

Krise der Katachrese: Franz Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*

KIMURA, Yuichi

[key words: (1) Katachrese, (2) Rhetorik, (3) Performanz,
(4) Sprachkrise, (5) Jahrhundertwende]

1.

Die *Beschreibung eines Kampfes* entstand zwischen 1904 und 1907. Im Nachlass überliefert ist die abschließende Reinschrift von 1907 („Fassung A“). Kafka arbeitete auch an einer zweiten Fassung („Fassung B“) zwischen 1909 und 1911, die unvollendet geblieben ist.

In der Forschung wurde diese erste Erzählung Kafkas wegen der Betonung der poetologischen Wichtigkeit des „Durchbruchs“¹⁾, den er bei Vollendung seiner Erzählung *Das Urteil* 1912 erfahren hatte, oft vernachlässigt, bis 1984 von Gerhard Kurz der Band *Der junge Kafka* veröffentlicht wurde. Darin betont Kurz, dass diese frühen Erzählungen Kafkas nicht etwa die bloße Unreife des Dichters dokumentieren, sondern wichtige Entwicklung sind, die die Motive des späteren Werkes bereits anzeigen²⁾. Auch Jost Schillemeit behauptet, dass die *Beschreibung eines Kampfes* „einer der unbekanntesten Teile des Kafkaschen Werkes und eine Crux der Kafka-Forschung“ sei, aber „so etwas wie eine poetische Summe des ganz frühen Kafka“ darstelle³⁾.

Die Interpretationen der Texte des jungen Kafka tendieren oft dazu, sie in

die zeitgenössische Situation um 1900 zu stellen, d.h. sie im Zusammenhang mit dem Krisenbewusstsein der Jahrhundertwende zu lesen. Vor allem die Geschichte des „Dickens“ und des „Beters“ wird angesichts des Kontextes der Sprachkrise oft mit Hofmannsthals Chandos-Brief⁴⁾ bzw. Nietzsches sprachkritischen Reflexionen⁵⁾ verglichen. Doch wird dadurch meiner Meinung nach der kontextuelle Zusammenhang der Erzählung vernachlässigt. In der ‚sprachkritischen‘ Lektüre wurde das Namen-Vergessen in dieser Geschichte als Topos der Sprachkrise (miss-)verstanden.

Dagegen kritisiert Sophie von Glinski die Vernachlässigung der Erzählstruktur in den bisherigen Interpretationsweisen. Sie versteht die *Beschreibung eines Kampfes* als Produkt eines „Imaginationsprozesses“ und betont die produktive Macht der phantastischen Fiktion. Der Text erzeuge durch die Eigendynamik der Erzählhandlung einen phantastischen Fiktionsraum und „entfaltet sich als Sprach- und Erzählvorgang, der das Verhältnis von Realität und Imaginären ständig von neuem in Bewegung bringt“⁶⁾.

Doch die rätselhafte letzte Szene dieser Erzählung bleibt auch damit noch als „Crux der Kafka-Forschung“ offen. Darin verletzt sich der Bekannte, der eine Gegenfigur zum Ich-Erzähler ist. Diese Selbstverletzung geschieht am Ende der Erzählung plötzlich nach der Rahmenerzählung von dem Dickens und dem Beter. Der Anlass dafür ist unklar und unverständlich. Aber das Ich sagt: „Du lieber, Du lieber“, sagte ich, „meinetwegen hast Du dich verletzt“ (S. 119)⁷⁾. Dieser Aussage zufolge trägt das Ich die Verantwortlichkeit für die Verletzung. Aber die folgende Frage ist noch unklar: Was verletzt ihn und warum?

In der vorliegenden Arbeit versuche ich diese Frage zu erörtern. Die bisherigen Interpretationen über ‚Sprachkrise‘ oder ‚phantastische Erzählhandlung‘ geben darauf keine Antwort. Aber auch das Namen-Vergessen in der Rahmenerzählung ist m.E. erst nach der Analyse des kontextuellen

Zusammenhangs beider Szenen zu erklären. Deswegen wird sich diese Arbeit nur auf Fassung A konzentrieren, weil es in der Fassung B diese Szene der Selbstverletzung nicht gibt und der Vergleich beider Fassungen ein anderes Problem wäre⁸⁾.

2.

