

Jean-Pierre Palmier

GEFÜHLTE GESCHICHTEN



Jean-Pierre Palmier

# GEFÜHLTE GESCHICHTEN

Unentscheidbares Erzählen und  
emotionales Erleben

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
David Lynch, Inland Empire (2006), Laura Dern as Nikki Grace/Susan Blue  
© ullstein bild - United Archives / 90061

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und  
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner  
Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung  
auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht  
§§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5581-9

# INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG .....	7
1. Kafkas „Urteil“ und seine emotionale Wirkung .....	13
a) Logische Ambivalenz und Widersprüchlichkeit .....	14
b) Stimmung, Emotionen, Visualität .....	22
2. Sensuelle Erlebbarkeit von Geschichten .....	33
a) Neurologische Voraussetzungen .....	33
b) Narrative Stimmungsbildung .....	38
c) Emotionen und Empathie .....	42
I. EMOTIONEN UND NARRATIVITÄT .....	49
1. Was sind Emotionen? .....	49
a) Emotionen, Körpergefühle, Stimmungen .....	52
b) Graduelle Narrativität von Emotionen .....	57
2. Literatur- und filmwissenschaftliche Emotionsforschung .....	67
3. Aristoteles' Emotions- und Katharsiskonzeption als Baustein einer transmedialen narratologischen Emotionsforschung .....	86
II. TRANSMEDIALE ERZÄHLTHEORIE .....	105
1. Erzählmedien .....	121
2. Erzählen im Film .....	140
3. Erzählszusammenhänge .....	166
III. UNZUVERLÄSSIGES UND UNENTSCHEIDBARES ERZÄHLEN ...	193
1. Die Unzuverlässigkeit fiktionalen Erzählens .....	197
2. Typen unentscheidbaren Erzählens .....	217
a) Logisch ambivalentes Erzählen .....	230
b) Logisch widersprüchliches Erzählen .....	259
c) Unentscheidbar-repetitives Erzählen .....	270
d) Unentscheidbar-metaleptisches Erzählen .....	274
e) Unentscheidbar-verunklarendes Erzählen .....	281

IV.	EMOTIONALE EFFEKTE UNENTSCHEIDBAREN ERZÄHLENS ....	287
1.	Fiktionsbrüche und Emotionalisierung .....	291
2.	Emotionales Erleben und narrative Sinnbildung .....	301
3.	Unentscheidbarkeit und Emotionalität in Beispielanalysen .....	308
	a) Alain Robbe-Grillet's <i>La jalousie</i> .....	311
	b) David Lynchs Eifersuchtstrilogie <i>Lost Highway</i> , <i>Mulholland Dr.</i> , <i>Inland Empire</i> .....	333
	SCHLUSSBEMERKUNG .....	355
	LITERATURVERZEICHNIS .....	359
	NAMENSREGISTER .....	383
	DANKSAGUNG .....	389

## EINLEITUNG

Für Emil Staiger sind es Gefühle, die den Zugang zur Dichtung gewähren: „Zuerst verstehen wir eigentlich nicht. Wir sind nur berührt [...]“. <sup>1</sup> Sachverständnis trägt für ihn zur Einsicht ins Kunstwerk nichts bei – wenigstens so lange nicht, wie es in keinem Gefühl gründet. Gefühle sind nach Staiger dem Verstehen nicht entgegengesetzt; sie folgen ihm auch nicht bloß nach. Sie gehen ihm voraus. Das ästhetische Erlebnis nimmt in der reinen, unbestimmten Empfindung seinen Ausgang, und es ist diese erste, „vage Begegnung“, die den Verstand für die „Ordnung des Kunstwerks“ <sup>2</sup> sensibilisiert. Die Kunst der Interpretation besteht für Staiger im Vertrauen auf die Gefühle, und der gefühlsmäßige Zugang zu einem dichterischen Werk fällt dem Leser umso leichter, je stimmiger <sup>3</sup> es komponiert ist. Die Stimmigkeit des Werks versetzt den Leser also in die geeignete Gefühlsstimmung, die ihn begreifen lässt, wovon die Dichtung handelt. Wer dagegen mit voreingenommenen Gedanken liest, wird schnell verstimmt <sup>4</sup> und findet den Zugang nicht.

Mit dem Aussprechen dieser einfachen Einsichten bewies Staiger Mut, denn wer behauptet, dass das „Kriterium des Gefühls [...]“ auch das Kriterium der Wissenschaftlichkeit <sup>5</sup> sei, setzt sich leicht dem Verdacht unkritischer Liebhaberei aus, zumindest dann, wenn er als Literaturwissenschaftler arbeitet. Staigers Versuch, die Kluft zwischen dem Liebhaber von Literatur und ihrem Kenner mit dem Hinweis auf deren gemeinsames Gefühl bei der Lektüre zu überbrücken, provozierte den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit und trug indirekt zur Entemotionalisierung der Wissenschaften bei. <sup>6</sup> Auch wenn seit einigen Jahren vonseiten der Geisteswissenschaften an der interdisziplinären Untersuchung von Emotionen ein großes Interesse besteht: Gegen literaturwissenschaftliche Emotionsforschung wird grundsätzlich der Einwand der subjektiven Beliebigkeit von Emotionen erhoben. Doch was ist beliebig daran, wenn viele Leser um das Leben eines Helden fürchten und auf seine Rettung hoffen; wenn sie Mitleid mit den Unglücklichen haben, von Tapferen gerührt

---

<sup>1</sup> Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, München 1971, S. 9.

<sup>2</sup> Ebd., S. 12.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>5</sup> Ebd., S. 11.

<sup>6</sup> Kritisch hierzu Joachim Rickes / Volker Ladenthin / Michael Baum (Hg.): *1955-2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*, Bern 2007, insb. der Beitrag „Emil Staiger und die Emotionsgeschichte der Philologie“ (S. 111-133) von Steffen Martus.

oder von schmerzvollem Leid erschüttert werden?<sup>7</sup> Historisch und kulturell mögen sich emotionale Leserreaktionen unterscheiden, doch sind sie nicht kontingenter als die Reflexionen, die Texte anstoßen, oder die Vorstellungen, die sich Leser von dem Beschriebenen machen. Leseremotionen gründen in der Wirkungsstruktur von Texten und können an ihnen abgelesen werden.<sup>8</sup> So wird deutlich, wessen Emotionen in dieser Arbeit eigentlich untersucht werden sollen: nicht die Emotionen der realen Leser, sondern die eines idealen Lesers, das heißt einer anthropomorphen Konstruktion, die sich „durch die Kenntnis aller einschlägigen Codes“ auszeichnet und „über alle notwendigen Kompetenzen verfügt, um die vom Text erforderten Operationen erfolgreich durchzuführen“.<sup>9</sup> Dieser „Modell-Leser“<sup>10</sup> liest einen Text der ihm eingeschriebenen Intentionalität gemäß.<sup>11</sup> Er steht also nicht für den empirischen Leser ein und ist auch kein Textkonstrukt. Der Modell-Leser metaphorisiert die Wirkung des Textes, die – so die Theorie – diesem erst zugeschrieben werden kann, nachdem er erfahren und verstanden worden ist.<sup>12</sup> Es soll hier aber nicht so getan werden, als ließe sich über Literatur und Gefühle sprechen, ohne die Erfahrungen von Lesern aus Fleisch und Blut zu berücksichtigen. In Wahrheit nimmt die Arbeit von konkreten Leseerlebnissen ihren Ausgang. Wenn im Laufe der Studie vom Leser, Zuschauer und Zuhörer die Rede ist, so ist aus methodischen Gründen ein Modell-, in pragmatischer Hinsicht aber derjenige Rezipient gemeint, dessen Reaktionen sich im Wirkungsrahmen einer Erzählung abspielen. Das Argument der emotionalen und intellektuellen Beliebigkeit der Rezeption greift hier aus zwei Gründen nicht: Erstens sind Reaktionen auf Erzählungen zwar individuell verschieden, aber nicht willkürlich; zweitens sind nur solche Rezeptionsprozesse für die Untersuchung relevant, in denen der Leser, Zuschauer oder Zuhörer sich auf die Wirkung der Erzählung einlässt. Hierzu zählt nicht, wer sich im Buch vergriffen oder wahl-

<sup>7</sup> Für Staiger verliert das vage Gefühl seine Beliebigkeit, wenn die Stimmungselemente der Dichtung mit inhaltlichen Elementen verknüpft werden (vgl. Staiger, *Kunst der Interpretation*, S. 18).

<sup>8</sup> Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 2., durchges. u. verb. Aufl., München 1984. Die ästhetische Wirkung eines Textes konstituiert sich nach Iser durch „individuelle Realisierungsvorgänge“ in der Lektüre, d.h. durch die Ausbildung von Vorstellungen, Emotionen und Reflexionen, denen allerdings durch die textuelle Wirkungsstruktur „ein Rahmen gesetzt ist“, der Leserreaktionen „diagnostizierbar“ (ebd., S. 8) macht. Da es Iser nicht um empirisch messbares Verhalten beim Lesen geht, ist, was er hier als Diagnose bezeichnet, im Rahmen einer Wirkungsästhetik als Prognose treffender erfasst.

<sup>9</sup> Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin / New York 2004, S. 31.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> So sei das Verständnis eines Textes definiert: als kognitiv-emotionale Realisierung seiner Wirkungsstruktur.

<sup>12</sup> Vgl. Jannidis, *Figur und Person*, S. 31: „Erst wenn der Text vollständig verstanden ist, können alle für die Verstehensoperationen notwendigen Voraussetzungen ermittelt und dem Modell-Leser zugeschrieben werden.“



los eine Kinokarte gekauft hat und aufgrund enttäuschter Erwartungen gar keinen Zugang zur Erzählung findet.

Es ist wichtig zu betonen, dass das Gefühl ein konstitutives Element der Lektüre ist und nicht der nachträglichen Textanalyse. Wenn der Zugang zu einem Text im Sinne Staigers über ein Gefühl führt, dann liegt es in seiner Wirkungsstruktur, dieses Gefühl zu erzeugen und das Vertrauen des Lesers in die Gefühlswirksamkeit der Lektüre zu stärken. *Rezeptionsästhetisch* lässt sich dies so verstehen, dass der Leser sich auf die Stimmung eines Textes einlässt. Er ist unvoreingenommen, gibt sich der Lektüre hin und lässt sich zu diesem Zwecke ein- oder umstimmen. Aus *wirkungsästhetischer* Sicht soll der Text die Ein- und Umstimmung des Lesers gewährleisten, in ihm mit seinen Textstrategien Gefühle hervorrufen und durch die effektvolle Verbindung von stimmungsgenerierenden mit inhaltlichen Elementen Gefühlserleben und Textverständnis in Einklang bringen.

