

FRANZ KAFKA:  
DIE VERWANDLUNG

von  
ULF ABRAHAM

VERLAG MORITZ DIESTERWEG  
Frankfurt am Main

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Abraham, Ulf:**

Franz Kafka: Die Verwandlung / von Ulf Abraham.

– 1. Aufl. – Frankfurt am Main: Diesterweg, 1993.

(Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur)

ISBN 3-425-06172-0

ISBN 3-425-06172-0

1. Auflage 1993

© 1993 Verlag Moritz Diesterweg GmbH & Co., Frankfurt am Main.  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags.

Umschlaggestaltung: Reinhard Schubert, Frankfurt am Main  
Gesamtherstellung: graphoprint, Koblenz



# Inhalt

1	<i>Allgemeine Grundlagen</i> . . . . .	5
1.1	Böhmische Verhältnisse. Historischer und sozialpsychologischer Hintergrund . . . . .	5
1.1.1	Juden zwischen Deutschen, Deutsche zwischen Tschechen . . . . .	5
1.1.2	»Geistig obdachlos«: die Angestellten . . . . .	6
1.2	Expression und Genauigkeit. Literarhistorische Voraussetzungen . . . . .	9
1.2.1	<i>Die Verwandlung</i> als expressionistischer Text? . . . . .	9
1.2.2	»In einem Zug« schreiben und lesen: Kafka und die Novelle . . . . .	12
1.3	Spaltungen, Verwandlungen, Bestrafungen. Stoff- und Motivgeschichte(n) . . . . .	15
1.4	Der gestörte Störer. Psychobiografische Voraussetzungen . . . . .	18
2	<i>Wort- und Sachkommentar</i> . . . . .	23
3	<i>Struktur des Textes</i> . . . . .	25
3.1	»Form«, »Stil«, »Erzählhaltung« . . . . .	25
3.1.1	Form . . . . .	25
3.1.2	Stil . . . . .	25
3.1.3	Erzählhaltung . . . . .	28
3.2	Die Figuren . . . . .	30
3.3	Gestörte Routine: das Einsetzen der »Handlung« . . . . .	34
3.4	Die »Handlung« als Folge von Verwandlungen . . . . .	35
3.5	Der Schluß: dargestellte Banalität . . . . .	40
4	<i>Gedanken und Probleme einer Interpretation</i> . . . . .	42
4.1	Uneigentliches Ungeziefer: die Käfergestalt als fortgeführte Metapher . . . . .	42
* 4.1.1	Biografisch: die Verwandlung als der Ausweg, den es nicht gibt . . . . .	43
4.1.2	Psychoanalytisch: Gregor, der Verdränger . . . . .	45
4.1.3	Ökonomisch: Gregor, der Ausgebeutete . . . . .	47
4.1.4	Ethisch: Gregor, die verfehlte Existenz . . . . .	51
4.1.5	Interaktionspsychologisch: Entfernung von der Gemeinschaft . . . . .	53
4.2	»Söhne« und »Strafen«: der Werkkontext . . . . .	59
4.2.1	Liebe und Schuld: das Dilemma der Söhne . . . . .	60
4.2.2	Disziplin und Renitenz: das Dilemma der Strafen . . . . .	63

4.3	Kafka der Komödiant: <i>Die Verwandlung</i> als ästhetische Herausforderung . . . . .	65
4.3.1	Formen der Komik im Text . . . . .	66
4.3.2	<i>Die Verwandlung</i> als theatralische Parodie und parodistisches Theater . . . . .	67
4.4	Zusammenfassung . . . . .	71
5	<i>Dokumente zur Rezeptionsgeschichte</i> . . . . .	73
6	<i>Inszenierung und Verfilmung der »Verwandlung«: Drastik und Ästhetisierung einer »ekelhaften Geschichte«</i> . . . . .	81
7	<i>Literaturverzeichnis</i> . . . . .	89

# 1 Allgemeine Grundlagen

## 1.1 Böhmische Verhältnisse.

### Historischer und sozialpsychologischer Hintergrund

Es gibt nur wenige Autoren der deutschsprachigen Literatur, deren Lebensumstände derart umfassend aufgearbeitet sind, wie das bei Kafka der Fall ist – insbesondere die Arbeiten von Hartmut Binder, Klaus Wagenbach, Christoph Stölzl und anderen haben hier Grundlegendes geleistet. Ich beschränke mich hier darauf, aus den einschlägigen Forschungsergebnissen die zwei Punkte herauszuheben, die für die Erzählung *Die Verwandlung* am ehesten Interesse gewinnen.

#### 1.1.1. Juden zwischen Deutschen, Deutsche zwischen Tschechen

Die Angehörigen der deutschsprechenden jüdischen Mittel- und Oberschicht in Prag – als böhmischer Metropole der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie – lebten eine problematische Sonderrolle.

- *Ethnografisch*: Innerhalb einer privilegierten deutschen Minderheit unter Tschechen waren sie *als Juden* noch einmal in der Minderheit: Im Jahre 1900 (Kafka ist 17jährig) waren von 6,34 Millionen Böhmen 0,9 Millionen Juden; die meisten von ihnen rechneten sich zur deutschen Minderheit (2,3 Millionen) und »assimilierten sich« ihr, d. h. paßten sich nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich an: Sie sprachen deutsch, auch wenn sie selbst in rein tschechischer Umgebung aufgewachsen waren. Kafkas Elternhaus ist dafür ein Beispiel (vgl. P. Hilsch in Binder 1979a, S. 21).
- *Ökonomisch*: Seit 1849 die Juden der Doppelmonarchie verfassungsrechtlich »emanzipiert«, d. h. grundsätzlich den anderen Bürgern gleichgestellt worden waren, vollzog sich ein »im Verhältnis zur Gesamtgesellschaft überproportionaler wirtschaftlicher Aufstieg, der als jüdisches Wirtschaftswunder bezeichnet werden kann« (Hilsch, ebd., S. 23 f.) – auch in dieser Hinsicht ist Kafkas Vater, der vom »Dorfgeher« (wandernden Hausierer) im tschechischen Hinterland zum Besitzer einer gutgehenden Kurzwaren(groß)handlung in der Metropole avancierte, durchaus repräsentativ: Er verkörpert in der Zeit eines wirtschaftlichen Booms der »Gründerjahre« – der freilich bei Franz Kafkas Geburt (1883) schon längst einer Depression gewichen ist – einen »üblichen Weg beruflichen Aufstiegs« (ebd., S. 24). Der Anteil der Selbständigen war – gegenüber den Angestellten und Arbeitern – unter den Deutschen in Prag um 1900 signifikant höher als unter den Tschechen (52,2% gegenüber 32,7%; vgl. Stölzl in Binder 1979a, S. 64) und unter den Juden Prags vermutlich noch einmal höher. Der deutsche Mittelstand verkörperte eine nicht nur im Vergleich zu den Tschechen, sondern für die damalige Zeit *überhaupt* privilegierte Schicht: über 60% aller

deutschen Haushalte um 1900 beschäftigten Hausangestellte (vgl. ebd.) – davon immerhin fast 15% zwei oder mehr (die Kafkas hatten zwei Hausangestellte, ebenso die Samsas).

Der Versuch, in die deutsche Oberschicht aufzurücken, war für viele Juden eine Flucht nach vorn: Von einer Periode beschleunigten Wachstums zwischen 1897 und 1913 profitierten sie besonders, aber es blieb ihnen in einer Zeit wachsender Deutschen- und Judenfeindlichkeit der Tschechen sowie einer wachsenden Tschechen- und Judenfeindlichkeit der Deutschen auch gar nichts anderes übrig, als durch erhöhte Assimilationsbemühungen den Unterschied zwischen sich und den Deutschen nach außen hin so klein wie möglich zu halten. Diese »Mimikry« (Stölzl 1975, S. 119) gelang in der Regel erst in der zweiten Generation: Kafka selbst ist ein gutes Beispiel für ein solches Gelingen, und die ethnische Undefinierbarkeit der Samsas (vgl. unten S. 32) ist vor diesem Hintergrund eine recht beredte »Leerstelle« des Textes.

Dem äußeren Erfolg stand in dieser zweiten Generation, zu der auch Gregor Samsa zu rechnen wäre, häufig eine innere Unsicherheit gegenüber, ein Gefühl des Bedrohtseins, das im selben Maß anwuchs wie der Erfolg. Jede negative Entwicklung persönlicher oder gesellschaftlicher Art (1912, das Entstehungsjahr der *Verwandlung*, ist ein Krisenjahr; vgl. Binder 1983, S. 170) aktualisierte die Angst vor dem sozialen Absturz. Die wirtschaftliche Lage zu beurteilen und nach diesem Urteil zu handeln, wurde aber nach 1900 immer schwieriger:

»Natürlich sahen sich nicht alle jüdischen Geschäftsleute mit einem Schlage ruiniert und ohne Kundschaft und Auftraggeber. Aber das war ja gerade das Fatale, daß unter den Gewitterwolken einer allgemeinen Boykottandrohung das ökonomische Leben undurchsichtig wurde, infiziert mit Panik und Mißtrauen, und daß in diesem Klima die Unterscheidungen schwer zu treffen waren darüber, ob nun die irrationale Boykottatmosphäre oder objektive wirtschaftliche Sachzwänge den jüdischen Kaufmann aus der ökonomischen Szenerie verdrängten.« (Stölzl 1975, S. 73)

Schien der realen Familie Kafka hier die Flucht nach vorn zu helfen (Kafkas Vater, um den Anschluß an die Prager Oberschicht vielleicht doch noch zu schaffen [vgl. ebd., S. 76], gründete jene »Erste Prager Asbestfabrik«, die dann in Kafkas Tagebüchern eine unrühmliche Rolle spielt [vgl. etwa 8. März 1912], weil seine Hilfe bei der Verwaltung und Beaufsichtigung der Arbeiter erwartet wurde), so hat die fiktive Familie Samsa zu Beginn der Erzählung einen genau entsprechenden Versuch schon hinter sich und ist daran gescheitert: Ihre »Verwandlung« begann ja eigentlich mit dem »Zusammenbruch« (30) des väterlichen Geschäfts.

### 1.1.2 »Geistig obdachlos«: die Angestellten

Auch für Franz Kafka hat die geschilderte Zwickmühle der doppelten jüdischen Minderheit in Prag Konsequenzen. Der Vater repräsentiert eine Generation, die die Aufstiegs- und Assimilationsleistung hauptsächlich zu erbringen hatte und

diesen für die bürgerliche Existenz unter Deutschen bezahlten Preis nie vergessen kann – Kafkas berühmter *Brief an den Vater* zitiert die als Vorwürfe an den verweichlichten Sohn gemeinten Jugenderinnerungen, die »in meinem Gehirn förmlich Furchen gezogen haben müssen« (in: Hochzeitsvorbereitungen, S. 134). Der »maßgebenden allgemeinen Söhnebehandlung des jüdischen Mittelstandes« (ebd., S. 148) folgend, besucht der Sohn die Universität. Er soll aber nicht etwa Germanistik studieren – er versucht es gleichwohl ein halbes Jahr lang –, sondern etwas, das einen Brotberuf und soziale Anerkennung garantiert: Jura. Danach könnte er ja immer noch das väterliche Geschäft übernehmen oder als Industriemanager Karriere machen. Daß der Sohn gerade das nicht will, stürzt ihn selbst in »tiefste Sorgen der geistigen Existenzbehauptung« (ebd., S. 149): Die despotische Behandlung der Angestellten, in der der Familientyrann sein Regiment auch ins Geschäft hinein fortsetzt, widert ihn an. Er identifiziert sich als Kind mehr mit diesen »bezahlten Feinden« des Vaters als mit seiner eigenen (Unternehmer-) Familie; er sieht sie eigentlich von unten, so wie Gregor das zunehmend in der *Verwandlung* tut.

Angestellte tauchen im Werk Kafkas gelegentlich auf als »Besitzdiener« (Vogl 1990, S. 116): »Produkte der Warenzirkulation«, in denen sich unwürdige Lebens- und Abhängigkeitsverhältnisse personifizieren. Der Roman, dessen Fortsetzung Kafka aufschob, um *Die Verwandlung* zu schreiben (*Der Verschollene*), bringt den jungen Helden, nachdem er die Gunst seines reichen Onkels, Besitzer eines großen Speditionsunternehmens, verloren hat, in eine Anstellung als Liftjungen im »Hotel Occidental«. (Im selben Sinn wird noch der letzte Romanheld, der »Landvermesser« K., dargestellt als einer ohne Herkunft, dessen geistige Obdachlosigkeit zu Beginn des Romanfragments übersetzt erscheint in eine faktische. Er möchte von der Schloßbehörde als Landvermesser *angestellt* werden.) Wie Kafka selbst nach dem Zeugnis des *Briefes an den Vater* ist dieser Held im Grunde geistig obdachlos: So nämlich hat der (6 Jahre nach Kafka geborene) Soziologe Siegfried Kracauer in seinem Buch *Die Angestellten* (1930) genau den zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu entstehenden Typus des unselbständig, aber nicht körperlich Arbeitenden definiert, der in Kafkas Text zu Bett geht, um als Ungeziefer aufzuwachen.

Der Angestellte, so Kracauers gewiß auch schon 20 Jahre früher zutreffende Diagnose, leide unter einem falschen Bewußtsein: Seinem Selbstverständnis nach gehöre er dem Mittelstand an, faktisch jedoch sei er diesem gegenüber deklassiert, verfüge aber auch nicht über das proletarische Bewußtsein oder Solidaritätsgefühl des Arbeiters. Das Angestelltentum ist – statistisch schon in Prag um 1900 sichtbar – sozusagen die gehobene, von den Betroffenen noch undurchschaute Form der Ausbeutung: Unter den Deutschen Prags sind 35%, unter den Tschechen nur 11,4% Angestellte (vgl. Stölzl in Binder 1979a, S. 64).

Ob die *Verwandlung* die »erste bedeutende Darstellung eines unglücklichen Angestelltenschicksals gibt« (Beicken 1983, S. 11), sei hier dahingestellt; täte sie nichts weiter, sie wäre nicht so bedeutend, wie sie ist. Aber daß Kracauers sozialpsychologische Diagnose der literarischen Diagnose nahekommt, die in der Figur



des Gregor Samsa steckt, mag ein Passus aus Kracauers Buch zeigen, der sich der Beobachtung von Arbeitsgerichtsprozessen durch den Autor verdankt:

»Von der Masse der Kläger unterscheiden sich alle die Angestellten, die zwar rechtlich, aber nicht sozial als Angestellte gelten möchten: Reisende, Provisionsvertreter, Akquisiteure, Werbedamen usw. Früher waren sie Offiziere oder Mittelstandsexistenzen von bescheidener Unabhängigkeit. Fremd ragen diese bürgerlichen Ruinen mit ihren Privatgefühlen und der ganzen verschollenen Innenarchitektur in die rationalisierte Angestelltenwelt hinein. [...] Meistens geht es ihnen schlechter als den übrigen Angestellten.« (S. Kracauer, *Die Angestellten*. Frankfurt/M. 1971, S. 59)

Auch der Held der *Verwandlung* ist ehemaliger Offizier; und die Samsas waren »Mittelstandsexistenzen von bescheidener Unabhängigkeit«, bevor ihr Geschäft zusammenbrach und Gregor sich in ein Angestelltenverhältnis begeben mußte mit seinen »Privatgefühlen«, von denen noch die Rede sein wird.

Zwischen Unternehmertum und abhängigem Angestelltensein gibt es weder für den Helden der *Verwandlung* noch für ihren Autor etwas Drittes; und selbst für die Existenz dieser beiden Alternativen weiß sich der junge Kafka in der Schuld des Vaters und seiner unternehmerischen Leistung in einer unsicheren Zeit: Sein eigenes materielles Wohlergehen sowie die Chance einer akademischen Ausbildung verdankt sich der Tatsache, daß der willensstarke und jähzornige Vater kleine Angestellte hat und ausbeutet – und zwar offenbar noch über das damals übliche Maß hinaus: 1911 kündigen sie ihm alle gleichzeitig aus Protest (vgl. Hermsdorf 1984, S. 47). Daß er von Ausbeutung profitiert, kann dem jungen Franz Kafka jedenfalls nicht entgangen sein. Diese Erkenntnis wird ihm nicht nur zur Quelle »sozialer Empfindlichkeit« (ebd., S. 49), sondern auch zu einer der Quellen jenes Schuldbewußtseins, von dem der *Brief an den Vater* spricht. Es hat nicht nur, aber sicherlich *auch* ökonomische Gründe: Northey (1988, S. 75 ff.) hat Kafkas Karriere im Vergleich zu den »reicheren und erfolgreicherer Kafkas« als wenig glanzvoll bezeichnet.

Genausowenig »glanzvoll« stellt sich Gregor Samsas Karriere dar, betrachtet man sie nüchtern und ohne den Hang des Helden zur Beschönigung. Selbst in dessen innerem Monolog (vgl. 10 f.) wird deutlich, daß der Handlungsreisende Samsa so etwas ist wie der Jude der Firma: der letzte, dem man irgendeinen Erfolg hoch anrechnet, aber der erste, der bei Mißerfolg mit Repressalien zu rechnen hat. »Perfekte Arbeitsleistung« – jener Preis, den die assimilierten Juden zu zahlen hatten (vgl. Hermsdorf 1984, S. 30), um überhaupt ihre Anstellung zu bekommen und zu behalten – scheint Gregor für selbstverständlich zu halten, faktisch jedoch genauso selten erbringen zu können wie jeder andere Angestellte auch. Für ihn wie für den realen Kafka gilt also, daß ein Gefühl des Bedrohtseins präsent bleibt, selbst als der äußere Erfolg (die glückliche Anstellung als Jurist bei der halbstaatlichen »Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt« bzw. der Aufstieg vom Handlungsgehilfen [31] zum Reisenden) sich längst eingestellt hat. Im Fall des Scheiterns bliebe übrigens für Kafka wegen der Überfüllung der »freien« akademischen Berufe (etwa: Advokat) nur eine Existenz in der alten Domäne der Juden, nämlich

im kaufmännischen Bereich, zum Beispiel als Handelsreisender in Textilien – also das Schicksal Gregor Samsas bis zu seiner Verwandlung.

Von beruflichem Scheitern kann am Ende freilich keine Rede sein: Hermsdorf (1984) hat vorbildlich dokumentiert, wie sich Kafkas stetiger Aufstieg vom »Aus-hilfsbeamten« zum »Vize-Sekretär« der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt vollzogen hat; übrigens wurde diese letzte Beförderung von Kafka selbst im Bewußtsein seiner Bedeutung als Spezialist für unfallrechtliche Fragen beantragt, und zwar am 11. Dezember 1912 – also wenige Tage nach Fertigstellung der Erzählung *Die Verwandlung*.

## 1.2 Expression und Genauigkeit. Literarhistorische Voraussetzungen

Bei Kafka, den als Einzelgänger der deutschsprachigen Literatur zu betrachten man gewöhnt ist, mag die Frage nach dem Epochen- und Gattungstypischen befremdlich erscheinen: Er gehört keiner literarischen »Richtung« an, kein weltanschauliches oder dichtungstheoretisches »Bekenntnis« verbindet ihn mit anderen Zeitgenossen, und er schafft sich weitgehend seine eigene literarische Formensprache, ohne sichtbar auf das zurückzugreifen, was traditionell (in diesem Fall im 19. Jahrhundert) als Roman galt oder als Novelle. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß

- erstens gerade die *Verwandlung* das Bindeglied darstellt zwischen Kafkas Literatur und dem, was gleichzeitig mit seiner frühen und mittleren Schaffensphase (1911-1917) als literarische Avantgarde gilt. Die Rede ist also vom *Expressionismus*;
- zweitens die Frage nach der formalen Bestimmung dieses Textes doch mehr ist als eine formale Frage. Die Rede ist von der *Novelle* als Bezugsgattung.

### 1.2.1 »Die Verwandlung« als expressionistischer Text?

Die von V. Žmegač herausgegebene *Geschichte der deutschen Literatur* (Bd. II/2: 1848-1918. München 1980) behandelt die *Verwandlung* als »paradigmatischen Text« Kafkas, und zwar im Rahmen des Kapitels »Expressionismus als Dominante«. Die Autoren dieses Kapitels (Knopf/Žmegač) resümieren ihre Darstellung so: »Nicht auf das Bezeichnen bzw. Wiedererkennen bestimmter Dinge kommt es bei Kafka an, sondern auf das schockhafte Darstellen von Widersprüchen.« (ebd., S. 465 f.) Der Schock bestehe in »Photographien des Nichtbestehenden« und darin, daß eigentlich keiner in diesem Text sich so recht über diese wundere. Da es hier noch nicht um Textinterpretation geht, soll die Frage, warum das so ist, aufgeschoben werden, zugunsten der anderen, wie sich dieser Befund zur literarhistorischen Zu- oder Einordnung nutzen läßt. Ich gehe aus von drei Beobachtungen:

- Die expressionistische Literaturtheorie betonte eher die Ausdrucks- als die Darstellungsfunktion der Sprache und setzte sich so gegen den mimetischen Ansatz der vorhergehenden Epoche des Naturalismus ab.
- Die Expressionisten, zunächst in der Malerei, dann in der Lyrik, Dramatik, Erzählprosa, setzten »gegen das Anatomische, Verstümmelte der Impressionisten nun ein großes, umspannendes Weltgefühl« und grenzten sich damit auch gegen die *andere* vorausgehende literarische Strömung ab (Kasimir Edschmid, Über den dichterischen Expressionismus [1917]. In: K. E., Frühe Manifeste. Hamburg 1957, S. 26-43; S. 32).
- Dieses »Weltgefühl« war ein teilweise apokalyptisch-düsteres, teilweise auch optimistisch-visionäres Gefühl der Auflehnung gegen die Vätergeneration. Ohne daß der Expressionismus sich auf das Thema des *Generationenkonflikts* reduzieren ließe, kann man doch sagen, daß hier eine junge Generation vorwiegend bürgerlich-akademischer Prägung »in der Dichtung den Aufstand gegen die Väter probte« (Knopf/Žmegač, a.a.O., S. 418). Sie stehen für eine entfremdete, mechanisierte Welt, die in vielen expressionistischen Texten zu einer »Subjektdissoziation« führt (Vietta/Kemper 1975, S. 69). Die »Gespaltenheit des Ich« wird zum »epochalen Thema« (Anz 1977, S. 106 ff.).

Während der »expressionistische Charakter« der *Verwandlung* weder einfach aus der Tatsache abzuleiten ist, daß sie in einer Zeitschrift erstmals gedruckt wurde, die als Organ der expressionistischen Generation gilt – in den *Weißten Blättern* nämlich (Oktober 1915) –, noch aus der persönlichen Bekanntschaft Kafkas mit einigen der Literaten, die zum Prager Kreis der Expressionisten zählten (vgl. Knopf/Žmegač, a.a.O., S. 418), oder noch simpler aus der Tatsache der Gleichzeitigkeit (die expressionistische Vereinigung »Der blaue Reiter« wurde 1911 in München gegründet), läßt sich anhand der oben angeführten Kriterien eine gewisse innere Verwandtschaft zwischen diesem Text und dem expressionistischen »Weltgefühl« ausmachen:

- Kafka liefert, was immer er literarisch in der *Verwandlung* tatsächlich tut (dazu unten, Kap. 3 und 4), jedenfalls *keine* alltagsrealistische oder gar »naturalistische« Beschreibung der Familie Samsa und ihrer ökonomischen und/oder psychischen Probleme. Ein Drama mit dem Titel »Gregor Samsa« von Gerhart Hauptmann oder ein Prosastück von Arno Holz über denselben Helden sähe ganz anders aus; ein Käfer käme darin nicht vor, allenfalls groteske Häßlichkeit oder »Ungeziefer« als Schimpfwort. Dramen von Hauptmann standen, wie aus H.-G. Kochs »Chronik zum jungen Kafka im Umkreis des kulturellen Lebens von Prag« (in: Kurz 1984, S. 242-252) hervorgeht, auf fast allen Spielplänen des »Deutschen Landestheaters« zwischen 1894/95 und 1911/12. Hauptmann dürfte in diesem Zeitraum der meistgespielte Autor gewesen sein.
- Der Text beschreibt andererseits die Gestalt Gregors und das, was sie auslöst, nicht impressionistisch-atmosphärisch und dabei sachlich ungenau, sondern nüchtern-spröde und dabei sachlich äußerst genau. Man stelle sich dagegen ein Drama von Hofmannsthal oder ein Prosastück von Schnitzler vor, das die Stimmung des Helden als Folge von Eindrücken, etwa im inneren Monolog, dar-



stellte; auch hier käme kein Käfer vor, allenfalls ein Sich-Ungezieferhaft-Fühlen als Chiffre für eine trostlose und leere, nur scheinbar nützliche Junggesellenexistenz. Stücke von Schnitzler (Spielzeit 1898/99; 1910/11), Hofmannsthal (1903/04; 1904/05), Strindberg (1904/05) und Wedekind (1911/12) gehörten ebenfalls zum Repertoire.

- Von acht Motiven, die nach Anz (1977, S. 15 ff.) die »Literatur der Existenz«, also den Frühexpressionismus kennzeichnen, spielen mindestens vier in der *Verwandlung* eine wichtige Rolle: *Ohnmacht*, *Tierhaftigkeit*, *Gefangensein* und *Begrenztheit des Raums*.
- Und schließlich: Kafkas Text hat sowohl mit der expressionistischen Diagnose der Selbstentfremdung des Menschen in einer kalten und funktionalen Arbeitswelt zu tun – thematisiert werden, wie in vielen expressionistischen Texten, Berufe (vgl. Anz 1989, S. 77) – als auch mit dem Protest gegen die (Über-)Macht der Väter-Generation, der sich in Walter Hasenclevers zwei Jahre später geschriebenem Drama *Der Sohn* exemplarisch behandelt findet.

Die hier aufscheinende innere Verwandtschaft mag – bei unverkennbaren, vor allem sprachlichen Unterschieden zwischen Kafka und den Expressionisten – nicht unschuldig daran sein, daß die *Verwandlung* tatsächlich so etwas (geworden) ist wie ein »paradigmatischer Kafkatext«, der in der Forschung eine breite und langanhaltende Aufmerksamkeit gefunden hat. Das gilt im übrigen nicht nur für die deutsche, sondern auch für die internationale, besonders die angloamerikanische Germanistik (vgl. Bloom 1988). Das Vorliegen von Kommentar und Materialien zum Text (Beicken 1983) und die vielfache Präsenz der Erzählung in literaturwissenschaftlichen und literaturdidaktischen Lehrbüchern (jüngst z. B. in: H. G. Rötzer, *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg 1992, S. 324 f.) ist wohl nicht zuletzt Reflex auf diese Forschungslage. Gerade einem Text gegenüber, der bei aller Genauigkeit der Strukturanalyse und Interpretation letztlich der Vereindeutigung einer »Aussage« widersteht, bedeutet der Rückgriff auf Zeit- und Epochentypisches eine willkommene Möglichkeit, das Irritierende an ihm zu entschärfen, das Schockierende (als zeitbedingt) zu »erklären«. Solche Versuche sind allemal so notwendig wie fragwürdig. Wenn etwa Bert Nagel (1983, S. 100) im Blick auf Tiermotive etwa bei Musil und Kandinsky anmerkt, das gefangene Tier versinnbildliche »das Selbstverständnis der Krisengeneration um und nach 1900« und, mit Hilfe des *Lord-Chandos-Briefes* Hugo v. Hofmannsthals (1902), eine »von Verfallstimmung bedrohte Literaturlandschaft« skizziert, in die er die *Verwandlung* hineinstellt, so ist damit für das Verständnis der Erzählung zunächst nichts gewonnen außer der Einsicht, daß das Motiv »symbolkräftig« (Nagel, ebd.) ist, also Ausdruck von etwas – »Expressionismus« im Wortsinn. Aber Ausdruck wovon und wofür? Das Einstellen des Textes in die Denk- und Motivzusammenhänge des Expressionismus läßt hierauf sehr wohl eine Antwort zu, aber eine begrenzte. Am deutlichsten formuliert worden ist sie sicherlich von Vietta/Kemper (1975, S. 73): »Die entfremdete Gestalt eines Ungeziefers als die selbst entfremdete, verdingliche Form des Subjekts«. Trotz manchen Unbehagens an der Begründung der Epochenzugehörigkeit des Textes ist der Grundthese der beiden

Verfasser durchaus zuzustimmen: »Kafkas Literatur kann begriffen werden als eine Radikalisierung von Ansätzen, die sich auch bei anderen Expressionisten finden«. Im Fall der Verwandlung handelt es sich um den »Aufstand gegen die Väter« (er scheitert: Gregor kann nicht mehr »aufstehen«) und die Selbstentfremdung des Helden.

### 1.2.2 »In einem Zug« schreiben und lesen: Kafka und die Novelle

Der Literatur-Nobelpreisträger von 1910 – Kafka beginnt, zwei Jahre vor dem »Durchbruch« zu den ersten wichtigen Texten *Das Urteil*, *Der Heizer*, *Die Verwandlung*, gerade zu schreiben – heißt Paul Heyse (1830-1914). Verfasser von über 100 Novellen, die sämtlich zu unbedeutend sind, als daß sie heute noch gelesen würden, hatte Heyse sich einen Namen als Übersetzer, Herausgeber und Literaturtheoretiker gemacht. Auch hier galt sein intensivstes Interesse der Novelle. In seiner Einleitung zum *Deutschen Novellenschatz* (1871) stellte er fest: »Von dem einfachen Bericht seines merkwürdigen Ereignisses oder einer sinnreich erfundenen abenteuerlichen Geschichte hat sich die Novelle nach und nach zu der Form entwickelt, in welcher gerade die tiefsten und wichtigsten sittlichen Fragen zur Sprache kommen«. Daß hier »die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik«, so wie sie etwa der Literaturwissenschaftler Josef Kunz (1966) beschrieben hat, gattungstheoretisch ins Grundsätzliche überhöht wird, ist offensichtlich: Heyse denkt an Novellen von Goethe, Tieck, Grillparzer (dessen *Armen Spielmann* [1848] Kafka laut Tagebuch im August 1912 vor Freunden rezierte [vgl. 9. 8. 1912; Tagebücher, S. 427 f.]), vielleicht auch Kleist (aus dessen *Michael Kohlhaas* [1810] Kafka am 11. 12. 1913 öffentlich vortrug). Heyse führte in die Gattungsdiskussion die inzwischen berühmt gewordene, aus Boccaccios *Falkennovelle* gewonnene Formel ein, der Erzähler einer Novelle habe sich immer zuerst nach »dem Falken« zu fragen; der Falke sei »das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet« (Heyse, a.a.O.). Nicht minder wichtig für die Gattungsgeschichte ist jene Äußerung Goethes (1749-1832) gegenüber Eckermann (25. 1. 1827), jede Novelle sei »eine sich ereignete unerhörte Begebenheit«. Und schließlich hielt Friedrich Schlegel (1772-1829) in seinen *Literary Notebooks* (1797-1801) fest, die Novelle sei »dramatisch ihrer Natur nach«. Das gilt sicherlich auch für die *Verwandlung* (vgl. unten, Kap. 4.3.2). Für eine Betrachtung der *Verwandlung* vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte aufschlußreich ist ferner der Theoretiker Friedrich Spielhagen (1829-1911), der gegen Ende eines Jahrhunderts der Novellenkunst (nämlich 1883) versuchte, die Novelle gegen den Roman abzugrenzen: »die Novelle hat es mit fertigen Charakteren zu thun, die, durch eine besondere Verkettung der Umstände und Verhältnisse, in einen interessanten Konflikt gebracht werden, wodurch sie gezwungen sind, sich in ihrer allereigensten Natur zu offenbaren«. »Fertig« ist Gregor Samsa in einem recht makabren Sinn des Wortes.

Die Quelle, die diese Zitate versammelt (H.-U. Lindken, Textbücher Deutsch: Novellentheorie. Freiburg/Br. 1976), enthält auch die vermutlich einzige »novellentheoretische« Äußerung Kafkas:

»Anfang jeder Novelle zunächst lächerlich. Es scheint hoffnungslos, daß dieser neue noch unfertige überall empfindliche Organismus in der fertigen Organisation der Welt sich wird erhalten können, die wie jede fertige Organisation danach strebt sich abzuschließen. Allerdings vergißt man hierbei, daß die Novelle falls sie berechtigt ist, ihre fertige Organisation in sich trägt, auch wenn sie sich noch nicht ganz entfaltet hat; darum ist die Verzweiflung in dieser Hinsicht vor dem Anfang einer Novelle unberechtigt; ebenso müßten Eltern vor dem Säugling verzweifeln, denn dieses elende und besonders lächerliche Wesen hatten sie nicht auf die Welt bringen wollen. [...]« (Eintrag vom 19. 12. 1914; Tagebücher, S. 711)

Diese zwei Jahre nach der *Verwandlung* geschriebenen Sätze begreifen die Novelle als »Organismus«, der danach strebe, sich zu »entfalten«. Die Angst, es könne ihm dies, weil er noch so klein und »empfindlich« sei, nicht gelingen, wäre dieser Notiz zufolge genauso berechtigt oder unberechtigt wie die Angst der Eltern, ihr Baby könne das Erwachsenwerden nicht schaffen.

Diese Äußerung Kafkas ist aus zwei Gründen hier interessant:

- Zum einen stammt sie aus einer Phase offensichtlich intensiver Beschäftigung mit dem Schreiben und (Vor-)Lesen von Novellen und greift dabei jene *Geburtsmetapher* auf, die schon anlässlich der Niederschrift der Erzählung *Das Urteil* in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912 Verwendung gefunden hat (Tagebucheintrag vom 11. 2. 1913: »die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen«; Tagebücher, S. 491).
- Zum zweiten setzt sie gängigen gattungstheoretischen Definitionen – die zitierten Belege stehen für viele ähnliche – eine neue Sicht entgegen: Nicht mehr eine besonnen planende Hand scheint hier am Werk, die »fertige Charaktere« in einen »interessanten Konflikt« bringt und den »Falken« (Wendepunkt) sucht; und von der »Kunst der Stilisierung« und des »Spielens« mit dem Stoff, den Benno v. Wiese (Novelle. Stuttgart 1975, S. 8) für konstitutiv hielt, kann überhaupt keine Rede sein. Denn eine Art Naturgeschehen spielt sich hier ab; etwas – fast möchte man sagen: jemand – wird geboren. Der »gebärende« Autor kann sich allenfalls danach über »Beziehungen« im Text klar werden (s. Tagebuch, 11. 2. 1913), ist also prinzipiell in keiner anderen Lage als der Leser. Und wenn Kafka schon in Hinblick auf *Das Urteil* versichert, solche Texte müßten »in einem Zug« und nicht anders geschrieben werden, so schreibt er in jener Nacht, als er *Die Verwandlung* beginnt (17. auf 18. November 1912) noch einen Brief an Felice Bauer, in der er den angesichts seiner Arbeitsbelastung illusorischen Wunsch äußert, »ohne die Feder abzusetzen, durchschreiben zu können bis zum Morgen!« (Briefe an Felice, S. 102)

Was heißt das, vor dem Hintergrund einer hier nur anzudeutenden Geschichte des Begriffs »Novelle«? Kafkas bekannte Vorliebe für einzelne Novellen (Kleists, Grillparzers) ist natürlich noch kein Argument für eine innere Beziehung zur ganzen Gattungsgeschichte oder für ein eigenes Schaffen aus ihrer Tradition heraus.



Wohl aber glaube ich, daß sich in den öffentlichen und privaten Lesungen »fremder« wie auch in den zitierten Äußerungen über die Entstehung eigener Novellen eine besondere Affinität zu Texten äußert, die man »in einem Zug« schreiben und daher auch lesen kann. (Kafkas Unvermögen, von drei angefangenen Romanen auch nur einen zu Ende zu bringen, könnte damit zu tun haben, daß das für diese Gattung eben nicht gilt.) *Das Urteil*, kurz vor der *Verwandlung* entstanden, liest Kafka – erstaunlich genug – binnen 10 Wochen dreimal vor: einmal privat (dem Freund Max Brod), einmal halböffentlich (im Freundeskreis bei dem blinden Dichter Oskar Baum) und einmal öffentlich (»Prager Autorenabend« der »Herder-Vereinigung«; vgl. Neumann 1981, S. 22). Die *Verwandlung* nennt er der Verlobten Felice gegenüber zwar mehrfach eine »Geschichte«, nie anders; aber dort, wo er sich sozusagen öffentlich äußert – nämlich dem Verleger Kurt Wolff gegenüber (15. 10. 1915) – spricht er von einem Band *Novellen*, in den *Das Urteil*, *Die Verwandlung* und das erste Kapitel des begonnenen Romans aufgenommen werden solle (vgl. dazu Kap. 4.2). Alles spricht für die in der Forschung bisher zu wenig beachtete Tatsache, daß in Kafkas Denken und (halb-)öffentlichem Handeln dieses Vorlesen und Rezitieren eine *gattungsspezifische* Bedeutung hat. Mir scheint, daß darin eine alte novellistische Tradition – des Stiftens von »Sozialität« (vgl. Aust 1990, S. 3) und der Interpretation von »Welt« durch überlegenes Erzählen (ebd., S. 5) – sich trifft mit inneren und äußeren literarischen Produktionsbedingungen Kafkas (vgl. unten, Kap. 1.4).

Kurz: Die Rede von der Novelle, beziehe sie sich auf *Die Verwandlung*, *Das Urteil* oder irgendeinen anderen Text Kafkas, macht mehr Sinn, als es auf den ersten Blick scheint (vgl. hierzu Aust 1990, S. 144 f.). Freilich darf man sich dabei nicht mehr an eine Tradition halten, die Schreibprobleme in Begriffe der Architektur faßt (»Spannungsbogen«, »Fundament«) oder der Geometrie (»Achse«, »Mittelpunkt«, usw.). Auch, das »Artistische« (v. Wiese, a.a.O.) hervorzuheben, neutralisiert nur *wiederum* den »Schock« des Dargestellten, diesmal gattungstheoretisch statt epochenphilologisch. Im Gegenteil ist diese Form der längeren Erzählung, die sich gleichwohl vom Roman – auch vom Romanfragment! – strukturell unterscheidet, für Kafka nur in *organisch-biologischen* Begriffen zu fassen als dasjenige, was entsteht, wenn der Autor sich möglichst »in einem Zug«, jedenfalls aber unter dem anhaltenden Zwang zu Expression und Genauigkeit *freischreibt*. Statt eines Spielens mit Motiven, Topoi und Formen auf der Basis von Belesenheit und Kenntnis der Gattungsgeschichte seit Boccaccio oder mindestens seit Goethe steht hier die Erfahrung einer »literarischen Geburt« (Neumann 1981) – eine Erfahrung, die der Autor eher als Erleidender zu machen scheint denn als Gestaltender. Aktivitäten der Gestaltung erscheinen hier auf den ersten Blick eher dem Schreibprozeß *nachzufolgen*: in der nachträglichen Selbstdeutung oder, sozusagen als Fortsetzung der Interpretation mit anderen Mitteln, im öffentlichen Vortrag, der das in der literarischen Geburt Erlittene, gewissermaßen ritualisiert, noch einmal durchleidet und dem Publikum mitteilt als das »Unerhörte« (Goethe), als Offenbarung einer »allereigensten Natur« (Spielhagen).

