

THE UNIVERSITY OF CALGARY

Das Problem der Wandlung bei Rilke und Kafka

by

Richard Thomas Slipp

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF GERMANIC, SLAVIC AND EAST ASIAN STUDIES

CALGARY, ALBERTA

DECEMBER, 1996

© Richard Thomas Slipp 1996



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*pour la votre référence*

*pour la notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced with the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-20802-8

## Abstract

Despite their status as two of the most prominent German-language poets of this century, and a wealth of biographical and artistic affinities, Rainer Maria Rilke and Franz Kafka have seldom been placed in a comparative light by critics. This thesis addresses the relationship between both oeuvres, primarily by examining the treatment in selected works of a unifying theme: *transformation*.

While Rilke and Kafka define transformation in similar terms, i. e. as an existential need, the fulfilment of which offers a positive alternative to the status quo, but also makes often overwhelming demands of human beings, they differ in the degrees of optimism with which they approach the problem. Whereas Rilke is convinced of the individual's power to effect change, Kafka appears unable to overcome his fear and pessimism.

This thesis concentrates its attention on a close reading of the works most relevant to the transformation-theme: Rilke's "Wolle die Wandlung," and Kafka's "Die Verwandlung."

## Acknowledgements

I wish to express my gratitude to the faculty and staff of the Department of Germanic, Slavic and East Asian Studies for their friendly support over the course of my studies.

I am especially indebted to my supervisor, Dr. Roman Struc, for his constant guidance and patience. I also thank Dr. William Gilby for valuable input and editorial assistance during the writing of this thesis.

Finally, I extend deepest appreciation and regards to my family for their encouragement, and to my fiancée, Aisling, for her enduring love and understanding.

## Inhaltsverzeichnis

Approval Page .....	ii
Abstract .....	iii
Acknowledgements .....	iv
Inhaltsverzeichnis .....	v
KAPITEL EINS: EINLEITUNG .....	1
1.1. Einleitung .....	1
1.2. Vergleichende Literatur zu Rilke und Kafka .....	4
1.3. Zur näheren Bestimmung der Verwandlungsproblematik .....	23
Anmerkungen .....	30
Exkurs über Form .....	36
Anmerkungen .....	41
KAPITEL ZWEI: RILKES "WOLLE DIE WANDLUNG" (SO II 12) .....	42
2.1 .....	42
2.2 .....	64
2.3 .....	71
2.4 .....	78
Schluß .....	83
Anmerkungen .....	85
KAPITEL DREI: KAFKAS "DIE VERWANDLUNG" .....	89
3.1 .....	93
3.2 .....	107
Exkurs: Gregor Samsa und Eduard Raban .....	117
3.3 .....	122
Schluß .....	132
Anmerkungen .....	135
KAPITEL VIER: SCHLUBBETRACHTUNGEN .....	140
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS .....	145
QUELLENVERZEICHNIS .....	146

## Kapitel Eins: Einleitung

### 1.1 Einleitung

Ich habe nie eine Zeile von diesem Autor gelesen, die mir nicht auf das Eigenthümlichste mich angehend oder erstaunend gewesen wäre. Und da ich, wie Sie mich so freundlich erkennen lassen, wünschen *darf*, so merken Sie mich, bitte, immer ganz besonders für alles vor, was von Franz Kafka bei Ihnen an den Tag kommt. Ich bin, darf ich versichern, nicht sein schlechtester Leser.  
- Rainer Maria Rilke an Kurt Wolff, 17.2.1922<sup>1</sup>

Übrigens habe ich mich in Prag auch noch an Rilkes Worte erinnert. Nach etwas sehr Liebenswürdigen über den Heizer meinte er, weder in Verwandlung noch in Strafkolonie sei diese Konsequenz wie dort erreicht. Die Bemerkung ist nicht ohne weiteres verständlich, aber einsichtsvoll.  
- Franz Kafka an Felice Bauer, 7.12.1916 (BF 744)

Die oben zitierten Briefstellen sind als Ouvertüre eines Rilke-Kafka-Vergleichs fast unerlässlich. Soll das heißen, daß sie das Vorhandensein einer Beziehung zwischen den zwei Dichtern belegen, oder etwa daß sie Bedeutendes über das Wesen einer solchen Beziehung ans Licht bringen? So was ließe sich nur schwer beweisen. Erstens, obwohl im Rilke-Zitat ein hohes Maß an Achtung vor Kafka bezeugt wird, muß dies wenigstens teilweise unter dem Blickwinkel betrachtet werden, daß es einem *Dankesbrief* an Kafkas Verleger entstammt. Zweitens, während sich das Rilke-Zitat eindeutig auf Kafka bezieht, betrifft das Kafka-Zitat im Grunde -- Kafka selber. Statt einen gedanklichen Austausch zu vervollständigen kommt Rilke hier zur Sprache lediglich als Anstoß zur Reflexion über die eigene dichterische Tätigkeit. Überdies zeigt sich, wenn man in den einschlägigen Verzeichnissen von Wagenbach und Born nachschaut,<sup>2</sup> daß Rilke -- zu Kafkas Lebzeiten der bekannteste Prager Dichter -- nirgendwo unter den zahlreichen von Kafka gesammelten, ausgeliehenen und erwähnten Büchern zu finden ist. Es fehlt selbstverständlich auch an der gewöhnlichen Munition des vergleichenden Forschers --

einem Briefwechsel. Tatsächlich repräsentieren die obigen Zitate die einzigen existenten Zeugnisse von gegenseitiger Anerkennung.<sup>3</sup>

Dieser Mangel an Kontakt fällt dann besonders auf, wenn man an die biographischen Parallelen denkt. Beide Männer wurden in die Prager deutschsprachige Minderheit hineingeboren, waren ungefähre Zeitgenossen, mußten lebenslang schwierige Kindheiten und komplizierte Beziehungen zu den Eltern immer neu aufarbeiten, fühlten sich vor allem durch das Schreiben bestimmt, erreichten vergleichbare Lebensalter und starben an qualvollen, langwierigen Krankheiten. Aber eine persönliche Bekanntschaft, die angesichts dieser Parallelen zu erwarten wäre, gab es nicht.<sup>4</sup> Zudem stellt sich nun die Frage, ob die Ergebnisse solcher biographischen Erkundigung, die übrigens eine prominente Richtung in der Forschung ist, nicht auch anderen Prager Autoren, wie z. B. Werfel, Brod, oder Kisch gleichermaßen gelten würde. Solche Erkundigung hätte dann mehr Wert als Bestimmung der Merkmale einer regionalen Literatur als Charakterisierung einer spezifischen Beziehung zwischen Rilke und Kafka.

Jene Briefstellen erhellen also keineswegs das Wesentliche der Rilke-Kafka-Beziehung, sondern dienen höchstens als methodologische Hinweise -- d. h. sie beweisen gerade durch ihre Unergiebigkeit und das unwiederholte Auftreten ihresgleichen, daß eine vergleichende Studie dieser zwei Dichter nicht auf positivistischem Boden zu gründen ist.

Ein überzeugender Vergleich entspringt also aus der Kunst selbst. Ein Element des Werkes, das beiden Dichtern gemeinsam ist, muß identifiziert werden. Meiner Ansicht nach fällt die Wahl eindeutig auf ein Problem, das bei Rilke sowie Kafka eine zentrale Stelle einnimmt: das Problem der Wandlung. Das Wort "Problem" läßt schon erkennen,

daß es in der vorliegenden Arbeit vor allem um die Untersuchung von gedanklichem und moralischem Inhalt bei Rilke und Kafka geht, daß hier ihre Werke gewissermaßen als "Lehrstücke" behandelt werden, wobei durchaus nicht gemeint ist, daß sie etwa auf ein verbindliches Dogma reduziert oder in didaktisierenden Kommentar zusammengefaßt werden. Vielmehr wollen wir lediglich das dichterische Verantwortungsgefühl anerkennen, das Rilke und Kafka gewiß über das Niveau kühner Sprachkünstler erhebt, -- sei ein solcher Ansatz auch von der heutigen Kritik als naiv und altmodisch verworfen.

Bei Rilke ist die Wandlung erkennbar in den frühesten ebenso sehr wie in den letzten Gedichten, was durch das häufige Erscheinen von Vokabeln wie *verwandeln*, *wandeln*, *reifen*, *entfalten*, *vergehen*, *verändern*, und ihren verschiedenen Konjugationen und Substantivierungen bezeugt wird, -- es lassen sich im lyrischen Werk tatsächlich mehr als vier hundert Beispiele aufweisen.<sup>5</sup> Übrigens ist die Zusammenstellung dieser Wörter unter dem Leitbegriff der "Wandlung" das Herausnehmen einer Freiheit, das ich im Laufe der Analyse zu berechtigen meine. Was Kafka betrifft, wird auch seine Dichtung von diesem Anliegen dermaßen durchdrungen, daß es einen Kritiker sogar veranlaßt hat, "Die Verwandlung" als geeigneten zusammenfassenden Titel für das Gesamtwerk vorzuschlagen.<sup>6</sup> Da es in den einzelnen Forschungsbereichen sowie in der Literaturwissenschaft im allgemeinen bei weitem nicht selbstverständlich ist, was genau mit "Wandlung" und "Verwandlung" gemeint wird, bedürfen diese Begriffe näherer Bestimmung. Da es aber auch eine der leitenden Absichten der vorliegenden Arbeit ist, dem wahren Charakter des Rilke-Kafka-Zusammenhangs nachzugehen, scheint als erstes ein Literaturbericht angebracht, damit wir einen Überblick über diejenigen Quellen geben

können, die nicht nur ein historisches Verständnis der vergleichenden Forschung fördern, sondern auch für diese Arbeit sachdienlich sind. Einigen -- vor allem in einem Buch von Walter Falk und Aufsätzen von Ulrich Fülleborn und James Hawes -- kommt besondere Aufmerksamkeit zu, denn das Wandlungsanliegen steht bei ihnen prominent im Blickpunkt.

## 1.2. Vergleichende Literatur zu Rilke und Kafka

Ein Überblick der Beiträge, die Rilkes und Kafkas Namen explizit im Titel führen, vermittelt den Eindruck, daß in der Forschung eine Rilke-Kafka-Verwandtschaft wenig Beachtung gefunden hat. Zwar wird das Interessengebiet -- wenn überhaupt die Rede davon sein kann -- zumeist durch etliche Aufsätze, kurze Exkurse und verstreute Bemerkungen innerhalb umfangreicherer Studien vertreten. Doch aus diesem Tatbestand den Schluß zu ziehen, daß ein Zusammenhang etwa nicht vorhanden ist, wäre vielleicht übereilt. Einerseits entspricht der Mangel an Interesse dem fehlenden Kontakt zwischen den Dichtern zu ihren Lebzeiten, andererseits dem besonderen Charakter beider selbständiger Forschungsbereiche, nämlich, daß die Erforschung literarischer Beziehungen in der Kafka-Literatur in erster Linie immer Kleist, Dickens, Dostojewski, Flaubert, Kierkegaard und Camus gegolten hat, während Rilke-Interpreten jahrelang einem "hagiographischen Rausch" unterlagen,<sup>7</sup> der sie davon abhielt, die Einmaligkeit ihres Gegenstandes durch die Anerkennung literarischer Beziehungen zu kompromittieren. Trotzdem lassen sich gewisse kritische Richtungen aufweisen, so daß man fast von einer chronologischen, wenn auch langsamen und disparaten Entwicklung dieses Anliegens

sprechen darf.<sup>8</sup>

Als Folge des zweiten Weltkrieges, der die allgemeine Anerkennung von Kafka in Europa drastisch verspätete, sind Quellen aus der Vorkriegszeit, die ihn mit Rilke verbinden, wenig und nur schwer auffindbar. In der Tat sind uns lediglich zwei bekannt und das, allerdings, aus zweiter Hand. Jürgen Born verweist auf Otto Picks Rezension vom Sammelband Betrachtung, die am 30. Januar 1913 in der Zeitschrift Bohemia erschien, in der es heißt, die Aufdeckung "d[es] Schattenhafte[n] unseres äußeren Lebens" lasse im Rezensenten die Erinnerung an manche Stellen in Rilkes Malte auftauchen.<sup>9</sup> Laut des *Prager Tagblatts* und der *Prager Presse* vom 9. bzw. 13. April 1933 hielt in selber Woche Heinz Politzer einen Vortrag im "Deutschen literarisch-künstlerischen Verein" zum Thema "Rilke und Kafka." Näheres über diesen Vortrag ließ sich nicht erörtern. Diese zwei Beiträge sind übrigens von der späteren vergleichenden Forschung nicht berücksichtigt worden, -- merkwürdigerweise nicht mal von Politzer selbst.

Nach dem Krieg hat Ignaz Zangerle wohl als erster auf einen Zusammenhang zwischen Rilke und Kafka aufmerksam gemacht, indem er sie, zusammen mit Georg Trakl, aus metaphysischer und religiöser Sicht deutete.<sup>10</sup> Beispielsweise zählen Rilke und Kafka "zu jenen exemplarischen Gestalten [. . .], deren Dichtung über die Grenzen des Dichterischen hinausdeutet und auf den Urstand des Menschen zurückweist" (155). Doch berührt Zangerle, wenigstens was seine Wortwahl betrifft, auch zeitgenössische philosophische und geistesgeschichtliche Ansätze, und dies wird besonders klar in seiner Bezeichnung von Rilke und Kafka als "Dichter der menschlichen Existenz" (160) und "Gipfel österreichischer Geisteslandschaft" (155 Anm. 1).

Im Frühjahr 1947 wurde in der Zeitschrift The Bell als erster Vergleich außerhalb des deutschsprachigen Raumes ein Aufsatz vom irischen Dichter Monk Gibbon unter dem Titel "From the Eyrie of a Poet" veröffentlicht. Als Ausgangspunkt dienen die Beobachtungen, daß Rilke sowie Kafka in einer subjektiv erfahrenen Welt, sogar in einem Elfenbeinturm lebten, und daß zur Zeit (der Veröffentlichung) auf dem Kontinent mit beiden Dichtern ein Kult getrieben wurde. Aber Gibbon findet die Unterschiede wesentlicher als alle Ähnlichkeiten, und im Vergleich zu Rilke kommt Kafka sehr schlecht weg. Während er Rilkes Stellung als echten Dichter nicht bezweifelt, charakterisiert er Kafkas Beliebtheit unter den Kritikern als höchstens eine prekäre Mode, die nichts als ein pathologisches Symptom des Zeitalters bilde. Sein endgültiges Urteil lautet: "Between him [Kafka] and Rilke exists a great gulf. It is the gulf which must always exist between two things -- between cleverness and poetry" (56). Gibbons Aufsatz geht schließlich in das Lächerliche über, indem er in Frage stellt, ob man Max Brod überhaupt dankbar sein soll, daß er die Verbrennung Kafkas Schriften unterließ.

Als nächstes erschien 1948 der kurze Beitrag "Drei säkulare Geister" von Wolfgang Pfeiffer-Belli, in dem der Verfasser den rasch ansteigenden internationalen Einfluß von Rilke, Kafka und Heidegger als ein einziges Phänomen behandelt und durch den gedanklichen Inhalt ihres Werkes zu erklären versucht. So wird der zweite Weltkrieg als "die grauenhafte Erfüllung" dessen, was in der Gedankenwelt der drei Männer als "düstre Ahnung" (247) enthalten ist, bezeichnet.

Diese Tendenz, von Pfeiffer-Belli sowie Zangerle vertreten, Rilkes und Kafkas Behandlung profunder existentieller Probleme mit ihrem hohen dichterischen Rang zu

verbinden, und sie dadurch quasi zu Diagnostikern bzw. Gurus des modernen Zeitalters zu machen, wurde dann in den folgenden Jahren mehrmals aufgenommen, wenn auch nur selten auf tiefgehende Weise. Zum Beispiel sind Rilke und Kafka für Otto Bollnow *die* zwei Dichter, in deren Dichtung die Existenzphilosophie sich am deutlichsten durchsetzt, die "allein von hier aus verständlich" werden, und die "die ganze große Ungeborgenheit des menschlichen Lebens [. . .] erschütternd zum Ausdruck" bringen.<sup>11</sup> Als gemeinsames Thema ihrer Dichtung sondert Hans-Egon Holthusen das "Erlebnis einer fundamentalen Unsicherheit im Wirklichen" ab.<sup>12</sup> Helmut Günthers Meinung nach sind Rilke und Kafka die "bedeutendsten Dichter der Zeit," zum großen Teil, weil sie "als erste in unserem Jahrhundert die Entfremdung radikal durchlebt und durchlitten" hatten.<sup>13</sup> In Friedrich Beißners Wertung von Kafka als "einem wirklichen Dichter," da er "die Wirklichkeit in ein lückenlos strukturiertes Kunstgebilde der Sprache" verwandelt,<sup>14</sup> nimmt Clemens Heselhaus eine stillschweigende Gleichsetzung mit Rilke wahr -- was, seiner Ansicht nach, "zu Mißverständnissen Anlaß" gibt.<sup>15</sup> In Bezug auf diese Kritik bekräftigte dann Beißner sein voriges Argument mit der Behauptung, daß Rilke und Kafka dieselbe "Grunderfahrung" gemacht hätten, nämlich "daß keine Beziehung mehr besteht zu den Trümmern einer auseinandergefallenen Welt."<sup>16</sup> Einige Jahre später legte Anthony Stephens nah, daß Rilke eher mit Kafka als mit Lyrikerkollegen wie Benn oder George zu vergleichen wäre, da beide Dichter Welten darstellen, in denen das "gerade-noch-Erkennbare" ("the only-just-knowable") wenn nicht Unkenntlichkeit schlechthin herrscht, und da beide Dichter eine Menge verschiedener "Lösungen" anbieten, wodurch die Auslegung ihrer Werke wesentlich erschwert wird.<sup>17</sup>

Mit Oskar Seidlins Aufsatz "The Shroud of Silence" gewann die philosophisch-geistesgeschichtliche Richtung ausführlicheren und raffinierteren Ausdruck.<sup>18</sup> Von Hofmannsthals Chandos-Brief ausgehend charakterisiert Seidlin die Stummheit des modernen Dichters als eine Reaktion auf das Leiden in der Welt und als Symptom für die Seelenangst und Verlassenheit des modernen Menschen, eine Lage, deren stellvertretende Gestalten, kraft ihrer Dichtung sowie "existentieller Situation," Rilke und Kafka seien. Laut Seidlin bildet Kafkas sämtliches literarisches Schaffen den heroischen wenn auch verzweifelten Versuch, Kommunikation anzustiften und sich dadurch in "der Gemeinschaft der Lebendigen" zu etablieren, was aber dann in völliger Hoffnungslosigkeit steckenbleibt. Rilke dagegen soll, wenn er auch unter allen Dichtern die Stummheit am schmerzlichsten empfindet, der größte Zeuge eines Wunders gewesen sein, das, inmitten aller Einsamkeit und allen Schweigens der Existenz (Seidlin zitiert Rilke: "ausgesetzt auf den Bergen des Herzens") eine neue Sprache (und wiederum Rilke: "ein erworbenes Wort") hervorbrechen läßt. Da es in diesem Aufsatz um einen Überblick über das Phänomens der Stummheit in moderner deutscher Dichtung geht, werden auch Werke von anderen Autoren, besonders Thomas Mann, noch ausführlicher untersucht. Seidlin bedient sich des Beispiels von Rilke und Kafka vor allem als Grundlage und Ausgangspunkt seiner These, und verzichtet auf eine nähere Analyse ihrer Dichtung.

In "Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft" fährt Wilhelm Emrich weiter in dieser Tradition fort -- es werden zum Beispiel "bei beiden Dichtern die menschlichen Aussage- und Erkenntnismöglichkeiten in Frage gestellt" (177) -- doch seine Auslegung gründet in höherem Maße auf der Dichtung selbst, und er verleiht der

Diskussion neue, insbesondere soziologische Dimensionen.<sup>19</sup> Emrich geht von Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und Kafkas "Beschreibung eines Kampfes" aus, in denen seiner Meinung nach "bis in die Bilderwahl überraschend analoge Äußerungen" zu vernehmen sind und sich "die innere Genesis jener großen Kunstrevolution, die sich um 1910 abspielte" spiegelt (174). Wie es früher bei anderen Forschern hieß, sind bei Emrich Entfremdung und Orientierungsverlust wieder Themen, die Rilke und Kafka eng miteinander verbinden. Es sei nun aber auch mit Entmenschlichung zu rechnen, einem Prozeß, der laut Emrich "sich tagtäglich in unserer verdinglichten Industriegesellschaft abspielt" (178). Für Rilke und Kafka fungiere diese Gesellschaft nicht nur als Quelle einer Thematik, sondern auch als Ansatzpunkt der im Titel des Aufsatzes erwähnten Literaturrevolution; sie sei "die große Veränderung, das Heraustreten Kafkas und Rilkes aus der Welt der Menschen, Dinge und ihrer Bezüge, und die entsprechende Wendung zur gegenstandslosen Kunst jener Zeit" (178). Ferner soll diese "Wendung" eine Art politischen Protestes bilden: "Rilke und Kafka kündigen ihr Einverständnis mit dieser Gesellschaft" (178). Bei Emrich erfuh die Frage eines Rilke-Kafka-Zusammenhangs wohl ihre bis dahin ausführlichste Rechtfertigung und Darstellung.

Eine neue Richtung in der vergleichenden Forschung wurde erst in Peter Demetz' Biographie von Rilkes Jugend in Prag eingeschlagen.<sup>20</sup> Freilich geht es hier um die geistige Erbschaft der Stadt an ihre Dichter, d. h. an *alle* Prager Zeitgenossen Rilkes, dennoch gewinnt Kafka an einigen Stellen besondere Berücksichtigung. Also werden der Mangel an Kommunikation mit der Natur (107), die mystische Ekstase (109), und die Empfindung von Prag als einem unbegreiflichen Venusberg, "den sie [Rilke und Kafka]

fliehen mußten, wollten sie nicht untergehen" (102), als verbindende literarische Merkmale hervorgehoben. Ferner nimmt Demetz die Gedanken Seidüins und Emrichs auf, was die Sprachlosigkeit, sowohl die Bewältigung derselben, bei Rilke und Kafka betrifft:

René Rilke, Franz Werfel und Franz Kafka fanden sich in die Isolation, die Starrheit, die Sterilität ihrer Muttersprache geworfen [. . .] obwohl er [Kafka] von den verborgensten Flüchen der menschlichen Existenz sprach, blieb seine Sprache dürr, logische Konstruktion, das fleischlose Skelett eines Sprachkörpers. René Rilke [. . .] mußte andere Wege gehen, um die Armut zu überwinden. Er begann die neuen Möglichkeiten auch des verarmten Idioms zu wittern und seinen verborgenen Klängen nachzujagen." (200-203)

Bemerkenswert ist nun, daß, indem Demetz diesen sprachlichen Mangel vor allem der Prager Umwelt zuschrieb, er die umstrittene Frage nach der einstigen Existenz einer Prager deutschen Sprache auslöste.<sup>21</sup>

Die Rolle Prags als gestaltende Umgebung wird auch von Heinz Politzer behandelt in dem erschöpfenden Aufsatz "Prague and the Origins of Rainer Maria Rilke, Franz Kafka and Franz Werfel."<sup>22</sup> Während er gewissenhaft darauf achtet, die persönliche sowie künstlerische Verschiedenartigkeit der drei Dichter aufrechtzuerhalten, stellt Politzer Gemeinsamkeiten fest, insofern Rilke, Kafka und Werfel ihr ganzes Leben lang paradoxerweise religiös blieben, besonderen Wert auf ihre jugendlichen Belastungen legten, und sich nach Kommunikation mit ihren Mitmenschen sehnten, von denen sie sich als moderne Dichter getrennt fühlten (51-52). Alle drei empfanden das gesunde, beständige Leben der tschechischen Bürger Prags als Vorwurf gegen ihre prekäre, entfremdete Existenz, und betrachteten ihre literarische Tätigkeit als Auflehnung gegen die eigene Herkunft. Zudem stellte Prag den Zugang zur slawischen Welt dar, wodurch Kafka den stilistischen Einfluß Gogols, Werfel die Religiosität Dostojewskis, und Rilke

seine geistige Heimat in Russland zu entdecken vermochte.

Obwohl Werfel in den größeren Zusammenhang des Aufsatzes miteinbezogen wird, gelten einzelne Aussagen Politzers spezifisch einer Beziehung zwischen Rilke und Kafka. Von der Beobachtung ausgehend, daß Rilke den "dämonischen Realismus" Kafkas in seinem Malte verwendet,<sup>23</sup> argumentiert Politzer, ihre gemeinsame Herkunft habe aus ihnen Leidensgenossen ("brothers-in-pain," 59) gemacht, und demgemäß, daß beide Dichter verwandten Stoff in solche Bilder übertrugen, die eine ähnliche existentielle Situation ausdrücken. Politzer vergleicht auch Stellen in Rilkes Sonetten an Orpheus mit persönlicher Korrespondenz Kafkas, in denen Maschinen vom ersteren als zerstörerische Mächte, vom letzteren als Mittelpunkte von Sinnlosigkeit und Erzeuger von Unwirklichkeit verdammt und verspottet werden (61). Zum Schluß wird behauptet, daß Rilke und Kafka, trotz allen Zweifels an der Existenz Gottes, in ihren poetischen Welten einen Platz für Gott offenlassen.

Seit Demetz und Politzer ist die gemeinsame Verwurzelung der beiden Dichter in Prag öfters untersucht worden, aber selten mit neuen oder bedeutenden Ergebnissen. Besonders durch die von Eduard Goldstücker herausgegebenen Sammelbände, Franz Kafka aus Prager Sicht und Weltfreunde, verschafft man sich eine gute Einführung in diese Forschungsströmung.<sup>24</sup> Nur W. J. Dodd möchte ich speziell erwähnen, der das Aufzählen von biographischen Parallelen zwischen den Dichtern um einen Schritt zu weit bringt, indem er Rilke erstaunlicherweise als deutschsprachigen Prager *Juden* bezeichnet.<sup>25</sup>

Im Gegensatz zu den meist auf Außerliterarischem basierten Interpretationen, gibt es

dann eine Anzahl von Arbeiten, die die Kunst selbst ins Blickfeld rücken. Es werden aufgrund der wahrgenommenen Verwendung von gewissen Motiven, Ausdrucksformen usw., Stellen im Werke von Rilke und Kafka miteinander verglichen, ohne daß sich die Interpreten immer dabei verpflichtet fühlen, Schlüsse hinsichtlich des Gesamtwerks oder der Person der beiden Dichter zu ziehen. Je nachdem, was alles man ins literarische Gesamtwerk eines Dichters einbezieht, könnte ein Aufsatz von J.-F. Angelloz dieser Gruppe angehören, in dem er Rilkes Malte mit Stellen in Kafkas Tagebüchern vergleicht.<sup>26</sup> Die Anspielung auf die Anonymität einer höheren Macht durch den Gebrauch des Wortes "man" in der vierten Duineser Elegie läßt Romano Guardini an die Redeweise in Kafkas Romanen denken.<sup>27</sup> In Bezug auf die fünfte und zehnte Elegien zieht Eva Cassirer-Solmitz folgende Parallele: "Er [Rilke] bewirkt [. . .] was Kafka durch die Art seiner Romandichtung erreicht: die nüchtern beschriebenen Gegenstände der realen Welt werden ohne deutende Hinzufügung zu Zeichen seines metaphysischen Weltbildes."<sup>28</sup> Indem Walter Sokel Kafkas "Ein Bericht für eine Akademie" mit der fünften und der achten Elegie vergleicht, erkennt er als verbindenden Vorsatz die Konfrontierung "d[er] Schäbigkeit, d[er] Halbheit menschlicher Errungenschaft mit der Großartigkeit unter- und übermenschlicher Echtheit." Sokel behauptet sogar, daß der Unterschied zwischen der Erzählung und den Elegien "weit weniger wesentlich" ist als "die erstaunliche Verwandtschaft des Gedankens und die Identität des Angriffs auf den Menschen und seine Präntionen."<sup>29</sup> Der erste Teil der zehnten Elegie erinnert Erich Fried an Kafka insofern sie "eine der großartigsten Entfremdungsdarstellungen der Lyrik unseres Jahrhunderts" bildet.<sup>30</sup> Kafka kommt mehrmals zur Sprache in einem Rilke-

Aufsatz von Richard Exner, für den z. B. das Gedicht "Ernste Stunde" aus dem Buch der Bilder den Anhaltspunkt bietet, auf Josef K.s Stunde im Dom im Prozeß hinzuweisen, und zu kommentieren: "Rilke und Kafka ließen nicht ab, ihre innere und äußere Welt zu vermessen [. . .] Beide überwandten dabei -- ob sie es wußten und wollten oder nicht -- die Kunst ihrer Zeit und schufen eine neue Kunst."<sup>31</sup> Werner Brettschneider untersucht die Aufnahme und Bearbeitung der Bibelgeschichte vom verlorenen Sohn in Werken von Rilke, Kafka, und Gide.<sup>32</sup> Der Einfluß von Kafkas "Verwandlung" und Rilkes "Archaischer Torso Apollos" auf Philip Roths The Breast wird in einer Rezension desselben von Arnold Davidson gemessen.<sup>33</sup> Leonard Duroche bespricht die Auffassung von Raum in Rilkes Malte und verschiedenen Werken von Kafka.<sup>34</sup> Manfred Engel leitet seine Untersuchung der Verstehensproblematik bei Rilke mit Interpretationen von Kafkas "Die Sorge des Hausvaters" und Hofmannsthals "Ein Brief" ein. Die Rilkesche (sowie die Hofmannsthalsche) Position wird der Kafkaschen Position, als einem "ganz und gar mißglückten Verstehensversuch," gegenübergestellt.<sup>35</sup> Lorna Martens vergleicht die Behandlung des Spiegelmotivs im dritten Sonett an Orpheus zweiten Teils und in "Der Bau," und beruft sich dabei auf den Freudschen Begriff von "fort/da," um zu zeigen, wie in beiden Werken der Spiegel eine neue Bedeutung gewann, nämlich als Symbol der (meist illusorischen) Erfüllung aller Wünsche.<sup>36</sup> Die Konfrontation zwischen dem Einzelnen und dessen Umwelt wird von Yongrok Oh als verbindendes Anliegen in Malte und Das Schloß (zusammen mit R. Walsers Der Gehülfe) untersucht, wenngleich jedem Dichter ein eigenes Kapitel zukommt und nur ganz wenig Nebeneinanderstellung in der Einleitung und Schlußbetrachtung durchführt wird.<sup>37</sup> Jeweilige Bearbeitungen des

Sirenenabenteuers aus Homers Odyssee von Rilke ("Die Insel der Sirenen") und Kafka ("Das Schweigen der Sirenen") liegen einem Aufsatz von Clayton Koelb zugrunde.<sup>38</sup> Obwohl in beiden Werken das erwartete Singen durch Schweigen ersetzt wird, behauptet Koelb, daß Rilke die ursprüngliche Struktur des Mythos ungefähr erhält, während Kafkas Erzählung auf einer *lethetischen*, d. h. bewußt vergesslichen Lektüre beruht, und deshalb die radikalere Umdeutung des Mythos bildet. Das Schweigen-Motiv und die Bearbeitung literarischer Tradition, in diesem Fall des Volksmärchens, sind auch für Idris Parry verbindende Elemente der Werke Rilkes und Kafkas, und werden von ihm an mehreren Stellen behandelt.<sup>39</sup>

Einmalig unter diesen stil- und motivassoziierenden Vergleichen ist ein Aufsatz von Malcolm Pasley, in dem der Verfasser bei streng werkimmanentem Vorgehen nicht haltmacht, sondern ins Biographische und Entstehungsgeschichtliche übergeht. "Rilke und Kafka: Zur Frage ihrer Beziehungen" steht allein mit der Ansicht, daß Kafka unmittelbaren Einfluß auf Rilke ausübte. Unterstützt durch den vielzitierten Brief Rilkes vom 17. Februar 1922 an Kafkas Verleger Kurt Wolff (siehe oben), stellt Pasley fest, daß der Sammelband Ein Landarzt: Kleine Erzählungen im selben Monat bei Rilke eintraf, und von ihm am vorigen Abend, also am 16. Februar durchgelesen wurde, mitten in der Entstehungszeit einiger Duineser Elegien. Pasley behauptet, daß gerade diese Erzählungen auf die Vollendung der 5. und 10. Elegien einwirkten, und daß dies besonders in der beiderseitigen Verwendung von ähnlichen Motiven (Rilkes *saltimbanques* und Kafkas Kunstreiterin und Trapezkünstlern) zu erkennen ist. Neben diesem zentralen Argument, vermutet Pasley auch den Einfluß von Kafkas "Verwandlung" auf das Gedicht "Der Tod,"

und von "In der Strafkolonie" auf das neunte Sonett an Orpheus des zweiten Teils, und stützt sich wieder auf Biographisches, indem er Rilkes Vertrautheit mit diesen Erzählungen nachzuweisen versucht. Pasley stellt ein anregendes und oft überzeugendes Szenario zusammen. Auch wenn seine Methodologie nicht ganz einwandfrei ist -- lehne man sogar alle außerliterarischen Dokumentation ab -- scheinen die motivischen Parallelen, die er zieht, gewissermaßen berechtigt.

Pasley verweist z. B. auf das gemeinsame Motiv des Akrobaten, und gerade diese Parallele wird in einem Buch von Marion Faber ausführlich und werkimmanent untersucht.<sup>40</sup> Zwar wird jeder Dichter in separaten Kapiteln besprochen, wozu auch Nietzsche und Thomas Mann zu zählen sind, doch die Ergebnisse des Kafka-Teils spielen eine wichtige vergleichende Rolle in dem gleich darauf folgenden Rilke-Teil. Berücksichtigt werden Kafkas "Auf der Galerie," "Ein Bericht für eine Akademie," und "Erstes Leid," und Rilkes fünfte und achte Elegien. Während Faber auf die ungefähr gleichzeitige Veröffentlichung der Werke aufmerksam macht, läßt sie die Möglichkeit von bewußtem Einfluß nicht in Frage kommen.

Ohne daß die kritische Gleichsetzung von Rilke und Kafka je zu einem richtigen Trend geworden ist, hat sich dennoch eine Gegenströmung gebildet, die solche Katalogisierung von Affinitäten als unergiebig und oberflächlich verwirft. Vorbild dafür sahen wir schon in Heselhaus' Kritik an Reißner und seiner Identifikation von Kafkas schöpferischem Prozeß mit dem Rilkes. Dieses Urteil findet Anklang in einem Exkurs über Rilke und Kafka in Dieter Hasselblatts Kafka-Studie Zauber und Logik. In Bezug auf die Eintragung vom 25. September 1917 in Kafkas Tagebuch ("Glück nur, falls ich

die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann," T 389) tadelt Hasselblatt jene Interpreten, die sie als "Bekräftigung des Rilkeschen Dichtens," d. h. der "Verwandlung der Dinge ins Unsichtbare," darstellen würden (120). Dagegen soll sorgfältigere Prüfung des gesamten Oeuvres zeigen, wie Kafkas "symbollose Haltung" und Rilkes "Symbolorientierung" gründlich unvereinbar sind, und wie Dichtung bei Kafka "grenzenanstürmende Freilegung des unfaßlichen Geheimnisses des Irdischen" heißt, während sie bei Rilke "im feiernd-preisenden Sagen und er-innernden Einbringen der Schätze der Welt ins Dauernde und Geistige" besteht (122). Durch dieses Beispiel argumentiert Hasselblatt: "Bloß motivassoziiierende homologe Vergleiche lenken ab. Verwandtschaften zwischen Rilke und Kafka wären natürlich auch aufweisbar, jedoch nicht fruchtbar." Damit wird nicht auf alle Nebeneinanderstellung verzichtet, denn die Aufforderung im Schlußsatz des Arguments ist unüberhörbar: "Lohnender, wenn auch schwieriger sind *Differenzaussagen*" (121).

1969 veröffentlichte Karl-Heinz Fingerhut separate Studien zur Figur des Tieres bei Rilke und Kafka, die aber aus derselben Dissertation hervorgingen.<sup>41</sup> Erwartungsgemäß tauchen zahlreiche Erwähnungen des einen Dichters in der Analyse des anderen auf, und man glaubt zunächst einem "motivassoziiierenden homologen Vergleich" begegnet zu sein. Doch wie Fingerhut auf der ersten Seite der Rilke-Studie bemerkt, und wofür er Hasselblatts Worte in einer Fußnote herbeiruft, sollte nicht versucht werden, "eine Reihe von wechselseitigen gedanklichen Beeinflussungen und motivischen Abhängigkeiten zu erweisen." Weiter erklärt Fingerhut, daß die immer wieder betonte gemeinsame Prager Herkunft der beiden Dichter für seine Zwecke "annähernd bedeutungslos" ist (S. 1, Anm.

