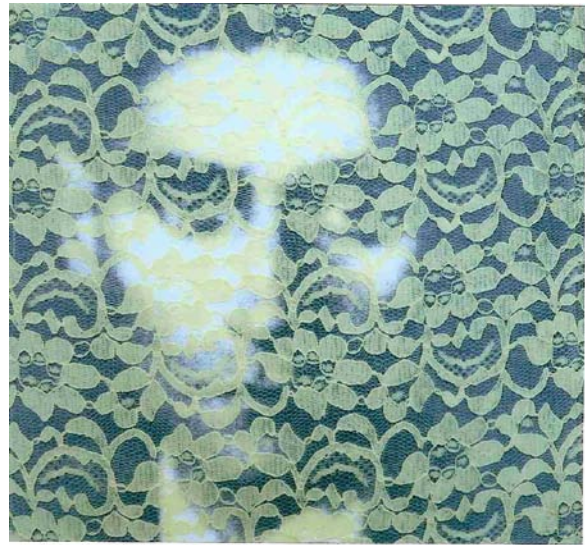


Kafka in Deutschland

von Gabriele von Bassermann-Jordan
und Waldemar Fromm



Kafka-Portrait von Sabine Hack: *Der Stoff aus dem die Träume sind*

Die Kafka-Rezeption ist in der Anfangsphase nur schwer entlang von Ländergrenzen darzustellen. Sie findet im Deutschen Kaiserreich ebenso statt wie in der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn und nach 1918 in der Tschechoslowakischen Republik, der Republik Österreich und der Weimarer Republik. Ein weiteres Problemfeld jeder Rezeptionsgeschichte betrifft die Grundlage der Rezeption, die Textausgaben. In der ersten Phase basiert die Rezeption auf den von Kafka publizierten und autorisierten Texten.¹ Die Besprechungen der Drucke zu Lebzeiten stammen nicht selten von Bekannten. Die erste Rezeptionsphase des Werkes wird entsprechend von der Prager-deutschen Literaturszene bestimmt.² Max Brod, Otto Pick, Felix Weltsch, Ernst Weiß und viele mit ihnen verbundene Kritiker werben für Kafka und setzen sich in Vorträgen und Artikeln für die Verbreitung des Werkes ein.

Von der randständigen „Literaturszene Prag“ aus, hat sich Kafka nicht entschieden im literarischen Bewusstsein der Zeit festgesetzt. Eine prototypische Gegenüberstellung von Lektürepositionen zu Lebzeiten müsste sich auf drei Aspekte konzentrieren: Innerhalb der österreichischen Literatur wird ein „visionäres Prag“ einem „psychologischen Wien“ gegenübergestellt,³ auf die deutschsprachige Literatur insgesamt bezogen wird Kafka dem „Prager Kreis“ oder als Autor des Kurt Wolff Verlages und der Reihe „Der jüngste Tag“ dem

¹ Ludwig Dietz: Franz Kafka. Die Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten (1908-1924). Eine textkritische und kommentierte Bibliographie. Heidelberg 1982.

² Übersicht bei Jürgen Born / Diether Krywalski: Deutschsprachige Literatur aus Prag und den böhmischen Ländern 1900-1939. Chronologische Übersicht und Bibliographie. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Ausgabe. München u.a. 2000.

³ Zit. n. Jürgen Born u.a. (Hg.): Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924. Frankfurt am Main 1979, S. 64.

Expressionismus zugewiesen. Man rückt Kafka nach dem Erscheinen der *Betrachtung* zunächst in die Nähe von Brod sowie Kubin, Walser und Altenberg und beschreibt ihn als deren Vollender. Nach dem Erscheinen der *Verwandlung* vergleicht man ihn mit Gustav Meyrink, Carl Sternheim und Kasimir Edschmid und gelegentlich auch mit Hanns Heinz Ewers. Die epochalen und regionalen Merkmale spielen dabei ineinander über: Rezensenten betonen die Fantastik als Merkmal der deutsch-jüdischen sowie slawischen Kultur und das Judentum, für das vor allem Max Brod in Portraits wirbt.

Eine zweite Phase der Rezeption leitet Max Brod ein, als er das Werk als Mentor und Nachlassverwalter ediert.⁴ Max Brod liest Kafkas Prosa von Beginn an von einer Unbedingtheit und ihrer neuen Moral und Religiosität; in der 1937 erschienenen Biografie erscheint Kafka in der Nähe eines zionistischen Heiligen.⁵ Angesichts der Romane schreibt Brod, es gehe bei Kafka um die Integration des Einzelnen in die Gesellschaft und das Gottesreich. Brods positive Setzungen und allegorisches Lektüerverfahren, die er häufig mit Kafkas Aphorismen begründet, sind schon vor 1945 nicht unwidersprochen geblieben, gleichwohl gibt er einen Deutungsrahmen vor, innerhalb dessen sich oder von dem her sich Lesarten entwickeln.

Bei den Werken, die Brod nach Kafkas Tod herausgibt, – die Romane und ein Band mit Prosa aus dem Nachlass, *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1931 gemeinsam mit Hans Joachim Schoeps) –, lehnt er sich vor allem bei Eingriffen, die durch den Prager-deutschen Dialekt motiviert sind, stilistisch an die Publikationspraxis Kafkas an. Brod erschafft aber auch abgeschlossene Werke, indem er bei Erzählfragmenten Texteinheiten isoliert und Überschriften einfügt u.a.m. Der Weltruhm Kafkas setzt mit Texten ein, die nicht autorisiert sind. 1935 veranstaltet Brod mit Hilfe von Heinz Politzer eine erste Gesamtausgabe, die „Gesammelten Schriften“ in sechs Bänden im Schocken Verlag Berlin, wobei nur die ersten vier Bände 1935 in Berlin erscheinen können, da Kafka 1935 auf die „[Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums](#)“ gesetzt wird. 1937 erscheinen dann im Prager Verlag Heinrich Mercey Sohn die letzten beiden Bände. Die Rezeption dieser Ausgabe ist durch die politische Situation bis 1945 erheblich eingeschränkt. Die Ausgabe wird 1946 bei Schocken, New York in fünf Bänden neu aufgelegt und seit den 1950er Jahren von Einzeleditionen der Prosa und Briefe begleitet. Die „Kritische Ausgabe“, die seit 1982 entstanden ist, bietet die Texte im Entstehungszusammenhang, beschränkt editorische Eingriffe auf ein Minimum und präsentiert einen Edierten Text, der dennoch nicht ohne Widerspruch geblieben ist.⁶ Die „Historisch-Kritische Ausgabe“, die seit 1995 entsteht, und sich durch Faksimiles der

⁴ Vgl. die Bestandsaufnahme von Ludwig Dietz in: Hartmut Binder (Hg.): *Kafka-Handbuch* in zwei Bänden. Stuttgart 1979. Band 2: *Das Werk und seine Wirkung*. S. 7-14, hier S. 11-13.

⁵ Die größeren Arbeiten von Brod liegen zusammengefasst in einem Band vor: *Max Brod: Über Franz Kafka. Franz Kafka. Eine Biographie, Franz Kafkas Glauben und Lehre, Verzweigung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*. Frankfurt am Main 1974.

⁶ Zur Kritik vgl. Roland Reuß: „genug Achtung vor der Schrift“? *Franz Kafka: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*. In: *Text. Kritische Beiträge* 1 (1995). S. 107-126.

Handschrift und einer diplomatischen Umschrift auszeichnet, strebt ein höheres Maß an Vollständigkeit an und nimmt bspw. auch Kafkas Hebräisch-Studien auf.⁷

Parallel zu der Geschichte der Textausgaben lassen sich verschiedene Phasen der Deutung unterscheiden, die sich intertextuell und intermedial ausdifferenzieren, da sowohl in der Literatur und den Künsten als auch in den Wissenschaften eine produktive Auseinandersetzung mit den Schriften Kafkas stattfindet. Die Rezeption Kafkas in Literatur und Kunst, Film, Oper und Theater ist von der wissenschaftlichen nicht distinkt trennbar, insofern sich die Ansätze überlagern und die künstlerischen und wissenschaftlichen Interpretationen denselben diskursiven Formationen angehören.

In den ersten beiden Phasen der Rezeption ist das häufigste Merkmal zur Beschreibung des Erzählverfahrens der Traum oder die traumhafte Verbindung der Erzählelemente, wobei in der Regel ein Alltagsverständnis von „Traum“ zugrunde liegt. Der Traum wird als Technik verstanden, „Wahres zu sagen“.⁸ Der Traum wird aber auch von Hermann Hesse in Verbindung mit religiösen Momenten thematisch.⁹ Psychologische und psychoanalytische Lektüren führen vereinzelt zu Begriffen, die von der unterstellten Traumstruktur abweichen: Verfolgungswahn,¹⁰ Zwangsvorstellungen.¹¹ Psychoanalytische Deutungen konzentrieren sich auf Symptome im Text, die eine symbolische Bedeutung haben und das zielt vor allem auf die Triebkonstellation und die Libido-Organisation.¹²

Der Humor wird ein randständiges Thema, Thomas Mann spricht von „traumkomisch[en]“ Geschichten.¹³ Brod betont den Humor insbesondere im *Verschollenen*. Die beiden letzten Romane hingegen hält er für Exemplifikationen des göttlichen Gerichts und der Gnade.¹⁴ Mit Weltsch betont er Kafkas Zionismus,¹⁵ beide sehen bei Kafka das Problem der sittlichen Schuld angesprochen. Jüdisch seien die „religiösen Tiefenschichten“, die „religiöse Verzweiflung“, die Nähe zum Talmud und zur Talmudexegese, und Probleme der Assimilation.¹⁶ Sein Vorschlag, Kafka religiös zu lesen, bleibt nicht unwidersprochen, Krakauer, Benjamin u. a. relativieren die religiösen Kontexte durch soziologische und philosophische Analysen.

⁷ Vgl. Plachta zum Diskussionsstand um die beiden Ausgaben, Bodo Plachta: „ExpEditionen“ – zwei kritische Kafka-Ausgaben. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Franz Kafka. 2., gründlich überarbeitete Auflage. München 2006. S. 331-338 (= Text + Kritik, Sonderband).

⁸ Zit. n. Jürgen Born (Hg.): Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938. Frankfurt am Main 1983, S. 51.

⁹ Zit. n. Born 1983, S. 98.

¹⁰ Zit. n. Born 1983, S. 133.

¹¹ Zit. n. Born 1983, S. 298.

¹² Hellmuth Kaiser: Franz Kafkas Inferno. In: Imago 17 (1931). S. 41-103, hier S. 73.

¹³ Zit. n. Born 1979, S. 169.

¹⁴ Zit. n. Born 1979, S. 145.

¹⁵ Zit. n. Born 1979, S. 122.

¹⁶ Zit. n. Born 1979, S. 176 und S. 320.

So gegensätzliche Intellektuelle wie Siegfried Kracauer und Paul Alverdes schreiben über die Angst und den Zusammenhang zur Macht in Kafkas Texten.¹⁷ Egon Vietta, der eine erste Integration der verschiedenen Deutungsperspektiven versucht, greift auf Kierkegaards Religionsphilosophie zurück und deutet die Angst aus der Spannung zwischen Weltangst und Freiheit.¹⁸ Kafkas Erzählverfahren beschreibt er als eine Entwurzelung der „alltäglich gegebene[n] Realität“. Otto Pick betont den rigorosen Umgang des Autors mit seinem Körper, festgehalten wird auch die aporetische, paradoxe oder schlicht unlogische Struktur der Texte.

Die intensive Kafka-Rezeption in England und den Vereinigten Staaten hat dazu geführt, dass das Kafka-Bild der Exilanten präzise formuliert in die Debatten in Deutschland nach 1945 eingebracht wird. Hannah Arendt, Günther Anders und Theodor W. Adorno können für das Kafka-Bild der Exilanten einstehen. Arendt betont die Negativität im Werk,¹⁹ Anders betrachtet es als ein verschlüsseltes Werk eines negativen Theologen, der über die Entfremdung des Individuums in der Gesellschaft handelt, ohne daraus Konsequenzen zu ziehen.²⁰ Adornos *Aufzeichnungen zu Kafka* zufolge, 1953 erstmals publiziert, enthält Kafkas Werk eine „Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet ward“.²¹ Adorno empfiehlt eine Lektürehaltung, die „alles wörtlich“ nimmt und fordert die Beachtung des Inkommensurablen an den Texten.²² Das Stichwort hatte bereits Brod benutzt, Adorno aber zieht die ästhetischen und in diesem Fall anti-hermeneutischen Konsequenzen und spricht von einem „Kryptogramm“.²³ Implizit greift er damit auf Benjamins Begriff des Gestus zurück. Im Gestus zeigt sich das Vergessene und Verdrängte.²⁴ Kafka betreibt nach Adorno einen Abbau des Ingeniums zugunsten dieses Vergessenen und Verdrängten, um die „Deformationen der Moderne“ zu beschreiben.²⁵

Neben den soziologischen bzw. marxistischen Lektüren wird Kafka auch aus der Sicht der (Mode-) Philosophie gelesen. Brods Arbeiten haben es nahe gelegt, die Schriften Kafkas als Chiffrierungen zu verstehen. Daran schließt sich auch die existentialistische Lektüre nach 1945 an, die den Ansatz von Chiffrierung und Dechiffrierung fortsetzt. In diese Situation hinein formulieren einige Germanisten wie Friedrich Beißner Sorgen um einen noch fehlenden authentischen Text und sie regen an, eine philologisch exakte Lektüre der Texte zu leisten. Beißner warnt davor, Kafkas Texte in die wissenschaftlichen Dialekte zu

¹⁷ Zit. n. Born 1979, S. 101 und S. 132f.

¹⁸ Zit. n. Born 1979, S. 254.

¹⁹ Hannah Arendt: Kafka. In: H. A.: Sechs Essays. Heidelberg 1948. S. 128-149, zuerst 1944.

²⁰ Günther Anders: Kafka. Pro und Contra. Die Prozeßunterlagen. München 1951, zuerst 1947.

²¹ Theodor W. Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Th. W. A.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1977. S. 254-287, hier S. 255.

²² Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 257.

²³ Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 268.

²⁴ Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 258.

²⁵ Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 273.

übersetzen.²⁶ Die Werkimmanenz wird den sogen. „außerästhetischen Ansätzen“ gegenübergestellt.

Die Arbeiten von Wilhelm Emrich wären ebenfalls im Kontext dieses Neuansatzes zu situieren. Emrich übernimmt eine Deutungsfigur von Brod: die Grundstruktur der Prosa Kafkas bestehe aus „zwei Welten“, „die sich einander nicht verständlich machen können“.²⁷ Er wehrt aber allegorische oder symbolische Lektüren ab und fragt nach der Modernität der Form. Eine Gegenposition zu allegorischen oder symbolischen Deutungen findet sich in Arbeiten zur Biographie Kafkas, wie sie von Wagenbach, Binder und anderen verfasst wurden.²⁸ Der Seins- und Existenzbezug wird in diesen Arbeiten konkret auf Kafkas Lebenszeit angewendet. In verdienstvoller Klein- und Kleinstarbeit wird die Biographie Kafkas erforscht und die historischen Kontexte eruiert. Sie münden alle in Gesamtdarstellungen wie Binders Lektüre der *Verwandlung*²⁹ oder Reiner Stachs und Peter André Alts Biographien Kafkas,³⁰ oder vorher schon in Elias Canettis Analyse der Machtverhältnisse in der Beziehung Kafkas zu Felice Bauer.³¹

Die Absetzbewegung von Brod unter Berücksichtigung der Textstrukturen oder der Biographie findet einen ersten Höhepunkt in der Übersichtsdarstellung von Beicken.³² Es markiert zugleich eine Erweiterung und einen Neuanfang der Forschung, denn die Arbeiten der 1960er Jahre haben mit Stichworten wie „buchstäbliche Lektüre“, „offene Form“, der Prozessualität oder der topographischen, biographischen, soziologischen und literaturgeschichtlichen Kontextualisierung wesentliche Einsichten in Kafkas Texte publiziert, aber nicht in eine stringente Lektürepraxis umgesetzt. Die Diskussionen der frühen 1970er Jahre münden in den Begriff der „problematisierten Hermeneutik“ von Theo Elm.³³ Diese Untersuchungen plädieren dafür, die Lektüre an den Texten wachsen zu lassen, also an den Texten Kafkas zu erkennen, was die methodischen Prämissen am Text zudecken und wie das methodische Instrumentarium erweitert und ergänzt werden könnte, um eine bessere Textangemessenheit zu erreichen.

Gleichwohl hat die intensive Beschäftigung damit Effekte gezeitigt, die das Gesamtbild der Rezeption eher uneinheitlich werden ließ: „Kafka-Colloquien“, so schreibt Beda Allemann 1987, „sind schon in reine Deutungs-Festspiele, wenn nicht Interpretations-Orgien

²⁶ Friedrich Beißner: Der Erzähler Franz Kafka. Frankfurt am Main 1985, zuerst 1951.

²⁷ Wilhelm Emrich: Franz Kafka. 9. Auflage. Wiesbaden 1981, S. 51, zuerst 1958.

²⁸ Eine prägnante Zusammenfassung der Forschungslage gibt Peter U. Beicken: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main 1974, S. 128ff.

²⁹ Hartmut Binder: Kafkas „Verwandlung“. Entstehung, Deutung, Wirkung. Frankfurt am Main 2004.

³⁰ Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn. München 2005; Reiner Stach: Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt am Main 2002; R. S.: Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt am Main 2008; R. S.: Kafka. Die frühen Jahre. Frankfurt am Main 2014.

³¹ Elias Canetti: Der andere Prozeß. München 1969.

³² Beicken 1974, S. 21ff.

³³ Theo Elm: Problematisierte Hermeneutik. Zur „Uneigentlichkeit“ in Kafkas kleiner Prosa. In: Josef Billen (Hg.): Die deutsche Parabel. Darmstadt 1986. S. 322-363.

ausgeartet, bei denen es unmöglich war, sich auf eine Lesart zu einigen [...]“.³⁴ Die neueren Arbeiten zum Verhältnis von Biographie und Werk versuchen hier Abhilfe zu schaffen. Zur Beschreibung von Kafkas Leben gehört inzwischen auch die Auseinandersetzung mit seiner beruflichen Tätigkeit und seinen amtlichen Schriften, deren Kontextualisierung einiges zum Verständnis der Texte beigetragen hat. Biographische Lektüren können, wie z.B. bei Hartmut Binder, der *Die Verwandlung* ausschließlich aus dem Leben Kafkas erklären will, inhärent widersprüchlich sein, da sie die Interpretation der Texte Kafkas biographisch leisten, das Paradigma aber bei der Interpretation anderen künstlerischer Produkte verlassen und sozialgeschichtlich oder psychoanalytisch argumentieren.³⁵ Stach bekennt sich zur Interpretation, Peter André Alt verwendet die Psychoanalyse als Instrument der Darstellung. In philosophischen und religionsphilosophischen Lektüren werden die Sprache und Sprachkritik sowie Möglichkeiten und Grenzen des uneigentlichen Sprechens in den Vordergrund der Untersuchung gestellt. Danach spräche Kafka über Unbestimmbares mit den Mitteln der Sprache, also mit Bestimmungen. Kienlechner greift zum Beispiel die Aphorismen zum Sündenfall auf und zeigt, dass Kafka Negativität als Denkprinzip einübt.³⁶ Die Negativität des Dargestellten, die aus der Andeutung auf ein nicht mitteilbares Absolutes entsteht, beschreibt auch Ries: Kafka betreibe eine Verfallsgeschichte der Metaphysik.³⁷ Einen wichtigen Impuls hat die Untersuchung des uneigentlichen Sprechens aus dem Umkreis von Peter Pfaff erhalten.³⁸ Pfaff betont, dass Kafka im *Process*-Roman von einer „hermeneutischen Aporie“ erzähle, die die (Verfalls-) Geschichte des Selbstbewusstseins nachbilde.³⁹

Neuere Untersuchungen versuchen eher aus der Parallelität von Biographie und kulturgeschichtlicher Entwicklung Berührungs- und Differenzpunkte zu beschreiben. Baioni gibt neben Robertson die vielleicht präziseste Vorstellung dieser Lektürehaltung. Demnach hat Kafka seine Sprachbilder so angelegt, dass der Leser bei der Suche nach dem Sinn der Texte die „Materialität ihrer Erscheinung in die Spiritualität ihrer Bedeutung“ überträgt.⁴⁰ Ambiguität und Multiperspektivismus seien bei Kafka zentral gesetzt, den Texten ein

³⁴ Beda Allemann: Fragen an die judaistische Kafka-Deutung am Beispiel Benjamin. In: Karl-Erich Grözinger / Stéphane Mosès / Hans-Dieter Zimmermann (Hg.): Franz Kafka und das Judentum. Frankfurt am Main 1987. S. 35-70, hier S. 35.

