

Aufsatz

Raum und das verschollene Ich in Kafkas *Amerika*

Péter Gaál-Szabó

Department of Foreign Languages
Debrecen Reformed Theological University
Kálvin tér 16.
H-4026 Debrecen
gaal.szabo.peter@drhe.hu

Abstract

The numerous analyses of place and space indicate that the house represents a multifaceted symbol that supposedly conceals contradictions: On the one hand, it is conceived as an expression of the self, derived primarily from existentialist/phenomenological principles; on the other hand, according to post-Marxist principles, it is understood as a product within social space. In what follows, I will attempt to offer an interpretation of Kafka's novel *Amerika* concerning the buildings it depicts and, above all, the significance of architecture for modern humans, in accordance with the Kafkaesque model—since Kafka can be viewed as an example of the shift from the Hegelian individual to a social conception of the human subject, which already foreshadows a postmodern worldview.

Keywords: Kafka, Raum, Platz, Amerika

Einleitung

Die zahlreichen Analysen von Platz und Raum zeigen an, dass das Haus ein mehrfaches Symbol darstellt, das angeblich Kontradiktionen verbirgt: Einerseits wird es als ein Ausdruck des Selbst vor allem von existentialistischen/phänomenologischen Grundsätzen abgeleitet konzipiert; andererseits wird es laut postmarxistischen Prinzipien als ein Produkt im sozialen Raum verstanden. Anhand dieser zwei Richtungen wird es klargestellt, dass das architektonische Zeichen „persönliche Unikalität“¹ (Cooper 134) signalisiert, aber es ist auch in einem Kontext eingebettet und dadurch stark beeinflusst.

¹ All die hier erscheinenden fremdsprachigen Zitate sind von mir ins Deutsche übertragen worden.

Im Folgenden versuche ich eine Interpretation von Kafkas Roman *Amerika* hinsichtlich der enthaltenen Baulichkeiten und vor allem der Bedeutung der Architektur für den modernen Menschen dem kafkaschen Modell entsprechend anzubieten – da Kafka als ein Beispiel der Wende vom hegelschen Individuum zur sozialen Auffassung des menschlichen Subjekts betrachtet werden kann, die zugleich eine postmoderne Weltanschauung voraussetzt.

Tyrone Guthrie behauptet, dass „[...] Wurzeln sprießen nicht nur aus Menschen hervor, sondern auch aus Orten, die das Meiste für ihn während seiner beeindruckendsten Jahre waren“ (Shepard 28). Dass Kafka selbst nie in Amerika war, beweist nur dessen symbolische Signifikanz. Guthries Annäherung unterstützt Tony Tanners Behauptung, dass das Bewusstsein von der Architektur abhängt (92). Auch Claire Cooper macht uns darauf aufmerksam, dass es zwischen Menschen und Häusern eine vielsagende Relation besteht. Die Art der Architektur ist expressiv hinsichtlich des Subjekts und wer kein Zuhause besitzt, wird von der Gesellschaft marginalisiert (133).

Cooper weist unwillkürlich darauf hin, dass, auch wenn Architektur vom Bewohner strukturiert wird, d. h., mit Bedeutung versehen und durch Identifikation verpersönlicht, der soziale Raum die Natur (so auch die Interpretationsmöglichkeiten und Verwirklichung) der Baulichkeiten als Platz bestimmt. Henri Lefebvre sagt es deutlich aus: „(sozialer) Raum ist ein (soziales) Produkt“ (Lefebvre 26), wodurch er den sozialen Raum als absolut und dominant konzipiert. In diesem Sinn werden Plätze produziert und nicht vom Subjekt/Bewohner konstruiert.

Die Binarität – Konstruiertheit und Produziertheit – verbirgt sich in jeder Baulichkeit und sichert in ihr eine immer anwesende Spannung: eine Tatsache, die auch für Kafkas Baulichkeiten gilt.

Raum und Baulichkeiten im Roman

Anhand der vorher erwähnte Binarität erscheint die Natur nicht nur als Behälter der Baulichkeiten, aber selbst als Produkt, das der Interpretationsfähigkeit des sozialen Raumes unterworfen ist. Zwar sind Naturerscheinungen nicht immer explizit in dem Roman, erscheint die Natur als das dem Haus Gegenübergestellte. Wie Karls Name voraussagt, befindet er sich in permanenter Bewegung.

Diese Interpretation von Kafkas Landschaften finden in Amerika Unterstützung. Die Natur wird oft in Amerika als etwas Unkonzipierbares, etwas Unheimliches dargestellt, das mit dem Numinösen aufkommt. David Lowenthal macht den Anspruch, dass „Amerika [...] immer noch mit unfamiliären, undomestizierten, unklassifizierbaren Dingen [gefüllt ist]“ (20).

Für Attribute suchend stößt er auf die folgenden: Amerika erscheint für viele als „ausgedehnt, wild, und leer, formlos und unbeendet, und Extremen unterworfen“ (18). Laut Jean Baudrillard ist Amerika einer Wüste ähnlich. Die Wüste ist „die ekstatische Kritik der Kultur, die ekstatische Form des Verschwindens“ (11). Amerika ist apokalyptisch, die realisierte Utopie, die in ihrer fiktiven Assimilation in konstanter Gegenwart lebt (84). Für Baudrillard sind die beiden Konzepte, Raum und Ort, wegen der Unmöglichkeit der durchführbaren Analyse identisch.

