

# Körper und Raum des „Ungeziefers“ – Von der katachretischen Figuration der Körperlichkeit und Räumlichkeit in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*–

KIMURA Yuichi

## Einleitung

Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* wird 1915 veröffentlicht. Dabei hat sich Kafka in einem Brief an Kurt Wolff Verlag gegen die bildliche Darstellung des verwandelten Protagonisten verwahrt:

Sie schreiben letztthin, daß Ottomar Starke ein Titelblatt zur *Verwandlung* zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen, [...] wahrscheinlich sehr überflüssigen Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise besseren Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden.<sup>1)</sup>

Nach diesem Brief geht es Kafka in *Die Verwandlung* nicht um »das

---

1) *Franz Kafka. Briefe. April 1914-1917*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 2005, S. 145.

Insekt selbst«, sondern vielmehr, nach seiner »besseren Kenntnis der Geschichte«, um die „Insektartigkeit“. <sup>2)</sup> Gregor Samsa sollte nur ähnlich mit dem Insekt, aber kein Insekt als solches sein. „Ungeziefer“ bzw. „Insekt“ sind nur paradigmatische Kategorien, die zitiert werden, um den eigentlich unsagbaren Körper in den kulturellen Text zu übertragen und vorstellbar zu machen. <sup>3)</sup> In diesem Sinne entzieht sich seine Körperlichkeit immer wieder einer substanziellen oder ontologischen Auffassung. Was als Gregors Körper genannt wird, ist immer schon etwas Anderes. Kafka schlägt damit einige Szenen für das Titelblatt vor, in denen die (Nicht-)Präsenz des „Ungeziefers“ dargestellt wird, die in dem zeitlichen Ablauf der Geschichte immer wieder zwischen der Anwesenheit und Abwesenheit

---

2) In der Tat gibt es kein Wort „Insekt“ in dieser Erzählung, sondern stattdessen Bezeichnungen wie „Ungeziefer“, „Tier“ oder „Mistkäfer“. Diese Wörter assoziieren zwar die Insektartigkeit des Protagonisten, aber bedeuten natürlich nicht sofort, dass Gregor das Insekt als solches ist. Wenn man diese Bezeichnungen liest, oszillieren sie immer wieder zwischen der buchstäblichen und der figurativen Bedeutung und gestalten eine Figur, die das Dargestellte vorstellbar macht. Zu diesem Prozess des Lesens, in dem es um die Unentscheidbarkeit zwischen dem Buchstäblichen und Figurativen geht, vgl. Paul de Man, *Allegorie des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988. Die Körperlichkeit des „Insekts“ wird m.E. in dieser Unentscheidbarkeit suspendiert.

3) Gerhard Neumann interpretiert Kafkas Literatur grundsätzlich als Kampf zwischen dem Körper und dem kulturellen Zeichen (bzw. der Schrift), wobei einerseits der Körper in der Selbstinszenierung durch das kulturelle Zeichen, andererseits das Zeichen in das Vergessen versinkt. Vgl. Gerhard Neumann, »Nachrichten vom ›Pontus‹. Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas«, in: *Schriftverkehr*, hrsg. v. Wolf Kittler; Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1990, S. 164-198; ders., »Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas«, in: *Schriftverkehr*, S. 399-432; ders., »Kafkas Verwandlungen«, in: *Verwandlungen*, hrsg. v. Aleida und Jan Assmann, München 2006, S. 245-266. Diese Interpretationen sind sehr hilfreich, auch für die vorliegende Arbeit, und bieten verschiedene neue Aspekte von Kafkas Literatur. Aber Neumanns Interpretation – und manch andere Interpreten auch – neigt m.E. etwas dazu, Kafka eine bewusste Tendenz, Intention oder einen bewussten Wunsch oder Ähnliches zuzusprechen und ihre Lesbarkeit vorauszusetzen. Ich möchte dagegen versuchen, seine Literatur nicht nur im Bezug auf das Schreiben, sondern auch noch mehr auf das Lesen außerhalb oder jenseits der Intention des Autors aufzufassen. Dabei geht es in der vorliegenden Arbeit u.a. um die Rhetorik und ihre Figuration.

schwankt.

Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht.<sup>4)</sup>

Diese Vorschläge erinnern uns an den klassischen Unterschied zwischen der bildlichen und der schriftlichen Darstellung, nämlich an die Opposition von statischer Räumlichkeit und beweglicher Zeitlichkeit.<sup>5)</sup> Mit dieser Szene ist das räumliche Grundmodell der Erzählung ausdrücklich benannt. Es geht nämlich um Gregors Versuche, seinen Körper in dem durch die Schwelle zwischen Innen und Außen oder Licht und Finsternis strukturierten Raum zu situieren und seinem Körper einen Platz im Spiel von Grenzbestimmung und Grenzüberschreitung zuzuweisen.<sup>6)</sup> Dieses verbotene, von der Tür geschlossene Zimmer ist daher zwar wichtig für die Erzählung, aber, wie Gradmann und Djoufack gezeigt haben,<sup>7)</sup> kann man diese Räumlichkeit nicht gleich als statische, funktionale Struktur von der Erzählung gelten lassen und sie in eine Bedeutung übersetzen. Denn der

---

4) *Briefe. April 1914-1917*, S. 145.

5) Das ist ein Unterschied zwischen Malerei und Poesie seit Lessing. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, Stuttgart 1998, S. 114. Und auch Paul Ricoeur hält in seine Erzähltheorie die Zeitlichkeit für das konstitutive Moment der Erzählung. Vgl. Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Band I-III, München 1988-1991.

6) Vgl. Stefan Gradmann, *Topographie/Text: zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1990, S. 170.

