

Tierstudien

04/2013

Metamorphosen

**Herausgegeben von
Jessica Ullrich und Antonia Ulrich**

Sonderdruck

Neofelis Verlag

Tierstudien

04/2013: Metamorphosen

Hrsg. v. Jessica Ullrich / Antonia Ulrich

Wissenschaftlicher Beirat

Petra Lange-Berndt (London), Roland Borgards (Würzburg),

Dorothee Brantz (Berlin), Thomas Macho (Berlin), Sabine Nessel (Berlin),

Martin Ullrich (Nürnberg), Markus Wild (Fribourg).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt), Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISSN: 2193-8504

ISBN: 978-3-943414-12-7

Erscheinungsweise: zweimal jährlich

Jahresabonnement 20 €, Einzelheft 12 €

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder direkt beim Neofelis Verlag unter:
vertrieb@neofelis-verlag.de

Ein Abonnement verlängert sich automatisch um ein Jahr, wenn die Kündigung nicht mindestens drei Monate vor Ende des Kalenderjahrs erfolgt ist.

Inhalt

Editorial	7
-----------------	---

Ovid und die Folgen in Kunst und Literatur

Anna Grasskamp

Metamorphose in Rot. Die Inszenierung von Korallen- fragmenten in Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts	13
--	----

Kári Driscoll

„Das war eine Tierstimme“

Metamorphosen der Stimme bei Ovid und Kafka	25
---	----

Gesellschaftskritischer und utopischer Posthumanismus in der Literatur

Manuela Rossini

Submarine Spielformen menschlicher Existenz von Christoph Ransmayr – ein Wassermann erzählt	39
--	----

Andreas Obme

Vergebliche Metamorphosen. Gesellschaftskritik in Viktor Pelevins Roman <i>Žizn' nasekomych</i> (<i>Das Leben der Insekten</i>) und ihre gattungsgeschichtliche Tradition	50
---	----

Natur- und kunstgeschichtliche Metamorphosendarstellungen

Silke Förstler

Die Ästhetik der Metamorphose in naturhistorischen Tierdarstellungen der Frühen Neuzeit	63
--	----

André Krebber

Metamorphosen des Subjekts. Naturerkenntnis in und jenseits Maria Sibylla Merians (1647–1717) Surinam-Buch	76
---	----

Überwindung der Speziesgrenzen durch Affekte und Entanglements

Anton Weise

Tiermetamorphosen im Frühmittelalter unter besonderer Berücksichtigung hagiographischer Texte	89
--	----

Alexandra Böhm

Metamorphische Begegnungen zwischen Mensch und Tier
Donna Haraways *When Species Meet* und Marian Engels *Bear* 100

Markus Kurth

Jenseits des Gestaltwandels
Agencements, Tier-Werden und affektive Transformationen 115

Künstlerische Positionen

Volker Eichelmann

Metamorphosis (I wanna know, yeah, I wanna know) (2013) 127

Hörner/ Antlfinger

Kramfors (2012) 135

Rezensionen

Anne Franciska Pusch

Herwig Grimm / Carola Otterstedt (Hrsg.): *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*, 2012 142

Johanna Tönsing

Sebastian Vehlken: *Zootechnologien. Eine Mediengeschichte der Schwarmforschung*, 2012 144

Katja Kynast

Historische Anthropologie 19,2: *Tierische (Ge)Fährten*,
hrsg. v. Gesine Krüger / Aline Steinbrecher, 2011 146

Belinda Kleinbans

Julia Bodenburg: *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*, 2012 148

Tabea Weber

Aaron Gross: *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*..... 150

Abbildungsnachweise 152

Call for Papers: Tiere und Raum 153

„Das war eine Tierstimme“

Metamorphosen der Stimme bei Ovid und Kafka

Kári Driscoll

L'animal que je suis, parle-t-il ?

Jacques Derrida

Als literarische Form ist die ‚Metamorphose‘ vor allem der Unbeständigkeit der Formen gewidmet – eine Gattung also, in der sich die Gattungen ständig vermischen und in der folglich auch die Grenze zwischen Mensch und Tier prinzipiell in Frage gestellt wird. Dabei spielt die Stimme häufig eine entscheidende Rolle, denn obwohl die Sprache (*logos*) seit jeher als *differentia specifica* zwischen Mensch und Tier betrachtet wird, so ist jedoch die Stimme (*phonè*) beiden gemeinsam. Während die Sprache einen Grundstein der anthropologischen Differenz darstellt, droht die menschliche Stimme immer in eine Tierstimme umzukippen.