Die Natur symbolisiert (oder prophezeit), wozu die Persönlichkeit werden kann. Sie steht als Negation dem Menschlichen gegenüber, sie verstößt gegen alle Interpretationen, und so wird jede Identifikation mit ihr mit Dehumanisation gleichgesetzt. Es ist jenseits der Geschichte, ohne zeitliche Beschränkungen, ohne Struktur und nur durch das Komplementäre räumlich einschätzbar.² Mit der Natur eins zu sein bedeutet also Desintegration. Im Roman erfolgt die Symbolik einer Landschaft aus der Historisierung eines Naturstückes,³ das aber keine Natur mehr ist, sondern ins Komplementäre integriert worden ist. So ist z. B. der Garten des Landhauses in *Amerika* als Naturinstanz uminterpretiert; er wird ja sowieso menschlich angelegt, und in Karls Fall nimmt er eine psychische Deutung an. Der „von Mauern umgebene[], von Hunden bewachte[]“ (46) Garten gibt Beschränktheit an und wirkt verfremdend. Karl selbst muss auf die Symbolisierung der Natur verzichten; dieses Privileg wird ihm vorenthalten. Diese Art von Symbolisierung wird bei ihm auf den Koffer beschränkt, zu dem sein Regenschirm, ein Anzug, seine Mütze, Salami und ein Photo als die wichtigsten gehören (*Amerika* 116).

Karl bewegt sich in die Tiefe des Kontinents, was das Verlorengehen des Erbes mit sich bringt. Laut Paul Shepard „ohne zu wissen, wo wir sind, ist es unmöglich zu wissen, wer wir sind“ (32). Die Lokalisierung des Selbst im Raum hängt mit dem Selbstbild, mit der Selbstidentität zusammen. Die Lokalisierung gelingt Karl eben nicht, was der Grund dafür ist, dass er stets zwischen Häusern, Haus und Natur oszilliert. Er ist nicht einfach heimatlos und obdachlos, sondern er kann sich mit dem Raum, d. h. mit der Architektur im Raum oder mit der Natur, um sie architektonisch umzugestalten, nicht identifizieren, damit sie zum Lokal, zum Platz wird – um Yi-Fu Tuans Terminologie anzuwenden. Das zeigt auch dann, als er das Landhaus verlässt und „Er konnte nicht mit Bestimmtheit feststellen, in welcher Richtung New York

² Dementsprechend gilt Donald Meinigs Behauptung nur in bestimmten Rahmen. Er sagt aus, dass „[symbolische Landschaften] [...] Bestandteile der nationalen Ikonographie [sind], Bestandteile des gemeinsamen Netzes der Ideen und Erinnerungen und Gefühle, die ein Volk zusammenbindet“ (164). Er spricht hier über größere soziale Einheiten als das Subjekt, aber Landschaft als Symbol kann auch individuell wirken.

³ Hier wird über eine potentielle Strukturierung der Natur nichts gesagt. Die Natur ist unkonzipierbar, und jeder Versuch ihr eine Struktur zu verleihen, ist die Verneinung der Natur, und das Effiziente ist nicht ihr Bestandteil.

lag“ (80). Als er eine „beliebige Richtung“ (81) wählt, demonstriert er nicht Freiheit, sondern Ziellosigkeit und Orientierungsmangel. Weiter auf dem Weg nach Ramses wird das weiter betont:

Ringsherum sah man ungeteilte Felder, die sich in ihrem ersten Grün über sanfte Hügel legten, reiche Landsitze umgrenzten die Straße, und stundenlang ging man zwischen den vergoldeten Gittern der Gärten, mehrmals kreuzten sie den gleichen langsam fließenden Strom und vielemal hörten sie über sich die Eisenbahnzüge auf den hoch sich schwingenden Viadukten donnern. (96)

Die anscheinend freundliche Landschaft erweist sich als unpersönlich und entfernt, da die Straße vorbei und nicht dahinführt. Die Gitter zeigen eher Aussperrung und die Unsegmentierung – ein Kontinuum Baudrillards Perception ähnlich – Verfremdung.

Bei der Beschreibung der Formen verzichte ich auf die zeitgenössischen Formen Europas, da sie dieselbe Tendenz wie die amerikanischen aufweisen, und weil sie in *Amerika* keine wichtige Rolle einnehmen. Eine Indikation dafür ist Karls Bemerkung, dass die Goldene Gans in Prag seit Jahren niederge-rissen worden ist (214).

Was die amerikanischen architektonischen Formen betrifft, deckt Lewis Mumfords Analyse der zeitgenössischen Architektur vieles hinsichtlich Kafkas Baulichkeiten auf. Er behauptet hinsichtlich moderner Wohnhäuser: „ihr Mangel an Licht, ihr Mangel an sanitären Anlagen, und ihr Mangel an Privatleben hat ein erstaunliches Milieu für die Fortpflanzung von Untugend und Krankheiten [...]“ (48). Er kritisiert auch Burnhams *Weißer Stadt* (die Ausstellung von Columbia in Beaux Art Still im Jahre 1893), die gewisse Ähnlichkeiten mit der Theaterszene in *Amerika* aufweist; da sie stereotypisch und oberflächlich ist, und da sie [...] die völlige Reorganisation des kommunalen Lebens [verlangt]“ (60). Sein Standpunkt ändert sich nicht in Bezug auf die moderne Stadt von Hochhäusern. Sie ist „eklektisch und doch einfach durch die Verwendung einer einzigen Formel für alle Probleme“ (78). Er empfindet diese Häuser als unheimlich und dehumanisierend.⁴

In Kafkas *Amerika* werden ähnliche und andere Formen aufgezählt, jedoch mit weiterer Bedeutung. Das Schiff und das Landhaus weisen ähnliche Funktionen auf. Das Schiff ist als pränatal zu verstehen, als eine Etappe Karls Entwicklung. Gleich diesen Gedanken weiterführend kann festgestellt werden, dass Karl außer der Schiffsszene nie in den tieferen Teilen von Gebäuden

