

# DIE SPUR DES PFADES. DIE MEDIALITÄT(EN) DER SCHRIFT IN FRANZ KAFKAS *IN DER STRAFKOLONIE*

LEHEL SATA  
Universität Pécs, Ungarn

„Alle Medien massieren uns gründlich durch. Sie sind dermaßen durchgreifend in ihren persönlichen, politischen, ökonomischen, moralischen ethischen und sozialen Auswirkungen, daß sie keinen Teil von uns unberührt, unbeeinflusst, unverändert lassen. Das Medium ist Massage.“<sup>1</sup>

## Einleitung

Die bildliche Nähe und Verwandtschaft zwischen McLuhans „Massage“ und Kafkas „eigentümlichem Apparat“<sup>2</sup> mit seinem zitternden Bett, mit den auf der Haut tanzenden Nadeln und der auf und ab schwebenden Egge, macht es einem nicht leicht, der Versuchung zu widerstehen, die Erzählung *In der Strafkolonie* als eine metaphorisch umgesetzte Medientheorie, den beschriebenen Apparat als eine gewaltige Metapher eines Dispositionsmediums anzusehen. Trotzdem gibt es mindestens zwei Aspekte, die in dieser Hinsicht Vorsicht gebieten. Die schlichte Behauptung einer literarisch verkleideten Medientheorie kann sehr schnell in eine Tautologie münden, indem eine solche Lesart bloß die in der Forschung stets wiederkehrende These von der prinzipiellen Offenheit und der gleichzeitigen hermetischen Verslossenheit der Kafka-Texte gegenüber jeglichem Deutungsversuch zu wiederholen vermag. Andererseits – und dies scheint für den Ansatz dieses Beitrags interessanter zu sein – sollte man bedenken, dass die beiden Formen der Einwirkung auf den menschlichen Körper einen wesentlichen Unterschied aufweisen: Während die „Massage“ keine im materiellen Sinne sichtbaren – zumindest nicht auf die Dauer – Spuren hinterlässt, trägt der bezeichnete Körper die bleibende Spur eines Hinrichtungs- und gleichzeitig Erkenntnisprozesses. Die Aufgabe dieses Beitrags soll sein, den „Spuren“<sup>3</sup> – im Sinne von „Figuration“ – der Materialität bzw. Medialität der Schrift im Kafkaschen Text nachzugehen. Bezüglich dieser Spuren könnte man selbstverständlich auch über Figuren oder Metaphern sprechen. Jedoch eignet sich die Semantik des von Augustinus<sup>4</sup> geprägten rhetorisch-theologischen Begriffs „Figuration“ – sie bedeutet ursprünglich „Fleischwerdung des Wortes“ – am besten, um den verschiedenen Bedeutungsebenen der Kafkaschen Metaphern nachzukommen.

---

<sup>1</sup> MCLUHAN – FIORE, 1969, 26.

<sup>2</sup> KAFKA, 1983, 151.

<sup>3</sup> Dieser Aufsatz stellt sich nicht die Aufgabe, auf die aktuelle theoretische Diskussion zum weit gefächerten und in vielen Disziplinen zum grundlegend erklärten Begriff „Spur“ einzugehen. Vgl. dazu z.B. KRÄMER – GRUBE – KOGGE, 2007.

<sup>4</sup> „Vetus enim Testamentum est promissio *figurata*, novum Testamentum est promissio spiritualiter intellecta.“ (AUGUSTINUS, Sermon 4.9 Vgl. <http://www.sant-agostino.it/latino/discorsi/index2.htm> – Stand vom 3.1.2009)

### **Motive, Bildkomplexe und Metaphern**

Das Motiv des Schreibens bzw. der Schrift erscheint in Kafkas Erzählung in mehreren Bildkomplexen: als in die menschliche Haut eingeritztes Urteil, als Handzeichnung, als Inschrift auf dem Grabstein des alten Kommandanten oder im Bild des „eigentümlichen Apparats“. Diese Artefakte geben dem Autor den Anlass, auf der Metaebene des Textes auch den eigenen literarischen Schaffensprozess mitzureflektieren. Die Hervorhebung des Materialcharakters der schrifttragenden Oberflächen zeugt gleichzeitig davon, dass diese Reflexion von einem starken Bewusstsein von der Medialität der literarischen Texte geprägt ist.

