

Inhalt

I.	Kafkas ›Schreiben‹ und das Phänomen der Satellitentexte – Eine Einleitung.....	9
II.	Konzeption und Handlungsprämisse des <i>Proceßromans</i>	25
III.	Satellitentexte vor Beginn der Romanniederschrift	33
	1. ›Josef K., der Sohn eines reichen Kaufmanns‹.....	33
	2. ›Ich war ganz ratlos‹.....	37
	3. ›Banz, der Direktor der Versicherungsanstalt Fortschritt‹ ...	38
	4. ›Ich stieg auf mein Pferd‹	40
IV.	Satellitentexte zu Beginn der Romanniederschrift	45
	1. ›Erinnerungen an die Kaldabahn‹	45
	2. ›Ausreise Bruneldas‹	59
V.	Satellitentexte während des Urlaubs	69
	1. ›Teater von Oklahama‹	74
	2. ›Ein Haus‹	80

3. ›In der Strafkolonie‹	88
4. ›Zu Elsa‹	102
5. ›Ein Traum‹	104
VI. Satellitentexte bis zum ›Ende des Schreibens‹	113
1. ›Monderry‹-Fragment	113
2. ›Der Dorfschullehrer‹	117
3. ›Der Unterstaatsanwalt‹	126
4. ›Ein junger Student‹	131
5. ›Elberfeld‹-Fragment	134
6. ›Traum vom Ritterschwert‹	139
7. ›Blumfeld ein älterer Junggeselle‹	142
VII. Eine innere Biographie von Kafkas ›Schreiben‹ – Eine Zusammenfassung	151
VIII. Kafkas letzter Text ›Josefine, die Sängerin‹ – Eine Schlussbemerkung	161
Anmerkungen	163
Abbildungen.	180
Literatur	182

»Mit solchen Hoffnungen angefangen und von allen drei
Geschichten zurückgeworfen, heute am stärksten.
Vielleicht ist es richtig, daß die russische Geschichte nur
immer nach dem Proceß gearbeitet werden durfte.«

(Franz Kafka, Tagebucheintrag vom 21. August 1914)

I.

Kafkas ›Schreiben‹ und das Phänomen der Satellitentexte – Eine Einleitung

›Nur so kann geschrieben werden‹

Diese Geschichte ›das Urteil‹ habe ich in der Nacht vom 22. zum 23. von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. [...] Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.¹

Die berühmte und viel zitierte am Tag nach der Niederschrift des *Urteils* entstehende Tagebucheintragung vom 23. September 1912 eröffnet zwei Perspektiven: Zum einen gilt die Erzählung Kafka als Initiationserlebnis für ›gelingendes Schreiben‹; so erfüllt die Niederschrift des *Urteils* sämtliche Bedingungen, die er an sein Schreiben knüpft und die er fortan zu dessen Maßstab erhebt. Zum anderen offenbaren sich für die Kafka-Forschung die entscheidenden Charakteristika seiner Arbeitsweise und die Bedeutung des Akts des Schreibens an sich.

Im gleichen Kontext aufschlussreich ist auch ein Brief Kafkas an seine spätere Verlobte Felice Bauer vom 3. Juni 1913, als er sich an die Entstehung des *Urteils* erinnert:

Im übrigen ist das Ganze in einer Nacht geschrieben von 11^h bis 6 Uhr früh. Als ich mich zum Schreiben niedersetzte, wollte ich nach einem zum Schreien unglücklichen Sonntag [...] einen Krieg beschreiben, ein junger Mann sollte aus seinem Fenster eine Menschenmenge über die Brücke herankommen sehn, dann aber drehte sich mir alles unter den Händen.²