7) Vgl. Gradmann, a.a.O., S. 168ff. und Patrice Djoufack, *Der Selbe und der Andere : Formen und Strategien der Erfahrung der Fremde bei Franz Kafka*, Wiesbaden 2005, S. 113ff. Sie interpretieren die räumliche Opposition von Innen und Außen als die von Privat- und Familienraum bzw. als die von Tier- und Menschenraum, die durch die Tür als Schwelle voneinander getrennt und zum Taburaum werden. Da diese Interpretationsweise aber eine kulturelle Umcodierung oder Bedeutung auf eine

Raum ist niemals von der Zeit abzuschneiden und verändert seinen Charakter immer wieder im zeitlichen Verlauf der Geschichte, in dem die dichotomische Abgrenzung stets aufgelöst und neu rekonstruiert wird. Wichtiger ist vielmehr die Kontextualisierung der Räumlichkeit der Szenen im zeitlichen Handlungsverlauf durch Schreiben und Lesen, indem die beiden Tätigkeiten die dargestellte oder vorgestellte Räumlichkeit in die Bewegung einsetzen und die vorgegebene Grenze überschreiten bzw. verschieben. Diese Verbindung der Räumlichkeit mit der Zeitlichkeit in der Handlung eröffnet Zeiträume, in denen sich Gregors Körperlichkeit entfaltet. Diese Körperlichkeit und Räumlichkeit des Ungeziefers werden durch die Veränderung der Zeiträume immer wieder geschaffen, dementiert und reproduziert.

Ich möchte dabei betonen, dass in dieser Figuration der Körperlichkeit und Räumlichkeit keine Substantialität respektive Materialität des Körpers dar-, vor- oder hergestellt wird, auch wenn das imaginäre Insekt selbst unmittelbar auf das Titelblatt gezeichnet worden wäre. Denn, was darin zu erkennen wäre, wäre nicht Gregors Körper als solcher, sondern eine durch den Namen oder die Vorstellung „Ungeziefer“ kulturell umcodierte bzw. zitierte Figur seiner Körperlichkeit. Dabei wird Körper-Raum zum Geflecht, das aus den verschiedenen informativen Zitaten von den schon vorstellbaren Namen besteht, die eine unennbare Materialität einrahmen und sie ins sprachlichen System einsetzen. Da diese zitierten Namen nicht identisch mit ihrem referenziellen Gegenstand selbst sind, sind sie daher auf den ersten Blick nur marginal und supplementär für den Körper als solchen. Aber dies bedeutet nicht, dass diese falschen, nicht zu treffenden Benennung

---

Diskursebene schon voraussetzt, auch wenn es dabei um das dialektische Wechselspiel der zwei Polen geht, übergehen sie den Prozess der Konfiguration von Körper und Raum durch die Wahrnehmung.

oder reflexiven Rückwirkungen, die die unnennbare, daher nicht vorstellbare Materialität in der räumlichen Konfiguration konturieren, sinnlos für die Geschichte sind, sondern sie sind im Gegenteil gerade notwendig und unabdingbar, um die Seinsweise des Körpers ins tropologische System einzuschreiben. Diese Namen kehren immer wieder in die Geschichte zurück und gestaltet eine Grenze, die sich zwischen Körperlichkeit und Nicht-Körperlichkeit, Sagbarkeit und Unsagbarkeit, kulturell umcodierbarer Äußerlichkeit und unantastbarer Materialität befindet und zugleich auch diese Dichotomie stets erneut generiert.

In der vorliegenden Arbeit versuche ich, diese Konstruktion der Körperlichkeit und die damit zusammen hergestellte Räumlichkeit in Bezug auf die rhetorische Figur der *Katachrese* aufzufassen. Die Beschreibung des Körpers des Ungeziefers ist zwar sehr ausführlich, aber es ist unmöglich, den ganzen Körper restlos mit der Sprache darzustellen. In diesem Sinne ist diese Beschreibung immer von der katachretischen Einsetzung begleitet. Denn Katachrese ist, wie Heinrich Lausberg sagt, im ursprünglichen Sinne eine falsche Benennung, die eine »für die Seinserkenntnis und -gliederung nützliche und notwendige semantische Erscheinung« ist, die die *inopia* (gr. den Mangel eines eigentlichen Ausdrucks) voraussetzt und ergänzt.<sup>8)</sup> Die Benennung durch die Katachrese hat folglich mit einer performativen Setzungskraft zu tun, die nicht nur einfach darstellt, sondern eine neue Realität (oder einen Realitätseffekt) einführt.<sup>9)</sup> Sie ist eine notwendige Figuration, um die Gegenstände der Wahrnehmung ins sprachlichen Seinssystem einzuführen. Darum gestaltet die Katachrese eine Grenze zwi-

---

8) Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, S. 289f.

9) Zu der performativen Setzungskraft der Katachrese vgl. Gerald Posselt, *Katachrese. Rhetorik des Performativen*, München 2005. Darin erklärt er diese Figur durch die dekonstruktiven und konstruktiven Theorien von Jacques Derrida und Judith Butler als resignifikative und umwertende Akte der Benennung, deren Wiederholbarkeit und Iterabilität

schen dem Sagbaren und Unsagbaren.

Es geht hier darum, dass Katachrese einerseits *inopia*, den Mangel, voraussetzt, während sie andererseits diesen Mangel vor sich selbst verdeckt. Um auf unseren Text zurückzukommen: Dort wird Gregors Körper sehr ausführlich beschrieben und wird erst dadurch vorstellbar; trotzdem wird dadurch ein konstitutiver Mangel (voraus-)gesetzt – und zugleich auch verdeckt. In diesem Sinne ist das ‚Bilderverbot‘, wenn man es so nennen will, welches Kafka im angegebenen Brief ausspricht, sehr wichtig. Der verzweifelte Versuch, das Unsagbare durch die niemals treffende Benennung zu treffen, ist gewissermaßen katachretisch, wobei es nicht um die unmittelbare Beschreibung des Körpers, sondern um die performative Setzungskraft des Rahmens geht, der ihn von außen her bestimmt und spezielle Körperlichkeit und Räumlichkeit des „Ungeziefers“ erzeugt.

Ich möchte vor allem darauf aufmerksam machen und mich darauf konzentrieren, welche Figuren und Elemente in dieser Erzählung Gregors Körper abgrenzen. Der Körper des Ungeziefers ist nicht nur einfach vorhanden, sondern ist vielmehr eine Konstruktion durch räumliche Konstellationen respektive durch Verschränkungen von Blicken oder Stimmen, die ihn, in der tropologischen Inkonsistenz der Sprache,<sup>10)</sup> anrufen, einschreiben, erzählen und lesen.