Der vorliegende Beitrag wurde durch einige Erkenntnisse der Medientheorie inspiriert. So können sich z.B. die Begriffe „Spur“ bzw. „Pfad“, die u.a. von Aleida Assmann zum Zweck der Beschreibung der Formen medialer Fixierung von Inhalten in oralen- bzw. Schriftkulturen neu interpretiert worden sind, auch im Zusammenhang mit dem Kafka-Text als besonders fruchtbar erweisen. In Analogie zur „Plötzlichkeit“ bzw. zur „Dauer“ deuten sie auf einen Schreibprozess hin, der von der gleichzeitigen Präsenz beider Aspekte determiniert ist. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet: In wie weit werden die Botschaft oder die kommunikative Intention durch die Medien (Haut, Stein, Papier) transformiert? Außerdem soll in Anlehnung etwa an Vilém Flussers Theorie des Apparatischen untersucht werden, welche Störungen in der Übertragung von Botschaften auftreten können, wodurch das Medium selbstreflexiv und sogar zu einem Hindernis wird.

Der Beitrag versucht auch die Grenzen bzw. die Übergänge aufzuspüren, an denen die Botschaft die Funktion eines Mediums – oder umgekehrt – übernimmt. Die Tatsache, dass die verschiedenen 'Schriften' als Zeichensysteme auch ineinander übergehen können, führt zur Entstehung eines komplexen Schriftwerkes, welches den Leser – trotz seiner Kürze (wie z.B. der Inschrift auf der Haut des Verurteilten, „Ehre deinen Vorgesetzten“<sup>5</sup>) oder der angeblichen Deutlichkeit und Einfachheit (z.B. der literarischen Sprache Kafkas) – zu einem wiederholtem und vertieften Lesen zwingt. Dieser letztere Aspekt – Lektüre als Bewusstmachung des medialen Charakters des Textes – soll mit Hilfe der von Barthes eingeführten Dichotomie vom „lesbarem“ und „schreibbarem“ Text erläutert werden. Dabei handelt es sich nicht um die Absicht, eine vollständige Interpretation der Erzählung darzulegen. Statt dessen wird auf einige Textstellen fokussiert, in denen die Problematik der Medialität akzentuiert erscheint.

Als erster Schritt soll der Apparat selbst näher untersucht werden. Der Offizier bestimmt seine Funktion in der Durchführung einer „maschinellen Hinrichtungsart“<sup>6</sup>, die aufgrund eines vorherbestimmten Programms erfolgen soll. Eine für einen Außenstehenden kaum lesbare Handzeichnung wird in den Zeichner eingebettet, die dann vom Apparat auf – genauer gesagt – in die Haut des Verurteilten überträgt. In diesem Sinne erfüllt der Apparat die Rolle eines Mediums, indem er zwischen zwei Sphären schriftlicher Fixiertheit vermittelt. Doch dieser Aspekt wirft einige Probleme auf, die in erster Linie das Verständnis vom Medium betreffen. Zahlreiche Medientheorien – nicht weniger diejenigen, die die Medialität des literarischen Textes durch die Betonung seines Materialcharakters begründen – definieren das Medium entweder als einen „materiellen Übergang zwischen zwei immate-

<sup>5</sup> KAFKA, 155.

<sup>6</sup> Ebd., 165.

riellen Sphären”<sup>7</sup> oder heben den paradoxen Zug des Mediums hervor, dass während es sichtbare Formen prozessiert, es selbst latent und sogar unsichtbar bleibe.<sup>8</sup>

In Kafkas Erzählung scheint die Sachlage völlig umgekehrt zu sein: Der fiktionalen Gestalt des Reisenden – des Fremden – und so auch dem nicht-fiktionalen Leser wird eine Optik aufgezwungen, der von einem Apparat dominiert wird, dessen Funktionieren und dadurch auch dessen Daseinsberechtigung als Medium von einer ständigen Störungsgefahr in Frage gestellt wird. Noch problematischer erscheint die Tatsache, dass die vom Apparat aktualisierten Formen zwar sichtbar, aber nicht zu entziffern sind. So ergibt sich, dass nicht der Apparat das Stabile und nicht die hervorgebrachten Sichtbarkeiten das Variable darstellen, sondern umgekehrt. Soll sich aus diesen Überlegungen notwendigerweise die – ebenfalls paradox klingende – Schlussfolgerung ergeben, dass der Kafkasche Apparat den eigenen Mediumcharakter negiert?