So werden in Ovids *Metamorphosen* die jeweiligen Verwandlungen auch häufig durch die Metamorphose der Stimme markiert. Der Held Actaeon, zum Beispiel, der auf der Jagd die Göttin Diana unversehens beim Baden überrascht und als Strafe von ihr in einen Hirsch verwandelt wird, merkt zunächst gar nicht, dass sich sein Körper verändert, sondern wundert sich lediglich über seine ungewohnte Schnelligkeit. Erst als er „Gesicht und Geweih im Wasserspiegel erblickte, wollte er sagen: ‚Wehe mir!‘, doch die Stimme gehorchte ihm nicht [*vox nulla secuta est*]. Er stöhnte auf: Das war jetzt seine Stimme [*vox illa fuit*].“¹ Als er also seine Klage in Worte fassen will, hat er keine Stimme (*vox nulla*), oder vielmehr, er hat eine Stimme, die aber nur aufstöhnen kann (*ingemuit*). Der Kern seiner Metamorphose liegt im Spannungsfeld zwischen diesen beiden *voces*, die man mithilfe der mittelalterlichen Bezeichnungen *vox articulata* und *vox confusa* unterscheiden könnte: Das Hauptmerkmal der einen ist, dass sie in schriftliche Sprache verwandelt werden kann, während die andere unmittelbar und folglich nicht zu verschriftlichen ist.² Wichtig ist dabei auch, dass

1 Ovid: *Metamorphosen*. Lat./Dt., übers. u. hrsg. v. Michael von Albrecht, bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2003, S. 137 (III: 200–202).

2 Vgl. Thomas von Cantimpré: *Liber de natura rerum*. Berlin: de Gruyter 1973, S. 26:

die menschliche Stimme, die herkömmlicherweise als *articulata* gilt, zuweilen auch *confusa* sein kann: „Ein leidendes Thier sowohl, als der Held Philoktet, wenn es der Schmerz anfället, wird wimmern! wird ächzen!“³ Nach der Verwandlung befindet sich Actaeon zwischen diesen beiden Polen: Als die Meute ihn überwältigt, gibt er „einen Laut von sich [*gemit ille sonumque*], der zwar kein Menschenlaut ist, doch ein Laut, wie ihn kein Hirsch ausstoßen könnte [*etsi non hominis, quem non tamen edere possit / cervus*].“⁴ Was ist das für ein Laut, der weder menschlich noch tierisch ist?

Während Diana Actaeon in den Hirsch verwandelt, sagt sie höhnisch: „Jetzt darfst du gern erzählen, daß du mich unverhüllt gesehen hast – wenn du es noch erzählen kannst!“ [*si poteris narrare*].⁵ Die Metamorphose wird also explizit als Entzug der Stimme konzipiert, als Erzählverbot. Und tatsächlich: als seine Hunde ihn eingeholt haben, will er rufen: „Actaeon bin ich, erkennt euren Herrn!“ Doch die Worte gehorchen seinem Willen nicht [*verba animo desunt*], der Äther hallt wider von Gebell.⁶ Ohne seine *vox articulata* ist er außerstande, sich als Herr zu behaupten, und seine Identität geht zugrunde im allgemeinen Lärm der *vocum confusarum*. Bemerkenswert ist auch, dass der Dichter an dieser Stelle die Jagdhunde fast alle *namentlich* genannt hat – außer Melampus (*Schwarzfuß*), dem ersten und Hylactor (*Belferer*), „mit durchdringender Stimme“ dem letzten, werden weitere *dreißig* über neunzehn Verse erwähnt, inklusive Herkunft und besonderer Merkmale. Nur Actaeon hat jetzt keinen Namen mehr, und wird gnadenlos zerfleischt.

„Jede Stimme ist entweder deutlich [*articulata*] oder undeutlich [*confusa*]: die menschliche ist deutlich, die tierische undeutlich. Eine Stimme ist deutlich, wenn man sie schreiben kann, z. B. mit ‚a‘ oder ‚e‘; undeutlich ist sie, wenn sie nicht schreibbar ist, wie z. B. das Stöhnen der Kranken oder die Stimmen von Vögeln und Tieren.“⁶ (Meine Übersetzung.) Siehe dazu auch Karl Steel: Centaurs, Satyrs, and Cynocephali. Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human. In: Asa Simon Mittman / Peter Dendle (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Burlington: Ashgate 2011, S. 257–274, bes. S. 271–272.

