

INHALT

1	EINLEITUNG.....	8
2	FRAUENFIGUREN IN DER KURZPROSA	10
2.1	<i>Die Verwandlung</i>	10
2.1.1	Die Mutter.....	10
2.1.2	Die Schwester	13
2.1.3	Frauenfiguren in <i>Die Verwandlung</i> im Vergleich.....	16
3	FRAUENFIGUREN IN DEN ROMANFRAGMENTEN	17
3.1	<i>Der Verschollene</i>	17
3.1.1	Das Dienstmädchen.....	17
3.1.2	Klara	19
3.1.3	Die Oberköchin.....	20
3.1.4	Therese	21
3.1.5	Brunelda.....	23
3.1.6	Frauenfiguren in <i>Der Verschollene</i> im Vergleich.....	25
3.2	<i>Der Prozess</i>	25
3.2.1	Fräulein Bürstner.....	26
3.2.2	Die Frau des Gerichtsdieners.....	28
3.2.3	Leni.....	30
3.2.4	Frauenfiguren in <i>Der Prozess</i> im Vergleich.....	32
3.3	<i>Das Schloss</i>	32
3.3.1	Frieda.....	33
3.3.2	Amalia	34
3.3.3	Olga	35
3.3.4	Pepi.....	36
3.3.5	Frauenfiguren in <i>Das Schloss</i> im Vergleich.....	37
4	ZUSAMMENFASSUNG	39
5	LITERATURVERZEICHNIS	41

1 EINLEITUNG

Franz Kafka (1883–1924) zählt zusammen mit Autoren wie Rainer Maria Rilke, Gustav Meyrink, Max Brod, Franz Werfel oder Egon Erwin Kisch zu den Vertretern der Prager deutschen Literatur.

Der Begriff „Prager deutsche Literatur“ wurde Jürgen Born zufolge erst nach dem Zweiten Weltkrieg von der tschechischen Germanistik eingeführt, um die deutschschreibenden Autoren Prags von denen der übrigen deutschsprachigen Gebiete Böhmens, Mährens und Mährisch Schlesiens abzugrenzen. Es handelte sich überwiegend um jüdische Autoren. Sie waren vor allem im zweiten und dritten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts besonders literarisch aktiv. Dabei hat unablässige Spannung zwischen Tschechen, Deutschen, Österreicher und Juden in Prag eine Rolle spielen können, da sie den Einzelnen zu ständiger geistiger Auseinandersetzung zwang. Manche Prager fanden diese Spannungen so unerträglich, dass sie ihre Heimatstadt verließen, andere widmeten sich eben dem künstlerischen Schaffen als einer Form existenzieller Selbstbehauptung (vgl. BORN 1993: 1 ff.).

Der berühmteste Vertreter der Prager deutschen Literatur ist ohne Zweifel gerade Franz Kafka, mit dessen Texten sich diese Arbeit beschäftigt. Das Hauptaugenmerk der Studie liegt auf Frauenfiguren in seinem Werk. Vivian Liska erinnert daran, dass Kafka ein problematisches Verhältnis zu Frauen hatte, das sich ebenso in seinem Leben wie in seinen literarischen Schriften niederschlägt und dass es relativ viele Studien gibt, die dem Verhältnis von Kafka zu Frauen gewidmet sind. Es werden in ihnen vor allem biographische, psychoanalytische, feministische, rezeptionsästhetische, kulturgeschichtliche und diskursanalytische Ansätze angewendet. Doch das einzige Buch, das sich diesem Thema zur Gänze widmet, ist *Frau und Familie im erzählerischen Werk Franz Kafkas* von Karl-Bernhard Bödecker aus dem Jahre 1974, das sowohl Kafkas Darstellung von Frauen in seinem Werk als auch dessen Beziehungen mit Frauen in seinem Leben beschreibt (vgl. LISKA 2008: 61 f.).

Frauenfiguren im Werk Kafkas treten zwar immer nur als Nebenfiguren auf, die aufgrund der auf den Protagonisten gerichteten Erzählweise nur als Bezugsgrößen fungieren, dennoch sind sie oft von großer Bedeutung für die Handlung. Da gerade die Perspektive der

Hauptfigur für die Texte im großen Maße ausschlaggebend ist, werden die Frauenfiguren in der Arbeit in Zusammenhang mit dem Protagonisten gesetzt.

Ziel dieser Arbeit ist es, festzustellen, wie die einzelnen Frauenfiguren in ausgewählten Werken von Franz Kafka dargestellt sind, welche Rolle sie im Leben des Protagonisten spielen und wie sie ihn beeinflussen. Dabei steht die Interaktion zwischen den männlichen Hauptfiguren und den einzelnen weiblichen Nebenfiguren im Vordergrund. Zuerst werden die Frauenfiguren in jedem Text separat analysiert und danach wird ein Resümee formuliert, in dem alle Frauenfiguren in diesen Werken verglichen werden und eine generelle These über sie formuliert wird.

Zur Analyse habe ich vier Werke ausgewählt, die am bedeutendsten sind und die zugleich reich an Frauenfiguren sind – die Erzählung *Die Verwandlung* (1915) als Beispiel der Kurzprosa und die drei posthum veröffentlichten Romanfragmente *Der Verschollene* (1927), *Der Prozess* (1925) und *Das Schloss* (1926). Es versteht sich von selbst, dass nur die Frauenfiguren ausgewählt wurden, die in den Texten eine wichtige Rolle spielen. Was die Methodologie der Arbeit betrifft, geht diese Arbeit überwiegend textanalytisch vor. Die Arbeit konzentriert sich auf Frauenfiguren im Werk des Autors, ohne Bezüge zu realen Frauen in seinem Leben herzustellen, wie es in vielen Studien zu diesem Thema der Fall ist. Biographische Bezüge werden nur dann erwähnt, wenn sie besonders wichtig sind.

2 FRAUENFIGUREN IN DER KURZPROSA

2.1 Die Verwandlung

Die Verwandlung, die vom Umgang der Hauptfigur Gregor Samsa mit seiner Verwandlung in ein „ungeheuer[e] Ungeziefer“ (KAFKA 1990: 63) handelt, wurde von Kafka im Jahre 1912 verfasst und drei Jahre später veröffentlicht. Mit ungefähr 100 Seiten ist sie das längste vollendete Prosawerk Kafkas (vgl. POPPE 2010: 165 f.). Im folgenden Teil der Arbeit wird Gregors Mutter und seiner Schwester Grete die Aufmerksamkeit gewidmet, die die zwei wichtigsten Frauenfiguren der Erzählung darstellen.

2.1.1 Die Mutter

„Gregor‘, rief es – es war die Mutter –, ‚es ist dreiviertel sieben. Wolltest du nicht wegfahren?‘ Die sanfte Stimme!“ (KAFKA 1990: 65): auf diese Art und Weise spricht die Mutter ihren Sohn an, an dessen Zimmertür sie vorher geklopft hatte, bis dahin ohne von der Verwandlung ihres Sohns die geringste Ahnung zu haben. Es geht um die erste Szene der Erzählung, in der die Mutterfigur auftritt.

Der Erzähler verwendet das Pronomen „es“, um die Distanz zwischen dem verwandelten Gregor und seiner Mutter zum Ausdruck zu bringen. Daneben charakterisiert er die Stimme der Mutter als „sanft“ und betont seine Bemerkung mit einem Ausrufezeichen, was umgekehrt ein vertrautes Verhältnis des Protagonisten zu seiner Mutter zeigt, da ihm das Hören ihrer Stimme offensichtlich Freude bereitet. Einerseits ist die Mutter Gregor also sehr nah, andererseits bleibt sie ihm im gewissen Sinne fern. Darüber hinaus bildet die sanfte Stimme der Mutter einen Gegensatz zu der kräftigen Stimme des Vaters, der in der Erzählung später erscheint. Er klopft an die Tür seines Sohns „schwach, aber mit der Faust“, während das Klopfen der Mutter „vorsichtig“ war (KAFKA 1990: 65 f.). Aus dieser Beschreibung kann man schlussfolgern, dass die Mutter einerseits ein liebevoller und zärtlicher Mensch ist, andererseits weist aber ihre Sanftmut und Vorsichtigkeit auch auf eine gewisse Unsicherheit hin.

Gregor reagiert auf die Frage der Mutter mit der Erklärung: „Ja, ja, danke Mutter, ich stehe schon auf.“ (KAFKA 1990: ebd.), wonach sich die Mutter wieder beruhigt und weggeht. Das deutet schließlich auf eine geringe Kenntnis der Mutter vom Verhalten ihres

Sohns hin, was vor allem im Vergleich mit der Reaktion der übrigen Familienmitgliedern, die sich nicht so leicht besänftigen lassen, auffällig ist.

Im Zusammenhang mit der oben geschilderten Szene ist noch anzumerken, dass die Mutterfigur überhaupt die erste ist, die ihren Sohn nach seiner Verwandlung in ein Insekt anspricht. Der Vater und die Schwester kommen erst danach zu Gregors Zimmer. Und mehr als das – die Mutter ist ebenfalls die erste, die Gregor in seiner verwandelten Gestalt sieht. Das alleine zeugt schon davon, dass die Mutter eine wichtige Rolle spielt, und zwar sowohl in der ganzen Erzählung, als auch für den Protagonisten selbst.

Das Verhältnis der Mutter zur Hauptfigur verändert sich in der Erzählung und wird von deren Verwandlung betroffen. Die erste Begegnung mit dem Sohn nach seiner Metamorphose ist für die Mutter erschreckend. Sie wird dabei von Gregor angesprochen, der mit den Kiefern ins Leere schnappt, was ihren Schrecken noch steigert. Instinktiv sucht sie Schutz bei ihrem Mann, indem sie ihm in die Arme fällt. Wie Walter H. Sokel feststellt, scheitert damit der Versuch des Helden, den Liebeskontakt mit der Mutter wiederherzustellen. Die Reaktion der Mutter ist aber ganz verständlich, da Gregors „Schnappen“ eine unbewusste Aggression ausdrückt, die in jene Schicht seines Wesens gehört, über die sein Bewusstsein keine Kontrolle hat (vgl. SOKEL 1983: 93).

Die Verhaltensweise der Mutter in dieser Situation ist typisch für sie. Ihre Passivität und die Unterordnung unter ihren Mann kommen hier zum Vorschein, die auch in der folgenden Handlung immer wieder ausgedrückt werden, z. B. als der Vater Gregor mit einem Stock angreift. Heinz Politzer stellt fest, dass sich in der Erzählung die Unterordnung allmählich steigert, denn die Mutter wirkt immer mehr als „Anhängsel ihres Mannes“. Er macht auch darauf aufmerksam, dass diese Tatsache im Text buchstäblich zum Ausdruck kommt. Während die Mutterfigur vom Erzähler zunächst „die Mutter“ genannt wird, wird sie zum Schluss als „Frau Samsa“ bezeichnet (vgl. POLITZER 1978: 116).

Obwohl die Mutter meistens inaktiv ist, ergreift sie mehrmals die Initiative – zum ersten Mal einige Wochen nach Gregors Verwandlung, als sie den Wunsch formuliert, ihren Sohn zu sehen. Zum zweiten Mal dann beim Angriff des Vaters gegen Gregor mit Äpfeln, bei dem er schwer verletzt wird. Im Gegensatz zu der Szene am Anfang der Erzählung, in der der Vater Gregor mit einem Stock angreift, eilt diesmal die Mutter ihrem Sohn zu Hilfe, um seinen Tod zu verhindern. In beiden Situationen spielt die Liebe der Mutter zu ihrem Sohn eine wichtige

Rolle, so dass sie ihre Verhaltensweise beeinflusst. Der erste Fall beweist, dass die Mutter den Protagonisten auch in seiner verwandelten Gestalt liebt, obwohl sie zugleich Angst vor ihm hat. Sie sehnt sich so sehr nach der Begegnung mit Gregor, dass der Vater und die Schwester, die mit ihrer Idee nicht einverstanden sind, die Mutter sogar mit Gewalt zurückhalten müssen, damit sie nicht zu ihm geht. Dass der Wunsch der Mutter, ihren Sohn zu sehen, nicht in Erfüllung geht, deutet nicht auf ihre Passivität hin, sondern auf ihre untergeordnete Stellung in der Familie. Im zweiten Fall wird dann echte Liebe der Mutter ausgedrückt, die ihren Sohn nicht sterben lassen will. Sie kommt aber zu spät – erst nachdem Gregor vom Vater mit einem Apfel schwer verletzt wurde.

