch ‚vor dem Schrecken der plötzlichen Verhaftungen bewahrt‘ (P 217) bleibt. Psychoanalytisch gesprochen: Die kontinuierliche Auseinandersetzung mit den eigenen seelischen Tiefen verhindert plötzliche Trauma-Aktualisierungen und gravierende psychische Ausnahmezustände. Was Titorelli vorschlägt, schildert er zusammenfassend in einem Satz, der sein eigenes künstlerisches Verfahren beschreibt: ‚Der Proceß muß eben immerfort in dem kleinen Kreis, auf den er künstlich eingeschränkt worden ist, gedreht werden.‘ (P 217f.)²²² Fast möchte man das Adjektiv ‚künstlich‘ durch ‚künstlerisch‘ ersetzen, denn diese zirkuläre, dem gesamten Roman zugrundeliegende Struktur der Unabschließbarkeit eignet sich Titorelli in Form der Produktion identischer Kunstwerke, seiner Heidebilder, an und führt damit abschließend K. das Verfahren der Sublimierung vor, das die psychoanalytische Grundlage der Verschleppungsstrategie zu sein scheint.

²²¹ Neumann: Der verschleppte Prozeß, S. 83.

²²² Kafka illustriert die Struktur des Zirkulären immer wieder im Zusammenhang mit Vaterfiguren: ‚ich war wieder in Deinen Kreis zurückgetrieben, aus dem ich sonst vielleicht, Dir und mir zum Vorteil, ausgebrochen wäre.‘ Kafka: Brief an den Vater, S. 167. Auch die scheinbare ‚Verfolgungsjagd‘ in der *Verwandlung* findet in einer Kreisbewegung statt, aus der Gregor gar nicht erst auszubrechen versucht, sondern vielmehr zu deren Perpetuierung beiträgt: ‚[S]o lief er vor dem Vater her, stockte, wenn der Vater stehen blieb, und eilte schon wieder vorwärts, wenn sich der Vater nur rührte. So machten sie mehrmals die Runde um das Zimmer, ohne daß sich etwas Entscheidendes ereignete, ja ohne daß das Ganze infolge seines langsamen Tempos den Anschein einer Verfolgung gehabt hätte.‘ Kafka: Die Verwandlung, S. 170.

Stark generalisierend gesprochen ist die Sublimierung „eine gewisse Art von Modifikation des Ziels und Wechsel des Objekts, bei der unsere soziale Wertung in Betracht kommt.“²²³ Eine etwas breiter gefasste Definition versteht unter der Sublimierung

gewisse Aktivitätsformen [...], die durch einen Wunsch mit nicht manifest sexuellem Ziel angestrebt werden: zum Beispiel schöpferische Tätigkeit, intellektuelle Arbeit und ganz allgemein Betätigungen, denen eine gegebene Gesellschaft einen großen Wert beimißt. Die eigentlich treibende Kraft dieser Verhaltensweisen sucht Freud in einer Umwandlung des Sexualtriebs.²²⁴

So wird die eindeutig erotisch aufgeheizte Atmosphäre in Titorellis Atelier – die dort von K. verspürte schweißtreibende Hitze, die keine natürliche Ursache hat (sein Blick fällt auf einen „kleinen zweifellos nicht geheizten Eisenofen in der Ecke“ (P 199)), zeugt davon – von diesem als produktives Moment genutzt: „Ich muß Wärme haben. Es ist doch sehr behaglich, nicht?“ (P 199) Anstatt sich erstens von infantilen Überbleibseln, die in Form der Mädchenschar ihren festen Platz in seiner alltäglichen Lebensrealität haben, verunsichern oder einschüchtern zu lassen, oder aber etwaigen sexuellen Verlockungen nachzugeben oder sie zu verdrängen, setzt sich Titorelli all dem aus und weiß es in seine künstlerische Produktionspraxis zu integrieren, eine Spielanordnung daraus zu konstruieren. „Kreativität bedeutet nicht zuletzt, jenes Unbewußte, das nicht auf Verdrängung beruht, dem gestaltenden Bewußtsein zugänglich machen zu können.“²²⁵ Statt Verdrängungsvorgängen nachzugeben, münzt Titorelli aus infantilen Regungen erwachte Neigungen um, sublimiert sie, sperrt sie nicht ab, sondern greift aktiv auf sie zurück und lässt ihnen freien Lauf in der Produktivität:

Der Neurotiker hat durch seine Verdrängungen viele Quellen seelischer Energie eingebüßt, deren Zuflüsse für seine Charakterbildung und Betätigung im Leben sehr wertvoll gewesen wären. Wir kennen einen weit zweckmäßigeren Vorgang der Entwicklung, die sogenannte Sublimierung, durch welchen die Energie infantiler Wunschregungen nicht abgesperrt wird, sondern verwertet bleibt, indem den einzelnen Regungen statt des unbrauchbaren ein höheres, eventuell nicht mehr sexuelles Ziel gesetzt wird.²²⁶

²²³ Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 103.

²²⁴ Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 479.

²²⁵ Kaus: Kafka und Freud. Schuld in den Augen des Dichters und des Analytikers, S. 51.

²²⁶ Freud: Über Psychoanalyse, S. 58.

In Form der hartnäckigen Mädchen wird der Wiederholungszwang doppelt personifiziert: Einerseits lassen sie sich beim besten Willen nicht abschütteln, sondern kehren immer wieder in Titorellis Atelier zurück (vgl. P 192). Andererseits erwacht in ihnen der Drang zur Wiederholung: Die kindlich-voyeuristische Neugierde schlägt – wie schon bei K. – in das Verlangen nach eigener, der Urszene nachempfunder sexueller Aktivität um. Dieser obsessiv-neurotische und auch Titorelli eigene Wiederholungszwang hat jedoch ebenfalls einen ausgeprägten künstlerischen Wert. Wird Titorelli einerseits als Imago eines ‚freien‘ Künstlers *par excellence* stilisiert, der aus einer Künstlerfamilie stammt und einen bloßen Künstlernamen trägt (vgl. P 181), was sich als implizite Negation der bürgerlich-sozialen Eingliederung liest, so ist auch er gewissermaßen verhaftet: Zwar verfügt er über ein umfangreiches Gerichtsverständnis, kommt aber auch nicht von dem Gericht weg, lebt in ihm, ist ein ‚Gerichtssklave‘ und ein Sklave seiner Kunst. „Titorellis Umgebung und sein Äußeres belegen seine Zugehörigkeit sowohl zu der Triebphäre als auch zu einem höheren Bewußtsein.“²²⁷ Der entscheidende Unterschied zwischen ihm und K. besteht nun darin, dass Titorelli offensichtlich keinen Leidensdruck verspürt, sondern potenzielle Leidensmomente präventiv und produktiv zu kanalisieren weiß: Verhaftet ist er einem Motiv, gewissermaßen der Urszene seines wie des Kafka’schen Künstlertums. So ist der Terminus *Urszene* ein semantisch mehrfachcodiertes Polysem und wird zumeist kolloquial und losgelöst von seinem Freud’schen Sinn verwendet, etwa als Ausgangspunkt für negative oder positive Entwicklungen. In der Sekundärliteratur zu Kafka handelt es sich häufig um Beschreibungen einer Urszene des Schreibens, was sich auf den *Proceß*-Beginn applizieren lässt:

[D]ie Urszene Kafkaschen Schreibens: eine Selbstgeburtphantasie. Immer wieder beginnen seine Texte mit dem Erwachen des Bewußtseins aus der Selbstversunkenheit, aus dem Schlaf oder Halbschlaf, gefolgt von der überraschenden Begegnung mit dem ganz Anderen, schlechthin Fremden.²²⁸

²²⁷ Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 174.

²²⁸ Neumann: Der verschleppte Prozeß, S. 87.

Die Urszene des Titorelli'schen Schaffens ist nun nicht weit entfernt von dieser Deskription – schließlich wird auch er nicht nur von den Mädchen, sondern auch von seinen Kunden, den schlafraubenden Objekten seiner Kunst, buchstäblich aus dem Bett geworfen: „Der Richter z.B. den ich jetzt male, kommt immer durch die Tür beim Bett [...]. Nun kommt er aber gewöhnlich früh am Morgen während ich noch schlafe. Es reißt mich natürlich immer aus dem tiefsten Schlaf wenn sich neben dem Bett die Türe öffnet.“ (P 210) Als es um Titorellis Œuvre geht, werden von dem berichtenden Fabrikanten allerdings zuerst die Heidelandschaften und nicht die Richter-Portraits erwähnt: „Von Ihrem Proceß weiß ich durch einen gewissen Titorelli. [...] Er kommt schon seit Jahren von Zeit zu Zeit in mein Bureau und bringt kleine Bilder mit [...]. Es sind übrigens hübsche Bilder, Heidelandschaften und dergleichen.“ (P 181) Diese Heidelandschaften sind das eigentliche Markenzeichen Titorellis, das K. allerdings beinahe übersieht, da er schon „vor Ungeduld zitterte, aus dem Atelier wegzukommen“ (P 220), als Titorelli sie ihm zeigen möchte. Nun sind es aber nicht „Heidelandschaften und dergleichen“, sondern alles, was nicht unter die Auftragsarbeit des Gerichtes fällt, sind *ausschließlich* völlig identische Heidelandschaften, was erst am Kapitelende und fast in der Aufbruchsstimmung untergehend erwähnt wird. Bei diesem Muster, das Titorelli ein ums andere Mal aus seiner intimsten Sphäre, unter seinem Bett hervorzieht, scheint es sich um dessen Urmotiv zu handeln:

Der Maler zog unter dem Bett einen Haufen ungerahmter Bilder hervor, die so mit Staub bedeckt waren, dass dieser, als ihn der Maler vom obersten Bild wegzublasen suchte, längere Zeit atemraubend K. vor den Augen wirbelte. „Eine Heidelandschaft“, sagte der Maler und reichte K. das Bild. Es stellte zwei schwache Bäume dar, die weit voneinander entfernt im dunklen Gras standen. Im Hintergrund war ein vielfarbiger Sonnenuntergang. „Schön“, sagte K., „ich kaufe es.“ K. hatte unbedacht sich so kurz geäußert, er war aber froh, als der Maler, statt dies übelzunehmen, ein zweites Bild vom Boden aufhob. „Hier ist ein Gegenstück zu diesem Bild“, sagte der Maler. Es mochte als Gegenstück beabsichtigt sein, es war aber nicht der geringste Unterschied gegenüber dem ersten Bild zu merken, hier waren die Bäume, hier das Gras und dort der Sonnenuntergang. Aber K. lag wenig daran. „Es sind schöne Landschaften“, sagte er, „ich kaufe beide und werde sie in meinem Büro aufhängen.“ „Das Motiv scheint Ihnen zu gefallen“, sagte der Maler und holte ein drittes Bild herauf, „es trifft sich gut, dass ich noch ein ähnliches Bild hier habe.“ Es war aber nicht ähnlich, es war viel mehr die völlig gleiche Heidelandschaft. Der Maler nützte diese Gelegenheit, alte Bilder zu verkaufen, gut aus. „Ich nehme auch dieses noch“, sagte K. „Wie viel kosten die drei Bilder?“ „Darüber werden wir nächstens sprechen“, sagte der Maler. „Sie haben jetzt Eile, und wir bleiben doch in Verbindung. Im Übrigen freut es mich, dass Ihnen die Bilder gefallen, ich werde Ihnen alle Bilder mitgeben, die ich hier

unten habe. Es sind lauter Heidelandschaften, ich habe schon viele Heidelandschaften gemalt. Manche Leute weisen solche Bilder ab, weil sie zu düster sind, andere aber, und Sie gehören zu ihnen, lieben gerade das Düstere.“ Aber K. hatte jetzt keinen Sinn für die beruflichen Erfahrungen des Bettelmalers. „Packen Sie alle Bilder ein!“, rief er, dem Maler in die Rede fallend, „morgen kommt mein Diener und wird sie holen.“ „Es ist nicht nötig“, sagte der Maler. „Ich hoffe, ich werde Ihnen einen Träger verschaffen können, der gleich mit Ihnen gehen wird.“ Und er beugte sich endlich über das Bett und sperrte die Tür auf. [...] Er hätte gern die Bilder im Wagen gelassen, fürchtete aber, bei irgendeiner Gelegenheit genötigt zu werden, sich dem Maler gegenüber mit ihnen auszuweisen. Er ließ sie daher in sein Büro schaffen und versperrte sie in die unterste Lade seines Tisches. (P 220–224)

Mehrere signifikante Aspekte lassen sich anhand dieser aussagekräftigen, aber in ihrer Zentralität häufig unterschätzten Episode beleuchten. Kafkas literarisch-sprachliche Nachzeichnung von Gemälden, von Heidebildern, lässt nach literarhistorischen Vorgängern fragen. Denken lassen Titorellis Heidebilder etwa an Droste-Hülshoffs gleichnamigen *Haidebilder*-Zyklus – eine Klimax innerhalb der deutschen Naturlyrik, die assoziative und motivische Rückschlüsse zulässt, die Titorellis Heidebilder ‚lesbarer‘ werden lassen. Ruft man diesen Referenzrahmen auf und unterlegt Titorellis Gemälden die Droste-Folie,²²⁹ so fällt zunächst die Zirkularität als *tertium comparationis* ins Auge, die iterative Illustration eines *locus terribilis*, der die Unendlichkeitsstruktur des ‚verschleppten‘ alptraumhaften Prozess-Szenarios aufruft. Nicht nur die Droste’sche Konstruktion eines Heidebilder porträtierenden Zyklus verweist auf diese Unabschließbarkeit, sondern, wie Wortmann luzide herausgestellt hat, auch dem kanonischen Herzstück des Zyklus, der wirkungsmächtigen Schauerballade *Der Knabe im Moor*, ist diese Wiederholungsstruktur gleich mehrfach inskribiert, handelt es sich doch bei dem Lauf durch die abendliche Heidelandschaft um den täglich zu bewältigenden Heimweg des verängstigten Knaben – der vermeintlich versöhnliche Schluss bei Droste-Hülshoff trägt; vielmehr handelt es sich um ein sich aus infantilen Ängsten