Zu untersuchen, wie sich das emotionale Erleben beim Lesen zum Verständnis des Textes verhält, scheint eine Herkulesaufgabe zu sein. Mindestens ebenso schwierig mutet der Nachweis an, dass Texte Gefühlszugänge eröffnen. Wer könnte schon genau sagen, dass er von einem Text zuerst gefühlsmäßig ergriffen, dann intellektuell angesprochen worden sei? Solche Abstufungen sind nur im vorläufigen Sprechen über den Text möglich, aber kaum zu systematisieren: Denken und Fühlen sind neurologisch untrennbar, vielfältig vernetzt und immer im Austausch begriffen. Um Gefühlszugänge zu Texten und ihre Bedeutung für das Textverstehen untersuchen zu können, ist der Korpus dieser Studie daher ausschließlich aus Werken zusammengesetzt, die Gefühle thematisieren und erzeugen, aber einen logisch-reflexiven Zugang zur Handlung verstellen. Wenn sich herausstellt, dass sie trotzdem verstanden werden können, dann haben emotionale Zugänge zu Texten offenbar eine verständnisleitende Funktion.

Der Korpus besteht aus Erzählungen, weil es in der Arbeit auch um eine erzähltheoretische Typologisierung gehen soll: um eine Aufstellung von Typen erzählerischer Unentscheidbarkeit, die in der Erzählforschung bislang fehlt. Unentscheidbare Erzählungen geben Rätsel auf, die logisch unauflösbar sind. Sie erzählen ambivalente, widersprüchliche oder unklare Geschichten. Manchmal erschöpfen sie sich im Darstellungsspiel, dann handeln sie von der Unmöglichkeit des Erzählens oder lösen die Handlung im Formexperiment auf. In anderen Fällen erwecken sie den Eindruck, eindeutig bestimmbare Geschichten von handelnden Figuren zu erzählen, so als gäbe es hinter der offensichtlichen, widersprüchlichen Logik der Erzählung noch eine zweite, verborgene. In diesen emotionalen (im Gegensatz zu logisch-reflexiven) unentscheidbaren Erzählungen werden die Gefühle auf eine Weise mit dem Widerlogischen verbunden, die ihnen eine besondere hermeneutische Geltung verschafft, weil ihnen ein Hoheitsrecht über die Vereindeutigung des Erzählten eingeräumt wird. Unentscheidbare Erzählungen funktionalisieren Gefühle zum Zweck der narrativen Sinnbildung und führen vor, wie im Vertrauen auf das

eigene emotionale Erleben Geschichten erschlossen werden können. Ganz freiwillig verlässt der Leser sich allerdings nicht auf seine Gefühle, vielmehr bleibt ihm angesichts der vermeintlich sinnwidrigen Erzählungen keine andere Wahl. Insbesondere Stimmungen haben für die gefühlsmäßige Orientierung des Lesers eine besondere Bedeutung. Sie werden im Erzählen leicht durch formale Mittel erzeugt und wirken sich stark auf die Rezeptionshaltung aus. Stimmungen ziehen Emotionen nach sich, und Emotionen Geschichten. Wo Stimmungen evoziert werden, da werden mit großer Wahrscheinlichkeit auch Geschichten erzählt.

Das Prinzip der Wirkungsstruktur ist medial nicht auf die Literatur beschränkt. Aus erzähltheoretischer Perspektive lassen sich Reaktionen auf Erzählungen somit medienübergreifend mithilfe einer Analyse der Erzählstruktur prognostizieren. Emotionalisierungsstrategien sind entweder inhaltlich oder formal begründet – sie werden in dieser Arbeit auf Basis einer medienkritischen Lektüre der aristotelischen *Poetik* ausdifferenziert. Die emotionale Wirkung kann medienspezifisch ausfallen wie etwa Schockeffekte im Film durch laute Geräusche oder die Emotionalisierung durch Großaufnahmen, Farben oder Musik. Auch beim Lesen von Erzählungen spielen Sinneseindrücke eine Rolle, insofern aus erzählten Welten in den Köpfen der Leser Vorstellungswelten werden, die Emotionalisierungsprozesse ermöglichen. Neurologisch sind sich Lesen und Filmschauen sehr ähnlich – der Ausdruck vom inneren Film, der während der Lektüre eines Buches vor dem inneren Auge abläuft, weist metaphorisch hierauf hin. Die Ähnlichkeit der medialen Wirkungsformen wird in einem transmedialen Erzählbegriff gespiegelt. Anders als in der kognitiven Erzählforschung üblich, soll Narrativität hier nicht bloß an Geschichten, sondern am klassischen Erzählmerkmal der Mittelbarkeit festgemacht werden, weil dann deutlich wird, welche Medien sich besonders zum Geschichtenerzählen eignen. Auch die Film- und die Comicerzählung sind vermittelt, allerdings nicht von Erzählern. Die Mittelbarkeit von Erzählungen besteht, wie sich zeigen wird, nicht in dem Zugriff eines Erzählers auf das Erzählte, sondern in dem Verhältnis zwischen der intentionalen Organisation von erzählerischen Verfahren und erzählten Inhalten. Erzählungen verschiedener Medien werden daher als Erzählzusammenhänge mit optionalen Erzählern bezeichnet.

Selbst literarische Erzählerfiguren können aus verschiedenen Gründen nicht mit der Vermittlungsinstanz der äußersten Erzählebene eines Textes identifiziert werden: Auch in der Literatur werden Erzählzusammenhänge erzeugt, in denen der Einsatz einer Erzählerfigur fakultativ ist. Den Leser kümmert ohnehin nicht, wer die Geschichte erzählt: Wenn die Erzählerfigur nicht exponiert wird, richtet sich seine gesammelte Aufmerksamkeit auf die Rekonstruktion der erzählten Welt in seiner Vorstellung, so dass ihm gar nicht auffällt, wie eigenartig die Erzählsituationen in der Literatur manchmal sind: Es erzählen Tote, Tiere, Gegenstände, impersonale oder gottgleiche Erzähler. Solche Unzulässigkeiten liegen in der Natur fiktionalen Erzählens – in nicht-literarischen

Erzählmedien wie dem Film oder dem Comic ist die Unnatürlichkeit der Erzählsituation ohnehin gegeben. Auch Auslassungen, Umstellungen, Brüche oder mangelnde Zusammenhänge kennzeichnen nicht-fiktionales Erzählen. Demgegenüber zeichnet sich die Rezeption von Erzählungen dadurch aus, dass solche Unnatürlichkeiten oder Unzulänglichkeiten im Erzählen rasch hingenommen werden, wenn das Erzählte stimmig ist. Die für jedes Erzählen charakteristische Unzuverlässigkeit kann verstärkt werden bis hin zu Fiktionsbrüchen, die keine gewöhnliche Eigenschaft des Erzählens mehr sind, sondern eine besondere Erzählstrategie. Aber so wie Störungen im Erzählen vor allem die rezeptive Aufmerksamkeit steigern, können auch Fiktionsbrüche den Blick auf das Erzählte schärfen. Wo unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben zusammenwirken, wird besonders deutlich, dass die rezeptionsästhetische Annahme, Illusionsstörungen wirken distanzierend, auf den Prüfstand gehört. Von Fiktionsignalen lässt sich das Gehirn grundsätzlich nicht beeindrucken, weil es in emotionaler Hinsicht nicht zwischen Fiktionen und der Realität unterscheidet. Diese Einsicht ist nicht nur für die Analyse der emotionalen Wirkung von unentscheidbaren Erzählungen zentral, sondern sie belegt auch, dass nicht die möglichst realistische Einbettung des Erzählten in eine natürliche Erzählsituation den wichtigsten Faktor fiktionaler Immersion darstellt, sondern die Eindrücklichkeit des Erzählten.

Erzählungen können alle Gefühlsphänomene hervorrufen: Empfindungen, Stimmungen und Emotionen. Emotionen bestehen immer auch in körperlichem Empfinden, werden aber erst durch Gedankeninhalte spezifiziert. Mit Stimmungen stehen Emotionen in enger Verbindung. Stimmungen können Emotionen hervorrufen oder ihre Evokation beschleunigen; Emotionen können in Stimmungen ausklingen. Je komplexer die Emotionen sind, desto stärker ähneln sie der *Struktur* und dem *Inhalt* von Erzählungen. Emotionen sind graduell narrativ. Daher sind sie für das Verständnis von Erzähltexten so wichtig, und daher werden sie in Erzählungen so häufig thematisiert. Außerdem wird im Erleben von Geschichten emotionales Verhalten eingeübt. Stimmungen und Empfindungen sind dagegen nicht narrativ, haben aber jeweils eine der beiden narrativen Eigenschaften. Empfindungen teilen mit Emotionen die intentionale Struktur und werden in Kurzerzählungen plausibilisiert: Weil ich Hunger habe, grummelt mein Magen, und daher sollte ich etwas essen. Stimmungen haben wie Emotionen eine Affinität zu Geschichten. Sie öffnen grundsätzlich weite narrative Spielräume, weil es so viele Geschichten mit charakteristischen Stimmungen gibt. Stimmungen rufen Emotionen und Geschichten gleichermaßen ins Gedächtnis. Sie verhindern aber auch, dass solche Geschichten und Emotionen erinnert werden, die sich nicht mit ihnen vertragen. Für die Literaturwissenschaft ist die Untersuchung von Stimmungen daher von elementarem Interesse, auch und gerade für die Erzähltheorie. Stimmungen sind unhintergebar. Bevor Erzählungen Emotionen auslösen, müssen sie sicherstellen, dass ihre Leser, Zuschauer und Zuhörer richtig gestimmt sind. Unentscheidbare Erzählungen rufen vor allem befremdliche oder un-

heimliche Stimmungen hervor, die als unangenehm empfunden werden, und sie handeln von negativen Emotionen wie beispielsweise Furcht oder Eifersucht. Die Struktur dieser Emotionen ist für die unentscheidbar erzählten Geschichten formbildend. Das emotionale Erleben gewährt die Einsicht in das Erzählte, weil der logisch-reflexive Zugang zur Geschichte durch die verquere Gestaltung des Erzählens verwehrt wird. Die Gefühle treiben die Geschichten in ihrer Einheitlichkeit und Kausalität hervor, denn unbegründete oder uneinheitliche emotionale Erfahrungen gibt es nicht. Es sind gerade unentscheidbare Erzählungen, die Emotionalisierungsverfahren im Geschichtenerzählen offenlegen, und es sind die Gefühlsreaktionen, die im Gegenzug die rätselhaften Erzählungen durchleuchten. Diese Hypothese scheint sich nun selber recht rätselhaft auszunehmen – darum sei aller Theorie eine Beispielanalyse vorangestellt.