3 Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Christian Friedrich Voß 1772, S. 3.

4 Ovid: *Metamorphosen*, III: 237–238.

5 Ebd., III: 192–193.

6 Ebd., III: 229–231.

er füllt die vertraute Bergwelt mit trauervollen Klagen, sinkt auf die Knie wie ein Schutzflehender und schaut bittend in die Runde, als wären seine stummen Blicke flehend erhobene Arme.⁷

Seine flehenden Gesten bleiben ‚unerhört‘ inmitten des Gebells der Hunde und der Rufe seiner ehemaligen Jagdgenossen, und er fügt sich schweigend in seinen Tod. Erst an dieser Stelle ist die Metamorphose wirklich vollendet: während die Tränen, als er sein Spiegelbild im Wasser sah, über ein Gesicht strömten, „das nicht mehr das seine war [per ora non sua]“⁸, wiegt er jetzt *den eigenen* Kopf, quasi in Nachahmung einer menschlichen Geste.

* * *

Auch in Kafkas *Verwandlung* liegt es an der Stimme, dass die Metamorphose als vollendet erkannt wird. Gregor Samsa versucht zu sprechen, sich als menschliches Subjekt kundzutun, wird aber wegen seiner Stimme nicht als Mensch, sondern als Tier wahrgenommen. Als Gregor Samsa eines Morgens erwacht und sich in ein „ungeheures Ungeziefer“⁹ verwandelt findet, ist er erstaunlich unerschrocken über seinen neuen körperlichen Zustand. Ähnlich wie bei Actaeon bleibt das Bewusstsein dasselbe, auch wenn der Körper jetzt gänzlich verändert ist. Aber im Gegensatz zu Actaeon begegnet Gregor nirgendwo seinem Spiegelbild. Erst als er sich sprechen hört, ist er befremdet. Ohne ein Spiegelerlebnis, das ein selbst-reflexives Ichgefühl (bzw. Fremdgefühl) erzeugen könnte, ist es die Stimme, die Gregor auf die Diskrepanz aufmerksam macht, die zwischen seiner gefühlten Identität und seiner tatsächlichen physischen Form besteht. Das Erlebnis des Sich-sprechen-Hörens wird normalerweise als völlig unmittelbar, als „reine Selbstaffektion“¹⁰ wahrgenommen, setzt aber eine minimale Differenz zwischen Hörer und Sprecher voraus, eine kaum spürbare Verzögerung, die wiederum das Erlebnis des Selbst zugleich zu einem Erlebnis des Anderen macht. Die *phoné* bildet eine Brücke zwischen *logos* und *physis*, eben „weil die Sprache unsere

7 Ebd., III: 237–241.

8 Ebd., III: 202–203.

9 Franz Kafka: Die Verwandlung. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Wolf Kittler / Hans-Gerg Koch / Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 113–200, hier S. 113.

10 Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondok. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 107.

Stimme sowohl ist als auch nicht ist¹¹ – d. h. die Sprache ist nur der semantische Teil einer Aussage, der *artikulierte* Teil, der in Schrift, also in Abwesenheit, verwandelt werden kann. Aber die Stimme enthält auch einen rein vokalen, nicht iterativen Teil, der dem *logos* konsequent ausweicht, und den man weder denken noch in Worte fassen kann. Dieser ist also der *physische* Teil der Stimme, oder wenn man will: der *tierische*. Und diese Tierstimme – die auch *unsere* Stimme ist – befindet sich immer am Rande des *logos*.¹² In einem frühen Essay stellt sich der italienische Philosoph Giorgio Agamben seinen Gedankengang wie einen Abendspaziergang durch den Wald vor: Der Pfad, dem er folgt, sind die Worte, aber seitlich vernimmt er das Rascheln unsichtbarer Tiere. „Das flüchtende Tier, das uns durch die Worte zu entkommen scheint, ist – wie es heißt – unsere Stimme.“¹³

Als Gregor Samsa noch im Bett liegt und über seine Situation nachdenkt, „klopft[] es vorsichtig an die Tür“:

„Gregor“, rief es – es war die Mutter –, „es ist dreiviertel sieben. Wolltest du nicht wegfahren?“ Die sanfte Stimme! Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hatte.¹⁴

Merkwürdig vor allem der Chiasmus, der die Mutter so nachdrücklich entpersonalisiert: „Gregor“, rief es – es war die Mutter“. Bekanntlich ist ich ein anderer,¹⁵ in dieser Szene ist „es“ aber scheinbar die

11 Giorgio Agamben: *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*, aus dem Ital. v. Andreas Hiepko. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 174.

