

ARNDT NIEBISCH

Ticken vs. Rauschen Geräusche bei Poe und Kafka

Die Moderne ist eine Szene des Geräuschs, des lauten Geräuschs. Die Schlachtfelder und der Stellungskrieg des ersten Weltkrieges stellen den Kumulationspunkt einer Entwicklung dar, die im späten siebzehnten Jahrhundert begann und sich systematisch mit der Verbreitung der Dampfmaschine und dementsprechend der Eisenbahn in die industrielle Produktion einschrieb. Historiker wie Wolfgang Schivelbusch und Stephen Kern haben auf den Einfluss dieser industriellen Veränderungen vielfach hingewiesen (Schivelbusch 1977, Kern 1983), und David Landes beschreibt in *The Unbound Prometheus* die industrielle Revolution als ein beinahe organisches Wachsen, das spätestens seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die gesamte Gesellschaft durchzog (Landes 2003, 3). Der permanente Lärm wird dabei zu einem Schlüssel für die Moderne überhaupt. Rilkes Malte Laurids Brigge, der sich über die Geräusche der Großstadt beklagt, die in seine Pariser Wohnung einbrechen (Rilke 1997, 8), und auch die Futuristen in F.T. Marinettis *Manifest des Futurismus* (publiziert 1909 in der französischen Tageszeitung *Le Figaro*), die sich, aufgeschreckt von einer Straßenbahn und fasziniert von Motorengeräuschen, aufmachen, um eine neue Ästhetik der Moderne zu proklamieren, sind Kronzeugen für die Präsenz des Geräuschs zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.

Das Verhältnis von Geräusch und Moderne wurde weitreichend diskutiert (vgl. Attali 1977, Kahn 1999). Es ist dabei wichtig zu beachten, dass die Moderne nicht einfach mehr und lautere Geräusche produziert, sondern die akustische Sphäre in allen ihren Dimensionen erweitert. Wie Kahn anmerkt: »Modernism thus entailed sounds and produced a greater emphasis on listening to things, to different things, and to more of them and on listening differently.« (Kahn 1999, 9) Die Moderne besteht eben nicht ausschließlich aus bedrohlichen Explosionen und dem störenden Heulen von Motoren. Die technisierte Gesellschaft zwingt ihre Bewohner nicht nur, ihre Sinnesorgane vor zu starkem Input zu schützen, sondern macht es auch notwendig, genauer hinzuhören, neue differenzierte Muster in beinahe chaotischen, akustischen Erscheinungen wahrzunehmen. Es ist nicht nur etwa die Zwölftonmusik, die traditionelle Hörgewohnheiten in Frage stellt, es ist auch die Psychoanalyse, die darauf hinweist, dass man seinem Patienten genauer zuhören sollte.¹ Besonders Medientechnologien wie der Phonograph sind es, die ein neues Hören fordern,² nicht zu vergessen die frühe Radiotelegrafie mit den zahlreichen Angestellten in Telegrafbüros, die genau in den Äther lauschen mussten, um die eintickenden Signale notieren zu können.³

1 Friedrich Kittler macht in *Aufschreibesysteme 1800/1900* darauf aufmerksam, dass die Psychoanalyse sich eben dadurch auszeichnet, dass sie sich bemüht, die Gesamtheit des Patientengesprächs zu berücksichtigen, hier fällt nichts als bloßes Rauschen aus, sondern es wird jede akustische Äußerung, wie bei phonographischen Medien, aufgenommen. »Die Psychoanalyse gibt keine vagen Parallelen zum Film ab; sie hat viel präziser die Lektion technischer Tonspeicher gelernt. Ihre Phonographie unbewußter Schallwellen fischt nicht im breiten Strom des Wahrgenommenen überhaupt, sondern einzig akustischer Daten.« Kittler 1995, 359.

Während es ein weitreichendes Bewusstsein für die Bedeutung des »großen Geräuschs« für die Moderne gibt, steht die Diskussion der leisen Signale, des leisen Rauschens in den Kommunikationskanäle, und die Geschichte der Charaktere, die sensibel genug sind, dies wahrzunehmen, weniger im Vordergrund. Im Folgenden werde ich auf Texte von zwei Autoren eingehen, in denen das genaue Hinhören und das leise Rauschen zentrale Motive sind und zum Anlass für Schock und nervlichen Zusammenbruch werden. Es sind Erzählungen von Poe und Kafka, in denen das leise Ticken und Rauschen einer technisierten Moderne die Protagonisten heimsucht. Es ist wichtig für meine vergleichende Diskussion der beiden Texte, dass hier Geräusch nicht nur auf der Plotebene eingebettet ist, sondern auch in beiden Fällen an den medienhistorischen Kontext anschließt; in ihm sind das Ticken und Pochen in Poes Texten und das Rascheln und Rauschen in Kafkas Erzählungen zu verorten.

