

# DIESSEITS DER SCHRIFT UND DES WERKES

## Zur Position des Subjekts in Kafkas Erzählung ›Ein Traum‹

Von Tobias Wilke (Berlin)

### *1. Vorbemerkung*

„Sicher ist, daß ein Haupthindernis meines Fortschritts mein körperlicher Zustand bildet. Mit einem solchen Körper läßt sich nichts erreichen.“<sup>1)</sup> Was Kafka in dieser frühen Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1911 selbst zum Spannungsverhältnis seiner Lage erklärt, ist in den letzten Jahren zum vielfach thematisierten Topos in der Diskussion und Analyse seines Werkes avanciert. Zunehmend hat man den Antagonismus zwischen Körper/Leben und Schrift/Schreiben als maßgebliche existentielle Erfahrung dieses Autors verstanden, zugleich aber auch als wesentlichen Gegenstand seiner Texte zu identifizieren begonnen.<sup>2)</sup> Dabei ist ferner angemerkt worden, dass sich die verschiedenen Entwürfe des bezeichneten Zusammenhangs in Kafkas (Lebens-)Werk durchaus nicht zu einer eindeutigen Konstante formieren. Für Gerhard Neumann beispielsweise entwickelt sich das Kafka'sche Œuvre gerade als diskontinuierliche Serie „wechselnder Verhältnisse von Körper und Schrift“<sup>3)</sup>. Repräsentativ für die divergierenden Akzentuierungen stehen nach seinem Urteil insbesondere drei Texte aus der frühen bis mittleren Werkphase: die Erzählungen ›Vor dem Gesetz‹, ›In der Strafkolonie‹ und ›Ein Traum‹.

---

<sup>1)</sup> FRANZ KAFKA, *Tagebücher 1910–1923*, New York 1958, S. 171.

<sup>2)</sup> Betont wird dabei immer wieder, dass sich dieser Zusammenhang häufig mit der Frage nach Gelingen oder Versagen verschränkt. So sieht etwa Gerhard Neumann das Spezifikum von Kafkas Leben (und Schreiben) durch eine „doppelte Differenz“ gekennzeichnet: „die Differenz zwischen Körper und Schrift und diejenige zwischen Anspruch und Einlösung.“ Vgl. GERHARD NEUMANN, *Franz Kafka. Der Name, die Sprache und die Ordnung der Dinge*, in: *Franz Kafka: Schriftverkehr*, hrsg. von WOLF KITTLER und GERHARD NEUMANN, Freiburg 1990, S. 11–29, hier: S. 25.

<sup>3)</sup> GERHARD NEUMANN, „Nachrichten vom ‚Pontus‘“. *Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas*, in: KITTLER/NEUMANN (Hrsgg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr* (zit. Anm. 2), S. 164–198, hier: S. 181.

Indes fällt an diesem Miniaturkanon auf, dass einer der ihm zugeordneten Texte von der Kafka-Forschung bislang in erstaunlichem Maße ignoriert worden ist. Während ›Vor dem Gesetz‹ und ›In der Strafkolonie‹ zu den meistdiskutierten Teilen von Kafkas Werk zählen, hat die kleine Erzählung ›Ein Traum‹ nur wenig Beachtung gefunden<sup>4)</sup>, und dies, obwohl ihre herausragende ästhetische Bedeutung schon während der ersten intensiven Welle der Kafka-Rezeption wiederholt hervorgehoben wurde. Wilhelm Emrich etwa misst in seiner Kafka-Monographie dem „großartige[n] Stück“<sup>5)</sup> ebenso höchsten Wert bei wie Theodor W. Adorno, der in den ›Aufzeichnungen zu Kafka‹ die „wahrhaft ungeheure“ Qualität des Textes rühmt<sup>6)</sup>. Freilich steht die Betonung der exzeptionellen Geltung jeweils in deutlichem Missverhältnis zur – nur kursorischen – Lektüre, und die überschwänglichen Urteile finden sich allenfalls mit Rudimenten einer Analyse verschränkt.<sup>7)</sup> Hinzu kommt, dass man die Erzählung zunächst nahezu ausschließlich als Randergebnis der abgebrochenen Arbeit am ›Prozeß‹ begriff; das Hauptinteresse galt daher meist der Frage, wie sich ›Ein Traum‹ als Variante bzw. Fragment auf die Konzeption des Romans beziehen ließe.<sup>8)</sup> Diese vorwiegend um Kontextualisierung bemühte Perspektive scheint den Blick auf den Eigencharakter der Erzählung eher verstellt zu haben; auf jeden Fall mag auch in ihr eine Ursache der bis heute dauernden Vernachlässigung zu suchen sein.

In der jüngsten Welle der Kafka-Forschung hat sich, auf der Grundlage neuer philologischer Rekonstruktionen wie formal-ästhetischer Argumente,

<sup>4)</sup> So verzeichnet etwa die Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur zu Kafkas Werk nur drei Einträge zu dieser Erzählung. Vgl. MARIE LUISE CAPUTO-MAYR und JULIUS MICHAEL HERZ, Franz Kafka. Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur 1955–1997, 2. Aufl., München 2000, S. 1111.

<sup>5)</sup> WILHELM EMRICH, Franz Kafka, Bonn 1958, S. 270.

<sup>6)</sup> THEODOR W. ADORNO, Aufzeichnungen zu Kafka, in: DERS., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1955, S. 302–342, hier: S. 307.

<sup>7)</sup> Vgl. die Struktur der Argumentation bei EMRICH, Franz Kafka (zit. Anm. 5), S. 296ff. Das geringe Interesse an diesem Text überrascht nicht zuletzt deshalb, weil Kafka ihn zu seinen Lebzeiten selbst viermal veröffentlichte und ihm offensichtlich beträchtliche Bedeutung beimaß. Vgl. zur Editions-geschichte WOLF KITTLER und GERHARD NEUMANN, Kafkas „Drucke zu Lebzeiten“. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, in: KITTLER/NEUMANN (Hrsgg.), Franz Kafka: Schriftverkehr (zit. Anm. 2), S. 30–74. – Ferner LUDWIG DIETZ, Drucke Franz Kafkas bis 1924. Eine Bibliographie mit Anmerkungen, in: Kafka-Symposium, hrsg. von JÜRGEN BORN u. a., Berlin 1965, S. 85–125, hier: S. 108f.

<sup>8)</sup> So versucht etwa Walter H. Sokel den ›Traum‹ als mögliche Variante zum Romanschluss zu lesen, an der Kafkas „real intentions“ bei der Romangestaltung ablesbar seien. Vgl. WALTER H. SOKEL, The Three Endings of Josef K. and the Role of Art in the Trial, in: The Kafka Debate. New Perspectives of Our Time, hrsg. von ANGEL FLORES, New York 1977, S. 335–353. Für Wilhelm Emrich bildet der Text zusammen mit der Erzählung ›Vor dem Gesetz‹ sogar den „geistigen Kern des Romans“. Vgl. EMRICH, Franz Kafka (zit. Anm. 5), S. 296. Nach Adornos Vermutung hatte Kafka vor, den Fortgang der Handlung im ›Prozeß‹ mit Hilfe des ›Traums‹ zu unterbrechen, wobei „durch den Kontrast dieses Traums alles andere als Wirklichkeit“ bestätigt und der Anspruch der Darstellung auf Wörtlichkeit unterstrichen werden sollte. Vgl. ADORNO, Aufzeichnungen zu Kafka (zit. Anm. 6), S. 307.

die Ansicht durchgesetzt, dass die Erzählung als unabhängig vom ›Prozeß‹ konzipierter Prosatext anzusehen ist.<sup>9)</sup> Zugleich hat unter dem Einfluss post-strukturalistischer Theoriebildung das Interesse an der Thematisierung von „Schrift“ in Kafkas Werk deutlich zugenommen. Jedoch hat ›Ein Traum‹ auch von dieser neuen Konjunktur wiederum nur in geringem Maße profitiert und allenfalls beiläufige Erwähnung gefunden.<sup>10)</sup> Obzwar die Erzählung im Horizont der betreffenden Debatte in eine enge Verbindung zur „Kernfrage von Kafkas Poetologie“<sup>11)</sup> – die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Schrift – gerückt wurde, steht eine detaillierte Untersuchung ihrer Komposition weiterhin aus. Ohne diese detailgenaue Prüfung freilich muss der Wert, ja die Möglichkeit einer solchen schrift-theoretischen Lektüre von ›Ein Traum‹ vorerst noch dahingestellt bleiben. Die Beschreibungskraft der betreffenden Kategorien kann schließlich nicht präsumtiv behauptet werden, sondern hat sich in einer sorgfältigen Engführung mit den Strukturen des Textes erst noch zu erweisen. Eine solche soll im Folgenden mit Blick auf drei thematische Verhältnisse geleistet werden, die Kafkas Erzählung organisieren: die Beziehung von Körper und Schrift, der Zusammenhang von Name und Werk sowie die Verbindung von Tod und Traum.