³⁵ Vgl. Binder 2004.

³⁶ Sabina Kienlechner: Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte. Tübingen 1981.

³⁷ Wiebrecht Ries: Transzendenz als Terror. Eine religionsgeschichtliche Studie zu Franz Kafka. Heidelberg 1977.

³⁸ Dokumentiert in Frank Schirmacher (Hg.): Verteidigung der Schrift. Kafkas „Prozeß“. Frankfurt am Main 1987.

³⁹ Peter Pfaff: Die Erfindung des Prozesses. In: Schirmacher 1987. S. 10-35, hier S. 11ff. Vgl. auch Gerhard vom Hofe / Peter Pfaff: Zum Begriff der Subjektivität seit der Romantik. In: G. v. H. / P. P. (Hg.): Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein im Taunus 1980. S. 1-27.

⁴⁰ Giuliano Baioni: Kafka. Literatur und Judentum. Stuttgart 1994, S. 91.

Verweisungszusammenhang mitgegeben, der den Sinn verhüllt. Dieses Verhüllen des Sinnes ist dann kein Verschleiern, sondern hat eine unbestimmbare (religiöse) Dignität, wie sie im Verhältnis von *Halacha* und *Haggada* in der talmudischen Tradition zum Ausdruck kommt.⁴¹ In Arbeiten zu Kafkas Poetik ist wiederholt auf die Bedeutung des Schreibens für Kafka hingewiesen worden. Den darin enthaltenen Adressatenverlust haben Wolf Kittler und Gerhard Neumann in dem von ihnen herausgegebenen richtungweisenden Band *Schriftverkehr* anhand der Manuskripte Kafkas innerhalb eines „Doppelgesetzes“ von Sprachströmung und Sprachhemmung gestellt.⁴² Kafka habe das publizierte Werk dem Schreibstrom fragmentarisch entnommen. Die herausgehobene Bedeutung des Schreibens war nun nicht mehr von der Hand zu weisen und hat weitere Nachforschungen angeregt. Müller stellt z.B. eine Koinzidenz von Biographie und Handlungsfortgang in der Prosa fest.⁴³ Detlef Kremer konzentriert sich in seiner Studie auf die Funktion der Schreibströmung als „Lebensentzug“, das Schreiben diene der Verwandlung des Körpers in den anonymen Raum der Schrift durch die Reduktion bzw. Zurücknahme des Körpers.⁴⁴ Kremer zufolge bedeutet Erzählen bei Kafka Schreiben. Er beobachtet Kafka nun beim Schreiben und einem der zentralen Probleme dieses Schreibens: der Veränderung des Ichs durch das Medium der Sprache, das ein anderes Ich konstruiert. Selbst-Verfehlung und Aufschub sind derart konstitutiv für das Erzählen. Fromm deutet die Ich-Konstruktionen aus ihrer Attraktivität für eine ästhetische Existenz, die ihre Impulse zunehmend aus der Spannung von Schreiben und Geschrieben-Werden gewinnt. Man kann auch von einem artistischen Schreiben sprechen, das ein Schreiben unter Einsatz des Körpers und den Unkalkulierbarkeiten meint, die sich aus den körperlichen Zuständen beim Schreiben ergeben und Evidenzen produziert.⁴⁵ Dekonstruktive Lektüren lesen die Unbestimmtheitsstellen in Texten als jene Stellen, die eine dekonstruktive Bewegung in der Prosa in Gang bringen. Dekonstruktive Lektüren sind Einzeltextanalysen, sie können aber die Ambivalenzen, Paradoxien und Prozesse in Kafkas Texten insgesamt nachdenken. Axel Heckers Lektüre der *Verwandlung* setzt an einer der zentralen Unbestimmtheitsstellen des Textes ein, beim Körper Gregor Samsas, der sich in ein

⁴¹ Baioni 1994, S. 93.

⁴² Wolf Kittler / Gerhard Neumann: Kafkas „Drucke zu Lebzeiten“. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung. In: W. K. / G. N. (Hg.): *Schriftverkehr*. Freiburg im Breisgau 1990. S. 30-74.

⁴³ Michael Müller: Wohin gehst du kleines Kind im Walde? Über „Erinnerungen an die Kaldabahn“. In: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Nach erneuter Lektüre. Franz Kafkas „Der Proceß“*. Würzburg 1992. S. 75-84, hier S. 77.

⁴⁴ Detlef Kremer: *Kafka. Die Erotik des Schreibens*. 2., verb. Auflage. Bodenheim b. Mainz 1998, zuerst 1989. Eine vergleichbare „Entwertung gewöhnlichen Daseins“ betont bereits Walter Müller-Seidel: *Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 68 (1987). S. 104-121, hier S. 116.

⁴⁵ Waldemar Fromm: *Artistisches Schreiben. Franz Kafkas Poetik zwischen „Proceß“ und „Schloß“*. München 1998; vgl. zu Evidenzerfahrungen um 1900 Helmut Pfotenbauer / Wolfgang Riedel / Sabine Schneider: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg 2005.

Insekt verwandelt sieht.⁴⁶ Die Motivation für die Ersetzung des Menschen durch einen Insektenkörper sieht Hecker darin begründet, dass „der Körper in seiner ins Extrem geführten Falschheit absolut gesetzt wird“,⁴⁷ wobei sich zeigt, dass der Körper kein vernachlässigbares Element ist, sondern eine permanente Störung der Idealität des Bewusstseins darstellt.

Die in jüngerer Zeit an die Forschung herangetragene Forderung, sich den Texten selbst zuzuwenden, zeugt von einer methodischen Ratlosigkeit, da sie einen Alleinvertretungsanspruch enthält, der nicht gesichert ist. Sie setzt einen Textbegriff voraus, der nicht konsensfähig ist, und dies erst Recht nicht, seit „Kultur als Text“ verstanden wird und der Kontext nicht weniger zum Text führt als der Blick auf den Text. Die Lektüre der Texte aus der Sicht einer „kleinen Literatur“ leistet dies, ohne auf Begriffe zu verzichten, die die Uneinholbarkeit der Texte Kafkas betonen: Ambiguität, gleitendes Paradox, gleitende Metapher, Polyperspektivismus, Aufschub, Sinnverhüllung und spirituelle Bedeutung, Negativität, Anti-Mimesis oder Akausalität gehören demzufolge zu Kafkas Grundausstattung des Erzählens. Kulturwissenschaftliche Erweiterungen dekonstruktiver Ansätze zeigen implizit, dass über grundlegende Textstrukturen mehr Einigkeit herrscht, als an der Oberfläche zu vermuten ist. Kafkas Texte geben Sinn und sie nehmen Sinn, indem sie Dichotomien setzen und auflösen. Der Leser kann das metaphysisch verstehen, als Spiel mit oder Kritik an logozentrischen Denksystemen. Er kann das an Kafkas Schreibprozess beobachten, der in hohem Maße selbstreflexiv ist und die Grenzen des Mediums Schrift im Sinne eines Fremdwerdens der Dinge beim Schreiben bespricht.⁴⁸

Nützliche Links

Deutsche Kafka-Gesellschaft (DKG): www.kafka-gesellschaft.de

Kafka-Seite des Instituts für Textkritik: www.textkritik.de/fka/uebersicht/uebersicht.htm

Kafka-Seite des Fischer-Verlags: www.franzkafka.de

Benno Wagners Kafka-Seite: www.kafkabureau.net/index.html

Hier besteht die Möglichkeit einer Volltextrecherche: www.kafka.uni-bonn.de

Homepage zu Franz Kafka und Prag: www.kafkaesk.de

Archiv-Bestände

Im Deutschen Literaturarchiv, Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, liegt ein großer Teil des Kafka-Nachlasses, der u.a. die Manuskripte des *Process*-Romans, der

⁴⁶ Axel Hecker: An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka, „Die Verwandlung“, „In der Strafkolonie“ und „Das Urteil“. Wien 1998.

⁴⁷ Hecker 1998, S. 71.

⁴⁸ Vgl. z.B. die Beiträge in: Hansjörg Bay / Christof Hamann (Hg.): Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Freiburg im Breisgau / Berlin 2006.

fragmentarischen Erzählung *Der Dorfschullehrer*, des *Brief an den Vater* sowie zahlreiche Briefe von und an Franz Kafka umfasst.

Weitere Briefe von und an Kafka liegen in der Münchner Stadtbibliothek (Monacensia), in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg und im Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg.

Kafka-Ausgaben



Abb. Prozess-Ausgaben: *Der Prozess* (1925), *Der Proceß* (KA, 1990), *Der Process* (FKA, 1997)

(1) Die Ausgabe von Kafkas Freund und Nachlassverwalter Max Brod Brods Herausgebere Tätigkeit beginnt mit den Romanen *Der Prozeß* (1925), *Das Schloß* (1926) und *Amerika* (1927), sodann folgt ein Sammelband von erzählenden Texten, *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1931). Diese Editionen bilden die Grundlage für Brods Werkausgaben. Franz Kafka: Gesammelte Schriften. Hg. von Max Brod in Gemeinschaft mit Heinz Politzer. Band 1-4: Berlin: Schocken, Band 5-6: Prag: Heinrich Mercy Sohn 1935-1937. Franz Kafka: Gesammelte Werke. 12 Bände. Hg. von Max Brod u.a. (Lizenzausgabe von Schocken, New York) Frankfurt am Main: Fischer 1950-1974.

(2) Die *Kritische Ausgabe* (KA)

Franz Kafka: Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe (KA). Bisher 16 von 17 Bänden. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Kurz, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer 1982ff.

Franz Kafka: Briefe. Hg. von Hans-Gerd Koch. Bisher 4 von 5 Bänden. Frankfurt am Main: Fischer 1999ff.

(3) Die *Historisch-Kritische Franz Kafka-Ausgabe* (FKA)

Historisch-Kritische Franz Kafka-Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte (FKA). Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Bisher 7 Bände und ein Einleitungsband. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1995ff.

Kafka-Biographien

Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München 2005. 2., durchgesehene Auflage 2008.

Hartmut Binder: Leben und Persönlichkeit Franz Kafkas. In: H. B. (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Stuttgart 1979. Hier Band 1: Der Mensch und seine Zeit. S. 103-584.

Max Brod: Franz Kafka. Eine Biographie. Erinnerungen und Dokumente. Prag 1937 u.ö.

Andreas B. Kilcher: Franz Kafka. Leben, Werk, Wirkung. Frankfurt am Main 2008.

Bernd Neumann: Franz Kafka. Gesellschaftskrieger. Eine Biographie. München 2008.

Reiner Stach: Kafka. Die frühen Jahre. Frankfurt am Main 2014.

Reiner Stach: Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt am Main 2002.

Reiner Stach: Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt am Main 2008.

Joachim Unseld: Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben. Die Geschichte seiner Veröffentlichungen. Mit einer Bibliographie sämtlicher Drucke und Ausgaben der Dichtungen Franz Kafkas, 1908-1924. München / Wien 1982.

Klaus Wagenbach: Franz Kafka. Biographie seiner Jugend 1883-1912. Bern 1958. Erweiterte Neuauflage Berlin 2006.

Kafka in der Literatur

Beispiele der literarischen Rezeption

Angesichts der vielfältigen Rezeption Kafkas in Deutschland soll im Folgenden lediglich anhand ausgewählter, gleichwohl repräsentativer Beispiele die Kafka-Rezeption in der Bundesrepublik nach 1945 dokumentiert werden.⁴⁹ Im Fokus stehen literarische Texte, die Kafka'sche Inhalte, Strukturen und / oder Motive aufgreifen, aktualisieren, variieren und diese Bezugnahme markieren.⁵⁰

⁴⁹ Die Kafka-Rezeption zu Lebzeiten und bis 1938 ist gut dokumentiert in: Jürgen Born u.a. (Hg.): Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten. 1912-1924. Frankfurt am Main 1979; Jürgen Born u.a. (Hg.): Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938. Frankfurt am Main 1983.

⁵⁰ Vgl. Ulrich Broich: Intertextualität. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2: H-O. Hg. von Harald Fricke u.a. Berlin / New York 2007. S. 175-179, bes. S. 176; Helmut Pfeiffer: Rezeption. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3: P-Z. Hg. von Jan-Dirk Müller u.a. Berlin / New York 2007. S. 283-285, bes. S. 283.

Martin Walsers – Kafka-Rezeption im Zeichen der Form

Martin Walsers (geb. 1927) Interesse gilt Kafkas Erzählweise. Die Kafkaesken Strukturen zitiert Walser in seinen eigenen literarischen Texten, indem er sie in nicht-Kafkaeske Situationen transponiert. Walser wird 1951 von Friedrich Beißner mit der Arbeit *Beschreibung einer Form* promoviert. In dieser Studie analysiert Walser Kafkas Romanfragmente *Der Verschollene*, *Der Process* und *Das Schloss* mit dem Ziel, die Strategie(n) des Erzählens herauszuarbeiten. In der vierten seiner im Wintersemester 1980/81 gehaltenen Frankfurter Poetik-Vorlesungen, *Reine Ironie* überschrieben,⁵¹ sucht Walser nach der „Gesetzmäßigkeit“ von Kafkas *Verwandlung* (SI, S. 566). Diese findet er in dem „ironische[n] Prozeß“, dass Gregor „mit lauterer Liebe und viel Selbstverzicht“ die Familie ernähre, dadurch „seine menschliche Identität“ sowie die „Fähigkeit, diese Familie weiter zu ernähren“, verliere, was dazu führe, dass ihn die Familie verneine, also nicht mehr „als einen Menschen“ anerkenne (SI, S. 579f.). Zu diesem „Nein“ der Familie sage Gregor wiederum „Ja“, was den „ironischen Stil“ produziere (SI, S. 584). Eben diese „durchgeführte[] Selbstverneinung“ (SI, S. 584) bewirke schließlich, als „Höhepunkt des ironischen Prozesses“, dass Gregor seinen Tod wolle und selbst herbeiführe (SI, S. 580), um wenigstens im Tod seiner Familie noch nützen zu können (SI, S. 580).⁵²

Gemeinsam ist Walsers Bezugnahmen auf Kafka, dass Fragen nach möglichen Interpretationen des Werks nicht gestellt werden. In der Forschung herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass sich in Walsers eigener Prosa, insbesondere in *Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten* (1955), die in der Dissertation herausgearbeiteten Erzählstrategien Kafkas wiederfinden lassen,⁵³ wie bspw. in der der Erzählung *Templones Ende*, die mit dem Preis der „Gruppe 47“ ausgezeichnet worden ist und weiter unten analysiert wird.

In seiner Dissertation stellt Walser zunächst klar, dass Kafka in seinen Romanfragmenten zwar in der dritten Person erzähle, aber auf einen „allwissende[n] Erzähler“ (BeF, S. 24)

⁵¹ Martin Walser: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen. In: M. W.: Werke in zwölf Bänden. Hg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Band 12: Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Frankfurt am Main 1997. S. 443-601. Zitate werden im Folgenden unter der Sigle SI und der Seitenzahl in den laufenden Text eingefügt.

⁵² Zu SI vgl. Volker Bohn: Poetiken des Mangels. Zu Martin Walser und Peter Rühmkorf. In: Horst Dieter Schlosser / Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Poetik. Frankfurt am Main 1988. S. 161-170. – Zur Verschränkung von SI und Walsers Romanen vgl. etwa Frank Pilipp: Zum letzten Mal Kafka? Martin Walsers Roman *Das Schwanenhaus* im ironischen Lichte der *Verwandlung*. In: *Colloquia Germanica* 22 (1989). S. 283-295; Alexander Mathäs: Copying Kafka's Signature. Martin Walser's *Die Verteidigung der Kindheit*. In: *The Germanic Review* 69 (1994). S. 79-91.

⁵³ Klaus Pezold: Martin Walser. Seine schriftstellerische Entwicklung. Berlin 1971, bes. S. 24-49; Dietrich Krusche: Deutschland. Einfluß auf die Literatur. In: Hartmut Binder (Hg.): *Kafka-Handbuch* in zwei Bänden. Stuttgart 1979. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. S. 646-666, bes. S. 655 und S. 657-659; Gerald A. Fetz: Martin Walser. Stuttgart / Weimar 1997, bes. S. 16-27; Wilfried Barner: Selbstgespräche? Über frühe Erzählprosa Martin Walsers. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.) *Martin Walser*. 3. Auflage, Neufassung. München 2000. S. 79-90 (= Text + Kritik, Heft 41 / 42).

verzichte.⁵⁴ Stattdessen werde „durch den Helden erzählt“ (BeF, S. 23), der „Zentrum aller Aktivität“ sei (BeF, S. 21). Daraus folge, dass der Leser auf dessen Wahrnehmungen und die Deutungen angewiesen sei und „in der gleichen Unwissenheit belassen“ bleibe wie dieser (BeF, S. 28f.).

Als einen Zug, der allen Protagonisten Kafkas eigen sei, nennt Walser ihre „Fremdheit“ (BeF, S. 29): Sie befänden sich immer wieder aufs Neue in Situationen des Ankommens auf ihnen unbekanntem Terrain oder des Zusammentreffens mit ihnen unbekanntem Menschen. Dieses Unbekannte könnten die Protagonisten nur deuten, nicht etwa erkennen. Sprachlich manifestiere sich diese Deutung im „Konjunktiv“, in „indirekte[r] Rede“, in Formeln der „Vermutung“ und des „Nicht-Wissens“ (BeF, S. 29).

Die besondere Erzählperspektive bedinge eine besondere Art der Figurenschilderung, so Walser. Der Protagonist, „durch“ den erzählt werde, könne alle Figuren nur ‚von außen‘ sehen. Ihr Dasein gehe in seiner Perspektive auf. Die Figuren träten häufig nicht als Individuen auf, so Walser, sondern als Funktion innerhalb ihres Ordnungsgefüges, so dass sie sich aus der Sicht des Protagonisten zu Kollektiven zusammenfügten (vgl. BeF, S. 54-56). Die Figuren, auf die der Protagonist treffe, seien Vertreter einer ihm entgegengesetzten Ordnung. Die „Auseinandersetzung“ (BeF, S. 66 u.ö.) dieser beiden Ordnungen – etwa durch Verhandlungen, Verhöre, Diskussionen (vgl. BeF, S. 79-94) – sieht Walser als das eigentliche Thema der Kafka’schen Romane an.

Eine solche „Auseinandersetzung“ beginne mit dem Eintritt einer „Störung“ (BeF, S. 96 u.ö.), die wiederum die dem Protagonisten entgegenstehende Ordnung auf den Plan rufe bzw. diese überhaupt erst als solche erkennbar werden lasse (BeF, S. 96f.). Für die „Störung“ seien in der Logik der jeweiligen Romane die Protagonisten verantwortlich, denn sie zwängen „die Gegenwelt, sich mit ihnen zu befassen“, was sie in deren Augen „schuldig“ werden lasse (BeF, S. 97). Der Begriff der „Störung“ ist also von der Gegenordnung der Protagonisten her gedacht. Walser sieht die „Leerform“ (BeF, S. 95) der Romane in einer Abfolge von „Störung“ durch den Protagonisten und der „Aufhebung“ der „Störung“ durch die Gegenordnung (BeF, S. 96). Diese Auseinandersetzung werde mit existentiellern Ernst geführt, denn für die Protagonisten sei das, was die ihre Gegenseite „Störung“ nenne, bloße „Existenzbehauptung“ (BeF, S. 97). Die „Störung“ zurückzunehmen, wie es die Gegenseite fordere, würde für die Protagonisten bedeuten, ihre Existenz aufzugeben (BeF, S. 97). Der Kampf mit der Gegenordnung bedeutet für die Protagonisten also, aus ihrer Normalität herauszufallen.