Was die Rolle der Mutter in der Familie betrifft, übt sie alle für eine Mutter typische Tätigkeiten aus – morgens weckt sie die anderen Familienmitglieder und kümmert sich um den Haushalt. Nach Gregors Metamorphose muss die Mutter wegen der Verschlechterung der finanziellen Situation der Familie, die durch den Verlust ihres Ernährers verursacht ist, zusammen mit ihrer Tochter für die ganze Familie kochen und wie alle Familienmitglieder arbeiten. Sie näht für ein Modegeschäft und wäscht Wäsche für fremde Leute. Im Vergleich mit anderen Mitgliedern der Familie Samsa gewinnt die Mutter mit ihrer neuen Rolle als Beiträgerin zur Versorgung der Familie keine neue Lebenskraft und Vitalität. Obwohl sie eigentlich mit ihrer neuen Arbeit einen Anteil an der Macht wieder zurückgewinnt, die sie verlor, als Gregor zum einzigen Ernährer der Familie wurde, bleibt sie schwach, kränklich und psychisch labil wie vorher.

Die Krankheit der Mutter spiegelt vor allem ihre psychische Schwäche wider. Daneben ermöglicht sie der Mutter, die Äußerung ihrer Meinung in gewissen Situationen zu vermeiden. Als Beispiel kann die Szene, in der die Familie über Gregors Schicksal diskutiert, erwähnt werden:

„Liebe Eltern“, sagte die Schwester und schlug zur Einleitung mit der Hand auf den Tisch, „so geht es nicht weiter. Wenn ihr das vielleicht nicht einsehet, ich sehe es ein. Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen.“ „Sie hat tausendmal Recht“, sagte der Vater für sich. Die Mutter, die noch immer nicht genug Atem finden konnte, fing in die vorgehaltene Hand mit einem irrsinnigen Ausdruck der Augen dumpf zu husten an. Die Schwester eilte zur Mutter und hielt ihr die Stirn.“ (KAFKA 1990: 107).

Mit dem Halten der Stirn zeigt die Schwester, dass sie eine übergeordnete Stellung bezogen auf die Mutter hat. Es sind nämlich gewöhnlich Mütter, die ihren kranken Kindern die Stirn halten, um festzustellen, ob sie eine erhöhte Temperatur haben. Die Szene zeugt somit deutlich von dem Rollenwechsel zwischen der Mutter und ihrer Tochter. Während die Tochter die mütterliche Rolle übernimmt, wird die Mutter in die Rolle eines kleinen Kindes gedrängt.

Die Reaktion der Mutter auf Gregors Tod ist im Gegensatz zu der des Vaters nicht eindeutig positiv:

„Tot?“ sagte Frau Samsa und sah fragend zur Bedienerin auf, trotzdem sie doch alles selbst prüfen und sogar ohne Prüfung erkennen konnte. „Das will ich meinen“, sagte die Bedienerin und stieß zum Beweis Gregors Leiche mit dem Besen noch ein großes Stück seitwärts. Frau Samsa machte eine Bewegung, als wolle sie den Besen zurückhalten, tat es aber nicht.“ (KAFKA 1990: 111).

Die Mutter erkennt instinktiv sofort, dass ihr Sohn tot ist, aber sie will sich seinen Tod nicht eingestehen, da es für sie zu schmerzlich ist.

Laut Larysa Mykyta repräsentiert die Mutter in der Erzählung die Möglichkeit der Erlösung. Mykyta bemerkt, dass Gregor von der Mutter nach seiner Metamorphose als kein Ungeheuer, sondern immer noch wie ein Sohn behandelt wird, obwohl es zugleich unerträglich für sie ist, mit seiner Bestialität konfrontiert zu werden (vgl. MYKYTA 1980: 638). Immer wenn die Mutter ihren Sohn zu Gesicht bekommt, erschrickt sie oder wird ohnmächtig. Aber in den Situationen, in denen Gregor bedroht wird, versucht sie, sich für ihn einzusetzen. Ihre Versuche aber scheitern, da die Mutter zu schwach ist, um den anderen Familienmitgliedern zu widerstehen und dem Protagonisten wirklich zu helfen.

2.1.2 Die Schwester

Die Schwester ist ein siebzehnjähriges, musikalisch begabtes Mädchen, das eigentlich noch ein Kind ist. Dank Gregors Finanzmitteln führt sie anfangs ein bequemes Leben und muss nicht wirklich arbeiten – sie hilft nur in der Wirtschaft des Vaters ein wenig mit. Obwohl sie Grete heißt, wird sie in der Erzählung meistens nur „die Schwester“ genannt. Die Ähnlichkeit zwischen den Namen der beiden Geschwister ist so auffällig, dass diese zwei Figuren manchmal als Doppelgänger bzw. als Alter Egos aufgefasst werden. Auf jeden Fall lässt sich

aus dieser Ähnlichkeit zumindest die tiefe Vertrautheit Gretes mit Gregor schließen, wie Heinz Politzer anführt (vgl. POLITZER 1978: 118).

Vor Gregors Verwandlung war die Schwester die einzige in der ganzen Familie, die sich liebenswürdig ihm gegenüber verhielt:

„Es waren schöne Zeiten gewesen, und niemals nachher hatten sie sich, wenigstens in diesem Glanze, wiederholt, trotzdem Gregor später so viel Geld verdiente, daß er den Aufwand der ganzen Familie zu tragen imstande war und auch trug. 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. Nur die Schwester war Gregor doch noch nahe geblieben [...]“ (KAFKA 1990: 85).

Nach der Verwandlung ihres Bruders ist die Schwester zunächst die einzige, die Gregors Metamorphose als seine Heimsuchung sieht und nicht als das Unglück der Familie. Außerdem ist sie die erste, die sich wagt, das Zimmer des Ungeziefers zu betreten. Sie sorgt für seine Nahrung, Gesundheit und sonstigen Bedürfnisse (vgl. POLITZER 1978: 118 f.).

Das zuerst so fürsorgliche und liebevolle Verhältnis der Schwester zu Gregor verändert sich aber später radikal. Dass Grete nicht mehr zu ihrem Bruder hält, stellt Gregor beim Angriff des Vaters mit den Äpfeln fest. Sein Leben wird nur dank der Mutter geschont und es wird klar, dass die Schwester auf die Seite des Vaters übergangen ist. Dass sie zur Verbündeten des Vaters wurde, kommt auch nonverbal z. B. dadurch zum Ausdruck, dass sie ihrem Bruder mit der Faust droht (vgl. POLITZER 1978: 122).

Dem Angriff des Vaters gegen Gregor geht Gretes Plan voran, die Möbel aus dem Zimmer ihres Bruders wegzuschaffen. Sie begründet ihre Absicht damit, „Gregor das Kriechen in größtem Ausmaße zu ermöglichen“ (KAFKA 1990: 90). Gregors Identität wird dadurch gefährdet, da er das Zimmer und dessen Einrichtung als die letzten Reste seiner ehemaligen Menschlichkeit betrachtet (vgl. POLITZER 1978: 119). Er kriecht impulsiv auf das Bild der Dame an der Wand, um es vor seiner Schwester zu verteidigen. Das Bild ist für Gregor von großer Bedeutung, da es die erotischen Beziehungen zu Frauen in seinem Leben ersetzt. Nach seiner Entfernung ist es die Schwester, die im Mittelpunkt von Gregors erotischen Fantasien steht. Gregor ergibt sich diesen Fantasien, während die Schwester eines Abends Violine spielt. Sein inzestuöser Wunschtraum, in dem er seine „Schreckgestalt“ benutzen will, um die Schwester in seinem Zimmer zu halten und zu beschützen, hängt mit dem Machtkampf gegen

den Vater zusammen – die Liebesbeziehung zu der Schwester dient als Waffe im Kampf gegen ihn. Gregor will der Schwester seinen alten Plan mitteilen, sie gegen den Willen des Vaters auf das Konservatorium zu schicken. Darauf „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.“ (KAFKA 1990: 106). Es ist also die gemeinsame Verschwörung der Geschwister gegen den Vater, auf der die Erotik im Traum gegründet ist (vgl. SOKEL 1983: 100).

Gregors Traum ist aber zu märchenhaft, um erfüllt zu werden, und bald wird er wieder in die Realität zurückgeholt. Fatale Folgen hat für ihn die Tatsache, dass Grete eine starke Position in der Familie gewinnt und zur Autorität wird, die über alle Angelegenheiten in der Familie entscheidet. Nachdem sie Gregor durch das Räumen seines Zimmers Gegenstände genommen hatte, die an seine menschliche Identität erinnerten, kommt sie schließlich zu der Entscheidung, ihn loswerden zu wollen, womit sie ihn praktisch zum Tode verurteilt: „Weg muß es“, 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, das ist ja unser eigentliches Unglück.“ (KAFKA 1990: 108). Es ist bezeichnend, dass die Schwester von Gregor in der Szene im neutralen Genus spricht, wobei sie ihn zu einer wertlosen Sache erniedrigt, mit der sie nichts zu tun hat. Sie verzichtet auf ihn endgültig als ihren Bruder und Menschen überhaupt und sieht nur ein Ungeheuer in ihm, das die ganze Familie quält. Der wirkliche Gregor existiert für sie längst nicht mehr. Erst beim Anblick des toten Ungeziefers scheint sich Grete dessen bewusst zu werden, dass es um ihren gestorbenen Bruder geht (vgl. POPPE 2010: 173): „Seht nur, wie mager er war. Er hat ja auch schon so lange Zeit nichts gegessen.“ (KAFKA 1990: 111).

Wie schon angedeutet wurde, ist es neben dem Protagonisten auch die Figur der Schwester, die in der Erzählung eine Verwandlung erlebt. Sie betrifft ihre Physis und Psyche sowie ihre Position in der Familie. Die Schwester reift zu einer jungen Frau heran, die Verantwortung für die Familie trägt und Geld verdient. Die Verbesserung ihrer Position wird dadurch ermöglicht, dass Gregor nicht mehr als Ernährer und Verantwortlicher der Familie dienen kann. Mit Gregors Tod scheint Grete aufzublühen und wird als Verkörperung der Hoffnung für die Familie gesehen (vgl. POPPE 2010: 173). Heinz Politzer macht darauf aufmerksam, dass es vielmehr Gretes als Gregors Verwandlung ist, auf die sich der Titel der

Erzählung bezieht. Gregors Metamorphose ist im ersten Satz der Erzählung schon vollendet, Gretes Verwandlungsprozess dagegen ist erst am Ende fertig und stellt „die Grundstruktur der epischen Handlung“ dar (vgl. POLITZER 1978: 123).