## 2. Der Körper und die Schrift

Im Rahmen früherer Lektüren von Kafkas ›Ein Traum‹ hat man vorwiegend der zweiten Hälfte der Erzählung Aufmerksamkeit gezollt, ohne zu bedenken, dass bereits ihre Exposition das Szenario des Endes in vielfacher Weise präludiert und vorbereitet. So spannt diese Eröffnung bereits jene komplexe Struktur von Übergängen auf, die sich am Schluss des Textes komplettiert. In einem ersten Sinne deutet sie, soviel ist offenkundig, auf einen Übergang voraus, der Stillstand an die Stelle von Bewegung treten lässt. Vor und bei seinem Eintritt in den Friedhof eilt Josef K., die Hauptfigur, zunächst mit traumhafter Geschwindigkeit voran und findet sich, schlagartig geradezu, an eine neue Stelle im Raum versetzt: „Es war ein schöner Tag und K. wollte spazieren gehen. Kaum aber hatte er zwei Schritte gemacht, war er schon auf dem Friedhof.“<sup>12)</sup> Dort erweisen sich die Spazierwege als flussbettartige Bahnen, über die K. in der Folge rasch dahinzutreiben beginnt: „Es waren dort sehr künstliche, unpraktisch gewundene Wege, aber er glitt über einen solchen Weg

<sup>9)</sup> Vgl. MALCOLM PASLEY, Zur Datierung von Kafkas *Ein Traum*, in: Euphorion 90 (1996), S. 336–343. Pasley datiert die Entstehungszeit der Erzählung auf Frühsommer 1916 und scheidet sie damit deutlich von der Arbeit am bereits Anfang 1915 aufgegebenen ›Prozeß‹. Vgl. ferner die Anmerkungen in FRANZ KAFKA, Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, hrsg. von WOLF KITTLER/HANS-GERD KOCH/GERHARD NEUMANN, New York 1994, S. 357ff.

<sup>10)</sup> Etwas ausführlichere, wenngleich keineswegs erschöpfende Bemerkungen finden sich einzig in Arbeiten Gerhard Neumanns (zit. Anm. 2 und Anm. 3).

<sup>11)</sup> NEUMANN, „Nachrichten vom Pontus“ (zit. Anm. 3), S. 181.

<sup>12)</sup> FRANZ KAFKA, Ein Traum, in: DERS., Drucke zu Lebzeiten, hrsg. von WOLF KITTLER/HANS-GERD KOCH/GERHARD NEUMANN, New York 1994, S. 295–298, hier: S. 295.

wie auf einem reißenden Wasser in unerschütterlich schwebender Haltung.<sup>13)</sup> Der außerordentlichen Dynamik des Beginns wird späterhin der Eindruck absoluter Ruhe gegenüberreten, wenn K., am Ende der Erzählung, in seinem Grab versinkt. Jedoch wäre es verfehlt, hier eine Logik reiner Oppositionen am Werk zu sehen; viel eher lässt sich das Verhältnis zwischen Dynamik und Statik als ein differenzielles begreifen, da sich das Moment der Ruhe bereits im Moment der Bewegung antizipiert zeigt. So vollzieht sich der Spaziergang K.'s in einem Raum, der als Friedhof per definitionem mit dem Zustand der Reglosigkeit assoziiert ist. Zugleich schließt der Charakter seiner *gleitenden* Bewegung an das Motivfeld des Fließens und des Wassers an, das, einer langen kulturgeschichtlichen Tradition gemäß, ebenfalls auf die Phänomene von Auflösung und Tod verweist.

Entsprechend wäre der geschilderte Übergang von Leben zu Tod nicht als Passage zwischen zwei radikal geschiedenen Bereichen aufzufassen. Vielmehr ist die Lebendigkeit, als deren Ausdruck die anfängliche Bewegtheit figuriert, bereits in sich selbst auf ihre eigene Negation durch den Tod orientiert – indem das Ziel des Spaziergangs früh mit jenem Grab identifiziert wird, das sich späterhin als für K. bestimmt erweist: „Schon von der Ferne faßte er einen frisch aufgeworfenen Grabhügel ins Auge, bei dem er Halt machen wollte. Dieser Grabhügel übte fast eine Verlockung auf ihn aus und er glaubte, gar nicht eilig genug hinkommen zu können.“<sup>14)</sup> Dabei empfiehlt es sich weniger, diese Passage – wie in der früheren Forschung verschiedentlich geschehen – als Anzeichen einer bloß individuellen Todessehnsucht zu lesen, d. h. auf implizite Suizidgedanken Josef K.'s zu schließen. Eher könnte man sie, grundsätzlicher, als einen Ausdruck jener Todesbezogenheit verstehen, die Sigmund Freud in ›Jenseits des Lustprinzips‹ als konstitutives Charakteristikum alles Lebendigen gekennzeichnet hat.<sup>15)</sup> Freuds These zufolge ist dem Lebenden das eigene Sterben nicht nur als sein unausweichliches Ende strukturell integriert, sondern liegt seinem Handeln sogar normativ als motivierendes Ziel zugrunde – eine Ordnung, deren jedem subjektiven Einfluss entzogene Notwendigkeit an Kafkas Szenario denken lässt.

Indes wird der Übergang von Bewegung zu Stillstand, von Leben zu Tod, der sich am Schluss der Erzählung vollendet, zugleich präpariert und konturiert durch die Substitution einer vorwiegend horizontal durch eine primär vertikal strukturierte Räumlichkeit. Zunächst durchquert K. die Ebene des Friedhofs, die sich unter seinem vorwärts gerichteten Blick aufspannt; bereits „von Ferne“ fasst er den frischen Grabhügel ins Auge und bestimmt ihn zum Ziel seines Erkundungsgangs.

<sup>13)</sup> Ebenda, S. 295.

<sup>14)</sup> Ebenda, S. 295f.

<sup>15)</sup> SIGMUND FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, in: DERS., Studienausgabe. Band 3: *Psychologie des Unbewußten*, hrsg. von ALEXANDER MITSCHERLICH u. a., Frankfurt/M. 2000, S. 213–272, hier: S. 248: „Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus *inneren* Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, so können wir nur sagen: *Das Ziel alles Lebens ist der Tod*“. Entsprechend enthält das „Bild der Lebenserscheinungen“ für ihn nichts als die Mannigfaltigkeit der „Umwege zum Tode“.

Dann jedoch zieht sich diese Horizontale infolge seines Vorwärtsdrangs urplötzlich zusammen:

Während er den Blick noch in die Ferne gerichtet hatte, sah er plötzlich den gleichen Grabhügel neben sich am Weg, ja fast schon hinter sich. Er sprang eilig ins Gras. Da der Weg unter seinem abspringenden Fuß weiter raste, schwankte er und fiel gerade vor dem Grabhügel ins Knie.<sup>16)</sup>

Unter Einfluss der Geschwindigkeit kommt Josef K. zu Fall, wobei sein Sturz, als Bewegung in der Vertikale, bereits das spätere Versinken im Grab präfiguriert. Direkter noch aufeinander bezogen werden sein Körper und die ihm bestimmte Ruhestätte freilich durch das Handeln der beiden am Grab wartenden Friedhofsdieners: „Zwei Männer standen hinter dem Grab und hielten zwischen sich einen Grabstein in der Luft; kaum war K. erschienen, stießen sie den Stein in die Erde und er stand wie festgemauert.“<sup>17)</sup> Diese Handlung integriert, die von K. vollzogene vertikale Bewegung wiederholend, den steinernen und den fleischnen Körper in eine Logik symbolischer Substitution. Wie K. sich vor seinem Sturz „in *schwebender* Haltung“ fortbewegte, befindet sich auch der Stein, ehe er im Boden verankert wird, „in der Luft“. Genau diese Parallelität legt es nahe, die Installation des Grabsteins als (zunächst) virtuelle Ersetzung des lebendigen Leibs durch das anorganische Monument zu lesen. Dass der Stein als Repräsentierendes, als auf den Körper verweisendes *Zeichen* zu begreifen sei, bestätigt sich auch an seiner quasi-leiblichen Gestalt, die in ihrer außergewöhnlichen Größe derjenigen eines menschlichen Körpers zu entsprechen scheint. Dies suggeriert insbesondere die Schilderung des Beschriftungsversuchs, den der unmittelbar erscheinende „Künstler“ auf dem Grabstein unternimmt: „Mit diesem Bleistift setzte er nun oben auf dem Stein an; der Stein war sehr hoch, er mußte sich gar nicht bücken“<sup>18)</sup>.