⁴ Ein anderer Kritiker, Tom Wolfe kritisiert die Bauhaus Bewegung von Gropius. Zwar war Gropius später nach der Erscheinung des Kafka-Buches wirklich relevant, doch ist die Tendenz unaufhaltbar vorhanden. Wie er berichtet, versuchten diese Architekten für die Arbeiter zu bauen. So schufen sie eine internationale Architektur von Reduktion und Funktionalität. Er behauptet: „alle planten d[en] selb[en] Kasten von Glas und Eisen und Beton, mit gelegentlicher Substitution von kleinen Wollstoffziegeln“ (54). So spricht auch James Howard Künstler von Städten, „die von Firmengigantismus und abstrakten Erneuerungsschemata, öffentlichem Raum ruiniert wurden, die unwürdig auf menschliches Gefühl sind“ (59).

zu finden ist (zwar zeigen das Landhaus und das Wirtshaus ähnliche Eigenschaften auf, räumlich gesehen sind sie damit nicht identisch). Die ödipalen Konnotationen und dramatisierte Wunschvorstellungen dieser Szene sind offensichtlich. Kafka sagt selber über diese „Traumdeutung“: „’Der Heizer’ ist die Erinnerung an einen Traum, an etwas, was vielleicht nie Wirklichkeit war“ (Janouch 12). Kafka beschreibt den Raum des Schiffes, der Sphäre der menschenleeren unterbewussten Irrationalität, wie folgt: „eine Unzahl kleiner Räume, fortwährend abbiegende Korridore, kurze Treppen, die einander aber immer wieder folgten, ein leeres Zimmer [...]“ (10). Dieses Zitat zeigt die enigmatische Natur des Schiffes, die sich dem labyrinthartigen Aufbau der Psyche ähnelt.

In dieser Szene scheint Karl zum ersten und zum letzten Mal über Kontrolle zu verfügen. Freud behauptet: „[...] das Wohnhaus [ist] ein Ersatz für den Mutterleib, die erste, wahrscheinlich noch immer ersehnte Behausung, in der man sicher war und sich wohl fühlte“ (Unbehagen 86–87). Karl befindet sich auf der See, im eigentlichen Schutz anbietenden Fruchtwasser, wo Karl vorläufig eine vorübergehende Einheit mit sich selbst genießen kann – also auch Identifikation mit der Baulichkeit. Karl nimmt die Rolle eines Agens an, der in der Lage ist, das eigene Schicksal zu bestimmen: ein Beispiel dafür ist der Kontrast zwischen den Einsätzen von Karl und dem Heizer. Wenn Karl ins Büro des Schiffes hineindringt, sagt er selbstbewusst: „Ich erlaube mir zu sagen, ... daß meiner Meinung nach dem Herrn Heizer Unrecht geschehen ist“ (22). So scheint er dem Heizer helfen zu können und Schubal Schaden zufügen. Karls Durchsetzung wird noch deutlicher durch die Impotenz des Heizers: „Er redete sich allerdings in Schweiß, die Papiere auf dem Fenster konnte er längst mit seinen zitternden Händen nicht mehr halten“ (28).

Obwohl Greens Landhaus Parallelen mit dem Schiff zeigt, setzt es die geographische Position (Greens Haus befindet sich außerhalb von New York) außerhalb des als Gegensatz angedeuteten Hochhauses des Onkels wegen der horizontalen Distanz und der perzipierten Dunkelheit und Tiefe. Wie Karl auf Pollunders Worte reagierend das Landhaus beschreibt: „Er spricht [...] als wüßte er nichts von dem großen Haus, den endlosen Gängen, der Kapelle, den leeren Zimmern, dem Dunkel überall.“ (66) Das Schiff befindet sich ebenso anderswo – im Ozean, also außerhalb der vom Menschen gebauten Stadt.

Ein anderer Bereich der Form wird von den Hochhäusern verkörpert. Hochhäuser, so die Eisenhaufe des Onkels (*Amerika* 69), das Hotel und das Haus Brunildas, dagegen liegen in Städten, wo sie trotzdem „nur ein kleines Stück eines großen Kreislaufes“ (69) sind. Kunstlers Beschreibung trifft diesen Häusern zu. Er spricht über die maßgebende Entdeckung des Betons, des Stahls und des Lifts, die konkreten Charakteristika des kafkaschen Hochhauses darstellen (siehe z. B. *Amerika* 68–70). Es ähnelt Fouriers Phalanx mit

künstlichen rechteckigen Kästen, und mit drastischer Linienführung, die nirgends endet. Karl empfindet es jedoch nicht in direkter Genauigkeit, was auf die effektive Verinnerlichung der Form zeigt: „Tatsächlich merkte man [...] von eisernen Baubestandteilen nicht das Geringste, und niemand hätte auch nur eine Kleinigkeit in der Einrichtung aufzeigen können, welche die vollständigste Gemütlichkeit irgendwie gestört hätte“ (69).

Als Konfrontationsfläche weist die Form drei wichtige Aspekte auf. Einerseits deklariert die Baulichkeit das Dasein des Subjekts, andererseits sorgt sie für seine existentielle Verhüllung als eine Art Verteidigungsmechanismus. Diese beiden Aspekte verlangen Identifikation mit dem Gebauten. Nebenher schließt das Haus etwas ein. Es besitzt so auch eine reduzierende, gefängnis-hafte, sogar panoptikonsähnliche Funktion. Diese Funktion erweist sich als die prägnanteste im Roman, da sie nicht von Karl bestimmt wird. Das Haus ist also ein psychologisches Bedürfnis und ein Mittel des erdrückenden Machtmechanismus.