---

konstitutiv für die Performativität der sprachlichen Äußerungen sei. Zur Iterabilität vgl. Jacques Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291-314. Und zum Realitätseffekt, der durch die Performativität eingeführt wird, vgl. Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, übers. v. Kathrina Menke und Markus Krist, Berlin 1998.

10) Paul de Man formuliert solche »Inkonsistenz« der Sprache: »Sprache setzt und Sprache bedeutet [...], aber Sprache kann nicht Bedeutung setzen« (Paul de Man,

# 1. Blick und Stimme

Diese Geschichte wird grundsätzlich aus der Perspektive des Protagonist durch eine Erzählstimme erzählt, die zwar fremd für Gregor ist, aber zugleich seinen Blick verdoppelt, wobei sich die Szenen vor den Augen sowohl Gregors als auch der Leser entfalten.

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken, und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen von bogenförmigen Versteifungen geteilte Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen (115).<sup>11)</sup>

Der Blick des Lesenden (und natürlich auch des Schreibenden) eröffnet hier eine Räumlichkeit, die sich um Gregor herum befindet. Aber der Blick – Bernhard Waldenfels' zufolge – setzt immer den blinden Fleck voraus. Er ist nicht unmittelbar »an einem angebbaren Raum-Zeit-Punkt des Gesichtsfeldes« zu erkennen, aber wird zum ›Nullpunkt‹ des Hier und Jetzt, »von dem aus das Gesichtsfeld sich erschließt und gegen anderes

---

»Shellys Entstellung«, in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a.M. 1993, S. 147-182, hier S. 174). Gregors Körper wird im Abgrund dieser aporetischen Gleichzeitigkeit von Setzung und Bedeutung verdeckt, aber gleichzeitig ‚entdeckt‘ diese Aporie auch, dass es unmöglich ist, ihn mit der Sprache ganz genau zu treffen.

11) Franz Kafka, »Die Verwandlung«. In: *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1994, S. 115-200. (Zitatweise wird im folgenden mit Seitenzahl versehen.)

abschließt«. <sup>12)</sup> Diese Blindheit ist kein bloßer Mangel oder kein bloßes Nichtsehen, sondern vielmehr eine unabdingbare Bedingung, ohne die überhaupt nichts zu sehen ist. Bemerkenswert ist die Unsichtbarkeit des Gesichts von dieser Perspektive aus, die Gregor gesichtslos macht und den Leser zwingt, sich die ganze körperliche Figur durch die metonymische Ergänzung (strenggenommen durch ein *pars pro toto*) vorzustellen.

Und diese Blindheit ist immer von der selbstreflexiven Frage begleitet, wer oder was blickt und/oder blickt an. <sup>13)</sup> Diese Frage ist aber immer schon beantwortet, bevor der Blick einsetzt. Die erste Frage von Gregor, »was ist mit mir geschehen« (115), zeigt sich also als eine konstitutive Struktur bei der Eröffnung der Räumlichkeit durch den verdoppelten Blick von Gregor und dem Leser. Diese Frage setzt schon das ›Ich‹, Gregor Samsa, voraus und die Verwandlung ins ›Ungeziefer‹, die ›meinen‹ Körper ›insektartig‹ gemacht hat, ist mit ›mir‹, Gregor Samsa, geschehen. Diese Frage wird immer wieder im zeitlichen Ablauf der Handlung und in der Blickbewegung wiederholt, um den Blickpunkt der Erzählinstanz zu verankern. Und die Namen als Antwort versichern eine vorläufige Identität des Blicks. Diese Identität wird hier durch die performative Benennung und Zitation für das Unnennbare respektive Unsagbare inszeniert und gesetzt. Die performative Äußerung, durch die das Individuum sich als ›Ich‹ bezeichnet und setzt, positioniert es in einer zitathaften Kette vorgängiger Namen oder Sprachverwendungen. <sup>14)</sup>

Dabei wird „Ungeziefer“ und die dadurch assoziierte Körpergestalt,

---

12) Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen*, Frankfurt a.M. 1999, S. 127.

13) Vgl. ebd., S. 145.

14) Zu der Verankerung des Subjekt in der geschichtliche Kette durch die performative Zitation vgl. Butler, a.a.O.



z.B. die des Insekts, zu einem Rahmen, der zwar nicht Gregor als solcher ist, aber von außen her seine körperliche Kontur veräußerlicht, durch die hindurch die unnennbare Materialität erst in der Erzählung zur Erscheinung kommen kann. Mit anderen Worten, diese Namen geben dem Unsagbaren oder Unnennbaren gewissermaßen eine Maske, um im sprachlichen System zu sprechen. Rhetorisch heißt dies *Prosopopoiia*, durch die den Toten, Abwesenden oder Stimmlosen in deren fiktiven Reden eine Stimme, ein sprechendes Gesicht, eine Figur und eine Maske (gr. *proso-pon*), durch die sie gesprochen haben sollen, verliehen werden.<sup>15)</sup> *Prosopopoiia* besteht in der Frage: „Wer spricht?“. Diese Selbstreflexion verlangt, eine Figur im Ursprung der Rede einzusetzen.

Aber es gibt einen Widerspruch, nämlich den, dass die verliehene Maske des insektartigen Ungeziefers selbst stimmlos ist.<sup>16)</sup> Diese Stimmlosigkeit ist zwar die Voraussetzung der *Prosopopoiia*, aber trotzdem zugleich auch die Bruchstelle, von der aus sich die Figuration des Ursprungs der fiktiven Rede verstellt und kontaminiert. Infolgedessen ist *Prosopopoiia* – nach der Auffassung von Paul de Man<sup>17)</sup> – sowohl *giving a face* als auch *defacement*, denn als Fiktion einer Stimme spricht sie auch von dem, was in ihrem Effekt einer Stimme verstellt ist, d.h., von der Abwesenheit oder Stummheit, vom Gesichtslosen, das sie figuriert.<sup>18)</sup> Genauer

---

15) Vgl. Bettine Menke, *Prosopopoiia, Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, S. 137f. Und zum Zusammenhang von *Prosopopoiia* und Verwandlung vgl. Friedmann Harzer, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*, Tübingen 2000, S. 12f; und Djoufack, a.a.O., S. 30ff.