12 Vgl. Juliane Prade: Am Rand des *logos*. Philosophische und literarische Konzepte von Animalität. In: Daniel M. Feige / Tilmann Köppe / Gesa zur Nieden (Hrsg.): *Funktionen von Kunst*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, S. 87–102.

13 Agamben: *Die Sprache und der Tod*, S. 174.

14 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 119.

15 Die Fremdartigkeit des eigenen Ichs, die der französische Dichter Arthur Rimbaud bereits 1871 mit der prägnanten Formel „Je est un autre“ auf den Punkt gebracht hatte, kann gewissermaßen als Schlüsselerlebnis der Literatur der Jahrhundertwende gesehen werden. Wenig später, in seinen *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* (1886), hatte der Physiker Ernst Mach das Ich für „unrettbar“ erklärt, eine Diagnose, die zum geflügelten Wort wurde, nachdem sie von Hermann Bahr, dem Anführer der Wiener Moderne, aufgegriffen und in Verbindung mit der Evolutionslehre Darwins und Haeckels gebracht wurde. Siehe dazu Ursula Renner-Henke: „Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden“. Verwandlungsgeschichten um 1900. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 19 (2011), S. 357–399.

Mutter. Allerdings hat „es“ auch eine „sanfte Stimme“, oder besser: es *ist* die Stimme. Die räumliche Trennung zwischen Gregor und der Mutter wird hier durch den Gedankenstrich graphisch dargestellt, und auf beiden Seiten schwebt „es“, gleichsam um eine Trennung innerhalb der Stimme sichtbar zu machen. Und diese Trennung wird umso deutlicher, als Gregor des schmerzlichen Piepsens gewahr wird, das seiner Menschenstimme unterlegt ist und seine Worte „im Nachklang“ unverständlich macht. Im Augenblick des Sprechens sind die Worte jedoch deutlich – erst im Nachhinein werden sie zerstört. Mit anderen Worten ist Gregors Stimme jetzt dabei, sich in eine *vox confusa* zu verwandeln, die keine Bedeutung trägt, da sie nicht als menschliche Sprache nachträglich niedergeschrieben werden kann. Der Augenblick des Sich-sprechen-Hörens dehnt sich jetzt aus, und im „Nachklang“ gewinnt die Alterität der eigenen Stimme gleichsam die Oberhand – das ‚Signal-Rausch-Verhältnis‘ verschlechtert sich, bis überhaupt kein Wort mehr bei den Hörern jenseits der Tür – jenseits des Gedankenstriches – ankommt.

Erst als der Prokurist aus dem Geschäft kommt, um festzustellen, was mit Gregor passiert ist, versucht dieser erneut zu sprechen. Er stößt eine lange, verzweifelte Rede aus, in der er den Prokuristen zu beschwichtigen versucht – es sei nur ein vorübergehendes Unwohlsein gewesen, jetzt sei er aber wieder „ganz frisch“¹⁶ und könne mit dem späteren Zug fahren. Währenddessen gelingt es ihm mit viel Mühe aus dem Bett zu kommen und sich umzudrehen. „Damit hatte er aber auch die Herrschaft über sich erlangt und verstummte.“¹⁷ Seine Worte kommen ihm jetzt „klarer als früher“ vor, „vielleicht infolge der Gewöhnung des Ohres“, d.h. das ‚schmerzliche Piepsen‘ ist jetzt weg, aber draußen vor der Tür bleibt nichts als dieses Piepsen von Gregors Rede übrig: „Haben Sie auch nur ein Wort verstanden?“, fragte der Prokurist die Eltern, [...] ‚Das war eine Tierstimme‘.“¹⁸ Diese Äußerung des Prokuristen setzt sich mit illokutiver Kraft durch: Gregor wird aufgrund seiner Stimme zum Tier erklärt. Mit diesem Wort ist Gregor aus dem Kreis der Menschen ausgeschieden worden, und zwar gerade weil man ‚kein Wort‘ verstanden hat. Gregors Stimme ist eine Tierstimme, eine *phoné*, die aber keinen