1. Poe: Die Uhr und Telegrafie mit den Toten

Poes Texte, geschrieben in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, sind eingebettet in einem Diskurs, der bestimmt wird von der Ausweitung der Produktions- und Kommunikationsmittel. Es ist die Zeit, in der Marx seine Analyse der modernen Produktionsbedingungen anstellt, in der sich das amerikanische Eisenbahnsystem weit ausdehnt und die ersten Telegrafleitungen installiert werden. Edgar Allan Poes Schreiben bleibt nicht verschont von diesen medialen Umstellungen. Es ist weit bekannt, dass sich Poe intensiv mit kryptographischen Systemen befasste.⁴ Shawn J. Rosenheim diskutiert in seinem Buch *Cryptographic Imagination* diese Faszination Poes mit Chiffresystemen genauer und verweist darauf, dass das Interesse an Kryptographie nicht nur als Teil einer poetischen Praxis zu verstehen ist (Rosenheim 1997, 92-93), sondern in Verbindung mit der neu auftretenden Technologie des Telegrafens zu sehen ist, in der jede Form von Kommunikation immer schon eine chiffrierte ist.⁵

Bevor ich aber auf die Rolle des Telegrafens eingehe, ist es wichtig daran zu erinnern, dass Poes Texte in vielfältiger Weise heimgesucht werden von der ultimativen »Metamachine«, der Uhr. Der Historiker Lewis Mumford weist in seinem Buch *Technics and*

2 Es ist nicht nur so, dass phonographische Medien die ontologische Struktur des Akustischen ändern, sie mit anderen Worten reproduzierbar macht, sondern der Klang des Grammophons setzt andere Hörgewohnheiten voraus, wie dieser Ausschnitt aus einer Gebrauchsanleitung für ein Grammophon aus dem Jahr 1890 nahelegt: »Die Sprache des Grammophons richtig zu verstehen, muss sich auch das Ohr hieran gewissermaßen erst gewöhnt haben, wie dies ja auch beim Telephon der Fall ist.« Zit. nach: Bauer-Wabnegg 1990, 346.

3 Campbell (2006, 74f.) weist darauf hin, dass es eine zentrale Fähigkeit der Telegrafene Beamten war, durch das Rauschen des Kanals früher Radioübertragung hindurch die telegrafischen, aber akustisch kodierten Signale wahrnehmen zu können.

4 Dieses Interesse an Kryptographie ist am bekanntesten dokumentiert durch das Kryptogramm in Poes Erzählung *The Gold-Bug* (Poe 1959, 93). Poe forderte außerdem die Leser des *Alexander's Weekly Messenger* heraus, ihm Kryptogramme zu schicken, die er daraufhin zu dekodieren versuchte. Nach Poes eigenen Angaben war er fähig, so gut wie alle Kryptogramme zu lösen. Nur Kryptogramme, zugesendet von einem Herrn Tyler, konnte Poe nicht entziffern. Shawn Rosenheim stellt in seinem Buch *Cryptographic Imagination* die These auf, dass Tyler in Wirklichkeit Poe selber war. Vgl. Rosenheim 1997, 35. Für eine detaillierte Diskussion von Poes Auseinandersetzung mit Kryptographie siehe Friedman 1993 und besonders Rosenheim 1997.

Civilization darauf hin, dass die Uhr mit ihrer Fähigkeit, den Tag in standardisierte Einheiten einzuteilen, Voraussetzung für alle industrielle Produktion wird.⁶ Jean-Paul Weber macht in seinem Aufsatz *Edgar Poe or the Theme of the Clock* auf die Wichtigkeit von Uhren in Poes Schreiben aufmerksam und untersucht die Funktion der Uhr in Texten wie *The Raven*, *The Pit and the Pendulum*, *The Tell-Tale Heart* und *The Masque of the Red Death*. Es ist dabei entscheidend, dass Weber nicht nur Ausschau nach tatsächlichen Uhren in Poes Texten hält, sondern auch interessiert ist an Elementen, die symbolisch für Uhren eintreten (beispielsweise identifiziert er den Raben in dem Gedicht *The Raven* als Uhrzeiger, vgl. Weber 1967, 83). Weber kann so die Omnipräsenz der Uhr in Poes Schreiben nachweisen und versteht die Uhr in einer psychoanalytischen Deutung als Zeichen für ein verdecktes sexuelles Kindheitstrauma.⁷ Ungeachtet, ob man dieser psychoanalytischen Lesart zustimmt, reicht die Bedeutung der Uhr aber weiter. In Poes Werk konstituiert die Uhr eben nicht nur einen sich wiederholenden Motiv- oder Symbolkomplex, sondern indiziert eine kaum spürbare allgegenwärtige Präsenz, die ihr auch Mumford als grundlegende Funktion für die moderne Arbeits- und Lebenswelt zuschreibt. Vor allem breitet sich die akustische Emission der Uhren, ein Schlagen oder Ticken, als Hintergrund in Poes Geschichten aus. Man denke nur an das rhythmische Schlagen der Uhr in *The Masque of the Red Death*, die beinah als organisches Lebewesen mit ihren »brazen lungs« der Geschichte ihren Rhythmus gibt (Poe 1959, 203).

Das technisierte rhythmische Geräusch – das beständige Ticken, welches im akustischen Hintergrund bleibt – verfolgt besonders den Protagonisten von Poes Geschichte *The Tell-Tale Heart*. In dieser Erzählung gesteht ein anscheinend verrückter Mörder einem anonym bleibenden Gesprächspartner seine Tat, die Tötung eines alten Mannes, mit dem er im gleichen Haus lebte. Der einführende Absatz dieser kurzen Erzählung

5 Adam Frank macht in seinem Aufsatz auf eben diese Notwendigkeit von Code in Telegrafenkommunikation aufmerksam, welche dem Telegrafen eine eigene Stimme gibt, die auf das Medium selbst und nicht auf die Botschaft oder den Sender verweist. »Electromagnetic telegraphy communicated coded language by way of electrical signals propagated in the medium of wires and electricity, and its force, I'll suggest here, lay both in its binary code and in an extension in indexicality which enabled much faster transmission than previous writing or communication at a distance. The strangeness of telegraphic experience for we later users of telephones and CD players is in offering to perception a ›voice‹ that, unlike these later audio technologies, is heard as already code or writing coming from an operator's fingers and coordinated to the movement of the telegraph key or armature.« Frank 2005, 636.