Welche Prämissen für das Gelingen von Kafkas Schreiben lassen sich aus beiden Selbstzeugnissen ableiten? Zunächst das Schreiben ›in einem Zug‹, »die Wichtigkeit eines möglichst ununterbrochenen, möglichst kontinuierlichen Schreibvorgangs«.³ Darüber hinaus ist es sowohl ein Merkmal als auch eine Voraussetzung für Kafkas Schreiben, dass sich »das Zustandekommen des Werkes vom Zustandekommen des handschriftlichen Textes überhaupt [nicht] trennen [lassen]«.⁴ So plant er bei der Entstehung des *Urteils* die Beschreibung eines Krieges, bis sich ihm alles »unter den Händen [drehte]«.⁵ Malcom Pasley erkennt, dass Kafka, »als er die Feder in die Hand nahm, noch gar nicht wußte, was für eine Handlung und was für fiktive Figuren daraus hervorkommen sollten«.⁶ Er spricht von einer »restlosen Verkopplung von Erfindung und Niederschrift«⁷ und behauptet zu Recht, Kafka habe seine Werke »geradezu erschrieben«.⁸

In diesem Buch bietet sich eine
 die Punkte einander, unendlicher

$$\begin{array}{r} 17 \times 17 \\ 392 \\ \underline{289} \\ 103 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 24 : 17 = 56 : x \\ 24 \times 3 \\ \underline{72} \\ 72 \end{array}$$

27 Tage Geschichte, der Urteil hohelich in der Nacht
 vom 27 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr
 früh in einem Tag geschrieben. Die vom ^{ersten} ~~ersten~~
 Teil gewordenen Teile Punkte ich ^{unter dem} ~~unter~~
 ziehen. Die fürchterliche Verrückung nach Fremde
 wie sich die Geschichte vor mir entwickelte

Abb. 1: Kafkas schriftstellerisches Initiationserlebnis: Der vielleicht berühmteste Tagebucheintrag Kafkas, den er unmittelbar im Anschluss an die Niederschrift des *Urteils* verfasst und in dem er die fortan geltenden Glücksbedingungen für sein Schreiben formuliert.

Dieses Phänomen verbildlicht Kafka selbst in der bereits zitierten Tagebuchstelle nach Entstehung des *Urteils*, in der es heißt, dass »für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereit ist, in dem sie vergehn und auferstehn«. ⁹ Ein anderes Bild für diese Prämisse seiner Arbeitsweise neben dem des Schmelztiegels ist das schon von Max Brod übermittelte Bild des Schreibens in einen Tunnel hinein: »Man muß wie in einen dunklen Tunnel schreiben, ohne daß man weiß, wie sich die Figuren entwickeln werden«, ¹⁰ berichtet der Freund von einem Gespräch mit Kafka. Beides: das ununterbrochene, zusammenhängende Schreiben und das »Extemporierende, Unvorhersehbare seines Schreiben« ¹¹, also das »Aus-dem Augenblick-heraus-Produzieren, [das] Sich-ins-Dunkel-Vortasten, dem die nächsten Treppenstufen sozusagen jeweils im Weitergehen selbst zuw[a]chsen«, ¹² sind Prämissen für Kafkas Schreiben, von denen er selbst betont, dass »nur so [...] geschrieben werden« ¹³ könne.

Ursächlich hängt dies mit einer dritten Prämisse zusammen: der ›vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele‹ beim Schreiben. Dieses Bild nimmt Kafka wieder auf, wenn er im Februar 1913 anlässlich der Korrektur des *Urteils* im Tagebuch festhält, die Geschichte sei »wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen«. ¹⁴ Kafkas Schreiben ist demnach ein Schreiben, bei dem sein Innerstes an die Oberfläche eines literarischen Textes drängt und er so, wie er es bereits in einer frühen

Tagebucheintragung vom November 1911 formuliert, zum »Blutsverwandte[n]«¹⁵ seiner Texte wird.¹⁶ Demnach erklärt sich auch die Formulierung in einem Brief an Felice vom 3. Januar 1913: »Der Roman bin ich, meine Geschichten sind ich.«¹⁷ Christian Schärf bündelt treffend, wenn er formuliert:

Kafka, der nur schreibend existieren konnte, der sein Leben auf eine körperliche Art und Weise in Schrift verwandeln wollte, konnte die Intention des Autors gar nicht von der Eigendynamik des Schreibens trennen, selbst wenn er das gewollt hätte. Der Schreibprozeß ist bei ihm ein integrativer Vorgang, der die Positionen von Verfasser und Produkt gegeneinander aufhebt und die Grenze verwischt. Kein Zweifel, daß die Texte, die Kafka verfaßt hat, ebensosehr eine Figur geschaffen haben wie er ihre Struktur.¹⁸

