

„Aber merken Sie sich, ein Gespenst ist ein Gespenst“ –
Zum Gespenstischen in Kafkas Betrachtung „Unglücklichsein“

BARRY MURNANE

Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst der Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt oder gar in einer Folge von Briefen, wo ein Brief den andern erhärtet und sich auf ihn als Zeugen berufen kann. Wie kam man nur auf den Gedanken, daß Menschen durch Briefe mit einander verkehren können.¹

„Verkehr mit Gespenstern“ – dieser Ende 1922 geschriebene Brief an seine Geliebte Milena Jesenská, dem die oben zitierte Stelle entnommen ist, entfaltet eine Fragestellung, die Franz Kafkas Schreiben von seinen frühesten überlieferten Korrespondenzen, Tagebucheintragungen, Fragmenten und publizierten Werken an begleitet: Es ist die Frage nach der Möglichkeit des Schreibens und der Kommunikation in einer von Medialisierungsphänomenen dominierten Welt.² Obwohl der unmittelbare Bezug hier auf dem schriftlichen Briefverkehr liegt (gemeint ist vor allem der Verlust von Briefen zwischen Prag und Wien), ist es keineswegs übertrieben, darin ebenso eine Reflexion auf das Schreiben im Allgemeinen zu sehen. In einem früheren Brief an Jesenská spricht Kafka von seinen literarischen Werken in spektralen Begriffen. In Bezug auf ihre Übersetzung von „Der Heizer“ schreibt er: „Ich wollte von Ihnen hören und nicht die allzu bekannte Stimme aus dem alten Grabe“ (*Mi* 8). Das Schreiben und die Kommunikation scheinen für Kafka eine gespenstische Präsenz vorauszusetzen. Diese ‚spektrale‘ Natur der Sprache ist bereits in der frühen *Betrachtung* „Unglücklichsein“ zu sehen – Kafkas Text inszeniert die Erscheinung eines Gespenstes als sprachliches Ereignis und evoziert somit Jacques Derridas Konzept des Gespenstes: „Dann kann man von *Generationen* von Schädeln oder von Geistern [...] nur unter der Bedingung der Sprache sprechen“ (Derrida 27, vgl. 85f).³ Im Folgenden gilt es, dieses Konzept des Schreibens am Beispiel der *Betrachtung* „Unglücklichsein“ zu schildern. Durch Rekurs auf zeitgenössische philosophische und

psychologische Diskurse soll der dezidiert modernistische Kontext des Gespenstischen bei Kafka erläutert werden. Der „Verkehr mit Gespenstern“ beinhaltet eine enigmatische Beschreibung und eine skeptische Diagnose von Modernität zugleich, wie die Fortsetzung des oben zitierten Briefes deutlich illustriert:

Die Menschheit [...] hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten, und den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist soviel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funkentelegraphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrunde gehn. (*Mi* 302)

Hier evoziert Kafka Bilder technologischer Neuheiten, die gewöhnlich als Definitionsmerkmale von Modernität aufgefasst werden, doch diese Elemente werden als Gespenster-Maschinen und nicht als technologische Objekte geschildert. Verkehr hier ist synonym mit dem, was Christina Britzolakis die „machine-based rhythms“ der Moderne nennt (Britzolakis 72-9, hier 73), und kann als die „metaphysical and epistemological destabilization of modern life, the literal representation of traffic serving as a vehicle for a more general concern with the problem of appearance, with the place of the subject in a merely apparent or *scheinbaren* world“ von Konsumkultur, Transport und der Phantasmagorie urbaner, medialisierter Modernität definiert werden (Anderson 99). Die Diagnose des „scheinbaren“ Verkehrs der Moderne zeigt Kafkas Mitempfinden eines generellen, um die Jahrhundertwende häufig formulierten Unbehagens an der Moderne selbst, das Kafka in einer der prominentesten Figuren der phantastischen Literatur festhält – dem Gespenst.

Diese von Anderson postulierte metaphysische Destabilisierung ist untrennbar von einer „intensiv[en] Erfahrung einer Entfremdung und Dissoziation des Ichs, einer Krise der Identität“, die Gerhard Kurz als „kulturelles Syndrom seit dem *Fin-de-siècle*“ (29) und Inbegriff der Literatur nach 1900 konstatierte. Nietzsche schlug vor, dass das Ich zur Fabel geworden, dass das bürgerliche einheitliche (homogene) Ego nur ein Konstrukt (vgl. Neymeyr 22f), eine „Vielheit“ von Stimmen sei, der jetzt der Verfall drohe; und Ernst Mach stellte fest, dass das Ich „keine

unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit“ sei, sondern eine „ideelle, denkökonomische“ Einheit, die eine „Kontinuität“ und eine Sicherung herstelle und „unrettbar“ sei (Mach 19f). Freud hatte das Ich zwar noch nicht mithilfe der Psychoanalyse in Ich, Es und Über-Ich gespalten, aber in seinen frühen psychologischen Studien zur Neurose und zur Hysterie wird ein gespenstisches Unbewusstes beschrieben, das ein unter dem bürgerlichen Ich liegendes, von diesem gänzlich unabhängiges Seelenleben postuliert. Georg Simmels Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“ aus der *Philosophie des Geldes* postuliert ferner eine „Steigerung des Nervenlebens“ in der modernen Großstadt durch eine Reihe von verkehrstechnologischen, wirtschaftlichen, ethischen und sozialen Effekten (Simmel 116f), durch die „die Selbständigkeit und Eigenart des Daseins“ eines Individuums mit dem Zerfall bedroht werde. Die entfremdeten, unsicheren Betrachter in Kafkas Erstling *Betrachtung* sind vor diesem Hintergrund kontextualisierbar: Hier wird „[i]n einem vielleicht unvergleichlichen Maße [...] die Erfahrung der Flüchtigkeit des Ich und der Dinge, der Pluralität des Selbst Impuls der Dichtung. Nichts ist sicher, weder das Ich noch die Dinge draußen“ (Kurz 30). Dass diese Topoi des Verkehrs, der Steigerung des Nervenlebens und der Ich-Dissoziation mit einer phantastischen Steigerung von Alltäglichem zu Außerordentlichem, „die Welt als etwas unendlich Rätselhaftes, in seiner derben Wirklichkeit bereits Unwirkliches“ einhergeht, wurde bereits von Kafkas frühesten Rezensenten registriert: „Alltägliches steigert sich zum Außerordentlichen, Gespenstisches wird wohlvertraut“ (Born 22-3). Albert Ehrenstein nannte die einzelnen Betrachtungen „Arabesken“, „die seltene[n] Gebilde eines verstandesmäßig unverwüstbaren Traumes“ (29). Phantastische Erzählformen und modernes Erzählen erscheinen eng verwoben in Kafkas frühen Werken wie der „Beschreibung eines Kampfes“ und *Betrachtung*, in denen Kafka eine intensive Beschäftigung mit modernen, urbanen Lebensformen liefert.

Diese neue Lebensform wird in *Betrachtung* in erster Linie mit der Figur des neurotischen Junggesellen verbunden. Mit einem traumhaft wirkenden Image eines bukolischen, fast vormodernen Paradieses in „Kinder auf der Landstraße“ beginnend, beinhaltet das von Kafka mit peinlichster Genauigkeit verwobene Arrangement eigenständiger, dennoch verwandter Text der Betrachtung eine stetige Bewegung weiter und weiter in die städtische Modernität des Verkehrs. „Der Kaufmann“ zeigt, wie ökonomische Unsicherheiten so dominant werden, dass die Identität des Erzählers zunehmend in die Krise gerät; um dieser zu entkommen, verschwindet er in seinen eigenen

imaginierten Hirngespinnsten. In „Der Fahrgast“ wird der städtische Verkehr als Quelle verändernder Wahrnehmungen präsentiert: Für den Fahrgast sind Menschen lediglich als imaginierte Körper, die ihm „erschein[en], vorhanden – *als ob* ich sie betastet *hätte*“ (D 27, Hervorhebung d. Verf.).⁴ Es wird ein scheinbarer Verlust einer originellen Ursprünglichkeit und Zugehörigkeit vernehmbar, die in den neurotischen Vorstellungen einsamer Junggesellen in Texten wie „Das Gassenfenster“ und „Das Unglück des Junggesellen“ sichtbar ist. Die Entwicklung von der unmedialisierten Intimität ländlichen Lebens hin zum städtischen Leben geht mit einem immer surrealer, phantasmagorisch werdenden Bezug zur Realität einher, der in den selbstreflexiven Betrachtungen und subjektiven Phantasien der verschiedenen Erzählerfiguren erkennbar wird.