Die Analyse der Figur der Schwester hat gezeigt, dass sie in der Erzählung die entscheidende Rolle spielt. Es ist nicht die Metamorphose des Protagonisten, sondern ihre Verwandlung, die im Mittelpunkt des Textes steht. Daneben ist die Schwester für Gregor „von existenzieller Bedeutung“, wie Susanne Hochreiter betont, da sie ihm Nahrung bringt (vgl. HOCHREITER 2007: 38). Dass sich Grete und Gregor sehr nah sind, zeigt sich schon in der Ähnlichkeit zwischen ihren Namen. Die Beziehung des Protagonisten zu der Schwester zeichnet sich durch einen Inzestwunsch aus. Das Verhältnis der Schwester zum Bruder dagegen erfährt eine Veränderung, was auch als ein Teil von Gretes komplexer Verwandlung verstanden werden kann. Anfangs scheint der Schwester nur Gregors Wohlergehen am Herzen zu liegen, am Ende verurteilt sie ihn aber praktisch zum Tode. Es ist nicht der Vater, dem vielleicht oft zu viel Aufmerksamkeit zu Lasten von anderen Figuren gewidmet wird, sondern eben die Schwester, die das Schicksal des Protagonisten endgültig besiegelt.

2.1.3 Frauenfiguren in *Die Verwandlung* im Vergleich

Der folgende Teil der Arbeit dient dazu, die Figur der Mutter und der Schwester in der Erzählung *Die Verwandlung*, die in den beiden vorstehenden Kapiteln analysiert wurden, miteinander zu vergleichen.

Die Mutter und die Schwester scheinen zunächst gegensätzliche Figuren zum Vater zu sein – ihre Zärtlichkeit kontrastiert mit seiner Aggressivität. Die beiden nehmen eine untergeordnete Stellung in der Familie ein, da sie eben vom dominanten Vater kontrolliert werden. Während aber die Mutter in ihrer untergeordneten Rolle bleibt, befreit sich die Schwester allmählich aus ihrer ursprünglichen Position und wird sogar zur Verantwortungsträgerin der Familie, womit sie den Protagonisten in seiner ehemaligen Funktion ersetzt. Damit hängen auch die unterschiedlichen Charaktereigenschaften dieser beiden Figuren zusammen – die Mutter zeichnet sich durch ihre Passivität aus, das Verhalten der Schwester ist im Vergleich dazu sehr aktiv.

Die Beziehung des Protagonisten zu seiner Schwester ist vor dessen Verwandlung enger als die zu der Mutter. Gregor beschreibt Grete als die einzige von der ganzen Familie, die ihm

gegenüber eine besondere Herzenswärme äußerte und ihm nahe blieb. Sowohl die Schwester als auch die Mutter verhalten sich aber ihm gegenüber fürsorglich, bevor sie ihn in seiner verwandelten Gestalt sehen. Danach ist es jedoch nur die Schwester, die sich wirklich um ihn kümmert. Die Mutter dagegen kann seinen Anblick nicht ertragen, da sie Angst vor ihm hat. Trotzdem betrachtet sie ihn aber immer noch als ihren Sohn, während ihn die Schwester zunehmend als ein Ungeziefer betrachtet, bis sie über ihn schließlich das Todesurteil spricht.

Die beiden weiblichen Familienmitglieder stellen für den Protagonisten die Hoffnung dar, aber sie distanzieren sich schließlich von ihm. Beide tragen dann zu seinem unglücklichen Ende bei – die Mutter indirekt durch ihre Passivität, die Schwester direkt durch ihr Urteil.

3 FRAUENFIGUREN IN DEN ROMANFRAGMENTEN

3.1 *Der Verschollene*

Der Verschollene ist das erste von den drei Romanfragmenten, an dem Kafka zu arbeiten begann. Der Text handelt von den Erlebnissen des Protagonisten Karl Roßmann in Amerika, der gezwungen wurde, aus Europa zu emigrieren. Das Werk entstand in mehreren Phasen, vermutlich zwischen den Jahren 1911/12 und 1916, und im Jahre 1927 wurde er unter dem Titel *Amerika* als Romanfragment von Max Brod publiziert. Der Titel *Der Verschollene*, der aus Kafkas Briefen an Felice Bauer stammt, etablierte sich erst durch die *Kritische Ausgabe* aus dem Jahre 1982 (vgl. ENGEL 2010a: 175 f.). Der folgende Teil der Arbeit befasst sich mit der Analyse von fünf in diesem Werk auftretenden Frauenfiguren (dem Dienstmädchen, Klara, der Oberköchin, Therese und Brunelda).

3.1.1 Das Dienstmädchen

Das fünfunddreißigjährige Dienstmädchen namens Johanna Brummer ist die erste Frau, die im Text erwähnt wird. Es handelt sich um keine selbstständige Figur im eigentlichen Sinne des Wortes, da wir von ihr nur durch Erinnerungen des Protagonisten und Bemerkungen dessen Onkels erfahren; dennoch ist sie von einer großen Bedeutung für die Handlung. Wie der Leser bereits aus dem ersten Satz des Romans erfährt, wurde der siebzehnjährige Karl von diesem Dienstmädchen verführt, wobei sie schwanger wurde. Um eine Alimenter-Zahlung

und eventuell auch einen Skandal zu vermeiden, schicken ihn seine Eltern mit einem Schiff nach Amerika.

Die Verführung seitens des Dienstmädchens erscheint aus der Sicht des Protagonisten als eine Vergewaltigung: sie hatte ihn in ihr Zimmer geführt und ins Bett gelegt, sie

„drückte ihren nackten Bauch an seinen Leib, suchte mit der Hand, so widerlich daß Karl Kopf und Hals aus den Kissen heraus schüttelte, zwischen seinen Beinen, stieß dann den Bauch einigemal gegen ihn, ihm war als sei sie ein Teil seiner selbst und vielleicht aus diesem Grunde hatte ihn eine entsetzliche Hilfsbedürftigkeit ergriffen. Weinend kam er endlich nach vielen Wiedersehenswünschen ihrerseits in sein Bett.“ (KAFKA 1957: 24).

Die Szene wird in einem einzigen Satz beschrieben, der aus mehreren Nebensätzen besteht. Der Autor verwendet dieses sprachliche Mittel, um den Eindruck der Unruhe zu vermitteln. Durch die aneinander gereihten Nebensätze wird gezeigt, dass Karl in seiner Situation völlig überfordert war und dass ihm alles zu schnell ging (vgl. KOCH 2007: 5). Die Frau übernimmt in der Szene eine männliche Rolle, womit die traditionelle Rollenverteilung der Geschlechter aufgehoben wird. Karl dagegen befindet sich in der Rolle des „unschuldigen“ Kindes und ist sich nicht wirklich dessen bewusst, dass er an einem sexuellen Akt beteiligt ist (vgl. ALT 2005: 366). Seine Schuld besteht bloß darin, dass er sich gegen die Frau nicht wehrte. Das lässt sich einerseits damit erklären, dass er aufgrund seiner Unerfahrenheit nicht verstand, was mit ihm geschah und andererseits damit, dass er zu schwach war, um sich gegen die dominante Frau zu wehren, die ihn in ihrem zugesperrten Zimmer völlig in ihrer Macht hatte. Die Auflösung der Körper, zu dem es während des sexuellen Aktes kommt, wird nicht als positives Erlebnis dargestellt, sondern als etwas, was das Gefühl der Hilfsbedürftigkeit auslöst. Der Subjektstatus Karls wird dabei in Frage gestellt – es ist, als ob ihn die Frau durch den Geschlechtsakt um seine Identität brächte. Der letzte Satz des Zitats bleibt dann fraglich, da er nicht genau davon berichtet, wer die „Wiedersehenswünsche“ äußert. Der Autor verwendet diese Zweideutigkeit, um die Widersprüchlichkeit von Karls Gefühlen in seiner Situation hervorzuheben. Einerseits will Karl allein in seinem Zimmer gelassen werden, andererseits fühlt er sich aber sehr hilfsbedürftig und sehnt sich nach menschlicher Nähe. Karls Weinen zeugt schließlich von seiner Hilflosigkeit und Kindlichkeit. Obwohl Karl vielmehr ein Opfer der Verführung als der Schuldige ist, wird er für den Schuldigen gehalten und als solcher bekommt er auch eine Strafe in Form der Vertreibung aus seiner Heimat.

Es ist kein Zufall, so Heinz Politzer, dass der Nachname des Dienstmädchens „Schmeiß- oder Pferdefliege“ bedeutet. Es hat Karl belästigt wie eine Fliege ein Pferd, indem sie ihn vergewaltigt hat. Dennoch kann man nicht behaupten, dass ihr Name ihren Charakter völlig widerspiegelt. Nur dank des Dienstmädchens – nicht dank der nachlässigen Eltern – kann der Onkel seinen Neffen auf dem Schiff treffen, da es ihn über seine Ankunft in einem Brief im Voraus informierte. Dieser würde nach Meinung des Onkels „sicher Wirkung machen, da er mit einer etwas einfachen, wenn auch immer gut gemeinten Schlauheit und mit viel Liebe zu dem Vater ihres Kindes geschrieben ist.“ (KAFKA 1957: 23). Somit bleibt sowohl Johannas Charakter als auch ihr Verhältnis zu dem Protagonisten nicht ohne eine gewisse Widersprüchlichkeit. Sie hat den Protagonisten in ihrem Bett missbraucht, dennoch versucht sie ihm in der schwierigen Situation zu helfen, in die sie ihm selbst gebracht hat (vgl. POLITZER 1978: 204 f.).

Karls Verhältnis zum Dienstmädchen ist kühl. Er ist sich sicher, dass er „keine Gefühle für jenes Mädchen“ (KAFKA 1957: 23) und damit die Mutter seines Kindes hat. Sein Kommentar zu Johannas Vorgehen lautet: „Das war schön von ihr gehandelt, und er würde es ihr wohl noch einmal vergelten.“ (KAFKA 1957: 24) Damit entledigt sich Karl seiner Verpflichtung, die ihn an sie bindet, und versucht, die ganze Geschichte hinter sich zu lassen (vgl. POLITZER 1978: 205).

3.1.2 Klara

Klara Pollunder ist die Tochter des Bankiers Pollunder (eines Freundes von Karls Onkel) und ist mit dem Millionärssohn Mack verlobt. Karl trifft sie zum ersten Mal auf Pollunders Landgut, wohin er eingeladen wird.

Klara stellt den Typus der modernen Frau dar. Sie ist von reichen Männern umgeben und hat durch sie teil an der Macht. Ihr nicht besonders weiblicher, moderner und „vom Sport gestählte[r] Körper“ (KAFKA 1957: 51) weist daraufhin, dass sie sogar mit den Männern direkt konkurrieren kann (vgl. BOA 2010: 478).

Karls erste Eindruck von Klara ist positiv, zumindest was ihr Aussehen betrifft. Karl bemerkt zunächst ihre rote Lippen: „Die roten Lippen die sie hat“, sagte sich Karl und dachte an die Lippen des Herrn Pollunder und wie schön sie sich in der Tochter verwandelt hatten.“ (KAFKA 1957: 44). Mit diesen Lippen lächelt dann Klara Karl beim Abendessen an. Es war

aber „kein teilnehmendes Lächeln sondern eines, das ihn irgendwie beeinflussen sollte.“ (KAFKA 1957: 46). Es ist offensichtlich, dass Klara mit ihrem Lächeln versucht, mit Karl zu kokettieren, er ist aber zu unerfahren, um es zu erkennen (vgl. KOCH 2007: 6).

Nach dem Abendessen führt Klara Karl zu seinem Zimmer, wo er schlafen soll. Danach zeigt es sich, dass sie sadistische Neigungen hat, die sie an Karl auslöst. Sie stößt ihn fast aus dem Fenster, schlägt ihn, drängt ihn auf ein Kanapee und würgt ihn. Dann sagt sie ihm, wo er ihr Zimmer finden kann und geht weg. Die Szene weist auffällige Parallelen mit der Vergewaltigungsszene am Anfang des Romans auf. Wie Johanna seufzte, so seufzt auch Klara, was ihre sexuelle Erregung ausdrückt. Wie Johanna Karl in ihr Bett legte, so legt ihn auch Klara auf ein Kanapee. Wie Johanna Karls Hals „würgend umarmte“ (KAFKA 1957: 24), lässt auch Klara „die eine Hand zu seinem Halse gleiten, den sie so stark zu würgen anfieng, daß Karl ganz unfähig war, etwas anderes zu tun als Luft zu schnappen“ (KAFKA 1957: 51). Karl wird wieder mit einer stärkeren Frau konfrontiert, die Macht über seinen Körper hat, was in ihm zugleich Wut und Scham erweckt. Die Szene endet im Unterschied zu der Vergewaltigung durch Johanna zwar nicht mit einem sexuellen Akt, wiederum aber mit dem Sieg der Frau. Obwohl Karl diesmal versucht, sich zu verteidigen, wird er von der Frau wieder überwältigt.

