

Traballo de Fin de Grao
Grao en Linguas e Literaturas
Modernas (Alemán)
Curso 2018-2019

Titor: Jaime Feijóo Fernández

Autor: Roberto Rivas Couce

Aspekte des
Kafkaesken in Text und
Film: *Der Prozess* und
Der Bau

Aspectos do kafkiano na literatura e
no cinema: *Der Prozess* (O proceso) e
***Der Bau* (A construción)**

Kafkaesque's aspects in literature
and film: *Der Prozess* (The Trial) and
***Der Bau* (The Burrow)**

Traballo de Fin de Grao
Grao en Linguas e Literaturas
Modernas (Alemán)
Curso 2018-2019

Titor: Jaime Feijóo Fernández

Autor: Roberto Rivas Couce

Rg
Roberto

Aspekte des
Kafkaesken in Text und
Film: *Der Prozess* und
Der Bau

Aspectos do kafkiano na literatura e
no cinema: *Der Prozess* (O proceso) e
***Der Bau* (A construción)**

Kafkaesque's aspects in literature
and film: *Der Prozess* (The Trial) and
***Der Bau* (The Burrow)**

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

APELIDOS E NOME:	Rivas Couce, Roberto
GRAO EN:	Linguas e Literaturas Modernas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	Alemán
TITOR/A:	Jaime Feijóo Fernández
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura alemá desde o Naturalismo ata 1945

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:


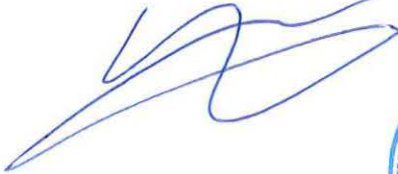

Título: Aspekte des Kafkaesken in Text und Film: *Der Prozess* und *Der Bau*

Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

In dieser Arbeit werden zwei bedeutende Texte des tschechischen Schriftstellers Franz Kafka und einige Verfilmungen derselben untersucht, um zu analysieren, wie Kafkas Werk sich in einer anderen künstlerischen Form, dem Kino, darstellen lässt. Es wird zuerst gezeigt, woraus das sogenannte Kafkaeske besteht und wie es aufgebaut wird, um anschließend zu sehen, wie es sich an ein neues Medium anpasst.

Die Arbeit wird sich auf zwei Text-Film-Paare fokussieren: einerseits den unvollendeten Roman *Der Prozess* und die Verfilmung von Orson Welles (*Le procès*) aus dem Jahr 1962, und andererseits die Erzählung *Der Bau* und ihre jüngste Verfilmung *Kafkas Der Bau* von Jochen Alexander Freydank (2014). Während die ältere Verfilmung von Welles verhältnismäßig nah am Text bleibt, entfernt sich Freydanks Film von dem Originalwerk, denn er stellt, statt eines Tiers, die Verfallsgeschichte eines Menschen vor. Die zwei Filme sind zwar unterschiedliche Interpretationen der Texte, aber beide bieten neue Perspektiven, mit denen man typische Motive und Themen von Kafka näher erläutern kann, wie die Verfremdung der Wahrnehmung, der Figuren und der Räumlichkeiten.

Santiago de Compostela, 06 de novembro de 2018.

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> 	<p>Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 16 NOV. 2018</p>  <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p>
---	--	--

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	5
0. Das Thema, <i>Kafka und der Film, Kafka geht ins Kino</i>	6
1. Einführung zum Thema.....	7
2. Aspekte des Kafkaesken im Text.....	10
2.1. <i>Der Prozess</i>	10
2.2. <i>Der Bau</i>	23
3. Aspekte des Kafkaesken im Film.....	29
3.1. <i>Le Procès</i>	29
3.2. <i>Kafkas Der Bau</i>	38
4. Schlussfolgerungen.....	42
Literaturverzeichnis.....	43
Anhang	
Glossar: Filmbegriffe.....	45

Abstract

In dieser Arbeit werden zwei bedeutende Texte des tschechischen Schriftstellers Franz Kafka und zwei Verfilmungen derselben untersucht, um zu analysieren, wie Kafkas Werk sich in einer anderen künstlerischen Form, dem Kino, darstellen lässt. Es wird zuerst gezeigt, woraus das sogenannte Kafkaeske besteht und wie es aufgebaut wird, um anschließend zu sehen, wie es sich an ein neues Medium anpasst.