# 1. Kafkas „Urteil“ und seine emotionale Wirkung

Franz Kafkas Erzählung „Das Urteil“ ist ein paradigmatischer Rätseltext der literarischen Moderne.<sup>13</sup> Er ruft Lektüreirritationen hervor, die insbesondere auf Kafkas figurengerichtetes Erzählen zurückgehen. Durch die fehlende auktoriale Kommentierung wird die Darstellung der Handlung an die Perspektive der Hauptfigur Georg Bendemann gebunden, deren wechselndes Gemüt die erzählte Welt zu transformieren scheint, wodurch ein Eindruck mimetischer Instabilität entsteht.<sup>14</sup> In der Forschung wird ungenau von zwei Ebenen der Erzählung gesprochen, von denen eine begreiflich, die andere unverständlich sei: Es gebe eine in ihrer Abfolge wenig verständliche äußere Handlung, die aber in ihrer Darstellung die Strukturen der Handlungswelt offenbare;<sup>15</sup> oder ähnlich: Auf der realistischen Ebene des Textes würden Handlungselemente zunehmend rätselhaft, während sie sich auf einer zweiten Ebene als grundlegende Bausteine erwiesen;<sup>16</sup> etwas konkreter: Die formal-stilistisch stringente Entwicklung der Erzählung stehe einem alogischen und inkonsequenten Handlungsverlauf gegenüber;<sup>17</sup> schließlich: Die formal rhythmisierte Erzählung habe eine spürbar schwungvolle Konsistenz, aber keinen verbindlichen Sinn.<sup>18</sup> Der Rätselcharakter der Erzählung wird also entweder auf einen Gegensatz von äußerer Handlungsabfolge und verborgener Teleologie zurückgeführt oder mit Blick auf die rasche, ununterbrochene Entstehung des Textes auf das Missverhältnis von formaler Stringenz und inhaltlicher Inkohärenz oder Inkonsistenz. Während der Erzählung im Zuge dekonstruktiver Lektüren ein zusammenhängender Sinn abgesprochen wird, werden ihr andererseits mit dem Hinweis auf die verhüllte poetische Motivierung des Geschehens parabel- und modellhafte Züge zugeschrieben.<sup>19</sup> In beiden Deutungslinien gerät das inhaltlich Widersinnige und psychologisch Befremdliche der Geschichte aus dem Blick. Die Rätselhaftigkeit der Erzählung wird zwar beschworen, bleibt aber unbeleuchtet, und es wird nicht klar, worin das scheinbar Paradoxe des Hand-

<sup>13</sup> Siehe hierzu Manfred Engel: „Kafka und die Poetik der klassischen Moderne“, in: ders. / Dieter Lamping (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006, S. 247-262.

<sup>14</sup> Ritzer nennt Kafkas Erzählen daher ‚pseudo-mimetisch‘, versteht hierunter aber auch die trügerische Nähe zur Biografie. Vgl. Monika Ritzer: „Das Urteil“, in: Manfred Engel / Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar 2010, S. 152-163, hier S. 155.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 154.

<sup>16</sup> Vgl. Oliver Jahraus: *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart 2006, S. 198.

<sup>17</sup> Richard T. Gray: „Das Urteil – Unheimliches Erzählen und die Unheimlichkeit des bürgerlichen Subjekts“, in: Michael Müller (Hg.): *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1994, S. 11-41, hier S. 12f.

<sup>18</sup> Vgl. Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, München 2005, S. 320.

<sup>19</sup> Ritzer, „Das Urteil“, S. 161, erklärt den Text zu einer „Parabel menschlicher Verschuldung“, während Jahraus, *Kafka*, S. 200, die Figuren- und Handlungskonstellation als die „modellhafte Szene eines innerfamiliären Machtkampfes auf Leben und Tod“ bezeichnet.

lungsverlaufs besteht, wie es zustande kommt und wodurch sich die hierzu querstehende sinnfällige Konsistenz des Textes auszeichnen soll.

### a) Logische Ambivalenz und Widersprüchlichkeit

Kafka selber findet die Geschichte bemerkenswert sinnlos und merkwürdig. An Felice Bauer schreibt er: „Findest Du im Urteil irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären. Aber es ist vieles Merkwürdige daran.“ (Br II 201; Brief vom 3. Juni 1913) Insbesondere Kafkas eine Woche später nachgetragene apodiktische Behauptung „Das ‚Urteil‘ ist nicht zu erklären“ (Br II 205; 10. Juni 1913) lässt die Vermutung zu, dass die Unverständlichkeiten<sup>20</sup> erzähltechnisch nicht bloß auf eine verzerrende Perspektivierung zurückgehen, sondern auf die Instabilität oder Inkonsistenz der erzählten Welt selber. Eine unzuverlässige Erzählweise kennzeichnet zwar die Einheitlichkeit der subjektiven Perspektive, sie beruht aber notwendig auf der zuverlässigen Rekonstruierbarkeit einer stabilen erzählten Welt, von deren kohärenter und konsistenter Beschaffenheit sich die unzuverlässige Wahrnehmung einer Figur gerade abheben lässt. Eine solche stabile erzählte Welt fehlt in Kafkas „Urteil“; stattdessen entsteht der Eindruck einer grundsätzlichen „Unentscheidbarkeit“ bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist.“<sup>21</sup> Wenn sich diese Hypothese bestätigt, so stellt die Kategorie des unentscheidbaren Erzählens ein erzähltheoretisches Instrument dar, um die Rätselhaftigkeit des Textes systematisch zu erfassen.

„Das Urteil“ enthält auf den ersten Blick zahlreiche unverständliche Stellen: Es mutet etwa seltsam an, dass Georg seit Monaten nicht im Zimmer seines Vaters gewesen sein soll und nun hinübergeht, bloß um ihm einen Brief zu zeigen, den er einem Freund in Petersburg geschrieben hat. Textintern wird seine Abschottung jedoch damit erklärt, dass beide schon tagsüber im Geschäft zusammen seien, außerdem das Mittagessen gleichzeitig einnehmen und schließlich abends gemeinsam im Wohnzimmer sitzen, so dass es für Georg keine Veranlassung gibt, das Zimmer seines Vaters zu betreten. Die Argumentation zielt darauf ab, mit dem Nachweis der gemeinsam verbrachten Zeit das Nicht-Betreten des väterlichen Zimmers zu rechtfertigen, deutet jedoch implizit das herzlose Verhältnis zwischen Vater und Sohn an: Ihre Beziehung ist geschäftlicher Natur, privat kommunizieren sie nicht. Das Mittagessen nehmen sie bezeichnenderweise nicht gemeinsam, sondern „gleichzeitig“ ein, und „im gemeinsamen Wohnzimmer“ ist „jeder mit seiner Zeitung“ beschäftigt – wenn Georg überhaupt da ist, denn meistens ist er „mit Freunden beisammen“ oder besucht „seine Braut“ (DzL 49). Georg verhält sich letztlich

<sup>20</sup> Vgl. Jahraus, *Kafka*, S. 194-197.

<sup>21</sup> Martínez / Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 103.

nicht rätselhaft, denn es wird plausibel dargelegt, dass er deswegen nicht zu seinem Vater geht, weil es zwischen ihnen keinen privaten Kontakt gibt.

Als er nach dem Verfassen des Briefes nun doch zu ihm hinübergeht, häufen sich die Merkwürdigkeiten. Während der Vater als schwacher Greis beschrieben wird, der in einer Ecke seines Zimmers hockt, wenig isst und die Zeitung schief vor sich hält, um trotz seiner schlechten Augen lesen zu können, macht er auf Georg den Eindruck eines Riesen. Zwischen ihnen entwickelt sich ein eigenartiges Gespräch über den Brief, das eine unerwartete und unverständliche Wendung nimmt, als der Vater die Existenz des Freundes in Zweifel stellt, worauf der Sohn mit Verlegenheit reagiert. Schließlich stellt der Vater scheinbar endgültig fest, dass Georg keinen Freund in Petersburg habe, bestätigt aber kurz darauf nicht nur überraschenderweise dessen Existenz, sondern macht seinem Sohn den Freund sogar streitig. Nachdem er Georg vorgeworfen hat, den Freund verraten zu haben, ihn selber aus dem Geschäft drängen zu wollen und seine Verlobung bloß aus niederen sexuellen Motiven eingegangen zu sein, nimmt der Text eine erneute, eskalative Wendung, als der Vater seinen Sohn „zum Tode des Ertrinkens“ (DzL 60) verurteilt und Georg das Urteil freiwillig und ohne es zu hinterfragen vollzieht. Die Unverständlichkeiten steigern sich also im Verlauf des Textes, so wie die Handlung an Dynamik gewinnt.

Die erste inkohärente Information findet sich in dem Gespräch zwischen Frieda und Georg, das in direkter Rede wiedergegeben wird. „In ihm fällt der erste Satz, der sich nicht mehr sinnhaft in eine realistische Auffassung der erzählten Geschichte einfügen lässt.“<sup>22</sup> Die Verlobte sagt zu Georg, nachdem sie über den alleinstehenden Freund in Petersburg gesprochen haben: „Wenn du solche Freunde hast, Georg, hättest du dich überhaupt nicht verloben sollen.“ (DzL 48) Diese Feststellung ist nicht einfach nachvollziehbar und wird auch nicht dadurch enträtselt, dass die Funktionalisierung des Freundes, von der noch die Rede sein wird, mit der Entscheidung zur Heirat zusammenhängt, so dass Frieda erst durch die Herabwürdigung des Freundes zur Braut werden kann.<sup>23</sup> Wenn Frieda in dem Freund eine Chiffre für das Junggesellentum erblickt, das in der Freundschaft zu Georg noch verstärkt und damit zur Gefahr für die Verlobung wird,<sup>24</sup> so ist ihr Einwand zwar begründet, aber deswegen nicht auch plausibel. Denn wieso sollte jemand, der verlobt ist, keine unverheirateten Freunde haben dürfen? Der Freund wird an dieser Stelle von Frieda in der gleichen Weise funktionalisiert wie zuvor von Georg und im Anschluss von seinem Vater. Auch für Frieda stellt er „keinen wirklichen Menschen“<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Jahraus, *Kafka*, S. 194.

<sup>23</sup> Vgl. Ritzer, „*Das Urteil*“, S. 158. Siehe auch Jahraus, *Kafka*, S. 194, der die Stelle ebenfalls als symbolischen Ausdruck der konfligierenden Lebensentwürfe versteht. Außerdem weist er dem Freund die strukturelle Funktion zu, Machtverhältnisse offenzulegen und zu dynamisieren, insofern durch ihn triadische Figurenkonstellationen gebildet werden (vgl. ebd., S. 206f.).