16) Strenggenommen kann man nicht sagen, dass Gregor in dieser Verwandlung seine Stimme verliert, sondern eine „Tierstimme“ gewinnt. »[...] „Hast du Gregor jetzt reden hören?“ „Das war eine Tierstimme“, sagte der Prokurist[...]« (131). Aber ich möchte hier die Stimmlosigkeit in jenem Sinne verstehen, dass die Stimme im sprachlichen System nicht mehr artikulierbar wird.

17) Vgl. Paul de Man, »Autobiographie als Maskenspiel«, in: a.a.O., S. 131-146, hier S. 142.

gesagt, da Gesicht nicht das natürliche Gegebensein und in der Rede durch einen Akt der Sprache gegeben ist, ist es die Figur, die durch diesen Akt gegeben ist, aber diese Figur wird in diesem Prozess der Maskierung und Demaskierung gleichzeitig defiguriert. Bettine Menke nennt diese defigurative Figur eine *Katachrese*, die exponiert, dass ein solches Gesicht des Sprechens ursprünglich fehlte oder nie da war.<sup>18)</sup> In diesem Sinne spielen Prosopopöia und Katachrese zusammen, die beide den Mangel am Blick- oder Redeautor sowohl verhüllen als auch enthüllen.

In dieser (De-)Figuration und (De-)Maskierung eröffnen der Blick und die Stimme die eigentümliche Räumlichkeit, die dem stimm- und gesichtslosen Körper eine Redeszene gibt, in der Verhüllung und Enthüllung, Ausschließung und Eröffnung in eins zusammengesetzt werden. Die von dem fiktiven Gesicht aus angeblickten, durch die fingierte Stimme dargestellten Dingen positionieren dabei reflexiv Räumlichkeit für den Körper und werden zum Scharnier bzw. zur Schwelle zwischen der verhüllenden Äußerlichkeit und dem enthüllten Mangel. Diese Schwelle rahmt die Figur ein und wird zur unabdingbaren Kontur, ohne die nicht vorzustellen ist, was im Mangel vorkommen kann.

## 2. Bett und Kanapee

In diesem Sinne spielt das Interieur in Gregors Zimmer eine sehr entscheidende Rolle, um Körper-Raum von außen her zu konturieren und Gregors Körper als Unnennbares oder Unsagbares in der räumlichen Konstellation zu situieren. Ohne das Wechselspiel zwischen Raum und Körper vermittelt des Interieurs ist die Vorstellung seines Körpers

---

18) Vgl. Menke. a.a.O., S.149.

19) Vgl. ebd., S. 11.

unmöglich. So sind zum Beispiel Bett und Kanapee in Gregors Zimmer die notwendigen Supplement, die zwar etwas anderes als Gregors Körper selbst und infolgedessen sehr marginal für den Handlungsverlauf sind, aber trotzdem immer wieder genannt werden, um die Position des Ungeziefers anzugeben und den unsagbaren Körper zu (ver-)decken.

Das Bett in der schon zitierten Anfangsszene dieser Geschichte ist das erste Interieur, das Räumlichkeit für das Ungeziefer in der Erzählung herstellt und inszeniert. Sogar wird der Körper des Ungeziefers erst durch das Bett konfiguriert, indem seine körperliche Kontur von ihm abgegrenzt wird. Die Konturierung mit dem Bett wird auch in der folgenden Passage gezeigt:

Und er machte sich nun daran, den Körper in seiner ganzen Länge vollständig gleichmäßig aus dem Bett hinauszuschaukeln. Wenn er sich auf diese Weise aus dem Bett fallen ließ, blieb der Kopf, den er beim Fall scharf heben wollte, voraussichtlich unverletzt. [...] Als Gregor schon zur Hälfte aus dem Bette ragte – die neue Methode war mehr ein Spiel als eine Anstrengung, er brauchte immer nur ruckweise zu Schaukeln –, fiel ihm ein wie einfach alles wäre, wenn man ihm zu Hilfe käme. (123f.)

Gregor versetzt sich in eine Wiederholungs-Bewegung, die die Schwelle des Raums für den Körper immer erneut (re-)konstruiert und vor sich selbst verwischt. Dieser Prozess der Entstellung (oder Defiguration) entspricht, zufolge der Auffassung von Deleuze und Guattari, dem *Deterritorialisierungsprozess im Tier-Werden*: Die unruhige Bewegungen, die »die Fluchtlinie« trassieren, eine Schwelle überschreiten und zu einem »Kontinuum aus Intensitäten« vordringen, »wo alle Formen sich auflösen, alle Bedeutungen, Signifikanten und Signifikaten, um lediglich ungeformte Materie, deterritorialisierte Ströme, asignifikante Zeichen übrig zu

lassen«.<sup>20)</sup> Intensitäten, die der nicht zu bedeutende Materialität eine Figur geben und sie bis zur Selbstlöschung motivieren, können als solche nichts bedeuten. Mit anderen Worten, sie haben keinen (territorialisierten) Ort, sich selbst im sprachlichen System zu integrieren und festzusetzen.

Ihre Setzungskraft ist damit nur nachträglich und reflexiv aus dem jeweiligen Produkt dieser Bewegung zu erschließen, der durch sie immer erneut als Figur und Grund bestimmt wird. In diesem deterritorialisierenden Ausdifferenzierungsprozess wird das Bett als Grund gesetzt, das die Figur des Körpers von außen her ergänzt, abgrenzt und orientiert. Dabei schränkt der Schmerz die ungeformte Materie auf dem Bett ein, wodurch das Bett zur physischen Grenze des Handlungsbereichs wird.

Zuerst wollte er mit dem unteren Teil seines Körpers aus dem Bett hinauskommen, aber dieser untere Teil, den er übrigens noch nicht gesehen hatte und von dem er sich auch keine rechte Vorstellung machen konnte, erwies sich als zu schwer beweglich; es ging so langsam; und als er schließlich, fast wild geworden, mit gesammelter Kraft, ohne Rücksicht sich vorwärtsstieß, hatte er die Richtung falsch gewählt, schlug an den unteren Bettpfosten heftig an, und der brennende Schmerz, den er empfand, belehrte ihn, daß gerade der untere Teil seines Körpers augenblicklich vielleicht der empfindlichste war. (121f.)