Diese gattungstheoretischen Überlegungen eröffnen eine Perspektive (auch) auf

die *Verwandlung*; einschlägige Deutungen sind allerdings – ebenso wie dies oben für epochenspezifische Ansätze angemerkt wurde – mit Einschränkungen zu versehen. Ihr Erkenntniswert ist unstrittig, aber begrenzt.

### 1.3 Spaltungen, Verwandlungen, Bestrafungen. Stoff- und Motivgeschichte(n)

Untersuchungen zur Stoff- oder Motivgeschichte erübrigen sich bei vielen Texten Kafkas. Er hat nicht – wie Thomas Mann – eigenwillige Bearbeitungen biblischer Stoffe vorgelegt oder – wie James Joyce – systematisch antike Mythen, literarhistorische Versatzstücke und Epochenstile zu einem neuartigen Ganzen kontaminiert; er hat, sieht man von einzelnen Verarbeitungen antiker Mythen hier ab, überhaupt kaum auf das ungeheure Arsenal literaturgeschichtlich sozusagen bereitliegender Stoffe, Motive und Topoi zurückgegriffen. Auch die *Verwandlung* ist nirgendwo stofflich vorgestaltet, so daß der Philologe zum Vergleich schreiten und aufzeigen könnte, in welcher Weise sich Kafka des älteren Stoffes oder Motivs bedient und was am Text sein Verdienst, seine Um- oder Neugestaltung, seine Interpretation ist. Dennoch hat die Kafka-Forschung in den letzten Jahrzehnten eine Reihe von Hinweisen auf anderweitige Bearbeitungen oder Gestaltungen von *Spaltungs-, Bestrafungs- und Verwandlungsmotiven* zusammengetragen.

Speziell in bezug auf die *Verwandlung* hat man hingewiesen auf:

- (1) Ovids *Metamorphosen* (vgl. Heselhaus 1952 und Beicken 1983, S. 69; kritisch Binder 1975, S. 156)
- (2) Kleists Novelle *Die Marquise von O.* (1808) (vgl. Nagel 1983, S. 217)
- (3) Gogols Erzählungen *Die Nase* und *Der Mantel* (1836 bzw. 1842) (vgl. Nagel 1983, S. 329 und Beicken 1983, S. 76 ff.)
- (4) Dostojewskijs Roman *Der Doppelgänger* (1846) (vgl. Spilka 1959; Nagel 1983, S. 329; Binder 1983, S. 172 f. und Beicken 1983, S. 80 ff.)
- (5) Tolstojs Erzählung *Der Tod des Iwan Iljitsch* (1886) (vgl. Nagel 1983, S. 341 ff.)
- (6) die Tiererzählungen des Dänen Johannes Jensen (1873-1950) (vgl. Binder 1983, S. 154 ff.)
- (7) Jakob Gordins Drama *Der Wilde* (vgl. Beck 1971)

Derartige »Beziehungen« oder »Einflüsse«, sind sie einmal behauptet, zu widerlegen, ist in der Regel kaum möglich: Das haben solche Vorschläge, so spekulativ sie im Einzelfall sein mögen, grundsätzlich für sich, auch wenn ein Nachweis im strengen Sinn nicht erbracht und nicht zu erbringen ist. Nötig ist lediglich, daß Kafka den in Rede stehenden Text vermutlich gekannt hat oder auch nur gekannt haben kann. Das gilt selbstverständlich für Ovid und Kleist. Es gilt, legt man Kafkas bekannte Vorliebe für russische Erzähler zugrunde, mit gleicher Wahrscheinlichkeit auch für Gogol, Dostojewskij und Tolstoj. Den unbekannten unter den hier aufgeführten Bezugstexten – Gordins Drama, einen Klassiker

des jiddischen Theaters – hat Kafka nachweislich am 24. Oktober 1911 in einer Prager Aufführung kennengelernt (vgl. Tagebucheintrag vom 26. 10.; Tagebücher, S. 195 ff.). Einzig die Kenntnis der Jensenschen Tiererzählungen ist nicht bewiesen; allerdings erschienen sie teilweise als Vorabdruck des Buches bereits 1909 in der von Kafka gelesenen Halbmonatsschrift *März* (vgl. Binder 1983, S. 157 f.), und Kafka hat sich grundsätzlich für die Fragen der Evolutionslehre interessiert, um die es hier eigentlich geht.

Von vornherein auszuschließen ist also keiner dieser Hinweise. Allerdings ist klar, daß, wer ihnen nachgeht, im besten Fall zu *Fragen an den Text* kommt, nicht etwa schon zu Antworten im Sinn einer durch Vergleich mit Ovid, mit Kleist usw. geleisteten Deutung. In diesem Sinn formuliere ich – in einer notwendig stark gerafften Übersicht – folgende meines Erachtens durch die vergleichende Forschung aufgeworfenen Fragen an den Text:

- (1) Ist die *Verwandlung* eine »Bestrafungsverwandlung« (Heselhaus 1952, S. 367)? Diese nämlich findet der Philologe, der des Titels wegen bei Ovid nachschlägt (in: *Metamorphosen* VI, 1-145) als den »Fall der Verwandlung eines Menschen in ein Insekt« (Beicken 1983, S. 69), dargestellt in Form der strafweisen Versetzung der Weberin Arachne in den Stand einer Spinne.
- (2) Ist Gregors Verwandlung in einen Käfer »die Verstoßung eines Menschen aus dem Familienverband« (Nagel 1983, S. 217) und als solche vorgezeichnet in der Behandlung, die Kleists mysteriöserweise schwangerer *Marquise von O.* durch ihre Familie zuteil wird?
- (3) Hat Kafkas Text mit Gogols sozialsatirischen Erzählungen nur das *Mittel* der »grotesken Verfremdung« (Beicken 1983, S. 69) gemeinsam oder auch den *Zweck*, nämlich das »Eintreten für den sozial Deklassierten und Unterdrückten« (ebd., S. 78)? Ist also Kafkas Gregor deklassiert und unterdrückt, und durch wen?
- (4) Handelt es sich beim »Einfluß« von Dostojewskijs Roman um mehr als »rezipierte Details« (vgl. Beicken 1983, S. 80 ff.: etwa den »jungen Offizier«, neben dem sich Dostojewskijs Held Goljädkin »wie ein Käfer« vorkommt)? Hat also das Motiv der Persönlichkeitsspaltung, durch das »der psychische und soziale Verdrängungsvorgang bildlich und theaterhaft vor dem Leser ausgespielt« wird (ebd., S. 81), bei Kafka eine analoge *Funktion*? Von Goljädkin, dem aus der Bahn geworfenen alternden zaristischen Beamten, spaltet sich eine Art »Karriere-Ich« (Beicken) ab, das an seiner Stelle alle Anpassungsleistungen mühelos erbringt, an denen der Held gescheitert ist; was aber spaltet sich von Gregor Samsa ab im Augenblick seiner Verwandlung?
- (5) Ist ebenso wie die rätselhafte Krankheit, an der Tolstoj's Held leidet, und wie »die erschütternde Darstellung des allmählichen, unausweichlichen und unverstandenen Sterbens eines Menschen« auch Gregors Käferexistenz der »Spiegel«, in dem der Sterbende sieht, »wie sehr alle Menschenbeziehungen in Lügen eingehüllt sind« (Nagel 1983, S. 342 f.)? Noch grundsätzlicher: Ist das Thema der Verwandlung überhaupt, wie das der Tolstoj-Novelle, *der Tod*?



- (6) J. Jensen stellt sein »einführendes Entwicklungsdenken« (Binder) bei der Beschreibung von Insekten und Echten (dt. Übers.: *Mythen und Jagden*, 1910) in den Dienst einer anschaulichen Vermittlung biologischen Wissens auf darwinistischer Grundlage. Seine Schilderung einer sozusagen phylogenetischen Regression (»Echtenwerdung« eines Ich-Erzählers in *Der Kondignog*) mag Kafkas Vorstellungsvermögen und seinen Sinn für zoologische Details geschärft haben, falls er Jensens Erzählungen gelesen hatte. Aber was bringt die Einsicht, »daß die Innenwelt eines zur Echse rückgebildeten Menschen trotz ihrer Ferne zum Ursprungsbereich artikulierbar war«? Geht es denn um die »Innenwelt« eines Käfers?
- (7) Wenn die Ähnlichkeit der Familienkonstellation in der *Verwandlung* und in Gordins jiddischem Theaterstück nicht Zufall ist, was *bedeuten* die von Beck (1971) aufgedeckten strukturellen Parallelen, einschließlich des in beiden Fällen evidenten ödipalen Motivs? Gordins Drama ist eine Warnung vor dem in jedem Menschen schlummernden »Wilden« (vgl. ebd., S. 60) und hat damit ein didaktisches (um nicht zu sagen: moralisches) Anliegen. Da dieses bei Kafka – nicht nur in der *Verwandlung* – offensichtlich fehlt, was kann der Leser aus dem Vergleich mit dem Stück gewinnen?

Spaltungen, Verwandlungen, Bestrafungen: Insgesamt ergibt die Sichtung aller plausiblen Hinweise aus der Kafka-Forschung zwar den Befund einer »produktiven Rezeption«, die »das Fremde, Vorgeprägte einer radikalen Revision unterzieht« (Beicken 1983, S. 89), aber dieser Befund ist so allgemein, daß er im Grunde für jeden Schriftsteller gilt. Daß in der abendländischen Kultur- und Literaturgeschichte seit Ovid immer wieder einmal Verwandlungen beschrieben sind, und daß sich solche Beschreibungen seit und nach der Romantik, insbesondere im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zunehmend dem Interesse der Autoren an Introspektion und psychologischer Bewußtseinsanalyse verdanken, daß schließlich deshalb die Motive der (Selbst-)Bestrafung und (Ich-)Spaltung immer wieder mit dem Verwandlungsmotiv verquickt auftreten, ist ohnedies klar. Das Verstörende an Kafkas Text aber ist gerade, daß er solche oft *metaphorisch benutzten* Motive oder auch nur Topoi eben nicht einfach, wie »produktiv« auch immer, aufgreift, sondern dem Leser das Deutungsmuster der Metapher *verweigert* und deshalb auch gar nicht den Spaltungs- oder Verwandlungsvorgang selbst darstellt, sondern erst mit seinen unmittelbaren und mittelbaren Folgen einsetzt (vgl. Binder 1983, S. 168). Es bedarf deshalb ganz anderer als literarhistorisch-vergleichender Überlegungen, um dem gerecht zu werden, was dieser Text mit seinen Lesern vorhat. Die oben formulierten Fragen werden freilich an gegebenem Ort nochmals gestellt und mit Interpretationsergebnissen konfrontiert.

## 1.4 Der gestörte Störer. Psychobiografische Voraussetzungen

In der Literaturwissenschaft umstritten ist die Frage, ob sogenannte »Selbstaussagen« eines Autors nicht nur Aufschluß darüber geben können, wie und warum ein bestimmter Text zu einem bestimmten Zeitpunkt entstanden ist, sondern Hinweise auf seine Deutbarkeit erwarten lassen und deswegen dem Interpreten unverzichtbar sind. Diese Debatte kann hier nicht geführt werden; der Hinweise muß genügen, daß Selbstkommentare aus verschiedenen Gründen sehr wohl auch Irreführungen darstellen können und vielleicht das ausformulieren, was der Autor seiner Meinung nach »intendiert«, nicht aber das, was er faktisch erreicht hat.

Solcherart vorsichtig gemacht, wird man dennoch kritisch sichten wollen, was Kafka in bezug auf die *Verwandlung* und ihre Entstehungssituation mitteilt, in welchem Zusammenhang und wem. Eine für Kafkas äußere und innere Biografie sonst wertvolle Informationsquelle versagt hier allerdings: Die Tagebucheintragungen brechen mit dem 25. September 1912 ab (Tagebücher, S. 463), um erst im Februar 1913 wieder einzusetzen. *Die Verwandlung* aber entstand zwischen dem 17. November und dem 7. Dezember 1912 (vgl. hierzu Binder 1975, S. 152 ff.). Philologenpech? Die Rede vom Pech würde voraussetzen, daß es sich hier um Zufall handelt; aber genau darum handelt es sich nicht. Vielmehr ist die Tatsache selber, daß genau an der *Grenze* zwischen »Frühwerk« und »Reifezeit« eine innere Krise eintritt und sich im Abbruch des Tagebuchs niederschlägt, bereits ein wichtiger Hinweis auf die psychobiografische Situation, der sich die *Verwandlung* verdankt.

Elias Canetti (1969) hat als erster darauf hingewiesen, daß Kafkas *Briefe an Felice* nicht nur eine Ansammlung »privater« Briefe sind, die allenfalls den Biografen interessieren könnten, sondern Schreibprodukte, die für das Gesamtwerk wichtige Funktionen erfüllen und insofern dessen Bestandteil sind, genauer: *Der andere Prozeß* vor und neben dem Romanfragment dieses Titels. Seit Canettis Buch hat sich in der Kafka-Forschung allmählich die Einsicht durchgesetzt, daß auch sogenannte »private« Texte (Tagebücher und Briefe) integraler Bestandteil des literarischen »Werkes« sind; es ist sogar behauptet worden: »Kafkas Schreiben entspringt seiner Korrespondenz« (Wolf Kittler in Kurz 1984, S. 41). Schon Canetti beobachtet richtig, daß dort, wo die *Tagebücher* abbrechen, die Briefe an Felice zum »erweiterten Tagebuch« werden (Canetti 1969, S. 18), und das gilt insbesondere für die erste kritische Phase der (Brief-)Beziehung zur späteren Verlobten im Winter 1912/13.

Die Krisensituation, um die es hier geht, ist kurz zu rekonstruieren (ausführlicher vgl. Binder 1983, S. 145-150): Kafka, der Felice Bauer Mitte August 1912 im Haus seines Freundes Max Brod kennengelernt hat, schreibt ihr vom 20. September an fast täglich; derselbe Brief (11. November), der vom »Sie« zum »Du« übergeht – eine spannende Sache übrigens, wenn der Briefschreiber Kafka heißt –, versichert aber bereits vorsorglich: »Ich bin noch knapp gesund genug für mich, aber nicht mehr zur Ehe und schon gar nicht zur Vaterschaft« (Briefe an Felice, S. 88).



Hat Kafka wenige Tage vorher noch gebeten: »Dulden Sie mich freundlich in der großen Entfernung« (ebd., S. 80), so muß er nun bereits fürchten, daß diese Entfernung schneller einschrumpft, als ihm lieb ist. Er braucht – ich folge hier der Analyse Canettis – Felice zwar dringend, aber er braucht sie als Entfernte, die das prekäre Gleichgewicht seines zwischen Büroarbeit (tags) und literarischer Arbeit (nachts) aufgeteilten Junggesellenlebens nicht stört: »Wenn wir beisammen wären, würde ich schweigen, da wir entfernt sind, muß ich schreiben, ich käme sonst um vor Traurigkeit.« (ebd., S. 81) Verräterischerweise benutzt Kafka hier statt des zu erwartenden Partizips »getrennt« ein Schlüsselwort der *Briefe an Felice*, das auch für die Interpretation der Verwandlung eine wichtige Rolle spielt: *entfernt*.

Die Situation ist paradox:

- Einerseits macht Kafka die Erfahrung, daß ihm dieser »Schriftverkehr« (Kittler/Neumann 1990) beim Schreiben hilft, und zwar nicht nur beim Schreiben an sie: In der ersten Phase dieser Beziehung entsteht immerhin jene Erzählung, die nicht nur von der Forschung, sondern schon vom Autor selbst als der literarische Durchbruch betrachtet wird: *Das Urteil*. (Er widmet die Geschichte denn auch »Fräulein Felice B.« und teilt ihr das am 24. Oktober 1912 mit; vgl. Briefe an Felice, S. 53.) Überhaupt löst der Schriftverkehr mit Felice einen Produktivitätsschub aus: *Die Verwandlung* ist ja nur ein Intermezzo in einer viel längeren Arbeitsphase, in der die zweite Fassung des *Verschollenen* täglich um 8-10 Seiten gedeiht (vgl. Fingerhut in Binder 1979b, S. 265), und außerdem ist die Briefproduktion selbst ein nicht zu unterschätzendes Schreibpensum: Allein im kurzen Entstehungszeitraum der *Verwandlung* sind es knapp 40 Briefe!
- Andererseits treibt dieser tägliche Brief-Verkehr die Beziehung sehr schnell auf einen Punkt zu, an dem der immerhin 29-jährige Junggeselle Farbe bekennen müßte, wie er es mit dem Übergang vom Schriftverkehr zum »Menschenverkehr« (auch ein Schlüsselwort bei Kafka!) denn halten wolle. Diese Aussicht aber ängstigt ihn so, daß er dazu übergeht, der Freundin brieflich zu versichern, man sei eigentlich »durch Erdteile getrennt« (Briefe an Felice, S. 101). Er betont seine Unfähigkeit zum Glück und stellt fest, durch Schreiben könne man »höchstens eine Ahnung des Glücks bekommen« (ebd., S. 102). Das ist am 17. November, und im nächsten (letzten) Satz dieses Briefes kündigt er an, was als erste Erwähnung der *Verwandlung* oft zitiert worden ist: daß er nämlich »noch heute [...] eine kleine Geschichte niederschreiben werde, die mir in dem Jammer im Bett eingefallen ist und mich innerlichst bedrängt«. Die doppelsinnige Vokabel »Schreiben«, von der Adressatin wohl als *Briefeschreiben* verstanden, wechselt hier unversehens die Bedeutung und wird zum *literarischen Schreiben*. (Zu der »Ahnung«, die Gregor Samsa vom »Glück« hat, vgl. unten S. 59)

Hier beginnt das Nachschlagen im »erweiterten Tagebuch« (Canetti), in dem Kafka sich noch mehrfach über das Entstehen der *Verwandlung* geäußert hat. Daß er sie »heute noch« fertigstellen würde, also so wie *Das Urteil* »in einem Zug«, erweist sich schnell als Irrtum: Der bereits zitierte, in der Nacht vom 17. auf den

18. November geschriebene Brief, nach dem er dann doch »die Feder abgesetzt« hat, belegt es. Und auch der bescheidene Wunsch, einen solchen Text »höchstens mit einer Unterbrechung in zweimal 10 Stunden niederschreiben« zu dürfen (Briefe an Felice, S. 125), ist nicht nur einer Geschäftsreise wegen unerfüllbar. Wir wissen das, weil der Autor wiederholt vom Fortgang der Schreibhandlungen berichtet. Am zweiten Tag meldet der Schriftverkehr über die begonnene Geschichte das »Verlangen, mich in sie auszugießen, deutlich von aller Trostlosigkeit aufgestachelt« (ebd., S. 105). Psychoanalytisch inspirierte Leser denken hier an Ejakulation, und so problematisch das Psychoanalysieren als Interpretationshandlung ist, so naheliegend ist diese Assoziation hier psychobiografisch. Schreiben, in einem späteren Brief an Brod (5. 7. 1922) als Verkehr mit »Geistern«, als »Lohn für Teufelsdienst« definiert (vgl. Briefe, S. 384), muß vielleicht auch deshalb »in einem Zug« geschehen und möglichst ohne »Unterbrechung«, weil nur ein solcher (sich »ausgießender«) Schreibvorgang als Ersatzhandlung dienen kann. Immerhin nennt Kafka es »dieses übrigens äußerst wohlhlüstige Geschäft« (Briefe an Felice, S. 117) und ersetzt so offensichtlich den »Verkehr« mit der leibhaftigen – aber eben doch nicht leibhaftig – Geliebten. Am Ende gilt dasselbe dann auch für das Lesen »in einem Zug«: »Ich lese höllisch gern vor«, gesteht er Felice nach dem öffentlichen Vortrag des *Urteils*; es tue »dem armen Herzen so wohl« (ebd., S. 155) – Schreiben und Vorlesen als Ersatzhandlungen?

Die oben (Kap. 1.2.2) vertretene These, im Vor-Lesen-Wollen bediene sich Kafka der alten Novellentradition des Stiftens von Gemeinschaft, bestätigt sich hier: Denn fünf Tage später, als der Text allmählich Gestalt annimmt, liest man – wiederum im *Schriftverkehr* – von einer *Schreckgestalt*:

»Ja, das wäre schön, diese Geschichte Dir vorzulesen und dabei gezwungen zu sein, Deine Hand zu halten, denn die Geschichte ist ein wenig fürchterlich. Sie heißt ›Verwandlung‹, sie würde Dir tüchtig Angst machen und Du würdest vielleicht für die ganze Geschichte danken [...]

Dem Helden meiner kleinen Geschichte ist es aber auch heute gar zu schlecht gegangen und dabei ist es nur die letzte Staffel seines jetzt dauernd werdenden Unglücks.« (23. 11. 1912; Briefe an Felice, S. 116)

Und die Nachrichten von diesem Unglück werden schlechter, je länger der »Kampf mit meiner kleinen Geschichte« (ebd., S. 145) dauert: Es ist »eine ausnehmend ekelhafte Geschichte« (24. November; ebd., S. 117); dann weinen »alle 4 Personen oder sind wenigstens in traurigster Verfassung«, und am Ende (5. auf 6. 12.) weint der Leser:

»Weine, Liebste, weine, jetzt ist die Zeit des Weinens da! Der Held meiner kleinen Geschichte ist vor einer Weile verstorben. Wenn es Dich tröstet, so erfahre, daß er friedlich und mit allen ausgesöhnt gestorben ist.« (ebd., S. 160)

Einen Tag – besser: eine Nacht – später meldet der *Schriftverkehr* dann die Fertigstellung des Textes (vgl. ebd., S. 163); Kafka hat jetzt auch den so umstrittenen Schluß geschrieben (hierzu unten, S. 40 f.) Was jedoch die hier versendete Todesanzeige betrifft, so ist in gewisser Hinsicht Vorsicht geboten, ihren Wortlaut für

eine Interpretation heranzuziehen: Kafka stilisiert offensichtlich in den Briefen an Felice den Schaffensprozeß, weil dieser eben auch als Argument für die Notwendigkeit bleibender *Entfernung* dienen muß.

Im Versuch, *Kafkas Schaffensprozeß* exemplarisch an der *Verwandlung* zu rekonstruieren, hat Hartmut Binder (1983) neben der Beziehung zu Felice Bauer noch eine weitere psychobiografische Voraussetzung genannt: die familiäre Situation. Schon relativ früh (11. November 1912) teilt Kafka seiner Briefpartnerin nicht nur mit, daß die jüngste Schwester (Ottla) seine »beste Prager Freundin« sei, sondern auch: »der Vater und ich, wir hassen einander tapfer« (Briefe an Felice, S. 87). Dieser Haß, dem ja der 44 Druckseiten lange *Brief an den Vater* gewidmet ist, hat mehrere und vor allem ältere Gründe, auf die ich hier nicht eingehen kann; aber er wurde mit Sicherheit durch die aktuellen Auseinandersetzungen um die leidige Mitverwaltung der Asbestfabrik noch verstärkt. Hinzu kam ein Zwischenfall, der sich in genau dem Zeitraum, aus dem die oben zitierten Selbstkommentare Kafkas stammen, im Briefwechsel mit Felice niederschlägt: Kafkas Mutter hatte heimlich einen nicht weggeschlossenen Brief von Felice gelesen und die darin offenbar zum Ausdruck gebrachten, recht konventionellen Vorstellungen von Lebensgestaltung, Ernährungsweise, bürgerlich-jüdischer Ehe so sympathisch gefunden, daß sie heimlich an die Verfasserin schrieb und sie darin bestärkte, auf den Sohn in diesem Sinn einzuwirken. Felice wandte sich dann ihrerseits an den gemeinsamen Freund Max Brod und bat um Aufklärung über eine ihr offenbar unheimlich werdende familiäre Situation. Von Brod schließlich erfuhr Kafka, was da hinter seinem Rücken vorging und was er nicht anders sehen konnte denn als Verrat. (War die Brieffreundin dabei, sich heimlich mit der Mutter zu verbünden im Kampf gegen das erwähnte prekäre Gleichgewicht der Junggesellenexistenz?) Dieser »Verrat« wiederholt nach Meinung Binders (1983, S. 170) in Kafkas subjektivem Empfinden einen anderen »Verrat«, den die Schwester Ottla Anfang Oktober begangen hatte, als sie sich bezüglich der Asbestfabrik auf die Seite des Vaters stellte (vgl. Brief an Brod vom 8. 10. 1912; Briefe, S. 107 ff.).

Der Vater mit seinen Forderungen, die Mutter mit ihrem Unverständnis, die Schwester mit ihrer Weigerung, die Partei des Unverstandenen zu ergreifen: in diesem psychobiografischen Koordinatensystem verortet Binder (grundsätzlich zu Recht) jene Denk- und Assoziationsbewegungen Kafkas, die zur Konzeption der *Verwandlung* führten. Der Unverstandene, das ist der Auszustößende, Auszumerzende. »Ich habe die Eltern immer als Verfolger gefühlt«, gesteht Kafka Felice anlässlich der Entdeckung des heimlichen Briefwechsels (Briefe an Felice, S. 112). Und Ende Dezember 1912 – die Krise ist vorerst überwunden – schreibt er ihr so ehrlich wie hellsichtig:

»Die Eintracht der Familie wird eigentlich nur durch mich gestört und mit den fortschreitenden Jahren immer ärger, ich weiß mir sehr oft keine Hilfe und fühle mich sehr tief in der Schuld bei meinen Eltern und bei allen«. (ebd., S. 219)

Diese familiäre »Eintracht« ist von der Art, die *ausschließt*. Von der eigenen (allerdings nur nach den Maßstäben mittelständisch-bürgerlicher Geschäftsleute

existierenden) Nutzlosigkeit zutiefst überzeugt, leidet Kafka unter der Tatsache, daß er mit seinen eigenwilligen vegetarischen Eßgewohnheiten und seinem Tagesrhythmus (Büro bis Mittag, nachmittags Schlafen, nächtliche Schreibarbeit ab etwa 22 Uhr oder später!) nur stört in dieser Familie, die ihn eigentlich (fürs Geschäft, für die Fabrik) so dringend brauchte als das nützliche Mitglied, das er nun einmal nicht ist. Daß faktisch genau umgekehrt *er* als Bewohner eines Durchgangszimmers in der Kafkaschen Wohnung und als der Lärmempfindlichste dazu sich ständig gestört sah, wie man beispielsweise einem Tagebucheintrag vom 7. 1. 1912 (Tagebücher, S. 356 f.) entnehmen kann, das machte ihn zum gestörten Störer.

Eine »ausnehmend ekelhafte Geschichte« ist auch diese autobiografische Geschichte von der Eintracht des Verrats. Angesichts der trostlosen familiären Grundkonstellation, die durch den Schriftverkehr mit Felice in ihrer Problematik deutlich hervorgetrieben wurde, ist es ziemlich belanglos, ob oder daß in der *Verwandlung* etwa die Wohnungstopografie genau derjenigen der Kafkaschen Wohnung entspricht (so schon Sokel 1976, S. 85 und noch Citati 1990, S. 66; zur didaktischen Umsetzung dieser und anderer biografisierender Lesearten vgl. bes. Stamer 1981) und daß also »selbst kleinste Handlungsdetails durch Autobiographisches bestimmt sind« (Binder 1983, S. 163). Sollte die *Verwandlung* eine *Antwort* auf all die Fragen geben, denen sich Kafka psychobiografisch nicht gewachsen sah, so ist diese Antwort im Text nachzulesen und nicht in noch so vielen weiteren Belegen für einen »inneren Zusammenbruch« (ebd., S. 149) seines Autors. Auf solche Belege wird daher hier verzichtet.



## 2 Wort- und Sachkommentar

Ich beschränke mich hier auf das Nötigste; eine ausführlichere Kommentierung findet sich bei Binder 1975 und Beicken 1983. Die Seitenangaben beziehen sich auf die Textausgabe des Fischer-Taschenbuchs 5875 (Frankfurt/M. 1986).

- 9 *fand er sich [...] verwandelt*: Durch eine Ersatzprobe (»war er ... verwandelt«) ergibt sich, daß die Möglichkeit einer Illusion – eines »Traums« – hier noch offengelassen ist.  
*Reisender*: Handlungsreisender (Vertreter).
- 10 *Kasten*: österreichisch für (Kleider-)Schrank.  
»*Himmlischer Vater!*« *dachte er*: Der Satz ist zu lesen vor dem Hintergrund der Diskussion um das Vaterproblem bei Kafka; er ist dann – im Vergleich zu Varianten wie etwa »*Mein Gott!*« *dachte er*« – mehr als eine Floskel.  
*ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr*«: Dies ist auf zwei Arten lesbar: technisch und sexuell. (Das Wechselnde, nie Andauernde, nie herzlicher werdende beschreibt *auch* das »Nur-Sexuelle« im Unterschied zum Erotischen.)
- 14 *Prokurist*: Geschäftsführer mit weitreichender Vollmacht zur Vertretung des Chefs. (Es sind in Kafkas Werk auffallend oft »Stellvertreter«, mit denen der Held es zu tun bekommt.)
- 17 *paradieren*: (hier) angeben, sich hervortun.  
*Inkasso*: das Einziehen ausstehender Beträge an Ort und Stelle (beim Kunden) in bar.
- 18 *Sie verständigten sich durch Gregors Zimmer*: d. h. akustisch durch sein (Durchgangs-) Zimmer *hindurch*: vgl. die Lagepläne der Samsaschen Wohnung bei Stamer 1981 (Blatt 3B) und Beicken 1983, S. 116.
- 21 *Vorzimmer*: im Prager Deutsch der (geräumige, oft möblierte) Flur einer Wohnung.
- 27 *Kanapee*: Sofa mit Rücken- und Seitenlehne.
- 30 *Wertheimkassa*: von Geschäftsleuten damals häufig benutzter hoher Kasten der Marke Wertheim mit Safe-Funktion (für Geld und Wertpapiere).
- 31 *Komis*: nach frz. »commis voyageur« – reisender Handlungsgehilfe, also die Bezeichnung für eine untergeordnete Funktion, aus der heraus sich Gregors Aufstieg vollzog: vgl. hierzu S. 17 (»Inkassovollmacht«).  
*Provision*: prozentuale Beteiligung am erzielten Geschäftsertrag, wie sie noch heute als Aufzahlung auf das Grundgehalt von Handelsvertretern vielfach üblich ist.  
*Und die Schwester sollte Geld verdienen, die noch ein Kind war mit ihren siebzehn Jahren*: Diese Behauptung stimmt »objektiv« (sozioökonomisch/psychosozial) nur sehr bedingt, d. h. allenfalls für den gehobenen Mittelstand und die Oberschicht; ansonsten war man damals mit 17 Jahren erwachsen. Das Auftauchen dieser Behauptung in Gregors erlebter Rede ist ein Hinweis auf seine Zugehörigkeit zu einer »geistig obdachlosen« Angestelltenkaste mit objektiv falschem Klassenbewußtsein (vgl. oben, S. 6 ff.), sowie auf sein Selbstverständnis als »bevaternder« älteren Bruder, der unbewußt die Schwester von sich abhängig halten will (vgl. unten, S. 47).
- 35 *Plafond*: Zimmerdecke.
- 38 *als Handelsakademiker, als Bürgerschüler, ja sogar schon als Volksschüler*: Gregors Schullaufbahn ist in dieser rückwärtsschauenden Aufzählung sehr exakt bezeichnet, und zwar als typisch für den am Arbeitsmarkt orientierten Mittelstand: Bürgerschulen waren

lateinlose Schulen der Sekundarstufe I bzw. II – in Deutschland Realschule bzw. (bis in die 60er Jahre) Oberrealschule –, die Handelsakademie war eine nicht allgemeinbildende, sondern ausbildende Fortsetzung der Handelsschule.

*Und so brach er denn hervor:* Gewöhnlich brechen wilde Tiere aus dem Gebüsch oder feindliche Angreifer aus dem Hinterhalt hervor. Die Wahl dieses Verbums evoziert ›Tierisches‹ oder ›Feindseligkeit‹.

- 44 *Bedienerin:* sog. Zugehfrau, stundenweise arbeitend und daher billiger als ein Dienstmädchen, das im Haus wohnt.
- 53 *»Weg muß er«, rief die Schwester:* Sowohl der Erstdruck (1915) als die beiden Auflagen im K.-Wolff-Verlag (1915, 1918) haben hier *»Weg muß es«* (Binder 1975, S. 171). Hält man sich dagegen an das Manuskript, so bleibt das Pronomen, das eine männliche Person anzeigt, noch bis S. 56, wo dann erstmals *»es ist krepirt«* erscheint, erhalten.
- 58 *Prinzipal:* Geschäftseigentümer.
- 59 *die Elektrische:* Die erste elektrische Straßenbahn in Europa ging 1881 in Lichterfelde bei Berlin in Betrieb; in Prag fuhr sie 1890 noch nicht, wohl aber 1905. (Vgl. die beiden Fotografien vom Graben – der historischen Hauptstraße Prags – in Wagenbach 1985, S. 61.)

### 3 Struktur des Textes

Dieses Kapitel läßt sich auf Bedeutungszuschreibungen noch nicht ein, sondern versucht eine möglichst sachliche, zur-Kennntnis-nehmende *Beschreibung* dessen, was in der *Verwandlung* vorliegt. Dabei wird von der Oberfläche (»Form« und »Stil«) zur Struktur fortgeschritten.

#### 3.1 »Form«, »Stil«, »Erzählhaltung«

##### 3.1.1 Form

Die *Verwandlung* unterscheidet sich trotz mancher Verwandtschaft von gleichzeitig entstandener expressionistischer Prosa nicht nur, aber vor allem in sprachlicher Hinsicht. Der Text ist außerordentlich streng gebaut. Die drei annähernd gleich langen Teile sind auch graphisch (durch Absatz und Numerierung) betont; der Mittelteil ist der längste, so daß Nabokov (1986, S. 106) von der »Dreiheit von These, Antithese und Synthese« spricht sowie von »Tryptichon« (dreigeteiltes Altarbild). Ohne solche Assoziationen überzubewerten – etwa als Hinweise auf irgendeine religiöse »Bedeutung« –, soll hier doch eingeräumt werden, daß sie auf etwas Wichtiges verweisen: der innere Zwang zur Expression, von dem schon die Rede war, wird, was nun die literarische Technik anbelangt, nicht expressionistisch oder surrealistisch sozusagen sich selbst überlassen; Traumbilder im Sinn einer *écriture automatique* sind Kafkas Sache nie gewesen. Aber auch die aus dem 19. Jahrhundert (»poetischer Realismus«) tradierte Erzählweise lehnt er für sich ab und entwickelt eine neue, radikal nüchterne »Erzählrhetorik« (hierzu Thieberger in Binder 1979b, S. 202).

##### 3.1.2 Stil

Daß Kafka dabei ungeachtet seiner »phantastischen« Gegenstände fast durchweg mit den Mitteln einer gehobenen Alltagssprache auskommt, ist eine Tatsache, die schon die ersten zeitgenössischen Leser verblüfft hat: Die *Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten* (Born 1979) enthält vielfach Äußerungen wie die des Expressionisten Edschmid, das Bewundernswerteste an Kafkas Prosa sei ihre »strenge Sachlichkeit« (ebd., S. 62).

Aber dieselbe Beobachtung gibt anderen auch Anlaß zur Kritik. So attestiert Hugo Wolf (1917) dem Verfasser: »Der Gegenstand ist knapp und trocken behandelt und liest sich beinahe wie der wissenschaftliche Bericht eines Spezialfachverständigen« (ebd., S. 74). Was hier abwertend gemeint ist, wäre von Kafka sicherlich als hohes Lob verstanden worden. Sachliche und sprachliche Genauigkeit waren ihm eins. Sein Ehrgeiz war nicht auf eine irgendwie »originelle« Behand-

lung der Sprache gerichtet, sondern – wohl auch, wie in der Forschung oft bemerkt wird, bedingt durch die »Inselsituation« des Prager Deutsch in fremdsprachiger Umgebung – auf einen hochsprachlichen Stil, dem man weder regionale Herkunft noch literarische Vorbilder überhaupt ansieht. Er erübrigt sich zu sagen, daß er dieses Ziel erreicht hat (von einigen »Pragismen« abgesehen wie etwa »trotzdem« an Stelle von »obwohl«; 16). Nur ein solch »neutrales« Medium taugte für das, was er wollte.

Trotzdem oder gerade deshalb entwickelte er diese neutrale Sprache zu einer Unverwechselbarkeit, die man heute *auch* gelegentlich meint, wenn man sagt: »kafkaesk«. Diese Paradoxie sieht wohl Johannes Urzidil, der über »Kafkas Prosa« (1935) bemerkt, sie sei eine »Handschrift« genau wie die zeichnerische und malerische Paul Klees oder Marc Chagalls (vgl. Born 1983, S. 381).

Diese Bemerkungen gelten allgemein. Speziell in bezug auf die *Verwandlung* bemerkt ein anderer früher Rezensent (1935), hier sei ein *romantisches* Motiv »ganz unromantisch durchgeführt« (Born 1983, S. 378). Darum geht es in der Tat: Kafka will sein »Motiv« weder surrealistisch noch expressionistisch, weder romantisch noch naturalistisch »durchführen«, sondern sozusagen sachgemäß. Ebenso, wie die (von Hermsdorf 1984 gesammelten) amtlichen Schriften Kafkas in einer nüchternen Sachsprache verfaßt sind, die auf die Konventionen des Amtsdeutsch möglichst wenig Rücksicht nimmt, so muß es doch auch für *literarische* Gegenstände eine Sprache geben, die sich um stilistische Konventionen der Literaturgeschichte zwischen Hoffmann und Hofmannsthal wenig bekümmert.