In „Unglücklichsein“ finden diese Gedanken einen Höhepunkt in der Figur eines Gespenstes:

Als es schon unerträglich geworden war – einmal gegen Abend im November – und ich über den schmalen Teppich meines Zimmers einherlief, durch den Anblick der beleuchteten Gasse erschreckt, wieder wendete, und in der Tiefe des Zimmers, im Grund des Spiegels doch wieder ein neues Ziel bekam und aufschrie, um nur den Schrei zu hören, dem nichts antwortet und dem auch nichts die Kraft des Schreiens nimmt, der also aufsteigt, ohne Gegengewicht, und nicht aufhören kann, selbst wenn er verstummt, da öffnete sich aus der Wand heraus die Tür, so eilig, weil doch Eile nötig war und selbst die Wagenpferde unten auf dem Pflaster wie wildgewordene Pferde in der Schlacht, die Gurgeln preisgeben, sich erhoben.

Als kleines Gespenst fuhr ein Kind aus dem ganz dunklen Korridor, in dem die Lampe noch nicht brannte, und blieb auf den Fußspitzen stehn, auf einem unmerklich schaukelnden Fußbodenbalken. (D 33f)

Ein Gespenst kommt durch die Tür eines großstädtischen vereinsamten, verunsicherten Ich-Erzählers und beginnt zu sprechen. Jedoch verursacht die Erscheinung offenbar keine Angstreaktion: „„Ruhe, Ruhe!“ sagte das Kind über die Schulter weg, ‚alles ist schon richtig‘“ (D 35). Die ausgesprochene Rätselhaftigkeit des Gespenstes in „Unglücklichsein“ hat

die Kafka-Forschung von jeher beschäftigt. Die Harmlosigkeit des Gespenstes, die vermeintliche Ruhe anstelle der gewöhnlichen Schauererregung liegt etwa Gero von Wilperts Entscheidung zugrunde, diese Geschichte nicht in seinen Kanon deutscher Gespenstergeschichten aufzunehmen, sondern als Beispiel eines „surrealistischen Zwischenspiels“ der Moderne zu betrachten (402)⁵:

Auch dieses Gespenst ist jedoch nicht Repräsentant des Totenreiches, also Totengeist oder Untoter, sondern eher eine erschte und erwartete, mit ihm vertraute Erscheinung von außerhalb des Realitätsbereichs. In ihm konkretisiert sich das im Titel angesprochene „Unglücklichsein“ von einer inneren Seelenverfassung in ein poetisches Bild. (404)

Auch für Peter-André Alt stellt das Gespenst eine Spiegelung der „Angst des Erzählers [...] vor der Konfrontation mit den dunklen Seiten des eigenen Ich“ in einer Darstellung der „Abgründe [...] der Neurose“ dar (254). Im Gegensatz zu Wilpert und Alt ist für Sonja Dierks das Gespenst eine auf der Ebene der Erzählung wirkliche Erscheinung (43). Für Sophie von Glinski, die das Gespenst als erneutes Beispiel der imaginierten und für objektiv genommenen subjektiven Setzungen des Frühwerks ansieht, wiederum nicht.⁶ Diesen interpretatorischen Ansätzen gemeinsam (mit Ausnahme von Dierks) ist eine grundsätzliche Infragestellung der Realität des Gespenstes: Entweder ist das ‚Kind als Gespenst‘ lediglich ein (krankhaftes) Hirngespinnst oder ein sprachliches Produkt, jedenfalls keine große Störung.⁷ Bereits Norbert Kassel postulierte, dass das Gespenst eine fiktive Gestalt sei, die die verzweifelte Verfassung des Erzählers vergegenständliche – also eine Halluzination. Aufgrund der stark subjektiven Wiedergabe des Geschehens werde diese objektivierte subjektive Setzung als real erlebt und zu etwas Phänomenhaftem. Diesen Prozess identifiziert Kassel als Ursprung des Grotesken in Kafkas Werk überhaupt (60). Peter Cersowsky baut sogar auf dieses subjektive Prinzip der so genannten „Einsinnigkeit“ Kafkas in „Unglücklichsein“, um Kafkas „subjektive Phantastik“ (162) in einer Tradition des Phantastischen um 1900 neben Meyrink und Kubin zu verorten:

Kafkas Gespenst wird nicht als Vertreter eines übernatürlichen Sinnzusammenhangs gesehen. An Stelle der Gegenüberstellung von natürlicher und übernatürlicher Ebene, die für die Normalausprägung der Phantastik bei aller Relevanz des Subjekts konstitutiv ist, tritt in „Unglücklichsein“ der ausschließlich konstituierende Stellenwert dieser Subjektivität. (163)

Dies ermöglicht eine Distanzierung von der Frage nach der Realität des Gespenstes, da Cersowsky, aufbauend auf das überzeugte Nicht-an-Gespenster-Glauben seitens des Erzählers, eine fehlende okkultistische Natur von Kafkas Phantastik zutreffend feststellt.⁸

Dadurch, dass das Gespenst als (fiktionales) Hirngespinnst interpretiert wird und somit keinerlei Störung verursachen kann, soll festgelegt werden, dass Kafkas Text keinerlei Züge des Phantastischen – definiert durch Todorov als Moment von Unschlüssigkeit (26) – aufweisen könne. Dabei wird ein zentrales Merkmal von Kafkas Text ausgeblendet: Die dichte Textualität von „Unglücklichsein“ verschiebt das Phantastische vom Gespenst selbst zum geschriebenen Text und seiner Textur selbst. Diese Störung gilt es, näher zu untersuchen.

Glaukt Gero von Wilpert, dass die grammatische Struktur des Textes einen offensichtlichen Exorzismus des Gespenstes durchführe⁹, indem die Erscheinung lediglich als Illusion entlarvt werde, so unterminiert der erste Satz der Betrachtung diese Sicherheit. Vielmehr kann man eine Reihe kommunikativer Probleme ausmachen, die eine problematische Natur der Kommunikation wie im Gespenster-Brief sichtbar werden lassen. Der Eröffnungssatz suggeriert eine Kausalität zwischen dem anfänglichen „es“, das unerträglich geworden sei (mehr dazu unten) (*D* 33), dem ‚Einherlaufen‘ im Zimmer und dem Auftritt des Gespensts, die jedoch zwischen dem ersten und zweiten Absatz verloren geht. Dieser Verlust der Kausalität wird zum störenden Merkmal des Textes überhaupt. Der Blick in den Spiegel scheint mit dem ungeklärten Sichöffnen der Tür zusammenzuhängen: Aber da dieses Öffnen ungeklärt bleibt, wie kann der Erzähler behaupten, dass „Eile nötig war“? (*D* 33) Der Blick in den Spiegel ist es wiederum, der die Doppelgängerthematik erahnen lässt, doch ist er mit dem „Schrei, dem nichts antwortet“ (ebd.), kausal verbunden und nicht mit dem Öffnen der Tür: Die „als ... da“-Struktur verbindet das „es“ mit der Tür und mit nichts anderem. Der bildlich geschilderte Schrei, „der also aufsteigt, ohne Gegengewicht, und nicht aufhören kann, selbst wenn er verstummt“ (ebd.), stellt dieses Kausalitätsvakuum bildlich in Form

einer mündlichen Äußerung dar. Die Rätselhaftigkeit des Gespenstes wird zunächst sprachlich im Text erzeugt.