<sup>24</sup> Vgl. Alt, *Der ewige Sohn*, S. 325.

<sup>25</sup> Ebd.

dar, was nicht heißt, dass er nicht existiert, sondern bloß, dass er eine symbolische Gefahr ist. Hingegen lässt sich Friedas Aussage nicht als Hinweis auf Georgs mangelnde soziale Kompetenz verstehen.<sup>26</sup> Damit würde der verantwortungsvolle Umgang mit der Freundschaft zur sozialen Voraussetzung für die Heirat gemacht und Friedas Bemerkung wäre als Vorwurf an Georg anzusehen, der die Freundschaft eigenen Interessen unterordnet. Hierüber geht das Gespräch aber gar nicht: Friedas Aussagen werden egozentrisch von dem Wunsch geleitet, dass Georg dem Freund die Verlobung anzeigt, und sind vielmehr gegen Georgs verlogene Gutmütigkeit und den symbolisch gefährlichen Junggesellenstatus des Freundes gerichtet, denn die Verheimlichung „kränkt“ (ebd.) Frieda. Diese Kränkung trägt sie ihm „rasch atmend unter seinen Küssen“ (ebd.) vor, so dass sie ihn buchstäblich zur Übermittlung der Nachricht verführt, denn schon in demselben Moment der sexuellen Erregung hält „er es wirklich für unverfänglich, dem Freund alles zu schreiben“ (ebd.). Hierin wird zwar die Gleichgültigkeit der Beziehung zum Freund deutlich und es zeigt sich auch die strukturelle Dynamik der Dreierbeziehung, weil die Bevorteilung der Braut an die Kränkung und Erniedrigung des Freundes geknüpft ist, aber Georgs Funktionalisierung der Freundschaft wird durch seinen arglosen Opportunismus relativiert. Georg missversteht Friedas spitzzüngige Bemerkung, denn seine Antwort bezieht sich ernst und abwehrend auf ihre Schuldzuweisung: „Ja, das ist unser beider Schuld; aber ich wollte es auch jetzt nicht anders haben.“ (Ebd.) Das implizit Drängende von Friedas Aussage entgeht Georg, und durch die interne Fokalisierung ist der Sinn auch für den Leser schwer zu erfassen. Gleichwohl handelt es sich nicht um eine unentscheidbar erzählte Textstelle. Sie ist jedoch eng mit dem „Haupt- und Kronrätzel“<sup>27</sup> des Textes, der Figur des Freundes, verknüpft.

Für Monika Ritzer betrifft die Frage des Vaters „Hast du wirklich diesen Freund in Petersburg?“ nicht die Existenz des Freundes, sondern den Anspruch der Freundschaft. Schließlich erinnert Georg den Vater wortreich an einen Besuch des Freundes, und der Vater selber scheint dessen Existenz zu bestätigen, wenn er sich auf seine eigene Freundschaft zu ihm beruft. Zwar stelle der Freund „auf der Textebene keine konsistente Figur“ dar, sondern sei „ein personaler Bezugspunkt [...], an dem sich Habitus und Attitüde des Protagonisten auskristallisieren“,<sup>28</sup> aber an seiner Existenz bestehe kein Zweifel. Demgegenüber spricht Oliver Jahraus davon, dass Georg und dem Freund „jeweils ein unterschiedlicher Realitätsstatus innerhalb des Textes eingeräumt wird“,<sup>29</sup> ohne jedoch zu konkretisieren, ob er sich auf die Funktionalisierung

<sup>26</sup> So wird die Textstelle etwa von Ritzer, „Das Urteil“, S. 158, gedeutet.

<sup>27</sup> Peter von Matt: *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München / Wien 1995, S. 267. Für von Matt wird der Leser im Verlauf der Geschichte in eine zunehmend kriminalistische Haltung gedrängt, ohne schließlich entscheiden zu können, ob es den Freund gibt oder nicht (vgl. ebd.).

<sup>28</sup> Ritzer, „Das Urteil“, S. 155.

<sup>29</sup> Jahraus, *Kafka*, S. 206.



des Freundes oder auf seinen ontologischen Status innerhalb der erzählten Welt bezieht. Die Verlegenheit, in die die Nachfrage des Vaters Georg bringt, gibt über den Hintergrund der Frage ebenso wenig Aufschluss wie Georgs Antwort:

„Denk doch einmal nach, Vater“, sagte Georg, [...] „jetzt wird es bald drei Jahre her sein, da war ja mein Freund bei uns zu Besuch. Ich erinnere mich noch, daß du ihn nicht besonders gern hattest. Wenigstens zweimal habe ich ihn vor dir verleugnet, trotzdem er gerade bei mir im Zimmer saß. Ich konnte ja deine Abneigung gegen ihn ganz gut verstehen, mein Freund hat seine Eigentümlichkeiten. Aber dann hast du dich doch auch wieder ganz gut mit ihm unterhalten. Ich war damals noch so stolz darauf, daß du ihm zuhörtest, nicktest und fragtest. Wenn du nachdenkst, mußt du dich erinnern. [...]“ (DzL 53f.)

Das nachdrückliche In-Erinnerung-Bringen kann auf die physische Präsenz des Freundes und damit auf seine Existenz bezogen werden. Die eindringliche Beschreibung der abgeneigten Haltung des Vaters lässt sich aber auch so verstehen, dass Georg versucht, dem Vater die Wahrhaftigkeit der Freundschaft einzureden, so dass dem Gespräch diesbezüglich eine grundsätzliche Ambivalenz eingeschrieben ist. Diese wird nicht etwa dadurch aufgeklärt, dass der Vater die Existenz des Freundes dem entsetzten Georg schließlich bestätigt: „Wohl kenne ich deinen Freund. Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen. Darum hast du ihn auch betrogen die ganzen Jahre lang.“ (DzL 56) Vom Kampf um den Freund, den beide als Medium ihrer Selbstbespiegelung für sich gewinnen möchten,<sup>30</sup> leiten sich seine konkurrierenden Bilder her. Seine Existenz bleibt unbestimmt, weil die Beanspruchung der Freundschaft in eine rhetorische Auseinandersetzung übergeht, in der die Figur des Freundes vom Vater nach Belieben modelliert wird. Mit dem Anspruch, den er auf die Fantasieleistung seines Sohnes erhebt, verfolgt er dessen Entmachtung und die Restitution der eigenen Machtposition. Die in der Erzählung thematisierten drei Machtbereiche der bürgerlichen Existenz – das Ökonomische, das Soziale und das Erotische<sup>31</sup> – werden vor diesem Hintergrund teilweise umgestaltet: Der soziale Bereich wird durch einen kreativ-künstlerischen ersetzt, womit die eskalative Schlusswendung eine neue Begründung erhält, denn während die physische Restitution des Vaters Georg nicht überrascht, da sie seinen Eindruck von dessen Riesenhaftigkeit bestätigt, trifft ihn der kreative Machtverlust unvorbereitet. Georg unterliegt der rhetorischen Dominanz des Vaters, seine verbalen Abwehrgesten sind ohnmächtig: Er möchte den Vater durch eine Bemerkung lächerlich und „in der ganzen Welt unmöglich“ (DzL 59) machen, doch sie ist ebenso hilflos wie seine Antwort auf den väterlichen Vorwurf, er wisse alles tausendmal besser, und fällt lebensgefährlich auf ihn zurück: „Zehntausendmal!“ sagte Georg, um den Vater zu verlachen, aber noch in seinem Munde bekam das Wort einen toternsten Klang.“ (Ebd.) Die Figuren

<sup>30</sup> Vgl. Alt, *Der ewige Sohn*, S. 325.

<sup>31</sup> Vgl. Jahraus, *Kafka*, S. 202.

bringen die Theatralik ihrer Auseinandersetzung zur Sprache und geben damit implizite Hinweise auf die Fiktivität des Freundes: Georg nennt den Vater einen „Komödiant!“ (DzL 58), und dieser entgegnet: „Ja, freilich habe ich Komödie gespielt! Komödie! Gutes Wort!“ (Ebd.) In der Beschreibung des Vaters verdichtet sich die Figur des Freundes zu einem symbolischen Bild ohne Realitätsgehalt: „Deine Briefe zerknüllt er ungelesen in der linken Hand, während er in der Rechten meine Briefe zum Lesen sich vorhält!“ (DzL 59) Unmittelbar vor dem Urteilspruch kommentiert der Vater Georgs Sprachverlust, so dass der Vollzug des Urteils als Folge Georgs mangelnder rhetorischer Kraft erscheint: „Du hast mir also aufgelauret!“ rief Georg. Mitleidig sagte der Vater nebenbei: „Das wolltest du wahrscheinlich früher sagen. Jetzt paßt es ja gar nicht mehr.““ (DzL 60)

Es ist charakteristisch für die Erzählung, dass die Existenz des Freundes nicht hinreichend bestätigt wird. Hieraus folgt jedoch nicht zwangsläufig eine Instabilität der erzählten Welt,<sup>32</sup> denn es ließe sich annehmen, dass der Vater Georg Vorhaltungen macht, die willkürlich und widersprüchlich sind, um den Sohn einzuschüchtern. Im „Brief an den Vater“ etwa entwirft Kafka ein Bild der tyrannischen Inkonsistenz des Vaters.<sup>33</sup> Der Bedeutungsspielraum, den der intertextuelle Vergleich eröffnet, steht jedoch dem konkreten Leseindruck gegenüber, nach dem Georg selber als unaufrichtig erscheint und hierdurch die Wut des Vaters provoziert, so dass sich die Widersprüche in der Argumentation des Vaters nicht mehr mit dessen tyrannischer Willkür erklären lassen. Die Lesarten konkurrieren also; die erzählte Welt wird instabil, da unklar bleibt, ob der Freund in Petersburg wirklich existiert: Es ist unentscheidbar, welche der zwei möglichen Varianten die gültige ist. Gleichwohl ist die Erzählstruktur des Textes mit der Annahme einer instabilen, logisch ambivalenten erzählten Welt in ihrer Komplexität nicht hinreichend erfasst, denn er enthält einige Ungereimtheiten, die über die Ambivalenz des Erzählten hinausgehen.