Diesem Prinzip entspricht es, wenn (ich folge hier Schubiger 1969, S. 80 ff.) die »rhythmische und physiognomische Eigenart« der *Verwandlung* durch Nachhaken und Vorwegnehmen von Informationen, durch Einschränkung (*wenn ... auch, zwar ... aber, allerdings*) und Erweiterung (*geradezu, gänzlich*) des bereits Ausgesagten gekennzeichnet ist. Die »Häufung modaler Adverbien« (*vielleicht, möglicherweise, kaum*), die für Kafkas Prosa generell gilt, weist Schubiger auch in der *Verwandlung* nach und bemerkt, die Wirklichkeit erscheine durch sie als »unzuverlässig, Mißtrauen erweckend« (ebd., S. 99). Um diesen Effekt zu erreichen, kann Kafka sich, bei aller stilistischen »Neutralität«, nicht mit einfach strukturierten, kurzen Hauptsätzen begnügen; seine Sätze sind vielfach in sich untergliedert (hypotaktisch) und verraten bei aller Eigenständigkeit des Stils – denn auch diese Abwesenheit stilistischer Anklänge *ist* natürlich ein Stil – immerhin ein Vorbild: Kleist.

Ich demonstriere das abschließend an einer Passage, die an weltliterarischer Berühmtheit vermutlich nur von der sogenannten »Türhüterlegende« überboten wird: nämlich am ersten Absatz der *Verwandlung*:

»Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor Augen.« (9)



Um Kafkas Stil zu illustrieren, reduziere ich die zitierte Passage schrittweise auf ihre Grundstruktur:

- *Ohne die Adverbien*, die entweder der »modalen« Einschränkung des Wirklichkeitscharakters (*gänzlich, ein wenig*) oder der Anschaulichkeit (*panzerartig, kläglich, hilflos*) dienen, lautet er:  
»Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem harten Rücken und sah, wenn er den Kopf hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang dünnen Beine flimmerten ihm vor Augen.«
- *Ohne die Einschübe*, die der »sachlichen« Präzisierung oder Einschränkung des Gesagten dienen, lautet er:  
»Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem harten Rücken und sah, wenn er den Kopf hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke kaum noch erhalten konnte. Seine vielen Beine flimmerten ihm vor Augen.«
- Und schließlich *ohne diejenigen Adjektive*, deren Leistung offensichtlich in sozusagen zoologischer Genauigkeit besteht:  
»Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem Rücken und sah, wenn er den Kopf hob, seinen Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke kaum noch erhalten konnte. Seine vielen Beine flimmerten ihm vor Augen.«

Was übriggeblieben ist, erfüllt am ehesten noch damals gängige Erwartungen an konventionelle literarische Prosa, die freilich in dieser Form etwas unübersehbar Klischeehaftes hätte: *unruhige Träume, ungeheueres Ungeziefer, vor Augen flimmernde Beine*. Anders gesagt: Das bliebe übrig, wenn nicht der Zwang zur *Expression* hier mit dem Willen zur *Genauigkeit* gepaart wäre. Auch die »Kleistische« Syntax träte dann deutlicher zutage, als sie es tatsächlich tut: »Er lag auf seinem Rücken und sah . . . seinen Bauch«, lautet der vorletzte Hauptsatz; alles andere – und zwar das Wesentliche an diesem Satz – ist Nebensatz und Einschub.

Was eine solche Reduktion auf ein sprachliches Skelett freilich nicht zeigen kann, das ist ein weiterer Zug Kafkascher Prosa, der sich in diesem Text so sehr zur Geltung bringt wie nie zuvor in Kafkas »Frühwerk«, zu dem die *Verwandlung* gerade nicht mehr gerechnet wird. Auch dieser Zug ist, ähnlich wie die spröde Nüchternheit, schon sehr früh irritiert bemerkt worden: Wenn diese Sprache »Neuland« sei, stellt bereits Johannes Urzidil (zit. in Born 1983, S. 382) fest, dann sei sie nicht »formales«, sondern »geistiges Neuland«. In der Tat: Was Kafkas »Handschrift« zeichnet, das wird auf den ersten Blick nur »einfach« wiedergegeben, mit größtmöglicher sachlicher Präzision, die sich um das Fantastische des solcherart Präzisierten überhaupt nicht zu kümmern scheint; aber gleichzeitig – und deshalb ist »Stil« eben kein formales Problem, sondern ein inhaltliches – steckt in dem, was alles *nicht* gesagt wird, eine ungeheure Sprengkraft: »Eine unheimliche, zuweilen makabre Ironie schwebt kaum tastbar zwischen den Zeilen« (Urzidil,

ebd.). Tastet man die oben zitierten Zeilen daraufhin ab, so stutzt man darüber, daß sich »die Bettdecke, zum Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte«. Die Feststellung gibt sich den Anschein der Sachlichkeit; der Erzähler kommentiert nichts, er tritt überhaupt kaum in Erscheinung. Und doch hat dieser Satz etwas »unfaßbar« Komisches.

### 3.1.3 Erzählhaltung

Weit mehr als die äußerlich erkennbare Struktur des Textes (»Form«) also tragen Eigenheiten der sprachlichen Gestaltung (»Stil«) dazu bei, die Erzählung als Text *von Kafka* auszuweisen. Ein wichtiger Teilbereich des literarischen »Stils« ist die jeweils gewählte *Erzählhaltung*.

Die spezifische Perspektivität, in der Kafka schreibt, wird mit einem von Friedrich Beißner geprägten Begriff »einsinniges Erzählen« genannt (vgl. Beißner 1983). Hat Franz K. Stanzel (zuerst 1955; vgl. zuletzt Theorie des Erzählens. Göttingen, 5. Aufl. 1991) für erzählende Literatur generell unterschieden zwischen »auktorialer«, »personaler« und »Ich-Erzählhaltung«, und findet man bei anderen Autoren der »klassischen Moderne« – sehr ausgeprägt etwa bei James Joyce – diese drei Erzählhaltungen auf kleinstem Raum nebeneinander (ja: ineinandergeschoben), so zeichnet sich Kafkas Erzählen durch eine Vorliebe für die personale Haltung aus: Vom Bewußtsein, von der Wahrnehmung des Helden her wird erzählt. Diese Vorliebe wird früh ausgebildet (schon *Der Verschollene* weist sie auf) und zwischen 1912 (der Entstehung dieses ersten Romanfragments) und 1922 (der Entstehung des dritten und letzten: *Das Schloß*) so radikalisiert, daß der Leser schließlich so gut wie nichts mehr erfährt, was er nicht als ständiger Begleiter des Helden hat erfahren können: sehend mit seinen Augen, hörend mit seinen Ohren, seine Gedanken denkend.

Das gilt nun zwar auch für die »Ich-Perspektive«; im Gegensatz zu ihr erweckt jedoch die personale Erzählhaltung trotz ihrer nicht minder radikalen Beschränkung der fiktionalen Wahrnehmung den Eindruck, der Leser werde von einer unabhängigen Instanz (dem »personalen Erzähler«) ins Bild gesetzt. Nur deshalb kann der oben (S. 25) zitierte Kritiker schreiben, die *Verwandlung* sei »beinahe wie der wissenschaftliche Bericht eines Spezialfachverständigen«. Wenn Kafkas Sprache als »geistiges Neuland« (s. oben, S. 27) bezeichnet werden konnte, so darum, weil die Wahl der Perspektive, aus der man Gregors Geschichte erfährt, keine formale Entscheidung ist, sondern den Inhalt betrifft, und mehr noch: den Gehalt der Erzählung. Die Beschränktheit der Erzählperspektive, in die ja durch die personale Erzählhaltung auch der Leser hineingezogen wird, korrespondiert mit der Beschränktheit von Gregors Person und Situation; die Faszination des Textes rührt nicht zuletzt daher, daß der Leser selbst die durch Gregors Wahrnehmung und Bewußtsein gefilterten und entstellten fiktionalen Wirklichkeitspartikel zu einem halbwegs stimmigen Bild der Lage zusammenordnen muß, um herauszufinden, daß der Held sich über sein bisheriges Leben gründlich täuscht. Man

bekommt weder eine ›Handlung‹ durch einen auktorialen Erzähler mitgeteilt, dessen *Autorität* dafür bürgen könnte, noch einfach eine subjektive Sicht auf das Erzählte geboten, wie dies ein Ich-Erzähler nur könnte; statt dessen wird man »personal« mit einer Erzählung konfrontiert, die ständig zwischen ›objektivem‹ Festhalten des Hergangs und ›subjektivem‹ Einnehmen der begrenzten Perspektive des Hauptbetroffenen changiert. Daß die Schwester »noch ein Kind war mit ihren siebzehn Jahren« (32), sagt wenig über Grete aus, aber viel über Gregors Verhältnis zu ihr, sein Idealbild der Schwester, die er sich kindlich wünscht, der Bevormundung bedürftig. Der Satz liest sich zwar wie eine Feststellung, ist aber sogenannte *erlebte Rede*, also indirektes Zitat aus Gregors Gedankenablauf.

Durch diese fast ungebrochene Perspektivität der Erzählung werden manche Sätze doppeldeutig: »seine Schreckgestalt sollte ihm zum erstenmal nützlich werden« (51), heißt es in Zusammenhang mit Gregors Idee, die Schwester bei ihrem Violinspiel für die Untermieter zu unterbrechen, sie aus diesem erweiterten Familienkreis herauszuholen und in sein Zimmer zu sperren. Ist dieser Satz nun Voraussage des Erzählers (Gregor wird ja die »Zimmerherren« wirklich vertreiben), oder ist er erlebte Rede (übersetzbar in: »Meine Schreckgestalt soll mir . . .«)?

Kafka spielt an solchen Stellen mit den Möglichkeiten personalen Erzählens, das sich – im Gegensatz zur »auktorialen« und zur »Ich«-Erzählhaltung – nicht festlegen muß auf einen ›objektiven‹ oder einen ›subjektiven‹ Status literarischer Rede.

Relativ selten dagegen sind Sätze, die aus der personalen Erzählhaltung herausfallen, wie etwa der folgende: »Immerfort nur auf rasches Kriechen bedacht, achtete er kaum darauf, daß kein Wort, kein Ausruf seiner Familie ihn störte.« (54) Aber auch hier wäre das Herausfallen nur dann absolut, wenn der Satz hieße: »... achtete er *nicht* darauf . . .«; erst dann wäre eindeutig eine Erzählerinstanz vorausgesetzt, die vom Bewußtsein und der Wahrnehmung des Helden völlig unabhängig ist und mehr ›weiß‹ als dieser.

Das ist im Text nur einmal der Fall: am Schluß, also bei allem, was nach Gregors Tod erzählt wird. Dieser nicht zufällig oft kritisierte Schluß (vgl. unten, S. 40 f.) ist denn auch die empfindlichste Abweichung vom Prinzip der personalen Erzählhaltung in der *Verwandlung*. Kafka muß die Beschränkung auf die Wahrnehmung des Helden ab S. 55 aufgeben und behilft sich

- zunächst, indem er die Perspektive der »Bedienerin« ausgestaltet, die Gregors Leiche findet (vgl. 55 f.);
- dann, indem er eine gewissermaßen filmische Wiedergabe dessen versucht, was sich aufgrund von Gregors Tod in der Wohnung abspielt: viel wörtliche Rede, Mimik und Gestik, Bewegung der Figuren im Raum (vgl. 56–58);
- schließlich, indem er im letzten langen Absatz einen »auktorialen« Erzähler einführt, der die Lage der von Gregor befreiten Samsas behutsam kommentiert: »Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten . . .« (59).

Der erste Eindruck des Lesers, dieser Schluß sei ein Stilbruch, ist also nicht unbedingt falsch: Ist die Wahl der Erzählhaltung eine stilistische Entscheidung, so bleibt dem Autor nach dem Tod des »personalen« Mediums eine solche Wahl



nicht mehr, und ihm wäre allenfalls vorzuwerfen, daß er überhaupt weitererzählt und in Kauf nimmt, daß das Erzählte am Ende als »dargestellte Banalität« erscheint (vgl. unten, S. 41).

Aber indem man Probleme der Erzählhaltung zum Ausgangspunkt *inhaltlicher* Überlegungen macht, hat man den Bereich des Nachdenkens über »Form« und »Stil« bereits verlassen.

### 3.2 Die Figuren

Nicht unähnlich naturalistischen Dramen, die Familienkonflikte in sozialkritischer Absicht behandeln, kommt die *Verwandlung* mit einem relativ kleinen »Personal« aus: Kafka beschränkt sich auf die nächste Umgebung des Helden, also eine »Kleinfamilie« – Familien-»Organismus«, hat er selbst in Anlehnung an den Satiriker Jonathan Swift gesagt (vgl. seinen Brief an die Schwester Elli vom Herbst 1921; Briefe, S. 344). Dieser organische Kreis wird lediglich, wiederum in Analogie zum *Drama* gesagt, durch einige »Statisten« ergänzt: Gregors Dienstvorgesetzten, das Dienstpersonal der Samsas und die drei »Zimmerherren« (Untermieter), die nach Gregors Ausfall als Ernährer die mißliche finanzielle Lage aufbessern sollen.

Eine kurze Bestandsaufnahme der Art, wie diese wenigen Figuren jeweils angelegt sind, soll hier als Einstieg in die Strukturbeschreibung dienen. Zu beachten ist jedoch, daß fast alle diese Figuren, abgesehen von den »Statisten«, ihre eigene *Verwandlung* durchmachen, die dann gesonderter Überlegungen bedarf (vgl. Kap. 3.4).

#### Gregor

Über die Durchschnittlichkeit und Mittelmäßigkeit dieses kleinen Handlungsreisenden ist viel geschrieben worden. Was hier über die Hauptfigur gesagt werden kann, stützt sich auf das Wenige, was dem Leser eher beiläufig über ihr *Vorleben* mitgeteilt wird; denn vom Augenblick der Verwandlung an beginnt sich Gregors »Charakter« zu *verändern*, und die gängige Definition, die Charaktere einer Novelle seien bereits angelegt und trügen lediglich ihre(n) Konflikt(e) aus, gilt für diese Figur als einzige *nicht*. Setzt man aber die Informationssplitter, die der Text bereithält, zu einem Mosaik zusammen, so ergibt sich folgendes Bild vom Handlungsreisenden Gregor Samsa (vgl. 10 f.): Er war introvertiert und kontaktarm, ängstlich und autoritätsgläubig, dabei aber von einer verdrängten, niedergehaltenen Aggressivität den Vorgesetzten gegenüber. Er neidete anderen Berufskollegen ihre vermeintliche oder wirkliche Besserstellung und kultivierte ihnen gegenüber offenbar die Ressentiments des Zukurzgekommenen. Sein »Privatleben«, sofern davon die Rede sein kann, bestand aus Hobbies, denen man zuhause und alleine nachgeht (Laubsägearbeiten, Studieren von Fahrplänen auch über die sachliche

Notwendigkeit hinaus; vgl. 16). Sein Verhältnis zu Frauen war gehemmt, wenn nicht grundlegend gestört: Die Dame im Pelz, für deren Konterfei er einen Rahmen geschnitzt hat (vgl. 9), wird von vielen Interpreten als latent erotische Darstellung verstanden, und die wenigen Kontakte zu realen Frauen sind an seiner Entscheidungsschwäche und Schwerfälligkeit gescheitert (»ernsthaft, aber zu langsam beworben«; 45).

Dies alles ergibt den Typ nicht nur des gehemmten Junggesellen, sondern auch des »geistig obdachlosen« Angestellten (Kracauer: »oft waren sie Offiziere«), der sich mangels eigener charakterlicher Festigkeit in einer Leutnantsuniform noch am wohlsten fühlt und darin »sorglos lächelnd« jene Autorität verkörpert, vor der er im zivilen Leben kuschen würde. Nicht als Persönlichkeit, sondern »für seine Haltung und Uniform« erwartet ein solcher Mensch »Respekt« (21).

Doch der *autoritäre Charakter*, der hier, um es paradox auszudrücken, mit genau berechneter Flüchtigkeit skizziert wird, ist keine an der Oberfläche bleibende Typisierung, sondern geht in die Tiefe. Diese Tiefe heißt: *Herrschaft*. Die Schwester wollte er auch gegen den Willen der Eltern aufs Konservatorium schicken (vgl. 31) – für eine Bekanntgabe dieser Entscheidung hatte er den Weihnachtsabend vorgesehen, an dem er aber bereits als Käfer die Wände hochgeht. Noch zwei Tage vor seiner Verwandlung muß er in einer nur als unschön zu denkenden Szene beim Essen einen von der Mutter aufgetischten Käse für ungenießbar erklärt haben – denselben, inzwischen jedenfalls tatsächlich verdorbenen Käse, der dem Käfer Gregor als einzige der angebotenen Speisen wirklich schmeckt (vgl. 28).

### *Grete (die Schwester)*

Einiges spricht dafür, daß Grete eigentlich die zweite Hauptfigur dieses »Dramas« ist. Auch hier findet der Leser einschlägige Informationen über den ganzen Text verstreut: In der Vorgeschichte (bis zum Einsetzen der Erzählung) war sie ein verwöhntes bürgerliches Mädchen, dessen Lebensweise »daraus bestanden hatte, sich nett zu kleiden, lange zu schlafen, in der Wirtschaft [d. h. im Haushalt] mitzuhelfen, an ein paar bescheidenen Vergnügungen sich zu beteiligen und vor allem Violine zu spielen« (32). Kein Wunder, daß sie ihren Eltern bisher »als ein etwas nutzloses Mädchen erschienen war« (34). An ihr jedoch wurde – ganz im Unterschied zu ihrem Bruder – diese Nutzlosigkeit, weil sie rollenspezifisch (zum passiven Warten auf den Ehemann) paßte, wohlwollend geduldet.

### *Der Vater*

Der erste »Auftritt« dieser Figur ist ein sehr bezeichnender: »und schon klopfte an der einen Seitentür [von Gregors Durchgangszimmer] der Vater, schwach, aber mit der Faust« (12). *Schwach, aber mit der Faust*: Besser als durch diese vordergründig natürlich technisch gemeinte Formulierung ließen sich Rolle und »Stand-

ort« des alten Samsa in der Familie zu *Beginn* der Erzählung nicht charakterisieren. Seit dem Zusammenbruch seines eigenen Geschäfts versteht sich Gregors Vater als jenseits des Erwerbslebens stehend; er wirkt alt und gebrechlich. Aber nebenbei erfährt man, daß er völlig gesund ist (vgl. 32) und also durchaus tun *könnte*, was er später dann auch muß: arbeiten, anstatt zu tun, was er vorzieht: meistens »im Schlafrock« (40) herumsitzen, das Frühstück »bei der Lektüre verschiedener Zeitungen« stundenlang hinziehen (20) und nur »an ein paar Sonntagen im Jahr und an den höchsten Feiertagen [...] mit stets vorsichtig aufgesetztem Krückstock« überhaupt das Haus verlassen.

Diese scheinbare Senilität des Vaters zu Beginn der Erzählung täuscht leicht darüber hinweg, daß er, ganz in der patriarchalischen Tradition gerade auch der jüdischen Familie, durchaus das Regiment führt. Die ethnische Zugehörigkeit der Samsas (tschechisch klingender Name, aber deutsche Sprache; keine ausgeprägte Religiosität) wird freilich wohlweislich völlig offengelassen: eine für das deutsch assimilierte städtisch-bürgerliche Judentum Prags (vgl. oben, S. 6) nicht untypische Mischung. Allenfalls zwischen ihm und Gregor ist strittig, wer (etwa über Gretes Wunsch einer musikalischen Ausbildung) entscheidet. Kleine Hinweise auf die Herrschaft des Vaters in der Familie Samsa gibt es genügend: Er wird als erster »ungeduldig«, als Gregor den Prokuristen nicht zu sich einlassen will (vgl. 16); er *ballt die Faust* bei Gregors erstem Auftreten als Käfer, und am Ende von Gregors erstem Ausflug aus seinem Zimmer heraus treibt er den Käfer unter einer solchen Lärmentwicklung zurück, daß es »gar nicht mehr wie die Stimme bloß eines einzigen Vaters« klingt (24). Diese begreiflicherweise in der Forschung oft zitierte Formulierung macht klar, daß der alte Samsa, wie harmlos er anfangs auch daherkommt, durchaus zum »wilden Stamm der Kafka-Väter gehört« (Poltzer 1978, S. 117) und genau wie der alte Bendemann, der über seinen Sohn das paradoxe *Urteil* des unfreiwilligen Selbstmords spricht, jederzeit imstande ist, senkrecht im Bett seiner scheinbaren Senilität zu stehen und – mit dem *Brief an den Vater* (in: Hochzeitsvorbereitungen, S. 124) zu reden – die »geistige Oberherrschaft« wieder offen an sich zu reißen. (Zum Vergleich der beiden Novellen *Das Urteil* und *Die Verwandlung* vgl. unten, Kap. 4.2.)

### *Die Mutter*

Sie als einzige macht keine erkennbare Verwandlung durch; nicht zufällig wünscht sie ja zunächst »das Zimmer genau in dem Zustand zu erhalten, in dem es früher war, damit Gregor, wenn er wieder zu uns zurückkommt, alles unverändert findet« (36). Die Mutter ist, nach dem Wenigen zu schließen, was wir über sie erfahren, ein einfaches Gemüt: Gregors Unglück scheint ihr eine andere Art von Geschäftsreise; etwas, was zwar unangenehm ist, aber nur eine begrenzte Zeit dauert und mit der Heimkehr endet. Die Mutter ist generell Reagierende; die Reaktionsmuster, denen sie dabei gehorcht, sind die typisch bürgerlichen des späten 19. Jahrhunderts: Von ihrem Mann erwartet sie in kritischen Situationen Tat-

kraft und schnelle Entscheidungen. Sie selber fällt in Ohnmacht. Dieses In-Ohnmacht-Fallen, schon in den Novellen und Dramen Kleists regelmäßig Zeichen für die *Machtlosigkeit* einer Figur in der sie bedrängenden Situation, wird von Kafka gezielt – und deutlich stilisiert – eingesetzt, um die Begrenztheit dieser Figur zu signalisieren; sie ist, im Gegensatz etwa zu Grete, nicht entwicklungsfähig. Seit jeher – und genau, wie Kafka dies im *Brief an den Vater* auch biografisch beschrieben hat – Vermittlungsinstanz zwischen dem herrschenden Vater und den beherrschten Kindern, ist sie die »sanfte Stimme« (11), die als erste den scheinbar säumigen Sohn dem Vorgesetzten gegenüber entschuldigt (vgl. 15 f.) und, solange es geht, Harmonie vortäuscht, um durch ihre Ohnmacht das Ende aller Harmonisierungsmöglichkeiten anzuzeigen. Daß sogar diese »ohnmächtige« Figur einen *Herrschaftsbereich* hat, sei nur am Rande vermerkt: Das zu Tode erschrockene Dienstmädchen, das fristlos kündigen will, muß *die Mutter* »kniefällig« bitten, der Entlassung zuzustimmen (30).

### *Die »Statisten«*

In einer Erzählung gibt es keine Statisten, sondern lediglich kleine Nebenfiguren mit wenig oder keinem Dialog-Text; die Bezeichnung »Statist« ist hier nur anwendbar im Vorgriff auf spätere Überlegungen zum theatralischen Charakter der *Verwandlung*. Der *Prokurist*, die *drei »Zimmerherren«* (Untermieter) und das Dienstpersonal stellen Nebenrollen in diesem Sinn dar und haben alle eine *Zeichenfunktion* gemeinsam: Sie bezeichnen jeweils einen Standort Gregors oder der Samsas insgesamt in einer sozialen Hierarchie. Anders gesagt: Sie entfalten, jede auf ihre Weise, das *Thema der Macht und ihres Verlustes*.

– Das Auftreten des *Prokuristen* situiert den kleinen »Reisenden« Gregor Samsa in der Machthierarchie des *Geschäfts* (»Ihre Stellung ist durchaus nicht die festeste«; 17); Gregor ist einer jener »Angestellten«, in denen der Chef »samt und sonders Lumpen« (14) vermutet und sie auch so behandelt. Im übrigen erscheint der Prokurist nicht nur als Stellvertreter, sondern als Drähtchenzieher der Macht: nämlich als intrigant. Was er dem Chef angeblich versuchte auszureden – daß nämlich Gregors Nichterscheinen etwas mit der ihm neuerdings zugestandenen Inkassovollmacht zu tun habe –, das hat er ihm, liest man genau, gerade eingeredet: »Ich legte wahrhaftig fast [!] mein Ehrenwort dafür ein, daß diese Erklärung nicht zutreffen könne.« (17)

– Mit dem Erscheinen der *drei Zimmerherren*, die nicht nur »ein Zimmer der Wohnung«, sondern regelmäßig auch das Wohnzimmer besetzen (47), hält die soziale Diskriminierung auch Einzug in die Familie selbst: Sie sind »peinlich auf Ordnung, nicht nur in ihrem Zimmer [...] bedacht« (47 f.), haben ihre eigenen Möbel mitgebracht und treten als die eigentlichen *Herren* (eben nicht nur im Zimmer, sondern der ganzen Wohnung) auf. Wie Herrscher haben sie Launen; das Essen kann »in die Küche zurückgeschickt werden« (V 8 f.), die musizierende Grete kann herbeigerufen, allerdings dann nach kurzer Zeit »unter halblauten



Gesprächen« vergessen werden, von denen die Wirtsfamilie natürlich ausgeschlossen bleibt (V 50). Im übrigen haben wir es hier nicht mit drei Individuen zu tun, sondern mit einem einzigen Macht-Haber, dem »mittleren Herrn« nämlich, der als ständiger Wortführer für alle drei und damit in den beiden anderen lediglich wiederholt erscheint.

– Das *Dienstpersonal* schließlich entfaltet das Thema des Machtverlusts von der anderen Seite her: Hier sind die Samsas nicht nur Arbeitgeber, sondern Macht-Haber, die freilich bessere Tage gesehen haben. Anfangs sind es zwei Hausangestellte; ob das Dienstmädchen oder die Köchin um Entlassung bittet, ist im Text widersprüchlich (vgl. hierzu 30 gegenüber 35); jedenfalls gibt es dann nur noch eine Angestellte, die sich in der Küche einschließt, bis auch sie entlassen wird (vgl. 44). Schließlich ist nur noch stundenweise eine alte »Bedienerin« da, die als einzige (weil sie *nicht* zur Familie gehört?) mit Gregor zurecht kommt, indem sie ihn ganz respektlos und angstfrei als »alten Mistkäfer« (47) behandelt.

### *Zusammenfassung: »widerliche Verhältnisse«*

Insgesamt erscheinen die Samsas, sieht man sie nicht aus der spezifischen Optik Gregors, die vieles verklärt, erkennt oder unterschlägt, als durchaus unsympathische (klein-)bürgerliche Familie, die ihren eigenen Verfall zu ignorieren versucht und »geistig obdachlos« noch einem bürgerlichen Lebensideal anhängt, als dessen Unhaltbarkeit schon offenbar ist; und die, als nur das Vermieten den Lebensstandard noch halbwegs sichern kann, zu diesem Zweck zur Versammlung von *Kriechern* wird (Gregor buchstäblich, die andern im übertragenen Sinn).

Jene »widerlichen Verhältnisse« (52), die der »mittlere Herr« ihnen vorwirft und natürlich auf die Existenz Gregors bezieht, herrschten also objektiv von Anfang an: ein aus Indolenz Gebrechlichkeit simulierender Vater, eine faule und verwöhnte Tochter, eine willensschwache Mutter und ein infantil-zurückgebliebener Junggeselle als Sohn, der seinen Haß hinunterschluckt und sich vor dem Chef erniedrigt, um diese Familie von Parasiten ernähren zu können. Von hier aus nimmt das »Drama« der »Verwandlung« seinen Lauf.

Wer und was verwandelt sich?

### 3.3 Gestörte Routine: das Einsetzen der »Handlung«

In seiner Dissertation über Kafka hat der Schriftsteller Martin Walser die Bedeutung der *Störungen* für das gesamte Werk hervorgehoben: Für die jeweilige Störung einer Ordnung verantwortlich sei bei Kafka der *Held*, aber aus seiner Sicht störe er nicht die Ordnung, sondern behaupte lediglich seine Existenz; die Beseitigung der Störung, die meist am Ende des Textes stehe, sei gleichbedeutend mit der *Aufhebung* dieser Existenz (vgl. Walser 1961, S. 68 ff.).

»Die Verwandlung« tritt »eines Morgens« ein: an irgendeinem beliebigen der



grauen Arbeitstage, die sich für den Handlungsreisenden aneinanderreihen – als Folge von »geschäftlichen Aufregungen« und als Unablässigkeit der »Plage des Reisens«, der »Sorgen um Zuganschlüsse« und des »unregelmäßigen, schlechten Essens« in Hotels und schließlich als »ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlicher werdender menschlicher Verkehr« (10). So beschreibt Gregors eigener innerer Monolog sein auf die berufliche Funktion praktisch reduziertes Junggesellenleben; er ist *reduziert auf Routine*, die er sich nicht einmal durch wirkliches Krankwerden, geschweige denn durch Blaumachen zu unterbrechen getraut (vgl. 11). Alles, was diese Routine beendet, selbst das Entlassenwerden, erscheint ihm noch erstrebenswert, und er rechnet (oder macht?) sich vor, daß er in fünf bis sechs Jahren jene »Schuld« der Eltern abgearbeitet haben könnte, die ihn nach dem Konkurs des elterlichen Geschäfts zwang, für den Hauptgläubiger zu arbeiten, der offenbar nur unter dieser Bedingung seine Forderungen aussetzte; er hat sich verdingt. Das heißt: Gregor ist Teil einer *Ordnung*, die er sehr gerne *stören* würde, wenn er wüßte wie.

In dieser Lage, in der sich »unruhige Träume« (9) von selbst verstehen, wird die unzerstörbare Ordnung gestört und die Routine der Verdingung beendet durch die seltsame Entdeckung des Helden an sich selber. Die innere Logik, nach der Gregor funktioniert, ohne es zu wissen, ist die: Auf jedes »kleinste Versäumnis« (vgl. 11 und 12) wird der despotische Chef mit Kündigung oder mit Gehaltskürzung antworten; was muß geschehen, daß ihm diese Antwort im Hals steckenbleibt? Was muß anders werden, damit *alles anders ist* und die »Schuld« der Eltern nicht mehr die seine? Etwas so Ungeheuerliches muß geschehen, daß es nicht menschenmöglich ist, von Menschen nicht zu begreifen; und vor allem: daß es den Störer der Notwendigkeit einer Begründung enthebt, einer Rechtfertigung, wie sie oft im Werk Kafkas in einem Verhör eingefordert wird, das unweigerlich zur Verurteilung führt (vgl. Abraham 1985).

Die Lösung ist genau das, was geschieht; und das Geschehen findet, noch ohne daß man »allegorisieren« müßte, seine Erklärung in der Vorgeschichte, die in der Anlage der Figuren (vgl. 3.2) steckt.

*Gregor ist der Gestörte, der zum Störer wird*, und es spricht manches dafür, daß Gregor nicht wieder, sondern erstmals »die Herrschaft über sich erlangt« (18), als er herausfindet, wie man die »vielen Beinchen« gebraucht, und mit ihrer Hilfe sogar »aufrecht« [!] stehen kann. Was für die andern aussieht wie »ein großes Unglück« (18), ist für Gregor eine gelungene Störung der Routine; sein Wunsch, der Teufel möge diese Routine holen (vgl. 10), ist in Erfüllung gegangen.

### 3.4 Die »Handlung« als Folge von Verwandlungen

Gregors Erwachen in Käfergestalt löst eine Folge von Ereignissen aus, die – nüchtern betrachtet – in ihrer Summe das eigentliche »Unglück« erst ausmachen, von dem Kafka in einem zitierten Brief an Felice in bezug auf den Helden spricht. Ein Zwang zur Verwandlung auch der Umgebung Gregors geht von diesem Initial-

ereignis aus, der nacheinander den Vater, die Schwester, die Wohnsituation und schließlich die Samsas insgesamt erfaßt, genauer: »die Aussichten für die Zukunft« (59).

Statt eine bloße Inhaltsangabe der »Handlung« zu geben, führe ich diese »Verwandlungen« der Reihe nach auf und kommentiere sie.

### *Die Verwandlung Gregors*

Die Verwandlung der Hauptfigur scheint auf den ersten Blick bereits auf der ersten Seite abgeschlossen; aber der Eindruck trügt in zweifacher Hinsicht:

– Zum einen braucht Gregor recht lange (etwa einen Monat, also bis S. 33), um sich in seiner Käfergestalt gewissermaßen einzurichten, mit ihr leben zu lernen: Seine Augen werden schlechter – er sieht »von Tag zu Tag die auch nur wenig entfernten Dinge immer undeutlicher« (33), bis nur noch eine insektentypische Lichtempfindlichkeit übrig bleibt. (Nabokov hat darauf hingewiesen, daß Gregors sich jetzt entwickelnder »Drang zum Fenster« keineswegs ein Festhaltenwollen am Menschsein bedeutet, wie er selber zu glauben scheint, sondern ein typischer Käferreflex ist; vgl. Nachwort, S. 86.) Gegenläufig dazu lernt er, seine *Fühler* zu gebrauchen und zu »schätzen« (25) – die er zu Beginn der Erzählung noch nicht einmal wahrgenommen hat. Auch die Eßgewohnheiten passen sich, für ihn selber zunächst überraschend, seiner neuen Gestalt erst an: Er bevorzugt Altes, Abgestandnes, Schimmliches, wogegen frische Speisen ihn anwidern (»er konnte nicht einmal ihren Geruch vertragen«; 28). Da es aber kein Problem ist, ihn entsprechend zu verköstigen, kann die äußere Verwandlung seine immer krasser werdende Nahrungsverweigerung (vgl. 45 f.) *nicht* erklären.

– Zum andern korrespondiert diese äußerliche »Verwandlung« mit einer inneren:

»Er erinnerte sich, schon öfter im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. Daß diese Veränderung der Stimme nichts anderes war als der Vorbote einer tüchtigen Erkältung, einer Berufskrankheit der Reisenden, daran zweifelte er nicht im geringsten.« (12)

Es ist offensichtlich, daß sich der Held zunächst gegen seine Verwandlung sperrt: Er ignoriert die Symptome oder spielt sie durch banale Erklärungsversuche herunter; und wäre das Weiterschlafen nicht »gänzlich undurchführbar«, dieser Mensch wäre imstande, es als Käfer zu tun (vgl. 9)! Erst die Ermahnungen der Familie, die von drei Seiten (nämlich den drei Türen seines Zimmers) her auf ihn einredet, sowie das Erscheinen des Prokuristen zwingen Gregor, diese Taktik des Verdrängens zugunsten einer anderen aufzugeben: Er beschließt, seine Umwelt mit der Käfergestalt zu konfrontieren und alles weitere von deren Reaktionen abhängig zu machen: »er war begierig zu erfahren, was die andern, die jetzt so

nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden« (18). Entweder würden sie erschrecken, dann sei Gregor selbst jeder »Verantwortung« ledig, oder sie würden es »ruhig hinnehmen«, dann könnte er »um acht Uhr tatsächlich auf dem Bahnhof sein«, d. h. weiterhin so tun, als sei nichts gewesen. Diese aberwitzige Überlegung, die einer gewissen Komik nicht entbehrt, verweist auf den *eigentlichen* Charakter der Verwandlung Gregors – derjenigen nämlich, die in seinem Inneren vorgeht. (Und daß dieses »Innere« von der Käferwerdung jedenfalls zunächst überhaupt nicht betroffen ist, hat die Forschung oft genug festgestellt.)

Was sich eigentlich wandelt, das ist Gregors *Verhältnis zur Verantwortung*. Er überläßt sie einfach den andern. (Nicht zufällig erwartet er sich ganz am Anfang von einem Schlosser und einem Arzt, die eilig herbeigerufen werden sollen, »großartige und überraschende Leistungen«; 19.) Sein erster Versuch, den Prokuristen anzusprechen, ist zwar noch geprägt von der Angst, »den Posten zu verlieren«, wonach »der Chef die Eltern mit den alten Forderungen wieder verfolgen würde« (16), aber diese Gedanken gehen ihm *vor* der erwähnten Idee durch den Kopf, die Verantwortung für alles weitere den »andern« zu überlassen. *Danach* tritt uns – im Bewußtsein, »daß er der einzige war, der die Ruhe bewahrt hatte« (21) – ein verwandelter Gregor entgegen, dessen – unverständliche – Ansprache an den Prokuristen einen anderen Geist atmet; es ist der Geist der *Renitenz*, die sich nur noch oberflächlich als Übereifrigkeit tarnt:

»ich werde mich gleich anziehen, die Kollektion zusammenpacken und wegfahren. Wollt ihr, wollt ihr mich wegfahren lassen? Nun, Herr Prokurist, Sie sehen, ich bin nicht starrköpfig und arbeite gern; das Reisen ist beschwerlich, aber ich könnte ohne Reisen nicht leben. [...] Sie wissen auch sehr wohl, daß der Reisende, der fast das ganze Jahr außerhalb des Geschäftes ist, so leicht ein Opfer von Klatschereien, Zufälligkeiten und grundlosen Beschwerden werden kann, gegen die sich zu wehren ihm ganz unmöglich ist, da er von ihnen meistens gar nichts erfährt und nur dann, wenn er erschöpft eine Reise beendet hat, zu Hause die schlimmen, auf ihre Ursachen hin nicht mehr zu durchschauenden Folgen am eigenen Leibe zu spüren bekommt.«

Gregors »eigener Leib« spürt ja nun tatsächlich »schlimme, auf ihre Ursachen hin nicht zu durchschauende Folgen«; und die üble Nachrede, auf die er in dieser Ansprache so deutlich Bezug nimmt, daß die erwähnte intrigante Andeutung des Prokuristen – drei Seiten vorher gemacht – dem Leser dazu einfallen *muß*, läßt sich etwa so rekonstruieren: »Unser Mitarbeiter G. S. ist kein talentierter Reisender; er mag nicht recht, ist zu schwerfällig und verbringt die meiste Zeit unterwegs, ohne viel mit nach Hause zu bringen als Klagen über die Beschwerlichkeit der Arbeit. G. S. ist zu langsam: Es fehlt ihm an Wendigkeit und Behendigkeit; wo er laufen müßte, um etwas zu erreichen, kriecht er«.