6 »The clock, not the steam engine, is the key-machine of the modern industrial age. For every phase of its development the clock is both the outstanding fact and the typical symbol of the machine: even today no other machine is so ubiquitous.« Mumford 1934, 14. Für Mumford hat die Uhr nicht nur deshalb eine große Bedeutung, weil sie der Zeit eine metrische Struktur gibt, sondern weil sie eine Maschine ist, die auf permanente und gleichmäßige Kraftübertragung ausgelegt ist. Genau diese Merkmale brauchen Kraftressourcen in industrieller Fertigung, um immer gleiche, standardisierte Waren zu produzieren. Mumford 1934, 15.

7 Weber kommentiert: »It has been observed that in the unconscious of the neurotic the rhythm of the clock is frequently associated with that of the sex act.« Und spekuliert weiter, dass Poe, da die Familie aus finanziellen Gründen wahrscheinlich genötigt war in einem Zimmer zu leben, die Elteren beim Sex beobachtet hatte, was ihn zur Imagination der Uhr gebracht habe. »Nothing argues against the assumption that little Edgar once chanced to witness the noturnal romps of his parents and that his infant imagination would have mistaken their movements for combat, struggle. That misinterpretation would loom, confusedly, in the background of the clocks of Poe, imparting the character of an obsession to them.« Weber 1967, 82.

kondensiert bereits die Verkettung von Wahnsinn, Überempfindlichkeit und akustischem Sinn.

True! - nervous - very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses - not destroyed - not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! And observe how healthily - how calmly I can tell you the whole story. (Poe 1959, 289)

Der Text beginnt als eine Verteidigungsrede des Mörders. Er versucht sich jedoch nicht von dem Vorwurf des Mordes freizusprechen. Es geht ihm vielmehr darum zu beweisen, dass die Tat kein Akt des Wahnsinns, sondern kühl kalkuliert und rational geplant war. Wie der Charakter später betonen wird: »You should have seen how wisely I proceeded - with what caution - with what dissimulation I went to work! I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him.« (Poe 1959, 289) Dieses Insistieren auf der Rationalität des Mordes lässt jedoch den Mörder eben gerade deswegen verrückt erscheinen. Auf diesen Punkt möchte ich aber im Folgenden nicht weiter eingehen, sondern vielmehr darauf hinweisen, dass sich der Mörder nicht einfach von allen psychopathologischen Symptomen los spricht, sondern nur vom Wahnsinn, der seine Tat motivationslos und irrational erscheinen lassen würde. Exklamativ, typographisch durch Gedankenstriche abgesetzt, »True! - nervous - very, very dreadfully nervous I had been and am« (Poe 1959, 289), analysiert der Mörder sich selber und diagnostiziert die Handlung als ein Ereignis, verursacht durch seine körperliche, reizbare Verfasstheit, von der besonders der Gehörsinn betroffen zu sein scheint. Die Nervosität schärft die Ohren des Mörders in dem Ausmaße, dass er hochsensibel für akustische Vorgänge in der Welt, aber auch zu einem Medium für jenseitige Erscheinungen wird. Der Mörder in *Tell-Tale Heart* wird zu einem Medium, und der internen Logik der Geschichte zu Folge ist das Schlagen des toten Herzens keine Halluzination, sondern eine Botschaft des Toten, die der hypersensible Verbrecher wahrnehmen kann. Diese Sensibilität des Ohres soll nun dem Mörder zum Verhängnis werden.

And have I not told you that what you mistake for madness is but over acuteness of the senses? - now, I say, there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew *that* sound well, too. It was the beating of the old man's heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage. (Poe 1959, 291)

Das rhythmische Klopfen wird zunächst unzweifelhaft als das Schlagen des Herzens eingeführt, wenige Seiten später kehrt es allerdings zurück als eine Botschaft aus dem Reich der Toten. »It was a low, dull quick sound - much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton.« (Poe 1959, 293) Poe lässt offen, ob dieses wiederholte Ticken nur ein »tick« des Mörders, also eine Halluzination, oder ob es eine direkte Nachricht aus dem Jenseits ist. In jedem Fall scheint nur der hypersensitive Verbrecher fähig zu sein, diese Signale zu empfangen, die Polizisten, die den Ort des Verbrechens untersuchen, bemerken nichts davon. Der Mörder wird zu einer Schnittstelle, an der sich sowohl menschliche Herzen als auch mechanische Uhren anschließen können. Das Herz des alten Mannes operiert auf beiden Ebenen und in seiner jenseitigen Medialität indiziert es die Signale von Telegrafenkommunikation aber auch die Klopfgeräusche, die aus dem Jenseits einkommen.

Diese Verbindung von Technik und okkulten Medialität ist nicht spezifisch für Poe, sondern durchzieht die amerikanische Kultur zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Eliza Richards weist in ihrem Aufsatz *Lyric Telegraphy* auf diese Überschneidung von Okkultismus und Technologie hin und betont, dass das telegrafische Pochen seit der Implementation dieser Technologie als Vorbild für Jenseitskommunikation diene. Sie berichtet, dass im Jahr 1849, also vier Jahre, nachdem das erste Telegramm von Washington nach Baltimore gesendet wurde, Maggie und Katie Fox, zwei Mädchen aus Up-State New York, Schläge als Signale aus dem Jenseits »empfangen«, die von einem Nachbar ähnlich wie Telegrafenzeichen als alphabetische Chiffren dekodiert wurden (Richards 1999, 278). Weiter verortet Richards Poe hier nicht nur als Schriftsteller, der diese Kommunikation in seinen Texten darstellt, sondern macht darauf aufmerksam, dass Poe selbst zum Gegenstand dieser Telegrafie mit dem Jenseits wurde. Sarah Helen Whitman, die zu Lebzeiten eine Geliebte Poes war und sich nach seinem Ableben um seinen literarischen Nachlass kümmerte, kultivierte ihrerseits die Vorstellung, dass sie in Kontakt zu Poes Geist stünde (vgl. Richards 1999, 275–276).