Die Arbeit wird sich auf zwei Text-Film-Paare fokussieren: einerseits den unvollendeten Roman *Der Prozess* und die Verfilmung von Orson Welles (*Le Procès*) aus dem Jahr 1962, und andererseits die Erzählung *Der Bau* und ihre jüngste Verfilmung *Kafkas Der Bau* von Jochen Alexander Freydank (2014). Während die ältere Verfilmung von Welles verhältnismäßig nah am Text bleibt, entfernt sich Freydanks Film von dem Originalwerk, denn er stellt, statt eines Tiers, die Verfallsgeschichte eines Menschen vor. Die zwei Filme sind zwar unterschiedliche Interpretationen der Texte, aber beide bieten neue Perspektiven, mit denen man typische Motive und Themen von Kafka näher erläutern kann, wie die Verfremdung der Wahrnehmung, der Figuren und der Räumlichkeiten.

Stichwörter: Kafkaesk, Verfremdung, Der Prozess, Der Bau, Verfilmung.

Resumo

Neste traballo estudaranse dúas obras destacadas do escritor checo Franz Kafka, así como as adaptacións cinematográficas das mesmas, para analizar como se representa a obra de Kafka nun novo medio artístico, o cine. En primeiro lugar veremos en que consiste o denominado ‚kafkiano‘ e como se constrúe, para ver finalmente como se traslada a un novo medio.

O traballo centrarase en dúas parellas de textos cos seus respectivos filmes: por un lado a novela inacabada *Der Prozess* (O proceso) e a adaptación de Orson Welles (*Le procès*) do ano 1962, e por outro lado o relato *Der Bau* (A construción) e a súa adaptación máis recente, *Kafkas Der Bau*, de Jochen Alexander Freydank (2014). Mentres que a adaptación de Welles permanece relativamente próxima ó texto, a de Freydank afástase da obra orixinal ó presentar, en lugar dun animal, a historia da decadencia dun home. As dúas películas son interpretacións diferentes dos textos, mais ambas ofrecen novas perspectivas coas que se poden explicar máis de cerca temas e motivos prototípicos de Kafka, como o distanciamento da percepción, dos personaxes e dos espazos.

Palabras clave: kafkiano, distanciamento, *Der Prozess* (O proceso), *Der Bau* (A construción), adaptación cinematográfica.

0. Das Thema, *Kafka und der Film, Kafka geht ins Kino*

Als ich mich für dieses Thema entschied, war mir zwar klar, dass ich in meine Abschlussarbeit einen Vergleich zwischen Kafka und dem Kino durchführen möchte, aber dieser Bericht über *Der Prozess*, *Der Bau* und ihre Verfilmungen war auf keinen Fall meine erste Idee.

Ich hatte (oder glaubte so) während des Lesens mancher Werke von Kafka einen klaren und nahen Zusammenhang zwischen diesen und der Filmtechnik gefunden, der sogenannten Sprache des Kinos. Franz Kafka, 1883 geboren, war nicht nur ein (Augen)Zeuge der Geburt und Konsolidierung des Kinos, sondern auch dafür begeistert genauso, wie das Buch von Hans Zischler *Kafka geht ins Kino* (1996) erzählt. Nach dieser Begeisterung hat sich meiner Meinung nach auch ein Einfluss in seiner Prosa bemerkbar gemacht.