Die Notwendigkeit der Setzung und Löschung in dieser setzenden Geste der Katachrese, die immer von einer Art des Schmerzes begleitet, führt in eine ständige Wiederholung dieser Setzungen und Löschungen. Diese unvermeidliche Wiederholung der Bewegung und des Schmerzes markiert, was nicht als „es selbst“ existiert. Der Schmerz als solcher ist aber

---

20) Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M. 1976, S. 20.

nicht unmittelbar zu sagen und mitzuteilen; er selbst befindet sich vielmehr immer außerhalb der Sprache. Darum ist er nur katachretisch (nicht) zu nennen.<sup>21)</sup> Die Setzung selbst gibt es also nicht und ist nicht ein absoluter Beginn, sondern sie bedarf immer schon und immer erneut des Gesichts, der Gestalt, der Figur. Diese Setzung ist wiederholt, insofern sie existiert.<sup>22)</sup> Nur in dieser immer wiederholenden Gewalt der Setzung und der daraus folgenden Löschungen ist die Figuration des Körper-Raums möglich.

Das andere Beispiel der Positionierung des Körpers ist die Konturierung mit dem Kanapee, das gewissermaßen die Funktion der Verdeckung hat. Hier wird der Mangel im buchstäblichen Sinne verdeckt. Es spielt eine wichtige Rolle im zweiten Kapitel, nach der ersten Enthüllung von Gregors Verwandlung.

Aber das hohe freie Zimmer, in dem er gezwungen war, flach auf dem Boden zu liegen, ängstigte ihn, ohne daß er die Ursache herausfinden konnte, denn es war ja sein seit fünf Jahren von ihm bewohntes Zimmer – und mit einer halb unbewußten Wendung und nicht ohne eine leichte Scham eilte er unter das Kanapee, wo er sich, trotzdem er den Kopf nicht mehr erheben konnte, gleich sehr behaglich fühlte und nur bedauerte, daß sein Körper zu breit war, um vollständig unter dem Kanapee untergebracht zu werden. (145)

Dabei treibt die Scham das Ungeziefer unter das Kanapee. Sie ist einerseits die Motivation für die Selbstverdeckung und situiert andererseits den nicht kulturellen Körper in der kulturellen Differenz, denn sie setzt einen

---

21) Nur negativ ist der Schmerz auszudrücken: »Er versuchte es wohl hundertmal, schloß die Augen, um die zappelnden Beine nicht sehen zu müssen, und ließ erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefühlten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann« (116).

22) Vgl. de Man, a.a.O., S. 173.

Mangel oder Fehler voraus, den der Besitzer eines Eigennamens eigentlich nicht haben sollte: Es gibt keine Scham ohne Mangel oder Differenz. D.h., die Scham verdeckt, aber entdeckt zugleich auch, dass es nicht gibt, was Gregor heißt. Es gibt vielmehr nur das Kanapee, das zwar den Körper des Unsagbaren verhüllt und in das sprachlichen System einführt, aber enthüllt, dass ein solcher Körper eigentlich in der Sprache nie in Erscheinung treten kann.

Schmerz und Scham sind ständig wiederkehrende selbstreferenzielle Schwellen, die überschritten werden sollen, aber nicht vollständig verwischt werden können. Sie motivieren den selbstreferenziellen Setzungsakt. Solche Schwellen werden auch räumlich figuriert, z.B. als Tür. Aber außer der Tür gibt es immer schon andere Schwellen und sie stoßen das Ungeziefer ab. Genauer gesagt, es gibt immer die Gewalt, z.B. die vom Vater mit dem Stock und dem Apfel (vgl. 140f., 171). Diese Verletzung entstellt zwar den Körper, aber trotzdem ist sie eine Bedingung, die Erzählung weiterzuführen. Es ist deutlich, dass die Kapiteleinteilungen immer den Überschreitungs- und Zurückdrängungsszenen entsprechen. Die Überschreitung und Zurückdrängung der Schwelle konstruiert also eine Ökonomie der Handlung, in der das Unnennbare und die von ihm empfundene Umgebung einander im Wechselspiel austauschen und immer erneut über die Grenze der Körperlichkeit und der Räumlichkeit entscheiden.

Aber in dieser Wiederholung wird Gregors Körper verletzt und allmählich erschöpft; bis zum Tod. Die Bedingung der Präsenz setzt immer schon den Tod, die Entstellung respektive Defiguration voraus. Es geht um die Defiguration sowohl des Körpers als auch des Raums. Die räumliche Verwandlung (oder Figuration) hängt daher mit Gregors Tod zusammen. Tod bedeutet die Abbrechung der Ökonomie und, räumlich aufgefasst, den Zerfall des Zwischenraums, in dem Verhüllung und Enthüllung, Schließung

und Eröffnung in eins gesetzt werden können.

### 3. Menschen- und Tierzimmer

Die Ökonomie der Handlung setzt Gregor in ein »Intensitätskontinuum« und eine »Intensitätsdifferenz«,<sup>23)</sup> in denen der Körper des Ungeziefers immer erneut gesetzt und verletzt wird. Es geht um die Möglichkeit der ständigen Ausdifferenzierung, die den Körper-Raum in der Bewegung jeweilig bestimmt. Wie Deleuze / Guattari formulieren, gibt es in diesem Prozess keine Tiere und Menschen mehr, sondern ein Zwischensein im Werden, das mit dem Unterschied von Tier und Mensch nur unvollständig zu bestimmen ist. Damit ist der Unterschied der Räumlichkeit des Menschen- und Tierzimmer entscheidend für die Ökonomie der Handlung und Figuration.

Die Räumlichkeit und das Interieur in Gregors Zimmer inszenieren seine verlorene Menschlichkeit, wobei sich daraus ein Kontrast von Mensch und Ungeziefer ergibt.

Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntem Wänden. Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war – Samsa war Reisender –, hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die, mit einem Pelzhut und Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob. (115)

---

23) Deleuze / Guattari, a.a.O., S. 32.