Die *Beschreibung eines Kampfes* besteht aus drei Kapiteln. Das zweite Kapitel, *Belustigungen oder Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben*, wird in sieben Teile eingeteilt⁹⁾. Darin treten drei perspektivische Figuren als Erzähler auf: das Ich, der Dicke und der Beter. Der Dicke und der Beter sind die Figuren in der Rahmenerzählung, die als alptraumartige ‚Phantasie‘ vom Ich dargestellt wird. Sie können sich als Helden bzw. Erzähler ein- und absetzen. Diese drei Figuren sind miteinander in hinter- und untergründigerweise verbunden. Die andere Gegenfigur, die als Gegner des Ichs aufzutauchen scheint, ist der Bekannte. Er kann eine gesellschaftliche, sogar erotische Beziehung zur Außenwelt aufnehmen. Das Ich versucht in seinem phantastischen Alptraum den Gegner in die fiktive Figur zu projizieren und sich selbst zu schützen¹⁰⁾.

Um die letzte Szene der Selbstverletzung zu analysieren, werden wir am Anfang die Geschichte vom Dicken und dem Beter selektiv lesen. Diese Stelle wurde bei der bisherigen Interpretationen als zentral in diesem Text angesehen. Die Figuren in der Rahmenerzählung werden als phantastische Projektion des Ichs verstanden. Damit wurde diese Stelle entweder als erkenntnistheoretische Kritik der Wirklichkeit¹¹⁾ oder als Eigenrealität des autonomen Spiels der Schrift¹²⁾ interpretiert. Dabei setzen diese Lesarten immer den Status der Realität voraus und damit den des Unterschieds von Wirklichkeit und Fiktion. Wir werden dagegen diese Rahmenerzählung weder als fiktiv-phantastische

Projektion noch als produktiv erzeugte bzw. fingierte ‚Wirklichkeit‘ erklären. Diese Arbeit unternimmt vielmehr den Versuch, die Geschichte vom Dicken und dem Beter als einen Teil des gesamten (Sprech-)Aktes der textuell-sprachliche Konstruktion der Erzählung zu positionieren. Dabei geht es nicht um den Unterschied von Realität und Phantasie, sondern um die Art und Weise der Darstellung und ihre Wirkung.

Dazu gehen wir zuerst von der meistzitierten Passage aus der *Beschreibung eines Kampfes* aus:

Ja, ich ahne schon, ja ich ahnte es schon, seit ich Euch zum erstmal sah, in welchem Zustande Ihr seid. Ich habe Erfahrung und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist. Deren Wesen ist so, daß Ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in einer Eile zufällige Namen schüttet. Nur schnell, nur schnell! Aber kaum seid Ihr von ihnen weggelaufen, habt Ihr wieder ihre Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die Ihr den ‚Thurm von Babel‘ genannt habt, denn Ihr wußtet nicht oder wolltet nicht wissen, daß es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und Ihr müßt sie nennen ‚Noah, wie er betrunken war‘. (S. 89f)

Der in der Forschungsliteratur gängigen Diagnose zufolge sei diese „Seekrankheit“ als Symptom der Sprachkrise der Jahrhundertwende zu lesen. Das Bewusstsein gerate in eine Krise und sei nicht mehr in der Lage, sich in der Welt zu orientieren; die im Text auftauchende unaufhörliche, willkürliche Umbenennung sei Ausdruck des erschütterten Verhältnisses zwischen Sprache und Dingen als Grundlage der Erkenntnis. Dabei konzentriert sich die Diskussion oft nur auf das Namen-Vergessen des Dicken, auf diese fortschrei-

tende Amnesie. Dabei wurde es m.E. übersehen, wogegen diese Mahnung gerichtet ist: nämlich gegen das Beten. Deswegen sollte man auch die folgenden Passagen in diesem Kontext lesen:

„Also ärgert Euch nicht, wenn ich sage, dass es der Zweck meines Betens ist von den Leuten angeschaut zu werden.“ (S. 89)

Nein, warum sollen wir darüber reden. Am Abend trägt niemand, der allein lebt Verantwortung. Man fürchtet manches. Daß vielleicht die Körperlichkeit entschwindet, daß die Menschen wirklich so sind wie sie in der Dämmerung scheinen, daß man ohne Stock nicht gehen dürfe, daß es vielleicht gut wäre in die Kirche zu gehn und schreiend zu beten um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen. (S. 109)

Wichtig ist es, dass der Dicke das Beten mit dem Vergessen der Namen und dem willkürlichen Benennungsakt vergleicht. Kontextuell gelesen, sollte man zuerst überlegen, welches Verhältnis zwischen dem willkürlichen Umbenennungsakt und dem Beten besteht. Dieser Passage zufolge ist das Beten eine Gegenmaßnahme zum Entschwinden des Körpers. Es dient der Herstellung eines Körperscheins (bzw. eines Schein-Körpers) im Blick der Anschauung im doppelten Sinne, nämlich als Betrachtung und als geistiges Begreifen durch die Sichtbarmachung. Die Körperlichkeit ist hierin nicht einfach da, sondern sie tritt von der körperlichen Bewegung des Betens her in Erscheinung. Sie wird dabei in der Bewegung verflüssigt und willkürlich verändert. Es gibt bei der Darstellung des Körpers nur das Inszeniert-Sein.