3.1.3 Die Oberköchin

Die Oberköchin Grete Mitzelbach ist im „Hotel occidental“ in der Nähe der Stadt Ramses beschäftigt. Sie ist fünfzig Jahre alt und stammt aus Wien. Laut Heinz Politzer ist ihr Name auf „Mitzel“ oder „Muzenbacher“ zurückzuführen. „Mitzel“ ist die österreichische Diminutivform für Maria, was auf die Mutterrolle der Oberköchin hinweist. „Mutzenbacher“ ist der Name der Heldin des berühmten pornographischen Romans Österreich-Ungarns mit dem Titel *Josephine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt* (1906). Sie verwendet tatsächlich fast genau dieselbe Grußformel wie die Wiener Prostituierten in der Zeit der Monarchie, indem sie Karl mit dem Satz: „Dann kommen Sie mit mir, Kleiner“ (KAFKA 1957: 88) anspricht (vgl. POLITZER 1978: 227). Aus dieser Doppelkodierung folgt, dass die Oberköchin eine mütterliche und zugleich sexuell aktive Frau ist. Während aber die mütterliche Funktion der Figur der Oberköchin gleich bei ihrer ersten Erscheinung im Roman ersichtlich ist, zeigt sich ihre explizit erotische Dimension

erst in ihrer Liebesbeziehung zum Oberkellner. In der abschließenden Verhörszene tritt die Oberköchin nicht mehr als mütterliche Beschützerin Karls, sondern als ein Objekt der männlichen Begierde auf. Dies wird am körperlichen Kontakt zwischen der Oberköchin und dem Oberkellner deutlich.

Das Aussehen der Oberköchin weist auf ihren freundlichen Charakter hin: „Sie war sehr dick, ihr Leib schaukelte sich, aber ihr Gesicht hatte eine, natürlich im Verhältnis, fast zarte Bildung.“ (KAFKA 1957: 88). Ihre Hilfsbereitschaft scheint keine Grenzen zu haben: Sie verkauft Karl die Lebensmittel, die zu besorgen ihn seine „Kameraden“ Delamarche und Robinson beauftragt hatten, lädt ihn ein, im Hotel zu übernachten und setzt sich dafür ein, dass er dort als Liftboy arbeiten kann. Die Oberköchin teilt mit Karl sogar die Erinnerungen an seine Heimatstadt Prag – sie war nämlich „ein halbes Jahr in der Goldenen Gans auf dem Wenzelsplatz angestellt“ (KAFKA 1957: 97). Wie Peter-André Alt bemerkt, ist es kein Zufall, dass Karl, kurz bevor er ins Hotel einzieht, die Photographie seiner Eltern verliert – die Oberköchin bietet ihm die Möglichkeit der Kompensation des Konflikts mit seinen Eltern (vgl. ALT 2005: 363).

Die Oberköchin begleitet den Protagonisten aber nicht lange auf seinem Weg. Karl verlässt ohne Erlaubnis seinen Posten, worauf er fristlos entlassen wird und das Hotel verlassen muss. Die Oberköchin versucht zunächst, sich für ihn einzusetzen, dann stellt sie sich aber immer mehr auf die Seite des Oberkellners, der in dem Fall als Karls größter Gegner auftritt. Nach dem Abschied bemerkt Karl, „wie der Oberkellner die Hand der Oberköchin wie im geheimen umfaßte und mit ihr spielte.“ (KAFKA 1957: 143). So wird aus der Verbündeten Karls die Verbündete des Oberkellners, gegen den er kämpft.

3.1.4 Therese

Die achtzehnjährige Therese Berchtold arbeitet als Sekretärin der Oberköchin im „Hotel occidental“ und kommt aus Pommern. Gemäß Heinz Politzer deutet ihr Vorname auf die heilige Theresa und ihr Nachname auf die germanische Göttin Berchta hin (vgl. POLITZER 1978: 228). Wie die heilige Theresa musste das Mädchen viel erliden und wie Berchta ist sie mit dem Licht verbunden, da sie im übertragenen Sinne Licht in Karls Lebensweg bringt und ihm Hoffnung gibt. Zusammen mit der Oberköchin ist sie nämlich die einzige Frauenfigur im Roman, die sich zu dem Protagonisten menschlich verhält.

Thereses Beziehung zu dem Protagonisten ist sehr eng. Sie besucht ihn in seinem Zimmer während seiner ersten Nacht im Hotel, noch bevor sich diese zwei einander vorstellen. „Gleich, wie ich Sie zum erstenmal gesehen habe, habe ich Vertrauen zu Ihnen gehabt“ (KAFKA 1957: 104), sagt sie Karl, auf dessen Kanapee sie sich gesetzt hatte. Die Szene erinnert wieder stark an die Verführungsszene am Anfang des Romans. Wie Johanna arbeitete auch Therese als Küchenmädchen, im Unterschied zu ihr ist diese aber zart, scharfsinnig und beredsam, womit sie einen positiven Gegenpol zu Johanna darstellt und als solche dem Protagonisten die Möglichkeit der Entwicklung bietet. Sie wirft Karl nicht in sein Bett, sondern kommt an seines, um mit ihm zu reden (vgl. POLITZER 1978: 230). Obwohl es während des Gesprächs auf dem Kanapee Andeutungen des Erotischen zwischen Karl und Therese gibt, bleibt Karls Verhältnis zu Therese ohne sexuelle Konnotationen (vgl. ALT 2005: 364).

Karl behandelt Therese, als wäre sie seine jüngere Schwester, die Schutz und Hilfe braucht (vgl. ALT 2005: ebd.). Sie ist zwar älter als er, sieht aber jünger aus, ist körperlich „nicht sehr stark“ (KAFKA 1957: 102), verrichtet eine anstrengende Arbeit und hat viel Leid hinter sich – ihr Vater verließ die Familie und ihre Mutter starb bei einem Unfall. Außerdem ist sie ein uneheliches Kind, wie jenes, das Karl auf dem Alten Kontinent verließ (vgl. POLITZER 1978: 230). Vielleicht eben aus diesem Grund hält er seine schützende Hand über sie und hilft ihr in seiner Freizeit, ihre Besorgungen in der Stadt zu erledigen. Er fühlt sich in Thereses Gemeinschaft selbstsicher und überwindet schnell alle Probleme:

„Er trat an das Pult und klopfte so lange mit den Knöcheln darauf, bis es half, er rief über Menschenmauern sein noch immer etwas überspitztes, aus hundert Stimmen leicht herauszuhörendes Englisch hin, er ging auf die Leute ohne Zögern zu, und mochten sie sich hochmütig in die Tiefe der längsten Geschäftssäle zurückgezogen haben. Er tat es nicht aus Übermut und würdigte jeden Widerstand, aber er fühlte sich in einer sichern Stellung, die ihm Rechte gab, das Hotel occidental war eine Kundschaft, deren man nicht spotten durfte, und schließlich war Therese trotz ihrer geschäftlichen Erfahrung hilfsbedürftig.“ (KAFKA 1957: 111).

Das harmonische Verhältnis zwischen Therese und Karl wird aber dann durch kleine, scheinbar unwesentliche Konflikte gestört. Der eigensinnige Karl nimmt keine Rücksicht auf Thereses Warnungen vor seinen Bekannten Delamarche und Robinson, was schließlich indirekt zu seiner Entlassung aus dem Hotel führt.

Am Vorabend von Karls Entlassung bringt ihm Therese, die ihn oft mit Geschenken überrascht, einen Apfel. Dieser deutet auf den Apfel vom biblischen Baum der Erkenntnis hin, den Eva Adam reichte. Karl ist nicht ein neuer Adam, da er Therese nicht liebt, dennoch lehrte ihn das Mädchen, dass das Leben in Amerika ein bitteres ist (vgl. POLITZER 1978: 231). Der Apfel stellt hier aber nicht nur ein Symbol der Erkenntnis, sondern auch ein Vorzeichen der verhängnisvollen Ereignisse dar, die unmittelbar danach geschehen. Sobald Karl in den Apfel beißt, klopft ihm Robinson auf die Schulter. Wegen ihm verlässt dann Karl seinen Posten, was dessen Hinauswurf aus dem Hotel zur Folge hat. Auch in der Bibel zeichnet das Essen des Apfels schicksalhafte Ereignisse vor, die in die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies münden.

3.1.5 Brunelda

Die letzte Frauenfigur des Romans, die hier analysiert wird, heißt Brunelda. Sie ist eine Prostituierte und hat einen „übermäßig dicken Körper“ (KAFKA 1957: 168). Karl findet in ihrer Wohnung Zuflucht, nachdem er aus dem „Hotel occidental“ entlassen und von der Polizei verfolgt wurde. Er soll ihr neuer Diener sein und dabei ihren alten Diener Robinson, mit dessen Arbeit sie nicht zufrieden war, unterstützen.

Brunelda ist ein Typus der Frau, der solche Männer anzieht, an denen sie ihre Wut auslassen kann. Selbst missbraucht, missbraucht sie die Männer, die sich missbrauchen lassen. Durch ihre finanziellen Mittel kann sie die von ihr abhängigen Männer beherrschen. Diese Überlegenheit kommt auch symbolisch in der Korpulenz ihrer Figur zum Ausdruck.

Brunelda verdiente nicht immer als Prostituierte ihr Geld. Sie war „eine große Sängerin“ (KAFKA 1957: 172), „eine reiche und sehr feine Dame“ (KAFKA 1957: 173). Jetzt kann sie aber nicht mehr auftreten – „sie ist trotz ihrer Dicke sehr schwach veranlagt, Kopfschmerzen hat sie oft und Gicht in den Beinen fast immer.“ (KAFKA 1957: 171).

Bruneldas ehemaliger Mann war ein Kakaofabrikant. Er „liebte sie zwar noch immer, aber sie wollte von ihm nicht das geringste hören. Er kam sehr oft in die Wohnung, immer sehr elegant, wie zu einer Hochzeit, angezogen [...]“ (KAFKA 1957: 173). Diese Tatsache ist eine mögliche Erklärung dafür, warum sie ihn eigentlich verließ – sie konnte nämlich nicht ertragen, dass er ein luxuriöses Leben führt, da ihr dieser Luxus widerstrebt. Sie lebt jetzt mit

Delamarche, der ihr Geliebter und Diener zugleich ist, sich am Rand der Gesellschaft befindet wie sie und mit dem sie ein ungebundenes Leben genießen kann (vgl. POLITZER 1978: 242).

Karls Aufenthalt in Bruneldas Wohnung wird bald zu einer Gefangenschaft, in der er unmenschlich behandelt wird. Er wird sich erst in seiner ersten Nacht auf dem Balkon bewusst, wohin er eigentlich geraten ist:

„Erst nach einigem Umherschauen in der unbekanntem Gegend, einigem Aufatmen in der kühlen erfrischenden Luft wurde sich Karl dessen bewußt wo er war. Wie unvorsichtig war er gewesen, alle Ratschläge der Oberköchin, alle Warnungen Thereses, alle eigenen Befürchtungen hatte er vernachlässigt, saß hier ruhig auf dem Balkon des Delamarche und hatte hier gar den halben Tag verschlafen, als sei nicht hier hinter dem Vorhang Delamarche, sein großer Feind.“ (KAFKA 1957: 168).