4). Vielmehr will Fingerhut "An zwei in Gehalt und Form so verschiedenen Werken [. . .] die vielschichtigen Möglichkeiten der Verwendung einer der ältesten Figuren der Dichtung" aufzeigen.<sup>42</sup> In diesem Fall stehen Rilke und Kafka also im Dienst der Untersuchung eines Motivs, gerade weil sie dem Interpreten gewissermaßen antinomisch erscheinen. Fingerhuts Studien bilden bei weitem noch keine definitive Differenzaussage -- und dies zu tun ist wohl nicht seine explizite Absicht -- gleichwohl ergeben sich daraus wertvolle Einsichten in Rilkes und Kafkas Besonderheiten in einem spezifischen Bereich.

Motivforschung betreibt auch Josef Hermann Mense in seinem Buch Die Bedeutung des Todes im Werk Franz Kafkas, nur daß hier Rilke nicht als einziger zum Vergleich gewählt, und daher lediglich auf ein paar Seiten beschränkt wird. Mense behauptet, daß der Rilkesche Begriff des "eigenen Todes,"<sup>43</sup> der die wahrhafte Identität des Menschen enthüllen soll, auch für Kafka existiert, doch nur in negativem und ironischem Sinne. Während bei Rilke das Sterben "ein[en] integrale[n] Bestandteil des Lebens" bildet, ist es bei Kafka eher ein Feind, der bestenfalls "über eine ideologische Brücke [. . .] zum akzeptierten Ereignis oder zum erwünschten, wenn auch absurden Ziel wird" (174).

Zwei Interpreten, Bert Nagel und J. P. Stern, nehmen an mehreren Stellen Rilkes und Kafkas zugrundeliegende Differenzen als Schwerpunkt, obwohl sie auch einige Berührungspunkte anerkennen und eingehend schildern. In Kafka und Goethe und Kafka und die Weltliteratur weist Nagel auf die Verwandtschaft in der stilistischen und gedanklichen Disposition zwischen Kafka und dem Rilke des Malte hin, und sondert Tod, Einsamkeit und Angst ab, als Themen, die das gesamte Werk der beiden Dichter umfassen. Um 1914 aber soll Rilke die Wende von der Darstellung einer "Welt ohne

Gott" und der "Unmöglichkeit zu leben" zu der "Rühmung des Himmels" und "Bejahung des Irdischen" gelungen sein, was ihn von Kafka entscheidend wegführte.<sup>44</sup> Stern, in seiner Einleitung als Herausgeber der Essaysammlung The World of Franz Kafka sowie in dem Aufsatz "Words Are Also Deeds," bringt das Verzeichnis von biographischen Affinitäten und die fortlaufende Bewertung der gemeinsamen sprachlichen Erbschaft auf den neuesten Stand. Stern behauptet, daß während Rilke die Erfahrung von sprachlicher Verarmung, die das Prager Deutsch kennzeichnen soll, überwindet, indem er sie komplexen metaphorischen Strukturen in seiner Dichtung unterstellt, bleibt Kafka dieser Erfahrung treu. Wir sehen also bei beiden Gelehrten die Progression von Anerkennung der Ähnlichkeiten zur Betonung der Unterschiede. Nagel bemerkt, daß Rilke und Kafka, trotz der Verbindung, die "eine verwandte Ausgangssituation" gewährte, "in ihrem gestalterischen Temperament [. . .] schon von Anfang an verschieden, ja gegensätzlich" waren.<sup>45</sup> Für Stern ist der Widerspruch zwischen zwei dichterischen Manifestationen einer gemeinsamen Herkunft gerade das Erstaunliche am Ganzen: "Kafka *or* Rilke. It is fascinating to observe how from one common or at least profoundly similar linguistic ground there emerge two totally dissimilar literary oeuvres."<sup>46</sup>

Wie der Titel schon vermuten läßt, ist Walter Falks Vorhaben in Leid und Verwandlung: Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus von mannigfaltiger Art. Ein Vergleich von Rilke und Kafka im Hinblick auf das Wandlungsmotiv wird anderen Anliegen untergeordnet, vor allem der Unterscheidung zweier Epochen und der Einreihung von Trakl ins expressionistische Lager. Tatsächlich verheimlicht der Titel Trakls Stellung im Mittelpunkt der Studie, dem

der bei weitem größte Anteil des Buchs gewidmet wird, und der anscheinend als Anlaß zur Veröffentlichung wirkte (das Buch bildet den VI. Band der Schriftenreihe *Trakl-Studien*). Falk geht von der Hypothese aus, daß Rilke für den Impressionismus, während Kafka für den Expressionismus, stellvertretend ist, und folglich, daß die Epochenstile durch die unterschiedlichen Ausdrucksweisen und Sinngefüge der zwei Dichter zu bestimmen sind. Das Werk Trakls wird dann mittels der Ergebnisse dieser Taxonomie beurteilt.

Falks Hauptinteresse liegt wohl anderswo als in einem Rilke-Kafka-Vergleich, und gewiß läuft seine deduktive Gedankenfolge in die umgekehrte Richtung, die einem Vergleich vielleicht am förderlichsten wäre. Zudem werden die Dichter zum größten Teil separat behandelt. Es bleibt doch viel Platz in dieser umfangreichen Studie für weitgehende Behandlung der Berührungspunkte und Kontraste zwischen Rilke und Kafka. Es wird zunächst auf eine biographische Parallele hingewiesen, nämlich, daß beide Männer auf ein Familienleben verzichteten, zugunsten des Dichterberufs. Auch gemeinsam sei die Erfahrung vom Leid, das zu einem "Bezugszentrum ihres Denkens" wurde (25), und der Versuch beider Dichter, dieses Leid vor allem durch das Schreiben zu überwinden. Sogar in der Sprechweise der Dichter findet Falk (allerdings nur im Werk vor 1912) keinen "tiefgreifenden Unterschied" (103).

Das Problem des Leids sei für beide also eng mit dem der Verwandlung verbunden. Gerade hier aber sollen die wesentlichen Unterschiede auftauchen. Erstens, was das Sinngefüge betrifft, ist Kafka "sehr viel weniger als Rilke davon überzeugt, daß die Tat, die er im Vollzug des dichterischen Schaffens vollbrachte, eine erlösende Wirkung

auszuüben vermöge" (102). Während die Verwandlung bei Rilke eine große Tat des Willens ist, wird sie bei Kafka meistens "von einer unirdischen, von einer übermenschlichen Macht" vollbracht (109). Und geht Rilke "von dem Glauben an die wesenhafte Heilheit des Menschen" aus (192), so wird das Leid von Kafka "als etwas Heilloses erfahren" (26) und sogar "die Bemühung, die Welt zu verwandeln," kommt nicht über das Heil hinweg, sondern verschärft das Leid noch weiter, indem sie sich "dem Unheil völlig preisgebe" (404).

Zweitens, was die Ausdrucksweise betrifft, wird Rilkes Bildlichkeit durch die Übertragung vom Erhabenen auf Alltägliches geprägt, einen Prozeß, der zum Verschwinden des Alltäglichen führen soll, und der gewiß bei Kafka nicht stattfindet. Vielmehr treten sich seine "Bilder [. . .] antinomisch gegenüber" (404). Laut Falk bilden gerade diese zwei Unterschiede im Sinngefüge und Ausdrucksweise die epochalen Merkmale des Impressionismus und Expressionismus.

Auch Ulrich Fülleborn bearbeitet das Problem der Wandlung in "'Veränderung': Zu Rilkes Malte und Kafkas Schloß," denn er lenkt seine Aufmerksamkeit auf "die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Veränderung in den beiden Romanen" (439) als eine, die "im Brennpunkt des Interesses" der beiden Dichter steht. Fülleborn nimmt das traditionelle Verständnis von Rilkes Welt zur Kenntnis, in der sich wiederholt eine große Verwandlung ankündigt, und von Kafkas, die "starr und unwandelbar" aussieht (445). Doch er bemüht sich, ein mäßiges Verhältnis von Verbindendem zu Trennendem zu finden, und behauptet, daß es nicht ausreicht, der Dynamik Rilkes die Statik Kafkas "einfach antithetisch gegenüberzustellen" (446). Es wird auf K.s Begegnung mit Bürgerl

im 18. Kapitel des Schlusses hingewiesen, um zu zeigen, "daß auch für Kafka [. . .] eine mögliche Zukunft nicht völlig verschlossen ist" (446), und sogar daß bei Kafka wie bei Rilke die Voraussetzungen der Veränderung identisch sind, nämlich ein umfassender "Wandel des Denkens und Verhaltens" (448) und die "Zerstörung der Oberflächen des Daseins" (449).

Laut Fülleborn unterscheiden sich die zwei Romane am wesentlichsten auf zweierlei Art. Erstens verwirklicht sich die Aussicht auf eine Zukunft bei Kafka nicht, weil K. "einer Denk- und Verhaltensweise verhaftet bleibt, die aufzugeben wäre," während Malte "epochale Veränderungen an sich und der Welt beschreibt und gleichzeitig geistig eine Zukunft entwirft" (450). Der zweite Unterschied bezieht sich auf die Erzählform der Romane und hängt im Grunde vom ersten Unterschied ab. Malte wird in Ich-Form erzählt, d. h. das Bewußtsein des Helden wird in den Vordergrund gestellt, gerade weil eine gelungene Bewußtseinsänderung dargestellt werden sollte. Da es im Schloß um die Begrenztheit und das Versagen von K.s Bewußtsein geht, sind die Möglichkeiten, die darüber hinausgehen und schließlich nicht wahrgenommen werden, dem Leser nur durch Er-Form zugänglich. Fülleborn argumentiert also für die Einheit von Form und gedanklichem Inhalt in beiden Romanen, und widerlegt dabei Friedrich Beißners Formulierung von Kafkas "Einsinnigkeit" -- d. h. daß in seinen Werken, seien sie auch in dritter Person erzählt, der Leser nichts zu erfahren vermag, was seine Helden nicht erfahren.<sup>47</sup>

Weniger überzeugend ist Fülleborns Versuch, den Unterschied zwischen Rilkes "optimistischen Veränderungsglauben" und Kafkas Skepsis demgegenüber aus

geistesgeschichtlichem Kontext zu erklären (452-453). Malte, 1910 vollendet, solle dem geistigen Klima zu Beginn des ersten Weltkrieges, insbesondere der Hoffnung auf ein neues, besseres Zeitalter entsprechen, während das 1922 geschriebene Schloß der Enttäuschung der Nachkriegszeit entstamme. Könnte aber gezeigt werden, daß derselbe Optimismus bzw. dieselbe Skepsis in Werken von Rilke und Kafka mit ungefähr umgekehrten Entstehungsdaten zu vernehmen wäre, z. B. in den Sonetten an Orpheus (1922) und "Die Verwandlung" (1912), würde diese geistesgeschichtliche Erklärung sobald versagen.

In einem Aufsatz unter dem Titel "Rilke's Malte Laurids Brigge and Kafka's Der Prozeß: two searches for an 'andere Auslegung'" behauptet James Hawes, daß in den zwei Romanen dasselbe Dilemma, zugleich aber unterschiedliche Reaktionen auf dieses Dilemma, beschrieben werden. Hawes findet Parallelen in der Bildlichkeit, indem er Maltes Besuch im Krankenhaus mit dem Josef K.s in den Gerichtskanzleien verknüpft, wodurch er auch eine vergleichbare Kleidungsmetaphorik aufweist. Weiter stehe für beide Dichter die städtische Welt im Zentrum, also eine von der Natur abgeschlossene Welt, wo absoluter Besitz der Wahrheit nicht mehr möglich ist, und wo der Wert der Dinge und sogar der Menschen nicht mehr absolut ist, sondern von allem anderen abhängt. Maltes und Josef K.s Suche nach der "anderen Auslegung" ist also der Versuch, Herrschaft über die Realität wiederzugewinnen, und eine Antwort auf folgende Frage zu geben: "is man doomed to suffer the visitations of the given, unchanging world, or can he act against the world to change it?" (125).

Im Grunde behandeln also Hawes und Fülleborn das gleiche Problem, nämlich die

Verwandlung der Welt durch Bewußtseinsänderung. Anders als Fülleborn aber empfindet Hawes die Kafkasche Einstellung als die positivere der beiden. Das Gericht bei Kafka wird verstanden als etwas, was die Aussicht auf Veränderung bietet, während das Los der Kranken und "Fortgeworfenen" in Malte als unausweichlich, von universeller Gültigkeit, verstanden wird.<sup>48</sup> Hawes erhärtet seine Interpretation der Romane besonders unter Hinweis auf Maltes Resignation seiner Lage gegenüber, kontrastiert mit Josef K.s unersättlicher Suche nach "Klarheit über seine Lage." Eine These, die Hawes aufwirft aber nicht aufs Genaueste ausführt, nennt Nietzsche den geistigen Urheber dieses Dilemmas, und Rilkes und Kafkas unterschiedliche Haltungen werden folgendermaßen erklärt: während Rilke seinen Roman unter dem unmittelbaren *Einfluß* Nietzsches schrieb, stellte sich Kafka im Prozeß der *Herausforderung* Nietzsches.

An den oben besprochenen Beiträgen ist vor allem gezeigt worden, daß in der Forschung weder über die Beziehung zwischen Rilke und Kafka noch über die Stellung des Wandlungsproblems in ihrem Werk Einigkeit besteht. Bei Falk, Fülleborn und Hawes wurde versucht, Rilkes und Kafkas Affinitäten und Unterschiede aus der Epochengeschichte, der Geistesgeschichte, und ihrer Rezeption eines dritten Schriftstellers zu erklären. Wenn auch, meiner Meinung nach, diese Versuche zum größten Teil mißlungen sind, darf man sich den von ihnen vorgebrachten wertvollen Einsichten nicht verschließen.

### 1.3. Zur näheren Bestimmung der Verwandlungsproblematik

Unter dem Begriff "Wandlung" und besonders "Verwandlung" denkt man vielleicht

zunächst an die physischen Metamorphosen Ovidscher Dichtungen oder auch Grimmscher Märchen, was durch Nachschlagen in einem beliebigen Lexikon als erste Anführung auch bestätigt wird. Zudem wird oft eine zweite Definition gegeben, nämlich die theatralische Verwendung des Wortes, im Sinne von einem "Szenenwechsel." "Verwandlung" deutet also Phänomene nicht nur aus dem Bereich der Ontologie, sondern auch aus der Kunst an.<sup>49</sup>

Bei Rilke scheint die Sache aber etwas vielseitiger zu werden -- wenigstens aus der Sicht der Forschung. Das traditionelle Verständnis von Rilke lautet, es gebe in seinem lyrischen Werk deutlich erkennbare Entwicklungsstadien, und dementsprechend ist auch eine hochdifferenzierte Auffassung des Wandlungsproblems bezeugt worden. Klaus Mühl unterscheidet zwischen mindestens zwölf Arten von Verwandlung, die sich im Laufe von Rilkes Entwicklung aufweisen lassen. Mühls "Verwandlungsarten," sowie die von anderen Rilke-Forschern aufgestellten Arten, können in drei allgemeine Klassen eingereiht werden: Verwandlung als Kunsttheorie (z. B. die Umsetzung eines Gegenstandes in Dichtung); Verwandlung als irdisches Gesetz, d. h. soviel wie Vergänglichkeit; und Verwandlung als existentielle Aufgabe.<sup>50</sup>

Bei den Kafka-Forschern ist "Verwandlung" bei weitem nicht so theoretisch elaboriert worden. Explizite Untersuchung des Wandlungsproblems kommt fast ausschließlich in Auslegungen der berühmten Erzählung mit relevantestem Titel, "Die Verwandlung," vor, und diese Forscher kümmern sich vor allem um die physische Metamorphose. Die Zahl der verschiedenen Auffassungen von "Verwandlung" im allgemeinen aber würde der Zahl der kritischen Standpunkte genau entsprechen, die sich zwischen der rein allegorischen

Deutung und der strengen Wahrung der unenträtselbaren Realität von Gregor Samsas äußerlicher Verwandlung befinden. Doch auch unter äußerlicher, physischer Verwandlung, wie sie in Mythen und Märchen vorkommt, befinden sich einige Varianten. Peter Beicken unterscheidet zwischen Bestrafungs-, Degradations-, Selbst-, Rettungs-, Entzugs-, Rück- und Erlösungsverwandlungen.<sup>51</sup> Auf eine Art Verwandlung als Kafkasche Dichtungstheorie wird auch gelegentlich hingewiesen.<sup>52</sup>

In der vorliegenden Arbeit gebe ich der "existentiellen" Anwendung von Verwandlung -- d. h. Verwandlung als die gewollte grundlegende Veränderung eines Menschenlebens, als die Suche nach einer anderen, authentischen Existenz -- den Vorrang. Es ist ein Problem, das zahlreiche verwandte Motive und Situationen mit sich bringt. Wenn eine neue Existenz ersehnt wird, so folgt daraus, daß das jetzige Dasein als unwahrhaft, unzulänglich, und befremdend erfahren wird. Eine Verwandlung der Verhältnisse erfordert vom Menschen die Bereitschaft zum Aufbruch und Abschied. Solche Schritte verursachen sehr oft Angst und seelischen Schmerz. Dann ist auch notwendigerweise mit dem Tod als der äußersten menschlichen Verwandlung zu rechnen. Vor allem aber muß in Frage gestellt werden, inwiefern, wenn überhaupt, der Mensch imstande ist, sein Leben zu ändern, oder ob er anderen Mächten nicht völlig preisgegeben bleibt. Bei einer umfassenden Untersuchung der Wandlungsproblematik ist die Berücksichtigung dieser Motive und Situationen zentral. Den Themenkreis *so* zu präzisieren heißt aber nicht, alle anderen "Arten" von Verwandlung ignorieren oder gar leugnen. Vielmehr ist es meine Meinung, daß alle aufweisbaren Arten von Verwandlung -- geht es auch an der Oberfläche um Kunsttheorie oder das äußerliche Annehmen einer neuen physischen

Gestalt -- letzten Endes existentieller Verwandlung untergeordnet sind, oder wenigstens in einem Komplex mit existentieller Verwandlung untrennbar zusammenhängen. Sowohl für Rilke wie auch Kafka ist die Verwandlung immer eine Problemstellung von tiefster menschlicher, existentieller Bedeutung.

Daß dies der Fall bei Rilke ist, muß noch in dieser Arbeit ausführlich bewiesen werden, aber vorläufig mag der Hinweis auf ein Gedicht, "Die Spitze," ausreichen:

Menschlichkeit: Namen schwankender Besitze,  
 noch unbestätigter Bestand von Glück:  
 ist das unmenschlich, daß zu dieser Spitze,  
 zu diesem kleinen dichten Spitzenstück  
 zwei Augen wurden? -- Willst du sie zurück?

Du Langvergangene und schließlich Blinde,  
 ist deine Seligkeit in diesem Ding,  
 zu welcher hin, wie zwischen Stamm und Rinde,  
 dein großes Fühlen, kleinverwandelt ging?

Durch einen Riß im Schicksal, eine Lücke  
 entzogst du deine Seele dieser Zeit;  
 und sie ist so in diesem lichten Stücke,  
 daß es mich lächeln macht vor Nützlichkeit. (SW I 512)

Ein Kunstgegenstand wird hier hoch geschätzt, ja anscheinend noch höher als die Sehkraft, die seinetwegen aufgeopfert wird. Das Gedicht verlangt also die uneingeschränkte Billigung des künstlerischen Prozesses, der in Verwandlung der Welt besteht. Rilke scheint hier zwar an den kaltblutigen Ästhetizismus zu grenzen, der für viele seiner Zeitgenossen, vor allem Stefan George, kennzeichnend ist. Und doch muß erkannt werden, daß, in diesem Fall wie auch anderswo, Rilke sich des ästhetischen Tons seiner Aussage völlig bewußt ist, und daß er solche Aussagen selten macht, ohne sie in eindeutig menschlichen Bedenken zu gründen. Durch die Spitze nämlich überwindet

diese blinde Frau die Zeit und damit ihre Sterblichkeit. Menschliche Aufopferung im Namen der Kunst wird als gerecht empfunden, nur weil sie die Seligkeit, "die vollkommene Verwandlung und Verzauberung ihres Hervorbringers" vollzieht und verklärt.<sup>53</sup> *Künstlerische* Verwandlung wird in erster Linie als möglicher Weg, als Methode der *existentiellen* Verwandlung gefeiert.

Daß es für Kafka keine Verwandlung geben kann, die nicht mit profunden existentiellen Konsequenzen kommt, zeigt sich an einem Brief, in dem er Oskar Baum seine Unentschlossenheit hinsichtlich ihrer gemeinsamen Reisepläne zu erklären versucht:

Ich habe, aufrichtig gesagt, eine fürchterliche Angst vor der Reise, natürlich nicht gerade vor der Reise, sondern vor jeder Veränderung; je größer die Veränderung ist, desto größer zwar die Angst, aber das ist nur verhältnismäßig, würde ich mich nur auf aller kleinste Veränderungen beschränken -- das Leben erlaubt es allerdings nicht --, würde schließlich die Umstellung eines Tisches in meinem Zimmer nicht weniger schrecklich sein als die Reise nach Georgenthal [ . . . ] Im letzten oder vorletzten Grunde ist es ja nur Todesangst.  
(Br. 382)

Übrigens darf die "Angst" in diesem Brief nicht als endgültiges negatives Urteil über Veränderung aufgefaßt werden, sondern soll in der Zweideutigkeit, die Kafkasche Angst immer mit sich bringt, erkannt werden, wie Kafka selber feststellt: "Allerdings ist diese Angst vielleicht nicht nur Angst, sondern auch Sehnsucht nach etwas, was mehr ist als alles Angsterregende" (Br.M 249).

Eine Sehnsucht nach Verwandlung in Kafkas Werk hat Max Brod als zentral wahrgenommen, und sogar durch Anspielung auf Rilkes "Archaischer Torso Apollos" belegt: "'Entscheide dich' ist das Wort Kafkas. Und wie von der antiken Statue in einem Gedicht Rilkes geht auch hier der Befehl aus: 'Du mußt dein Leben ändern.'"<sup>54</sup> Zwar könnte man einen fast identischen Appell bei Kafka aufweisen, nämlich den Rat der Katze

an die Maus in "Kleiner Fabel": "Du mußt nur die Laufrichtung ändern." Beiden Werken ist also ungefähr dieselbe Lehre zu entnehmen. Doch ungleich traditionellen Fabeln ist die Lehre in Kafkas Fabel nicht die wichtigste Komponente. Im ganzen lautet der Schluß: "'Du mußt nur die Laufrichtung ändern,' sagte die Katze *und fraß sie*" (B 91, Hervorhebung von mir). Vom auffordernden Ton des Rilke-Gedichts hebt der grausam höhnische Ton der Fabel deutlich ab, und was bei Rilke als durchaus erreichbar dargestellt wird, nämlich die Verwandlung eines Lebens, wird von Kafka in Zweifel gestellt. Verwandte philosophische Grundsätze werden also dichterisch sehr unterschiedlich gestaltet und in ihrer Realisierbarkeit verschieden gewertet.

Forschungsgegenstand der vorliegenden Studie ist ein Anliegen, das für Rilkes sowie für Kafkas Gesamtwerk kennzeichnend ist. Im folgenden beschränken wir uns aber auf eine genaue Analyse spezifisch der zwei Werke, denen die Wandlungsproblematik am explizitesten zugrundeliegt: Rilkes "Wolle die Wandlung" (SO II 12, SW I 758-759), und Kafkas "Die Verwandlung" (E 57-107). Da wir in beiden Werken die Kulmination früherer, und teils auch die Vorahnung künftiger Beschäftigung der Dichter mit der Wandlung sehen, wird es natürlich vorteilhaft sein, diese Werke als "Sprungbrett" zu behandeln, von dem gelegentlich auf erhellende Stellen in anderen Werken hingewiesen wird.

Meine anfängliche Neigung ist weder Rilke und Kafka gleichzusetzen noch sie antithetisch gegenüberzustellen. Man muß zwar Dieter Hasselblatt recht geben, wenn er behauptet, Differenzaussagen seien lohnender als bloß motivassozierende Vergleiche. Aber Differenzen sind bestimmt dort am bedeutendsten, wo sie weitgehende Parallelen

unterbrechen. Bevor eine lohnende Differenzaussage möglich ist, müssen also die Berührungspunkte identifiziert und ausführlich behandelt werden, was in der Forschung noch nicht hinreichend geleistet worden ist.

## Anmerkungen

1. Wolff: Briefwechsel eines Verlegers, S. 152.
2. Siehe Klaus Wagenbach: "Verzeichnis der Handbibliothek Kafkas," S. 251-263 in Franz Kafka: Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912, und Jürgen Born: Kafkas Bibliothek.
3. Außer Hörensagen: In Wege mit Rilke berichtet Lou Albert-Lassard wie Rilke ihr "Die Verwandlung" vorlas.
4. Die Frage, ob sie einander persönlich begegnet waren, bleibt ungeantwortet. Jürgen Born und Erich Heller, als Herausgeber der Briefe an Felice, meinen daß dies wahrscheinlich nicht der Fall ist (744), während Malcolm Pasley (220) und Hartmut Binder (Prager Profile, 36-38) von einer Begegnung im November 1916 in München stark überzeugt sind.
5. *verwandeln* = 58 Beispiele, *wandeln* = 57, *reifen* = 114, *entfalten* = 27, *vergehen* = 130, *verändern* = 8. Gezählt in Rainer Maria Rilke: A Verse Concordance to his Complete Lyrical Poetry, hrsg. von Ulrich Goldsmith.
6. Siehe Patrick O'Neill: "The Comedy of Stasis: Narration and Knowledge in Kafka's Prozess": "Kafka called only one of his texts 'Die Verwandlung,' but this would be a singularly appropriate overall title for his oeuvre as a whole" (S. 55).
7. Pasley: "Rilke und Kafka," S. 218.
8. Literaturgeschichten und solche Studien, die Rilke und Kafka unter Gruppen von mehr als vier oder fünf Dichtern behandeln, ohne die beiden miteinander irgendwie in Verbindung zu bringen, wurden ausgelassen. Die folgenden Zeitungsartikel, die es mir

trotz allen Bemühungen nicht gelang, anzuschaffen, sind in der Kafka-Bibliographie von Järv so verzeichnet: Gunnar Gunnarson. "Kafka och Rilke". Afton-Tidningen, 10.5.56; O. "Rilke, Kafka und geliebte Frauen". Stuttgarter Nachrichten 21.2.53. Laut Caputo-Mayr und Herz erschien ein Beitrag von Pavel Trost unter dem Titel "Briefe von Kafka und Rilke" in Sborník Národního muzea v Praze 7.2 (1963). Abgesehen von der Tatsache, daß, wie zitiert, die Nummer und der Jahrgang zueinander nicht passen, ist dieser Aufsatz in keiner anderen Nummer der Zeitschrift zu finden.

9. In Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinem Lebzeiten. 1912-1924, S. 22-24.
10. Zangerle: "Die Bestimmung des Dichters."
11. Bollnow: Rilke, S. 19, 20.
12. Holthusen: Der unbehauste Mensch, S. 14.
13. Günther: "Rilke und die moderne Welt," S. 77.
14. Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, S. 42.
15. Heselhaus: "Kafkas Erzählformen," S. 376.
16. Beißner: Kafka: Der Dichter, S. 25.
17. Stephens: Rainer Maria Rilke's 'Gedichte an die Nacht', S. 213.
18. Dieser Aufsatz wurde zum ersten Mal beim 67. Treffen der MLA in Boston, 27. -
29. Dez. 1952, vorgetragen. Seidlin hatte auch bereits 1940 im Rahmen einer Sendereihe (bei WOSU-Radio, Ohio) Rilke, Kafka und Thomas Mann besprochen unter dem Titel "Three Witnesses to our Crisis."
19. Eine spätere und kürzere Fassung dieses Aufsatzes, in den auch Jean Genet einbezogen wird, erschien unter dem Titel: ". . . und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben . . .," in Emrichs Sammlung Polemik, S. 85-89.

20. Siehe Demetz: René Rilkes Prager Jahre. Zwar hatten Lou Albert-Lassard (Wege mit Rilke, S. 43) und J. R. Salis (Rilkes Schweizer Jahre, S. 114) schon im vorigen Jahr (1952) darauf hingedeutet, daß eine Verwandtschaft zwischen Rilke und Kafka besteht, die über die gemeinsame Prager Herkunft hinauszugehen scheint, ohne sich allerdings in diese gemeinsame Herkunft noch in das, was darüberhinausgehen sollte, zu vertiefen.

21. Dazu sei besonders auf folgende Quellen verwiesen: Klaus Wagenbach, Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend (1883-1912), S. 83-92 im Kapitel "Prag um die Jahrhundertwende" (1958); Pavel Trost, "Das späte Prager Deutsch" (1962); Ders., "Franz Kafka und das Prager Deutsch" (1964); Peter Demetz, "Noch einmal: Prager Deutsch" (1966); E. Skála, "Das Prager Deutsch" (1966); möglicherweise auch: Pavel Trost. "Briefe von Kafka und Rilke" (siehe oben, Anm. 8).

22. Dieser Aufsatz erschien einige Jahre später in deutscher Fassung unter dem Titel: "'Dieses Mütterchen hat Krallen.' Prag und die Ursprünge Rainer Maria Rilkes, Franz Kafkas und Franz Werfels."

23. . . . ohne daß von Beeinflussung die Rede sein kann, denn Rilkes Malte (1910) erschien zwei Jahre vor Kafkas erster Buchveröffentlichung, Betrachtung (1912).

24. Zudem sind folgende Studien ungleichmäßig von Interesse: Eduard Goldstücker, "Zum Profil der Prager deutschen Dichtung um 1900" (1962); Willy Lorenz, "Der vergessene Ursprung: Rainer Maria Rilke und die deutschen Dichter Prags" (1975); Monjuro Furusho, "Rilke und Kafka als Prager Dichter" (1977); Claudio Magris, "Prag als Oxymoron" (1979-80); Peter Horwath, "The Erosion of Gemeinschaft: German Writers of Prague, 1890-1924" (1981); Margarita Pazi, "Deutsche Literatur in Prag um 1900"

- (1991); Jürgen Born, "Kafka und die Prager deutsche Literatur" (1994).
25. Dodd: Kafka and Dostoevsky, S.18.
  26. Angelloz: "Le 'Journal quotidien' de Kafka et les 'Cahiers de Malte Laurids Brigge' de Rilke."
  27. Guardini: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins.
  28. Cassirer-Solnitz: Rainer Maria Rilke, S. 44f.
  29. Sokel: Tragik und Ironie, S. 383, 384.
  30. Fried: "Rilke -- Zauber, Täuschung, Enttäuschung," S. 19.
  31. Exner: "Ach, armer Rilke," S. 81-82.
  32. Bretschneider: Die Parabel vom verlorenen Sohn.
  33. Davidson: "Kafka, Rilke, and Philip Roth's The Breast."
  34. Duroche: "The Perception of Space in Rilke's Malte Laurids Brigge and in Kafka."
  35. Engel: "Die Duineser Elegien verstehen – Verstehen in den Duineser Elegien," S. 7.
  36. Martens: "Mirrors and Mirroring."
  37. Oh: Distanz und Identifikation.
  38. Koelb: "Kafka and the Sirens: Writing as Lethetic Reading."
  39. Vgl. vor allem die folgenden Aufsätze: "Kafka, Rilke, and Rumpelstiltskin," "Animals of Silence," und "Hand to Mouth."
  40. Faber: Angels of Daring.
  41. Fingerhut: Die Funktion der Tierfiguren im Werk Kafkas, und Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes.
  42. Die Funktion der Tierfiguren im Werk Kafkas, S. 3.

43. Siehe: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, (SW VI) S. 713-715, und Das Stundenbuch, (SW I) S. 347.
44. Nagel: Kafka und Goethe, S. 46-47.
45. Ebenda: S. 47.
46. Stern: "Words are also Deeds," S. 518.
47. Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, S. 28.
48. Dieser Aufsatz wurde an einem Symposium vorgetragen, an dem auch Fülleborn teilnahm, und obwohl Hawes einige mündliche Bemerkungen von Fülleborn in seinen Aufsatz aufnimmt, wird der Aufsatz des letzteren zum gleichen Thema merkwürdigerweise nicht erwähnt, und zwar keine Bemerkungen, die die weitgehende Meinungsverschiedenheit zwischen den Gelehrten erkennen lassen würde.
49. Eine hervorragende Übersicht des Metamorphose-Motivs in der Weltliteratur von der Antike bis zur Gegenwart liefert Susanne Marschall im Kapitel "Der Begriff der Metamorphose," S. 45-53, in ihrem Buch Mythen der Metamorphose -- Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß.
50. Vgl. Otto Bollnow (S. 133-134), Judith Ryan (S. 14-15), Britta Maché (S. 4-5).
51. Beicken: im Kapitel "Das Verwandlungsmotiv in der Überlieferung," S. 69-75, in Franz Kafka. Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente.
52. Zum Beispiel von Beißner, der behauptet, Kafka verwandele sich selbst in seine Hauptgestalten (Der Erzähler Franz Kafka, S. 29); Anders deutet auf Kafkas Methoden der "Entstellung" der Wirklichkeit (S. 9-10) sowie Umsetzung der Sprache in Erzählsituationen (S. 40-41) hin; Fülleborn behauptet: "die traditionelle geistige und

gesellschaftliche Welt [erscheint] nirgends so umgestaltet wie bei Kafka, freilich im Sinne einer totalen Verfremdung" (S. 445); und laut O'Neill: "Kafka's oeuvre -- and Der Prozess most especially -- is a Theater of Metamorphosis" (S. 55).

53. Siehe den Brief vom 16. 8. 1920, von August Stahl im Kommentar zum Gedicht "Die Spitze" angeführt (Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, S. 208).

54. Brod: Franz Kafkas Glauben und Lehre, S. 17.

### Exkurs über Form

Das im Februar 1922 geschriebene Sonett, "Wolle die Wandlung," steht erwartungsgemäß in unmittelbarer zeitlicher und thematischer Verbindung mit den übrigen, schnell entstandenen Sonetten an Orpheus, aber auch mit den um die gleiche Zeit nach langem Ringen endlich abgeschlossenen Duineser Elegien. Die Stellung von "Wolle die Wandlung" im Rahmen des größeren Werkes belegt Hermann Mörchen: "Die Beschreibung des 'reinen Vorgangs,' den die Elegien und Sonette in ihrer Gesamtheit meinen, erhebt sich im 12. und 13. Sonett zu mächtigen Imperativen; in steilem Aufstieg erreicht die dichterische Bewegung einen ihrer Höhepunkte" (284). Obwohl viel Vornehmes ihnen vorangingen, werden die Sonette und Elegien allgemein als die höchste künstlerische Leistung Rilkes anerkannt, und sie versichern immer noch seinen weltweiten Nachruhm.

Ganz ähnlich ist Franz Kafkas "Die Verwandlung," die er gegen das Ende 1912 schrieb, auch die Frucht einer Zeit schöpferischen Ausbruchs und hat sich inzwischen als eines seiner bekanntesten Werke erwiesen.<sup>1</sup> Überdies gehört "Die Verwandlung" zu den wenigen Schriften, die Kafka zu seinen Lebzeiten veröffentlichen ließ, selbst wenn er sie als schlecht, und das Ende sogar als unlesbar beurteilte.<sup>2</sup> Die Erzählung handelt von dem mit seiner Familie zusammenlebenden Gregor Samsa, einem Reisenden, der sich eines Morgens zu einem "ungeheuren Ungeziefer" verwandelt findet. Die drastische Veränderung seiner Gestalt hält Gregor von der weiteren Ausübung seines Berufs ab, und führt zu einem feindseligen Verhältnis zu den übrigen Familienmitgliedern. Gregor geht langsam zugrunde und stirbt schließlich am Ausbleiben einer "ersehnten unbekanntem

Nahrung" (E 98), sowohl wie an der Antipathie und Vernachlässigung seiner Familie.

Es wäre ohnehin ratsam, bei dem Vergleich zweier Werke ihre formale Verschiedenheit in Betracht zu ziehen, aber dies ist im vorliegenden Fall besonders wichtig, da ein vierzehnzeiliges Gedicht mit einer etwa fünfzigseitigen Erzählung verglichen wird. Es versteht sich von selbst, daß die innere Struktur eines Gedichts, d. h. etwa die unmittelbare sprachliche und musikalische Gestaltung von momentanen Stimmungen, und der Handlungsverlauf einer Erzählung, als die Wiedergabe zeitlich und gegenseitig abhängiger Vorgänge, sich keineswegs entsprechen mögen. Es wird im folgenden also unbedingt notwendig sein, immer wieder zu bestimmen, welche Aspekte und Unterschiede vor allem den jeweiligen Formen zuzuschreiben sind. In Ordnung wäre sogar die Frage, ob sich ein Gedicht und eine Erzählung überhaupt nebeneinanderstellen lassen. Wie früher gemerkt, fragen wir in dieser Arbeit vor allem nach Ideengehalt bei Rilke und Kafka, -- aber laut Emil Staiger ist ein solches Unternehmen an einem Lyriker verfehlt, denn Gedanken sollen nicht lyrisch sein. Er behauptet nämlich: "Denken und Singen vertragen sich nicht" (37), und an einer weiteren Stelle: "Lieder bleiben unverbindlich. Sie lösen keine Probleme. Wir können uns nicht auf sie berufen" (81).