In der Erzählung *Templones Ende* ist es der ältere Herr Templone, „durch“ den in der dritten Person erzählt wird (BeF, S. 23). Seine Perspektive bestimmt die Erzählung bis kurz vor seinem Tod. Die ihm entgegengesetzte Ordnung repräsentieren die vielen neuen Nachbarn,

⁵⁴ Martin Walser: Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka. In: M. W.: Werke in zwölf Bänden. Hg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Band 12: Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Frankfurt am Main 1997. S. 7-145. Zitate werden im Folgenden unter der Sigle BeF und der Seitenzahl in den laufenden Text eingefügt.

die, aus der Sicht Templones, zu einer anonymen Masse verschmelzen: „Und glichen sie einander nicht, als wären sie alle untereinander verwandt?“ (TE, S. 71)⁵⁵ Templone steht den Nachbarn durchwegs fremd gegenüber, und auch er bleibt ihnen „unverständlich wie ein Stein“ (TE, S. 82).

Templone glaubt sich einer Gefährdung durch die neuen Nachbarn ausgesetzt, über die er aber, in Kafka'scher Manier,⁵⁶ nur Vermutungen anstellen kann: „Die Gefahren, die das Villenviertel zur Zeit zu bedrohen schienen, waren anderer Art, vielleicht waren sie schlimmer als die giftigste Insektensorte, vielleicht waren sie viel, viel harmloser; das man das nicht recht wußte, war vielleicht sogar das Schlimmste.“ (TE, S. 70) Templone hat „Ahnungen, daß sich etwas vorbereitete“ (TE, S. 71), dass in Gestalt der Nachbarn „wahrscheinlich eine Organisation am Werke sei“, die ihn aus seiner Villa vertreiben wolle, der er aber nicht weichen „dürfe“ (TE, S. 71f.).

Diese diffuse Befürchtung verändert Templones Normalität, auch dies ein Kafka'sches Strukturelement. Er, der seine Tochter bisher nur „beim Frühstück und beim Mittagessen“ gesehen hat (TE, S. 73), schließt sich „enger“ mit ihr zusammen (TE, S. 78), nimmt einen „Untermieter“ auf (TE, S. 76) und beginnt, mit diesen beiden sowie „mit seinen zwei letzten Freunden regelmäßige Sitzungen zu veranstalten“ (TE, S. 78), bei denen laut gesprochen und gelacht, musiziert und gesungen, gegessen und getrunken wird. Diese inszenierte Fröhlichkeit soll zu den Nachbarn hinüberschallen um zu beweisen, dass Templone nicht aus seiner Villa zu weichen bereit ist. Später spielt er „Geräuschplatten“ ab, „pausenlos“, „bei offenen Fenstern und Türen“ (TE, S. 80). Am Ende der Erzählung ist Templone, ähnlich wie Josef K. im *Process* (vgl. BeF, S. 103), von seinem Kampf erschöpft, hat „zittrige Hände“ (TE, S. 80) und ‚versinkt‘ schließlich in einer Ecke seiner Bibliothek, erschlagen von einem der „großen schweren Zeitungsbände“ (TE, S. 82).

Zu beachten bleibt allerdings dreierlei. Erstens fehlt Walsers Erzählung der existentielle Ernst, der die Werke Kafkas auszeichnet. Es gibt keine „Störung“ in dem Sinn, wie Walser sie bei Kafka herausarbeitet.⁵⁷ Die beiden einander entgegengesetzten Ordnungen, Templone und die Nachbarn, treffen an keiner Stelle aufeinander. Folglich gibt es keine Gespräche oder Verhöre, die Walser als zentral für Kafkas Romane herausstellt. Die Nachbarn sind keine kafkaesken Größen. Dies bestätigt sich – zweitens – am Ende der Erzählung, als nach

⁵⁵ Martin Walser: *Templones Ende*. In: M. W.: *Werke in zwölf Bänden*. Hg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Band 8: Prosa. Frankfurt am Main 1997. S. 70-82. Zitate werden im Folgenden unter der Sigle TE und der Seitenzahl in den laufenden Text eingefügt.

⁵⁶ Vgl. Pezold 1971, S. 45; Gabriele Schweikert: „... weil das Selbstverständliche nie geschieht“. Martin Walsers frühe Prosa und ihre Beziehung zu Kafka. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Martin Walser*. München 1974. S. 31-37, hier S. 36f (= Text + Kritik, Heft 41 / 42); Joanna Jabłkowska: *Kafka und die Folgen*. Martin Walsers Anfänge in den 50er Jahren. In: Edward Białek / Leszek Żyliński (Hg.): *Die Quarantäne*. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn. 2., erweiterte Auflage. Wrocław / Dresden 2006. S. 341-366, hier S. 350f.

⁵⁷ Ähnlich Schweikert 1974, S. 32-34.

Templones Tod nicht mehr „durch“ den Protagonisten erzählt werden kann. Ein Erzähler berichtet stattdessen, in Ergänzung zu Templones Perspektive, dass die Nachbarn für Templones „Beerdigung“ sorgen, ohne ihm nachzutragen, dass „er nie begrüßt hatte“ (TE, S. 82). Drittens: Templones Deutung der Nachbarn setzt die Erzählung eine andere Erklärung entgegen: Bei den Grundstückskäufen im Villenviertel könnte es sich um Veränderungen handeln, die „die Zeiten nach dem Krieg“ mit sich bringen (TE, S. 71). Die Kafka'sche erzählte Welt, die „außerhalb jedes natürlichen Zeitbezuges“ angesiedelt ist (BeF, S. 48, im Original kursiviert), wird bei Walser räumlich, zeitlich und gesellschaftlich in der Nachkriegszeit konkretisiert. Damit wird auch die Kafka'sche Komplexität reduziert.⁵⁸ Templone selbst ist keine kafkaeske Figur, die mit komplexer Schuld beladen wäre. Stattdessen ist er nicht in der Lage, die gesellschaftlichen Veränderungen der Nachkriegszeit angemessen einzuschätzen.⁵⁹

Peter Weiss – Kafka-Rezeption im Zeichen von Politik und Sozialkritik

An der Art und Weise, wie sich Peter Weiss (1916-1982) in den verschiedenen Stadien seines Schaffens insbesondere auf den *Process* bezieht, sind verschiedene Modelle des Rückgriffs auf Kafka ablesbar.⁶⁰

▪ **Fluchtpunkt (1962) – biographische Aneignung**

In dem autobiographischen Roman *Fluchtpunkt* wird auf der Ebene der Romanfiguren eine projizierende und identifizierende Lektüre vorgeführt: Das Fremde (die Kafka'sche Romanwelt) wird anverwandelt, um das Eigene transparent zu machen.⁶¹

Der Ich-Erzähler, Sohn eines beruflich erfolgreichen jüdischen Vaters, beschreibt rückblickend seine (Wieder-) Begegnung mit dem Werk Kafkas Anfang der 1940er Jahre im

⁵⁸ Vgl. Volker C. Dörr: „Aber die Zeiten nach dem Krieg waren so verwirrt“. Martin Walsers Erzählband *Ein Flugzeug über dem Haus*. Anfänge im Zeichen Kafkas. In: Miriam Seidler (Hg.): *Wörter für die Katz? Martin Walser im Kontext der Literatur nach 1945*. Frankfurt am Main u.a. 2012. S. 17-30, hier S. 29. Dörrs These ist, dass Walsers frühe Erzählungen in „reduzierter Form“ eben das vorfürten, was Walser bei Kafka herausgearbeitet habe (S. 24).

⁵⁹ Vgl. Pezold 1971, S. 46; Jabłkowska 2006, S. 351f.

⁶⁰ Karlheinz Fingerhut: *Produktive Rezeption – Peter Weiss' Versuche, Kafka zu verstehen*. In: *Diskussion Deutsch* 9 (1978). S. 249-262, hier S. 250, hat „drei Lektüremodelle“ entwickelt, „die Weiss im Laufe seiner Entwicklung im Umgang mit Kafka ausgebildet“ habe. Ein fünfstufiges Modell entwickelt Manfred Haiduk: *Identifikation und Distanz. Aspekte der Kafka-Rezeption bei Peter Weiss*. In: *Weimarer Beiträge* 30 (1984), Heft 6. S. 916-925. Im vorliegenden Beitrag werden sowohl Fingerhuts als auch Haiduks Modell dokumentiert.

⁶¹ Fingerhut 1978, S. 250, spricht von der „*Anverwandlung* des Fremden zur Explikation eigener Lebensproblematik“ (Herv. im Original). Haiduk 1984, S. 920, spricht von der „*Widerspiegelung* einer kafkaesken Welt“. Vgl. ferner Fingerhut 1978, S. 252f.; Karlheinz Fingerhut: *Drei erwachsene Söhne Kafkas. Zur produktiven Kafka-Rezeption bei Martin Walser, Peter Weiss und Peter Handke*. In: *Wirkendes Wort* 30 (1980). S. 384-403, hier S. 391; Andrea Heyde: *Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss*. Berlin 1997, S. 44f.; Detlef Kremer: *Der Prozeß / Der neue Prozeß*. In: Martin Rector / Christoph Weiß (Hg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*. Opladen / Wiesbaden 1999. S. 235-264, hier S. 235f.

schwedischen Exil.⁶² Der Erzähler befindet sich in einer Lebenslage, die Parallelen zur Biographie des jungen Kafka aufweist: Er arbeitet als Textilmusterzeichner in der Fabrik des Vaters, während die ersten Versuche seiner künstlerischen Tätigkeit mit Misstrauen beobachtet werden. In Stockholm versucht er einen Neuanfang, der ihn „wach für die Eröffnungsworte des [Kafka'schen] Prozesses“ macht (F, S. 184).⁶³

Alles was ich bisher gelesen hatte, trat in den Hintergrund. [...] Selbst wenn jedes Buch mir einen Reichtum von neuen Bildern schenkte, so lag das Wesentliche doch immer im Auftauchen der eigenen Gedanken, die durch die Konfrontation geweckt wurden. So begann ich jetzt, beim Lesen des Prozesses, hellhörig zu werden für den Prozeß, der mich selbst gefangenhielt. (F, S. 184)

Der Erzähler setzt stets die fiktive Welt in Beziehung zur eigenen Lebenssituation, um durch diese „Konfrontation“ Analogien zu erkennen. In der undurchsichtigen *Process*-Welt Kafkas meint der Erzähler ein Symbol für seine eigene Welt zu erkennen. In Kafkas Beschreibungen erkennt er sein eigenes Prag wieder, ergänzt um Erinnerungen an die deutsche Besatzung und an die Deportationen von Freunden und Bekannten. In der ausweglosen Welt Kafkas und im Schicksal Josef K.s spiegelt der Erzähler seine eigene bedrückende Gegenwart in der schwierigen Situation des Exils. Seine mit Kafka neu gewonnene Fähigkeit zur Selbstreflexion steht am Beginn eines Selbstbefreiungsprozesses.⁶⁴

▪ **Die Ästhetik des Widerstands (1975-1982) – politische Auseinandersetzung I**

Eine ähnliche Art der identifizierenden Anverwandlung Kafkas liegt im 1. Band der *Ästhetik des Widerstands* (1975) vor. Neu gegenüber dem im *Fluchtpunkt* vorliegenden Modell ist die politische Dimension der Lektüre, so dass weniger das „individuelle Erleben“ der Romanfigur als vielmehr die „Erfahrungen der eigenen Klasse“ im Vordergrund stehen.⁶⁵ Die Vieldeutigkeit des Kafka'schen Textes wird in diesem Zug im sozialen und politischen Sinn vereindeutigt.⁶⁶

⁶² Heyde 1997, S. 42-44, weist darauf hin, dass Peter Weiss' Kafka-Lektüre von der Publikation und Rezeption Kafkas in Schweden beeinflusst sein kann.

⁶³ Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. In: Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden*. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Band 2: *Prosa 2*. Frankfurt am Main 1991. S. 143-294. Im Folgenden werden die Zitate unter der Sigle F und der Seitenzahl in den laufenden Text eingefügt.

⁶⁴ Vgl. László V. Szabó: *Das Kafka-Bild von Peter Weiss*. In: Elisabeth Wåghäll Nivre u.a. (Hg.): *Begegnungen. Das VIII. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Sigtuna vom 11. bis zum 13.6.2009*. Stockholm 2011. S. 509-521, hier S. 512.

⁶⁵ Krusche 1979, S. 660. – Fingerhut 1978, S. 250, spricht von der „*Verarbeitung* des spätbürgerlichen *Kulturerbes* durch das progressive sozialistische Bewußtsein“ (Herv. im Original). Haiduk 1984, S. 921, spricht von „Kafka-Rezeption durch Interpretation eines Werkes“.

⁶⁶ Vgl. Fingerhut 1978, S. 253-256, hier bes. S. 256; Fingerhut 1980, S. 391; Heyde 1997, S. 130-132; Kremer 1999, S. 236f.; Szabó 2011, S. 514f. – Zu den Reminiszenzen an Kafkas *Process* in der

Der Ich-Erzähler, hier ein Arbeiter, durchschaut mit Hilfe seiner Lektüre von Kafkas *Schloss* seine eigene Lebenssituation. Kafkas Schloss, „schäbig, brüchig, altertümlich“, erscheint dem Erzähler wie das „Gebäude des Kapitalismus“ (Ä, S. 177).⁶⁷ Die Schlossbeamten erscheinen als Präfigurationen der „Besitzer der Fabrik“ (Ä, S. 175), der „Ingenieure oder Betriebsaufseher“ (Ä, S. 177). K., der „nur gewürdigt werden“ und nichts „gewinnen“ wolle, erinnert den Erzähler daran, wie er selbst „ständig dem Zwang der Genügsamkeit ausgesetzt“ sei (Ä, S. 175). Das eigene „Elend, die Erniedrigung“ erscheint noch schlimmer als diejenige der „ewigen Bittgänger[] und Knechte[]“ der *Schloss*-Welt (Ä, S. 176). Der Erzähler liest Kafkas Roman als „Proletarierroman“ (Ä, S. 179).⁶⁸

Aber: Anders als K., der sich „nicht gegen das System“ wende (Ä, S. 175), besinnt sich der Kafka lesende Arbeiter auf die „politischen Maßnahmen“ (Ä, S. 176) und auf die „Waffe des Streiks“ (Ä, S. 178), die ihm und den anderen Arbeitern zur Verfügung stehen. Mit dem Gedanken an den „möglichen kollektiven Widerstand[]“ durchbrechen die Figuren bei Weiss die Welt Kafkas.⁶⁹ Die *Schloss*-Lektüre befähigt sie dazu, die Verstrickungen, denen die Bauern des Dorfes und K. selbst ausgesetzt sind, zu durchschauen. Die Welt des *Schlusses* wird (auf der Ebene der Romanfiguren) aktualisiert und konkretisiert für den proletarischen Klassenkampf.⁷⁰

▪ **Der Prozeß (1975) – politische Auseinandersetzung II**

Die politische Perspektive, die der lesende Arbeiter in der *Ästhetik des Widerstands* aus Kafkas Roman gewonnen und auf das eigene Leben übertragen hat, schreibt Weiss in seiner ersten Bühnen-Adaption von Kafkas *Process* (2 Akte, insgesamt 18 Szenen) dem Damentext selbst ein.⁷¹

Weiss erläutert seine Interpretation des Romantextes (und damit auch die Kriterien seiner Auswahl der Romanpassagen) in der „*Vorbemerkung zur Dramatisierung des Buchs DER PROZESS von Kafka*“ (P, S. 264-267, hier S. 264; Herv. im Original).⁷² Er wolle sich „so nah wie

Geschichte Münzenbergs und in der Darstellung der Moskauer Prozesse vgl. Heyde 1997, S. 132-135.

⁶⁷ Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. In: Peter Weiss: Werke in sechs Bänden. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Band 3: Prosa 3. Frankfurt am Main 1991. Im Folgenden werden die Zitate unter der Sigle Ä und der Seitenzahl in den laufenden Text eingefügt.

⁶⁸ Damit, so Krusche 1979, S. 660, beziehe Weiss Position angesichts der Debatte um Kafkas „perspektivlosen Nihilismus in der Literaturwissenschaft des sozialistischen Lagers“.

⁶⁹ Vgl. Krusche 1979, S. 660.

⁷⁰ Vgl. Kremer 1999, S. 236-238, hier bes. S. 237.

⁷¹ Fingerhut 1978, S. 250, spricht von der „dokumentarische[n] Transposition des Kafka-Romans“ und sieht darin eine „Synthese der beiden vorausgegangenen Lektüremodelle nach dem didaktischen Prinzip des Lehrtheaters“ (Herv. im Original). Haiduk 1984, S. 921, spricht von „Kafka-Rezeption durch Adaption eines Werkes“. Vgl. auch Fingerhut 1978, S. 256-260; Krusche 1979, S. 660f.; Fingerhut 1980, S. 391f.

⁷² Peter Weiss: Der Prozeß. In: Peter Weiss: Werke in sechs Bänden. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Band 6: Dramen 3. Frankfurt am Main 1991. S.

möglich an den Originaltext“ halten, „[t]extliche Hinzufügungen“ seien „Kafkas Tagebüchern, Briefen und kurzen Prosastücken entnommen“ (P, S. 264).⁷³ Neu ist Weiss' Historisierung des Geschehens: Er ordnet den Zeitraum, in dem Josef K.s Prozess stattfindet, in die „Periode vom 3. Juli 1913 bis zum 2. Juli 1914“ ein (P, S. 264), beginnend nicht nur mit dem 30. Geburtstag Josef K.s, sondern auch mit demjenigen Kafkas. *Der Prozeß* spielt somit in der Vorzeit des 1. Weltkriegs, das Prozessgeschehen spiegelt sich in der empirischen Wirklichkeit.

Die Schuldproblematik Josef K.s, eines der zentralen Interpretationsprobleme des Romans, verliert bei Peter Weiss an Komplexität. Er versteht die „Kräfte, die K hinabziehen und schließlich zerstören“, als „die Kräfte der Kleinbürgerlichkeit“ (P, S. 265). Josef K. wolle „Mitglied dieser Gesellschaft“ sein, sich bewähren „in seiner Lebenshaltung, in seinem Beruf, an seinem Wohnort“ und gegenüber „Ämtern und Behörden“ (P, S. 265). In der Bank habe er „eine gehobene Stellung“, seinen „Untergebene[n]“ zeige er sich als „Befehlender“ (P, S. 266). Um diese Position zu erhalten, unterwerfe sich Josef K. „bis zur Selbstausslöschung“ den „lebensfeindlichen Kräften“, anstatt gegen sie zu revoltieren (P, S. 266). Aus „seiner Klassenbindung“ finde Josef K. keinen Ausweg (P, S. 266). Dies, so Weiss, sei seine Schuld.

Aus der Interpretation des Josef K. als „Kleinbürger“ folgen allerdings sowohl für seinen Charakter als auch für die Darstellung des Gerichts erhebliche Veränderungen,⁷⁴ die Weiss' Drama Kafkas Roman gegenüber aufweist. Bei Kafka ist das Gericht zum einen äußere Instanz, die Macht über Einzelne ausübt, zum zweiten ist es auf eigentümliche Weise mit dem Inneren von Josef K. verbunden.⁷⁵ Zum dritten hat das „oberste, für Sie, für mich und für uns alle ganz unerreichbare Gericht“⁷⁶ einen ontologischen Status, der ins Mythische bzw. Metaphysische geht. Bei Weiss dagegen erscheint das Gericht ausschließlich als

261-336. Im Folgenden werden die Zitate unter der Sigle P und der Seitenzahl in den laufenden Text eingefügt. – Heyde hat die Entstehung von Weiss' *Prozeß* anhand bisher unveröffentlichter Nachlass-Dokumente sorgfältig rekonstruiert. Vgl. Heyde 1997, S. 57-84.

