

Hauptseminar: Kafka, Döblin, Benn

Sommersemester 1998

Leitung: Frau Dr. habil. S. Lange

Hausarbeit:

Franz Kafka
und
Das Kino

Stefan Höltgen

5. Semester Magister

Germanistik, Philosophie, Soziologie

2. Semester Zertifikat

Medienwissenschaften

Teichgraben 2

07743 Jena

Tel. (03641) 44 20 10

<u>Inhalt</u>	<u>Seite</u>
1. Einleitung	3
1.1. Einführung und Abgrenzung	3
1.2. Methodische Einordnung	4
2. Kafka und das Kino	5
2.1. Kafka geht ins Kino	5
2.2. Der “filmische Blick”	7
2.2.1. Objektive Bildaussagen	8
2.2.2. Handlungsaussagen	8
2.2.3. Montage	9
2.3. Der „filmische Blick“ als das filmische am Roman „Das Schloß“	10
2.3.1. Räume	10
2.3.2. Kleidung und Physiognomie	11
2.3.3. Gebärden	11
2.3.4. Montage	11
3. Das Kino und Kafka	13
3.1. Verfilmungen der Stoffe Kafkas	13
3.2. Michael Hanekes “Das Schloss”	15
3.3. Gegenüberstellung eines Romankapitels und einer Filmsequenz	16
3.3.1. Szenenbeschreibung	16
3.3.2. Bildaussagen	16
3.3.3. Handlung der Figuren	17
3.3.4. Aussagen der Figuren	18
3.4. Bewertung	19
4. Schluss	19
5. Quellen- und Literaturverzeichnis	21
6. Anhang: Vergleichende Übersicht ...	22

1. Einleitung

1.1. Einführung und Abgrenzung

“Es ist immer wieder darüber spekuliert worden, welche Filme Kafkas Schreiben näher oder ferner beeinflusst haben. Er selbst gibt darüber keine Auskunft, nennt keinen einzigen Hinweis, daß er bestimmte Bilder oder Szenen für sein Schreiben herangezogen hätte. Die von ihm gestreiften und gelegentlich festgehaltenen Bilder – meist sind es sehr kurze Eintragungen, die sich im wesentlichen auf die Jahre 1910 bis 1913 beschränken – stehen in keinem unmittelbar erkennbaren Zusammenhang zu seiner Prosa.”¹

Die Untersuchungen Hanns Zischlers über das Verhältnis Kafkas zur frühen Kinematografie knüpfen indirekt an die Analyse Wolfgang Jahns zu “Der Verschollene”² an. Dort wird explizit nachgewiesen, dass Kafkas frühe Prosa durchaus unter dem Aspekt eines “filmischen Blicks” entstanden sein könnte. Und in der Tat weisen Texte aus den frühen Zehner Jahren – wie die Sammlung “Betrachtungen” – bereits in ihrem Titeln einen hohen Grad an Visualität auf.

Beide - Zischler, wie auch zuvor Jahn – setzen jedoch das Ende der potentiellen Verbindung von Kafkas Prosa und der Kinematografie kurz nach 1913 an. Als Beleg dienen ihnen dabei die Tagebücher: Wurden Kinobesuche Kafkas bis zu diesem Jahr noch sehr häufig erwähnt, so sind solche Hinweise ab 1914 kaum noch zu finden.

Dies kann jedoch nicht als “Beweis” gewertet werden, denn Tagebücher sind niemals vollständige Chroniken; und so kann es sein, dass Kafka aus verschiedenen Gründen einfach keine Kinobesuche mehr erwähnt hat. Wolfgang Jahn folgert aber weiterhin: “So tritt denn [ab 1914] das rein visuelle Erleben auch in den Aufzeichnungen der späteren Jahre zurück, Photo- und Kinoeindrücke verschwinden und werden [...] sogar skeptisch beurteilt.”³

¹ Zischler, Hans. Kafka geht ins Kino. Hamburg 1996. S. 81.

² Jahn, Wolfgang. Kafkas Roman “Der Verschollene” (“Amerika”). Stuttgart 1965.

³ Ebd. S. 67.

Die vorliegende Hausarbeit widmet sich der Verbindung von Kafkas Prosa und der Kinematografie. Zunächst werden die Forschungen Zischlers und Jahns vorgestellt, um einen methodischen Zugriff auf das Problem des „filmischen Blicks“ zu gewähren. Im darauffolgenden Teil wird die Bedeutung von Kafkas Prosa für die Filmproduktion angesprochen. Dabei werden kurz die Verfilmungen seiner Prosastoffe vorgestellt und die Frage nach der „Verfilmbarkeit“ seiner Prosa aufgeworfen.

Der abschließende Teil dieser Arbeit untersucht die jüngste Verfilmung von Kafkas Romanfragment „Das Schloß“ und widmet sich der Frage, ob die von Jahn und Zischler aufgestellte These, dass der „filmische Blick“ nur für die frühe Prosa Kafkas zutrifft, von der Warte dieser Verfilmung aus betrachtet, zutrifft, oder ob nicht auch das Spätwerk Kafkas explizit filmische Bestandteile enthält.

Im Rahmen einer Seminararbeit ist es jedoch weder möglich, das Gesamtwerk Kafkas noch sämtliche Verfilmungen seiner Prosa einer Analyse zu unterziehen. Es sollen im dritten Teil lediglich die ersten Passagen des Romanfragments „Das Schloß“ der 1998er Verfilmung des Österreicher Michael Haneke gegenübergestellt werden.