Eigentlich gibt es noch andere Bücher, die diese schon vorhandene Beziehung zwischen dem Kino und Kafka anschneiden, wie *Kafka und der Film* (2009) von Peter-André Alt. Darum fand ich die umgekehrte Perspektive interessanter: Kafka *im* Kino zu sehen. Auf diese Weise wird die Arbeit nicht nur an eine Narrativkanalyse der Werke und ihre Aspekte (d. h., wie diese Aspekte in verschiedene Medien erscheinen) sich halten, sondern auch zeigen warum immer noch 2014 oder in den 60er Jahren das Kafkaeske anwesend war und ist.

Aber die Frage, die ich antworten versuche, ist diese: Sind auch die Filme kafkaesk oder enthalten sie nur Elemente des Kafkaesken? Also befindet sich das Kafkaeske einzig und allein innerhalb der Handlungen oder kann es durch die Form übertragen werden.

Darum ist die Arbeit in zwei gleich wichtige Teile gegliedert, um die Aspekte des Kafkaesken in zwei verschiedenen Medien anhand von zwei ebenfalls unterschiedlichen Beispielen zu behandeln. Zwei Text-Film-Paare werden in Form und Inhalt analysiert: Kafkas Roman *Der Prozess* (1914-15) und Orson Welles' Verfilmung *Le Procés* (1962), Franz Kafkas Erzählung *Der Bau* (1923-24) und *Kafkas Der Bau* (2014), ein Film von Jochen Alexander Freydank.

1. Einführung zum Thema

1.1. Was bedeutet eigentlich ‚kafkaesk‘?

Um diese und andere Frage zu antworten, muss man natürlich wissen, was unter Kafkaesken verstanden wird. Abgesehen von der ‚klassischeren‘ Definition («in der Art der Schilderungen Kafkas», laut Duden, oder bloß «wie in den Romanen von Franz Kafka») versteht man, dass Kafkaesk «auf unergründliche Weise bedrohlich»¹ bedeutet.

Aber man muss sich fragen, was *auf unergründliche Weise* bedrohlich bedeutet.

In seinen Romanen ist ja der Gipfel der Pyramide unsichtbar, und in der heutigen Gesellschaft weiß man – trotz der scheinbaren Transparenz – auch nicht so genau, wie es in den obersten Instanzen zugeht. Wir wissen nicht, wo das Machtzentrum liegt, wir wissen nicht einmal, ob es ein solches Zentrum überhaupt gibt. (...) Das ist genau wie in Kafkas Prozeß.²

Das Kafkaeske ist vielfältig, es hat mehrfache Perspektiven. Die vielleicht am meisten entlang Kafkas Werke behandelte Perspektive ist die Beziehung zwischen dem Individuum und der modernen Gesellschaft; eine Beziehung, in der die Menschen dieser Gesellschaft ausgeliefert sind. Der Erzähler stellt in *Der Prozess* diese moderne Gesellschaft als etwas Abstraktes, aber auch Bedrohliches dar. Die Repräsentanten der Justiz (und im weiteren Sinne auch der Macht der Gesellschaft) sind wörtlich «niedrigste Organe – sie geben selbst zu, es zu sein.» (S. 15³). D. h. nicht nur, dass sie niedrig sind, sondern auch und wichtiger, dass sie nichts machen, um das zu ändern. Genauso, wie in diesem Zitat zu sehen ist, wird diese Bürokratie zur festen Gewohnheit beim Menschen. Die Beamten sehen unbesorgt aus und vertrauen völlig auf ihren Vorgesetzten und ihrem Kriterium sowohl in *Der Prozess* als auch in anderen Erzählungen von Kafka (oder *Das Schloss*). Es sei unglaublich für sie, dass es einen Irrtum im Gesetz gibt: «Das ist Gesetz. Wo gäbe es da einen Irrtum?» sagt einer der Wächter, die in dem Zimmer von K. vorsprachen. Dieses Thema ist wesentlich in *Der Prozess* und deshalb wird es auch im Kapitel *Aspekte des Kafkaesken im Text: Der Prozess* erklärt.