Das Hochhaus des Onkels unterstützt das Letztere. Als Karl seine eigene Interpretation auf die jeweilige Baulichkeit nicht applizieren kann, d. h. er selber nicht zum Architekten wird, muss er die Interpretation akzeptieren, die vom *Anderen* angeboten wird. Dieses verbirgt zwei Alternativen. Entweder verliert er seine Subjektivität, oder er kämpft für seine Freiheit, wobei das Realisationsschema der erwünschten Freiheit höchstens latent zu spüren ist, und die regierende Ordnung der Objekte eine totale Institution konstituiert.⁵ Das Überwachungssystem des Onkels sagt vieles über die räumlichen Einheiten des *Amerika* aus. Einerseits heißt Überwachung vor allem Perzeption von angenommener ständiger Kontrolle, die Karl durch die sein Leben strukturierenden Aufgaben erlebt, und die psychische Abhängigkeit, die ihn z. B. im Landhaus aussagen lässt: „der Weg zum Onkel [...] für ihn vorbereitet dalag und mit einer starken Stimme nach ihm verlangte“ (68), was seine Andersorientierung repräsentiert. Andererseits wird seine Eingeschlossenheit durch die Architektur hervorgehoben, da sein Zimmer im sechsten Stockwerk liegt (33) und nicht entfernend, aber auch als verfremdend wirkt:

Ein schmaler Balkon[...]gestattete hier nicht viel mehr als den Überblick über eine Straße, die zwischen zwei Reihen förmlich abgehackter Häuser gerade, und darum wie fliehend, in die Ferne sich verlief [...] von oben gesehen, sich als eine aus immer neuen Anfängen

⁵ In Foucaults Beschreibung der Entwicklung des Gefängnisses stellt der Panoptismus eine Stufe dar. Foucault behauptet: „die panoptische Anlage schafft Raumeinheiten, die es ermöglichen, ohne Unterlass zu sehen und zugleich erkennen.“ (257). Er meint, dass ein Disziplinarindividuum dadurch entsteht, dass „er [...] gesehen [wird], ohne selber zu sehen; er ist ein Objekt einer Information, niemals Subjekt einer Kommunikation“ (257). Die foucaultische permanente Überwachung effiziert genau den existentiellen Kampf, den ich vorausgedeutet habe. Das Panopticon wirkt durch die Psyche. Er ruft solchen Widerstand hervor, der den Ausbruch jedes verdrängten Triebes unmöglich zu machen sucht. Foucault listet die Bestandteile dieses Systems auf. Einige davon sind die lückenlose Überwachung, die dadurch lückenlos ist, dass das Subjekt es so empfindet; feste Plätze durch Isolierung und Sanktionierung.

ineinandergestreute Mischung von verzerrten menschlichen Figuren und von Dächern der Fuhrwerke aller Art darstellte[...]als werde über dieser Straße eine alles bedeckende Glasscheibe jeden Augenblick immer wieder mit aller Kraft zerschlagen. (33)

Zwar wird ausgesagt, „Der Onkel kam ihm aber auch in jeder Kleinigkeit freundlich entgegen, und niemals mußte Karl sich erst durch schlechte Erfahrungen belehren lassen“ (33), weist die räumliche Platzierung eher auf die verinnerlichten Machtmechanismen und auf das zum Objekt gewordene Subjekt hin.

Um persönliche Erfüllung auch im Raum realisieren zu können, müsste das Haus in Karls individuellem Referenzsystem die wehrhaften Grenzen seines Selbstes andeuten. Die Wände verhüllen, jedoch zugleich betonen, die existentielle kosmische Nacktheit und auf diese Weise die „essentielle Schwäche“ (Danto 38) des Menschen. Das Selbst physikalisch sichtbar zu machen ist wegen der Wahrnehmung signifikant, nicht nur für das Subjekt als ein Mittel der Selbstreflexion, sondern auch für die Welt des entfremdenden Kontrastes, da der Vortritt des Hauses eine Geste der Deklaration ist. Darum nennt Danto das Haus „ein spontanes Symbol unseres Unterschiedes“ (38) und E.T. Hall das „Territorium des Organismus“ (187), und das ist, woran Cooper denkt, wenn sie zwischen dem Selbst und dem Nicht-Selbst den Unterschied macht und dementsprechend das Haus als das „Zentrum *unseres* Universums und Symbol *des* Universums“ (143) beschreibt. Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass dies anhand des Vorausgehenden nur unter der Erfüllung bestimmter Bedingungen nachweisbar ist, von denen die wichtigste das Agenssein des Subjekt/Bewohners ist.⁶

Eben dieses Kriterium führt in Karls Fall zu dem Verständnis des Hauses als Gefängnis. Das Haus stellt also den Lebensraum dar, der auf ihn gezwungen wird, und von seinem Standpunkt aus nur aufgrund des angegebenen beschränkt interpretiert werden kann. Eine subjektive Aneignung des Gebauten erfolgt von Karl nicht. Außer der Identifikation mit dem Schiff gibt es einen vagen Versuch, der als ein Keim erscheint, sich aber nicht mehr entwickelt. Solcher Keim ist sein Zimmer in dem Haus des Onkels, wo er ein Klavier vom Onkel verlangt (67) – ein Mittel des kreativen Selbstausdruckes.

⁶ Weiterhin erinnert Tuan, dass „Raum und Freiheit [...] eine Drohung sind“ (54). Diese Ambivalenz der Anlockung und des Abstoßes lässt den Menschen seine kosmische Nacktheit in Deckung bringen. Man baut Häuser, um Schutzlosigkeit im fokuslosen Universum zu verhüllen. Das Haus dient als der Ausgangspunkt und als das Identitätspräzipitat um die chaotische Welt um ihn zu entdecken. Cooper betont dieses phänomenologische Konzept: „[...] der Mensch hat sich einen Referenzpunkt gegeben, von dem aus er die Welt um ihn strukturiert“ (141). Seine Bemerkung wird auch von E.W. Heine unterstützt: „Der Mensch gestaltet seine Umwelt so, wie er sich selbst in ihr erlebt“ (14). Tatsächlich sollte die Identifikation mit dem Haus Subjektivierung bedeuten, denn das Haus wird zur Verkörperung des ausgedehnten Selbst. Es wird so zum Regens in dem subjektiven hierarchischen System von Dependenzien, das in Sartres Terminologie der persönlichen „Ordnung der Objekte“ (317) des Individuums entspricht.