Das ist, in einfache Worte gefaßt, die üble Nachrede (»gegen die sich zu wehren ihm ganz unmöglich ist«), die Gregor durch seine Käfergestalt jetzt buchstäblich *verkörpert*, da er sie nicht widerlegen kann. Die Schwerfälligkeit des Käfers, der nicht schnell genug wenden kann und daher rückwärts gehen muß (vgl. 24 f.), wird Gregor denn auch zum Verhängnis.

Die Ansprache an den Prokuristen – ein großartiges Stück Prosa von nur schein-



barer Naivität – macht Gregors beginnende innere Wandlung deutlich; allerdings nur dem Leser, nicht dem Prokuristen, der als Adressat fiktiv bleibt, denn niemand versteht ja Gregors Worte. Unverstanden bleibt deshalb auch die Ironie, ja: der Hohn in seinem Vorschlag, allen Ernstes in dieser Gestalt als Handlungsreisender tätig zu werden. Sein Versuch, den fliehenden Prokuristen aufzuhalten, der ja doch (mit solchen Vorschlägen?!) »beruhigt, überzeugt und schließlich gewonnen« werden müsse, ist von derselben objektiven Ironie geprägt und wirkt aus der Außenperspektive denn auch eher als *Angriff*: »Gregor nahm einen Anlauf, um ihn möglichst sicher einzuholen« (vgl. 22 f.).

Er wird in sein Zimmer »zurückgetrieben«; und während die Umwelt nur seine äußere Verwandlung zur Kenntnis nimmt und auf sie reagiert, bleibt ihr die innere (von der Fügsamkeit zur ironischen Renitenz) verborgen. Gerade an ihr aber hat sie entscheidenden Anteil: Genau wie Gregor vorhergesagt hat, ist er die »Verantwortung« für alles weitere los und muß auch nicht mehr »reisen«; denn sie wollen ihn doch »so« nicht »lassen«. Konsequenterweise entwickelt er sich denn auch weiter »vom Menschen übers Tier zur Sache« (Politzer 1978, S. 131).

An derselben Stelle, an der die innere Verwandlung Gregors offenbar wird – dem Ende des I. Teils –, beginnt sich die Verwandlung auch des Vaters anzubahnen.

### *Die Verwandlung des Vaters*

Es ist in der Forschung oft bemerkt worden, daß mit dem Vater eine Veränderung vorgeht, die sich zu derjenigen Gregors zu verhalten scheint wie eine kommunizierende Röhre: Er erwacht aus seiner Lethargie und hält dem Käfer gegenüber »nur die größte Strenge für angebracht« (41). Stößt er Gregor zu Ende von Teil I bereits mit dem Fuß in sein Zimmer zurück (vgl. 25) – für einen Mann, der angeblich am Krückstock gehen mußte, eine Leistung –, so bombardiert er, regelrecht kregel herumspringend, den scheinbar widerspenstigen Käfer am Ende von Teil II (42) mit Äpfeln. Überhaupt vollzieht sich in Teil II, zunächst von Gregor un bemerkt, eine Entwicklung, an deren Ende (40) *ein Vater zurückkommt*: Jener ist aus seinem Zimmer »ausgebrochen«, dieser neuerdings Bankdiener und daher tagsüber nicht zuhause. Als er aber kommt, erlebt der Sohn eine Überraschung:

»Gregor zog den Kopf von der Tür zurück und hob ihn gegen den Vater. So hatte er sich den Vater wirklich nicht vorgestellt, wie er jetzt dand; [...] war das noch der Vater?« (40)

Gregor ist sich im übrigen keiner Schuld bewußt, sondern lediglich gezwungenermaßen unter dem Kanapee hervorgekommen, um zu verhindern, daß Schwester und Mutter ihm das Zimmer ausräumen und alles forttragen, »was ihm lieb war«, insbesondere das gerahmte Bild der »Dame im Pelz«, das »seinem heißen Bauch wohltat«, als er es mit seinem Körper gegen Zugriffe schützte (vgl. 38 f.). Die Mutter aber fällt bei Gregors Anblick in Ohnmacht. In diese Situation hinein also kommt der Vater vom Dienst heim, und zwar



»recht gut aufgerichtet; in eine straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen gekleidet, wie sie Diener der Bankinstitute tragen; über dem hohen steifen Kragen entwickelte sich sein starkes Doppelkinn; unter den buschigen Augenbrauen drang der Blick der schwarzen Augen frisch und aufmerksam hervor; das sonst zerzauste weiße Haar war zu einer peinlich genauen, leuchtenden Scheitelfrisur gekämmt« (41).

Es kann kein Zweifel sein, daß dies der gefürchtete Vater der Kleinkinderzeit ist, der hier zurückkommt und den unbotmäßig umherkriechenden Sohn »verfolgt«. Hartmut Binder (1983, S. 173-179) hat denn auch mit plausiblen Argumenten die *Analogie von Käfer und Kleinkind* ausgeführt: Wie dieses muß Gregor aus dem Bett gehoben werden (14), kann seine Beine zunächst nicht richtig gebrauchen (12), hat sich im Zimmer eingesperrt, so daß man den Schlosser holen läßt (vgl. 18 f.), kann dann aber nach mehreren Versuchen gerade noch Schüssel und Türklinke erreichen (19); wie ein Kleinkind interessiert sich Gregor für verdorbene Nahrung, mißachtet jegliche Hygiene, kriecht am Boden herum und verunreinigt sein Zimmer, so daß er gepflegt werden muß (oder müßte).

An diesem infantilisierten Wesen also richtet sich der alternde Vater, sozusagen im Gegenzug, wieder auf: Es handelt sich damit um eine *Rückverwandlung* des senilen, parasitär ausgehaltenen Alten in den »gut aufgerichteten« strafenden Vater mit dem scharfen Blick für jede Verfehlung; und die Strafe ist schmerzhaft: Denn einen der Äpfel wirft der rückverwandelte Vater mit solcher Kraft, daß er – ein von der Kafka-Literatur häufig interpretiertes Detail – »förmlich« in Gregors gepanzerten Rücken »eindringt«.

Das Ende dieser gegenläufigen Entwicklung ist zu Beginn von Teil III erreicht: Gregor, durch die nicht heilende Wunde geschwächt, hinkt nun seinerseits umher »wie ein alter Invalide«, und der Vater zieht seine Uniform überhaupt nicht mehr aus (vgl. 43). Es ist, als sei sie ein Garant seiner wiedergewonnenen Macht. Gregors Leutnantsuniform, zunächst vom Leser eher als pittoreskes Detail übersehen, bekommt jetzt eine *entsprechende* Zeichenfunktion.

Gregors Macht war des Vaters Ohnmacht; seine Ohnmacht ist des Vaters Macht. Vollends deutlich wird das, als nach Gregors Tod der neue (alte) Haushaltsvorstand »in seiner Livree«, an jedem Arm ein Familienmitglied, die Zimmerherren aus der Wohnung weist (vgl. 57), als habe keine Erniedrigung der Samsas vor diesen je stattgefunden.

### *Die Verwandlung Gretes*

Ist Teil I der (inneren) Verwandlung Gregors gewidmet und Teil II der Rückverwandlung des Vaters, so macht Teil III die Verwandlung der Schwester offenbar. Das »etwas nutzlose Mädchen« wird nicht nur zu Gregors eigentlicher Bezugsperson, die ihn (freilich immer flüchtiger) versorgt und für dieses Recht kämpft, sondern sie ist auch durch den Verdienstausschlag des Bruders gezwungen, sich regelrecht zu emanzipieren. Als gewissermaßen das Bühnenlicht für den dritten Akt angeht (43), sieht man Grete, »die eine Stellung als Verkäuferin angenommen

hatte, [...] am Abend Stenographie und Französisch« lernen. Der verwandelte Bruder aber beobachtet durch seinen Türspalt das Ende von Gretes Nutzlosigkeit mit einer gewissen Schadenfreude; verkörperte Grete doch ganz selbstverständlich all das, was Gregor – als Ernährer der Familie immer unter Leistungsdruck – nicht sein durfte. Hat Gregor an den Vater die Macht über die Familie rückübertragen, so an Grete den *Zwang zur Nützlichkeit*; und damit an beide die *Verantwortung*. So kindlich, wie die Schwester als gut versorgtes bürgerliches Mädchen gewesen war, hätte auch Gregor noch eine Weile bleiben können, wäre das elterliche Geschäft nicht zusammengebrochen; dieser Zusammenbruch war es ja, der zunächst den Sohn und jetzt auch die Tochter in die Erwachsenenrolle *zwang*: Grete trägt ihren Hals, »seitdem sie ins Geschäft ging, frei ohne Band oder Kragen« (51). Die Attribute der Kindlichkeit sind von ihr abgefallen. Gleichzeitig aber beginnt sie, dieselbe Herrschsucht zu entwickeln, die Gregor als Ernährer ausgezeichnet haben muß. Sie allein »mit einer an ihr ganz neuen Empfindlichkeit« (46) will über den Käfer bestimmen und entscheiden, ob und welche Möbel im Zimmer bleiben. Die Intervention der Mutter löst einen Machtkampf aus.

Und schließlich ist es auch Grete, die nach dem schon erwähnten Eklat von Gregors Eindringen ins Wohnzimmer während des Violinspiels in der Familie eine neue Sprachregelung durchsetzt, um die Altlast Gregor zu entsorgen: »Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden suchen, daß es Gregor ist. Daß wir es solange geglaubt haben, ist ja unser eigentliches Unglück.« (53) Erstmals spricht sie von einem *Tier*, das »offenbar die ganze Wohnung einnehmen und uns auf der Gasse übernachten lassen« wolle (54).

### 3.5 Der Schluß: dargestellte Banalität

Nicht nur mit der Verwandlung des Vaters, auch mit derjenigen der Schwester scheint der Käfer auf kuriose Weise kommunizierend verbunden: »die Entdeckung, daß er sich nun überhaupt nicht mehr rühren konnte« (55), macht er nämlich kurz nach dem zitierten Urteil Gretes über »das Tier«: Es wird ihm unversehens zur Selbstverurteilung. »Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener als die seiner Schwester« (ebd.), und diese Meinung allein scheint für sein Ableben – das auf derselben Seite noch vermeldet wird – hinzureichen. Tatsächlich ist es ein sich schon länger anbahnendes »freiwilliges Verhungern« (Curtius 1976, S. 39); und es ist – die Schmerzen hören schon *vor* dem Tod auf – deutlich auch eine »Erlösung« (Kurz 1980, S. 175). Gregor kann jetzt *entfernt* werden – in jenem äußerlichen Sinn, den die Bedienerin meint (»weggeschafft«; 58).

Der dann folgende *Schluß*, den Kafka selbst im Tagebuch (19. 1. 1914) ein »unlesbares Ende« genannt hat und der (folglich?) von vielen Interpreten ebenfalls als schwach kritisiert wurde (dagegen: Nabokov im Nachwort, S. 104), führt aber nun keineswegs einfach »ins Leere« (Politzer 1978, S. 111) und ist auch nicht unbedingt eine »recht banal anmutende Bestätigung der gewöhnlichen Lebens-

welt« (Beicken 1991, S. 80 f.). Vielmehr ist er das, was Gregor schon früh und natürlich vergeblich erhofft hat: »die Wiederkehr der wirklichen und selbstverständlichen Verhältnisse« (13), aber in all ihrer Widerlichkeit. Darüber läßt der Autor keinen Zweifel:

- Die Bedienerin wird entlassen, nachdem sie die Dreckarbeit erledigt und »das Zeug« entfernt hat (vgl. 58), so daß keine Zeugen mehr bleiben.
- Die Samsas tun alle drei genau das, was Gregor sich nie getraut hat: Sie schreiben »Entschuldigungsbriefe« und nehmen sich eigenmächtig den ganzen Tag frei (vgl. ebd.).
- Der Vater ist wieder der von den Frauen umsorgte Patriarch, auf den alle »Rücksicht« zu nehmen haben (ebd.).
- Den Frühling erleben die drei als eine bürgerliche Ausfahrt »ins Freie vor die Stadt«; ihre Unterhaltung dreht sich, der Angestelltenmentalität folgend, um die beruflichen »Aussichten«, die sie einander, mit welchem Recht auch immer, als »überaus günstig« und »vielversprechend« darstellen (59).
- Die Tatsache, daß Grete »zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht« ist (ebd.), wird von den Eltern (»unbewußt durch Blicke sich verständigend«) mit Befriedigung vermerkt; ist doch ihr »junger Körper« Teil dieser Zukunftsaussichten, vielleicht sogar die rosigste überhaupt. Man braucht ja nur einen »braven Mann« (ebd.) für sie zu finden, der – mag der Leser ergänzen – Gregors vakanten Platz einnimmt und den Samsas wieder einen Lebensstandard garantiert, der ihnen eine Korrektur ihres bürgerlichen Selbstverständnisses nach unten erspart.

Diese Fahrt ins Freie ist also gerade keine Fahrt in irgendeine Freiheit (vgl. Kraft 1983, S. 67), sondern die feierliche Bekräftigung der wiederhergestellten allgemeinen Selbstzufriedenheit; und die Klischeehaftigkeit der Wortwahl (»aufgeblüht«), die an diesem Schluß auffällt, ist nicht banale Darstellung, sondern *dargestellte Banalität*. Und die Samas *sind* banal: Hat man vor der *Verwandlung* die Arbeitskraft eines Sohnes ausgebeutet und ihm seine Verdingung als unausweichlicher dargestellt, als sie faktisch war (indem man ihm ein »kleines Kapital« aus früherer Zeit verschwieg; 32), so erscheint danach der Körper der erwachsenen Tochter als nicht minder ausbeutbar; deren Verwandlung in ein nützliches Mädchen mithin als günstige Bedingung dafür, die Rückverwandlung des Vaters als zeitlich begrenzte Notlösung anzusehen: Als Wiedergänger der Autorität in seiner goldschimmernden Uniform hat er lediglich den renitenten, aus der Normalität gefallenen Sohn zur Rechenschaft ziehen müssen und kann wieder in der »Ruhe seiner alten Tage« (vgl. 44) verschwinden, sowie ein »braverer« Mann gefunden ist, der die Verantwortung trägt: »überaus günstige« Aussichten, in der Tat.



## 4 Gedanken und Probleme einer Interpretation

### 4.1 Uneigentliches Ungeziefer: die Käfergestalt als fortgeführte Metapher

Gregor ist nicht »wie« ein Ungeziefer; er *ist eines*. Darüber läßt die Erzählung uns nicht im Zweifel. Kein Vergleich ist hier ausgeführt, sondern eine Metapher »fortgeführt« (Beicken 1991, S. 75). Daß der Text »eine verbreitete Metapher wörtlich« nimmt (Anz 1989, S. 79) und ihrer Bildlogik mit hartnäckiger Konsequenz bis zum Ende folgt, hat die Kafka-Forschung vielfach festgestellt. Die *Verwandlung* als »uneigentliche« Erzählung zu lesen, eröffnet eine Fülle von Möglichkeiten, die Käfergestalt *als Ausdruck* von etwas (Eigentlichem) aufzufassen, zum Beispiel:

- (1) als Ausdruck der »Sehnsucht nach einem Ausweg« (Beicken 1991, S. 74);
- (2) als Ausdruck der »Einsamkeit« (Curtius 1976; allgemeiner Robert 1985), »Verlassenheit« (Oellers 1978, S. 83) oder »Vereinzelnung« (Fingerhut 1969, S. 112);
- (3) als Ausdruck der »Rebellion« (Anz 1989, S. 84) gegen das Nützlichkeitsdenken der Sam-sas und die Ausbeutung seiner Arbeitskraft (vgl. Kurz 1980, S. 174);
- (4) als Ausdruck von Gregors »Weltflucht« (Nagel 1983, S. 22) oder als »Strafe für seine verfehlte Existenz« (Beicken 1991, S. 74);
- (5) als Ausdruck seiner Stigmatisierung (vgl. Canetti 1969, S. 86 f.), einer »Verbannung« (Sokel 1976, S. 88) oder »Aussonderung« (Pfeiffer 1959) aus der Gesellschaft.

Schon dieser Versuch, über einen Forschungsbericht hinauszukommen, indem man die Fülle der angebotenen Deutungen grob in fünf Gruppen einteilt, zeigt: Es geht nicht an, einfach auf die Komplexität der »Aussage« oder des »Sinnes« zu verweisen und solche metaphorisierenden Deutungen *nebeneinander* bestehen zu lassen; genauso wenig ist es eine Lösung, auf die offenbaren *Widersprüche* zwischen einigen von ihnen zu deuten und sie damit zurückzuweisen; vielmehr geht es um das Verhältnis einer *Unterordnung*, in dem sie zueinander stehen: die jeweils behauptete »Ausdruckshaftigkeit« der Käfergestalt meint etwas Richtiges, leuchtet aber nur ein, solange man nicht eine Ebene höher hinaufsteigt. In diesem Sinn möchte ich nicht einfach verschiedene Interpretationsansätze benennen und mich dann für (irgend)einen entscheiden, sondern zeigen, aus welchem Blickwinkel welcher von ihnen »Sinn macht«, und wie sie alle sich für ein Textverständnis nutzen lassen, das – vielleicht – der Erzählung gerecht wird.

Zur Warnung sei allerdings eine kluge Bemerkung Karlheinz Fingerhuts vorausgeschickt: die Möglichkeit, zu »allegorisieren« und das unerklärliche Geschehen als zu deutendes »Zeichen« zu sehen, habe nur *der Leser*; Kafkas Helden stehe dieser »Abwehrmechanismus« nicht zur Verfügung. Für Gregor sei die Verwandlung eben nicht »Zeichen«, sondern »erfahrene Realität« (Fingerhut in Binder 1979b, S. 293). Und vieles spricht dafür, daß er dieser Realität ausgeliefert ist, ohne sie selbst so recht zu begreifen. In diesem Sinn sind alle fünf Lesarten der »fortgeführten Metapher«, um die es hier geht, Spielarten eines Abwehrmechanismus, mit dem der Leser – und zwar gerade auch der professionelle, also der Philo-



loge – auf die Verstörung reagiert, die Kafkas Text unweigerlich auslöst. Das Geschäft des Literaturwissenschaftlers ist ja immer auch eines der Beschwichtigung: das Ungeziefer ist ja »nur« Metapher. Dieser Beschwichtigung entgehen könnte jedoch nur, wer den Text selber spräche, statt über ihn zu sprechen.

#### 4.1.1 Biografisch: die Verwandlung als der Ausweg, den es nicht gibt

Vor allem von Hartmut Binder in mehreren Arbeiten, aber auch von Schubiger (1969) und Sokel (1976, S. 96 ff.) ist der biografische Aspekt stark betont worden. Die oben (Kap. 1.4) skizzierte psychobiografische Ausgangslage in der 2. Jahreshälfte 1912 wird von solchen Interpretationen nicht nur – wogegen nichts zu sagen wäre – als *Erklärung* dafür benutzt, daß der Text hat entstehen können, sondern sie wird in den Stand eines *Deutungsmusters* für die Sinnhaftigkeit des Textes erhoben. Und hier ist Vorsicht geboten:

- daß Kafka am 24. Oktober an Felice schreibt, er könne »vor Traurigkeit nicht aufstehn«;
- daß er im *Brief an den Vater* diesem gerade den Gebrauch des Schimpfworts »Ungeziefer« vorhält: »Ohne ihn zu kennen, verglichst Du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer« (in: Hochzeitsvorbereitungen, S. 125). Hatte er es vergessen, oder nicht vielmehr verdrängt, und war die *Verwandlung* die Wiederkehr dieses Verdrängten?
- daß er als Beispiel für die schlechte Behandlung der Angestellten ausgerechnet einen »lungenkranken Kommis« anführt: Gregor begann seine Laufbahn als »Kommis« (31), und Kafka beendete die seine als lungenkranker Frühpensionär – was für den Schreiber des *Briefes an den Vater* (a. a. O., S. 136) wohl schon abzusehen war, freilich nicht für den Autor der *Verwandlung*;
- daß er schließlich dem jüngeren Bewunderer Gustav Janouch gegenüber gesagt haben soll, die *Verwandlung* sei eine literarische »Indiskretion«;

das alles ist interessant, aber es besagt am Ende doch nicht mehr als eine gewisse innere Verwandtschaft des biografischen Autor-Ichs mit dem Helden der Erzählung.

Man kann also das »biographische Klima« (Schubiger 1969, S. 21) der Textentstehung ziemlich genau rekonstruieren; man kann mit Recht auf die problematische Vaterbeziehung, die enge Schwesterbindung, das verzweifelt hochgehaltene Ideal des reinen Junggesellen und schließlich auf die Verpflichtung zur Mitverwaltung der Asbestfabrik hinweisen und hat damit in der Tat erklärt, warum Kafka im Oktober 1912 »vor Traurigkeit nicht aufstehn« kann. Aber in den Text, den er schreiben konnte, weil er eben doch jeden Tag aufstand und sich manchmal gar nicht erst hinlegte, ist man damit noch kaum hineingekommen.

Etwas weiter hilft demgegenüber eine literarische Parallele: W. H. Sokel (1976, S. 97 f.) meint, *Die Verwandlung* habe für Kafka etwa dieselbe Bedeutung wie *Die Leiden des jungen Werther* für Goethe: Thema sei jeweils eine »Selbstzerstörung«, deren literarische Darstellung eine reale Selbstzerstörung ersetze (Goethe) oder

doch aufhalte (Kafka). In diesem Sinn – einer Abspaltung bestimmter Persönlichkeitsanteile und deren Verkörperung durch einen Helden, der sozusagen den Stellvertretertod stirbt – ist dann richtig, »daß der Verwandelte eigene, folgerichtig zu Ende gedachte Lebensmöglichkeiten des Autors manifestiert« (Binder 1975, S. 155). Mit anderen Worten: Statt eine exakte Analogie zwischen Kafka und Samsa zu konstruieren, wie der Gleichklang der Nachnamen es nahelegen könnte, sollte man eher, wenn schon »biografisiert« werden soll, im Text all das ausfabuliert sehen, was der Autor sich höchstens »träumen« läßt: Wie es nämlich wäre,

- tatsächlich nicht aufzustehen, sondern einfach liegenzubleiben und jede Verantwortung für die Folgen abzulehnen;
- die von der Familie immer betonte Verpflichtung zur Nützlichkeit zurückzuweisen, ja: aus ihr »auszutreten«, wie Kafka einmal im Tagebuch formuliert (5. 1. 1912; Tagebücher, S. 348);
- einem Vorgesetzten einmal ins Gesicht zu sagen, was man denkt; aber auch:
- das Ideal des »reinen« Junggesellen konsequent zu leben: Wohin führt es?

»Die Qual, die mir die Fabrik macht. Warum habe ich es hingehen lassen als man mich verpflichtete, daß ich nachmittags dort arbeiten werde. Nun zwingt mich niemand mit Gewalt, aber der Vater durch Vorwürfe, [der Schwager] Karl durch Schweigen und mein Schuldbewußtsein.« (28. 12. 1911; Tagebücher, S. 327): Die Möglichkeiten, die ein probenhalber um seine Verpflichtungen und seine »Schuld« erleichterter, allerdings auch um seine Bewegungsfreiheit gebrachter Kafka hat, denkt er im Text zu Ende.

Er tut dies unerbittlich und schont seinen Helden, d. h. sein abgespaltenes Teil-Ich, in keiner Weise. Der Fortschritt gegenüber dem ersten Auftreten der Spaltungsidee und des Käfer-Motivs im Werk Kafkas (im frühen Fragment *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*) ist eklatant: Denn *infantil* im oben gemeinten Sinn ist tatsächlich eher Eduard Raban, der im Bett liegt und sich vorstellt, er habe »die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder Maikäfers« (Hochzeitsvorbereitungen, S. 10) und könne in dieser Gestalt einfach liegenbleiben, während er, »wie ich es immer als Kind bei gefährlichen Geschäften machte«, seinen »angekleideten Körper« ausschickt. Dieser hätte in diesem Fall unter anderem jene Hochzeitsvorbereitungen zu treffen, bei denen dem Helden doch nicht recht wohl ist. (Daß der reale Erfinder diese Taktik, der Verantwortung durch *Spaltung* zu entgehen, selbst dreimal verlobt war, ohne je zu heiraten, sei nur am Rande vermerkt.)

Man *kann* die Erzählung als Ausdruck und Darstellung einer biografisch realen Misere lesen: die fehlende Herzlichkeit des »menschlichen Verkehrs«, über die Gregor klagt (10), hat in der Tat manche Entsprechung in Tagebucheintragungen: Der Unfähigkeit des Käfers zur Kommunikation entspricht etwa die (Selbst-)Klage Kafkas über »mein stockiges Benehmen« (28. 3. 1912; Tagebücher, S. 414). Daß Gregor auch (oder gerade?) zuhause nachts sein Zimmer abschließt, bekommt vor diesem Hintergrund Zeichencharakter.

Freilich muß man sich davor hüten, biografische Tatsachen im Text *abgebildet* sehen zu wollen – seien es die »Wohnverhältnisse« (Beicken 1991) oder irgend-

etwas anders. Damit degradiert man letztlich das sprachliche Kunstwerk zu einer Art Neuformulierung von Gedanken und Stimmungen, die im Tagebuch bereits ausführlicher und leichter verständlich dargestellt sind. Literarische Texte sind aber gerade dies nicht, sondern sie sind *Modelle*, in denen eine (innere oder äußere) Realität probenhalber verändert und gestaltet wiederkehrt. Will man die *Verwandlung* als Dokument einer persönlichen Krise ihres Autors lesen, so wird man sagen müssen: Das Schicksal Samsas ist genau der Ausweg aus der Misere, den es (für Kafka) nicht gibt; und die Darstellung dieses Schicksals dient einer Art von »Selbstaufklärung«, wie Fingerhut (1981, S. 87) über *Das Urteil* gesagt hat. Was hier geführt wird, ist nicht einfach eine Klage über die eigene mißliche Lage, sondern ein strenger Beweis, daß es keinen Ausweg geben *kann*. Das biografische Ich hält den Widerspruch zwischen Angestellten- und Künstlerexistenz nur mit Mühe aus; und es fürchtet, daß Felice als künftige Verlobte nun doch nicht die ersehnte Lösung (als Lösung von der gehaßten Familie) ist, sondern in eine neue, nicht minder beengende Familie hineinführt – und doch gibt es keine Alternative dazu, diese Spannungen auszuhalten. Es gibt zwischen bürgerlicher Nützlichkeit und scheinbar parasitärem Künstlertum eigentlich keine *dritte* Möglichkeit, ebenso wenig zwischen Junggeselle und Ehemann. Es sei denn, man gebe seine Menschengestalt auf; dann nämlich ist man sofort jenseits solcher Wahlpflicht – aber gleichzeitig bereits auf dem Weg, zum lästigen »Zeug« zu werden, hinausgekehrt von der Bedienerin.

#### 4.1.2 Psychoanalytisch: Gregor, der Verdränger

Gerade wer »biografisierend« deuten will, aber die naive Annahme eines Abbildungsverhältnisses unbefriedigend findet, sieht sich auf Kategorien verwiesen, deren Herkunft unverkennbar ist (»Ich-Spaltung«). Insofern führt der Abgleich von Textwortlaut und psychobiografischem »Klima« seiner Entstehung von selbst zu einer zweiten Gruppe von Deutungen: Ebenso wenig wie andere Autoren des 20. Jahrhundert hat Kafka dem Versuch »post-freudianischer« Leser entgehen können, Werk und Autor zum Gegenstand der Psychoanalyse zu machen. So überrascht es nicht, daß (auch) in der *Verwandlung* der ödipale Konflikt zwischen Vater und Sohn entdeckt wurde (Kaiser 1931). Die Entwicklung Gregors wird da zur *Regression*, zur Rückkehr in die »anale Phase«. Aber ebenso wenig, wie eine bloße Aufzählung biografischer Tatsachen schon zur Deutung führt, ersetzen Begriffe aus der Psychoanalyse eine solche. Allzuwenig von dem, was der Text tatsächlich schildert, wird durch den Befund eines »Ödipuskonflikts« wirklich erfaßt. Daß die Mutter, halb »entkleidet«, zu Ende des II. Teils »auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm« war (42), ist zwar nun tatsächlich eine Merkwürdigkeit, die zum Psychoanalysieren einlädt und auch in der vorliegenden Interpretation noch eine Rolle spielen wird. Kafkas eigenes, aufgeklärt-kritisches Verhältnis zu Psychologie und Psychoanalyse aber ist in jedem Fall mitzubedenken (»Gedanken an Freud natürlich«, notiert er am



23. 9. 1912 in bezug auf *Das Urteil* ins Tagebuch; Tagebücher, S. 460). Im übrigen ist es nützlich, sich zunächst auf den Text selbst zu besinnen: Der oben (vgl. S. 36 f.) bemerkte eigenartige Versuch Gregors, sozusagen zur Tagesordnung überzugehen und gar nicht recht begreifen zu wollen, was geschehen ist, gewinnt jetzt neues Interesse. Einmal aufmerksam geworden auf diesen Zug im Wesen des Helden, stellt man fest: Gregor ist ein *Verdränger*. Kein Anlaß ist ihm zu faden-scheinig, als daß er nicht sofort versuchen würde, sich selbst über den Ernst der Lage gründlich zu täuschen: »Die Zuversicht und Sicherheit, mit welchen die ersten Anordnungen getroffen worden waren, taten ihm wohl. Er fühlte sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis« (19). Er findet immer wieder einen Grund zu glauben, »die endgültige Besserung alles Leidens stehe unmittelbar bevor« (23). Und seine Entrüstung angesichts des eigentlich vernünftigen Plans, sein Zimmer von den »Menschenmöbeln« zu befreien, für die ein Käfer ohnehin keine Verwendung haben kann (vgl. 38), ist ein weiteres Indiz für Gregors Neigung, sich selbst zu täuschen und die unangenehmen Tatsachen des Lebens ins Unbewußte abzuschieben. Ständig beschönigt, verharmlost und leugnet er. Seine anfangs im inneren Monolog kurz auftauchende Entschlossenheit, in spätestens sechs Jahren die ungeliebte Anstellung aufzukündigen (»dann wird der große Schnitt gemacht«; 10), ist vermutlich in all ihrer scheinbar resoluten Vollmundigkeit auch nichts anderes als eine schon lange praktizierte Selbstbeschwichtigung.

Mit anderen Worten: Will man psychoanalytisch argumentieren, so gibt es in diesem Fall entschieden Näherliegendes zu verdrängen als den Wunsch, dem Vater die Mutter wegzunehmen; so ist des Helden ganze Lebenslage eine Lebenslüge, nämlich Gegenstand ständiger Verdrängung, und der seelische Zustand Gregors zu Beginn der Erzählung ihr unausweichliches *Ergebnis*. Der wohl wichtigste Vertreter einer psychoanalytisch orientierten Deutung Kafkas, W. H. Sokel (1973, S. 284), bestätigt diese These mit einer interessanten Überlegung:

»Die Verwandlung hätte sich gewiß in keinem der beiden folgenden Fälle ereignet: einerseits, wenn Gregor keine Feindseligkeit gegen Beruf und Chef gehegt hätte, und andererseits, wenn er sich in offener Auflehnung ohne Rücksicht auf die Eltern von seinem Beruf hätte befreien können.«

Dieses Gedankenspiel zeigt, daß Gregor das, was er ist, seiner besonderen Fähigkeit zur Verdrängung verdankt: Er *hegt* einige »Feindseligkeit«, und zwar nicht nur (»ödipal«) gegen den Vater, sondern auch gegen seine Vorgesetzten und Kollegen; aber sich das einzugestehen, würde einen Kraftaufwand erfordern, zu dem er offenbar nicht fähig ist, und »Auflehnung« wird erst möglich, als niemand die Worte *versteht*, mit denen er den Prokuristen zum Narren hält. In diesem Augenblick aber tritt diese Auflehnung als »Rebellion« und »Selbstbestrafung« gleichzeitig auf (Sokel 1976, S. 90 f.). Sokels Diagnose, daß Gregor »es unterlassen hat, den Widerstreit in seinem Innern offen ins Auge zu fassen und seiner Herr zu werden« (Sokel 1973, S. 285), ist richtig. (Hier lassen sich dann auch die Deutungen der »biografischen« Gruppe sinnvoll einordnen: Denn diese Diagnose stammt ja eigentlich nicht vom Kafka-Forscher, sondern von Kafka selbst; er stellt und



formuliert sie literarisch – und zwar durchaus als Selbstvorwurf! – in einem Augenblick seines Lebens, wo ihm klar werden muß, daß er allzu lange »den Widerstreit« – von dem oben die Rede war – zwischen unvereinbaren Zielen und Wünschen zu ignorieren versucht hatte.)

Diese Diagnose erscheint im Text als Fiktion eines literarischen Helden, der entsetzlich *allein* ist, es aber – *vor* seiner paradoxen Verwandlung zu dem, was er immer schon war – noch nicht gemerkt hat. Das wahre Objekt seiner niedergehaltenen Begierde ist vermutlich wirklich, wie die Forschung behauptet, die Schwester; die schon zitierte Versicherung, sie sei ja bisher »ein etwas nutzloses Mädchen« (34) gewesen, bekäme damit einen unerwarteten Hintersinn; und die Verwandlung selbst den nicht minder unerwarteten Sinn, Grete zur aufopfernden Fürsorglichkeit für den Bruder zu zwingen – etwa so, wie Kinder auf Vernachlässigung reagieren, indem sie auf eine frühere Stufe ihrer Entwicklung regredieren (Bett nässen, usw.): als implizite *Bitte um Zuwendung*. Die schon erwähnte Interpretation Binders (1983), die in Gregor das Kind sieht, läßt sich hier gut einordnen: Die faktisch wachsende Unselbständigkeit Gregors ist lesbar als *Appell* an die Schwester. (Die »biografischen« Deutungen würden in diesem Zusammenhang auf den »Verrat« der Schwester Ottla verweisen.) Eine Weile gehorcht Grete diesem Appell; aber sobald Gregor ernst machen will mit seiner sexuell motivierten Annäherung, bricht sie aus: Während der Geigenspiel-Szene imaginiert er, die Schwester in sein Zimmer zu locken, wo sie – »nicht gezwungen, sondern freiwillig«! – bleiben würde, weil er sie nicht wieder herausgeben wollte: »seine Schreckgestalt sollte ihm zum erstenmal nützlich werden« (vgl. 51). Und kurz danach verkündet Grete die erwähnte neue Sprachregelung, die den Bruder als Tier definiert, das es loszuwerden gilt. Die Angst hat über den Fürsorgeinstinkt gesiegt. »Das Tierische« in Gregor? So betrachtet, erscheint er nicht nur als ein autoritärer, sondern auch als ein neurotischer Charakter, dessen auffallend enge Familienbindung eher von psychischen Störungen zeugt als von Anhänglichkeit und Verantwortungsbewußtsein. Psychoanalytisch gelesen, ist damit die *Verwandlung* die Geschichte eines Menschen, der einsam ist, weil er niemanden wirklich kennt, und der niemand anderen kennen kann, *weil er sich selbst nicht kennt*.

#### 4.1.3 Ökonomisch: Gregor, der Ausgebeutete

Der Forschung ist aufgefallen, daß Gregor, wie gut oder schlecht er vor seiner Verwandlung in seinem Beruf auch gewesen sein mag, jedenfalls *danach* das genaue Gegenteil eines richtigen Handlungsreisenden ist (s. Schubiger 1969, S. 58 f.):

<i>Handelsvertreter</i>	<i>Gregor Samsa</i>
Bewegungsfreiheit	Unbeweglichkeit
Zielsicherheit	»Zappeln«
Wendigkeit	Schwerfälligkeit
Schnelligkeit	Langsamkeit
Beredsamkeit	»eintöniges Piepsen«
aufrechte Haltung	»Kriechen«

Die Bedeutung des Verwandlungsergebnisses, beschreibt man es so, ist damit ökonomisch gesehen offensichtlich die einer *Verweigerung* der weiteren Ausbeutung von Arbeitskraft: Ein »Reisender«, der über keine der unabdingbaren Eigenschaften seiner Sparte verfügt, wird keine Kunden mehr einwerben und keinen Profit mehr erbringen. Daß Gregor *ausfällt*, gibt Gelegenheit zur schlaglichtartigen Erhellung der Ausbeutungsverhältnisse, aus denen er herausfällt: die Überwachung der Angestellten durch einen Geschäftsdieners, der eigens zum Bahnhof geschickt wird, um zu melden, wer den »Frühzug« nicht besteigt; die rücksichtslose Unterstellung, jeder Fall von Erkrankung sei in Wahrheit ein Fall von Arbeitsscheu (11); das schlechte »Image« des ganzen Berufsstandes in der Öffentlichkeit (»man liebt den Reisenden nicht«; 21), das mit der Unterstellung von Unproduktivität und Schmarotzertum zu tun hat und sich übrigens teilweise deckt mit gängigen antisemitischen Klischees, weshalb eine ökonomisch fundierte Interpretation des Textes nicht umhin kann, nicht nur die im zweiten, sondern auch die im ersten Abschnitt von Kap. 1.1 genannten soziohistorischen Tatsachen zur Kenntnis zu nehmen: Die Samsas, deren ethnische Herkunft und Religion kein Thema zu sein scheint, sind objektiv typische Existenzen des jüdischen (Klein-)Bürgertums, das vom Handel lebt und nicht von »Arbeit« in jenem emphatischen Sinn, in dem der Antisemitismus bis hinein ins »Dritte Reich« das Wort gebraucht hat. Die Eigenschaften, die Gregor in seiner Käfergestalt sozusagen demonstrativ abgelegt hat (Flinkheit, Wendigkeit, Beredsamkeit), sagte man den kaufmännisch tätigen Juden in abwertendem Sinn nach.

In diesem Sinn ist es zwar nicht falsch, aber zu allgemein, wenn Politzer (1978, S. 112) feststellt, die *Verwandlung* spiele an einer »Zeitenwende«, nämlich am Übergang von der »Freizügigkeit des liberalen Handelssystems« zum »organisierten Kapitalismus«. Nicht um eine gesamtgesellschaftliche Diagnose dieses Umbruchs geht es Kafka, sondern um die fatale Verschränkung der Ausgangs- mit der Zielstruktur im (doppelsinnig) »Handelnden« selber: Einerseits soll er unternehmerisch »frei« agieren, Initiative ergreifen und Kunden einwerben, andererseits wird er kontrolliert und diszipliniert wie ein Schulbub – weil der »organisierte Kapitalismus« sich auf *Überwachen und Strafen* gründet, um den Titel eines bekannten Buches von Michel Foucault (1976) als Formel zu benutzen.