Dabei lässt sich auch das Handeln der Künstlerfigur auf die gerade angedeutete Logik der Substitution beziehen und als weiterer Schritt in ihrer Entfaltung begreifen. Denn bereits im Augenblick seines Erscheinens führt der Künstler eine höchst signifikante Schreibbewegung aus:

Sofort trat aus einem Gebüsch ein dritter Mann hervor, den K. gleich als einen Künstler erkannte. Er war nur mit Hosen und einem schlechten Hemd bekleidet; auf dem Kopf hatte er eine Samtkappe; in der Hand hielt er einen gewöhnlichen Bleistift, mit dem er schon beim Näherkommen Figuren in der Luft beschrieb.<sup>19)</sup>

Auch die – hier noch rein imaginären – Figuren des Künstlers sind also ursprünglich „in der Luft“ positioniert, bevor sie sich auf dem Stein materialisieren können. Somit treten sie gleichfalls an die zuvor von Körper und Stein eingenommene Stelle und tragen sich in den Prozess der Ersetzung ein, der nun zur Reihe von Körper – Stein – (imaginärer) Schrift komplettiert ist. Entsprechend sind die in

<sup>16)</sup> KAFKA, Ein Traum (zit. Anm. 12), S. 296.

<sup>17)</sup> Ebenda.

<sup>18)</sup> Ebenda.

<sup>19)</sup> Ebenda.

die Luft geschriebenen Figuren, der inneren Logik des Geschehens gemäß, bereits re-präsentierend auf K. bezogen – was sich auch in ihrer späteren Materialisierung noch bestätigen soll. Jedoch sieht sich der Künstler bei seinem Bemühen, die Schrift vom Imaginären ins Materiale zu überführen, mit zunächst unerklärlichen Hindernissen konfrontiert. Zwar gelingt es ihm anfangs mühelos, die einleitenden Worte „Hier ruht“ auf dem Stein anzubringen, doch muss er den Schreibprozess danach an einem Punkt grammatischer und semantischer Unvollständigkeit unterbrechen:

Als er die zwei Worte geschrieben hatte, sah er nach K. zurück; K., der sehr begierig auf das Fortschreiten der Inschrift war, kümmerte sich kaum um den Mann, sondern blickte nur auf den Stein. Tatsächlich setzte der Mann wieder zum Weiterschreiben an, aber er konnte nicht, es bestand irgendein Hindernis, er ließ den Bleistift sinken und drehte sich wieder nach K. um.<sup>20)</sup>

Der Künstler blickt auf K. „zurück“ – womit zunächst ein räumliches Arrangement der beiden Figuren bezeichnet ist. Jedoch liegt es durchaus nicht fern, der Wendung auch eine temporale Konnotation zu assoziieren, die das Zurückbleiben K.'s in der Zeit, oder eher noch: sein gänzlich Ausscheiden aus dieser, mit dem Abschluss der Inschrift in ein Bedingungsverhältnis setzt.<sup>21)</sup> Die Schrift bricht ab in einem Zustand der Unvollständigkeit und Unsinnigkeit<sup>22)</sup>, denn die Position des (grammatischen) Subjekts im begonnenen Satz bleibt leer. Für K. bedeutet dies eine bald als qualvoll empfundene Verzögerung, zeigt er doch ein deutliches Begehren nach dem „Fortschreiten der Inschrift“ – das freilich aufgrund des aporetischen Charakters der Situation ungestillt bleibt:

Nun sah auch K. den Künstler an und merkte, daß dieser in großer Verlegenheit war, aber die Ursache dessen nicht sagen konnte. Alle frühere Lebhaftigkeit war verschwunden. Auch K. geriet dadurch in Verlegenheit; sie wechselten hilflose Blicke; es lag ein häßliches Mißverständnis vor, das keiner auflösen konnte.<sup>23)</sup>

Dass jeder weitere Versuch des Künstlers, die Schrift unter dem beobachtenden Blick K.'s zu vollenden, *notwendigerweise* misslingen *muss* – wobei die defizitäre Gestaltqualität des mühselig hervorgebrachten „Strichs“ dieses Misslingen verbildlicht –, lässt sich deutlicher anhand einiger Anmerkungen Jacques Derridas begreifen. Wie Derrida argumentiert, liegt die Möglichkeit von Bedeutung nämlich gerade in der *Abwesenheit* der Subjekte und Objekte sprachlicher Äußerungen begründet – und

<sup>20)</sup> Ebenda, S. 297.

<sup>21)</sup> Im Blick des Künstlers dürfen wir den Ausdruck einer Ordnung vermuten, die sich nach der Temporalität des Futur II strukturiert. Entsprechend scheint der Blick an dieser Stelle zu besagen: „Du wirst gewesen sein (zurückgeblieben sein) – wenn diese Schrift vollendet ist.“

<sup>22)</sup> Tatsächlich ließe sich diese Formulierung, einer in Husserls ›Logischen Untersuchungen‹ getroffenen Unterscheidung entsprechend, der Kategorie „sinnloser“ Äußerungen zuordnen, die durch Verstöße gegen grammatikalische Regeln ihr Ausdruckspotential einbüßen. Damit unterscheiden sie sich von den zwar gegenstandslosen, aber bedeutungsvollen „widersinnigen“ Äußerungen. Vgl. EDMUND HUSSERL, *Logische Untersuchungen*. Zweiter Band. Erster Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis, hrsg. von URSULA PANZER, 3. Aufl., Den Haag, Boston, Lancaster 1984, S. 58ff.

<sup>23)</sup> KAFKA, *Ein Traum* (zit. Anm. 12), S. 297.

genau deshalb kann, so unsere These, auch in Kafkas Erzählung die (komplettierte) Schrift nicht mit K.'s Präsenz koinzidieren.

In seiner breit angelegten Kritik an Husserls Theorie des Zeichens greift Derrida auf dessen Konzeption der Idealität von sprachlicher Bedeutung zurück: „Cette idéalité est la forme même dans laquelle la présence d'un objet en général peut indéfiniment être répétée comme la *même*.“<sup>24)</sup> Demnach muss eine Äußerung, um den Status eines Zeichens zu gewinnen, prinzipiell unendlich wiederholbar sein, d. h. in völliger Unabhängigkeit vom partikularen Kontext ihrer (hypothetischen) ersten Verwendung funktionieren können. Diese Notwendigkeit wird bereits von Husserl erkannt<sup>25)</sup>, doch bleibt für diesen, wie Derrida kritisch hervorhebt, die Möglichkeit von Bedeutung zugleich gebunden an die Intention eines Subjekts, die das jeweilige Zeichen animiert: „Il n'y a pas d'expression sans l'intention d'un sujet animant le signe, lui prêtant une *Geistigkeit*.“<sup>26)</sup> Daran lässt sich ablesen, dass Husserl Idealität auf der Basis der Gegenwart denkt und an das Prinzip reiner Präsenz knüpft. Für Derrida hingegen zeigt sich die Anwesenheit – genauer betrachtet – immer schon differenziell mit ihrer eigenen Negation verschränkt<sup>27)</sup>. Zur Erläuterung führt er den Fall einer sprachlichen Aussage an, die, einem aktuellen Erleben entstammend, dessen Wahrnehmungsinhalte thematisiert. Obwohl eine solche Äußerung zunächst auf die Koordinaten einer besonderen und gegenwärtigen Situation verweist, muss sie, um von idealer Bedeutung, und d. h. überhaupt verständlich zu sein, auch für einen virtuellen Zuhörer, „à côté de moi ou à distance infinie dans le temps ou dans l'espace“, begrifflich bleiben: „Il est impliqué structurellement dans mon opération que le contenu de cette expression soit idéal et que son unité ne soit pas entamée par l'absence de perception *hic et nunc*.“<sup>28)</sup> Daher ist, entgegen Husserls Behauptung, die Abwesenheit von Subjekt und/oder Objekt einer sprachlichen Äußerung kein Hindernis, sondern, in einem strukturellen Sinne, notwendige Bedingung von Bedeutung:

<sup>24)</sup> JACQUES DERRIDA, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, 5. Aufl., Paris 1989, S. 8. Dabei ist die Idealität nicht als etwas Weltliches bzw. für sich genommen Existierendes aufzufassen, sondern als „corrélation avec des actes de répétition eux-mêmes idéaux.“

<sup>25)</sup> Vgl. HUSSERL, *Logische Untersuchungen* (zit. Anm. 22), S. 49ff. Nach Husserl ist die Aussage einer bedeutungsvollen Äußerung „*dasselbe*, wer immer sie behauptend aussprechen mag, unter welchen Umständen und Zeiten immer er dies tun mag. [...] Die Urteilsakte sind von Akt zu Akt verschieden. Aber, *was* sie urteilen, *was* die Aussage besagt, das ist überall dasselbe.“

<sup>26)</sup> DERRIDA, *La Voix et le phénomène* (zit. Anm. 24), S. 35. Vgl. dazu HUSSERL, *Logische Untersuchungen* (zit. Anm. 22), S. 56f.