Der Hinweis auf die grammatische Struktur des Textes bringt auch weitere Unklarheiten im Text ans Licht: Kann man wirklich festlegen, dass das „es“, das „unerträglich geworden ist“ (ebd.), in der Tat das „Unglücklichsein“ des Titels ist? Das „es“ spukt: „Es“ hat bestenfalls einen Ursprung im interpretatorischen Akt selbst, der einen Zusammenhang zum „Unglücklichsein“ herstellt. „Es“ ist nur als Verweis auf einen nicht präsenten Zustand, der auch zum Zeitpunkt der Erzählung nicht mehr gegenwärtig sein kann, der ohne feste Identifikationsmöglichkeit im Raum des Textes hängen bleibt, aufzufassen. Wie Freuds Überlegungen zu der Formulierung „es spukt“ zeigen, entsteht das Gespenst vor allem in der Sprache selbst, in der man über Gespenster redet: Der Gespenster-Effekt ist der, dass das Heimsuchende zugleich ein *Ding* und *kein Ding* ist – das Spuken des Gespenstes findet durch ein undifferenziertes und undifferenzierbares Subjekt statt.¹⁰ Die Syntax des Textes selbst ist unheimlich. Das „es“ schwebt am Anfang eines Satzes ohne offensichtlichen Referenzpunkt, aber mit einer Referenzfunktion: Das „es“ ist *Etwas* und negiert zugleich dieses *Etwas*. Es ist eine Repetition mit absenter Quelle; es tritt aber ebenso zum ersten Mal auf, denn „ein Gespenst ist immer ein Wieder-gänger [...] weil es *mit der Wiederkehr beginnt*“ (Derrida 28).¹¹ Es *spukt* nicht nur, sondern das *Es* spukt (vgl. Freud, „Das Unheimliche“ 244f).

Eine vermeintliche Harmlosigkeit des Gespenstes (da eine Angstreaktion nicht ausgelöst wird) wurde häufig festgestellt, um es somit als Surrealistisch-Imaginiertes abzutun. Dieser Schluss muss jedoch durch das verunsicherte Verhalten des Erzählers infrage gestellt werden: Er wird durch diesen „allerdings erwartete[n] Besuch“ (*D* 354) keineswegs beruhigt, sondern vielmehr verunsichert, wie sein panisches Verhalten im Gespräch mit dem Gespenst zeigt. Das Gespenst ermahnt ihn: „Beruhigen Sie Sich überhaupt“ (35); er droht dem Gespenst (36); er versucht, es mit rhetorischen Machtmitteln zu fixieren: „Am Ende sind Sie doch in meinem Zimmer. Sie reiben Ihre Finger wie verrückt an meiner Wand. Mein Zimmer, meine Wand! Und außerdem ist das, was Sie sagen, lächerlich, nicht nur frech“ (37). Die Beziehung zwischen Erzähler und Gespenst ist vor allem durch sprachliche Missverständnisse dominiert:

„Dann kommen Sie weiter ins Zimmer herein, ich möchte die Tür schließen.“

„Die Tür habe ich jetzt gerade geschlossen. Machen Sie sich keine Mühe. Beruhigen Sie sich überhaupt.“ [...]

„Lassen Sie mich die Türe schließen.“

„Ja was ist denn [...] ich hab die Türe schon geschlossen.“ (35)

Die Rätselhaftigkeit des Gespenstes ist schwer zu greifen, was auch im Text im Gespräch mit dem Nachbarn angesprochen wird:

Sie haben offenbar noch nie mit Gespenstern gesprochen. Aus denen kann man niemals eine klare Auskunft bekommen. Das ist ein Hinundher. Diese Gespenster scheinen über ihre Existenz mehr im Zweifel zu sein, als wir, was übrigens bei ihrer Hinfälligkeit kein Wunder ist. (39)

Dieses „Hinundher“ des Gespenstes, der „Zweifel“ über ihre Existenz, ist einerseits ein sprachliches Hinundher, wie die Bemerkung direkt vor diesem Urteil des Ich-Erzählers verrät: „Aus denen kann man ja niemals eine klare Auskunft bekommen.“ Andererseits wird hier eine Unsicherheit seitens des Erzählers und des Nachbarn über die Existenz des Gespenstes sichtbar. Zudem suggeriert diese Formulierung eine Unsicherheit über die eigene Existenz seitens des Gespenstes selbst. Schließlich deutet das „wir“ eine Unsicherheit über die *eigene* Existenz seitens des Erzählers und des Nachbarn an. Das Gespenst avanciert hier zu einer sich stets verwandelnden Figur im Text, die verschiedene zentrale Themen der *Betrachtung* insgesamt zusammenführt: das Gespenst als Figur für problematische Subjektivität, für die Einsamkeit des urbanen Lebens, für einen damit einhergehenden Verlust eines Gemeinschaftsgefühls und schließlich für die verwandte Unsicherheit über Sprache als Medium in diesem Zustand. Diese Polyvalenz des Gespenstes als literarische Figur wird somit zum Markenzeichen eines Textes, dessen eigene Polyvalenz einer genauen Deutung widerstrebt.

Diese auf problematischer Kommunikation und Subjektivität ruhende Hinfälligkeit reicht bis zur zentralen Gestalt des Erzählers. Es bleibt die Frage, wer hier überhaupt erzählt und jegliche Kausalität ausblendet. Der Erzähler ist zugleich Erzähler und Figur seiner Erzählung (zuerst: Dierks 26): Der, der erzählt, erinnert sich eines früheren Ichs, das eine Erscheinung gesehen haben will, aber auch der

einzigste Zeuge dieser Heimsuchung ist. So weit scheint das unproblematisch – aber eine Spaltung wird zwischen dem zurückblickenden und dem früheren Ich aufgebaut, die die angesprochene Doppelgängeranspielung von Erzähler und Gespenst schon vorwegnimmt. Der Erzähler berichtet beispielsweise von Umständen, die das frühere Ich nicht gewusst haben kann: Er lief im Zimmer umher, kann also keineswegs die Wagenpferde draußen gesehen haben. Außerdem blendet er Elemente des Ereignisses offensichtlich aus. Was ist das „es“, das unerträglich ist, was ist an der „beleuchteten Gasse“ (D 33) so erschreckend, schließlich, was passiert dem Gespenst in dem Bruch nach dem Satz „Nichts weiß ich“ (38)? Das Prinzip der „Einsinnigkeit“ der Kafkaschen Erzählhaltung (Beißner 19-54 *passim*) wird somit keineswegs konsequent aufrechterhalten, sondern durchbrochen. Diese Brüche führen – anders als Cersowskys Prinzip der erhöht subjektiven Kolorierung der Erzählhaltung behauptet – sehr wohl ein Element der phantastischen Unschlüssigkeit in die Erzählung, allerdings zunächst primär auf der Ebene der Erzählstruktur und nicht der inhaltlichen. Somit scheint das rückblickende Erzähler-Ich im Raum und in der Zeit zu schweben und nimmt damit eine allwissende Erzählhaltung ein. Die Erzählerrede vereinigt in einem (dem ersten) Satz beide in Zeit und Raum getrennte Perspektiven (noch nicht, nicht mehr). Somit wird ein problematisiertes Zeitverhältnis im ersten Satz sichtbar: Vergangenes und Späteres koinzidieren.

Etwas Gespenstisches findet hier statt: Es wird von einer vergangenen, nicht-gegenwärtigen Gegenwart erzählt, die in der Erzählerrede vergegenwärtigt wird. Diese vergangene Gegenwart wird aber ebenso von der Erzählgegenwart heimgesucht und verändert – wie der Blick auf die Wagenpferde auf der Straße verrät. Die störende Gegenwart eines unsichtbaren, aus einer fremden Perspektive erzählenden Ichs, das über sich selbst spricht, ist an sich gespenstisch genug. Hier entsteht ein Gespenster-Effekt: Zeitgrenzen werden durch das Erzählen selbst ins Gleiten gebracht, werden kontaminiert sowohl aus der Vergangenheit und rückwirkend aus der Zukunft in die Vergangenheit. Vor diesem Hintergrund nimmt der erste Satz das Erscheinen des Gespensts selbst vorweg, ja verursacht die Erscheinung: Denn das Gespenst ist immer eine Figur, die aus einer nicht mehr eindeutig differenzierbaren Zeitstruktur entsteht. Das Gespenst ist immer vergegenwärtigte Vergangenheit, ist immer eine absente Präsenz, sichtbar-unsichtbar (Derrida 47-9).¹² In der Verwischung fester Zeitstrukturen entsteht ein Ineinandergleiten der Zeitstufen. Die Zeit gerät aus den Fugen, und die Präsenz des erinnerten Ichs, des „es“,

schließlich des Kindes/Gespenskes wird fraglich. In der Aufhebung klar definierbarer Zeitgrenzen wird die Frage nach Ursache und Wirkung undeutlich und die Antwort unhaltbar: Im Erzählen selbst wird Kausalität ausgeblendet. Es spukt in „Unglücklichsein“. Die phantasmagorische Welt des „Verkehrs“, welche die städtischen Erfahrungen der *Betrachtung* insgesamt kennzeichnet, wird somit ausgeweitet, um linguistische Strukturen selbst zu umfassen: die liminale, scheinbare Figur des Gespenstes ist untrennbar von einer sprachskeptischen Sicht in Kafkas Erstling.