Der Komplex der Einflüsse, die Kafka erlitt, konstituiert diese panoptische Welt. Der wichtigste Einfluss kam vom autoritären Vater, der die Interpretation anderer Einflüsse determinierte. In seinem „Brief an den Vater“ spricht Kafka explizit darüber. Laut dessen soll der Vater der Maß aller Dinge gewesen sein (575), was dafür sorgte, dass sich der junge Kafka versklavt fühlte. Tatsächlich ähnelte die Familienszene einer totalen Institution, die bis ins kleinste Detail Kafkas Leben dominierte, was durch seine geistige Oberherrschaft (575) zum Schweigen und zum Gefühl der Nichtigkeit führte (574). Andere wichtige Konstituenten waren noch die Diskrepanz zwischen seinem Judentum und dem „Goytum“ der anderen Welt, zwischen seinem Beruf und dem Schreiben und seiner Krankheit. Diese ergaben den kafkaschen Wertherismus, der durch Fokuslosigkeit, Ausgeliefertsein und Abstimmungsunmöglichkeit charakterisiert werden kann. Das Resultat ergibt einen modernen säkularen Mystizismus, den Fritz Martini so summiert: „Immer lässt Kafkas magischer Realismus, der grotesken Humor mit lastendem Ernst, spielende Phantastik mit intellektuell angespannter Dialektik, Traumhaftes und nüchternen Naturalismus in eine nahtlose Stileinheit zusammenführt, in und hinter dem Wirklichen eine unzugängliche Wesenheit ahnen, ein unfassbares, anderes Sein“ (573–574). Martinis Aussage unterstützt Coopers Idee des transzendenten Hauses, da die in Verzweiflung jagende unbetonte stumpfe Fokuslosigkeit eine Konstante hervorruft, die zugleich ein System darstellt, dessen Realisation das Haus ist, dem das Subjekt untertan ist. Für Kafka ist das Haus die primäre Konfrontationsmöglichkeit mit diesem verfremdenden System. Es zeichnet den kondensierten Mikrokosmos des omnipotenten Systems, und ist dessen verzweifelte Abspiegelung, sogar Vereinfachung.

Dass Karl auf dem Weg vom Haus zu Haus derselben Struktur unterworfen wird, spricht für die internalisierte Machtstruktur. Den Baulichkeiten, die architektonische und funktionelle Ähnlichkeit mit dem Haus des Onkels aufweisen, trifft Foucaults Behauptung über das Panopticon zu. Er besagt:

[das Panopticon] ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus; sein Funktionieren, das von jedem Hemmnis, von jedem Widerstand und jeder Reibung abstrahiert, kann zwar als ein rein architektonisches und optisches System vorgestellt werden: tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß. (264)

Die Gestalten der Begleiter Robinson und Delamarche sorgen dafür, dass die architektonische Machtstruktur auf einer noch abstrakten Ebene in minimalistischer Form auch dort aufrechterhalten wird, wo das Haus als primärer Maßstab fehlt. Andererseits können sie als Gesichter einer Tricksterfigur interpretiert werden, die doch derselben phallischen Obrigkeit dienen. So sind sie eben konditionierende Visualisierungen der Wahlpflicht, die die Überbestimmung sichern. Die hierarchische Beziehung zwischen Robinson und Delamarche beweist die schon vorher erwähnte Überbestimmung.

Robinson steht für Defoes Protagonist und für die seinige Selbstrealisation. Den anderen Pol verkörpert Delamarche, dessen Name nach Nicolai auf „marschieren“ (68) und auf Autorität verweist.

Diese generelle Struktur braucht notiert zu werden. Die Struktur des Hauses scheint auf eine Formel reduziert werden zu können. Es handelt sich immer um das Tricksterpaar, unter dessen Bestandteilen eine gewisse Überbestimmung besteht, und um den zentralen Regenten. Das Tricksterpaar erfüllt die identische Funktion wie das von der Mutter und dem Onkel, das von Schubal und dem Heizer, das von Green und Pollunder, und das von der Oberköchin und dem Oberportier. Die Regenten wären jeweils der Vater, der Onkel, der Oberkellner und Brunilda.

Nicolai zitiert Spilkas Meinung, dass Schubal ein „Agent einer Autorität“ (65) sei, und an einer anderen Stelle behauptet er, dass der Heizer und Pollunder identisch seien (107). Diese Feststellung hat die Implikation, dass zu einem gewissen Maß Pollunders Landhaus die Rückkopplung in die Schiffsszene darstellt. Nicolai geht weiter und behauptet, dass diese Feststellung auch für das Wirtshaus gültig sei (135). Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass sich die Machtstruktur der Schiffsszene im Wirtshaus nicht direkt nachweisbar zeigt. Es ist zwar wahr, dass die Beschreibung des Inneren des Wirtshauses der des Schiffes ähnelt, eine maßgebende Politik ist aber im Schlafzimmer nicht wiederzuerkennen.