Karl verschläft nicht nur einen halben Tag, sondern auch die Warnungen der anderen vor Robinson und Delamarche. Bei Brunelda muss er seine Fehler teuer bezahlen.

Paradoxerweise ist aber Brunelda die erste Figur im Roman, der es endlich gelingt, dem Protagonisten die Augen zu öffnen. Sie spielt die Rolle der „Entzauberin“, die dem Jungen Beziehungen zwischen den Menschen so zeigt, wie sie wirklich sind. Dies führt zur Desillusionierung Karls. Die Veränderung seiner Weltanschauung symbolisiert vor allem die Szene, in der er mit Brunelda auf dem Balkon steht und das Geschehen auf der Straße mit ihrem Opernglas beobachtet (vgl. POLITZER 1978: 244 ff.):

„Willst du nicht durch den Gucker schauen?“ fragte Brunelda und klopfte auf Karls Brust, um zu zeigen, daß sie ihn meine. „Ich sehe genug“, sagte Karl. „Versuch es doch“, sagte sie, „du wirst besser sehen.“ „Ich habe gute Augen“, antwortete Karl, „ich sehe alles.“ Er empfand es nicht als Liebenswürdigkeit, sondern als Störung, als sie den Gucker seinen Augen näherte und tatsächlich sagte sie nun nichts als das eine Wort du! melodisch, aber drohend. Und schon hatte Karl den Gucker an seinen Augen und sah nun tatsächlich nichts.“ (KAFKA 1957: 185).

Karl sieht nichts, da ihm Brunelda alle seinen Illusionen raubte, so dass nur eine Leere bleibt. Seine tiefe Desillusionierung veränderte sich in Nihilismus (vgl. POLITZER 1978: 248). Erst nach seinem Aufenthalt bei Brunelda wurde daher der Romanheld von dem naiven Kind zum erwachsenen Mann, der die Realität des Lebens kennt. Erst der Aufenthalt in unmenschlichen Bedingungen, die in Bruneldas Wohnung herrschten, öffnete ihm die Augen. Endlich scheint

er auch aus seinen eigenen Fehlern zu lernen und zu verstehen, dass er für seine Taten Verantwortung tragen muss.

3.1.6 Frauenfiguren in *Der Verschollene* im Vergleich

Die Analyse der einzelnen Frauenfiguren im Romanfragment *Der Verschollene* hat gezeigt, dass sie grundsätzlich in zwei Gruppen gegliedert werden können – es handelt sich entweder um sexuell dominante Frauen, oder um Frauen, die ihm kurzzeitig seine Familienmitglieder ersetzen. Das Dienstmädchen, Klara und Brunelda gehören in die erste Gruppe. Sie alle nehmen eine der männlichen Hauptfigur übergeordnete Stellung ein. Er wird zum Opfer von deren sexuellen Trieben und Gewalt – sie verführen ihn und nutzen ihn aus. Die Oberköchin und Therese fallen in die zweite Gruppe und stellen Vertraute dar, die dem Protagonisten Hilfe bieten. In der Figur der Oberköchin findet er einen Mutterersatz und in Therese eine Schwester.

Dass nicht nur weibliche, sondern auch männliche Sexualität in *Der Verschollene* mit Gewalt und Macht eng verbunden ist, ist für den Romanfragment bezeichnend (vgl. ALT 2005: 366). Dementsprechend sind auch sexuell aktive Frauen immer aggressiv und mächtig: das Dienstmädchen, Klara und Brunelda sind schließlich alle Verführerinnen mit sadistischen Neigungen und haben sowohl eine finanzielle als auch eine körperliche Dominanz über die männliche Hauptfigur, die den Kampf mit ihnen daher nur schwer gewinnen kann.

3.2 *Der Prozess*

Kafkas zweites Romanfragment *Der Prozess*, dessen Titel auf den Prozess des Protagonisten Josef K. hindeutet, wurde zum ersten Mal im Jahre 1925 von Max Brod herausgegeben. Kafka arbeitete daran seit dem Jahre 1914 und hatte seine Arbeit im folgenden Jahr unterbrochen, was aber eine mögliche spätere Überarbeitungsphase nicht ausschließt (vgl. ENGEL 2010b: 192). Zur Analyse der Frauenfiguren in diesem Werk wurden Fräulein Bürstner, die Frau des Gerichtsdieners und Leni ausgewählt.

3.2.1 Fräulein Bürstner

Fräulein Bürstner ist K.s Flurnachbarin. Sie hat ihr Vorbild in Kafkas Verlobter Felice Bauer, was der Autor auch dadurch zum Ausdruck bringt, dass er in seiner Handschrift für die Figur die Abkürzung F. B. benutzt. Dass Fräulein Bürstner eine bedeutende Rolle im Roman hat, zeigt sich schon darin, dass sie sowohl am Anfang, als auch am Ende des Prozesses erscheint, und daher eigentlich die ganze Handlung rahmt (vgl. POLITZER 1978: 306 f.).

Vor K.s Prozess ist die Beziehung zwischen K. und Fräulein Bürstner reserviert. Der Erzähler erwähnt, dass er mit ihr „nicht viel mehr als die Grußworte gewechselt hatte.“ (KAFKA 1987: 13). Doch am Abend nach seiner Verhaftung wird Fräulein Bürstner für K. zum erotischen Objekt. Während des gemeinsamen Gesprächs in ihrem Zimmer küsst er sie mehrmals leidenschaftlich. Es bleibt aber unklar, was sie umgekehrt für K. fühlt, da sie sich in der Szene eher passiv verhält. Nur zum Abschied reicht sie ihm, „schon halb abgewendet, die Hand zum Küssen, als wisse sie nichts davon [...]“ (KAFKA 1987: ebd.).

Trotz ihrer offensichtlichen Gleichgültigkeit gegenüber K.s Ausdruck von Zuneigung scheint Fräulein Bürstner während des gemeinsamen Gesprächs mit ihm zu kokettieren:

„Wie war es denn?“ fragte sie. ‚Schrecklich‘, sagte K., aber er dachte jetzt gar nicht daran, sondern war ganz vom Anblick des Fräulein Bürstner ergriffen, die das Gesicht auf eine Hand stützte – der Ellbogen ruhte auf dem Kissen der Ottomane –, während die andere Hand langsam die Hüfte strich.“ (KAFKA 1987: 27).

Fräulein Bürstner ähnelt somit dem Typus der *Femme fatale*, deren Kühle nur eine Maske ist, die ihren wahren Charakter versteckt (vgl. POLITZER, 1978: 308).

Josef K.s plötzlicher Antrieb, mit Fräulein Bürstner zu reden, lässt sich mit seinem Bedürfnis erklären, sich bei ihr zu entschuldigen. Sein erstes Verhör wurde nämlich sonderbarerweise in ihr Zimmer verlegt, wodurch darin eine Unordnung entstand. Dennoch ist es seltsam, dass sich K. für die Unordnung im Zimmer Fräulein Bürstners verantwortlich fühlt, wenn sie nicht von ihm, sondern vom Gericht verursacht wurde. K.s Schuldbewusstsein ist anscheinend zunächst eng mit Fräulein Bürstner verknüpft, die er als seine wichtigste Anklägerin wahrnimmt (vgl. SOKEL 1983: 280).

Als K. auf Fräulein Bürstner in seinem Zimmer wartet, die erst spät in der Nacht kommen soll, fällt ihm ein, „Frau Grubach zu bestrafen und Fräulein Bürstner zu überreden,

gemeinsam mit ihm zu kündigen.“ (KAFKA 1987: 23 f.). Er denkt also an eine gemeinsame Auswanderung mit einer Frau, die er überhaupt nicht kennt. Diese alberne Idee, die er aber gleich verwirft, drückt seine Sehnsucht nach einer Abweichung von seiner stereotypen Lebensweise als Junggeselle aus, die aus einmal wöchentlich erfolgenden Besuchen bei der Prostituierten Elsa besteht (vgl. SOKEL 1983: 281).

Als K. während des Gesprächs mit Fräulein Bürstner erfährt, dass sie „nächsten Monat als Kanzleikraft in ein Advokatenbüro“ (KAFKA, 1987: 27) eintritt, hofft er, dass sie ihm in seinem Fall Hilfe leisten kann. Sie sagt aber unverbindlich und nicht ganz im Ernst (vgl. POLITZER, 1978: 308): „[W]arum denn nicht? Ich verwende gern meine Kenntnisse.“ (KAFKA, 1987: 27). Sie scheint K.s Fall allgemein nicht ernst zu nehmen. Als ihr K. sagt, dass in ihrem Zimmer eine Kommission eben wegen ihm war, lacht sie und auf dieselbe Weise reagiert sie auf seine Erklärung, dass er von dieser Kommission verhaftet wurde. Sogar als ihr K. sein Verhör vom Morgen vorführt, hört sie „lachend“ zu. Fräulein Bürstners Lachen in diesen Situationen ist zweideutig, da es sich um einen Ausdruck ihrer Erheiterung sowie ihrer Schadenfreude handeln kann.

K.s nächtliches Gespräch mit Fräulein Bürstner ist sein letztes. Er versucht zwar intensiv, den Kontakt mit Fräulein Bürstner wieder aufzunehmen, seine Versuche aber scheitern immer wieder. Erst an einem Sonntag bekommt K. – zumindest teilweise – die Antwort auf seine Fragen. In Fräulein Bürstners Zimmer zieht ein Fräulein namens Montag ein, die K. die Botschaft ihrer Freundin übermittelt, dass sich Fräulein Bürstner mit K. nicht mehr treffen möchte:

„Sie haben meine Freundin schriftlich oder mündlich um eine Unterredung gebeten. Nun weiß aber meine Freundin, so muß ich wenigstens annehmen, was diese Unterredung betreffen soll, und ist deshalb aus Gründen, die ich nicht kenne, überzeugt, daß es niemandem Nutzen bringen würde, wenn die Unterredung wirklich zustande käme.“ (KAFKA 1987: 72).

Dass K. Fräulein Montag ausgerechnet an einem Sonntag begegnet, ist kein Zufall – an diesem Tag fand nämlich die erste Untersuchung seines Falls statt. Kafka stellt somit einen symbolischen Zusammenhang zwischen Fräulein Bürstner, Fräulein Montag und dem Gericht her (vgl. POLITZER, 1978: 309 f.). Doch schon früher gab es viele Andeutungen, die Fräulein Bürstners Verbundenheit mit dem Gesetz verrieten: die Verlegung von K.s erstem

Verhör in ihr Zimmer, ihr auffälliges Interesse für Gerichtssachen und ihre künftige Arbeit in einem Anwaltsbüro.

Schließlich wird die Erscheinung Fräulein Bürstners K. seinen Weg in den Tod weisen. Als er zum Richtplatz begleitet wird, glaubt er sie wiederzusehen und wählt dann dieselbe Richtung, die sie einschlug. Die Gestalt, die K. sieht, kann das wahre Fräulein Bürstner oder nur eine Täuschung sein. Dass K. seiner Vision folgt, ist die Bestätigung dessen, dass er bis zur letzten Minute darauf hofft, die Hilfe, die er sucht, außerhalb seiner zu finden. Im Moment, in dem er sich seiner Verantwortung für sich selbst klar wird, lässt er sie gehen und nimmt sein Schicksal an.