Weitere Aufklärung kann man sich erhoffen, wenn man beim Adjektiv „maschinell“ verweilt. Wenn man ihn nicht als einen Hinrichtungsmechanismus, sondern als eine ‚Schreib-‘ oder ‚Zeichenmaschine‘ betrachtet, handelt es sich um einen „eigentümlichen“ Apparat, der technische Bilder nicht produziert, sondern reproduziert. Die „Zeichnungen des früheren Kommandanten“<sup>9</sup>, diese „labyrinthartige, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, daß man nur mit Mühe die weißen Zwischenräume erkannte“<sup>10</sup> werden auf bzw. in der Rückenhaut verdoppelt, vervielfacht.

Vilém Flusser spricht vom Apparat als von einer technischen Vorrichtung, wobei Technik die Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse auf Phänomene bedeutet. Im Unterschied zu den traditionellen Bildern stellen die technisch erzeugten Bilder Abstraktionen dritten Grades dar.<sup>11</sup> Das bedeutet soviel, dass im Prozess der Hervorbringung eine mehrfache Kodierung bzw. Umkodierung stattfindet. Das technische Bild ist das indirekte Produkt von wissenschaftlichen „Texten“ oder Codes, das man auch Programm nennen kann. Aufgrund des Programms findet im „black box“, d. h. im Apparat eine Neukodierung statt, deshalb die Behauptung Flussers, dass die technischen Bilder einen Metakode von „Texten“ darstellen. Sie haben einen symbolischen Charakter, weil sie keine direkte und neutrale Wiedergabe der Außenwelt sind, sondern deren neuartig kodierte „Begriffe“ und „Texturen“.<sup>12</sup> Es findet also eine besondere Wechselwirkung zwischen Text und Bild statt, indem im Prozess der Umkodierung die Bilder einen textuellen, die Texte einen ikonographischen, einen imaginativen Charakter erhalten. Bild und Text werden gegenseitig zum Metacode des anderen.

Überträgt man nun diese Erkenntnisse auf den Kafkaschen Apparat, erkennt man

---

<sup>7</sup> KREMER, 2004, 9.

<sup>8</sup> So z.B. McLuhans These von der konstitutionellen Blindheit der Medien, ihrer „Unerkennbarkeit“, denn „Wirkung ist immer ein verborgener Grund und niemals ein Teil der Figur. Das, was man sieht, ist die Figur, das, was die Wirkung ausmacht, der Grund. Das ist der Sinn von: Das Medium ist die Botschaft. Das Medium ist verborgen, der Inhalt offensichtlich.“ Vgl. MERSCH, 2006, 115ff.

<sup>9</sup> KAFKA, 1983, 155.

<sup>10</sup> Ebd., 159.

<sup>11</sup> FLUSSER, 1999, 13ff.

<sup>12</sup> Flusser nennt sowohl die traditionellen wie auch die technisch erzeugten Bilder „bedeutende Flächen“ (ebd., 8).

im dort beschriebenen medialen Transformationsprozess ebenfalls eine Dreiteilung. Eine Handzeichnung wird aufgrund eines Programms bearbeitet und weitergegeben, wodurch die menschliche Haut zu einem ikonisch-symbolischen Raum der Bedeutsamkeit verwandelt wird. Gleichzeitig kann man sich hier auch der erwähnten Latenz des Mediums bewusst werden, wenn man die Frage nach dem Sinn und Zweck einer Wiederholung eines ikonisch-textuellen Systems auf einer anderen Oberfläche stellt. Gerade, weil die auf die Haut projizierte Zeichnung scheinbar mit dem Original identisch ist, ist es nicht einfach, die Art und Weise der Geprägtheit der Reproduktion durch das Medium auszumachen. Denn der Apparat selbst ist zwar sichtbar, seine Wirkung bleibt aber transzendental.<sup>13</sup>