Aber läßt sich Rilkes Dichten völlig von seinem Denken trennen? Eher stimmt es, man muß ihn gewissermaßen als Sonderfall der Lyrik behandeln, wie es einige Denker schon getan haben. Als erster muß Martin Heidegger erwähnt werden, der wie verlautet seine eigene Philosophie für nicht anderes hielt, "als die denkerische Entfaltung dessen, was in Rilke dichterisch ausgesprochen sei."<sup>3</sup> Käte Hamburger ist der Meinung, daß bei Rilke "eine Lyrik *statt* einer Philosophie da ist" (83). Otto Bollnow macht folgende

Bemerkung: "Hier bewegt er [Rilke] sich in einer Tiefe, wo Denken und Dichten noch nicht als getrennte Möglichkeiten auseinandergefallen sind, sondern wo das Dichten als solches noch Denken ist" (13), und Hermann Mörchen äußert sich ganz ähnlich: "sein Dichten selbst *ist* nichts anderes, seinem Wesen nach, als Verantwortung [. . .] Dies Verantworten des Daseins ist ein weit übersprüngliches existentielles Phänomen als alles, wovon 'Logik' und 'Ästhetik' wissen, und liegt der Gabelung, in der sich 'Denken' und 'Dichten' differenzieren, noch voraus" (15-16). Nach gedanklichem Inhalt in "Wolle die Wandlung" zu fragen, wird auch spezifisch durch die Sonettform berechtigt, in der die "polare Spannung" sichtbar ist, "in dem Gegensatz von liedhafter, singbarer, musikalischer Form [. . .] und unmusikalischer, gedanklicher, reflektierender Form, im Gegensatz von Gefühl und bewußter, überlegter Fixierung des Gefühls [. . .] Der Übergang von Lyrischem zu Didaktischem, die Bewegung zur epigrammatischen Pointe ist charakteristisch für das Sonett" (Kellenter 15).

Außerdem könnte sehr überzeugend behauptet werden, daß es bei Kafka lyrische Züge gibt, wie zum Beispiel die "Einsinnigkeit" seiner Erzählweise, die Fülle seiner Bilderwelt, oder die kristallene Knappheit seiner Sprache. Schon die paar Zeilen, die Kafka "Beschreibung eines Kampfes" (B 7) voranstellte und in seine Tagebücher eintrug (T 369-370), verraten eine Begabung für Lyrik. Solche Eigenschaften lassen ihn gewiß besser als die meisten Epiker mit einem Lyriker vergleichen.

"Die Verwandlung" gehört doch unbestreitbar zur Gattung der Epik. In dieser Erzählung scheint von besonderem Einfluß als Tradition das Märchen zu sein. Von dem "Es-war-einmal"-artigen Eingang, durch die Verwandlung eines Menschen in eine

Tiergestalt, die erwartete wenn unerfüllte Funktion der Schwester als Erlöserin, bis zum glücklichen Ton des Ausgangs, der in starkem Gegensatz zu dem unglücklichen Schicksal Gregors steht, drängt sich diese Verwandtschaft auf. Aber, statt sich etwa blind nach dieser Form zu richten, besteht das Verhältnis der "Verwandlung" zum Märchen gänzlich aus Parodie. Darauf machte als erster Clemens Heselhaus aufmerksam,<sup>4</sup> indem er die Verzerrung einer Märchenwelt durch die Mischung unmärchenhafter Menschen mit märchenhaften Begebnissen als "ein[en] Grundzug Kafkaschen Dichtens" feststellte, und erklärte: "Ich möchte diese Erzählform nach dem Vorgang von A. Jolles als *Antimärchen* bezeichnen" (356).<sup>5</sup>

Und gewiß weicht vieles in "Die Verwandlung" von der Märchenform entschieden ab. Ungleich traditionellen Märchenfiguren, die meistens anonyme oder zum Königshaus gehörende Kinder sind, ist Gregor Samsa ein erwachsener, kleinbürgerlicher Kaufmann. Die Handlung der Erzählung findet in einer städtischen Wohnung, und nicht "in einem fernen Land, weit, weit von hier"<sup>6</sup> statt. Auch die unauffällige Zeitangabe im ersten Satz der "Verwandlung" -- "eines Morgens" -- ist für ein Märchen zu genau. So scheint Kafkas Käfergeschichte vielmehr die "Festigkeit, Besonderheit, Einmaligkeit" zu besitzen, die nach Jolles eher die Novelle kennzeichnet,<sup>7</sup> statt den in Märchen herrschenden "Charakter des Beweglichen, Allgemeinen, Jedesmaligen" vorzuweisen.<sup>8</sup> Letztens müssen Kafkas ausführliche Beschreibungsweise und überzeugende Sprache erwähnt werden, die die -- milde gesagt: unerhörte Begebenheit der Verwandlung eines Menschen in ein Insekt beinahe glaubhaft erscheinen läßt, was im Gegensatz zum oft phantastischen, reißerischen Ton von Märchen steht. Übrigens wird die Untersuchung gedanklichen Inhalts in Kafkas

Werk gerade durch diese Anspielung auf literarische Tradition und zwar durch seine Ironie im allgemeinen wesentlich erschwert.

Auch bei Rilke spielt die Bearbeitung stofflicher sowie formaler Mittel aus der Tradition der Metamorphosen-Dichtung eine wichtige Rolle. Die Einbeziehung vom mythischen Dichter Orpheus in den Titel läßt richtigerweise vermuten, daß er den Zyklus thematischen Zusammenhang gibt, und zwar kommt er explizit in mehreren der Sonette vor. Sein Gesang, der sogar Bäume und Tiere als Zuhörer haben sollte, gewinnt in Rilkes Fassung auch die verwandelnde Kraft, Leben und Tod zu einer höheren Einheit zu verbinden. Weitere Anlehnung an die Mythologie taucht gerade in "Wolle die Wandlung" auf, mit der Anspielung auf die Nymphe, Daphne, die ihre Verwandlung in einen Baum ersuchte, um sich Apollos Annäherungsversuchen zu entziehen, und ihr jungfräuliches Glück ewig zu bewahren.

Also wird im folgenden vorteilhaft sein, zu ermitteln, in welchem Verhältnis Rilkes und Kafkas Wandlungs-Dichtungen nicht nur zueinander, sondern auch zur literarischen Tradition stehen, und in welchem Maße -- wenn überhaupt -- die Erwartungen, die an den alten Dichtungen geknüpft sind, in diesen zwei Werken erfüllt werden. Die Vermutung liegt nah, daß das, was diese Werke stofflich verbindet, sich stärker zeigen wird, als alles, was sie nach streng konzipierten Gattungsbegriffen auseinanderhalten mag. Man darf aber nicht vergessen, daß diese Werke ästhetische Leistungen bilden, die nicht von gedanklichem Inhalt her gänzlich erläutert werden können.

## Anmerkungen

1. In den selben Monaten (etwa vom Ende September bis Anfang Dezember) wie "Die Verwandlung" schrieb Kafka auch "Das Urteil" (E 43-53) und "Der Heizer" (SE 32-56).
2. In den Tagebüchern lautet es nämlich: "[. . .] nun las ich zu Hause 'Die Verwandlung' und finde sie schlecht" (T 236); und weiter: "Großer Widerwillen vor 'Verwandlung.' Unlesbares Ende" (T 256).
3. Siehe Bollnow: Rilke, S. 20.
4. Heselhaus' Analyse betrifft vor allem "Ein Landarzt" (E 112-117). Übrigens muß darauf hingewiesen werden, daß Walter Benjamin schon 1934 Kafkas Erzählungen als "Märchen für Dialektiker" beschrieb (auf S. 15 in "Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages," Benjamin über Kafka, S. 9-38).
5. Heselhaus' Formulierung fand freilich Widerspruch, vor allem bei Friedrich Beißner, der die Beziehung einer "einfachen Form" auf einen Dichter, der "nichts weniger als einfach" ist, tadelt. Siehe Beißner: Kafka der Dichter, S. 42-43.
6. Siehe Jolles: Einfache Formen, S. 244.
7. Ebenda, S. 237.
8. Ebenda, S. 236.

## Kapitel Zwei: Rilkes "Wolle die Wandlung" (SO II 12)

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,  
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;  
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,  
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* Erstarre; 5  
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?  
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.  
Wehe - : abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung; 10  
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,  
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,  
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne  
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

### 2.1.

Gewiß ist das Kennzeichnende an Rilkes zwölftem Orpheus-Sonett des zweiten Teils schon in den ersten drei Worten im eindringlichen Anruf an den Leser enthalten:

Wolle die Wandlung.

Wie im Laufe des Gedichts und durch Nebeneinanderstellung mit weiteren Gedichten klar wird, bietet dieser knappe und anscheinend eindeutige Satz die Möglichkeit mehrerer Auslegungen. Man gewinnt dadurch eine vielfältige Vorstellung des Begriffs "Wandlung," und folglich, was es bedeutet, die Wandlung zu wollen. Obwohl die Verwandlung als existentielle Aufgabe unbestreitbar im Vordergrund steht, können zudem die anderen "Arten" von Verwandlung, die Rilke-Interpreten wahrgenommen haben, d. h. die Verwandlung als irdisches Gesetz und die Verwandlung als Kunsttheorie, oft an genau der gleichen Stelle im Sonett aufgezeigt werden. Es wird sich dennoch erweisen,

daß diese drei Interpretationsmöglichkeiten einander nicht ausschließen. Wie wir in der Einleitung nahegelegt haben, ist Verwandlung bei Rilke kein isolierbares Phänomen -- alle Verwendungen des Begriffs sind einer umfassenden existentiellen Bedeutung untergeordnet. Und eben darin liegt eine der Hauptleistungen des Werkes: daß, trotz der Aufgeschlossenheit für verschiedene Auslegungen, nichts an Intensivität des Gefühls eingebüßt wird.

Der befehlende Ton in der Anfangszeile des Sonetts erinnert an die bereits zitierte Schlußzeile des Gedichts "Archaischer Torso Apollos":

Du mußt dein Leben ändern. (I 557)

Nur daß im Sonett der Appell in Imperativformen auch grammatisch realisiert wird (*Wolle . . . O sei . . . Warte . . .*). An beiden Gedichtstellen wird ein gewisses Vorgehen empfohlen, welches sich ungefähr paraphrasieren läßt, wie folgt: durch entschlossenes Handeln soll man eine gründliche Veränderung der Denk- und Verhaltensweisen des eigenen Daseins zustandebringen. Es scheint festzustehen, daß diese Veränderung die Tat eines dynamischen Subjekts sein muß. Eine solche Lesart des ersten Satzes des Sonetts wird durch unsere Kenntnis der Tradition der Metamorphosen-Dichtung bestätigt, in der eine Verwandlung, die von einem Menschen gewollt wird, zu dem Unterbegriff der *Selbstverwandlung* gehört, d. h. zum zweckmäßigen Annehmen einer neuen Gestalt.

Aber die Einbeziehung des Willens in die Anfangszeile des Sonetts bildet eine wichtige Modifizierung zu der Haltung in der Schlußzeile des früheren Gedichts. Während sich die Aufforderung an den Leser in "Archaischer Torso Apollos" erst nach eingehender Beschreibung einer Statue entwickelt, also mit Bezug auf Anregungen von

außen, wird im Sonett von vornherein die bedingungslose Hingabe des menschlichen Willens verlangt. Also genügt es nicht mehr, das Leben einfach aus Drang oder Pflichtgefühl zu ändern, wir sollen es jetzt wollen, ja sogar mit Enthusiasmus, indem wir uns "für die Flamme *begeister[n]*." "Wolle die Wandlung" bildet daher nicht bloß eine Wiederholung, sondern eine Erweiterung und Bekräftigung der Haltung, die uns im früheren Gedicht vorgestellt wurde.

Zugleich drängen sich im Sonett Parallelen mit einer späteren Gedichtstelle aus dem Nachlaß auf. Wie in "Wolle die Wandlung" wird vom Leser auch in "Vergänglichkeit" durch den Gebrauch des Imperativs eine begeisterte Gesinnung gegenüber der Wandlung gefordert:

Halten wir uns dem Wandel zwischen die Zähne,  
daß er uns völlig begreift in sein schauendes Haupt. (II 159)

Statt im Menschen zu entstehen, nimmt hier der Wandel äußerliche Form an. Alles andere als *im Einverständnis* mit dem Willen des Menschen, scheint er dem Menschen *entgegengesetzt* zu sein. Der Wandel wird personifiziert: er hat Zähne und ein Haupt, er kann "schauen," und überdies besitzt er ungeheure Züge, denn er ist imstande, wenn nicht gerade im Begriff, den Menschen zu fressen. Zwischen dem Sonett und diesem späteren Gedicht scheint ein Richtungswechsel der verwandelnden Kraft erfolgt zu haben, insofern der Mensch nicht mehr als Verursacher, sondern lediglich als passiver Gegenstand der Verwandlung dargestellt wird. Es geht hier offensichtlich um eine andere Art Wandlung, als die durch den eigenen Willen bewirkte Lebensänderung. Und zwar legt der Titel des Gedichts, "Vergänglichkeit," explizit dar, daß hier von jenen Veränderungen, die mit dem unaufhaltsamen Weiterschreiten der Zeit notwendigerweise

kommen, die Rede ist.

Ziehen wir kurz ein paar weitere Gedichtstellen in Betracht, die, wie "Vergänglichkeit," die Wandlung als ein Phänomen behandeln, das auf den Menschen von außen wirkt. Die zwei folgenden Zitate stammen aus dem Buch der Bilder:

Ich sehe seit einer Zeit  
wie alles sich verwandelt.  
Etwas steht auf und handelt  
und tötet und tut Leid. (I 399)

Und mancher Tage Stunden waren so.  
Als formte wer mein Abbild irgendwo,  
um es mit Nadeln langsam zu mißhandeln.  
Ich spürte jede Spitze seiner Spiele,  
und war, als ob ein Regen auf mich fiel,  
in welchem alle Dinge sich verwandeln. (I 447)

Die ersten Zeilen sind einem Gedicht mit der Überschrift "Ende des Herbsts" entnommen, die letzteren, in denen von einem *Regen der Verwandlungen* gesprochen wird, dem Gedicht "Fragmente aus verlorenen Tagen." Gedenkt man zudem des häufigen Vorkommens des Sturm-Bilds überall in Rilkes Werk und seiner symbolischen Rolle als einer umgestaltenden Kraft, und es läßt sich ein gewisses Schema erkennen.<sup>1</sup> Allen Stellen gemeinsam ist die Verbindung von Wandlung mit angsterregenden Attributen, und zugleich mit Naturbezeichnungen bzw. -erscheinungen. Folglich kann diese Art von Wandlung als *conditio mundi*, als der Ausdruck eines irdischen Gesetzes, beschrieben werden. Übrigens beweisen diese ersten zwei Gedichtstellen, daß die Behauptungen Klaus Mühls und Britta Machés, daß unerwünschte und qualvolle Verwandlungen bei Rilke nie mit dem Begriff "Verwandlung," sondern immer umschreibend oder mit "Veränderung" benannt werden, einfach nicht stimmen.<sup>2</sup>

Wie aber könnte das oben festgestellte Schema auf unser Sonett übertragen werden, in dem es so eindeutig um eine durch den eigenen Willen vollzogene Verwandlung zu gehen scheint? Tatsächlich weist einiges im zwölften Sonett darauf hin, daß es sich hier gleichfalls um Wandlung im Sinne von "Vergänglichkeit" handeln mag. Beide Charakteristika, die in den oben zitierten Gedichten vorkommen, nämlich das Angsterregende und das Naturhafte an der Wandlung, befinden sich auch im zwölften Sonett, spezifisch im Bilde des Feuers:

O sei für die Flamme begeistert,  
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;

Diese Flamme entspricht ungefähr der menschenfressenden Verkörperung der Wandlung in "Vergänglichkeit." Wie in jenem Gedicht, wird auch im Sonett der Leser aufgefordert, sich in die Hände einer Macht zu begeben, die ihn zu vernichten droht. Man würde annehmen, daß ein solches Unternehmen ein hohes Maß an Widerwillen im Menschen erregen müßte, das freilich im eifrigen Ton des Sonetts nicht sofort zu spüren ist. Denken wir aber wieder an den Anfangsappell des Sonetts: das Verb "wollen" im Imperativ kommt uns befremdend vor und ist, auch aus logischen Gründen, bestimmt eine seltsame Konstruktion. Denn "Wolle" wird von einer Mischung paradoxer Vorstellungen gebildet, nämlich *Entscheidungsfreiheit* und *Zwang*. Die Tatsache, daß Rilke den Imperativ herbeiruft -- daß er es für nötig hält, den Leser zum Wollen zu befehlen, -- läßt ahnen, daß es dem Menschen instinktiv widerstrebt, die Wandlung freiwillig gutzuheißen.

Es wäre ein sträflicher Fehler, die Flamme bloß als Schreckbild zu behandeln und damit von den eindeutig positiven Eigenschaften des Feuers, nicht nur als dichterischen Stoff bei Rilke und anderen, sondern als eine der Fundamentalkräfte in der

Menschengeschichte, wegzusehen. Das Flammenbild im zwölften Sonett verdient eine ausführliche Analyse, was dann auch an anderer Stelle unternommen wird. Doch vorläufig kann zu Recht behauptet werden, daß auf einer rein physischen Ebene das Feuer kein menschenfreundliches Element ist. Es kann dem Menschen grenzenlosen Schmerz zufügen, es entstellt, tötet und zerstört. In einem späteren Gedicht Rilkes vermag das lyrische Ich erst nach Überwindung großer Furcht die Flamme zu bejahren, denn sie wird mit einem äußersten Selbstverlust gleichgesetzt:

Komm du, du letzter, den ich anerkenne,  
heilloser Schmerz im leiblichen Geweb:  
wie ich im Geist brannte, sieh, ich brenne  
in dir; das Holz hat lange widerstrebt,  
der Flamme, die du loderst, zuzustimmen,  
nun aber nähr' ich dich und brenn in dir.  
Mein hiesig Mildsein wird in deinem Grimmen  
ein Grimm der Hölle nicht von hier.  
Ganz rein, ganz planlos frei von Zukunft stieg  
ich auf des Leidens wirren Scheiterhaufen,  
so sicher nirgends künftiges zu kaufen  
um dieses Herz, darin der Vorrat schwieg.  
Bin ich es noch, der da unkenntlich brennt? (II 511)

Übrigens zeigt sich die Identifikation dieser Flamme mit der letzten Konsequenz aller Vergänglichkeit, dem Tod, noch deutlicher, wenn man in Betracht zieht, daß diese Zeilen als letzter Entwurf unmittelbar vor Rilkes eigenem, qualvollem Tod entstanden.

Daß Feuer ein Naturphänomen ist, ja eines der Ur-Phänomene der Welt, braucht wohl nicht betont zu werden. Eine Aufteilung der vier Strophen des zwölften Sonetts nach den vier Elementen der Antike, d. h. Feuer, Erde, Wasser und Luft, ist schon mehrmals gemacht worden.<sup>3</sup> Diese Aufteilung wirkt nicht ganz überzeugend. Soll, wie behauptet wird, die wandlungsfeindliche Haltung in der zweiten Strophe irgendwie mit der Erde

zusammenhängen, dann ließe sich diese Erde kaum mit der Erde-Vorstellung in den folgenden, übrigens zur gleichen Zeit geschriebenen Zeilen, vereinigen:

Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?  
Erde, du liebe, ich will. (I 720)

Nichtsdestoweniger bleibt das Vorhandensein im Gedicht von den übrigen Elementen und sonstigen Naturerscheinungen, und ihre gründliche Beziehung mit dem Wandlungsthema unbestreitbar. Angesichts der Gegenwart dieser Charakteristika darf mit Sicherheit gesagt werden, daß *auch* die Wandlung als irdisches Gesetz im zwölften Orpheus-Sonett des zweiten Teils vorhanden ist.

Wie oben bemerkt, macht eine vielfältige Vorstellung des Verwandlungsbegriffs im Sonett auch differenzierte Auslegungen der Rolle des Willens erforderlich. Während sich die Stellung des Menschen vom Vollzieher zum passiven Gegenstand der Wandlung verändert haben mag, ändert dies nichts daran, daß in der Anfangszeile sein Wille zur ausschlaggebenden Komponente erklärt wird. Da jetzt mit einer Macht zu rechnen ist, die ungeachtet menschlichen Handelns fortschreitet, wäre es nicht mehr die Aufgabe des Willens, *von selbst* Veränderung in Gang zu setzen, sondern auf eine bestimmte Weise auf äußerliche Wandlung *zu reagieren*. In diesem Licht hieße "Wolle die Wandlung" soviel wie "eine bejahende Haltung der Vergänglichkeit gegenüber bewahren," oder, um ein Stichwort Rilkes anzuwenden, "die Vergänglichkeit *rühmen*." Somit wird die Vergänglichkeit nicht mehr als solche, als Verlust verstanden, sondern sie wird selber sprachlich umgewandelt, wie in den folgenden Widmungen:

Vergangen nicht, verwandelt ist was war.  
(O wie unsäglich selig kehrt es wieder.) (II 193)

Auch noch Verlieren ist *unser*; und selbst das Vergessen  
hat noch Gestalt in dem bleibenden Reich der Verwandlung. (II 259)

Der "Wille" bezeichnet also eine bestimmte Art subjektiver Auffassung des Verwandlungsphänomens, wobei eine Kraft, die, anders gesehen, menschenfeindlich wirkt, durch Bejahung ins Positive und zum Gunsten des Menschen gelenkt wird. Diese paradoxe Einstellung, Erlösung darin zu finden, was instinktiv eine Gefährdung darstellen würde, erinnert an den von Stein vertretenen Schlüssel zum Überleben in Conrads Lord Jim, der nämlich lautet: "The way is to the destructive element submit yourself" (214); zu schweigen von Goethes "Selige Sehnsucht":

Und solange du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.<sup>4</sup>

Ganz ähnlich wird im letzten Sonett des Orpheus-Zyklus empfohlen:

Das, was an dir zehrt,  
  
wird ein Starkes über dieser Nahrung.  
Geh in der Verwandlung aus und ein.  
Was ist deine leidendste Erfahrung?  
Ist dir Trinken bitter, werde Wein. (I 770)

Die Rolle des Willens bildet also teilweise eine Übernahme der Nietzscheschen Haltungen von "Amor fati" und "Trotzdem-ja-sagen." Das Leben wird gerechtfertigt, indem man es in seiner Ganzheit gutheißt und sich ihm völlig hingibt.

Durch den Vergleich unseres Zentralstücks mit weiteren Gedichten, haben wir bishin zwei anscheinend verschiedene Verstehensmöglichkeiten festgestellt: erstens, die Wandlung als die Wirkung eines Subjekts auf sich selbst, durch einen dynamischen Willen bewerkstelligt; und zweitens, die Wandlung als ein irdisches Gesetz, das mit der

Hilfe des Willens, in Gestalt eines bejahenden Temperaments, empfangen werden soll. Man braucht nicht, sich partiisch zu entweder der einen oder der anderen Lesart zu bekennen. Beide Deutungen sind aufs engste verflochten; sie stehen in einem dialektischen Verhältnis zu einander und sind weit davon entfernt, einander zu widersprechen. Das sich ständig wandelnde Gesicht der Natur bildet nämlich die allgegenwärtige Mahnung, daß der Mensch sein eigenes Leben ändern muß, wie auch Mörchen bemerkt: "Und doch nehmen wir auch die gelassenen Verwandlungen der Natur als Zeichen des eigenen, willentlich zu ergreifenden Schicksals" (Mörchen 285). Die Verbindung von naturhafter Wandlung mit der menschlichen Verwandlungsaufgabe bleibt nicht nur eine philosophische Vorstellung, sondern sie durchdringt auch Rilkes Bildersprache. Dies wird sichtbar in einem Brief des Dichters an seine Frau, Clara:

Herbst? Warum nicht; [. . .] denn ich will den Herbst! Ist es nicht, als wäre er das eigentlich Schaffende, schaffender denn der Frühling, der schon gleich ist, schaffender, wenn er kommt mit seinem Willen zur Verwandlung und das viel zu fertige, schließlich fast bürgerlich-behagliche Bild des Sommers zerstört? (Briefe I 95-96)

Wenn es auch an der Oberfläche hier um die naturhafte Folge der Jahreszeiten geht, dürfen doch diese Personifizierung des Herbsts, der ihm zugetraute Wille und Zweck, einen mangelhaften Zustand zu beenden, und die Ausstattung jenes Zustands mit gesellschaftskritischer, d. h. *zwischenmenschlicher* Konnotation: "bürgerlich-behaglich," nicht übersehen werden. Umgekehrt gibt es Stellen, in denen Wandlung als menschliche Selbstentwicklung in den Vordergrund rückt, aber durch Verwendung von Bildern aus dem Naturbereich, wie sich die folgende Stelle in den Neuen Gedichten eines Begriffs aus der Pflanzenwelt bedient:

Sie wollten blühen,  
 und blühen ist schön sein; doch wir wollen reifen,  
 und das heißt dunkel sein und sich bemühen. (I 521)

Indem Rilke in der Natur ein Vorbild für menschliches Handeln aufgreift, zeigt sich am deutlichsten die Subsumierung naturhafter Wandlung unter der existentiellen Verwandlungsaufgabe.

Wie vorher angedeutet, kommt dem Flammenbild weitere Auslegung zu. Im zwölften Sonett unterstützt es gewiß nicht nur die Interpretation der Wandlung als ein irdisches Gesetz, und seine schreckliche Beschaffenheit beruht nicht nur darauf, daß die Wandlung als ein Zwang von außen empfunden wird. Bei Rilke dient das Feuer als Symbol der Verwandlung schlechthin, und wenn es als ein angsterregendes Bild erscheint, dann besagt dies vor allem, daß alle Verwandlung, auch die bewußte Veränderung des eigenen Daseins, keinen angenehmen und leicht ausführbaren Prozeß ausmacht. Zeugnis davon legt die soeben zitierte Stelle ab: "wir wollen reifen, und *das heißt dunkel sein und sich bemühen.*" Es ist nämlich die Anerkennung Rilkes, daß die Verwandlungsaufgabe, sei sie auch so dringend, von bittersüßen Gefühlen begleitet wird, daß sie vieles Schmerzhafte und Angsterregende, sogar Monströse umfaßt. Statt zu verschönern und damit den Leser zu verführen, liefert Rilke eine ganz ungeschminkte und mitleidig-menschliche Darstellung der Wirkungen des Phänomens. Die unüberlegte Tendenz einiger Kritiker, in der Verknüpfung von Verwandlung mit unangenehmen Bildern eine negative Beurteilung der Verwandlung zu sehen, und dadurch "positive" und "negative" Arten von Verwandlungen gegeneinander abzugrenzen, ist verfehlt.<sup>5</sup> Die Verwandlungsthematik bei Rilke kennt keine solche Unterscheidung -- es gibt keine Verwandlung, die an sich

negativ ist, sondern *alle* Verwandlung muß vorbehaltlos gewollt werden.

Auch ist die Flamme bei Rilke nicht bloß ein Schreckbild, sondern sie hat weit erfreulichere Assoziationen. Als erstes steigt die Vorstellung auf, daß Feuer irgendwie mit der wahren Identität des Menschen verbunden ist. Nietzsche hat das Bild des Feuers wiederholt bearbeitet, am vortrefflichsten vielleicht im Gedicht "Ecce Homo":

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!  
 Ungesättigt gleich der Flamme  
 Glühe und verzehr' ich mich.  
 Licht wird Alles, was ich fasse,  
 Kohle Alles, was ich lasse:  
 Flamme bin ich sicherlich.<sup>6</sup>

Daß das Wesen des Menschen und der eigentliche Sinn seiner Existenz nur durch das Symbol der Flamme -- im Verwandeln also, -- sich ausdrücken lassen, scheint auch ein herrschender Gedanke Rilkes zu sein. Die Zeilen in "Wolle die Wandlung," die das Flammenbild enthalten, muß man in ihrer Ganzheit betrachten:

O sei für die Flamme begeistert,  
 drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;

Hier wird der abbauende Charakter des Feuers betont: im Brennen geht etwas herrliches aus dem Menschen hervor, er wird alles Nebensächliche los und auf seinen Kern reduziert. Dieser Gedanke wurde auch in einem Gedicht aus dem Nachlaß aufgenommen:

<1>  
 Sei der Flamme, die hinter dem Schirm brennt,  
 mein Name immer so transparent,  
 wie für des eigenen Herzens Schein  
 ich selber möchte durchsichtig sein.  
 .....

<4>  
 Die Lampe: ein strahlender Mittelpunkt,  
 mit dem nun jeder Name prunkt;

dafür sind wir alle peripher:  
in der Flamme heißt man eben nicht mehr. (II 239-240)

In der Flamme wird man von seinem Namen, d. h. von seiner arbiträren, gesellschaftbezogenen Bezeichnung, die den Grenzen der Sprache unterliegt und nichts mit authentischer Identität zu tun hat, befreit. So wird die metaphorische Kraft der Flamme, das Wahre und Profunde an dem menschlichen Dasein zu entbergen, betont. Schließlich ist es nicht ohne Bedeutung, daß die geläufige Wendung "Feuerprobe" auf Fragen menschlicher Authentizität und Stärke bezogen wird.

Feuer ist auch die Kraft, die den Raum zu neuem Bauen und die Reinigung der Erde zu neuer Fruchtbarkeit ermöglicht. Diese Eigenschaft des Feuers kann bei Rilke an vielen Stellen aufgezeigt werden, wie z. B. im Jugendgedicht "Flammen":

Ist es nicht geheuer die Tugend!  
Loderndes Feuer der Jugend  
das laß ich gelten.  
Wer will die Flammen verdammen?  
Fiebernden Flammen entstammen  
Werke und Welten. (III 436)

Daß auch ein menschliches Dasein in dieser Flamme neu entstehen könnte, ist kein weiter Gedankensprung, und zwar hat Rilke einmal von "ein[em] solche[n] Flammen" geschrieben, das nicht etwa einen Neubeginn, sondern nichts weniger als eine "Auferstehung [. . .] vom Tode" zustandebringt.<sup>7</sup> Wieder scheint es passend, auf den möglichen Einfluß Nietzsches aufmerksam zu machen, spezifisch auf die Worte Zarathustras, was die Rolle der Flamme als Erneuerer anbetrifft: "Verbrennen muß du dich wollen in deiner eigenen Flamme: wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist!"<sup>8</sup>

Die Bedeutung der Flamme bei Rilke als Veranlasser von neuer Schöpfung schließt logischerweise auch die Tätigkeit des Künstlers ein, was an den folgenden zwei Gedichtstellen erkennbar ist:

Wenn auch in der Begeisterung Duftarom  
des Künstlertumes Feuer in ihm brannte,  
es stieg das Werk, das er sein eigen nannte,  
erst *nach* ihm mählich aus der Zeiten Strom. ("St. Peter," III 511)

Aus unbeschreiblicher Verwandlung stammen  
solche Gebilde --: Fühl! und glaub!  
Wir leidens oft: zu Asche werden Flammen;  
doch, in der Kunst: zur Flamme wird der Staub. ("Magie," II 174-175)

So muß eine dritte Verstehensmöglichkeit, nämlich die der Verwandlung als künstlerisches Prinzip, in unsere Überlegungen zum zwölften Sonett hinzugenommen werden. Der bereits oben ausgeführten Hauptthese entsprechend, und wie in der folgenden Analyse gezeigt wird, steht auch diese "Art" von Verwandlung in einem dialektischen Verhältnis zu den übrigen Interpretationen von Wandlung als einem "irdischen Gesetz" und als "existentieller Aufgabe." Die doppelte Rolle des Künstlers, wie die des menschlichen Willens zur Verwandlung, besteht in entschlossener, dynamischer Umgestaltung, und zugleich in der bejahenden Auffassung alles Vergänglichen.

Es geht im zwölften Sonett um eine Flamme, "drin sich *ein Ding* dir entzieht." Wir haben früher von diesem Ding ziemlich frei als etwas herrlichem gesprochen, als dem wahren Wesen des Menschen, das im Verwandeln ans Licht kommt. Dieses Phänomen muß hier näher ausgelegt werden. Allgemein bekannt ist es schon, daß das Wort "Ding" bei Rilke keine ungefähre Bezeichnung irgendeines beliebigen Gegenstandes im üblichen Sinne ist. In den Neuen Gedichten, in denen sich die berühmte Ding-Dichtung Rilkes am

vollkommensten durchsetzt, tauchen u. a. Bruchstücke antiker Gebäude und Statuen, Brunnen, Gärten, Gräber, Kathedralen, Türme, und vermischte Schmuckgegenstände auf. Diese von Menschen geformten Dinge sind ja im weiteren Sinne nichts als Kunstgegenstände. Im Fall des zwölften Orpheus-Sonetts mag sich das "Ding," als Frucht eines im Menschen stattfindenden Prozesses, gleichfalls auf einen Kunstgegenstand beziehen.

Die künstlerische Deutung der Verwandlung gewinnt Überzeugungskraft je weiter man sich ins Sonett einarbeitet, und in der zweiten Hälfte des ersten Quartetts scheinen besonders die bildenden Künste in den Vordergrund zu rücken:

jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,  
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

In diesen Zeilen wird durch den Begriff des Irdischen, unter dem leicht an Ton oder Stein gedacht wird, zusammen mit dem "Schwung der Figur," auf den Archetyp aller bildenden Kunst, die Bildhauerei, angespielt. Auf diesem Gebiet kannte sich Rilke sehr gut aus, dank seiner Heirat mit der Bildhauerin Clara Westhoff und vor allem seiner Bekanntschaft mit und Tätigkeit als Privatsekretär bei Auguste Rodin. Aus dieser Sicht wäre der "entwerfende Geist" mit "des Künstlertumes Feuer" gleichzusetzen, d. h. mit der schaffensfreudigen Kraft, die durch alle Künstler strömt, oder mit künstlerischem Talent im allgemeinen. Daß dieser Geist "das Irdische meistert," bedeutet, daß er dem Rohstoff, den die Erde zur Verfügung stellt, durch seine Begabung neue Gestalt und damit neues Leben zu geben vermag.

Übereinstimmend mit dieser Richtung interpretiert Judith Ryan den "wendenden Punkt": "Vielmehr markiert er den Augenblick, wo die konkrete Wirklichkeit in die Kunst

eingeht und sich selber transzendiert" (15). Er deutet also auf einen isolierten Moment im Schaffensprozeß, in dem das Wunder der künstlerischen Verwandlung erfolgt. Daß nichts "in dem Schwung der Figur" wie dieser "wendende Punkt" geliebt wird, läßt erschließen, daß der vollendete Kunstgegenstand nicht so hoch wie der schöpferische Prozeß, oder genauer: wie eine isolierte Stelle im Prozeß, geschätzt wird. Diese Entdeckung, daß es in der Kunst "keinen Kontur gibt, sondern lauter schwingende Übergänge," hatte Rilke relativ früh gemacht, durch seine Beschäftigung mit den Erfahrungen anderer Künstler, nämlich Cézanne und Balzac.<sup>9</sup> Übrigens ist diese Konzipierung der künstlerischen Tätigkeit als die Verwandlung der Welt ja Rilke nicht eigentümlich, sondern entspricht klassischen und weit verbreiteten Auffassungen der Kunst.<sup>10</sup>

Aber die künstlerische Verwandlung der Dinge besteht für Rilke nicht nur in ihrer Umsetzung in irgendeine äußerliche Form, die sie vorher nicht besaßen, sondern auch in ihrer Erhebung in eine höhere Existenz, in den "reinen Bezug," der außerhalb aller Zeitlichkeit und allen Vergehens steht. Wie im Gedicht "Die Spitze" festgestellt wurde, gilt diese Erlösung nicht nur dem Kunstwerk, sondern auch seinem Hervorbringer. Die Kunst wird nämlich zur Methode, existentielle Probleme, spezifisch das Leiden an der Vergänglichkeit, zu überwinden. "Das Irdische zu meistern" hieße dann nicht einfach ein Material geschickt bearbeiten zu können, sondern soviel wie: das Vergängliche durch künstlerisches Schaffen zu verinnerlichen und so zu bewältigen, daß man ihm nicht mehr antagonistisch gegenüberstehen muß.