Um das Rätselhafte des Gespenst-Kindes in „Unglücklichsein“ zu erfassen, muss man einen deutlichen Bruch von den bisher in der Kafka-Forschung erörterten Definitionen des Gespenstes vollziehen. In der Deutung des Gespenstes als Neurose oder als Sprachspiel wird vorausgesetzt, dass es reale (ontologisch vorhandene) und nicht reale (d.h. sprachliche, nicht ontologische) Gespenster gibt. Aber was ist ein „reales“ Gespenst?

Gespenster sind ungreifbar, irrational, wandelbar, körperlos und entbehren jeder Legitimation – und eben diese Eigenschaften des Ungefähren, Ungreifbaren, Irrationalen und nicht Legitimierbaren finden sich auch im Zustand der von gegenstandunspezifischer Angst Ergriffenen. (Brittnacher 53)¹³

Angeichts dieser Eigenschaften erstaunt es nicht, dass Wilpert die Gespenstergeschichte als Gattung nur *ex negativo* deuten kann (23f), denn das Gespenst ‚scheint‘ gerade das Nicht-Definierbare, Unfixierbare schlechthin zu sein. Gespenster sind weder lebendig noch tot, weder körperliche Präsenz noch Leere, weder Faktum noch Fiktion. Sie gehorchen keinem ontologischen Wissen, sondern treten an dessen Leerstellen zur Erscheinung. Sie nach den Kriterien real/irreal einordnen zu wollen, wiederholt just das Gespensterhafte des Gespenstes selbst, so konstatiert es Jacques Derridas *hantology*.¹⁴ Wie diese *hantology* des Gespenstes als „standing in defiance of binary oppositions such as presence and absence, body and spirit, past and present, life and death“ (Buse/Stott 10) andeutet, ist der Versuch, das Gespenst nach Kriterien von real-irreal zu kategorisieren, zum Scheitern verurteilt. Das traditionelle Gespenst *ist* nicht einfach ein toter Mensch, es *referiert* eben auf den toten Menschen; es entsteht als Zeichen der Abwesenheit des Menschen: „Es gibt Entschwundenes (*disparu*) in der Erscheinung (*apparition*) als dem Wiedererscheinen des Entschwun-

denen selbst“ (Derrida 21). Das Gespenst entzieht sich einer einfachen Distinktion zwischen Materialität und Nicht-Materialität und lässt sich nicht aufgrund solcher strikten Trennungen fixieren (Wolfreys 22f): Der *Anschein* von Fleisch und Körper im Gespenst *ist* eben keine Person, sondern wird zur Störung, weil das Fleisch des Menschen im Tod entschwunden ist, das nun in der Erscheinung verkörpert zu sein scheint. „Wie schon der Name sagt, ist das Gespenst die *Frequenz* einer gewissen Sichtbarkeit. Allerdings der Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Und die *Sichtbarkeit* in ihrem Wesen kann man natürlich nicht sehen, deswegen bleibt sie [...] jenseits des Phänomens oder des Seienden“ (Derrida 162).¹⁵ Ein Gespenst *ist* nicht, es *wird* gesehen oder gehört: Auch die etymologische Herkunft des Wortes als *Hirngespinst*: Einbildung, Sinnesreiz, Verlockung deutet dies an (Wilpert 1-3; Derrida 162; Schmitz-Emans 229f) – das Gespenst wird gebildet, indem der Sehende es als „reapparition“ eines Verstorbenen erkennt oder sich *einbildet*. Das undefinierbare der *hantology* wird von Kafkas Gespenst geteilt: Es bleibt stets offen, ob die Erscheinung ein Kind oder ein Gespenst ist, d.h. ob das Gespenst ‚wirklich‘ oder nur ein verkleidetes Kind ist, ob es da ist oder nicht, ob es eine subjektive Setzung oder im Raum vorhanden ist, ob es mit dem Erzähler zusammenhängend oder ein eigenes Wesen ist. Die Aussage „Ihre Natur ist meine, und wenn ich mich von Natur aus freundlich zu Ihnen verhalte, so dürfen auch Sie nicht anders“ (*D* 37) deutet auf einen Zusammenhang zwischen Gespenst und Erzähler hin, etwa auf ein Doppelgänger-Spaltungsphänomen eines neurotischen Ichs. Andererseits deutet das Gespenst in einer zweideutigen Rede etwas anderes an: „So nah, als Ihnen ein fremder Mensch entgegenkommen kann, bin ich Ihnen von Natur aus“ (ebd.) – also ist es doch nicht mit dem Erzähler vertraut, sondern ein Fremder. Hirngespinst oder Gespenst? In der etymologischen Überlieferung des Wortes „Gespenst“ wurde bereits festgestellt, dass dieser Unterschied ohnehin ein falscher ist.

Die bereits erwähnten Interpretationsansätze führen eine ebensolche Kategorisierung durch, die just das Gespensterhafte des Gespenstes selbst reproduziert, das stets im Gleiten ist, weder als eine einzige Modalität differenzierbar noch strikt determiniert nach unwandelbaren, ontologischen Gesetzen ist, mit Hamlet zu reden nicht „to be or not to be“, sondern beides gleichzeitig (Derrida 27f u. *passim*; vgl. Wolfreys 22f). Das Gespenst kann, in seiner traditionellen Form, durchaus okkultistische Qualität besitzen, doch das Gespenstische dieses Zustands ist nicht durch das Okkulte allein erklärt. Das okkulte Gespenst ist stets auch ein mediales Phänomen, kann somit lediglich

stets Gegenstand eines Berichts sein und unterliegt in dieser Hinsicht diskursiven und medialen Regeln (Baßler/Gruber/Wagner-Egelhaaf 10). Indem das „Kind als kleines Gespenst“ als eine neurotische Vision, ein Hirngespinnst, fixiert wird, negieren Wilpert und andere keineswegs den gespenstischen Status der Figur im Text, sondern kehren zurück zur genauen Quelle des Gespenstischen selbst, nämlich Einbildung und Erfindung:

Wenn die Idee oder der Gedanke einmal von ihrem Substrat abgelöst sind, zeugt man Gespenster, indem man ihnen *einen Leib gibt*. Nicht, indem man zu dem lebendigen Leib zurückkehrt, von dem die Ideen oder Gedanken abgezogen sind, sondern indem man diese letzteren in einem *anderen, artifiziellen Leib* inkarniert, in einem *prophetischen Leib*, einem Phantom des Geistes [...]. (Derrida 200)

Wie Kafka betont, schreibt man „mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt“ (*Mi* 302). Wenn Gespenster durch literarische Texte geistern, dann suggeriert Kafka durch die linguistischen Unsicherheiten in „Unglücklichsein“, dass ihre Genese am Kern des literarischen Schreibens selbst liegt. Schreiben, als prophetisches Korpus von Ideen, ist untrennbar von diesem Konzept des Gespenstischen.