Die Frage nach der medialen Geprägtheit der Reproduktion lenkt die Aufmerksamkeit auf den – von Flusser ontologisch – genannten Unterschied zwischen den beiden Bilderformen. Die Handzeichnung des alten Kommandanten ist ein traditionelles Bild, gekennzeichnet von Singularität, Echtheit und Originalität, also von dem, was Walter Benjamin „Aura“<sup>14</sup> nennt. Außerdem wird diese Handzeichnung vom Offizier mehrmals auch als „Schrift“ bezeichnet („keine Schönschrift für Schulkinder“, „keine einfache Schrift“<sup>15</sup>) und es wird gesagt, dass „viele Zieraten die eigentliche Schrift umgeben“<sup>16</sup> würden. Dieser multimediale Charakter erfordert eine entsprechende Wahrnehmung und Dekodierung, sowohl eine imaginative (hin- und herschwebende, von Punkt zu Punkt springende, auch zirkulare) wie auch eine begriffliche, linear entziffernde Denkweise. Man kann auch von einer „Spur“ im Sinne Aleida Assmanns sprechen, die als „statische“ „Sicherungsform der Dauer“ durch die „Intensität“ einer einmaligen Einprägungs- und Gravierungsbewegung gekennzeichnet ist.<sup>17</sup>

Die Übertragung dieses plurimedialen Zeichensystems auf die Haut transformiert diese in eine technisch erzeugte Oberfläche, auf der eine Trennung des begrifflichen von der bildlich-imaginativen Systems beabsichtigt wird, die dann – nach der sechsten Stunde der ununterbrochenen Beschriftung bzw. Be-Zeichnung der Haut – zur Erkenntnis der eigenen Schuld und des daraus folgenden Urteils führen sollte. In der Erzählung heißt es: „es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden“. In diesem Sinne vermittelt also der „eigentümliche“ Apparat zwischen zwei ihrerseits ebenfalls Medien, im Sinne von „Zeichenträgern“.<sup>18</sup> Deshalb kann man den gesamten Prozess als ein Dialog von Medien bezeichnen, in dem sich die Schrift, dank der unterschiedlichen Materialität und Medialität, in verschiedenen Arten und Weisen artikuliert, ohne auf den ersten Blick transformiert zu werden. Diese besondere Form der Dialogizität bestätigt die McLuhmannsche These, nach der „jedes Medium immer der Inhalt eines anderen Mediums“<sup>19</sup> sei. Doch im Fall der *Strafkolonie* soll das angebliche Ziel dieser Verschränkung und gegenseitigen Interpretation der Medien nicht im Erreichen „einer

<sup>13</sup> Vgl. MERSCH, 2006, 117.

<sup>14</sup> BENJAMIN, 2002. Zu Benjamins Aura-Begriff vgl. auch FÜRNKÁS, 2000.

<sup>15</sup> KAFKA, 1983, 159.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Vgl. ASSMANN, 2006, 62ff.

<sup>18</sup> Ebd., 60.

<sup>19</sup> Zitiert nach MERSCH, 2006, 116.

höheren Komplexität“<sup>20</sup> bestehen, wie es McLuhan allgemein feststellt, sondern gerade in der Desambiguierung und der eindeutigen Fixierung einer einzig gültigen Bedeutung: „die wirkliche Schrift umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel; der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt.“<sup>21</sup>

Deshalb ist die auf Papier fixierte Schrift, die mit dem Kode des apparatischen Programms in Interaktion tretende Schrift bzw. die in die Haut eingravierte Schrift die materielle Verkörperung und mehrfache Transposition einer Botschaft, die aus irgendeinem Grund nicht mehr in der Lage ist, in der traditionellen medialen Form den Rezipienten zu erreichen:

»Lesen Sie«, sagte er. »Ich kann nicht«, sagte der Reisende, »ich sagte schon, ich kann diese Blätter nicht lesen.« »Sehen Sie das Blatt doch genau an«, sagte der Offizier und trat neben den Reisenden, um mit ihm zu lesen. Als auch das nichts half, fuhr er mit dem kleinen Finger in großer Höhe, als dürfe das Blatt auf keinen Fall berührt werden, über das Papier hin, um auf diese Weise dem Reisenden das Lesen zu erleichtern. Der Reisende gab sich auch, Mühe, um wenigstens darin dem Offizier gefällig sein zu können, aber es war ihm unmöglich.<sup>22</sup>

### Rezipient, Medium und Botschaften

Liegt es also am Rezipienten, am Medium oder an der Botschaft selbst, dass das Blatt mit der Handzeichnung aufhört, alleiniger materieller Vermittler zwischen zwei immateriellen Sphären – diesmal dem Gebot „Ehre deine Vorgesetzten!“ – zu sein?