Auch auf dieser Ebene bleibt richtig, was in biografischer Hinsicht oben gesagt wurde: Die Verwandlung ist der Ausweg, den es nicht gibt; nur steht jetzt mehr zur Debatte als Kafkas sozioökonomisch gesehen mehr oder weniger zufällige eigene Lebenslage zum Zeitpunkt der Textentstehung. Und es bleibt richtig, auch wenn man sich einen weiteren Umstand vergegenwärtigt, der in der Forschung oft bemerkt wurde und am Text selbst gut zu belegen ist: Die Ausbeutung, gemeinhin (seit Marx) als Tatbestand gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse beschrieben, setzt sich bei Kafka bis hinein in persönlichste familiäre »Verhältnisse« fort, ja: die Familie wird geradezu »Projektionsfläche einer ökonomisch-rechtlichen Apparatur« der Unterdrückung (Vogl 1990, S. 100). An den Samsas läßt sich sehr gut exemplarisch erklären, was das heißt. Wenn man gesagt hat, Gregor sei vor der Verwandlung von seiner Familie als »Sklave« gehalten worden (Poltzer 1978,

S. 112) und von der Ausbeutung seiner Arbeitskraft habe sie Kapital angesammelt (Kraft 1983, S. 64), so hat man dafür im Text unübersehbare Belege bis hin zur ausdrücklichen Verwendung der Vokabel »Kapital«, die man bei Kafka nicht unbedingt vermutet (32). Auch, daß Gregor über die wahre (und nicht gar so schlechte) ökonomische Lage der Familie nicht aufgeklärt war, ist eine interessante Analogie zu marktwirtschaftlichen Arbeitsverhältnissen, in denen »kapitalistische« Fabrikbesitzer in aller Regel immer über die schlechte Ertragslage und die schmale Profitmarge jammern, um Forderungen nach mehr Lohn durch solche Klagen im Keim ersticken zu können. Die »widerlichen Verhältnisse« in der Familie Samsa sind, daran führt kein Weg vorbei, Ausbeutungsverhältnisse; unter Meidung des Wortes »Sklave«, das in ganz andere soziohistorische Zusammenhänge gehört, sage ich jedoch lieber: Gregor war der *ausgebeutete Angestellte seiner Eltern*, die sich außerdem auf seine Kosten eine der Kunst und den »Vergnügungen« ganz ergebene Tochter haben halten können.

Die Samsas sind damit so etwas wie eine kleine Projektionswand, an die Kafka die großen Ausbeutungsverhältnisse seiner Zeit geworfen hat – freilich nicht im streng marxistischen Sinn; denn Gregor, der Handlungsreisende, ist kein Arbeiter, dessen Produktionskraft zur Erzeugung von Mehrwert ausgebeutet wird. An dieser Unstimmigkeit krankt eine neuere Interpretation (Sokel 1981), die *Das Problem der Selbstentfremdung in Kafkas »Verwandlung«* behandelt sieht und mit marxistischen Kategorien operiert (Gregor wird mehrfach »Arbeiter« genannt).

Gregor ist allerdings – um Frage 3 von S. 16 jetzt zu beantworten – sehr wohl ein Deklassierter im Sinn der unfreiwilligen Entfernung von einem sozialen Klassenverband, der geistiges »Obdach« (Kracauer) gewähren könnte, wie ja die Samsas im Ganzen sich dadurch auszeichnen, daß ihr Klassenbewußtsein und ihre faktische Klassenzugehörigkeit nicht mehr übereinstimmen – schon seit dem Zusammenbruch der Firma nicht mehr, und erst recht nicht seit dem Ausfall der »Verdienstquelle Gregor«. Aber dieses Auseinanderklaffen ist, zumindest was Gregor betrifft, älteren Datums: Die Angestelltenkaste, der er angehörte, hatte sich selbst deklassiert und über die Tatsache des Ausgebeutetwerdens den Mantel einer scheinbar »freien« unternehmerischen Reisetätigkeit gebreitet. Weniger objektive Täuschung als subjektive Selbsttäuschung steht hier zur Debatte. (Kracauer: »Meistens geht es ihnen schlechter als den übrigen Angestellten.«)

Daß sich diese ökonomischen Verhältnisse, die der Text voraussetzt, soweit er sie nicht ausdrücklich beschreibt, durch eine eigenartige »Ungleichzeitigkeit« (Sautermeister 1974, S. 104) auszeichnen, hat die Kafka-Forschung festgestellt. Die »Privatgeschichte« der Samsas verweist, um diesem Hinweis ein Stück weit zu folgen, auf die allgemeine Kulturgeschichte:

»Gewann der pater familias einst seine Autorität als Ernährer der Familie längst vor der Heraufkunft des Kapitalismus, zum Beispiel als selbständiger und wirtschaftlich relativ abgesicherter Handwerker in der Zeit des Zunftwesens, so hielt er an dieser Autorität auch dann noch fest, als im Frühkapitalismus seine Selbständigkeit bedroht ward [...]. So maßte der wirtschaftlich Unterlegene sich trotzdem stets noch die Herrschaft in der Familie an« (Sautermeister 1974, S. 104).



Bedenklich an dieser Sichtweise scheint mir freilich, daß sie vorgibt, die »Herrschaft über die Familie« sei beim Vater in den besten Händen, wenn nur diese »Ungleichzeitigkeit« nicht wäre, wenn diese Vater-Macht also noch gedeckt wäre durch die ökonomische Unabhängigkeit, der sie sich kulturgeschichtlich verdankt.

Kafkas Text zeigt zwar tatsächlich, daß der patriarchalische Macht-Haber seine Macht über die *Familie* nur scheinbar einbüßt, indem er sie als wirtschaftlich selbstständig Handelnder verliert; und daß der dann ökonomisch handelnde Sohn diese Macht scheinbar gewinnt, während er im Familienzusammenhang erst so recht zum Ausgebeuteten wird. Der Text zeigt aber *auch*, daß die zugrundeliegenden Abhängigkeitsverhältnisse von den Betroffenen undurchschaut bleiben und nur deshalb »ungleichzeitig« zur realen Ökonomie ihre Wirkung tun können; daß nicht nur zum Streiten, sondern auch zur Macht immer zwei gehören, nämlich einer, der sich in der Unterdrückung anderer auslebt und mindestens ein zweiter, der eine Disposition zum Unterdrücktwerden hat und dazu nötigenfalls schlimmere ökonomische Zwänge *sieht*, als tatsächlich vorhanden sind. Ein solcher ist Gregor.

Den Begriff der »Selbstentfremdung« würde ich deshalb eher psychoanalytisch als ökonomisch verstehen und damit der zweiten Ebene zuweisen: Die dort zusammengefaßten Deutungsversuche gehen ja davon aus, daß die Käfergestalt Ausdruck einer Wiederkehr des Verdrängten ist, also: daß schon der Handlungsreisende sich objektiv selbst so fremd war, wie er jetzt seiner Umwelt *erscheint*.

Auch hier gilt damit, daß die dritte Ebene – einer ökonomischen Deutung – nicht die vorhergehenden einfach aufhebt; vielmehr stellt sich der Text jetzt als Dokument einer Ausbeutungsdiagnose heraus, die man *auch* biografisierend lesen könnte. (Obwohl Kafka seine Familie nicht zu ernähren hatte, bleibt zu bedenken, daß die Asbestfabrik, deren Mitverwaltung seine Arbeitszeit mißbraucht, mit dem Argument einer ökonomischen Absicherung gegen die Unsicherheit des Handelsgeschäfts gegründet worden ist.) Auf jeden Fall kann die »Ausbeutungsdiagnose« psychoanalytisch gedeutet werden: Es geht um die verdrängten wirtschaftlichen Abhängigkeits- und Machtverhältnisse, die hinter oder *in* »persönlichen« Verhältnissen stecken.

Wenn aber die Vorgeschichte des Textes die Geschichte einer Ausbeutung ist, so ereignet sich im Text selbst so etwas wie eine Revolution: Es ist unübersehbar, daß Gregors Käferexistenz in gewisser Hinsicht den Spieß umdreht und eine Situation herstellt, in der die andern für ihn arbeiten müssen. Schon die zitierte Ansprache an den Prokuristen zeigt das. »Der kleine ausgebeutete Angestellte [...], der sich nur in Träumen an den Oberen rächen konnte, hat nun seinen Tag« (Sokel 1976, S. 94) – die »Oberen«, das sind aber freilich auch die Mitglieder der eigenen Familie, als deren Angestellter er sich weigert zu dienen, indem er seine »nutzlose« Käfergestalt annimmt. (Es gibt ja auch nützliche Käferarten; hat Kafka deshalb, anders als im frühen Fragment *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, den Leser über die Käferart im Unklaren gelassen?) Er tut im produktiven Sinn *nichts*; er liegt unterm Kanapee oder schaut aus dem Fenster, und abends muß man



die Tür einen Spalt offenlassen, damit er an den Unterhaltungen der Familie passiv teilhaben kann. Der Zustand, in dem der Anfang von Teil III (vgl. 43 f.) die Samsas schildert, ist nichts anderes als der jämmerliche Anblick, den gehetzte, zur Leistung angetriebene, *ausgebeutete* Kreaturen bieten; und wer sich mit dem bloßen Befund nicht zufriedengeben, sondern wiederum seinen »Zeichenwert« ermessen will, wird sagen können: Das ist die Umsetzung einer Rachefantasie des Ausgebeuteten in fiktive Realität. Die Verwandlung ist damit eben nicht nur ein Angst-, sondern gleichzeitig, auf verquere Weise, auch ein Wunschtraum.

Anzufügen ist jedoch, was eine vergleichende Betrachtung einer ganzen Reihe Kafkascher Texte unter ökonomischer Perspektive durch Joseph Vogl (1990, S. 81-147) ergeben hat: Es gibt eine »Demarkationslinie, an der alle entscheidenden Verwandlungen [bei Kafka] geschehen«, und das ist die Trennlinie zwischen der bürgerlichen Welt des Besitzes und des Handelns mit ihm *hier* und der »Welt der Besitzlosigkeit« *dort*: Ein Personal von Asketen, Nomaden und Parasiten bevölkert Kafkas Texte auf *dieser* Seite der Grenze. Übrigens zählt Vogl auch die Junggesellen dazu (vgl. ebd., S. 85): Auch sie erfüllen in gewisser Weise das entscheidende Kriterium der Besitzlosigkeit. Die Flucht Gregors über diese Grenze hinweg – wie der *Hungerkünstler* (1922) verweigert er ja praktisch die Nahrung – ist also, im Kontext des Gesamtwerks gesehen, doch mehr als ein Racheakt; sie ist eine Art subversive Revolte, die nämlich ihren Auflehnungscharakter *tarnt* als zunehmendes Hilflos-Werden und nur in diesem Sinn »Regression« ist. (Psychoanalytische Deutungsversuche greifen also zu kurz, wo sie sich mit diesem Befund schon zufriedengeben.) Das Erzählen von Individuen, die sich der »Welt des Besitzes« verweigern – gleich ob durch Schauhungern, durch Tierwerdung oder anders –, ist meines Erachtens Kafkas indirekte Kritik an einer Sprache, von der er im Oktavheft G (nach der alten Zählung der Brod-Ausgabe: im dritten) – gesagt hat, sie handle nur »vom Besitz und seinen Beziehungen« (Hochzeitsvorbereitungen, S. 68). Epische Rede aus der Perspektive eines *Tieres* bedeutet damit nicht nur »Entfremdung des Menschen vom Menschen« (Curtius 1976, S. 30), sondern vielleicht auch Entwurf einer Gegenwelt. Es ist gut möglich, daß Gregors letzter »Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens« (55) nur deswegen »leer« (aber auch deswegen »friedlich«!) ist, weil die Grenze endgültig überschritten und die Sprache des Besitzes – die ja auch vom Begehren handelt, also von der Schwester – nicht mehr denkbar ist. Das aber hieße, daß die *Verwandlung* bereits eine ähnlich radikale Utopie entwirft wie sechs Jahre später (1918) die programmatische Skizze *Die besitzlose Arbeitschaft* (Hochzeitsvorbereitungen, S. 93 f.). Denn hier wie dort verschränken sich Ökonomie (als Rede vom Besitz) und Sexualität (als Rede vom Begehren).

#### 4.1.4 Ethisch: Gregor, die verfehlte Existenz

Ein Zwischenresümee ergibt: Will man mehr tun, als die *Verwandlung* biografiierend lesen (Ausdruck persönlicher Krise), so bieten sich zunächst zwei Mög-

lichkeiten an: das Eindringen in die Psyche der Hauptfigur (deren »Rekonstruktion« aber eigentlich eine Konstruktion ist, denn eine literarische Gestalt ist kein realer Psychoanalyse-Patient) und die Untersuchung der als real geschilderten äußeren Umstände und Abhängigkeitsverhältnisse, in der diese Psyche geworden ist, was sie ist. Diese zwei Perspektiven schließen einander ersichtlich nicht aus; es hat sich gezeigt, daß erst beide zusammen »Sinn« machen; wenn der Text eine Art von Krankheitsdiagnose ist, so ist beides krank: der Held *und* die Welt des Besitzes, an der er scheitert.

Bisher offengeblieben ist die Frage der *Wertung*, nämlich die ethische Perspektive. Gerade der oft kritisierte Schluß hat ja mindestens einen Vorzug: Er polarisiert die Leser und Interpreten; er fordert heraus, Partei zu ergreifen entweder für den »armen« Gregor, dessen Beseitigung die am Ende geschilderte Idylle möglich macht – oder für die Samsas, deren Rückkehr zur Normalität unvermeidlich, also rechtens sei.

Eine ganze Reihe von Deutern haben, auch wenn sie sich nicht unbedingt mit dem beschränkten Bewußtsein der Samsas gemein machen wollten, doch gegen Gregor Partei ergriffen: So schlug schon Heinz Politzer »der Eishauch tödlich verfehlter Existenz« entgegen (1978, S. 128), und noch Beicken (1991, S. 74) spricht von »verfehlter Existenz«, ohne daß ganz klar würde, ob er dem beistimmt oder nicht. Immerhin konstatiert er »die unzulängliche Persönlichkeitsentwicklung Gregor Samsas« (ebd., S. 76); Gregors »übergroße Unselbständigkeit« (ebd.) sei das Produkt einer autoritären Erziehung. Weitere Vorwürfe gegen »meinen armen Helden« (Kafka) lauten etwa:

- »Beziehungsarmut« (Schubiger 1969, S. 67);
- »deprimierende Bürgerlichkeit«, aber gleichzeitig (?) »innere Nichtigkeit« (Schlingmann 1968, S. 89 bzw. S. 102);
- »Flucht vor Verantwortung, Arbeit und Pflicht« (Sokel 1976, S. 90).

Die ethische Frage ist gestellt. Interessant ist Schubigers Lösung, der die Käfergestalt insgesamt als Sinnbild einer »kriecherischen Haltung« sieht, die nun allerdings die ganze Familie auszeichne (vgl. 1969, S. 37): Derselbe Interpret unterscheidet zwischen *Scham* (Sich-Verbergen-Wollen vor den Blicken der andern) und *Schmollen* (sich ihrer Aufmerksamkeit aufzwingen) und erkennt bei Gregor auf den Tatbestand des Schmollens: »Gregor stellt seine Leiden, für die er die Familie verantwortlich macht, gerne zur Schau.« (ebd., S. 47).

So nützlich die hier angebotene Unterscheidung ist – Schubiger selbst benutzt sie ausschließlich dazu, ein ethisches Verdikt über den Helden zu begründen. (Scham ist ihm zu positiv; er sieht in Gregor den kleinen Schmolle.) Demgegenüber ist zu betonen, daß es sehr wohl Anzeichen der Scham gibt (vgl. etwa 16), und daß es eben diese Scham ist, die dann anläßlich der erwähnten Ansprache an den Prokuristen in ironische Un-Verschämtheit umschlägt. Auch der Schwester gegenüber schämt sich Gregor (»die Peinlichkeit des Ganzen«; 33), und der Umschlag in unverschämtes Benehmen ereignet sich ein zweites Mal, als er während des Violinspiels ins Wohnzimmer eindringt (50). Daneben gibt es natürlich Momente des Schmollens – etwa, als Gregors Zimmer geräumt werden soll (38 f.)

oder als es mit viel Wasser gereinigt wird (46 f.). Insgesamt dürfte gelten, daß gerade der Wechsel von Sich-Schämen und Schmollen, also von Verbergen-Wollen und Zeigen-Wollen eigenen Leidens, für Gregor charakteristisch ist. Damit jedoch bleibt auch die ethische Frage in der Schwebe. Wo Gregor schmollt, tut er das gewissermaßen im eigenen Namen, da ist er egozentrisch und will die Schwester an sich binden, auch gelegentlich die Mutter. Wo er sich jedoch schämt, dort hat das eher den Charakter einer stellvertretenden Äußerung: Die »widerlichen Verhältnisse« insgesamt stehen zur Diskussion, eingeschlossen das Benehmen der ganzen Familie. Diese Scham ist eine ethische Größe; und das Wort Größe meine ich hier auch emphatisch. Ein neuerer Versuch (Schleicher 1991), Kafkas *Proceß*-Roman »theologisch« zu lesen, arbeitet im Anschluß an Bemerkungen Walter Benjamins (die Scham sei Kafkas »stärkste Gebärde«) ihre durchaus ambivalente Bedeutung heraus: Sie bedeute nicht nur »Zweifel statt Glauben, Angst statt Hoffnung, Schuldbewußtsein statt Selbstvertrauen«, sondern auch: »Reflexion statt Spontaneität« (ebd., S. 85). Zu viel »Reflexion«, also Rückbezüglichkeit auf eigenes Handeln, Denken und Sein, hindert den Menschen, etwa im Sinne Hamlets, am Weiterleben; aber Spontaneität ohne jede Reflexion wäre die Ausblendung jeden Nachdenkens über Berechtigung oder »Sinn« eigenen Tuns. Gregors Nachdenken setzt mit dem Morgen des Aufwachens als Käfer ein – wann hat er je vorher ernstlich nachgedacht über seine Existenz, sei sie nun »verfehlt« oder nicht? –, und es endet, wie zitiert, im Augenblick seines »friedlichen« Todes. Damit ist die »Tierwerdung« nicht, wie man glauben könnte, Zeichen eines Bewußtseinsverlusts, sondern paradoxerweise eines eben erst gewonnenen Bewußtseins, das nun freilich zwischen Selbst- und Schuldbewußtsein (Schmollen und Scham) oszilliert. Ethische Verdikte über den Helden, denen ja allemal eine Art moralischen Koordinatensystems zugrunde liegt, also zum Beispiel eine »unverschämte Theologie« (Schleicher 1991) – was wäre denn das Gegenteil »innerer Nichtigkeit«, und wer entscheidet darüber? –, scheinen mir an »Kafkas literarischer Ethik« (Vogl 1990) abzuwippen. Von »verfehelter Existenz« im theologischen, moralphilosophischen oder sonst einem Sinn kann nur reden, wer sich vorher weder auf die biografische noch auf die psychoanalytische noch auf die ökonomische Perspektive wirklich eingelassen hat. Gregors beschränkte innere Ausstattung und bornierte äußere Lebensweise ist weder zu rechtfertigen noch zu verurteilen, sie ist als literarischer Kunstgriff zu verstehen.

#### 4.1.5 Interaktionspsychologisch: Entfernung von der Gemeinschaft

Der Psychoanalyse als Denkmodell und Therapieinstrument hat man vorgeworfen, sie sehe nur den einzelnen in seiner Gestörtheit und könne ihn bestenfalls psychisch instand setzen für eine Rückkehr in Verhältnisse, die ja vielleicht selber gestört seien. – Der marxistischen Theorie der entfremdenden Arbeit hat man, gleichermaßen zu Recht, vorgeworfen, sie sehe nur die Gestörtheit der ökonomischen Verhältnisse und wolle sie richtigstellen, ohne mit der individuellen Unzu-



länglichkeit derer zu rechnen, die eben nur die »Sprache des Besitzes und seiner Beziehungen« (Kafka) kennen oder kennen wollen.

Beide Denkmodelle sind, wie erwähnt, an die *Verwandlung* herangetragen worden, ohne daß jedes für sich eine befriedigende Interpretation ergeben hätte; ein drittes Denkmodell – das der abendländischen Ethik – hat mit ihnen gemein, im voraus zu »wissen«, was anstelle des Falschen »das Richtige« wäre, und genau daran scheitert, wie angedeutet, denn auch die »ethische« Deutung.

Dennoch konnten alle drei Perspektiven, jede auf ihre Weise, eine bloß biografisierende Lesart an Erkenntniswert weit übertreffen und Argumente zusammentragen für ein differenziertes Textverständnis.

Zu kurz greifen alle vier Perspektiven allerdings in einem Punkt: Sie konzentrieren sich auf die Hauptperson und erwarten eine Erkenntnis von »Sinn« aus der Analyse ihrer Beschaffenheit; zu wenig, falls überhaupt, kommt dabei in den Blick, daß Krankheit oder Gesundheit der Psyche ebenso wie ökonomischen Abhängigkeit oder Schuld und Unschuld des einzelnen etwas sind, was in sozialer Interaktion ausgehandelt wird. Diese Überlegung hat Konsequenzen:

- *biografisch*, weil nicht mehr der fertige Text als Darstellung und Ausdruck eines »Auswegs« begriffen wird, sondern der Schreibprozeß als der Ausweg selber: »Das Tier-Werden hat nichts Metaphorisches an sich. Es ist kein Symbolisches und keine Allegorie. [...] Es ist ein Ensemble von klar unterschiedenen Zuständen, die ein Mensch durchläuft, während er einen Ausweg sucht. Es ist eine schöpferische Fluchtlinie« (Deleuze/Guattari 1976, S. 50);
- *psychologisch*, weil nicht mehr eine einzelne Figur, sondern die ganze Familiengemeinschaft mit ihren vielfältigen Beziehungen der Liebe, Abhängigkeit und »Schuld« als »krank« begriffen wird;
- *ökonomisch*, weil nicht ein einzelnes Ausbeutungsverhältnis, sondern alle erkennbaren Strukturen der Macht und Abhängigkeit untersucht werden müssen;
- *insgesamt*, weil nicht mehr nach Schuld oder Unschuld zu fragen ist, sondern nach den *Regelmechanismen*, denen die im Text geschilderte und die von ihm schon vorausgesetzte »Interaktion« gehorcht; danach also, wie der Text als eine Art Planspiel Figuren und Positionen setzt und wie er sie dann verändert. Nur so kann das »Lesen« des uneigentlichen Ungeziefers »als Ausdruck« von etwas »Eigentlichem« zugleich ernstgenommen und überwunden werden.

Um diese Überlegungen zu konkretisieren, genügt der Blick auf ein Textfragment, das eine Vorstufe der *Verwandlung* ist und den Beginn jenes Schreibprozesses markiert, der dann in die »Fluchtlinie« der Erzählung mündet. Der abgebrochene Anfang einer Erzählung von *Gustav Blenkelt* findet sich im Tagebuch vom 23. September 1912, und zwar unmittelbar im Anschluß an den Passus, der von der Fertigstellung der Geschichte *Das Urteil* in der Nacht vorher berichtet:

»Gustav Blenkelt war ein einfacher Mann mit regelmäßigen Gewohnheiten. Er liebte keinen unnötigen Aufwand und hatte ein sicheres Urteil gegenüber Leuten, die solchen Aufwand trieben. Trotzdem er Junggeselle war, fühlte er sich durchaus berechtigt in Eheangelegenheiten seiner Bekannten ein entscheidendes Wörtchen mitzusprechen, und derjenige der



eine solche Berechtigung nur in Frage gestellt hätte, wäre schlecht bei ihm angekommen. Er pflegte seine Meinung rund heraus zu sagen und hielt die Zuhörer, denen seine Meinung gerade nicht paßte durchaus nicht zurück. Es gab wie überall Leute, die ihn bewunderten, Leute, die ihn anerkannten, Leute, die ihn duldeten und schließlich solche die nichts von ihm wissen wollten. Es bildet ja jeder Mensch selbst der wichtigste wenn man nur ordentlich zusieht den Mittelpunkt eines hier und dort zusammengedrehten Kreises, wie hätte es bei Gustav Blenkelt einem im Grunde besonders geselligen Menschen anders sein sollen?« (Tagebücher, S. 462)

Dieser Gustav, von dem wir, bevor die Handlung wenige Zeilen später bereits im Ansatz abbricht, gerade noch erfahren, daß er im »letzten Jahr seines Lebens« 35 ist, wird wie Gregor als Junggeselle »mit regelmäßigen Gewohnheiten« beschrieben, ist aber sonst dessen genaues Gegenteil: »besonders gesellig«, selbstbewußt und offen. (»Sie muß nicht lang sein, aber treffen muß sie mich«, sagt der Autor selbst über die so begonnene Geschichte; Tagebücher, S. 432.) Wie oder woran Blenkelt so früh sterben soll, bleibt unerklärt. Auch der Autor weiß offenbar nur, daß sein Held zum Ende bestimmt ist, nicht aber, wie er das zuwege bringen soll. Natürlich nicht: Gustav Blenkelt ist kein geeignetes Opfer für einen Schreibprozeß, der einer literarischen Figur den Prozeß machen will. Genau darum geht es aber: Betrachtet man das zitierte Fragment im größeren Zusammenhang des literarischen Schaffens zwischen 1912 und 1914, so stellt sich heraus: Georg Bendemann (*Das Urteil*), Gregor Samsa und Josef K. (*Der Prozeß*) sind Junggesellen; alle drei ereilt ein schrecklich-theatralisches Ende. Georg vollstreckt das irre »Urteil« seines Vaters (»Tod durch Ertrinken«) an sich selbst, und Josef K. hat am Ende seines merkwürdigen »Prozesses« die beiden Herren schon erwartet, die ihn zu jenem Steinbruch führen, wo er sich das Messer selbst ins Herz stößt, weil die zwei sich nicht einigen können. Alle drei sind einsame Menschen, denen es an der Selbstgewißheit fehlt, sich (rechtzeitig) zur Wehr zu setzen; sie erscheinen *biografisch* als Varianten des Junggesellen Kafka im Widerstreit mit seinem Vater; *psychoanalytisch* als gehemmte, schuldbewußte Neurotiker, und *ethisch* als »verfehlte Existenzen«.

Alle drei machen sich selber den Prozeß – auch Gregor Samsa, der »noch entschiedener« als seine Schwester der Meinung ist, er müsse verschwinden, und sich zu Tode hungert.

Eine »schöpferische Fluchtlinie« (Deleuze/Guattari) wird in der Tat erkennbar: Es geht, mit Kafkas eigenen Worten (aus dem *Brief an den Vater*) gesagt, immer darum, eine Stelle auf der Weltkarte zu finden, wo die Vatermacht nicht hinreicht:

»Manchmal stelle ich mir die Erdkarte ausgespannt und Dich quer über sie ausgestreckt vor. Und es ist mir dann, als kämen für mein Leben nur die Gegenden in Betracht, die Du entweder nicht bedeckst oder die nicht in deiner Reichweite liegen.« (Hochzeitsvorbereitungen, S. 158)

Dem ersten Helden, der auf die Suche nach einer unbesetzten Stelle auf dieser »Erdkarte« des Lebens geschickt wird, bleibt nur der »Fluß« und damit ein Ort, der keiner ist (sondern ein *Fließen*, ein *Prozeß*?); der dritte Held (Josef K.) wird dann über ein Jahr lang vergeblich versuchen herauszufinden, »wie man außerhalb

des Processes leben kann« (Proceß, S. 291) – wie man den Prozeß des Schuldigwerdens an seinen Mitmenschen (Mutter, Onkel, Zimmernachbarin) *umgehen* kann. Dazwischen auf derselben Linie liegt die »Flucht« Gregors: heraus aus der Topografie der normalen Welt, hinein in eine abgeschlossene Dreidimensionalität, in der man über Boden, Wände und Decke kriechen kann – also tatsächlich bevorzugt an Stellen, die der Vater nicht »bedeckt« (wie er das Bild der Dame im Pelz nicht bedecken kann, weil der Käfer es bedeckt).

Alle drei Helden brauchen (und haben) eine Disposition, die diese Fluchtbewegung auslöst: Georg Bendemann (übrigens genau wie der frühe Eduard Raban) die Unsicherheit, ob sein Heiratsentschluß richtig ist; Gregor Samsa die ungeheure innere Hypothek seiner verdrängten Aggression; und Josef K. das halbbewußte Gefühl einer gewissen Leere seines Junggesellenlebens. Allen dreien ist übrigens auch gemeinsam, daß sie äußerlich (beruflich) durchaus erfolgreich sind.

Demgegenüber fehlt Gustav Blenkelt ein solcher Auslöser; das ist sein Vorzug (er ist kein Neurotiker!), aber auch sein gravierender Nachteil als Figur: Er taugt nicht für die Fluchtlinie und wird verworfen. Das Fragment bildet eine Sackgasse in Kafkas Schreibprozeß zwischen 1912 und 1914; der Prozeß insgesamt aber erforscht Möglichkeiten, als Junggeselle und als Sohn unter den gegebenen Bedingungen seine Existenz nicht zu »verfehlen«. Was sind das für Bedingungen?

Was der *Brief an den Vater* in das Bild der Landkarte faßt, über die der große Vater ausgebreitet liegt, ist das Kernproblem: Die Macht ist immer schon da (schon da ist auch die Verschuldung der Samsas nach dem geschäftlichen Ruin) und hält alle Entwicklungsmöglichkeiten besetzt – alle außer denjenigen der Literatur (vgl. Hochzeitsvorbereitungen, S. 159).

Diese Macht muß nicht der Vater sein, obwohl die »umbiegende Macht« *seines* Wesens (ebd., S. 142) als erste kommt und deshalb am verheerendsten wirkt. Nach ihm kommen soziale Instanzen, die wiederum den einzelnen »umbiegen« und zurechtbiegen: die »Chefs« und ihre Stellvertreter. Eine reduzierte Persönlichkeit wie Gregor Samsa ist das Produkt nicht nur autoritärer Erziehung (worüber der *Brief an den Vater* keinen Zweifel läßt), sondern autoritärer, hierarchisch gegliederter Verhältnisse überhaupt. Es wurde schon erwähnt, wie die soziale Hierarchie in Gestalt der drei Zimmerherren bis hinein in die Familie ihre Wirkung tut.

So gesehen, ist die *Verwandlung* allererst ein Text über die *Macht* – was freilich für die meisten Texte Kafkas gelten dürfte. Aber zum ersten Mal in Kafkas Schaffensprozeß wird hier in aller Deutlichkeit nicht eine (scheinbar) persönliche und nur eben zufällig gestörte Beziehung entworfen (wie die zwischen Vater und Sohn im *Urteil*), sondern gestörte Beziehungen erscheinen hier bereits, wie in späteren Texten noch oft, als sekundäre Produkte ungestörter Machtentfaltung. Die Versuchsanordnung, die der Autor der *Verwandlung* aufbaut, führt unweigerlich in ein Geflecht gegenseitiger Abhängigkeiten, auf die die einzelnen Figuren (Familienmitglieder) mit versteckter Aggression oder offenem Haß, schließlich mit verdrängter und sich entladender Haßliebe reagieren. Sie sind Opfer gegenseitigen Mißbrauchs, und zwar nicht aufgrund irgendwelcher charakterlicher Dispositionen, sondern aufgrund objektiv gegebener Widersprüche ökonomischer wie psy-

chologischer Natur. Sie sehen sich dabei konfrontiert mit pragmatischen Paradoxien, die von der Interaktionspsychologie im Begriff des »double-bind« (vgl. P. Watzlawick, J. Beavin, D. Jackson, Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern 1969) zusammengefaßt worden sind: Vergebens und mit entsprechenden Folgen für ihre psychische Gesundheit versuchen sie, unvereinbare Sozialrollen *zugleich* zu spielen und entsprechende Erwartungen der andern zu befriedigen.

So ist der Vater mächtiger Patriarch *und* durch die ökonomischen Verhältnisse real entmachteter Greis; Grete ist Tochter im Wartestand des heiratsfähigen Alters *und* erwachsene Frau, die für sich selber sorgen könnte. Und Gregor selbst hat – oder hätte – das zu spielen, was die Soziolinguistik eine »Gestaltungsrolle« nennen würde (vgl. W. Steinig, Soziolekt und soziale Rolle. 1976, S. 147). Deren Anforderungen sind interessanterweise die an eine typische Mittelstandsexistenz: Nur durch sprachlich differenzierte Bewältigung des Rollendilemmas und durch »Gestaltung« gerade auch der Rollendistanz wäre es möglich,

- im Geschäft zugleich unternehmerisch aktiv »Handelnder« zu werden *und* kleiner, disziplinierter Angestellter zu bleiben, für den andere denken;
- zuhause seinen Eltern zugleich gehorsamer Sohn *und* Ernährer zu sein, als der er Entscheidungen zu fällen hat oder hätte.

Das verbale Geschick, solch schwierige Rollen in der täglichen Interaktion mit seiner unmittelbaren Umwelt immer wieder neu auszuhandeln, hat Gregor offenbar nie gehabt; die Unfähigkeit des Käfers, sich durch sein Sprechen verständlich zu machen, hat insoweit Zeichencharakter.

Daß ein dritter Rollenkonflikt Gregors, nämlich

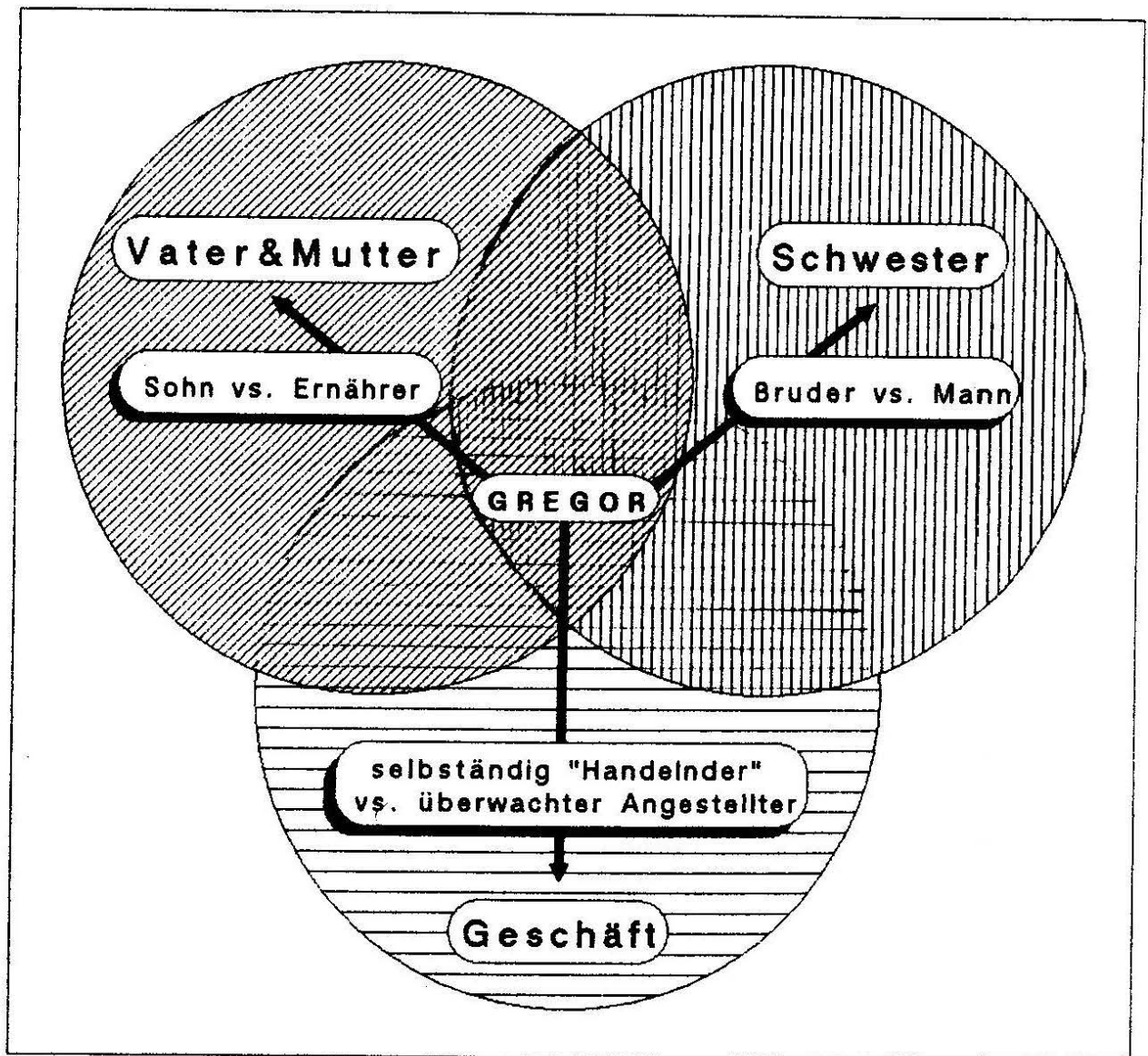
- der Schwester gegenüber zugleich Bruder (faktischer Familienvorstand) *und* begehrender Mann sein zu wollen,
- auch durch »verbale Intelligenz« (Steinig) nicht zu bewältigen wäre, sondern nur durch Verdrängung beiseitezuschaffen ist, versteht sich von selbst.

Insgesamt erklären sich die merkwürdigen Verhaltensweisen der Samsas zu einem guten Teil aus diesen drei Widersprüchen: Gregor ist eigenbrötlerischer Neurotiker geworden, der Vater hypochondrischer Tyrann und Grete verwöhnt und vergnügungssüchtig. (Nur die Mutter hat mit ihrer einfacheren Sozialrolle kaum Probleme und wird infolgedessen auch zu keiner »Verwandlung« gezwungen.)

Wenn das aber die sozial- und interaktionspsychologische Ausgangslage ist, so macht Gregor, indem er Käfer wird, auf verquere Art tatsächlich »den großen Schnitt«, den er angekündigt hat, mitten durch dieses Geflecht von Macht und Gegenmacht. Die auffallend triumphierende Art, mit der Schwester und Vater jeweils die Macht (über Gregor, über die Zimmerherren) an sich reißen und die erlösende Entscheidung treffen (beide werden hinausgeworfen), ist ein Hinweis darauf, daß die doppelbindende Wirkung dieser paradoxen Sozialrollen durch die Entwicklung hinfällig geworden ist: Nicht mehr durch sie gelähmt, können Grete und der Vater handeln.