Im Gespräch mit dem Nachbarn des erinnerten Ichs werden scheinbar alle hier erläuterten Unsicherheiten im Status des Gespenstes gelöst: Das gespenstische Ich *hat* nun nach eigenen Angaben ein Gespenst gesehen, obwohl dies aus dem bisher Erzählten nicht zweifelsfrei zu ersehen ist:

„Was soll ich machen?“ sagte ich, „jetzt habe ich ein Gespenst im Zimmer gehabt.“

„Sie sagen das mit der gleichen Unzufriedenheit, wie wenn Sie ein Haar in der Suppe gefunden hätten.“

„Sie spaßen. Aber merken Sie sich, ein Gespenst ist ein Gespenst.“ (*D* 38)

Die Erscheinung des Kindes wird *erst* durch diese Beobachtung des Erzählers auf der Ebene des Berichteten endgültig als Gespenst fixiert, und zwar zweimal, was eine weitere Problematisierung der Zeitstruktur in der Erzählung einführt: Der Erzählzeit nach erfolgt diese Fixierung

bereits im zweiten Absatz (D 34) – dies ist aber eine nachträgliche Fixierung aus der Perspektive der erzählten Zeit (also vor dem Zeitpunkt des Erzählens), in der diese Fixierung erst fünf Seiten später im Gespräch mit dem Nachbarn erfolgt. Aber auch das Gespräch mit dem Nachbarn ist ähnlich sinnentleert, was eine Infragestellung der Gespensterhaftigkeit (von der Kafka-Forschung bereits auf andere Weise behauptet) zur Folge hat:

„Ich habe gehört, daß man sie auffüttern kann.“

„Da sind Sie gut berichtet. Das kann man. Aber wer wird das machen?“

„Warum nicht? Wenn es ein weibliches Gespenst ist z.B.“, sagte er und schwang sich auf die obere Stufe.

„Ach so“, sagte ich, „aber selbst dann steht es nicht dafür.“ (D 39)¹⁶

Der Text und das Gespenst teilen, um mit Derrida zu sprechen, eine *bantologische* „Hinfälligkeit“, wie Kafka darstellt: Man redet von Gespenstern, also von etwas, das es rational nicht geben kann, und lässt sie dabei entstehen. Etwas sichtlich Abwesendes (da ein Gespenst ja ein Sichtbar-Machen des Unsichtbaren ist, das Sichtbar-Machen des Verstorbenen und deswegen nicht mehr Anwesenden) gewinnt ein Wesen, indem man darüber redet:

Ghosts exist because we determine them as ghosts – narrate them into life. In a subject such as this, the proper object of our debate must be that which is spoken of in terms of its mode of speaking instead of discussing the veracity or otherwise of that which does the speaking. (Bloom 227)

Wie Moritz Baßler, Bettina Gruber und Martina Wagner-Egelhaaf demonstrieren, bewegt sich das Gespenst stets im Bereich von Beobachtungen zweiter Ordnung, ist stets Gegenstand eines Berichts und unterliegt in dieser Hinsicht diskursiven und medialen Regeln (10). Auch Wilperfs Darstellung der Begriffsgeschichte des Gespenstes seit der Aufklärung zeigt, wie die Aufklärung selbst Gespenster als störende Elemente erst produzierte (1-4, 98-107, 119-27). Erst indem man einen Bruch mit einer unaufgeklärt-religiösen Ordnung, in der Gespenster eine normale Erscheinung sind, also eine diskursive Unterscheidung zwischen Realität und Übernatürlichem (wie etwa Gespenstern) einführt,

wird das Gespenst zu einem Skandalon, zu etwas Unnatürlichem und Beängstigendem (vgl. Todorov 150). Versuche, das Gespenst zu rationalisieren, müssen fehlschlagen, denn sie selber reproduzieren die unheimlichen Funktionen, wie das Gespenst in Kafkas Text sie innehat. Nicht nur die Séance ist eine Heraufbeschwörung des Gespenstes, sondern auch historische Versuche – wie sie in den Gespensterbüchern des späten 18. Jahrhunderts berichtet werden (Wilpert 113-21) – es zu exorzieren, produzieren Gespenster: „Das Umgehen des Gespenstes ist auch deswegen so beunruhigend, weil es sich unserer Verfügung entzieht, weil es da etwas gibt, das wir nicht im Griff haben [...] gerade der Versuch, das Gespenst zu bannen, es zu exorzieren, [ruft und beschwört] es allererst herbei“ (Baßler/Gruber/Wagner-Egelhaaf 9f).

Kafkas Text spielt somit gerade die Unzulänglichkeiten seiner eigenen Interpretationen vor, wie im Falle der Neurose-Interpretation sichtbar wird. Die Welt um die einsamen Junggesellen-Betrachter der *Betrachtung* wird gespenstisch, ihre Sprache wird gespenstisch, sie werden selbst gespenstisch. Wie die etymologische Herkunft aus Hirngespinnst nahe legt, ist diese Junggesellenwelt von Gespenstern offenbar auch eine neurotische, wie Peter-André Alt glaubhaft darlegt: Wenn das Gespenst das surrealistische Produkt einer Neurose ist, dann muss dies also so etwas wie „Die Neurose des Junggesellen“ sein („Das Unglück des Junggesellen“, *D* 20f). Diese Neurosen-Interpretationen leuchten ein, zumal Kafka bis in spätere Jahre Gespenster benutzte, um Störungen, Depression, Nervosität und Erschöpfung bildhaft darzustellen.¹⁷ Gegen diese Lesart ist wenig einzuwenden, aber sobald diese Diagnose als Hebel eingesetzt wird, um die ‚Realität‘ des Gespensts zu verneinen, wird die Neurose als einzige Erklärung problematisch. Die Interpretation des Gespensts als Neurose geht ferner von einer festen Unterscheidung von Bewusstem und Unbewusstem, von Innenraum und Außenraum aus, die ohnehin nicht vom Text gestützt wird. Das Ich ist selbst keine Einheit, ist sich selbst fremd geworden, ist selbst eine gespenstische Struktur, warum also nicht ein Gespräch mit einem Gespenst? Kafkas Vernetzung seiner Junggesellenthematik mit dem Gespenstischen des Frühwerks vermag – wie ich analog zu den bisher gelieferten Interpretationen glaube – durchaus der Darstellung eines neurotisch gewordenen Subjekts zu dienen. Auch die hier angestellten Überlegungen zu „Unglücklichsein“ widersprechen diesen Thesen nicht. Eine solche „Diagnose“ scheint jedoch etwas einseitig zu bleiben. Eine solche Reduktion des Gespenstes führt zu drei zentralen Aporien: Erstens deutet die Visitation/Halluzination eines Doppelgängers in „Unglücklichsein“ auf ein wahnsinniges Ich, während das Gespräch mit

dem herbeiphantasierten Gespenst wiederum ein festes, also nicht krankes Ego voraussetzt, das als unhintergebar Drehpunkt der Erzählung spricht und letztlich das Gespenst verschwinden lassen könnte. Das Ich soll also zugleich pathologisch *und* normal, das Gespräch mit dem Gespenst beunruhigend und normalisierend sein. Zweitens müsste man davon ausgehen, dass die Sprache des Textes selbst unproblematisch ist (dies ist, wie gesehen, nicht der Fall). Tatsächlich scheinen die Sprache und die problematische Subjektivität so ineinander verflochten zu sein, dass diese Differenzierungen nur auf problematische Weise aufrechtzuerhalten sind. Die Pathologie des Heimgesuchten ist immer eine Verunsicherung des Konzepts vom Subjekt selbst. Drittens wird diese Verunsicherung selbst in der Verwischung zweier, miteinander unvereinbarer Erzählpositionen als höchstkompliziertes Textverfahren zuallererst konstruiert: Wie diese Analyse hier zu zeigen bemüht war, ist die Ich-Dissoziation im Text Produkt einer dichten, schizophran wirkenden Spaltung in der Textur selbst. Gerade diese Selbstentfremdung ist die Voraussetzung des Gespenstes schlechthin in der Moderne (Görling 192). Edgar Allan Poe und Henry James hatten eben diese Verwischung von Innen und Außen als Quelle der Gespenster analysiert. Für beide kommt Horror „not from Germany but from the soul“ (Poe 129), d.h. er liegt nicht in der Form irgendwelcher gespenstischer Attrappen, sondern in der Nichtunterscheidbarkeit der gestörten Innenwelt psychischer Fälle von einer beängstigenden Außenwelt.