Das Beten setzt damit das Entschwinden des Körpers voraus. Es geht dabei nicht um die ontologische Stabilität der Körperlichkeit bzw. festgestellte Verbindung von Wahrnehmung und Wahrgenommenem, sondern um ihre

bewegliche Verwandlung und sich wiederholende Produktion. Das Objekt der Anschauung wird im Angeschautwerden ständig neu konstruiert. Die Ontologie der Materialität wird dabei liquidiert—Liquidierung im doppelten Sinne: d.h. defigurative Verflüssigung und Tilgung¹³⁾.

Das Verhältnis von Umbenennung und Beten zeigt das Missverständnis der bisherigen Interpretationen: Was in die „Krise“ gerät, ist nicht die Sprache oder sind nicht die Namen der Dinge, sondern ist die ‚Wesenheit‘ der Dinge selbst. Solche ‚Wesenheit‘ wird immer schon im willkürlichen Benennungsakt oder im Akt des Betens erschüttert bzw. zum unwesentlichen Ausdrucksmedium der Darstellung degradiert. Der Körperlichkeit des Beters ist sozusagen nur in der Weise zu gewinnen, indem sie in der Anschauung, Beschreibung und Lektüre konstruiert wird. In der Aussage des Mädchens erscheint der Beter z.B. als „silhuettenartig“ wie ein Papier:

Die Wahrheit ist nämlich zu anstrengend für Sie, mein Herr, denn wie sehn Sie doch aus! Sie sind Ihrer ganzen Länge nach aus Seidenpapier herausgeschnitten, aus gelbem Seidenpapier, so silhuettenartig und wenn Sie gehen, so muß man Sie knittern hören. Daher ist es auch unrecht sich über Ihre Haltung oder Meinung zu ereifern, denn Sie müssen sich nach dem Luftzug biegen, der gerade im Zimmer ist.

(S. 97)

Der aus dem Seidenpapier herausgeschnittene Körper wird von der Beziehung mit dem Mädchen ausgeschlossen. Hier gibt es keine körperliche Beziehung, sogar durch die Ablehnung der Beziehung kommt der Körper des Beters zum Entschwinden. Aber sein Entschwinden ermöglicht die Anschauung in der Beschreibung des Mädchens. Und in dieser Beschreibung erscheint der Beter nicht statisch festgestellt, sondern in die Bewegung („wenn

Sie gehen, so muß man Sie knittern hören“). Durch Angeschautwerden in der Bewegung kann er seinen Körper noch einmal einholen, indem er auch in der Kirche betet:

Als einmal das Mädchen nicht gekommen war und ich unwillig auf die Betenden blickte fiel mir ein junger Mensch auf, der sich mit seiner ganzen magern Gestalt auf den Boden geworfen hatte. Von Zeit zu Zeit packte er mit der ganzen Kraft seines Körpers seinen Schädel und schmetterte ihn seufzend in seine Handflächen, die auf den Steinen auflagen. (S. 84f)

Wie Lehman formuliert, kann „das heftige Aufschlagen seines Körpers“ als Versuch gelesen werden, „den Kontakt herzustellen, den das Ich durch den Blick herzustellen sucht“¹⁴). Im Angeschautwerden tritt die Körper-Schein durch die Beschreibung als sprachliche Handlung in Erscheinung, wenn auch die ‚Realität‘ des Körpers anders als diese sprachliche Darstellung ist. Die Aussage des Fräuleins in der folgenden Passage verkehrt z.B. das Nicht-Klavierspielen des Beters in ein „Spiel“.

Da fassten zwei Herren die Bank und trugen mich sehr weit vom Piano weg zum Speisetisch hin, ein Lied pfeifend und mich ein wenig schaukelnd. Alle sahen beifällig aus und das Fräulein sagte: „Sehn Sie, gnädige Frau, er hat ganz hübsch gespielt. Ich wusste es. Und Sie haben sich so gefürchtet.“ Ich begriff und bedankte mich durch eine Verbeugung, die ich gut ausführte. (S. 100)

Diese Szene verweist auf das Verhältnis von Sprache und Körper in dieser Rahmenerzählung. Die Sprache wird so inszeniert, dass sie die ‚Realität‘¹⁵) der

Materialität willkürlich verändern kann. In diesem Kapitel geht es nicht um die Krise der Sprache, sondern sogar im Gegenteil um die konstruktive, performative Macht der Sprache; nicht um die Ontologie des Realen und Phantastischen, sondern um die sprachliche Konstruktion in der Benennung und Beschreibung.