3.2.2 Die Frau des Gerichtsdieners

Die Frau des Gerichtsdieners arbeitet beim Gericht als Waschfrau. Josef K. sieht sie zum ersten Mal, als er nach dem Sitzungssaal sucht, in dem seine erste Untersuchung stattfinden soll. Sie leistet ihm große Hilfe, in dem sie ihm das Zimmer zeigt, wonach er fragt. Sie wird als „eine junge Frau mit schwarzen, leuchtenden Augen“ (KAFKA 1987: 36) beschrieben. Als K.s Augen auf sie fallen, wäscht sie gerade Kinderwäsche, womit sie als ein mütterlicher Frauentyp wirkt. Doch bald verwandelt sich diese junge Mutter in eine sexuell aktive Frau, die ihre Begierde offen zur Schau trägt. Sie ist zwar mit dem Gerichtsdieners verheiratet, wird aber zugleich von dem Studenten und dem Untersuchungsrichter begehrt, was ihr Mann sehr schwer erträgt (vgl. POLITZER, 1978: 302).

Zum zweiten Mal sieht K. die Frau des Gerichtsdieners bei seiner Anhörung vor dem Untersuchungsgericht. Sie stört dabei seine Rede, indem sie Zärtlichkeiten mit einem Studenten austauscht, der K. durch ein Kreischen unterbricht. K. macht der Vorfall wütend, ohne dass er sich darüber klar wird, dass ihm die Frau dadurch gewissermaßen wieder half. Die Störung hat auf ihn eine unmittelbare Wirkung – er springt vom Podium hinunter, um der Versammlung Auge in Auge gegenüberzustehen. Er bemerkt jetzt die Abzeichen und erkennt die wahre Natur der Zusammenkunft (vgl. POLITZER, 1978: ebd.):

„Was für Gesichter rings um ihn! Kleine, schwarze Äuglein huschten hin und her, die Wangen hingen herab, wie bei Versoffenen, die langen Bärte waren steif und schütter, und griff man in sie, so war es, als bilde man bloß Krallen, nicht als griffe man in Bärte. Unter den Bärten aber – und das war die eigentliche

Entdeckung, die K. machte – schimmerten am Rockkragen Abzeichen in verschiedener Größe und Farbe. Alle hatten diese Abzeichen, soweit man sehen konnte. Alle gehörten zueinander, die scheinbaren Parteien rechts und links, und als er sich plötzlich umdrehte, sah er die gleichen Abzeichen am Kragen des Untersuchungsrichters, der, die Hände im Schoß, ruhig hinuntersah.“ (KAFKA 1987:44 f.).

Später bietet die Frau des Gerichtsdieners K. explizit ihre Hilfe bei seinem Fall an. Dabei macht sie ihm ein Kompliment für seine Augen und behauptet, dass K. der Grund gewesen sei, warum sie ins Versammlungszimmer ging. K. weigert sich aber zuerst, ihr Hilfsangebot anzunehmen. Er sieht die Frau als seine Gegnerin, die teil am Gesetz hat:

„Das ist also alles, dachte K., sie bietet sich mir an, sie ist verdorben wie alle hier rings herum, sie hat die Gerichtsbeamten satt, was ja begreiflich ist, und begrüßt deshalb jeden beliebigen Fremden mit einem Kompliment wegen seiner Augen.“ (KAFKA 1987: 49).

Trotz dieses negativen Urteils muss dann K. zugeben, dass ihm die Frau, die sich ihm nicht nur als Helferin, sondern auch als Geliebte anbietet, anzieht:

„Die Frau verlockte ihn wirklich [...]. Den flüchtigen Einwand, daß ihn die Frau für das Gericht einfange, wehrte er ohne Mühe ab [...]. Und es gab vielleicht keine bessere Rache an dem Untersuchungsrichter und seinem Anhang, als daß er ihnen diese Frau entzog und an sich nahm. Es könnte sich dann einmal der Fall ereignen, daß der Untersuchungsrichter nach mühevoller Arbeit an Lügenberichten über K. in später Nacht das Bett der Frau leer fand. Und leer deshalb, weil sie K. gehörte, weil diese Frau am Fenster, dieser üppige, gelenkige, warme Körper im dunklen Kleid aus grobem, schwerem Stoff, durchaus nur K. gehörte.“ (KAFKA 1987: 52).

Es ist bezeichnend, dass K.s Begierde mit dem Rachedanken verbunden ist. Erst wenn er sich die Frau als ein Racheinstrument vorstellt, das er gegen den Untersuchungsrichter benutzen könnte, findet er ihren Körper erregend (vgl. SOKEL 1983: 186).

K.s Traum geht aber nie in Erfüllung. Er hat nämlich noch einen anderen Gegner, dem er sich entgegenstellen muss, um die Frau des Gerichtsdieners für sich zu gewinnen – den Studenten. K.s Versuch, ihm seine Geliebte zu entziehen und dadurch Macht zu gewinnen, misslingt. Als sich die Frau mit K. im leeren Sitzungssaal unterhält und kokettiert, erscheint plötzlich der Student und bereitet ihm eine schwere Niederlage. Er nimmt sie und trägt sie in seinen Armen davon, während K. nur machtlos zuschauen muss. Die Frau präsentiert sich

dabei vor K. als ein Opfer, in Wirklichkeit hat sie aber an seiner Niederlage zumindest denselben Anteil. Sie verlässt ihn und geht zum Studenten. Der Sieg der Frau ist zugleich der Sieg des Gerichts (vgl. SOKEL 1983: 174).

3.2.3 Leni

Leni ist die Pflegerin des kranken Advokaten Huld, eines Bekannten von K.s Onkel. Auf den ersten Blick scheint sie als eine mitleids- und hingebungsvolle Krankenschwester, in Wirklichkeit ist sie aber nicht imstande, irgendjemandem Hilfe zu leisten. Das einzige Gefühl, dessen sie fähig ist, ist ihre sonderbare Begierde nach den Angeklagten (vgl. POLITZER 1978: 304 f.) – „sie hängt sich an alle, liebt alle, scheint allerdings auch von allen geliebt zu werden.“ (KAFKA 1987 S. 162).

Leni gehört, so Peter-André Alt, zu den Sirenenfiguren¹, die für Kafkas späteres Werk typisch sind. Auf ihre Verwandtschaft mit diesen mythischen Gestalten deutet schon ihr körperlicher Defekt hin (vgl. ALT 2005: 400) – sie hat nämlich zwischen dem Mittel- und Ringfinger ihrer rechten Hand eine Verbindungshaut. K. ist von dieser Besonderheit fasziniert und bezeichnet sie als eine „hübsche Kralle“² (KAFKA 1987: 98).

K. wird zu einem der vielen Opfer Lenis, indem sie ihn wie eine Sirene anlockt und sich seiner durch den sexuellen Akt bemächtigt. Er wird zu ihrem Besitz, wie sie dann selbst triumphierend erklärt:

„Mit einer Art Stolz sah Leni zu, wie K. staunend immer wieder ihre zwei Finger auseinanderzog und zusammenlegte, bis er sie schließlich flüchtig küßte und losließ [...]. Eilig, mit offenem Mund erkletterte sie mit den Knien seinen Schoß. K. sah fast bestürzt zu ihr auf, jetzt, da sie ihm so nahe war, ging ein bitterer, aufreizender Geruch wie von Pfeffer von ihr aus, sie nahm seinen Kopf an sich, beugte sich über ihn hinweg und biß und küßte seinen Hals, biß selbst in seine Haare [...]. Da glitt ihr Knie aus, mit einem kleinen Schrei fiel sie fast auf den Teppich, K. umfaßte sie, um sie noch zu halten, und wurde zu ihr hinbezogen. ‚Jetzt gehörst du mir‘, sagte sie. (KAFKA 1987: 98).

¹ Sirenen sind „in der griechischen Mythologie dämonische Wesen, die als Totenseelen die Lebenden mit sich ziehen wollen. Sie wurden oft auf Grabmälern als Frauen mit Vogelleib und -krallen, in hellenistischer Zeit auch in vollkommen menschlicher Gestalt abgebildet. Am bekanntesten sind sie durch Homers Odysee geworden.“ (LÖWE / STOLL: 300).

² In seinem Prosastück *Das Schweigen der Sirenen* schreibt Kafka von den Sirenen, die sich mit ihren „Krallen“ an den Felsen anklammern (vgl. SOKEL 1983: 210).

K. sucht bei Leni nach Hilfe bei seinem Fall, die sie ihm schließlich selbst anbietet, falls er ein Geständnis ablege. Denn „erst dann ist die Möglichkeit zu entschlüpfen gegeben“ [...]. (KAFKA 1987: 97). K. lehnt aber ihr Hilfsangebot ab, da er von seiner Unschuld überzeugt ist, und am Ende entscheidet er sich sogar dafür, den Advokaten zu entlassen und sich damit auch von ihr und dem Kaufmann Block zu befreien. In dem Moment, in dem Leni von K.s Absicht erfährt, verändert sie sich aus einer Helferin in eine Angreiferin und Feindin K.s, die sie in Wirklichkeit schon immer war:

„Leni wollte gleich auf K. losfahren, aber der Kaufmann kam ihr in den Weg, wofür sie ihm mit den Fäusten einen Hieb gab. Noch mit den zu Fäusten geballten Händen lief sie dann hinter K., der aber einen großen Vorsprung hatte. Er war schon in das Zimmer des Advokaten eingetreten, als ihn Leni einholte. Die Tür hatte er hinter sich fast geschlossen, aber Leni, die mit dem Fuß den Türflügel offenhielt, faßte ihn beim Arm und wollte ihn zurückziehen. Aber er drückte ihr Handgelenk so stark, daß sie unter einem Seufzer ihn loslassen mußte.“ (KAFKA 1987: 161 f.).

Leni spielt im Romanfragment die Rolle der Versucherin, die K. von seinem Prozess ablenkt, und die Rolle der Treiberin in der Jagd, die ihn hetzt und dem Advokaten als Beute bringt (vgl. SOKEL 1983: 216). Sie rät ihm, den Kanzleidirektor und den Advokaten zu vergessen und nicht immer an seinen Fall zu denken. Als K. das Bild eines Richters im Arbeitszimmer des Advokaten Huld sieht, fragt er Leni nach ihm, da es sich um seinen Richter handeln könnte. Leni informiert ihn zwar über den Richter, aber dabei versucht sie, die Aufmerksamkeit immer wieder auf sich zu lenken:

„Ich kenne ihn“, sagte Leni und sah auch zum Bilde auf, „er kommt öfters hierher. Das Bild stammt aus seiner Jugend, er kann aber niemals dem Bilde auch nur ähnlich gewesen sein, denn er ist fast winzig klein. Trotzdem hat er sich auf dem Bild so in die Länge ziehen lassen, denn er ist unsinnig eitel, wie alle hier. Aber auch ich bin eitel und sehr unzufrieden damit, daß ich Ihnen gar nicht gefalle.“ [...] „Was für einen Rang hat er?“ „Er ist Untersuchungsrichter“, sagte sie, ergriff K.s Hand, mit der er sie umfaßt hielt, und spielte mit seinen Fingern. „Wieder nur Untersuchungsrichter“, sagte K. enttäuscht, „die hohen Beamten verstecken sich. Aber er sitzt doch auf einem Thronsessel.“ „Das ist alles Erfindung“, sagte Leni, das Gesicht über K.s Hand gebeugt, „in Wirklichkeit sitzt er auf einem Küchensessel, auf dem eine alte Pferddecke zusammengelegt ist. Aber müssen Sie denn immerfort an Ihren Prozeß denken?““ (KAFKA 1987: 96).

Leni lenkt K. von dem Richter auch damit ab, dass sie ihn verkleinert und aus seiner scheinbaren Höhe herabsetzt. Sie behauptet, dass er „winzig klein“ und Richter eines niedrigen Ranges sei und seinen Thronsessel verkleinert sie zu einem Küchensessel (vgl. SOKEL 1983: 208 f.). Leni stellt absichtlich ein falsches Bild her und versucht dadurch, die Überlegenheit der Macht des Gerichts zu verschleiern.