Die sonderbare Benennung des alltäglichen, normalen Zimmers als „Menschenzimmer“ funktioniert als Kontrast zu dem in ein Ungeziefer verwandelten Menschen. Es geht hier um eine wirkungsvolle Gegenübersetzung, in der der verwandelte Protagonist und sein verlorener menschlicher Ursprung überblendet werden. Da diese Informationen über das Interieur keine unmittelbare Darstellung des Körpers ist, grenzen sie Gregors Körper von außen her ab und verdecken, dass es keinen Körper mehr hat, den man Gregor nennen könnte: Dieses Interieur ersetzt den Mangel des Körpers des Ungeziefers und zeigt eine Spur, dass es den gab, der immer noch Gregor heißt. In diesem Wechselspiel kommt die Figur und die Räumlichkeit des Ungeziefers Schritt um Schritt heraus.

Die Photographie von Gregor spielt auch eine große Rolle. Sie zeigt einerseits die schon verlorene Gestalt des Protagonisten, rahmt ihn andererseits aber auch ein.

Gerade an der gegenüber liegenden Wand hing eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte. (135)

Auf diesem Bild wird Gregor im doppelten Sinne eingerahmt: einerseits von dem Rahmen um das Bild, aber andererseits auch von der kulturellen Einschränkung. Auch auf der Photographie wird Gregors Körper durch verschiedene Requisiten inszeniert. In diesem Sinne könnte man sagen, dass die Gestalt im Bild keine eigentliche Vorstellung vom Protagonist als solchem ist: Nicht nur der Körper des Ungeziefers, sondern auch die Vorstellung von Gregor Samsa selbst kann nur in dieser Szenographie der Räumlichkeit hergestellt werden. Gregor kann nur als Eingerahmt-Sein in Handlung kommen. Niemals kann er die Inszenierung



durch die kulturelle Einrahmung vermeiden.

Dieses Interieur im Menschenzimmer zeigt sich als Spur von Gregor Samsa und gibt der unnennbaren Materialität ein Gesicht, das immer schon verloren ist und das es nicht mehr gibt. Aber dabei scheitert Gregor an der Identifikation, weil die wahrgenommene Materialität immer eine bloße Spur ist und sich dem vorgegebenen Körper niemals vollständig anpassen können. Aus diesem absoluten Mangel ergibt sich die Motivation der Ausdifferenzierung, die ein verzweifelter Versuch ist, sich selbst in das kulturelle oder sprachliche System hineinzusetzen und selbstreferenziell, oder aber katachretisch, von sich selbst zu sprechen bzw. sich zu identifizieren. Weil die katachretische Benennung für den Ungeziefer den Mangel konstitutiv voraussetzt, gibt es in ihr keine Identität, sondern nur die Differenz, die nicht zu verwischen ist und im Akt der Identifikation als Setzung insofern aufgedeckt wird, als sie unmöglich ist.

Während dieses Menschenzimmer als Ort der scheiternden Identifikation und Ausdifferenzierung erscheint, wird dagegen das Tierzimmer als „Höhle“ dargestellt, in der es gar keine kulturelle Bedeutung und Differenz gibt. Die folgende Passage weist auf eine Vision des Tierzimmer hin – und zwar in dem von Fragen ausgedrückten Konflikt zwischen Geist und Körper, Mensch und Tier:

Hatte er wirklich Lust, das warme, mit ererbten Möbeln gemütlich ausgestattete Zimmer in eine Höhle verwandeln zu lassen, in der er dann freilich nach allen Richtungen ungestört würde kriechen können, jedoch auch unter gleichzeitigem, schnellen, gänzlichen Vergessen seiner menschlichen Vergangenheit? War er doch jetzt schon nahe daran, zu vergessen, und nur die seit langem nicht gehörte Stimme der Mutter hatte ihn auferüttelt. Nichts sollte entfernt werden; alles mußte bleiben; die guten Einwirkungen der Möbel auf seinen Zustand konnte er nicht entbehren;

und wenn die Möbel ihn hinderten, das sinnlose Herumkriechen zu betreiben, so war es kein Schaden, sondern ein großer Vorteil. (162)

Die Höhle zum freien Kriechen ist die Räumlichkeit für das Tier. In dieser Räumlichkeit gibt es keine Orientierung, keinen Unterschied von Oben und Unten, Horizontale und Vertikale. Es gibt also keine Motivierung der Ausdifferenzierung. Und auch gibt es kein Interieur mehr, um den Mangel zu verdecken und dadurch ihn zu konturieren. Es ist ein homogener Raum, in dem die Räumlichkeit für den Körper des Ungeziefers ununterscheidbar werden respektive völlig verschwinden, weil es keine Möglichkeiten der Abgrenzung gibt, die sowohl verdeckt als auch enthüllt und somit die Körpergrenzen konturiert: Es gibt keine Räumlichkeit für das Ungeziefer. Es widersteht hier gegen die Entfernung der Möbel. Dieser Widerstand zeigt, dass *Die Verwandlung* sich nur in dem Zwischenraum vollziehen kann, in dem sich die normale, vorstellbare Räumlichkeit und die unvorstellbare Körperlichkeit verdoppeln und der Mangel und die Differenz wiederholend ergänzt und aufgedeckt werden.

Trotz dieses Widerstands gegen der Ausräumung der Möbel verändert Gregors Zimmer sich doch nach der zweiten Heraustretung aus seiner Schwelle (vgl. 166ff.) in einen Müllplatz, dem sich verschiedene Sache chaotisch häufen und Gregors Körper im Staub verschwindet.

Das Aufräumen des Zimmers, das sie [die Schwester] nun immer abends besorgte, konnte gar nicht mehr schneller getan sein. Schmutzstreifen zogen sich die Wände entlang, hie und da lagen Knäuel von Staub und Unrat. [...] Sie sah ja den Schmutz genau so wie er [Gregor], aber sie hatte sich eben entschlossen, ihn zu lassen. (177f.)

Das ist eine andere Art und Weise von Ununterscheidbarkeit, die die Möglichkeit der Ausdifferenzierung tilgt: Vernachlässigung des Ungeziefers und seines Zimmers. Nachdem die Familie den drei Zimmerherrn Zimmer vermietet hat, gelangt immer mehr Schmutz in Gregors Zimmer (vgl. 181). Der chaotische Einbruch von verschiedenen Abfällen erstickt Gregor, indem dieser Müll die Räumlichkeit für das Ungeziefer und die Ökonomie im Zwischenraum, die Ausdifferenzierung und den dialektischen Austausch von „Selben“ und „Anderen“ ganz und gar vernichtet. Immerhin führt diese Erzählung allmählich in den Zerfall der Körperlichkeit und Räumlichkeit des Ungeziefers, die die Ökonomie der Figuration in dieser Geschichte immer wieder abgrenzt.