„Gott sei Dank, Mond, Du bist nicht mehr Mond, aber vielleicht ist es nachlässig von mir dass ich Dich Mondbenannten noch immer Mond nenne. Warum bist Du nicht mehr so übermütig, wenn ich Dich nenne ‚vergessene Papierlaterne in merkwürdiger Farbe‘. Und warum ziehst Du Dich fast zurück, wenn ich Dich ‚Mariensäule‘ nenne und ich erkenne Deine drohende Haltung nicht mehr Mariensäule, wenn ich Dich nenne ‚Mond, der gelbes Licht wirft‘.“ (S. 102)

Durch den Benennungsakt als Beten gewinnt in der Tat die Sprache in dieser Rahmenerzählung eine fast ‚magische‘ Kraft, die die Materialität der Dingen aufheben und transformieren kann. So gewinnt z.B. der Dicke nach dem Treffen mit dem Beter die Fähigkeit, die Dinge durch die Sprache zu verschieben:

„Jetzt aber—ich bitte Euch—Berg Blume Gras, Buschwerk und Fluß, gebt mir ein wenig Raum, damit ich atmen kann.“

Da entstand ein eilfertiges Verschieben in den umliegenden Bergen, die sich hinter hängende Nebel stießen. Die Alleen standen zwar fest und hüteten ziemlich die Straßenbreite, aber frühzeitig verschwammen sie: Am Himmel lag vor der Sonne eine feuchte Wolke mit leise durchleuchtetem Rand, in deren Beschattung das Land sich tiefer senkte, während alle Dinge ihre schöne Begrenzung verloren. (S. 81)

Hier wird die „schöne Begrenzung“ der Natur durch die Sprache des Dicken deformiert. Die Entgrenzung macht sie zu etwas Flüssigem, das keine Festigkeit und keine Stabilität hat. Aber die Verflüssigung ist, wie gesagt, nichts anders als Liquidierung im zweiten Sinne: nämlich Tilgung. In der Rahmenerzählung geht es daher um die Transformation der Materialität durch den performativen Benennungsakt, die schon immer die Tilgung beinhaltet. Der ontologisch vorgegebene Status der Dinge ist dabei verschoben. In dieser Verschiebung werden aber die Dinge, bzw. wird der Körper, schließlich ‚liquidiert‘. In der Tat wird der phantastische Alptraum mit dem Ersticken des Dicken und die Verwandlung des Ichs—als ‚Rollen‘-Spiel—abgebrochen¹⁶⁾.

3.

Die Konstruktion im Angeschautwerden spielt in dieser Rahmenerzählung immer auf die Tätigkeit der Beschreibung an, die auf den Text als Bühne dargestellt wird. Der Körper des Beters, der aus dem Seidenpapier herausgeschnittene „Schatten“ lässt zwar die Gestalt der Schrift assoziieren¹⁷⁾. Sein Beten könnte als eine Performanz der Schreibkunst, der Bearbeitung bzw. Veränderung der Materialität der Schrift auf dem weissen Papier interpretiert werden. Aber diese Interpretationsweise würde die *Beschreibung eines Kampfes* auf eine Allegorie der Schrift reduzieren. Dabei wird der ganze kontextuelle Zusammenhang übersehen. Die Szene der Selbstverletzung ist dabei wichtig, in der diese Inszenierung der Sprache an ein Ende kommt.

Die Rahmenerzählung selbst ist schon eine iterative Wiederholung der ‚realen‘ Geschehnisse, die sich zwischen dem Ich und dem Bekannten ereignen wie das Gespräch des Ichs mit dem Bekannten während des Spaziergangs. Durch diese Iteration wird das Verhältnis der beiden zueinander noch einmal in der Rahmenerzählung (prä-)figuriert und das Ich versucht es subversiv zu

verändern. Wie es verändert wird, macht der Vergleich des der Rahmenerzählung vorgestellten Textes mit dem ihr nachgestellten Text klar.