„Das Schloß“ wurde von allen Texten Kafkas am häufigsten für eine Verfilmung herangezogen. 1968, 1986, 1994 und zuletzt 1998 entstanden auf der Romanhandlung basierende Filme. Sicherlich wäre es zur empirischen Stützung der Thesen dieser Arbeit nützlich die anderen drei Filme zur Untersuchung hinzuzuziehen. Die Quellenlage ermöglicht dies jedoch nicht, sodass sich hier einzig auf die Haneke-Version bezogen werden wird.

1.2. Methodische Einordnung

Zu zeigen, wie die Stoffe Kafkas cineastisch verarbeitet wurden, hat einen Vorteil gegenüber der umgekehrten Vorgehensweise (wie z. B. der Analysen Jahns). Die Detailanalyse eines Romanteils einer Filmsequenz gegenüber gestellt könnte:

- den implizit filmischen Charakter auch der späten Prosa Kafkas zeigen.
- einen empirischen Beleg für die Hypothese des „filmischen Blicks“, wie sie bei Jahn und Zischler formuliert wird, liefern.

Entgegen der These, dass Kafka nach 1914 in seiner schriftstellerischen Tätigkeit nicht mehr vom Kino beeinflusst wurde, könnte die Untersuchung also belegen, dass die Tagebuchaufzeichnungen allein betrachtet nur eine hinreichende Bedingung hierfür sind.

2. Kafka und das Kino

2.1. Kafka geht ins Kino

Bei Hanns Zischler steht - wie bei Wolfgang Jahn vor ihm - dem Problem im Mittelpunkt: „Es ist immer wieder darüber spekuliert worden, welche Filme Kafkas Schreiben näher oder ferner beeinflusst haben.“⁴ Implizit geht Zischler davon aus - dem Gedanken liegt die gesamte Monografie zugrunde -, dass Kafka tatsächlich von Filmstoffen in seinen Erzählungen und Romanen zwischen 1910 und 1914 beeinflusst worden ist. Eine solche Hypothese ist empirisch schwer zu belegen, denn Kafka „selbst gibt darüber keine Auskunft, nennt keinen einzigen Hinweis, daß er bestimmte Bilder oder Szenen für sein Schreiben herangezogen hätte.“⁵ So stützen sich die Vermutungen einzig auf die Tagebucheinträge Kafkas in jenen Jahren und auf Stoffähnlichkeiten zwischen den Filmen, die Kafka gesehen hat, und seiner Prosa.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit unnötig, auf jeden einzelnen Filmtitel, den Zischler anspricht, einzugehen, zumal viele davon wohl keine direkte Bedeutung für das literarische Schaffen Kafkas gehabt haben. Hier soll sich lediglich darauf konzentriert werden, konkrete stoffliche Bezüge herauszuarbeiten, die zwischen gesehenen Filmen und Prosa bestehen. In dieser Hinsicht ist vor allem das Romanprojekt „Richard und Samuel. Eine kleine Reise durch mitteleuropäische Gegenden“ interessant zu erwähnen, dem sich Franz Kafka und Max Brod seit 1911 widmeten. Zwar ist der Roman nie vollendet worden, doch finden sich in den existierenden Kapiteln zahlreiche Hinweise auf den Sittenfilm „Die weiße Sklavin“⁶, den Kafka 1911 gesehen hat.⁷

⁴ Zischler, Hanns. 1996. S. 81.

⁵ Ebd. S. 81.

⁶ Die weiße Sklavin. Dänemark 1910. Regie: August Blom. 930 m Länge. Stumm.

„Diese ‚Weiße Sklavin‘ ist das dritte Remake eines dänischen Filmstoffes, der mit großem Erfolg - und als absoluter ‚Schundfilm‘ gebrandmarkt - immer wieder ein- und dasselbe Thema kolportierte: Eine junge, mittellose Frau wird durch eine Annonce aus ihrer Heimat weggelockt und in der Fremde zur Prostitution gezwungen. Nach einer dramatischen Suchaktion gelingt es dem verschmähten Liebhaber, bzw. Verlobten, die schon entehrt Geglaubte aus den Fängen der Sklavenhändler zu befreien.“⁸

In die Romanhandlung findet zwar nicht die Fabel, jedoch einige Protagonisten des Films Einzug. In diversen Notizen, Briefen und Tagebucheinträgen stellt Kafka immer wieder die Ähnlichkeit von ihm begegnenden jungen Frauen zur „weißen Sklavin“ heraus. Die im Titel bezeichneten „Richard“ und „Samuel“ sind Alter Ego für Kafka und Brod und werden von Kafka in Situationen „hineingeschrieben“, die denen aus dem Film „Die weiße Sklavin“ nicht unähnlich sind.

So wird z. B. die kurze Bekanntschaft einer jungen Dame - einer Dora Lippert -, die Kafka und Brod auf einer Reise in München kennengelernt haben, von Kafka fast vollständig in die Filmhandlung transponiert.⁹ Zischler schreibt hierzu: „Bemerkenswert von Anfang an ist das außerordentliche kinetische Vergnügen der beiden, das heißt die Lust, mit dem Zug, dem Taxi, der Metro zu fahren und diese Beförderung - wie sich in München erweisen wird - sozusagen wie eine Kamerafahrt zu erleben.“¹⁰ In einer dieser Taxifahrten werden die beiden von o. g. Dora Lippert begleitet: „Wir steigen ein, mir ist das Ganze peinlich, es erinnert mich auch genau an das Kinematographenstück ‚Die weiße Sklavin‘, in dem die unschuldige Heldin gleich am Bahnhofausgang im Dunkel von fremden Männern in ein Automobil gedrängt und weggeführt wird. Samuel [= Max Brod] dagegen ist guter Laune.“¹¹ Dass Kafka hier das Roman-Alter-Ego „Samuel“ verwendet und nicht den Namen Max (Brod), kann als Hinweis gewertet werden, dass dieses Fragment nicht etwa als Privatbrief, sondern als Romanabsatz gedacht war.