<sup>27)</sup> Vgl. DERRIDA, *La Voix et le phénomène* (zit. Anm. 24), S. 59f. Gerade die Vorstellung der Gegenwart, verstanden als universelle Form aller Erfahrung, „schließt in sich die Verwiesenheit des Subjekts auf seinen Tod ein: „Penser la présence comme forme universelle de la vie transcendente, c'est m'ouvrir au savoir qu'en mon absence, au delà de mon existence empirique, avant ma naissance et après ma mort, *le présent est*. [...] C'est donc le rapport à ma mort (à ma disparition en général) qui se cache dans cette détermination de l'être comme présence, idéalité, possibilité absolue de répétition.“

<sup>28)</sup> Ebenda, S. 103.

l'absence totale du sujet et de l'objet d'un énoncé – la mort de l'écrivain ou/et la disparition des objets qu'il a pu décrire – n'empêche pas un texte de ‚vouloir dire‘. Cette possibilité au contraire fait naître le vouloir-dire comme tel, le donne à entendre et à lire.<sup>29)</sup>

In diesem Kontext gewinnt gerade die *Schrift* paradigmatischen Charakter, denn sie ist der „nom courant de signes qui fonctionnent malgré l'absence totale du sujet, par (delà) sa mort.“<sup>30)</sup> Damit rückt sie in Opposition zum Prinzip der Stimme, die – vermeintlich – von der reinen Präsenz eines gegenwärtig Sprechenden motiviert ist.

Dass die Schrift im Zentrum von Kafkas Erzählung steht, indiziert auch und gerade die auffällige Stummheit des in ihr entworfenen Szenarios. Das Geschehen vollzieht sich in purer Visualität; der Künstler kann die Ursache seines Zögerns „nicht sagen“, es werden Blicke getauscht, die aber das „häßliche Mißverständnis“ ebenfalls nicht aufzulösen imstande sind – ehe am Ende das Gestische für Erlösung sorgt und den entscheidenden Moment gelingender Kommunikation ermöglicht: „da stampfte der Künstler wütend mit einem Fuß in den Grabhügel hinein, daß die Erde in die Höhe flog. Endlich *verstand* ihn K.“<sup>31)</sup>. Das einzige akustische Element, das in seiner Singularität die völlige Abwesenheit aller stimmlichen Äußerungen noch schärfer hervortreten lässt, bleibt das als Todeszeichen konnotierte Läuten „eine[r] kleine[n] Glocke von der Grabkapelle“<sup>32)</sup>. Um die Schrift geht es also – sie ist gleichermaßen Gegenstand des Begehrens und des Bemühens. Ihre Vollendung jedoch wird erst in jenem Augenblick gelingen, in dem K. (s)ein Selbststopfer vollzieht. Zuvor sind alle Schreibversuche des Künstlers fehlgeschlagen und kulminieren in der zornigen Geste, die in ihrer Vertikalität in die Richtung der bevorstehenden physischen Auslöschung weist:

Endlich verstand ihn K.; ihn abzubitten war keine Zeit mehr; mit allen Fingern grub er in die Erde, die fast keinen Widerstand leistete; alles schien vorbereitet; nur zum Schein war eine dünne Erdkruste aufgerichtet; gleich hinter ihr öffnete sich mit abschüssigen Wänden ein großes Loch, in das K., von einer sanften Strömung auf den Rücken gedreht, versank. Während er aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zierraten über den Stein.<sup>33)</sup>

Erkennbar liegt dieser Szene eine Logik zugrunde, die sich mit Derridas theoretischen Überlegungen engführen lässt. Jedoch zeigt sich das Bedingungsverhältnis von Bedeutung und Abwesenheit in Kafkas Text in doppelter Weise figuriert. Die Genese von Bedeutung, die für Derrida auf nicht-realer Idealität, also auf potentieller *Wiederholbarkeit* beruht, manifestiert sich in der Erzählung ›Ein Traum‹ als

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>30)</sup> Ebenda.

<sup>31)</sup> KAFKA, Ein Traum (zit. Anm. 12), S. 298. Hervorhebung T. W.

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 297.

<sup>33)</sup> Ebenda, S. 298.

grammatischer Abschluss eines vorerst unvollständigen und „unsinnigen“ Satzes. Zugleich findet die bei Derrida als Denkmöglichkeit eingeführte Abwesenheit des Subjekts/Objekts bei Kafka ihren Ausdruck im buchstäblichen Verschwinden eines fleischartigen Körpers.

Ferner gewinnen in Kafkas Erzählung auch *Materialität* und *Gestalt* der Schrift elementare Bedeutung. Es entbehrt nicht der Komik, gewiss aber ebenso wenig der motivischen Konsequenz, wenn der Künstler seine Arbeit auf dem Grabstein mit einem Bleistift verrichtet, dessen „Gewöhnlichkeit“ im Text sogar zweimal explizit bezeichnet wird. In seiner Durchschnittlichkeit kontrastiert das Schreibwerkzeug dabei deutlich mit den ausgezeichneten Ergebnissen, die der Künstler durch seine Tätigkeit zunächst erzielt: „Durch eine besonders geschickte Hantierung gelang es ihm, mit dem gewöhnlichen Bleistift Goldbuchstaben zu erzielen; er schrieb: „Hier ruht –“ Jeder Buchstabe erschien rein und schön, tief geritzt und in vollkommenem Gold.“<sup>34)</sup> Es wäre wohl nicht zu viel behauptet, wollte man in der „besonders geschickten Hantierung“ einen Anklang an die Tradition der alchemistischen Mystik erkennen, die durch aufwendige chemische Verfahren eine Transformation von Blei in Gold zu erreichen suchte.<sup>35)</sup> Ein solcher Prozess der Purifikation zeigt sich bei Kafka motivisch auf die logische Struktur von Schrift bezogen, denn die Materialität der Inschrift figuriert hier gleichsam das Bedingungsverhältnis von Abwesenheit und Bedeutung. Dass die Schrift unter K.'s beobachtenden Blicken defizitär bleiben muss, zeigt sich in eben jenem Qualitätsverlust, dem sich die Arbeit des „mit dem äußersten Widerstreben“ schreibenden Künstlers zunehmend ausgesetzt sieht: „die Schrift war auch nicht mehr so schön, vor allem schien es an Gold zu fehlen, blaß und unsicher zog sich der Strich hin“<sup>36)</sup>. Erst als K.'s Körper endlich im Grab versinkt, kann sie sich wieder in reinen und schönen Lettern, mit „mächtigen Zierraten“, auf dem Stein verwirklichen. Jedoch ist nicht nur die materiale Konsistenz der Inschrift, sondern auch und gerade ihre besondere Funktion auf den zu Grunde liegenden Zusammenhang bezogen: die *Grabinschrift* erweist sich hier als Allegorie von *Schrift überhaupt*. Als Konstatierung eines Todes – „Hier ruht Josef K.“ – verdankt sie sich dem buchstäblichen Eintritt einer Abwesenheit. Demgemäß spricht sie gerade jenes Verhältnis aus, auf das sich die logische Struktur ihrer Zeichen gründet.

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 297.

<sup>35)</sup> Vgl. dazu LYNDY ABRAHAM, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge 1998, S. 86f. und 116. Dabei hatten die Experimente nicht allein das Ziel, den Wert der behandelten Materie zu steigern, sondern waren auch mit metaphysischen Konnotationen aufgeladen. So wurde Gold nicht nur als ökonomisch wertvollstes Metall angesehen; vielmehr galt es zugleich als physisches Äquivalent des „ewigen Geistes“. Dagegen repräsentierte Blei „the fragmented, chaotic state of the soul or psyche, which has then to be separated from the body so that it can become detached from earthly conditions, gain equilibrium, and then receive illumination.“ Folglich ließe sich das bei Kafka geschilderte Szenario auch auf dem Hintergrund dieser Logik abbilden und verstehen: die Auslöschung des Körpers öffnet den Weg für die „Erleuchtung“, das Aufleuchten der Schrift auf dem Stein.

<sup>36)</sup> KAFKA, *Ein Traum* (zit. Anm. 12), S. 298.

### 3. Der Name und das Werk

Freilich beweist sich die besondere Struktur der *Grabinschrift* gerade darin, dass sie (sich) nicht in einem beliebigen Zeichen abzuschließen vermag: es ist das Erscheinen des eigenen *Namens*, das K. durch seine bereitwillige Selbstausschöpfung ermöglicht – ein Zusammenhang von polysemantischer Valenz, der eine eingehendere Diskussion erfordert. Denn die Frage des Namens verknüpft sich, wie gezeigt werden soll, zugleich aufs engste mit der Frage der Kunst und des künstlerischen Werkes – was zu vermuten schon deshalb nahe liegt, weil in Kafkas Text das Erscheinen des Namens das Werk eines Künstlers *ist*. Dass sich der künstlerische Schriftzug auf dem Grabstein erst dank des Verschwindens des Körpers vollendet, demnach der Tod des Individuums mit der Genese von Kunst in einen logischen Zusammenhang tritt, ist in der Forschung wiederholt als Allegorie für Kafkas „masochistic and sacrificial poetics“<sup>37)</sup> gelesen worden. Jedoch hat man die Einsicht in diesen Bedingungs Zusammenhang von Tod und Kunst kaum mit der spezifischen Funktion und Struktur des Namens in Verbindung gebracht. Eine Ausnahme bildet der Kommentar Walter Sokels, der den vom Grabstein leuchtenden Namen K.'s als Verheißung (s)eines Nachruhmes, folglich als Apotheose eines bereits geschaffenen Werkes versteht.<sup>38)</sup> Dagegen wollen wir im Folgenden die anders akzentuierte These vertreten, dass das Verschwinden des Körpers und das Erscheinen des Namens allererst die *Möglichkeit* eines „Werkes“ eröffnen.