#### 4. Fenster

Dieser Zerfall der Ökonomie wird räumlich als Eröffnung des Raums figuriert, die den Unterschied im Zwischenraum liquidiert, der weder zum Innen noch zum Außen gehören kann. Vor allem spielt die Öffnung des Fensters dabei eine große Rolle. Das Fenster, das am Anfang der Geschichte als Supplement von Gregors Zimmer funktioniert, wird zum Anlass der Wiederbelebung der Ordnung der Zeiträume. Die erste Szene, in der Gregor den Blick aus dem Fenster wirft, bezeichnet die Landschaft aus dem Fenster noch als „melancholisch“:

Gregors Blick richtete sich dann zum Fenster, und das trübe Wetter – man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen – machte ihn ganz melancholisch.(116)

Der Melancholiker, Sigmund Freud zufolge, identifiziert sich mit dem

verlorenen Objekt.<sup>24)</sup> Während der Trauernde in der Trauerarbeit seine libidinösen Energien langsam vom verlorenen Liebesobjekt abzieht und sich wieder der Realität zuwenden kann, wird die Melancholie zum Bild einer imaginären Anklammerung ans Verlorene, das im Inneren verewigt wird. Diese Landschaft aus dem Fenster ist ein ganz verlorenes Bild einer nicht mehr mit sich identifizierbare Realität, denn Melancholie bleibt ein Defizit, ein Mangel an Trauerarbeit und Verantwortlichkeit gegenüber der Realität.<sup>25)</sup> Solche melancholische Anklammerung an die Landschaft aus dem Fenster ist auch in der folgenden Passage zu erkennen:

Oft lag er dort die ganzen langen Nächte über, schlief keinen Augenblick und scharfte nur stundenlang auf dem Leder. Oder er scheute nicht die große Mühe, einen Sessel zum Fenster zu schieben, dann die Fensterbrüftung hinaufzukriechen und, in den Sessel gestemmt, sich ans Fenster lehnen, offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen. Denn tatsächlich sah er von Tag zu Tag die auch nur ein wenig entfernten Dinge immer undeutlicher; das gegenüberliegende Krankenhaus, dessen nur allzu häufigen Anblick er früher verflucht hatte, bekam er überhaupt nicht mehr zu Gesicht, und wenn er nicht genau gewusst hätte, daß er in der stillen, aber völlig städtischen Charlottenstraße wohnte, hätte er glauben können, von seinem Fenster aus in eine Einöde zu schauen, in welcher der graue Himmel und die graue Erde ununterscheidbar sich vereinigten. (155f.)

Gregor wird hier von der Landschaft aus dem Fenster und von dem

---

24) Vgl. Sigmund Freud, »Trauer und Melancholie«. In: ders., *Studienausgabe*, hrsg. v. A. Mitscherlich u. a., Bd. III, Frankfurt/M. 1975, S. 175ff.

25) Vgl. Hartmut Böhme, »Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik« In: Homepage von Hartmut Böhme (<http://www.culture.huberlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/melancho.html>).

Fensterrahmen eingerahmt. Diese Landschaft grenzt im buchstäblichen Sinne von außen her die Räumlichkeit von Gregor ab. Dieser Zwischenraum für das Ungeziefer gehört zum ‚Nirgendwo‘, deswegen erscheint diese Landschaft immer nur als verlorene, in sich verewigte, imaginäre, wobei Gregor sie nicht sehen, sondern nur – als verinnerlichtes Außen in Erinnerung – sich daran erinnern kann. Das Fenster vollzieht damit die geschlossene bzw. eingerahmte Öffnung und erzeugt das innere Außen bzw. äußere Innen in Gregors Zimmer. Es ist eine unabdingbare Voraussetzung, um an »das Befreiende« zu erinnern, das schon verlorengangen und nicht mehr da ist. In diesem Anblick der Landschaft wird dergestalt der Mangel ergänzt und verhüllt, aber zugleich auch enthüllt. Dieser Blick aus dem Fenster ist der aus dem Körperrahmen auf das „Außen“, das doch immer zugleich Konstruktion des „Innen“ bleibt. Dabei ist das Insistieren auf der perspektivischen Konstruktion des »unrettbaren Ich« (Ernst Mach) der vergebliche Versuch, aus diesem Blick heraus das „Ich“ und seine flottierenden Empfindungen und Empfindungskomplexe zu stabilisieren, denn es wird seine Identität im Fluss der Empfindungen und Wahrnehmungen verlieren, in dem durch die Wechselmodellierung von „Ich“ und Landschaft hindurch „Innen“ und „Außen“ stets ausgetauscht werden und sich die Grenze des Körperrahmens immer wieder verschiebt.<sup>26)</sup>

Und, wie es in der Geschichte oft erwähnt wird, in diesem Zwischenraum kann Gregor fast gar nicht schlafen, darum es gibt nur einen trüben Zeitverlauf.<sup>27)</sup> Die Verstellung des Zeitverlaufs ist, wie Gabriele

---

26) Vgl. Gerhard Neumann, »Landschaft im Fenster. Liebeskonzept und Identität in Robert Musils Novelle „Die Vollendung der Liebe“«, in: *Neue Beiträge zur Germanistik (Internationale Ausgabe von „Doitsu Bungaku“)*, Band 3/ Heft 1, 2004, S. 15-31, hier S. 22f. Und zum „unrettbaren Ich“ vgl. Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991 [Nachdr. der 9. Aufl., Jena 1922], S. 20ff.

Stumpff formuliert, ein Charakteristikum der fensterlosen Zeit-Räume.<sup>28)</sup> Da das Fenster in Gregors Zimmer keine normale, sondern vielmehr eine paradoxe Funktion hat, die Fensterlosigkeit durch das Fenster selbst zu zeichnen, zeigt die Eröffnung des Fensters paradoxerweise Gregors Ausgeschlossenheit vom Außen im fensterlosen Innen und verstellt die Zeiträume. Die „eigentliche“ Eröffnung des Fensters erscheint hier tatsächlich noch nicht, sondern erst nach Gregors Tod, wodurch der ordentliche Zeitverlauf wiederbelebt wird.