²²⁹ Parallelektüren von Kafka und Droste-Hülshoff mögen auf den ersten Blick weit hergeholt wirken, erweisen sich aber im Hinblick auf zahlreiche ähnliche Produktionsverfahren und Topoi als höchst fruchtbar und wurden dementsprechend schon häufiger durchgeführt. Vgl. etwa Lange-Kirchheim: Annette von Droste-Hülshoff wiedergelesen mit Franz Kafka, S. 339–373; Liebrand: Kreative Refakturen, S. 123f.; Fiedler: Die Rose der Dichtung, S. 144–149.

speisendes „Schrecken ohne Ende“.²³⁰ Auch Titorelli übt sich in der Schreckensperpetuierung: Wie in einem *recurring nightmare* wird immer wieder, in einer Art ‚wiederholungszwanghaften‘ Motiv-Verhaftung, das gleiche Motiv gemalt, das er als ewiger Knabe im Moor wiederholt durchläuft. Damit wird ganz unverschleiert die Praxis des stereotypen Künstlers offengelegt: Im Grunde wird immer ein und dasselbe Motiv sublimiert; selbst, wenn man verschiedene Projekte angeht, brechen die eigenen ‚Urkonflikte‘ in verschiedenen Schattierungen immer wieder hervor – Titorellis Heidelandschaften sind folgerichtig allesamt identisch. So scheint auch Kafkas Werk eine mehr oder minder identische, jedoch stets variierte Folie, die Folie des nicht umsonst nach ihm benannten Kafkaesken, zugrunde zu liegen – für den *Proceß* habe ich exemplarisch nachzuweisen versucht, dass sich als iteriertes Urmotiv Variationen der Urszene im Freud’schen Sinne extrapolieren lassen. Beiden poetologischen Methoden – Titorellis und Kafkas (als Vorläuferin ließe sich Droste identifizieren) – ist gemein, dass es sich um eine mildernde Ästhetisierung des Schreckens handelt,²³¹ die das Unausprechliche greifbar werden lässt und gewissermaßen das Urmotiv literarischer Phantasie *par excellence* darstellt.²³²

Darüber hinaus kann die von Droste literarisch nachgezeichnete Heidelandschaft auch als Textlandschaft perspektiviert werden – poetologisch-selbstreflexive Allusionen bevölkern die Heidetopographie –, als Durchkämpfen von Prätexten in der eigenen Schreib-, Lese- und Interpretationsarbeit.²³³ Dem Zyklus ist demnach ebenfalls die Doppelstruktur der poetologischen

²³⁰ Wortmann: Schrecken ohne Ende, S. 70. Auch formal – durch das innerstrophische Reimschema und den Rekurs des Schlussverses auf den Eröffnungsvers – inszeniert die Ballade diese Zirkelstruktur.

²³¹ Zumindest gilt dies für den *Proceß*. Kafka’sche Werke wie die zeitgleich entstandene Erzählung *In der Strafkolonie* verhandeln traumatische Motive deutlich direkter.

²³² Vgl. Bohrer: Erwartungsangst und Erscheinungsschrecken, S. 371. Dass K. es überhaupt so lange bei Titorelli aushält, ist wohl ebenso darauf zurückzuführen, dass es sich um einen ästhetischen Schrecken handelt, der reflexiv-künstlerisch getriggert und dadurch als weniger abschreckend aufgenommen und verarbeitet werden kann. Vgl. ebd., S. 373.

²³³ Vgl. Wortmann: Schrecken ohne Ende, S. 71–73. Als Chiffren der poetologischen Selbstreflexion nennt Wortmann etwa die so zahlreichen Handarbeitsmetaphern und den ambigen Vers „Fest hält die Fibel das zitternde Kind“, der so auslegbar sei, dass sich der Knabe im Griff der Literatur, im Bann des Textes befinde.

Selbstreflexion sowie der Zirkularität des alptraumhaften Szenarios inskribiert – Schreibsujet und Schauriges werden, ähnlich wie im *Proceß*, kunstvoll gekoppelt. Die Tatsache, dass Titorellis Bilder unter dem Bett verstaut sind, demonstriert nicht nur die Nähe der Kunst zu verdrängten, von Bewusstseinschichten überdeckten (daher auch der Staub auf den Bildern) Infantilismen, die jederzeit hervorbrechen können – verbergen sich doch auch die umtriebigen Mädchen zeitweise unter dem Bett des Malers –,²³⁴ sondern eröffnet ebenso eine Ebene der Selbstreflexion: Unter dem Bett zog auch Kafka seine Ideen im übertragenen Sinne hervor, das Bett ist der intraliterarische Ausgangsort des *Proceß*-Romans – und auch K.s umgehend an diese Episode angeschlossene Bezeichnung Titorellis als „Bettelmaler“ enthält die Signifikante *Bett*. Kunst mit einem gekonnten Griff aus den eigenen Tiefen zu holen, die infantile Prägungen beherbergen (Drostes Ballade und die Mädchen unter Titorellis Bett legen davon Zeugnis ab) war dezidiert Kafkas literarischer Anspruch: „Aus welchen Tiefen ich es emporreißen würde! Ohne Anstrengung!“²³⁵ Während K. überwältigt und literaliter atemlos ist angesichts der hier vorgeführten Rückgängigmachung der Verdrängung, ist Titorelli dazu in der Lage, Verdrängtes gezielt hervorzuholen und damit – wenn auch künstlerisch verformt – ans Licht zu bringen, was, ginge es nach K., im Verborgenen hätte bleiben sollen. Das aber erweist sich nach Kafka als primäre Aufgabe des Künstlers: den Zugriff auf das dämonische Unbewusste zu finden, ihn zu wagen und zu kreativen Zwecken zu nutzen.²³⁶

²³⁴ Nennenswert scheint an dieser Stelle ebenso, dass es eine verblüffende Analogie zwischen der Titorelli-Szene und einer konkreten Interpretation aus der *Traumdeutung* gibt: „Der Träumer zieht eine Frau hinter dem Bett hervor. Das heißt: Er gibt ihr den Vorzug.“ Freud: *Die Traumdeutung*, S. 413. Trotz realen Damenbesuchs gäbe Titorelli, folgt man der traumlogischen Auslegung, immer wieder den omnipräsenten Infantilismen den Vorzug.

²³⁵ Kafka: Briefe an Felice, S. 250.

²³⁶ „Das Schreiben ist ein süßer wunderbarer Lohn, aber wofür? In der Nacht war es mir mit der Deutlichkeit kindlichen Anschauungsunterrichtes klar, daß es der Lohn für Teufelsdienst ist. Dieses Hinabgehen zu den dunklen Mächten, diese Entfesselung von Natur aus gebundener Geister, fragwürdige Umarmungen und was alles noch unten vor sich gehen mag, von dem man oben nichts mehr weiß, wenn man im Sonnenlicht Geschichten schreibt. Vielleicht gibt es auch anderes Schreiben, ich kenne nur dieses; in der Nacht, wenn mich die Angst nicht schlafen läßt, kenne ich nur dieses.“ Kafka: Briefe 1902–1924, S. 384.

Gleichzeitig beschreibt diese Topographie das Freud'sche Verständnis der Psychoanalyse, die einen „Aufenthalt in der Unterwelt“ und „Arbeiten in der Tiefe“ bedeutet.²³⁷

Mit dem von Droste lyrisch eingefangenen und von Kafka aufgegriffenen Topos der Heide assoziiert man gemeinhin „ein Stück freie Natur [...] in Opposition zum urbar gemachten Garten, wobei laut Grimm'schem *Wörterbuch* zugleich ‚die Vorstellung eines nicht urbar zu machenden, unfruchtbaren Landes‘ aufgerufen wird“,²³⁸ das jedoch bei Droste wie Titorelli ironischerweise zum fruchtbaren Nährboden der Kunst umfunktioniert und im *Knaben im Moor* etwa sogar einer weiblich konnotierten Sexualisierung unterzogen wird.²³⁹

Stellt man zudem in Rechnung, dass Drostes ›westfälische‹ Naturdichtung am Bodensee entstand, also einen *de facto* entrückten, nurnmehr über Erinnerung und Imagination zugänglichen Ort entwarf [...], wird deutlich, dass der literarische und poetologische Referenzrahmen der *Haidebilder* in einem kalkulierten Spannungsverhältnis zum geographischen steht.²⁴⁰

Die Heide, die auch Titorelli nicht vor Ort, sondern in seinem Atelier gemalt haben wird, erscheint unter diesem Aspekt als reiner Gedächtnisraum, als Projektionsfläche und damit als Deckerinnerung für etwas darin Verborgenes, das von dem jeweiligen Betrachter mit persönlicher Bedeutung gefüllt werden muss. Die Erinnerungsbühne, die aufgeschlagen wird, ist in der Landschaft selbst nicht sichtbar, geht im Generisch-Unfruchtbaren unter. In einer Tagebucheintragung bemerkte Kafka 1915, dass die Anziehungskraft einer solchen Heidelandchaft gerade in der Fähigkeit des Vergessens und ‚Verlöschens‘ bestehe: „Wüste zerzauste Heide an den Ufern, geknickte Gräser. Nichts erfaßt das, verlöscht vielmehr alles.“²⁴¹ Wie in Drostes *Haidebilder*-Zyklus „übertrumpft, so gesehen, die poetische Energie die

²³⁷ Freud: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung, S. 113.

²³⁸ Blasberg/Grywatsch: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch, S. 212.

²³⁹ Vgl. Wortmann: Schrecken ohne Ende, S. 67. Ist das aus dem Moorboden aufragende Landschaftsinventar phallisch konnotiert, so verweist für Wortmann insbesondere die „Spalte“, aus der es „zischt und singt“ auf die weibliche Semantisierung und Sexualisierung des Moorbodens.

²⁴⁰ Blasberg/Grywatsch: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch, S. 213.

²⁴¹ Kafka: Tagebücher, S. 727.

mimetische [...] um ein Vielfaches.“²⁴² So meint K. etwa, einen Sonnenuntergang zu erkennen; fraglich ist dabei jedoch, wieso es sich nicht um einen Sonnenaufgang handeln könnte – auf einem Standbild ohne Zeitangaben oder die Bestimmung von Windeinflüssen ist der optische Unterschied zwischen Sonnenauf- und -untergang schließlich kaum zu erkennen, sondern lässt sich auf psychische Konjekturen zurückführen.²⁴³ Anzudeuten scheint sich in K.s Perspektive, dass ihm selbst dämmert, dass der Prozess das Zeugnis eines unaufhaltsamen Unterganges ist.

So verwundert es kaum, dass K. zunehmend abgeschreckt ist von den Bildern, die der Maler ihm regelrecht aufdrängt: Sein eigenes Trauma und dessen Konsequenzen springen ihm, wenn auch geschickt getarnt, ins Auge, der Staub der Verdrängung wird aufgewirbelt. Auch er ist dazu verdammt, immer und immer wieder dieselbe Landschaft seiner eigenen Seele zu durchschreiten, gelangt aber an kein Ziel und findet im Gegensatz zu Titorelli auch kein künstlerisch-kathartisches Ventil. Entschärft Titorelli durch die konstante Be- und Verarbeitung sowie die generalisierende Stilisierung zu Kunstwerken, die sich als allgemeine Projektionsfläche für den Betrachter eignen, die Bedrohung des Zugrundeliegenden („die allgemeine Bemerkung des Malers nahm dem Hinweis auf die Mädchen alles Bedrohliche“ (P 202)), indem er die Heidelandschaft, die Visualisierung des eigenen Alptraums und die Gedächtnislandschaft immer wieder imaginär durchläuft, so gelingt es K. nicht, die Urszene nach Freud in eine Urszene künstlerischer Produktivität zu transformieren. Immer unerträglicher gestaltet sich die Situation im Atelier, desto eindringlicher sie Themen beleuchtet, die tatsächlich intrikat mit seinem eigenen Prozess verbunden sind. Denkt K. zunächst noch, dass er sich in einer dem Gericht diametral opponierten Sphäre befindet, so muss er abschließend feststellen, dass Titorelli nicht nur durch seinen umfangreichen Wissens- und Erfahrungshorizont in Gerichtsangelegenheiten, sondern auch durch

²⁴² Blasberg/Grywatsch: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch, S. 213.