Eine mögliche Antwort erhält man, wenn man zu den Begriffen „studium“ und „punctum“ greift, die Roland Barthes in Bezug auf die Fotografie erarbeitet hat. Sie beziehen sich sowohl auf Rezeptionsmodi wie auch auf die Formen und Gründe der Wirkung, die ein fotografisches Bild auf den Betrachter ausüben kann. Das „studium“ ist eine Art allgemeine Beteiligung und höfliches Interesse, welches auf das Bild projiziert wird und durch das Erkennen der Intentionen des Produzenten einen „durchschnittlichen Affekt“<sup>23</sup> im Betrachter hervorruft. Das „punctum“ dagegen ist eine Wirkung, die vom Bild selbst ausgeht und eine Schockwirkung provoziert. Nach Barthes handelt es sich um etwas Unbenennbares, Nicht-Kodiertes, Zufälliges am Foto, das „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor[schießt], um mich zu durchbohren“, ein Element, „das mich besticht“.<sup>24</sup> Nicht nur die Wundenmetaphorik in Barthes' Ausführungen stellt den Bezug zu den von den Nadeln eröffneten „wundbeschriebenen Stellen“ in der *Strafkolonie* her, sondern auch das Vokabular, mit dem die ähnliche Ausrichtung der beiden Wahrnehmungsprozesse bezeichnet wird. Während Barthes von einem „satori“<sup>25</sup>, also von einer plötzlichen Erleuchtung

<sup>20</sup> Ebd., 117.

<sup>21</sup> KAFKA, 1983, 159.

<sup>22</sup> Ebd., 171.

<sup>23</sup> BARTHES, 1985, 35.

<sup>24</sup> Ebd., 36.

<sup>25</sup> Ebd., 60. An einer anderen Stelle, wo Barthes über das Rätsel des Haikus nachdenkt, liest man zum Begriff „satori“ folgendes: „Und vielleicht ist das, was im Zen *Satori* genannt wird und das sich im Westen nur durch Ausdrücke mit vage christlicher Konnotation übersetzen lässt (Erleuchtung, Offenbarung, Schau), nur ein panischer Schwebestand der Sprache, die Leerstelle, die in uns die

oder von einem Aufblitzen einer Art Wahrheit im Sinne des Erleuchtungserlebnisses im Zen-Buddhismus spricht, was sich manchmal trotz ihrer Deutlichkeit erst im nachhinein offenbart, fasst der Offizier der *Strafkolonie* den Ausgang der Folterung apodiktisch zusammen: „Verstand geht dem Blödesten auf“.<sup>26</sup>

Unter diesen Bedingungen liegt es nahe, im „eigentümlichen Apparat“ das Sinnbild einer – auch die literarische betreffende – Kommunikationssituation zu sehen, in der konventionelle Methoden der Chiffrierung und auch der Dechiffrierung ungültig und traditionelle Perzeptionsmodi fragwürdig geworden sind. Barthes' Aufforderung, dass man die Augen schließen soll, wenn man ein Foto betrachten will, reimt sich ebenfalls mit dem bereits zitierten Satz, nach dem die Schrift mit den Wunden entziffert wird. Dieselbe Metaphorik kehrt auch in einem Brief von Kafka wieder, in dem er über die Aufgabe des literarischen Schaffens meditiert und der als ein außertextueller Bezug zur *Strafkolonie* gelesen werden kann:

Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen *beißen* und *stechen*. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht, wie Du schreibst? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder vorstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die *Axt* sein für das gefrorene Meer in uns.<sup>27</sup>

Aus dieser Perspektive erweist sich die in die Haut eingravierte Schriftzeichnung als eine gewaltige Metapher für einen Idealtyp von literarischem Text, der im Sinne Kafkas die Schranken der Rezeption zu durchbrechen vermag.