⁷ Zischler, Hanns. 1996. S. 47.

⁸ Ebd. S. 47.

⁹ Vgl. Ebd. S. 50 ff.

¹⁰ Ebd. S. 50 f.

¹¹ Max Brod/Franz Kafka. Eine Freundschaft. Bd. 2: Briefwechsel. Hg. Von Malcolm Pasley. Frankfurt/Main 1989. Zit. nach: Ebd. S. 52.

Dies ist der einzige konkrete Hinweis, den Zischler für die Inspiration Kafkas durch einen Kinofilm liefert. Er selbst bewertet den Einfluss der Kinematografie auf den Roman „Der Verschollene“ wie folgt: „Daß Kinobilder, kunstvoll getarnt, zum Beispiel in die slapstickartigen Verzweiflungen Karl Roßmanns¹² eingegangen sind, ist nicht von der Hand zu weisen, doch läßt sich diese fast zur Gewißheit gewordene Evidenz nirgendwo nachweisen“¹³ Die Verbindungen zwischen der Kinematografie und dem Roman „Der Verschollene“ untersuchte Wolfgang Jahn 1965.

2.2. Der filmische Blick

In seiner 1965 erschienenen Monografie über „Der Verschollene“ attestiert Wolfgang Jahn: „Kafka erzählt in [...] hohem Maße visuell [...]“¹⁴ Die Prosa Kafkas weist spezifische Momente auf, die den „Leser des Verschollenen daher in erster Linie [zum] Betrachter [machen], ähnlich dem Zuschauer im Kino früherer Jahrzehnte“¹⁵.

Dieser besondere Erzählstil wird Jahn zufolge über verschiedene Verfahren realisiert: Es sind die spärlichen Introspektionen des Helden Karl Rossmann, die (zeitweilig fast paranoid zu nennende) Beschreibungsmanie des Erzählers und die Tatsache, dass viele Szenen des Romans in kleineren Räumlichkeiten angesiedelt sind, bzw. nur kleine Ausschnitte von Räumen¹⁶ in die Erzählung aufnehmen. Jahn macht zudem „Kafkas Festhalten an der subjektiven Erzählhaltung, d.h. auf dem Prinzip, gänzlich aus dem - stets eingegengten - Blickwinkel eines einzigen Helden heraus zu erzählen“¹⁷ und eine objektive Erzählweise dafür verantwortlich. Eine Selbstaussage Kafkas stützt diese Vermutungen: „Ich erzählte eine Geschichte, das sind Bilder, nur Bilder.“¹⁸

¹² Vgl. hierzu besonders die Anmerkungen Wolfgang Jahns unter Kapitel 2. Abs. 27 „Komik“ seiner Analyse zu „Der Verschollene“ (S.49 - 52).

¹³ Zischler, Hanns. 1996. S. 144.

¹⁴ Jahn, Wolfgang. 1965. S. 32.

¹⁵ Ebd. S. 32.

¹⁶ Es existiert eine Bühnenbearbeitung von „Das Schloß“ von Max Brod, die sich dies zu Nutze macht.

¹⁷ Ebd. S. 32.

¹⁸ Zit. nach: Ebd. S. 32.

Wie äußert sich dieser Erzählstil nun im Einzelnen? Im zweiten Teil seiner Untersuchung listet Jahn die speziell filmischen Momente im Erzählen Kafkas auf:

2.1.1. Objektive Bildaussagen¹⁹

Unter den Aspekt der objektiven Bildaussagen summiert Jahn die Beschaffenheit der *Räume*: Häufige Enge kennzeichnet soziale Unterordnung der darin Wohnenden; Zahlreiche Attribute wiederum Reichtum. Die Protagonisten im *Verschollenen* werden also häufig über ihre Kontexte charakterisiert. Später wird sich zeigen, dass dies auch auf die Charaktere von „Das Schloß“ zutrifft.

Die *Kleidung und Physiognomie* der Hauptfiguren markieren ebenfalls deren soziale Stellung und Individualität; etwa die Uniformen der Hotelbeschäftigten, zu denen auch Karl Rossmann eine Zeit lang gehört. Dies trifft in analoger Weise auch für „Das Schloß“ zu.

Das dritte Moment der objektiven Aussagen betrifft die *Gebärden*. Gerade zur Zeit des Stummfilms waren sie - neben spärlichen Zwischentiteln - die einzigen Möglichkeiten für den Zuschauer, etwas über die emotionale Welt der Protagonisten zu erfahren. Dieses Verfahren könnte sich Kafka auch im Roman „Der Verschollene“ zu Eigen gemacht haben: Gebärden nehmen als „funktionales Aussagemoment im ‚Verschollenen‘ eine hervorragende Stellung ein.“²⁰

2.1.2. Handlungsaussagen

Die Handlungsmomente werden im „Verschollenen“ ebenfalls visuell ergänzt bzw. gestützt. Wiederum dienen hierzu die drei unter 2.1.1. angesprochenen Kategorien:

Räume veranschaulichen bei Kafka häufig die situative und emotionale Verlorenheit der Protagonisten. Irrgänge, wie im Schiffsbauch im Kapitel „Der Heizer“ oder labyrinthische Flure, wie im Haus des Herrn Pollunder versinnbildlichen die Desorientierung Karl Rossmanns auf emotionaler Ebene. Sie sind für den Rezipienten oft Andeutungen auf den weiteren Handlungsverlauf. Auch diese Technik wird von Kafka in „Das Schloß“ intensiv genutzt.

¹⁹ Jahn, Wolfgang. 1965. Kapitel 21 bis 23. (S. 37 ff.)