²⁴³ Vgl. etwa Lynch/Livingston: Color and Light in Nature, S. 44.

die Lage seines Ateliers direkt an und mitten in der Quelle sitzt: Der Künstler hat den Ur-Kern eines Prozesses erfasst, sich in dessen Zentrum etabliert und lässt ihn in seiner Kunst immer wieder aufleben. K. hat dieses theoretische Verständnis nunmehr zumindest in seinen Grundzügen nachvollziehen können, schafft es aber nicht, daraus künstlerische Produktivität und eine selbstanalytische Betrachtung abzuleiten – die Eingabe wird nie geschrieben – und seine Infantilismen sublimierend zu verwerten. Fast hätte er in seiner Aufbruchsstimmung auch wieder das Zentrale verpasst. Schließlich verdrängt er es auch wieder, obwohl er vorher angekündigt hatte, die Gemälde in seinem Büro aufzuhängen: „Er hätte gern die Bilder im Wagen gelassen, fürchtete aber, bei irgendeiner Gelegenheit genötigt zu werden, sich dem Maler gegenüber mit ihnen auszuweisen. Er ließ sie daher in sein Büro schaffen und versperrte sie in die unterste Lade seines Tisches“ (P 223f.). Ist Titorelli ein Lebenskünstler im literalen Sinne, der künstlerische und psychische Verarbeitung engführt und aufeinander aufbauend in die Praxis umsetzt, so bleibt K. ein reiner Verdrängungskünstler im idiomatischen Sinne und scheitert an der Sublimierung seiner Problematik. Titorelli holt die Bilder unter seinem Bett, von unten hervor, und konfrontiert K. mit den durch die geschickte Tarnung erträglich und verallgemeinernd dargestellten düsteren Schattenseiten der eigenen menschlichen Existenz; K. hingegen schiebt sie bei der ersten Gelegenheit wieder ganz nach unten, was seinem verinnerlichten Verdrängungsmechanismus visualisierten Ausdruck verleiht.

Als K. das Atelier verlässt, begegnen ihm die Mädchen, die ihm „also [...] auch nicht erspart geblieben waren.“ (P 223) Das aber ist strukturgebend für den Roman: Die Geister seines Traumas lassen ihm keine Ruhe, begegnen ihm in verschiedenen Reinkarnationen, auch oder gerade auf seinen Fluchtwegen, denn sie finden – wie die Mädchen – gezielt die Lücken in K.s verzweifelten Verdrängungsversuchen: „Sie hatten offenbar gesehen, daß die zweite Tür des Ateliers geöffnet

worden war und hatten den Umweg gemacht, um von dieser Seite einzudringen.“ (P 223) K.s vermeintliche Bewältigungsstrategien, die allesamt Fluchtwege sind, können mit denen Titorellis nicht konkurrieren – und setzt er dessen Ratschläge nicht in die Tat um, so bleiben ihm kaum Optionen. Der hier vorgeführte Transfer des Psychoanalytischen ins Sprichwörtlich-Kolloquiale und Poetologisch-Reflexive misslingt K. vollständig, was ihm abschließend in Legendenform vor Augen geführt wird.

5. Das unendliche Ende: Alle Wege führen in den Dom

Im vorletzten Kapitel – folgt man der von Brod vorgenommenen Anordnung – erhofft sich K., der unerwartet auf eine letzte vermeintliche Helferinstanz trifft, von dieser eine Synthese aus der Dialektik der Erkenntnisse der Advokaten- und Titorelli-Episoden, einen Mittelweg zwischen invasiver advokatorischer Prozessbewältigung und infiniten Verschleppung.²⁵⁰ Eine derartige Lösung strebt das Dom-Kapitel aber gar nicht an, sondern vollführt durch Legende und Legendenexegese vielmehr die synthetische Symbiose zwischen K.s psychoanalytisch aufzuschlüsselndem innerem Prozess und den leitmotivischen selbstreflexiven Schreibversuchen.

Bei Kafka persönlich verbinden sich in exemplarischer Weise Neurose mit berechtigten Kreativitätsansprüchen. Nur der Analytiker, der diese spezifischen Probleme des Künstlers und des Kreativen ganz allgemein wirklich versteht, wäre in der Lage zu helfen, die neurotische Spreu vom kreativen Weizen zu trennen.²⁵¹

Statt einer befreienden Analyse nimmt der Geistliche eine rhetorische Abbildung dieses Konnexes vor, die K. als Autoanalytiker zur Selbsterkenntnis führen könnte. Doch ist es nicht nur die Legende, die K.s Dilemma pointiert abbildet, sondern wieder ein symbolträchtiges Gemälde, das ihm eine weitere, künstlerisch entstellte Urszenen-Konfiguration vor Augen führt.

Der reine Gedanke an den Dombesuch verursacht bereits das erneute Aufkommen von Widerständen: „Die Verlockung, sich wenigstens einmal zu weigern, war sehr groß.“ (P 271) Dabei scheint es, als würde K. unter einem Vorwand, durch einen inneren Trieb in den Dom gelockt: „Sie hetzen Dich“ (P 276), stellt Leni fest, was K. resigniert bestätigt. Dass es ausgerechnet ein Italiener ist, der zum Anlass für den Dom-Besuch wird, und die spröde

²⁵⁰ „[E]s war nicht unmöglich, daß er von [dem Geistlichen] einen entscheidenden und annehmbaren Rat bekäme, der ihm z. B. zeigen würde, nicht etwa wie der Proceß zu beeinflussen war, sondern wie man aus dem Proceß ausbrechen, wie man ihn umgehen, wie man außerhalb des Processes leben könnte.“ (P 291)

²⁵¹ Kaus: Kafka und Freud. Schuld in den Augen des Dichters und des Analytikers, S. 51.

Betätigung in der Bank mit der Kunsthistorik verbindet, scheint darauf hinzudeuten, dass dieser eine bloße Personifikation der K.'schen Zerrissenheit zwischen seiner Profession und der obsessiven, als abstoßendes und anziehendes *double-bind* inszenierten Auseinandersetzung mit den eigenen Seelenabgründen darstellt. Auch die Tatsache, dass dieser Italiener einen „graublauen buschigen Schnurrbart“ (P 274) trägt, der dessen Lippenbewegungen verdeckt und für K. ein personifiziertes, offenbar dem Gericht entsprungenes Kommunikationsparadox darstellt, spricht für diese Lesart.²⁵² Dass K. im Dom gar nicht mehr auf den Italiener trifft, was er als „ebenso vernünftig als unhöflich“ (280) auffasst, lässt diesen als bloßen Wegweiser erscheinen, als unverständlichen, ungreifbaren Boten des Unbewussten, das K. durch Verdichtungsmechanismen ein letztes Mal mit einer komprimierten Variante seiner Problematik konfrontieren soll. So wagt er sich nun allein ins Dunkle – „man würde im Dom wenig sehn“ (P 279) –, wobei gerade in dieser Dunkelheit K.s Prozess erstaunlich klar beleuchtet werden soll. Erneut ist schon der Weg zum Dom aufschlussreich, auf dem K. weder beobachtet (oder zumindest von potenziellen Beobachtungsversuchen nichts mitbekommt) noch selbst zum Beobachter werden kann: „K. erinnerte sich, daß es ihm schon als kleinem Kind aufgefallen war, daß in den Häusern dieses engen Platzes immer fast alle Fenstervorhänge herabgelassen waren.“ (P 279) Explizit wird das Beobachtet-Werden mit einer Kindheitserinnerung verknüpft, die ihn als gescheiterten infantilen Beobachter darstellt. Einerseits könnte dieser verhinderte Voyeurismus positiv ausgelegt werden, als Trauma-Prävention, andererseits verdichtet sich hier die Evidenz, dass K.s Prozess buchstäblich in eine *aussichtslose* Sackgasse mündet – dreimal wird denn auch das Adjektiv *aussichtslos* in Verbindung mit seinem Prozess genannt. Der Anblick eines alten Ehepaars wie im

²⁵² Rekurriert wird damit auch auf den Spitzbärtigen des ersten Kapitels, der „nach seinen Mundbewegungen zu schließen, irgend etwas auf die Entfernung hin Unverständliches sagte“ (P 24), und damit auf das unverstandene Trauma.

ersten Kapitel wird also verunmöglicht, das Kindheitstrauma tentativ angedeutet, aber nicht mehr aktiv behandelt. Gleichzeitig sei jedoch darauf verwiesen, dass gerade das Schlecht-sehen-Können einen konstitutiven Bestandteil der Urszene darstellt: Das neugierige Kind versucht sich an der Beobachtung, wird aber von der Szene selbst abgestoßen und durch die Dunkelheit zurückgewiesen. Im übertragenen Sinne implizieren die Vorhänge in K.s Kindheitserinnerung, dass ihm die Retrospektion verunmöglicht wird: Die bildhafte Erinnerung ist nicht mehr greifbar. Dass K. sich hier an eine unsichtbare Kindheitserinnerung erinnert, unterstriche dementsprechend das Erinnerungsparadox, das seinem Prozess zugrunde liegt – der mentale Zugang zu dem Ursprung seiner Schuldgefühle bleibt zensorisch abgeriegelt.

Die Dom-Szenerie zeichnet sich in erster Linie durch die bereits durch die Vorhänge auf dem Domplatz angeklungene Abschottung des Sichtbaren aus: „es wurde so dunkel, daß er, als er aufblickte, in dem nahen Seitenschiff kaum eine Einzelheit unterscheiden konnte.“ (280) Was K. dann jedoch im Mittelpunkt des Doms sieht, greift gleichzeitig auf die ritualisierte Symbolik der Kerze sowie auf die iterative Triadenbildung zurück: „In der Ferne funkelte auf dem Hauptaltar ein großes Dreieck von Kerzenlichtern, K. hätte nicht mit Bestimmtheit sagen können, ob er sie schon früher gesehen hatte.“ (P 280)²⁵³ Dass hier eine Dreierkonstellation nicht nur beleuchtet wird, sondern selbst das illuminierte Objekt im Mittelpunkt des Geschehens ist, deutet darauf hin, dass all die rätselhaften Triaden in einer Verdichtung von der Peripherie ins Zentrum gerückt und näher ‚beleuchtet‘ werden sollen. Das angsterfüllte Herumschleichen im Gotteshaus erinnert an ein einziges Irren durch ein hyperbolisches Schlafgemach der vom Kind als gottgleich und überhöht-vergrößernd wahrgenommenen Eltern, die von der angstbehafteten Dunkelheit

²⁵³ Fragen lässt sich zudem nach der temporalen Lokalisierung dieses „Früher“ – geht es um etwas von K. früher im Romanverlauf oder früher in seinem Leben, etwa in seiner Kindheit Erblicktes (wie die Vorhänge), das ihm womöglich schon einmal ‚eingeleuchtet‘ war?

beherbergt werden. Von dem Anblick des Kerzen-Dreiecks wendet K. sich umgehend ab und der Dunkelheit zu: Ersetzt wird die Illuminierung durch eine ebenfalls brennende, „hohe starke an einer Säule befestigte Kerze“ (P 280), die zur Beleuchtung der Altarbilder gedacht ist, aber nur „unzureichend“ leuchtet und „vielmehr die Finsternis [vermehrt]“ (P 280). Diese *contradictio in adiecto* und der Konnex der Kerze mit einem Vermehrungsakt lassen vor dem Hintergrund der bisherigen Verwendung des Kerzen-Requisits in obszönen Situationen aufmerken. Übertragen wird diese Widersprüchlichkeit auf das Altarbild, das K. automatisch anzieht und das er mangels besseren Lichts mit seiner Taschenlampe näher betrachten möchte. Dieses Gemälde setzt sich zusammen aus zwei Komponenten, die sich als inkompatibel erweisen und zwei völlig unterschiedlichen Epochen zu entstammen scheinen: Am „äußersten Rande des Bildes“ – in einer scheinbar nebensächlichen, randständigen Position – befindet sich ein „großer gepanzerter Ritter“:

Er stützte sich auf sein Schwert, das er in den kahlen Boden vor sich – nur einige Grashalme kamen hie und da hervor – gestoßen hatte. Er schien aufmerksam einen Vorgang zu beobachten, der sich vor ihm abspielte. Es war erstaunlich, daß er so stehen blieb und sich nicht näherte. Vielleicht war er dazu bestimmt, Wache zu stehn. [...] Als er dann das Licht über den übrigen Teil des Bildes streichen ließ, fand er eine Grablegung Christi in gewöhnlicher Auffassung, es war übrigens ein neueres Bild. (P 281)

Ist die Grablegung Christi – ein charakteristischer Bildtypus der westlichen christlichen Ikonographie und gewissermaßen eine der Urszenen der bildenden Kunst – ein keineswegs ungewöhnlicher Anblick an einem Altar, so irritiert doch dessen Amalgamierung mit dem mittelalterlichen Ritter, der sein Schwert – die martialische Phallussymbolik ist selbsterklärend – in den Boden vor sich rammt, in ‚Mutter Erde‘, die mit einigen Grashalmen versehen ist, die sich als Genitalhaarabbildung lesen lassen und auf Titorellis Heidelandschaft rekurren. Diesen symbolischen Kopulationsakt koppelt die Abbildung mit einem von der Ritterfigur ausgehenden Beobachtungsakt, scheint er doch „aufmerksam einen Vorgang zu beobachten, der sich vor ihm abspielte.“ Vor ihm spielt sich aber bloß das In-den-Boden-Rammen seines Schwertes ab, womit er zum Beobachtenden der eigenen Sexualität würde. Dass K. anhand der Passivität des Ritters

erstaunt ist, ist ein weiterer impliziter Verweis auf die Urszene, finden sich doch beide Elemente – das Bildobjekt als Beobachter sowie dessen Statik – in Freuds prominentester Deskription der Urszene, der Traumanalyse des Wolfsmannes:

Zum Inhalt dieser Szene mußte führen, was der Träumer aus dem manifesten Trauminhalt hervorhob, die Momente des aufmerksamen Schauens und der Bewegungslosigkeit. Wir erwarten natürlich, daß dies Material das unbekanntes Material der Szene in irgend einer Entstellung wiederbringt, vielleicht sogar in der Entstellung zur Gegensätzlichkeit.²⁵⁴