⁷³ Weiss hat seiner Arbeit an der Dramatisierung die *Prozeß*-Ausgabe von Max Brod (1935) zugrunde gelegt. Vgl. dazu Heyde 1997, S. 59-61. Diese Ausgabe ist gegenüber Brods Erstausgabe ergänzt um unvollendete Kapitel, gestrichene Stellen und Textkorrekturen Kafkas.

⁷⁴ Zu den wichtigsten Deutungsproblemen des *Process* vgl. Manfred Engel: *Der Proceß*. In: Manfred Engel / Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2010. S. 192-207, hier bes. S. 195-197 und S. 201-204. Heyde 1997, S. 92-95, stellt die „Ambivalenz als Strukturmerkmal“ des Kafka'schen *Processes* heraus. Zu den wichtigsten Unterschieden zwischen Roman und Drama vgl. Ulrike Zimmermann: *Die dramatische Bearbeitung von Kafkas „Prozeß“ durch Peter Weiss*. Frankfurt am Main u.a. 1990, S. 113f., sowie Heyde 1997, S. 117-127.

⁷⁵ Zur Verbindung zwischen Josef K.s Innerem und der Gerichtswelt vgl. etwa Franz Kafka: *Der Proceß*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 2002, S. 50-52 und S. 59; S. 282-286; S. 305 (= Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*). – Im Folgenden wird die KA (und nicht die von Weiss verwendete Brod-Ausgabe) zitiert, weil sie einen neueren Stand der Forschung repräsentiert. Die Unterschiede zwischen beiden Kafka-Ausgaben sind für diesen Beitrag nicht relevant.

⁷⁶ Kafka: *Der Proceß*, S. 213.

externe, Macht ausübende Instanz, die mit Josef K. in keinem inneren Zusammenhang steht. Auch die mythischen Aspekte des Gerichts sind getilgt, was sich insbesondere an der Bearbeitung der Titorelli-Episode zeigt (12. Szene, „Beim Maler“).⁷⁷

Mit der Frage nach dem Status des Gerichts ist die Frage nach der Schuld des Angeklagten verbunden. Weiss gibt darauf eine eindeutige Antwort: Josef K. wird schuldig, weil er in seine kleinbürgerlichen Verhaltensmuster verstrickt bleibt und unfähig ist, gesellschaftlich wichtige Veränderungen zu erkennen. Seine Handlungen sind sozial motiviert. Die psychische Dimension seiner Persönlichkeit, die Möglichkeit einer Schuld in einem allgemeinsinnlichen Sinn, die Frage nach der Erkennbarkeit des Gerichts und die hermeneutische Dimension des *Process*-Romans (die bei Kafka v.a. im „Dom“-Kapitel erörtert wird) kommen bei Weiss nicht vor.

Weiss' sozialkritische Interpretation des *Process*-Romans wird von der szenischen Realisierung unterstützt. Das Drama ist vorgesehen für eine dreistufige Simultanbühne, die in Vorder-, Mittel- und Hinterbühne unterteilt ist. Auf der Vorderbühne spielen die Szenen in der Bank und in Josef K.s Pensionszimmer, die Szenen vor dem Untersuchungsrichter, beim Advokat und im Dom. Die Durchdringung von Geschäftswelt und Prozessgeschehen wird damit anschaulich gemacht. Die Mittelbühne zeigt im Wesentlichen die Pensions- bzw. Bankräumlichkeiten. Die Hinterbühne wird seltener genutzt.⁷⁸

Mit seinem *Prozeß*-Drama stellt sich Weiss keineswegs „ganz hinter die Schöpfung Kafkas“ (P, S. 264), obwohl er sprachlich eng am Text des Romans bleibt. Er legt eine Interpretation vor, die zu einer eindeutigen Sinnggebung gelangt und zentrale Deutungsprobleme des *Process*-Romans aufzulösen vermag – allerdings um den Preis der Reduktion von ästhetischer Komplexität.⁷⁹ Dies soll im Folgenden anhand ausgewählter Szenen gezeigt werden.

⁷⁷ Dass Weiss die metaphysischen Aspekte des Gerichts tilgt, ist insofern bemerkenswert, als insbesondere Max Brod, dessen Kafka-Ausgabe Weiss seinem *Prozeß*-Drama zugrunde legt, die religiöse Deutung von *Der Process* und *Das Schloss* vertreten hat, erstmals in seinem Nachwort zur 1. Ausgabe des *Schloß*-Romans (1926). Vgl. Max Brod: „Das Schloß“. Nachwort zur ersten Ausgabe. In: Heinz Politzer (Hg.): Franz Kafka. Darmstadt 1973. S. 39-47.

⁷⁸ Zur szenischen Darstellung des epischen Handlungszusammenhangs vgl. Zimmermann 1990, S. 114-118 und S. 142-145; Heyde 1997, S. 112-114 und S. 127-129.

⁷⁹ Fingerhut 1978, S. 256, spricht von „Aktualisierung als Lehrstück und Provokation des geläufigen Kafkabildes“. Zimmermann 1990, S. 155, bewertet Weiss' *Prozeß*-Drama als „interessante und in sich schlüssige, wenn auch zugespitzte Interpretation des Romans“. Alexander Honold: Der Schau-Prozeß. Kafkas Roman und seine dramatische Bearbeitung durch Peter Weiss. In: Praxis Deutsch 117 (1993), Heft 120. S. 56-60, hier S. 56, schreibt, Weiss' Bearbeitung rücke „einzelne Motive und Handlungselemente des *Prozeß*-Romans in das zwar verengte, doch intensiv gebündelte Scheinwerferlicht einer historisch wie ästhetisch von Kafka abweichenden Sicht“. Heyde 1997, S. 121, argumentiert, dass die von Weiss „ursprünglich angestrebte enge Verbindung der Dramatisierung zum Original nicht erreicht“ worden sei, da „wesentliche Darstellungsmomente“ des *Process*-Romans „bei der Dramatisierung unberücksichtigt“ geblieben seien. Kremer 1999, S. 248, spricht von einer „parteiliche[n], d.h. bewußt vereindeutigende[n] Interpretation“. Weniger kritisch ist Szabó 2011, S. 517.

Die 1. Szene („In der Pension“), die von Josef K.s Verhaftung handelt, enthält die Tendenz der Dramatisierung *in nuce*. Die Aussage des (gegenüber Kafkas *Process* aufgewerteten) Hauptmanns „Ich sage, es gibt Krieg!“ (P, S. 271) leistet die in der „Vorbemerkung“ angekündigte Historisierung des Geschehens. Josef K.s Verhaftung lässt sich als Willkürakt im Kontext des bevorstehenden Krieges verstehen und büßt damit einen Teil ihrer Unerhörtheit ein. Wenn die Verhaftung historisch (mit-)bedingt ist, dann handelt es sich um ein individuelles, nicht um ein allgemein-menschliches Problem. Die metaphysische Ebene des Gerichts wird von Anfang an zurückgedrängt.

Josef K. verhält sich im Drama weniger ambivalent als im Roman, die innerpsychische Dimension ist bei Weiss kaum gestaltet.⁸⁰ So fehlen im Drama etwa Josef K.s Selbstmordgedanken,⁸¹ die sein ansonsten forsches Auftreten den Wächtern gegenüber konterkarieren und als Zeichen dafür gedeutet können, dass K. unbewusst seine Verhaftung anerkennt.

In die Dramenhandlung ist eine zusätzliche Figur eingefügt, „der Mann, der K behilflich ist“ (P, S. 262). Er tritt im Verlauf des Dramas mehrmals an entscheidenden Stellen auf (1., 8., 16., 18. Szene). In der 1. Szene rät er K., sich um seine Verhaftung nicht weiter zu kümmern: „Gehn Sie doch einfach raus, Herr Prokurist. Scheren Sie sich gar nicht um die. Die können Ihnen nichts anhaben.“ (P, S. 272). Josef K.s Prozess, der seinen Untergang nach sich zieht, lässt sich auch als Fehler deuten, auf den Mann nicht gehört zu haben.⁸²

▪ **Der neue Prozeß (1982) – sozialkritische Entfremdung**

Eine weitere Spielart der sozialkritischen *Process*-Lektüre legt Peter Weiss in seinem letzten Drama, *Der neue Prozeß* (3 Akte, insgesamt 33 Szenen), vor. Es ist „*Franz Kafka gewidmet*“ (NP, S. 339, Herv. im Original).⁸³ Bezüge zu Kafkas Roman sind hier nur noch zitathaft vorhanden, etwa in Form des Titels, der wichtigsten Figuren und Schauplätze sowie des Handlungszeitraums, der sich vom Morgen des 30. bis zum Vorabend des 31. Geburtstags des Protagonisten Josef K. erstreckt.⁸⁴ Ansonsten handele es sich, so Weiss, um ein „gänzlich freistehendes Stück“, das nur eine „verwandtschaftliche Beziehung zu Kafka“ aufweise.⁸⁵ Das Traumhafte der Romanvorlage wird übernommen, indem das Visuelle und das Gestische

⁸⁰ Innerpsychische Prozesse seien sowohl im Roman als auch im Drama darstellbar, etwa im Stationendrama in der Tradition Strindbergs, so Heyde 1997, S. 116. Mit dem Gattungswechsel sei also nicht notwendig ein Wegfall der innerpsychischen Dimension verbunden.

⁸¹ „[...] wo er doch zehnfache Möglichkeit hatte sich umzubringen“. Kafka: *Der Proceß*, S. 17.

⁸² Zur 1. Szene vgl. Zimmermann 1990, S. 100f.; Heyde 1997, S. 95-98.

⁸³ Peter Weiss: *Der neue Prozeß*. In: Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden*. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Band 6: *Dramen 3*. Frankfurt am Main 1991. S. 337-407. Im Folgenden werden die Zitate unter der Sigle NP und der Seitenzahl in den laufenden Text eingefügt. – Heyde hat die Entstehung von Weiss' *Der neue Prozeß* anhand bisher unveröffentlichter Nachlass-Dokumente sorgfältig rekonstruiert. Vgl. Heyde 1997, S. 139-152.

⁸⁴ Vgl. dazu Peter Weiss: *Der neue Prozeß*. In: P. W.: *Der neue Prozeß*. Frankfurt am Main 1984. S. 107-108, hier S. 107.

⁸⁵ Weiss 1984, S. 107. Haiduk 1984, S. 921, spricht von „Kafka-Rezeption als Kafka-Hommage“.

gegenüber dem Handlungsverlauf stark hervortreten und indem Brechungen innerhalb des Geschehens realisiert werden.⁸⁶

Die auffälligste Verschiebung der Romanvorlage gegenüber liegt darin, dass die Ebene der Verhaftung, des Gerichts und des (juristischen) Prozesses wegfällt. An die Stelle der Gerichtswelt tritt die „Hierarchie der Geschäftswelt“, in die Josef K. „[a]nfangs noch eingeordnet“ ist.⁸⁷ An die Stelle des undurchschaubaren Prozesses, der über Josef K. im Roman hereinbricht, tritt K.s Karriere in einem global agierenden Konzern, auf die er sich, im Glauben an dessen humanitäre Absichten, einlässt.⁸⁸ Das Dramengeschehen spielt um 1980,⁸⁹ zwischen Josef K.s Pensionszimmer, den Geschäftsräumen des Konzerns und politischen Versammlungen.

Anstelle von Josef K.s Verhaftung durch fremde Personen kommen in der 1. Szene drei Mitarbeiter des Konzerns (Willem, Franz und Kaminer), beauftragt von der Direktion, in Josef K.s Zimmer, um ein Störgeräusch zu beseitigen. Das Störgeräusch stellt sich als nur für K. selbst hörbar heraus und kann als ein Symbol für seine Sensibilität interpretiert werden.⁹⁰

Diese spielt für seine Karriere im Konzern eine wichtige Rolle, der auf allen Kontinenten expandiert und eine „Kolonisation im Geist“ (NP, S. 373) betreibt. Die Verantwortlichen wollen freilich die Firma „in einem positiven, versöhnlichen Licht erscheinen“ lassen und funktionalisieren hierzu Josef K.s Fleiß, seine Sorgfalt, seine Loyalität (auch den kleinen Leuten gegenüber) und seinen Idealismus.⁹¹ Er wird kontinuierlich befördert, um an der jeweils höheren Position im Sinn der Firma noch mehr Positives bewirken zu können, d.h. um die „Gerechtigkeit“ zu verkörpern und umso „der Macht ihr Gesicht“ (NP, S. 400) zu geben. K. ist zunächst nicht in der Lage, diesen Mechanismus zu durchschauen. Seine Karriere und seine Ausbeutung laufen so lange parallel, bis er sich, „angegriffen von Zweifeln“,⁹² als nicht weiter korrumpierbar und damit aus der Sicht der Firma als nicht weiter brauchbar erweist. „[A]usgeschaltet“,⁹³ kommt Josef K. durch eine Kugel in einem nur vage angedeuteten Bürgerkrieg zu Tode. Die letzten Worte des Dramas, ausgesprochen von Willem, sind ein direktes Kafka-Zitat: „Wie ein Hund –“ (NP, S. 407).⁹⁴

⁸⁶ Vgl. Burkhardt Lindner: Entzifferung Kafkas auf der Schaubühne. In: Rainer Gerlach (Hg.): Peter Weiss. Frankfurt am Main 1984. S. 294-301, hier S. 298; Zimmermann 1990, S. 161 und S. 184-187; Heyde 1997, S. 161-165. Kremer 1999, S. 257f., betont die Bedeutung des Grotesken.

⁸⁷ Weiss 1984, S. 108.

⁸⁸ Lindner 1984, S. 297, bezeichnet Josef K.s Karriere als einen „profane[n] und erklärbare[n]“ Prozess.

⁸⁹ Nach Weiss 1984, S. 107, spielt das Drama „in unserer Zeit“.

⁹⁰ Ähnlich Heyde 1997, S. 152.

⁹¹ So Weiss über Josef K. Vgl. Peter Weiss / Skizzen von Gunilla Palmstierna-Weiss: Einige Rollen. In: P. W.: Der neue Prozeß. Frankfurt am Main 1984. S. 122-131, hier S. 123; Zimmermann 1990, S. 172-177.

⁹² Weiss 1984, S. 108.

⁹³ Weiss 1984, S. 108.

⁹⁴ Im Roman und im *Prozeß* spricht Josef K. selbst die Worte „Wie ein Hund!“ Vgl. Kafka: Der Prozeß, S. 312, sowie P, S. 336.

Die gegenüber der Romanvorlage veränderte Handlungsstruktur verändert auch die Figurenkonstellation. Während bei Kafka Helfer und Widersacher nicht immer klar voneinander zu unterscheiden sind, stehen in *Der neue Prozeß* die Vertreter der ökonomischen und politischen Macht (der Staatsanwalt, der Direktor, der amerikanische Botschafter, der General oder der Hauptmann; vgl. insbes. die 31. Szene) ihren Opfern (Frau Grubach, Fräulein Montag oder die Familie) diametral gegenüber. Deutlich konturiert werden Titorelli und Leni, die als einzige der Figuren nicht „von sich selbst entfremdet“ sind.⁹⁵

In den beiden Szenen mit Titorelli (19. und 25. Szene) beginnt K. zu erkennen, dass sein von Idealen geprägter Umgang mit Kunst unvereinbar ist mit den Zielen des Konzerns.⁹⁶ Als Kunstsachverständiger hat K. die Aufgabe, für die Firma Bilder einzukaufen. Er hofft, dass die Bilder Titorellis, die das Elend der Zeit festhalten (vgl. NP, S. 383), im humanitären Sinn „einwirken auf unsre Handlungen“ und auf die der Firmenleitung (NP, S. 382). Titorellis Bild, das einen „Straßenarbeiter“, sitzend „auf einem Stein“ (NP, S. 396) zeigt und sogar an einen „Gefangenen – in Ketten“ erinnert (NP, S. 395), wird schließlich im „neue[n] Repräsentationsgebäude“ des Konzerns aufgehängt (NP, S. 394). Der Direktor legt Wert darauf, dass die Verantwortlichen des Konzerns mit diesem „Einkauf“ des Bildes den sozialen Sprengstoff in ihre Ideologie einzugliedern, „zu bannen und zu beherrschen verstehn“ (NP, S. 395).

Leni, inzwischen selbst „entlassen worden“ (NP, S. 400), erklärt Josef K., wie er von der Konzernhierarchie in deren Sinn benutzt wurde (27. Szene).

LENI: Die Firma brauchte jemanden in der Leitung, den kein Argwohn treffen konnte, auf dessen Redlichkeit man sich bei allen Vorstößen, allen Abschlüssen berufen konnte. Sie brauchen nur genannt zu werden, und das ganze Unternehmen ist die Wahrheit selbst. [...] Ihre Unschuld paßte auf alles, was – ohne Ihr Wissen – vorgenommen wurde.“ (NP, S. 400)

Spätestens als Frau Grubach aus ihrer Wohnung geworfen wird, weil der Konzern an der Stelle des entsprechenden Hauses „[e]in neues Viertel“ entstehen lassen will (NP, S. 404), muss K. erkennen, dass die sozialkritische Kunst die Konzernleitung nicht zu sozialem Handeln hat bewegen können. Sie hat nur Josef K.s „Humanismus zu ihrem Alibi gemacht“.⁹⁷

Zur Kafka-Rezeption nach 1989

Adornos Kritik der Rezeption nach 1945 in den *Aufzeichnungen zu Kafka* (1953), wonach die „Beliebtheit Kafkas, das Behagen am Unbehaglichen, das ihn zum Auskunftsbüro der je

⁹⁵ Weiss 1984, S. 108. Zur Figurenkonstellation vgl. Lindner 1984, S. 297f.; Zimmermann 1990, S. 165-172; Heyde 1997, S. 156-159 und S. 161.

⁹⁶ Zum Kunst-Thema vgl. Zimmermann 1990, S. 178-180; Heyde 1997, S. 159f., Kremer 1999, S. 260; Szabó 2011, S. 519-521.

⁹⁷ Weiss 1984, S. 108.

nachdem ewigen oder heutigen Situation des Menschen erniedrigt und mit quickem Bescheidwissen eben den Skandal wegräumt, auf den das Werk angelegt ist“,⁹⁸ lässt sich bedingt auch für die Zeit nach 1989 anwenden. Ein Beispiel dafür mag das von Alfons Schweiggert (geb. 1947) herausgegebene Bändchen *Kleine Seele, springst im Tanze* aus dem Jahr 2004 sein. Es versammelt 112 Texte Kafkas,⁹⁹ einerseits die wenigen Kafka'schen Gedichte,¹⁰⁰ andererseits jedoch Prosatexte und -fragmente Kafkas, die Schweiggert zu Gedichten umbrochen hat, um den darin verborgenen „lyrische[n] Charakter“ hervorzuheben.¹⁰¹ Damit soll der Leser für die „oftmals versteckte[n] lyrische[n] Elemente in Kafkas Werk“ sensibilisiert werden.¹⁰² Legitim ist angesichts dieses Vorgehens freilich die Frage, ob es statthaft sei, „lyrisch anmutende bruchstückhafte Zeilen und Zeilengruppen“ aus Kafkas Prosa zur didaktischen Illustration einer textfernen Idee herauszulösen, obwohl dies nicht intendiert war.¹⁰³ Das Phantasma, an einem großen Dichter noch Größeres zu entdecken, oder ihn vermeintlicherweise gar bei einem Gattungsfehler erwischt zu haben, zeigt eben die Schwierigkeiten einer Rezeptionsgeschichte auf, die ausgerechnet aus Kafka einen Übervater der Moderne machen will, der auf allen literarischen und nichtliterarischen Feldern – Goethe gleich, möchte man meinen – reüssiert haben muss.