Die sensorische Überempfindlichkeit, die eine Kommunikation mit Toten ermöglicht, ist nicht nur charakteristisch für *The Tell-Tale Heart*, sondern bildet auch die Grundkonstellation in *The Fall of the House of Usher*. Im Mittelpunkt dieser Erzählung steht Roderick Usher, Abkömmling eines alten Geschlechts, der allein mit seiner Schwester zurückgezogen in dem abgelegenen Herrenhaus der Familie lebt. Auch hier thematisiert das Erzählen eine sensorische Erkrankung. Der Erzähler berichtet von einem Brief, den er von Roderick Usher bekommen hat, in dem der Hausherr von einer »nervous agitation« (Poe 1959, 129) sprach.

He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odours of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.
(Poe 1959, 133)

Der Erzähler beschreibt die sensorische Schärfung der Sinne als einen Defekt, der die Zurückgezogen- und Eigentümlichkeit Ushers erklärt. Wie in *Tell-Tale Heart* wird die Pathologie der Sinneswahrnehmung benutzt, um den psychischen Zustand des Hauptcharakters zu sanktionieren. Ein weiterer Punkt, den beide Erzählungen gemeinsam haben, ist, dass die Sinnesverschärfung zwar alle Sinnesorgane betrifft, es aber das akustische Empfinden ist, auf das die Sinnespathologie hinausläuft. Es ist eben diese akustische Reizbarkeit, die der Erzähler wiederholt betont.

I have just spoken of that morbid condition of the auditory nerve which rendered all music intolerable to the sufferer [Roderick Usher], with the exception of certain effects of stringed instruments. It was, perhaps, the narrow limits to which he thus confined himself upon the guitar, which gave birth, in great measure, to the fantastic character of his performances. (Poe 1959, 135)

Ushers Musikalität leitet sich ebenso ab aus seiner spezifisch sensorischen Verfassung, und auch hier tritt die Hypersensibilität nicht als erweiternder, sondern als limitierender Faktor auf, der nur eine sehr besondere Form von Musik erlaubt. Schließlich kulminiert die Geschichte in der Wahrnehmung der Geräusche, verursacht durch die scheinot begrabene Schwester. Interessant in diesem Fall ist, dass der Erzähler auch

von einer Nervosität gereizt wird, dessen Ursprung er nicht lokalisieren kann, eben weil er nicht über die Sensibilität eines Roderick Usher verfügt. Roderick betont vielmehr, dass diese Geräusche für ihn als permanenter Hintergrund gegenwärtig waren.

Not hear it?—yes, I hear it and *have* heard it. Long—long—long—many minutes, many hours, many days, have I heard it—yet dared not—oh, pity me, miserable wretch that I am!—I dared not—I *dared* not to speak! *We have put her living in the tomb!* Said I not that my senses were acute? (Poe 1959, 143)

Poes Protagonisten zeichnen sich oft durch eine Sinnlichkeit aus, die jene von normalen Sterblichen bei weitem übersteigt. Es ist auch Roderick Ushers Schicksal, hochempfindlich gegenüber bestimmte Saiteninstrumente zu sein und über ein Gehör zu verfügen, das ihn befähigt, die leisen Signale der lebendig begrabenen Schwester verursacht durch Kratzen und Pochen in der Gruft wahrzunehmen. Auch hier spielt die hochsensible Natur an eine mögliche Kommunikation mit den Toten an – in diesem Fall freilich an eine Kommunikation mit der buchstäblich untoten Schwester. Die okkulte Medialität, die Gegenstand von *The Tell-Tale-Heart* ist und das Ticken von Uhren mit dem Klopfen von Geistern dem Jenseits kurzschließt, ist kein Thema in *House of Usher*, taucht aber überdeterminiert in Poes bekanntestem Gedicht *The Raven* auf. Der Protagonist im *Raven* ist zwar kein Hypersensibler wie der Mörder in *Tell-Tale Heart*, doch immerhin in einem sehr rezeptiven, störungsanfälligen mentalen Zustand: er studiert einen alten Folianten. *The Raven* öffnet als eine Leseszene, welche jedoch unmittelbar gestört wird, und zwar von einem Klopfen, das durch die Flügelschläge eines Rabens an der Tür verursacht wird. Im Folgenden wird der Rabe zu einem vollständig mechanisierten Gesprächspartner, »a non reasoning creature« wie Poe in *The Philosophy of Composition* bemerkt (Poe 1958, 170), der hier quasi als Uhr oder noch besser als Metronom den Takt des Gedichtes angibt. Und es ist dieser Taktgeber, der wie die Standuhr in *the Masque of the Red Death* oder wie das Herz in *Tell-Tale Heart* die Verbindung mit dem Reich der Toten aufbaut.