Doch was charakterisiert diesen Text auf der Rückenhaut des Verurteilten? Aus den Erklärungen des Offiziers zur Schreibprozedur stellt sich heraus, dass nachdem die Egge „mit der ersten Anlage der Schrift auf dem Rücken des Mannes fertig“ ist, eine Wateschicht die Blutung stillt und auf diese Weise den Körper zu einer neuen „Vertiefung der Schrift vorbereitet“. „So schreibt sie immer tiefer die zwölf Stunden lang“<sup>28</sup> – heißt es lakonisch. Diese Form der Schreibtechnologie ruft den Begriff des „Pfades“ in die Erinnerung, der in der kulturwissenschaftlichen Annäherung zu den Medien das Pendant der „Spur“ darstellt. Der Metapher des Pfades bedient man sich, um die Aufbewahrungstechnik oraler Kulturen zu kennzeichnen, in denen der menschliche Körper als das eigentliche Medium des Gedächtnisses funktioniert. Nach Assmann handelt es sich um eine „dynamische Speichertechnik“, in der die „Frequenz der Wiederholung“<sup>29</sup> die Voraussetzung der Einprägung von Inhalten im Gedächtnis ist. Durch die allmähliche Vertiefung und Wiederholung der Schrift ergibt sich in Kafkas *Strafkolonie* ein palimpsestartiger Text, der die beiden

---

Herrschaft des Codes auslöscht, der Bruch in unserem inneren Monolog, der für unsere Person konstitutiv ist.“ (BARTHES, 1981, 102.)

<sup>26</sup> KAFKA, 1983, 160.

<sup>27</sup> KAFKA, 1998, 27ff. (Hervorhebungen von mir, L. S.)

<sup>28</sup> Alle Zitate: KAFKA, 1983, 160.

<sup>29</sup> Beide Begriffe bei ASSMANN, 2006, 58.

Formen der medialen Speicherung in sich vereinigt. Es ist Pfad und Spur zugleich, oder anders formuliert, es ist die Spur des Pfades. Betrachtet man also nur die Schrift selbst und nicht auch die Verzierungen, die die Lektüre des Urteils fast unmöglich machen, kann man den Apparat als ein Übertragungsmedium betrachten, welches eine Botschaft von einem Zeichenträger in den anderen, d.h. von einem Kontext in ein anderes, so umsetzt, dass die Botschaft selbst intakt bleibt. In diesem Fall kann man wirklich von einer Wiederholung oder Reproduktion sprechen, die dazu berufen sein soll, die Botschaft evident und wieder eindeutig zu machen. Die Strafkolonie bildet nach den Worten des Offiziers so ein geschlossenes System, dass man fast „nichts von dem Alten wird ändern können“.<sup>30</sup> Dies bedeutet auch, dass der Apparat das Mittel darstellt, durch das man versucht, diese alte, für immerwährend bestimmte Ordnung wie auch die Texte, in denen diese Ordnung kodifiziert ist, trotz der Re-Kontextualisierungen vor Verschiebungen zu bewahren. Der Pfad erlaubt nur die Vertiefung, aber nicht die Verschiebung der Botschaft.

In diesem Zusammenhang bereichert sich die Todesmetaphorik des Textes mit einem besonderen Aspekt. „Dann aber spießt ihn die Egge vollständig auf und wirft ihn in die Grube, wo er auf das Blutwasser und die Watte niederklatscht. Dann ist das Gericht zu Ende“<sup>31</sup> – heißt es in der Erzählung. Der Tod des Verurteilten soll verhindern, dass der Originaltext, die Handzeichnung des alten Kommandanten, durch die technische Reproduzierbarkeit seine einmalige Aura verliert. Wenn man durch die Vermittlung dieser Begriffe Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf indirekte Weise als Deutungshorizont des Kafka-Textes herbeizitiert, lässt sich der letztere als das Dokument eines Versuchs lesen, im Zeitalter der Technik traditionelle Schreib- und Lektüremuster auf ihre Haltbarkeit hin zu überprüfen. Beide Werke sind von einer Melancholie durchtränkt, deren Quelle das Bewusstwerden der Unmöglichkeit ist, die neuen Wahrnehmungs- und Darstellungsformen mit Begriffen der traditionellen Ästhetik zu beschreiben. Das vielleicht einzig Positive, was Benjamin bezüglich des Films als damals neuen Mediums festhält, kann auch für den „eigentümlichen Apparat“ geltend gemacht werden. Für Benjamin bedeutet der Film keine bloße Erweiterung des menschlichen Wahrnehmungsvermögens, sondern er eröffnet die Möglichkeit von sog. Tiefenschichtungen im Bild, wodurch die Grenzen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit erweitert werden.