Auch Sigmund Freud, dessen Pathologie des modernen Subjekts diesen Unterscheidungen zugrunde liegt, kann seine Theorien nicht vom Gespenstlichen befreien. Freud bedient sich – sowohl im Aufsatz über „Das Unheimliche“ als auch in anderen Studien – literarischer Texte und gespenstischer Metaphern, um literarische Gespenster und gespenstische Metaphern wegzuerklären. Glaubt der „Ratten-Mann“ lediglich, dass sein Vater noch lebe, so sagt Freud, dass er vom *Gespenst* seines Vaters geplagt sei.¹⁸ Warum ein Gespenst, wenn man eine Neurose auf rationale Weise erklären und aus der Welt schaffen möchte? Freud siedelt das Gespenstische zwar „zurück“ in den Bereich der Psychologie, aber nicht ohne selber gespenstische Erklärungen des „phantomhaften“ Eigenlebens von Gedanken zu liefern. Der „Ratten-Mann“-Aufsatz zeigt das Ich bereits hier als Konstruktion anderer Texte und Erinnerungen und suggeriert eine Zeitstruktur der Heimsuchung durch Verdrängtes¹⁹, also ist Freuds Ich *a priori* von unheimlichen ‚Gedanken-Gespenstern‘ heimgesucht. Die freudianische Redekur des Gespensts als Neurose

behält somit einerseits Recht, betreibt jedoch eine tautologische Deutung, die zurück zum Gespenstischen führt.

Ein Gespräch über das Glauben oder Nichtglauben an Gespenster (D 38) wird am Schluss zum Mittelpunkt der Erzählung gemacht, indem das Gespräch *selbst* die Erscheinung erstmals als Tatsache hinstellt. Das Gespenst wird erst dort als Gespenst fixiert, wo es darum geht, die Gespenstererscheinung zu entkräften und als nicht beängstigend bloßzustellen. Erst das Gespräch über das Gespenst, der Versuch im Text, das Gespenst zu exorzieren (was zum Teil gelingt, da im Text vom Gespenst nicht mehr gesprochen wird), macht die frühere Erscheinung des „Kind[es] als Gespenst“ zum Gespenst. Somit wird ein Realitäts-effekt *im* Text (also sprachlich) zur Voraussetzung einer Realitäts-diagnose *über* das Gespenst im Text:

„Sehr wahr. Aber wie, wenn man überhaupt nicht an Gespenster glaubt?“

„Ja meinen Sie denn, ich glaube an Gespenster? Was hilft mir aber dieses Nichtglauben?“ (D 37)

Dieser Effekt ist nach Wilpert eine Kernfrage der Gespenstergeschichte schon seit der Aufklärung: Glauben oder nicht – jeder kann sich fürchten, weil selbst das Reden über Gespenster etwas voraussetzt, was in der Rede nicht gänzlich aufgeklärt worden ist. Die Antwort der französischen Salonière Mme. Dudeffand auf die Frage, ob sie an Gespenster nun glaube – „Je n’y crois pas, mais j’en ai peur“ (Wilpert 101)²⁰ – bleibt eine immer wiederkehrende Reaktion auf Gespenster und findet auch bei Kafka ihr Äquivalent. Das Gespräch mit dem Nachbarn in „Unglücklichsein“ muss man in dieser Tradition des Gespenstes sehen. Dieser Realitätseffekt und die Frage nach dem Glauben an Gespenster sind beide zentral für Wilpersts Begriff der Gespenstergeschichte.²¹ Das Gespräch mit dem Nachbarn stellt eine Geschichte der Geistergeschichte *en miniature* dar: Unheimlich-Werden des eigenen Heims²², Verwirrung, psychologische Verunsicherung, Angst, eine aufklärerische Unterhaltung über die „Ursache der Erscheinung“ (D 37), die aber an der Erscheinung selbst nichts ändern kann. Daran scheint der Erzähler nach Meinung des Nachbarn selbst die Schuld zu tragen: Da er durch sein Nichtglauben keine „Angst“ vor dem Gespenst haben sollte, „hätten Sie sich doch ruhig nach ihrer Ursache fragen können!“ (ebd.). Mit Blick auf die Hinfälligkeit der Sprache wäre eine verständliche Antwort ohnehin unwahrscheinlich.

Die bodenlose Natur der nur *scheinbaren*, städtischen Welt in Kafkas Betrachtung, kulminierend hier in einer Konfusion des Realen und des Phantastischen in einem Gespräch, kann als literarische Reflexion nicht nur über die phantasmagorische Erfahrung von Modernität erkannt werden, sondern auch über die um die Jahrhundertwende so bedeutsame phantasmagorische und spektrale Natur der Sprache selbst. Die Diagnose des „scheinbaren“, gespenstischen Verkehrs der Moderne zeigt Kafkas Mitempfinden eines generellen, um die Jahrhundertwende häufig formulierten Unbehagens an der Eignung der Sprache, „wahre“, d.h. authentische Erkenntnisse und Erlebnisse auf eine unmittelbare Weise mitzuteilen. Es handelt sich bei dieser „Sprachkrise“²³, wie es scheint, um ein Problem des Verlusts an Unmittelbarkeit durch die für die Mitteilung genutzten Medien.²⁴

Vor allem die Werke Fritz Mauthners – mit seiner These der „tote[n] Sprache“ – untermauern den sprachphilosophischen Kontext dieser Interpretation. Seiner Abhandlung *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I. Zur Sprache und zur Psychologie* zufolge ist „die Sprache durch Metapher entstanden“ (Mauthner 56), und die Metapher sei die „Grundquelle der Sprachentwicklung“ (36). Mit diesem Konzept einer metaphorischen Natur der Sprache geht es Mauthner darum, zu zeigen, dass jegliche Worte keinerlei unmittelbare Verbindung zu den von ihnen bezeichneten Gegenständen aufweisen können, sondern viel eher der Inbegriff eines Unmittelbarkeitsverlusts seien, was er am Beispiel des Wortes „Liebe“ darstellt: „Was die tote Sprache nicht vermag, wenn sie gehoben von der Hitze der Lust, flüsternd und lispelnd die Seele des anderen sucht, das gelingt dem lebenden Wirklichen, dem allzu lange so verachteten Körper“ (41f). Mit Mauthners Sprachkritik lässt sich ebenso die gespenstische Rede in „Unglücklichsein“ sprachphilosophisch kontextualisieren: Denn ist dort jegliche Kommunikation nur eine scheinbare, sowohl zwischen Gespenst und Mensch als auch zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Nachbarn, so findet sich diese scheinbare Kommunikation in Mauthners Formulierungen „hohler Gischt“ und „tote Sprache“ (40) wieder. Der Akt des Erzählens war es, der in „Unglücklichsein“ zur Geisterbeschwörung des Kindes als kleines Gespenst führte: Die Sprache war es, die das Gespenst als solches entstehen ließ. Die Bodenlosigkeit des Scheinbaren, das Scheinbar-Reale und Scheinbar-Irreale an ihr, deuten auf eine gespenstische Natur der Sprache, die auch von Mauthners Sprachkritik gestützt wird, denn Wörter sind dort Trugbilder: Die metaphorischen Qualitäten von Wörtern wie „Krankheit“, „Gott“, „Engel“, „Wahrheit“ etc. sind nach Mauthners Meinung nicht anders als „Gespenster“ (127). In seiner

Abhandlung kritisiert er „das Protzertum der Materialisten“ in der Psychologie, da sie zwar „das Seelengespenst losgeworden [sind], aber nur um es durch ein paar Dutzend andere Wortgespenster zu ersetzen“ (303). Die lediglich metaphorische Qualität der Sprache und des Geschriebenen ist gespenstisch. Damit ist ein sprachphilosophischer Kontext von Kafkas „Verkehr mit Gespenstern“ in „Unglücklichsein“ identifiziert; fixiert wird die Störung des Gespenstes dadurch jedoch nicht.