Es ist eben auch dieser Rabe an der Tür, welcher als die verstorbene Lenore missverstanden wird. Poes Protagonisten scheinen einen Draht zur Unterwelt zu haben, welcher sie telegrafisch, eben durch Pochen, in Verbindung mit den Toten setzt. Aber nur nervlich gereizte Personen, mit einer ins Pathologische gesteigerten Empfindlichkeit, können sich in dieses Kommunikationsnetz einschalten oder glauben sich in eine solche Kommunikation einzuschalten.

2. Kafka: Rauschen

Während Poes Geschichten auf einem technisierten Hintergrund getaktet sind, der auf der Mechanik von Uhrwerken und der einfachen Kodierung früher Telegrafen basiert, verändern sich im zwanzigsten Jahrhundert die Kommunikationskanäle. Telegrafen ticken Signale nicht nur mehr über Kabel, sondern durch den rauschenden Äther. Drähte übermitteln nicht mehr einfache elektrische Impulse, die der digitalen Logik des Morsealphabets gehorchen, sondern analoge Signale, die Telefonie ermöglichen. Die Imagination von Kommunikation ist nicht mehr wie noch bei Poe auf Klopffzeichen fixiert, sondern inkorporiert das unregelmässige Rauschen, welches die modernen Medientechnologien Grammophon, drahtlose Telegrafie und Telefon generieren und

prozessieren können. Für Telekommunikationsingenieure wird dieses Rauschen zu einem Problem, das das Gelingen von Kommunikation gefährdet und so eine neue Hermeneutik notwendig macht, die versucht, Störung und Nachricht klar von einander zu trennen.⁸

Störung muss aber nicht immer rein negativ beschrieben werden. Gerade Franz Kafka schließt in seinen Texten an eine neue Ästhetik an, die nicht mehr von den Signalen, sondern von dem Rauschen fasziniert ist. In einer berühmten Stelle in einem Brief an Felice Bauer schaltet Franz Kafka dieses Rauschen in eine Traumlandschaft ein.

Sehr spät, Liebste, und doch werde ich schlafen gehn, ohne es zu verdienen. Nun, ich werde ja auch nicht schlafen, sondern nur träumen. Wie gestern z.B., wo ich im Traum zu einer Brücke oder einem Quaigeländer hinlief, zwei Telephonhörmuscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun immerfort nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom »Pontus« zu hören, aber aus dem Telephon nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, daß es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und ging nicht weg.
(Kafka 1967, 264)

In Kafkas Traum übermitteln Telekommunikationsmedien keine menschlichen Nachrichten, sondern prozessieren gänzlich unkodierte »wortlose« Frequenzen, die von keiner Subjektivität erzeugt werden, sondern als das Rauschen des Meeres von keiner individuell menschlichen Äußerung durchdrungen werden kann. Gerhard Neumann liest in seinem Text *Nachrichten vom Pontus* diese Stelle aus Kafkas Brief als ein Resümee für die Medienrealität der Moderne, in der Medien die menschliche Stimme und Literatur unterdrücken (Neumann 1990, 170) und mit einem etwas überschreiben, das keine Inhalte, sondern einen Bereich »zwischen Rauschen und Gesang, zwischen Natur und Kultur« (Neumann 1990, 169) ausstellt. Für Neumann konstituiert diese Präsenz der Medien jedoch nicht das Ende von Kunst, sondern er weist darauf hin, dass technische Medien den Platz der weiblichen Muse einnehmen (vgl. Neumann 1990, 166–168). Die Inspiration durch das Rauschen der technischen Medien indiziert in pointierter Weise Funktionswechsel in moderner Literatur, die literarische Produktion von einem Instrument subjektiven Ausdrucks zu einer Praxis des automatischen Schreibens werden lasse, »das nichts mehr anderes ist als »Botschaft seiner selbst.«« (Neumann 1990, 168) Ich stimme hier Neumann zu und möchte betonen, dass das Rauschen der Medien nicht nur als Zeichen für das Ende von subjektivem Ausdruck, sondern auch als Basis für eine neue Ästhetik verstanden werden kann, die an die Möglichkeiten moderner Medientechnologien anschließt.

8 Einer der bedeutendsten Theoretiker des Rauschens ist Claude E. Shannon, der mit seiner *Mathematical Theory of Communication* das grundlegende Werk für die moderne Kommunikationstheorie vorlegte. In diesem Aufsatz geht er darauf ein, dass Störung im Kanal die ausgesendete Botschaft verkompliziert und so die Kommunikation erschwert. »Noise« wird hier zu einem Faktor, der minimiert werden muss, um zuverlässige Kommunikationssysteme zu konstruieren. Es ist bezeichnend, dass Theoretiker wie Umberto Eco oder Max Bense seit den sechziger Jahren verstärkt Shannons Theorie für die Entwicklung einer modernen Ästhetik benutzen, in der die komplexe statistische Natur von Störung gerade als der Moment verstanden wird, an dem ästhetische Produktion entsteht. Vgl. Eco 1962 und Bense 1969. Für eine weitere Diskussion von Signal/Rauschen siehe auch Kittler 1993b.

Rauschen denotiert bei Kafka nicht bloß ›Störung‹, sondern ist auch fähig, ästhetisches Gefallen zu erzeugen. Eine weitere augenfällige Stelle für diese Kodierung von ›noise‹ als ästhetisches Material in Kafkas Werk ist eine Szene in dem Roman *Das Schloß* (1926).

Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telephonieren nie gehört hatte. Es war wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug so wie wenn sie fordere tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. K. horchte ohne zu telephonieren, den linken Arm hatte er auf das Telephonpult gestützt und horchte so. (Kafka 2002a, 36)

Hier tritt K. in das Kommunikationssystem des Schlosses ein. Was K. hier aller Wahrscheinlichkeit nach hört, ist kontinuierliches Rauschen, das von dem operierenden Kommunikationssystem der Schlossbürokratie ausgesendet wird. Dieses Rauschen amalgamiert das Sprechen zahlloser Subjekte in einen anonymen Ton. Es enthält jegliche Konversationen, stellt aber dennoch keinen verständlichen Inhalt aus.⁹ Es ist blosses Geräusch und wäre noch aus den ästhetischen Paradigmen des neunzehnten Jahrhunderts ausgesondert worden.¹⁰ K. aber erhält ästhetischen Genuss von diesem rauschenden Kommunikationssystem, was besonders durch K.s kontemplative Pose – auf den linken Arm gelehnt – deutlich wird.

In einer komplexen, wenn auch verdeckten Weise, ist das Rauschen und die Störung durch das Geräusch zentral für Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* (1919). In diesem sehr kurzen Text erzählt ein anonymes Erzähler, wie ein seltsames technisches Gerät in seinen Haushalt einfällt. Dieses Objekt mit dem Namen Odradek besteht aus Holz und Draht und sucht das Haus des Erzählers heim. Es ist sehr mobil und spricht und lacht in einem seltsamen Ton.

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann. (Kafka 2002b, 282)

Dies ist die Einleitung des Textes und Odradek wird hier anfangs nicht als Gerät präsentiert. Zunächst wird nur der Name diskutiert, wobei die Diskussion des etymologischen Ursprungs des Namens von dem Erzähler als fruchtlos abgetan wird. Alle Versuche, den Ursprung des Namens auf eine slawische oder germanische Wurzel zurückzuführen, bleiben spekulativ, bzw. es wird aus der Unsicherheit beider Vermu-

9 Neumann (1990, 168) macht darauf aufmerksam, dass diese Erklärung des Geräuschs aus dem Telefon als Rauschen aller in Kommunikation sich befindlichen Stimmen an einer späteren Stelle im *Schloß* wieder aufgenommen wird. Kafka schreibt dort: »Im Schloß funktioniert das Telephon offenbar ausgezeichnet; wie man mir erzählt hat wird dort ununterbrochen telephoniert, was natürlich das Arbeiten sehr beschleunigt. Dieses ununterbrochene Telephonieren hören wir in den hiesigen Telephonen als Rauschen und Gesang.« Kafka 2002a, 116.

10 Siehe hier besonders Helmholtz' (1863, 14) Unterscheidung zwischen Ton und Geräusch, wobei er das Geräusch – eine unregelmäßige akustische Frequenz – als prinzipiell unangenehme Empfindung aus dem Bereich der musikalischen Ästhetik aussondert.

tungen abgeleitet, dass wahrscheinlich keine der beiden Sprachfamilien der richtige Ursprung sein könne.

Der Text unterstreicht diese Instabilität von Bedeutung oder Benennung, die sich in Odradeks Namen manifestiert. Odradek tritt in den Text als ein linguistisches Phänomen mit hoher Unschärfe ein: seine Bedeutung kann nicht bestimmt werden. Odradek erscheint als eine Art semantischer Störung, als ein Rauschen der Signifikanten und der Sprache. Odradek ist von Beginn der Erzählung an nicht nur ein technischer Apparat, sondern ein linguistisches Rätsel. Mehr noch, diese sprachliche Unbestimmtheit spiegelt sich in der Beschaffenheit von Odradek als physischem Objekt:

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. (Kafka 2002b, 283)

Dieses Zitat zeigt, dass die semantische Struktur des Namens auf einer anderen Ebene noch einmal in der Geschichte auftritt: ähnlich zum Namen regt die Form des Gegenstandes zu einer Spekulation über Zweck bzw. Bedeutung an. Aber weder die Bedeutung des Wortes noch der Zweck des Objekts können determiniert werden. Odradek hat anscheinend so etwas wie eine geschlossene Struktur, die eine bestimmte Funktionalität suggeriert, es kann aber letztlich kein intrinsischer Zweck erkannt werden. Auch eine Befragung des Objekts durch den Erzähler bringt kein weiteres Wissen, sondern bestärkt nur die Unbestimmbarkeit Odradeks. »Und wo wohnst du?« Unbestimmter Wohnsitz, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern.« (Kafka 2002b, 284) Die Frage wird gefolgt von einer sehr kurzen Antwort: »Unbestimmter Wohnsitz.« Diese Ortlosigkeit gehört zu den fundamentalen Qualitäten Odradeks. Es ist so unberechenbar in seinem Verhalten und Bewegungen, dass es nicht gefangen werden kann. (»Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.« Kafka 2002b, 283) Wolf Kittler merkt in seinem Text *Schreibmaschinen Sprechmaschinen* an, diese Ortsungebundenheit könne darauf hindeuten, dass es sich bei Odradek um eine Art von Radioapparat handelt, der an keine bestimmte Lokalität durch Kabel oder Drähte gebunden ist (Kittler/Neumann 1990, 158–160). Das statische Rauschen oder Rascheln, das die Äußerungen Odradeks begleitet, unterstreicht diese Vermutung, und man kann vielleicht so weit gehen zu sagen, dass die technische Eigenschaft von Rauschen – nämlich nie bei einer bestimmten Frequenz zu bleiben, sondern sich gleichmäßig über einen Frequenzbereich zu verteilen¹¹ – in der Mobilität und semantischen Unbestimmtheit Odradeks wiederzufinden ist.