Vor der Rahmenerzählung versucht das Ich sein Gedächtnis durch die sprachliche Reflexion zu konstruieren. Dabei benennt er die Sterne. Dieser Vorgang ist auch von einer ‚Schwimm-Phantasie‘ begleitet, die als eine Inszenierung der Liquidierung der Dinge gelesen werden kann:

Und ich erinnerte mich, daß ich einmal einen glücklichen Bekannten, der jetzt noch vielleicht neben mir gieng, gehasst hatte und es freute mich, daß mein Gedächtnis so gut war daß es selbst so nebensächliche Dinge bewahrte. Denn das Gedächtnis hat viel zu tragen. So kannte ich mit einem Male alle die vielen Sterne bei Namen, trotzdem ich es niemals gelernt hatte. Ja, es waren merkwürdige Namen, schwer zu behalten, aber ich wusste sie alle und sehr genau. Ich gab meinen Zeigefinger in die Höhe und nannte die Namen der einzelnen laut. —Ich kam aber nicht weit mit dem Nennen der Sterne, denn ich musste weiterschwimmen, wollte ich nicht zusehr untertauchen. Aber damit man mir später nicht sagen könnte, über dem Pflaster könnte jeder schwimmen und es sei nicht des Erzählens wert, erhob ich mich durch ein Tempo über das Geländer und umkreiste schwimmend jede Heiligenstatue, der ich begegnete. (S. 70)

Aber diese Konstruktion wird von der direkten körperlichen Berührung und dem wieder erweckten Schmerz abgebrochen:

Bei der fünften, als ich mich gerade mit überlegenen Schlägen über dem Pflaster hielt, fasste mein Bekannter meine Hand. Da stand ich wieder auf dem Pflaster und fühlte einen Schmerz im Knie. Ich hatte die

Namen der Sterne vergessen und von dem lieben Mädchen wußte ich nur, daß sie ein weißes Kleid getragen hatte, aber ich konnte mich gar nicht erinnern, welche Gründe ich gehabt hatte, an die Liebe des Mädchens zu glauben. (S. 70f.)

Durch Berührung und Schmerz—beides direkte Körperreize—wird die sprachliche Konstruktion gestört. Das sprachlich konstruierte Gedächtnis kann also nicht über die direkte, erotische Beziehung der Körper hinausgehen. Und die Phantasie des Schwimmens, die gerade als Liquidierung des Körpers inszeniert wird, ist nach der körperlichen Berührung, die den Körper ‚dingfest‘ macht, auch unmöglich.

Nach der Rahmenerzählung scheint sich das Verhältnis des Ichs zum Bekannten zu verändern, denn die direkte körperliche Beziehung mit dem Mädchen ist für den Bekannten nicht mehr der Grund, dass sie ihn liebt. Und der Bekannte beklagt, dass ihre „dunkle schmale gebogene Mundöffnung“ „listig und greisenhaft“ aussieht (S. 114). Die semiotische Interpretation des körperlichen Oberfläche stört hier die Sicherheit der Liebe, die der Bekannte am Anfang aufgrund seiner direkten Beziehung mit dem Mädchen Annerl behauptet hat (vgl. S. 55f. und S.62).

Er fordert dann das Ich auf, ihn zu trösten. Aber für das Ich bedeutet dieser Trost nur einen sprachlichen Akt, während er für den Bekannten schon immer auch einen körperlichen Kontakt bedeutet. Aber das Ich beschreibt und erzählt nur. Und er vollzieht die typischen Sprechakte wie ‚verloben‘ und ‚gestehen‘, die performativ Realitätseffekte in der sprachlichen Ordnung herstellen können: „Ich bin verlobt, ich gestehe es“ (S. 116). Das Ich stellt damit der körperlichen Liebesbeziehung die sprachliche Performanz gegenüber (vgl. S. 117).

Aber diese scheinbare Überlegenheit der Sprache in der chiastischen Umkehrung nach der Rahmenerzählung wird noch einmal in der Klimax dieser

Erzählung abgelenkt: das ist die Szene der Selbstverletzung des Bekannten.

Da zog mein Bekannter ohne Umstände aus seiner Tasche ein Messer, öffnete es nachdenklich und stieß es dann wie im Spiele in seinen linken Oberarm und entfernte es nicht. Gleich rann Blut. Seine runden Wangen waren blaß. Ich zog das Messer heraus, zerschnitt den Ärmel des Winterrocks und das Fracks, riß den Hemdärmel auf. Lief dann eine kurze Strecke des Weges hinunter und aufwärts, um zu sehn ob niemand da sei, der mir helfen könnte. Alles Gezweige war fast grell sichtbar und unbewegt. Dann saugte ich ein wenig an der tiefen Wunde. Da erinnerte ich mich an das Gärtnerhäuschen. Ich lief die Stiegen aufwärts, die zu dem erhöhten Rasen an der linken Seite des Hauses führten, ich untersuchte die Fenster und Thüren in Eile, ich läutete wüthend und stampfend, trotzdem ich gleich gesehen hatte, daß das Haus unbewohnt war. Dann sah ich nach der Wunde, die in dünnem Strom blutete. Ich näßte sein Tuch im Schnee und umband ungeschickt seinen Arm. [...] „Du Lieber, Du Lieber“, sagte ich, „meinetwegen hast Du Dich verletzt.“ (S. 119)