Die Dinge erleben eine Verwandlung, indem sie zum ersten Mal vom Künstler umgestaltet werden. Doch hier geht es um ein Ding, "das mit Verwandlungen prunkt,"

also mit mehreren Verwandlungen, die schon vor der einmaligen Umformung vom Menschen existierten und sich lange nach dieser fortsetzen werden. Denn alle Dinge sind irdische Wesen, und als solche unterliegen dem "irdischen Gesetz" der Verwandlung. Dies stellt Rilke im zweiten Teil seines Rodin-Vortrags klar, in einem Abschnitt unter der Überschrift "Dinge":

Dieses Etwas, so wertlos es war, hat Ihre Beziehungen zur Welt vorbereitet, es hat Sie ins Geschehen und unter die Menschen geführt und mehr noch: Sie haben an ihm, an seinem Dasein, an seinem Irgendwie-Aussehen, an seinem endlichen Zerbrechen oder seinem rätselhaften Entgleiten alles menschliche erlebt bis tief in den Tod hinein. (V 208-209)

Der Mensch vermag also an einem Ding die naturhaften Wandlungen sehr deutlich zu beobachten -- das Ding dient als faßbares Beispiel der Vergänglichkeit. Zusätzlich zu den unbelebten Objekten der Ding-Gedichte Rilkes zählen auch häufig als "Dinge" Tiere, Blumen, und sogar Menschen. Die Dinge künstlerisch zu verwandeln bedeutet daher nicht zuletzt, sie in ihrer Wandelbarkeit anzuerkennen und dementsprechend darzustellen, d. h. zurück in das zu verwandeln, was sie schon immer waren, deren Wahrheit aber dem modernen Menschen abhanden gekommen ist. Diese Erkennungs- und Darstellungsweise kündigte sich bereits in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge an, als die Hauptfigur des Romans erklärte: "Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war" (SW VI 710). Zudem lassen sich Parallelen zwischen dieser Einstellung und dem Heideggerschen Begriff der "Entbergung" aufweisen. Beide Rollen des menschlichen Willens hinsichtlich der Verwandlungsaufgabe, d. h. die passiv auffassende und die dynamische, konvergieren also in der Kunst: der schaffende Mensch bejaht die Wandlung,

erstens indem er die Dinge, die naturhafter Wandlung unterliegen, als solche erkennt und zum Stoff seiner Kunst wählt, und zweitens indem er diese Dinge in Kunst umsetzt, d. h. indem er an ihnen eine weitere Verwandlung ausführt.

Ein profundes Vertrauen zur Kunst, und besonders zur Dichtung, als heilende Kraft im menschlichen Dasein zu wirken, trennt Rilke, wie noch zu zeigen ist, grundsätzlich von Kafka. Dieses Vertrauen ist auch im neunzehnten Sonett des ersten Teils zentral, in dem Rilke das Wort an den Gott Orpheus, den "zum Rühmen Bestellte[n],"<sup>11</sup> richtet:

Über dem Wandel und Gang,  
weiter und freier,  
währt noch dein Vor-Gesang,  
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,  
nicht ist die Liebe gelernt,  
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.  
Einzig das Lied überm Land  
heiligt und feiert. (I 743)

Übrigens verrät sich hier eine Verwandtschaft mit dem irischen Zeitgenossen Yeats, die im Gedicht "The Song of the Happy Shepherd" nicht zu überhören ist:

But O, sick children of the world,  
Of all the many changing things  
In dreary dancing past us whirled,  
To the cracked tune that Chronos sings,  
Words alone are certain good.<sup>12</sup>

Besonders die beiderseitige Behauptung der Alleinigkeit der Dichtung als Erlöser ("Einzig das Lied . . .," "Words alone . . .") fällt als erstaunliche Ähnlichkeit auf. Doch über einen wichtigen Unterschied darf nicht wegesehen werden. Während für Yeats an dieser Stelle die Dichtung eine Flucht von der Welt in den Ästhetizismus zu bilden scheint, bleibt bei

Rilke alles Irdische und daher Vergängliche gerade im Lied, d. h. in der Kunst, bewahrt. Wie früher in dieser Arbeit argumentiert wurde, gründen Rilkes anscheinend rein ästhetische Aussagen immer fest auf umfassenden, menschlichen Anliegen.

Den existentiellen Charakter auch der künstlerischen Verwandlung haben wir schon festgestellt, insofern die Kunst eine Methode bildet, einen Umschlag des Leids in Seligkeit zu bewirken. Weiter fragt sich, ob gewisse Vokabeln im zwölften Orpheus-Sonett, denen freilich auf den ersten Blick eine ausschließlich künstlerische Deutung gilt, auf solche Weise nicht zu eng ausgelegt werden. Es ist zum Beispiel durchaus denkbar, daß der "entwerfende Geist" nicht nur den Anstoß künstlerischen Schaffens bezeichnet, sondern auch den Schöpfer alles Irdischen, in welchen Begriff auch der Mensch eingeschlossen wird -- denn wir sind, nach der neunten Elegie, die Vergänglichsten alles Vergänglichen.<sup>13</sup> Es ist nicht notwendig, und zwar nicht ratsam, diesen Geist allzu theologisch zu deuten -- vielmehr deutet er auf die unsichtbare Grundlage aller wahrhaftigen Existenz hin. Diese Auslegung wird durch eine ähnliche Stelle im zwölften Sonett des ersten Teils unterstützt, in der gleichfalls von einem Geist die Rede ist, der die Menschen in seiner Reichweite hat:

Heil dem Geist, der uns verbinden mag;  
denn wir leben wahrhaft in Figuren. (I 738)

In diesem Licht wäre auch zu erwägen, ob der Satz "welcher das Irdische meistert" im zwölften Sonett des zweiten Teils nicht auch wie "der uns verbinden mag" zu lesen wäre, also im Sinne von "die Menschen und alles Geschaffne zu regieren." Das zwölfte Sonett des *ersten* Teils enthält auch den Begriff der "Figur," deren Deutung ausschließlich als ein Kunstwerk fernzuhalten wäre. Daß Rilke die Möglichkeit einer wahrhaftigen

Lebensweise in "Figuren" wahrnimmt, weist darauf hin, daß sich die "Figur" im zwölften Sonett des *zweiten* Teils auch nicht ausschließlich auf ein Kunstwerk bezieht, sondern vielmehr auf eine erstrebenswerte Form menschlicher Existenz. Die Konsequenzen einer solchen Auslegung werden noch zu ziehen sein. Übrigens entspricht es dem von Rilke erwünschten Wandel der Denk- und Darstellungsweise, bei dem die "Grenzen zwischen Subjekt und Objekt [. . .] zu fallen" beginnen,<sup>14</sup> daß er mit Wendungen wie "die Figur" und die "Dinge" abwechselnd von Menschen und Gegenständen dichtet.

Außerdem treffen auf den "wendenden Punkt" auch sehr leicht existentielle Deutungen zu. Er mag, wie August Stahl behauptet, den "fruchtbare[n] Augenblick einer Bewegung" (316) bezeichnen, aber vielleicht nicht nur den Augenblick einer Bewegung im künstlerischen Prozeß, sondern richtiger einen in der Existenz des in der Kunst dargestellten Menschen, -- eine Bewegung also, die schon vor der Wiedergabe durch irgendwelche Kunstform vollzogen wurde. In den Rodin-Vorträgen, auf denen viele Aussagen über Rilkes Ästhetik basieren, taucht immer wieder das Interesse für einfache menschliche Gebärden auf:

Sie gleichen nicht jenen Bewegungen, die in den alten Bildwerken aufbewahrt sind, den Gesten, bei denen nur Ausgangspunkt und der Endpunkt wichtig war. Zwischen diese beiden einfachen Momente haben sich unzählige Übergänge eingeschoben, und es zeigte sich, daß gerade in diesen Zwischen-Zuständen das Leben des heutigen Menschen verging, sein Handeln und sein Nicht-handeln-Können [. . .] (Erster Teil, V 171-172)

Das sind anscheinend belanglose körperliche Akte, die dennoch das ganze menschliche Leben ausmachen. Die paradoxe Fülle des Lebens in solchen Momenten wird an anderen Stellen im Vortrag bezeugt: "Er sah, wie diese Männer [die Bürger von Calais] ihren Gang begannen; er fühlte, wie in jedem noch einmal das ganze Leben war, das er gehabt

hatte" (V 189); aber vielleicht noch deutlicher im folgenden Entwurf:

Du nur, einzig du *bist*.  
Wir aber gehen hin, bis einmal  
unseres Vergehens so viel ist,  
daß du entstehst: Augenblick,  
schöner, plötzlicher,  
in der Liebe entstehst oder,  
entzückt, in des Werkes Verkürzung. (II 431)

In Bezug auf diesen Entwurf hat Beda Allemann richtigerweise erklärt: "Der wendende Punkt ist die Summe des Vergehens" (188). Wendende Punkte sind, obwohl als "Augenblicke" temporal, dennoch der Zeitlichkeit enthoben, da in ihnen das Wesen eines ganzen Lebenslaufes eingeschlossen sein kann.

Der unbestreitbar existentielle Charakter, den der wendende Punkt besitzt, wird auch von Hermann Mörchen belegt, indem er das Verhältnis dieses Augenblicks zum Sein folgendermaßen feststellt: "Der wendende Punkt ist die Grenzmarke, an der die Seinsbewegung, zurückfallend, sich selbst erfährt" (287). Ähnlich interpretiert Ernst Leisi den wendenden Punkt als den Ort der "Seinsumkehr," unter welchem Begriff er die "Figur des ausgehenden und zum Urheber zurückkommenden Seins" versteht (226). Statt, wie Ryan behauptet, sich selber zu *transzendieren*, scheint sich vielmehr die konkrete Wirklichkeit, das Seiende also, erst in diesem Augenblick sich selbst *bewußt* zu werden. Was im Übergang von der rein künstlerischen Deutung zu einer umfassenderen, existentiellen Deutung des "wendenden Punkts" erhalten wird, ist der Gedanke, daß das Wahrhaftige und daher Liebenswürdige im Fluß, und nicht in einem Zustand des Abgeschlossenenseins zu finden ist.

Der wendende Punkt muß aber nicht nach esoterischen, metaphysischen Begriffen wie

"Seinsumkehr" bestimmt werden. Er besitzt, laut Beda Allemann, "wörtlich als Wendepunkt genommen, [. . .] einen schicksalhaften Klang, der nicht zu übersehen ist" (185). Der wendende Punkt weist auf einen entscheidenden Augenblick im Leben hin, auf einen Augenblick, nach dem alles ganz anders ist, -- wie in Novellen und Dramen der Wendepunkt durch ein unerhörtes Ereignis, das für die ganze Handlung richtunggebend wirkt, gebildet wird. Zahlreiche Beispiele solcher entscheidenden Augenblicke sind in den Neuen Gedichten zu finden, in denen sie durch Formeln wie "auf einmal," "plötzlich," "und dann," "nur manchmal," oder durch einen völligen Halt oder einen Doppelpunkt angekündigt werden. Dann kommen die Schlußzeilen des Gedichts, die das Vorgegangene, meistens die sachliche Beschreibung eines Dinges, unterbrechen, kommentieren und subjektiv zusammenfassen, -- was wieder die Gegenwart des Ganzen im Moment zeigt. Es drängt sich die Verwandtschaft des "wendenden Punkts" mit den sonderbaren "Augenblicken" des Lords Chandos auf,<sup>15</sup> oder mit dem Begriff der "Epiphanie" bei James Joyce, insofern alle drei Begebenheiten eine einbrechende Einsicht, eine "sudden spiritual manifestation" bilden, die aus der ästhetischen Betrachtung auch des alltäglichsten Dinges hervorgeht.<sup>16</sup> Bei Rilke bringt der wendende Punkt vor allem die Einsicht, daß die alten Verhaltens- und Denkweisen nicht mehr ausreichen, und daß neue an ihrer Stelle nötig sind. Wie Rodin, wendet auch Rilke "alle Aufmerksamkeit dem Moment des Aufbruchs zu" (V 189).

Als eines der "noch nicht befriedigend gelöste[n] Probleme" der bisherigen Forschung hat Manfred Engel den Streit zwischen Interpreten, die in Rilkes Werk einerseits allgemein-menschliche Problematik, andererseits nur die Künstlerproblematik, behandelt

sehen, sehr treffend charakterisiert.<sup>17</sup> Es muß gefragt werden, ob Rilke selbst so streng zwischen den künstlerischen und menschlichen Bereichen unterscheidet. Engel weist darauf hin, daß "beide Lesarten sich aus dem Text belegen lassen," und Ulrich Fülleborn scheint auch recht zu haben, wenn er bei Rilke die Dichtung nicht etwa als das einzige Forum, sondern lediglich als "das bevorzugte Probierfeld für solch ein weitreichendes Unterfangen [d. h. die Verwandlung der Denkweise]" feststellt.<sup>18</sup> Diesen Argumenten möchte ich noch einige hinzufügen. Erstens scheint klar, daß der Mensch nicht Künstler zu sein braucht, um an ihrer erlösenden Wirkung teilzuhaben, sondern jeder vermag eine ästhetische Haltung dem Leben gegenüber beizubehalten, wie Nietzsche schon Jahrzehnte vor Rilke argumentierte.<sup>19</sup> Weiter bestätigt der Kopula-Ausdruck im dritten Orpheus-Sonett des ersten Teils: "Gesang ist Dasein" (I 732), nicht nur den hohen Rang, den die Kunst bei Rilke einnimmt, sondern besagt auch, daß ein Leben zur Kunst werden kann, daß das menschliche Dasein wie ein Kunstwerk gestaltet werden kann und soll, -- wie ein Ding, das zwar den irdischen Gesetzen unterliegt, das aber auch für die dynamische Umformung vom Menschen empfänglich ist. Es sei an die oben zitierte Stelle erinnert: "wir leben wahrhaft in Figuren." Die "Figur" als Daseinsform anzueignen, weist gleichfalls auf die künstlerische Gestaltung des Lebens hin, und es darf nicht vergessen werden, daß Rilke die Sonette als ein Grabmal für eine Tänzerin, Wera Ouckama Knoop, schrieb. Der Tanz, der bei Rilke nicht nur eine künstlerische Aufführung, sondern einen existentiellen Ausdruck bildet, kommt mehrmals in den Sonetten vor:

O komm und geh. Du, fast noch ein Kind, ergänze  
für einen Augenblick die Tanzfigur  
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,  
darin wir die dumpf ordnende Natur

vergänglich übertreffen. (SO II 28, I 769-770)

Tänzerin: o du Verlegung  
alles Vergehens in Gang (II 18, I 763)

Der Tanz ist auch nicht das einzige Beispiel einer solchen Daseinsform, sondern es gibt in den Sonetten eine ganze Reihe von beweglichen, "Figur" beschreibenden Bildern: z. B. der Galopp eines Pferdes (SO I 20), Flug (I 23), "schöne Mäander" (I 24), und die "herrlichen Bogen" eines geworfenen Balles (II 8). Ein Leben, das in "Figuren" besteht, ist eines, das durch Bewegung statt Bleiben bestimmt ist, das, wie eine Figur, auf kein Ziel gerichtet ist und keiner dumpfen Ordnung folgt, sondern um seiner selbst willen existiert. Durch diese Existenz in "Figuren," -- genauer: in "wendenden Punkten,"<sup>20</sup> gewinnt man die Liebe des entwerfenden Geistes.

## 2.2.

Unter den Einsichten, die der wendende Punkt dem Menschen bietet, ist gerade eine in die Notwendigkeit der Verwandlung. Der Wille, Veränderung zu bewirken, setzt logischerweise voraus, daß ein Zustand besteht, der als änderungsbedürftig beurteilt wird. Diese Einsicht bildet also eine Diagnose des Hiesigen, die die Verwandlung in eine andere Lage wünschenswert macht, und die Else Buddeberg "die Erschütterung durch die Seinsferne des modernen Menschen" (6) nennt. Außerdem erfüllen die *Selbstverwandlungen* der überlieferten Metamorphosen-Dichtung meistens auch das Hauptkriterium von *Rettungs-* oder *Entzugsverwandlungen*, d. h. sie haben den Zweck, den Menschen von einer gefährlichen Situation zu befreien. Man denke zum Beispiel an die oben erwähnte Geschichte von Daphne. Nun wirft sich hinsichtlich des zwölften

Orpheus-Sonetts die Frage auf, wovor sich der Mensch retten oder wem er sich entziehen soll. Im Sonett wird diese Frage andeutungsweise beantwortet, -- ohne daß Rilke den änderungsbedürftigen Zustand in allen Einzelheiten charakterisiert, wird der im ersten Quartett geforderten, wandlungsbereiten Haltung eine öde und statische Lebensweise entgegengesetzt:

Was sich ins Bleiben verschließt, schon ists das Erstarrete;  
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?

Die absolute Paralyse dieses Zustands wird in der ersten Zeile durch die Verwendung mehrerer vielsagender Vokabeln unterstrichen. Als erstes zählt "Bleiben," das als Lebensführung schon in der ersten Duineser Elegie für ungültig erklärt wurde: "Denn Bleiben ist nirgends" (I 687). Dazu kommt das Verb "sich verschließen," was leicht an ein selbstaufgelegtes Gefängnisdasein denken läßt. Dann, das hervorgehobene "ists," das auf keine Weise mit wahren Sein zu verwechseln, sondern rein negativ zu deuten ist, und das außerdem die Gleichsetzung eines solchen Schutz suchenden Menschen mit der leibhaftigen Erstarrung selbst, die am Ende der Zeile erfolgt, verstärkt.

Das erste Wort der zweiten Zeile, "wähnt," darf man nicht etwa als Synonym für "vermutet" oder "glaubt" schlicht vorbeigehen lassen, sondern muß in seiner Verwandtschaft mit "Wahn," d. h. mit entweder mutwilliger oder auf einem Irrtum basierter Selbsttäuschung, anerkannt werden. Die Sicherheit dieses Schutzes ist als solche illusorisch. Außerdem befindet sich der Schutz in einem "Grau," das als "unscheinbar" beschrieben wird, -- d. i. ein Adjektiv, das sonst bei Rilke mit positiver Konnotation geladen ist,<sup>21</sup> das aber in diesem Fall als "leicht übersehbar," daher "unbedeutend" oder sogar "fiktiv," zu erfassen ist, was den Wahn-Vorwurf noch verstärkt. Gerade diese

Verbindung der grauen Farbe mit Selbsttäuschung und Verstellung kommt anderswo bei Rilke vor, z. B. in der folgenden Stelle aus den Frühen Gedichten:

Wie wir uns alle heimlich verkleiden  
in graue Seiden (I 197)

Man braucht aber nicht Rilke-Spezialist zu sein, um die verschiedenen Andeutungen der Farbe Grau zu erkennen, sondern kann sich auf den allgemeinen Sprachgebrauch berufen. Im Wörterbuch steht das Adjektiv "grau" sinnbildlich für "trotlos, öde, eintönig."<sup>22</sup> Es lohnt sich dennoch, auf die besondere Anwendung dieser Farbenmetaphorik im zwölften Orpheus-Sonett und in sonstigen Gedichtstellen aufmerksam zu machen. Die Verbindung von "Grau" mit einem gefängnisartigen, phantasielosen Dasein taucht in einem der Jugendgedichte auf:

Denn sie [die Phantasie] malt, die holde Fraue,  
mir mit leichter Künstlerhand  
Bilder an des Lebens graue  
kalte kahle Kerkerwand. (III 495)

Auch im "Papageien-Park" handelt es sich um ein Dasein in Haft. Grau ist das Essen, das den in einer reizlosen Umwelt gefangenen, exotischen Vögeln keine befriedigende Nahrung zu bieten hat:

Fremd im beschäftigten Grünen wie eine Parade,  
zieren sie sich und fühlen sich selber zu schade,  
und mit den kostbaren Schnäbeln aus Jaspis und Jade  
kauen sie Graues, verschleudern es, und finden es fade. (I 602)

Übrigens wird uns später in der Interpretation von Kafkas Erzählung das Ausbleiben einer befriedigenden Nahrung als Zeichen unzulänglichen Daseins in gesteigerter Form begegnen. "Grau" weist auch auf das Alltagsleben im allgemeinen hin. Man spricht ja von dem "grauen Einerlei des Alltags," und Zusammenstellungen der zwei Begriffe sind

auch bei (besonders dem jungen) Rilke zahlreich: grau ist die Sorge, "die das Alltagspack beschwert" (III 515); an anderen Stellen spricht das lyrische Ich von "mitten im Alltagsgrau" (III 181), und von seinem "alltagsgraue[n] Heute" (III 523). Der Alltag wird von Rilke nicht als selbstverständlicher Bestandteil des Lebens widerspruchslos hingenommen, sondern verdammt als etwas, was "eisige, eiserne Krallen" hat (III 542), was dem russischen Mönch, dem lyrischen Ich des Stundenbuchs, den Anlaß gibt, zu erklären: "Keiner lebt sein Leben" (I 316), und was schließlich "in Scherben" gesprengt werden sollte (I 125). Der graue Alltag besitzt bei Rilke also zeit- und kulturkritische Bedeutung. Die materialistische Seite dieses Alltagsdaseins wird leise angedeutet, wenn "der Staub vom grauen Tag und die Mühe seiner Märkte" beklagt wird (III 584). Es ist das Alltagsleben der modernen Arbeitswelt, das Rilke spezifisch tadelt.

Den "Schutz des unscheinbaren Grau's" zu suchen, das lautet also soviel wie: sich hinter dem Berufs- und Familienleben, hinter dem materiellen Besitz und den gesellschaftlichen Konventionen des modernen Zeitalters vergebens verstecken zu wollen. Wenn im zwölften Sonett des zweiten Teils auf diesen änderungsbedürftigen Zustand nur angespielt wird, wird er in den übrigen Orpheus-Sonetten reichlich belegt und beschrieben. Zunächst einmal wird behauptet, daß sich das gegenwärtige, vom Menschen künstlich zerteilte Dasein von einer authentischen Existenz abhebt:

Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren  
Neben unserm eigentlichen Tag. (I 12, SW I 738)

Die Existenzferne dieses Daseins wird unterstrichen, wenn weiter im selben Sonett erklärt wird, daß wir "unserm wahren Platz [nicht] kennen." Im sechzehnten Sonett des ersten Teils wird die Unzulänglichkeit menschlicher Versuche, die Welt zu erfassen, und zwar

die Gewalt, die dadurch geübt wird, kritisiert. Denn diese Versuche sind, wie so viele Handlungen des modernen Menschen, an Besitzdenken gebunden und durch die Grenzen der Sprache eingeschränkt:

Wir machen mit Worten und Fingerzeigen  
 uns allmählich die Welt zu eigen,  
 vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil. (I 741)

Zur fortlaufenden Kritik am entfremdenden, unwahren Großstadtleben, die schon seit den frühesten Gedichten Rilkesche Konstante ist,<sup>23</sup> schließen sich folgende Zeilen im achten Sonett des zweiten Teils an:

Wagen umrollten uns fremd, vorübergezogen,  
 Häuser umstanden uns stark, aber unwahr, -- und keines  
 kannte uns je. *Was war wirklich im All?* (SW I 756)

Der Verlust menschlicher Nähe durch das Streben einer sich immer mehr auf Wissenschaft verlassenden Welt wird im vierundzwanzigsten Sonett des ersten Teils beklagt:

Einsamer nun auf einander  
 ganz angewiesen, ohne einander zu kennen,  
 führen wir nicht mehr in die Pfade als schöne Mäander,  
 sondern als Grade. (SW I 746)

Was hier kritisiert wird, ist ja nichts als der moderne Fortschrittsbegriff, und genau das Wahrzeichen dieses Begriffs, die Maschine, wird an mehreren Stellen in den Orpheus-Sonetten als eine entmenschende und paradoxerweise destruktive Macht entlarvt und verdammt:

Sieh, die Maschine:  
 wie sie sich wälzt und rächt  
 und uns entstellt und schwächt. (I, 18, SW I 742)

Alles Erworbne bedroht die Maschine, solange  
sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein. (II, 10, SW I 757)

Diese Kritik betrifft auch diejenigen "Fortschritte," die im Bereich der Politik gemacht worden sind. Sogar auf das Milderwerden moderner Regimes darf man nicht stolz sein:

Rühmt euch, ihr Richtenden, nicht der entbehrlichen Folter  
und daß das Eisen nicht länger an Hälsen sperrt.  
Keins ist gesteigert, kein Herz (II, 9, SW I 756)

Was in allen diesen Stellen klar wird, ist, daß für Rilke die Verwandlung einen Vorsatz bildet, der nicht nur durch alle Zeitalter ständig zu vollziehen ist, sondern einer, der besondere Aktualität besitzt, der aufgrund der Wahrnehmung spezifischer aktueller Mängel für dringend gehalten wird. So zeigt sich Rilkes Lyrik als ein Gebiet, auf dem nicht nur philosophische und theologische Fragen behandelt werden, sondern auch gesellschaftliches, historisches Geschehen, wenn zwar auf keine ausdrücklich politisch-parteiische Weise, was von nur wenigen Forschern anerkannt worden ist.<sup>24</sup> In dieser Hinsicht ist Rilke nicht ungleich den Anhängern des Expressionismus, die, indem sie herkömmliche Werte verwarfen, ein neues Bild des Menschen sowie der Gesellschaft ersehnten. Dieser schonungslos kulturkritische Zug in Rilkes Werk fand explizitesten Ausdruck schon ein Jahrzehnt vorher in Malte Laurids Brigge:

Ist es möglich [. . .], daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? [. . .] daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist?  
[. . .] daß man sogar diese Oberfläche, die doch immerhin etwas gewesen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so daß sie aussieht wie die Salonmöbel in den Sommerferien? [. . .] daß die ganze Weltgeschichte mißverstanden worden ist? (VI 726-728)

Und gerade von dieser Diagnose des unzulänglichen Daseins geht ihre logische Folge,

d. h. Lösung, aus, indem Malte es beschwört, daß, wenn diese "auch nur einen Schein von Möglichkeit hat, – dann muß ja, um alles in der Welt, etwas geschehen" (VI 728). Rilkes Appell an den Leser geht oft stufenweise von einem Aufruf zu persönlicher, existentieller Verwandlung in einen Appell zu gesellschaftlicher, ja sogar politischer Verwandlung über.

So nimmt die Überzeugung der Notwendigkeit einer umfassenden Verwandlung bei Rilke einen beinahe apokalyptischen Ton an, den man besonders in den schließenden, ominösen Zeilen des zweiten Quartetts hört:

Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.  
Wehe - : abwesender Hammer holt aus!

Also erweist sich die Haltung: "sich ins Bleiben verschließen" als ein Wahn, nicht nur weil sie auf einer unzulänglichen Lebensweise beruht, sondern auch weil sich die Wandlung als eine Macht zeigt, die ungeachtet menschlichen Widerstrebens weitermacht, -- man kann sie zwar unterdrücken, sie zeitweilig "abwesend" machen, doch gewiß nicht auf die Dauer. Denn der Mensch, der sich der Wandlung feindselig gegenüberstellt, wird schließlich auf eine äußerste Feindseligkeit stoßen, -- "das Harte," d. h. sein Widerstand, wird von einem Härtesten überboten werden. Unter dem Begriff des "Härtesten" ist gewiß an den unausweichlichen Verlauf der Zeit zu denken, und als Superlative läßt es von der für den Menschen äußersten Konsequenz dieses Verlaufes, vom Tode, nicht wegsehen. Wie es aber bei der Flamme der Fall war, dienen hier das "Härteste" und "der Hammer" als Symbole der Verwandlung schlechthin, -- d. h. eine Macht, die auch schafft, indem sie zerstört. Ihr wird, noch einmal unter Verwendung des Hammer-Bilds, der entscheidende Anteil am Prozeß der menschlichen Entwicklung zugeschrieben:

Zwischen den Hämmern besteht  
 unser Herz, wie die Zunge  
 zwischen den Zähnen, die doch,  
 dennoch, die preisende bleibt. (DE IX, I 719)

Auch unzweideutig als der Tod verstanden, hat die Vorstellung des "Härtesten" positive Andeutungen. Besonders was den Klang der mittleren Zeilen im Sonett betrifft, ist die Erinnerung an die Schlußzeilen des "Wanderers Nachtlied" von Goethe nicht zu umgehen, in denen das Todesmotiv auch zentral ist, die aber nichts vom bedrohlichen Charakter der Orpheus-Zeilen enthalten:

Warte nur! Balde  
 Ruhest du auch.<sup>25</sup>

Oder, bei Rilke zu bleiben, braucht man nicht weiter zu suchen, als gerade im nächsten Orpheus-Sonett, dem dreizehnten des zweiten Teils:

Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,  
 daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht. (I 759)

Beide dieser Stellen, die von Rilke sowie die von Goethe, haben den Ton vielmehr einer Versicherung, als den einer Warnung. Die Antizipation des Todes gewährt dem Menschen die Möglichkeit, den Tod zu überwinden, oder sich wenigstens mit ihm abzufinden. Weil man sich auf seinen kommenden Tod verlassen kann, wird er von der Last erleichtert, sich ständig dagegen wehren zu müssen. Gleichfalls besitzt das "Härteste" im zwölften Sonett das Potential, als befreiende Erkenntnis zu wirken. Es kommt aber wieder auf die Auffassungsweise an: das "Härteste" bezieht sich auf eine feindselige Macht, nur solange es vom Menschen als solche betrachtet wird. Da hier das "Härteste" aus der Perspektive eines wandlungsfürchtenden Menschen dargestellt wird, muß es einem schrecklich vorkommen.

Die Notwendigkeit der menschlichen Verwandlung wird im zweiten Quartett zweifach begründet: zuerst durch die Feststellung der modernen Daseinsform als unzulänglich; und zweitens durch die bewiesene Sinnlosigkeit jedes Fluchtversuches.

### 2.3.

Das erste Terzett des zwölften Orpheus-Sonetts steht in engem Zusammenhang mit dem vorangehenden Quartett. Es wird sogar unter Verwendung derselben Sprachformel, d. h. eines Relativsatzes mit Interrogativpronomen und reflexivem Verb, eingeleitet. Die ersten Zeilen beider Strophen werden auch klanglich verbunden durch den Binnenreim: ". . .verschließt . . .ergießt." Und, thematisch gesehen, stellt Rilke in dieser Strophe der in der ersten Strophe verurteilten, wandlungsfeindlichen Haltung eine logische Antithese gegenüber:

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung,  
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,  
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

In der ersten Zeile kommt das Bild der Quelle vor, das, zusammen mit der verwandten Bezeichnung "Brunnen," zu den beliebtesten Bildern in Rilkes gesamtem lyrischem Werk zählt. Unter "Quelle" ist wohl an etwas fließendes und ungebändigtes zu denken, was daher in starkem Gegensatz zu der Erstarrung, die das "Bleiben" kennzeichnet, steht. Und von dem Wahn und der Grundlosigkeit der ersteren Haltung hebt sich die hier empfohlene Einstellung deutlich ab, denn das Quellen-Bild weist auch auf "Herkunft" und "Ursprung" hin, daher auf etwas fest begründetes und wahrhaftes. "Sich ergießen" könnte man ungefähr als "sich hingeben" umschreiben, was an die Selbstaufopferung grenzt, und was

also mit dem törichten und feigen Selbsterhaltungsversuch, den das "sich verschließen" bildet, kontrastiert. Übrigens wurde schon in einem Entwurf von 1909 diese Herausforderung als Imperativsatz formuliert:

Ewige Liebende, die überstehn will: ergieß  
dich als Quelle, schließ dich als Lorbeerbaum. (II 364)

Es wird sich doch zeigen, daß sich dieser Entwurf besser mit dem Gedanken der letzten Strophe des zwölften Orpheus-Sonetts vergleichen läßt, und nicht nur weil derselbe Stoff, d. h. die Verwandlung einer Liebenden in einen Baum, an beiden Stellen bearbeitet wird.

Wir begegnen hier einer erneuten Darstellung der Auffassungsweise, die schon im ersten Quartett behandelt wurde. Dort wurde als die partielle Aufgabe des Willens das Annehmen einer subjektiven Haltung in der Tradition des "Amor fati" oder "Trotzdem-jasagen" festgestellt. Ähnlich kann "sich als Quelle ergießen" soviel heißen, wie: "sich dem Offenen aussetzen," -- auch dem Bedrohlichen und Bitteren, was der Begriff des Offenen gewiß einschließt. Und doch reicht es nicht ganz hin, von diesem Vorgang als von einer Änderung der Auffassungsweise zu reden, denn was hier nahegelegt wird, ist nichts weniger als die physische Selbstverwandlung in eine Quelle. Wenn diese auch rein metaphorisch zu deuten ist, steht klar, daß es hier nicht bloß auf eine Haltung, sondern auf etwas gründlicher, nämlich auf eine neue Daseinsform ankommt.

Zusätzlich zu der Quelle kommt in der achten Duineser Elegie auch das Tier, als Beispiel einer auf das Offene eingestellte Daseinsform, vor:

Mit allen Augen sieht die Kreatur  
das Offene. Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.  
Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers

Antlitz allein; denn schon das frühe Kind  
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts  
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das  
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.  
*Ihn* sehen wir allein; das freie Tier  
hat seinen Untergang stets hinter sich  
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts  
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen. (I 714)

Einer solchen Daseinsform ist auch metaphysischer Gewinn zugänglich, denn sie hat den Tod, ihren "Untergang stets hinter sich," sie hat Gott im Blick, und sie geht "in Ewigkeit." Sei das Tier für diese erhabenen Zustände von der Natur aus offen, muß der Mensch die Verwandlung in eine solche Existenz bewußt anstreben, und auch dann läßt Rilke deren Erreichbarkeit manchmal in Frage stehen:

Aber wann, in welchem aller Leben,  
sind wir endlich offen und Empfänger? (SO II 5, I 754)

Dennoch wird im zwölften Orpheus-Sonett dem Menschen eine Möglichkeit in Aussicht gestellt, insofern einer, der das Quellendasein anzueignen vermag, von der "Erkennung" erkannt wird. Nun führt diese Erkennung den Menschen "entzückt durch das heiter Geschaffne." Daß das Geschaffene, d. h. das Irdische, "heiter" erscheint, und der Mensch dadurch "entzückt" geht, unterstreicht, daß das menschliche Verhältnis zu den Dingen nicht mehr ein entfremdetes, feindseliges, oder vielleicht noch schlimmer, gleichgültiges ist. Zwar läßt das Adverb "entzückt" (und später, in der letzten Strophe: "staunend") an das "sehen lernen" Maltes denken -- der Mensch sieht die Welt wie zum ersten Mal. So bildet die "Erkennung" eine Art Erfahrungsapparat, das die Aufhebung der Grenzen zwischen der Natur und dem Individuum ermöglicht.

Doch vor allem wird im Satz: "den erkennt die Erkennung" ein rhetorisches Motiv,

das mehrmals bei Rilke erscheint, wieder aufgenommen: in den Elegien war es das Ziel, die Aufmerksamkeit des Engels auf sich zu lenken, und gerade in der ersten Strophe des zwölften Sonetts kam es darauf an, die Liebe des entwerfenden Geistes zu gewinnen. Rilke appelliert hier an das menschliche Bedürfnis, Billigung von anderswoher, von einem höheren Wesen, zu erhalten. Dies bildet aber nicht mehr wie in früheren Gedichten den gläubigen und zugleich anmaßenden Versuch, Gott anzureden, wie der Vergleich der folgenden Stellen deutlich zeigt:

Du, Nachbar Gott [. . .]  
 .....  
 Ich horche immer. Gib ein kleines Zeichen.  
 Ich bin ganz nah. (I 255)

Werbung nicht mehr, nicht Werbung, erwachsene Stimme,  
 sei deines Schreies Natur, (DE VII, I 709)

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,  
 nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes; (SO I 3, I 732)

Vielmehr bietet dem Menschen die "Erkennung" eine Chance, sich etwas Ursprünglichem und Authentischem anzuschließen, -- welche Andeutungen schon unter "Quelle" festgestellt wurden, -- ihm wird nämlich ein Blick in den wahren Zusammenhang der Dinge, in das Sein, versprochen. Die wesentliche Erkenntnis dieses Blicks ist in der folgenden Zeile enthalten:

das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Es ist die Erkenntnis, daß im "Geschaffne[n]," d. h. in der Natur, zwischen Anfang und Ende, Leben und Tod, nicht unterschieden wird. In der oben zitierten achten Elegie wurde, was das menschliche Verhältnis zum Tode anbetrifft, erklärt: "*Ihn* sehen wir allein." So wird die Vorstellung des Todes als das Ende der Existenz als menschliche

Einbildung entlarvt. In Wahrheit bildet auch für die Menschen der Tod und das Leben eine Einheit. Als diese Einheit ist der Rilkesche Begriff des "reinen Bezugs" zu verstehen.

Die dritte Strophe des zwölften Sonetts ist mit dem fünfzehnten Sonett des zweiten Teils in vieler Hinsicht verwandt:

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,  
der unerschöpflich Eines, Reines spricht, - (I 760)

Wie dem Menschen durch die Quelle "Erkennung" gewährt wurde, wird durch das ähnliche Bild des Brunnen-Mundes "Eines, Reines," also etwas unteilbares und authentisches, vermittelt. Auch ist die Einheit von Leben und Tod gegenwärtig, insofern die "vor des Wassers fließendem Gesicht, marmorne Maske," wie das menschliche Dasein, nur der sichtbare Teil einer Ganzheit, einer dauernden, fließenden Existenz im Hintergrund ist. Wie der Mensch, der sich als Quelle ergießt, nicht mehr zwischen Ende und Anfang so streng unterscheidet, folgt auch das Wasser im fünfzehnten Sonett einem zyklischen Lauf, den auch der Tod nicht aufzuhalten vermag, denn er führt "Weither an Gräbern vorbei" (I 761). In beiden Sonetten wird eine Daseinsform beschrieben, die den Tod anerkennt und in sich völlig einschließt, die aber zugleich frei vom Tod ist, oder genauer: von der Vorstellung des Todes als dem Gegensatz zum Leben, als dem Ende. Der Tod muß, als den Übergang in einen neuen Zustand, der einen Teil des ganzen Seins bildet, wie alle Verwandlung bejaht werden.