3.2.4 Frauenfiguren in *Der Prozess* im Vergleich

Die Frauen im Romanfragment *Der Prozess* sind, wie Peter-André Alt anführt, „erotisch aufgeladene Typenfiguren“, die ihre genau umrissenen Rollen spielen (vgl. ALT 2005: 397). Diese Rollen bestehen darin, den Protagonisten von dem Weg abzulenken und ihn als Treiberinnen in der Jagd zu hetzen, was an der Figur Lenis am deutlichsten ist. Sie sind die Verbündeten des Gerichts, gegen das der Protagonist kämpft, er ist aber nicht imstande, dieses geheime Bündnis zu durchschauen. Sie verwirren ihn auch dadurch, dass sie manchmal dem Gericht in die Hände arbeiten, manchmal scheinen sie aber umgekehrt im Widerspruch mit den Absichten des Gerichts zu handeln (wie z. B. die Frau des Gerichtsdieners).

Die Frauen dienen Josef K. einerseits als Helferinnen – er sucht bei ihnen nach Hilfe bei seinem Fall, was aber eben ein Fehler ist, da sie nur scheinbar auf seiner Seite stehen. Andererseits sind sie für ihn aber auch Objekte des Begehrens, in dem er sie aus der Position des rücksichtslosen Verführers betrachtet, die auch Gewalt einschließt (vgl. ALT 2005: 402). K. will Frauen besitzen, um vor allem Macht zu gewinnen und sich am Gericht zu rächen, schließlich ist es aber er, der zu ihrem Besitz wird. Es sind die Frauen, durch die ihn das Gericht besiegt.

3.3 *Das Schloss*

Kafkas letztes Romanfragment *Das Schloss* wurde zum ersten Mal im Jahre 1926 von Max Brod publiziert, ein Jahr nach dem *Prozess* und ein Jahr vor dem *Amerika*-Romanfragment. Das Werk entstand im Jahre 1922 größtenteils während Kafkas Erholungsurlaub, der ihm aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes erteilt wurde (vgl. FROMM 2010: 301 f.). Im folgenden Teil der Arbeit werden die Frauenfiguren Frieda, Amalia, Olga und Pepi analysiert.

3.3.1 Frieda

Frieda schenkt Bier im Gasthaus „Herrenhof“ aus, in dem sie K. auch kennenlernt. Sie ist ein „unscheinbares, kleines, blondes Mädchen mit traurigen Augen und mageren Wangen“ (KAFKA 1993: 46), dennoch gewinnt sie K.s Aufmerksamkeit. Er wird von ihrem Blick gefesselt, einem „Blick von besonderer Überlegenheit.“ (KAFKA 1993: ebd.). Diese Überlegenheit liegt darin, dass sie, wie sie später behauptet, die Geliebte Klamms, eines hohen Schlossbeamten, ist. Das ist der eigentliche Grund dafür, warum ihn die Frau anzieht und er sie zu seiner Geliebten machen will. Dabei ist jedoch zu betonen, dass es gar nicht so klar ist, ob Frieda die Wahrheit sagt. Im Text steht nur, dass Klamm Frieda zu rufen pflegte. Selbst die Brückenhofwirtin Gardena hält die Bezeichnung „Klamms Geliebte“ für „eine sehr übertriebene“ (KAFKA 1993: 63).

Der Liebesakt mit Frieda ist einerseits eine Rebellion gegen die Macht. Obwohl es K. als einem Fremden verboten ist, im Herrenhof zu übernachten, tut er dies und entreißt darüber hinaus noch dem Schlossbeamten seine Geliebte. Andererseits ist Frieda ein Mittel, das ihn mit Klamm verbinden soll. Es ist eben Frieda, die es K. ermöglicht, Klamm ein erstes und letztes Mal zu sehen (vgl. SOKEL 1983: 471). Während des sexuellen Aktes kommt es ähnlich wie zwischen Karl Roßmann und dem Dienstmädchen in *Der Verschollene* zur Vereinigung der Körper der Geliebten, die diesmal zwar eine positive Konnotation hat, aber zugleich mit einem Gefühl des Sich-Verirrens verknüpft ist. Trotz der körperlichen Nähe bleibt Frieda für K. eine Fremde wie alle anderen, denen er im Dorf begegnet:

„Dort vergiengen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirrte sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren.“ (KAFKA 1993: 53 f.).

Die Liebesszene wird von Klamms Ruf nach Frieda unterbrochen. K. will darauf Frieda drängen, zu Klamm zu gehen. Er möchte sich die Frau von Klamm entreißen lassen, um ihn zu versöhnen. Er wird sich nämlich dessen klar, dass seine Rebellion gegen den Schlossbeamten ein Fehler war, da er kaum eine nähere Verbindung zu Klamm gewinnen kann, wenn er ihn durch den Liebesakt mit Frieda zum Feinde macht. Frieda klopft aber an Klamms Tür und ruft trotzig: „Ich bin beim Landvermesser!“ (KAFKA 1993: 54). Daraus

wird deutlich, dass zwischen Frieda und K. von Anfang an ein Konflikt besteht. K. bemüht sich darum, zu Klamm zu gelangen, was ihm noch wichtiger ist als seine Liebe zu Frieda. Diese will sich dagegen von Klamm befreien. Wenn sich K. dann entscheidet, mit Frieda zusammenzuziehen und sie zu heiraten, scheint es ein Ausdruck seiner Liebe zu sein, zugleich erhofft er sich aber davon, in das Dorf eingegliedert zu werden und mit Klamm und dem Schloss in Verbindung treten zu können. Da aber Frieda genau das Gegenteil davon will, ist es klar, dass die Beziehung zwischen ihnen nicht lange dauern kann (vgl. SOKEL 1983: 472 ff.).

Es ist bezeichnend, dass die Attraktivität Friedas für K. von ihrer Nähe zu Klamm abhängt, was auch K. selbst bemerkt: „Die Nähe Klamms hatte sie so unsinnig verlockend gemacht, in dieser Verlockung hatte sie K. an sich gerissen, und nun verwelkte sie in seinen Armen.“ (KAFKA 1993: 169). Dass K. Friedas Körper nicht mehr schön findet, wenn er sie in seinen Armen hält, lässt sich mit dem Verlust ihrer Verbindung zu Klamm erklären.

Frieda hilft dem Protagonisten nicht, sein Ziel zu erreichen, sondern im Gegenteil hindert sie ihn daran, wessen sie sich selbst bewusst ist. Nachdem Frieda K. verlässt, damit sie ihm nicht mehr im Weg steht, empfindet dieser aber dennoch nur eine Leere: „Da sie bei mir war, bin ich immerfort auf den von dir verlachten Wanderungen gewesen; jetzt, da sie weg ist, bin ich fast beschäftigungslos, bin müde, habe Verlangen nach immer vollständigerer Beschäftigungslosigkeit.“ (KAFKA 1993: 382).

3.3.2 Amalia

Die Figur der Amalia, Olgas jüngerer Schwester, nimmt unter allen Frauen in *Das Schloss* eine besondere Stellung ein – schon darum, weil ihr im Roman von allen Frauenfiguren der größte Raum gewidmet wird. Sie ist zugleich die einzige von ihnen, die den Mut hatte, sich dem Schloss entgegenzustellen. Sie lehnte die briefliche Anordnung des Beamten Sortini ab, in der er ihr in den Herrenhof zu kommen befahl, was zur sozialen Ausgliederung der ganzen Familie führte. Jetzt steht sie nicht nur abseits der Gesellschaft, sondern auch der intimen Beziehungen, womit sie sich auch von den anderen Frauen des Dorfes wesentlich unterscheidet.

K. empfindet zu Amalia nicht viel Sympathie – im Gegenteil. Ihr „stumpfer liebloser Blick“ (KAFKA 1993: 258) schreckt ihn ab, obwohl der Erzähler bemerkt, dass ihr Blick

„nicht häßlich war sondern stolz und in seiner Verschlossenheit aufrichtig.“ (KAFKA 1993: 210). Amalia kann als eine gegensätzliche Figur zu K. aufgefasst werden, die nicht nach der Anerkennung des Schlosses sucht, sondern ein vom Schloss unabhängiges Leben führt.

Obwohl Amalia nicht gerne Schlossgeschichten erzählt, gibt sie einmal eine zum Besten:

„Ich hörte einmal von einem jungen Mann, der beschäftigte sich mit dem Gedanken an das Schloß bei Tag und Nacht, alles andere vernachlässigte er, man fürchtete für seinen Alltagsverstand, weil sein ganzer Verstand oben im Schloß war. Schließlich aber stellte es sich heraus, dass er nicht eigentlich das Schloß, sondern nur die Tochter einer Abwaschfrau in den Kanzleien gemeint hatte, die bekam er nun allerdings und dann war alles wieder gut.“ (KAFKA 1993: 256 f.).

Amalia macht in ihrer ironischen Geschichte das Schloss zum bloßen sexuellen Wunschraum, wodurch sie zugleich K.s Liebesbeziehung zu Frieda verspottet. Daneben parodiert sie die Philosophie des guten Endes, dem sie freiwillig eine Absage erteilte. K. dagegen hört immer noch nicht auf zu hoffen, dass er sich rettet (vgl. POLITZER 1978: 421).

Die Figur Amalias verschwindet aus dem Blickfeld, noch bevor Olga ihre Geschichte beginnt, dennoch ist ihre Gegenwart auch danach zu fühlen: „[...] sie war ohne Abschied von K. fortgegangen, so als wisse sie, er werde noch lange bleiben und es sei kein Abschied nötig.“ (KAFKA 1993: 213).

3.3.3 Olga

Olga ist die Schwester des Boten Barnabas und ist K. ebenso freundlich gesinnt wie er ihr. Ähnlich wie K. versucht sie, durch sexuelle Beziehungen eine Verbindung mit dem Schloss zu erlangen. Sie verbringt regelmäßig die Nacht mit den Schlossdienern im Stall, um ihre Familie von deren Fluch zu befreien, was ihr jedoch nicht gelingt. Dies lässt sich dadurch erklären, dass der Bann der Familie Barnabas nicht vom Schloss ausgegangen ist, sondern von der Dorfgemeinschaft, die in diesem Fall als eine autonome Macht auftritt und ihre Mitbewohner ohne Beteiligung des Schlosses straft (vgl. ALT 2005: 611).

Amalias Geschichte wird dem Protagonisten eben durch Olga vermittelt. Sie hält die Handlung ihrer Schwester für „heldenhaft“ (KAFKA 1993: 242), zugleich sagt sie aber auch: „Was mich betrifft, ich gestehe es Dir offen, wenn ich einen solchen Brief bekommen hätte,

ich wäre gegangen [...]“ (KAFKA 1993: ebd.). Es ist nicht überraschend, dass Olga an Amalias Stelle dem Befehl Sortinis nachgekommen wäre. Olga ist nämlich viel pragmatischer als ihre Schwester, für die ihr Stolz wichtiger ist als die Folgen ihrer Tat. Während Amalia Unterordnung aus Prinzip ablehnt, ist Olga bereit, sich der Macht freiwillig zu unterwerfen.

Dadurch, dass Olga K. die Geschichte ihrer Schwester erzählt, will sie ihm einen Weg zeigen, auf dem er das Schloss zwar nicht überwinden, aber zumindest von ihm im gewissen Maße unabhängig leben kann. K. versteht das aber nicht. Nachdem Olga Amalias Geschichte beendet, sagt er sich, „[w]enn er zwischen Olga und Amalia zu wählen hätte, würde ihn das nicht viel Überlegung kosten.“ (KAFKA 1993: 291), womit er meint, dass er Olgas Art, mit dem Schloss umzugehen, bevorzugt (vgl. POLITZER: 420).