1 Diese Definition stammt aus dem Duden-Wörterbusch von 1973.

2 Dieses Zitat stammt aus einem Interview mit Kafkas Biograph Reiner Stach . (Thomas David, 2008)

3 Alle Texte von Kafka (*Der Prozess*, *Der Bau* und *Auf der Galerie*) werden aus der kritischen Ausgabe der Werke Kafkas zitiert: KAFKA, Franz: *Werkausgabe - Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*. Born, Neumann, Pasley, Schillemeit (Hg.). Frankfurt a. M.: S Fischer, 1990.

Insofern kann man verstehen, dass das Kafkaeske Angst vor einer immer mehr mechanischen Gesetz und Gesellschaft bedeutet, die sich nicht um ihre Einzelpersonen kümmert. Aber es ist wichtig zu sagen, dass, anders als viele Leute glauben, Kafka immer über *unsere* Welt spricht.

Was er versucht, ist ein Effekt von Entfremdung und Deautomatisierung von unserer Welt beim Leser auszulösen. Indem er den ganzen Unsinn unserer Gesellschaft auf eine so kalte und analytische Weise zeigt, distanziert sich der Leser von dem, was beschrieben wurde. Kafka präsentiert keine „kafkaeske Welt“, sondern unsere Welt unter seiner eigenen Perspektive.

1.1.2. Angst vor dem Unbekannten: *Der Bau*

Wie es schon gesagt wurde, ist es dennoch nicht die einzige Definition oder Perspektive des Kafkaesken. Einige Werke von dem tschechischen Schriftsteller fokussieren sich auch auf die Gesellschaft, aber auf eine allegorische Weise; das ist der Fall von *Der Bau*. In *Der Bau*, eine unvollendete Erzählung am Ende des Lebens Kafkas (circa 1924) geschrieben, erzählt man die Geschichte des Baus von einer Schutzhütte eines Tiers. Dieses Tier ist auch der Ich-Erzähler, und aus dieser Perspektive wird uns zunächst erzählt, wie sicher sein Bau ist, dann gibt es einen kurzen Moment, in dem er gezwungen ist, sie zur Jagd zu verlassen. Schließlich kehrt er zu seinem Bau zurück und hört ein Geräusch, von dem er sich vorstellt, dass es ein großer Feind sein muss. Das abrupte Ende (denn, wie gesagt, es ist ein unvollendetes Werk) ist offen für Interpretationen, auf die man sich in dem *Der Bau* gewidmeten Kapitel fokussieren wird.

Das Kafkaeske in *Der Bau* ist genau, dass wir wissen, alles, was die Hauptfigur versucht, ist ein unvollendeter Prozess, es ist zyklisch und, vor allem, nutzlos. Etwas, das uns unweigerlich an die Sisyphus' Strafe⁴ erinnert. Was es so beunruhigend macht, ist nicht nur, dass es nutzlos ist, sondern dass der Einzelne mit all seinen Kräften versucht, sich zu verbessern und zu entwickeln. Aber er sieht, dass zwangsläufig alle seine Bewegungen nutzlos sind. Während die Strafe von Sisyphus eine göttliche war, ist die der Hauptfigur von *Der Bau* selbst auferlegt. All dies führt zu einer Paranoia, in der der Erzähler nicht unterscheiden kann, was sich vorstellt und was real ist, und zu einer totalen Entfremdung des Individuums.

4 Man wird darauf zurückkommen, als die Symbole Kafkas erläutert werden, in Bezug auf den Text von Camus *Le Mythe de Sisyphe* (1942).