Wendet man wie schon auf den Romanbeginn auch auf das Altarbild die Traumsymbolik an und geht von einer Entstellung zur Gegensätzlichkeit aus, so ergibt sich eine verblüffende Analogie zu Freuds Analyse des Wolfsmannes: Der Beobachtende ist nicht der Akteur im Bild, sondern der Davorstehende – und Kafka lässt K. ja tatsächlich als ‚Schaulustigen‘ das Bild beobachten –, die vermeintliche Passivität verdeckt vielmehr die regelmäßigen Kopulationsstöße, die durch das in den Boden *gestoßene* Schwert und die Tatsache, dass es sich um einen Ritter, einen *Reiter*, handelt, gleichsam als symbolische Nebensächlichkeiten enthalten sind. Auch der perzipierten Gewalttätigkeit des Aktes als eine Art ‚Muttermord‘ würde dadurch Rechnung getragen – zudem ist der Mord ja in der Grablegung enthalten. Operiert man weiter mit der Kategorie der Gegensätzlichkeit, so verwies die Grablegung Christi implizit auf einen Geburtsakt; Christi Grablegung antizipiert dessen Auferstehung und bedeutet die ‚Geburtsstunde‘ der christlichen Kultur. Unerwähnt bleiben hingegen die eigentlichen Akteure der Grablegung – fokussiert wird die Passivität, die Aktivität bildet eine auslegungsbedürftige Leerstelle. Dass das Bild ein „neueres“ ist, ließe darauf schließen, dass es sich um eine *alte* Erinnerung (überlagert von neueren Bewusstseinschichten) handelt; der offensichtliche Stilbruch in der Bildkohärenz unterstreicht zudem den vielfach dargestellten Bruch in K.s visueller Erinnerung. Nennenswert scheint darüber hinaus, dass dieses neuere Bild der Grablegung einen Verweis auf K.s eigene Zukunft enthalten

²⁵⁴ Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, S. 60.

könne: Erwachsen aus der einstigen Beobachtung und erfolglosen Verarbeitung der Urszene wird er – wie Christus – im Alter von 30 Jahren den Tod finden, der Vorabend seines 31. Geburtstages wird zu seinem Lebensabend: Geburt und Tod, Anfang und Ende werden, analog zu dem Gemälde, übereinandergeblendet. Zudem wird in der Bibel Christi Grablegung veranlasst durch

einen Mann namens ‚Joseph‘ der den Leib Christi in sein eigenes neues Grab legen ließ, ‚welches er hatte lassen in einen Fels hawen / vnd weltzet einen grossen stein für die thür des Grabes / und gieng dauon‘, und es wäre denkbar, daß in der Darstellung auf dem Bild ein versteckter Hinweis auf Josef K.s Tod in dem Steinbruch mitschwingt.²⁵⁶

Bezeichnend ist erneut die Unerträglichkeit der Szenerie, auf die K. ein „[s]törend[es]“ (P 281) Licht wirft, das ein ständiges Augenschließen und schließlich sein Abwenden bewirkt (vgl. P 281).

K.s Lösung aus der Betrachterposition führt dazu, dass als nächstes er von einem hinkenden „kindische[n] Alte[n]“ (P 283) beobachtet wird, der K. etwas zu zeigen versucht und passiv eine weitere Kindheitserinnerung in ihm wachruft²⁵⁷ – womöglich bezieht sich der K. unverständliche Zeigegestus auf diese vergangene Kindheitsszene, auf die seine Aufmerksamkeit gelenkt werden soll: „Mit einer ähnlichen Gangart wie es dieses eilige Hinken war, hatte K. als Kind das Reiten auf Pferden nachzuahmen versucht.“ (P 282f.) „Es ist bemerkenswert, daß die hinkende Gangart des Alten in Josef K. Kindheitserinnerungen auslöst, diese jedoch abschätzig auf den Kirchendiener zurückprojiziert und als fehlender Verstand ausgelegt werden.“²⁵⁸ Der fehlende Verstand lässt sich aber wiederum zurückprojizieren auf K. selbst, der sich dem Verständnis der ihm immer wieder vor Augen geführten Kindheitserinnerungen sperrt. Aufgemacht wird durch das Reiten nicht nur eine semantische Relation zum Ritter, sondern auch der hinkende Alte ist eine mit

²⁵⁶ Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 213.

²⁵⁷ Denken lässt dieser Wunsch des Reitens an Kafkas ersten Prosatext *Vom Wunsch, Indianer zu werden*, der lakonisch die Illusion des Kindheitsoptimismus desavouiert und das Bild des wilden Reitens allmählich in eine „glatt gemähte Heide“ kippen lässt. Damit enthielten Titorellis Heidebilder das Resultat der Desillusionierung einer Kindheitserinnerung, die sich erneut als Deckerinnerung für eine sexuelle Symbolik lesen lässt: Perspektiviert man das Kahlmähen der Heide als Resultat des ‚wildem Ritts‘, so zerstört die phallische Reiterfigur die erzitternde Mutter Erde unter sich.

²⁵⁸ Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 220.

Kindheitserfahrungen gefüllte Station auf dem Weg zum Kern seines Traumas: So treibt er K. dem Prediger in die Arme. Dieser Geistliche, „ein junger Mann mit glattem dunklem Gesicht“ (P 285), versteckt sich (obwohl seine Gerichtszugehörigkeit kurz darauf deutlich wird) nicht hinter einem Bart, wird vielmehr als Lichtbringer, als Erleuchteter und Erleuchtender eingeführt (vgl. P 285), der K.s „kindliche[m] Versteckenspiel“ (P 287) durch die direkte Ansprache ein jähes Ende bereitet. Der Geistliche klärt K. darüber auf, dass es um seinen Prozess schlecht steht und er „vielleicht über ein niedriges Gericht gar nicht hinauskommen“ (P 289) wird, wobei K. darauf verweist, dass er ja auch die Eingabe noch nicht fertiggestellt habe und den Ausgang seines Prozesses mit dem Ende seines Schreibprozesses in Verbindung bringt, woraufhin der Geistliche ihn fragt, wie er sich dieses Ende vorstelle. Zu implizieren scheint er damit, dass die potenziellen Ausgänge seines Prozesses in K.s Imaginationskraft, in seiner eigenen Hand liegen und durch diese beeinflussbar sind. Zu dieser Selbsthilfe, zum Sich-Freischreiben ist K. aber nicht in der Lage: Das Ende liegt allein in seiner Verantwortung und erliegt seiner widerständigen Untätigkeit.

Eindringlich dargestellt wird diese Doppelstruktur der Unbezwingbarkeit des inneren Prozesses, zu dessen Bewältigung man ins Unbewusste vordringen müsste, gekoppelt mit einem unabschließbaren Schreib-Prozess in Form der Türhüter-Legende. Das Grundthema dieser Legende – das Durchbrechen eines eigentlich nur marginalen Widerstandes – findet sich extraliterarisch und wird von Kafka auf den Schreib-Prozess bezogen, was eine Analogie zu dem verzweifelten K. und seiner unfertigen Eingabe darstellt: „[...] jetzt vollständiges Versagen bei der Arbeit. Und es ist nicht einmal Versagen, ich sehe die Aufgabe und den Weg zu ihr, ich müßte nur irgendwelche dünnen Hindernisse durchstoßen und kann es nicht“.²⁵⁹ Dieses ihm unmögliche penetrierende Durchstoßen verweist nicht nur auf den gescheiterten Schreib-Prozess, sondern

²⁵⁹ Kafka: Tagebücher, S. 682.

metaphorisch auf K.s Scheitern am sexuellen Durchdringen zu den und Eindringen in die Frauenfiguren des Romans – beide Konflikte waren für Kafka intrikat miteinander verwoben.²⁶⁰ Nimmt man an, dass der Mann vom Lande auf der Suche nach Selbsterkenntnis an das Tor tritt und sich am Eingang seines Unbewussten befindet, so erscheint der Türhüter als anthropomorphisierte Repräsentation der Zensurvorgänge, sodass die Legenden-Topographie konzipiert scheint als personifizierte Visualisierung eines Freud'schen Traumzensor-Postulats:

Ich hoffe, Sie nehmen den Ausdruck nicht allzu anthropomorph und stellen sich unter dem Traumzensor nicht ein kleines gestrenges Männlein oder einen Geist vor, der im Gehirnkammerlein wohnt und dort seines Amtes waltet, aber auch nicht allzu lokalisatorisch, so daß Sie an ein ‚Gehirnzentrum‘ denken, von dem ein solcher zensurierender Einfluß ausgeht, welcher mit der Beschädigung oder Entfernung dieses Zentrums aufgehoben wäre.²⁶¹

Genau diese Anthropomorphisierung vollzieht aber der Roman: Der Zensor wird zum buchstäblichen Türhüter, zum „kleinen gestrengen Männlein“, das wachend vor dem Tor zum Unbewussten residiert, aber eigentlich leicht zu überwinden wäre. Auch die Tatsache, dass der Türhüter, im Gegensatz zum Mann, nicht älter wird, verweist auf die Atemporalität des Unbewussten, das sich keineswegs, wie von K. zunächst angestrebt, chronologisch erschließen lässt. „Die Tendenzen, welche die Zensur ausüben, sind solche, welche vom wachen Urteilen des Träumers anerkannt werden, mit denen er sich einig fühlt.“²⁶² Vor diesem Hintergrund ergibt es Sinn, dass der Mann vom Lande dem vermeintlichen Verbot nicht widerspricht, sondern sich diesem schicksalsergeben unterwirft. Damit eröffnet der Roman eine Metaebene: Der traumlogischen Romanwelt wird eine traumähnliche Binnenwelt eingeschrieben, K.s Reise durch das Unbewusste reflektiert selbst die Struktur des psychischen Apparates.

Es ist bekannt, wie die Zensur einen Trauminhalt entstellt; ähnliches geschieht hier, mit dem Unterschied, daß der Geistliche bewußt eine Verschlüsselung wählen muss. Diese Verschlüsselung ist aber inhaltlich eine Entschlüsselung, da sie sich mit der Zensurinstanz befaßt, die ansonsten unbewußt wirksam ist. Anders

²⁶⁰ „Die angemessene Form der Erotik besteht für Kafka nirgends sonst als im Schreiben.“ Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens, S. 116. Auch White deutet das Tor als mütterliche Vagina. Vgl. White: Psyche and Tuberculosis, S. 194.

²⁶¹ Freud: Vorlesungen, S. 150.

²⁶² Ebd., S. 151.

ausgedrückt: Es geht um eine Erklärung der unbewußt wirksamen, von der Natur abschirmenden Zensur, doch in Form einer Legende, also wiederum zensiert.²⁶³

Damit ist dem Roman eine Potenzierung der von Freud postulierten Zensurvorgänge eingeschrieben: Die Zensur wird zensiert, die Verschlüsselung (und die legendenhafte Entschlüsselung der Verschlüsselungsmechanismen) verschlüsselt, allen hermeneutischen Deutungsversuchen bleibt als gemeinsamer Nenner bloß die unveränderliche Struktur des hinter juristischen Begriffen versteckten psychischen Apparats, von dem eine Anziehungskraft ausgeht, der aber den Eingang verwehrt.

Demonstriert wird die Unfähigkeit eines Individuums, den Schritt durch die nur diesem zugängliche, eigentlich leicht zu durchschreitende Tür zu wagen – vielmehr bedient sich der Mann vom Lande, eine anonym gestaltete Projektionsfigur für den Durchschnittsbürger, die auf die menschlichen Allgemeingültigkeitsansprüche der Legendeninhalte verweist,²⁶⁴ unermüdlich rhetorischer Strategien anstatt physisch zu dem Problemkomplex vorzudringen. Dass K. sich in dem Gericht nicht täuschen soll – sich also scheinbar bisher vollständig in diesem getäuscht hat – , legt Alt wie folgt aus:

Die Täuschung, die K. hinsichtlich des Gerichts hegt, kann [...] nur darin bestehen, daß er sein eigenes Streben, ins Gesetz einzudringen, und das Geheimnis der Macht, mit der er konfrontiert wird, gleichermaßen falsch einschätzt. Der Prozeß ist ein Ausdruck des von ihm selbst verdrängten Wunsches, die labyrinthische Ordnung des Unbewußten zu betreten. Sowohl das Gesetz als auch die Macht besitzen keine objektive Geltung, sondern den Charakter subjektiver Bestimmungen, welche die seelische Struktur des Individuums spiegeln. Der Geistliche trägt diesem Umstand Rechnung, indem er K. abschließend erklärt: „Das Gericht nimmt dich auf wenn du kommst und es entläßt dich wenn du gehst.“²⁶⁵

Der universell gültige Makrokosmos der seelischen Strukturen wird in der Legende als Mikrokosmos abgebildet; die Projektion des Unbewussten auf die Außenwelt, die den *Prozeß-*

²⁶³ Nicolai: Kafkas „Prozess“, S. 230.

²⁶⁴ Gleichzeitig liest sich der Mann vom Lande als Verweis auf K.s Onkel, das „Gespenst vom Lande“, sowie auf Kafkas empirischen Onkel Siegfried Löwy, der wiederum die Vorlage für den Landarzt der gleichnamigen Erzählung bildete. Diese Verknüpfung mit scheinbaren Helferfiguren, die jedoch allesamt scheitern, unterstreicht die ausweglose Lage K.s.

²⁶⁵ Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn, S. 414f.