Als probater erweisen sich Ansätze, die sich der Probleme zuwenden, die in den Texten angelegt sind. Die Verquickung von Scham und Schuld aus der Doppelperspektive des erlebenden Kindes und des die eigene Kindheit reflektierenden Erwachsenen wird bspw. in einem Sammelband aufgegriffen, in dem Kafkas *Brief an den Vater* Antworten von Literaten und Wissenschaftlern enthält. Die Begriffe von Scham und Schuld, die hier entwickelt werden, sind nicht auf konkrete Taten bezogen. Die Scham und das Schuldgefühl des Sohnes sowie die Schuld des Vaters – innerhalb der symbolischen Ordnung der Familie – rühren vielmehr daher, dass beide so sind, wie sie sind, und ihr eigenes Sein nicht verändern können. Beide leiden, schuldlos und schuldig zugleich, an ihrer Verschiedenheit voneinander.¹⁰⁴

Die Autoren des Sammelbandes *„Lieber Franz! Mein lieber Sohn!“* (1997) fingieren Antworten des Hermann Kafka an seinen Sohn Franz. Das im <Brief> so prominent vorgetragene Thema der den Sohn beschämenden väterlichen Vitalität wird biographisch-psychologisch erklärt: Seinen „Lebens-, Geschäfts- und Eroberungswillen“ habe der Vater

⁹⁸ Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, S. 254.

⁹⁹ Franz Kafka: *Kleine Seele, springst im Tanze. Lyrische Fragmente*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Alfons Schweiggert. München 2004.

¹⁰⁰ Kafka: *Kleine Seele, springst im Tanze*, S. 6-9 und S. 11.

¹⁰¹ Kafka: *Kleine Seele, springst im Tanze*, S. 155.

¹⁰² Kafka: *Kleine Seele, springst im Tanze*, S. 156.

¹⁰³ Kafka: *Kleine Seele, springst im Tanze*, S. 144.

¹⁰⁴ Vgl. Michael Heidgen: *Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*. Göttingen 2013, bes. S. 72-89.

entwickelt, um „der Schwäche und dem Leid zu entgehen“, die er während seiner „Kindheit im Dorf“ habe erleben müssen.¹⁰⁵

Die väterlichen Reaktionen auf die Autorschaft des Sohnes bilden das zweite große Thema des Sammelbandes. Auch hier ist die Biographie des Vaters zur Erklärung seines Verhaltens ausschlaggebend: Vor allem aufgrund ihrer eigenen fehlenden Bildung stehen viele der Väter dem Schreiben verständnislos bis ablehnend gegenüber.¹⁰⁶ Einige jedoch vermögen das schriftstellerische Talent anzuerkennen.¹⁰⁷ Einer der Väter endet nach seiner Lektüre der „Schriften“ des Sohnes sogar: „Ich hätte Dir meinen Respekt bezeugen sollen.“¹⁰⁸

Der Sohn des <Briefs> und die fiktiven Väter bleiben strukturell aufeinander bezogen. Mit der „Entschlossenheit“, „[s]ein eigenes Leben zu beginnen“, auch auf die Gefahr hin, selbst „Täter“ zu werden, hätte der Sohn aus der Endlosschleife von Scham und Schuldgefühl heraustreten können.¹⁰⁹ Auf diesen Ausweg weist immerhin ein fiktiver Hermann Kafka hin.

Der Sammelband mag hier prototypisch für eine Rezeptionshaltung in der Literatur der Gegenwart stehen, die Kafka aus historischem Abstand und den veränderten Bedingungen der jeweiligen eigenen Zeit liest. Auch wenn im Folgenden kein umfassender Überblick gegeben werden kann, soll doch an einzelnen Beispielen die Produktivität der Rezeption auch für die Literatur nach 1989 aufgezeigt werden, die durch eine poetologische Offenheit gekennzeichnet ist. Es sind Themen wie Schuld und Scham, Komik, Körper, Leben und Literatur oder Schreiben, die aufgegriffen und unter veränderten Bedingungen rezipiert werden. Nicht selten sind es grundsätzliche Statements in Poetik-Vorlesungen von Autorinnen und Autoren, die den Horizont der Kafka-Rezeption ermessen lassen, etwa bei so unterschiedlichen Autoren wie Oskar Pastior oder Yoko Tawada.¹¹⁰

Wilhelm Genazino (geb. 1943) entwickelt, ausgehend von Kafka, zum einen grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Autorschaft, Literatur und Leben, zum anderen zur Komik. Diejenigen Fotos, so Genazino, die Kafkas „offizielle Erscheinungsweise“ dokumentieren, etwa seine Promotion, seine Verlobung oder seine Tätigkeit als Beamter der Arbeiter-Unfall-

¹⁰⁵ Christoph Wulf: [ohne Titel]. In: Helmwart Hierdeis (Hg.): „Lieber Franz! Mein lieber Sohn!“ Antworten auf Franz Kafkas „Brief an den Vater“. 2., überarbeitete Auflage. Wien 1997. S. 111-119, hier S. 111. Ähnlich Dietmar Larcher: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 43-54, hier S. 45f.; Markus Michel: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 55-69, hier S. 56f.; Jörg Trobitius: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 151-161, hier S. 152.

¹⁰⁶ Vgl. Heinrich Ost: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 121-125, hier S. 121-123; Dieter P. Meier-Lenz: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 175-181, hier S. 179.

¹⁰⁷ Vgl. Markus Michel: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 55-69, hier S. 59f.; Alois Brandstetter: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 27-34, hier S. 32 und S. 34.

¹⁰⁸ Harry Pross: Denkbare Antwort des siebzigjährigen Vaters K. In: Hierdeis 1997. S. 35-41, hier S. 41.

¹⁰⁹ Wolfgang Schmidbauer: [ohne Titel]. In: Hierdeis 1997. S. 163-174, hier S. 171f.

¹¹⁰ Oskar Pastior: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 1994; Yoko Tawada: Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesung. Tübingen 1998.

Versicherungsanstalt, zeigen ihn „mit strengem Mittelscheitel“.¹¹¹ Diesen versteht Genazino als Zeichen der „tiefe[n] Spaltung“, die Kafka in seinem Leben habe aushalten müssen.¹¹² Dieser „Riss“¹¹³ besteht zwischen dem Subjekt und der Welt, zwischen Literatur und Leben, zwischen Schriftsteller-Existenz und Brotberuf.¹¹⁴ Auf biographischer Ebene findet sich dieser „Riss“ bei Genazino selbst,¹¹⁵ auf textueller Ebene in seinen Romanen.¹¹⁶ Der „Riss“ bringt auch eine komische Seite hervor. Diese expliziert Genazino anhand der (teilweise fiktiven) Gespräche Gustav Janouchs mit Kafka. Die „komische Empfindung“ sei „ein Verhältnis der Anspielung, das zwischen den frei agierenden Zufällen äußerer Anregung und innerer Anrührung hin- und herspring[e]“.¹¹⁷ Der „Anlaß der individuellen Erheiterung“ sei „allein dem Betroffenen zugänglich“.¹¹⁸ Der „Riss“ macht das Subjekt für solche Anlässe besonders sensibel.

Für **W. G. Sebald** (1944-2001) sind *Das Schloss* sowie die <Jäger Gracchus>-Fragmente die wichtigsten Kafka'schen Prätexte. Die Protagonisten dieser Texte befinden sich, so Sebalds Interpretation, auf einer immerwährenden, rast- und ziellosen Wanderschaft, ohne Hoffnung auf Befreiung oder transzendente Erlösung. Die Ursache für dieses unablässige Umherirren(-müssen) sieht Sebald in der schuldhaften Verstrickung des Menschen.

¹¹¹ Wilhelm Genazino: Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers. In: W. G.: *Idyllen in der Halbnatur*. München 2014. S. 89-118, hier S. 94 und S. 95.

¹¹² Genazino: Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers, S. 96.

¹¹³ Genazino: Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers, S. 96.

¹¹⁴ Aus dieser Spannung resultiere die „Lügenhaftigkeit“ des Autors, der sein Berufsbild, sein Werk und sein Verhältnis zum Publikum über weite Strecken „phantasieren“ müsse, um an den Kern seiner Arbeit, das Schreiben selbst, heranzukommen. Dies expliziert Genazino anhand eines Zitats aus Kafkas Brief an Felice Bauer vom 6. November 1913. Vgl. dazu Wilhelm Genazino: *Die Unberechenbarkeit der Worte*. In: W. G.: *Der gedehnte Blick*. München 2007. S. 11-15, hier S. 12 und S. 15.

¹¹⁵ Zur Erläuterung dessen, wie Genazino, angeregt von Kafkas <Brief an den Vater>, sein eigenes Schreiben von seinem Ungenügen am Leben abstößt und wie sein Schreiben und sein Leben spannungsvoll aufeinander bezogen bleiben, vgl. Wilhelm Genazino: *Der Verdacht gegen das Totsein im Leben. Über Trauer und Melancholie*. In: W. G.: *Idyllen in der Halbnatur*. München 2014. S. 167-184.

¹¹⁶ Zu den Kafka-Reminiszenzen bei Genazino vgl. Hannes Kraus: *Menschen – Dinge – Situationen*. Wilhelm Genazinos „Abschaffel“-Romane. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wilhelm Genazino*. München 2004. S. 11-19 (= Text + Kritik, Heft 162); Claudia Stockinger: *Das Leben ein (Angestellten-) Roman*. Wilhelm Genazinos Ästhetik der Wiederholung. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wilhelm Genazino*. München 2004. S. 20-28 (= Text + Kritik, Heft 162); Wilhelm Amann: „Doppelleben“. Begründung von Autorschaft in Wilhelm Genazinos „Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wilhelm Genazino*. München 2004. S. 87-97 (= Text + Kritik, Heft 162). Darüber hinaus vgl. Anja Hirsch: „Schwebeglück der Literatur“. *Der Erzähler Wilhelm Genazino*. Heidelberg 2006.

¹¹⁷ Wilhelm Genazino: *Die komische Empfindung*. In: W. G.: *Der gedehnte Blick*. München 2007. S. 139-150, hier S. 144.

¹¹⁸ Genazino: *Die komische Empfindung*, S. 144.

In den Essays zum *Schloss*-Roman wird die Figur des K. zum einen als eine Messias-Figur interpretiert, die aufgrund von „Müdigkeit und Gewöhnung“ vergeblich versuche, eine neue Ordnung zu etablieren;¹¹⁹ zum anderen als ein in der „Landschaft des Todes“ herumirrender, von der Sehnsucht nach Ruhe getriebener Wanderer.¹²⁰

In *Schwindel. Gefühle* (1990) gibt der Jäger Gracchus, der „bald oben bald unten, bald rechts bald links“, in einem Bereich zwischen Himmel und Hölle, unterwegs ist,¹²¹ den intertextuellen Bezug für die Struktur des Romans selbst, in dem sich die einzelnen Episoden wechselseitig *ad infinitum* bespiegeln, für den Ich-Erzähler sowie für weitere Roman-Figuren ab. Sebald zitiert nicht nur die Erzählfragmente Kafkas, sondern schreibt sie fort.¹²² In der Episode „Dr. K.s Badereise nach Riva“ ist die Figur des Dr. K. transparent auf den empirischen Franz Kafka. Dr. K. alias Kafka wird hier als Autor der <Jäger Gracchus>-Fragmente ausdrücklich genannt sowie seine Identität mit der des fiktionalen Jäger Gracchus untermauert.¹²³

Das Bewegungsmuster des Jägers Gracchus bestimmt die Grundbewegung des Ich-Erzählers. Von seiner Initiation zur Gracchus-Figur berichtet die Episode „Ritorno in patria“. Nach seinem Kontakt mit dem tödlich verunglückten Jäger Hans Schlag, auch er bis in Details eine Gracchus-Figur, wird der jugendliche Erzähler in einem quasi-alchemistischen Prozess diesem verähnlicht, nachdem er sich infolge einer schweren Erkrankung in der Schweben zwischen Leben und Tod aufgehalten hat.¹²⁴

In der Episode „All'estero“ bereist der nunmehr erwachsene Ich-Erzähler verschiedene europäische Städte, durchmisst topographische Höhen und Tiefen (wiederholte Alpenüberquerungen) und überquert Gewässer. Auf seinen Reisen befindet er sich, zumindest zeitweise, in einem Zwischenreich: Er trifft auf mythologische Figuren und er gelangt symbolisch bis an die Pforten des Paradieses und an die der Unterwelt.¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. W. G. Sebald: Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas „Schloß“. In: W. G. S.: Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur. 3. Auflage. Frankfurt am Main 2004. S. 87-103, hier S. 97.

¹²⁰ W. G. Sebald: Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas „Schloß“. In: W. G. S.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg, Wien 1985. S. 78-92, hier S. 89. Zu Einzelheiten der beiden Essays zu Kafkas *Schloss* vgl. Peter Schmucker: Grenzüber tretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald. Berlin / Boston 2012, bes. S. 80-94.

¹²¹ Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 2002, S. 309 (= Franz Kafka: Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe).

¹²² Vgl. Schmucker 2012, S. 137.

¹²³ Vgl. Schmucker 2012, S. 113 und S. 178-181.

¹²⁴ Zum jugendlichen Erzähler vgl. Schmucker 2012, S. 108-116.

¹²⁵ Schmucker 2012, S. 116-147, hat die Bewegungen des erwachsenen Ich-Erzählers detailliert analysiert.

Ulrike Draesner (geb. 1962) interpretiert in der zweiten Bamberger Poetik-Vorlesung, *Züngeln*, Kafkas <Drachen>-Fragment „als Parabel auf das Entstehen eines Textes“. ¹²⁶ Ein literarischer Text zeichne sich durch die Doppelstruktur von Eigenem und Fremden aus: Er entstehe in Auseinandersetzung mit dem fremden Text, den sich der Autor anverwandeln muss, um den eigenen Text hervorzubringen. ¹²⁷ Der intertextuelle Bezugstext bleibt dabei stets sichtbar.

In diesem Sinn verfährt Draesner in ihrer Kafka-Kontrafaktur *Rosakäfer*. Die Erzählung, die schon in ihrem ersten Absatz wörtliche Übereinstimmungen mit Kafkas *Die Verwandlung* aufweist, ¹²⁸ adaptiert von dort zahlreiche Details. ¹²⁹ Ausgangspunkt ist jeweils die Verwandlung des Protagonisten (bei Kafka: des männlichen Gregor, bei Draesner: der weiblichen Rosa) in einen Käfer. Der Körper Gregors bzw. Rosas, der dem Subjekt als authentisches Erfahrungsmedium unmittelbar angehört, wird in beiden Erzählungen zu einem fremden Objekt.

Die auffälligste Neuerung gegenüber Kafka nimmt Draesner vor, indem sie die Verwandlung Rosas, v.a. im dritten Teil der Erzählung, in die digitale Medienwelt transponiert: Der Rosakäfer und die Familie kommen in eine Fernsehshow. Die Verwandlung ist bei Draesner mehrfach kodiert. Analog zu Kafka verwandelt sich zunächst Rosa selbst, sodann ihre Familie. Indem der Rosakäfer ins Internet und ins Fernsehen kommt, durchlebt sie eine weitere Verwandlung, die bei Kafka nicht angelegt ist. Ihr Körper verwandelt sich nicht nur in ein Mischwesen aus Mensch und Käfer, sondern auch in ein Produkt der Medien. Auf der Ebene der Erzählung selbst kann die Verwandlung als eine „Parabel für die nachmoderne Arbeit am Mythos“ ¹³⁰ angesehen werden. Kafkas *Verwandlung* erfährt in Draesners *Rosakäfer* eine weitere Verwandlung.

Sibylle Lewitscharoff (geb. 1954) stellt bereits in der Erzählung *Pong* (1998), die die rätselhafte Existenz eben von Pong beschreibt, Bezüge zu Kafkas Werk her. Kafkas Modernität sieht Lewitscharoff in der späteren Frankfurter Poetikvorlesung darin, dass in

¹²⁶ Ulrike Draesner: *Züngeln*. Vom Entstehen eines literarischen Textes. In: U. D.: *Zauber im Zoo*. Vier Reden von Herkunft und Literatur. Göttingen 2007. S. 32-56, hier S. 40; Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 2002, S. 547f. (= Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher*. Kritische Ausgabe).

¹²⁷ Bei diesem Prozess seien „mindestens drei Kräfte beteiligt“: „der Autor ‚ich‘“, „der Text als das, als das er erschienen ist (Drache)“ und „als das, was er noch nicht ist, [...] als Vision dessen, was er werden könnte“. Draesner: *Züngeln*, S. 40.

¹²⁸ Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 2002. S. 113-200, hier S. 115 (= Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher*. Kritische Ausgabe); Ulrike Draesner: *Rosakäfer*. In: U. D.: *Richtig liegen*. Geschichten in Paaren. München 2011. S. 217-252, hier S. 217.

¹²⁹ Zu Einzelheiten vgl. Michael Braun: *Kafka im Netz*. Ulrike Draesners Kontrafakturen. In: *Wirkendes Wort* 63 (2013). S. 121-135, hier S. 132-135; Michael Braun: *Intertextueller Zauber im Zoo*. Ulrike Draesners Poetik der Verwandlung. In: Susanna Brogi, Anna Ertel, Evi Zemanek (Hg.): *Ulrike Draesner*. München 2014, S. 37-47, hier S. 44-46 (= *Text + Kritik*, Heft 201).

¹³⁰ Braun 2014, S. 46; ähnlich Braun 2013, S. 134.

seinem Werk „das Ungesicherte“ nicht in irgendeiner konkreten historischen Konstellation vorliege, sondern überzeitlich sei und „schon in den winzigsten Dingen, der Art, wie das Knöpfchen eines Kleides beschrieben“ werde, greifbar sei.¹³¹ Kafkas aus Komik und Tragik resultierende Grotteske treffe „unser Lebensgefühl haargenau“.¹³²

Die besondere Qualität von Kafkas Prosa sieht Lewitscharoff in der „Einheitlichkeit des ästhetischen Kunstwerks“,¹³³ in dem sich die Ambivalenzen zu einem Ganzen runden: Das stickige Dachboden-Gericht im *Process* etwa spiele „im Realen“ und zugleich „zu weiten Teilen in einer Phantasmagorie“, es sei eine „schwindelerregend treffende und zugleich höchst unrealistische Erfindung“, die jedoch vom Rezipienten „im Moment des Lesens“ und „sogar darüber hinaus“ für „vollkommen wahr“ gehalten werde.¹³⁴ Kafkas Werk könne „für jede neue Generation ein anderes geistiges Sprungbrett bieten“.¹³⁵

Kafka und die bildende Kunst – Illustrationen und Porträts

Beispiele künstlerischer Rezeption

Kafkas Prosa wird bereits zu seinen Lebzeiten illustriert. Der Begriff ‚Illustration‘ changiert hierbei zwischen der „nachgeordneten, dienenden Rolle einer den Text begleitenden, vermeintlich unterstützenden und ergänzenden, in Wirklichkeit überflüssigen Illustration einerseits“ und einem „Übersetzen des Wesentlichen und Wesenhaften einer Dichtung in ein anderes, unabhängiges Medium: in die Sprache der Bildkunst“ andererseits.¹³⁶

Das Unterfangen, einen literarischen Text in die Sprache der Bildkunst zu übersetzen, ist mit spezifischen Schwierigkeiten behaftet, die mit den Eigenarten der Medien ‚Text‘ und ‚Bild‘ zusammenhängen. Die Themen der Literatur können zwar (zumindest partiell) in die Bildkunst übernommen werden. Die visuelle Darstellung kann aber aus dem erzählerischen Kontinuum immer nur einen oder mehrere Augenblicke herausgreifen, der sodann in eine räumliche Konstruktion übersetzt wird, so dass Gestik und Figurenkonstellation in den Vordergrund treten.

Die Illustration von Kafkas Prosa ist in besonderem Maß problematisch, was in Kafkas Art des Schreibens selbst begründet liegt, wie Rothe ausführt. Die semantische Mehrdeutigkeit von Kafkas Prosa – die immer wieder neue Interpretationen provoziert – werde in der Bildkunst

¹³¹ Sibylle Lewitscharoff / Marie Haller-Neumann: Kafkas Kinder – die produktive Rezeption. In: Marie Haller-Neumann / Dieter Rehwinkel (Hg.): Franz Kafka – Visionär der Moderne. Göttingen 2008. S. 155-162, hier S. 160.

¹³² Lewitscharoff / Neumann 2008, S. 158.

¹³³ Sibylle Lewitscharoff: Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen. Berlin 2012, S. 94. Ähnlich äußert sie sich zu Kafkas Poetik in Lewitscharoff / Neumann 2008, S. 156: „Alles aus einem Guss“.

¹³⁴ Lewitscharoff 2012, S. 90.

¹³⁵ Lewitscharoff 2012, S. 196.