K. bewundert Olga wegen ihrem Mut, ihrer Klugheit und Selbstaufopferung. Dass Olga mutig und klug ist und eine Opferrolle einnimmt, ist aber durchaus nicht eindeutig. So ist Mut eher eine Eigenschaft, die nicht Olga, sondern vielmehr ihre Schwester charakterisiert. Olga selbst sagte doch, dass sie sich nicht wie Amalia hätte verhalten können, da sie „die Furcht vor dem Kommenden nicht ertragen [hätte].“ (KAFKA 1993: 242). Olgas Opferrolle kann auch in Frage gestellt werden, da sie zwar ihre Unterordnung den Schlossdienern, die sie duldet, um ihre Familie von deren Fluch zu befreien, nicht mag, sich für diese aber aus eigenem freien Willen entschieden hat.

3.3.4 Pepi

Die letzte Figur, der der Protagonist im Romanfragment begegnet, ist Pepi, ein junges, kleines und dickes Mädchen. Sie ist eine vorübergehende Nachfolgerin Fridas im Ausschank und wird nach deren Rückkehr auf ihre ehemalige Arbeitsstelle als Zimmermädchen versetzt, die sie von Herzen hasst.

Wie früher Frieda wartet auch Pepi auf Klamms Werben und wie früher von Frieda fühlt sich K. auch von Pepi angezogen. Als neues Schenkmädchen ist es nämlich jetzt sie, die einen Zugang zu Klamm hat, was sie für K. attraktiv macht – so attraktiv, dass er sich beherrschen muss, um sie nicht zu berühren: „Niemals hätte K. Pepi angerührt. Aber doch mußte er jetzt für ein Weilchen seine Augen bedecken, so gierig sah er sie an.“ (KAFKA 1993: 126).

Pepi ist eine Parallelfigur zu Josef K., wie schon ihr Name zeigt, der im österreichischen Sprachgebrauch häufig als eine Abkürzung von Josefine und Josef verwendet wird. Wie K.

sucht sie nach einer Anerkennung des Schlosses und die Stelle des Schenk Mädchens ist für sie ebenso wichtig, wie das Landvermesseramt für K. Die Parallele zwischen ihnen sieht auch K. selbst (vgl. SOKEL 1983: 504). Frieda, sagt er, habe ihnen beiden „die Gelegenheit gegeben“, sich „auf höherem Posten zu bewähren“, beide haben sie aber „enttäuscht“ (KAFKA 1993: 385). Der Grund dafür ist, wie er dann erkennt, sein übertriebenes Bemühen:

„[...] als ob wir uns beide zu sehr, zu lärmend, zu kindisch, zu unerfahren bemüht hätten, um etwas, das zum Beispiel mit Friedas Ruhe, mit Friedas Sachlichkeit leicht und unmerklich zu gewinnen ist, durch Weinen, durch Kratzen, durch Zerren zu bekommen – so, wie ein Kind am Tischtuch zerrt, aber nichts gewinnt, sondern nur die ganze Pracht hinunterwirft und sie sich für immer unerreichbar macht [...]“ (KAFKA 1993: 386).

In den Erwägungen über Pepi und sich selbst kommt K. zu einer Selbstreflexion. Er erkennt, dass er nicht die geeignete Art wählte, um sein Ziel zu erreichen. Er übte einen zu großen Druck aus, hielt sich für größer als er in Wirklichkeit war und war zu stolz, um sich der Macht zu beugen. In seiner Kindlichkeit beharrte er auf seiner Meinung und wollte seine Position nicht verlassen, obwohl diese nicht das gewünschte Ergebnis brachte. Das System, in dem sich K. bewegt, ist absurd, und wenn er dazu noch eine unrichtige Art wählt, mit der Macht umzugehen, ist sein Fehlschlag sicher.

3.3.5 Frauenfiguren in *Das Schloss* im Vergleich

Im Romanfragment *Das Schloss* überwiegen zum ersten und einzigen Mal in Kafkas Werk die weiblichen Figuren die männlichen (vgl. POLITZER 1978: 368). Das weibliche Geschlecht dominiert das Dorf, während die Männer Beamten sind und die Macht des Schlosses repräsentieren. Die Frauen fungieren, so Peter-André Alt, als „Stützen der Macht“, die sich dem männlichen Trieb unterwerfen (vgl. ALT 2005: 610), dennoch sind sie nicht nur von ihrem sexuellen Begehren beherrscht, da sie auch ihre eigenen Wünsche und Pläne haben. Eine Ausnahme unter den Frauenfiguren des Romans bildet Amalia, die sich dem Schloss entgegenstellte und zugleich auf intime Beziehungen verzichtete. Das entspricht der Logik des Romans, in dem Sexualität mit Macht verknüpft ist. Amalias Ablehnung, sich der Macht zu unterwerfen, setzt zwangsläufig auch einen Verzicht auf sexuelle Beziehungen mit

Männern voraus, da eben durch diese das Schloss, das von den Männern repräsentiert wird, seine Macht über das Dorf erhält.

Dem Protagonisten dienen die Frauen als Informationsquellen, die ihn über das Schloss informieren und zugleich als erotische Objekte, deren Attraktivität in seinen Augen von der Verbindung zum Schloss herrührt. K. will durch die Frauen Verbindung zur Macht erhalten und sein Ziel erreichen, der darin besteht, vom Schloss als Landvermesser anerkannt zu werden, was ihm jedoch nicht gelingt.

4 ZUSAMMENFASSUNG

Die Arbeit thematisierte Frauenfiguren im Werk von Franz Kafka (1883–1924), der zu den Vertretern der Prager deutschen Literatur zählt. Zur Analyse wurden die Erzählung *Die Verwandlung* (1915) und die posthum erschienenen Romanfragmente *Der Verschollene* (1927), *Der Prozess* (1925) und *Das Schloss* (1926) ausgewählt, die zu den bedeutendsten Texten Kafkas gehören und reich an weiblichen Gestalten sind.

In der Einleitung wurde erwähnt, dass Frauenfiguren im Werk Kafkas zwar immer nur als Nebenfiguren auftreten, die aufgrund der auf den Protagonisten gerichteten Erzählweise nur als Bezugsgrößen fungieren, dennoch sind sie aber oft von einer großen Bedeutung für die Handlung. Da gerade die Perspektive der Hauptfigur für die Texte im großen Maße ausschlaggebend ist, wurden die Frauenfiguren in der Arbeit in Zusammenhang mit dem Protagonisten gesetzt.

Ziel der Arbeit war es, zu untersuchen, wie die einzelnen Frauenfiguren in den gegebenen Werken dargestellt sind, welche Rolle sie im Leben des Protagonisten spielen und wie sie ihn beeinflussen. Dabei wurde der Interaktion zwischen den männlichen Hauptfiguren und den einzelnen weiblichen Nebenfiguren eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Die für das ganze Werk Kafkas charakteristische Ambivalenz ist auch für seine Frauenfiguren kennzeichnend. Obwohl sich die Frauenfiguren als Helferinnen des Protagonisten präsentieren, zeigen sie sich meistens rückblickend als Hindernisse auf seinem Weg zum Ziel. Im seinen Kampf gegen die Macht sind sie oft nicht seine Verbündete, sondern Feindinnen, da sie mit dieser Macht alliiert sind. Dies ist aber der Held nicht imstande, zu durchschauen.

Die ambivalente Darstellung der Frauenfiguren im Werk Kafkas zeigt sich auch darin, dass sie nicht einem bestimmten Typus zugeordnet werden können. Sie scheinen zunächst entweder als Mütter, Schwestern oder sexuelle Frauen definiert zu sein, später stellt man aber fest, dass diese Gliederung nicht so einfach ist, da die Grenze zwischen den einzelnen Typen bei Kafka nicht klar festgelegt ist. So können z. B. mütterliche Figuren zugleich auch erotisch aufgeladene Gestalten sein, wie die Oberköchin in *Der Verschollene* und die Frau des Gerichtsdieners in *Der Prozess*.

In der Arbeit wurde mehrmals auf eine enge Verbindung zwischen Macht und Sexualität hingewiesen, die vor allem für Kafkas Romanfragmente bezeichnend ist. Daher haben sexuell aktive Frauen in diesen Texten immer Anteil an der Macht, die sie eben durch intime Beziehungen mit den mächtigen Männern gewinnen. Die Liebesbeziehung zu einer Frau dient dem Protagonisten dementsprechend oft als Zugang zur Macht oder als Waffe im Kampf, wodurch die Frau instrumentalisiert wird. Dabei kann sich auch nur um eine imaginäre Beziehung handeln, die die Hauptfigur in ihrem Wunschtraum entwickelt, wie im Falle des Wunschtraums von Gregor mit seiner Schwester Grete in *Die Verwandlung* oder von Josef K. mit der Frau des Gerichtsdieners in *Der Prozess*.

Das Frauenbild im Werk Kafkas wurde in den feministischen Analysen heftig kritisiert. Im Artikel *Kafka's Traffic in Women: Gender, Power, and Sexuality* (1983) von Evelyn Beck wird Kafka für einen Träger der patriarchalen Ordnung gehalten, in dessen Welt die Frau nebensächlich ist oder zu einem bloßen Instrument, bzw. sexuellen Objekt erniedrigt wird und in dem die weibliche Perspektive missachtet wird. Diese Behauptung wird aber schon von der hermeneutischen Analyse widerlegt. Wie in der Arbeit gezeigt wurde, sind die Frauenfiguren in Kafkas Texten nicht selten dominant und nehmen bezogen auf den Protagonisten eine übergeordnete Stellung ein. Vor allem in *Der Verschollene* ist eine Vielfalt von dominanten Figuren zu finden, die aus der Perspektive der Hauptfigur weder als Instrumente zu einem höheren Zweck noch als Objekte des Begehrens betrachtet werden.

5 LITERATURVERZEICHNIS

Primäre Literatur:

- KAFKA, Franz (1957): *Amerika: Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- KAFKA, Franz (1993): *Das Schloss: Roman*. Frankfurt am Main: Fischer Tachenbuch Verlag.
- KAFKA, Franz (1987): *Der Prozess: Roman*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- KAFKA, Franz (¹1990): *Erzählungen*. Leipzig: Reclam-Verlag.

Sekundäre Literatur:

- ALT, Peter-André (2005): *Franz Kafka: Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Beck.
- BOA, Elizabeth (2010): Figurenkonstellationen: Väter / Söhne – Alter Egos – Frauen und das Weibliche. – In: ENGEL, Manfred / AUEROCHS, Bernd (Hg.): *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 467-483.
- BORN, Jürgen (²1993): *Deutschsprachige Literatur aus Prag und den böhmischen Ländern 1900-1925: chronologische Übersicht und Bibliographie*. München u. a.: Saur.
- ENGEL, Manfred (2010a): Der Process – In: ENGEL, Manfred / AUEROCHS, Bernd (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 192-206.
- ENGEL, Manfred (2010b): Der Verschollene – In: ENGEL, Manfred / AUEROCHS, Bernd (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 175-191.
- FROMM, Waldemar (2010): Das Schloss – In: ENGEL, Manfred / AUEROCHS, Bernd (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 301-317.
- HOCHREITER, Sabine (2007): *Franz Kafka: Raum und Geschlecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- KOCH, Dorothee (2007): *Dominante Frauenfiguren und ihr Einfluss auf das männliche Ich in Franz Kafkas "Der Verschollene (Amerika) Roman": Studienarbeit*. München: Grin Verlag.
- LISKA, Vivian (2008): Kafka und die Frauen. – In: JAGOW, Bettina von / JAHRHAUS, Oliver (Hg.): *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 61-71.
- LÖWE, Gerhard / STOLL, Heinrich Alexander (2¹⁹⁶⁷): *Die Antike in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- MYKYTA, Larysa (1980): Woman as the Obstacle and the Way. – In: *Modern Language Notes* 95. H. 3. Baltimore, 627-640.
- POLITZER, Heinz (1978): *Franz Kafka: der Künstler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- POPPE, Sandra (2010): Die Verwandlung. – In: ENGEL, Manfred / AUEROCHS, Bernd (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 164-174.
- SOKEL, Walter Herbert (1983): *Franz Kafka: Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.