²⁰ Ebd. S. 41.

Die *Kleidung und Attribute* der Protagonisten stehen in engem Zusammenhang zum Schicksal des Helden: Der „Leidensweg“ Karl Rossmanns, dessen Kleidung immer ihre Entsprechung zu seiner jeweiligen Situation findet, wird schon deutlich an den jeweiligen Anzügen, die er (bei sich) trägt.

Auch die *Gebärden* spielen wiederum in die Handlungsaussagen mit hinein. Jahn zeigt auf, dass sich allein das Händefassen zu einem Leitmotiv in „Der Verschollene“ entwickelt und sowohl die Figurenkonstellation als auch deren Hierarchie veranschaulicht.

2.1.3. Montage

Der wesentliche Hinweis auf einen visuellen Erzählstil in „Der Verschollene“ besteht nach Jahn jedoch in der montage-ähnlichen Technik des Szenenaufbaus mittels „Zwischenbildern“²¹. Er definiert diesen Begriff als: „Impressionen, die der Dichter als selbstständige und genaue Beschreibung in das erzählte Geschehen einfügt, ohne sie ihrem Inhalt nach mit der Handlung kausal zu verknüpfen, [vergleichbar der] kinematographischen Manier des Einblendens oder der Montage.“²²

Der Montagecharakter äußert sich auf zwei Arten: 1. Jeweils zwei Parteien werden mittels dieses Verfahrens in Schuss-Gegenschuss ähnlicher Technik in Gesprächen o. a. Handlungsabläufen dargestellt. An den Gesprächen zwischen dem Heizer, Karl und den Offizieren im Anfangskapitel sowie dem Gespräch beim Essen zwischen Karl, Herrn Pollunder und Herrn Green im Landhaus der Pollunders zeigt sich dies besonders deutlich.

2. Das scheinbar willkürliche Einstreuen von Bildern in ein Handlungsmoment: Eine diesbezüglich „augenfällige“ Szene spielt sich auf dem Balkon Bruneldas ab. Während Karl in die Handlung mit ihr, Robinson und Delamarche verstrickt ist, gibt es immer wieder „Schwenks“, die eine Parade, welche unter dem Balkon verläuft, zeigen - wiederum mittels der Technik der Montage.

Wolfgang Jahn bewertet diese Elemente abschließend als „Stilmerkmale und zugleich Charakteristika der zeitgenössische Kinematographie.“²³ Er schließt, kurz nachdem er die

²¹ Jahn, Wolfgang. 1965. S. 55.

²² Ebd. S. 55.

²³ Ebd. S. 66.

Kinobesuche Kafkas, die dieser in seinen Tagebüchern erwähnt, ausgewertet hat: „[...] manches Abenteuerliche und kriminell spannende an diesem Roman [Der Verschollene], auch etwa das aktuelle, großstädtische Milieu, mag zu einem Teil von Kinostücken dieser Art inspiriert sein.“²⁴ Und: „Es spricht alles dafür, dass Kafka von der neuen Erfindung [der Kinematografie] Anregung empfing, die seinen Stil jener Jahre entscheidend mitgeformt haben.“²⁵

Ob sich dieser Stil auch in der späteren Prosa zeigt, soll nun anhand des Romanfragments „Das Schloß“ untersucht werden.

2.3. Der „filmische Blick“ als das filmische am Roman „Das Schloß“

Die Anfangsabsätze des Romanfragments „Das Schloß“ werden nun exemplarisch auf den „filmischen Blick“ hin untersucht. In Kapitel Drei werden diese dann Einleitungssequenzen aus Michael Hanekes Film „Das Schloss“ gegenübergestellt.

2.3.1. Räume

„Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.“²⁶

In diesem Absatz wird das geografische Verhältnis zwischen dem Schloss (auf dem Schlossberg) und dem Dorf (darunter) geschildert. Es kann die hierarchische und emotionale Beziehung (bzw. Nichtbeziehung) der Dorfbewohner zu den Schlossbeamten verdeutlichen. Die Inneneinrichtung der Wirtsstube nimmt die Beziehung, die sich zwischen K. und den Dorfbewohnern entwickeln wird, ebenfalls vorweg:

„Einige Bauern waren noch beim Bier, aber er [K.] wollte sich mit niemandem unterhalten, holte selbst den Stroh sack vom Dachboden und legte sich in die Nähe des Ofens hin [...] Die Bauern waren auch noch da, einige hatten ihre Sessel herumgedreht, um besser zu sehen und zu hören.“²⁷

²⁴ Jahn, Wolfgang. 1965. S. 64.

²⁵ Ebd. S. 66.

²⁶ Kafka, Franz. Das Schloß. Berlin 1958. S. 7.

²⁷ Ebd. S. 7.

Während die Bauern in Sesseln sitzen, muss K. sich auf einen Strohsack kauern. Die asymmetrische, hierarchische Kommunikationssituation, die sich zwischen K. und dem Schloss entwickeln wird, deutet sich ebenfalls bereits im ersten Kapitel an:

„Es zeigte sich, daß das Telephon fast über seinem Kopf angebracht war.“²⁸

2.3.2. *Kleidung und Physiognomie*

„Ein junger Mann, städtisch angezogen, mit schauspielerhaftem Gesicht, die Augen schmal, Die Augenbrauen stark, stand mit dem Wirt neben ihm.“²⁹

Die Beschreibung Schwarzers tritt hier in den Mittelpunkt: Er ist „städtisch angezogen“ und grenzt sich so als ein dem Schloss nahestehender Kastellan-Sohn von den Bauern ab.³⁰ Sein Gesicht wird als „schauspielerhaft“ beschrieben, auch dies markiert seine Sonderstellung innerhalb der Wirtshaus-Szene, die nur noch von K. selbst - als dem Fremden - übertroffen wird.