Hiermit wird die Liquidierung des Körpers im buchstäblichen Sinne vollzogen; aber nicht durch die Sprache. Die sprachliche Macht der Konstruktion hat immer, nämlich im Versuch des Ichs vor der Rahmenerzählung, sein Gedächtnis sprachlich zu konstruieren, und in der Rahmenerzählung, von der figurativen Bewegung der (fast poetischen) Sprache ihre Kraft herausgezogen. Der Bekannte re-inszeniert aber diese rhetorische Figuration durch die Sprache ohne Sprache und stellt ‚wirklich‘ dar. Er entstellt die Performanz des Ichs, nämlich die Beschreibung eines Kampfes selbst, mit ihrer Zitation durch den Körper und das Messer „wie ein Spiel“. Diese Liquidierung der Materialität,

die das Ich in der Rahmenerzählung als Selbstschutz angestrebt hat, wird durch diesen Vollzug der Performanz paradoxerweise suspendiert. In der Tat saugt dabei das Ich das Blut an der Wunde des Bekannten, der nichts anders als die Verflüssigung und Degradierung des Körpers ist, aber dabei ist der Mund kein sprachliches Organ mehr: die liquiderende Macht der Sprache wird von der Liquidierung umgekehrt liquidiert.

Dabei möchte ich darauf aufmerksam machen, dass die Strategie der Liquidierung in diesem ganzen Text den Aspekt der „Belustigung“ vorausgesetzt hat. Die Belustigung der Rahmenerzählung besteht vor allem in der figurativen Verschiebung der Vorstellung, was auch schon häufig in der Forschungsliteratur behauptet wurde: z.B. „Pappel“ und „Babel“ in der lautlichen Kontiguität der Metonymie, und Mond als „Papierlaterne“ in der assoziativen Vorstellung der Metapher¹⁸⁾. Aber wichtig dabei ist es, dass in dieser Performanz der letzten Szene die Figuralität der Sprache ganz und gar abgenutzt missbraucht, und defiguriert wird. Die sprachliche Konstruktion der Beschreibung (bzw. der Belustigung) wird damit von der Katachrese¹⁹⁾, von der abgenutzte Figuralität, beendet.

4.

In der vorliegenden Arbeit versuche ich, die letzte Szene der *Beschreibung eines Kampfes* im Zusammenhang mit dem übrigen Kontext zu interpretieren. In dieser Szene geht es m.E. Kafka nicht nur um die künstlerische Konstruktion der Erzählung, sondern auch um eine spielerische Performanz, die in der rhetorischen Figuration und ihre Defiguration besteht. Dieses Spiel wird nicht nur in dieser einzelnen Szene, sondern im gesamten Text als Bühne dargestellt. Deswegen ist es erstaunlich, dass die gängigen Interpretationen auf diese Szene kein Gewicht legen haben. Wenn überhaupt diese Szene interpretiert wird,

dann geht es dabei lediglich um den Ausgang des Kampfes, um Sieg oder Niederlage. So interpretiert z.B. Sophie von Glinski die Szene der Selbstverletzung als „Gewinn“ des Ichs: „Sie [die Ich-Figur, die die ‚Unmöglichkeit zu leben‘ erfährt] hat im Gegenteil im Kampf gewonnen“. Und sie relativiert diese Überlegenheit angesichts des Grades der Wirklichkeit: „Trotz dieses Sieges ist sie jedoch um keinen Grad ‚wirklicher‘ geworden als zuvor. Nach wie vor ist es der Bekannte [...], während das Ich eine nächtliche und unsichere Existenz bleibt“²⁰). Aber diese ontologische Diagnose anhand des Ausgangs des Kampfes reduziert meiner Meinung nach das „Spiel“ der Selbstverletzung auf eine bloße Folge des Ereignisses der Rahmenerzählung. Dagegen verstehe ich diese Szene weniger im kausalen Zusammenhang als vielmehr denn als eine subversive Wiederholung der ganzen Performanz der Ich-Beschreibung durch den Bekannten.