Schärf macht hier auf eine weitere im doppelten Wortsinn ›existentielle‹ Bedeutung von Kafkas Schreiben aufmerksam: es ist ein Schreiben, um existieren zu können. Die drei Prämissen – Schreiben als zusammenhängendes, ununterbrochenes, ›Aus-dem-Augenblick-heraus-Produzieren‹ unter ›Öffnung des Leibes und der Seele‹ – sind einerseits die Glückensbedingungen seines Schreibens, aber nicht weniger als die Bedingungen seiner Existenz. Kafka ist sich dessen früh bewusst. Schon vor der Initiationserfahrung der Niederschrift des *Urteils* reflektiert er im Januar 1912 im Tagebuch:

In mir kann ganz gut eine Konzentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte alles sich hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechts, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zu allererst richteten.¹⁹

Ähnlich klingt es in einem der frühen Briefe an Felice aus dem November 1912, der immer noch seiner Vorstellung dient: »Meine Lebensweise ist nur auf das Schreiben hin eingerichtet und wenn sie Veränderungen erfährt so nur deshalb, um möglicher Weise dem Schreiben besser zu entsprechen [...].«²⁰

Die an sein Schreiben geknüpften Bedingungen und Hoffnungen sind derart vielschichtig, dass Schreibwiderstände, ja misslingendes Schreiben vorprogrammiert scheinen, genauso wie damit verbundene Existenzkrisen. Schon die frühe Kafka-Forschung hat betont – und hier nähern wir uns allmählich unserem Untersuchungsgegenstand an –, dass sich aus den Forderungen an sein eigenes Schreiben unüberwindbare Schwierigkeiten gerade bei der Niederschrift der Romane ergeben müssen:

[D]aß ein gutes Erzählwerk in einem einzigen ununterbrochenen Schreibakt entstehen müsse, frei von jeder bewussten Absicht und von planendem Kunstvollen [...], weist auf seine grundsätzliche Schwierigkeit mit Erzählwerken hin, die sich eben keinesfalls in einem Zuge schreiben lassen. [...] Die meisten Großerzählungen und alle Romane Kafkas sind Fragment geblieben.²¹

Diese Krisenerfahrung macht Kafka erstmals bei der Niederschrift des *Verschollenen*. Im Tagebuch nennt er ihn eine »ins Endlose angelegte«²² Geschichte, die er zu keinem Abschluss führen kann. Und am 26. Januar 1913 schreibt er an Felice: »Mein Roman! Ich erklärte mich vorgestern abend vollständig von ihm besiegt. Er läuft mir auseinander, ich kann ihn nicht mehr umfassen [...].«²³

Um dieses ›Auseinanderlaufen‹ bei der Niederschrift des *Proceßromans* knapp eineinhalb Jahre später zu verhindern, bedient er sich zwei produktionsästhetischer Besonderheiten:

Malcom Pasley stellt bei der Edition der Kritischen Kafka-Ausgabe fest, dass Kafka den *Proceßroman* in einer »für ihn bis dahin uncharakteristischen Weise geschrieben hat«.²⁴ Kafka gibt dem *Proceßroman* zunächst einen festen Rahmen, indem er Anfangs- und Schlusskapitel zuerst niederschreibt. Dies soll das für den *Verschollenen* beklagte ›Auseinanderlaufen‹ verhindern und die aus den zuvor erläuterten Schreibbedingungen erwachsene Gefahr des abermaligen Fragmentbleibens seines Romans abwenden. Gleichsam bedeute dies aber keine Abkehr von seiner Arbeitsweise des »fortlaufende[n] Konzipierens«,²⁵ da er innerhalb jedes Romankapitels »seinem bewährten Prinzip der ›open-ended‹ Textentwicklung treu geblieben«²⁶ sei. Die nicht-lineare Textentstehung des *Proceßromans* ist weitläufig bekannt. Eine zweite – hier zu entwickelnde – Besonderheit hingegen

hat bislang in der Kafka-Forschung kaum Beachtung gefunden und zielt auf den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie.