Um Kafkas Erzählung auf dieses implizite Verhältnis hin zu erschließen, gilt es zunächst, die im Text entworfene Figurenkonstellation als erneut allegorische Figuration zu begreifen. Dabei sind die beiden Hauptfiguren – Josef K. und der Künstler – nicht in einer Opposition, als radikal geschiedene Subjekte etwa anzuordnen, sondern wiederum in einer differenziellen Struktur aufeinander zu beziehen. Demnach wären sie als imaginäre Repräsentanten zweier verschränkter Instanzen, zweier Instanzen *einer* Subjektivität zu verstehen – als schreibende Instanz und Autorfunktion auf der einen Seite und als körperliche Existenz auf der anderen. Auf ein enges und ursprüngliches Verbundensein der Figuren deutet dabei schon der initiale Moment ihres Begegnens hin. Um noch einmal die Situation zu vergegenwärtigen: K. ist am Grab in die Knie gesunken und blickt auf den gerade errichteten Grabstein, als plötzlich „aus einem Gebüsch ein dritter Mann hervor [tritt, T. W.], den K. *gleich* als einen Künstler erkannte.“<sup>39)</sup> Zwar wird das nachlässige Erscheinungsbild des Mannes – „er war nur mit Hosen und einem schlecht zugeknöpften Hemd bekleidet“<sup>40)</sup> – als Ursache genannt, die K.'s unmittelbare Gewissheit, er habe es mit einem „Künstler“ zu tun, zu plausibilisieren vermag. Jedoch erschöpft sich die Semantik des Vorgangs nicht in einem auf Äußerlichkeit beruhenden Schluss.

<sup>37)</sup> SOKEL, *The Three Endings of Josef K.* (zit. Anm. 8), S. 337. – Vgl. ferner NEUMANN, *Der Name, die Sprache und die Ordnung der Dinge* (zit. Anm. 2), S. 13.

<sup>38)</sup> Vgl. WALTER H. SOKEL, *Franz Kafka – Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, Frankfurt/M. 1964, S. 352.

<sup>39)</sup> KAFKA, *Ein Traum* (zit. Anm. 12), S. 296. Hervorhebung T. W.

<sup>40)</sup> Ebenda.

Vielmehr verweist das Erkennen in seiner Fraglosigkeit auf eine – freilich amorphe – Vor-Kenntnis und lässt sich daher auch als Form des Wieder-Erkennens lesen. Josef K.'s verzögerungslose Einsicht indiziert eine Vertrautheit, die es nahe legt, in der graphischen Verwandtschaft des Namens „K.“ und des Wortes „Künstler“ mehr als bloße Koinzidenz zu sehen. So wäre das eine Zeichen womöglich nichts als eine *abgekürzte* Version des anderen. Sollte dem gemäß der Künstler gegenüber K. ein schaffendes Prinzip vertreten, auf dessen Umsetzung sich K.'s Begehren im Folgenden richtet? Wäre die Struktur der Erzählung dergestalt zu verstehen, dass das Erscheinen des Namens, soweit dieser auch die Bezeichnung eines Werkes ist bzw. sein kann, mit dem Ins-Sein-Kommen des Letzteren *zusammenfiel*?

Im Ausgang von dieser Hypothese kann man eine Re-Lektüre der Erzählung beginnen, die ihr Geschehen nun mit Blick auf die Relation von Name und künstlerischem Werk betrachtet – um in ihr ein weiteres Ausschlussverhältnis zu erkennen. Dabei sollte sich K.'s Interesse an der Entstehung der Schrift auch als Begehren nach einem Werk begreifen lassen. Freilich demonstriert der Verlauf der Erzählung, dass diese Sehnsucht eine unerfüllte zu bleiben hat, denn unter seinem Blick, so ist deutlich geworden, vermag die Schrift gerade nicht zu Ende zu kommen. Daher kann man das Verhältnis zwischen K. und seinem (geschriebenen) Namen auf der Folie jener radikalen Äußerlichkeit abbilden, die nach Maurice Blanchot das Verhältnis jedes Schreibenden zu seinem jeweiligen „Werk“ strukturiert. Nach Blanchot ist dieses Verhältnis rein negativ; der Schreibende kann das eigene Werk nicht kennen, da er ihm gegenüber durch eine fundamentale „impossibilité de lire“ behindert ist.<sup>41)</sup> Beendet wird und entstehen kann ein Werk nämlich erst durch den Tod seines Autors – was diesem zugleich jede Möglichkeit nimmt, diese Vollendung bzw. Genese zu beobachten. Obwohl er mit seinem Schaffen dem Prozess dieses Entstehens selbst zugehört, vollzieht sich der entscheidende Schritt erst mit dem Ende seiner Existenz: „La solitude de l'écrivain, cette condition qui est son risque, viendrait alors de ce qu'il appartient, dans l'œuvre, à ce qui est toujours avant l'œuvre.“<sup>42)</sup> Für Blanchot ist in der strukturellen Logik des Werkes selbst angelegt, dass dieses, als abgeschlossenes Schaffen, für den Autor unlesbar bleibt – ebenso wie in Kafkas Erzählung der Name – als (mögliche) *Bezeichnung* eines Werkes wie als *Werk* des Künstlers – erst durch K.'s physisches Selbstopfer Gestalt gewinnen kann.

Allerdings hat nach den Überlegungen Blanchots eine bestimmte Form des Selbstopfers konstitutive Bedeutung nicht erst für die Entstehung des Werkes, sondern für die Genese jeglicher Schrift und allen Schreibens. In der Schrift nämlich trennen sich Wort und Subjekt: „Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même.“<sup>43)</sup> Als Schrift löst sich Sprache aus ihren unmittelbaren Bezügen auf das jeweilige Subjekt der Äußerung; sie wird, wie bereits Derrida demonstriert, strukturell dekontextualisiert. Daher wird im *Schreiben* implizit immer schon auf den Ausdruck des

<sup>41)</sup> MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris 1955, S 17.

<sup>42)</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>43)</sup> Ebenda, S. 20.

partikularen (empirischen) „Ich“ verzichtet: „Écrire est l'interminable, l'incessant. L'écrivain, dit-on, renonce à dire ‚Je‘. Kafka remarque, avec surprise, avec un plaisir enchanté, qu'il est entré dans la littérature dès qu'il a pu substituer le ‚Il‘ au ‚Je‘.“<sup>44)</sup> In der Erzählung ›Ein Traum‹ manifestiert sich dieser Verzicht, diese Substitution abermals in einer figurativen Konstellation: das Schreiben ist der geträumten Instanz des Künstlers überantwortet, dessen Werk *über* K., das (empirische) Subjekt des Traumes spricht: „Hier ruht Josef K.“ Josef K., der „Autor“ des Traums, findet sich in seinem „Werk“ am Ende zuletzt nur noch durch den Namen repräsentiert, der fortan, bedenkt man die grammatische Struktur der Inschrift, nicht länger ein „Ich“, sondern das „Er“ einer *dritten Person* bezeichnet.

Indes bleiben nach Blanchot gerade in der Suspension des „Ich“ eine gewisse paradoxe Macht und Anwesenheit des Schreibenden doch erhalten: „Celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a dans cet effacement maintenu cependant l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire [...] Du ‚Je‘ effacé, il garde l'affirmation autoritaire, quoique silencieuse.“<sup>45)</sup> Eine solche Präsenz *in* der Abwesenheit lässt sich bei näherem Bedenken auch in Kafkas Text verorten. So stellt sich zum einen das Grab als Ort einer Koinzidenz von Ab- *und* Anwesenheit dar. Zwar markiert es einen Prozess des Verschwindens, doch indiziert es zugleich eine neue Form der Präsenz – die Präsenz des toten Körpers in der Erde, dessen Sterblichkeit ja nichts weniger ist als die Möglichkeitsbedingung von Schrift. Zum anderen lässt sich auch demonstrieren, dass das „Ich“, auf äußerst vermittelte Weise, in einer tieferen *überschriebenen* Schicht der Grabinschrift abwesend-anwesend bleibt.