Die Frage, welche Bedeutung diese Subversion hat, bleibt aber dabei noch offen. M.E. sollte man zur Beantwortung dieser Frage die zeitgenössische Diskursstruktur aufs neue betrachten. So hat man, wie oben gesagt, die *Beschreibung eines Kampfes* teilweise im Zusammenhang mit der Sprachkrise gelesen. Die Selbstverletzung des Bekannten weist allerdings auf eine ganz andere Richtung der Sprachkrise hin: Hier wird auf gar keine Wiedergewinnung der verlorenen Substantialität der Sprache abgezielt, während es z.B. in der klassischen Moderne die Tendenz gibt, das Krisenbewusstsein der Jahrhundertwende einerseits in der Simulation der sprachlichen Unfähigkeit, andererseits in der Formation der entartete Materie, zu erwecken und es durch eine ‚neue‘ Kunst-Sprache zu überwinden versuchen. Dabei funktioniert m.E. die Katachrese eher als die Verdeckung denn als die Entdeckung des sprachlichen Mangels, der in rhetorischer und performativer Weise immer wieder schließlich in die (Kunst-)Sprache zurückgezogen wird.

Aber Kafka zeigt m.E. nur den Mangel der Sprache, weil die Katachrese

nicht als die Figuration des ‚eigentlich‘ Unsagbaren, sondern als die Defiguration der Figur als solcher, der mit und in der rhetorischen Sprache eine „schöne Begrenzung“ verliehen wurde, auftaucht. Es geht dabei also weniger um die Katachrese der (Sprach-)Krise als um die Krise der Katachrese; um die Katachrese des Katachrestischen, um die doppelte Defiguration. In dieser Verdopplung wird damit das Verhältnis des Figurierenden zum Figurierten chiasmatisch umgekippt. Die Überkreuzung von Sprache und Körper in der *Beschreibung eines Kampfes* zeigt m.E. diese Umkipfung durch die Szene der Selbstverletzung, in der die Möglichkeit liegen könnte, die inszenierte Sprachkrise gerade in der sprachlichen Inszenierung noch einmal abzulenken.

Notes

- 1) Vgl. Karlheinz Fingerhut, Die Phase des Durchbruchs (1912–1915). In: Kafka-Handbuch, hrsg. v. Hartmut Binder, Stuttgart 1979, Bd. 2., S. 220–241.
- 2) Vgl. Gerhard Kurz, Einleitung: Der junge Kafka im Kontext. In: Der junge Kafka, hrsg. v. Gerhard Kurz, Frankfurt a.M. 1984, S. 7–39.
- 3) Jost Schillemeit, Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*. Ein Beitrag zum Textverständnis und zur Geschichte von Kafkas Schreiben. In: Der junge Kafka, a.a.O., S. 102–132, hier S. 102f.
- 4) Vgl. Ludo Verbeek, Scheidewege am Jahrhundertbeginn: Zu Hofmannsthal und Kafka. In: Littérature et cultura allemandes, hrsg. v. Roger Goffin u.a., Brüssel 1985, S. 271–285. Und Peter-André Alt, Doppelte Schrift. Unterbrechung und Grenze. Franz Kafkas Poetik des Unsagbaren im Kontext der Sprachkepsis um 1900. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 29/1985, S. 455–490. Und auch die schon oben genannten zwei Aufsätze erwähnen den Zusammenhang von Kafka und Hofmannsthal.
- 5) Lukas Trabert, Erkenntnis- und Sprachproblematik in Franz Kafkas ‚Beschreibung eines Kampfes‘ vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches ‚Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‘. In: DVjs 61/1987, S. 298–324.
- 6) Sophie von Glinzki, Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk, Berlin 2004, S. 81.
- 7) Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes, Fassung A. In: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hrsg. v.