Der Verlauf des Gesprächs ist zwar rätselhaft und seine plötzliche Wendung unverständlich, aber die Handlung ist eindeutig. Es besteht kein Zweifel darüber, was im Verlauf des Gesprächs in der erzählten Welt geschieht, sondern es ist lediglich psychologisch nicht leicht einzusehen. „Das Urteil“ ist insofern unentscheidbar erzählt, als die abwesende Figur des Freundes betroffen ist. Ihre Konzeption soll vor dem Hintergrund der dynamischen Entstehung des Textes genauer betrachtet werden. Wie erwähnt, findet Kafka spontan, ohne Handlungs- oder Figurenskizzen in die Geschichte. Der Anfang mutet recht gewöhnlich an:

<sup>32</sup> Nach Martínez / Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 128, muss sich der Leser instabile erzählte Welten im Verlauf der Lektüre „nach wechselnden Kriterien der Notwendigkeit und der Möglichkeit erklären“. Sie zeichnen sich also durch logische Ambivalenz aus. Siehe auch Anm. 647.

<sup>33</sup> Siehe hierzu: Susanne Kaul: *Einführung in das Werk Franz Kafkas*, Darmstadt 2010, S. 19-24.

Es war an einem Sonntagvormittag im schönsten Frühjahr. Georg Bendemann, ein junger Kaufmann, saß in seinem Privatzimmer im ersten Stock eines der niedrigen, leichtgebauten Häuser, die entlang des Flusses in einer langen Reihe, fast nur in der Höhe und Färbung unterschieden, sich hinzogen. Er hatte gerade einen Brief an einen sich im Ausland befindlichen Jugendfreund beendet, verschloß ihn in spielerischer Langsamkeit und sah dann, den Ellbogen auf den Schreibtisch gestützt, aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün. (DzL 43)

Die Exposition führt auktorial, „doch bereits mit latenter Wahrnehmungsperspektive“<sup>34</sup> in die Geschichte ein. Sie dient Kafka wegen seiner assoziativen und buchstäblich planlosen Schreibweise zur eigenen Orientierung im Text und drückt eine „innere Souveränität“<sup>35</sup> der Figur aus, die die tiefe Zufriedenheit vorwegnimmt, die Kafka Stunden später empfinden wird angesichts dieser „in einem Zug“ (T 460; Eintrag vom 23. September 1912) geschriebenen und „wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt“ (T 491; 2. Februar 1913) in die Welt gebrachten Erzählung. Die Darstellung eines Vater-Sohn-Konflikts war dabei gar nicht vorgesehen. Eigentlich hatte Kafka „einen Krieg beschreiben“ wollen; „ein junger Mann sollte aus seinem Fenster eine Menschenmenge über die Brücke herankommen sehn, dann aber drehte sich mir alles unter den Händen“ (Br II 202; 3. Juni 1913). Die Geschichte entwickelt sich aus der Schreibdynamik heraus. Kafka schreibt die Erzählung in der Nacht vom 22. auf den 23. September von 10 Uhr abends bis 6 Uhr morgens in sein Tagebuch nieder. Hier hält er noch am selben Tag das Glück fest, das er über den nicht enden wollenden lustvollen Schreibstrom empfunden hat:

Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele. (T 460f.; 23. September 1912)

Kafkas tiefe Zufriedenheit mit der Erzählung rührt daher, dass er sie in einem kreativen Rausch bis zur Erschöpfung und im rechten Moment fertiggestellt hat: Mit ihrer Vollendung ist Kafka am Ende seiner Kräfte. Er nimmt an dem Text kaum Korrekturen vor, die spätere Druckfassung weicht nur geringfügig von der Vorlage ab. Es besteht offensichtlich ein wesentlicher Zusammenhang zwischen dem ununterbrochenen, ekstatischen Schreibfluss und der dynamischen Handlung sowie perspektivischen Stringenz der Erzählung. Auf diese Verschleifung von Inhalt und Form geht auch die atmosphärische Konsistenz der Geschichte zurück, die in der Forschung bisher nicht für untersuchenswert galt.

<sup>34</sup> Ritzer, „Das Urteil“, S. 155.

<sup>35</sup> Ebd.

Richard T. Gray führt die unheimliche Atmosphäre<sup>36</sup> der Erzählung mit Blick auf Freuds Abhandlung über das Unheimliche auf zwei wesentliche Textmerkmale zurück: Erstens müsse das unheimliche Ereignis in eine Erzählhaltung scheinbar objektiver Berichterstattung gebettet sein, zweitens die interne Fokalisierung durchgängig aufrechterhalten werden.<sup>37</sup> Der Eindruck der Objektivität wird zwar durch den auktorialen Charakter der Exposition erzeugt. Dieser geht jedoch spätestens verloren, wenn Georg als doppelzünftig entlarvt und durch die unzuverlässige Perspektivierung eine doppelte Aussagestruktur etabliert wird. Auch wenn mit Georgs Vollzug des Urteils wieder eine auktoriale Erzählhaltung eingenommen wird, steht der in direkter Rede wiedergegebene Dialog im Kontext der aufgehobenen „wahrnehmungstheoretisch fundierten Opposition von Gegenstand und Reflexion“.<sup>38</sup> Es ist nicht erst das unheimliche Ereignis selbst, sondern bereits die perspektivische Gestaltung, die das Erzählte unheimlich wirken lässt, weil die subjektiv verzerrte Perspektive bildlich umgesetzt wird. In klassischer Weise trägt außerdem die Instabilität, das heißt die logische Ambivalenz der erzählten Welt zum Eindruck des Unheimlichen bei, da sie strukturell Todorovs Definition der fantastischen Literatur als Unschlüssigkeit (*l'hésitation*) zwischen dem Unheimlichen (*l'étrange*) und dem Wunderbaren (*le merveilleux*) entspricht: „Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“<sup>39</sup> Wenn diese Unschlüssigkeit über den Schluss hinaus bestehen bleibt, hat sie eine doppelte befremdende Qualität, die auf die Vorkommnisse selber und die bleibende Unsicherheit über ihre Erklärung zurückgeht. In Kafkas Text gibt es keine übernatürlichen Geschehnisse, aber ihn kennzeichnen ein verstörendes Ereignis und eine logische Ambivalenz des Erzählten, die zur unheimlich-befremdlichen Stimmung beitragen. Als dritter stimmungsbildender Faktor tritt außerdem, wie nun gezeigt werden soll, eine ontologische Inkonsistenz hinzu, die sich erzähllogisch nicht auflösen lässt.

<sup>36</sup> Mit ‚Atmosphäre‘ und ‚Stimmung‘ soll dasselbe diegetische Phänomen bezeichnet werden; Stimmung wird zudem auch rezeptionsästhetisch verstanden. Der hier verwendete Stimmungsbegriff orientiert sich an lyrischen Poetiken und bezeichnet sowohl die Stimmung einer Erzählung als auch die ihres Lesers, wodurch zugleich ihr In-eins-Fallen in der Lektüre angezeigt werden soll. Die produktionsästhetische Perspektive wird ausgeklammert. Demgegenüber bezeichnet der Stimmungsbegriff in der Erlebnislyrik die Auflösung der Grenze zwischen Dichtersubjekt und Natur. Vgl. Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, 2., überarb. u. akt. Aufl., Stuttgart / Weimar 1997, S. 5. Zum Stimmungsbegriff in der Lyrik siehe auch Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003, S. 122-129.

<sup>37</sup> Vgl. Gray, „Unheimliches Erzählen“, S. 18f.

<sup>38</sup> Ritzer, „Das Urteil“, S. 155.

<sup>39</sup> (Sofern einschlägige Übersetzungen der Forschungsliteratur vorliegen, werden sie in dieser Arbeit benutzt.) Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, üb. v. Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, München 1972 (Orig.: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970), S. 26.

Die rauschhafte Entstehung des Textes wirkt sich nicht nur stilistisch aus, sondern erschüttert das Erzählte. So scheint sich der ontologische Status des Freundes im Zuge des Schreibens mehrfach zu verändern. Wenn der Text abschnittsweise betrachtet wird: von einem inhaltlichen Umschwung zum nächsten, so treten diegetische Modifizierungen hervor, erzwungen von Schreibeinfällen, die die Bedingungen der erzählten Welt verändern. Die Hypothese ist, dass zu Beginn des Textes der Freund in Petersburg existiert und eine Figur der erzählten Welt ist; mit der Frage des Vaters nach seiner Existenz wird er zu einer fiktiven Figur innerhalb der Fiktion; wenn der Vater mit dem Satz „Wohl kenne ich deinen Freund“ (DzL 56) die Existenz der Figur bestätigt, wird sie wieder Teil der erzählten Welt. Selbstverständlich sind solche Annahmen über den Zusammenhang zwischen dem Schreibprozess und der Ontologie der erzählten Welt spekulativ. Sie erscheinen aber insofern stichhaltig, als Kafkas Schreiben inhaltliche Unklarheiten nicht nur in Kauf nimmt, sondern mitunter forciert.<sup>40</sup> Schließlich beginnt Kafka die Erzählung ohne Vorbereitung und schreibt sie ohne festes Ziel auf. Nicht die Argumentation des Vaters bezüglich der Existenz des Freundes wird also hier als inkonsistent begriffen, sondern die Konzeption der Freundesfigur selber, die sich als Resultat der Schreibdynamik begreifen lässt. Die kennzeichnende Unentscheidbarkeit der Erzählung wäre demnach nicht eine logisch ambivalente, sondern eine logisch widersprüchliche. Die erzählte Welt wäre nicht instabil, sondern unmöglich.<sup>41</sup> Kafkas Schreibweise gibt einerseits diegetischen Modifizierungen wie der ontologischen Transformation von Entitäten Raum. Andererseits drückt sich die transformative Dynamik der Niederschrift in den veränderlichen Verhältnissen zwischen den Figuren aus, die jedoch nicht zu logischen Widersprüchen führen, sondern das sich im Gesprächsverlauf verschiebende Machtgefüge spiegeln.

Bis der Vater die Existenz des Freundes anzweifelt, gibt es keinen Grund, sie zu hinterfragen. Umso mehr überrascht die ausgesprochene Frage, weil der Text zunächst keine Hinweise darauf gibt, dass nicht etwa die Existenz gemeint sei, sondern Georgs Anspruch der Freundschaft. Diese Lesart wird erst nach der erneuten Wendung eingefordert, wenn der Vater die Existenz des Freundes bekräftigt. Vorher behauptet er apodiktisch: „Du hast keinen Freund in Petersburg. Du bist immer ein Spaßmacher gewesen und hast dich auch mir gegenüber nicht zurückgehalten. Wie solltest du denn gerade dort einen Freund haben! Das kann ich gar nicht glauben“ (DzL 53), worauf Georg ihm den Besuch des Freundes in Erinnerung ruft. Der Vater spielt die Angelegenheit herunter, indem er sie als Spaß und als „Kleinigkeit“ (DzL 52) bezeichnet – gleichwohl macht er deutlich, in dieser Sache nicht getäuscht werden zu

<sup>40</sup> Siehe die Analyse der Titorelli-Passage aus dem *Proceß* in Kap. III.2.e).