Dass der Ruf nach der Sichtbarkeit oder nach der Klarheit und Eindeutigkeit des Wortes aus einer Krisensituation erwächst, soll nicht besonders ausgeführt werden. Die „labyrinthartige(n), einander vielfach kreuzende(n) Linien“ erscheinen auch auf der beschrifteten Haut, denn „die wirkliche Schrift umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel; der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt“. Diese Hindernisse der Dekodierung sind absichtlich einprogrammiert, um die Entzifferungsdauer, die auch die Lebensdauer bestimmt, zu verlängern: Es soll „keine einfache Schrift sein; sie soll ja nicht sofort töten“<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> KAFKA, 1983, 152.

<sup>31</sup> Ebd., 161.

<sup>32</sup> Alle drei Zitate ebd., 159.

**Eine neue Lektürentechnik**

Das Neben- – genauer gesagt das Auf- und Ineinander – der „labyrinthartige(n), einander vielfach kreuzende(n) Linien“ sollte theoretisch eine Lektürentechnik ermöglichen, die auf dem Prinzip der Digression beruht. Nach diesem Prinzip unterscheidet Barthes den sog. „lesbaren“ vom sog. „schreibbaren“ Text. Demnach sei ein lesbarer Text „das, was gelesen, aber nicht geschrieben werden kann“<sup>33</sup>, der dem „Prinzip des Nichtwiderspruchs“<sup>34</sup> folge, ein schreibbarer Text mache dagegen eine „produktive Neu-Konstruktion“<sup>35</sup>, eine „imaginative Neuschreibung“<sup>36</sup> möglich, „die die Zerstreung [...] des rezipierten Textes zur Voraussetzung hat.“<sup>37</sup> Auch die Textzeichnung auf der Haut scheint auf der Oberfläche diese „Pluralität“ im Sinne Barthes' von der papiernen Vorlage nicht nur zu kopieren, sondern durch die Zitterbewegungen statt einer Fixierung eine Art Verflüssigung zu vollbringen. In seiner Tiefe jedoch folgt diese technisch bedingte Relektüre der originalen Handzeichnung dem von dieser „vorgegebenen, fixierten Lektürepfad“<sup>38</sup> und kann Pluralität nur in Gestalt von „Anlage(n) der Schrift auf dem Rücken des Mannes“<sup>39</sup> herstellen. Dabei sollte man bemerken, dass es sich sowohl um eine formale als auch semantische Fixierung handelt. Es ist gerade das Medium, das diese Fixierung vollbringt, und das von einem Apparat verkörpert wird, der auf den zum „Text“ erstarrten menschlichen Körper zugeschnitten ist: „Wie Sie sehen, entspricht die Egge der Form des Menschen; hier ist die Egge für den Oberkörper, hier sind die Eggen für die Beine. Für den Kopf ist nur dieser kleine Stichel bestimmt.“<sup>40</sup>

---

<sup>33</sup> BARTHES, 1976, 8; II, 558.

<sup>34</sup> Ebd., 156; II, 660.

<sup>35</sup> KREMER, 2004, 90.

<sup>36</sup> BRUNE, 2003, 153.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> KAFKA, 1983, 160.

<sup>40</sup> Ebd., 157.



---

**LITERATUR**

- ASSMANN 2006  
ASSMANN, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. 1. Aufl. Berlin, 2006.
- BARTHES 1976  
BARTHES, Roland: *S/Z*. Frankfurt am Main 1976.
- BARTHES 1985  
BARTHES, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main, 1985.
- BARTHES 1998  
BARTHES, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main 1981.
- BENJAMIN 2002  
BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936/39). In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Mit einem Nachwort von Detlef Schöttker. Frankfurt am Main, 2002. 351–383.
- BRUNE 2003  
BRUNE, Carlo: *Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben*. Würzburg, 2003.
- FLUSSER 1999  
FLUSSER, Vilém: *Für eine Philosophie der Photographie*. Göttingen, 1999.
- KAFKA 1983  
KAFKA, Franz: Erzählungen. In: *Gesammelte Werke*. Hg.v. BROD, Max. Frankfurt am Main, 1983.
- KAFKA 1998  
KAFKA, Franz: *Briefe 1902–1924*. Frankfurt am Main. 1998.
- KREMER 2006  
KREMER, Detlef: *Literaturwissenschaft als Medientheorie*. Münster, 2004.
- MCLUHAN – FIORE 1969  
MCLUHAN, Marshall – FIORE, Quentin: *Das Medium ist Massage*. Berlin – Frankfurt am Main, 1969.
- MERSCH 2006  
MERSCH, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg, 2006