¹³⁶ Wolfgang Rothe: Illustrationen und Porträts. In: Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart 1979. S. 841-851, hier S. 842. Im Folgenden: Rothe 1979a.

eindeutig. Ein Maler oder Zeichner werde dazu neigen, nur *einen* Aspekt des Kafka'schen Textes herauszuheben und optisch umzusetzen. Eine Festlegung auf nur *eine einzige* Ausdeutung, unter Verzicht auf viele denkbare weitere, bedeute jedoch hinter der komplexeren literarischen Vorlage zurückzubleiben. Die ästhetische Eigenheit von Kafkas Prosa, die semantische Mehrdimensionalität, drohe also in der Illustrationskunst verfehlt zu werden.¹³⁷ Hinzu komme, so Rothe, dass Kafka nicht, wie etwa realistische Erzähler, „nach dem Leben“ verfahre, indem er anschauliche Figuren oder gesellschaftliche Wirklichkeit schildere, die ohne größere Bedeutungsverluste in die Bildersprache eines Zeichners oder Malers zu übertragen wären.¹³⁸ Kafka arbeite „mit entgegengesetzter Blickrichtung“¹³⁹, indem er die „Darstellung [s]eines traumhaften innern Lebens“¹⁴⁰ gebe. Ein Zeichner oder Maler, der die sprachlichen Zeichen Kafkas in optische übersetzen wolle, müsste „Bilder nochmals verbildlichen, symbolische und allegorische Chiffren ein weiteres Mal chiffrieren“¹⁴¹ – dies schlägt Rothe als angemessene Übertragung der Kafka'schen Prosa in die Sprache der Bildkunst vor.

Im Folgenden sollen vier Illustrationen zu Kafkas Novelle *Die Verwandlung* vorgestellt werden. Es wird sich zeigen, dass jeder der Bildkünstler einen Aspekt der Novelle betonen und andere demgegenüber vernachlässigen wird. Unter *vielen* denkbaren Interpretationen der *Verwandlung* wird also nur jeweils *eine* hervorgehoben und visualisiert.

Als erstes Beispiel soll die erste Illustration der Novelle *Die Verwandlung* dienen, das von Ottomar Starke (1886-1962) gestaltete Titelblatt des Erstdrucks, der im November 1915 (mit der Jahresangabe 1916) im Verlag von Kurt Wolff als Band 22/23 der Reihe „Der jüngste Tag“ erschienen ist. Kafkas Brief an Georg Heinrich Meyer (Kurt Wolff Verlag) vom 25. Oktober 1915 bezieht sich auf die geplante Illustration.

Sehr geehrter Herr!

Sie schreiben letzthin, daß Ottomar Starke ein Titelblatt zur Verwandlung zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen, allerdings soweit ich den Künstler aus „Napoleon“ kenne, wahrscheinlich sehr überflüssigen Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann

¹³⁷ Zum Problem der Kafka-Illustration sehr kritisch Rothe 1979a, S. 841; sowie Wolfgang Rothe: Kafka in der Kunst. Stuttgart / Zürich 1979, S. 23-25.

¹³⁸ Vgl. Rothe: Kafka in der Kunst, S. 24.

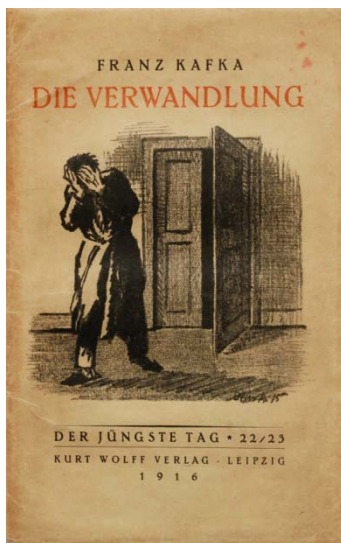
¹³⁹ Rothe: Kafka in der Kunst, S. 24.

¹⁴⁰ So Kafka am 6. August 1914. In: Franz Kafka: Tagebücher. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 2002, S. 546 (= Franz Kafka: Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe).

¹⁴¹ So Rothe: Kafka in der Kunst, S. 24.

aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden. Besteht eine solche Absicht nicht und wird meine Bitte also lächerlich – desto besser. Für die Vermittlung und Bekräftigung meiner Bitte wäre ich Ihnen sehr dankbar. Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, so würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor der verschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht. [...]

Mit besten Grüßen Ihr ergebener Franz Kafka¹⁴²



Kafka ist sich also des Problems bewusst, dass die semantische Mehrdeutigkeit seiner Novelle in einer Illustration vereindeutigt und ihr Gehalt damit verflacht werden könnte: Er möchte keinesfalls, dass die zentrale Unbestimmtheitsstelle, das „ungeheure Ungeziefer“¹⁴³, visualisiert werde. Kafka zeigt damit an, dass er eine klare Vorstellung für die Differenz von Sprachbild und (visuellem) Bild hat: Im Sprachbild können latente, nicht-manifeste Bedeutungen gleiten und damit immer wieder neue Sinnzusammenhänge provozieren, was im Fall eines (visuellen) Bilds nicht möglich ist. Starkes Titelblatt zeigt in der Tat nicht etwa das „ungeheure Ungeziefer“ selbst, sondern einen Mann in Schlafrock und Pantoffeln, der die Hände vors

Gesicht schlägt, als habe er etwas Ungeheuerliches gesehen. Im Hintergrund steht eine der beiden Flügeltüren zu einem dunklen Zimmer offen. Starkes Titelblatt leistet eine Einstimmung in den Kafka-Text, in dem er die „unerhörte Begebenheit“¹⁴⁴ der Novelle in ihrer Wirkung ins Bild setzt, ohne jedoch den verwandelten Gregor selbst darzustellen.¹⁴⁵

¹⁴² Franz Kafka an Georg Heinrich Meyer (Kurt Wolff Verlag, Leipzig), 25. Oktober 1915. In: Franz Kafka: Briefe April 1914-1917. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 2005, S. 145 (= Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe).

¹⁴³ Franz Kafka: Die Verwandlung. In: Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 2002. S. 113-200, hier S. 115 (= Franz Kafka: Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe).

¹⁴⁴ Goethe bezeichnet am 29. Januar 1827 Eckermann gegenüber die Novelle „als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit“. Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Fritz Bergemann. 2 Bände. Frankfurt am Main 1981. Hier Band 1, S. 207f.

¹⁴⁵ Es ist anzunehmen, dass Starke von Kafkas Brief an Kurt Wolff gewusst hat. Ob Starke aber ohne Kafkas Einspruch das „ungeheure Ungeziefer“ gezeichnet hätte oder ob er das „Ungeziefer“ ohnehin nicht zeichnen wollte, wissen wir nicht. Vgl. dazu Rothe 1979a, S. 842; Rothe, Kafka in der Kunst, Abb. 1 und S. 109; sowie Johanna Dahm: Indiskrete Blicke. Die Sprachbilder aus Franz Kafkas „Verwandlung“ in der Bildsprache der Illustration. Berlin 2003, S. 21-23.

Diese früheste visuelle Ausdeutung des Gehalts der *Verwandlung* zeugt von Respekt vor der Unbestimmtheitsstelle des Textes.

Als zweites Beispiel sollen die Illustrationen des westfälischen Graphikers Otto Coester (1902-1990) dienen, der in den Jahren 1927-1931 mit dem tschechischen Verleger Josef Florian zusammenarbeitet. Als Band 99 der Reihe „Dobré Dílo“ erscheint im Jahr 1929 eine tschechische Übersetzung von Kafkas *Verwandlung* mit einer Titelvignette, drei Initialen (zu Beginn eines jeden Kapitels) und sieben kleinen Zeichnungen, die als Illustrationen in den laufenden Text eingefügt sind.¹⁴⁶ Text und Bilder lassen sich hier parallel lesen, die Illustrationen orientieren sich an der Vorlage. Im Gegensatz zu Starkes Titelblatt zeichnet Coester Gregor als einen überlebensgroßen Käfer mit gepanzertem Rücken und vielen Beinchen; Gregors Kopf gleicht allerdings eher dem einer Ente als dem eines Käfers. Die zentrale Unbestimmtheitsstelle der *Verwandlung*, die Kafka nicht visualisiert wissen wollte, ist hier also ins Bild gesetzt.

Die erste Zeichnung zeigt Vater, Mutter und den Prokuristen, die vor Gregors Zimmertür stehen. Durch den geöffneten Türspalt sieht man andeutungsweise den in einen Käfer verwandelten Gregor.¹⁴⁷ Die zweite zeigt den Vater, wie er, bewaffnet mit einem großen Stock, den Käfer Gregor in sein Zimmer zurücktreibt.¹⁴⁸ Als dritte Illustration ist die Schwester mit einem Teller voll Essen zu sehen, das für Gregor, der selbst nicht im Bild ist, bestimmt zu sein scheint.¹⁴⁹ Die vierte visualisiert den Käfer Gregor am Fenster, allein, auf die Straße blickend. Zwei Passanten gehen am Haus der Samsas vorüber, ohne zu Gregor hinaufzusehen.¹⁵⁰ Die fünfte zeigt diejenige Szene, in der Mutter und Schwester Gregors Zimmer ausräumen. Gregor sitzt auf dem „Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame“,¹⁵¹ um es vor dem Zugriff der Frauen zu schützen, die Mutter ist ohnmächtig auf dem Sofa zusammengesunken.¹⁵² Die sechste und siebente Zeichnung setzen Gregor selbst nicht mehr ins Bild: Die sechste illustriert Gretes Violinspiel vor Vater, Mutter und den „Zimmerherren“¹⁵³; zuletzt zeigt Coester die Familie Samsa, wie sie nach Gregors Tod in der Straßenbahn sitzt, um einen Ausflug zu machen.¹⁵⁴

Ebenfalls im Jahr 1929 bringt Josef Florian als Band 97 der Reihe „Dobré Dílo“ eine weitere Arbeit Otto Coesters zum Druck – eine Mappe mit sechs Heliogravüren nach (1927 entstandenen) Federzeichnungen, die sich ebenfalls an Motive aus Kafkas *Verwandlung* anschließen. Eine verkleinerte Reproduktion der Heliogravüren findet sich in einer 1963 in

¹⁴⁶ František Kafka: *Proměna*. Z němčiny přeložili p. I. v. a František Pastor. Stará Říše na Moravě 1929 (= Dobré Dílo 99); Rothe 1979a, S. 843; Rothe, *Kafka in der Kunst* (1979), Abb. 11 und S. 110.

¹⁴⁷ František Kafka: *Proměna* (1929), S. 18.

¹⁴⁸ František Kafka: *Proměna* (1929), S. 30.

¹⁴⁹ František Kafka: *Proměna* (1929), S. 37.

¹⁵⁰ František Kafka: *Proměna* (1929), S. 45.

¹⁵¹ Kafka: *Die Verwandlung*, S. 165.

¹⁵² František Kafka: *Proměna* (1929), S. 53.

¹⁵³ Kafka: *Die Verwandlung*, S. 180 u. ö.; sowie František Kafka: *Proměna* (1929), S. 69.

¹⁵⁴ František Kafka: *Proměna* (1929), S. 83.

Prag erschienenen tschechischen Übersetzung der *Verwandlung*,¹⁵⁵ die Illustrationen sind hier in den laufenden Text eingefügt. Auch in dieser Arbeit visualisiert Coester Gregor als einen überlebensgroßen Käfer. Coester setzt also auch hier die zentrale Unbestimmtheitsstelle der *Verwandlung*, die Kafka selbst nicht visualisiert wissen wollte, ins Bild. Der Käfer Gregor der Heliogravüren (Dobré Dílo 97) ähnelt dem Käfer Gregor der Zeichnungen (Dobré Dílo 99), zudem nehmen zwei der Heliogravüren zwei Themen der Zeichnungen auf: Beide Illustrationsfolgen visualisieren jeweils einmal Gregor allein am Fenster sowie Gretes Violinspiel.

Die erste der Heliogravüren zeigt den in einen Käfer verwandelten Gregor, aufgerichtet, wie er von einem ans Fenster gezogenen Stuhl durchs geschlossene Fenster auf die Straße blickt.¹⁵⁶ Die zweite zeigt im Bildhintergrund den Käfer Gregor unter dem Sofa, als seine Schwester, die ihm einen Teller mit Essen bringt, sein Zimmer betritt.¹⁵⁷ Die dritte Illustration versucht, die gedrückte Stimmung in Gregors Familie wiederzugeben, die um einen runden Tisch versammelt ist. Der Vater scheint eingeschlafen, die Mutter näht, die Schwester lernt. Gregor sieht durch die halb geöffnete Tür zu.¹⁵⁸ Das vierte Blatt Coesters zeigt Grete beim Violinspiel für die drei „Zimmerherren“¹⁵⁹, die die Familie Samsa als Untermieter aufgenommen hat. Im rechten unteren Bildrand ist der Käfer Gregor zu sehen, wie er dem Violinspiel der Schwester lauscht.¹⁶⁰ Die fünfte und sechste Heliogravüre setzen den Ausgang der *Verwandlung* um. Im Bildmittelpunkt des fünften Blattes sind der tot auf dem Boden liegende Gregor und die „Bedienerin“¹⁶¹ mit einem Besen zu sehen, am Bildrand Gregors Eltern und seine Schwester.¹⁶² Die letzte Heliogravüre zeigt, wie die „Zimmerherren“ über die Treppe die Wohnung der Samsas verlassen und dabei von der Familie beobachtet werden.¹⁶³

Die Textpassagen, die Coester für seine beiden Illustrationsfolgen ausgewählt hat, lassen erkennen, wie er selbst Kafkas *Verwandlung* interpretiert: Zwar zeigt Coester in beiden Arbeiten jeweils einmal Gregor allein, doch es überwiegen diejenigen Darstellungen, die die diversen Auswirkungen von Gregors Verwandlung auf seine Familie zeigen. Insgesamt bleiben Coesters Arbeiten nahe an Kafkas Textvorgaben.¹⁶⁴

¹⁵⁵ Franz Kafka: Proměna. Přeložil Zbyněk Sekal. Ilustroval Otto Coester. Praha 1963. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe Bezug genommen. Vgl. auch Rothe 1979a, S. 843; Rothe, Kafka in der Kunst, Abb. 12a, 12b, 12c und S. 110.

¹⁵⁶ Franz Kafka: Proměna (1963), zwischen S. 16 und S. 17.

¹⁵⁷ Franz Kafka: Proměna (1963), zwischen S. 32 und S. 33.

¹⁵⁸ Franz Kafka: Proměna (1963), zwischen S. 48 und S. 49.

¹⁵⁹ Kafka: Die Verwandlung, S. 180 u. ö.

¹⁶⁰ Franz Kafka: Proměna (1963), zwischen S. 64 und S. 65.

¹⁶¹ Kafka: Die Verwandlung, S. 195.

¹⁶² Franz Kafka: Proměna (1963), zwischen S. 80 und S. 81.

¹⁶³ Franz Kafka: Proměna (1963), zwischen S. 96 und S. 97.

¹⁶⁴ Zu Coesters Bildsequenz als „Milieuschilderung“ vgl. Dahm 2003, S. 24-28. Dahm verwechselt in ihrem Kapitel „Otto Coesters Bildsequenz als Milieuschilderung“ (S. 24-28) Coesters Zeichnungen zur „Verwandlung“ (Dobré Dílo 99) mit Coesters Heliogravüren zur „Verwandlung“ (Dobré Dílo

Der Berliner Maler und Graphiker Werner Heldt (1904-1954) illustriert Kafkas *Die Verwandlung* mit einer einzigen Federzeichnung des „ungeheuren Ungeziefer[s]“¹⁶⁵, veröffentlicht 1948 in der Zeitschrift „Athena“. Auch er visualisiert also die Unbestimmtheitsstelle der Novelle, die Kafka selbst nicht visualisiert wissen wollte. Heldts Zeichnung zeigt einen allein am Fenster stehenden und aus dem Fenster sehenden großen Käfer in Rückenansicht. Aus dem gegenüberliegenden Fenster blicken ihn ein Mann und eine Frau an. Damit ist eine weitere Variante in der Kafka-Illustration markiert. Heldts Illustration ist nicht an eine Passage in der *Verwandlung* gebunden – Gregors Beobachtung durch zwei Personen, die der Familie nicht angehören, kommt im Text nicht vor. Heldt geht frei mit Kafkas Novelle um und schreibt ihr eine weitere Dimension ein: Gregors Verbindung mit der Außenwelt ist durch den Blick aus dem Fenster visualisiert. Doch auch hier ist er den Blicken anderer ausgesetzt. Der Aspekt des Bedrängt-Werdens durch die eigene Familie (der in der Novelle dadurch zum Ausdruck kommt, dass Gregor allein für den Unterhalt der gesamten Familie aufkommt, indem er täglich einem von ihm ungeliebten Beruf nachgeht), ist in Heldts Zeichnung gegenüber der Vorlage verstärkt.¹⁶⁶

Als letztes Beispiel der Illustrationen zu Kafkas *Die Verwandlung* seien die Ätzzradierungen des Hagener Graphikers Rolf Escher (geb. 1936) vorgestellt. Seine Illustrationsfolge von sechs Blättern zur *Verwandlung* (zuzüglich eines Titelblatts) erscheint 1974. Eschers Blätter zeigen Gregor als eine „Kreuzung von Hirschkäfer und Maikäfer“.¹⁶⁷ Escher fokussiert nicht, wie Coester, die Auswirkung der Verwandlung auf die Samsas, nicht, wie Heldt, das Bedrängt Werden Gregors, sondern seine Einsamkeit. Nicht die Familie, sondern er selbst und seine unbelebte, materielle Umgebung sind die wiederkehrenden Bildmotive: eine nackte Glühbirne, der kahle Fußboden, ein kahler Schrank, kahle Wände, eine Zimmerflucht, eine geöffnete Schere. Erst als Gregor tot ist, kommt eine Person (zumindest teilweise) ins Bild – die entsprechende Illustration zeigt die Beine und die untere Körperhälfte der „Bedienerin“¹⁶⁸, die mit dem Besen den toten Käfer zusammenkehrt.¹⁶⁹

Überblickt man die Illustrationen zur *Verwandlung*, so fällt auf, dass die Bildkünstler – abgesehen von Starke – sich nicht scheuen, das „ungeheure Ungeziefer“¹⁷⁰ zu visualisieren. 1958 ist Kafkas oben zitierter Brief an den Kurt Wolff Verlag erstmals im Druck erschienen, in

97). Sie bezieht sich auf die Sequenz der Heliogravüren, die jedoch weder „als 99. Publikation des Verlages Dobré Dílo“ erschienen noch ursprünglich „dem Titelblatt ‚Proměna‘ (tschechisch *Verwandlung*) als Heliogravüren in den tschechischen Text eingegliedert“ worden sind (S. 24).

¹⁶⁵ Kafka: *Die Verwandlung*, S. 115.

¹⁶⁶ Zu Heldts Federzeichnung vgl. Rothe: *Kafka in der Kunst*, Abb. 26 und S. 111; zu Heldts Amalgamierung Kafkas mit seiner eigenen Ästhetik vgl. Dahm 2003, S. 33-37.

¹⁶⁷ Rothe: *Kafka in der Kunst* 1979, S. 23; zu den Ätzzradierungen vgl. ebd., Abb. 62a, 62b und S. 115.

¹⁶⁸ Kafka: *Die Verwandlung*, S. 195.

¹⁶⁹ Rolf Eschers „Bilder der Einsamkeit“ analysiert Dahm 2003, S. 44-50.

¹⁷⁰ Kafka: *Die Verwandlung*, S. 115.

dem er darum bittet, das „Insekt“ nicht zu zeichnen.¹⁷¹ Zumindest Rolf Escher, der seine Mappe ausdrücklich als Illustrationsfolge zur *Verwandlung* deklariert, hätte also Kafkas Wunsch kennen und respektieren können. Dies führt zu der abschließenden Frage nach dem Verhältnis von literarischem Text und der darauf bezogenen bildlichen Umsetzung sowie der unterschiedlichen Fähigkeiten der Medien ‚Text‘ und ‚Bild‘.