2.3.3. *Gebärden*

Die Gebärden Schwarzers und K.s, innerhalb ihres Dialogs, ergänzen die Situation visuell:

„K. hatte sich halb aufgerichtet, hatte die Haare zurecht gestrichen, blickte die Leute von unten her an [...]“

„[...] während hier und dort einer den Kopf über K. schüttelte [...]“

„[...] und es lag darin ein großer Spott für K., als der junge Mann mit ausgestrecktem Arm den Wirt und die Gäste fragte [...]“

„[...] sagte K. gähmend und schob die Decke von sich, als wolle er aufstehen.“

„[...] sagte K. auffallend leise, legte sich nieder und zog die Decke über sich.“³¹

Die Gebärden der Bauern und Schwarzers werden als verständnislos oder voller „Spott“ beschrieben, K. hingegen bewegt sich entweder mit verzweifelter Souveränität oder gespielter Gleichgültigkeit. Während sich Schwarzer seiner Position und Wirkung sicher zu sein scheint, wird dies für K. als sehr ambivalent geschildert.

2.3.4. *Montage*

„Kafkas Neigung zu überraschendem Bildwechsel“³², die Wolfgang Jahn in „Der Verschollene“ erkennt, zeigt sich ebenfalls in diesem Kapitel von „Das Schloß“. An ver-

²⁸ Kafka, Franz. Das Schloß. Berlin 1958. S. 9.

²⁹ Ebd. S. 7.

³⁰ Diese können vom Erzähler, der sich bei Kafka in der Erzählperspektive in der Regel dicht hinter der Hauptfigur befindet (also nicht auktorial ist), auch nur auf Grund ihres Äußeren als Bauern identifiziert worden sein.

³¹ Kafka, Franz. Das Schloß. Berlin 1958. S. 8.

schiedenen Stellen - vor allem während und nach Dialogen - finden unvermittelt Betrachter-, „Schwenks“ statt, die entweder unmotiviert Insertionen sind, oder mittels Translation in neue Situationen führen. Drei Beispiele mögen dies verdeutlichen:

„Er sah die Bauern zusammenrücken und sich besprechen, die Ankunft eines Landvermessers war nichts geringes. *Die Tür der Küche hatte sich geöffnet, türfüllend stand dort die mächtige Gestalt der Wirtin, auf den Fußspitzen näherte sich ihr der Wirt, um ihr zu berichten.* Und nun begann das Telefongespräch.“³³

Der in Kursiv wiedergegebene Satz entspricht einer szenischen Insertion: Die Haupthandlung - das Telefongespräch zwischen Schwarzer und dem Schloss - wird kurz unterbrochen, um die Figur der Wirtin einzuführen, die für den weiteren Verlauf des Romans wichtig ist.

Eine andere Szene des ersten Kapitels bietet einen ähnlichen Szenenwechsel, der hier jedoch als Translation realisiert wird:

„Im Fortgehen fiel K. an der Wand ein dunkles Porträt in einem dunklen Rahmen auf. Schon von seinem Lager aus hatte er es bemerkt. [...]“³⁴

K., der im Begriff war, den Gasthof zu verlassen, wird durch einen Seitenblick dazu gebracht, mit dem Wirt in einen längeren Diskurs über die Herrschaft im Schloss zu treten. Dieser Seitenblick eröffnet eine 37-zeilige Exkurs über das Thema, das zugleich dazu dient, den Leser in den situativen Kontext zu involvieren: Der „Schwenk“ des Erzählers hin zum Bild des Kastellans ist also streng geplantes funktionales Erzählen.

Eine dritte Szene mit montageähnlichem Charakter ereignet sich, als K., nachdem er das Gasthaus verlassen hat, unterkühlt bei Lasemann Einlass findet:

„Er hörte gar nicht, was der Alte sagte, dankbar nahm er es an, daß ihm ein Brett entgegengescho-ben wurde, das ihm gleich aus dem Schnee rettete, und mit ein paar Schritten stand er in der Stube. [Absatz] Eine große Stube im Dämmerlicht. Der von draußen kommende sah zuerst gar nichts.“³⁵

Noch deutlicher, als bei den anderen beiden Beispielen, zeigt sich hier der szenische Charakter. Der Absatz des Textes wird hier wie ein „Schnitt“ gesetzt, nachdem der Text in Art einer Regieanweisung fortfährt, den Innenraum zu beschreiben.

Schon die Betrachtung des ersten Romankapitels verdeutlicht also, dass eine Untersuchung des Textes auf den „filmischen Blick“ fruchtbar sein kann. Im folgenden Kapitel

³² Jahn, Wolfgang. 1965. S. 57.

³³ Kafka, Franz. Das Schloß. Berlin 1958. S. 9.

³⁴ Ebd. S. 12.

³⁵ Ebd. S. 16.

wird sich zeigen, wie der Regisseur Michael Haneke die cineastische Schreibweise des Romanfragments „Das Schloß“ filmisch umgesetzt hat.

3. Das Kino und Kafka

In diesem Kapitel wird es darum gehen, die umgekehrten Bezüge zwischen dem Kino und Kafkas Prosa herauszustellen. Die Frage des ersten Teils bleibt dabei weiterhin zentral: Hat Kafkas Literatur - nicht nur die frühe, sondern auch die späte - filmische Bezüge? Methodisch wird allerdings in der umgekehrten Richtung verfahren werden: An Hand der Prosaverfilmungen und ihrer Literarizität soll die stilistische Eigenart des „filmischen Blicks“ in seiner Verwirklichung als Film aufgezeigt werden.