Roman charakterisiert, findet ihren Weg zurück in die literarische Darstellungsform, die trotz ihrer schriftlichen Fixierung hermeneutisch nicht eindeutig aus- und festlegbar bleibt: „Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“ (P 298)²⁶⁶ Die Türhüter-Legende auf eine Auslegung festlegen zu wollen, wird also sogleich als ‚verzweifelt‘ Unterfangen sichtbar gemacht: Dem Kafka-Exegeten wird von dem Text selbst ebenso der Zugang zu den höheren Bedeutungsschichten versperrt wie dem intraliterarischen Mann vom Lande. Gleichzeitig, folgt man der Legenden-Logik, ist das (Text-)Tor jedoch offen und man muss trotz der Widerstände nur hindurchschreiten *wollen*. Erneut kann die Urszenen-Folie als ein mögliches Auslegungsverfahren angewandt werden – schließlich ist auch der Legende K.s infantiler Konflikt zwischen Neugierde und Angst eingeschrieben, dem Streben nach der Erkenntnis und dem simultanen Zurückweichen:²⁶⁷

Wie die Parabelfigur befindet sich K. [...] in einer Art Doppelbindung. Einerseits drängt es ihn, die Wahrheit über seine Lage zu erfahren, andererseits schreckt er unbewußt vor der Selbsterkenntnis zurück. Seine Verhaftung stellt K. vor die Aufgabe der Selbsterkenntnis und Selbstbefreiung, welcher er nicht gewachsen ist, weil sie nach Kafkas Ansicht die Kraft des Menschen übersteigt.²⁶⁸

Das Licht, das der Mann vage erkennen kann, symbolisiert jedoch nicht nur traditionell die Erkenntnis, sondern auch Gott und – denkt man an die Penetrationssymbolik des Tor-Durchschreitens –, damit den Vater, dem die Penetration gelungen ist, der die Stelle besetzt und ausfüllt, zu der sich K. nie vorwagt. Die „Lücken im Charakter des Türhüters“ (P 297) verweisen

²⁶⁶ „Diese Struktur der ‚Unwiderruflichkeit‘ (Unlösbarkeit) des einmal Geschriebenen hat Sigmund Freud in einem wenig beachteten Aufsatz auf den psychischen Apparat übertragen („Notiz über den ‚Wunderblock‘“ [...]). Von dieser Analogie zwischen Gesetzesnorm, wie sie in der Schrift fixiert ist, und psychischem Apparat fällt ein interessantes Licht auf die hier angeschnittene Problematik: Die Internalisierung der sozialen Disziplinierungsstrategien und die Projektion ‚selbst‘-zensierender psychischer Mechanismen in soziale Verhaltensweisen enthüllen sich als zwei Seiten ein und desselben Vorgangs.“ Neumann: Der verschleppte Prozeß, S. 79, Anm. 5.

²⁶⁷ Bezeichnend ist, dass Kafka selbst stets von einer Legende und nicht von einer Parabel sprach. Auch im Roman kommt lediglich der Terminus Legende vor – und auch dann nur abwertend (vgl. P 208). Diese Gattungsbezeichnung zeugt von einem Sperren der Erkenntnis gegenüber, zielt doch die Parabel dezidiert auf Erkenntnisexpansion und moralische Erziehung, wohingegen die Legende sich durch stärkere Fiktionalisierung und phantastische Ausschmückung rund um einen wahren Kern auszeichnet und diesen verhüllt anstatt ihn zugänglich zu machen.

²⁶⁸ Robertson: Der Prozeß, S. 117.

dabei genau auf die Lücken, in denen der Advokat seine Therapie ansetzen wollte, auf Lücken, die im richtigen Moment sehr wohl einen Zugang zum Unbewussten und dessen Repräsentation der Elternfiguren erlauben, das jedoch selbst ganz ohne konkrete Beschreibungen, sondern nur die komparative Formulierung „Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter einer mächtiger als der andere“ (P 293) als so abschreckend dargestellt wird, dass schon der Versuch unmöglich scheinen muss. Dabei ist der Mann vom Lande – wie K. – *de facto* frei und könnte sich jederzeit entfernen, beißt sich jedoch fest an einem scheinbar unlösbaren Problem; der Zwang, zu bleiben, entspringt ausschließlich ihm selbst, er entscheidet, sich auf dem Schemel niederzulassen.²⁶⁹ Das ist aber die Sitzposition des an der eigenen Psyche interessierten Schreibenden, des Am-Schreibtisch-Sesshaften, der rhetorische Kreisbewegungen immer kurz vor dem Durchbruch zur Erkenntnis der eigenen Seele vollführt, und gleichzeitig Kafkas Einstellung zur Psychoanalyse visualisiert: „Der Beobachter der Seele kann in die Seele nicht eindringen, wohl aber gibt es einen Randstrich, an dem er sich mit ihr berührt. Die Erkenntnis dieser Berührung ist, daß auch die Seele von sich selbst nicht weiß. Sie muß also unbekannt bleiben.“²⁷⁰ Es muss darauf verwiesen werden, dass der Mann vom Lande gar nicht vom Eintreten abgehalten, sondern bloß auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet und mit einer Warnung abgefertigt wird, die jedoch verquickt ist mit einer Herausbeziehungsweise Aufforderung – „Wenn es Dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn.“ (P 293) – so wie K. die Gerichtsgebäude problemlos betreten kann, aber selbst stets zurückweicht. „[G]erade sein Verstand versperrt K. sowohl die Selbsterkenntnis als auch den in Legenden und Parabeln angekündigten Ausweg aus seiner schuldhaften Verstrickung.“²⁷¹ Dabei ist der Erkenntniseingang für den Mann vom Lande zu sehen (vgl. P 301),

²⁶⁹ „Wenn er sich auf den Schemel seitwärts vom Tor niedersetzt und dort sein Leben lang bleibt, so geschieht dies freiwillig, die Geschichte erzählt von keinem Zwang.“ (P 300)

²⁷⁰ Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß, S. 185.

²⁷¹ Robertson: Der Proceß, S. 142.

wie K. sich mittlerweile die Erkenntnis aus allem Gesehenen, auf das der Roman (wenn auch dämmeriges und verzerrtes) Licht geworfen hat, zusammenpuzzeln könnte. Doch gerade im Dom, in der Erkenntnisquelle, in der der Geistliche K. eine Lampe reicht (vgl. P 292), versagen K.s stets unangenehme oder unzureichend beleuchtende Lichtquellen habituell, sodass er zurückgeworfen wird in die Dunkelheit, in die buchstäbliche und idiomatische Aussichtslosigkeit eines zirkulären Prozesses: „Das war kein trüber Tag mehr, das war schon tiefe Nacht.“ (P 290) Nachdem der Advokat als Therapeuteninstanz und Titorelli als Repräsentant der ästhetischen Sublimierungsprinzipien gelesen wurden, ist es abschließend ein Geistlicher, der die tradierte christliche Lichtsymbolik als ‚Kontrastmittel‘ gegen Schuld und Sünde aufruft.²⁷² Diese Symbolik (und damit nach der Psychotherapie und dem Künstlertum K.s letzte Rettungsoption) erfährt jedoch eine radikale Absage: Durch die Lichterlöschung wird die Dunkelheit der Urszene restituiert und die aufwühlenden Bilder verdrängt. Der Kreislauf des Lebens, wie ihn der „kindisch“ gewordene (P 294) Mann vom Lande exemplifiziert, ist ein regressiver – auch K. wird im Romanverlauf (ein Jahr) älter, vollführt aber eine regressive Bewegung, die Infantilismen wiederaufleben lässt, anstatt sie zu bewältigen. So hat menschliches Leiden laut Kafka eine Bedeutung, die über jene „Krankheitserscheinungen, welche die Psychoanalyse aufgedeckt zu haben glaubt“,²⁷³ hinausgeht, und demnach fruchtbar verwertet werden sollte. Verdeutlicht wird, dass der auf sich alleine gestellte K. in seinen Selbstständigkeitsversuchen schon an den untersten Stufen seines Unbewussten scheitert, wodurch die Autotherapie in seinem Fall für unmöglich erklärt wird. Für einen Dichtertypus wie Kafka, dessen innigstes Streben es war, den Schreibfluss aufrechtzuerhalten, ist das aber eine willkommene Strategie: In Analogie zum Mann vom Lande

²⁷² „Dem von Gott ausstrahlenden Lichte steht theils die uranfängliche Nacht des Chaos, theils die Nacht der Sünde entgegen. Somit wird das Licht Sinnbild der Schöpfung und der Erlösung.“ Menzel: Christliche Symbolik, S. 28.

²⁷³ Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, S. 335.

ergibt sich ein produktives Spannungsfeld aus dem Wunsch, die eigene Seele zu erkunden, und der Überzeugung, dass diese langfristig unbekannt bleiben muss,²⁷⁴ wobei es sich um ein ins Endlose steigerbares, nie abschließbares Projekt handelt: „Der Wunsch, [...] in die Tiefen seines Selbst hinabzusteigen, blieb ein lebenslanger, seine dichterische Produktivität fördernder Abwehrmechanismus“²⁷⁵ – der perpetuierte Wunsch, nicht dessen Erfüllung. Auch Kafka drang in seinen Produktivphasen nicht in die letzten Tiefen vor und kommt in seiner eigenen Wahrnehmung nicht über die untersten Ebenen hinaus:

In gänzlicher Hilflosigkeit kaum 2 Seiten geschrieben. Ich bin heute sehr stark zurückgewichen [...]. Aber ich weiß daß ich nicht nachgeben darf, wenn ich über die untersten Leiden des schon durch meine übrige Lebensweise niedergehaltenen Schreibens in die größere auf mich vielleicht wartende Freiheit kommen will.²⁷⁶

Kafkas Affinität zum Fragmentarischen reflektiert dieses Konservierungsbestreben der stets umkreisten Grundproblematiken. Laut Kaus ist Kafka

in einem emphatischen Sinne Existenz-Dichter, d.h. daß die Ganzheit der menschlichen Existenz und somit auch die existentielle Schuld des Menschen in allen Dimensionen sein Thema bilden. Ferner meint ‚Existenz-Dichter‘, daß er dieses Thema in äußerst persönlicher Weise, im Kampf um seine eigene geistige und psychische Existenz schreibend, behandelt. Schließlich, daß ihm das Schreiben selbst erklärtermaßen eine existentielle und psychische Notwendigkeit war. Darin allein fühlte er sich erlöst, auch von Schuld erlöst [...], mag ihm dieses Schreiben paradoxerweise zugleich als die belastendste und ganz spezifische Schuldgefühle auslösendste Aufgabe erschienen sein.²⁷⁷

Diese Schuld soll jedoch nicht festlegbar, nicht greifbar sein. Das aus der Urszenen-Theoretisierung hervorgehende Erklärungsmodell enthielt gleichzeitig einen potenziellen Ursprung sowie die hartnäckige Unerklärlichkeit der nunmehr tiefverdrängten, niemandem ohne Weiteres zugänglichen, aber tatsächlich nur unzureichend, lückenhaft abgeriegelten und zensierten Schuldgefühle.

Problematisiert die Legende des Mannes vom Lande den Eingang, so steht K. am Kapitelende vor der Schwierigkeit, in der omnipräsenten Dunkelheit den Ausgang zu finden – ironischerweise

²⁷⁴ Vgl. Alt: Der ewige Sohn, S. 309f.

²⁷⁵ Mitscherlich-Nielsen: Psychoanalytische Bemerkungen, S. 76f.

²⁷⁶ Zit. n. Müller: Erläuterungen und Dokumente, S. 74.

²⁷⁷ Kaus: Kafka und Freud. Schuld in den Augen des Dichters und des Analytikers, S. 13.

wird er ausgerechnet vom Gefängniskaplan entlassen. K.s Dilemma entsteht aus seiner Unfähigkeit, die Tore zu seinem Trauma-Ursprung zu durchschreiten und in sich selbst das metaphorische Licht der Erkenntnis zu entzünden, sodass ihm nur noch der den Roman durchziehende Schlund der Dunkelheit bleibt, in dem er sich jedoch ebenso wenig zurechtfindet. Dass K.s Prozess und seine Befreiungsversuche zu keinem Ende kommen, ergibt sich aus seiner liminalen Existenz zwischen Ein- und Ausgang, zwischen Kindheit und Erwachsenenhabitus, zwischen Schuldgefühlen und Schuld-Negation, was durch die zirkuläre, fragmentarische Struktur des Romans reflektiert wird. Das aus dem Halbschlaf erwachsene Trauma des Beginns, das fragmentierten Eingang in das finale Kapitel findet, wird in Form der Hinrichtung überführt in eine von Kafka direkt aus einem Traum entnommene Szene.²⁷⁸ Traum und Trauma verschmelzen zu einer unentwirrbaren, konfusen Alptraumszenerie.