Fig. 1: Die drei Rollenkonflikte Gregors



Diese hier nochmals schematisch dargestellte Versuchsanordnung zwingt alle Beteiligten (bis auf die Mutter) in einen Machtkampf hinein, der mit der (Wieder-) Besetzung einfacherer, nicht doppelbindender Sozialrollen endet (daher der relativ klischeehafte Schluß) und für Gregor in einer Fluchtlinie, die versuchshalber eine real unpassierbare Grenze überschreitet: die Grenze der menschlichen Gemeinschaft. Er *entfernt* sich aus ihr – oder wird er entfernt? Mit dieser Frage haben sich viele Interpreten des Textes schwer getan; sie wird aber hinfällig, wenn man sich an die oben (vgl. S. 19) erwähnte biografische Schlüsselbedeutung des Begriffs *Entfernung* erinnert: »Dulden Sie mich in der großen Entfernung«, hat Kafka seine Brieffreundin gebeten. Es gibt eine bestimmte Entfernung von der Gemeinschaft, die genau die Waage hält zwischen »Verbannung« und freiwilligem Rückzug – gewissermaßen die Duldungsentfernung. Auf sie zieht sich Gregor zurück, indem er Käfer wird. Der Versuch soll zeigen, ob man sie einhalten kann – wie Kafka selbst dies gegenüber Felice versucht (und letztlich, allerdings erst viel später, scheitert); wie er es danach (ab 1916) auch der Familie gegenüber versucht,



indem er verschiedene Wohnungen anmietet, um dort zeitweise allein zu sein und zu arbeiten. Denn die Literatur bleibt weiterhin die »schöpferische Fluchtlinie«, und der Schreibprozeß tendiert auch nach der *Verwandlung*, und später immer deutlicher, über den Rand der vertrauten (allzu vertrauten, allzu menschlichen?) menschlichen Gemeinschaft hinaus: man kann in Amerika verloren gehen (*Der Verschollene*, 1912-1914); man kann sich heraushungern (*Der Hungerkünstler*, 1922), man kann sich als Tier im *Bau* (1923) eingraben. Wie verschiedentlich in der Forschung bemerkt worden ist, scheint hinter solchen Entwürfen vor allem im Spätwerk eine Sehnsucht nach einer besseren Gemeinschaft auf, die dem einzelnen sein Recht auf Einzelsein ließe und ihn nicht durch immer schon gesetzte Lebensbedingungen vereinnahmen würde. Das friedlich-leere Nachdenken kurz vor Gregors Ende ist in diesem Sinn Vor-Denken eines utopischen Zustands, »in dem der einzelne nicht vor der Gemeinschaft existiert und umgekehrt« (Vogl 1990, S. 202).

Damit findet jetzt eine Frage ihre Antwort, die motivgeschichtlich durch Vergleich mit Dostojewskij (oben, S. 16: Frage 4) aufgeworfen worden ist. Was sich von Gregor im Augenblick seiner Verwandlung »abspaltet«, ist, anders als bei Dostojewskij, ein Ich, das gerade keinerlei Anpassungsleistung mehr erbringt; ein Ich, das den Rückzug aus dem »Menschenverkehr« angetreten hat, weil nur so Befreiung möglich scheint aus der Verstrickung in Anhänglichkeit und Abhängigkeit, in Liebe und Machthaberei. Ein *anderes* Ich, das (wie noch im Fragment *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*) ausgeschickt werden könnte, weiterhin die Menschenrolle zu spielen, wird am Textanfang zwar noch erwogen; dann gesteht der Erzähler aber ein, daß ein solches Stellvertreter-Ich buchstäblich nicht mehr auf die Beine zu stellen ist.

Die Spaltung erweist sich – im Unterschied zu derjenigen Goljädkins – als nicht dauerhaft; sie wird wieder aufgehoben: Zunächst klaffen Gregors äußere Gestalt (mit ihren begrenzten Handlungsmöglichkeiten) und sein noch immer menschliches Bewußtsein auseinander, und es geht – vgl. Frage 6 auf S. 17! – zu keinem Zeitpunkt um die »Innenwelt eines Käfers«. Der am Ende erreichte Zustand »friedlich-leeren Nachdenkens« signalisiert lediglich, daß das im Käferkopf nach »menschlicher« Logik arbeitende Bewußtsein jetzt den Kampf um Versöhnung aller Gegensätze aufgegeben hat – und gerade dadurch wirklich versöhnt erscheint. Nicht Gregors Tod ist – um auch Frage 5 (s. oben, S. 16) jetzt zu beantworten – hier das Thema, sondern sein ungespaltenes, endgültiges Hinübergleiten über die Grenzen dessen, was Menschen füreinander und gegeneinander zu tun pflegen: »An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück.« (55)

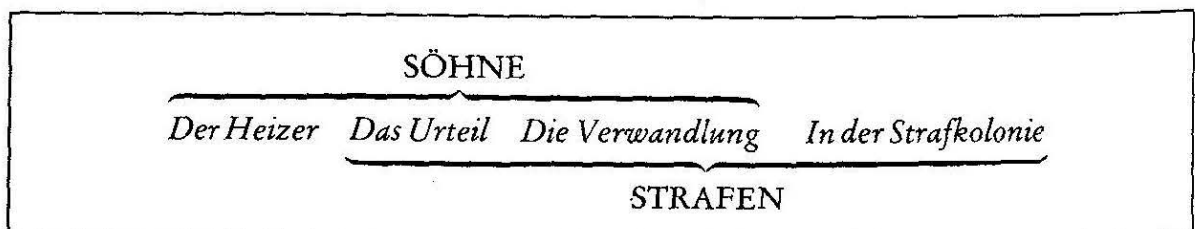
#### 4.2 »Söhne« und »Strafen«: der Werkkontext

Kafka hat die zwischen 1912 und 1914 entstandenen Erzählungen ohne das sonst bei ihm übliche Zögern zum Druck bestimmt: Das gilt selbst für das erste Kapitel des Romanfragments *Der Verschollene* (*Der Heizer*). Selbständigen, verstreuten

Einzelveröffentlichungen vorgezogen hätte der Autor eine Vereinigung in einem Band, der nach einem ersten Plan den Titel *Söhne* hätte tragen und das Romankapitel, *Das Urteil* und *Die Verwandlung* hätte enthalten sollen; das entnehmen wir einem Brief an den Verleger K. Wolff vom 11. 4. 1913 (Briefe, S. 116). Erwachsene »Söhne«, anders gesagt: Junggesellen hätten in diesem Band die Schwierigkeiten der Entfernung (!) von der Familie – besonders vom Vater – am eigenen Leib verspürt. Daß der Band aus verlegerischen Gründen nicht zustande kam, sollte den Leser nicht hindern, der Spur zu folgen, die Kafkas Vorschlag der Zusammenordnung dreier Texte aus demselben Werkkontext gelegt hat (vgl. hierzu Kapitel 4.2.1).

Da das Buch nie erschien, stellte Kafka zweieinhalb Jahre später nochmals Überlegungen zu einer Sammelpublikation an; inzwischen war aber die Erzählung *In der Strafkolonie* (Oktober 1914) hinzugekommen und der Werkkontext damit thematisch erweitert: Kafka hätte dem nun durch Verzicht auf das Romankapitel Rechnung getragen und die Texte *Das Urteil*, *Die Verwandlung* und *In der Strafkolonie* in eine Reihe gebracht, für die er den Titel *Strafen* vorschlug (Brief an Wolff vom 15. 10. 1915; vgl. Briefe, S. 134).

Und wiederum gilt, daß der Plan zwar nie ausgeführt, jedoch aufschlußreich ist für jede Deutungsbemühung, die über den Rand des Einzeltextes hinaussehen will und nach Anschlußmöglichkeiten an andere »Werke« aus demselben Kontext sucht. *Die Verwandlung* liegt nämlich im Schnittpunkt dieser beiden von Kafka zu verschiedenen Zeiten, aber in ähnlicher Absicht gebildeten Reihen; sie trägt thematisch nicht nur zum Problembereich der »Söhne«, sondern auch, und weniger selbstverständlich, zu dem der »Strafen« bei:



#### 4.2.1 Liebe und Schuld: das Dilemma der Söhne

In einem Versuch, den thematischen Zusammenhang der *Söhne* für eine Interpretation der beteiligten Einzeltexte zu nutzen, spricht Urs Ruf (1974) vom »Dilemma der Söhne« bei Kafka: Söhne können entweder aus der Familie »auswandern« – so wie Karl Roßmann im Romanfragment, allerdings unfreiwillig, nach Amerika –, oder sie können im Familienzusammenhang – sozusagen in der Vaterwelt – bleiben und sich anschicken, selbst Vater zu werden und damit den Vater aus seiner Position zu verdrängen. Im Augenblick des Übergangs, argumentiert Ruf, stehen sich »Noch-nicht-Vater und Nicht-mehr-Vater« in einer Konstellation des Machtkampfes gegenüber (vgl. Ruf 1974, S. 87). Denkt man diese Überlegung zunächst noch unabhängig vom Text weiter, so ergibt sich: Der Sohn

hat keine Möglichkeit, *nicht* schuldig zu werden am Vater. Aus der Familie »auszutreten« (Kafka), um sich außerhalb der Vaterwelt ein eigenes Leben aufzubauen, hieße zwar, den Konflikt zu vermeiden, aber auch das Bewußtsein mit sich herumzutragen, ein schlechter Sohn zu sein, der die »armen Eltern« (so Karl Roßmanns innerer Monolog) verlassen hat und ihre Liebe nicht mehr verdient – obwohl doch eigentlich er selbst der Verlassene (und am Ende »Verschollene«) ist. Andererseits: Im Familienzusammenhang zu bleiben, aber eben nicht mehr als unmündiges Kind, sondern als erwachsener Mann – das ist die prekäre Lage des Junggesellen –, hieße, durch bloße Anwesenheit die väterliche Autorität in Frage stellen zu müssen; der familiäre Platzhirsch bekäme dann Konkurrenz.

Auf die *Verwandlung* angewendet, bedeutet das: Gregors »Traum« ist es, »zugleich Sohn und Vater zu sein« (Ruf 1974, S. 63). Man darf jedoch hinzufügen: Wenn dieser erste Traum »unerfüllbar« ist (ebd.), so ist es auch ein zweiter, nämlich Mann und Bruder gleichzeitig zu sein. Allgemeiner gesagt: Gregors unerfüllbarer Traum besteht darin, die Macht zu gewinnen, ohne die Liebe zu verlieren. Unbewußt hat er, als Ernährer, die ökonomische Situation der Familie ausgenutzt, um sich nicht nur den Vater, sondern auch die Schwester zu verpflichten durch eine mißliche Mischung aus Liebe und Schuld. Die Macht zu erlangen, ohne die Liebe einzubüßen, das hieße

- *gegenüber dem Vater*: als guter Sohn erscheinen, der seine Dankbarkeit in eine Versorgungsleistung umsetzt, aber gleichzeitig den Vater entmündigt (worauf dieser übrigens mit subversivem Widerstand reagiert hat, nämlich mit Geheimhaltung der faktischen wirtschaftlichen Verhältnisse!);
- *gegenüber der Schwester*: als guter älterer Bruder erscheinen, der einer Not gehorchend Vaterstelle eingenommen hat, aber gleichzeitig das bei der »unützen« Grete selbst entstehende Schuldgefühl der Mitversorgten dazu ausnützen, sich ihr als begehrender Mann zu präsentieren, mindestens aber: sich Zuneigung zu erkaufen durch das generöse Angebot, das Konservatorium zu finanzieren.

Daß Gregor sich die Lage des einzigen Ernährers ja nicht ausgesucht habe, sondern von der parasitären Familie schamlos hineingezwungen wurde, ist kein Argument gegen die Stichhaltigkeit solcher Überlegungen, denn es wäre ein ökonomisches Argument, das auf psychologischer oder psychoanalytischer Ebene nicht »gilt« (Gregor kann sehr wohl unbewußt »gewollt« haben, was er bewußt für unliebsamen Zwang hält). Im übrigen behandeln beide Perspektiven, worauf schon hingewiesen wurde, fälschlich eine literarische Figur wie einen realen Menschen. Faktisch ist es ja der Autor, der durch die Fiktion ökonomischer Abhängigkeiten die erwähnte Mischung aus Liebe und Schuld lediglich sinnfällig macht.

Es stellt sich also heraus, daß die Junggesellen aus dem Werkkontext zwischen 1912 und 1914 in einer »Experimentalreihe« (Fingerhut 1981, S. 92) stehen und an einem »Problemlösungsspiel« (Hillmann 1977, S. 128) beteiligt sind: Auf je verschiedene Weisen erproben sie, wie man sich aus der Familie (die sie als Vaterwelt begreifen) heraushalten könnte, also weder der alten noch angehören noch eine neue (eigene) gründen müßte:

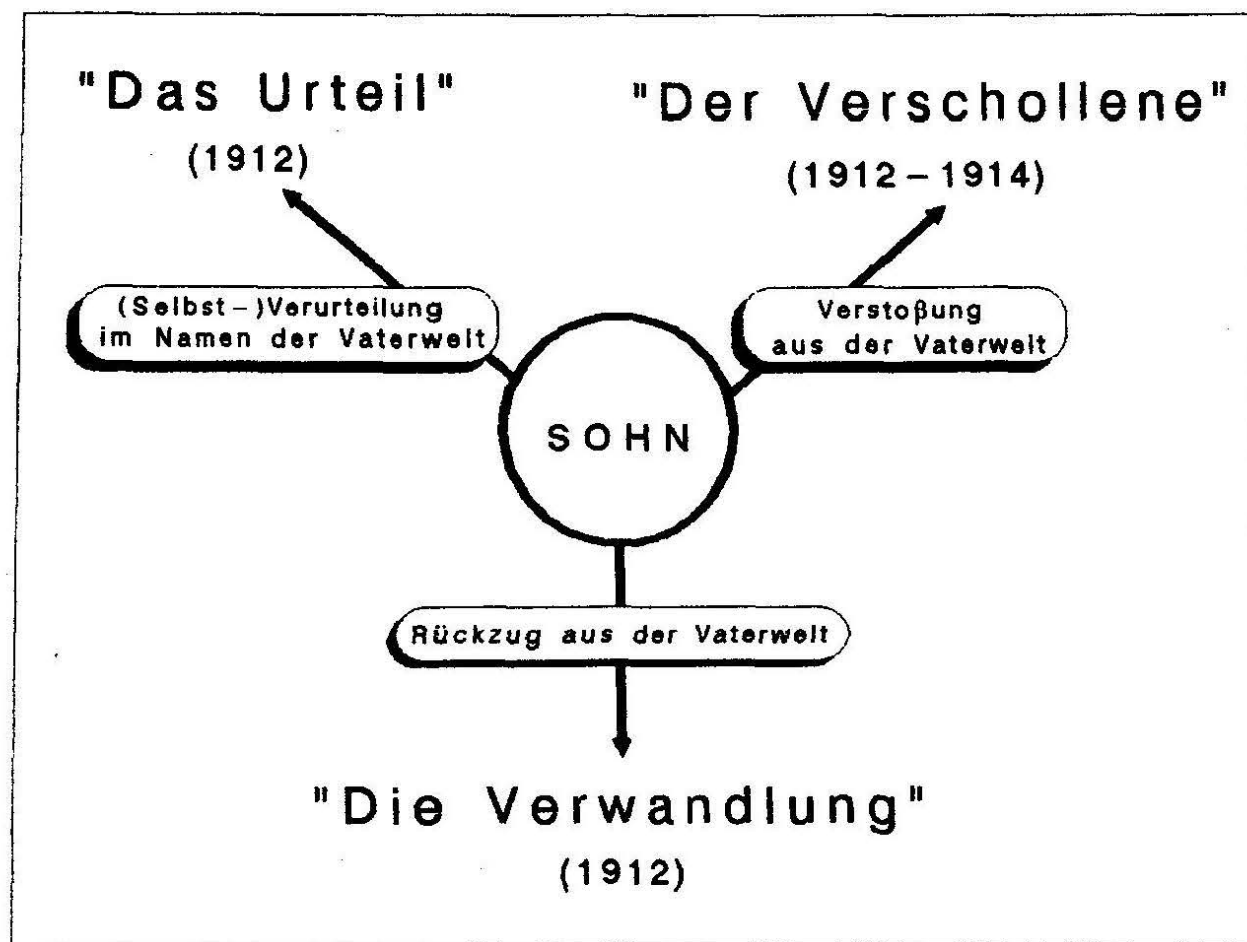


- Karl Roßmann stößt bereits im *Heizer*-Kapitel, also bei seiner Ankunft im Hafen von New York, wieder auf einen Repräsentanten der Vaterwelt, die er verlassen zu haben glaubt, und findet im Onkel Jakob einen Ersatzvater, an dem er denn auch in kurzer Zeit wieder ebenso schuldig wird, wie er den wahren Eltern gegenüber war durch die Affäre mit dem Dienstmädchen (den Grund seiner Verbannung nach Amerika).
- Georg Bendemann (*Das Urteil*) hat nicht nur im Geschäft den Vater ersetzt (der deshalb zunächst ebenso vergreist scheint wie der alte Samsa), sondern er möchte heiraten und damit die Sohnesrolle endgültig hinter sich lassen. Aber der Vater läßt ihn nicht heraus; mit seniler Schläue definiert er ihn wieder zurück in die Rolle des Kindes, dessen Wünsche verwerflich sind: seine Freunde unterliegen der väterlichen Kontrolle (der »Petersburger Freund«, um den die beiden streiten, stellt sich als zur Vaterwelt gehörig heraus), sein Heiratsmotiv fällt unter ein Tabu (sexuelle Gier): Dies aber hat eine genaue Entsprechung im *Brief an den Vater* (Hochzeitsvorbereitungen, S. 156), und damit erscheint Gregor einer »biografisierend-psychologisierenden« Deutung als diejenige Figur, deren Entwicklung zum gehemmten Junggesellen sich der im Text ausgesparten leidvollen Erfahrung verdankt, daß jeder ernsthafte Heiratswunsch zu solchen Schuldzuweisungen führt: »der Vater als Barriere der Erotik«, nennt Uwe Stamer (1981, Blatt 7B) das in unfreiwilliger Komik.
- Gregor schließlich glaubt sein unerwachsenes Bubenleben (Laubsägearbeiten, Fahrpläne als Hobby) trotz beruflicher Emanzipation und enormer familiärer Verantwortung fortsetzen zu können; der Sohn ist Vater geworden, ohne vorher erwachsen geworden zu sein. Es ist auch diese Paradoxie, die sich in der Käfergestalt äußert. Deutungen, die darin einen Rückfall ins (Klein-)Kindliche sehen, haben in diesem Sinn recht, sollten aber nicht vergessen, daß Gregor ja als Käfer sein (Erwachsenen-)Bewußtsein behält und ebensowenig ganz Kleinkind wird, wie er ganz Käfer wird.

Unter Verweis auf Kleists *Marquise von O.* hier eine »Verstoßung aus dem Familienverband« beschrieben zu sehen (vgl. S. 16, Frage 2), erscheint vor diesem Hintergrund als zu kurz gegriffen. Im Vergleich der drei *Söhne*-Texte zeigt sich ja nicht nur, wie sich der »Schauplatz« immer mehr auf den Umkreis der Familie einengt und die Atmosphäre sich verdüstert (Wolf Kittler in Binder 1979 b, S. 210 f.), sondern auch, wie Kafka in drei Anläufen versucht, das Dilemma der Söhne durch eine »schöpferische Fluchtlinie« hinter sich zu lassen: Wenn weder das »Auswandern« eine Lösung darstellt noch das Verdrängen des Vaters zuhause, dann bleibt nur eine Art innerer Emigration innerhalb der Vaterwelt übrig: zuhause bleiben und doch weggehen. Das aber ist, wie ausgerechnet die Mutter ganz richtig sieht, die Lösung Gregors. Er verweigert am Ende mit der Nahrung beides: die Liebesschuld des Sohnes und die Macht des Ersatzvaters. Und es gäbe, trotz aller Sehnsucht nach ein wenig »menschlicher Ansprache«, nichts Schlimmeres als eben dies: daß er bei seiner Rückkehr »alles unverändert findet« (36).



Fig. 2: Die Vater – Sohn – Beziehungen im Vergleich



#### 4.2.2 Disziplin und Renitenz: das Dilemma der Strafen

Eine vergleichende Analyse der zweiten Reihe, die Kafka gebildet hat, geht hier von der These aus, daß es auch ein Dilemma der Strafen bei Kafka gibt: Gerade wenn es keine Möglichkeiten gibt, sich nicht schuldig zu machen (siehe oben), kommt der Frage nach der Strafe eine entscheidende Bedeutung zu. Das Dilemma des Strafens nicht nur bei Kafka ist es ja, daß ein Verurteilter zwar seine »Schuld« einsehen und auf sich nehmen soll, dieses Zeichen von Mündigkeit und Selbstverantwortlichkeit aber in krassem Gegensatz zur verhängten Strafe steht, deren Objekte sich zwar in der Geschichte unserer Kultur gewandelt haben (vgl. nochmals M. Foucault, *Überwachen und Strafen*), deren Zwangscharakter aber unverändert fortbesteht. (In der Rechtstheorie ist dieses Dilemma geläufig als der alte Streit um die wahre Funktion einer Strafe und ihres »Vollzugs«: Schutz der Gesellschaft, Abschreckung anderer, Besserung des Täters?) Kafka, der sich mit den Ritualen abendländischen Rechts immer wieder auseinandergesetzt hat (vgl. Abraham 1985), bearbeitet in den Erzählungen *Das Urteil*, *Die Verwandlung* und *In der Strafkolonie* auch dieses Dilemma des Strafens; er fragt, ob nicht jede Strafe eigentlich darauf aus ist, ihren Zwangscharakter in einer Bereitschaft des Verurteilten zur Selbstbestrafung aufgehoben zu sehen.

Jeder der drei Texte beantwortet diese Frage auf seine eigene Weise:

- Die schon erwähnte Paradoxie einer Verurteilung zum Selbstmord ist eine erste Darstellung des Dilemmas: Wenn der alte Bendemann die Strafe am moralisch verurteilten Sohn noch selbst vollziehen müßte, wäre das Urteil unvollständig, der Vater würde sich ins Unrecht setzen, in dem er dem Sohn Gewalt antäte. So aber wird er gerade dadurch ins (alte) Recht gesetzt, daß der Sohn sich die Gewalt selbst antut und sein verfehltes Leben beendet (für eine ausführliche Interpretation vgl. Neumann 1981).
- Unter dem Aspekt der »Strafen« betrachtet, wird Gregors Verwandlung ebenfalls zur Selbstvollstreckung eines Urteils, dessen Zwangscharakter damit aufgehoben scheint (die Vollstreckung geschieht spontan »eines Morgens«): Gregor wird zum Käfer, um das Urteil der Nutzlosigkeit, der Schwerfälligkeit, der Unfähigkeit zum »menschlichen Verkehr« an sich zu vollziehen. Deutungen, die darin eine Bestrafung für ein »Vergehen« sehen, »das in seiner Beziehung zum Vater gründet« (Oellers 1978, S. 85), aber auch zur Schwester, haben prinzipiell recht; warum hätte Kafka sonst den Text in die Reihe *Strafen* gestellt? In diesem Sinn mag man dann auch den Kreis zur motivgeschichtlichen Betrachtung hin schließen und die Frage 1 von S. 16 positiv beantworten: Gregors Verwandlung *kann* in der Tradition des Ovid als Bestrafungsverwandlung gesehen werden; aber es bleibt zu bedenken, daß das Dilemma der Strafen – unabhängig von einer »Schuld« Gregors – hier generell zur Diskussion steht: Was kann eine Strafe schon bewirken, außer neuem Unrecht?
- Genau diese Überlegung wird auf die Spitze getrieben im dritten Text der Reihe: Die makabre Maschine, die *In der Strafkolonie* die Hinrichtung Verurteilter vollzieht, indem sie ihnen das Urteil auf den Leib schreibt und sie so zwingt zu lesen, was sie nicht verstehen, ist ein geniales Bild für die Paradoxie des abendländischen Rechtsdenkens, das von einer Strafe selbst dann noch bessernde Wirkung erwartet, wenn es das Leben des Bestraften kostet. Eine unverständliche »Schuld« wird gesühnt, indem ein grausames Ritual nackte Gewalt verklärt zum Vollzug einer Gerechtigkeit, die am Ende nicht mehr zu begreifen, sondern nur noch an ihren Erfindern zu vollstrecken ist. Deshalb muß der bedienende Offizier selbst in die Maschine, um »lesen« zu lernen, was keiner versteht.

So erhellt die später entstandene *Strafkolonie* sozusagen von hinten her, worum es in der *Verwandlung* geht: Auch Gregor Samsa versteht nicht, worin seine »Verfehlung« (Oellers) besteht; er tut doch, was er kann, um alle unvereinbaren Forderungen in seiner Person zu vereinbaren. (Eben, sagt der Psychoanalytiker; das ist ja das Problem; eben, sagt auch der Ethiker, das ist die Schuld.) Und was Gregor als Mensch nicht versteht – und was ja vielleicht als »Schuld« tatsächlich kaum größer ist als die Verfehlung des auf Wache eingeschlafenen Verurteilten *In der Strafkolonie* –, das verspürt er am eigenen Käfer-Leib; dort kann er es »lesen«. Die Wunde, die der faulende Apfel hinterläßt, ist dann das vom Vater seinem Körper eingeschriebene Urteil: du bist faul, du gehörst weg.

Das Auftreten von *Renitenz* beim gerade verwandelten Gregor (vgl. oben, S. 37) hat nun Entsprechungen

- im Kapitel *Der Heizer*: Nicht nur erreicht der junge Held nichts für seinen Schützling, dessen angeblich oder wirklich ungerechte Behandlung er beim Kapitän zur Sprache bringen will; sondern der Heizer, vom Helden voreilig als »Freund« titulierte, erscheint auf einmal als schiffsbekannter Querulant: Es gehe, so wird der junge Held belehrt, hier gar nicht um Gerechtigkeit, sondern allererst um die »Disziplin«.
- In der *Strafkolonie*: Auch der Soldat wird, statt ergeben um Verzeihung zu bitten, als man seine Verfehlung bemerkt, renitent (Erzählungen, S. 157). Die Strafe gilt eigentlich nicht dem Vergehen selbst, sondern der Mißachtung der *Disziplin*; und der Urteilsspruch, den die Maschine ihm auf den Leib schreibt, lautet: »Ehre deinen Vorgesetzten.« (ebd., S. 155)

Ein Vergleich dieses Wahlspruchs mit dem, was Gregors innerer Monolog über den »Chef« zu sagen weiß (vgl. 10), läßt keinen Zweifel mehr daran, daß es auch hier die Disziplin ist, an der Gregor scheitert; er kann sich erst als Käfer gegen sie stellen, und dann nicht offen, sondern subversiv in Form verbalironischer Renitenz. Zu sehr hat er sie verinnerlicht, wie auch seine haßerfüllten Bemerkungen über andere Handlungsreisende zeigen, die leben »wie Haremsfrauen« (10).

#### 4.3 Kafka der Komödiant: »Die Verwandlung« als ästhetische Herausforderung

Obwohl vom »Stil« des Textes – vor dem Hintergrund einiger allgemeiner Beobachtungen an Kafkas Sprache – oben schon die Rede war, ist eine Frage bis jetzt offen geblieben: worin die spezifisch *ästhetische* Leistung der Erzählung besteht; inwiefern sie also über die Präsentation einer wie auch immer allegorisierbaren »fortgeführten Metapher« hinaus als »literarisches Kunstwerk« – wie indirekt auch immer – sich auf traditionelle Gattungs- oder Formensprachen der deutschsprachigen Literatur bezieht, der sie doch angehört.

Die Frage scheint merkwürdig quer zu stehen zur einschlägigen Sekundärliteratur, und es ist alles andere als selbstverständlich, daß ihr zum Abschluß einer Interpretation ein eigener Abschnitt – eben dieser hier – gewidmet werden müsse: Zu sehr hat sich die Aufmerksamkeit mehrerer Generationen von Lesern in diesem Fall auf das Inhaltliche konzentriert, auf die »unerhörte Begebenheit« (Goethe) dieser Novelle, und zu intensiv war die Kafka-Forschung lange Zeit damit befaßt, dieses Unerhörte als Ausdruck jenes »traumhaften inneren Lebens« zu interpretieren, von dem Kafkas Tagebuch unter dem 6. 8. 1914 spricht (Tagebücher, S. 546; vgl. dazu Beißner 1972). Aber Literatur ist nie »nur« Ausdruck und Darstellung, sondern immer auch eine Art gestaltetes Werkstück. Ein »Spinnweb aus Spiel und blutigem Ernst« hat Hermann Hesse (1935) bemerkenswert hellichtig die *Verwandlung* genannt (Born 1983, S. 368 f.): Welche Spuren der gezielten Verflechtung von Tragik und Komik, von Banalität und Tiefsinn, welche Webspuren zeigt diese tragikomische Textur? Das, was neuerdings »Intertextualität« heißt, ist letztlich nichts anderes als die altbekannte, vielleicht wichtigste Eigenschaft litera-

rischer Texte überhaupt, nämlich die, sich zu anderen Texten irgendwie zu verhalten – sie fort- oder umzuschreiben, sie zitierend zu bestätigen oder zu parodieren, heraufzubeschwören oder lächerlich zu machen. Insbesondere *komische* Effekte sind ja sehr häufig Produkte von Intertextualität.

#### 4.3.1 Formen der Komik im Text

Die Wahrnehmung literarischer Texte ist, wie alle Wahrnehmung, immer selektiv; daß an Kafka etwas Komisches ist, haben seine Leser lange Zeit gar nicht oder nur irritiert zur Kenntnis genommen. Erst seit dem Buch von Deleuze/Guattari (1976) macht man sich unter Fachkollegen nicht mehr lächerlich, wenn man dergleichen andeutet (vgl. auch Heinz Hillmanns *Versuch, Kafka als Komödie zu lesen*. In: Diskussion Deutsch 1983, Heft 72, S. 370-379).

Mit einer in diesem Sinn gerichteten und geschulten Wahrnehmung nämlich entdeckt man an der *Verwandlung* schnell einiges von verblüffend drastischer Komik. Fast möchte man sagen: Der Erzähler läßt keine einschlägige Gelegenheit und keine literarisch erprobte *Form* der Komik aus.

Ich gebe zunächst Beispiele für verschiedene Formen.

- Strukturelle Komik: Jemand, der es wissen muß – der englische Theatermacher Keith Johnstone – hat gesagt, komische Effekte entstünden am sichersten durch *Störung einer Routine* (Impro. London 1981) – also durch genau das, was Martin Walser an Kafka beschrieben hat und was den Beginn der Erzählung konstituiert (vgl. oben, S. 34 f.).
- Situationskomik: Im einzelnen kehrt diese strukturell angelegte Komik wieder als Durchbrechen einer gerade erst aufgebauten Erwartungshaltung des Lesers: »Ich komme gleich«, sagte Gregor langsam und bedächtig und rührte sich nicht« (16).
- Verbale Komik: »Ihre Herren Eltern« (17).
- Erzählerironie: »Im Vorzimmer aber streckte er die rechte Hand weit von sich zur Treppe hin, als warte dort auf ihn eine geradezu überirdische Erlösung« (Flucht des Prokuristen; 22).
- Theatralische (pathetische) Komik: Im III. Teil pflegt der erschöpfte Vater, noch in Dienstuniform, im Sessel einzuschlafen: »Die Mutter zupfte ihn am Ärmel, sagte ihm Schmeichelworte ins Ohr, die Schwester verließ ihre Aufgabe, um der Mutter zu helfen, aber beim Vater verfiel das nicht. Er versank nur noch tiefer in seinen Sessel. Erst als ihn die Frauen unter den Achseln faßten, schlug er die Augen auf, sah abwechselnd die Mutter und die Schwester an und pflegte zu sagen: ›Das ist ein Leben. Das ist die Ruhe meiner alten Tage.‹ Und auf die beiden Frauen gestützt, erhob er sich, umständlich« (44) (vgl. z. B. die entsprechende Szene der um den Vater bemühten Frauen in Kleists *Marquise von O.*).

Obwohl die komische Wirkung jeder einzelnen Textstelle selbstverständlich subjektiv und in diesem Sinn nicht nachprüfbar ist, halte ich im ganzen den Ein-



druck für unabweisbar, daß hier ein Erzähler, was immer er inhaltlich zu erzählen hat, geradezu auf Komik aus ist. Nicht einmal vor dem ausgesprochen albernem Einfall macht er halt, den Prokuristen sagen zu lassen: »Ihre Herren Eltern«. Und nicht minder drastisch ist die Wirkung der theatralischen Komik, die sich sofort einstellt, wenn man sich probenhalber Stellen wie die zuletzt zitierte als Spielszenen vorstellt. Einem Autor wie Kafka, der mit 29 Jahren nachweislich sprachlich und literarisch versiert ist, passiert ein solches Pathos sicherlich nicht versehentlich. Es muß beabsichtigt sein – und ähnlich verhält es sich mit dem Schluß des II. Teils. Politzer (1978, S. 121) hat darauf hingewiesen, »daß dem Leser die Skurrilität einer Jagd mit Äpfeln auf ein Insekt verborgen bleibt« – aber nur so lange, wie dieser Leser sich ausschließlich auf ein »Entschlüsseln« der Apfelsymbolik konzentriert; sowie man sich den Vorgang wiederum als gespielte Szene vorstellt, wird man sie skurril, grotesk, geradezu albern-komisch nennen müssen.

Was also geht hier vor? Die bislang untersuchten (und oben in Kap. 1.3 zusammengefaßten) literarischen »Einflüsse« und Querverbindungen beschränken sich für mein Empfinden allzu sehr auf *thematische* Analogien oder Anklänge; Intertextualität jedoch könnte auch auf sprachlich-stilistischer Ebene vorliegen, und hier wäre dann weniger zu fragen, welche Motive Kafka aufgriffe und (um-)gestalte, sondern welche Art zu reden, zu schreiben, zu inszenieren er »zitiert«. Und insoweit diese Zitate offensichtlich komische Wirkung haben, lautet die Frage: Was wird hier parodiert?

#### 4.3.2 Die Verwandlung als theatralische Parodie und parodistisches Theater

Der oben schon angedeuteten Versuchung, sich die *Verwandlung* als gespielte *Szenenfolge* vorzustellen, soll hier nachgegeben werden. Das eigenartige Oszillieren zwischen Pathos und Komik in den Aktionen und Reaktionen der Samsas hat eine zunächst im Alltagsverstand des Wortes »theatralische« Qualität, die durch biografische, psychoanalytische, ökonomische oder interaktionspsychologische Deutungen nicht erklärt werden kann. Wer diese Qualität wahrnehmen will, muß die Ebene des Dargestellten verlassen und auf der Ebene der Art der Darstellung fragen, inwiefern das Skurrile, Groteske und Tragikomische daran »Stilsinn« und »Stilwirkung« macht, um mit zentralen Begriffen aus einer neueren *Stilistik der deutschen Sprache* (B. Sandig 1986) zu reden.

Der einzige Versuch der Forschung, Kafkas Texte als »narratives Theater« zu lesen (Rolleston 1974), beschränkt sich im Fall der *Verwandlung* im wesentlichen auf den Nachweis, daß die Reaktionen der Familienmitglieder merkwürdig stilisiert sind (ebd., S. 58 f.). Das ist eine nicht falsche, aber gewissermaßen wertneutrale, das Pathetisch-Komische dieser Stilisierung ignorierende Beschreibung. Ein Stück weiter führt Rollestons darüber hinaus ins Allgemeine weisende Behauptung, Kafkas Stil verdanke der »Erfahrung des Theaters« mehr als man vermuten möchte (ebd., S. 141). Das ist richtig vor dem Hintergrund einer speziellen »Theatererfahrung«, die in den Tagebüchern (z. B. Herbst-Winter 1911) belegt ist und

sich im oben (Kap. 1.3) erwähnten Einfluß eines jiddischen Theaterklassikers niederschlägt: Kafka hat ja nicht nur Aufführungen des etablierten Prager deutschen Theaters besucht, sondern immer wieder auch Gastspiele der durchreisenden Truppe um den ostjüdischen Schauspieler-Regisseur Jizchak Löwy – den nämlichen »Freund«, der nach dem Zeugnis des *Briefes an den Vater* als menschliches »Ungeziefer« bei den Kafkas ein- und ausging. Der Charakter dieser Aufführungen jiddischer Stücke ist nun offensichtlich der eines Schmierentheaters gewesen; eine gewisse Peinlichkeit wird auch vom Tagebuchschreiber Kafka, der die Schauspieltruppe schätzt und mindestens ideell unterstützt, eher widerwillig eingeräumt.

Bekannt ist die Vorliebe des jiddischen Theaters für »tableaux«, d. h. wirkungsvoll arrangierte, mehrere Figuren auf der Bühne einbeziehende »stehende Bilder« von expressivem Pathos und überdeutlicher Symbolik. E. T. Beck (1971) zählt anhand des Vergleichs der *Verwandlung* mit Gordins Drama *Der Wilde* die Neigung zu derartigen »tableaux« nebst drei anderen Kennzeichen zu demjenigen, was die strukturelle Analogie beider Werke ausmache; die anderen Kennzeichen sind: das Milieu (engl. »setting«), die Dreiaktigkeit (natürlich über das jiddische Theater hinaus im modernen Drama überhaupt) und die Tragikomik.