Zunächst erfolgt hierfür eine Bestandsaufnahme der bereits erfolgten Verfilmungen, die in einem weiteren Punkt um eine Bewertung der „Verfilmbarkeit“ von Kafkas Prosa ergänzt wird.

3.1. Die Verfilmungen der Stoffe Kafkas

Die hohe Zahl an Prosaverfilmungen (seit 1963 insgesamt 14 Kino- und TV-Filme³⁶) - in Kontrast zum recht niedrigen „Output“ Kafkas - legt die Vermutung nahe, dass seine Stoffe für eine cineastische Adaption gut geeignet zu sein scheinen. Folgende Reihenfolge (nach der Zahl der Verfilmungen aufgeschlüsselt) zeigt sich dabei:

1. „Das Schloss“:

- „Das Schloß“, BRD 1968, Regie: Rudolf Noelte
- „Linna“, Fi 1986, Regie: Jaakko Pakkavirta
- „Zamok“, Rus / BRD / F 1994, Regie: Aleksei Balabanov
- „Das Schloss“, Ö 1998, Regie: Michael Haneke

³⁶ Internet Movie Database. (<http://us.imdb.com/Name?Kafka,+Franz>). Stand August 1998.

2. Erzählung: „Die Verwandlung“

- „Metamorphosis“, UK 1987, Regie: Jim Goddard
- „The metamorphosis of Mr. Samsa“, 1977
- „Förvandlingen“, Schweden 1976, Regie: Ivo Dvorák

3. „Der Prozess“:

- „Le Procès“, F 1963, Regie: Orson Wells
- The Trial, UK 1993, Regie: David Hugh Jones

4. „Der Verschollene“:

- „Klassenverhältnisse“, BRD 1984, Regie: J. M. Straub, D. Huillet
- „Amerika“, Tschechien 1994, Regie: Vladimír Michálek

5. andere Erzählungen:

- „La Colonia penal“ (In der Strafkolonie), Chile 1970, Regie: Raúl Ruiz
- „De Grafbewaker“ (?), Niederlande 1965, Regie: Harry Kümel
- „Bratrovražda“ (Ein Brudermord), Tschechoslowakei 1977, Regie: Miroslav Janek³⁷

Hierbei fällt auf, dass das Romanfragment „Das Schloß“ am häufigsten die Grundlage für eine Verfilmung bildete. Aus filmtechnischer Sicht bietet es allerdings auch sehr gute Voraussetzungen hierfür:

1. Die Handlung ist nahezu vollständig in Innenräumen angesiedelt und schränkt die Zahl der Schauplätze nahezu kammerstückartig ein. Sie stellt auch keine Ansprüche an einen bestimmten geografischen Ort.
2. Spezialeffekte (wie sie für eine Adaption von „Die Verwandlung“ zum Beispiel notwendig wären) entfallen; es ist - wie sich bei Haneke zeigt - nicht einmal notwendig, das Schloss selbst filmisch zu realisieren, weil es für den Fortgang der Handlung als Imagination ausreicht.
3. Es wirkt nur eine sehr begrenzte Zahl an Protagonisten mit.
4. Die Protagonisten werden in ihrem Verhalten und die „Sets“ in ihrer Ausstattung oft detailliert beschrieben.

Diese Merkmale sprechen dafür, dass sich „Das Schloß“ neben einer Umsetzung für das Theater auch als Grundlage für einen Film gut eignet. Die Analysekriterien des „filmischen Blicks“, die Wolfgang Jahn seiner Deutung von „Der Verschollene“ zugrunde gelegt hat, sind in diesen Punkten enthalten.

3.2. Michael Hanekes „Das Schloss“

Mit der 1998er Verfilmung von Kafkas Prosafragment legte Michael Haneke eine „werkgetreue“ Verfilmung vor. Ihm schien es dabei vor allem darauf anzukommen, das literarische des Textes in seinen Film zu übernehmen. Mit ungewöhnlichen Verfahren „vertextete“ er den Film auf mehreren Ebenen:

1. Bildebene: Szenische Übergänge werden nicht nur mit herkömmlichen Schnitten hergestellt. Zwischen die Szenen setzt Haneke kurze Pausen, in denen der Bildschirm für ca. zwei Sekunden schwarz bleibt, die oft mit Absätzen oder Kapitelübergängen des Romanfragments korrespondieren.
2. Tonebene (Sprache): Ein Off-Kommentar überlagert an verschiedenen Stellen den Filmtönen. In diesem Off-Kommentar werden Textstellen aus dem Romanfragment rezipiert. Dabei kommt es Haneke nicht - wie sonst bei Off-Kommentaren üblich - darauf an, Gedanken der Protagonisten zu verdeutlichen oder räumliche und zeitliche Brüche zu erklären, sondern der Text kommentiert die gerade gespielte Szene oder nimmt sie vorweg.
3. Tonebene (Musik): Es existiert jenseits der Szenengeräusche kein Soundtrack.

Diese Verfahren sind für rein filmisches Erzählen ungewöhnlich. Es muss sich dabei also um eine ästhetisierende Erzähltechnik handeln. Wie sich bei der Gegenüberstellung zeigen wird, dient sie dazu, den Film „Das Schloss“ zu literarisieren.

³⁷ Alle Angaben: Internet Movie Database. (<http://us.imdb.com/Name?Kafka,+Franz>). Stand August 1998.

3.3. Gegenüberstellung eines Romankapitels und einer Filmsequenz

Bei der Gegenüberstellung einer Films- und einer Romanszene sollen deren Gemeinsamkeiten in den Vordergrund gerückt werden. Es ist hier zu klären, ob der „filmische Blick“ Einzug in die Verfilmung gehalten haben könnte, also, ob der visuelle Schreibstil im Film enthalten ist oder vielleicht sogar dessen Grundlage bot.