11 Der Eintrag im *Großen Brockhaus* (1956, 569) hebt beispielsweise diese gleichmäßige Distribution des elektrostatischen Rauschens hervor und beschreibt »Rauschen« in der Tat auch räumlich als eine »unregelmäßige« Bewegung, freilich von Elektronen und nicht wie bei Kafka von seltsamen Gegenständen: »rauschen«, Störeffekt bei der elektr.[ischen] Nachrichtenübertragung, wird durch unregelmäßige Elektronenbewegungen in Wirkwiderständen [...] und in Röhren [...] hervorgerufen. Das R[auschen] tritt gleichmäßig über den gesamten Frequenzbereich elektromagnet.[ischer] Schwingungen verteilt auf.«

Odradek hat keine spezifische Bedeutung, es dient keinem Zweck und es kann auch nicht eingefangen werden, aber es sucht den Lebensraum des bürgerlichen Haushalts als kleine Störung und ständiger Parasit heim. Der französische Philosoph Michel Serres macht in seinem Buch *Der Parasit* darauf aufmerksam, dass der Parasit sich eben dadurch auszeichnet, dass er keine bestimmte Position in einem ökonomischen Austausch hat, sondern den Kanal, das Medium des Handels oder Kommunikation besetzt und so zu einer Irritation von Kommunikation und Interaktion wird (Serres 1987, 64). Odradek kann, genauso wie das Rauschen oder die Störung in einem Kommunikationskanal, nicht einfach lokalisiert werden, sondern besetzt das Feld sozialer und kommunikativer Interaktion. Odradek ist niemals an einem bestimmten Ort, aber ständig und potentiell überall im Haushalt des Hausvaters. Kafkas Odradek reflektiert die komplexen Bedingungen von Kommunikationstechnologien und ihrem ubiquitären Rauschen. Das Rauschen, das Kafka in *Nachricht vom Pontus* hört, ist genau wie Odradek explizit nicht menschlich, das Singen, welches durch die Telefonleitungen des Schlosses rauscht, ist ein entsubjektiviertes Amalgam aus verschiedenen Stimmen, und auch Odradek tritt als permanente Hintergrundstörung auf, die nicht zu lokalisieren und zu identifizieren ist.

3. Unnachgiebige Geräusche

Poe und Kafka indizieren in ihren Texten die medialen Bedingungen, unter denen ihr Schreiben steht. Ihren Texten sind die Veränderungen der medialen Technologien und deren diskursiven Konsequenzen eingeschrieben. Die Beispiele aus Poes und Kafkas Werk streifen hier nur eine viel größere und tiefere Schicht, die sowohl bei Kafka als auch bei Poe zu finden ist. Poes Texte sind, wie ich gezeigt habe, durchzogen von einem leisen Ticken, es gibt jedoch auch noch andere Momente, in denen das Geräusch in seinem Schreiben auftaucht. Besonders signifikant ist hier die Detektivgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* (1841). In dieser Kurzgeschichte spielt das Geräusch und der Versuch, das Geräusch zu verstehen, eine entscheidende Rolle. Es sind die unverständbaren Äußerungen des Affen, der den Mord an den beiden Frauen beging, die von einer Vielzahl von Ohrenzeugen als sprachliche Artikulationen verstanden werden, die jedoch einer Sprache entstammt, die zwar menschlich ist, aber die sie nicht verstehen können. Es ist nun der Detektiv, der nicht der Versuchung unterliegt, anzunehmen, dass es sich um eine Sprache mit Bedeutung handeln muss, sondern der ableitet, dass es keine menschliche Äußerungen, sondern Geräusche sind, die von einem Tier hervorgebracht wurden.¹² Das Geräusch stellt hier eine besondere hermeneutische Herausforderung dar und kann im Kontext von Poes Interesse an Kryptographie als eine besondere Art der Dechiffrierung verstanden werden. Es ist hier nicht die Aufgabe des Detektivs, Sinn aus einer verschlüsselten Botschaft zu kodieren, sondern

12 Dupin erfährt über den Mord aus der Zeitung. Der Artikel informiert insbesondere darüber, dass es nur Ohrenzeugen gibt, wobei verschiedene Personen die Äußerungen als Deutsch oder Italienisch oder Russisch und so weiter identifizieren. Obwohl die Zeugen verschiedene Sprachen angeben, ist ihnen gemeinsam, dass sie alle Sprachen nennen, die sie nicht sprechen können. Diese Gemeinsamkeit bringt Dupin darauf, anzunehmen, dass es sich um keine menschliche Sprache handeln kann. Poe 1959, 395–396.

zu zeigen, dass die anscheinend verschlüsselte (in diesem Fall fremdsprachliche) Botschaft keine Bedeutung hat, sondern reines Geräusch ist.

Das bedeutungslose Geräusch tritt also auch schon bei Poe nicht nur als Störung auf, sondern wird zum Clou, der die Aufklärung des Mordes ermöglicht. Auf der anderen Seite ist bei Kafka das Geräusch nicht nur ein Objekt ästhetischen Interesses, sondern auch ähnlich wie in Poes Erzählungen *The Tell-Tale Heart* und *The Fall of the House of Usher* eine Quelle von nervlichem Zusammenbruch. Kafkas Prosaskizze *Großer Lärm* (1912) zeigt beispielsweise den Erzähler in seinem Zimmer, umgeben von der sich steigernden Lärmkulisse seines Haushalts. Türen werden geschlagen, der Vater durchquert ohne Warnung das Zimmer des Erzählers. In der Küche wird der Herd gereinigt, es wird durch die Wohnung gerufen und ein Kanarienvogel singt. Kafka beschreibt diesen Lärm, ähnlich wie Odradek, als ein ubiquitäres Phänomen, das in die Privatsphäre des Erzählers eindringt. Der Erzähler ist ähnlich zu Roderick Usher wie eine Spinne im Mittelpunkt der Geräuschquellen: »Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung.« (Kafka 2002b, 441) Der Lärm wird dabei zu einer sich steigernden Bedrohung, und die Erzählung endet mit einem buchstäblichen Zu-Boden-Gehen des Erzählers mit der Bitte an die Schwester, den Lärm doch zu beenden.