16 Kafka: Die Verwandlung, S. 129.

17 Ebd., S. 131.

18 Ebd.

logos beinhaltet.¹⁹ Die aristotelische Bestimmung des Menschen als *zoon logon echon* – als einziges Lebewesen, das über Sprache verfügt – bezieht sich in erster Linie auf das menschliche Vermögen, Unterscheidungen zu treffen, etwa zwischen gut und schlecht, gerecht und ungerecht, usw. „Was das Vermögen des *logos* dem Menschen mithin gewährt“, so Juliane Prade, „ist die Fähigkeit, sich von anderen zu unterscheiden und als Selbst zu konstituieren. In diesem Unterscheiden – und nicht in einem vorzufindenden Unterschied – besteht nach Aristoteles die Differenz zwischen menschlichen und anderen Wesen.“²⁰ Somit ist die Bestimmung des Prokuristen von Gregors Stimme als Tierstimme nicht nur performativ sondern auch autologisch: der *logos* schützt die eigene Autorität indem er das andere als nicht-*logos*, als *a-logon* markiert, wodurch die Grenze zwischen Mensch und Tier wiederum aufrechterhalten bleibt.

Als *zoon a-logon* verliert Gregor indessen allmählich die Entscheidungsfähigkeit. Jetzt wo die Familie sich Sorgen um ihn macht, fühlt sich Gregor „wieder einbezogen in den menschlichen Kreis“ und erhofft „vom Arzt und vom Schlosser, ohne sie eigentlich genau zu *scheiden*, großartige und überraschende Leistungen.“ „Um für die sich nähernden *entscheidenden* Besprechungen eine möglichst klare Stimme zu bekommen,“ hustet Gregor ein wenig ab, versucht dies aber möglichst leise zu tun, „da möglicherweise auch schon dieses Geräusch anders als menschlicher Husten klang, was er selbst zu *entscheiden* sich nicht mehr getraute.“²¹ Bezeichnenderweise kommt der Prokurist

19 Die Geschichte des *logos* und des Logozentrismus hat die italienische Philosophin Adriana Cavarero als einen Prozess der gezielten ‚Entstimmung‘ [*devocalizzazione*] des *logos* bezeichnet, wodurch die *phoné* als bloßes Gefäß für den eigentlichen Sinn geschmälert wird, eben weil sie vom tierischen Körper abhängig ist und auch diesen unvermeidlich ‚ausspricht‘, während der Sinn dem entkörpernten, menschlichen (und überdies implizit männlichen) *logos* gehört. Vgl. Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli 2003, bes. S. 43–52.

20 Prade: Am Rand des *logos*, S. 90.

21 Kafka: Die Verwandlung, S. 132. (Meine Hervorhebungen.) Das Husten spielt bei Kafka öfters eine eigentümlich bedrohliche Rolle und deutet dabei auf das Tierisch-Unbändige im Menschen und in der Stimme hin. So ist das grobe Lachen der Seemänner im *Bericht für eine Akademie* „immer mit einem gefährlich klingenden aber nichts bedeutenden Husten gemischt“ (Kafka: *Drucke*, S. 305–306), und der Erzähler von den *Erinnerungen an die Kaldabahn* (1914) erkrankt zum Schluss an einem sogenannten „Wolfshusten“, der von einem unerträglichen tierartigen Heulen begleitet wird. Auf geradezu unheimliche Weise präfiguriert dieser Wolfshusten Kafkas eigene Lungentuberkulose, an der er erst drei Jahre später erkrankte, und den damit verbundenen Husten er Max Brod zufolge „das Tier“ genannt habe.

auch gerade in dem Moment – „es [läutete] an der Wohnungstür“ – als Gregor sich „endgültig entscheiden“ muss.²² Die Ankunft des Prokuristen unterbricht diese Entscheidung und wir erfahren nie, *was* genau entschieden werden musste. Der Hinweis auf die Uhrzeit legt nahe, dass er sich entscheiden muss, ob er aufstehen und zur Arbeit gehen oder weiterhin im Bett bleiben will. Aber die eigentliche Entscheidung ist viel grundlegender: Er muss *sich* entscheiden. Er muss entscheiden, ob er ein Mensch oder ein Tier sein will. Die Tatsache, dass er keine Entscheidung trifft, genügt, um ihm das Menschsein abzusprechen. Erst zum Schluss, als er verwundet und allein in seinem Zimmer stirbt, erfahren wir, dass „[s]eine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, [...] womöglich noch entschiedener [war], als die seiner Schwester.“²³