Die Tabelle (Anhang) zeigt eine hohe Übereinstimmung zwischen dem Text und dem Film. Ähnlichkeiten in der Szenenbeschreibung, den Bildaussagen, den Handlungen (Gestik) und den Aussagen der Figuren sollen im Folgenden untersucht werden. Die für den Film notwendigen Raffungen der Handlung sind für die Analyse hierfür unwesentlich.

3.3.1. Szenenbeschreibung

Die Szenerien (Nacht, Kneipeninnenraum) sind übereinstimmend beschrieben.³⁸ Eine Differenz besteht darin, dass K. im Film den Strohsack nicht vom Dachboden, sondern aus einem Nebenraum holt.³⁹ Eine weitere interessante Differenz besteht im Setting des Telefons: Im Prosatext ist es „fast über seinem [K.s] Kopf“⁴⁰, in Einstellung 21 und 25 jedoch gegenüber von K., am anderen Ende der Wirtsstube, angebracht. Die Besucher der Gaststätte (Bauern) werden im Roman nicht näher beschrieben und bleiben auch in dieser Filmsequenz im Hintergrund.

3.3.2. Bildaussagen

Die Bildaussagen korrespondieren im hohen Maß mit den „Bildaussagen“ des Prosatextes:

Die Fremdheit K.s wird erstmals in der Szene realisiert, als er aus der Winternacht in die Wirtsstube kommt (Film und Prosa) und noch unterstützt, als jemand (wahrscheinlich der Wirt) das Radio (Film) abschaltet. Dies ist ein typisch filmisches Mittel, aus zahlreichen Western bekannt, in denen z. B. jemand eine Bar betritt und die Musiker aufhören zu

³⁸ Natürlich kann die „Bildbeschreibung“ in einem Sequenzprotokoll nicht bis ins Detail gehen. Es ist eher der Akzent entscheidend, den Beschreibungen im Prosatext und Filmbild setzen.

³⁹ Anhang: Einstellung 9.

⁴⁰ Kafka, Franz. Das Schloß. Berlin 1958. S. 9.

spielen. Die darauffolgende Stille⁴¹ unterstützt den Eindruck des „Eindringen eines Fremden“ zusätzlich.

Das wechselhafte Spiel von Unter- und Überlegenheit K.s gegenüber Schwarzer wird im Film ähnlich realisiert, wie im ersten Kapitel des Romanfragments: Die Subjektiven⁴² K.s werden - als er auf der Ofenbank liegt - alle in der Untersicht dargestellt. So schaut er zu allen hinauf und alle auf ihn hinab (herab).

Die Differenz zwischen dem Ort des Telefons im Prosatext und in der Filmsequenz zeigt auf der Ebene der Bildaussagen hohe Funktionalität: Im Romanfragment „dachte K. alle, Schwarzer, Bauern, Wirt und Wirtin, würden sich auf ihn stürzen.“⁴³ Im Film ist es allein Schwarzer, der mit hoher Geschwindigkeit aus dem Hintergrund vom Telefon auf die Subjektive Kamera (K.) zuläuft, während er laut und aggressiv den Verdacht ausspricht, K. könnte „ein gemeiner, lügnerischer Landstreicher, wahrscheinlich aber noch schlimmeres“⁴⁴ sein. So bekommt die Entfernung zwischen K. und dem Telefon eine für das Filmset funktionale Bedeutung.

3.3.3. Handlungen der Figuren

Gestik und Mimik sind im Film weitaus besser zu illustrieren, als durch Prosa. Sie vermitteln - zusammen mit dem Rollentext, den die Schauspieler zu sprechen haben - das Maß an Authentizität, welches notwendig ist, um die Rolle realistisch erscheinen zu lassen. In der vorliegenden Sequenz sind es vor allem K., der Wirt und Schwarzer, die die Handlung forcieren:

K.s Mimik changiert zwischen Gleichgültigkeit (z. B. den Drohungen Schwarzers gegenüber) und Souveränität. So zeigt er sich von der Ansprache Schwarzers in den Einstellungen 15 und 19 wenig beeindruckt und eher in seiner Nachtruhe gestört, als um seinen Schlafplatz fürchtend. Die Tatsache, dass er sich, sobald Schwarzer zum Telefon gegangen ist⁴⁵, wieder zum Schlafen umdreht, unterstützt diesen Eindruck zusätzlich. Hier ist

⁴¹ Anhang: Einstellungen 4 - 10.

⁴² Anhang: Einstellungen 14, 18 und 25.

⁴³ Kafka, Franz. Das Schloß. Berlin 1958. S. 12 f.

⁴⁴ Anhang: Einstellung 25.

⁴⁵ Anhang: Einstellungen 21 - 24.

der Intention des Prosatextes, die (wie in Kap. 2.3.3. deutlich wurde) K. ebenfalls gleichgültig zeigt, gefolgt worden.

Die Mimik des Wirtes wird besonders in den Einstellungen 7, 9, 17 und 21 beschrieben. Wie im ersten Kapitel des Romanfragments, ist der Wirt überrascht vom Erscheinen K.s (7 und 9) beziehungsweise gleichgültig, als Schwarzer sich der Situation annimmt (17). Der wortlose Blickkontakt zwischen dem Wirt und seiner Frau (24) ersetzt das Gespräch: „[...] nährte sich ihr der Wirt, um ihr zu berichten.“⁴⁶ und verstärkt zudem die angespannte Atmosphäre in der Wirtsstube.