So ist auch dem finalen Kapitel durch das Datum die Zirkelstruktur eingeschrieben: Es ist ein Jahr vergangen, vom 30. Geburtstagsmorgen hat sich K. zum Vorabend seines 31. Geburtstags durchkämpfen können. Dass er nicht nur den Beginn seines Prozesses eingeläutet hat, sondern auch seinen Untergang eigenständig in die Wege leitet, wird durch seine schwarze Trauerkleidung sowie die Antizipation des Besuchs deutlich. Die „neue[n] scharf sich über die Finger spannende[n] Handschuhe“ (P 305), die er sich überstreift, zeugen ebenso von seiner Resignation des Schreibvorgangs: Das topische Requisit der Schriftstellerei – die Hand – wird eingesperrt und von jedweder freien Tätigkeit (etwa der freien Schriftstellerei) abgehalten. Und auch in dieser finalen Szene wird K.s charakteristischer Blick aus dem Fenster wiederholt: In den meisten gegenüberliegenden Fenstern kann er nichts erblicken – zahlreiche von ihnen sind verdunkelt oder

²⁷⁸ Die Hinrichtungsszene hat Kafka einem Alptraum entnommen. Vgl. Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn, S. 417.

verhangen.²⁷⁹ Ein einziger Anblick bietet sich K.: „In einem beleuchteten Fenster des Stockwerkes spielten zwei kleine Kinder hinter einem Gitter mit einander und tasteten, noch unfähig sich von ihren Plätzen fortzubewegen, mit den Händchen nach einander.“ (P 306) Diese hintergründige Szene nimmt den Platz ein, den zu Beginn das alte Ehepaar innehatte: K. beobachtet die ‚Doktorspielchen‘ zweier unverständiger Kinder, die seinen eigenen Regress in infantile Verhaltensmuster und sein Verhaftet-Sein diesem kindlichen Unverständnis – nicht umsonst sieht er Kinder hinter Gittern – reflektieren. Anstatt zu einem Verständnis des eingangs Beobachteten durchzudringen, regrediert K. infolge der zahlreichen Konfrontationen mit der Urszene zu nie überwundener infantiler sexueller Unwissen- und Unbeholfenheit.

Dieses buchstäbliche Kinderspiel geht unversehens in den signifikantenlogisch deduzierten Gedanken über, dass es sich bei den in seine Wohnung eingedrungenen Männern um „alte untergeordnete Schauspieler“ (P 306, Herv. d. Verf.) handeln muss, die wiederum die sich auf beiden Straßenseiten ereignende „Schaustellung“ des Eingangskapitels aufrufen. In diese Spielordnung fügt K. sich nahtlos ein: „K. gieng straff gestreckt zwischen ihnen, sie bildeten jetzt eine solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann.“ (P 306) Dabei ist dieses Spielerische wie schon das Kinderspiel zu Beginn des Kapitels eine Kippfigur, die in eine Gewaltphantasie übergeht: Spaß und Ernst, Spiel und Gewalt liegen – der Urszenenlogik zufolge – gefährlich nah beieinander. Die männliche Triade mit einem „straff gestreckt[en]“ mittleren Glied lässt sich wieder als Phallussymbol auslegen, der hier als leblos tituliert wird, im Sterben begriffen ist. K. strauchelt seiner endgültigen Kastration, die sich als Resultat seiner unbewältigten

²⁷⁹ Auffällig ist die Aussage „fast alle Fenster auf der andern Straßenseite waren *noch* dunkel“ (P 305, Herv. d. Verf.), was eher zum frühen Morgen als zum Abend um 21 Uhr passt und damit implizit das Eingangskapitel aufzurufen scheint.

Urszenenkonflikte ergibt, mehr oder minder widerstandslos entgegen. In diese Logik fügt sich auch die Tatsache, dass ausgerechnet die Frauenfigur, die ihm begegnet und die er „schon entbehren“ (P 309) kann, ihn seinen Widerstand endgültig aufgeben lässt. Dabei steht diese Frau, die ihn vage an Fräulein Bürstner – und damit an die gleich nach der Eingangsszene erlebte ödipale Niederlage – erinnert, generisch für das weibliche Geschlecht,²⁸⁰ lässt sich ihr doch keine eindeutige Identität zuordnen. Wird er erst noch von den beiden Wächtern geführt, so bestimmt nun er den Weg in der Spur der Frau – im Gegensatz zu Titorelli wird er nie zum In-väterlichen-Spuren-Wandelnder, sondern schlägt den Weg hinter der ewig unerreichbaren typisierten Frauenfigur ein, der seinen Untergang bedeuten wird: Der positive Ödipuskomplex und die Kastrationsangst werden nicht überwunden, sondern vielmehr in den negativen Ödipuskomplex und eine physisch verbürgte Kastration überführt. Aufgehalten wird das Dreiergespann hingegen beinahe von einer unverkennbar potent-phallischen Figur: Einem Polizisten „mit buschigem Schnurrbart, die Hand am Griff des Säbels“ (P 309). Vor dieser vitalen phallischen Erscheinung flüchtet aber die leblose phallische Dreierkonstellation im Laufschrift; endgültig wird die reale Potenz zurückgelassen²⁸¹ und weicht einer rein symbolischen Phallus-Darstellung; dezidiert sind die Wächter an K.s Seite denn auch bartlos, entmannt. Einmal werden die phallischen Requisiten noch aufgerufen – „Dann öffnete der eine Herr seinen Gehrock und nahm aus einer Scheide [...] ein langes dünnes beiderseitig geschärftes Fleischermesser“ (P 311), wobei sich dieses als Messer *aus* und *für* Fleisch, als Verkörperung des bedrohlichen väterlichen Geschlechtsorgans, das in das mütterliche Fleisch fährt, deuten lässt –, von K. aber zurückgewiesen: „K. wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu

²⁸⁰ „Aber K. lag auch nichts daran, ob es bestimmt Fräulein Bürstner war, bloß die Wertlosigkeit seines Widerstandes kam ihm gleich zu Bewußtsein.“ (P 307f.)

²⁸¹ An deren Stelle tritt K.s im anderen Sinne erwachte Potenz, zieht er die Männer doch „mit Macht“ (P 309) weiter.

fassen und sich einzubohren. Aber er tat es nicht, sondern drehte den noch freien Hals und sah umher“ (P 311). Was wie ein Damoklesschwert über dem gesamten Prozess-Verlauf schwebte, die bedrohliche Sexualitätsvisualisierung, befindet sich nun sichtbar und literal über K.s Kopf, bleibt für ihn aber un(-be-)greifbar, obwohl es seine menschliche Pflicht gewesen wäre, sich genau damit auseinanderzusetzen. K. scheitert an der Verinnerlichung der männlichen Sexualität und wird dementsprechend als *coming-of-age*-Gescheiterter kindesgleich zu Bett gebracht: „Die Herren setzten K. auf die Erde nieder, lehnten ihn an den Stein und betteten seinen Kopf obenauf.“ (P 311) So befindet er sich nicht nur in der liegenden Position des Romaneingangs, sondern tätigt aus dieser Position eine finale verstörende Beobachtung:

Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. (P 312)

Wie eine alptraumhafte Entstellung der ersten Beobachtung wirkt diese Szene und unterstreicht damit K.s mangelhafte Verarbeitung der Initialbeobachtung. K.s Untergang fügt sich zusammen aus all den missverstandenen Sexualdarstellungen: Die Gurgel wird ihm in sadomasochistischer Manier gedrückt, das Messer – die symbolische Phallusverschiebung – penetriert sein Herz, trifft ihn im existenziellsten Innersten. Die Vorstellung des Sexualaktes als Gewaltakt projiziert der Roman am Ende auf ihn selbst, die Wahrnehmung einer unverarbeiteten scheinbaren Aggression verkehrt sich in eine autoaggressive Kulmination aller Urszenen-Mosaikstücke: Als Beobachtender fühlt sich K. in der Position des ewig Schuldigen, der geradezu zur Selbstliquidation verpflichtet ist. Dass K. jedoch penetriert *wird*, exemplifiziert ein letztes Mal seine Identifikation und seine Empathie mit der scheinbar misshandelten, passiven Mutterfigur, deren Zustand er körperlich nachempfindet und nach den erfolglosen Nacheiferungsversuchen der Vaterfigur über sich ergehen lässt.

An den Freud'schen Vorgaben zur Überwindung des Ödipuskomplexes und der Kastrationsangst – darunter vornehmlich die „Vateridentifizierung“²⁸² – ist K. nicht gewachsen, sondern gescheitert: „Man hat es als charakteristisch für den Normalen hingestellt, daß er den Ödipus-Komplex bewältigen lernt, während der Neurotiker an ihm haften bleibt.“²⁸³ Dieses Haften-Bleiben, dieses erfolglose Freiheitsstreben und ‚Flügge-Werden‘ wird abschließend noch einmal visualisiert-metaphorisch aufgerufen: „Ihm fielen die Fliegen ein, die mit zerreißen den Beinchen von der Leimrute wegstreben.“ (P 307) Auf frappierende Weise antizipiert dieses Bild eine Metapher, die Kafka 1919 im *Brief an den Vater* verwenden wird: „[Im Schreiben] war ich tatsächlich ein Stück selbstständig von Dir weggekommen, wenn es auch ein wenig an den Wurm erinnerte, der, hinten von einem Fuß niedergetreten, sich mit dem Vorderteil losreißt und zur Seite schleppt.“²⁸⁴ Der Versuch der Selbstbefreiung, entscheidet man sich gegen die künstlerische Verschleppung oder die Hilfe durch eine Therapieinstanz, bedeutet, dass ein Teil des Ich an dem immer im Hintergrund stehenden Vater ‚klebenbleiben‘ wird, sodass der entkommene Teil dadurch sichtlich deformiert und kastriert bleibt. Diese Problematiken konstituieren mithin K.s Scheitern und besiegeln sein fatalistisches Zugrundegehen „[w]ie ein Hund“ (P 312), sodass K. als ebenso klägliche Figur wie Block, der „Hund des Advokaten“ (P 265), endet. Dennoch sei abschließend gesagt, dass der Text K.s Tod nicht eigentlich schildert: Seine Augen brechen, sodass die Beobachtungsakte nun verunmöglicht und ‚ausgeschaltet‘ werden, doch endet der Roman nicht mit dem faktisch verbürgten Tod des Protagonisten,²⁸⁵ sondern mit dem Verb „überleben“ (P 312). Die Scham, die K. überleben soll, bildet den Ausgangspunkt für Kafkas eigentlichen Schreib-Prozess, für den

²⁸² Freud: Das Ich und das Es, S. 260.

²⁸³ Freud: „Psychoanalyse“ und „Libidotheorie“, S. 221.

²⁸⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 192.

²⁸⁵ Eine ähnliche kritisch-reperspektivierende Lesart legte von Matt zu Kafkas Durchbruchstext *Das Urteil* vor. Vgl. Matt: Verkommene Söhne, mißratene Töchter, S. 265f. Über die „doppelte[], schwebende[] Perspektive“ des ambigen Endes ist etwa im Hinblick auf die Frage nach der Sprecherinstanz sinniert worden: „Handelt es sich um die letzten Gedanken des sterbenden ‚Helden‘ oder um die des Erzählers?“ Kaus: Literaturpsychologie, S. 209.

Inhalt des Romanrahmens, ist vielmehr Initiationsmoment und Produktivkraft denn Schlussakkord. Die Verweigerung der Konfliktbewältigung ermöglicht gerade die unendliche Selbstanalyse in einem in unzähligen zersplitterten Fragmentstücken angeordneten Roman, die ihr Ende nicht findet, weil die Scham nicht gebändigt wird, sondern überlebt und die Schuldgefühle entzündet, auf deren fundamentalen Ausformungen das unerschöpfliche Romanfragment errichtet werden kann. Gefangen ist K. zwischen Anfang und Ende, zwischen der Konfrontation mit der Urszene und der gescheiterten Verarbeitung derselben;²⁸⁶ die ‚Gitterstäbe‘ seines Freiheitsentzugs sind diese beiden Romanpfeiler. Gleichzeitig avanciert dieser intraliterarische Freiheitsentzug zur Möglichkeit des Kafka’schen Freischreibens in einer schöpferischen Ekstase; die Einengung durch Schuld- und Schamgefühle wird zur Voraussetzung der Grenzenlosigkeit: „Ich hatte vor dir das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht. (In Erinnerung an diese Grenzenlosigkeit schrieb ich von jemandem einmal richtig: ‚Er fürchtet, die Scham werde ihn noch überleben.‘)“²⁸⁷ Dass dieses *Schuldbewusstsein* paradoxerweise im Unbewussten beherbergt bleiben muss, um sich von dort aus zum Produktionskatalysator zu mausern, beschreibt die Ambiguität der Kafka’schen Dichternatur:

Die neurotischen Schuldgefühle und Ängsten [sic!] behinderten den Dichter. Besser wäre vielleicht ein von ihnen befreiter, doch für die existentielle Problematik nicht minder offener Kafka gewesen. Dennoch bilden beide Ebenen faktisch eine unentwirrbare Gegensatz-Einheit in der Subjektivität des Dichters: Die Schuldneurose machte ihn hellseherisch für die existentielle Problematik – wie umgekehrt diese Problematik jene Neurose verstärkte – obgleich er sie gedanklich hinter sich zu lassen vermochte [...]. Dieselbe unauflösbare oder zumindest faktisch nicht aufgelöste Gegensatz-Einheit und Ambiguität von Neurotiker und genialem Dichter mit geradezu heiligmäßigen Zügen und Ansprüchen zeigt sich auch an den Figuren dieses Dichters.²⁸⁸

²⁸⁶ White sieht dies als einen zentralen empirischen Konflikt Kafkas an: „Charged as it was with sadistic pregenital impulses, the sex act could never give Kafka fulfillment and could never afford him the real union with a sex partner. [...] [S]exuality became a barrier, and arrested as he was in his psychosexual development, he failed to understand what mature object cathexis and genitalization implies“. White: *Psyche and Tuberculosis*, S. 198.

²⁸⁷ Kafka: *Brief an den Vater*, S. 184.

²⁸⁸ Kaus: *Kafka und Freud. Schuld in den Augen des Dichters und des Analytikers*, S. 51f.