Vermutlich zwischen dem 5. und 9. März 1922 als Paralleltext – oder nennen wir es schon hier genauer und anschaulicher: Satellitentext – zum *Schloßroman* entsteht die kurze Erzählung *Erstes Leid*, die wohl so verstanden werden darf, dass Kafka in ihr (literarisch gebrochen) das Leid stockenden Schreibens während der Romanentstehung spiegelt. Zugleich – und hier gilt unser besonderes Augenmerk – mystifiziert *Erstes Leid* am Schicksal eines Trapezkünstlers aber auch den Weg aus dieser Unproduktivität heraus. Im Text heißt es:

Ein Trapezkünstler – bekanntlich ist diese hoch in den Kuppeln der großen Varietébühnen ausgeübte Kunst eine der schwierigsten unter allen Menschen erreichbaren – hatte, zuerst nur aus dem Streben nach Vervollkommnung, später auch aus tyrannisch gewordener Gewohnheit sein Leben derart eingerichtet, daß er, solange er im gleichen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapez blieb. [...] Der Trapezkünstler sagte, die Lippen beißend, er müsse jetzt für sein Turnen, statt des bisherigen einen, immer zwei Trapeze haben, zwei Trapeze einander gegenüber. Der Impresario war damit sofort einverstanden. Der Trapezkünstler aber, so als wolle er zeigen, daß hier die Zustimmung des Impresario ebenso bedeutungslos sei, wie es etwa sein Widerspruch wäre, sagte, daß er nun niemals mehr und unter keinen Umständen nur auf einem Trapez turnen werde. Unter der Vorstellung, daß es vielleicht doch einmal geschehen könnte, schien er zu schaudern. Der Impresario erklärte, zögernd und beobachtend, nochmals

sein volles Einverständnis, zwei Trapeze seien besser als eines, auch sonst sei diese neue Einrichtung vorteilhaft, sie mache die Produktion abwechslungsreicher.²⁷

Die Erzählung *Erstes Leid* ist eines der aufschlussreichsten Gleichnisse für Kafkas Schaffensweise und gibt Einblick – wenngleich literarisch mystifiziert – in jene zweite produktionsästhetische Besonderheit, die er bereits bei der *Proceß*-Niederschrift verfolgt, um ein ›Auseinanderlaufen‹ wie beim *Verschollenen* zu verhindern. Es heißt im Text: Der Trapezkünstler muss ununterbrochen ›Tag und Nacht‹ turnen. Für Kafkas Schaffensweise haben wir bereits analog erkannt: will ein Text gelingen, muss er ihn ›ununterbrochen‹ niederschreiben. Um seine Kunst aber ausüben zu können, benötigt der Trapezkünstler in *Erstes Leid* ein weiteres, ein zweites Trapez. Übertragen wir auch das auf Kafkas Schaffensweise, heißt das: Um einen Roman schreiben zu können, bedarf es des Schreibens eines zweiten Textes. Oder produktionsästhetisch genauer: Stockt Kafka die Niederschrift des Romans, beginnt er einen neuen Text, der ihm ein Weiterschreiben am Roman ermöglichen soll.

Dieses Phänomen bestätigt Kafkas Tagebucheintrag vom 9. März 1922, der sich auf die Entstehung von *Erstes Leid* bezieht und diese Erzählung mit einer Krisensituation bei der Fortführung des *Schloß*-Romans in Verbindung bringt. Zugleich wird aber besonders der Versuch deutlich, diese Krisensituation überwinden zu wollen. Es heißt: »Das Pferd des Angreifers

zum eigenen Ritt benützen. Einzige Möglichkeit.«²⁸
Die beiden Kafka-Forscher Wolf Kittler und Gerhard Neumann führen unter Zuhilfenahme des Manuskriptbefundes von Erzählung und Roman zu dieser Tagebuchstelle aus:

Der kurze Text ›Erstes Leid‹ wird auf ein Blatt geschrieben, das aus einem Heft des ›Schloß‹-Romans herausgerissen ist. Die leere Seite des Romanmanuskripts als Symptom stockender Produktivität im Prozeß der Romanrede mag Kafka dazu gebracht haben, diese eine Seite, gewissermaßen im Sinne des Turnens auf nur einem Trapez [...] zum Platz des Absprungs zurück auf jene Reihe zahlloser Trapeze zu machen, die die Seiten des ›Schloß‹-Romans bilden. [...] Das ›Erste Leid‹ stockender Produktivität schafft sich gleichsam selbst die Brücke, auf der es in den Produktionsprozeß wieder einmündet, es wird zur ›Überschreibung‹, mit deren Hilfe die Wiedereinflechtung in die stockende Rede gelingt. So scheint es für Kafka Fälle gegeben zu haben, in denen noch das Laster des Stockens zu einer Tugend des Schreibens gemacht wurde.²⁹

Die Erzählung *Erstes Leid* chiffriert demnach das Phänomen ihrer eigenen Entstehung. Sie zeigt den Versuch Kafkas, durch ihre Niederschrift zur Fortführung des *Schloß*-Romans zu gelangen, eine Schreibhemmung (›das Pferd des Angreifers‹) im wahrsten Sinne des Wortes zu ›überschreiben‹ (›zum eigenen Ritt zu benützen‹).

Auffällig, jedoch in der Forschung bislang weitgehend außer Acht gelassen, ist, dass diese produktionsästhetische Besonderheit bereits bei der Niederschrift des *Proceß*-Romans Anwendung findet. Für die vorlie-

gende Untersuchung der *Proceßzeit* gilt es nun aber nicht nur zu zeigen, dass parallel zur Arbeit am *Proceß* entstehende Texte produktionsästhetische Steigbügel sind, sondern dass sie sogar in einem viel engeren, bislang verborgenen Zusammenhang zum Roman stehen. So können diese Satellitentexte – und hier erklärt sich der gewählte Begriff des Satelliten – neue Erkenntnisse zum Verständnis des Entstehungsprozesses des Romans sowie zu Kafkas Schreiben während der *Proceßzeit* überhaupt liefern. Wie Satelliten kreisen diese Texte quasi engstens mit dem Roman verbunden in dessen Umlaufbahn und können als geheime, metaphorisch verschlüsselte Äußerungen Kafkas zu seinem Roman und dessen Entstehung verstanden werden, was sie ihrerseits der eigenen Rätselhaftigkeit ein Stück weit enthebt.³⁰

An dieser Stelle bietet sich ein Exkurs an zur Frage der Genealogie des Schreibens, wie sie zurzeit ein Forschungsprojekt unter Leitung von Martin Stingelin, Davide Giuriato und Sandro Zanetti an der Universität Bern stellt. Der dort entwickelte Begriff der ›Schreib-Szene‹ in Abgrenzung zur ›Schreibszene‹ zeigt sich nämlich in Bezug auf das Phänomen der Satellitentexte Kafkas als äußerst fruchtbar.

In diesem integrativen Modell des Schreibens wird der »Ereignishaftigkeit des Schreibaktes selbst«³¹ Aufmerksamkeit zuteil, wenn die »Körperlichkeit und die Instrumentalität des Schreibakts als Quelle von

Widerständen, die im Schreiben überwunden werden müssen«,³² berücksichtigt werden. So versteht Stingelin unter ›Schreibszene‹ die »historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt«. ³³ Stingelin führt weiter aus:

Jedes literarische Schreiben bedient sich einer Semantik (Sprache), die nur durch die Benützung eines Schreibwerkzeuges (Instrumentalität) zeichenhaft zum Ausdruck gebracht werden kann, und zwar durch eine spezifische Körperlichkeit des Schreibaktes (Geste), die sich vom eigenhändigen Kratzen mit der Feder über das Hämmern mit der Schreibmaschine bis hin zur Flüchtigkeit der Stimme beim Diktieren erstrecken kann.³⁴