* * *

Gregors Unentschiedenheit spiegelt sich in der Schwierigkeit wider, ihn einer eindeutigen Tierart zuzuordnen. Zwar wird er von der Haushälterin „alter Mistkäfer“ genannt, antwortet aber freilich „auf solche Ansprachen“²⁴ nicht, und Kafka benutzt in Briefen und Tagebüchern selber das Wort „Insekt“ mit Bezug auf Gregor, aber die Sprache der Erzählung ist überaus vage in dieser Hinsicht: Er ist ein unbestimmtes, „ungeheures Ungeziefer“ geworden, mit „vielen“ (nicht etwa ‚sechs‘) kleinen „Beinchen“, einem „panzerartig harten Rücken“ und einem „gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch“.²⁵ Aufgrund dieser wenigen anatomischen Beschreibungen hat Vladimir Nabokov, der ja nicht nur Schriftsteller, sondern auch Schmetterlingskundler war, gemeint, feststellen zu können, dass Gregor weder eine Kakerlake noch ein Mistkäfer ist, sondern eine Art großer Käfer, der mit Flügeln unter dem ‚panzerartigen‘ Rücken hätte ausgestattet sein müssen. Deshalb hätte er auch jederzeit durch das offene Fenster wegfliegen können, wenn

Zum Kaldabahn-Fragment siehe Kári Driscoll: *The Enemy Within: Zoopoetics in „Erinnerungen an die Kaldabahn“*. In: *Journal of the Kafka Society of America* 35–36 (2011–12), im Erscheinen.

22 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 124.

23 Ebd., S. 193.

24 Ebd., S. 179.

25 Ebd., S. 115.

er sie bloß entdeckt hätte.²⁶ Es ist allerdings fraglich, ob Nabokov diese Klassifizierung wirklich ernst gemeint hat, deren wissenschaftliche Präzision vielmehr dazu dient, die absichtliche Unbestimmtheit von Kafkas Sprache umso mehr auffallen zu lassen. Bekanntlich hat Kafka dem Kurt Wolff Verlag auch nachdrücklich untersagt, ein Bild vom „Insekt“ auf den Buchumschlag zu setzen: „Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden.“²⁷

Nach einer klassischen Interpretation der *Verwandlung*, die schon 1951 von Günther Anders vorgeschlagen wurde, ist es nicht nur Gregor Samsa, sondern die Sprache selbst, die in der Erzählung einer Metamorphose unterzogen wird. Anders zufolge „schöpft [Kafka] aus dem vorgefundenen Bestand, dem Bildcharakter, der Sprache. Die metaphorischen Worte nimmt er beim Wort.“²⁸ Diese Idee wurde von Walter Sokel aufgegriffen, der Gregors Verwandlung als eine ‚Verwörtlichung‘ [*literalization*] einer Metapher deutet: Kafka eliminiere das „wie“, und statt bloß *wie* ein Ungeziefer zu sein – eine „Kreatur [...] ohne Rückgrat und Verstand“²⁹, wie Gregor den verhassten Geschäftsdienstler bezeichnet, vermutlich im übertragenen Sinne – finde er sich beim Erwachen *tatsächlich* in ein Ungeziefer verwandelt.

Mit dieser Metamorphose macht Kafka die ursprüngliche Metamorphose rückgängig, die vom Gedanken beim Bilden einer Metapher vollzogen wird; denn Metapher ist immer „Metamorphose“. Kafka verwandelt die Metapher zurück in seine fiktive Wirklichkeit und diese Contra-Metamorphose wird der Ausgangspunkt seiner Erzählung.³⁰

In einem ebenfalls längst klassisch gewordenen Essay fragt sich wiederum Stanley Corngold, was das wohl heißen würde, eine Metapher zu ‚verwörtlichen‘, da die Metapher sich gerade dadurch auszeichne,

26 Vladimir Nabokov: *Lectures on Literature*, hrsg. v. Fredson Bowers. New York: Harcourt 1980, S. 259.

27 Brief von Franz Kafka an Georg Heinrich Meyer (Kurt Wolff Verlag), 25.10.1915. In: Franz Kafka: *Briefe. April 1914–1917*. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer 2005, S. 145.