Dem Blick in die andere Hälfte des reinen Bezugs, den die Erkennung ermöglicht, wird gewisse Einschränkungen gesetzt, was im sechzehnten Sonett des zweiten Teils klargestellt wird:

Nur der Tote trinkt  
 aus der hier von uns *gehörten* Quelle,  
 wenn der Gott ihm schweigend winkt, dem Toten.

*Uns* wird nur das Lärmen angeboten. (I 761)

Und im Gedicht "Todes-Erfahrung" schreibt Rilke: "Wir wissen nichts von diesem Hingehn, das / nicht mit uns teilt" (NG, I 518). Von der Erkennung erkannt zu werden, gleicht also nicht irgendwelcher theologischen Offenbarung des Wesens der Existenz nach dem Tode. Die Verbindung zwischen den beiden Bereichen, dem Leben und dem Tode, kann man bestenfalls ahnen. Der Tod, wie jede Verwandlung, birgt Geheimnisse und Ungewißheiten, welche erst in seiner Vollziehung enthüllt werden.

In der oben zitierten achten Duineser Elegie wurde behauptet, daß die Brunnen in Ewigkeit gehen. Dies ist vor allem daraus zu schließen, daß der Lauf solcher Gewässer zyklisch und ohne Ende ist, daß er, wie "das heiter Geschaffne," "mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt." Der Kreis, den das fließende Wasser bei Rilke beschreibt, erinnert an die Auslegung des wendenden Punkts, als "die Grenzmarke, an der die Seinsbewegung, zurückfallend, sich selbst erfährt" (Mörchen, S. 288). Wichtig ist, wie auch die Struktur des zwölften Sonetts einer Kreisbewegung gleicht, oder vielleicht besser: der aufsteigenden und zurückfallenden Bewegung eines Balles.<sup>26</sup> In beiden Bewegungsarten sowie im Sonett selber ist das Prinzip der Wiederkehr zentral: die Kupplung von w-Lauten im Einsatz entspricht der des Ausklangs: "Wolle die Wandlung . . . wandelst in Wind"; in der zweiten Zeile sowie in der zweitletzten Zeile dominieren d-Lauten; "jener entwerfende Geist" in der dritten Zeile ähnelt der Struktur der Phrase "Jeder glückliche Raum" in der drittletzten Zeile; und es wurde schon auf die identischen

Sprachformeln und den Binnenreim in den Anfangszeilen der mittleren Strophen aufmerksam gemacht. Statt nach den Gesetzen des Sonetts geregelt, scheint das Gedicht symmetrisch um eine Mitte, nämlich um die siebte und achte Zeilen, mit *w*- und *h*-Lauten, und einem harten, stakkato Rhythmus, gereiht. Also sind selbst im zwölften Sonett "Ende" und "Anfang" kaum mehr unterscheidbar.

#### 2.4.

In der vierten Strophe setzen sich einige der Gedanken der vorangehenden Strophe fort:

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,  
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne  
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

Durch einen glücklichen Raum staunend zu gehen, klingt zunächst wie eine Wiederholung der schließenden Zeilen des ersten Terzetts, -- und klar bezieht sich "sie" auf den Menschen und die Erkennung in der dritten Strophe, die zusammen "entzückt durch das heiter Geschaffne" gingen. Am wichtigsten aber in diesem Terzett ist die Aufforderung zu Trennung.

"Trennung," "Abschied" und "Aufbruch" bilden zusammen ein einziges Motiv, das mit der Verwandlungsproblematik bei Rilke eng verbunden ist. Sie können alle sogar manchmal an Stelle von "Verwandlung" stehen, denn Aufbrüche und dergleichen kommen einer Änderung der unmittelbaren Lebensverhältnisse gleich; doch vor allem sind sie als Voraussetzungen der umfassenden Verwandlungsaufgabe zu verstehen. Es wurde schon in unseren Überlegungen zum "wendenden Punkt" und zu den zeitkritischen Aspekten der

Orpheus-Sonette auf Aufbruch, im Sinne von Verwerfung konventioneller Werte, angespielt. Es sei auch an die Vorträge über Rodin erinnert, in denen wiederholt der Moment des Abschieds betont wird, spezifisch der des verlorenen Sohnes und der Bürger von Calais: "In seiner Erinnerung stiegen Gebärden auf, Gebärden der Absage, des Abschiedes, des Verzichts" (V 190). Rilkes einziger Roman, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, handelt auch von einem, der Heimat und Bekannte hinter sich läßt. In der letzten Strophe des zwölften Sonetts wird auf das Motiv auch des folgenden, des dreizehnten Sonetts ("Sei allem Abschied voran") vorausgegriffen. Also spielt das Motiv des "Aufbruchs" in zahlreichen Schriften Rilkes eine zentrale Rolle. Ich möchte doch besondere Aufmerksamkeit kurz auf eines der Neuen Gedichte wenden: "Auszug des verlorenen Sohnes" (I 491-492). Dieses 1906 entstandene Gedicht beginnt mit der Vorstellung:

Nun fortzugehn von alledem Verworrenen,  
 das unser ist und uns doch nicht gehört,  
 das, wie das Wasser in den alten Bornen,  
 uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört;  
 von allem diesen, das sich wie mit Dornen  
 noch einmal an uns anhängt -- fortzugehn [ . . ]

Erstens wird das, was dem Einzelnen innerhalb der Familie zufällt, in Frage gestellt, -- es scheint nicht sicherer Besitz zu sein, und zwar wird es später im Gedicht als "*vielleicht* Gehaltnes" bezeichnet. Dann stellt sich heraus, daß dieser fragwürdige Besitz die Selbstkenntnis, die Suche nach authentischer Identität, wesentlich erschwert ("uns zitternd spiegelt . . ."). Schließlich werden die Eigenschaften dieser Lebensweise, die mit Dornen verglichen werden, als lästig und schmerzhaft beschrieben. An weiteren Stellen zeigt sich die Familie als eine Umgebung, die Konflikt und Gefühlskälte verursacht, statt Sicherheit

und Harmonie zu pflegen:

und ahnend einzusehn, wie unpersönlich,  
wie über alle hin das Leid geschah,  
von dem die Kindheit voll war bis zum Rand --:

Wenn der Sohn seinen Blick in die Zukunft richtet, um seinen Aufbruch weiter zu begründen, scheint auch die Alternative zum Familienleben anfänglich nicht so attraktiv:

und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse,  
weit in ein unverwandtes warmes Land,  
das hinter allem Handeln wie Kulisse  
gleichgültig sein wird: Garten oder Wand;  
und fortzugehn: warum? Aus Drang, aus Artung,  
aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,  
aus Unverständlichkeit und Unverstand:

Und doch wie der Mensch, der sich als Quelle ergießt, dem Offenen ausgesetzt ist, hat auch der verlorene Sohn nicht nur die Fähigkeit, sondern das Bedürfnis, sich in einen Zustand der Ungewißheit zu begeben. Das Gedicht schließt mit der Erwägung:

Dies alles auf sich nehmen und vergebens  
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um  
allein zu sterben, wissend nicht warum --

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?

Die letzte Zeile legt nah, daß mit diesem Auszug noch keine vollständige Verwandlung, sondern lediglich ein Beginn, ein "Eingang" erlangt worden ist. Doch als Frage bleibt auch dies höchstens eine implizite Vermutung. Später in seiner Laufbahn konnte Rilke von dem existentiellen Wert des Abschiednehmens fest überzeugt schreiben:

Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang?  
Der schlug sich auf: die Szenerie war Abschied. (DE IV, I 697)

Wie im zwölften Sonett die Verwandlung, wird an dieser Gedichtsstelle auch ständiger Abschied zum Zeichen des wahrhaften menschlichen Wesens erklärt.

Die Geschichte des verlorenen Sohnes behandelt Rilke auch im Schlußkapitel der Aufzeichnungen, und tatsächlich stellt er darin die Verbindung zwischen Aufbruch und dem Motiv der Liebe vielleicht noch expliziter dar. Malte schreibt: "Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte" (SW VI 938). Der Sohn versucht eine Familie, eine Liebe loszuwerden, die ihm die Freiheit vorenthält. Hermann Mörchen bemerkt dazu: "Rilke hat das Sich-verschließen, das dem 'Offenen', der 'Ferne' widerstrebt, ja immer wieder vor allem in den falschen Gemeinsamkeiten erfahren, in den Sicherungen gefühligen Miteinanderseins, die wir vor die Möglichkeit eines frei sich aussetzenden Daseins verbauen" (288). Und es ist nicht nur die erdrückende Liebe, wie sie in Familien vorkommt, die man hinter sich lassen sollte, sondern auch die sinnliche Liebe, denn sie wird als ein falscher Schutz verworfen:

Ist sie [die Nacht] den Liebenden leichter?  
Ach, sie verdecken sich nur miteinander ihr Los. (DE I, SW I 685)

Man soll aber nicht allzuschnell den Schluß ziehen, daß auch Rilke "einer, der nicht geliebt werden will," ist. Erstens muß man anerkennen, daß Rilke die Schwierigkeit und den Schmerz, die durch den Abschied verursacht werden, selten unterschätzt. An die Offenheit des Gefühls in dem Gedicht mit relevantester Überschrift, "Abschied," ist nicht zu zweifeln:

Wie hab ich das gefühlt, was Abschied heißt.  
Wie weiß ichs noch: ein dunkles unverwundnes  
grausames Etwas, das ein Schönverbundnes  
noch einmal zeigt und hält und zerreißt. (I 517-518)

Wie vorher angedeutet wurde, verführt Rilke keinen seiner Leser mit Verschönerungen

und Verschweigungen. Und zwar steht im zwölften Sonett, daß jeder glückliche Raum "*Kind oder Enkel* von Trennung" ist, -- daß die Früchte des Abschieds also nicht gleich geerntet werden, sondern erst nach einiger Zeit sicherlich schweren Alleinseins.

Schließlich wendet sich Rilke, falls dem Leser alle sonstigen Begründungen nicht genügen sollen, an die Überzeugungskraft einer mythischen Liebenden, und setzt dadurch die Rhetorik des Liebegewinnens fort. Rilke leugnet also nicht die Möglichkeit einer Liebe, die die menschliche Freiheit nicht erstickt. Vielmehr wird die Trennung, d. h. die Befreiung von zwischenmenschlichen Beziehungen im konventionellen Sinne, als paradoxe Vorbedingung einer höheren, wahrhaftigen Liebe nahegelegt:

Und die verwandelte Daphne will,  
seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.

Wie früher erwähnt, erschien auch diese Aufforderung in einem Entwurf von 1909:

Bilden die Nächte sich nicht aus dem schmerzlichen Raum  
aller der Arme die jäh ein Geliebter verließ.  
Ewige Liebende, die überstehn will: ergieß  
dich als Quelle, schließ dich als Lorbeerbaum. (II 364)

Und beide obigen Stellen sind eng mit der ersten Duineser Elegie gedanklich verwandt:

Ist es nicht Zeit, daß wir liebend  
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn:  
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung  
*mehr* zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends. (DE I, SW I 687)

Was an allen Stellen bezeugt wird, ist die Gleichzeitigkeit der Entstehung einer dauernden Liebe mit dem Moment des Abschiednehmens: im Entwurf ist besonders auf ein paar Worte zu verweisen -- "*Ewige Liebende, die überstehen will*"; und in der Elegie wird angedeutet, daß man *liebend* wird, erst indem sich man vom Geliebten befreit. "Wahre" Liebe scheint sich vor allem bei Rilke in der gegenseitigen Bewahrung der Freiheit des

Geliebten zu befinden.

Nach Ovids Metamorphosen ließ sich Daphne in einen Baum verwandeln, um die durch Apollos Annäherungsversuche gefährdete Jungfräulichkeit zu bewahren. In Rilkes Umdeutung der Geschichte, will sie Baum werden, damit die Liebesbeziehung nicht an der sinnlichen Liebe, also an etwas Vergänglichem, gebunden bleibt. Stattdessen soll eine solche Beziehung, wie es zwischen einem Baum und dem Wind als zwei unabhängigen Wesen gibt, entstehen, -- eine, die ewig dauern wird. Die letzte vom Menschen geforderte, metaphorische Verwandlung in Wind ist ja auch nicht ohne Bedeutung. Das Bild des Winds symbolisiert, wie das der Quelle, eine fließende Existenz, die ständig den Wohnort wechselt. Und als eine Existenz, die man nicht sehen, sondern nur fühlen kann, entspricht sie dem sonderbaren Rilkeschen Begriff der "Verwandlung ins Unsichtbare."

### Schluß

Es stellte sich in dem vorangehenden Kapitel, aber besonders in den Überlegungen zu der ersten Strophe des zwölften Orpheus-Sonetts, heraus, daß bei Rilke "verschiedene" Verwandlungsarten in einem komplementären Verhältnis zueinander stehen, daß sie sogar eine Art "Dreieinigkeit" bilden. Naturhafte Verwandlung dient nämlich als Beispiel und Aufforderung, künstlerische Verwandlung jeweils als Methode der höheren, existentiellen Verwandlung, die tiefstes menschliches Bedürfnis ist.

Was im ersten Quartett des Sonetts eindringlich nahegelegt wird, gewinnt in den übrigen Zeilen Erweiterung, bildliche Variation und gedankliche Begründung. Eine der großen Leistungen des Sonetts aber ist Rilkes Art, seine Vorsätze gerade in der Dichtung

in Praxis zu setzen. Mehrere paradoxe Einheiten entstehen in seinen sprachlichen und gedanklichen Umwandlungen: es existiert bei Rilke, zum Beispiel, Sein im Tod, Liebe in Trennung, die Möglichkeit der Erkennung in Ungewißheit, Gewinn im Verlust, die Erlösung von Leid gerade in der Hingabe ins Bedrohliche, usw. Wir dürfen mit Sicherheit den Schluß ziehen, daß die "große," daseinsumfassende Verwandlung, zu der Rilke seine Leser herausfordert, erst durch eine Reihe "kleinerer" Verwandlungen -- im Denken, in der Sprache, in den zwischenmenschlichen Verhältnissen, und, selbstverständlich, in der Kunst -- zu realisieren ist.

## Anmerkungen

1. Wie zum Beispiel in "Der Schauende": "Da geht ein Sturm, ein Umgestalter" (SW I 459).
2. Siehe Mühl: "'Verwandlung' kann sich nur in der Übereinstimmung des Ich mit dem Geschehen, das herantritt, vollziehen. Dagegen aber wehrt sich Malte und fürchtet sich; deshalb begreift er dieses Geschehen als 'Veränderung'" (65); Maché: "Daneben gibt es aber auch [. . .] eine negative Variante dieser abrupten Verwandlung, in welcher der Mensch gewissermaßen einen Selbstverlust erleidet. Auffällig ist, daß Rilke für diese Vorstellung nie den Begriff der Verwandlung benutzt, sondern den Vorgang immer nur umschreibend nennt" (4-5). Umgekehrt werden Begriffe wie "Veränderung" öfters auf eindeutig positive Verwandlungen bezogen, wie in der folgenden Stelle aus Malte: "Aber nun, da so vieles anders wird, ist es nicht an uns, uns zu verändern? Könnten wir nicht versuchen, uns ein wenig zu entwickeln, und unseren Anteil Arbeit in der Liebe langsam auf uns nehmen nach und nach?" (VI 834).
3. Vgl. Hermann Mörchen, Rilkes Sonette an Orpheus, S. 285, und J.-F. Angelloz, Duineser Elegien / Die Sonette an Orpheus. Les Elégies de Duino / Les Sonnets à Orphée. Traduits et préfacés, S. 286; in neuerer Zeit in August Stahls Rilke-Kommentar, S. 316, und Ernst Leisis Rilkes Sonette an Orpheus, S. 146.
4. Goethe: Sämtliche Werke Band 3, S. 25 (West-östlicher Diwan).
5. Siehe Mühl, S. 65, und Maché, S. 4-5.
6. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke Band 3, S. 367 (Die fröhliche Wissenschaft).
7. SW II, S. 122.

8. Nietzsche: Sämtliche Werke Band 4, S. 82 (Also sprach Zarathustra).
9. Briefe I, S. 190 (9. Oktober 1907).
10. Man denke nicht zuletzt an den Begriff der *Katharsis* bei Aristoteles, wobei klargestellt werden muß, daß dieser Begriff auf eine mögliche Wirkung der Kunst, und nicht auf eine künstlerische Technik bezieht. Siehe Aristoteles: Von der Dichtkunst.
11. SO I, 7 (SW I 735).
12. William Butler Yeats. The Poems, S. 33.
13. Siehe DE IX (SW I 719):

Und diese, von Hingang  
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,  
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.

14. Emrich: "Die Literaturrevolution in der modernen Gesellschaft," S. 178.
15. Siehe Hofmannsthals "Ein Brief": "Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinwegleitet, kann für mich plötzlich in einen Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen [. . .]" (Sämtliche Werke, Band XXXI, S. 50).
16. Joyce, Stephen Hero, S. 211. Ebenda: "We recognise that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany" (S. 213).

17. Engel: "Die Duineser Elegien verstehen," S. 6-7. Obwohl Engels Bemerkung sich spezifisch auf die Elegien bezieht, gilt sie zum großen Teil auch dem Gesamtwerk.
18. Fülleborn: Besitzen als besässe man nicht, S. 274.
19. Vgl. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie (Band 1 der Sämtlichen Werke): "-- denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*" (S. 47). Zur Verwandtschaft zwischen Rilke und Nietzsche in dieser sowie weiteren Hinsichten sei besonders auf Erich Hellers maßgeblichen Aufsatz, "Rilke und Nietzsche" verwiesen (Enterbter Geist, S. 175-244).
20. Siehe Allemann, S. 185: "Leben in Figuren ist Leben auf Wendepunkte hin."
21. Vgl. SW I, S. 318, wo diese Bezeichnung auf Gott bezogen wird: "du bist der große Unscheinbare, mit deinem Hammer in der Hand," und SW II S. 383, wo sie verwendet wird, um die menschliche Seele zu beschreiben.
22. Wahrig, Deutsches Wörterbuch, S. 581.
23. Vgl. SW I, S. 345: "Denn, Herr, die großen Städte sind verlorene und aufgelöste;" SW I, S. 352: "Die großen Städte sind nicht wahr;" SW I, S. 363: "Die Städte aber wollen nur das Ihre und reißen alles mit in ihren Lauf;" und SW V, S. 20 ("Worpswede"-Aufsatz): "Ähnlich wie die Sprache nichts mehr mit den Dingen gemein hat, welche sie nennt, so haben die Gebärden der meisten Menschen, die in den Städten leben, ihre Beziehung zur Erde verloren, sie hängen gleichsam in der Luft, schwanken hin und her." Siehe dazu Henning Goldbaeks Aufsatz "Rilke und die großen Städte." *Orbis Litterarum* 48.6 (1993): 325-340.
24. Siehe Wilhelm Emrich: "Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft";

Ulrich Fülleborn: "'Veränderung': zu Rilkes Malte und Kafkas Schloß," und den Rilke-Teil seines Buchs Besitzen als besässe man nicht, S. 255-274; ein Bild von Rilke dem Konservativen bietet Egon Schwarz in seiner Studie Das verschluckte Schluchzen: Poesie und Politik bei Rainer Maria Rilke (zu den Sonetten und Elegien: siehe "Lyrik und Politik," S. 82-105).

25. Goethe: Sämtliche Werke Band 2, S. 65.

26. Der übrigens wiederholt als wichtiges Bild in den Sonetten vorkommt, vor allem in SO II 8 (SW I 755-766).

### Kapitel Drei: Kafkas "Die Verwandlung"

Wie im Fall Rilkes, erscheint auch das Anziehende und Vieldeutige an Kafkas "Die Verwandlung" schon in dem berühmt gewordenen ersten Satz:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. (E 57)

Einige Verkehungen der erwarteten Märchen-Struktur, die dieser dennoch märchenartige Anfang enthält, wurden schon im "Exkurs über Form" erwähnt: die Tatsache, zum Beispiel, daß, ungleich traditionellen, anonymen Märchenfiguren, diese mit Vor- und Nachnamen versehen wird; oder, daß eine für das Märchen schon zu spezifische Zeitangabe: "eines Morgens" verwendet wird; oder weiter, daß das wunderbare Ereignis, das den friedlichen Zustand normalerweise mitten in Märchen zerstört, von Kafka schon an den Anfang, ja sogar an einen Zeitpunkt vor dem Anfang seiner Erzählung gelegt wird. Wohl das Beeindruckendste aber ist die Wiedergabe des phantastischen, märchenhaften Sachverhalts in Kafkas ganz subtiler, novellistischer Sprache.

Im ersten Satz werden auch wichtige Hinweise zur Deutung der Erzählung im Ganzen gegeben, -- richtunggebende Gedanken also, die immer wieder in der folgenden Analyse auftauchen und bestätigt werden. Als erstes ist von großer Bedeutung, daß Gregor Samsa seine Verwandlung bald nach dem Erwachen "aus unruhigen Träumen" entdeckte. Dieser Hinweis auf die Entwicklung seiner Verwandlung im eigenen Unterbewußtsein widerspricht deutlich der Meinung Walter Falks: "Die Verwandlung, welche Kafkas Gestalten erfahren, wird -- darüber kann nur kein Zweifel mehr bestehen -- vollbracht von einer unirdischen, von einer übermenschlichen Macht" (109). Der Traum ist ja ein Zustand, in dem sich tiefsitzende Wunsch- und Angstvorstellungen ausdrücken. In einer

bereits zitierten Briefstelle wies Kafka selber auf die Verbindung zwischen seiner Angst und seiner Sehnsucht,<sup>1</sup> und auch Gregor Samsas Verwandlung muß unter diesem zweideutigen Blickwinkel betrachtet werden. Die Verwandlung bildet also den Durchbruch seines lange verdrängten, wahren Ich, -- oder mit Emrich zu sprechen, des "'unfortschaffbare[n]' Selbst," der "Realität des Ich."<sup>2</sup> Dies ist ein Durchbruch, für den Gregor allein die Verantwortung trägt, und der mit allen willkommenen sowie angsterregenden Konsequenzen geladen ist, d. h. er verspricht einerseits Selbsterkennung und Freiheit, bringt mit sich zugleich bisher nicht anerkannte erotische Triebe und Aggressionen.

Zweitens ist die syntaktische Funktion des Wortes "verwandelt" als Partizipialadjektiv aufschlußreich. Als Adjektiv deutet es einen Zustand an, d. h. eine *schon vollzogene* Verwandlung, und nicht -- wie etwa durch ein Verb im Präsens, -- einen Vorgang, d. h. eine *sich noch entfaltende* Verwandlung. Der "Held" in Kafkas Erzählung, Gregor Samsa, hört also nicht auf den Rat Rilkes, d. h. er *will* nichts, sondern er *findet* sich verwandelt. Seine gesamte, bewußte Anteilnahme am Geschehen scheint daher lediglich die Entdeckung seiner Verwandlung zu sein. Aber, daß die Verwandlung mit der Entdeckung der neuen Gestalt abgeschlossen ist, ist zweifhaft, denn wäre dies der Fall, "könnte," laut Martin Walser, "die Geschichte mit diesem ersten Satz aufhören" (158). Vielmehr wird durch die Stellung dieser Entdeckung am Anfang des Werkes die Erwartung transportiert, daß alles, was in der Erzählung noch geschieht, um die Versuche der Zentralfigur, sich mit seiner neuen Gestalt abzufinden, handeln wird. Seine Verwandlung bildet also, mit Edmund Edel zu sprechen, eine "zwingende Herausforderung" (219). Scheint die leibliche

Verwandlung Gregors schon im ersten Satz vollzogen, liegt doch die Vermutung nah, daß die gründliche, existentielle Verwandlung, die die leibliche ankündigt, an diesem Zeitpunkt im Geschehen nur ein begonnener Prozeß ist, dessen Potentialitäten noch festzustellen, dessen Folgen noch zu ziehen sind.<sup>3</sup>

Weiter vertritt "verwandelt" als Partizip eine "nicht an Person und Numerus gebundene Form,"<sup>4</sup> d. h. es fehlt ein für den Vorgang (grammatisch) verantwortliches Subjekt. Also wird der Vollzieher der Verwandlung etwa als eine anonyme Macht angedeutet, was, zusammen mit der angeblichen Monstrosität der neuen Gestalt, den Leser zunächst glauben läßt, hier einer *Bestrafungs-* oder *Degradationsverwandlung* begegnet zu sein. In Märchen und Mythendichtungen werden solche Verwandlungen, besonders die eines Menschen in eine Tiergestalt,<sup>5</sup> durch namenlose, boshafte Mächte ausgeführt, -- und zwar hatte Kafka einmal vor, "Die Verwandlung," "Das Urteil," und "In der Strafkolonie" zusammen in einem Band unter dem Titel Strafen erscheinen zu lassen.<sup>6</sup> Aber wir werden im vorliegenden Kapitel argumentieren, daß die Bezeichnung *Bestrafungsverwandlung* nur in sehr beschränkter Hinsicht auf die Geschichte Gregor Samsas zutrifft.

Übrigens kommt bei Kafka diese anonyme, Morgenroutine störende Macht an einer weiteren, bekannten Stelle vor, nämlich am Anfang des Romans Der Prozeß:

*Jemand* mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. (P 7, Hervorhebung von mir)

Doch wie es sich im Fall Josef K.s herausstellt, daß das Gesetz die Schuld nicht aufsucht, sondern "von der Schuld angezogen" wird (P 11), haben wir im ersten Satz der "Verwandlung" auch den eindeutigen Hinweis im Traum, daß Gregor seine Verwandlung

selber herbeigesehnt hat. Daß dies nicht zugegeben wird, -- daß Gregor Samsa die eigene Verantwortung für seinen neuen Zustand leugnet, -- zeigt, daß zwischen seinem bewußten Verstand und seinen tiefsitzenden Wünschen eine beträchtliche Diskrepanz besteht. Und, angesichts der von Reißner festgestellten "Einsinnigkeit" des Kafkaschen Erzählens,<sup>7</sup> die die Perspektive des Erzählers mit der seiner Hauptfigur aufs engste verbindet, darf man schließen, daß in der "Verwandlung" eine Diskrepanz zwischen Erzähltem und Wirklichkeit schlechthin besteht.

Zum Beispiel wird im ersten Satz Samsas neue Gestalt ausschließlich mit Negationen beschrieben: er findet sich zu einem "ungeheuren *Ungeziefer*" verwandelt. Dies könnte zwar als negatives Werturteil des Erzählers über die Verwandlung, oder etwa als Bezeichnung der "inneren Nichtigkeit" Gregors aufgefaßt werden.<sup>8</sup> Doch ist es wichtiger zu berücksichtigen, wie die neue Gestalt Gregors merkwürdigerweise mit keinen präzisen, gewohnten Attributen versehen wird. In ähnlicher Einstellung hat Kafka strengstens darauf bestanden, daß in einer Umschlagszeichnung für den Erstdruck der Erzählung Gregor auf keinen Fall dargestellt werden sollte.<sup>9</sup> So wird der Leser dazu geführt, alles Erzählte nicht als verifizierbare Tatsache unkritisch hinzunehmen, sondern es "gegen den Strom" zu lesen.

Nicht etwa daran, daß bei Gregor Samsa eine Verwandlung stattgefunden hat, ist zu zweifeln, sondern das negative Licht, in dem die Verwandlung oft dargestellt wird, und das angeblich schreckliche Aussehen der neuen Gestalt, soll man skeptisch erwägen. Denn diese Schilderung entstammt der Perspektive einer Figur, deren Verstand der Aufgabe, die unerhörten Vorkommnisse in seinem Leben zu fassen und zu bewältigen,

nicht gewachsen ist. Vom Erzähler und aus Gregors eigenen Aussagen erfahren wir also mehr über die mangelhafte Denkweise, die hinter den Reaktionen des "Helden" auf seine Verwandlung -- sowie die seiner Familie und seiner Vorgesetzten, die seine Denkweise ja teilen und beeinflussen -- steckt, als über das Wesen der neuen Gestalt selbst.<sup>10</sup> Diese Einsicht liegt Günter Anders Erklärung des Kafkaschen Dichtens, als eines "Beim-Wort-Nehmen[s]" von Metaphern, zugrunde: dementsprechend ist Samsa ein "dreckiger Käfer" nur "in den Augen der wohlhabenden, 'tüchtigen' Welt" (40). Wie Rilke, legt auch Kafka in seiner Dichtung eine herrschende Denkweise bloß, die, im Gegensatz zur Verwandlung, das wirklich Ungeheure bildet. Der Leser wird dabei herausgefordert, eine gründliche Veränderung der eigenen Denkweise zustandezubringen, die die Verwandlung als etwas äußerst Wünschenswertes enthüllen würde. Zugleich aber muß überlegt werden, ob die Verwandlung nicht nur den Verstand Gregor Samsas überfordert, sondern auch den aller Leser, -- ob die neue Gestalt Gregors nicht zuletzt ein unbekanntes Anderes vertritt, oder "etwas 'Fremdes,' das sich nicht in die menschliche Vorstellungswelt einfügen läßt."<sup>11</sup>

### 3.1.

Wie schon angedeutet, empfindet Gregor seine Verwandlung als ein von außen aufgezwungenes Phänomen, trotz des Hinweises an den Leser auf ihre inneren Ursprünge. Gregors Leugnen der eigenen Verantwortung ist nicht nur im ersten Satz zu spüren, sondern überall im ersten Teil der Erzählung. Es wird von der Verwandlung in meist abwertenden und unterschätzenden Worten gesprochen. Sie wird anfangs als "Narheiten"

(E 57) beschrieben, die Gregor durch Weiterschlafen vergessen will, während die Veränderung seiner Stimme nur "der Vorbote einer tüchtigen Verkühlung, einer Berufskrankheit der Reisenden" sei (E 60). Später, als der Prokurist aus Gregors Firma die Szene betritt, um nach dem säumigen Reisenden zu fragen, erklärt er seinen Zustand als "Ein leichtes Unwohlsein, ein[en] Schwindelanfall" (E 65).

Aus dieser enormen Kluft zwischen der unwahrscheinlichen Sachlage und Gregors nüchterner Fassung ergeben sich auch viele der lustigsten Stellen der Erzählung. Mit großer Vorsicht wirft Gregor seinen schwerfälligen Körper aus dem Bett, denn er glaubt, trotz aller Hindernisse, die seine Käfergestalt bereiten würde, tatsächlich noch am Bahnhof ankommen und seine Dienstreise noch ausführen zu können. Weiter versucht er, sich mit den Familienmitgliedern durch die Türen seines Zimmers zu verständigen, obwohl sie alle mittlerweile in völlige Panik geraten sind, und ohnedies keinen einzigen Laut seiner Tierstimme verstehen könnten. Nachdem Gregor die Tür endlich aufmacht, um zum Prokuristen zu gelangen, der schon bei seinem Anblick weglaufen will, beginnt Gregor, ihm seine Lage mit äußerst nüchterner Sprache zu erklären, und erhofft vom Prokuristen sogar, daß er für ihn ein gutes Wort beim Chef einlegen wird:

"Wohin gehen Sie denn, Herr Prokurist? Ins Geschäft? Ja? Werden Sie alles wahrheitsgetreu berichten?" (E 69)

Also hat Emrich recht, wenn er die Verwandlung als ein für Gregor "negatives, seine Tagesarbeit störendes Phänomen" beschreibt.<sup>12</sup> Gregors Auffassung zeigt aber nicht nur die Diskrepanz zwischen seinem Verstand und der unerhörten Beschaffenheit seiner Verwandlung, sondern weist möglicherweise auch auf den wahren Sinn und die Funktion der Verwandlung hin, – nämlich: Gregor von gerade dieser Arbeitsroutine zu befreien.

Da diese neue Gestalt ein Weiterführen seines Berufslebens durchaus nicht erlaubt, hat die Verwandlung ja das Potential, eine *Rettings-* oder *Entzugsverwandlung* zu werden, -- eine vom Leid befreiende Verwandlung und nicht, wie Walter Falk argumentiert, eine zum äußersten Leid führende Verwandlung.<sup>13</sup>

Die Verwandlung, als Ergebnis innerer Impulse und als Befreiung, möchte man vielleicht als eine Art Selbstverwandlung bezeichnen. Selbstverwandlungen werden aber von den Menschen, die sie betreffen, ausdrücklich gewollt. Die Frage muß also gestellt werden, inwiefern Gregors Verwandlung das Werk seines Willens bildet. Wörtlichen Beweis hierfür könnte man zwar aufweisen, z. B. insofern Gregor von seiner Verwandlung als "Willkür" (E 61) spricht, wobei allerdings klargestellt werden müßte, daß dieser ein Willkür "der Beinchen" ist, in den Gregor keine "Ruhe und Ordnung" zu bringen vermag, und der also keinen bewußten Willen, sondern einen instinktmäßigen Drang ausmacht. Höchstens läßt sich an einigen Stellen erkennen, daß die Verwandlung, und der Bruch mit seiner Firma, den sie zweifelsohne nächstens verursachen wird, vielleicht doch eine Wendung zum Besseren darstellen könnten. Über die Arbeitsweisen seiner Kollegen sagt er sich, zum Beispiel:

"Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. *Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre.* Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor dem Chef hingetreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt. Vom Pult hätte er fallen müssen!" (E 58, Hervorhebung von mir)

Und tatsächlich stellt sich dann heraus, daß Gregor schon eine Zeitlang den Wunsch mit sich getragen hat, sein Leben zu ändern:

"Nun, die Hoffnung ist noch nicht gänzlich aufgegeben; habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzuführen -- es dürfte noch sechs bis fünf Jahre dauern --, mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schnitt gemacht." (E 58)

Dieser Schnitt liegt aber noch in weiter Ferne und hängt ganz von Gregors Rechnungen ab, die bishin offensichtlich nichts zustandegebracht haben, und mit denen man ein ungeduldiges Ich nicht einfach stillen kann.<sup>14</sup>

Ein Motiv, das Kafka-Kennern bekannt vorkommen wird, ist der Schmerz, den Gregor beim Aufwachen spürt. Es heißt, Gregor versuchte sich "wohl hundertmal" in eine Lage zu bringen, in der er zu schlafen vermöchte, aber

ließ erst ab, als er in der Seite einen noch nie gefühlten, leichten, dumpfen Schmerz zu fühlen begann. (E 57)

Auch dieses Motiv ist ein Hinweis auf den von Gregor lange bewahrten, zugleich immer unterdrückten Wunsch, einen "großen Schnitt" zu machen, denn demnächst wird es offenbar, daß er diesen Schmerz -- trotz der im obigen Zitat angegebenen Einmaligkeit des Phänomens -- vorher erlebt hat:

Er erinnerte sich, schon öfters 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. (E 60)

Daß der Erzähler diesen Schmerz zuerst als "noch nie gefühlt" charakterisiert, gleich darauf aber als einen gewohnten Vorfall, bestätigt übrigens, daß er kein allwissender Erzähler ist, sondern, daß seine Aussagen durch die Vergesslichkeit und den Unverstand seiner Hauptfigur begrenzt werden. Christian Eschweiler erklärt diesen Schmerz als "die Auszeichnung des Menschen" (97), sowie "sein[e] damit verbundenen Möglichkeiten" (95). Der Schmerz sei daher etwas sehr positives, sagen wir vorläufig: ein aufkommendes

Bewußtsein der wahrhaftigen Existenz, die irgendwo hinter dem alltäglichen Dasein zu finden sein mag. Aber die Verknüpfung von diesem vielversprechenden Bewußtsein ausgerechnet mit Schmerz ist keine zufällige, -- auch in den anderen Erzählungen von Kafka, in denen dieses Motiv auftaucht, z. B. in "Ein Landarzt" (E 116) und "Ein Bericht für eine Akademie" (E 140), macht es den "Helden" nicht nur sich selbst bewußt, sondern auch seiner problematischen Stellung in einer Welt, die sich mit Selbstbewußtsein nicht gut verträgt. In "Die Verwandlung" wird dieses Motiv wiederholt aufgegriffen, und muß an jeder Stelle im jeweiligen Zusammenhang gedeutet werden.

Ein weiteres, von der Forschung kaum beachtetes Motiv der Erzählung handelt davon, daß Gregors Verwandlung von einem unaufhörlichen Regen begleitet wird, der dreimal in der Erzählung, und jedesmal mehr als beiläufig, zur Sprache kommt:

Gregors Blick richtete sich dann zum Fenster, und das trübe Wetter -- man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen -- machte ihn ganz melancholisch. (E 57)

der Regen fiel noch nieder, aber nur mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelnweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen. (E 68)

ein heftiger Regen, vielleicht schon ein Zeichen des kommenden Frühjahrs, schlug an die Scheiben (E 95)

Solche Wetterbeschreibungen kommen in weiteren Erzählungen und Fragmenten vor, in denen ebenfalls eine große Verwandlung der Hauptfigur im Mittelpunkt des Geschehens steht. In "Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande" dauert ein Regen vom Anfang bis zum Schluß fort; in "Ein Landarzt" bedroht ein "starkes Schneegestöber" (E 112), den Weg zum Kranken zu erschweren; und in "Der plötzliche Spaziergang" findet der vorgestellte Aufbruch des Helden statt, trotz "ein[es] unfreundliche[n] Wetter[s]" (E 26).