Um die Gegensatz-Einheit gerade nicht aufzulösen, werden Hilfsoptionen im Verlauf des *Proceß*-Romans unter zahlreichen Rückgriffen auf Freud'sche Vorgaben systematisch negiert; der *Proceß* will den Untergang K.s, möchte sein ödipales Scheitern generieren: „Franz Kafka wußte von der Psychoanalyse mehr, als ihm gut tat, und zu wenig, als daß ihm sein Wissen hätte helfen können.“²⁸⁹

²⁸⁹ Politzer: Das Kafka-Buch, S. 110.

6. Schlussbetrachtungen

Lässt sich auch in der Majorität der Fälle kein unumstößlicher Nachweis für Kafkas Lektüre konkreter Freud'scher Schriften führen, so ist doch eine derartige Vielzahl psychoanalytischer Gedankengebäude dem *Proceß*-Roman so frappierend inskribiert, dass es geradezu naiv scheint, ausschließlich von rein zufälligen Analogien auszugehen. Vielmehr lässt sich schlussfolgern, dass Kafka zumindest Kernthesen der Psychoanalyse und insbesondere Theoriebildungen zur und Kritikpunkte an der Psychotherapie nicht nur flüchtig zur Kenntnis genommen, sondern einer intensiven intellektuell-literarischen Befragung unterzogen haben muss. Sicher ließe sich argumentieren, dass diese psychoanalytischen Inskriptionen und Parallelen zum Freud'schen Œuvre sich nicht zwangsläufig auf eine direkte Kenntnis und bewusste Verhandlung psychoanalytischer Schriften zurückführen lassen müssen, sondern primär „auf eine[] spezifische[] Offenheit des Künstlers für Unbewußtes“, die der „Fähigkeit zu verdanken“ ist, „sich zunächst einmal den freien Einfällen und Assoziationen des Primärprozesses anzuvertrauen, ehe der Sekundärprozeß diese ordnet und sichtet“²⁹⁰ – gerade dies scheint eine der Grundtechniken der Kafka'schen Schriftstellertätigkeit zu sein. Freud selbst bemerkte schon in der *Traumdeutung*: „Wir neigen wahrscheinlich in viel zu hohem Maße zur Überschätzung des bewußten Charakters auch der intellektuellen und künstlerischen Produktion.“²⁹¹ Ungeachtet der Frage nach einer bewussten oder unbewussten Verhandlung Freud'scher Thesen ergibt sich nach eindringlicher Relektüre des *Proceß*-Romans vor der Freud'schen Folie und simultanen Rückgriffen auf die Psychoanalyse als hermeneutisches Instrumentarium jedoch zweifelsohne die Erkenntnis einer Art Kongenialität zwischen Kafka und Freud: Psychoanalyse und *Proceß*-Roman gehen unverkennbar

²⁹⁰ Schönau: Die Bedeutung psychoanalytischen Wissens für den kreativen Prozess, S. 223.

²⁹¹ Freud: Die Traumdeutung, S. 618.

ein fruchtbares intellektuelles Wechselspiel ein, das eine Vielzahl kreativer Literaturproduktionsverfahren generiert, die wiederum mit der und gegen die Psychoanalyse operieren, sodass sich der Roman gleichsam mit und gegen die Psychoanalyse lesen lässt. Daraus ergibt sich eine produktive Verzahnung, die eine kafkaesk-unheimliche Romanwelt hervorbringt, in der der Sog psychischer Kräfte die Grenzen zwischen Traum und Realität sprengt und die perfiden Strukturen des unaufhörlich rumorenden psychischen Apparats zum *modus operandi* erklärt: „Wenn Freud antike Dramenstoffe wie die Ödipus-Dramen für die Psychoanalyse auswertete, so läßt Kafka umgekehrt die psychischen Mächte ein literarisches Leben führen. Kafka ist [...] ein Psychoanalytiker im Medium des Erzählens.“²⁹² Treffend dürfte auch eine Bezeichnung Kafkas als kreativer Psychoanalytiker *in his own right* sein, der „[d]as Wissen vom Unbewußten [...] nicht zuletzt, vielmehr vornehmlich aus der Traumwelt mitsamt ihrer luziden Verarbeitung im reflektierten Wachtraum der Dichtungen [schöpft]“²⁹³ und dadurch implizite Aussagen über die Validität psychoanalytischer Befunde trifft. Auch die verschiedenartigen Ausformungen der Urszene, mit deren Theoretisierung Kafka sich nicht explizit auseinandergesetzt zu haben scheint – zumindest lässt sich der Nachweis nicht führen –, scheinen dem Unbewussten des Schreibenden entsprungen zu sein und sich verschobenen und entstellten Eingang in die traumlogisch organisierte Romanwelt verschafft zu haben.

Dass sich die Psychoanalyse auf den *Proceß* anwenden lässt, dürfte keine neue Erkenntnis sein. Kafkas spielerische Verwertung und simultane Entkräftung psychoanalytischer Theoreme, die stets mehr oder minder subtil im Romanhintergrund laufen, sowohl bestätigt als auch *ad absurdum* geführt werden und mitunter gar spätere Erkenntnisse Freuds geradezu zu antizipieren scheinen,

²⁹² Kaus: *Erzählte Psychoanalyse bei Franz Kafka*, S. 46.

²⁹³ Kaus: *Literaturpsychologie*, S. 189.

widerstehen hingegen dem häufigen Vorwurf der vorhersehbaren Sinnfälligkeit psychoanalytischer Lesarten:

[C]anonical psychoanalytical readings only confirm the truth of psychoanalysis about the Oedipus complex, archaic fantasies, the primal scene, castration, childhood memories, and so on. This does not mean that the results are false. Simply, and more damagingly, they are entirely predictable. It is such repetitiveness and predictability that has ended up generating boredom, finally leading to theoretical sterility. To avoid this sterilization, [...] psychoanalysis should be able to learn from literature, which entails a need to read literature differently, in such a way that it can be applied to psychoanalysis. One should meditate more comprehensively on the way literary texts reflect (on) psychic phenomena.²⁹⁴

Diese – teils affirmative, teils negierende – Reflexion psychoanalytischer Axiome habe ich zu extrapolieren versucht, wobei der bewusste Rekurs *per definitionem* fraglich bleibt: „no writer is [...] literally a ‘Freudian’; one may only say that he might have been interested in the aesthetic possibilities of Freudianism and have exploited them in one imperfect way or another.”²⁹⁵ Dennoch sei abschließend festgehalten, dass insbesondere einige der Parallelen zwischen dem *Proceß* und Freuds Schriften zur psychoanalytischen Kur – hervorzuheben ist dies insbesondere im Hinblick auf die Advokaten-Konfiguration – derart augenfällig sind, dass Kafkas Rezeption – und sei es in der vermittelten Form von Vorträgen oder Gesprächszirkeln – dieser psychoanalytischen Theoreme womöglich als wahrscheinlicher gelten kann als bisher von der Forschung angenommen. Der heute pluralistische und kontinuierlich theoretisch, methodisch und therapeutisch weiterentwickelte Begriff der Psychoanalyse – als theoretisches Beschreibungs- und Erklärungsmodell der menschlichen Psyche und der Psychodynamik des Unbewussten, als Heilungsverfahren der analytischen Therapie und als psychoanalytisch-deduktive Methodik, die sich auch mit der Untersuchung kultureller Phänomene beschäftigt – findet in all diesen Facetten Eingang in den *Proceß*-Roman, wobei Kafka das Beschreibungs- und Erklärungsmodell der menschlichen Psyche als literarische Produktionspraxis kultiviert, die Heilungsversuche der

²⁹⁴ Rabaté: *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis*, S. 5.

²⁹⁵ Hoffman: *Freudianism and the Literary Mind*, S. 95.

analytischen Therapie ironisierend ablehnt und die psychoanalytische Methodik in ihrer Anwendung auf kulturelle Phänomene durchsichtig macht. „Als hermeneutischer Akt, der der seitenverkehrten Schrift des Unbewußten gilt, besitzt die psychologische Erkenntnis für Kafka substantiellen Wert, jedoch bleibt ihr therapeutischer Ertrag zweifelhaft.“²⁹⁶ Mit diesem Urteil griffe Kafka nicht nur zurück auf Freud'sche Interpretationsmodelle, sondern partiell sogar *voraus* auf Freuds eigene Evaluation der psychoanalytischen Schule:

[D]ie Psychoanalyse begann als eine Therapie, aber nicht als Therapie wollte ich sie Ihrem Interesse empfehlen, sondern wegen ihres Wahrheitsgehalts, wegen der Aufschlüsse, die sie uns gibt über das, was dem Menschen am nächsten geht, sein eigenes Wesen, und wegen der Zusammenhänge, die sie zwischen den verschiedensten seiner Betätigungen aufdeckt. Als Therapie ist sie eine unter vielen, freilich eine *prima inter pares*.²⁹⁷

Bleibt die Psychoanalyse als Heilverfahren bis heute hochgradig umstritten und sieht sich mit zahlreichen konkurrierenden Methoden konfrontiert, so unbestritten ist der Rang, den Freud als wohl wirkungsmächtigster und epochaler Kulturtheoretiker in der intellektuellen Hierarchie des 20. Jahrhunderts einnimmt. Die Brisanz des geistig-kulturellen Sprengstoffs, die Freuds Schriften lieferten, musste die ‚Generation Kafka‘ zur Kenntnis nehmen: „Kafka hat Freuds Lehre [...] als Interpretationsprogramm seiner Zeit und damit als ein historisch gebundenes hermeneutisches System verstanden.“²⁹⁸ Keineswegs schwebt Kafkas Roman, wie ihm häufig unterstellt wird, also im historischen Niemandsland, sondern lässt sich durchaus kontextualisieren,²⁹⁹ tritt er doch in einen vielschichtigen Dialog nicht nur mit literarischen Prätexten, sondern ebenso mit nicht-literarischen Diskursen des kulturellen Feldes um 1900, darunter prominent die Psychoanalyse, auf die der *Proceß* zu antworten scheint, indem er die Heilungsversuche in einer Art der spielerischen Traditionszertrümmerung durchkreuzt, aber das kulturschöpferische Potenzial, das

²⁹⁶ Alt: Der ewige Sohn, S. 309.

²⁹⁷ Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 169.

²⁹⁸ Alt: Der ewige Sohn, S. 310.

²⁹⁹ „Wie die gesamte Literaturgeschichte der Moderne lässt sich [Kafkas] literarisches Werk ohne die zeitgleichen Kontexte der Psychoanalyse kaum angemessen verstehen.“ Anz: Psychoanalyse, S. 65.

die Psychoanalyse mit ihren kulturtheoretischen Schriften offeriert, exzessiv verwertet. Konzedierte schon Adorno: „Kafka, Verächter der Psychologie, ist überreich an psychologischen Einsichten“,³⁰¹ so nimmt Kaus eine entscheidende und luzide Modifikation dieser Titulierung vor, die die Einstellung zur Psychoanalyse und die Kreativitätsambitionen, die auch die vorliegende *Proceß*-Interpretation hervorgebracht hat, unterstreicht: „Verächter der Psychologie kann Kafka jedoch nur genannt werden, insofern er sich gegen das Verkürzende eines Psychologie-Monismus wehrt – wie jede künstlerisch schöpferische Persönlichkeit.“³⁰² Dass ein Zugriff auf den *Proceß*, der sich die Urszene als argumentativen Ausgangspunkt nimmt, zwar umstritten sein mag, sich aber keineswegs als reduktiv herausstellt, habe ich zu demonstrieren versucht: Es sind gerade diese im ‚Textunbewussten‘ beherbergten, konsequent marginalisierten und habituell überlesenen Versatzstücke, die die kafkatypische Atmosphäre der Beklemmung und Konfusion generieren. Gleichzeitig muss abschließend konstatiert werden, dass auch dieses Erklärungsmodell nicht gänzlich das Geheimnisvoll-Beklemmende aufzulösen vermag, das den *Proceß*-Roman konstituiert. Die Dinge beim Namen zu nennen, darin scheint Kafkas Psychotherapie-Dekonstruktion recht zu behalten, eliminiert nicht die ergreifende Bedrohlichkeit, die das den unbewussten Verdichtungs- und Zensurmechanismen analog operierende Kafkaeske zu evozieren weiß. Letztlich bleibt in aller großen Dichtung ein Geheimnis bestehen, das sich der rational-diskursiven Erfassung entziehen muss, worin gerade das Faszinationsmoment großer Literatur besteht:

Freuds respektvolle Rede von dem ‚Geheimnis des Dichterischen‘ war doch wohl mehr als eine rhetorische Floskel. Wer glaubt, es gelöst zu haben, erweist sich meist als Banause, aber guter Hermeneutik gelingt manchmal der Nachweis, warum es ein Geheimnis bleiben muss.³⁰³

³⁰¹ Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 258.

³⁰² Kaus: Literaturpsychologie, S. 187.

³⁰³ Schönau: Vorwort, S. 15.

So ist die essentielle Unfassbarkeit von Gerichtswesen und Schuldkomplex keineswegs ein „künstlerische[r] Mangel“,³⁰⁴ der durch die Interpretation zu beseitigen ist, sondern Roman-Prämisse und -Fundament, die die *Proceß*-Hermeneutik vielmehr begründen denn bereinigen sollte – schließlich konstituieren diese Verschleierungen den Kern des Kafkaesken: „Meine Geschichten sind eine Art von Augenschließen.“³⁰⁵

³⁰⁴ Allemann: *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*, S. 39.

³⁰⁵ Zit. n. Janouch: *Gespräche mit Kafka*, S. 54. Zwar gilt Janouchs ausschließlich aus dem eigenen Gedächtnis schöpfende Publikation als wenig zuverlässig, doch scheint das hier vorliegende Zitat einen Kernmechanismus der Kafka'schen Schriftstellertätigkeit pointiert zu erfassen – wenn auch fraglich bleibt, ob diese Worte den Anspruch auf ein genuines Kafka-Zitat erheben können.