28 Günther Anders: *Kafka, pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*. München: Beck 1951, S. 40.

29 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 118.

30 Walter H. Sokel: *Franz Kafka*. New York: Columbia University Press 1966, S. 5. (Meine Übersetzung)

dass sie immer im Spannungsfeld zweier Bedeutungen existiert.³¹ Indem man eine Metapher ‚beim Wort‘ nehme oder ihr außerhalb des eigentlichen Kontextes begegne, höre sie auf, Metapher zu sein, und werde stattdessen bloß ein Name. Corngold beruft sich auf die Metaphorologie I. A. Richards’, der zufolge eine Metapher aus einem *Tenor* (A) – dem ‚Grundelement‘ – und einem *Vehikel* (B) – also dem, *als* das der *Tenor* bezeichnet wird – besteht. Es ist die ungelöste Spannung zwischen diesen beiden, die das Metaphorische ausmacht. Dabei werden vom Vehikel nur die Eigenschaften in Anspruch genommen, die auf den Tenor passen oder die durch die Metapher evoziert werden sollen. Um das Standardbeispiel zu nehmen: Achill ist nur insofern ein Löwe, als er tapfer und stark im Kampf ist, und nicht etwa weil er ein sandfarbenes Fell und eine dunkelbraune Mähne hat. Wenn man diese Metapher aber ‚beim Wort‘ nähme, würde das heißen, sämtliche Attribute des Vehikels auf den Tenor zu überführen: also (A) allmählich in (B) zu verwandeln, bis schließlich ein wirklicher Löwe dastünde und Achill ganz und gar verschwunden wäre. Dann bestünde aber auch keine Spannung mehr zwischen (A) und (B), nichts bliebe mehr in der Schwebelage, und das Metaphorische – sowie das Metamorphische – ginge verloren. Am Anfang von Kafkas Erzählung liegt aber kein eindeutiger, wortwörtlicher Käfer im Bett, sondern ein „ungeheures Ungeziefer“, oder vielmehr: Gregor Samsa, der sich in ein „ungeheures Ungeziefer“ verwandelt findet. Ein Monster, also, weder Fisch noch Fleisch. Seine Gattung lässt sich nicht genau feststellen. Es ist zwar richtig, dass Kafka „aus dem Bildcharakter der Sprache“ schöpft, aber dieses Bild schillert und wir können es „nicht einmal von der Ferne aus“ deutlich sehen.

„Wir müssen aufhören bevor die Metamorphose vollendet ist,“ schreibt Corngold, „wenn die Metapher bewahrt werden und (A) von (B) noch zu unterscheiden sein soll.“³² Es muss einen irreduziblen Rest geben, eine nicht auszugleichende Alterität, die sowohl den Tenor als auch das Vehikel destabilisiert. Wie der Laut, den der verwandelte Actaeon im Sterben ausstößt, „kein Menschenlaut“ ist, „doch ein Laut, wie ihn kein Hirsch ausstoßen könnte“, sind die Metapher und die Metamorphose Schwellenphänomene, die immer

31 Stanley Corngold: Kafka's *Die Verwandlung*: Metamorphosis of the Metaphor. In: *Mosaic* 3,4 (1970), S. 91–106.

32 Ebd., S. 98. (Meine Übersetzung)

„dazwischen“ stehen, immer unbestimmt sind und die klaren, vom *logos* erforderten Grenzlinien in Frage stellen. Der kleine Rest, der übrig bleibt und die Metamorphose als solche erkennen lässt, deutet auf die inhärente Unbeständigkeit der scheinbar festen Formen.

* * *

Dieser Rest erinnert an den „wunderliche[n] Bruch“, der für Nietzsche „übrigbleibt“, wenn der Mensch wie eine Zahl gleichsam durch die Gegenwart geteilt wird, im Gegensatz zum Tier, das in ihr restlos „aufgeht“. ³³ Dieser wunderliche Bruch ist die Geschichte, d. h. die Erinnerung an die Vergangenheit und die Ahnung der Zukunft und des Todes. Kurzum: dieser Bruch ist der *logos*.