Um diesen Zusammenhang einsichtig zu machen, bedarf es indes einer sorgfältigen Analyse jenes Vorgangs, der K.'s Namen auf dem Grabstein erscheinen lässt. Obwohl sichtlich unzufrieden mit den Umständen der Situation, entschließt sich der Künstler nach langem Warten, „da er keinen andern Ausweg fand, dennoch zum Weiterschreiben. Der erste kleine Strich, den er machte, war für K. eine Erlösung, der Künstler brachte ihn aber offenbar nur mit dem äußersten Widerstreben zustande“<sup>46)</sup>. Genau dieser „erste kleine Strich“ bildet den Ausgangspunkt, auf den jeder Versuch, die bei Kafka entfaltete Logik des Namens zu begreifen, zurückgehen muss. Er enthält in nuce die verschiedenen Bedeutungsrelationen, die das auf dem Grabstein Erscheinende – im Prozess seines Erscheinens – entrollt. Im Kontext des hebräischen Alphabets nämlich bezeichnet der „erste kleine Strich“ den Buchstaben Jod, „aus dem alle anderen Buchstaben, das Alphabet und schließlich alle Schriften entstanden sind.“<sup>47)</sup> Insofern berühren sich auf dem Grabstein der Ursprung der Schrift und der Ursprung des Namens – wobei sich *in* der Gestalt und Materialität des Letzteren wiederum ein kleines Drama entfaltet.

<sup>44)</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>45)</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>46)</sup> KAFKA, Ein Traum (zit. Anm. 12), S. 298.

<sup>47)</sup> FRANK SCHIRRMACHER, Die Bedeutung der Flöhe im Pelz. Schriftreu: die Faksimile-Ausgabe von Kafkas ›Prozeß‹, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. Oktober 1997 [Seitenzahl nicht ermittelt].

Dem Künstler gelingt es unter unendlichen Mühen, den „ersten kleinen Strich“ in ein J zu verwandeln, in jenen Buchstaben also, aus dem der Name „Josef K.“ hervorgehen soll, sobald der mit ihm bezeichnete Körper im Boden versinkt. Dabei verweist „Josef“, als Name desjenigen, der hier sein eigenes Ende *träumt*, auf einen biblischen Referenzzusammenhang. Bekanntermaßen ist „Josef“ auch der Name des elften und vorletzten von Jakobs Söhnen, der zugleich den Beinamen „Träumer“ führt. Zugleich steht dieser im Rahmen der genealogischen Reihe für einen Zustand der *Unabgeschlossenheit* ein. In Kafkas Erzählung indes bleibt der Name selbst ohne rechten Abschluss und terminiert in der bloßen Abkürzung „K.“. Die Hauptfigur dieses Textes gehört damit zur Gruppe derjenigen Gestalten in Kafkas Werk, deren Namen nach Mark Anderson dem Versuch geschuldet sind, in der Reduktion ihrer Materialität ihre Existenz als selbstständige Zeichen wenigstens partiell zu tilgen: „Signifier and signified almost collapse into a single body“<sup>48</sup>). Die Tendenz des Namens zur Selbstausslöschung erschiene so gesehen als Strategie, sich auch im Medium der Sprache einer Nähe zum Bezeichneten zu versichern. Im Fall der Erzählung ›Ein Traum‹ muss sich die Gültigkeit dieser Logik jedoch wenigstens partiell in Frage gestellt sehen. Die Annäherung von Bezeichnendem und Bezeichnetem wird durch die Struktur des Geschehens unterlaufen; im Entstehungsmoment des Namens ist die Existenz des von ihm benannten Subjekts bereits erloschen, so dass die angestrebte Nähe mit ihrer eigenen Negation zusammenfällt.

An den Buchstaben „K.“ knüpfen sich freilich auch all jene Assoziationen, die im Rahmen biographisierender Lektüren das Schicksal von Kafkas Figuren auf seine eigene Existenz bezogen haben.<sup>49</sup>) Im Rahmen jener Versuche ist die Verwendung des Kürzels „K.“ insbesondere als Ausdruck des ambivalenten Verhältnisses gelesen worden, das Kafka zu seinem Nachnamen – dem Namen seines Vaters – unterhielt.<sup>50</sup>) Um diese Zwiespältigkeit auch in der Erzählung ›Ein Traum‹ nachzuweisen, hat beispielsweise Walter Sokel das Verhältnis zwischen K. und dem Künstler als ödipalen Vater-Sohn-Konflikt zu lesen versucht – wobei sich die stumme Auseinandersetzung zwischen den beiden Figuren als subtiles und komplexes Machtgefüge entpuppt. Zwar gibt die väterliche Instanz dem Sohn den Befehl zur Selbstausslöschung, doch wird deren Exekution für Letzteren – im Rahmen des Traums – als Quelle des Entzückens erfahren und die Vaterfigur letztendlich zum Gehilfen dieser Lustgewinnung degradiert.<sup>51</sup>)

<sup>48</sup>) MARK ANDERSON, Kafka and the Place of the Proper Name, in: Journal of the Kafka Society of America 9 (1985), S. 3–19, hier: S. 7.

<sup>49</sup>) Im Fall der Erzählung ›Ein Traum‹ ist dieser Bezug beispielsweise von Malcolm Pasley hergestellt worden. Vgl. PASLEY, Zur Datierung von Kafkas *Ein Traum* (zit. Anm. 9), S. 343.

<sup>50</sup>) Nach Mark Anderson drückt diese chiffrierte Einschreibung des Vaternamens in Kafkas Texte eine Ambivalenz aus, in der sich Begehren und Abscheu zu einer antagonistischen Gefühlslage verbinden. Vgl. ANDERSON, Kafka and the Place of the Proper Name (Anm. 48), S. 14.

<sup>51</sup>) Vgl. SOKEL, The Three Endings of Josef K. (zit. Anm. 8), S. 338. Von daher ist es vielleicht auch mehr als bloße Koinzidenz, dass die Erzählung in der ›Landarzt‹-Sammlung erschien, die Kafka ausdrücklich seinem Vater widmete.

In der Erzählung ›Ein Traum‹ allerdings markiert der Name die Frage nach Tradition und Überlieferung nicht nur in Bezug auf die familiäre Genealogie und den in Kafkas Werk so prominenten Vater-Sohn-Konflikt. Wie nämlich Walter Benjamin in seinem frühen Sprachessay argumentiert, steht der menschliche Eigenname nicht allein für das namengebende bzw. schöpferische Vermögen des Menschen ein. Als „der Punkt, an dem die Menschensprache den innigsten Anteil an der göttlichen Unendlichkeit des bloßen Wortes erlangt“<sup>52)</sup>, berührt er auch die Frage nach dem Verhältnis, das der Mensch zu seinem Gott unterhält. Ebendiese Frage der religiösen bzw. metaphysischen Tradition wird in Kafkas Text freilich weniger ausdrücklich als vielmehr implizit, ja in äußerst vermittelter Form thematisch. Dass sie überhaupt Relevanz besitzt, indizieren erstens die religiös konnotierten Elemente des Szenarios. So lässt etwa K.'s kniende Körperhaltung an den Gestus eines betenden Menschen denken, und das Erscheinungsbild des Künstlers weist mit der „Samtkappe“ ein traditionelles Attribut jüdischer Religiosität auf.<sup>53)</sup> Nicht zuletzt evoziert auch die auf dem Stein erscheinende Schrift Assoziationen mit der Gesetzgebung, die der jüdische Gott im biblischen Mythos durch die Beschriftung der Steintafeln vollzieht.

Von größter Bedeutsamkeit in diesem Zusammenhang ist jedoch zweitens die Gestalt der Grabinschrift selbst. Denn aus dem „ersten kleinen Strich“, dem „Jod“ des hebräischen Alphabets geht auch der Name des jüdischen Gottes hervor: „Jahwe“ und „Josef“ teilen einen gemeinsamen grafischen Ursprung. Daher deutet das Werk des Künstlers – implizit – auch auf die Frage der religiösen Überlieferung hin, die sich zugleich mit dem Bedingungsverhältnis von Abwesenheit und Bedeutung verschränkt. Drückt sich nämlich im Namen des jüdischen Gottes, seiner Setzung des „Ich bin der Ich bin“, ein scheinbar unantastbares und omnipräsentes Sein aus, so lässt sich auch dieses bei näherem Bedenken jener Logik unterwerfen, die in Kafkas Text die Vollendung der Schrift unauf löslich an das Opfer des Körpers bindet. Greift man hier abermals auf Anmerkungen Jacques Derridas zurück, so wird erkennbar, dass selbst die Aussage „Ich bin“, obwohl vermeintlich von der reinen Gegenwart ihres Sprechers motiviert, bereits auf dessen (potentielles) Verschwinden verweist. Der Ausdruck „Ich bin“, so Derrida, „n'a le statut de discours que si elle est intelligible en l'absence de l'objet, de la présence intuitive, donc ici de moi-même.“<sup>54)</sup> Um die für die Konstitution aller sprachlichen Bedeutung notwendige Idealität zu gewinnen, muss auch im Fall des „Ich bin“ vorausgesetzt sein, „que nous comprenons le mot *Je* non seulement quand son „auteur“ est

<sup>52)</sup> WALTER BENJAMIN, Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: DERS., Gesammelte Werke. Band II/1: Aufsätze, Essays, Vorträge, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1991, S. 140–157, hier: S. 149. Steht die vom Menschen vorgenommene Benennung aller Dinge im Regelfall im Verhältnis eines bloß schwachen Reflexes zum schöpferischen Wort Gottes, so bildet der dem neugeborenen Individuum verliehene Name die „Grenze der endlichen gegen die unendliche Sprache“.