- Malcolm Pasley, Frankfurt a. M. 1993, S. 54–120. Zitatverweise werden im Folgenden mit Seitenzahl versehen.
- 8) Zum Fassungsvergleich vgl. Jost Schillemeit, a.a.O.
 - 9) Die Struktur des zweiten Teils; 1. Ritt, 2. Spaziergang, 3. Der Dicke, 3.a. Ansprache an die Landschaft, 3.b. Begonnenes Gespräch mit dem Beter, 3.c. Geschichte des Beters, 3.d. Fortgesetztes Gespräch zwischen dem Dicken und dem Beter, 4. Untergang des Dicken.
 - 10) „Also geh mit ihm zwar weiter auf den Laurenziberg, denn Du bist schon auf dem Wege in schöner Nacht, aber laß ihn reden und vergnüge Dich auf Deine Weise, dadurch—sage es leise—schützt Du Dich auch am besten.“ (S. 72)
 - 11) Vgl. Alt, a.a.O., S. 498.
 - 12) Vgl. Hans-Thies Lehmann, Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka. In: Der junge Kafka, a.a.O., S. 213–241.
 - 13) Zur Liquidierung vgl. Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüre: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995, S. 115.
 - 14) Lehman, a.a.O., S. 223.
 - 15) Hier sollten wir das Wort ‚Realität‘ allerdings einklammern, weil der Unterschied von Realem und Phantastischem wie gesagt in dieser umgekehrten Inszenierung sozusagen ‚dekonstruiert‘ wird.
 - 16) „Aber meine Beine, doch meine unmöglichen Beine lagen über den bewaldeten Bergen und beschatteten die dörflichen Täler. Sie wuchsen, sie wuchsen! Schon ragten sie in den Raum der kleine Landschaft mehr besaß, längst schon reichte ihre Länge aus der Sehschärfe meiner Augen.
Aber nein, das ist es nicht—ich bin doch klein, vorläufig klein—ich rolle—ich rolle—ich bin eine Lawine im Gebirge! Bitte, vorübergehende Leute, seid so gut, sagt mir wie groß ich bin, messet mir diese Arme, diese Beine“ (S. 112). Vgl. Friedmann Harzer, Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid–Kafka–Ransmayr), Tübingen 2000.
 - 17) Vgl. Lehman, a.a.O., S. 222.
 - 18) Vgl. Lehman, a.a.O., S. 232; Alt, a.a.O., S. 468; von Glinski, a.a.O., S. 57.
 - 19) Zur Katachrese vgl. Yuichi Kimura, Körper und Raum des „Ungeziefers“. Von der katachretischen Figuration der Körperlichkeit und Räumlichkeit in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*. In: „Kenkyu Ronshu“. Gesellschaft für Germanistik der Gakushuin-Universität 11, 2007, S. 68–92, hier S. 72f.
 - 20) Von Glinski, a.a.O., S. 79.

濫喩の危機

フランツ・カフカ『ある戦いの記録』

木村 裕一

1904年に最初の稿（いわゆる「A 稿」）が成立したフランツ・カフカの『ある戦いの記録』は、他の代表的な作品と比べそれほど注意を払われてこなかった。分析されたとしても、もっぱら注目されてきたのは、杵物語として展開されている「太った男」および「祈る男」の部分のみであった。その際この杵物語は、同時代の「言語危機」現象を背景とした現実に対する認識論的批判や、あるいは「書かれたもの（エクリチュール）」の自律的運動性と結び付けられることで、物語の文脈から切り離されて読まれてきた。本論で試みるのは、このようにして一部が切り離されて読まれてきたこの作品を、全体的なコンテクストを考慮に入れながら読み直していく作業である。とりわけ注目しているのは、この作品の最後のシーンで繰り返し広げられる自傷行為である。

作中で展開される杵物語において、言語とその指示対象とのあいだの関係は、恣意的に変更可能なものとして攪乱される。身体は確固とした実体的存在としてではなく、知覚を前提とした記録行為によって構成されるものとして現れてくる。また、事物や世界は名づけによって（再）構成可能なものとして描かれている。そして、杵物語をはさんで本筋の物語の登場人物である「私」と「知人」のあいだの関係は変化する。杵物語以前の「私」による言語行為は、「知人」による直接的な身体行為によって阻害されてしまう。しかし杵物語を通じて、「私」の言語行為は「知人」の身体的行為と同等の確実さを持つように描かれている。

この関係を再度攪乱してしまうのが「知人」による自傷行為である。自傷行為は言語によらない行為であり、言語行為が決して到達することのできない限界点を提示する。言語行為によって展開されてきたはずのテキストが、最終的には言語によらない行為によって破綻し、終焉するという構造は、この作品における最も重要な特徴である。しかしこのような構造は、決して単純に同時代的なコンテクスト、すなわち「言語危機」と結び付けられるものではない。「言語危機」現象の例として挙げ

られる数々の言説において、「危機」は最終的には、芸術的表現という言語行為によって克服される、あるいはそれを前提とした演出にとどまっている。それに対し、カフカのこの作品において「危機」は言語と行為のあいだの架橋不可能な断絶を、危機の表現の(不)可能性を指し示しているのではないか。その意味で、『ある戦いの記録』はカフカ研究においてのみならず、文化的現象としての「言語危機」を分析する際の新たな視点を用意してくれるテキストとして、非常に重要であるといえることができる。

(人文科学研究科ドイツ文学専攻 博士課程後期3年)