<sup>41</sup> Vgl. Martínez / Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 129-132. Unmögliche erzählte Welten zeichnen sich im Gegensatz zu instabilen erzählten Welten, die logisch ambivalent sind, durch logische Paradoxien aus.

wollen, so als sei er es, der sich durch die Lüge in einer prekären Position befinde. Dies ist aber nur so zu verstehen, dass er meint, einer Lüge des Sohnes aufzusitzen, mit der dieser leicht Schluss machen könne, wie mit einem Spaß. Demgegenüber wäre es so wenig eine Kleinigkeit für Georg, eine Fehleinschätzung der Freundschaft einzugestehen, die für ihn existenziell wichtig ist, wie der Vater sich durch Georgs Eingeständnis einfach einer Narretei entzöge. Auch der Hinweis auf die topografische Distanz lässt sich nur sinnvoll im Kontext einer Infragestellung der Existenz des Freundes und nicht der Freundschaft als solcher verstehen.

Es ist also zu vermuten, dass das Gespräch an dieser Stelle um die Existenz des Freundes kreist. Wenn nun der Vater sich plötzlich im Bett aufrichtet und Georgs Angstbild leibhaftig verkörpert, scheint sich die Dynamik der Erzählung in einer Umkehrung aller ihrer Vorzeichen zu entladen, was sich fiktionalsbrechend auch auf die Figur des Freundes auswirkt: Jetzt ist von ihm die Rede wie von einer Figur der erzählten Welt. Er ist also nicht nur hinsichtlich seiner Funktionalisierung durch drei Parteien mit gegenläufigen Interessen, sondern auch diegetisch eine inkonsistente Figur, weil ihr ontologischer Status im Verlauf des Textes zweimal wechselt. Weil dies jedoch nicht explizit gemacht, sondern bloß durch den Gesprächsverlauf angedeutet wird, ist die Unentscheidbarkeit des Textes selber als Kippfigur zu verstehen, die logisch ambivalent ist: Die Organisation impliziter Textsignale in den dynamisch gewendeten Textabschnitten suggeriert eine ontologische Transformation, die vollendete Textgestalt hingegen eine widerspruchsfrei erzählte Welt. „Das Urteil“ zeichnet sich durch eine Unentscheidbarkeit aus, die selber unentscheidbar ist, weil die Erzählung im Hinblick auf die Existenz des Freundes entweder ambivalent oder widersprüchlich ist. Diese doppeldeutige Unentscheidbarkeit potenziert das Befremden, das durch den eigenartigen Verlauf der Handlung hervorgerufen wird.<sup>42</sup>

## b) Stimmung, Emotionen, Visualität

Die formale Stringenz der Erzählung hat in der Stimmungszeichnung und in den Emotionen der Figuren eine inhaltliche Entsprechung. Zwar besteht teil-

<sup>42</sup> Aus poststrukturalistischer Sicht ist Kafkas Erzählung v.a. deswegen interessant, weil die Abwesenheit des Freundes (des Signifikaten) zu seiner Funktionalisierung, d.h. zu sich verschiebenden Bedeutungsbezeichnungen (Signifikanten) führt. Vgl. Oliver Jahraus: „Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht“, in: ders. / Stefan Neuhaus (Hg.): *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie*, Stuttgart 2002, S. 241-262, hier S. 252. Damit ist der Freund „praktizierte Dekonstruktion“ (ebd., S. 252) und steht beispielhaft für dekonstruktive Textverfahren. Der Sinn des Textes gerät aber erst dadurch aus den Fugen, dass die wechselnden Bedeutungszuschreibungen in der erzählten Welt ontologisch relevant werden und sie logisch widersprüchlich machen, was wiederum nicht sprachreferenziell, sondern nur durch den Erzählzusammenhang und die Figurenpsychologie begründet werden kann.

weise eine Unsicherheit bezüglich des Erzählten und insbesondere das Verhalten der Figuren scheint Fragen aufzuwerfen. Allerdings sind ihre Emotionen nachvollziehbar und geben Hinweise auf die Motivierung des Geschehens.

Die Unschlüssigkeit, die das doppelt unentscheidbare Erzählen erzeugt, korreliert auffällig mit Georgs unsicherem Auftreten im zweiten Teil der Geschichte. Das auf die Erzählweise zurückgehende Befremden des Lesers ist auf diese Weise an die erzählte Welt rückgebunden. Dabei ist die Exposition des Textes alles andere als befremdlich: Sie wirkt idyllisch dadurch, dass Georgs Blick auf das äußere Leben von beruflicher und sozialer Arriviertheit geprägt ist,<sup>43</sup> und drückt im poetologischen Subtext Kafkas hoffnungsvollen Wunsch nach der erfolgreichen Niederschrift aus: Georg hat „gerade einen Brief an einen sich im Ausland befindenden Jugendfreund beendet“ und kostet die Situation aus, indem er den Brief „in spielerischer Langsamkeit“ (DzL 43) verschließt. Dem wird nun eine konträre Beschreibung des Freundes entgegengestellt, der sich im Ausland nutzlos abarbeitet, von Einheimischen und seinen Landsleuten gleichermaßen isoliert lebt und zudem ernsthaft erkrankt ist. Die folgenden Reflexionen schätzen die Lebenslage des Freundes pessimistisch ein. Hiergegen zeichnet sich nicht nur Georgs eigenes Lebensmodell ab, sondern es zeigt sich auch deutlich seine Unaufrichtigkeit gegenüber dem Freund, den er zur Durchsetzung seiner eigenen Interessen missbraucht, während er sein Handeln als selbstlos und zuvorkommend darstellt. Etwa die Erörterung, was man dem Freund am besten schreibe, wird allmählich relativiert, bis dafür argumentiert wird, dem Freund besser überhaupt nicht zu schreiben:

Was wollte man einem solchen Manne schreiben, der sich offenbar verrannt hatte, den man bedauern, dem man aber nicht helfen konnte. Sollte man ihm vielleicht raten, wieder nach Hause zu kommen, seine Existenz hierher zu verlegen, alle die alten freundschaftlichen Beziehungen wieder aufzunehmen – wofür ja kein Hindernis bestand – und im übrigen auf die Hilfe der Freunde zu vertrauen? (DzL 44)

Die Parenthese gibt der Überlegung zunächst den Anschein der unproblematischen Ausführung und zweckmäßigen Absicht. Schon der nächste Abschnitt zeigt aber, dass Georg die Idee für undurchführbar hält, denn sie hätte allzu missliche Folgen:

Das bedeutete aber nichts anderes, als daß man ihm gleichzeitig, je schonender, desto kränkender, sagte, daß seine bisherigen Versuche mißlungen seien, daß er endlich von ihnen ablassen solle, daß er zurückkehren und sich als ein für immer Zurückgekehrter von allen mit großen Augen anstarren lassen müsse [...]. (Ebd.)

Die anfängliche Hypothese wird weiter abgebaut, bis gar bezweifelt wird, ob der Freund überhaupt aus Russland herausgebracht werden könnte, so als bestünden hierfür große, noch unbekannt praktische Hindernisse:

<sup>43</sup> Vgl. Ritzer, „Das Urteil“, S. 156.

Und war es dann noch sicher, daß all die Plage, die man ihm antun müßte, einen Zweck hätte? Vielleicht gelang es nicht einmal, ihn überhaupt nach Hause zu bringen [...] und so bliebe er dann trotz allem in seiner Fremde, verbittert durch die Ratschläge und den Freunden noch ein Stück mehr entfremdet. (DzL 44f.)

Die Argumentation führt zu dem Ergebnis, dass es für den Freund in jedem Fall günstiger sei, in Russland zu bleiben:

Folgte er aber wirklich dem Rat und würde hier – *natürlich nicht mit Absicht*, aber durch die Tatsachen – niedergedrückt, fände sich nicht in seinen Freunden und nicht ohne sie zurecht, litte an Beschämung, hätte jetzt wirklich keine Heimat und keine Freunde mehr; war es da nicht viel besser für ihn, er blieb in der Fremde, so wie er war? (DzL 45; meine Hervorhebung; J.-P.P.)

Die Ausführungen werden durch den Kafka-typischen Stil des Setzens und Aufhebens von Bedeutungen getragen, der Hypothesenabbau entspricht strukturell einer Selbstrechtfertigung. Die Logik der Argumentationsführung dokumentiert die Rationalisierung der Freundschaft. Durch das Einstellen der Korrespondenz soll der entfernte Freund tatsächlich „in der Fremde“ gehalten werden, angeblich zu seinem Besten:

Aus diesen Gründen konnte man ihm, wenn man überhaupt noch die briefliche Verbindung aufrecht erhalten wollte, keine eigentlichen Mitteilungen machen, wie man sie ohne Scheu auch den entferntesten Bekannten geben würde. (Ebd.)

Georgs Eigeninteresse wird durch rhetorische Fragen entlarvt, die der Selbstversicherung dienen, sowie durch doppelzüngige Bemerkungen wie „natürlich nicht mit Absicht“, die Georg gerade in Verdacht bringen, dem Freund gegenüber niederträchtige Absichten zu hegen, denn er räumt ein, dass der Freund, einmal in die Heimat zurückgekehrt, von seinen vermeintlichen Freunden, also auch von ihm, böswillig niedergedrückt werden könnte. So enthüllen Georgs Gedanken nicht bloß den Eigennutz der vermeintlichen Fürsorglichkeit, sondern auch einen Rechtfertigungszwang, so als wisse Georg, dass sein Handeln nicht sozialmoralischen Verhaltensregeln entspricht. Er geht zweifelhaft vor, glaubt aber selbstsicher, dass er nichts zu befürchten hat. Er bringt es sogar fertig, den Wunsch, dass der Freund in Petersburg bleiben möge, als schlechten Charakterzug des Freundes erscheinen zu lassen, wenn er sich höhnisch über dessen lange Abwesenheit empört:

Der Freund war nun schon über drei Jahre nicht in der Heimat gewesen und erklärte dies sehr notdürftig mit der Unsicherheit der politischen Verhältnisse in Rußland, die demnach also auch die kürzeste Abwesenheit eines kleinen Geschäftsmannes nicht zuließen, während hunderttausende Russen ruhig in der Welt herumfahren. (Ebd.)