In inhaltlicher und orthographischer Abgrenzung zur ›Schreibszene‹ definiert Stingelin ferner die ›Schreib-Szene‹, die »die literarische Darstellung und typischerweise den Selbstverweis der Literatur auf ihr Geschriebenes«³⁵ meint. Diese ›Schreib-Szene‹, verstanden als autoreigene Reflexion über die Umstände des eigenen Schreibens in einem literarischen Werk selber, bringt die zentrale Frage mit sich, wann und warum eine solche ›Schreib-Szene‹, eine Thematisierung des Schreibens im literarischen Schreiben, erfolgt. Die Fruchtbarkeit dieser Fragestellung für Kafkas Schrei-

ben liegt mit Blick auf das Phänomen entstehender Satellitentexte zu Zeiten der Romanentstehung auf der Hand. Haben wir z. B. für die Erzählung *Erstes Leid* erkannt, dass sie das Phänomen ihrer eigenen Entstehung chiffriert, indem sie als Satellitentext zum *Schloßroman* zugleich hilft, einen Schreibwiderstand bei der Romanentstehung zu überwinden und gleichsam selbstreferentiell davon handelt, können wir hier von einer ›Schreib-Szene‹ sprechen. Da es sich jedoch um eine literarisch chiffrierte ›Schreib-Szene‹ handelt – an der Oberfläche geht es um einen Trapezkünstler, nicht um einen Schriftsteller –, möchte ich für diesen Fall den Begriff der ›impliziten Schreib-Szene‹ in Erweiterung zur Definition Stingelins einführen.³⁶ Dieser Begriff der ›impliziten Schreib-Szene‹ macht dann auch den Befund für das Verständnis von Kafkas Schreiben fruchtbar, dass »das Geschriebene die unverwischbaren Spuren seiner zugleich faßbaren und unfaßbaren Schreibarbeit [trägt]«. ³⁷

Es ist auffällig (und macht die vorliegende Untersuchung so ergiebig), dass während der Niederschrift des *Proceß* besonders zahlreiche Paralleltexte entstehen. Es wird nachzuweisen sein, ob und wie neben der – nennen wir sie – ›Steigbügelfunktion‹ diese Texte in inhaltlichem oder kommentierendem Zusammenhang mit dem zur gleichen Zeit entstehenden Roman, ja einem spezifischen Moment der Romanentstehung stehen, sodass sie das Prädikat Satellitentext als Kennzeichen ihrer verborgenen Verbindung zum Roman

verdienen. Auch hierbei gilt es zu bedenken, dass die für Kafka typische Verknüpfung von Erfindung und Niederschrift, die keine »Vorentscheidung über den Handlungsverlauf oder gar über die Figurenausstattung«³⁸ kennt, ebenso weitreichende Folgen für die Beurteilung der Satellitenerzählungen hat. Auch sie sind – im Sinne des ›Aus-dem-Augenblick-heraus-Produzierens‹ – sozusagen ›Schreib-Geburten‹, jedoch nicht im Roman selbst, sondern in eigenständigen Texten. Sie sind einerseits im Sinne einer ›Schreib-Szene‹ Reflexionen zur Romanentstehung und zur aktuellen Schreibsituation, eine Art »Spiegelung des Autors im Werk, eine merkwürdige Öffnung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen aktueller Schreibsituation und erzählter Situation«.³⁹ An anderer Stelle aber auch Reflexionen über den Inhalt der Romanhandlung, die Kafka nicht in den Romantext selbst einbettet, sondern außerhalb des Romans in den Satellitentexten verarbeitet.

Bevor nun im Einzelnen diese Zusammenhänge von *Proceßroman* und seinen Satellitentexten beleuchtet werden, soll die Möglichkeit genutzt werden, Kafkas erste produktionsästhetische Konsequenz aus der Negativerfahrung mit dem *Verschollenen* – die nicht linear verlaufende Entstehung des *Proceßromans* – für das Textverständnis zu nutzen. Dies führt zu einem Verständnis von Roman und Satellitentexten, welches die dem Roman zugrundeliegende Konzeption Kafkas offenlegt.

Letztendlich wird die vorliegende Studie insbesondere mit Hilfe der Satellitentexte als »inner[e] Biographie von Kafkas Schreiben«⁴⁰ nachzeichnen können, wie Kafka im August 1914 mit Beginn der *Proceß*niederschrift erneut die größten Hoffnungen verbindet, ›schreibend existieren‹ zu können, und wie sehr er von diesen erneut enttäuscht wird, als er sich am 20. Januar das »Ende des Schreibens«⁴¹ eingesteht.