Pollunders Haus dagegen erweist sich als eine direkte Rückkopplung in die Schiffsszene. Selbst seine Form ist mit der des Schiffes identisch, indem beide durch „*unhoch*“ beschrieben werden können, zumindest werden wir auf ihre Höhe nicht aufmerksam gemacht. Die gleiche labyrinthartige Innenstruktur ist vorhanden, und zwar mit der gleichen strukturierenden Überbestimmung des Tricksterpaares. Hier ist ein Teil der Beschreibung des Hauses, der gleich dem Hochhaus entgegengesetzt wird:

Karl war schon an großen Strecken der Wände vorübergekommen, die gänzlich ohne Türen waren, man konnte sich nicht vorstellen, was dahinter war. Dann kam wieder Tür an Tür, er suchte, mehrere zu öffnen, sie waren versperrt und die Räume offenbar unbewohnt. Da der Gang kein Ende nehmen wollte, nirgends ein Fenster einen Ausblick gab, weder in der Höhe noch in der Tiefe sich etwas rührte, dachte Karl schon, er gehe immerfort im gleichen Kreisgang in der Runde [...]. (116–118)

Die Strukturen der Hochhäuser teilen auch ein gemeinsames Schema, aber sie sind durchschaubar. Das Haus des Onkels ist dafür ein gutes Beispiel: „Karls Zimmer lag im sechsten Stockwerk eines Hauses, dessen fünf untere Stockwerke, an welche sich in der Tiefe noch drei unterirdische anschlossen, von dem Geschäftsbetrieb des Onkels eingenommen wurden“ (61); Karls Zimmer im Hotel Occidental befindet sich ebenfalls im obersten Stockwerk (218) und das eigentliche Geschäft wird unten erledigt – Instanzen die Karls Verfremdung von eigener Psyche verbildlichen. Der Unterschied zwischen den beiden Szenen liegt in dem Verfall der Ordnung, und in der zunehmen-

den Relevanz der Frauenfiguren. Die durchschaubare Ordnung beim Onkel ändert sich im Schlafzimmer des Hotels, wo es Unruhe, Lärm und Unordnung herrscht (236).

In Brunildas Zimmer in einem Arbeiterviertel sieht man die umstürzende Transformation der Ordnung. Trotz der Parallelen begegnen wir unendlichen in die Höhe zum letzten Stockwerk führenden Treppen, die „[...] im Halbdunkel weiter[führen], ohne daß irgend etwas auf ihren baldigen Abschluß hinzudeuten [scheint]“ (366). Wo im Hochhaus des Onkels das Licht als Gegensatz zu der Dunkelheit im Schiffsinneren und im Landhaus auf das panoptische Vorherrschen des das Superego bestimmenden *Anderen* verweist (61), trifft man im Zimmer kein Licht: „Man trat in vollständiges Dunkel ein. Der Vorhang der Balkontür, ein Fenster war nicht vorhanden, war bis zum Boden hinabgelassen und wenig durchscheinend, außerdem aber trug die Überfüllung des Zimmers mit Möbeln und herumhängenden Kleidern viel zu seiner Verdunkelung bei“ (369).

Auf dem Weg nach Ramses wird sein Koffer, dessen Inhalt seine Identität bestimmende Erinnerungskomponenten verkörpert, bloß durcheinandergeschoben, aber Karl besitzt nach dem Entkommen aus dem Hotel Occidental keinen Koffer mehr. So erfolgt Karls Gleichschaltung auch im Bewusstsein. Das Dunkel in der Höhe, die Unordnung, die dominante Rolle einer Frau, die Mehrheit der Frauenfiguren (367) und Kinder (363) zeigen an, wie der Bereich der Tiefe in die Ordnung der Höhe integriert wird. Das Zimmer kann also die inverse Psychologisierung der bestehenden Einrichtungen des Superegos bedeuten, oder eher die alles penetrierende Automatisierung. Ein Merkmal davon ist, dass Brunilda durch den Gucker Karls Perzeption zu beeinflussen sucht (415). Die psychische Qualität der Szene beweist Karls Raufen mit Brunilda (417), die nichts anderes als die symbolische Entsprechung mit dem Raufen mit Klara (108) ist. Die Trennung des Ortes von der Wirklichkeit wird von Delamarche bestätigt, der während des Aufmarsches sagt, den sie vom Balkon aus miterleben: „Wir wissen schon gar nicht mehr, was in der Welt vorgeht“ (411). R. D. Laing unterstützt diese Behauptung: „Die Person, die nicht in Wirklichkeit handelt und nur in der Fantasie tätig ist, *wird selbst unreal*“ (85). Diese Tendenz ist für Karl nicht aufzuhalten und wird im Theater durch das Verschwinden der Wände vollkommen realisiert.

Wie schon darauf hingewiesen wurde, deutet Nicolai den Koffer als Indikation des Seelenzustandes Karls. Am Anfang wird er auf dem Deck gelassen, während der Durchreise durchgewühlt (160), und im Theater ist er nicht mehr da (487). Wie der Koffer so ist das Haus die Visualisierung der psychischen Vorgänge, die das innere Chaos andeuten. Das äußere Chaos – die Annahme ist berechtigt, da Karl die angebliche Ordnung analytisch nicht begreift – wird mit dem inneren konfrontiert. Selbst eine internalisierte Ordnung mangelt, eben weil das äußere Chaos das innere verursacht und die

weitere Perzeption beeinflusst, d. h. das innere Chaos wird auf die äußere Welt projiziert.

Dieses Chaos zeigt die Identität an, die von außen durch das Haus für Momente Konturen bekommt. Häuser stellen Bilder der Entwicklungsphasen dar, die jedoch eine negative Heilgeschichte markieren. Obwohl Max Brod behauptet, dass Karl im letzten Kapitel im „fast grenzenlosen Theater Beruf, Freiheit, Rückhalt, ja sogar die Heimat und die Eltern wie durch paradiesischen Zauber wiederfinden werde“ (Hemsdorf 35), bin ich eher mit Hemsdorf einverstanden, der feststellt: „die Entwicklungslinie [führt] abwärts“ (36) und „das Schlusskapitel des Romans bekennt sich zum Nichts“ (44).