In einem Atemzug wird der Freund zum Schwindler und unbedeutenden Geschäftsmann erklärt, also sozial und geschäftlich herabgewürdigt; schließlich wirft Georg ihm noch die Trockenheit seiner Beileidsbekundung für den Tod der Mutter vor. Er erscheint hierdurch selber als Schwindler, der seine eigenen



geschäftlichen und sozialen Interessen verfolgt und die Freundschaft hierfür funktionalisiert: Georg macht sich daher moralisch schuldig. Textintern wird diese Schuld allerdings relativiert, indem Georg den Lebensentwurf des Vaters nachvollzieht, so dass sich die Schuld hier „nicht aus seinem Handeln, sondern aus seiner Funktion im Familiengefüge ableiten“ lässt und „keine moralische“, sondern eine „strukturelle Kategorie“<sup>44</sup> zu bilden scheint. Die Verschuldung Georgs besteht demzufolge darin, das rücksichtslos Egoistische seines Handelns auf den Vater zurückfallen zu lassen, von dem er sich als abhängig erweist, weil er dessen Machtstreben nacheifert. In dem Urteil als solchem spiegelt sich die „Konsequenz einer Entwicklung, die ihre Stringenz aus dem systematischen Verfall einer sich als abhängig erweisenden Lebensform gewinnt“<sup>45</sup> in seinem gedankenlosen Vollzug die strukturelle, amoralische Wesenhaftigkeit der Schuld, die einen Systemfehler darstellt: Georg und der Vater löschen sich gegenseitig aus, denn als Georg hinausieht, um das Urteil an sich zu vollstrecken, stürzt der Vater mit einem „Schlag [...] hinter ihm aufs Bett“ (DzL 60). Beider Untergang ist notwendig miteinander verknüpft, weil Vater und Sohn durch das gemeinsame Lebensmodell miteinander verbunden sind.

So läse sich die Geschichte bar jeder Emotionalität. Doch Georg schämt und fürchtet sich und fühlt sich schuldig. Scham, Furcht und Schuldgefühl ließen sich zwar auf Basis einer strukturellen Schuldauflassung erklären, doch macht Georg sich im ersten Teil der Geschichte unzweifelhaft in moralischer Hinsicht schuldig. Zwar wird die Fragwürdigkeit seines Handelns nicht auktorial kommentiert, aber durch die Erzählhaltung impliziert. Anders ist der erste Textabschnitt mit seiner doppelten Aussagestruktur für den Leser gar nicht zu begreifen, dessen Auffassung von Schuld nicht von der spezifischen Vorstellung eines strukturellen, von Interdependenzen geprägten Problems beherrscht wird; er führt Schuld nach seinem allgemeinen Verständnis vor allem auf individuelles Fehlverhalten zurück. Dies lässt sich am Beispiel der Lektüre des „Urteils“ kognitionspsychologisch genauer fassen: Durch die Schilderung der Korrespondenz werden auf Leserseite soziale Dispositionen aktiviert, die sich auf Wissen und Erfahrung in den Bereichen Freundschaft, Kommunikation etc. beziehen. Die moralische Einschätzung der fiktiven Situation ergibt sich nicht etwa aus einer Bewertung von Georgs Charakter, sondern sie basiert auf einer mentalen Simulation des fokalisierten Geschehens, das mit den eigenen Erfahrungen, Wertvorstellungen und emotionalen Erinnerungen abgeglichen wird. Der Eindruck, das Geschehen nachzuerleben, ist nicht die Folge eines Entschlusses, sich auf die Fiktion einzulassen oder sich in die Figur hineinzuversetzen. Vielmehr wird das Geschehen als quasi-individuelle Erfahrung ver-

<sup>44</sup> Alt, *Der ewige Sohn*, S. 325.

<sup>45</sup> Ritzer, „*Das Urteil*“, S. 161.

arbeitet.<sup>46</sup> Die Darstellungstechnik der internen Fokalisierung erleichtert dies, weil die Wahrnehmungsperspektive erstens einheitlich ist und sie zweitens der Form individueller Erfahrung entspricht.<sup>47</sup>

Durch die mentale Simulation des geschilderten Geschehens wird die Figur Georg Bendemann zum Leben erweckt und mit einer konsistenten Psychologie ausgestattet.<sup>48</sup> Es ist einfach einzusehen, dass Georg sich rücksichtslos, berechnend und scheinheilig verhält, wodurch der Leser trotz der Übernahme der Erlebnisperspektive in eine moralische Distanz zur Figur rückt, ihr gegenüber eine emotional ablehnende Haltung einnimmt und für ihre Unaufrichtigkeit sensibilisiert wird.<sup>49</sup> Wenn Georg nun mit dem Brief in der Tasche zum Vater geht, als wolle er ihm mit der Verlobung und einem in die Ferne verzogenen Freund, mit dem er noch immer in herzlichem Kontakt steht, den persönlichen Machtgewinn vor Augen führen, wird der Leser in seiner empörten Haltung bestärkt. Dass der Vater einwirft, Georg habe gar nicht „diesen Freund in Petersburg“ (DzL 52), ist zwar handlungslogisch ungereimt, aber das diffus Anschuldigende hat eine eigene Plausibilität, weil Georg beim Leser unter Generalverdacht steht. Indem er hierauf verlegen und ausweichend reagiert, gesteht er indirekt verfehltes Handeln ein:

Georg stand verlegen auf. „Lassen wir meine Freunde sein. Tausend Freunde ersetzen mir nicht meinen Vater. Weißt du, was ich glaube? Du schonst dich nicht genug. Aber das Alter verlangt seine Rechte. Du bist mir im Geschäft unentbehrlich, das weißt du ja sehr genau; aber wenn das Geschäft deine Gesundheit bedrohen sollte, sperre ich es noch morgen für immer. [...]“ (Ebd.)

Georg fühlt sich ertappt und schämt sich. Im plötzlichen Aufstehen drücken sich sein unangenehmes Empfinden und der Wunsch aus, sich der peinlichen

<sup>46</sup> Vgl. Katja Mellmann: „Objects of ‘Empathy’. Characters (and Other Such Things) as Psycho-Poetic Effects“, in: Jens Eder / Fotis Jannidis / Ralf Schneider (Hg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin / New York 2010, S. 416-441. Mellmann weist nach, dass „the textual device of focalization relies on the same cognitive abilities which are involved in ordinary real-life experience“ (ebd., S. 423) und „focalized narratives do generate an as-if simulation of first-hand experience on the reader’s mind“ (ebd., S. 424). Mellmanns Überlegungen gründen auf dem evolutionspsychologischen Ansatz von Tooby / Cosmides, die davon ausgehen, dass Informationen, die als individuelle Erfahrung codiert sind, besser aufgenommen werden, weil sie der ursprünglichen Erfahrungsverarbeitung von Lebewesen entsprechen. Vgl. John Tooby / Leda Cosmides: „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts“, in: *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism* 30.1/2 (2001), S. 6-27, hier S. 24.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Mellmann, „Objects of ‘Empathy’“, S. 419f.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 427: „[W]e do not cogitate on social facts because we face literary characters, but we figure out personal entities because our social dispositions have been activated. [...] This is how characters become alive, and ‘round’ [...]“

<sup>49</sup> Vgl. Susanne Kaul: „Antipathetisches Verstehen – Zu Kafka und Kubrick“, in: dies. / Lothar van Laak (Hg.): *Ethik des Verstehens*, München 2007, S. 45-60, hier S. 57: „Wird einer Figur [...] der Kredit entzogen, hat dies zugleich eine emotionale und moralisch rationale Verbindlichkeit.“

Situation zu entwinden. Die Ursache für das Schamgefühl, das sein Schuld-bewusstsein offenbart, ist die Bloßstellung durch den Vater.<sup>50</sup> Die Verschuldung selber bleibt ungenannt, woraus sich jedoch nicht schließen lässt, dass Georg das Schuldgefühl vom Vater durch Unterstellungen eingeimpft bekommt, auch wenn der unlogische, unterwürfige Bezug auf den Vater in der Antwort dies nahelegt. Auch wenn Schuld textintern als strukturelle Kategorie konzipiert wird, stehen Georgs moralische Verfehlungen außer Frage. Es ist die Antipathie des Lesers, die über die Rätselstelle des Textes hinwegführt und den „Schwung“<sup>51</sup> der Erzählung spürbar macht, weil die Unterstellung des Vaters und Georgs verlegene Reaktion hierauf ohne konkreten handlungslogischen Anschluss als Markierung einer emotionalen Entwicklung erfahren werden, die bis zum markanten Ende konsequent beschleunigt wird. Der intentionale Gehalt der diegetischen Emotionen bildet eine Art narratives Fangnetz: Der Vater argwöhnt etwas und agiert am Ende seinen Zorn über Georg aus; dieser ist verlegen, weil er sich bei seinen Verfehlungen ertappt fühlt, versucht die Aufmerksamkeit hiervon abzulenken, verstrickt sich aber bloß tiefer in die peinliche Situation und beschwört somit den gewaltigen Urteilspruch des souveränen Vaters herauf. Die emotionale Dynamik der Geschichte ist eindeutig und verständlich; die Emotionen sind am richtigen Platz; ihr intentionaler Gehalt zeichnet eine klare Handlungslinie.

Die Emotionen der Figuren sind nicht die des Lesers. Er empfindet während der Lektüre in der Regel kein Schuldgefühl, keine Scham, keine Furcht und keinen Zorn. Die dargestellten Emotionen werden von ihm normalerweise nicht auf mimetische Weise nachempfunden. Aber rudimentäre körperliche Elemente dieser Emotionen werden in der Vorstellung des Lesers aktiviert, denn es ist nicht möglich, zu erkennen, dass Georg sich schämt, ohne sich bewusst zu sein, was Scham ausmacht, und es ist nicht möglich, eine unheimliche Atmosphäre auf sich wirken zu lassen, ohne sich ein Furchtkonzept vorzustellen.<sup>52</sup> Hierfür werden wesentliche Merkmale der Emotion in Erinnerung gerufen, wozu auch Körperzustände zählen, denn jede Erinnerung ist auf spezifische Weise körperlich, insbesondere jede emotionale. Es ist also treffender gesagt, dass der Leser die Emotionen nicht mit der gleichen Intensität erlebt, wie sie die emotionalen Reaktionen der Figuren kennzeichnet. Entscheidend für das Verständnis der Erzählung ist der intentionale Gehalt der Emotionen, denn er plausibilisiert die Handlung durch die Entfaltung ihrer emotionalen

<sup>50</sup> Wie Schuldgefühl und Scham in der Vorstellungswelt Kafkas verquickt sind, zeigt exemplarisch der „Brief an den Vater“: Kafka beschreibt dort, von „allen Seiten her“ (NSF II 168) in die Schuld des Vaters gekommen zu sein und ein „grenzenloses Schuldbewußtsein“ (NSF II 184) entwickelt zu haben, weswegen er in beständiger Beschämung lebt. In diesem Zusammenhang heißt es in einer erhellenden Anspielung auf das *Proceß*-Fragment: „In Erinnerung an diese Grenzenlosigkeit schrieb ich von jemandem einmal richtig: ‚Er fürchtet, die Scham werde ihn noch überleben.‘“ (Ebd.)