Diese Beobachtungen erscheinen mir erheblich wichtiger als die, daß sowohl bei Gordin als bei Kafka fünf tragende Charaktere auftreten (vgl. ebd.): Der Sinn des erwähnten Vergleichs mit Gordins Drama, den Beck 1971 angestellt hat, liegt für mich weniger in einem Abgleich von Inhalt und Handlung als in Belegen für ähnliche (>theatralische<) Stilisierungstechniken. (Das ist eine Antwort auf Frage 7, S. 17.) Kafka bedient sich, zusammenfassend gesagt, einiger wesentlicher Gestaltungsmittel des jiddischen Theaters, wenn er

- seinen »Figuren« in Dialogpartien eine grotesk-pathetische Ausdrucksweise in den Mund legt;
- sich auch narrativ der »Möglichkeit der erzählerischen Realisierung grotesker Bilder« bedient (Kassel 1969, S. 153), um einen Schwebezustand zwischen Tragik und Komik aufrechtzuerhalten, der dem Grausigen die Schwere teilweise nimmt;
- die Dynamik der Beziehungen der Figuren zueinander etwa in die »Szene« übersetzt, die Gregor sieht, als er zu Ende von Teil II »mit dem letzten Blick« (42) die schreiende, von der Schwester verfolgte Mutter auf den Vater zueilen sieht. Die Dynamik erstarrt dann zur Statik eines »tableau«, als die Mutter, den Vater »in gänzlicher Vereinigung« umarmend, »um Schonung von Gregors Leben bat«. (Weitere derartige »tableaux«, nicht weniger grotesk, sind z. B.: der Anblick, den die Familie bietet, als Gregor zum ersten Mal die Tür öffnet [20]; die sich vor Schreck auf den gedeckten Frühstückstisch gesetzt habende Mutter [23]; die Konfrontation mit den drei Zimmerherren vor deren Hinauswurf [57].)

Deutungen, die sich unter anderem auf die zuletzt (und deshalb oben schon einmal) zitierte Stelle stützen und psychoanalytisch von ödipalem Konflikt reden, übersehen den *Zitatcharakter* einer solchen Szene und nehmen bitter ernst, was

»intertextuell« nicht zuletzt ein witziges *Spiel* mit theatralischen Darstellungskonventionen ist.

Die *erste Antwort* auf die oben gestellte Frage lautet demnach: Parodiert wird die Darstellung tragischer Konflikte u. a. mit den Ausdrucksmitteln der Schmierbühne und der klischeehaft-gestenreichen Expressivität des jiddischen Theaters.

Diese »Ausdrucksmittel« sind stellenweise recht grob und vermischen Banalität und Tragik auf eine Weise, die, vorsichtig gesagt, als ästhetische Herausforderung erscheint: Kann man, um nochmals Hesse zu zitieren, »Spiel« und »blutigen Ernst« auf solche Weise verweben? Daß Kafka jedoch mehr kann und erreicht, zeigt sich, sobald man »das Theatralische« nicht ausschließlich auf dieser Ebene sucht: Ein Vergleich milieu- und situationsbeschreibender Textstellen aus der *Verwandlung* mit den sehr ausführlichen Regieanweisungen des naturalistischen Dramas könnte zeigen, daß die Gastspiele der jiddischen Schauspieler nicht die einzige »Theatererfahrung« (Rolleston) sind, die in den Text Eingang gefunden hat. Probehalber übertrage ich den Abschnitt S. 20 f. ins Präsens, also jene Zeitstufe, in der gewöhnlich Regieanweisungen und Bühnenbeschreibungen stehen:

*Es ist inzwischen viel heller geworden; klar steht auf der anderen Straßenseite ein Ausschnitt des gegenüberliegenden, endlosen, grauschwarzen Hauses – es ist ein Krankenhaus – mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern; der Regen fällt noch nieder, aber nur mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen. Das Frühstücksgeschirr steht in überreicher Zahl auf dem Tisch, denn für den Vater ist das Frühstück die wichtigste Mahlzeit des Tages, die er bei der Lektüre verschiedener Zeitungen stundenlang hinzieht. Gerade an der gegenüberliegenden Wand hängt eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellt, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangt. Die Tür zum Vorzimmer ist geöffnet, und man sieht, da auch die Wohnungstür offen ist, auf den Vorplatz der Wohnung hinaus und auf den Beginn der abwärts führenden Treppe.*

So also präsentiert sich dem Helden – und mit ihm dem Leser – das Samsasche Wohnzimmer anlässlich des ersten »Auftritts«, den der Käfer hier hat. »Man sieht . . .«: Hier ist ein Zuschauer mitgedacht, das Geschilderte ließe sich naturgetreu als Bühnenbild nachbauen. Selbst an die rückwärtige Perspektive (hinaus in den Wohnungsflur und weiter ins Treppenhaus) ist gedacht. Weitere Beispiele für solch »naturalistische« Schauplatzbeschreibungen, die ich hier aus Raumgründen nicht ausführe, treten ebenfalls dort auf, wo Gregor aus seinem Zimmer hinauszusehen oder zu gehen hat (43 f. und 49 f.). Die Perspektive des Helden gibt jeweils den Ausschnitt vor, der dann beschrieben wird als Bühne, als Spiel-Raum. Mit anderen Worten: Die *Verwandlung* verdankt nicht nur dem jiddischen Theater des Jizchak Löwy viel, ist also nicht nur »theatralisch« im emphatisch-pathetischen Wortsinn, sondern verdankt auch der »Gattungssprache« des naturalistischen Dramas einiges – und ist damit »theatralisch« im streng technischen Wortsinn.

Da nun aber das Dargestellte (als das, was im naturalistisch geschilderten Spielraum der Bühne geschieht, wenn Gregor »aufgetreten« ist) dem Naturalismus



Hohn spricht und seine Darstellungskonventionen konterkariert, lautet die *zweite Antwort* auf die Frage, um die es diesem letzten Abschnitt geht:

Parodiert werden Darstellungskonventionen des naturalistischen Dramas, und zwar mit Hilfe ihrer Durchführung am ungeeigneten (überhaupt nicht naturalistischen) Gegenstand. (In welchem Ausmaß außerdem die Behauptung von Müller [1985, S. 85] zutrifft, das Komische und Groteske bei Kafka sei auch an der Rezeption von (Stumm-)Filmen geschult, ist mangels eingehender kontrastiver Analysen derzeit noch nicht entscheidbar.)

Ein Drittes kommt hinzu: Natürlich wird auch bei Kafka, nicht nur in Gordins Drama, mit dem Ödipusmotiv »gespielt« (E. T. Beck); aber man muß sich davor hüten, die Beziehung des Textes zur Theorie und Begrifflichkeit der Psychoanalyse als naiv oder einsinnig-abbildend zu beschreiben. Modellanalysen wie die, die Sigmund Freud (1907) selber an Wilhelm Jensens Novelle *Gradiva* (1903) exerziert hat – womit Jensens Text zum Illustrationsmaterial degradiert war –, wären an der *Verwandlung* nicht vorzunehmen: David Eggenschwiler (1978) hat in einem guten Aufsatz (ein Auszug findet sich in Kap. 5) gezeigt, daß Kafka wiederholt die Erwartungen des psychoanalytisch gebildeten Lesers sozusagen aufruft und sie dann gezielt enttäuscht. Der »psychologische Symbolismus« werde so überdeutlich evoziert, daß das Ergebnis einer »Karikatur« gleiche.

In der Tat läßt das Spielen mit psychoanalytischen Motiven (ödipaler Konflikt, Inzestwunsch), das hier offensichtlich vorliegt, einen souveränen Umgang mit, ja: ein Verfügen über die Freudsche Theorie erkennen, die es bis zu diesem Augenblick in Kafkas Werk nicht gab: Weder im Romanfragment *Der Verschollene* noch in der Novelle *Das Urteil* kann man sicher sein, *durchschaute* Vater- oder Mutterfiguren vor sich zu haben; der alte Bendemann (*Urteil*) ist der übermächtige Vater, der sexuelle Erfahrung unterbindet, nämlich den »unendlichen Verkehr« auf der Selbstmordbrücke; und auch der Onkel Jakob sowie Oberkellner und Oberköchin (Roman) sind durchaus »naiv« lesbar als Vater-/Mutterersatz, bei deren Auftreten Karl den alten Konflikt mit den Eltern immer nur nochmals durchleidet.

Dagegen sehe ich – mit Eggenschwiler – in der *Verwandlung* eben nicht mehr naiv tiefenpsychologische Konflikte als literarische »Themen« realisiert. Ich frage deshalb auch nicht (wie Binder 1983 das nahelegt), ob eher der ödipale oder eher der Inzestwunschkonflikt hier »bewältigt« sei, sondern ich sehe darin – und das ist die *dritte Antwort* – eine literarische Auseinandersetzung mit der um und nach 1910 allenthalben diskutierten, auch vulgarisierten Theorie Freuds:

Parodistisch aufgenommen wird die damals revolutionäre, aber auch modische Rede vom Ich und vom Überich, vom ödipalen Beischlafwunsch, von Verdrängung und Wiederkehr des Verbotenen.

*Viertens* schließlich entsteht, nimmt man die dritte Antwort ernst, unweigerlich auch das interessante Bild des Textes als einer Art Privatparodie: Kafkas eigenes Ideal des »reinen« Junggesellen, im Tagebuch vor 1912 immer wieder beschworen und danach gegen die Briefpartnerin Felice letztlich mit Erfolg verteidigt, erscheint in der Erzählung auf eine Weise bis zu Ende gedacht, die Politzer (1978, S. 115) mit Recht eine »Parodie« auf das Ideal genannt hat. Die »Reinheit« Gre-



gors verwandelt sich Zug um Zug in Schmutz: abstoßende Verwahrlosung; Vorliebe für alte, verdorbene Nahrung und schließlich eine unverkennbare Gier nach der Gesellschaft anderer insgesamt und nach Grete im besonderen. »Ich habe ja Appetit«, sagt sich Gregor, »aber nicht auf diese Dinge« (49) – auf was oder wen denn dann?

Parodiert wird also auch des Autors eigene, im Schreibprozeß überwundene Illusion, das Konzept des »reinen« Junggesellentums sei geeignet, das Dilemma der Söhne (s. oben) zu lösen und sich in sicherer Entfernung (!) von Sexualität und Familienbindung am Leben zu halten.

Auch *das* stellt Gregor Samsa dar; freilich: »oft vergißt man im Zuschauerraum, daß nur dargestellt wird, wie erst auf der Bühne und in diesen Kulissen« (Tagebuch, 9. 11. 1911; Tagebücher, S. 240).

#### 4.4 Zusammenfassung

Überblickt man abschließend die hier entfalteten Gedanken und Probleme einer Interpretation der *Verwandlung*, so ergibt sich folgendes Bild:

- Ganz verschiedenen (biografisch und/oder psychoanalytisch, ökonomisch oder ethisch oder interaktionspsychologisch argumentierenden) Lesarten ist gemeinsam, daß sie jeweils immer von der Annahme einer fortgeführten Metapher ausgehen und das Ungeziefer als Ausdruck von etwas Eigentlichem betrachten, um dessen Darstellung es Kafka zu tun sei. Einer in diesem Sinn jeweils einseitigen und vergrößernden Lesart entgeht man
- einerseits durch Abgrenzen der spezifischen Reichweite einer (nur) biografischen von einer auch psychoanalytischen, sowie dieser von einer auch ethischen und sozialpsychologischen Perspektive: Die jeweils folgende nimmt im Grunde die Argumentation der vorigen in sich auf und funktioniert sie um;
- andererseits durch Einbettung der spezifischen Deutungsprobleme der *Verwandlung* in den größeren Kontext des Schreibprozesses zwischen 1912 und 1914: Kafkas Textproduktion insgesamt thematisiert hier vorwiegend Abhängigkeitsverhältnisse, die sich doppelbindend als Verhältnisse der »Liebe«, aber gleichzeitig als Verhältnisse der »Schuld« darbieten; auf sozialer Ebene kehrt diese »Wahlpflicht« wieder als die von Disziplin und Renitenz. Eine »schöpferische Fluchtlinie« (Deleuze/Guattari) führt aus der Paradoxie hinaus – allerdings auch hinaus aus der menschlichen Gemeinschaft überhaupt. Thema der *Verwandlung* wäre damit der mögliche Grad der Entfernung von den »menschlichen« Begriffen der Liebe und der Schuld, der Disziplin und der Renitenz.
- Und schließlich entgeht man einer nur »themafixierten« Interpretation, die den Text als *ästhetische* Leistung nicht wahrnimmt, durch den Versuch, das Groteske, Skurrile und Komische am Text als Zeichen spielerisch-parodistischer »Intertextualität« zu verstehen: In diesem Sinn wurde das Theatralische an der *Verwandlung* hier verstanden im emphatischen Sinn als komödiantisches Pathos und im technischen Sinn als Dreiaktigkeit und quasi-naturalistische Genauigkeit

der Bühnenbeschreibung. Der ›Sinn‹ dieser narrativen Komödie liegt jedoch nicht nur in einer Parodie auf das jiddische Schmierentheater oder einem Widerruf naturalistischer Darstellungskonventionen, sondern kulturgeschichtlich darin, den modischen Diskurs der Freudschen Psychoanalyse ad absurdum zu führen, und biografisch darin, das naive Ideal des reinen Junggesellen zu demontieren.

Von ›biografisierenden‹ Lesarten war diese Darstellung ausgegangen; jetzt schließt sich der Kreis. Selbst der scheinbar funktionslose Wortwitz von »Ihre Herren Eltern« erscheint nun als mehr, nämlich als sprachliche Variante der weniger komischen Beobachtung Gregors, der alte Samsa klinge »gar nicht mehr wie die Stimme bloß eines einzigen Vaters« (24). Beides schießt nun zusammen zur verblüffend ›passenden‹ Formel für die *idée fixe* des Sigmund Freud, den Kafka ernst nahm und doch auch wieder nicht.

Begnügt man sich also nicht vorschnell mit einer der von der Sekundärliteratur in großer Zahl angebotenen Lesarten für ein ›uneigentliches Ungeziefer‹, sondern stellt man »intertextuell« Beziehungen her – im Werkkontext zu anderen Texten der gleichen Schaffensphase, außerhalb zu anderen Gattungen (Drama), zu anderen Kunstformen (Theater), zu nichtliterarischen Diskursen (Psychoanalyse als Wissenschaft) –, dann wird der arme Handlungsreisende Gregor Samsa, so schwerfällig und sprachlos er seiner konsternierten Umwelt erscheint, zur erstaunlich beredten Hauptfigur auf der Bühne eines parodistischen Erzähltheaters – zu einer Figur, die etwas zu sagen weiß über Liebe und Schuld, über Disziplin und Renitenz, über Reinheit und Gier, und nicht zuletzt: über Pathos und Banalität als Darstellungsprobleme der modernen deutschsprachigen Literatur jenseits des Naturalismus.

Der Bauchredner und Komödiant aber, der dieser Figur seine Stimme lieh, war ein Autor, der von ganz unbedeutenden Ausnahmen abgesehen ausschließlich *erzählende* Texte schrieb, der aber vom Theater – auch vom Film – fasziniert gewesen ist wie kaum ein zweiter Dichter seiner Zeit. Des Theatralischen hat er sich bedient, um einer aussterbenden jiddischen Tradition und einer versinkenden ›deutschen‹ Epoche einen parodistischen Nachruf hinterherzuschreiben; aber auch: um sich in einen aktuellen wissenschaftlichen Diskurs einzumischen, dessen souveräne Beherrschung seine Selbstdemontage einschloß und mit dessen Hilfe man sich in eines ganz besonders einmischen konnte: in das Leid des kleinen Schreibhandelnden Franz Kafka, der eines morgens aus unruhigen Träumen erwachte und wußte, was er wieder einmal zu tun hatte: eine »kleine Geschichte« schreiben, nicht mehr und nicht weniger.

## 5 Dokumente zur Rezeptionsgeschichte

Die in diesem Kapitel zusammengestellten Texte sind ausgewählte Auszüge aus neueren literaturwissenschaftlichen Veröffentlichungen, in denen entweder ausschließlich *Die Verwandlung* oder die Erzählung unter anderem als beispielhaft für Kafkas Werk interpretiert oder kommentiert wird. Sie wurden ihres repräsentativen Charakters wegen ausgewählt und dürfen als exemplarisch für je einen der in Kapitel 4 genannten fünf Zugänge zum Text gelten. (Der psychoanalytische Zugang ist mit zwei Texten dokumentiert, deren zweiter – Eggenschwiler 1978 – nicht nur eine kritische Variante bietet, sondern außerdem als Illustration meiner eigenen These aus Kapitel 4.3.2 dient; vgl. oben, S. 69.)

Wo die Autoren auf Textstellen aus verschiedenen Ausgaben der *Verwandlung* verwiesen haben, sind diese im Interesse der besseren Brauchbarkeit im Unterricht durch die entsprechenden Seitenzahlen aus der auch sonst in diesem Band herangezogenen Fischer-Taschenbuchausgabe ersetzt. Diese Einfügungen sind jeweils, ebenso wie Auslassungen, durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Lediglich in Text 4 (Vogl 1990) wurde darauf verzichtet, weil der Verfasser aus mehreren Werken Kafkas zitiert und dies bereits nach der im Entstehen begriffenen kritischen Kafka-Gesamtausgabe tut.

### 1. Biografisch

*Hartmut Binder: Kafka. Der Schaffensprozeß*

Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983 (S. 161-163)

An diesem Morgen des 17. November also lag Kafka hilflos im Bett, unfähig, es zu verlassen; auf dem Rücken vielleicht, die Beine gegen die Bettpfosten gestemmt und der fernen Briefpartnerin lange Reden haltend – diese Annahme legt jedenfalls eine Briefstelle vom Januar 1913 nahe. Sicherlich eine innere Situation, die häufig das Schreiben einleitet, das als Weiterführung abgebrochener zwischenmenschlicher Kontakte, als Fixierung entsprechender Realerfahrungen verstanden werden kann, besonders im Falle Kafkas, der sich, gerade Felice gegenüber, schriftlich besser artikulieren konnte als im direkten Gespräch.

Unter den verschiedenen bereitliegenden selbstquälerischen Möglichkeiten der Beurteilung seiner Verhältnisse setzte sich an diesem Tag das Bild des Ungeziefers durch; vielleicht weil sich der Vater im Zusammenhang mit der Freundschaft seines Sohnes zu Jizchak Löwy in dieser Richtung geäußert hatte, vielleicht in Erinnerung an Jensens *Ungeziefer*, der die Vorstellung eines Rieseninsekts menschlicher Herkunft auf eine äußere Situation bezog, in der sich Kafka gerade befand. Das Spiel der Intuition, aber auch der von Kafka häufig befolgte Grundsatz, sich selbst mit den Augen des Angreifers anzusehen, die Anschuldigungen des Gegners



sofort zu verinnerlichen, taten das Ihre, um die Identifikation mit dem Insekt herbeizuführen, die Metapher beim Wort zu nehmen.

Wie intensiv diese Vergegenwärtigung gewesen sein muß, zeigt eine während der Niederschrift der *Verwandlung* formulierte Briefstelle. Er wäre, heißt es da, gezwungen, Felice die Hand zu halten, falls er ihr das Entstandene vorläse – die Geschichte sei »ein wenig fürchterlich«. In die gleiche Richtung weisen Erinnerungen Friedrich Thiebergers an Kafka. Thiebergers Vater hatte die *Verwandlung*, die erst drei Jahre nach ihrer Niederschrift gedruckt wurde, gelesen und machte dem Autor gegenüber ein paar darauf bezügliche Bemerkungen: »Dann wick Kafka einen Schritt zurück und sagte mit einem erschreckenden Ernst und einem Kopfschütteln, als ob es sich um eine wirkliche Begebenheit gehandelt hätte: ›Das war aber auch eine furchtbare Sache.««

Die topische Formel gewinnt also selbständiges Leben, der psychische Druck, unter dem Kafka stand, trieb seine Einbildungskraft zur Entfaltung des Gegebenen an. Erst die Niederschrift der ihn bedrängenden Vorstellungen half, die Spannungszustände abzubauen: »schweigend leiden ist zu schwer«. Erzählmöglichkeiten werden erkundet, im Verlauf solcher literarischer Probehandlungen finden Assoziationen zu schon bekannten Darstellungen von Insekten statt, das Verwandlungsmotiv wird eingeführt, naheliegend auch deswegen, weil Kafka sein Leben gelegentlich unter den Begriff der Verwandlung stellte. [...]

Jetzt mußte die endgültige Tragfähigkeit des Erzählkerns für das geplante Werk überprüft werden, indem er versuchsweise nach den lebensgeschichtlichen Strukturen organisiert wurde, deren Darstellung intendiert war. Dabei ergab sich, daß wesentliche Details und Konstellationen, die sich als Ausdruck und Veranschaulichung eines folgerichtig entfalteten Insektendaseins ergaben, als Besonderheiten der Lebensumstände Kafkas deutbar waren, um deretwillen die Konzeption erfolgen sollte. Jedenfalls legt die fertige Erzählung nahe, eine derartige Koinzidenz schon zum Zeitpunkt der Planung anzunehmen.

Wenn Kafka der Auffassung war, in seiner Familie so »locker« zu sitzen, daß er sich »von keiner Seite mit jemandem zu berühren« glaubte, daß er nicht »mitleben« konnte und schweigend als ein Fremder, meist in sein Zimmer vergraben, im Kreis seiner Angehörigen lebte, dann paßt dazu eine Verbildlichung als niederes Tier, dessen Stummheit und Menschenferne evident sind.

Wenn in seinem Zimmer nicht mehr benötigte Möbel abgestellt wurden, dann konnte man von einer Art Rumpelkammer sprechen, die in solcher Funktion auch im Erzählgang auszubringen und als sozusagen natürlicher Lebensraum des Ungezieters glaubhaft war. Wenn sich die Unselbständigkeit von der Familie äußerlich darin zeigte, daß man in einem Durchgangszimmer zwischen elterlichem Wohn- und Schlafzimmer lebte und die Heimatstadt als Gefängnis empfand, war ein entsprechendes Arrangement der Räume im Handlungsgang der Erzählung zu verwenden, indem gezeigt wurde, wie der Verwandelte gleich beim Erwachen links und rechts von den Stimmen der ihn ermahnenen Angehörigen eingekreist ist, wie er später als Strafe für seine Aufsässigkeit in diesen Raum eingesperrt wird – Bild äußerster Abhängigkeit von seiner Umgebung.



Wenn Kafkas fünfjährige Tätigkeit als Versicherungsangestellter, die strapaziöse Eisenbahnreisen erforderlich machte, wie er meinte, einen konsequenteren Charakter als ihn selbst längst zum Selbstmord getrieben hätte, dann waren diese Belastungen geeignet, Arbeitsverweigerung und Tod Gregors zu begründen, der seit fünf Jahren in der von ihm herausgesuchten Wohnung lebt und ebenso lange als kleiner Kommiss und gutverdienender Handlungsreisender beschäftigt ist. Der vermutete Zusammenhang wird noch durch den Umstand wahrscheinlicher, daß Kafka die Berechtigung seiner Klagen über das Büro gegenüber Felice in der gleichen Nacht verteidigte, in der er Gregors berufliche Verhältnisse dargestellt hatte.

Weil sich Erzählwelt und lebensgeschichtlicher Hintergrund des Autors so eng verschlingen, wird es nicht überraschen, daß selbst kleinste Handlungsdetails durch Autobiographisches bestimmt sind, besonders wenn dieses in den Erlebnissbereich fällt, in dem die Entstehung der Geschichte zeitlich anzusetzen ist.

## 2. Psychoanalytisch

Walter H. Sokel: Franz Kafka. Tragik und Ironie

Frankfurt/M.: Fischer 1976 (S. 90 f.) © Langen Müller Verlag in der F. A. Herbig Verlagsgesellschaft, München 1960

In ihrem praktischen Resultat stellt die Verwandlung Gregors Weigerung dar, sich für die Familie weiter zu plagen. Er gibt mit der Verwandlung sein Fassaden-Ich des überarbeiteten Handlungsreisenden auf und läßt eine tiefere, verborgene Tendenz in sich zum Vorschein gelangen. Er zieht sich, allerdings unbewußt, aufs Faulbett zurück und läßt die anderen für sich sorgen. Die Verwandlung funktioniert in ihrem praktischen Resultat als Flucht vor Verantwortung, Arbeit und Pflicht.

Hierin liegt der wesentliche Unterschied zwischen *Verwandlung* und *Urteil*. Das *Urteil* war einfach Selbstbestrafung einer Rebellion gewesen, die den Vater zu verdrängen gesucht. Die *Verwandlung* jedoch ist Selbstbestrafung, die gleichzeitig Rebellion oder besser ein »Streik« ist, wo also Strafe und neue Schuld seltsam miteinander verknüpft sind.

Gregors innerer Monolog am Beginn der Verwandlung enthüllt, daß er schon lange tiefe Unlust- und Unzufriedenheitsgefühle gegen seine Arbeit gehegt hat. Er fand sein Leben als Reisender höchst unbequem, unmenschlich gehetzt, ausgebeutet, dem kläglichen Wanken des Fassaden-Ichs Rabans ähnlich. Er war gezwungen, in schlechten Hotelzimmern zu übernachten und immerfort auf Zugverbindungen aufzupassen. Er hätte den Posten schon längst aufgegeben, wäre sein Vater nicht dem Chef der Firma verschuldet gewesen, was Gregor zwang, zu fronen, bis die Schuld abgezahlt sein würde.

Schon sehen wir also die zweite Funktion der Verwandlung sich genau abzeichnen. Sie ist der Flucht des Freundes vergleichbar, der aus »Unzufriedenheit mit seinem Fortkommen« nach Rußland geflüchtet war. Die Verwandlung entbindet Gregor aller weiteren Fron. Sollte die Verwandlung ihn wirklich »verwandelt«

haben, denkt er, kann niemand mehr von ihm »verlangen«, weiter zu schuften. Dann werden andere, vor allem der Vater eben zum besten sehen müssen. Gregor wird »ent-schuldigt« sein, er wird sich der Schuld des Vaters wegen nicht mehr abrackern müssen. Er wird des Dienstes ledig und freigesprochen sein. So gesehen, ist die Verwandlung »entschuldigte« Gehorsamsverweigerung, keine offene Rebellion, sondern eine Flucht ins Tachinieren, die noch schlimmere Folgen für die Familie haben muß als offene Dienstverweigerung. Die Familie verliert mit einem Schlag den Brotverdiener. Doch ist er gleichzeitig »entschuldigt«, hat keine Verantwortung für das Geschehen.

*David Eggenschwiler: »Die Verwandlung«, Freud, and the Chains of Oddyseus*

In: *Mod. Language Quarterly* 39, No. 4/1978

Zischend »wie ein Wilder« treibt der Vater Gregor vor sich her, und als der sich seinem Zimmer nähert, wird dieses Geräusch so laut, daß es ihm »gar nicht mehr wie die Stimme eines einzigen Vaters« [24] scheint. Ein geschwungener Stock, ein wilder, ein vervielfältigter Vater – die Szene bewegt sich unwiderstehlich auf einen *Urkonflikt* zu: Sie repräsentiert die unbewußten kindlichen Ängste, die Freud in den berühmten und damals höchst kontroversen »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie« (1905)\* schon beschrieben hatte. Aber gleichzeitig haben wir hier [...] einen Mann, der eine große Wanze verscheucht – in der Art und Weise, wie man gewöhnlich Wanzen und andere unerfreuliche Kreaturen eben jagt, durch Fuchteln mit einer Zeitung, durch Zustoßen mit einem Stock, durch Zischen. Diese Inkongruenz provoziert uns, indem sie uns eigentlich keine angemessene Reaktion offenläßt. Sollen wir denn nicht mit Gregor fühlen in seiner Verwirrung und Angst, und sollen wir die Anspielungen nicht erkennen, die diese Angst mit dem in Verbindung bringen, was Freud als *die* elementare Quelle der Angst beschrieben hat? Wir reagieren auf die Qual des verhaßten Sohnes und begreifen, daß sie symbolisch für die Qualen aller Söhne steht. Aber unser Mitgefühl und Verständnis scheint lächerlich gemacht durch das widerständige Bild eines Mannes, der eine Wanze verjagt. Können wir sicher sein, nicht einen grotesken Witz vor uns zu haben? [...]

Kafka wendet diese Technik in der zweiten Konfrontation von Vater und Sohn erneut an und macht diesmal die psychologische Symbolik so offensichtlich, daß das Ergebnis einer Karikatur gleichkommt. Die Mutter ist in Gregors Zimmer beim Anblick ihres Sohnes in Ohnmacht gefallen; dieser ist ins Wohnzimmer geeilt, seiner Schwester behilflich zu sein, wenn sie ihre Mutter versorgt; die Schwester hat Gregor aus seinem Zimmer ausgesperrt, in dem immer noch die Mutter liegt; und nun kommt der Vater heim, sieht den Sohn, gegen die Schlafzimmertür gepreßt, zwischen sich und seiner Frau: ein Mustertableau für einen psychologischen Höhepunkt, insbesondere da wir auch noch erfahren, daß zu den Zeiten von Gregors Vorherrschaft in der Familie der schwächliche Vater seine täglichen Spaziergänge\*\* *zwischen Mutter und Sohn* zu machen pflegte.

So, wie die physischen Positionen jetzt vertauscht sind, so auch die biologischen und psychologischen – denn der dominante Vater ist neu zum Leben erwacht: *Aufrecht steht er da, hinter den buschigen Brauen schießt der Blick hervor, und er trägt eine Uniform mit Goldknöpfen.* (Wir erinnern uns vielleicht an die Fotografie aus Gregors Militärzeit: Da steht er selbstbewußt, lächelnd, die Hand ausgerechnet am *Schwert* [21].) Als der Vater sich nähert, ist Gregor entsprechend erstaunt über die enorme Größe seiner Schuhsohlen.

Während beide im Zimmer Kreise ziehen, beginnt der Vater seinen tödlichen Angriff auf den Sohn: Er wirft mit Äpfeln nach ihm. Und so sehr dieser sich ängstigt, so symbolisch diese Konfrontation sein mag, so ist doch die Szene ein wenig blöde: Der Vater munitioniert sich aus der Obstschale und schießt die Äpfel auf seinen ungezieferhaften Sohn ab, kleine rote Äpfel rollen über den Fußboden gegeneinander wie magnetisiert. Die Beschreibung erinnert an eine Art Kinderspiel. Und wenn wir die Äpfel als besonders symbolisch verstehen sollen, wie manche Interpreten dies ohne Ironie getan haben, dann wird die Szene noch lächerlicher.

(nach dem Neudruck in Bloom 1988, S. 78-80, übersetzt von Ulf Abraham)

\* 1910 bereits in 2., 1915 in 3. Auflage [U. A.]

\*\* *Täglich* sind diese allerdings nicht; vgl. 41 [U. A.].

### 3. Ökonomisch

*Herbert Kraft: Mondheimat Kafka*

Pfullingen: Neske 1983 (S. 64 f.)

Die Familie stellt sich – im zweiten Kapitel der Erzählung – auf die neue Situation ein, das heißt, die Ausnahme kann integriert werden. Zwar wurde die Normalität – eine Zeitlang – durch jene Ausnahme gestört, doch zerstört keineswegs; die Ausnahme wird vielmehr selber von Normalität zerstört. Was der »Reisende« nicht wußte, kann das »Ungeziefer« leicht erfahren: daß Gregor Samsa der Ausgebeutete ist, daß von seiner Arbeit andere Kapital ansammeln [32]. Dies mag der Leser nur widerstrebend akzeptieren, weil die gesellschaftliche Ausbeutung ausgerechnet am Beispiel der Familie gezeigt ist, die gewöhnlich als private Zuflucht gilt, als Zuflucht vor der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Aber die Zeichen sind unverwechselbar die der brutalen Unterdrückung: Wer Stiefelsohlen so vor Augen hatte wie Gregor Samsa [41], empfand wohl deutlicher als dieser, daß ihm keine Chance mehr gegeben wurde.

Die Verwandlung vollzieht sich zuerst als Negation des Wirklichen – Gregor sieht die »Dinge immer undeutlicher« [33], er kann die Menschen in seiner Umgebung nicht mehr ertragen [34] –, dann als Position des Anderen, des Neuen, das freilich in der Perspektive des Wirklichen erscheint, mit dessen Maßstab gemessen als etwas Schlechtes: als »Ungeziefer«, »Mistkäfer« [47], »Untier« [52 f.], zuletzt



als »das Zeug von nebenan«. Die Stationen der positiven Verwandlung sind: die Beherrschung des veränderten Körpers [35], eine eigene, abweichende Auffassung (»die Schwester war leider anderer Meinung« [37]), die gegen Widerstand behauptete Beziehung (»Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt ganz verdeckte, würde nun gewiß niemand wegnehmen« [38 f.]), schließlich das Verlassen der verordneten Umgebung (»Gregor ist ausgebrochen« [40]). Die Rückkehr in die Normalität, die Gregor Samsa anfänglich noch »will«, ist schließlich auch im Bewußtsein keine Möglichkeit mehr: Gibt es den Weg, der vom Unbewußtsein zum Bewußtsein führt, so geht kein Weg zurück.

Wie die Verwandlung fortschreitet, behaupten sich die anderen stärker, indem sie mehr Funktionen im System übernehmen (der Vater ist »recht gut aufgerichtet«, »in eine straffe blaue Uniform« gekleidet [41]), auch mehr Herrschaft ausüben: Gregor »wußte ja noch vom ersten Tage seines neuen Lebens her, daß der Vater ihm gegenüber nur die größte Strenge für angebracht ansah. Und so lief er vor dem Vater her, stockte, wenn der Vater stehen blieb, und eilte schon wieder vorwärts, wenn sich der Vater nur rührte. [...] Ein schwach geworfener Apfel streifte Gregors Rücken, glitt aber unschädlich ab. Ein ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein« [42].

Dann wird Gregor Samsa – vom dritten Kapitel an – nicht einmal mehr beachtet, einfach beiseite geschoben. Indes kostet die anderen der Dienst in der Gesellschaft, die Ausübung einer Funktion im System, die jetzt für sie nicht mehr behindert ist, alle Substanz [...].

#### 4. Ethisch

*Joseph Vogl: Ort der Gewalt*

München: Fink 1990 (S. 101 f.)\*

Es geht [...] in Kafkas Geschichte nicht um bewußte oder »unbewußte« Schuld, nicht um gelingende oder mißglückende Sozialisation, nicht darum, ob Georg Bendemann ein wenig zu narzißtisch und nicht genügend ödipalisiert sei, es geht nicht primär um die Fatalität einer »Ichregression« oder um das Auseinanderklaffen von symbolischem und realem Vater, nicht um einen – bedauernswerten – »sozialen Verfall der Vaterimago« und die daraus folgende Vereitelung von Sublimierung. Kafkas berühmte Bemerkung von den »Gedanken an Freud natürlich« (T 461), die er mit Blick auf das »Urteil« notierte, und sein Widerstand gegen den »therapeutischen Teil der Psychoanalyse« (BM 292) gehören hier zusammen. Denn während der Vater, sein Bild und sein Besitz überall wirksam und erkennbar sind, während die Psychoanalyse also den gegebenen Zustand als Krise exakt beschreibt, führt die therapeutische Auflösung des Komplexes, d. h. die Applikation des Ödipus-Modells nur wieder zurück in diese Sackgasse und erscheint endlich, wie es Kafka für jede »ernste Behandlung der Schuldfrage« verzeichnet, als »eine der unsinnigsten Sachen auf diesem Erdenrund« (BM 243). Das schlechte



Gewissen des Sohnes, das Recht des Vaters, der Sündenfall, das Schuldgefühl – sie leiten den Anfang immer wieder nur aus dem Ende ab, sie fesseln die Geschichte an einen Ursprung, aus dem sie nicht herauskommt; »es ist noch nichts geschehen«. Dies ist schließlich Unglück und Schicksal des guten Sohnes Georg Bendemann, der am Schluß der Geschichte zu ihrem Beginn zurückkehrt, als »ausgezeichneter Turner« und »Stolz seiner Eltern«, und in moralischer Sprachlosigkeit das Drama mit eigenen Worten noch einmal wiederholt: »Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt« (SE 32). Die Ironie dieses Endes – das demjenigen Gregor Samsas entspricht, der im letzten Atemzug ebenfalls mit »Rührung und Liebe« an seine Familie zurückdenkt (SE 96) – schließt einen Zirkel, als ob nichts geschehen wäre: der Vater zusammengebrochen, der Sohn verschwunden, die Geschichte selbst aufgelöst in einen »geradezu unendliche[n] Verkehr« – der Augenblick also, an dem der Anfang, ein anderer Anfang möglich wäre. Keine Frage nach Überwindung und Sublimierung des Vaters also, nach Befreiung und Emanzipation, nach einer Vollendung dieser traurigen Geschichte. Demgegenüber geht es Kafka gerade darum, den Staat, den Vater, diese Union aus Geschäft, Recht und Begehren, zum Sprechen zu bringen und ihn durch die Instanzen zu treiben: Ich verurteile mich im Namen des Vaters, der Vater verurteilt mich im Namen des Rechts, der Staat verurteilt mich im Namen von Ruhe und Ordnung, vor allem aber im Namen des Geschäfts: im Namen des Eigentums, seiner Unantastbarkeit, seiner Verlockungen; und gerade darum verurteile ich mich in meinem eigenen Namen, verurteilen der Vater, der Staat mich in meinem Namen – »Ruhe und Ordnung« lautet nicht von ungefähr der Imperativ, den Gregor Samsa an die flimmernde Unruhe seiner gegeneinander kämpfenden Insektenbeinchen richtet (SE 59) ... Ein perfekt funktionierendes System also, vom »Vater« gespeist und in Bewegung gesetzt. Er leistet die gleichmäßige und universale Verteilung der Schuld, stiftet die Kommunikation der Personen und Instanzen, garantiert die Geschäfte und Verträge, hält eine Urteilsmaschine in Gang wie in der »Strafkolonie«, deren Apparat im Namen des Vaters, des »alten Kommandanten« funktioniert und urteilt, straft und sühnt zugleich.

\* T = Tagebücher 1910-1923, hg. v. H.-G. Koch u. a. New York, Frankfurt/M. 1990;

BM = Briefe an Milena, hg. v. J. Born/M. Müller. New York, Frankfurt/M. 1983;

SE = Sämtliche Erzählungen, hg. v. P. Raabe. New York, Frankfurt/M. 1970.

## 5. Interaktionspsychologisch

Thomas Anz: Franz Kafka

München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1989 (S. 82 f.)

Die Tiere in Kafkas Werken repräsentieren das Andere der sozialen Normalität, werden jedoch gerade aufgrund ihrer Andersartigkeit auch Opfer sozialer Macht und Gewalt.