<sup>53)</sup> Vgl. HARTMUT BINDER, Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1975, S. 182.

<sup>54)</sup> DERRIDA, *La Voix et le phénomène* (zit. Anm. 24), S. 106.

inconnu mais quand il est parfaitement fictif. Et quand il est mort. L'idéalité de la *Bedeutung* a ici une valeur structurellement testamentaire.“<sup>55)</sup> Demzufolge sind die Abwesenheit und der Tod des Subjekts dieser Äußerung nicht nur möglich, sondern – strukturell – notwendig, um das „Ich“ überhaupt in den Rang eines sprachlichen Zeichens einzusetzen.

Da der Name des jüdischen Gottes gerade auf dem verdoppelten Ausdruck des „Ich bin“ beruht, muss sich das von ihm Bezeichnete also immer schon der Möglichkeit seines Sterbens ausgesetzt sehen: „en tant langage, ‚Je suis celui qui suis‘ est l'aveu d'un mortel.“<sup>56)</sup> In Kafkas Erzählung treten der Name Gottes – und mit ihm das „Ich“ – auf dem Grabstein gleichsam in den Hintergrund; zwar besteht für eine Weile, während die Schrift noch beim „ersten kleinen Strich“ verharrt, die Möglichkeit seines (bzw. ihres) Erscheinens. Doch bleibt es bei dieser Potentialität, und am Ende verewigt der Künstler den Namen Josef K.'s auf dem Stein. Gewiss liegt es nahe, diese *Überschreibung* als Ausdruck eines Verschwindens der Tradition zu lesen, als Verweis auf eine Bedrohung Gottes, die seinem Namen – strukturell – stets innewohnte. Jedoch ist die Semantik des Vorgangs keineswegs eindeutig kodiert. Zwar könnte die Unlesbarkeit des Gottesnamens, im Sinne einer These Walter Benjamins, als Symptom für eine „Erkrankung der Tradition“ und für die Unerkennbarkeit der Überlieferung verstanden werden.<sup>57)</sup> Gleichzeitig diente freilich der Ort, an dem sich hier der Name Gottes *nicht* zeigt, einer definitiven Todesfeststellung. Entsprechend ist es gerade die Abwesenheit seines Namens, die das Urteil über sein Schicksal in einer spannungsgeladenen Schwebelage hält; im Prozess der „Erkrankung“ scheint das letzte Wort (noch) nicht gesprochen zu sein.

#### 4. Der Tod und der Traum

Nach dem bislang Gesagten kann man in Kafkas Erzählung die Figuration zweier Bedingungsverhältnisse erkennen. Der Tod des Subjekts ist erstens für die Vollendung der Schrift *als Bedeutung* und zweitens für ihre Genese *als Kunst(-Werk)* vorausgesetzt. Dieser Logik gemäß kann K.'s Name erst nach der Auslöschung seiner körperlichen Präsenz/Existenz auf dem Stein erscheinen. Jedoch gilt es noch einmal im Detail zu prüfen, inwieweit sich eine solche Lesart insbesondere in der Schlusspassage des Textes verankern lässt: Welches (zeitliche) Verhältnis besteht dort zwischen dem Versinken des Körpers in der Erde und dem Aufleuchten der Schrift auf dem Stein? Und falls es tatsächlich zutrifft, dass die völlige Auslöschung der Vollendung der Schrift vorangeht – welche Instanz berichtet eigentlich diese Vervollkommnung, von welchem Beobachtungspunkt bzw. aus welcher Perspektive?

<sup>55)</sup> Ebenda, S. 107.

<sup>56)</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>57)</sup> So Walter Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem vom 12. Juni 1938. Vgl. Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hrsg. von HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt/M. 1981, S. 84ff.

Zur Klärung dieses Zusammenhangs scheint es angeraten, der narrativen Struktur und dem formalen Aufbau der Erzählung ›Ein Traum‹ nähere Aufmerksamkeit zu widmen und sich dabei vor allem auf ihre abschließenden Sätze zu konzentrieren. Als K. die fordernde Geste des Künstlers endlich *versteht* und, zunächst aus eigener Kraft, dann „von einer sanften Strömung auf den Rücken gedreht“<sup>58</sup>), in die sich öffnende Grube gleitet, scheint seine Körperhaltung zunächst anzudeuten, dass er mit seinem letzten verlöschenden Blick den eigenen Namen auf dem Grabstein tatsächlich noch zu lesen vermag<sup>59</sup>): „Während er aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zierraten über den Stein.“<sup>60</sup>) Anzunehmen, dass K.'s Existenz in diesem Lektüreakt terminiert, machte allerdings im Horizont der hier projizierten Deutungslogik nur wenig Sinn. Wenigstens die Vollendung des Namens kann nicht mehr Gegenstand seiner Beobachtung sein, da deren absolute Negation dem Abschluss der Schrift allererst den Weg bahnen kann. Ein sprachliches Indiz, das unsere Lesart zu stützen geeignet ist, mag man in der Wahl des Ausdrucks sehen, der jegliche Wahrnehmungsaktivität ausblendet und das Erscheinen des Namens gleichsam als autopoietischen Prozess ohne Agenten fasst. Der Name, so heißt es im Text bloß, „jagt“ über den Stein. Daher scheint es mindestens möglich, die Ansicht des vollendeten Namens einem anderen Blick zuzuschreiben, einem Beobachter zweiter Ordnung, der das Geschehen zur Gänze zu überschauen vermag.

Die Annahme eines solchen Perspektivwechsels wird umso plausibler, fasst man zugleich den unmittelbar folgenden Schlusssatz der Erzählung ins Auge: „Entzückt von diesem Anblick erwachte er.“<sup>61</sup>) Hier wird der Anblick des Namens eindeutig einem Beobachter zugeordnet, der nicht mit dem im Grab Versunkenen identisch sein kann, denn für Letzteren gibt es, verständlicherweise, keine Möglichkeit entzückten Erwachens mehr. Es muss daher der träumende Josef K., *nicht* der geträumte Josef K. sein, dem sich die vervollständigte Schrift auf dem Grabstein zeigt. Entsprechend beruht die Konstruktion auf der Kennzeichnung und Rahmung des Textes als *Traum*, die es an dieser entscheidenden Stelle erlaubt, *eine* Figur in zwei Instanzen – Beobachter und Beobachteten – zu teilen. Dass das erzählte Geschehen als ein geträumtes aufzufassen sei – darauf deuteten bereits Züge einer surrealen Logik hin, wie sie etwa an K.'s diskontinuierlicher Erfahrung von Raum und Zeit zu Tage treten. Zuerst und vor allem ist es freilich der Titel, der den traumhaften Charakter der Erzählung indiziert.<sup>62</sup>) Nach einer Bemerkung Jacques Derridas hat

<sup>58</sup>) KAFKA, Ein Traum (zit. Anm. 12), S. 298.

<sup>59</sup>) Etwa so, wie der letzte Blick des alten Mannes in Kafkas Erzählung ›Vor dem Gesetz‹ gleichsam im Moment seines Todes noch den Glanz erblickt, der „unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht.“ Vgl. FRANZ KAFKA, Vor dem Gesetz, in: DERS., Erzählungen, hrsg. von MAX BROD, Frankfurt/M. 1993, S. 120f., hier: S. 121.

<sup>60</sup>) KAFKA, Ein Traum (zit. Anm. 12), S. 298.

<sup>61</sup>) Ebenda, S. 298.

<sup>62</sup>) Auch das Verhältnis von Titel und Text ist von der bisherigen Forschung kaum diskutiert worden. Eine Ausnahme bildet Walter Sokel, der den Titel der Erzählung allerdings in einer

man die Struktur des Titels im Allgemeinen als die einer gespaltenen bzw. verdoppelten Referenz zu verstehen; er ist „zugleich der Eigenname des Diskurses oder des Werkes, das beziehungsweise den er betitelt, und der Name dessen, wovon das Werk spricht oder handelt.“<sup>63</sup>) Versuchte man diesen Doppelcharakter auf der besonderen Konstellation in Kafkas Erzählung anzubilden, wäre die im Titel vorgenommene Kennzeichnung als ›Traum‹ nicht allein auf das Handlungsgeschehen, das Geschehen und Handeln *im* Text, zu beziehen, sondern auch auf das Geschehen *des* Textes selbst. Mit anderen Worten: die Erzählung würde nicht nur ein Geträumtes berichten, sondern wäre in eins damit, sozusagen wörtlich, ›ein Traum‹. Was aber wäre der Erkenntniswert einer solchen Lektüre? *Wessen* Traum sollte ›Ein Traum‹ *als Text* sein? Etwa der Traum des Erzählers, der ja den Trauminhalt ebenso berichtet wie am Ende das Erwachen?