Kafkas Text kann als Geisterbeschwörung betrachtet werden, die sich in ihrer sprachlichen Form der Kommunikation als Verkehr mit dem Gespenstischen der Sprache selbst erweist, indem sie durch das Reden über ein Gespenst dieses Gespenst erst entstehen lässt. In diesem Sinn ist Sophie von Glinskis Interpretation der Geschichte als Séance, als Geisterbeschwörung, in der Tat sehr treffend²⁵: Das (wohl nicht-spiritistische) Reden vom Gespenst beschwört das Gespenst erst herauf. Versuche, das Gespenst in „Unglücklichsein“ zu rationalisieren, müssen fehlschlagen, denn sie selber reproduzieren die unheimlichen Funktionen, die das Gespenst in Kafkas Text innehat. In „Unglücklichsein“ entwickelt Kafka eine gespenstische Poetologie, die er im späteren Brief an die Geliebte Milena Jesenská als sprachlichen „Verkehr mit Gespenstern“ analysieren wird: Die Sprache und die Moderne selbst sind Gespenstermaschinen, die jegliche Fixierung verunsichern. Nicht nur die Séance ist eine Inkantation des Gespenstes, sondern auch der Versuch, es zu exorzieren, produziert Gespenster: „Das Umgehen des Gespenstes ist auch deswegen so beunruhigend, weil [...] gerade der Versuch, das Gespenst zu bannen, es zu exorzieren, [ruft und beschwört] es allererst herbei“ (Baßler/Gruber/Wagner-Egelhaaf 9f). Beim Gespenst geht es allein um die Wirkung, um den „spectrality effect“ selbst. Wie der Erzähler in Kafkas „Unglücklichsein“ zusammenfasst: „Sie spaßen. Aber merken Sie sich, ein Gespenst ist ein Gespenst.“

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Anmerkungen

- ¹ Kafka, Franz: *Briefe an Milena*. (302). Alle weiteren Zitate aus dieser Ausgabe erscheinen im Text mit dem Sigel *Mi*.
 - ² Dieser Brief gehört zu den am meisten zitierten Lebenszeugnissen Kafkas. Hier werden nur die meiner Meinung nach ergiebigsten Interpretationen wiedergegeben: Boa, Elizabeth (78-96), Schillemeit, Jost (279-326), Neumann, Michael (255-79).
 - ³ Hervorhebung im Original. Mit „Generationen“ ist zugleich Herstellung und die zeitliche Abfolge von zusammenhängenden Gruppen gemeint.
 - ⁴ Kafka, Franz. *Drucke zu Lebzeiten*. Alle weiteren Zitate aus dieser Ausgabe erscheinen im Text mit dem Sigel *D*.
 - ⁵ Vgl. auch: „Der Überraschungseffekt der eigentlichen Gespenstergeschichte dagegen beruht auf dem die Naturgesetze durchbrechenden [...] grauenregenden Einbruch des Unheimlichen in diese reale und realistisch geschilderte Alltagswelt“ (34). Hierin folgt er offensichtlich Todorovs Definition der phantastischen Literatur, weil alles gleichermaßen „überwirklich“ und „freischwebend“ sei, weil keine Differenzierung zwischen der Realität und der Irrealität des Gespenstes zugelassen werde (34).
 - ⁶ „Der Text ist eine literarische Geisterbeschwörung, die das Gespenst und die Geschichte, die davon erzählt, zugleich entstehen läßt. [...] Im Dialog mit dem Erzähler entsteht das ‚Gespenst‘ als rein sprachliche Realität.“ Glinski's Hinweis auf die *Séance* des Textes wird im Folgenden wieder aufgegriffen (219f).
 - ⁷ Was allerdings von den verschiedenen Versuchen, das Gespenst zu fixieren, unterminiert wird. Glinski scheint z.B. durch etwas verunsichert zu sein: Das Gespenst sei „aberwitzig“, sei eine bloße „Ablenkung“ des Ichs von seiner Einsamkeit (219) – wird also als etwas Harmloses dargestellt.
 - ⁸ Durch die Anbindung an Kafkas Aufzeichnungen zu Rudolf Steiner, die im Zusammenhang von „Unglücklichsein“ entstanden, schildert auch Glinski Kafkas humoristisches und distanziertes Verhältnis zu Steiner als Person und schließlich auch zu seiner Theosophie (Glinski 219-21). Als solches macht sie – wie schon Marianne Wünsch – einen Glauben an Okkultes zur zentralen Fragestellung des Phantastischen überhaupt und kann am Schluss ihrer Arbeit feststellen, Kafka sei keineswegs ein phantastischer Autor wie ein Meyrink, ein Ewers oder ein Kubin (380f *passim*). Diese Vorstellung scheint ihr unseriös und muss behoben werden. Vielleicht ist dies der Grund für die Vehemenz, mit der sie die „aberwitzige“ Natur des Gespenstes begründen möchte. Damit zeigt sie, dass „der Begriff des Phantastischen zu retten [wäre], wenn man ihn losgelöst vom Widerspruch zwischen dem Unmöglichen und der Realität betrachtet“ (380) – aber „zu retten“ wovor, vor wem und wofür? Eine Reihe von Antworten auf diese Frage wäre durchaus möglich, die allesamt auf eine *Besetzung*, *nicht Rettung* des Begriffs des Phantastischen für den literarischen Kanon hindeuten. An ihrer stillschweigenden Reduzierung von Kafkas Gespenstern zu ‚bloßen‘ Sprachspielen und ihrer Ausblendung der meisten phantastischen Figuren in Kafkas Werk lässt sich dieses Projekt am deutlichsten erkennen. Aber als *literarische* Gespenster können selbst die Gespenster der Phantastik, von denen sie Kafka abgrenzen möchte, immer nur Sprachspiele sein. Denn Todorovs These der Unschlüssigkeit, von der Glinski sich stillschweigend leiten lässt, obgleich sie Todorovs Phantastik ablehnt, „beschreibt eher den eigentümlich virtuellen Status von Literatur überhaupt“ (Brittnacher 17).
-

- ⁹ Wilpert, mit seiner aus der grammatischen Struktur des Textes gewonnenen Feststellung des Kindes „als kleines Gespenst“ (D 34) (und nicht etwa ein Gespenst „als kleines Kind“), meint alle Rätselhaftigkeit des Gespenstes durch die grammatische Struktur des Textes fixiert zu haben.
- ¹⁰ Freud erläutert diese Natur des Spukens in einer Diskussion über die Möglichkeiten des Übersetzens von „es spukt“ in andere Sprachen („Das Unheimliche“ 264). Vgl. Parkin-Gannelas (128 f).
- ¹¹ Hervorhebung von mir. Mit „beginnt“ soll diese Kluft zwischen Referenzfunktion und erster Instanz, zwischen Ursprung und Referenzlosigkeit ausgedrückt werden.
- ¹² Diese Darstellung Derridas fußt auf einer Interpretation von Polonius' Gespenst in *Hamlet*: „The time is out of joint.“
- ¹³ Brittnachers klare Trennung zwischen einer rationalen Weltanschauung und irrationalen Gespenstern ist jedoch vereinfacht und problematisch: Das Gespenst wird als Inbegriff des Irrationalen dargestellt, wird als Unbegreiflichkeit in der Sprachordnung der Aufklärung überhaupt erst produziert.
- ¹⁴ Eine *bantology* ist ein System, das nicht auf binärem Status gegründet, sondern stets im Gleiten ist, weder als eine einzige Modalität differenzierbar noch strikt determiniert nach unwechselbaren, ontologischen Gesetzen, mit Hamlet zu reden, nicht „to be or not to be“, sondern beide gleichzeitig. Siehe Derrida (27f u. *passim*).
- ¹⁵ Hervorhebung im Original.
- ¹⁶ Wie allgemein aus der Kafka-Forschung hervorgeht, spielt Kafka hier mit einer durchaus sexualisierten Natur des Gespenstes. Dieser Kontext des Sexuellen wird lediglich angedeutet und nicht weiter entwickelt im Text. Hier scheint Kafka vielmehr einen intertextuellen Bezug zur kurzen Erzählung „Der Kleiderschrank“ von Thomas Mann (1899) zu markieren als eine wirklich sexuelle Narrative zu entwerfen. Die Tatsache, dass dieser mögliche interpretatorische Hinweis in einem Gespräch vorkommt – und dies in einer Erzählung, die die problematische Natur von Sprache, Reden und Erzählen stets betont – mahnt auch hier zur Vorsicht. Der Kontext des Sexuellen scheint mir ein weiteres polyvalentes Deutungsangebot zu sein, das keineswegs eindeutig bewiesen werden kann, zumal lediglich „Die Entlarvung eines Bauernfängers“ einen offensichtlichen sexuellen Kontext in *Betrachtung* aufweist.
- ¹⁷ Vgl. u.a. Kafka, Franz. *Briefe 1902-1924* (370f, 382, 451) und Kafka, Franz: *Briefe an Felice [Bauer]* (555f, 600, 650, 655f). Sonja Dierks' Schlussbetrachtungen machen zu viel aus diesen offensichtlich biographischen Äußerungen, denen eine klare Chiffrierung zugrunde liegt.
- ¹⁸ Siehe Freud, Sigmund. „Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose“ (31-103). In seinem direkten Bericht über die Aussagen des Ratten-Mannes schreibt Freud, dass jener „mit der ihm lieb gewordenen Phantasie spielte, der Vater lebe noch“ (50), doch in späteren Teilen der epigonalen ersten Diagnose von Neurose bei Freud dagegen redet er von der Erscheinung des Vaters als „Geist“ zur „Geisterstunde“ (71).
- ¹⁹ Vgl. Royal: „the ego receives news of events only after they are over“ (59f).
- ²⁰ Zur Aufklärung und ihrer höchst anachronistischen, arationalen Gespensterfixierung vgl. Stadler (127-39) und Weinberg (315-34).
- ²¹ Er hat dieses Gespräch in „Unglücklichsein“ offensichtlich übersehen.
- ²² Vgl. „[Für uns ist interessant], daß das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das Heimliche wird dann zum Unheimlichen“ (Freud, „Das Unheimliche“ 248 f).
- ²³ Zum Phänomen der Sprachkrise um 1900 vgl. Eschenbacher, Göttsche und Kleinschmidt.