Bibliographie

I. Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang von: Der Fischer. In: Karl-Maria Guth (Hg.): Johann Wolfgang Goethe: Gedichte. Ausgabe letzter Hand 1827. Berlin: Hofenberg 2016, S. 119f.

Kafka, Franz: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß. Hg. von Hans-Gerd Koch. Bd. 6. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1994.

Kafka, Franz: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 1954.

Kafka, Franz: Brief an den Vater. In: Ders.: Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch & Gerhard Neumann. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 143–217.

Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a.M.: Fischer 1967.

Kafka, Franz: Briefe 1900-1912. Kommentierte Ausgabe. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M.: Fischer 1999.

Kafka, Franz: Briefe 1902–1924. Gesammelte Werke. Hg. von Max Brod. Taschenbuchausgabe in 7 Bd. Frankfurt a.M.: Fischer 1983.

Kafka, Franz: Der Proceß. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley & Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Fischer 1990.

Kafka, Franz: Die Verwandlung. In: Ders.: Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch & Gerhard Neumann. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 115–200.

Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Max Brod. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Fischer 1953.

Kafka, Franz: In der Strafkolonie. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1919.

Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 1992.

Kafka, Franz/Brod, Max: Max Brod. Franz Kafka. Eine Freundschaft. Briefwechsel. Frankfurt a.M.: Fischer 1989.

Kafka, Franz: Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller & Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer 1990.

II. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Ders.: Gesammelte Schriften Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 254–287.

Adorno, Theodor W.: Prismen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1955, S. 312.

Allemann, Beda: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas. Göttingen: Wallstein 1998.

Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. 3. Aufl. München: C.H. Beck 2018.

Anz, Thomas: Die Leiden einer Generation. Kafka und die Psychoanalyse. In: <https://literaturkritik.de/id/12104> (11.10.2021).

Anz, Thomas: Franz Kafka. Beck'sche Reihe 615. Autorenbücher. Beck: München 1989.

Anz, Thomas: Psychoanalyse. In: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 65–72.

Anz, Thomas: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. V–IX.

Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/2. Essays, Aufsätze, Vorträge. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 409–438.

Binder, Hartmut: Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 1. Stuttgart: Kröner 1979.

Binder, Hartmut: Kafka Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater. München: Winkler 1976.

Bach, Helmut/Ehebald, Ulrich/Weigeldt, Ina (Hg.): Psychoanalyse, Psychotherapie und Öffentlichkeit. Überblick über Auftrag, Grenzen und Mißverständnisse. Göttingen: Verl. für Med. Psychologie im Verl. Vandenhoeck & Ruprecht 1984.

Blasberg, Cornelia/Grywatsch, Jochen (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Boston: De Gruyter 2018.

Bohrer, Karl Heinz: Erwartungsangst und Erscheinungsschrecken. Die griechische Tragödie als Antizipation der modernen Epiphanie. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 45 (1991), 5, S. 371–386.

Brecht, Christoph: Ein Fall für sich. In: Claudia Liebrand und Franziska Schößler (Hg.): Textverkehr. Kafka und die Tradition. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 17–44.
Brod, Max: Über Franz Kafka. Frankfurt a.M.: Fischer 1974.

Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum 1965.

Engel, Manfred: Der Process. In: Ders. und Bernd Auerochs (Hg.): Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 192–207.

Engel, Manfred/Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler 2010.

Fiedler, Krischan: Die Rose der Dichtung. In: Claudia Liebrand und Thomas Wortmann (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff. Stuttgart: Reclam 2014, S. 138–151.

Foucault, Michel: The History of Sexuality. An Introduction. New York: Random House 1978.

Freud, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XII. Werke aus den Jahren 1917–1920. London: Imago Publishing Co. 1955, S. 27–157.

Freud, Sigmund: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens und andere Schriften. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1981.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips und andere Arbeiten aus den Jahren 1920–1924. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 235–289.

Freud, Sigmund: Das Interesse an der Psychoanalyse. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. VIII. Werke aus den Jahren 1909–1913. London: Imago Publishing 1943, S. 389–420.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V (1919), S. 297–324.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren (1908). In: Oliver Jahraus (Hg.): „Der Dichter und das Phantasieren.“ Schriften zur Kunst und Kultur. Stuttgart: Reclam 2010, S. 101–112.

Freud, Sigmund: Der Moses des Michelangelo. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. X. Werke aus den Jahren 1913–1917. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 171–201.

Freud, Sigmund: Die endliche und die unendliche Analyse. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XVI. Werke aus den Jahren 1932–1939. London: Imago Publishing Co. 1950, S. 59–99.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Über den Traum. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. II/III. Frankfurt a.M.: Fischer 1942.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Studienausgabe. Bd. II. *Conditio humana*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1972.

Freud, Sigmund: Die Verneinung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S. 9–15.

Freud, Sigmund: Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie. Kleine Schriften II. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. VIII. Werke aus den Jahren 1909–1913. London: Imago Publishing 1943, S. 103–115.

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. V. Werke aus den Jahren 1904–1905. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1972, S. 27–145.

Freud, Sigmund: Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit“. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XII. Werke aus den Jahren 1917–1920. London: Imago Publishing 1947, S. 15–26.

Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XII. Werke aus den Jahren 1917–1920. London: Imago Publishing 1947, S. 1–12.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips und andere Arbeiten aus den Jahren 1920–1924. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 1–69.

Freud, Sigmund: Kurzer Abriß der Psychoanalyse. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips und andere Arbeiten aus den Jahren 1920–1924. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 403–427.

Freud, Sigmund: Mitteilung eines Falles von Paranoia. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. X. Werke aus den Jahren 1913–1917. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 233–246.

Freud, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XV. London: Imago Publishing 1940.

Freud, Sigmund: Notiz über den Wunderblock. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S.1–8.

Freud, Sigmund: „Psychoanalyse“ und „Libidotheorie“. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips und andere Arbeiten aus den Jahren 1920–1924. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 209–233.

Freud, Sigmund: Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. VIII. Werke aus den Jahren 1909–1913. London: Imago Publishing 1943, S. 375–387.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. IX. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1968.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. X. Werke aus den Jahren 1913–1917. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 427–446.

Freud, Sigmund: Über Psychoanalyse. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. VIII. Werke aus den Jahren 1909–1913. London: Imago Publishing 1943, S. 1–60.

Freud, Sigmund: Über Psychotherapie. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. V. Werke aus den Jahren 1904–1905. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1972, S. 11–26.

Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992.

Freud, Sigmund: Zur Dynamik der Übertragung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. VIII. Werke aus den Jahren 1909–1913. London: Imago Publishing 1943, S. 363–374.

Freud, Sigmund: Zur Einleitung der Behandlung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. VIII. Werke aus den Jahren 1909–1913. London: Imago Publishing 1943, S. 453–478.

Freud, Sigmund: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. X. Werke aus den Jahren 1913–1917. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969, S. 43–113.

Freud, Sigmund: Zur Gewinnung des Feuers. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XVI. Werke aus den Jahren 1932–1939. London: Imago Publishing Co. 1950, S. 3–9.

Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. IV. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1969.

Gray, Richard T.: Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters „Physiognomik“. In: Karl Pestalozzi und Horst Weigelt (Hg.): Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, S. 166–178.

- Hiebel, Hans H.: Franz Kafka. „Ein Landarzt“. München: Wilhelm Fink 1984.
- Hirsch, Irwin: Sexual Disorders: A Perspective. In: American Journal of Psychoanalysis 46, 1 (1966), S. 239–248.
- Hoffman, Frederick J.: Freudianism and the Literary Mind. New York/London: Grove Press 1959.
- Jahraus, Oliver: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate. Stuttgart: Reclam 2006.
- Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1968.
- Kaus, Rainer J.: Erzählte Psychoanalyse bei Franz Kafka. Die Deutung von Kafkas Erzählung *Das Urteil*. Heidelberg: C. Winter 1998.
- Kaus, Rainer J.: Kafka und Freud. Schuld in den Augen des Dichters und des Analytikers. Heidelberg: C. Winter 2000.
- Kaus, Rainer J.: Literaturpsychologie und Literarische Hermeneutik. Sigmund Freud und Franz Kafka. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2004.
- Kim, Jeong-Suk: Franz Kafka. Darstellung und Funktion des Raumes in „Der Prozeß“ und „Das Schloß“. Bonn: Bouvier 1983.
- Kirschbaum, Engelbert [u.a.] (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2. Freiburg i.Br.: Herder-Verlag 1974.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Straßburg: Karl J. Trübner 1883.
- Kremer, Detlef: Franz Kafka. „Der Proceß“. In: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Proceß“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 195–199.
- Kremer, Detlef: Kafka. Die Erotik des Schreibens. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag 1989.
- Lange-Kirchheim, Astrid: Annette von Droste-Hülshoff wiedergelesen mit Franz Kafka. „Die Judenbuche“ und „In der Strafkolonie“. In: Claudia Liebrand/Irmtraud Hnilica/Thomas Wortmann (Hg.): Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs. Paderborn: Schöningh 2010, S. 339–373.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse. Erster Band. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig und Winterthur 1775-1778.

- Liebrand, Claudia: 'Deconstructing Freud'. Franz Kafkas „Der Proceß“. In: Thomas Anz (Hg.): Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 135–144.
- Liebrand, Claudia: Kafkas buchstäbliche Rhetorik. Signifikantenlogik und Wörtlichkeit. In: Achim Geisenhanslüke (Hg.): Buchstäblichkeit. Theorie, Geschichte, Übersetzung. Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 199–211.
- Liebrand, Claudia: Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte. Freiburg i.Br. [u.a.]: Rombach 2008.
- Lorenz, Dagmar: Kafka and Gender. In: Julian Preece (Hg.): The Cambridge Companion to Kafka. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 169–188.
- Lynch, David K./Livingston, William Charles: Color and Light in Nature. Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Macho, Thomas: Himmlisches Geflügel. In: Cathrin Pichler (Hg.): :Engel. :Engel. Legenden der Gegenwart. Wien/New York: Springer 1997.
- Mann, Thomas: Freud und die Zukunft. In: Hermann Kurzke (Hg.): Thomas Mann. Essays. Band 3. Musik und Philosophie. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1978.
- Marson, Eric/Leopold, Keith: Kafka, Freud, and "Ein Landarzt". In: *The German Quarterly* 37 (1964), 2, S. 146–160.
- Matt, Peter von: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. 4. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004.
- McGuire, William/Sauerländer, Wolfgang (Hg.): Sigmund Freud, C. G. Jung: Briefwechsel. Frankfurt a.M.: Fischer 1974.
- Menzel, Wolfgang: Christliche Symbolik. Regensburg: G. Joseph Manz 1854.
- Mitscherlich-Nielsen, Margarete: Psychoanalytische Bemerkungen zu Franz Kafka. In: *Psyche* 31 (1977), 1, S. 60–83.
- Müller, Michael: Erläuterungen und Dokumente. Franz Kafka. Der Proceß. Stuttgart: Reclam 1993.
- Neumann, Gerhard: Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol. In: Ders. (Hg.): Kafka-Lektüren. Berlin: De Gruyter 2013, S. 77–98.
- Nicolai, Ralf R.: Kafkas „Prozess“. Motive und Gestalten. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986.

Pelikan Straus, Nina: Transforming Franz Kafka's "Metamorphosis". In: Signs 14 (1989). The University of Chicago Press, S. 651-667.

Peters, Uwe H.: Wörterbuch der Tiefenpsychologie. München: Kindler Verlag 1978.

Politzer, Heinz (Hg.): Das Kafka-Buch. Frankfurt a.M.: Fischer Bücherei 1970.

Politzer, Heinz (Hg.): Franz Kafka. Wege der Forschung 322. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.

Rabaté, Jean-Michel: The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis. New York: Cambridge University Press 2014.

Rattner, Josef: „Ich winselte einmal in der Nacht...“. Kafka und das Vaterproblem. Königsförde: Königsfurt 2000.

Rieck, Gerhard: Franz Kafka und die Literaturwissenschaft. Aufsätze zu einem kafkaesken Verhältnis. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Rieck, Gerhard: Kafka konkret – das Trauma ein Leben. Wiederholungsmotive im Werk als Grundlage einer psychologischen Deutung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

Robertson, Ritchie: Der Proceß. In: Michael Müller (Hg.): Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam 2003, S. 98–145.

Safranski, Rüdiger: Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie. München: Hanser 2013.

Schönau, Walter: Die Bedeutung psychoanalytischen Wissens für den kreativen Prozess. In: Thomas Anz (Hg.): Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 219–231.

Schönau, Walter: Vorwort. In: Rainer J. Kaus: Literaturpsychologie und Literarische Hermeneutik. Sigmund Freud und Franz Kafka. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2004, S. 15–19.

Sharoni, Josephine: Lacan and Fantasy Literature. Portents of Modernity in Late-Victorian and Edwardian Fiction. Contemporary Psychoanalytic Studies 23. Boston: Brill/Rodopi 2017.

White, John S.: Psyche and Tuberculosis: The Libido Organization of Franz Kafka. New York: International Universities Press 1967.

Wietig, Christina: Der Bart. Zur Kulturgeschichte des Bartes von der Antike bis zur Gegenwart. Dissertation. Hamburg 2005.

Wortmann, Thomas: Schrecken ohne Ende. In: Claudia Liebrand und Thomas Wortmann (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff. Stuttgart: Reclam 2014, S. 61-75.