Der Erinnerung an die früher zitierten Worte Rilkes ist nicht zu entgehen:

als ob ein Regen auf mich fiele,  
in welchem alle Dinge sich verwandeln. (SW I 447)

Nochmals sehen wir Verwandlung aufs engste mit Naturerscheinungen in Verbindung gebracht. Man muß also Walter Falks Behauptung, Kafkas Verwandlungen seien "von einer unirdischen, von einer übermenschlichen Macht" durchführt, erneut und noch entschiedener widerlegen. Denn ganz im Gegenteil scheint Gregors Verwandlung im Einklang mit der Natur zu stehen, dermaßen, daß sie als die Ausführung eines irdischen Gesetzes an seinem Körper charakterisiert werden könnte. Es läßt sich sogar fragen, ob diese von außen vollzogene, naturhafte Wandlung ähnlich wie bei Rilke als "Zeichen des eigenen, willentlich zu ergreifenden Schicksals" aufzufassen ist?<sup>15</sup> Ganz anders verhält es sich mit Gregors vorherigem Dasein, von dem es in den Worten des Prokuristen an einer späteren Stelle in der Erzählung heißt:

"es ist zwar nicht die Jahreszeit, um besondere Geschäfte zu machen, das erkennen wir an; aber eine Jahreszeit, um keine Geschäfte zu machen, gibt es überhaupt nicht, Herr Samsa, darf es nicht geben." (E 65)

Die offensichtliche Übereinstimmung zwischen Gregors Verwandlung und der Naturwelt, also mit einer Art wahrhaftiger Existenz, steht in gänzlichem Gegensatz zum Geschäftsleben, das sich erdreistet, die Jahreszeiten nicht zu achten, und so außerhalb des natürlichen Flusses der Zeit zu operieren.

Während aber in Rilkes Sonett der Wille zur Verwandlung einen änderungsbedürftigen Zustand indirekt verrät, scheint bei Kafka das Umgekehrte der Fall zu sein. Für einen Einblick in Gregors unzulängliches Dasein vor der Verwandlung brauchen wir nichts induktiv aus dem Text zu folgern, noch uns auf parallele Schriften

zu berufen, denn dieser wird noch am Anfang der Erzählung überdeutlich angeboten:

"Ach Gott," dachte er, "was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tagaus, tagein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie dauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!" (E 58)

Diese Charakterisierung von Gregors Arbeitsdasein wächst in Negativität von relativ milden, banalen Klagen, wie sie man von fast jedem Lohnabhängigen in den Augenblicken vor dem Aufstehen hören könnte, durch Vorwürfe gegen den Beruf, sie sei Ursache von körperlichen und geistigen Beschwerden, sowohl der Hervorbringer von Unterernährung, Unbeständigkeit und Unmenschlichkeit, und schließlich wird sie mit einem zusammenfassenden Fluch in den Bereich des Dämonischen versetzt. Nicht umsonst wird diese Klage in die Erzählung aufgenommen. Wäre Gregor Samsa wirklich von einer dunklen und anonymen Macht besucht worden, dann hätte für die Auslegung seiner Verwandlung sein vorheriges Leben nichts zu bedeuten.

Aber nicht nur Gregors Berufsleben ist beklagenswert, sondern auch sein Leben zu Hause läßt noch viel zu wünschen. Diese beiden unzulänglichen Sphären seines Daseins sind eigentlich durchaus miteinander verflochten, denn, wie an einer früheren Stelle angedeutet wurde, hängt seine Familie von ihm finanziell ab, während er seinem Beruf und seiner Firma wegen der Schulden des Vaters verhaftet bleibt. Die folgende Beschreibung seines Zimmers weist auf eine reizlose und beengende Umgebung hin:

Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntten Wänden. (E 57)

Weiter läßt sich die nicht besonders private Lage dieses Zimmers innerhalb der elterlichen

Wohnung aus der Tatsache erkennen, daß, nach der Entdeckung seiner unerwarteten Anwesenheit zu Hause, alle Familienmitglieder einzeln an die drei Türen seines Zimmers klopfen. Sein Schlafzimmer wird also von denen seiner Schwester und seiner Eltern, sowie von einem Vorzimmer eingekreist. Außerdem hat diese Aufmerksamkeit der Familie auf Gregors Verspätung das Aussehen einer Extension der Überwachung, die er durch seine Vorgesetzten bei der Arbeit erlebt. Gregor fühlt sich also von der Familie in die Enge getrieben, und führt ein Dasein, das man ohne Übertreibung als gefängnisartig beschreiben kann.

Daß sich Gregor schon eine längere Zeit von der Familie trennen wollte, bezeugt eine ganze Reihe von Hinweisen -- wie es früher solche Hinweise auf seinen Wunsch, zu kündigen, gab. Schon in folgender, merkwürdiger Gewohnheit ist der ersehnte Abstand von der Familie erkennbar:

Gregor aber dachte gar nicht daran, aufzumachen, sondern lobte die vom Reisen her übernommene Vorsicht, auch zu Hause alle Türen während der Nacht zu versperren. (E 60)

Übrigens verstärkt diese Übertragung einer Arbeitsgewohnheit auf das Leben zu Hause den Eindruck, daß Gregor seinen Beruf und sein Familienleben als *das eine* feindliche Wesen ansieht. Weiter ist die folgende, unerbetene Erklärung Gregors gar nicht überzeugend, sondern läßt den Leser gerade das Gegenteil vermuten:

Noch war Gregor hier und dachte nicht im geringsten daran, seine Familie zu verlassen. (E 64)

Auch das Bild, das Gregor in der letzten Zeit in einen selbstgemachten Rahmen untergebracht und an seine Wand gehängt hat, wirkt als eine Vergegenständlichung seiner Sehnsucht nach Freiheit. Einerseits verrät die Laubsägearbeit eine Neigung zu

künstlerischer Tätigkeit, also zu etwas, was mit dem Geschäft gar nichts zu tun hat. Aber wichtiger noch ist das Thema des Bilds:

Es stellte eine Dame dar, die, mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob. (E 57)

Diese Dame ist der erste Hinweis in der Erzählung auf erotische Triebe, die mit der Verwandlung langsam zutagekommen. Das Bild der Dame stellt logischerweise auch den Wunsch Gregors dar, zu heiraten und damit einen eigenen Haushalt zu gründen, -- kurz gesagt: seine Familie zu verlassen.

Dem Leser, der sich in die erschütternde Lage Gregor Samsas versetzt, würde es vielleicht als ein selbstverständlicher Schritt einfallen, sich an andere Menschen zu wenden. Doch auf die Idee, daß die Familienmitglieder ihm in seinen Bemühungen, aufzustehen, irgendwie behilflich sein könnten, kommt Gregor langsam -- und dann gar nicht ernsthaft:

Als Gregor schon zur Hälfte aus dem Bett ragte [. . .] fiel ihm ein, wie einfach alles wäre, wenn man ihm zu Hilfe käme [. . .] hätte er wirklich um Hilfe rufen sollen? Trotz aller Not konnte er bei diesem Gedanken ein Lächeln nicht unterdrücken. (E 62)

Dieser Gedanke kommt ihm lächerlich vor, vor allem, weil sie einem Umdrehen der normalen Verhältnisse entsprechen würde, nach denen nur Gregor die Rolle des Versorgers immer gespielt hat, aber auch, weil er allzu gut weiß, daß er sich auf die Hilfe der Familie nicht verlassen kann. Und doch wird er enttäuscht, wenn er beim Aufschließen der Tür tatsächlich keine Aufmunterung von der Familie erhält:

[. . .] aber alle hätten ihm zurufen sollen, auch der Vater und die Mutter: "Frisch, Gregor," hätten sie rufen sollen, "immer nur heran, fest an das Schloß heran!" (E 67)

In diesem Übergang von einer amüsierten zu einer enttäuschten Reaktion auf das Versagen seiner Schwester und seiner Eltern, zeigt sich die erwachende Einsicht Gregors, daß seine Beziehung zu der Familie defekt ist. Denn wozu ist die Familie da, wenn nicht zu helfen? Somit wird die Idealvorstellung der Familie als eine Gruppe von gegenseitig unterstützenden Individuen entlarvt, und ein einseitiges Abhängigkeits- und Machtverhältnis kommt zum Vorschein.

Kafkas Kritik an der Arbeitswelt und an den in Familien oft herrschenden Machtverhältnissen, will ich nicht etwa als eine ausdrücklich soziologische, geschichtsbezogene Diagnose charakterisieren,<sup>16</sup> geschweige von einem Bekenntnis des Dichters zum Marxismus. Kafkas Skepsis und die existentielle Tiefe der Probleme, die er behandelt, würde ihn sowieso davon abhalten, irgendwelche politische Lösung zu billigen. Milan Kundera hat daher gewissermaßen recht, wenn er meint, Kafka beschreibe keine soziologischen, sondern vor allem persönliche Situationen. Andererseits könnte Kundera mit der folgenden Behauptung kaum weiter fehlgehen:

Aber in Kafkas Universum findet sich so gut wie nichts von dem, was den Kapitalismus ausmacht: weder das Geld und seine Macht noch der Handel noch die Lohnabhängigkeit noch das Eigentum und die Eigentümer noch der Klassenkampf.<sup>17</sup>

Man braucht sich nur an Josef K. im Prozeß zu erinnern, der das für ihn vorteilhafte Benehmen seiner Hausmeisterin durch Geld sichern will.<sup>18</sup> Doch besonders was "Die Verwandlung" betrifft, versagt Kunderas Erklärung. Dort lautet es, zum Beispiel:

Man hatte sich eben daran gewöhnt, sowohl die Familie als auch Gregor, man nahm das Geld dankbar an, er lieferte es gern ab, aber eine besondere Wärme wollte sich nicht mehr ergeben. (E 79)

Kafka stellt die schwer widerlegbare These auf, daß menschliche Beziehungen durch Geld

und Machtausübung vergiftet werden, und überdies, daß das moderne System, das der Mensch auf Geld und Beruf gebaut hat, die größte Hürde vor der Möglichkeit eines freien Daseins bildet. Die persönlichen Situationen, die Kafka beschreibt, schließen also von Natur aus viel soziologisches ein.

Die Verwandlung verspricht, Gregor von gerade diesem mangelhaften System zu befreien. Doch er versäumt immer wieder die Gelegenheit, ihre potentiell befreiende Wirkung auszunützen, besonders indem er sich der Gewalt und dem Urteil von anderen ergibt. Diese Resignation war schon vorhanden in dem gerade zitierten Gedanken Gregors, "wie leicht alles wäre, wenn man ihm zu Hilfe käme," und wiederholt sich in der folgenden Bemerkung, die sich übrigens auf die phantasielosen, von den Eltern vorgeschlagenen Lösungen des Dilemmas, bezieht:

Er fühlte sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis und erhoffte von beiden, vom Arzt und vom Schlosser, ohne sie eigentlich genau zu scheiden, großartige und überraschende Leistungen. (E 67)

Gregor, der den eindeutigen Durchbruch des eigenen Ich so langsam wahrnimmt, zögert keine Sekunde, die Bestimmung alles weiteren Handelns auf der Reaktion des Prokuristen und der Familie zu gründen:

[. . .] er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden. Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein. Würden sie aber alles ruhig hinnehmen, dann hatte auch er keinen Grund, sich aufzuregen, und konnte, wenn er sich beeilte, um acht Uhr tatsächlich auf dem Bahnhof sein.  
(E 66)

Die Vorstellung, daß Gregor durch das Erschrecken seiner Familie seiner Verantwortung ihnen gegenüber entlastet würde, deutet gewiß auf eine Sehnsucht nach Freiheit hin. Doch indem er sich diese Befreiung wie eine Erlaubnis von der Familie erhofft, statt sie

selbst zu verwirklichen, und indem er dabei auch die Verantwortung für sich selbst loszuwerden versucht, wird eine seelische Dichotomie, die ihm immer wieder zum Verhängnis wird, offenbar. Zwar überall in Kafkas Werk kommt es vor, daß der Drang der Hauptfiguren zur Selbstbehauptung in ständigem Konflikt mit dem Bedürfnis nach Aufnahme in einen gewissen menschlichen Kreis steht. Clemens Heselhaus hat recht, wenn er behauptet: "‘Die Verwandlung’ als Antimärchen ist also ein Protest gegen das Leben, wie es in der Moderne gelebt wird, ein Protest insbesondere gegen das Leben der modernen Familie,"<sup>19</sup> doch was nicht übersehen werden darf, ist, daß sich Kafkas Kritik nicht nur an das Familienkomplex richtet, sondern zugleich an das Individuum, das diesem Komplex die Kontrolle über das eigene Dasein mehr oder weniger freiwillig übergibt.

Das oben angeführte Zitat von Heselhaus setzt sich fort, wie folgt: "Es ist Protest vom Absoluten her, vom richtigen Leben her."<sup>20</sup> Daß die Verwandlung ihren Ursprung in authentischer Existenz hat, unterstützt das in dieser Arbeit dargelegte Argument, daß Gregors Verwandlung den Durchbruch seines wahren Ich darstellt. Es kann nicht zu oft betont werden, daß die Verwandlung eine Revolte gegen das Leben, wie es bisher von Gregor geführt wurde, ist, und nicht etwa die Summe dieses Arbeitsdaseins. Die öfters aufgestellte, und zwar verlockende These, daß Gregor zum Tier wird, weil er vorher von der Familie und der Firma als Arbeitstier behandelt worden ist, daß seine Verwandlung also das unmittelbare "Ergebnis des deformierenden Berufslebens" ist,<sup>21</sup> scheidet, denn mit seiner Verwandlung *endet* gerade dieses Berufsleben.

Auch diesem Protestcharakter mag ein gewisser Anteil der Ungeheuerlichkeit der

Verwandlung zugeschrieben werden. Dieser Gedanke widerspricht nicht unserem früher vorgetragenen Argument, jene Ungeheuerlichkeit sei als subjektiver Eindruck der Erzählfiguren zu erwägen, denn auch hier kommt es auf die Perspektive an. Als Protest stellt Gregors Verwandlung eine Bedrohung der Autorität des Vaters und des Berufs sowie möglicherweise einen Vorboten von etwas Fremdem und Unbekanntem dar, -- so ist es leicht zu verstehen, daß sie den dadurch Betroffenen schrecklich vorkommt. Gregors Protest hat einen schrecklichen Anschein, auch weil er sich nach verlängerter Unterdrückung nun so plötzlich und extrem zuspitzt. Zum Beispiel behauptet Wilhelm Emrich, daß die neue Gestalt zu einer "Pervertierung des Selbst" wird, da sich Gregor so lange gegen die eigene Verwandlung wehrt.<sup>22</sup> Eine ähnliche Ursache und Wirkung ist in einem Gedicht von Yeats zu erkennen, in dem ein historisches, politisches Gegenstück zum Protest Gregors, nämlich der irische Aufstand gegen britische Herrschaft, geschildert wird. Wie Gregor sind auch die Rebellen dieser Bewegung durch langes Leiden in einen erstarrten Zustand geraten:

Too long a sacrifice  
Can make a stone of the heart.

Auch die Sehnsucht nach Freiheit haben sie zu lange gehegt, und sind dadurch aus dem naturhaften Strom der Zeit, aus dem Wandel der Dinge ausgeschlossen worden:

Hearts with one purpose alone  
Through summer and winter seem  
Enchanted to a stone  
To trouble the living stream.

Letzten Endes bleibt den Rebellen nur ein plötzlicher, gewaltsamer Ausbruch übrig, was zu der äußersten Wandlung, d. h. ihrer sämtlichen Hinrichtung führt:

All changed, changed utterly:  
A terrible beauty is born.<sup>23</sup>

Wie Gregors Protest, hat auch der Aufstand, den Yeats' Helden erheben, zweideutige Konsequenzen: er bietet zwar die Aussicht auf Freiheit, bringt mit sich aber zugleich höchstwahrscheinliche Selbstvernichtung, und schwebt daher zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen. Die Gefährlichkeit eines solchen unbesonnenen Protestes erkennt auch Nietzsches Zarathustra:

"Deinen herrschenden Gedanken will ich hören und nicht, daß du einem Joche entronnen bist. Bist du ein solcher, der einem Joche entrinnen *durfte*? Es gibt manchen, der seinen letzten Wert wegwarf, als er seine Dienstbarkeit wegwarf. Frei wovon? Was schießt das Zarathustra! Hell aber soll mir dein Auge künden: frei wozu?"<sup>24</sup>

Diese Diagnose trifft auf Gregor Samsa genau zu: trotz des eindeutigen Beweises, daß sein Leben nie wieder dasselbe sein kann, vermag er sich kein weiteres, alternatives Dasein an der Stelle des vorherigen vorzustellen, – er kann, wie noch zu besprechen ist, die passende Nahrung für seine neue Gestalt nicht finden. Die Verwandlung, als die Befreiung von einem rein materiellen Dasein, fordert auch eine gründliche Änderung der Denkweise, doch Gregors Denken bleibt an Besitz und geschäftlicher Logik fest gebunden, was übrigens von Ulrich Fülleborn als typischer Mangel Kafkascher Hauptfiguren bezeichnet wird, indem er bemerkt, "daß [Kafka] die 'Helden' seiner Romane Der Proceß und Das Schloß mit dem Laster der Berechnungskunst -- hier richtiger: der Berechnungswut -- ausstattete."<sup>25</sup>

Der erste Teil der Erzählung endet mit der vom Vater ausgeführten Vertreibung Gregors zurück in sein Zimmer, was als Folge eine weitere Verwundung hat:

Vielmehr trieb er, als gäbe es kein Hindernis, Gregor jetzt unter besonderem Lärm vorwärts; es klang schon hinter Gregor gar nicht mehr wie die Stimme bloß eines einzigen Vaters; [. . .] seine eine Flanke war ganz wundgerieben, an der weißen Tür hingen häßliche Flecken [. . .] da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß, und er flog, heftig blutend, weit in sein Zimmer hinein. (E 72-73)

Nicht zufällig benützt hier Kafka das Wort "erlösend." Freilich ist dieses Adjektiv gewissermaßen ironisch gemeint, -- doch das Adverb "wahrhaftig" warnt den Leser davor, die erlösende Wirkung dieser Tat allzu ironisch zu verstehen. Es deutet auch auf das Potential eines solchen Verstoßens hin. Ob Gregor nun scharfsinnig genug ist, dieses Potential wahrzunehmen, ist etwas ganz anderes. Zum zweiten Mal in der Erzählung wird also Schmerz mit Bewußtsein verbunden: diesmal mit dem Bewußtsein der Notwendigkeit eines entschlossenen Bruchs mit der Familie, denn jetzt kann sich Gregor auf freundliche Aufnahme offensichtlich nicht verlassen, aber zugleich mit dem Bewußtsein des plötzlichen, unerwarteten Widerstandes des Vaters gegen eine solche Selbstbehauptung, und der eigenen Ohnmacht gegenüber der Familie im allgemeinen.

Der letzte Satz des ersten Teils lautet: "Die Tür wurde noch mit dem Stock zugeschlagen, dann war es endlich still" (E 73); und wenn wir einen Sprung in den zweiten Teil machen dürfen, zeigt sich daß "die Schlüssel steckten nun auch von außen" (E 74). Mit diesem Geschehen wird zum ersten Mal für Gregor Samsa seine "Käfergestalt" zu einem richtigen "Käfig."

### 3.2.

Im zweiten Teil der Erzählung setzt das Fortschreiten der Verwandlung aus, da sowohl Gregor als auch seine Familie die Realität und den Sinn der neuen Gestalt nicht

wahrhaben wollen. In diesem Teil der Erzählung kommt übrigens der Regen, der das Fortschreiten des Verwandlungsprozesses in den beiden anderen Teilen ankündigt, nicht vor. Der zweite Teil der "Verwandlung" wird also durch völlige Erstarrung geprägt. An eine Stelle in Rilkes "Wolle die Wandlung" zu denken, ist unvermeidlich:

Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* das Erstarrte;  
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?

Trotz seiner innigsten Wünsche, frei und selbständig zu werden, sowie aller im ersten Teil dargebotenen Zeichen, daß ihm eine Versöhnung mit dem Vater nicht offensteht, gibt sich Gregor dem Wahn gänzlich hin, er werde wieder "in den menschlichen Kreis" der Familie, also ins "unscheinbare Grau" aufgenommen werden.

Wie in anderen Werken Kafkas sucht der "Held" der "Verwandlung" die Lösung seiner Situation durch eine Frau, nämlich seine Schwester, Grete, zustandezubringen.<sup>26</sup> Es ist Gregors Schwester, die nach der Verwandlung die Versorgung ihres Bruders und die Vermittlung zwischen ihm und den Eltern auf sich nimmt. Als Gregor z. B. nicht einmal mehr sein früherer Lieblingsgetränk, Milch, schmeckt, erhofft er von ihr eine befriedigende Ersatznahrung zu bekommen:

Ob sie wohl bemerken würde, daß er die Milch stengelassen hatte, und zwar keineswegs aus Mangel an Hunger, und ob sie eine andere Speise hereinbringen würde, die ihm besser entsprach? Täte sie es nicht von selbst, er wollte lieber verhungern, als sie darauf aufmerksam machen, trotzdem es ihn eigentlich ungeheuer drängte, unterm Kanapee vorzuschleichen, sich der Schwester zu Füßen zu werfen und sie um irgend etwas Gutes zum Essen zu bitten. (E 75)

Gregors Erwartung entspricht auch der Tradition des Märchens, nach der die Schwester die Verantwortung für die *Rückverwandlung* ihres Bruders oft trägt. Doch diese Rolle wird ja von Kafka parodiert, denn nicht nur ist Gregors Verwandlung nicht rückgängig

zu machen, sondern es stellt sich auch langsam heraus, daß die Schwester "die Rückkehr der selbstverständlichen Verhältnisse" nicht im geringsten erwünscht, sondern daß sie vielmehr Gregors Ausschluß aus der Familie will.

Diese Diskrepanz zwischen Erwartung -- d. h. Gregors sowie die des Lesers, -- und Wirklichkeit erzeugt weitere humorvolle Episoden. Die folgende Stelle beschreibt einen Zeitvertreib, der Gregor in seiner neuen Gestalt besonders lieb geworden ist:

[. . .] er scheute nicht die Mühe, einen Sessel zum Fenster zu schieben, dann die Fensterbrüstung hinaufzukriechen und, in den Sessel gestemmt, sich ans Fenster zu lehnen, offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen. (E 80-81)

Es sei hier an die Lage der Wohnung erinnert, wie Gregors Zimmer von allen anderen umringt war, mit der Ausnahme der Fensterwand. Gretes Reaktion auf diese Tätigkeit ihres Bruders wird berichtet, wie folgt:

Nur zweimal hatte die aufmerksame Schwester sehen müssen, daß der Sessel beim Fenster stand, als sie schon jedesmal, nachdem sie das Zimmer aufgeräumt hatte, den Sessel wieder genau zum Fenster hinschob, ja sogar von nun ab den inneren Fensterflügel offen ließ.

Hätte Gregor nur mit der Schwester sprechen und ihr für alles danken können, was sie für ihn machen mußte, er hätte ihre Dienste leichter ertragen; (E 81)

Nun macht die Schwester das alles natürlich nicht aus Rücksichtnahme auf Gregors geistigen Zustand, sondern in der Hoffnung, daß Gregor aus dem Fenster hinaussteigen und somit die Familie verlassen wird. Doch Gregor nimmt immer eine unterwürfige und dankbare Haltung gegenüber den Familienmitgliedern an, denn er bleibt dem Irrtum verhaftet, daß sie in der besten Absicht handeln. Auch in den Betrug, den sein Vater gegen ihn ausführt, sieht Gregor nicht ein:

Er war der Meinung gewesen, daß dem Vater von jenem Geschäft her nicht das Geringste übriggeblieben war, zumindest hatte ihm der Vater nichts Gegenteiliges gesagt, und Gregor allerdings hatte ihn auch nicht darum gefragt.  
(E 78)

Nun wird aber klar, daß die finanziellen Verhältnisse der Familie nicht so schlimm waren, wie es Gregor früher zu verstehen gegeben wurde:

Eigentlich hätte er ja mit diesen überschüssigen Geldern die Schuld des Vaters gegenüber dem Chef weiter abgetragen haben können, und jener Tag, an dem er diesen Posten hätte loswerden können, wäre weit näher gewesen, aber jetzt war es zweifellos besser so, wie es der Vater eingerichtet hatte. (E 80)

Wie diese Manipulation auch im mildesten Lichte als irgendwie gerecht beurteilt werden könnte, läßt sich ja nicht denken. Gregor will es einfach nicht zugeben, daß sein vorheriges Arbeitsdasein, das sich inzwischen als entmenschlichend und unwahrhaftig erwiesen hat, außerdem nun auch überflüssig war.

Weitere Ironie entsteht aus dieser Situation, insofern die Schwester, trotz aller fraglichen, eigensüchtigen Motivationen, unabsichtlich vielleicht das wirklich Beste für Gregor ersehnt, indem sie ihn allein lassen und aus der Familie ausschließen will. Dieser Abstand zwischen Absicht und potentiell positiver Wirkung gab es ja auch am Ende des zweiten Teils bei dem "wahrhaftig erlösenden starken Stoß" des Vaters. Genau wie Daphne in Rilkes "Wolle die Wandlung," fordert Grete ihren Bruder zu Trennung und damit zu einer Fortsetzung des Verwandlungsprozesses auf, -- also nicht zur erwarteten, märchenhaften *Rückverwandlung*, sondern zu einer *Weiterverwandlung*. Doch ich wiederhole: die Ironie dieser Situation darf man nicht außer Sicht lassen. Diese Forderung der Schwester ist ganz und gar unabsichtlich, denn sie, wie alle Figuren in der Erzählung, erkennt nicht den wahren Sinn der Verwandlungsaufgabe.

Ein anderes Unternehmen Gretes, das Gregors Abfinden mit seiner neuen Gestalt anscheinend fördern soll, ist das Ausräumen seines Zimmers. Mit der Entfernung der Möbel soll ihm das lieb gewordene Herumkriechen erleichtert werden. Die Mutter erhebt gegen diesen Plan den folgenden Einwand:

"[. . .] ist es nicht so, als ob wir durch die Entfernung der Möbel zeigten, daß wir jede Hoffnung auf Besserung aufgeben und ihn rücksichtslos sich selbst überlassen? Ich glaube, es wäre das beste, wir suchen das Zimmer genau in dem Zustand zu erhalten, in dem es früher war, damit Gregor, wenn er wieder zu uns zurückkommt, alles unverändert findet und um so leichter die Zwischenzeit vergessen kann." (E 84)

Mehrere Interpreten haben die Mutter als das einzige Familienmitglied, das im Interesse Gregors handelt, identifiziert -- und gewiß sind ihre Sorgen um den Sohn aufrichtig und gutgemeint. Aber Edmund Edels Erklärung dieser Stelle setzt sich einigen Einsprüchen aus:

So widersetzt sie [die Mutter] sich dem Ausräumen des Zimmers, weil dadurch Gregors menschliche Vergangenheit weiter getilgt wird und er um so auswegloser in die Gefangenschaft des Tieres gezwungen wird. (221)

Die Hoffnung der Mutter auf "Besserung" ist genauso lächerlich wie die Gregors auf die "Rückkehr der selbstverständlichen Verhältnisse" am Anfang der Erzählung -- die Verwandlung ist nicht rückgängig zu machen, -- und ohnehin ist Gregors "menschliche Vergangenheit," wie Kafka wiederholt darlegt, alles andere als menschlich gewesen. Gerade diese "ererbten" Möbelstücke, als der faßbare Rest seiner Vergangenheit, bestärken durch ihre Gegenwart Gregors Ausweglosigkeit und Gefangenschaft, -- seine Lage wird ja zunehmend schlimmer, als gegen das Ende der Erzählung sein Zimmer voll mit Unrat gefüllt wird. So schmerzlich es die Mutter auch treffen würde, wäre es doch wirklich das Beste, Gregor "rücksichtslos sich [zu] überlassen."

Gregor und seine Mutter sind sich in wenigstens einer Hinsicht ähnlich: beide werden an mehreren Stellen entweder als "ohnmächtig" beschrieben oder mit dem Wort "Ohnmacht" in Verbindung gebracht -- und die Reaktion beider Figuren auf die Verwandlung wird vor allem durch Nicht-handeln gebildet. Gregor, der anfangs den Plan der Schwester völlig billigte, läßt sich von der Sentimentalität der Mutter überreden, und stellt sich die folgende Frage:

Hatte er wirklich Lust, das warme, mit ererbten Möbeln gemütlich ausgestattete Zimmer in eine Höhle verwandeln zu lassen, in der er dann freilich in allen Richtungen ungestört würde kriechen können, jedoch auch unter gleichzeitigem schnellen, gänzlichen Vergessen seiner menschlichen Vergangenheit? War er doch jetzt schon nahe daran, zu vergessen, und nur die seit langem nicht gehörte Stimme der Mutter hatte ihn aufgerüttelt. Nichts sollte entfernt werden; alles mußte bleiben; die guten Einwirkungen der Möbel auf seinen Zustand konnte er nicht entbehren; und wenn die Möbel ihn hinderten, das sinnlose Herumkriechen zu betreiben, so war es kein Schaden, sondern ein großer Vorteil. (E 85)

Dieses "sinnlose Herumkriechen" ist aber nur "sinnlos" aus der Perspektive des modernen Geschäftsdenkens, also "in den Augen der wohlstandigen, 'tüchtigen' Welt." So ähnelt es den "schöne[n] Mäander[n]" Rilkes (SO I 24, SW I 746), die auch eine freie, nicht zweckgebundene Bewegung ist, und die außerdem auf ein sinnvolleres Dasein hindeuten scheint. Nach Edel unterläßt die Familie die "zwingende Herausforderung" der Verwandlung, doch dazu möchte ich bemerken: sie unterläßt diese Herausforderung, nicht indem sie Gregor in den menschlichen Kreis nicht aufnimmt, sondern wenn sie, trotz der unübersehbarsten Veränderung ihres Sohnes und Bruders, trotz der Unmöglichkeit der Weiterführung seiner Geldverdienste, und trotz ihrer starken Abneigung gegen ihn, ihn immer noch gefangenhält. Eine "Menschwerdung" Gregors, die seine Aufnahme zurück in den menschlichen Kreis bewirken sollte, würde -- wäre

sie erstens einmal möglich -- vielmehr zum Verlust seiner Freiheit führen. Das zeigt Kafka in einer anderen Erzählung, nämlich am Beispiel Rotpeters in "Ein Bericht für eine Akademie":

Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich freier Affe, fügte mich diesem Joch. [. . .] War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde es gleichzeitig mit meiner vorwärtsgepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger; wohler und eingeschlossener fühlte ich mich in der Menschenwelt; (E 139)

Wir müssen uns allerdings davor hüten, zu schließen, daß Kafka "Menschsein" im allgemeinen als einen hoffnungslosen Zustand ansieht, für den die Freiheit durchaus unerreichbar ist. Seine Skepsis bezieht sich hier auf die bestimmte, wenn vielleicht herrschende Art menschlichen Daseins, die vor allem durch Gregors Familie und seinen Beruf vertreten wird.

Wie oben angedeutet, bietet das "sinnlose Herumkriechen" eine mögliche Existenzform dar. Ein Hinweis auf die Stellung dieser Tätigkeit als ein potentieller Ausweg für Gregor besteht in der Tatsache, daß sie ihm isolierte Augenblicke von physischer sowie psychischer Zufriedenheit erlaubt, -- Augenblicke, die den Leser fast vergessen machen könnte, daß hier "ein großes Unglück geschehen ist" (E 66):

[. . .] so nahm er zur Zerstreuung die Gewohnheit an, kreuz und quer über die Wände und Plafond zu kriechen. Besonders oben auf der Decke hing er gern; es war ganz anders, als das Liegen auf dem Fußboden; man atmete freier; ein leichtes Schwingen ging durch den Körper; (E 83)

Auf einer rein praktischen Ebene fungiert das Herumkriechen auch als eine Zuflucht vor den alltäglichen Plagen der Familie, und stellt daher eine ganz eigennützige (im besten Sinne des Worts) Tätigkeit dar:

allerdings hatte er in der letzten Zeit über dem neuartigen Herumkriechen versäumt, sich so wie früher um die Vorgänge in der übrigen Wohnung zu kümmern, und hätte eigentlich darauf gefaßt sein müssen, veränderte Verhältnisse anzutreffen. (E 88)

Übrigens wurde schon an früheren Stellen in der Erzählung auf die "fast glücklich[e] Zerstreutheit," die Gregors wachsendes Vertrauen zum neuen Körper gewährt, hingewiesen:

[Gregor] fiel aber sofort, nach einem Halt suchend, mit einem kleinen Schrei auf seine vielen Beinchen nieder. Kaum war das geschehen, fühlte er zum erstenmal an diesem Morgen ein körperliches Wohlbehagen; die Beinchen hatten festen Boden unter sich; sie gehorchten vollkommen, wie er zu seiner Freude merkte; strebten sogar danach, ihn fortzutragen, wohin er wollte; und schon glaubte er, die endgültige Besserung alles Leidens stehe unmittelbar bevor.  
(E 70-71)

In solchen Momenten erzielt Gregor einen instinktiven Zustand, man vermute sogar: eine Einheit von Geist und Körper. Und als die einzigen freudigen Erfahrungen mitten in seinem banalen, unbefriedigenden Dasein erinnern sie fast an den Begriff der "Epiphanie," ohne daß dieser Vergleich in alle Andeutungen des Wortes ausgeführt werden könnte.

Aber die in diesem ruhigen Zustand kurz erblickte Freiheit bereitet dem Verwandelten auch große Angst. Diese Angst wurde schon im ersten Teil der Erzählung erwähnt:

er hatte also eine lange Zeit, um ungestört zu überlegen, wie er sein Leben jetzt neu ordnen sollte. Aber das hohe freie Zimmer [. . .] ängstigte ihn, ohne daß er die Ursache herausfinden konnte, (E 74-75)

Im zweiten Teil wird sie gerade in der Zimmerausträumen-Szene wieder aufgegriffen:

Trotzdem Gregor immer wieder sagte, daß ja nichts Außergewöhnliches geschehe, sondern nur ein paar Möbel umgestellt würden, wirkte doch, wie er sich bald eingestehen mußte, dieses Hin- und Hergehen der Frauen, ihre kleinen Zurufe, das Kratzen der Möbel auf dem Boden, wie ein großer, von allen Seiten genährter Trubel auf ihn, und er mußte sich [. . .] unweigerlich sagen, daß er das Ganze nicht lange aushalten werde. (E 86)

Für diese Angst findet Paul Landsberg eine kulturkritische Erklärung: "This fear [of change] is the secret of a certain bourgeois world, a world where the unchangingness of chattels and ways of life expresses an attempt to deceive the liberating force of life and death" (128). Diese Verdammung der bürgerlichen Welt erinnert noch einmal an den in Rilkes Sonett sich täuschenden Menschen, der "sich ins Bleiben verschließt" und den "Schutz des unscheinbaren Grau's" sucht. Doch Kafkas strenge Kritik an seinem Verwandlung fürchtenden Helden wird zugleich durch Empathie wieder gemildert. Kafka identifiziert sich gewissermaßen mit Gregor Samsa,<sup>27</sup> und hat offensichtlich unter einer ähnlichen Angst gelitten, was der folgenden Briefstelle zu entnehmen ist:

[. . .] würde ich mich nur auf aller kleinste Veränderungen beschränken -- das Leben erlaubt es allerdings nicht --, würde schließlich die Umstellung eines Tisches in meinem Zimmer nicht weniger schrecklich sein als die Reise nach Georgenthal [. . .] Im letzten oder vorletzten Grunde ist es ja nur Todesangst.  
(B 382)

Zufälligerweise bezieht sich diese Stelle, genau wie das Ausräumen von Gregors Zimmer, ebenfalls auf die dramatische Wirkung einer oberflächlichen Veränderung, und bedient sich sogar ausgerechnet des Motivs der Möbelumstellung.