<sup>51</sup> Alt, *Der ewige Sohn*, S. 320.

<sup>52</sup> Ausführlich hierzu das folgende Kapitel.

Implikationen. Wichtig ist auch, dass die Emotionen der Figuren nicht bloß inhaltlich dargestellt, sondern durch die Gestaltung einer Stimmung vermittelt werden, die der Leser in einem sogenannten Als-ob-Körperzustand nachempfindet. Seine Körpergefühle aktivieren die intentionalen Emotionsgehalte und bereiten hierdurch das Verständnis der Handlung vor. Die durch die Erzählweise hervorgerufene und durch die Darstellung von Georgs Verhalten verstärkte befremdende Stimmung erhält im Verlauf der Erzählung durch die doppelte Unentscheidbarkeit eine unheimliche Färbung, die bedrohlich gesteigert wird, wenn der Vater Georgs Freund infrage stellt: Der Leser bezieht den implizit anschuldigenen Einwurf (nicht kausallogisch, aber moralisch) auf die im Text thematisierte Verfehlung – Georgs rücksichtslose Funktionalisierung des Freundes –, so dass er in Erwartung einer Bestrafung Georgs versetzt wird, zumal dessen starke Ausflüchte wirken, als wolle er sich der verdienten Strafe entziehen. Die Stimmung des Lesers bestimmt seine Erwartungshaltung, in die der intentionale Gehalt der Figurenemotionen einfließt, so dass sich aus dem Spannungsgefüge der Emotionen von Furcht, Scham und Schuldgefühl auf der einen, von Zorn auf der anderen Seite die dynamische Zuspitzung der Geschichte ergibt, die während der Lektüre stimmungsvoll nachgeföhlt wird.

Georgs ausweichendes Gebaren führt sein Fehlverhalten vor Augen, denn er verschuldet sich unbemerkt immer weiter: Mit Verlegenheitsgesten der Fürsorge versucht er sich dem drohenden Urteil des Vaters zu entziehen, offenbart dabei jedoch umso deutlicher sein machtökonomisches Interesse: Er entmachtet den Vater, um sich selber möglichst viel Macht zu bewahren. Er legt den Vater unter dem Vorwand kindlicher Betreuungspflicht auf seine körperliche Versehrtheit fest und entmündigt ihn geschäftlich. Dessen Rückzug aus dem Geschäft erkaufte er sich mit dem eigenen Umzug ins Hinterzimmer, während der Vater ins hellere Vorderzimmer darf. Schließlich entkleidet Georg ihn und trägt ihn ins Bett wie ein Kind. Die drohende Umkehr der Machtverhältnisse zeichnet sich darin ab, dass der Vater sich an Georgs Uhrkette festhält: Er hat seinen Sohn an der Kette wie einen Gefangenen. So wie der Vater ruhig gestellt ist, beruhigt sich die Handlung, nur um anschließend die Wendung umso plötzlicher hereinbrechen zu lassen: „Kaum war er aber im Bett, schien alles gut. Er deckte sich selbst zu und zog dann die Bettdecke noch besonders weit über die Schulter. Er sah nicht unfreundlich zu Georg hinauf.“ (DzL 55) Mit zwei listigen Sätzen bringt Georg dem Vater den Freund in Erinnerung und redet ihm die Bettlägerigkeit schön, während dieser zweimal fragt, ob er gut zugedeckt sei, worauf Georg verspätet reagiert, so als höre er nicht richtig zu. Mit der Verdoppelung der Frage scheint die Handlung zu einem Stillstand zu kommen, doch jäh wirft der Vater die Decke von sich und steht schlagartig aufrecht im Bett, worin er Georgs anfängliches Angstbild, dass der Vater noch immer ein Riese sei, durch den Eindruck des Übermenschlich-Kräftigen seiner Bewegung noch übertrifft:

„Nicht wahr, du erinnerst dich schon an ihn?“ fragte Georg und nickte ihm aufmunternd zu.

„Bin ich jetzt gut zugedeckt?“ fragte der Vater, als könne er nicht nachschauen, ob die Füße genug bedeckt seien.

„Es gefällt dir also schon im Bett“, sagte Georg und legte das Deckzeug besser um ihn.

„Bin ich gut zugedeckt?“ fragte der Vater noch einmal und schien auf die Antwort besonders aufzupassen.

„Sei nur ruhig, du bist gut zugedeckt.“

„Nein!“ rief der Vater, daß die Antwort an die Frage stieß, warf die Decke zurück mit einer Kraft, daß sie einen Augenblick im Fluge sich ganz entfaltete, und stand aufrecht im Bett. (DzL 56)

Der Vater bringt aus seiner erhöhten Position wie von einem Richterstuhl die Verfehlungen des Sohnes zur Sprache, die Entmündigung des Vaters und den Verrat am Freund:

Du wolltest mich zudecken, das weiß ich, mein Früchtchen, aber zugedeckt bin ich noch nicht. Und ist es auch die letzte Kraft, genug für dich, zuviel für dich! Wohl kenne ich deinen Freund. Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen. Darum hast du ihn auch betrogen die ganzen Jahre lang. (Ebd.)

Der Zornausbruch ist kein handlungslogischer Widerspruch, aber das Eskalative daran befremdet. In ihm spiegeln sich die dynamische Emotionalität und das poetisch Schwungvolle der Geschichte. Er löst die durch den Handlungsverlauf und die befremdende Grundstimmung geschürte Lesererwartung nach der Entlarvung des Sohnes ein, die infolge der Leserantipathie als gerechte Wendung erscheint. In dem dynamischen Umschlag von Georgs Selbstsicherheit in schamvolles Schuldbewusstsein und der plötzlichen Wiederherstellung der väterlichen Macht wird auf der Handlungsebene der dem Ende entgegendrängende Schreibakt umgesetzt. Die Erzählung ist emotional und poetisch stringent, während – und auch weil – die Handlung befremdet. Der Vater fungiert als figurale Instanz poetischer Gerechtigkeit: Er entpuppt sich als „Vetreter“ des Freundes, der „nun doch nicht verraten“ (DzL 57) ist, und verurteilt den Sohn zum Tode. Der bedenkenlose und eilfertige Vollzug des Urteils ist handlungslogisch merkwürdig, aber emotional konsequent, denn Georgs Handeln wird durch sein übermächtiges Schamgefühl bestimmt, das dem wilden väterlichen Zorn gegenübergestellt ist: Die heftige Emotionalität hat der Sohn vom Vater. Die pathologische Dimension von Georgs Fall wird hierdurch reduziert, zumal beide Figuren anscheinend von ihren Emotionen in den Tod getrieben werden. In dieser emotionalen Dynamik offenbart sich die poetische Bewegung des Textes. Wie beides sich bedingt, zeigt das Bewegungsbild, in dem Georg sich über die Brücke schwingt, denn hier wird im Rahmen der erzählten Welt die abgewandelte Redewendung realisiert, vor Scham im Erdboden zu versinken. Während der Gang der Ereignisse in logischer Weise irriert, fühlt er sich zwangsläufig an: Die Figuren agieren ihre Emotionen konsequent aus und gehen an ihnen zugrunde, so wie der Text gerade durch die

schwungvolle Entwicklung der Geschichte zu seinem narrativen Abschluss findet.

Zur atmosphärischen Ausgestaltung der Erzählung trägt auch ihre spezifische Visualität bei; etwa drückt sich das Machtverhältnis zwischen Vater und Sohn in ihrer räumlichen Positionierung aus. Zwar wird der Vater von Georg zunächst bedrohlich als „Riese“ (DzL 50) bezeichnet, aber er erscheint mitnichten Furcht einflößend, sondern als schwacher Greis, der in seinem Zimmer wie ein Gefangener in der Zelle sitzt:

Georg staunte darüber, wie dunkel das Zimmer des Vaters selbst an diesem sonnigen Vormittag war. Einen solchen Schatten warf also die hohe Mauer, die sich jenseits des schmalen Hofes erhob. Der Vater saß beim Fenster in einer Ecke, die mit verschiedenen Andenken an die selige Mutter ausgeschmückt war, und las die Zeitung, die er seitlich vor die Augen hielt, wodurch er irgend eine Augenschwäche auszugleichen suchte. Auf dem Tisch standen die Reste des Frühstückstücks, von dem nicht viel verzehrt zu sein schien. (Ebd.)

Wenn er spricht, zeigt er den „zahnlosen Mund“ (DzL 51), und als Georg den Umzug ins Vorderzimmer vorschlägt, lässt der Vater wie zur Bestätigung des körperlichen Verfalls „den Kopf mit dem struppigen weißen Haar auf die Brust“ (DzL 53) sinken. Gleichwohl verbildlichen körperliche und gedankliche Unterwerfungsgesten Georgs schuldbewusste Verlegenheit: Als der Vater Georgs Ehrlichkeit in Zweifel zieht, kniet dieser „sofort neben dem Vater nieder“ (DzL 53); dann macht er sich „Vorwürfe, den Vater vernachlässigt zu haben“ (DzL 54), und beschließt „mit aller Bestimmtheit, den Vater in seinen künftigen Haushalt mitzunehmen“ (DzL 55). Wenn der Vater beim Hinübertragen ins Bett die Uhrenkette und damit Georg festhält, der nun selber wie ein Gefangener erscheint, zeigt sich symbolisch die drohende Umkehrung des Machtverhältnisses. Als er die Decke von sich wirft und sich im Bett wie ein Riese aufrichtet, um Georg mit Vorwürfen zu überschütten, sieht dieser entsetzt „zum Schreckbild seines Vaters“ (DzL 56) auf und flieht in einen „Winkel, möglichst weit vom Vater“ (DzL 57). Die Spiegelung der anfänglichen Eckposition des Vaters markiert die Schwächung des Sohnes, die schließlich zum widerstandslosen Urteilsvollzug führt. Die durchgängige Beschleunigung der Darstellung mündet in ein Schlussbild, das sich nach Peter-André Alt an filmisch geschulten Wahrnehmungstechniken orientiert:<sup>53</sup>

Georg fühlte sich aus dem Zimmer gejagt [...]. Auf der Treppe, über deren Stufen er wie über eine schiefe Fläche eilte, überrumpelte er seine Bedienerin, die im Begriffe war heraufzugehen, um die Wohnung nach der Nacht aufzuräumen. „Jesus!“ rief sie und verdeckte mit der Schürze das Gesicht, aber er war schon davon. Aus dem Tor sprang er, über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn. Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungeriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum

<sup>53</sup> Vgl. Peter-André Alt: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München 2009, S. 74-76.