*Dass* eine solche Erzählinstanz in Kafkas Text präsent ist, wird bereits am einleitenden Satz der Erzählung deutlich, der aufgrund seiner temporalen Struktur keinen Zweifel an der Existenz eines Beobachters außerhalb des erzählten Traumes gestattet. Dieser Satz – „Josef K. träumte“<sup>64</sup>) – indiziert durch die Vergangenheitsform eine Gleichzeitigkeit seines Inhalts mit dem ebenfalls im Imperfekt stehenden Traumgeschehen. Daher kann es sich bereits aus logisch-strukturellen Gründen nicht um die Perspektive eines nachträglichen Berichts handeln, in dem etwa die Figur Josef K. ein bereits Vergangenes selbst vergegenwärtigte. Vielmehr muss man auf einen von ihr unterschiedenen Erzähler schließen, dessen Standpunkt jenseits von Traum und Traumgeschehen zu verorten wäre.<sup>65</sup>) Im Kontext von Kafkas Werk ist dies durchaus kein gewöhnlicher Fall, achtet Kafka doch in den meisten seiner Erzählungen und in den Romanen penibel darauf, das Prinzip der „Einsinnigkeit“ zwischen Figur und Erzähler zu wahren, das alles Erzählte an das aktuelle Bewusstsein eines Charakters knüpft.<sup>66</sup>) In den Erzählungen der Jahre 1916/17 allerdings experimentiert er mit der Struktur einer auktorialen Erzählperspektive, was deren Verwendung in der Erzählung ›Ein Traum‹ zum Teil erklären mag. Freilich lässt sich die besondere Konstruktion des Textes nicht restlos auf die allgemeinen formalen Tendenzen einer bestimmten Schaffenszeit zurückbeziehen, denn im hier vorliegenden Kontext gewinnt jenes Verfahren eine ganz spezifische *Bedeutung*.

In seinem Aufsatz über den ›Tod des Autors‹ bemerkt Michel Foucault, dass sich das Verhältnis zwischen Schreiben und Tod in der Moderne radikal gewandelt habe:

---

merkwürdig moralisierenden Weise (miss-)deutet: „by entitling it [den Text, T. W.] ‚A dream‘, he provided a warning label against mistaking self-fulfilment through dying and death for the representation of any, even a fictional reality.“ Vgl. SOKEL, *The Three Endings of Josef K.* (zit. Anm. 8), S. 353.

<sup>63</sup>) JACQUES DERRIDA, *Préjugés*. Vor dem Gesetz, 2. Aufl., Wien 1999, S. 15.

<sup>64</sup>) KAFKA, *Ein Traum* (zit. Anm. 12), S. 295.

<sup>65</sup>) Vgl. zur Charakterisierung der Erzählperspektive auch PASLEY, *Zur Datierung von Kafkas Ein Traum* (zit. Anm. 9), S. 339.

<sup>66</sup>) Gerade deshalb büßt auch die Vermutung, Kafka habe den ›Traum‹ in den ›Prozeß‹ integrieren wollen, ihre Plausibilität ein, denn die Erzählung ist infolge der Auflösung dieses Prinzips „in erzähltechnischer Hinsicht mit Kafkas Romanschreiben unvereinbar.“ Vgl. ebenda, S. 339.

„das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, selbst an das Opfer des Lebens.“<sup>67)</sup> Während in der Antike das Werk noch als Bedingung der Unsterblichkeit und des (Nach-)Lebens gelten konnte, rückt nun der Tod zur Bedingung des Werkes auf – wobei sich die Problematik zugleich vom Bereich der geschriebenen Darstellung in den Bereich der schreibenden Existenz verschiebt. Was in der Moderne begegnet, ist nach Foucault

das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es im Leben des Schriftstellers selbst sich vollzieht. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka.<sup>68)</sup>

Die Auslöschung, so sagt Foucault, braucht nicht dargestellt zu werden; was aber, *wenn* sie dargestellt wird in einer Struktur, wie etwa Kafkas Erzählung sie entfaltet? Was könnte Sinn und Zweck eines solchen Versuches sein, den Zusammenhang von Auslöschung des Subjekts und Entstehung der Schrift/des Werkes zu *thematisieren*?

In unserer Studie haben wir versucht, Kafkas Erzählung auf der Folie von Strukturen zu verstehen, die (schrift-)theoretische Texte jüngerer Datums entwickelt haben. Indes warnte schon Adorno, in einer kritischen Wendung gegen die existentialistischen Kafka-Lektüren seiner Epoche, vor jedem Versuch, Kafkas Werk interpretativ zu vereindeutigen und als bloß emblematische Darstellung bestimmter und bestimmbarer philosophischer Propositionen zu begreifen.<sup>69)</sup> Nach seinen Worten konstituiert sich das „hermetische Prinzip“ von Kafkas Schreiben in einem Rückzug in die Unentschiedenheit, ja Unentscheidbarkeit, die aus der Spannung zwischen Wörtlichkeit und Figürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks entstehen. Genau dieses Problem ist auch im Fall der Erzählung ›Ein Traum‹ virulent, wirft sie doch ebenso die Frage auf, inwiefern ihr buchstäbliches Geschehen in allegorischer Weise gelesen und aufgrund welcher Indizien es in eine Ebene allgemeiner Bedeutung übersetzt werden kann. Die von uns skizzierten Bedingungsverhältnisse sind nämlich in ein Spiel von Ebenen und Perspektiven eingelassen, das sie ihrer Eindeutigkeit a priori beraubt.

Scheint Kafkas Erzählung einerseits die Äußerlichkeit zu beschreiben, in der das Subjekt zur Konstitution der Schrift und des Werkes steht, so wird diese Exteriorität zugleich durch die besondere narrative Konstruktion des Textes gleichsam transzendiert. Zwar übernimmt Josef K. „die Rolle des Toten im Schreib-Spiel“<sup>70)</sup> und reprä-

<sup>67)</sup> MICHEL FOUCAULT, Was ist ein Autor?, in: DERS., Schriften zur Literatur, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S. 7–31, hier: S. 12.

<sup>68)</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>69)</sup> Vgl. ADORNO, Aufzeichnungen zu Kafka (zit. Anm. 6), S. 305: „Kafkas Gebilde hüteten sich vor dem mörderischen Künstlerirrtum, die Philosophie, die der Autor ins Gebilde pumpt, sei dessen metaphysischer Gehalt. Wäre sie es, das Werk wäre totgeboren: es erschöpfte sich in dem, was es sagt, und entfaltete sich nicht in der Zeit.“ Dass Adorno selbst kontinuierlich gegen die derart errichtete Maxime verstößt, steht freilich auf einem anderen Blatt und kann hier nicht weiter diskutiert werden.

<sup>70)</sup> FOUCAULT, Was ist ein Autor? (zit. Anm. 67), S. 12.

sentiert damit die Erfahrung, die nach Foucault für schreibende Existenzen in der Moderne kennzeichnend geworden ist. Wird dieses Selbstopfer in der Logik des Traums aber nicht zum mindesten relativiert, wenn K. seinen Namen letztendlich doch, im Erwachen nämlich, zu erblicken vermag? Als Autor *des* Traums scheint er die *im* Traum manifeste Ausschlusslogik für einen Moment des „Entzückens“ überschreiten zu können. Wäre der Satzsatz der Erzählung daher nicht so zu verstehen, dass gerade dieser reflexive Rekurs auf den „Tod eines Autors“, sein Gebrauch als literarischer Topos, seine Einbettung in den Kontext fiktionaler Erzählstrategien die dargestellte Äußerlichkeit durchbricht? Demnach brächte die Strategie der Thematisierung eine Form von Teilhabe an den Tag, und zwar eine, die den von der eigenen Abwesenheit Schreibenden *qua* dieses Schreibens eines paradoxen Rests von Präsenz versichert.

Konzediert man die Möglichkeit dieser Lektüre, so könnte man in Kafkas Erzählung ›Ein Traum‹ gleichsam ein Modell der Fiktionalität von Literatur erkennen. Träumt Josef K. von einer Vollendung der Schrift im Augenblick seines Todes, so scheint gerade die Verlagerung des Geschehens in den Traum es zu ermöglichen, die fatale Äußerlichkeit mit einem spielerischen Moment von Transzendenz zu kontern. Jedoch ist es das subversive Potential gerade dieses ästhetischen Spiel(en)s mit der Fiktionalität und ihrer Genese aus dem Changieren narrativer Perspektiven und Ebenen, das ein Gelingen jener Überschreitung sogleich wieder in Zweifel zieht. So zeigt sich das skizzierte Schreibspiel (in) der Erzählung abermals reflexiv bezeichnet, bezieht man ihren Titel nicht auf das Erzählte allein, sondern auch auf das Erzählen, ja auf den *Text* selbst. Demnach gelänge der ersehnte Anblick des Namens zwar für einen Augenblick entzückten Erwachens und bliebe zugleich doch, nach allem, ›ein Traum‹.