Schwarzer wird, wie im Prosatext, zuerst äußerst resolut gezeigt. Nicht nur die Untersicht, auch das nahezu emotionslose Gesicht machen ihn zu einem „Beamten“, der seine Pflicht tut und über Zweifel und Widerrede erhaben zu sein scheint. Als er das erste Telefonat beendet, mischt sich diesen Zügen Wut unter, ausgedrückt in den schnellen Schritten und im lauten Reden. Die Aggression in seinen Worten weicht Beschämung, als er vom Schloss erfährt, dass K. ihn nicht belogen hat. Allerdings ist er bei diesem zweiten Telefongespräch zu weit im Bildhintergrund, um in seiner Mimik besser beschrieben werden zu können.

3.3.4. Aussagen der Figuren

Die Textaussagen der Schauspieler liegen sehr Nahe an denen der Prosafiguren. Diese starke Übereinstimmung ist vom Regisseur Michael Haneke bewusst gewählt worden, wahrscheinlich um einen Akzent auf den literarischen Ursprung der Handlung zu legen. Besonders auffallend ist hierbei der Off-Kommentar, der sich durch den gesamten Film zieht: Wie in Kapitel 3.2. bereits gezeigt, wäre er eigentlich obsolet, da er die Szenerie, die der Rezipient sowieso sieht, beschreibt⁴⁷ oder den Figurentext zitiert, den diese zur gleichen Zeit sprechen und der auf der Tonspur dann sogar in den Hintergrund gelegt wird.⁴⁸

⁴⁶ Kafka, Franz. Das Schloß. Berlin 1958. S. 9.

⁴⁷ Vgl. Anhang: Einstellungen 1 und 27. (Diese Sequenz wird dadurch gewissermaßen „literarisch eingeraht“)

⁴⁸ Vgl. Anhang: Einstellungen 8 und 21.

3.4. Bewertung

Diese Aufstellung zeigt zahlreiche Übereinstimmungen zwischen dem Romanfragment „Das Schloß“ und der Verfilmung von Michael Haneke. Die Kriterien, die zur Gegenüberstellung ausgewählt wurden, sind leicht abgewandelt diejenigen, die Wolfgang Jahn für seine Untersuchung des Romans „Der Verschollene“ unter „Visualität“ herangezogen hat. Aus dieser Kongruenz, die sich sowohl beim Prosafragment als auch beim Film gezeigt hat, lässt sich der visuelle Erzählstil *beider* Medien eindeutig ableiten.

4. Schluss

Mit der vorliegenden Arbeit sollte versucht werden, Bezüge zwischen der Prosa Franz Kafkas und dem Film zu finden. Es hat sich gezeigt, dass Kafka in einem gewissen Grad „visuell“ erzählt. Ob dies nun durch seine Filmrezeption bedingt ist, lässt sich im Nachhinein mit Bestimmtheit nicht klären. Darin stimmen auch die Analysen Wolfgang Jahns und Hanns Zischlers überein.

Es dürfte für das Prosafragment „Das Schloß“ aus dem Nachlass Kafkas aber das gleiche gelten, wie für seine frühe Prosa: Kafka schreibt auch in „Das Schloß“, wie für das Anfangskapitel gezeigt werden konnte, mit „filmischem Blick“. Diese Visualität konnte sogar filmisch umgesetzt werden. Die Gegenüberstellung des Prosaauszuges und Michel Hanekes Film „Das Schloss“ sollte dies verdeutlichen.

Selbstverständlich ist damit nichts über den Rest des Romanfragmentes „Das Schloss“ oder gar über die übrige Prosa Kafkas gesagt. Die Untersuchungen über die filmischen Aspekte müssten auf jedes einzelne Werk ausgeweitet werden. Der Rest des Films, der nicht in die Übersicht aufgenommen wurde, weist den selben Grad an Visualität, wie die erste Sequenz auf. Notwendig zu untersuchen wären nun die anderen drei filmischen Umsetzungen, obwohl es am jeweiligen Stil des Filmautoren liegt, wie nah er sich an die literarische Vorlage hält. Dass sich teilweise erhebliche Unterschiede zwischen einer

Romanvorlage und der Verfilmung zeigen können, ist an zahlreichen Filmbeispielen zu erkennen.

Gerade in der Untersuchung des Filmes auf visuelle Elemente, die bereits im Prosatext zu finden waren, wurde deutlich, dass eine solche Analyse-Methode Vorteile (in empirischer Hinsicht) bietet. Allerdings ist der Aussagewert einer solchen Vorgehensweise andererseits auch begrenzt: Die Umsetzung des Prosastoffes in einen Film unterliegt dem Gusto der beteiligten Personen (Drehbuchautor, Regisseur, Kameramann, etc.). Im Fall von Michael Hanekes Film konnten Ähnlichkeiten jedoch durchaus für eine Analyse fruchtbar gemacht werden.

5. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen:

- Haneke, Michael. Das Schloss. Österreich 1998. 121 Minuten.
- Kafka, Franz. Das Schloß (Mit einem Nachwort von Max Brod). S. Fischer Verlag 1958.

Literatur:

- Blom, August. Die weiße Sklavin. Dänemark 1910. 930 m Länge. Stumm.
- Corel All Movie Guide 2. CD-Rom. 1997.
- Internet Movie Database. <http://us.imdb.com/Name?Kafka,+Franz>. August 1998.
- Jahn, Wolfgang. Kafkas Roman „Der Verschollene“ („Amerika“). Verlag Metzler. Stuttgart 1965.
- Kafka, Franz. Amerika. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1997.
- Paech, Joachim. Literatur und Film. 2. Auflage. Verlag Metzler. Stuttgart 1997.
- Rother, Rainer. Sachlexikon Film. 1. Auflage. Verlag Rowohlt. Hamburg 1997.
- Zischler, Hanns. Kafka geht ins Kino. 1. Auflage. Rowohlt Verlag. Hamburg 1996.