Gregors Angst wird von Kafka sehr mitleidig als etwas gründlich Menschliches behandelt. Dieses Mitleid unterscheidet ihn auch nicht so sehr von Rilke. Scheint die Verwandlungsbereitschaft in "Wolle die Wandlung" unerschütterlich, so muß auf dessen Beschaffenheit als Gedicht aufmerksam gemacht werden, d. h. Rilke spricht dort von keiner in der Wirklichkeit vollzogenen Verwandlung, sondern von Potentiellem, von Vorsätzen, -- während in Kafkas Erzählung der Begriff der Verwandlung am Beispiel eines Einzelfalls mit allen Details und in allen alltäglichen Komplikationen behandelt

wird. Wo sich Rilke einmal mit dem Verwandlungsproblem in Prosa auseinandersetzt, könnten seine Nachdenken über den Helden seines Romans fast für Gregor Samsa gelten:

Und mit einem Mal (und zum ersten) begreife ich das Schicksal des Malte Laurids. Ist es nicht das, daß diese Prüfung ihn überstieg, daß er sie am Wirklichen nicht bestand, obwohl er in der Idee von ihrer Notwendigkeit überzeugt war, so sehr, daß er sie so lange instinktiv aufsuchte, bis sie sich an ihn hängte und ihn nicht mehr verließ? Das Buch von Malte Laurids, wenn es einmal geschrieben sein wird, wird nichts als das Buch dieser Einsicht sein, erwiesen an einem, für den sie zu ungeheuer war. [. . .] wie ein Raskolnikow blieb er, von seiner Tat aufgebraucht, zurück, nicht weiterhandelnd im Moment, wo das Handeln erst beginnen mußte, so daß die neue errungene Freiheit sich gegen ihn wandte und ihn, den Wehrlosen, zerriß. (Brief an Clara Rilke, Br. I 208-209)

Ich will hier doch nicht andeuten, Rilkes Roman sei ausführlicher durchdacht als sein Sonett und bilde deshalb eine stichhaltigere Auseinandersetzung mit der Wandlung, -- die unterschiedlichen Maßen an Optimismus in beiden Werken sollen nicht zuletzt auch dem zeitlichen Abstand zwischen ihren Entstehungsdaten zugeschrieben werden.

Am Ende des zweiten Teils muß Gregor, der infolge des Chaos, das das mißglückte Ausräumen auslöst, ins Nebenzimmer gelaufen ist, wieder vom Vater zurück in sein Zimmer verjagt werden, was noch einmal zu einer Verwundung führt:

Gregor blieb vor Schrecken stehen; ein Weiterlaufen war nutzlos, denn der Vater hatte sich entschlossen, ihn zu bombardieren. [. . .] Ein schwach geworfener Apfel streifte Gregors Rücken, glitt aber unschädlich ab. Ein ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein; Gregor wollte sich weiterschleppen, als könne der überraschende unglaubliche Schmerz mit dem Ortswechsel vergehen; doch fühlte er sich wie festgenagelt und streckte sich in vollständiger Verwirrung aller Sinne. (E 90)

Diese Verletzung scheint besonders schwer zu sein, denn die Mutter glaubt sich sogar für Gregors Leben einsetzen zu müssen, und hält den Vater vom weiteren "Bombardieren" ab. Wie am Ende des ersten Teils macht auch dieser Schmerz Gregor der eigenen

Abhängigkeit von der Familie bewußt.

Doch der Angriff des Vaters bietet keine Offenbarung, sondern hat mehr den Charakter einer schmerzhaften Betonung der Einsicht, zu der Gregor schon mehrmals in der Erzählung gekommen ist, nämlich, daß die Fesseln seiner familialen Beziehungen noch stärker sind, denn er je geglaubt hätte. Wie bei Rilke, scheint auch bei Kafka entschlossener Abschied die vielleicht wichtigste Voraussetzung einer gelungenen Verwandlung zu sein. Dieser Schritt erweist sich für Kafkas "Helden," die oft auf die Geborgenheit der Familie und anderer Gemeinsamkeiten völlig angewiesen sind, als unheimlich schwierig. Selbst in den Texten, in denen eine saubere Trennung der Hauptfigur von der Familie stattzufinden scheint, überbietet die Neigung zur Kommunalität eventuell die zur Selbstbehauptung. In "Der plötzliche Spaziergang" schreibt Kafka folgendes über einen Menschen, der sich trotz des Widerstandes der Familie endlich Freiheit schaffen soll:

[. . .] wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich gesammelt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung leicht zu bewirken und zu ertragen, und wenn man so die langen Gassen hinläuft, -- dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenslose abschwenkt, während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt. *Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.* (E 26, Hervorhebung von mir)

Dieser Aufbruch nimmt sein Ende also in einem Zurückfinden zu anderen Menschen. Allerdings muß anerkannt werden, daß in "Der plötzliche Spaziergang" die Rückkehr des Helden nicht seiner Familie, sondern einem Freund gilt. So legt Kafka nah, daß das Bedürfnis nach einem gewissen Grad von Geborgenheit keine scheußliche Schwäche

darstellen muß, sondern eine äußerst lebenswürdige, wenn auch oft verhängnisvolle, menschliche Eigenschaft.

### Exkurs: Gregor Samsa und Eduard Raban

An dieser Stelle scheint es angebracht, auf Kafkas andere Käfergeschichte, das Romanfragment "Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande," hinzuweisen. Die Situation Gregor Samsas ähnelt der Eduard Rabans in mannigfaltiger Hinsicht. Wie Samsa, hat auch Raban "nichts im Kopf als Geschäft," was die folgende Äußerung bestätigt:

"Man arbeitet so übertrieben im Amt, daß man sogar zu müde ist, um seine Ferien gut zu genießen."

Raban empfindet in seiner täglichen Arbeitsroutine genauso akut den Mangel menschlicher Wärme:

"Aber durch alle Arbeit erlangt man noch keinen Anspruch darauf, von allen mit Liebe behandelt zu werden, vielmehr ist man allein, gänzlich fremd und nur Gegenstand der Neugierde."

Weiter zeigt sich dieses Arbeitsdasein als eines, in dem sich als die einzige behagliche Verhaltensweise eine Taktik von Verdrängung empfiehlt, und in dem der plötzliche Durchbruch von Ich-Bewußtsein sehr erschütternde Wirkungen haben kann:

"Und solange du *man* sagst anstelle von *ich*, ist es nichts und man kann diese Geschichte aufsagen, sobald du aber dir eingestehst, daß du es selbst bist, dann wirst du förmlich durchbohrt und bist entsetzt." (H 8, sowie die vorigen zwei Stellen)

Genau wie Samsa, fühlt sich auch Raban durch familiale und gesellschaftliche Erwartungen überfordert, -- er soll nämlich aufs Land fahren, um mit seiner Verlobten und ihren Verwandten die Zeit unmittelbar vor der Heirat zu verbringen. Er stellt sich

den folgenden, phantastischen Ausweg vor:

"Und überdies kann ich es nicht machen, wie ich es immer als Kind bei gefährlichen Geschäften machte? Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land zu fahren, das ist nicht nötig. Ich schicke meinen angekleideten Körper. [. . .] Denn ich, ich liege inzwischen in meinem Bett, glatt zugedeckt mit gelbbrauner Decke, ausgesetzt der Luft, die durch das wenig geöffnete Zimmer weht. Die Wagen und Leute auf der Gasse fahren und gehen zögernd auf blankem Boden, denn ich träume noch [. . .] Ich habe, wie ich im Bett liege, die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers, glaube ich." (H 10)

Diese Stelle bezeugt, daß die Verwandlung in eine Käfergestalt bei Kafka nichts eigenartiges an sich hat, was als negativ oder ungeheuer zu beurteilen wäre. Rabans Verwandlung kann vielmehr als die Vorstellung einer positiven Lösung der Ausgangssituation, die er bis in viele Einzelheiten mit Samsa teilt, beschrieben werden.

Man fragt sich also, warum Rabans Verwandlung zu gelingen scheint, während Samsas immer wieder stockt und negative Züge annimmt. Die Erklärung dieser Diskrepanz ist teilweise in den unterschiedlichen Veranlagungen der beiden Figuren zu finden. Raban sieht sehr scharfsinnig in die Unzulänglichkeit des modernen Arbeitsdaseins sowie in den psychologischen Mechanismus, mit dem dieses Dasein erträglich gemacht und das Aufkommen von authentischer Existenz unterdrückt wird. Doch Samsa bleibt, mit der Ausnahme von sporadischen Augenblicken der Erkenntnis, stur in seinem unwissenden Zustand. Überdies, während Rabans Wille unverkennbar ist, macht der unbewußte Wunsch Gregors, sein Leben zu ändern, bei weitem noch keinen expliziten Willen aus. Angesichts dieses Unterschieds wäre man sogar dazu verführt, den Willen zur entscheidenden Komponente der Verwandlungsaufgabe zu erklären, wie früher bei Rilke der Fall war.

Aber es gibt weitere Gründe für den Erfolg bzw. Mißerfolg der

Verwandlungsversuche, die nichts mit den jeweiligen Individuen zu tun haben. Auch die besonderen Arten der Verwandlung, die Raban und Samsa erleben, unterscheiden sich. Anders als Rabans *Traum*verwandlung in "Hochzeitsvorbereitungen" ist Samsas eine echte Verwandlung, -- er *erwacht aus* unruhigen Träumen, versichert sich kurz darauf: "Es war kein Traum," und auch der Versuch, durch Weiterschlafen seine Verwandlung rückgängig zu machen, erweist sich als "gänzlich undurchführbar" (E 57). Samsas Verwandlung ist also unbestreitbare Wirklichkeit, während Rabans höchstens eine kindliche Vorstellung bleibt. Man bezweifelt, ob Rabans Verwandlung ihr eindeutig positives Angesicht behalten würde, sollte sie irgendwie Realität werden. Erst einmal scheint der Wunsch, seiner Verlobung und den Familienpflichten zu entkommen, aber zugleich "von allen mit Liebe behandelt zu werden," logischerweise zum Scheitern verurteilt.

Aber der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Verwandlungen liegt darin, daß Rabans Traumvorstellung eine Spaltung des Ich bildet, d. h. während Raban als Käfer noch im Bett liegt, soll sein angekleideter, menschlicher Körper aufs Land fahren, um die familialen und, vor allem, ehelichen Verpflichtungen zu erfüllen. Diese Spaltung ist daher kein Protest gegen das moderne Leben, kein mutiger Versuch, seine Einsichten in die Unzulänglichkeit modernen Lebens in die Tat umzusetzen. Die Käfergestalt erlaubt Raban eine Flucht auch vom vitalen Leben, von der sinnlichen Liebe ins Zölibat. Eine solche Trennung der geistigen und vitalen Sphären des Menschen würde Kafka aber nie als authentische Existenzform billigen, wie er selber in den folgenden Aphorismen klarstellt:

Niemand kann sich mit der Erkenntnis allein begnügen, sondern muß sich bestreben, ihr gemäß zu handeln. (H 76)

Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb, weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben. (H 36-37)

Der Käfer in "Hochzeitsvorbereitungen" ist also kein "Bild und Symbol des nackten oder 'reinen' Ichs," wie Walter Sokel meint (89), sondern er verdeutlicht die Unfähigkeit Rabans, sein Denken und Handeln in Übereinstimmung miteinander zu bringen, was schließlich bedeuten würde: wahrhaft zu leben.

Ganz anders verhält es sich bei Samsa. Er erlebt keine Spaltung des Ich, denn nach der Verwandlung besteht sein einziges, physisches Wesen allein aus der Käfergestalt, in der seine geistigen Funktionen noch festen Wohnsitz haben. Weit davon entfernt, Gregor sich dem vitalen Leben entziehen zu lassen, scheinen seine geistigen und körperlichen Sphären gerade durch die Verwandlung einander langsam anzuerkennen: wie wir in dieser Studie schon gezeigt haben, wird körperlicher Schmerz wiederholt mit Bewußtsein verbunden; Gregor erlebt in Augenblicken körperlichen Wohlbehagens auch einen ruhigen geistigen Zustand; und, wie vor allem im dritten Teil der Erzählung klar wird, zeigt sich bisher unterdrücktes, erotisches Begehren zur gleichen Zeit als geistige Aufregung. Diese Tatsachen sind von einer ganzen Reihe von Interpreten, die in der "Verwandlung" offensichtlich die Verleugnung allen körperlichen Lebens, und in Kafka den Befürworter eines asketischen, auf geistige Fragen gerichteten Daseins sehen wollen, nicht immer berücksichtigt worden.<sup>28</sup> Edmund Edel behauptet, zum Beispiel: "Gregor ist durch seine Verwandlung, durch das Bewußtsein seiner völligen Isolierung gleichsam zur extremen Form seiner Geistigkeit erwacht" (219), und Karlheinz Fingerhut meint, daß Gregor die Anerkennung sich selbst als Mensch "mit Vitalitätsverlust bezahlen muß," und daß ihm

"ein vitales Leben [. . .] nicht zur Verfügung steht."<sup>29</sup> "Die Verwandlung" ist aber gewiß keine Klage über die uralte, unvereinbare Dualität von Leib und Geist. Gregor leidet nicht an einer solchen Dualität, sondern an seinem unzureichenden Verstand und an einer Welt, die Dualität gerne fördert und authentische Existenz nicht zu schätzen weiß.

Fragt man nach den Unterschieden zwischen Rabans und Samsas Käfergeschichten, so stellt sich heraus, daß Gregors Verwandlung, als wachsende Einheit zwischen Geist und Körper, tatsächlich als die wahrhaftigere, positivere Verwandlung der beiden gilt, -- auch wenn er dieses Potential nicht auszunützen vermag. Rabans Traumverwandlung dagegen bildet nichts mehr als einen feigen Fluchtversuch, der um so bedauerlicher ist, da er über Erkenntnisse verfügt, die Gregor nie zuteil werden.

### 3.3.

Am Anfang des dritten Teils der "Verwandlung" bleibt Gregor immer noch der Täuschung verhaftet, daß eine günstige Lösung seines Dilemmas in der Aufnahme "in den menschlichen Kreis," statt in der Erforschung der existentiellen Möglichkeiten seiner neuen Gestalt, besteht. Gregor leidet noch unter der am Ende des zweiten Teils erhaltenen Verwundung:

Und wenn nun auch Gregor durch seine Wunde an Beweglichkeit wahrscheinlich für immer verloren hatte [. . .] -- an das Kriechen in der Höhe war nicht zu denken --, so bekam er für diese Verschlimmerung seines Zustandes einen seiner Meinung nach vollständig genügenden Ersatz dadurch, daß immer gegen Abend die Wohnzimmertür, die er schon ein bis zwei Stunden vorher scharf zu beobachten pflegte, geöffnet wurde, so daß er, im Dunkel seines Zimmers liegend, vom Wohnzimmer aus unsichtbar, die ganze Familie beim beleuchteten Tische sehen und ihre Reden, gewissermaßen mit allgemeiner Erlaubnis, also ganz anders als früher, anhören durfte. (E 91)

Also tauscht Gregor jede Aussicht auf ein selbständiges Dasein gegen diese oberflächliche und herablassende Aufnahme in die Familie ein. Aus diesen Gesprächen erfährt Gregor, daß wegen des durch seine Verwandlung verursachten Einkommensausfalls die Familienmitglieder alle eigene Stellen bekommen haben. So beginnt Gregor, die Wirkung seines Zustandes auf die Verhältnisse der Familie zu bedauern, und gerade mit diesen Gefühlen wird dann sein Schmerz verbunden:

Wer hatte in dieser abgearbeiteten und übermüdeten Familie Zeit, sich um Gregor mehr zu kümmern, als unbedingt nötig war? [. . .] Was die Welt von armen Leuten verlangt, erfüllten sie bis zum äußersten, der Vater holte den kleinen Bankbeamten das Frühstück, die Mutter opferte sich für die Wäsche fremder Leute, die Schwester lief nach dem Befehl der Kunden hinter dem Pulte hin und her, aber weiter reichten die Kräfte der Familie schon nicht. Und die Wunde im Rücken fing Gregor wie neu zu schmerzen an [. . .] (E 92-93)

Indem Gregor seinen Schuldgefühlen völlig preisgegeben ist, sichert die Familie bestimmt noch fester ihre Herrschaft über ihn. Doch diese Schuldgefühle sind auch gewissermaßen die selbstsüchtige Erfindung Gregors, denn sie nähren seine Einbildung, das Geschick der Familie hänge noch gänzlich von ihm ab. Gregor will glauben, daß er an allem Elend schuld ist, und, daß eine Besserung nur durch ihn stattfinden wird, was in seiner lächerlichen Phantasie als die Möglichkeit, "die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand zu nehmen" (E 93), sichtbar wird. Doch gleichgültig ob Gregor die Rolle des Versorgers oder die der Bürde der Familie spielt, bleibt er im Mittelpunkt der Familie und erhält von ihr seine Identitätsbestimmung.

Aufrichtig oder nicht, währt dieses Mitleid Gregors gar nicht lange, denn er vermutet allmählich, daß die Familie nicht die geringste Absicht hat, sich für seine frühere finanzielle Unterstützung zu revanchieren, -- ja, daß er den selbständig werdenden

Familiemitgliedern sogar gleichgültig geworden ist. Gregors Ärger über seine Vernachlässigung und die jetzt herrschenden, ungerechten Wohnverhältnisse kommt in der folgenden Stelle zum Ausdruck:

Dann aber war er wieder gar nicht in der Laune, sich um seine Familie zu sorgen, bloß Wut über die schlechte Wartung erfüllte ihn, und trotzdem er sich nichts vorstellen konnte, worauf er Appetit gehabt hätte, machte er doch Pläne, wie er in die Speisekammer gelangen könnte, um dort zu nehmen, was ihm, auch wenn er keinen Hunger hatte, immerhin gebührte. (E 93)

Übrigens wird dann die Versorgung Gregors -- oder vielmehr: die Verantwortung für sein Zimmer -- einer Bedienerin, also einer emotionell unbeteiligten Person, übertragen. Und auch Gregor versucht, den einstmals erwünschten Abstand von der Familie wieder zu herzustellen, indem er nicht mehr den Gesprächen und Handlungen der Familie ausgesetzt werden will:

Gregor verzichtete ganz leicht auf das Öffnen der Tür, hatte er doch schon manche Abende, an denen sie geöffnet war, nicht ausgenützt, sondern war, ohne daß es die Familie merkte, im dunkelsten Winkel seines Zimmers gelegen. (E 96)

Diese Haltung steht also in starkem, plötzlichem Gegensatz zu der Hoffnung, die Gregor noch bis vor kurzem hegte, in die Familie aufgenommen zu werden. Jetzt will er vielmehr allein gelassen werden.

Gregors Ressentiment gegen die Familie betrifft auch die Tatsache, daß sie neulich drei Untermieter in die Wohnung aufgenommen hat. Daß diese Männer, ungleich Gregor, mit reichlicher Bedienung und übertriebener Höflichkeit behandelt werden, entgeht ihm nicht:

"Wie sich diese Zimmerherren nähren, und ich komme um!" (E 97)

Die Anwesenheit dieser Herren verstärkt auch Gregors Überflüssigkeitsgefühl, denn er

erkennt richtigerweise, daß sie ihn in seiner Rolle als Sohn ersetzen. Aus der Sicht des Vaters eignen sich die Zimmerherren für diese Rolle auf vielfache Weise: erstens, da sie als Junggesellen "peinlich auf Ordnung" (E 95) bestehen, und "Unnützen oder gar schmutzigen Kram" (E 96) nicht ertragen, ist es höchst unwahrscheinlich, daß sie irgendwann heiraten und somit die Familie werden verlassen wollen; zweitens, da sie zusammen ein ganz einförmiges Leben führen, und ihnen jede Neigung zur Selbstbehauptung fern liegt, bilden sie keine Bedrohung der väterlichen Autorität; schließlich und vielleicht am wichtigsten, stellen die Zimmerherren als Mieter einen finanziellen Gewinn für die Familie dar. So stehen die Zimmerherren im selben Verhältnis zu Gregor, wie der Petersburger Freund in "Das Urteil" zu Georg Bendemann steht, d. h. sie repräsentieren alle eine Lebensweise, die von den jeweiligen Hauptfiguren aufgegeben worden ist, die aber dem Vater vorteilhaft war und die er zurück haben möchte. Die Worte des Vaters über den Freund in "Das Urteil" könnten fast so gut von Herrn Samsa mit Bezug auf die Zimmerherren gesprochen werden: "Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen" (E 50).<sup>30</sup>

Im dritten Teil fallen ein paar Entwicklungen zusammen, nämlich: Gregor beginnt sich endlich nur um sich selbst zu kümmern, und eine von Gregor sowie von der Familie initiierte Trennung kommt langsam zustande. Gemeinsam deuten diese Entwicklungen darauf hin, daß der Verwandlungsprozeß wieder in Gang gesetzt worden ist. Übrigens wird um diese Zeit das Bild des Regens noch einmal aufgegriffen, was ja die Verwandlung im ersten Teil begleitete und jetzt ihre Fortsetzung anzukündigen scheint:

[. . .] -- ein heftiger Regen, vielleicht schon ein Zeichen des kommenden Frühjahrs, schlug an die Scheiben -- [. . .] (E 95)

Mit der Erwähnung einer Jahreszeit, insbesondere des Frühlings, was leicht an Erneuerung und Hoffnungen für die Zukunft denken läßt, wird der natürliche Lauf der Dinge wiederhergestellt. Noch ein weiteres Zeichen dieses Neubeginns ist vorhanden, indem Gregor, der "nun fast gar nichts mehr" ißt (E 95), erkennt, daß er ein existentielles Bedürfnis hat, das über das banale Familienleben hinausgeht:

"Ich habe ja Appetit," sagte sich Gregor sorgenvoll, "aber nicht auf diese Dinge." (E 97)

Somit wird die Suche nach einer befriedigenden Nahrung wieder aufgenommen.

Eines Abends taucht eine mögliche Erfüllung dieses Appetits auf, als Grete einen improvisierten Violinvortrag vor den Eltern und Zimmerherren gibt. Das Spielen lockt Gregor aus seinem Zimmer hervor, also außerhalb der ihm seit seiner Verwandlung gesetzten, schon zweimal gewaltig aufgezwungenen Grenzen, was nicht nur von der Anziehungskraft des Spielens über ihn, sondern auch von seiner wachsenden Gleichgültigkeit gegenüber den Urteilen seiner Mitbewohner zeugt:

Gregor hatte, von dem Spiele angezogen, sich ein wenig weiter vorgewagt und war schon mit dem Kopf im Wohnzimmer. Er wunderte sich kaum darüber, daß er in letzter Zeit so wenig Rücksicht auf die andern nahm; früher war diese Rücksichtnahme sein Stolz gewesen. (E 98)

Selbst Gregor staunt über die unerwartete, starke Wirkung dieser Musik:

War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung. (E 98)

Es braucht ja nicht erklärt zu werden, daß es hier um keine eßbare Nahrung, keine Speise im konventionellen Sinne geht, sondern um etwas profundes, was die bekannten, greifbaren Elemente des alltäglichen Daseins irgendwie transzendiert. Die Musik, als diese "ersehnt[e] unbekannt[e] Nahrung," wird immer wieder von Interpreten als Symbol

einer rein geistigen Sphäre ausgelegt, als "die Welt des Geistes" oder der "Bereich der Kunst" etwa,<sup>31</sup> was freilich auch gewissermaßen stimmt. Übrigens wird der Musik diese erhabene Beschaffenheit auch bei Rilke zugeschrieben:

Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging  
weit hinüber über jedes Ding. (SW II 262)

So stellt sich die Frage, ob auch bei Kafka die Musik, und im umfassenderen Sinne die Dichtung und die Kunst im allgemeinen, eine heilende Rolle im menschlichen Leben zu spielen vermag. Zwar weist er hie und da in den Tagebüchern auf die verwandelnde Kraft des Dichtens hin, wie in der folgenden Eintragung: "Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann" (T 389).<sup>32</sup> Solche Augenblicke der Überzeugung werden aber immer wieder durch Zweifel und zynische Bemerkungen, z. B. seine Bezeichnung des Schreibens als "Teufelsdienst," ausgeglichen, so daß man schließen müßte, daß Kafkas Vertrauen zur Kunst im Vergleich zu Rilkes sehr gering ist. Kafka greift die Musik in einer späteren Erzählung, "Forschungen eines Hundes," wieder auf, in der sie ebenfalls mit der Suche nach Nahrung verbunden, und als möglicher Weg "in die hohe Freiheit" beschrieben wird. Aber nur im "groß[en] Chor der Hundeschaft" (B 191) bietet die Musik diese Möglichkeit, -- nicht in der Isolierung von anderen, die die Kunst als Tätigkeit des Einzelnen darstellen würde. Auch im Fall der "Verwandlung" soll man sich davor hüten, die Musik ausschließlich auf Geistigkeit und Kunst einzuschränken. Das Violinspielen bringt Gregor ja in die Gegenwart von anderen, und ist daher, wie Edel feststellt, "Zeichen für Vereinigung und Nähe" (224).

Gregors Austritt aus seinem Zimmer führt zum vorhersehbaren Ergebnis, daß er die Familie und die drei Zimmerherren erschrickt, und läßt vermuten, daß zum dritten Mal

in der Erzählung eine schmerzhaftes Vertreibung bald bevorsteht. So scheitert seine Hoffnung, in der Musik ein neues Leben zu gründen. Edmund Edel erklärt dieses Scheitern folgendermaßen:

[. . .] der Klang [der Violine] ist nicht echt. Die Hände, die ihn erzeugen, empfangen ihre Weisung aus einer niederen Welt, die Ohren, die ihn hören, sind Einfallstore durch vitale Zwecke bestimmter Herzen; Gregors, man möchte sagen, heilige Ergriffenheit vermag das Reich der Kunst, das Reich des Geistes allein nicht auf diese Erde zu bannen. (225)

Aber woher will Edel das wissen? Im Text befindet sich ja nichts, was diese Inauthentizität auch nur andeutungsweise erkennen ließe, sondern der Kommentar des Erzählers lautet: "Und doch spielte die Schwester so schön" (E 98), was aus bereits erklärten Gründen auch als Gregors Beurteilung aufzufassen wäre. In der Tat sind es nur die Zimmerherren, denen das Konzert nicht gefällt:

Es hatte nun wirklich den überdeutlichen Anschein, als wären sie in ihrer Annahme, ein schönes oder unterhaltendes Violinspiel zu hören, enttäuscht, hätten die ganze Vorführung satt und ließen sich nur aus Höflichkeit noch in ihrer Ruhe stören. (E 98)

Und bestimmt will Kafka nicht diese Männer -- diese asketisch und einförmig lebenden Ersatzsöhne, -- als Vorbilder eines vollgültigen, authentischen Daseins hinstellen, die etwa in die Unechtheit des Spielens einsehen könnten. Der Grund, warum die Musik Gregor anspricht, ist genau derselbe, warum sie bei den Zimmerherren keinen Anklang findet: weil sie weitgehend auch aus dem vitalen Bereich stammt. Man darf nicht vergessen, wer die Hervorbringerin der Musik in dieser Szene ist, und wie Gregors "heilige [!] Ergriffenheit" genauso sehr auf erotischer Sehnsucht wie auf irgendwelchen geistigen Bedürfnissen beruht, was die folgende Stelle deutlich zeigt:

Er war entschlossen, bis zur Schwester vorzudringen, sie am Rock zu zupfen und ihr dadurch anzudeuten, sie möge doch mit ihrer Violine in sein Zimmer kommen [ . . . ] sie sollte neben ihm auf dem Kanapee sitzen, das Ohr zu ihm hinunterneigen, und er wollte ihr dann anvertrauen, daß er die feste Absicht gehabt habe, sie auf das Konservatorium zu schicken [ . . . ] Nach dieser Erklärung würde die Schwester in Tränen der Rührung ausbrechen, *und Gregor würde sich bis zu ihrer Achsel erheben und ihren Hals küssen, den sie, seitdem sie ins Geschäft ging, frei ohne Band oder Kragen trug.* (E 99, Hervorhebung von mir)

In der Musik als der "ersehten unbekanntem Nahrung," meint Gregor also eine unmittelbare, harmonische Verbindung zwischen geistigen und körperlichen Sphären erlangen zu können. Dieser Versuch mißlingt, nicht weil der Klang der Violine nicht echt ist, sondern weil sich die Familie gegen diese wie jede Selbstbehauptung Gregors wehrt, und nicht zuletzt, weil Gregors Entschluß, seiner Sehnsucht zu gehorchen, zu lange hinausgeschoben worden ist, und jetzt bei der Schwester als inzestuöse Phantasie am falschen Ort liegt.

Da Gregor so viele ungeahnte Kräfte zu diesem allerletzten Überlebensversuch aufbraucht, läßt ihn der plötzliche Zusammenbruch desselben in einem völlig erschöpften und ohnmächtigen Zustand:

Die Enttäuschung über das Mißlingen seines Planes, vielleicht aber auch die durch das viele Hungern verursachte Schwäche machten es ihm unmöglich, sich zu bewegen. (E 100)

Also bleibt dem Verwandelten nichts übrig, als zu sterben. Diesen selbstverständlichen Schluß bringt als erste Grete zum Ausdruck -- also gerade die Person, von der Gregor vor kurzem die Möglichkeit einer glücklichen Zukunft erhoffte. Doch wieder enthalten ihre Worte ironischerweise viel Wahres:

"Weg muß er," rief die Schwester, "das ist das einzige Mittel, Vater. Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden suchen, daß es Gregor ist. Daß wir es solange

geglaubt haben, ist ja unser eigentliches Unglück. Aber wie kann es denn Gregor sein? Wenn es Gregor wäre, er hätte längst eingesehen, daß ein Zusammenleben von Menschen mit einem solchen Tier nicht möglich ist, und wäre freiwillig fortgegangen." (E 101-102)

Gregor hätte tatsächlich früher erkennen sollen, daß die Gründung einer wahrhaftigen Existenz in einer so defekten Umgebung, wie sie seine Familie bildet, nicht stattfinden könnte. Doch diesmal braucht er trotz aller Erwartung nicht fortgejagt zu werden, denn er ist offensichtlich gerade zu dieser Einsicht gekommen (vielleicht auch, weil er keine Lust hat, die Schmerzen, die eine gewaltige Vertreibung begleiten würden, aufs neue zu erleben):

Im übrigen drängte ihn auch niemand, es war alles ihm selbst überlassen.  
(E 102)

So bildet Gregors Sterben "befreiendes Erkennen,"<sup>33</sup> insofern er feststellt, daß der Tod jetzt sein einziger Ausweg ist, und zugleich ist es eigenständiges, diesem Erkennen angemessenes Handeln. Es ist aber auch eine Akzeptierung des Urteils der Schwester und der Eltern:

An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener als die seiner Schwester. (E 103)

Und zwar besteht eine auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Wortlaut seiner letzten Gedanken und den letzten Worten des verurteilten Georg Bendemann:

"Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt." (E 53)

Diese Akzeptierung zeigt, daß sich Gregor sogar in diesen letzten Augenblicken seines Lebens noch dem Urteil der Familienmitglieder einigermaßen ergibt, -- also vermag der Leser nur mit beträchtlichen Einschränkungen eine versöhnende Wirkung in diesem Tode

zu finden. Auch die rein physischen Gründe für Gregors Tod, nämlich das teils freiwillige Verhungern und die vom Vater zugefügten Verwundungen, lassen sehr treffend von diesem Tode als einer Zusammenarbeit beider Parteien sprechen. Dennoch ist bemerkenswert, daß in beiden Erzählungen ("Die Verwandlung" und "Das Urteil") gerade im Sterben der Hauptfiguren und in der daraus resultierenden Aufhebung des Machtkampfes eine nie vorher anerkannte Liebe entstehen darf.

Es ist vielleicht zu erwarten, daß jene Interpreten, die Gregors Verwandlung als Wendung zu einem ausschließlich kontemplativen, geistigen Dasein sehen, auch seinen Tod, als äußerste Ablehnung der vitalen Sphäre, durchaus positiv deuten würden. Edmund Edel, zum Beispiel, behauptet: "Gregors Schwinden ist also sein Bekenntnis zum Reich des Geistes" (226); und Gerhard Kurz meint sogar: "Mit Gregors Tod wird der Sündenfall seiner Existenz rückgängig gemacht. Seine Verwandlung ist die Reise zurück ins Paradies" (176), und weiter: "der Tod [. . .] ist Erlösung, Befreiung, Gnade, Rückkehr ins Paradies" (177). Diesen ekstatischen Erklärungen stimmen wir auf keinen Fall zu -- denn Gregors Tod muß mit Rücksicht auf ebendieselbe Zweideutigkeit, die die ganze Erzählung durchdringt, angesehen werden. Vielmehr stellt sein Sterben den zweitbesten denkbaren Ausgang des Verwandlungsprozesses dar -- als das Ergebnis einer wiederholt versäumten Chance der Selbstbehauptung, die ein authentisches Weiterleben hätte ermöglichen können. Walter Sokel hat schon recht, wenn er behauptet: "Die richtige Deutung der Verwandlung wäre also Gregors 'Fortgehen.' Das Fortgehen ist es, wozu das Wunder seines Schicksals beruft" (103), -- wobei hinzugefügt werden muß, daß Gregors Fortgehen nicht vom Anbeginn mit seinem Tode hätte gleichbedeutend sein

müssen.

Und so kommen wir zum epilogartigen, vom Autoren selbst als unlesbar beurteilten Ende der Erzählung. Von der Bedienerin empfangen die überlebenden Familienmitglieder die Todesnachricht zwar mit Trauer, -- nach einer Zeitweile kommen sie sogar "ein wenig verweint" (E 105) aus dem elterlichen Schlafzimmer heraus, -- doch sie erkennen sobald, daß sie durchaus in der emotionalen sowie finanziellen Lage sind, sich einen Tag auf dem Lande zu leisten. Kafkas Unzufriedenheit mit dem Schluß der "Verwandlung" betraf wahrscheinlich nicht nur die Tatsache, daß die "Einsinnigkeit" des Erzählens mit dem Schwinden Gregors höchst problematisch -- ja, -- unmöglich wird, sondern vielleicht auch den glücklichen Ton der Beschreibung dieser kleinbürgerlichen Idylle, der einem im Lichte des jüngst erlittenen Verlustes eines Sohnes und Bruders beinahe geschmacklos vorkommt. Aber genau diese Unbetroffenheit seitens der Familie unterstreicht die bedauerliche Tatsache, daß sie sich, trotz der tragischen Geschichte, die sie gerade miterlebte, gar nicht verändert hat. Eine weitere Parallele zwischen der "Verwandlung" und dem "Urteil" ist in den letzten Sätzen beider Erzählungen spürbar:

Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte. (E 107)

In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr.  
(E 53)

Die Entsprechung in "Die Verwandlung" für diesen "geradezu unendlich[en] Verkehr" befindet sich in dem unbedachten, inauthentischen Dasein, das Samsas führen, und das, durch die Schwester als Symbol einer fruchtbaren Zukunft, offensichtlich noch lange herrschen wird.

## Schluß

Bei Kafka erscheint die Verwandlung als ein potentiell befreiendes Phänomen, das aber viele äußerliche Züge einer monströsen Mutation annimmt. Sie bewegt sich also, um mit Holger Rudloff zu sprechen, im Raum "zwischen Degradation und Emanzipation."<sup>34</sup> Vieles in der vorangehenden Diskussion wollte darauf hinweisen, daß Gregor Samsas Verwandlung sehr positive Möglichkeiten anbietet, daß sie tatsächlich im Grunde positiv aufzufassen ist. Diese Vorstellung, die allzu viele Interpreten nicht einmal in Frage kommen lassen, legt auch Christian Goodden sehr überzeugend nah:

the characters and actions of Kafka's heroes and also the nature of Kafka's ontology are best described not in terms of outright negativity and despair, but rather in terms of *an apparent negativity which conceals a positivity and optimism which is only temporarily frustrated.*<sup>35</sup>

Kafkas Werke in ihrer implizierten Positivität anzuerkennen muß nicht bedeuten, das Schreckliche an ihnen auszuklammern, oder ihren negativen Charakter gar zu leugnen, was allerdings in den äußerst theologischen Auslegungen oft passiert. Ganz im Gegenteil empfindet eine behutsam positive Deutung diese Negativität auf noch schärfere Weise, denn sie hält einen glücklicheren Ausgang für durchaus denkbar, weil sich das schlimme Geschick Gregors auf eine falsche Denkweise zurückverfolgen läßt, und hätte daher vermieden werden können. Der dunklen Seite der "Verwandlung" entzieht man sich, gerade wenn sie als vorherbestimmte, sinnlose Degradation bezeichnet wird -- man braucht sich dann mit ihr nicht weiter auseinanderzusetzen. Nur in folgender Hinsicht, und dann nur teilweise, darf also die Verwandlung Gregor Samsas als eine *Bestrafungsverwandlung* verstanden werden: indem er die befreiende Potentialität seiner neuen Gestalt nicht wahrnimmt, und sein Verhalten deshalb zu *dem* "eines Menschen, der

seine geistige Aufgabe leugnet," wird.<sup>36</sup>

## Anmerkungen

1. Siehe Briefe an Milena: "Allerdings ist diese Angst vielleicht nicht nur Angst, sondern auch Sehnsucht nach etwas, was mehr ist als alles Angsterregende" (Br.M 249).
2. Emrich: Franz Kafka, S. 120.
3. Und zwar beschreibt Ulf Abraham die Handlung der "Verwandlung" als eine "Folge von Verwandlungen," d. h. äußeren sowie inneren Verwandlungen, die nicht nur bei Gregor, sondern bei der ganzen Familie stattfinden (Franz Kafka: 'Die Verwandlung', S. 35f.).
4. Siehe die "Lexikon der deutschen Sprachlehre," Deutsches Wörterbuch (Wahrig). Gütersloh; München: Bertelsmann, 1991. Dort: S. 89.
5. Gerade die Verwandlung in eine Insektgestalt als Bestrafung kam schon im sechsten Buch der Metamorphosen von Ovid, in der Geschichte von Arachne, vor (siehe Beicken: Erläuterungen und Dokumente, S. 69).
6. Siehe Kafkas Brief an seinen Verleger, Kurt Wolff, vom 15. Oktober 1915 (Br. 134).
7. Vgl. Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, S. 28.
8. Carsten Schlingmann: "Die Verwandlung," S. 102.
9. In einem Brief an seinen Verleger, Kurt Wolff, erklärte Kafka: "Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise besseren Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber auch nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden" (Briefe, S.135 f.).