- ²⁴ Vgl. Strobel (17): „Franz Kafkas Medienmetapher der Gespensterkommunikation ist an der Schwelle zu einem Sprach- und Briefpessimismus angesiedelt.“ Siehe auch Neumann (276 f).
- ²⁵ Wobei sie freilich diese Bedeutung nicht beabsichtigt. Gerade dort, wo diese Interpretationslinie die Gespensterhaftigkeit der Sprache in Kafkas Frühwerk als Voraussetzung der Gespensterscheinung sieht (also ein Produktiv-Machen des Gespenstes als Geisterbeschwörung), sieht von Glinski eine Verharmlosung des Gespenstes und betreibt somit schließlich eine Art interpretatorischen Exorzismus.

Quellenverzeichnis

- Alt, Peter-André. *Franz Kafka. Der Ewige Sohn*. München: C.H. Beck, 2005.
- Anderson, Mark M. *Kafkas Clothes. Ornament, Aestheticism in the Habsburg Fin-de-siècle*. Oxford: UP, 1992.
- Baßler, Moritz, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf. „Einleitung.“ *Gespenster – Erscheinung – Medien – Theorien*. Dies. (Hrsg.). Würzburg: Königshaus und Neumann, 2005. 9-21.
- Beißner, Friedrich. „Der Erzähler Franz Kafka.“ Ders. *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. 19-54.
- Bloom, Clive. „Angels in the Architecture: the Economy of the Supernatural.“ *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Hrsg. Peter Buse u. Andrew Stott. Basingstoke: Macmillan, 1999. 226-43.
- Boa, Elizabeth. *Kafka. Gender, Class and Race in the Letters and Fictions*. Oxford: Clarendon, 1996.
- Born, Jürgen (Hrsg.). *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1979.
- Brittnacher, Hans-Richard. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994.
- Britzolakis, Christina. „Phantasmagoria: Walter Benjamin and the Poetics of Urban Modernism.“ *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Hrsg. Peter Buse u. Andrew Stott. Basingstoke: Macmillan, 1999. 72-91.
- Buse, Peter u. Andrew Stott. „Introduction: A Future for Haunting.“ *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Hrsg. Peter Buse u. Andrew Stott. Basingstoke: Macmillan, 1999. 1-20.
- Cersowsky, Peter. *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka – Kubin – Meyrink*. München: Fink, 1983.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1995.
- Dierks, Sonja. *Es gibt Gespenster. Betrachtung zu Kafkas Erzählung*. Würzburg: Königshaus und Neumann, 2003.
- Eschenbacher, Walter. *Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900*. Frankfurt a. M./Bern: Lang, 1977.
- Freud, Sigmund. „Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose.“ *Studienausgabe Band VII. Zwang, Paranoia und Perversion* Hrsg. A. Mitscherlich, A. Richards u. J. Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1973. 31-103.
- . „Das Unheimliche.“ *Studienausgabe. Band IV. Psychologische Schriften*. Hrsg. A. Mitscherlich, A. Richards u. J. Strachey. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1970. 241-74.
-

- Glinski, Sophie von. *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*: Berlin/New York: De Gruyter, 2004.
- Görling, Reinhold. „Kleist in Cyberspace.“ *Gespenster. Erscheinung – Medien – Theorien*. Hrsg. Moritz Baßler, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf. Würzburg: Königshaus und Neumann, 2005. 189-200.
- Göttsche, Dirk. *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.
- Kafka, Franz. *Briefe 1902-1924* Hrsg. Max Brod u. Klaus Wagenbach. [1958]. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1975.
- . *Briefe an Felice* [Bauer] Hrsg. Erich Heller u. Jürgen Born. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1967.
- . *Briefe an Milena* [Jesenská] Hrsg. Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1983.
- . *Drucke zu Lebzeiten* hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2002.
- Kassel, Norbert. *Die Grotteske bei Franz Kafka*. München: Fink, 1969.
- Kleinschmidt, Erich. *Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne*. München: Iudicium, 1992.
- Kurz, Gerhard. *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. 9. Aufl. Jena: Fischer, 1922.
- Mauthner, Fritz. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I. Zur Sprache und zur Psychologie*. Nachdruck d. 4. Auflage von 1923. Hildesheim: Olms, 1969.
- Neumann, Michael. „Sendung und Lektüre. Epistolare Denkfiguren in Texten Franz Kafkas.“ *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*. Hrsg. Jochen Strobel. Heidelberg: Winter, 2006. 255-79.
- Neymeyr, Barbara. *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas ‚Beschreibung eines Kampfes‘*. Heidelberg: Winter, 2004.
- Parkin-Gannelas, Ruth. „Anachrony and Anotopia: Spectres of Marx, Derrida and Gothic Fiction.“ *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Hrsg. Peter Buse u. Andrew Stott. Basingstoke: Macmillan, 1999. 127-43.
- Poe, Edgar Allan. „Preface to Tales of the Grotesque and Arabesque – 1840.“ *Poetry and Tales*. Hrsg. Patrick F. Quinn. New York: Random House, 1984.
- Royal, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester: UP, 2003.
- Schillemeit, Jost. „Mitteilung und Nicht-Mittelbares. Zur Chronologie der Briefe an Milena und zu Kafkas ‚Schreiben‘ im Jahr 1920.“ Ders. *Kafka-Studien*. Hrsg. Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Wallstein, 2004. 279-326.
- Schmitz-Emans, Monika. „Gespensterische Rede.“ *Gespenster. Erscheinung – Medien – Theorien*. Hrsg. Moritz Baßler, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf. Würzburg: Königshaus und Neumann, 2005. 229-251.
- Simmel, Georg. „Die Großstädte und das Geistesleben.“ *Gesamtausgabe. Bd. 7.I. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Hrsg. Ottheim Rammstedt u. Rüdiger Kramme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. 116-31.
- Stadler, Ulrich. „Gespensst und Gespenser-Diskurs im 18. Jahrhundert.“ *Gespenster. Erscheinung – Medien – Theorien*. Hrsg. Moritz Baßler, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf. Würzburg: Königshaus und Neumann, 2005. 127-39.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser, 1972.
- Weinberg, Manfred. „Hirngespenser.“ *Kleine philosophische Geisterkunde.* *Gespenster. Erscheinung – Medien – Theorien*. Hrsg. Moritz Baßler, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf. Würzburg: Königshaus und Neumann, 2005. 315-34.
- Wilpert, Gero von. *Die deutsche Gespentergeschichte*. Stuttgart: Kröner, 1994.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, The Uncanny and Literature*. Basingstoke: Palgrave, 2002.