Das Übrigbleiben dieses Restes wird bei Ovid in der Geschichte von Io besonders deutlich dargestellt. Io, eine hinreißende Najade, wird von Jupiter genozüchtigt, der sie daraufhin in eine „strahlend weiße Kuh“ ³⁴ verwandelt, um den Ehebruch vor seiner misstrauischen Gattin Juno zu verbergen. Diese verlangt die schöne Kuh als Geschenk, worauf Jupiter eingehen muss, denn sonst „könnte es so aussehen, als wäre es keine Kuh“. ³⁵ Juno befiehlt dem hundertäugigen Argus, Io zu bewachen. Die Unglückliche will ihm flehend die Arme ausstrecken, hat aber „keine Arme, um sie zu Argus auszustrecken, und beim Versuch zu klagen stieß sie ein Muhen [*mugitus*] aus, ängstigte sich vor dem Klang und erschrak über die eigene Stimme“. ³⁶ Genau wie Actaeon flieht sie „in hellem Entsetzen“ ³⁷ vor dem eigenen gehörnten Spiegelbild im Wasser, aber im Gegensatz zu ihm wird sie nicht getötet, sondern findet zu ihrer Heimat und zu ihrem Vater, dem Flussgott Inachus, zurück. Weder er noch die anderen Najaden erkennen sie in ihrer verwandelten Form wieder. Da sie ihre wahre Identität weder gestisch noch mündlich verraten kann, scharrt sie die beiden Buchstaben ihres Namens in den Sand. „Anstelle der Worte

33 Friedrich Wilhelm Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hrsg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter 1999, Bd. 1, S. 243–334, hier S. 249.

34 Ovid: *Metamorphosen*, I: 610–611.

35 Ebd., I: 621.

36 Ebd., I: 635–638.

37 Ebd., I: 641.

leisteten Buchstaben [*littera pro verbis*], [...] den traurigen Dienst, ihre Verwandlung anzuzeigen.“³⁸

Die „Geschichte von der schreibenden Kuh“ kann man, so Daniel Heller-Roazen, „als Allegorie auf die Metamorphose als solche lesen.“

Eine Metamorphose ist erst dann abgeschlossen, wenn ein Körper sich gänzlich in einen anderen verwandelt hat. [...] Doch die literarische Mutation kann hier nicht enden. Denn die Verwandlung muß als solche erkennbar bleiben. Irgend etwas muß anzeigen, daß sie stattgefunden hat. Irgend etwas an der neuen Gestalt muß auf die erfolgte Veränderung hinweisen. Gerade eine restlose Metamorphose bedarf paradoxerweise eines Rests, der von der Verwandlung zeugt [...].³⁹

Die Buchstaben *I* und *O*, also die Gerade und die Kurve, sind die Grundformen aller anderen Buchstaben. Die Verwandlung ist vollendet, muss aber auch als solche wahrgenommen werden: d.h. es muss einen Rest geben, der sie markiert, der aber kein übriggebliebener Teil der ursprünglichen Form ist, sondern gleichsam erst *im Übrigbleiben* entsteht, „und deshalb bleibt es auch etwas ganz anderes als das, wovon es Zeugnis ablegt.“⁴⁰ Io erfindet die Schrift, um die verschollene Stimme zu ersetzen. „Sie ist das, was beim endgültigen Verschwinden der Stimme zurückblieb.“⁴¹

Auch als Io zum Schluss in ihre frühere Gestalt zurückverwandelt wird, hat sie „Angst zu sprechen, um nicht nach Art der Kühe zu muhen [*ne more iuvencae mugiat*], und versucht nach der langen Unterbrechung nur schüchtern, Worte zu formen“.⁴² Es ist sicherer zu schreiben, und auf die Stimme gänzlich zu verzichten, denn diese kann immer unversehens tierisch klingen. Vielleicht könnte man sagen, dass die menschliche Sprache an sich ein Zeugnis der ursprünglicheren Metamorphose ist, durch die der Mensch aus einem Tier verwandelt wurde – ein Rest, der ebenfalls ‚im Übrigbleiben‘ entstanden ist – und dass es diese Ur-Verwandlung ist, von der die literarischen Metamorphosen immer wieder Zeugnis ablegen.

38 Ebd., I: 649–650.

39 Daniel Heller-Roazen: *Echolalien. Über das Vergessen von Sprache*, aus d. Engl. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 132–133.

40 Ebd., S. 135.

41 Ebd., S. 134.

42 Ovid: *Metamorphosen*, I: 745–746.