Der Vater ist weg, jetzt beginnt der zartere, zerstreutere, hoffungslosere Lärm, von den Stimmen der zwei Kanarienvögel angeführt. Schon früher dachte ich daran, bei den Kanarienvögeln fällt es mir von neuem ein, ob ich nicht die Tür bis zu einer kleinen Spalte öffnen, schlangengleich ins Nebenzimmer kriechen und so auf dem Boden meine Schwestern und ihr Fräulein um Ruhe bitten sollte. (Kafka 2002b, 441–442)

Auch wenn in dieser Textstelle die biblische Anspielung an die Verwandlung Satans in eine Schlange und ein verdrängtes inzestuöses Begehren eine medienhistorische Lesart hinten anstellen, bleibt es zentral zu sehen, dass der Lärm bzw. das ubiquitäre Geräusch ein zentrales Merkmal in Kafkas Texten ist, das den Erzähler auf das Entscheidendste herausfordert. Lärm, dies ist sowohl Kafkas als auch Poes Erzählungen eigen, breitet sich als ständiger Hintergrund aus. Es kommt dabei jedoch nicht so sehr darauf an, dass der Lärm besonders laut ist, die entscheidende historische Markierung des Mediengeräuschs ist seine Unnachgiebigkeit, seine ständige Präsenz. Eine moderne Medienlandschaft zeichnet sich ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch ihren allgegenwärtigen Netzwerkcharakter aus, diese ständige Präsenz wird aber bald nicht mehr bewusst wahrgenommen, sondern von den meisten Medienbenutzern einfach ignoriert. Die Geräusche des Straßenverkehrs werden für den Stadtbewohner Teil des alltäglichen Geschäfts, das Knistern der Grammophonplatte für den Musikliebhaber zum verschmerzbaeren Übel und das Rauschen der Radiotelegrafie für den Postbeamten zum Hintergrund, auf dem Kommunikation stattfindet. Poes und Kafkas Helden unterscheiden sich von diesen Menschen, sie sind in vielen Fällen Persönlichkeiten, die das Rauschen der Medien nicht filtern können, sondern wie moderne Medientechnologien selbst ständig auf Empfang geschaltet sind.

Bibliografie

- Attali, Jacques: *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris 1977.
- Bauer-Wabnegg, Walter: *Monster und Maschinen, Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk*. In: Kittler/Neumann 1990, 316–382.
- Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*. Reinbek b. Hamburg 1969.
- Bud, Luis J. u. Edwin H. Cady (Hg.): *On Poe. The Best from American Literature*. Durham/London 1993.
- Campbell, Timothy: *Wireless Writing in the Age of Marconi*. Minneapolis 2006.
- Eco, Umberto: *L'opera aperta*. Mailand 1962.
- Frank, Adam: *Valdemar's Tongue. Poe's Telegraphy*. In: *ELH* 72 (2005), 635–662.
- Friedman, William F.: *Edgar Allan Poe, Cryptographer*. In: Bud/Cady 1993, 40–54.
- Der Große Brockhaus, s.v. »Rauschen«. Bd. 9. 16. Aufl., Wiesbaden 1956, 569.
- Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig 1863.
- Kafka, Franz: *Das Schloß*. Hg. v. Malcom Pasley. Frankfurt a.M. 2002. [2002a]
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a.M. 2002. [2002b]
- Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born. New York, Frankfurt a.M. 1967.
- Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass. 1999.
- Kern, Stephen: *1890–1914. The Culture of Space and Time*. Cambridge, Mass. 1983.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1995.
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften. Leipzig 1993. [1993a]
- Kittler, Friedrich: *Signal-Rausch-Abstand*. In: Kittler 1993, 161–181. [1993b]
- Kittler, Wolf: *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler/Neumann 1990, 75–163.
- Kittler, Wolf u. Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg i.Br. 1990.
- Landes, David S.: *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*. Cambridge, Mass. 2003.
- Mumford, Lewis: *Technics and Civilization*. San Diego 1934.
- Neumann, Gerhard: *Nachrichten vom »Pontus«*. *Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas*. In: Kittler/Neumann 1990, 164–198.
- Poe, Edgar Allan: *Poe's Poems and Essays*. Hg. v. Andrew Lang. London/New York 1958.
- Poe, Edgar Allan: *Poe's Tales of Mystery and Imagination*. Hg. v. Pádraic Colum. London/New York 1959.
- Regan, Robert (Hg.): *Poe. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs 1967.
- Richards, Eliza: *Lyric Telegraphy: Women Poets, Spiritualist Poetics and the »Phantom Voice« of Poe*. In: *The Yale Journal of Criticism* 12 (1999), 269–294.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. München 1997.
- Rosenheim, Shawn J.: *The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore 1997.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München 1977.
- Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt a.M. 1987.
- Shannon, Claude E.: *Mathematical Theory of Communication*. Urbana 1949.
- Weber, Jean-Paul: *Edgar Allan Poe or the Theme of the Clock*. In: Regan 1967, 79–97.