Welche Lizenzen hat ein Illustrator gegenüber seiner Vorlage? Hat er sich dem literarischen Werk, das ihn inspiriert hat, unterzuordnen? Ist es also ein Ausdruck der Selbstermächtigung des Bildkünstlers, die Vieldeutigkeit eines literarischen Textes zu vereindeutigen? Diese Fragen positiv zu beantworten scheint aufgrund der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit der Medien ‚Text‘ und ‚Bild‘ problematisch. Ist die Visualisierung des „ungeheuren Ungeziefer[s]“ also als Ausdruck geistiger und künstlerischer Freiheit eines Bildkünstlers und als Emanzipation von der Textvorlage zu betrachten? Falls ja, ist dieser Versuch ästhetisch geglückt? Diese Fragen dürfen bei jeder Illustration der Kafka’schen Prosa neu gestellt werden.

Nicht nur Kafkas literarische Texte sind von bildenden Künstlern aufgegriffen und interpretiert worden. Kafkas äußere Erscheinung selbst, sein Gesicht und seine körperliche Gestalt, haben zahlreiche Porträtkünstler inspiriert.¹⁷² Als zeitgenössisch gilt nur eine Tuschezeichnung von Friedrich Feigl (1884-1965), die Kafka beim Vorlesen seiner Erzählung *Der Kübelreiter* zeigt.¹⁷³ Nach Kafkas Tod verwenden die Künstler Fotografien von Kafka als Vorlagen für ihre Porträts. Am häufigsten dienen als Vorlage zum einen das sogenannte ‚Verlobungsfoto‘ (also die Aufnahme, die Kafka mit Felice Bauer anlässlich ihrer zweiten Verlobung 1917 zeigt), zum zweiten ein in Berlin 1923/1924 aufgenommenes Foto, das Kafka zeigt, als er bereits von seiner Tuberkulose-Erkrankung gezeichnet ist.¹⁷⁴ Da keines der erhaltenen Fotos Kafka im Profil zeigt, stellen sämtliche bis heute bekannten Porträts und Gedenktafeln Kafka von vorne oder mit nur geringer seitlicher Wendung dar.

Eine multimediale Interpretation stammt von der Künstlergruppe King Kong Kunstkabinett, 1977 gegründet. Die Gruppe zeigt in *Stehender Sturmlauf* eine multimediale Darstellung von Leben und Werk Kafkas für den PC, wobei sowohl Text- als auch Bildanteile enthalten sind. Die Textanteile sind von Kafka übernommen, die Bildanteile von den Machern beigefügt. Der Ausgangspunkt ist ein digitales Buch, der Text wird multimedial eingebunden. Die Texte werden in einer räumlichen Struktur präsentiert, die Künstler verstehen dies als „Topographisierung“ der Literatur (im virtuellen Raum). Der Gestalter der Topographie, Heribert Kuhn hat dazu mehrere „Zonen“ angelegt, die einander „wie konzentrische Kreise

¹⁷¹ Franz Kafka: Briefe 1902-1924. Hg. von Max Brod. Lizenzausgabe von Schocken, New York. Frankfurt am Main 1958 (= Franz Kafka: Gesammelte Werke, Band 9). Zum Brief an den Kurt Wolff Verlag vom 25. Oktober 1915 vgl. S. 135-136.

¹⁷² Zu den Kafka-Porträt vgl. Rothe 1979a, S. 849-851.

¹⁷³ Eine Abbildung findet sich bei Klaus Wagenbach: Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben. 2., erweiterte und veränderte Neuausgabe. Berlin 1994, S. 201.

¹⁷⁴ Zu den beiden Fotos vgl. Wagenbach 1994, S. 205 und S. 231.

umschließen“.¹⁷⁵ Es geht um die Visualisierung von virtuellen Räumen. Zu dieser Visualisierung greifen die Macher auf die Formensprache der bildenden Kunst zurück. Die Programmierung trägt dabei deutliche Spuren des Heterotopie-Konzepts von Michel Foucault und lässt keine Linearität zu. Man kann Leben und Werk simultan erschließen, die Stadt Prag ist Außen und Innen zugleich.

Kafka-Illustrationen und Porträts – Übersicht

Anfänge bis 1944

Ottomar Starke:

- Kreidezeichnung zu „Die Verwandlung“ (1916)

Wilhelm Wessel:

- Doppelporträt Josef Florian und Franz Kafka (datiert 29.5.1924)

Alfred Kubin:

- 6 Tuschezeichnungen zu „Ein Landarzt“ (spätestens 1919)

Otto Coester:

- 3 Initialen in rot und 7 Zeichnungen zu „Die Verwandlung“ (1929)
- 6 Heliogravüren nach Zeichnungen zu „Die Verwandlung“ (1929)

Albert Schamoni:

- Frontispizradierung zu „Ein altes Blatt“ (1928)
- 3 handkolorierte Radierungen sowie je 1 Umschlag- und Titelvignette zu „Ein Bericht für eine Akademie“ (1929)
- 4 Radierungen, 2 Zeichnungen und 1 Linolschnitt zu „Ein Landarzt“

Max Ernst:

- Frottagezeichnung als Frontispiz zu „La Tour de Babel“ (1937)
- Collagezeichnung als Frontispiz zu „Un Divertissement“ (1938)

Nachkrieg 1945-1957

Leo Maillet (Leo Mayer):

- Zyklus von 6 Radierungen zu „Eine Kreuzung“ (1945 / 1956 / 1971)
- Holzschnitt mit Text zu „Die Bäume“ (1971)
- Farbholzschnitt mit Text zu „Die Wahrheit über Sancho Pansa“ (1970)

Wols (Otto-Alfred Wolfgang Schulze-Battmann):

- 4 Kaltnadelradierungen zu „L' Invité des Morts“, „L' Epée“, „Dans notre Synagogue“, „Lampes neuves“ (1948)

Werner Heldt:

- Federzeichnung zu „Die Verwandlung“ (1948)

¹⁷⁵ Kuhn, Heribert und King Kong Kunstkabinett: Stehender Sturm. Kafka in Prag. In: Bernd Scheffer (Hg.): Bild und Schrift in Bewegung. Ausstellungskatalog. München 2000. S. 95-101.

Alexander Camaro:

- Federzeichnung zu „Die Verwandlung“ (1948)

Willibald Kramm:

- Zyklus von 21 Mischtechniken (Tempera und Aquarell) zu „Der Prozeß“ (1951)

Peter Grau:

- 3 Federzeichnungen zu „Der Bau“ (1958)

1960er Jahre

Hans Körnig:

- Zyklus von 22 Radierungen zu „Das Schloß“ (1965)
- Zyklus von 18 Radierungen zu „Der Prozeß“ (1964)

Carl Otto Bartning:

- Lithographie zu „Ein Bericht für eine Akademie“ (1965)
- Folge von 4 Lithographien zu „Der Prozeß“ (1969)
- Folge von 18 Lithographien zu „Die Verwandlung“ (1977)

Christian Rickert:

- Bleistiftzeichnung zu „Ein Bericht für eine Akademie“ (1967)

Horst Janssen:

- Porträt Franz Kafka, Offset (1967)

Hans Martin Erhardt:

- Zyklus von 8 Radierungen zu „Die Bäume“ (1968)

Gottfried Teuber:

- 6 Radierungen zu „Ein Landarzt“ (1969)

1970er Jahre

Oskar Kreibich:

- Porträt Franz Kafka, Öl auf Sperrholz (1970)

Ernst Fuchs, Friedrich Meckseper, Alfred Hrdlicka, Peter Collien, Peter Ackermann, Michael Coudenhove-Kalergi, W. P. Eberhard Eggers, Thomas Häfner, Arnulf Rainer, Kurt Regschek, Markus Vallazza, Woldemar Winkler, Anatol Wyss:

- Mappe mit 13 Radierungen zu „Odradek“ [„Die Sorge des Hausvaters“] (1972)

W. P. Eberhard Egger:

- 5 Farbradierungen zu „Die Verwandlung“ (1973)

Rolf Escher:

- 7 Radierungen zu „Die Verwandlung“ (1974)

Adam Hoffmeister:

- Mischtechnik (Aquarell und Tempera) zu „Die Verwandlung“ (1974)

Helmut Ackermann:

- Radierung zu „Ein Landarzt“ (1974)
- Radierung zu „Ein Bericht für eine Akademie“ (1974)

Eva Raupp Schliemann:

- Radierung zu „Auf der Galerie“ (1974)
- Zyklus von 18 Radierungen zu „Betrachtung“ (1977/78)

Paul Eliasberg:

- 5 Radierungen zu „Beim Bau der chinesischen Mauer“ (1975)

Jürgen Goertz:

- Objekt (Kunststoff und Holz) zu „Die Verwandlung“ (1975)

Bernd Kracke:

- Porträt Franz Kafka, Mischtechnik auf Leinwand (1976)

Leo Leonhard (eigentl. Siegmund Leonhardt):

- Zyklus von 10 Radierungen zu „Beschreibung eines Kampfes“ (1978)

Wolfgang Bier:

- Mischtechnik auf Leder zu „In der Strafkolonie“ (1978)

Jacob Steiner (1926 in Bern – lebt in Gaggenau-Oberweiler, Baden)

- Acryl auf Papier zu „Vor dem Gesetz“ (1978)

1980er Jahre

Wolf Vostell:

- Kohle- und Tuschezeichnung „Franz Kafka“ (1984)

1990er Jahre

Martin Kippenberger:

- Großinstallation „The Happy End of Franz Kafka's ‚Amerika‘“ (1994)

Peter Wagler:

- „Ein mal Kafka“ (1995); 16 Radierungen, mit 1 Kafka-Aphorismus
- „Zwei mal Kafka“ (1994); 15 Radierungen, mit 2 Kafka-Aphorismen
- „Drei mal Kafka“ (1995); 13 Radierungen, mit 3 Kafka-Aphorismen
- „Acht mal Kafka“ (1995); 9 Linolschnitte, mit 8 Kafka-Aphorismen
- „Für Franz Kafka“ (1995); 15 Radierungen, mit 1 Kafka-Aphorismus
- 10 Radierungen zu „Beim Bau der chinesischen Mauer“ (1994)

Marta Melničuk:

- 34 Zeichnungen zu 34 Texten von Kafka aus den Tagebüchern, aus den Briefen an Felice Bauer und aus verschiedenen Erzählungen (1997)

Friedhelm Auhuber / Johannes Häfner:

- „Kinderszenen“, Band 3 (1998)
- Textausschnitt aus Franz Kafkas „Brief an den Vater“. Handgeschrieben von Friedhelm Auhuber, als Faksimile gedruckt.

2000 bis heute

Gunter Böhmer:

- 39 Paraphrasen auf farbigen Ingrès-Papieren und 46 Tusche- und Federzeichnungen zu „Das Schloß“ (2011)

Jiří Georg Dokoupil:

- Zyklus „Prag“ (2002 / 2003); 30 Gemälde des Prager Hradschins, Mischtechnik auf Leinwand und Mischtechnik auf Karton

Johannes Häfner:

- „Er“ (2002); 12 Farbcomputergraphiken / Mauszeichnungen im Farbtintendruck 12 Texten von Kafka aus der Sammlung der „Er“-Aphorismen
- „Er“ (2009); 1 Farbcomputergraphik / Mauszeichnung 1 Text von Franz Kafka aus der Sammlung der „Er“-Aphorismen
- „Hä?“ 2 Bände (2008)
Jeder der Bände enthält jeweils eine Farbcomputergraphik zu jeweils einem Text von Kafka aus der Sammlung der „Er“-Aphorismen

Volker März:

- Katalog „Kafka in Israel“ (2009), Kunstinstallationen
- Katalog „Kafka auf der Suche nach Pina Bausch“ (2012) Kunstinstallationen

Elisabeth N. Reuter:

- Kafka-Zyklus (2000ff.), Öl- u. Federzeichnungen

Peter Wagler:

- Buchillustration zu Franz Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“ (2000), Steindrucke und Radierungen

Die folgenden Künstler haben an einem Wettbewerb teilgenommen, der 2006 zum Thema „Kafka in der zeitgenössischen Kunst“ von der Deutschen Kafka-Gesellschaft initiiert wurde. Die Auflistung ist nicht vollständig. Oftmals sind die Materialien, aus denen die Kunstwerke gestaltet worden sind, nicht angegeben.

Vgl. Nadine Chmura (Hg.) Kafka in der zeitgenössischen Kunst. Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung. Bonn 2007.

Susanne Albrecht:

- „Leppod Ellüh“; Skulptur, Stoff mit Wachsüberzug

Yvelle von Alzheim:

- „Die Verwandlung“

Michael Blümel:

- „Ein Hungerkünstler“

Pedda Borowski:

- Porträt „Franz Kafka“

Thomas Buchner:

- „Deutsches Patent zur Produktion von Schriftstücken“; Porträt Kafkas als beschriftete Patentzeichnung zum Patent DE 600 05 240

Klaus Büssing:

- „1., 5., 8. und 10. Sohn aus Kafkas ‚Elf Söhne‘ “

Heinz Daniels:

- „Die Verwandlung“; Collage, mit Text der „Verwandlung“

Alexandra Gliszczynski:

- „Buchprojekt ‚Das K.männchen-Syndrom‘ “; illustriertes Buch

Sabine Hack:

- „Der Stoff aus dem die Träume sind“; Kafka-Porträt hinter Stoff (Spitze) mit Wachsüberzug

Sigrid Herffs:

- „Illustration zu Franz Kafka, ‚Kleine Fabel‘ “; Collage

Dirk Müller:

- „Die Beobachtung“; Collage

Corinna Mund:

- „mäandern“; Collage

Künstlergruppe N – E – S – T (Natalie Volkmann – Esther Riecke-Volkmann – Stephan Volkman (sic!) – Thomas Volkmann):

- „Kafka – zwischen Leben und Werk“; Installation, Holz, Papier

Dirk Schneider:

- „Erledigt“; Objekt, Wachs, Reclamhefte

Thomas Seyffert:

- Porträt „Franz Kafka“; Quadrate aus Farbflächen

Künstlergruppe TRIOO (Birgit Bossert – Brigitte Liebel – Annette Voigt):

- „Durchlichtkasten“; Objekt, Holz, Metall, Glühbirnen

Sabine Tusche:

- Porträt „Franz Kafka“; Malerei auf Holz

Rebecca Walther:

- „Im Auge des Zyclopen“

Ricky Winter:

- „Kafka und die Maus“; Collage mit Textauszug aus „Kleine Fabel“

Kafka im Film

Beispiele filmischer Rezeption

Kafkas Rezeption im Film ist nicht weniger zeitgebunden als diejenige in den Wissenschaften.¹⁷⁶ Literatur und Film arbeiten an (Gedächtnis-)Bildern, die eine Gesellschaft prägen und die ihr zur Selbstverständigung dienen. An solchen Bildern arbeitet die Literatur, an solchen Bildern arbeitet aber auch der Film, indem er mit seinen Mitteln Bilder zur Verfügung stellt. Intermedialität ist an den Medienwechsel von inhaltlichen Strukturen gebunden. Der Medienwechsel selbst kann vom Ausgangsmedium aus beschrieben werden, bspw. über die Unbestimmtheits- oder Leerstellen, die der Rezeptionsästhetik zufolge, neue Sinnzuweisungen erst ermöglichen. Die Wiedererkennbarkeit des Kafka'schen Textes wird gewöhnlich in den Verfilmungen über Textzitate, Übernahme von Dialogteilen oder Dialogmustern, Handlungsfolgen und Plotstrukturen gewährleistet.

Die Paradigmen Kafka'schen Schreibens, die Akausalität, Unbestimmtheit, Vieldeutigkeit, Polyperspektivität der Texte stellen für die Verfilmung noch einmal eine besondere Herausforderung dar, der die Filmemacher auf unterschiedliche Weise begegnen: entweder mit einer betonten Texttreue und realistischer Darstellung, die den scheinbaren Nicht-Eingriff betonen, die Verfahrensweisen in Kafkas Schreiben im Grunde aber ignorieren, oder durch eine reflexive Ebene, in der die spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Medien Literatur und Film betont werden, mithin ihre Differenz in intermedialer Perspektive.¹⁷⁷ Die Reflexionen betreffen den filmischen Raum, das Licht, Sprache und Sprechweisen, Reflexion des Schauspiels, Point of View, die Reflexion der Rezeptionsgeschichte und des „Kafkaesken“ u.a.m. In diesen Reflexionen, die sich häufig in Verfremdungseffekten äußern, werden die abbildlich-mimetische Funktion des Bildes und die Transparenz der schauspielerischen Darstellung hinterfragt, bis hin zur Selbstreferenz, in der es kein Außerhalb der filmischen Referenz, des Bildes, mehr gibt. Die Filmbilder werden opak, verweisen nicht mehr transparent auf eine außerfilmische Wirklichkeit, sondern auf Konventionen der Wahrnehmung, indem sie sie brechen.

Kafka-Verfilmungen transportieren die aporetische Strukturen der Prosa auf dem Niveau des Realismus. Sie können die „symbolische“ Dimension, den mehrdimensional-symbolischen Raum der Prosa, in dem sich Linearisierungen aufheben, nicht nachvollziehen. Verfilmungen hingegen greifen häufig den Realismus heraus und konzentrieren sich auf die soziale

¹⁷⁶ Vgl. Heinke Wunderlich: Dramatisierungen und Verfilmungen. In Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Stuttgart 1979. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. S. 825-841.

¹⁷⁷ Vgl. zu den Verfilmungen allgemein Martin Brady, Helen Hughes: Kafka adapted to Film. In: Julian Preece (Hg.): The Cambridge Companion to Kafka. Cambridge / New York 2002. S. 226-241; Vera Pohland: Trains of Traffic. Kafka's Novels into Film. In: Journal of the Franz Kafka Society of America 24 (2000). S. 54-68; Klaus Schenk: Literaturverfilmungen medienanalytisch. Kafka. In: Film im Deutschunterricht 27 (2003), Heft 4. S. 71-77.

Interaktion. Ein solches Adaptionsverfahren weist auf eine grundlegende Differenz zwischen Bild und Wort hin. Ein Sprachbild in der Literatur funktioniert anders als ein Bild im Film. Wenn man nun auf die Filme blickt, muss man den Medienwechsel von zwei unterschiedlichen semiotischen Systemen aus anschauen: Bild und Sprache. Man muss fragen: Was wird wie transportiert oder weggelassen. Die Filme sind textgetreu und lassen sich in der Darstellung von dem verlangsamten Tempo der Literatur bestimmen. Es handelt sich um eingeschränkt unfilmische Filme. Die Bewegungen werden in Rücksicht auf den literarischen Text gezeigt.

Verfilmung des *Verschollenen*

Klassenverhältnisse von Straub / Huillet (1984)¹⁷⁸ adaptiert den Amerika-Roman *Der Verschollene* von Kafka. Danièle Huillet und Jean-Marie Straub verstehen Kafka als Realisten, der parallel zu dem realistisch Gezeigten auf das naturalistisch Verborgene verweist.¹⁷⁹ Der unschuldig-naive Roßmann durchschaut das hierarchische Gesellschaftssystem nicht, was ihm aber auch nichts nutzen würde, und schwankt zwischen Rebellion und Anpassung. Straub / Huillet verstehen Kafka als den ersten und wahrscheinlich einzigen „Dichter der sogenannten industriellen Gesellschaft“: „Es ist schon erstaunlich: ‚Der Heizer‘ ist 1912 publiziert worden, und der Roman war als Fragment 1916 abgeschlossen. Und die große Wirtschaftskrise war damals noch gar nicht ausgebrochen, und wovon ist in ‚Amerika‘ die Rede? Nur von Leuten, die Angst haben, ihre Stellung zu verlieren, ihre Arbeit.“¹⁸⁰ Kafka beschreibe Menschen, die unter der industriellen Gesellschaft leiden,¹⁸¹ und das scheint auch der Grund für die Filmemacher gewesen zu sein, ihrem Film gerade diesen Text zugrunde zu legen. Es ist die Intention des Films, die Situation der kapitalistischen Gesellschaft um 1920 mit der Gegenwart zu vergleichen. Der Titel *Klassenverhältnisse*, der

¹⁷⁸ Vgl. zu Straub / Huillet die Dokumentation in: Wolfram Schütte (Hg.): *Klassenverhältnisse*. Von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka. Frankfurt am Main 1984; Christian Thorel / Jean-Paul Archie: *Les Films de Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: Amerika / Rapports de classes / Klassenverhältnisse d’après Franz Kafka*, October 1984. Paris 1984; Barton Byg: *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkley 1995; Ursula Böser: ‚Zum Sinn durch die Sinne kommen‘. *Language and Sound in Straub / Huillet’s Kafka Film Klassenverhältnisse*. In: Paul Goetsch / Dietrich Scheunemann (Hg.): *Text und Ton im Film*. Tübingen 1997. S. 129-140; Ursula Böser: ‚Das Kino aber stört das Schauen‘. *Straub / Huillet’s Klassenverhältnisse and Franz Kafkas „Der Verschollene“*. In: Jeff Morrison / Florian Krobb (Hg.): *Text into Image. Image into Text*. Amsterdam 1997. S. 319-327; Marino Guida: *Resisting performance: Straub / Huillet’s filming of Kafka’s „Der Verschollene“*. In: Carolin Duttlinger / Lucia Ruprecht / Andrew Webber (Hg.): *Performance and Performativity in German cultural Studies*. Bern u.a. 2003. S. 121-135; Nicola Albrecht: *Verschollen im Meer der Medien. Kafkas Romanfragment „Amerika“*. Zur Rekonstruktion und Deutung eines Medienkomplexes. Heidelberg 2007, S. 219-255.