In diesem Schema heißt es, wenn das Haus, das vor allem durch Wände vom *Anderen* abgegrenzt ist, dekonstruiert wird, ist das die symbolische Darstellung der Desintegration des Ichs. Das Theater selbst verkörpert den Übergang ins Nichts, denn gewisse Strukturen stellen sich noch nachweisbar. Die Bürokratie, die wir beim Onkel kennen gelernt haben, ist noch anwesend, und die Struktur hat einen Nukleus in der wiederkehrenden omnipotenten Figur, dem Vater der Stellensuchenden (481). Am Anfang der Szene heißt es: „Jeder war willkommen“, hieß es. Jeder, also auch Karl. Alles, was er bisher getan hatte, war vergessen, niemand wollte ihm daraus einen Vorwurf machen [...]. Und ebenso öffentlich wurde das Versprechen gegeben, daß man auch ihn annehmen würde“ (450). Dieser Abschnitt könnte auch positiv interpretiert werden als Einleitung in die Offenbarung. Da aber z. B. es im Theater anstatt Musik Lärm gibt (451), die Engel grotesk charakterisiert werden (452), und Karl versucht, mit Lügen durchzukommen (465), und am Ende den Ort verlassen muss, fällt diese Lösung weg.

Die Szene stellt eher die Inversion des biblischen Symbolismus dar. Hier auch, wie vorher, wird Karl stets verwiesen, bis er dann einen anderen Namen annimmt. Der Namenswechsel von Roßmann zu *Negro* (470), von einem Dynamik bezeichnenden Begriff zu einem statischen, beweist auch die Endphase seiner Entwicklung. Diese Statik sieht man auch in der Struktur des Gebäudes. Es ist zwar unendlich groß und breit, besitzt jedoch keine räumlichen Einheiten in der Höhe, und ansonsten kommt es unendlich breit vor. Wir spüren keine Wände. Im inbegriffenen Raum verschwindet das Detail. Wie eine vorausdeutende Parallele ist es dem „größte[n] Theater der Welt“ (458) ähnlich grenzenlos und alt (459), wobei alt zeitlos bedeutet, was Baudrillard über sein Amerika ebenfalls zum Ausdruck bringt. Er meint, dass das Resultat der „optischen Materialisation des magischen Prozesses“ ist, dass der Mensch zur Fixierung in Zeitlosigkeit wird (40). So führt der Zug in die Natur, der strukturierte Platz wird in die unstrukturierte Natur, ins *Urandere* überführt, was durch den Ausgleich der Systeme, d.h. die Integration des einen ins andere, für das Selbst Entropie bedeutet. Das Resultat ist entropische Dekonstruktion und Diskontinuität von Karls Selbst. Diese These ist auch dadurch gerechtfertigt, dass Karl keine Papiere (464)

und kein Gepäck (487) mehr hat, beide Symbole der Geschichtlichkeit und der (sozialen) Identität.

Als schließlich Karl mit dem Theater weiterfährt, zeigt sich die Topographie radikal verändert als vorher: „Bläulichschwarze Steinmassen gingen in spitzen Keilen bis an den Zug heran, man beugte sich aus dem Fenster und suchte vergebens ihre Gipfel, dunkle, schmale, zerrissene Täler öffneten sich, man beschrieb mit dem Finger die Richtung, in der sie sich verloren“ (490). Die Szene steht in starkem Kontrast zu den vorherigen gebauten Umgebungen und zu der Szene, in der Karl mit den Begleitern nach Ramses wandert. Bis zum Theater sind auch wenn vom Außen garantierte Konturen des Ichs nachweisbar wie durch Häuser, oder durch Platz wie der Baum auf dem Weg nach Ramses, der eine eingeschränkte Selbstrealisation des Ichs repräsentieren mag, kann hier keine Einheitlichkeit aufgefunden werden, nur Zerrissenheit und so Karl „löst sich im unpersönlichen ‚man‘ auf“ (Wolfradt 154).

Konklusion

Die Anwesenheit des Chaos als Mangel der selbstgeschaffenen Ordnung verhindert die Identifikation mit der gebauten Umgebung, weil keine Polarität entsteht, kein zentraler Punkt, um den die subjektive Welt aufgebaut wird. Das steht im Einklang mit Tuans Aussage: „Das Zuhause ist der Brennpunkt einer kosmischen Struktur“ (149). Das Haus sollte also eine Art Selbstextension sein, die als Ausgangspunkt dient, um das All ihm zuzuordnen, wobei das subjektive Interpretationssystem durch die Perzeption auf das Perzipierte projiziert wird.⁷

Die Wände des kafkaschen Gebäudes symbolisieren aber das Gefängnis, in das Karl als objektivierte Entität eingesperrt ist. Diese Möglichkeit drückt Sartre folgenderweise aus: „Durch den Blick des Anderen *erlebe* ich mich als fixiert in der Mitte der Welt, als in Gefahr, als unheilbar. Aber ich *weiß* weder was ich bin, noch was mein Platz in der Welt ist, ich weiß nicht, welch ein Gesicht diese Welt, in der ich bin, an das Andere wendet“ (268). Baudrillards Idee der zeitlichen Fixierung spiegelt Sartres Konzept wider. Schon die Häuser bedeuten für Karl seine eigene Fixierung, seine Gefangenschaft, und sie kennzeichnen zu gleicher Zeit die Anwesenheit des *Anderen* als handelndes Subjekt, das in diesem Fall eine Abstraktion ist.