„Komm, Grete. Auf ein Weilchen zu uns herein“, sagte Frau Samsa mit einem wehmütigen Lächeln, und Grete ging, nicht ohne nach der Leiche zurückzusehen, hinter den Eltern in das Schlafzimmer. Die Bedienerin schloß die Tür und öffnete gänzlich das Fenster. Trotz des frühen Morgens war der frischen Luft schon etwas Lauigkeit beigemischt. Es war eben schon Ende März. (196)

Danach sagt die Bedienerin; »Es ist schon in Ordnung« (198). So wird die Rehabilitierung der Zeiträume durch die Öffnung des Fensters nach Gregors Tod und den Zerfall des Zwischenraums vollzogen. Dies geschieht vor dem schon entstellten, ganz und gar »krepiererten« Körper des Ungeziefers, der »vollständig flach und trocken« wird (195); vor dem bis zum Tod defigurierte Körper, der nicht mehr ausdifferenzieren und kein

---

27) Am Anfang der Erzählung wird auf diese Entstellung des ordentlichen Zeitverlaufs angespielt: »Und er sah zur Weckuhr hinüber, die auf dem Kasten tickte. „Himmlicher Vater!“ dachte er. Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel. Sollte der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; gewiß hatte er geläutet. Ja, aber war es möglich, dieses möbelererschütternde Läuten ruhig zu verschlafen? Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester« (118).  
 28) Vgl. Gabrielle Stumpff, »Zeit-Räume. (Kon-)Figurationen von Zeit und Raum in Texten von Goethe, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe«. In: *Figuration – Defiguration*, hrsg. v. Atsuko Onuki u. Thomas Pekar, München 2006, S. 45-62, hier S. 62.

Gesicht bzw. keine Maske mehr haben kann, um den Mangel auf der Position des Ursprungs der Stimme zu (ver-)decken, und keine Körperlichkeit und Räumlichkeit mehr hat, um sich selbst topologisch zu orientieren. Und die Tür, die als Schwelle Gregors Körper und Raum abgrenzt, indem sie als Scharnier Innen und Außen miteinander immer erneut verbindet, ist hier geschlossen, wodurch die Möglichkeit der Grenzüberschreitung und Ausdifferenzierung ganz und gar liquidiert wird. Durch diese Landnahme des Räumlichkeit des Ungeziefers wird die Familie zum Besitzer des Blicks und der Stimme, und die Perspektive der Erzählinstanz wird vertauscht. Von dort aus wird die Räumlichkeit erweitert; bis zum Außen des Hauses (vgl. 199f.) oder bis zum Außen oder Jenseits des Textraumes.

## 5. Schluss

Diesem räumlichen Zerfall der Ökonomie entspricht die Ausschließung von Gregor aus dem sprachlichen System; es kommt zu einer Wegnahme des Namens durch die Schwester nach der dritten Heraustretung des Ungeziefers.

„Weg muß es“, rief die Schwester, „das ist das einzige Mittel, Vater. Du mußt den Gedanken loszuwerden suchen, daß es Gregor ist. Daß wir es solange geglaubt haben, das ist ja unser eigentliches Unglück. Aber wie kann es denn Gregor sein? Wenn es Gregor wäre, er hätte längst eingesehen, daß ein Zusammenleben von Menschen mit einem solchen Tier nicht möglich ist, und wäre freiwillig fortgegangen. Wir hätten dann keinen Bruder, aber könnten weiter leben und sein Andenken in Ehren halten.“ (191)

Dadurch wird das Ungeziefer nicht zu „Gregor“, sondern zu einem „es“, das keine bestimmte, ausdifferenzierte Figur mehr hat, und für das es unmöglich ist, sich nicht nur in den topologischen, sondern auch tropologischen System selbst einzusetzen. Dann wird er auch als „Tier“ genannt, der nur als Außenseiter gegen die Menschen seine Unterscheidbarkeit durch die Abstraktion verliert. Diese Wegnahme des Namens führt in die Vernachlässigung und Vergessenheit, die den Platz für das Ungeziefer, um das eigentlich nicht zu dar- und vorstellende „Etwas“ in die menschlichen, sprachlichen Konstruktion, in den Textraum einzuführen, verstellt und verwischt.

Es geht nicht um die Bedeutung der Räumlichkeit, sondern um die (gesetzte) Räumlichkeit für die Bedeutung. Sie wird von der performativen Setzungskraft eröffnet, in der durch die selbstreflexiven Fragen nach dem Blick- oder Redeauteur – „wer blickt oder spricht“ – die Lesbarkeit des Textes verwiesen ist. Sie verlangt die Herstellung der Figur, um sie in ihrem Ursprung als Leerstelle einzusetzen. In der figurativen Bewegung wird das Gesicht, die Figur, jeweils in Szene gesetzt. Sie ist im Umstand oder Kontext um den Text herum die Wirkung der prosopographischen und katachretischen (De-)Figuration. Das Lesen und Schreiben setzt diese Figur voraus, die die mangelnde Instanz als blinden Fleck ersetzt. Deswegen wird der Name in dieser wiederholenden Frage nachträglich immer erneut auf dem leeren, mangelnden Körper und Raum eingeschrieben: in der *Katachrese des Lesens*.

Aber diese Benennung scheitert immer wieder an der Markierung oder Festschreibung der Figur aufgrund ihrer Nachträglichkeit. In diesem Eintrag des Namens ist die Räumlichkeit, die namentlich markiert ist, ein entzogenes Zwischen ohne Gegenwart. Der Name, der immer von dem Gesicht oder der Figur begleitet ist, ist kein Bild der Selbstgegenwärtigkeit



des Subjekts als eine räumliche Umschließung, sondern ein nachträglicher Effekt bzw. eine katachretische Spannung und Disjunktion zu und in der Figur in den Zeiträumen der (De-)Figuration. Diese setzende Benennung ist nichts als Defiguration durch die Wiedereinschrift des Namens durch die prosopopische bzw. katachretische Gestalt, das Gesicht der Bedeutung.