¹⁷⁹ Vgl. Schütte 1984, S. 38. Straub lehnt sich an B. Brechts Definition des Realismus an, nach der der Realismus die Wahrheit aus dem Schutt des Selbstverständlichen herausgreifen muss.

¹⁸⁰ Schütte 1984, S. 39.

¹⁸¹ Vgl. Schütte 1984, S. 40.

bewusst von Kafkas Titel abweicht, weist bereits sehr deutlich auf das Interesse des Films an der Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse hin. Der Punkt, an dem die Filmemacher einsetzen, ist die persönliche, die eigene Erfahrung. Die *mise en scène* baut auf dem ästhetischen Programm des neuen deutschen Films seit den 1960er Jahren auf, ohne sich ihm zu verschreiben. Es handelt sich dabei um ein Gegenprogramm zum klassischen Hollywood-Kino, das sich analytisch gegen die Transparenz der Technik und der Schauspieler wendet. Entgegen der Vereinnahmung durch das ‚Gefühlskino‘ soll der Zuschauer hier selbst-bewusst sehen und denken. Gefühle drücken sich im Gestischen aus und werden nicht durch emotionalisierende Musik oder psychologisierende Identifikation mit den Figuren erreicht.

Bestimmtheit und Unbestimmtheit führen zu einer offenen Form des Films. Die Dekonstruktion der Intonation setzt sowohl Komik als auch eine „musikalische Sprache“ frei. Zugrunde liegt dem Drehbuch eine Partitur, in der Betonungen und Sprechpausen genau festgehalten sind. Die Arbeit an der Sprache ist zugleich eine Rhythmisierung von Inhalten.¹⁸² Diese Inhalte werden einerseits verzerrt, bekommen andererseits aber eine Ausdruckskraft wie in einem „politisches Oratorium“, wie man überhaupt die Oratorium und Oper zum Vergleich für das heranziehen kann, was auf der Tonspur passiert. Die Sprache wird zur sozialen Geste,¹⁸³ sie vermerkt die naive Unschuld des Helden ebenso, wie die Machtbesessenheit seiner Umgebung. Die Rhythmisierung bildet gewissermaßen theatralisch soziale Verhältnisse ab. Aufschlussreich ist hier vielleicht das Beispiel, das Straub / Huillet selbst geben: Mario Adorf, der Karls Onkel spielt, soll mit seinem Rhythmus die märchenhaften Züge der Figur verdeutlichen.

Aus der Intonation entsteht Komik, sie ist die eines freien Menschen, der sich in einer Gesellschaft bewegt, in der seine Freiheit nicht möglich ist.¹⁸⁴ Straub / Huillet erinnern hier an Charlie Chaplin, der häufig in den Überschreitungen und Übertretungen von Grenzen komisch wird. Die Figuren von Chaplin wirken subversiv, weil sie gegen eine Obrigkeit, die alle Freiheiten hat, mit der eigenen Freiheit reagieren, die sie eigentlich nicht haben dürften.

Verfilmungen des *Schloss-Romans*¹⁸⁵

Rudolf Noeltes *Das Schloß* (ZDF, 1968, Spielfilm, mit Maximilian Schell, Cordula Trantow, Helmut Qualtinger, Hans Ernst Jäger)¹⁸⁶ inszeniert den Roman als Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, mit der Tendenz, dass K.s Bestreben, anerkannt zu werden, von keinem geteilt wird. Er zeigt die Einsamkeit des Individuums in der Gesellschaft. Noelte zeigt nicht

¹⁸² Vgl. Schütte 1984, S. 54.

¹⁸³ Vgl. Schütte 1984, S. 178.

¹⁸⁴ Vgl. Schütte 1984, S. 58.

¹⁸⁵ Vgl. zu den Verfilmungen des *Schloss-Romans* u.a.: Reinhard Kargl: *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*. Frankfurt am Main u.a. 2006.

¹⁸⁶ Biographisches: Rudolf Noelte 26.3. 1921 in Berlin geboren, gest. 8.11.2002. Noelte hat nach dem Studium als Regieassistent am Berliner Hebbel-Theater gearbeitet und z.B. 1948 Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* inszeniert.

die Phantastik der Geschichte, er zeigt auch nicht die transzendente Unbehauetheit des Menschen, er zeigt das materielle und soziale Elend einer Figur, die in eine Gemeinschaft aufgenommen werden will und zugleich auch Außenseiter bleiben will. Noelte deutet das Schloss aus der Sicht des Realismus: Die Leerstelle des Romans wird im Film konkretisiert und durch das Schloss auch gezeigt, seine Unerreichbarkeit als Unerreichbarkeit der Macht gedeutet. Der Zuschauer, der den Roman Kafkas kennt, wird von Beginn an auf die Sichtbarkeit verwiesen. Diese Konzentration auf K.s soziale Rolle zeigt sich in vielen kleinen Details, die teilweise auch aus Umdeutungen der literarischen Vorlage entstehen. Die räumliche und zeitliche Situierung („Bebilderung“) der Dialoge beruht auf einer mitteleuropäischen Landschaft und Filmarchitektur, Innenräume und Interieur zeigen Bauerstuben, Armut und verwahrloste Bürokratie. Das Raum-Zeitgefüge konzentriert sich auf den Winter nicht den ewigen Winter, wie es im Roman heißt. Noelte erzählt nicht von dem inneren Geschehen - also z.B. von den Versuchen K.s seine Wahrnehmungen zu deuten und zu verstehen – wie dies Haneke mit der Stimme aus dem Off unternimmt. Die Kamera bleibt unpersönlich.

Michael Hanekes *Das Schloß*¹⁸⁷ ist eine Imitation des Romanfragments mit filmischen Mitteln. Das geht bis hin zum Schluss des Films, der wie das Ende des Romanfragments abbricht. Haneke erzählt dabei von einer undurchschaubaren Macht, die die sozialen Verhältnisse im Dorf reguliert. Er erzählt das Scheitern der Kommunikation. Der Fragmentcharakter der Prosa wird durch Schwarzbilder angedeutet. Das Zeitempfinden des Zuschauers wird fragmentiert. Fehlende Zeitangaben über Schwarzbild (= Auslassung) vermittelt. Dieses Schwarzbild ist die optische Kennzeichnung des Bezuges zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Michael Haneke sagt selbst, dass es „dem Wirklichkeitsempfinden des heutigen Menschen entspricht“, seine Umgebung nur fragmentarisch leisten zu können.¹⁸⁸ Das Abblenden des Bildes und das Einblenden des Schwarzbildes fragmentarisiert die Wahrnehmung. Gleichzeitig zeigt es im Bild ein Nichtbild und als solches reagiert das Schwarzbild auch auf das Thema des *Schloss*-Romans, also die Unerkennbarkeit.

Viele Elemente der Sprache (des Dialekts) und des Interieurs weisen auf Oberösterreich des Nachkriegs hin. Licht und Dunkel sind an den Roman angelehnt. Zentrales Thema ist die verfehlte Liebe: Der Film zeigt die Liebe ohne eine Liebesgeschichte, Erotik wird über die

¹⁸⁷ Vgl. zu Haneke: Franz Grabner / Gerhard Larcher / Christian Wessely (Hg.): Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk. Thaur / Wien / München 1996; Alexander Horwath (Hg.): Der siebente Kontinent – Michael Haneke und seine Filme. Wien / Zürich 1991. Haneke wurde 1942 in München geboren, er hat in Wien Psychologie und Philosophie studiert, war 1967 bis 1971 Redakteur und Fernsehspiel dramaturg beim Südwestfunk in Baden-Baden hat danach für das Theater gearbeitet, er dreht seit 1974 Filme, zunächst für das Fernsehen, in den 1990er Jahren auch für das Kino. Bekannt geworden ist er spätestens mit der Verfilmung von Jelineks *Die Klavierspielerin*, zuletzt hat er den Film *Wolfszeit* gedreht.

¹⁸⁸ Michael Haneke im Interview mit filmtext.com. „[Ist es ein Regisseur oder ist es ein Irrer?](http://filmtext.com)“ (abgerufen am 18.5.2005).

Macht kodiert, zwar wird der Text zitiert, etwas, dass K. das Geheimnis „mit Umarmungen an sich reißen“ will. Haneke zeigt aber nicht das, was K. in Friedas Blick als Versprechen der Liebe gesehen hat.

Verfilmung des *Berichts für eine Akademie*

Der Film von Ralf Ruland zeigt Affen, nicht Menschen, die Offenheit der Prosa wird bildlich eingeschränkt, Kafka lässt ja offen, ob er einen mit dem Affen verwandten Menschen zeigt, der innerhalb der Hominiden den Sprung von einem Entwicklungsstrang zum anderen geschafft hat.

Ralf Rulands Film markiert seine intermediale Perspektive durch den Hinweis auf Kafkas *Bericht* zu Beginn und gestaltet den Text mit filmischen Mitteln. Der Text wird vollständig präsentiert, es gibt keine Abweichungen, gleichzeitig werden aber Informationen aus dem Text verwendet, um die Umgebung zu zeigen, in der die Figur sich bewegt. Bei Kafka erfährt man über den Raum, in dem der *Bericht* geliefert wird, nichts. Man weiß nicht, ob es ein schriftlicher oder ein mündlich vorgetragener und aufgezeichneter Bericht ist. Der Text gibt dazu keine Signale. Der Film muss sich aber für eine räumliche Verortung entscheiden und er macht das, indem er beide möglichen Varianten wählt, der Bericht wird geschrieben und mündlich vorgetragen. Sicher ist sicher.

Er verwendet dann filmische Mittel der Narration: Einblendung von Erinnerung, die auch kameratechnisch versucht, das Ungenaue der frühen Erinnerungen abzubilden, also mit undeutlichen Bildern, die verwackelt wirken, er zeigt ein Grammophon, das im Text von Kafka aber zum Sprechenlernen verwendet wird u.a.m. Es werden aber nicht nur Merkmale aus dem Text verwendet, sondern auch neue hinzugefügt: ein Bild von Carl Hagenbeck, dem Fänger von Rotpeter, ein Stammbaum des Menschen nach Darwin, allerlei Affenfiguren u.a.m.

Der Film inszeniert den Bericht also durch die Ausgestaltung des Interieurs. Durch das Interieur bekommt die Figur Individualität zugewiesen – ihre Geschichte manifestiert sich in der Inneneinrichtung. Der Schluss des Films problematisiert diese Identität aber, indem er den Affen in die Nacht und Natur entlässt. Vor allem die Tonspur stellt eine andere, nicht an das Interieur gebundene Kontinuität her: die der tierischen Laute. Im Gegensatz zu Kafkas Affen ist Rulands Affe also nicht vollständig domestiziert. Ruland interpretiert Kultur als Natur, indem er Spuren der Natur nicht tilgt, sondern als Ungewissheit am Ende des Films darstellt.

Schließlich erhält der Narrator auch einen Reflektor. Die Erzählung des Affen und der Fortgang der Handlung werden durch den Schreiber zwangsläufig gedeutet. Das Schweigen des Auditoriums im Text von Kafka wird gewissermaßen ins Bild geholt und durch das Schweigen des Schreibers sichtbar gemacht. Kafkas Passagen zum Sprechenlernen des Affen lassen selbstbezügliche Aspekte zu, das Sprachenlernen ist auf die Leistung des Mediums Literatur über das Sprachsystem beziehbar, und enthält intramedial eine poetologische Reflexion der Kunst, vor allem weil die Fähigkeit des Menschen zur Nachahmung besprochen

wird. Der Film verweigert diese Sichtweise, indem er einen Schreiber zum Verfasser des Berichtes macht und dadurch die Sprache gewissermaßen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit an zwei Personen übergibt.

Literaturverfilmungen

Aufgeführt werden im folgenden Filme, bei denen Deutschland an der Produktion beteiligt war.

1962 – Der Prozeß (Le procès, Il Processo). Nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka. Regie: Orson Welles. Deutschland, Frankreich, Italien.

1962 – Das Schloß. Regie: Sylvain Dhomme. Deutschland.

1963 – In der Strafkolonie. Regie: Willi Schmidt. Deutschland.

1968 – Das Schloß. Nach dem gleichnamigen Roman-Fragment von Franz Kafka. Regie: Rudolf Noelte. Deutschland, Schweiz.

1969 – Amerika oder Der Verschollene. Regie: Zbynek Brynych. Deutschland.

1975 – Die Verwandlung. Regie: Jan Němec. Deutschland, ČSSR.

1978 – „Amerika“ vor Augen oder Kafka in 43 Minuten und 30 Sekunden. Regie und Drehbuch: Hanns Zischler. Deutschland.

1984 – Klassenverhältnisse. Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Deutschland, Frankreich. [Vorlage: „Der Verschollene“]

1994 – Zamok (Das Schloß). Regie: Aleksei Balabanov. Deutschland, Frankreich, Rußland.

1997 – Das Schloß. Regie: Michael Haneke. Deutschland, Österreich.

1998 – Ein Bericht für eine Akademie. Nach der gleichnamigen Erzählung von Franz Kafka. Regie: Ralf Ruland. Deutschland.

2001 – K.af.ka fragment. Filmessay. Regie: Christian Frosch. Deutschland, Österreich, Schweiz. [Vorlage: Briefe an Felice]

2009 – Die Verwandlung. Regie: Lukas Block und Florian Jörg. Deutschland.
www.dieverwandlung.puzzlelightfilms.de

2014 – Kafkas Der Bau. Regie und Drehbuch: Jochen Alexander Freydank. Deutschland.
<http://www.kafkas-der-bau.de>

Film-Dokumentationen

2002 – Kafka geht ins Kino. Regie: Hanns Zischler. Deutschland, Frankreich.

2004 – Ich stelle mich noch einmal vor: Ich heiße Franz Kafka. Dokumentation. Regie: Peter Zurek und Karl Pridun. Deutschland, Österreich.

Produktion: ORF, Erstaussstrahlung: 16. Oktober 2004 bei 3sat.

Spielfilme

1991 – Geliebte Milena (Milena), Spielfilm. Regie: Véra Belmont. Deutschland, Frankreich, Kanada, 1990.

Kurzfilme

1996 – Eine Seekrankheit auf festem Lande., 15 Min., Regie: Christian Frosch. Deutschland, Österreich.

1999 – Am Ende des Ganges. Inspiriert von Franz Kafkas Roman *Der Process*. Buch und Regie Michael Muschner. Kurzfilm. Deutschland.

1999 – Franz Kafka – Vor dem Gesetz, 20 Min., Regie, Drehbuch, Kamera: Markus Strack. Deutschland. (sh. www.youtube.de)

2003 – Entschlüsse. Experimentalkurzfilm – 4 Min., Regie: Mirko Tzotschew. Deutschland.

2004 – Heimkehr. Kurzfilm, 8 Min., Regie: Mirko Tzotschew. Deutschland.

2004 – Menschenkörper. 17 Min., Regie: Tobias Frühmorgen [Vorlage: „Ein Landarzt“]. Deutschland.

2006 – Grosser Lärm. Experimentalkurzfilm, 10 Min., Regie: Mirko Tzotschew. Deutschland.

2006 – Pferdekopf. Experimentalkurzfilm, 4 Min., Regie: Mirko Tzotschew [Vorlage: „Wunsch, Indianer zu werden“]. Deutschland.

2008 – Fahrgast. Kurzfilm, 10 Min., Regie: Mirko Tzotschew. Deutschland.

Kafka-Spuren

Betrachtet man Kafka als Zeichen in der Kultur, nimmt es an den zeittypischen Zirkulationsprozessen von Zeichen teil. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive eröffnet sich hier ein breites Feld, das im Einzelnen bisher kaum oder gar nicht systematisch untersucht worden ist: Das Werk wird in zahllosen Adaptionen für die Bühne, Lesungen oder Radio-Features rezipiert. Kafka oder Kafka-Zitate erscheinen als Bild auf T-Shirts und anderen Alltagsgegenständen wie Kochschürzen, Taschen, Regenschirmen u.v.a.m.

Der Person wird im Rahmen der kulturellen Erinnerung auch regional gedacht, so bspw. in München und Berlin: Franz Kafka verbringt zweimal im Leben jeweils mehrere Tage in München. Erstmals besucht er die bayerische Hauptstadt als Student, für elf oder zwölf Tage, von Ende November bis Anfang Dezember 1903. Von 10. bis 12. November 1916 hält sich Kafka nochmals in München auf, um am 10. November in der Galerie Goltz aus seiner Erzählung *In der Strafkolonie* vorzulesen. In München finden sich dazu zwar keine materiellen Spuren der Erinnerung an Kafka,¹⁸⁹ gleichwohl wird im [Literaturportal Bayern](#) an seinen Aufenthalt erinnert.

Von September 1923 bis März 1924 lebt Kafka gemeinsam mit Dora Diamant (1898-1952) in Berlin. Sie ziehen mehrmals um und leben zuletzt in der Grunewaldstraße 13. Dort erinnert eine Gedenktafel an Kafka, die anlässlich seines 30. Todestages von der Notgemeinschaft der Deutschen Kunst gestiftet und von dem Berliner Bildhauer Rolf Szymanski ausgeführt worden ist ([Link](#), 21.7.2014).

¹⁸⁹ Vgl. Alfons Schweiggert: Franz Kafka in München. Zwischen Leuchten und Finsternis. München 2007.

Kafkaesk

Im *Duden. Die deutsche Rechtschreibung* findet sich unter dem Stichwort „kafkaesk“ die Erläuterung: „nach Art der Schilderungen Kafkas“ (26. Auflage, 2013, S. 576). *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* fügt dem hinzu: „auf rätselhafte Weise bedrohlich“ (3. Auflage, 1999, S. 2027).

Der Begriff „kafkaesk“ bezeichnet also – innerliterarisch – Merkmale eines Textes, der Ähnlichkeit mit der Prosa Kafkas aufweist. Bezogen auf außerliterarische Sachverhalte steht „kafkaesk“ für diffuse Erfahrungen der Angst und Unsicherheit, des Ausgeliefertseins an eine unbegreifliche und unsichtbare Macht, der Konfrontation mit Terror, Absurdität und Sinnlosigkeit, mit innerer Dunkelheit oder unklarer Schuld. Der Bezug auf Kafkas Prosa und ihre literaturwissenschaftliche Auslegung ist mit der Bezeichnung „kafkaesk“ also nicht zwingend verbunden.¹⁹⁰



Februar 2016

Zu den Verfassern:

Dr. Gabriele von Bassermann-Jordan / Prof. Dr. Waldemar Fromm

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für deutsche Philologie, Schellingstr. 3,
80799 München

¹⁹⁰ Vgl. Thomas Anz: *Franz Kafka. Leben und Werk*. München 2009, S. 14.