Karl wird immer wieder in Gebäude hineingezwungen, die er als Labyrinth empfindet, weil er nicht als Agens gilt. Dementsprechend muss er sich

⁷ Auf diese Weise teilt Tuan Sartres Idee des ordnenden Subjektseins. Sartre besagt: „[...] das Bewusstsein ist das wissende Sein in seiner Kapazität als *SEIN* und nicht als gekanntes Sein“ (XXVII). So fungiert das subjektive Selbst als schaffendes Agens, der kennt, also er interpretiert und verleiht den objektivierten Dingen eine von ihm bestimmte Bedeutung. Das Subjekt wird zum Agens und die Objekte werden in sein Repräsentationssystem eingeordnet.

anfangs eben im Unterwegssein auflösen, denn es widerspiegelt seine psychische Lage, was im Prinzip Identifikation mit der Umgebung nur auf Baudrillards Weise ermöglicht, der behauptet: „Verwüstung [was die Wahrnehmung betrifft] findet ihre gereinigte Form in der Befreiung von Geschwindigkeit“ (11). Es zeigt sich auch dadurch, dass er im Kapitel „Ausreise Brunildas“ für Brunilda verantwortlich ist, die als Repräsentantin des Systems der Gebäude außerhalb der Rahmen der Gültigkeit unmündig erscheint. Während der nicht festgenagelten Bewegung draußen kennt er sich aus. Die Gesetze der Gebäude gelten hier nicht, aber umgekehrt geht es auch nicht. Wie der Portier auch sagt: „Hier im Haus gelten [die Hindernisse der Außenwelt] aber nicht.“ (*Amerika* 294)

Die Tatsache, dass sich Karl nicht mal im Freien auszukennen scheint, bedeutet, dass sein Regelsystem keinen Ausdruck findet. Die Möglichkeit bleibt im ersten Kapitel begraben, und das Freie weist eher auf die Ähnlichkeit mit dem Inneren hin. Beide sind chaotische labyrinthartige weiße Flecken. Seine angebliche Freiheit wird jedoch durch die zwei Begleiter *de facto* reduziert, was seinen Lebensraum auf die Architektur des Koffers und des Fotos restringiert, auf die er während seiner Reise auch verzichten muss. Das Resultat ist das im Nichts Aufgelöstsein.

Ich habe nicht alle Formen der Architektur des Amerika-Romans analytisch beschrieben, weil ich vielmehr die symbolische und psychische Signifikanz der kafkaschen Baulichkeiten betonen wollte und wie sie Karls Perzeption mit Hinsicht auf das Haus und die Umgebung beeinflussen. Sein Aufenthalt in Amerika kann als eine symbolische Reise der Identitätssuche betrachtet werden. Die Häuser sind nicht selbstgewählt, und es gelingt ihm auch nicht, sie durch Identifikation mit ihnen symbolisch zu transzendieren, sodass sie anstatt „Raum“ zum „Platz“ werden. So wird er immer wieder fortgetrieben, bis er in der Ferne verschwindet und im Nichts versinkt.

Literatur

- Baudrillard, Jean: *Amérique*. Paris: Grasset, 1986.
Cooper, Clare: *The House as a Symbol of the Self*. Berkeley: University of California, 1974.
Danto, Arthur: Our Housness. *Harper's Magazine*. (March, 1991): 38–39.
Dubos, René: A Theology of the Earth. In: *Western Man and Environmental Ethics*. Ed. Ian G. Barbour. Massachusetts: Addison-Wesley Company, 1969, 43–54.
Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.
Freud, Sigmund: *Das Unbehagen der Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Bücherei, 1954.

- Hall, Edward T: *The Silent Language*. New York: Doubleday and Co., 1959.
- Heine, E. W: *New York liegt im Neandertal*. Zürich: Diogenes, 1986.
- Hemdsdorf, Klaus: *Kafka*. Berlin: Rutten & Loening, 1961.
- Janouch, Gustav: *Gepräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1961.
- Kafka, Franz: *Amerika*. Frankfurt a. M./Hamburg: Fischer Bücherei, 1964.
- Kafka, Franz: „Brief an den Vater“. *Das erzählerische Werk*. Berlin: Rütten & Loening, 1988.
- Kunstler, James Howard: *The Geography of Nowhere*. New York: Touchstone, 1994.
- Laing, R.D.: *The Divided Self*. London: Penguin, 1990.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lowenthal, David: „The American Scene“. *Geographical Review* 58 (1968): 61–88. <https://doi.org/10.2307/212832>
- Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1972.
- McFarlane, James: The Mind of Modernism. In: *Modernism: 1890–1930*. Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane. New York: Penguin, 1976, 71–93.
- Meinig, D.W.: Symbolic Landscapes. *The Interpretation of Ordinary Landscaper*. Ed. D.W. Meinig. Oxford: Oxford University Press, 1979, 164–192.
- Mumford, Lewis: *Sticks and Stones*. New York: Dover Publications, Inc., 1955.
- Nicolai, Ralf R.: *Kafkas Amerika-Roman „Der Verschollene“: Motive und Gestalten*. Würzburg: Königshausen+Neumann, 1986.
- Sartre, Jean-Paul: *Being and Nothingness*. Trans. Hazel E. Barnes. London: Methuen & Co., 1984.
- Shepard, Paul: Place in American Culture. *North American Review* (Fall 1997): 22–32.
- Tanner, Tony: Music of Invisibility. In: *Ralph Ellison*. Ed. John Hersey. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974, 84–94.
- Tuan, Yi-Fu: *Space and Place*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Turner, Graeme: *British Cultural Studies: An Introduction*. London/New York: Routledge, 1996.
- Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1986.
- Wolfe, Tom: *From Bauhaus to Our House*. New York: Washington Square P, 1981. <https://doi.org/10.2307/3192620>
- Wolfradt, Jörg: *Der Roman bin Ich: Schreibe und Schrift in Kafkas Der Verschollene*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.