Im Bild des »Ungeziefers« Gregor Samsa ist beides präsent: die Entbundenheit

des Tieres (bzw. des sozialen Außenseiters) von gesellschaftlichen Zwängen sowie die Abscheu, die Empörung, das Unverständnis und die Gewalt, mit denen die Gesellschaft auf seine Andersartigkeit reagiert. Die Erzählung spielt allerdings den abwertenden Aspekt der Tiermetaphorik auch gegen die Menschen aus, in deren Augen Gregor Samsa kein Mensch mehr, sondern nur noch ein Ungeziefer ist. »War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?« [50] Mit diesen Worten stellt Samsa seine Deklassierung zum Tier selbst infrage. Infrage gestellt wird umgekehrt auch die Menschlichkeit derer, die sich dem Diktat ökonomischer und sozialer Zwänge vollkommen unterworfen haben. Den gehorsamen Geschäftsdieners nennt Samsa anfangs »eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand.« [11] Als der Vater den Sohn in dessen Zimmer zurücktreiben will, stößt er »Zischlaute aus, wie ein Wilder«, später wirft er mit Äpfeln nach ihm, wie ein Affe. Im übrigen gibt die ganze »abgearbeitete und übermüdete Familie« in ihrer vollkommenen Unterwerfung unter die Zwänge der Erwerbstätigkeit das trübe Bild eines wenig erstrebenswerten Menschenlebens ab und beläßt damit Samsas Rebellion dagegen ihren Wert. Die Mutter näht abends Wäsche für ein Modegeschäft, die Schwester arbeitet als Verkäuferin und bildet sich abends fort, um vielleicht einmal einen besseren Posten zu bekommen, der Vater trägt sogar zuhause noch seine Dieneruniform und schlummert »vollständig angezogen auf seinem Platz, als sei er immer zu seinem Dienst bereit und warte auch hier auf die Stimme des Vorgesetzten.« [43]

In der Erzählung setzt sich freilich nicht die bessere Lebensform durch, sondern die Macht. Der negative, gegen Samsas Andersartigkeit gerichtete Aspekt der Tiermetaphorik wird schnell dominant. Samsa wird zum gejagten, verwundeten und gefangenen Tier. An der von Kafka hier wie auch sonst so sorgfältig herausgearbeiteten Raummetaphorik ist der Umschlag gut abzulesen: »Früh, als die Türen versperrt waren, hatten alle zu ihm hereinkommen wollen, jetzt, da er die eine Tür geöffnet hatte und die anderen offenbar während des Tages geöffnet worden waren, kam keiner mehr, und die Schlüssel steckten nun auch von außen.« [26] Zuerst grenzt sich Gregor von der Familie ab, dann grenzt die Familie ihn aus. Der endgültige Entschluß, ihn aus der Gemeinschaft auszuschließen, findet wiederum seine räumliche Entsprechung: »Kaum war er innerhalb seines Zimmers, wurde die Tür eiligst zugedrückt, festgeriegelt und versperrt.« [55] Am darauffolgenden Morgen ist Gregor Samsa tot.

## 6 Inszenierung und Verfilmung der »Verwandlung«: Drastik und Ästhetisierung einer »ekelhaften Geschichte«

»Das nicht, bitte das nicht!« schrieb Kafka dem Verleger Wolff auf dessen Anregung hin, für die Erstausgabe der *Verwandlung* eine Titelblattzeichnung anfertigen zu lassen, die möglicherweise den Käfer darstelle. Das Insekt könne nicht gezeichnet, ja: »nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden« (vgl. Briefe, S. 136).

Tatsächlich ist ja die Frage, wie Gregors Äußeres von seiner Umwelt eigentlich wahrgenommen wird, kaum zu entscheiden und auch nicht besonders wichtig. Die sachlich-nüchterne Beschreibung im ersten Absatz (9) orientiert den Leser lediglich über das, was Gregor selbst – und auch nur, wenn er angestrengt den Kopf hebt – von seiner neuen Gestalt überhaupt wahrnehmen kann. Die einzige verbale Reaktion der Umwelt beim ersten Erscheinen dieser neuen Gestalt ist der Einsilber »Oh«, ausgestoßen vom Prokuristen, also nicht einmal von einem Familienmitglied (20). Die Familie bleibt wortlos, sie beschreibt oder kommentiert nicht, was sie sieht; und auch ihre Gedanken und Gefühle bleiben dem Leser des in personaler Erzählhaltung aus Gregors Sicht geschriebenen Textes durchweg und notwendig verborgen.

Angesichts dieser zweifellos wohlüberlegten literarischen Strategie bleiben Fragen offen, deren Beantwortung eigentlich für jede Art der bildlichen Darstellung – nicht nur für eine Titelzeichnung – unabdingbar wäre. Insbesondere die Größe des Käfers ist kaum zu bestimmen: Ist er klein genug, um wirklich, wie der Text versichert, nur mit »ein wenig Klebstoff« (19) an den Beinen über Wände und Decke seines Zimmers wandern zu können, ohne daß ein Zentnergewicht ihn herunterzieht? Oder ist er groß genug, um sich durch Aufrichten in die ebenfalls vom Text (19 f.) beschriebene Lage bringen zu können, mit den Kiefern das Türschloß zu öffnen? Gregor Samsa auf der Leinwand oder der Bühne darstellen zu wollen, mutet daher zunächst merkwürdig genug an; und tatsächlich ist die *Verwandlung*, im Gegensatz zu anderen Texten Kafkas, lange Zeit weder fürs Theater bearbeitet noch verfilmt worden.

Angesichts des – in Kapitel 4.3.2 herausgearbeiteten – dramatischen Grundzugs der Erzählung sowie ihrer »Optizität« (Grund 1981, S. 163) konnte es freilich nicht ausbleiben, daß entsprechende Versuche doch gewagt worden sind: Der Autor und Regisseur George Tabori\*, der schon 1977 in München eine Dramatisierung versucht hatte, brachte am 1. Mai 1992 für das Wiener Burgtheater erneut zentrale Motive der *Verwandlung* auf die Bühne – kombiniert mit Partien aus dem

\* George Tabori, geb. 1914 in Ungarn, emigrierte vor den Nazis nach England und arbeitete später in den USA (unter anderem als Drehbuchautor für Alfred Hitchcock). Tabori ist der Büchner-Preisträger 1992.



*Urteil* (1912), *In der Strafkolonie* (1914) und dem späten *Hungerkünstler* (1922) zu einem Zweieinhalb-Stunden-Stück, das er *Unruhige Träume* nennt. Für die Rolle des Gregor gewann er den körperbehinderten Schriftsteller und Schauspieler Peter Radtke\*, dessen Darstellung des Helden durchaus überzeugend gewesen sein, allerdings das »Sensationelle« der Verwandlung selbst auf Kosten ihrer Funktion sowie ihrer Folgen sehr betont haben muß. Manche Zuschauer haben denn auch – nach Presseberichten zu schließen – die notwendig mit dieser Art der Inszenierung verbundene Drastik als Grenze des Zumutbaren empfunden; doch so legitim die Frage ist, ob diese Drastik der szenischen Umsetzung dem selbstverständlich-sachlichen Sprachgestus des Originals eigentlich gerecht werde, so wenig kann am Ende des 20. Jahrhunderts der Befund des Unästhetischen, Schamverletzenden oder Schockierenden noch ein Argument gegen ein Kunstereignis gleich welcher Art sein. Der Text lebt tatsächlich unter anderem von dem Schockerlebnis, das er dem Leser bereitet – der Zumutung, sich ein monströs vergrößertes Insekt vorzustellen. Die Inszenierung spielt das aus: »Peter Radtke schleudert seinen behinderten, zu einem Knochen- und Fleischbündel entstellten Körper als Samsasches »Ungeziefer« über die Bühne« (W. Höbel in: *Süddeutsche Zeitung*, 2./3. 5. 1992).

Daß Tabori den Gregor »tatsächlich wie ein Ungeziefer auf seinen Mitmenschen oder unter deren Röcken herumkriechen läßt« (R. Wagner in: *Bayernkurier*, 4. 5. 1992), wird von einem Kritiker als gelungener »Kunstgriff« (P. Krunto-rad in: *Nürnberger Nachrichten*, 4. 5. 1992 und in: *Frankfurter Rundschau*, 7. 5. 1992), von andern als Zumutung empfunden: »Freud für Begriffsstutzige« (W. Höbel, a. a. O.), »Saurer Kitsch« (Gerhard Stadelmeier in: *FAZ*, 2./3. 5. 1992). Überhaupt hat Taboris Collage das Urteil der Theaterkritiker – sieben Besprechungen aus überregionalen Tageszeitungen liegen mir vor – in auffälliger Weise polarisiert. Nicht einmal, ob Tabori mit seinen Vorlagen »recht frei« umgeht (*Nürnberger Nachrichten*) oder vielmehr sich »eng« an sie hält (*Neue Zürcher Zeitung*, 3./4. 5. 1992), scheint eindeutig.

Der Gesamteindruck – ein im Tenor negativer Eindruck – ist jedoch der einer »Workshop-Konfusion«, der die »schreckliche Logik eines Alptraums« völlig abgehe (SZ). Die Abfolge der Episoden sei allzu beliebig (NZZ); »zusammengestellt« (*Bayernkurier*) wirke diese »Beschreibung eines Krampfes«, wie die SZ in Anspielung auf den Titel des Novellenfragments *Beschreibung eines Kampfes* formuliert. Taboris »schmarotze« von den Kafka-Texten, schwinde sich aber um eine »Deutungsarbeit« herum, urteilt Sigrid Löffler (in: *Profil*, 4. 5. 1992) vielleicht doch zu hart – denn Texte können sich durchaus gegenseitig kommentieren.

Weniger die physische Präsenz des Monströsen – verkörpert durch einen schwerstbehinderten Schauspieler – wird für das Mißlingen der Inszenierung verantwortlich gemacht als Taboris Versuch, durch überdeutlich »freudianische«

\* Er hatte bereits 1984 unter Taboris Regie gespielt und ein Buch darüber geschrieben: *M wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers*. Zürich 1987.



Metaphorik »Kafka-Paraphrase« (SZ) zu betreiben. Die Texte, so offenbar die übereinstimmende Kritikermeinung, sprechen oder sprächen für sich selbst am besten: Konsequenterweise findet nur der ein gutes Wort für die Inszenierung, der ihre Wirkung Kafka, nicht Tabori zuschreibt (P. Kruntorad, a. a. O.). Nicht, daß Gregor Samsa auf der Bühne ein Schockerlebnis sei, ist der Stein des Anstoßes – obwohl Kafka diese Sichtbarkeit des Monströsen vermutlich ebenso mißbilligt hätte wie die erwähnte Titelzeichnung –, sondern, daß die Verwandlung hier Theaterverwandlung ist und bleibt; daß ihre Drastik zurückgenommen wird durch eine paradoxerweise unverbindliche Metaphorik des Deutens.

Von anderer Art ist der wohl einzige Versuch, den Text zu verfilmen: Jan Němec hat eine Filmadaption vorgelegt (Koproduktion des ZDF mit dem ORF); eine 60minütige Fernsehfassung wurde 1975 und 1983 im ZDF ausgestrahlt.\*

Zentrale Partien des Textes (neben dem berühmten ersten Satz etwa die Aufklärung über die »Vermögensverhältnisse« der Familie; 30, oder der Beginn des III. Teils; 42 f.) werden von einem Erzähler aus dem Off gesprochen. Der literarischen Strategie Kafkas, den Käfer weder direkt (durch einen Erzähler) noch indirekt (durch die anderen Figuren) wirklich beschreiben zu lassen, entspricht im Film die Technik der *subjektiven Kamera*: Wir sehen, was Gregor sieht und was er hört; fast möchte man hinzufügen – davon unten –: riechen wir, was er riecht, schmecken, was er schmeckt. Mit seinem zunehmend befremdeten Blick beobachten wir, abwechselnd aus der Frosch- und aus der Vogelperspektive (Gregor am Boden / an der Wand, der Decke, am Lüster hängend), was die andern tun und wie sie dabei aussehen. »Das Insekt selbst« (Kafka) sehen wir nicht. Seine Größe können wir allerdings erschließen, indem wir die Maße der Holzkiste schätzen, in die die Bedienerin die »Käferleiche« packt: ca. 100 x 60 x 60 cm. Der Film legt fest, was Kafkas Text als »Leerstelle« behandeln, d. h. der Vorstellungstätigkeit des Lesers überlassen kann.

Aus dem Off gesprochen hören wir Gregors Stimme, so wie dieser sich selbst hören würde: eine lispelnde, heisere, un-menschlich wirkende Stimme. Es ist die des Schauspielers Gunnar Holm-Petersen – desselben, der in einer Münchner Inszenierung den Affen Rotpeter gespielt hat (»Ein Bericht für eine Akademie«. Studioproduktion des Theaters über dem Landtag, München; Uraufführung 14. 4. 1975). Er spricht etwa die oben (S. 37 f.) interpretierte, subtil ironische Ansprache an den Prokuristen (21 f.) in voller Länge, ohne jede Textkürzung, während die subjektive Kamera die Flucht des Prokuristen aus der Froschperspektive unruhig verfolgt (Gregor setzt ihm ja nach). Wo der innere Monolog des Helden zitiert wird, hat die Regie die Stimme des Schauspielers durch Hall verfremden lassen, etwa bei den Sätzen: »Ich habe ja Appetit, aber nicht auf diese Dinge. Wie sich diese Zimmerherren nähren, und ich komme um.« (vgl. 49)

\* Alle weiteren Angaben beziehen sich auf diese Fassung, deren Aufzeichnung mir vorliegt (Kamera: Thomas Mauch; Architekt: Gerd Krauss).

Insgesamt lehnt sich die Filmadaption, die schon von Uwe Grund (1981) mit dem Erzähltext genau und einfühlsam verglichen worden ist, bemerkenswert eng an den Textwortlaut an: In den Dialogen ist zwar gekürzt, abgesehen davon jedoch kaum ein Wort verändert worden (Ausnahmen: »Sie verbarrikadieren sich da in Ihrem Zimmer [...] und vernachlässigen Ihre geschäftlichen Pflichten...« »Ich liege noch jetzt im Bett. Jetzt bin ich aber schon wieder ganz *ruhig*.« Zu beiden Stellen vgl. 17). Auch, was den Verlauf der ›Handlung‹ betrifft, wurde sehr behutsam mit dem Original umgegangen – auch dort, wo sich Änderungen aus der Sicht des Regisseurs als nötig erwiesen. Ich nenne zunächst diejenigen Eingriffe – es sind die gewichtigsten überhaupt –, die für mein Gefühl eine deutliche ›Ödipalisierung‹ bewirken:

- (1) Die Mutter fällt bei Gregors erstem Erscheinen (20) erst in Ohnmacht, nachdem sie sich zu ihm heruntergebeugt und in einer Art Reaktionsreflex gestammelt hat: »mein Kleiner... mein Kleiner«. Die verbale Reaktionslosigkeit, von der oben die Rede war, konnten die Schauspieler an dieser Stelle offenbar nicht durchhalten.
- (2) Statt sich vor Schreck auf den gedeckten Tisch zu setzen und die Kaffeekanne umzustößen (vgl. 23), will die Mutter den Vater beruhigen, vielleicht auch ablenken von Gregors Anblick, und umarmt ihn zu diesem Zweck. Die beiden Küsse auf die Wange, die sie ihm gibt, versteht er als erotische Handlungen und reagiert, indem er sie mit seinem Körper gegen den Tisch drängt und sie so zwingt, sich nach hinten darüberzulegen. (Von Gregor hört man, allerdings kaum verständlich, das scharf gezischte Wort »Nutte«.) Dabei fällt die Kanne, und der Vater wird wieder auf den Käfer aufmerksam, der sich offenbar über die Kaffeelache hermachen will. »Du willst meinen Kaffee saufen?« stößt er mehrmals in großer Erregung (!) hervor, und: »Gehst du weg, du Vieh!«
- (3) Anlässlich seines zweiten Erscheinens (des sogenannten »Ausbruchs«; 40) richtet Gregor, als der Vater bereits heimgekommen ist, durch Herunterfallen von der Lampe auf den Tisch, auf dem Geschirr und Essen ausgebreitet sind, ein Scherbenchaos an und provoziert *damit* das Äpfelbombardement. Am Ende der Szene beißt – in Abweichung von Kafkas Text – die Mutter in einen Apfel.

Nimmt man diese drei Eingriffe zusammen, so ergibt sich: In jedem Fall mag man zwar die größere dramaturgische Plausibilität der umgestalteten Szene als Erklärung erwägen (lediglich dieser Plausibilität dürfte sich ausschließlich eine einzige Änderung verdanken: Gregor hat vor seinem Tod nicht »so lange Zeit« [56] nichts gegessen, sondern »seit zwei Tagen« [so die Schwester im Film]), aber die Zielrichtung aller drei gemeinsam ist eine Hervorhebung des ödipalen Dreiecks Vater-Mutter-›Kind‹: »mein Kleiner« sagt die Mutter (1); der Vater verbietet den Konsum eines Genußmittels, das typischerweise Erwachsenen vorbehalten ist, und er demonstriert gleichzeitig seine sexuelle Macht über die Mutter (2); der so in die Kindesrolle definierte Gregor reagiert denn auch ›infantil‹ durch Vandalismus aus Rache (3).

Jede Inszenierung ist immer auch Interpretation: Bedürfte es eines Beweises

dafür, so wäre er allein mit Hilfe der drei genannten Beispiele zu führen. Die Lesart, von der der Regisseur – bewußt oder unbewußt – ausgegangen ist, war: Die *Verwandlung* ist ein *familiäres Psycho-Drama*.

Aber zwei weitere Änderungen lassen erkennen, daß mindestens auch die Ebene der *ökonomischen* Deutungen eine Rolle spielte:

- (4) Der Erzähler erwähnt verkauften Familienschmuck und zieht damit eine Konsequenz aus dem, was der Text (32) nur feststellt: das angesammelte »ganz kleine Vermögen« genügt nicht, den Lebensunterhalt zu sichern (und eine Anstellung hat zu diesem Zeitpunkt noch keiner der drei gefunden).
- (5) Zur Erzähler-Rede von den nicht gar so schlechten Zukunftsaussichten der Restfamilie am Schluß grüßt ausgerechnet der Prokurist in die Straßenbahn herein; sein anerkennender Blick gilt dem »jungen Körper« der Tochter, deren üppiges Wachstum der Erzähler gerühmt hat (vgl. 59).

Diese letzte Stelle (5) gehört gleichzeitig zu denjenigen, an denen nicht ändernde Eingriffe in den Text, sondern Notwendigkeiten seiner bildlichen Konkretisation vorliegen: Irgendwelche Bilder *müssen* der Erzähler-Rede unterlegt werden; der Prokurist an dieser Stelle macht jedoch deutlich, daß aus der Not eine Tugend gemacht werden kann. Die schon eingeführte Figur hat hier einen Zeichenwert, den fremde, die Tochter bewundernde Männer nicht hätten. Ich übersetze das visuelle Zeichen in Sprache: Grete ist jetzt ein nützliches Mädchen; ihr Körper hat einen Verkehrswert; sie wird eines der »guten Geschäfte« machen, von denen der Prokurist (17) sprach; es ist jetzt »die Jahreszeit« dazu (»Der Wagen, in dem sie saßen, war ganz warm von der Sonne durchschienen«; 59).

Eine ähnlich zeichenhafte Konkretisation ist schließlich ein den drei Zimmerherren aufgetragenes Spanferkel (zu 48 f.). Das goldbraun-krustige Ferkel, das vom mittleren Zimmerherrn mit dem Tranchiermesser traktiert wird, ist eine visuelle Anspielung auf Gregors abwesende Anwesenheit. Denn genau so stelle ich als Zuschauer mir Farbe und Beschaffenheit von Gregors Panzer vor. Dieser wird ja nicht gezeigt, auch die Verwundung durch den Apfelschuß nicht, aber stellvertretend fällt ein Ferkel mit halboffenem, scheinbar grinsendem Maul einer Ausbeutung zum Opfer, die systematisch von außen nach innen vordringt. Auffallend lange und immer wieder werden die Hantierungen des Tranchierens gezeigt, verschwinden krustige Fleischfetzen in aufgesperrten Mündern. Die Inszenierung der bedienten und speisenden Zimmerherren hat trotz solcher Gewaltakte (Durchschneiden, Herausreißen) etwas unübersehbar Kulinarisch-Ästhetisches.

Die Ästhetisierung aller Vorgänge ist überhaupt die Stärke des Films und seine Schwäche zugleich. Nicht nur an dieser einen Szene, sondern an allen Szenen, in denen Eßbares ins Bild rückt, fällt auf, daß durch Beleuchtung und Perspektive für viel Farbigkeit gesorgt wird; aus der Froschperspektive Gregors in Großaufnahme gefilmt, wirken selbst die in sein Zimmer geschütteten Küchenabfälle gelegentlich eher wie Aufnahmen für eine Gefrierkostpackung denn wie Bilder von ekligen, soßedurchweichten und angeschimmelten Resten. Geruch und Geschmack, könnten wir sie wahrnehmen – und es wird uns förmlich suggeriert, wir könnten es –, wären uns nicht unangenehm. Eine riesige Fliege sitzt auf diesen Essensresten



wie ein Raumgleiter nach der Landung in science-fiction-artiger Landschaft. Die Bildersprache des Films hält genau die Balance zwischen Ekel und Faszination. Der Effekt: eine Ästhetisierung des Häßlichen; ein Erzählen von der Schönheit des Verfalls. Was dem Leser an Kafkas Text Übelkeit erregen könnte, wird sozusagen genußfähig. Es ist Gregors Optik, kein Zweifel: Ihm schmecken ja nur die verdorbenen Speisen; das Verdorbene wird im Film ›schön‹, so wie auch der selber verderbende Gregor am Ende so etwas wie Glück empfindet.

Im Ergebnis wird man diese Verfilmung dann für gelungen halten, wenn man im Sinne des obigen Kapitels 4.3 vor allem den *ästhetischen* Spielcharakter des Textes sieht; dann nämlich wird man dieselbe Gratwanderung zwischen ironischer Anspielung und Beinahe-Geschmacklosigkeit, zumindest kalauernder Albernheit, die ich unter diesem Aspekt an der Erzählung bemerkt habe, auch im Film wiederfinden: *insecte, vermine*, murmelt die Französisch lernende Schwester, und: *rendezvous avec vous*. Überdies wird man auf den bekannten Umstand verweisen, daß jede Kunstform das in ihr Ausdrückbare ästhetisiert. Die Stilisierungen, die Němec erkennbar vornimmt – etwa im tableau der Gretes Violinspiel lauschenden Zimmerherren – wird man dann als kongenial und der Vorlage angemessen empfinden. Die Tatsache, daß die subjektive Kamera – die Perspektive Gregors – nicht konsequent durchgehalten wurde, wird man sich einerseits damit erklären, daß »das Gestaltungsmittel der ›wackelnden Kamera‹« (Grund 1981, S. 155) mit Rücksicht auf den Zuschauer nicht durchweg verwendbar ist; andererseits wird man es auch damit entschuldigen können, daß andernfalls noch wesentlich längere Textauszüge aus dem Off hätten gesprochen werden müssen; denn Gregors Perspektive ist zu eingeschränkt, als daß die Vorgänge in der Wohnung, einschließlich ihrer Vorgeschichte bzw. Erklärung, sonst hätten deutlich werden können.

Sieht man allerdings in Kafkas Erzählung weniger die ästhetische als die *ethische* Herausforderung, so wird man der Verfilmung ihre spielerische Leichtigkeit und ihre Freude an schönen Bildern als Entgleisung ankreiden und in diesem Zusammenhang auch den erwähnten Perspektivbruch tadeln, der diese Bilder teilweise erst ermöglicht. Dann wird man auch negativ werten, was jenseits aller einzelnen Eingriffe und Änderungen insgesamt auffällt im Vergleich zwischen Erzählung und Filmadaption: Die Handelnden wirken ausnahmslos ein wenig zu dynamisch, zu selbstsicher und – mit Ausnahme Gretes – zu jung. Heinz Bennent, der den Vater spielt, ist von Anfang an das starke, in seiner Autorität unangefochtene Familienoberhaupt; jedenfalls ist er das visuell: Bild- und Wortsprache widersprechen einander. Die Rückverwandlung in dieses Oberhaupt kann nicht vorgeführt werden, weil ein Vater, der nicht definitiv jenseits der Fünfzig ist, bei allem schauspielerischen Können nicht als Greis am Stock – auch nicht als hypochondrischer Pseudo-Greis – in die Handlung eintreten kann. Er habe fünf Jahre nichts gearbeitet und während dieser Zeit »viel Fett angesetzt«, erfahren wir im Text. Wie alt ist er, als »alter Mann« (32)? Wir können es nicht präzise sagen, doch jedenfalls stellen wir ihn uns älter vor und dabei sichtbar alternd. Auch für die Mutter gilt, daß sie viel jünger und gesünder aussieht, als der Kafka-Leser sich die asthmatische

(vgl. 32) Frau Samsa vorstellt. Und die Bedienerin schließlich, diese »alte Witwe« (46), ist im Film kaum fünfunddreißig.

Nun darf ein Regisseur tun und lassen, was er will; es ist sein Film. Daß aber der Eindruck von sozialem Abstieg und kränkelnder Hypochondrie sich so gar nicht einstellen will, liegt zweifellos an dieser Auswahl des Personals. Was sich statt dessen beim Zuschauer unweigerlich einstellt, ist die Vorstellung von Gregor als einem jungen, allenfalls 25jährigen Mann – während doch manches dafür spricht, daß Kafka ihn sich eher als bereits 30jährigen, bald schon alternden Junggesellen vorgestellt hat. (Schließlich war der Erfinder dieses Helden auch schon 29.)

Bevor man allerdings diese »Altersverschiebung« dem Regisseur anlastet, sollte man sich vor Augen halten, daß der Text keinerlei wirkliche Angaben über das Alter seiner Figuren macht – ausgenommen Grete (sie ist siebzehn; 32). Tatsächlich wären ja etwa sechzigjährige Eltern, auf die die Beschreibung im Text doch hinzudeuten scheint, mit einer siebzehnjährigen Tochter zwar keine Unmöglichkeit, wohl aber so ungewöhnlich, daß wir irgendeinen Hinweis erwarten würden, etwa über einen größeren Altersunterschied zwischen Bruder und Schwester oder einen solchen zwischen dem Vater und der Mutter. Doch man erinnere sich: Gregor hat das absolviert, was wir heute eine Realschule nennen würden (»Bürgerschule«: vgl. oben, S. 23 f.), danach eine Art Fachhochschule (»Handelsakademie«); dann erst war er in die Armee eingetreten und hatte es dort bis zum Leutnant gebracht (21). Schließlich wissen wir, daß er jetzt seit fünf Jahren seine augenblickliche Anstellung hat (vgl. 11).

Eine filmische Verkörperung literarischer Figuren kann sich um Altersangaben aber nicht herummogeln, kann keine »Leerstellen« lassen, die der Leser nach Gutdünken besetzen könnte. Lasse sie jedoch den Vater als wirklich »alten Mann« auftreten, so müßte sie gleichzeitig die Textvorlage dahin konkretisieren, daß sie einen Altersunterschied zwischen ihm und der Mutter einführt, von dem bei Kafka nicht die Rede ist. Die im Film vorliegende Lösung hat demgegenüber den Vorzug, die ödipale Struktur der Familienkonstellation deutlicher herausarbeiten zu können.

Kafkas Vater Samsa, wird man sich eingestehen müssen, ist in seinem Erscheinungsbild erheblich variabler, als irgendein Schauspieler dies zuwege bringen könnte. Hülfe man mit maskenbildnerischen Mitteln nach, so wäre das Resultat (der Kontrast) vermutlich *nur noch* komisch, und Kafkas Gratwanderung zwischen Alptraum und Komik wäre zerstört. Die *interaktionspsychologische* Dimension der Erzählung, mit der auch der Film immer wieder spielt, scheint mir jedoch auf diese Gratwanderung angewiesen. Daß auch Némec das interaktionspsychologische Moment wichtig war, zeigt das Schlußzitat, das er in den Abspann gesetzt hat – eine Notiz Kafkas vom 17. 9. 1920: »Ich stand niemals unter dem Druck einer andern Verantwortung als jener, welche das Dasein, der Blick, das Urteil anderer Menschen mir auferlegten.« (Hochzeitsvorbereitungen, S. 220) Unter diesem Blick und diesem Urteil ausgesetzt, kann man die einem auferlegte Verantwortung entweder verinnerlichen oder abschütteln. Gregor tut erst das eine und dann das andere.

Die beiden Extreme, zwischen denen sich Bühnen- oder Filmbearbeitungen der *Verwandlung* bewegen können, dürften – abschließend gesagt – durch Taboris Inszenierung und durch Némec' Film abgesteckt sein. Den Zuschauer durch die brutale Wirklichkeit einer ›Ungezieferwerdung‹ zu schockieren, indem man den Gregor leibhaftig auf die Bühne kriechen läßt, ist das eine Extrem; das andere liegt darin, das Schockierende zu ästhetisieren und das Erzählte zu verfremden durch den Wechsel von der Totale einer gutbürgerlichen Schlafstube zu brillianten, gut ausgeleuchteten Nahaufnahmen von einem Paar Schuhe, einer Stubenfliege, einem Ausschnitt des Zierstücks an der Decke. Wahrnehmung Gregors oder Gregors Wahrnehmung? Beides ist – als Aufmerksamkeitsrichtung des intendierten Lesers – in Kafkas Text angelegt, sowohl der erschrockene Blick auf das von der Leserfantasie imaginierte Rieseninsekt als auch der verwunderte Blick aus seinen Augen – ein Blick auf eine altbekannte Welt, die doch mit einemmal als eine andere erscheint, weil da einer in ihr ist, der nicht mehr zu ihr gehört und doch nicht aus ihr fortzudenken ist: Gregor Samsa.



# 7 Literaturverzeichnis

## 1 Textausgaben

- Die Verwandlung. Frankfurt/M. 1986 = Fischer-Taschenbuch 5875 (Textgestalt nach der ersten Ausgabe *Max Brod*s; zu minimalen Abweichungen der Handschriften vgl. den Wort- und Sachkommentar) [nach dieser Ausgabe wird im Text mit Seitenzahl zitiert]  
Tagebücher, im Rahmen der Kritischen Ausgabe hrsg. v. *Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley*, Bd. I.: Text. New York, Frankfurt/M. 1990 [zit. als Tagebücher]  
Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift, im Rahmen der kritischen Ausgabe hrsg. v. *Malcolm Pasley*. New York, Frankfurt/M. 1990 [zit. als Proceß]  
Erzählungen, hrsg. v. *Max Brod*. Frankfurt/M. 1976 [zit. als Erzählungen]  
Briefe 1902-1924, hrsg. v. *Max Brod*. Frankfurt/M. 1975 [zit. als Briefe]  
Briefe an Felice, hrsg. v. *Erich Heller und Jürgen Born*. Frankfurt/M. 1976 [zit. als Briefe an Felice]  
Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. v. *Max Brod*. Frankfurt/M. 1976 [zit. als Hochzeitsvorbereitungen]

## 2 Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf* 1985: Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas. München  
*Anz, Thomas* 1977: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart  
*Anz, Thomas* 1989: Franz Kafka. München (= Beck'sche Reihe 615), S. 77-84  
*Aust, Hugo* 1990: Novelle. Stuttgart (= Sammlung Metzler, Bd. 256)  
*Beck, Evelyn Torton* 1971: Kafka und the Yiddish Theater: Its Impact on his Work. Wisconsin. Neudruck des Kapitels »The Dramatic in Kafka's Metamorphosis« in: *Bloom* 1988, S. 53-60  
*Beicken, Peter U.* 1983: Franz Kafka: Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart (= Reclams Universalbibliothek 8155)  
*Beicken, Peter U.* 1991: Franz Kafka. Leben und Werk. Stuttgart  
*Beißner, Friedrich* 1983: Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. Frankfurt/M. (Darin: Kafkas Darstellung des »traumhaften innern Lebens«, S. 123-148; Erstdruck 1972)  
*Binder, Hartmut* 1975: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München, 2., durchges. Aufl., S. 152-172  
*Binder, Hartmut* (Hrsg.) 1979a: Kafka-Handbuch, Bd. 1: Der Mensch und seine Zeit. Stuttgart  
*Binder, Hartmut* (Hrsg.) 1979b: Kafka-Handbuch, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart  
*Binder, Hartmut* 1983: Kafka. Der Schaffensprozeß. Frankfurt/M. (= stm. st 2026)  
*Bloom, Harold* (Hrsg.) 1988: Franz Kafka's The Metamorphosis. New York  
*Born, Jürgen* (Hrsg.) 1979: Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924. Frankfurt/M.  
*Born, Jürgen* (Hrsg.) 1983: Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938. Frankfurt/M.

- Canetti, Elias 1969: Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice. München
- Citati, Pietro 1990: Kafka. Verwandlung eines Dichters. München
- Corngold, Stanley 1970: Metamorphosis of the Metaphor. Zuerst in: Mosaic 3, No. 4. Neudruck in: Bloom 1988, S. 37-51
- Curtius, Mechthild 1976: Manifestationen der Einsamkeit bei Kafka. In: Linguistik und Literaturwissenschaft 6, Heft 21: Literaturpsychologie, S. 26-44
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix 1976: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt/M.
- Eggenschwiler, David 1978: »Die Verwandlung«, Freud, and the Chains of Oddyseus. Zuerst in: Modern Language Quarterly 39, No. 4, S. 363-385. Neudruck in: Bloom 1988, S. 71-93
- Fingerhut, Karlheinz 1969: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Bonn
- Fingerhut, Karlheinz 1981: Franz Kafka – Klassiker der Moderne. Literarische Texte und historische Materialien. Stuttgart (= Deutsch in der Sekundarstufe II, Metzler, Bd. 10)
- Grund, Uwe 1981: Franz Kafkas »Die Verwandlung«. Vergleichende Beobachtungen zu Erzähltext und Film. In: E. Schaefer (Hrsg.), Medien und Deutschunterricht. Tübingen, S. 153-168
- Hermesdorf, Klaus (Hrsg.) 1984: Franz Kafka. Amtliche Schriften. Berlin/DDR (Darin: K. H., Arbeit und Amt als Erfahrung und Gestaltung, S. 9-91)
- Heselhaus, Clemens 1952: Kafkas Erzählformen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 26, S. 353 ff.
- Hillmann, Heinz 1977: Alltagsphantasie und dichterische Phantasie. Versuch einer Produktionsästhetik. Frankfurt/M.
- Kassel, Norbert 1969: Das Groteske bei Franz Kafka. München
- Kaiser, Hellmuth 1931: Franz Kafkas Inferno – eine psychologische Deutung seiner Strafphantasie. In: Imago 17, S. 41-103
- Kittler, Wolf/Neumann, Gerhard (Hrsg.) 1990: Franz Kafka: Schriftverkehr. Freiburg/Br.
- Kraft, Herbert 1983: Mondheimat Kafka. Pfullingen, S. 61-68
- Kurz, Gerhard 1980: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart
- Kurz, Gerhard (Hrsg.) 1984: Der junge Kafka. Frankfurt/M.
- Müller, Hartmut 1985: Franz Kafka – Leben – Werk – Wirkung (= Hermes Handlexikon). Düsseldorf
- Nabokov, Vladimir 1982: Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur. Frankfurt/M. Teilabdruck in: F. Kafka, Die Verwandlung. Frankfurt/M. 1986 (= Fischer-Tb 5875), S. 63-107
- Nagel, Bert 1983: Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen. München
- Neumann, Gerhard 1981: Franz Kafka: »Das Urteil«. Text, Materialien, Kommentar. München (= Hanser Literatur-Kommentare, Bd. 16)
- Northey, Anthony 1988: Kafkas Mischpoche. Berlin
- Oellers, Norbert 1978: Die Bestrafung der Söhne. Zu Kafkas Erzählungen »Das Urteil«, »Der Heizer« und »Die Verwandlung«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 97, Sonderheft, S. 70-87
- Pfeiffer, Johannes 1959: Über Franz Kafkas Novelle »Die Verwandlung«. In: Die Sammlung 14, H. 6, S. 297-302
- Politzer, Heinz 1978: Franz Kafka. Der Künstler. Frankfurt/M., S. 109-137
- Robert, Marthe 1985: Einsam wie Franz Kafka. Frankfurt/M.
- Rolleston, James 1974: Kafka's Narrative Theater. Pennsylvania State University (bes. S. 52-68)

- Ruf, Urs 1974: Franz Kafka. Das Dilemma der Söhne. Berlin
- Sautermeister, Gert 1974: Die sozialkritische und sozialpsychologische Dimension in Kafkas »Die Verwandlung«. In: Der Deutschunterricht 26, H. 4, S. 99-109
- Schleicher, Wolfgang 1991: Rechtfertigung als Dilemma der Existenz – Franz Kafkas »Prozeß« als Herausforderung für die Theologie. Unveröff. Diplomarbeit der Universität Bamberg
- Schlingmann, Carsten 1968: »Die Verwandlung«. In: A. Weber, C. Schlingmann, G. Kleinschmidt, Interpretationen zu Franz Kafka. München, S. 81-105
- Schubiger, Jürg 1969: Franz Kafka, Die Verwandlung. Eine Interpretation. Zürich, Freiburg/Br.
- Sokel, Walter H. 1973: Kafkas »Verwandlung«: Auflehnung und Bestrafung. In: H. Politzer (Hrsg.), Franz Kafka. Darmstadt, S. 276-285 (ursprüngl. amerikan.: 1956)
- Sokel, Walter H. 1976: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Frankfurt/M., S. 85-115
- Sokel, Walter H. 1981: Von Marx zum Mythos: Das Problem der Selbstentfremdung in Kafkas »Verwandlung«. In: Monatshefte 73, S. 6-22
- Spilka, M. 1959: Kafka's Sources for »The Metamorphosis«. In: Comparative Literature 11, S. 289 ff.
- Stamer, Uwe 1981: Stundenblätter »Die Verwandlung«, »Das Urteil«. Eine Einführung in das erzählerische Werk Kafkas für die Sekundarstufe II. Stuttgart (5. Aufl. 1991)
- Stölzl, Christoph 1975: Kafkas böses Böhmen. München
- Ulshöfer, Robert 1955: Die Wirklichkeitsauffassung in der modernen Prosadichtung. In: Der Deutschunterricht 7, H. 1, S. 13-40
- Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg 1975: Expressionismus. München (bes. S. 68-80)
- Vogl, Joseph 1990: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München
- Wagenbach, Klaus 1958: Kafka. Eine Biografie seiner Jugend 1883-1912. Bern
- Wagenbach, Klaus 1985: Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben. Berlin
- Walser, Martin 1961: Beschreibung einer Form. München (zit. nach <sup>2</sup>1978)