10. Auch diese Interpretationsmöglichkeit läßt sich biographisch unterstützen. In dem "Brief an den Vater" äußert sich Kafka zum Urteil seines Vaters über einen Freund, den Schauspieler Jizchak Löwy: "Ohne ihn zu kennen, verglichst Du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer, und wie so oft für Leute, die mir lieb waren, hattest Du automatisch das Sprichwort von den Hunden und Flöhen bei der Hand" (H 125).

11. Wilhelm Emrich: Franz Kafka, S. 126.

12. Ebenda: S. 118.

13. Vgl. Falk: Leid und Verwandlung, S. 109.

14. Vgl. dazu Emrich: "Samsa fühlt sich zwar höchst unbehaglich in seiner geschäftlichen Existenz [. . .] aber er glaubt ihm wiederum durch bloße Kalkulationen geschäftlicher Art beikommen zu können" (Franz Kafka, S. 120).

15. Mörchen: Rilkes Sonette an Orpheus, S. 285.

16. Dennoch wird diese Interpretationsmöglichkeit von mehreren angesehenen Forschern vertreten und sie erscheint oft durchaus plausibel. Nur beispielsweise wird hier auf Walter Sokel verwiesen, der in Tragik und Ironie folgendes über "Die Verwandlung" schreibt: "Eine geschichtsphilosophische Parallele zum Zeitalter des Kapitalismus bietet sich dar" (S. 111), und der an anderer Stelle den Prokuristen aus Samsas Firma als "De[n] pompöse[n] Unterdrücker, de[n] kapitalistische[n] Ausbeuter" beschreibt (S. 94); oder ähnlich, Heinz Politzer: "'Die Verwandlung' spielt an einer Zeitwende und bezieht beträchtliche Wirkung aus dieser Grenzsituation. Was hier zu Ende geht, ist die Freizügigkeit des liberalen Handelssystems, und was beginnt, die Uniformigkeit des

organisierten Kapitalismus" (Franz Kafka: Der Künstler, S. 112.).

17. Milan Kundera: "Irgendwo hinter," S. 50.

18. Josef K. erklärt Fräulein Bürstner seine Erwartungen der Hausmeisterin gegenüber, wie folgt:

"Sie wissen, wie mich Frau Grubach, die in dieser Sache doch entscheidet, besonders da der Hauptmann ihr Neffe ist, geradezu verehrt und alles was ich sage, unbedingt glaubt. Sie ist auch im übrigen von mir abhängig, denn sie hat eine größere Summe von mir geliehen." (P 29)

19. Heselhaus: "Kafkas Erzählformen," S. 364.

20. Ebenda: S. 364.

21. Fingerhut: "Die Verwandlung," S. 63.

22. Emrich: Franz Kafka, S. 126.

23. Yeats: "Easter, 1916," The Poems, S. 228-230.

24. Nietzsche, Also sprach Zarathustra, (Sämtliche Werke, Band 4) S. 81.

25. Fülleborn: Besitzen als besässe man nicht, S. 281.

26. Analoge Beispiele sind zahlreich, -- aber man denke vor allem an die weiblichen Romanfiguren: Fräulein Bürstner und Montag, und Leni im Prozeß, Frieda und Amalia im Schloß.

27. Auf die Ähnlichkeit zwischen den Namen "Kafka" und "Samsa," ist in der Forschung wiederholt aufmerksam gemacht worden, -- sowie auf die zwischen "Kafka" und den Namen anderer Hauptfiguren, wie z. B. "Raban" und "Gracchus." Solches Entziffern betrieb zwar als erster Kafka selber mit Bezug auf den "Helden" des "Urteil," Georg Bendemann (siehe die Eintragung vom 11. Februar 1913, T 217). Interpreten sollen sich aber hierin nicht zu weit verführen lassen. Gleichgültig, wie wenig Vertrauen man zu den

Erinnerungen von Gustav Janouch hat, ist man trotzdem gut beraten, die dort angeführten Worte Kafkas zu "Die Verwandlung" in Betracht zu ziehen: "Es ist kein Kryptogramm. Samsa ist nicht restlos Kafka. *Die Verwandlung* ist kein Bekenntnis, obwohl es -- im gewissen Sinne -- eine Indiskretion ist" (Gespräche mit Kafka, S. 46).

28. Diese Meinungen entsprechen übrigens einer Forschungsrichtung, die Milan Kundera dem frühen Beispiel Max Brods zuschreibt, und im folgenden Zitat unter dem Namen "Kafkology" sehr geschickt verspottet: "Kafkology has always expressed doubts about its subjects virility, and it delights in discussing the martyrdom of his impotence. Thus Kafka long ago became the patron saint of the neurotic, the depressive, the anorexic, the feeble" ("The Castrating Shadow of Saint Garta," Testaments Betrayed, S. 45).

29. Fingerhut: "Die Verwandlung," S. 56. Doch gibt Fingerhut wenigstens zu, daß es für Gregor auch in seiner Tiergestalt die Möglichkeit hätte geben können, glücklich zu leben.

30. Walter Sokel behauptet dagegen, daß selbst Gregor in seinem gegenwärtigen Zustand die Entsprechung für den Freund im "Urteil" ist: "Gregor hat keinen Freund. Doch er selber teilt infolge seiner Verwandlung wesentliche Eigenschaften und Umstände mit dem Petersburger Freund Georgs" (Tragik und Ironie, S. 87).

31. Edel, S. 224.

32. An einer anderen Stelle schrieb Kafka: "In gänzlicher Hilflosigkeit kaum zwei Seiten geschrieben. [. . .] Aber ich weiß, daß ich nicht nachgeben darf, wenn ich über die untersten Leiden des schon durch meine übrige Lebensweise niedergehaltenen Schreibens in die größere, auf mich vielleicht wartende Freiheit kommen will" (T 318).

33. Emrich: Franz Kafka, S. 125.
34. Siehe Rudloff: "Zu Kafkas Erzählung 'Die Verwandlung': Metamorphose-Dichtung zwischen Degradation und Emanzipation."
35. Siehe Goodden: "The Prospect of a Positive Existential Alternative," S. 102. Als weitere "positive" Deuter Kafkas weist Goodden auf Ingeborg Henel, Joseph Strelka, und Ronald Gray hin.
36. Christian Eschweiler. Kafkas Erzählungen und ihr verborgener Hintergrund, S. 103.

#### Kapitel Vier: Schlußbetrachtungen

In der vorangehenden Studie haben wir zwei Werke, Rilkes "Wolle die Wandlung" und Kafkas "Die Verwandlung," mit besonderer Rücksicht auf das Problem der Wandlung untersucht. Obwohl die Analyse des Sonetts und der Erzählung separat erfolgte, haben wir an passenden Stellen die Gelegenheit immer wieder ausgenützt, vergleichende Bemerkungen zu äußern, und analoge und unterschiedliche Aussagen im Werke der Dichter nebeneinanderzustellen. Zum Schluß wäre es vielleicht erforderlich, auf gewisse Ergebnisse der Untersuchung noch einmal aufmerksam zu machen, sowie auf weitere Aspekte der Rilke-Kafka-Beziehung, auf deren Behandlung in dieser Arbeit verzichtet wurde.

Als erstes hat sich gezeigt, daß in Rilkes und Kafkas Werken die Wandlung in verschiedenen Erscheinungsformen vorkommt, doch selbst bei aller Vielfältigkeit von beiden Dichtern in einen umfassenden existentiellen Zusammenhang untergebracht wird. Bei Rilke begegnen wir nämlich naturhafter Wandlung, als Ausdruck eines irdischen Gesetzes im Sinne von Vergänglichkeit, künstlerischer Verwandlung, also einer schöpferischen Tätigkeit, die der Mensch an seiner Welt auszuüben imstande ist, und schließlich existentieller Verwandlung, d. h. die vom Menschen durchgeführte Änderung des eigenen Daseins. Die ersteren zwei "Arten" der Wandlung werden von Rilke der letzteren untergeordnet, insofern sie die Aufforderung zur existentiellen Verwandlung, sowie die Methode, mit der der Mensch diese Verwandlung vollzieht, bilden. Bei Kafka kommen solche irdischen und künstlerischen Varianten der Wandlung lediglich am Rande seiner Dichtung vor. Es wurde zwar an einigen Stellen eine Parallele zwischen menschlicher

Verwandlung und dem naturhaften Fluß der Dinge gezogen, und eine mögliche heilende Funktion der Kunst wurde angedeutet. Doch die Vielfältigkeit des Phänomens bei Kafka betrifft mehr den "Grad" als die "Art" der Verwandlung, d. h. sie besteht in seiner Wahrnehmung der beträchtlichsten Wirkungen selbst in den anscheinend kleinsten Veränderungen.

Bei beiden Dichtern wird die gründliche existentielle Verwandlung als ein wesentliches menschliches Bedürfnis angesehen. Die Erkennung und Beschreibung eines herrschenden, unzulänglichen Daseins ist oft bei Rilke und Kafka zentral. Beide Autoren konzipieren die Verwandlung als die mögliche Erlösung des Menschen von den Gefährdungen gerade dieses Daseins. Während aber Rilke aus der Anerkennung dieser Inauthentizität einen starken Willen zur Verwandlung heranwachsen läßt, findet dies bei Kafka gar nicht so entschieden statt. Seine Werke handeln vielmehr von Menschen, die entweder in die Notwendigkeit der Wandlung nie einsehen, oder wenn sie dies tun, unheimliche Schwierigkeiten haben, Erkenntnis in die Tat umzusetzen.

Als die wohl wichtigste Voraussetzung der Verwandlungsaufgabe wird von Rilke sowie Kafka entschlossener Aufbruch und Abschied festgestellt. Obwohl Rilke wiederholt zugibt, daß dieser Schritt sehr schmerzlich sein kann, bleibt er standhaft in der Überzeugung, daß er trotzdem vollzogen werden muß. In Kafkas Schriften wirkt gegen diese Tendenz zum Aufbruch ein genauso starker -- ja, manchmal noch stärkerer Drang zur Geborgenheit. Während der Abschied bei Rilke Offenheit bietet, verstärkt der Konflikt zwischen diesen Tendenzen bei Kafka oft das Gefühl des Gefangenseins. Kafka teilt mit seinen Figuren offensichtlich auch die Angst davor, Veränderung in Gang zu

setzen und "die Aufmerksamkeit der Götter durch eine für [s]eine Verhältnisse große Tat auf [sich] zu lenken" (Br. 385).

Auch der Tod, als die äußerste Veränderung, die der Mensch erleben kann, wird von Rilke und Kafka mit der Wandlung aufs innigste verbunden. Während aber der Tod bei Rilke als selbstverständlicher Teil des Wandlungsprozesses, als den Übergang in den "reinen Bezug" angesehen wird, hat er bei Kafka eher den Anschein einer sinnlosen, letzten Konsequenz der Verwandlung. Zwar zeigte sich auch bei Kafka erlösende Andeutungen des Todes, etwa als der Ausweg aus einer hoffnungsloser Lage. Doch im allgemeinen hat die Gleichsetzung der Wandlung mit dem Tode umgekehrte Folgen bei den zwei Dichtern: während bei Rilke alle aussöhnenden Eigenschaften und Positivität seiner Wandlungsfreude auf den Tod übertragen werden, nimmt die Verwandlung bei Kafka eher alle Züge seiner profunden Todesangst an.

Was vor allem aus diesen Parallelen und Kontrasten klar wird, ist, daß zwischen Rilkes und Kafkas jeweiligen Auffassungen des Wandlungsproblems kein grundsätzlicher Unterschied besteht -- die Notwendigkeit, sowie die Voraussetzungen und Konsequenzen der Wandlung sind bei beiden Dichtern genau dieselben. Die Diskrepanz befindet sich vielmehr zwischen den verschiedenen Massen an Optimismus, die die Dichter der Realisierbarkeit der Verwandlungsaufgabe entgegenbringen. Diese Diskrepanz läßt sich auch teilweise den jeweiligen Gattungen, in denen sich Rilke und Kafka auszeichneten, zuschreiben. Die Lyrik eignet sich ja für begeisterte Aufrufe und die Darlegung existentieller Vorsätze. Im Gegensatz bildet epische Dichtung eher den Schauplatz von Konflikt und Tragödie. Weiter läßt sich das lyrische Ich in Gedichten oft sehr verlässlich

mit dem Dichter identifizieren, d. h. man kann die in Gedichten hingestellten Gefühle und Meinungen gewissermaßen als die unmittelbare Aussage des Dichters behandeln. Einen Erzähler aber darf man nicht so nah mit seinen Figuren verbinden, nicht zuletzt, weil es in epischer Dichtung meistens mehrere Figuren und somit mehrere Perspektiven gibt. Auch Kafka läßt ab und zu durchaus optimistische Ansichten zum Ausdruck kommen, wie den Rat des Weisen in der Parabel "Von den Gleichnissen," der sich ebenfalls auf die Möglichkeit existentieller Verwandlung bezieht, und der an Rilkes Aufforderung zu einem "Leben in Figuren" erinnert:

"Warum wehrt ihr euch? Würdet ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei." (E 72)

Die in Kafkas Werken herrschende Skepsis darf man also nicht als sein endgültiges Urteil über die Wandlung auffassen. Trotz der eigenen Ohnmacht beraubt Kafka andere nicht der Möglichkeit einer gelungenen Wandlung, wie die folgende Tagebucheintragung erkennen läßt:

Ich will mich quälen, will meinen Zustand immerfort verändern, glaube zu ahnen, daß in der Veränderung meine Rettung liegt, und glaube weiter, daß ich durch solche kleine Veränderungen, *die andere im Halbschlaf, ich aber unter Aufregung aller Verstandeskräfte mache*, mich auf die große Veränderung, die ich wahrscheinlich brauche, vorbereiten kann.<sup>1</sup>

Also negiert Kafka nicht solche Vorsätze, wie sie in Rilkes Dichtung vorkommen, sondern befaßt sich in seiner eigenen Dichtung mit den Schwierigkeiten, die das gewagte Verwirklichen solcher Vorsätze oft verursacht. Die Beziehung zwischen den Dichtern läßt sich also klar nicht auf eine Formel wie "Rilke *or* Kafka" reduzieren.<sup>2</sup>

Man merkt vielleicht, daß in dieser Arbeit kein Versuch unternommen wurde, in die außerliterarischen Gründe für die unterschiedlichen Reaktionen der zwei Dichter auf das

Problem der Wandlung einzugehen. Gewisse biographische Tatsachen stimmen zwar mit den Ergebnissen unserer Untersuchung in vielem überein. Man denke etwa daran, wie Rilke ganz Europa durchreiste, während Kafka mit wenigen Ausnahmen bis kurz vor seinem Tode in Prag blieb; oder wie Rilke, der als Einzelkind einer gescheiterten Ehe zum großen Teil in einer Militärschule aufwuchs, auch den Mehrteil seines Lebens als Erwachsener getrennt von seiner Frau und Tochter verbrachte, während Kafka es nie dazu bringen konnte, seine Eltern und Schwester zu verlassen und einen eigenen Haushalt zu gründen, geschweige zu heiraten; schließlich die Tatsache, daß Rilke als Dichter von Beruf lebte, während Kafka bei Tage sein Amt ausübte, und nur seine Nächte der Schreibtätigkeit widmete. Der Verzicht auf diese Personalien war bewußt, denn sie erklären das Werk nicht, und gewiß nicht den Anklang, den Rilkes und Kafkas Werke bei einer Leserschaft, die nicht unbedingt dieselben Erfahrungen gemacht hat, finden. Es besteht zwar eine Beziehung zwischen dem Leben und Werk dieser Dichter, aber einen Einblick in das Wesen einer solchen Beziehung kann der Interpre. nie gewinnen, sondern lediglich erkennen, daß Dichtung nicht bloß die Spiegelung des Erlebnisses ist, und Künstler nicht bloß Produkte ihrer Umgebung.

1. Zitiert nach Edel, S. 218 (Hervorhebung von mir).
2. Siehe Stern: "Words are also Deeds," S. 518 (siehe auch oben, S. 18).

## Verzeichnis der in dieser Arbeit verwendeten Abkürzungen

### Rilkes Werke und Briefe:

SW I = Sämtliche Werke Band I (Gedichte: Erster Teil).

SW II = Band II (Gedichte: Zweiter Teil).

SW III = Band III (Jugendgedichte).

SW IV = Band IV (Frühe Erzählungen und Dramen).

SW V = Band V (Worpswede. Auguste Rodin. Aufsätze).

SW VI = Band VI (Die Aufzeichnungen Malte Laurids Brigge. Prosa 1906 bis 1926).

SO = Sonette an Orpheus.

(z. B.: SO II 12 = zwölftes Sonett an Orpheus des zweiten Teils.)

DE = Duineser Elegien.

(z. B.: DE X = zehnte Duineser Elegie.)

NG = Neue Gedichte.

Br. I = Briefe: Erster Band (1897 bis 1914).

Br. II = Briefe: Zweiter Band (1914 bis 1926).

### Kafkas Werke, Briefe, und Tagebücher:

E = Erzählungen.

H = Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß.

B = Beschreibung eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß.

S = Das Schloß.

P = Der Prozeß.

SE = Sämtliche Erzählungen.

Br.F = Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit.

Br.M = Briefe an Milena.

Br. = Briefe

T = Tagebücher 1910-1923.

## Quellenverzeichnis

### I. Primärliteratur

Conrad, Joseph. Lord Jim. Oxford: Oxford UP, 1989

Goethe, Johann Wolfgang. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.

Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.

Hoffmansthal, Hugo von. Sämtliche Werke. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.

Joyce, James. Stephen Hero. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1963.

Kafka, Franz. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main:

Fischer, 1946 ff. (Lizenzausgabe, Copyright by Schocken Books, NY; Inhalt:

Erzählungen, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem

Nachlaß, Beschreibung eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem

Nachlaß, Der Prozeß, Das Schloß, und Tagebücher 1910-1923)

---. Sämtliche Erzählungen. Herausgegeben von Paul Raabe. Frankfurt am Main:

Fischer, 1970.

---. Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von Erich

Heller und Jürgen Born. Frankfurt am Main: Fischer, 1967.

---. Briefe an Milena. Frankfurt am Main: Fischer, 1952.

---. Briefe: 1902-1924. Frankfurt am Main: Fischer, 1958.

Nietzsche, Friedrich. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Berlin;

New York: de Gruyter, 1967. (München: DTV, 1980)

- Rilke, Rainer Maria. Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel, 1987. (Inhalt: Gedichte: Erster Teil, Gedichte: Zweiter Teil, Jugendgedichte, Frühe Erzählungen und Dramen, Worpswede. Auguste Rodin. Aufsätze, und Die Aufzeichnungen Malte Laurids Brigge. Prosa 1906 bis 1926)
- . Briefe: Erster Band (1897 bis 1914). Wiesbaden: Insel, 1950.
- . Briefe: Zweiter Band (1914 bis 1926). Wiesbaden: Insel, 1950.
- Yeats, William Butler. The Poems. London: Dent, 1994.

## II. Die benutzten Bibliographien

- Caputo-Mayr, Maria, und Julius M. Herz. Franz Kafka: Eine kommentierte Bibliographie der Sekundärliteratur (1955-1980, mit einem Nachtrag 1985). Bern und Stuttgart: Francke, 1987.
- . "Franz Kafka: Articles in Periodicals and Books. An Update 1980-1992." Journal of the Kafka Society of America 14.1-2 (1990): 4-50.
- Flores, Angel. A Kafka Bibliography: 1908-1976. New York: Gordian, 1976.
- Järv, Harry. Die Kafka-Literatur: Eine Bibliographie. Malmö und Lund: Cavefors, 1961.
- Obermüller, Paul, und Herbert Steiner, Hrsg. Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises. Frankfurt: Insel, 1966.
- Ritzer, Walter. Rainer Maria Rilke. Bibliographie. Wien: Kerry, 1951.
- Simon, Walter. Verzeichnis der Hochschulschriften über Rainer Maria Rilke. Hildesheim; New York: Olms, 1978.

Blätter der Rilke-Gesellschaft. Sigmaringen: Thorbecke, 1972- (Heft 1- ). (Erhält jährlich seit 1979 eine Bibliographie der im vergangenen Jahr erschienenen Rilke Literatur, von Karl Klutz und später Stefan Schank gesammelt.)

### III. Sekundärliteratur

Abraham, Ulf. Franz Kafka: "Die Verwandlung." Frankfurt am Main: Diesterweg, 1993.

Albert-Lasard, Lou. Wege mit Rilke. Frankfurt am Main: Fischer, 1952.

Allemann, Beda. Zeit und Figur beim späten Rilke: Ein Beitrag zur Poetik des modernen Dichters. Pfullingen: Neske, 1961.

Anders, Günter. Kafka pro und contra: Die Prozeß-Unterlagen. München: Beck, 1951.

Angelloz, J.-F. Duineser Elegien / Die Sonette an Orpheus. Les Elégies de Duino / Les Sonnets à Orphée. Traduits et préfacés. Aubiers: Editions Montaigne, 1943.

---. "'Le journal quotidien' de Kafka et les cahiers de Malte Laurids Brigge de Rilke." Mercure de France 1:2 (1952): 340-342.

Beicken, Peter. Franz Kafka: Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main: Athenaion, 1974.

---. Erläuterungen und Dokumente. Franz Kafka. "Die Verwandlung." Stuttgart: Reclam, 1983.

---. "Transformation of Criticism: The Impact of Kafka's 'Metamorphosis.'" Lazar und Gottesmann (eds.) 13-34.

Beißner, Friedrich. Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart: Kohlhammer, 1952.

---. Kafka der Dichter. Stuttgart: Kohlhammer, 1958.

- Benjamin, Walter. Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Binder, Hartmut, Hrsg. Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Stuttgart: Kröner, 1979.
- . Prager Profile: vergessene Autoren im Schatten Kafkas. Berlin: Mann, 1991.
- Bollnow, Otto Friedrich. Rainer Maria Rilke. Stuttgart: Kohlhammer, 1951.
- Born, Jürgen, Hrsg. Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten. 1912-1924. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- , Hrsg. Franz Kafka: Kritik und Rezeption. 1924-1938. Frankfurt am Main: Fischer, 1983.
- . Kafkas Bibliothek: Ein beschreibendes Verzeichnis. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- . "Kafka und die Prager deutsche Literatur." Krolop und Zimmermann 1-9.
- Brettschneider, Werner. Die Parabel vom verlorenen Sohn: Das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur. Berlin: Schmidt, 1978.
- Brod, Max. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Winterthur: Mondial, 1948.
- . Franz Kafka: Eine Biographie. Frankfurt am Main: Fischer, 1963. (Originalausgabe: Schocken, 1954.)
- Buddeberg, Else. Denken und Dichten des Seins: Heidegger, Rilke. Stuttgart: Metzler, 1956.
- Cassirer-Solmitz, Eva. Rainer Maria Rilke. Heidelberg: 1957.
- Corngold, Stanley. The Commentator's Despair: The Interpretation of Kafka's "Metamorphosis". Port Washington, NY; London: Kennikat, 1973.

- Davidson, Arnold E. "Kafka, Rilke, and Philip Roth's The Breast." Notes on Contemporary Literature 5-6 (1975): 9-11.
- Debon, Günther. "Beim Blättern in den Sonetten an Orpheus." Heidelberger Jahrbücher 37 (1993): 103-115.
- Demetz, Peter. René Maria Rilkes Prager Jahre. Düsseldorf: Diederichs, 1953.
- . "Noch einmal: Prager Deutsch." Literatur und Kritik 6.1 (1966): 58 f.
- Dodd, W. J. Kafka and Dostoevsky: The Shaping of Influence. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; London: MacMillan, 1992.
- Duroche, Leonard L. Sr. "The Perception of Space in Rilke's Malte Laurids Brigge and in Kafka." Perspectives on Contemporary Literature 5 (1979): 97-106.
- Edel, Edmund. "Franz Kafka: 'Die Verwandlung': Eine Auslegung." Wirkendes Wort 8 (1957/58): 217-226.
- Emrich, Wilhelm. "Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft." Akzente 3:2 (1956): 173-191.
- . Franz Kafka. Frankfurt am Main: Athenäum, 1958.
- . Polemik: Streitschriften, Pressefehden und kritische Essays um Prinzipien, Methoden und Maßstäbe der Literaturkritik. Frankfurt am Main: Athenäum, 1968.
- Engel, Manfred. "Die Duineser Elegien verstehen -- Verstehen in den Duineser Elegien." Blätter der Rilke-Gesellschaft 10 (1983): 6-22.
- Exner, Richard. "Ach, armer Rilke: Leser und Narziß -- Kühnheit der Furcht -- Zeitgenossenschaft -- Sprache der Fische." Rilke heute: Beziehungen und Wirkungen 2. Band. Hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim Storck. Frankfurt

- am Main: Suhrkamp, 1976. 59-94.
- Faber, Marion. Angels of Daring: Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann. Stuttgart: Heinz, 1979.
- Falk, Walter. Leid und Verwandlung: Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg: Müller, 1961.
- Fingerhut, Karl-Heinz. Die Funktion der Tierfiguren im Werk Kafkas. Bonn: Bouvier, 1969.
- . Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes: Untersuchungen zur Figur des Tieres. Bonn: Bouvier, 1970.
- . "Die Verwandlung." Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Herausgegeben von Michael Müller. Stuttgart: Reklam, 1994. 42-74.
- Fried, Erich. "Rilke -- Zauber, Täuschung, Enttäuschung." Sprache im technischen Zeitalter 17-18 (1966): 11-19.
- Furusho, Monjuro. "Rilke und Kafka als Prager Dichter." Doitsu Bungaku 58 (1977): 89-100.
- Fülleborn, Ulrich. "'Veränderung': Zu Rilkes Malte und Kafkas Schloß." Études germaniques 30 (1975): 439-454.
- . Besitzen als besäße man nicht: Besitzdenken und seine Alternativen in der Literatur. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel, 1995.
- Gibbon, Monk. "From the Eyrie of a Poet." The Bell 13.6 (1947): 49-56.
- Goldsmith, Ulrich K., Hrsg. Rainer Maria Rilke: A Verse Concordance to his Complete Lyrical Poetry. Leeds: Maney, 1980.

- Goldbaek, Henning. "Rilke und die großen Städte." Orbis Litterarum 6.48 (1993): 325-340.
- Goldstücker, Eduard. "Zum Profil der Prager deutschen Dichtung um 1900." Philologica Pragensia 5 (1962): 131-135.
- , Hrsg. Franz Kafka aus Prager Sicht. Prag: Academia, 1966.
- , Hrsg. Weltfreunde. Prag; Berlin; Neuwied: Academia, 1967.
- . "On Prague as Background." Kafka-Studien. Hrsg. von Barbara Elling. New York; Bern; Frankfurt am Main: Lang, 1985. 81-86.
- Goodden, Christian. "The Prospect of a Positive Existential Alternative." The Kafka Debate. Angel Florres (ed.). New York: Gordian, 1977. 100-116.
- Guardini, Romano. Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegien. München: Kösel, 1953.
- Günther, Helmut. "Rilke und die moderne Welt." Welt und Wort 8 (1953): 77-81.
- Hamburger, Käte. "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes." Rilke in neuer Sicht. Hrsg. von Käte Hamburger. Stuttgart: Kohlhammer, 1971. 83-158.
- Hasselblatt, Dieter. Zauber und Logik: Eine Kafka-Studie. Köln: Wissenschaft und Politik, 1964.
- Hawes, James. "Rilke's Malte and Kafka's Prozeß: Two Searches for an 'andere Auslegung.'" Rilke und der Wandel in der Sensibilität. Hrsg. von Herbert Herzmann und Hugh Ridley. Essen: Die Blaue Eule, 1990. 121-131.
- Heller, Erich. Enterbter Geist: Essays über modernes Dichten und Denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1954. (Englische Originalausgabe: The Disinherited Mind.)

- Cambridge: Bowes & Bowes, 1952.)
- Heselhaus, Clemens. "Kafkas Erzählformen." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 26:3 (1952): 353-376.
- Hibberd, John. Kafka: "Die Verwandlung." London: Grant & Cutler, 1985.
- Holthusen, Hans-Egon. Der unbehauste Mensch: Motive und Probleme der modernen Literatur (3. Auflage). München: Piper, 1955. (1. Auflage: 1951).
- Peter Horwath. "The Erosion of Gemeinschaft: German Writers of Prague, 1890-1924." German Studies Review 4.1 (1981): 9-37.
- Jahnke, Uwe. Franz Kafkas Erzählung "Die Verwandlung": Ein literaturdidaktisches Konzept. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1990.
- Janouch, Gustav. Gespräche mit Kafka: Auzeichnungen und Erinnerungen, Frankfurt am Main: Fischer, 1981. (Erstausgabe: 1961).
- Jolles, André. Einfache Formen. Tübingen: Niemeyer, 1930.
- Kellenter, Sigrid. Das Sonett bei Rilke. Bern; Frankfurt am Main: Lang, 1982.
- Kippenberg, Katharina. Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus. Frankfurt am Main: Insel, 1958.
- Koelb, Clayton. "Kafka and the Sirens: Writing as Lethetic Reading." The Comparative Perspective on Literature. Clayton Koelb and Susan Noakes, eds. Ithaca and London: Cornell UP, 1988. 300-314.
- Krolop, Kurt, und Hans Dieter Zimmermann, Hrsg. Kafka und Prag. Berlin; New York: de Gruyter, 1994.
- Kundera, Milan. "Irgendwo hinter." Neue Rundschau 2 (1983): 44-58.

- . Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts. Übersetzerin: Linda Asher. New York, NY: Harper Collins, 1995.
- Kurz, Gerhard. Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Landsberg, Paul L. "The Metamorphosis." The Kafka Problem. Angel Flores (ed.). New York: New Directions, 1946. 122-133.
- Lazar, Moshe, and Ronald Gottesmann (eds.). The Dove and the Mole: Kafka's Journey into Darkness and Creativity. Malibu: Undena, 1987.
- Leisi, Ernst. Rilkes Sonette an Orpheus: Interpretation, Kommentar, Glossar. Tübingen: Narr, 1987.
- Leppmann, Wolfgang. Rilke: Sein Leben, seine Welt, sein Werk. Bern; München: Scherz, 1981.
- Lorenz, Willy. "Der vergessene Ursprung: Rainer Maria Rilke und die deutschen Dichter Prags." Erdkreis 25:12 (1975): 499-504.
- Maché, Britta. Wandel und Sein: Rilkes Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Verwandlung. Bern; Frankfurt am Main; Las Vegas: Lang, 1981
- Magris, Claudio. "Prag als Oxymoron." Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum 7.2 (1979-80): 11-65.
- Maren-Grisenbach, Manon. Methoden der Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke, 1970. (9. Auflage: 1985).
- Marschall, Susanne. Mythen der Metamorphose -- Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß. Mainz: Gardez!, 1993.

- Martens, Lorna. "Mirrors and Mirroring: 'Fort/da' Devices in Texts by Rilke, Hoffmannsthal, and Kafka." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58.1 (1984): 47-59.
- Mense, Josef Hermann. Die Bedeutung des Todes im Werk Franz Kafkas. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas: Lang, 1978.
- Mörchen, Hermann. Rilkes Sonette an Orpheus. Stuttgart: Kohlhammer, 1958.
- Mühl, Klaus. 'Verwandlung' im Werk Rilkes: Studien zur inneren Genese der Duineser Elegien. Nürnberg: Carl, 1981.
- Nagel, Bert. Kafka und Goethe: Stufen der Wandlung von der Klassik zur Moderne. Berlin: Schmidt, 1977.
- . Kafka und die Weltliteratur. München: Winkler, 1983.
- Oh, Yongrok. Distanz und Identifikation: Eine Studie über Robert Walsers *Der Gehülfe*, Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, und Franz Kafkas *Das Schloß*. Frankfurt am Main; Bern; New York: Lang, 1987.
- O'Neill, Patrick. "The Comedy of Stasis: Narration and Knowledge in Kafka's Prozess." Struc and Yardley 49-73.
- Parry, Idris. Animals of Silence. London: Oxford UP, 1972.
- . "Kafka, Rilke, and Rumpelstitskin." Animals of Silence 1-9.
- . "Animals of Silence." Animals of Silence 92-98.
- . Speak Silence. Manchester: Carcanet, 1988.
- Pasley, Malcolm. "Rilke und Kafka: Zur Frage ihrer Beziehungen." Literatur und Kritik 24:3 (1968): 219-225.

- Pazi, Margarita. "Deutsche Literatur in Prag um 1900." Unerkannt und (un)bekannt: Deutsche Literatur in Mittel-und Osteuropa. Hrsg. von Carola L. Gottzmann. Tübingen: Francke, 1991. 159-179.
- Pfeiffer-Belli, Wolfgang. "Drei säkulare Geister." Begegnung 6 (1948): 247.
- Politzer, Heinz. Franz Kafka: Der Künstler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. (Erste deutsche Ausgabe: 1965; amerikanische Originalausgabe: 1962).
- . "Prague and the Origins of Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, and Franz Werfel." Modern Language Quarterly 16 (1955): 49-62.
- . "'Dieses Mütterchen hat Krallen': Prag und die Ursprünge Rainer Maria Rilkes, Franz Kafkas und Franz Werfels." Literatur und Kritik 9 (1974): 15-33.
- Raabe, Paul. Einführung in die Bücherkunde zur deutschen Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1961. (10. Auflage: 1984).
- Rudloff, Holger. "Zu Kafkas Erzählung 'Die Verwandlung': Metamorphose-Dichtung zwischen Degradation und Emanzipation." Wirkendes Wort 3 (1988): 321-337.
- Ryan, Judith. Umschlag und Verwandlung: Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914). München: Winkler, 1972.
- Salis, J.R. Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre - Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätezeit. Frauenfeld: Huber, 1952.
- Schlingmann, Carsten. "Die Verwandlung." Interpretationen zu Franz Kafka: "Das Urteil," "Die Verwandlung," "Ein Landarzt," kleine Prosastücke. Herausgegeben von Albrecht Weber, Carsten Schlingmann und Gert Kleinschmidt. München: Oldenbourg, 1968. 81-105.

- Scholz, Ingeborg. Franz Kafka: "Das Urteil," "Die Verwandlung," "Ein Hungerkünstler," "Vor dem Gesetz," "Eine kaiserlicherliche Botschaft," "Ein Bericht für eine Akademie," "In der Strafkolonie." Hollfeld: Beyer, 1991. (3. überarbeitete Auflage, Erstaufgabe: 1976)
- Schwarz, Egon. Das verschluckte Schluchzen: Poesie und Politik bei Rainer Maria Rilke. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972.
- Seidlin, Oskar. "The Shroud of Silence." Essays in German and Comparative Literature. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1961. 228-236.
- Skála, E. "Das Prager Deutsch." Zeitschrift für deutsche Sprache 22 (1966): 84-91.
- Sokel, Walter. Franz Kafka -- Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst. Frankfurt am Main: Fischer, 1976. (Erstdruck: München: Müller, 1964)
- . "From Marx to Myth: The Structure and Function of Self-Alienation in Kafka's 'Metamorphoses.'" Lazar und Gottesmann (eds.) 1-12.
- Stahl, August. Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk. München: Winkler, 1978.
- Staiger, Emil. Grundbegriffe der Poetik. Zürich: Atlantis, 1946.
- Stephens, Anthony. Rainer Maria Rilke's 'Gedichte an die Nacht': An Essay in Interpretation. Cambridge: Cambridge UP, 1972.
- Stern, J. P., ed. The World of Franz Kafka. London: Weidenfeld and Nicolson, 1980.
- . "'Words Are Also Deeds': Some Observations on Austrian Language Consciousness." New Literary History 12.3 (1981): 509-527.
- Struc, Roman S. Food, Air, and Ground: A Study of Basic Symbols in Franz Kafka's Short Stories. Diss. U of Washington, 1962. Ann Arbor: UMI, 1962. 63-3142.

- . "'Negative Capability' and Kafka's Protagonists." Modern Austrian Literature 11.3-4 (1978): 87-103.
- Struc, Roman S., and J. C. Yardley, eds. Franz Kafka (1883-1983): His Craft and Thought. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier UP, 1986.
- Trost, Pavel. "Das späte Prager Deutsch." Germanistica Pragensia 2 (1962): 30-39.
- . "Franz Kafka und das Prager Deutsch." Germanistica Pragensia 3 (1964): 29-37.
- Wagenbach, Klaus. Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend (1883-1912). Bern: Francke, 1958.
- Walser, Martin. Selbstbewußtsein und Ironie: Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Wolff, Kurt. Briefwechsel eines Verlegers: 1911-1963. Herausgegeben von Bernhard Zeller und Ellen Otten. Frankfurt am Main: Scheffler, 1966.
- Zangerle, Ignaz. "Die Bestimmung des Dichters." Der Brenner 16 (1946): 112-199.