1.1.3. Arbeit

In dem vermutlich berühmteste und am meisten gelesenen Werk von Kafka *Die Verwandlung* überträgt der Autor das Kafkaeske, als er zeigt, dass der Protagonist sich Sorgen nur um seine Arbeit macht, und gleichzeitig, dass er nur ein Sulbaltern, ein Ungeziefer, für seine Vorgesetzten (und auch für seine Familie und die ganze Gesellschaft) ist. Obwohl es nie erklärt wird, wie die Beziehung zwischen ihm und der Familie ist, begann der Vater am Ende der Erzählung zu arbeiten (warum dann unterstützte nur Gregor Samsa seine Familie finanziell?) und andere Finanzhilfe zu suchen. Samsas Situation, die ihre Schwester teilen wird (mindestens kann man so das Ende interpretieren), ist die Situation eines Individuums, das nur für die Arbeit ausgebeutet wird.

K.s Situation ist ganz anders. Das Einsperren in seinem Zimmer dauert kaum einige Seiten und er stellt klar, dass es ihm keine Sorge macht, einen Arbeitstag zu versäumen: «Er fühlte sich wohl und zuversichtlich, in der Bank versäumte er zwar Vormittag seinen Dienst, aber das war bei der verhältnismäßig hohen Stellung, die er dort einnahm, leicht entschuldigt.» (S. 11).

Während Gregors Schmerz mit der Arbeit zu tun hat, fokussiert sich Kafka in *Der Prozess* auf die Justiz, die Behörde und ihren „(Un)Sinn“. Deshalb wird es gesagt, dass das Kafkaeske verschiedene Perspektiven hat.

Sobald dieses Konzept definiert ist, wird man die Darstellung der verschiedenen Aspekte des Kafkaesken im Text analysieren.

2. Aspekte des Kafkaesken im Text

2.1. *Der Prozess*

2.1.1. Das Kafkaeske in *Der Prozess*: Die Gesellschaft, die Bürokratie und der „Unsinn“.

Genau so, wie es in der Einführung vorgestellt wurde, ist der Unsinn ein der wichtigsten Themen in *Der Prozess*.

Das Beängstigendste in *Der Prozess*, und das, was die Geschichte so bedrohlich macht, ist es, dass dem Leser schon am Anfang gesagt wird, dass Joseph K. angeblich unschuldig ist. So begann tatsächlich das erste Kapitel des Romans: «Jemand musste Joseph K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet» (S. 7). Man empfindet dann nicht nur Mitleid mit ihm, sondern auch eine Ablehnung dieses Systems, denn man glaubt, es ist sinnlos.

Man *glaubt* so, nichtsdestotrotz kann man nicht sagen, dass der Erzähler das als die Wahrheit präsentiert. Es ist zwar zu lesen, dass jemand Joseph K. verleumdet haben *musste*, und dass er nichts Böses getan *hätte*, aber zu keinem Zeitpunkt ist klar, ob er schuldig ist oder nicht. Er behauptet, während des gesamten Romans unschuldig zu sein, aber der Erzähler ist zweideutig genug, dass man nie weiß, ob K. schuldig ist.

Diese Zweideutigkeit des Erzählers ist nicht nur hier zentral, es gibt auch andere Beispiele, die später analysiert werden.

Genau diese *Unvernunft*, mit der die Beamten handeln, verstärkt das Kafkaeske. Und deshalb ergriff ihn «das Wohlgefühl, endlich einem vernünftigen Menschen gegenüberzustehen und über seine Angelegenheit mit ihm sprechen zu können» (S. 20), als er schließlich mit dem Aufseher seines Prozesses sprechen kann.

Sowohl der Unsinn des Prozesses als auch die Unvernunft der Beamten sind etwas, das der Autor der Romane entlang mehrmals wiederholt. Um nur ein Beispiel zu nennen, war K. begeistert, mit *einer vernünftigen Frau* zu sprechen und ihr Urteil zu hören. Das geschieht, nachdem die Beamten gegangen sind, als er darüber reflektiert, Fräulein Bürstner alles zu erklären (wie, z. B., warum sie in ihrem Zimmer waren). Es ist auch sehr anschaulich das Gespräch auf der Seite 23:

(...) „aber ich weiß nicht, welchen **Sinn** das haben sollte, es müsste denn sein, dass Sie irgendeine private Angelegenheit mit ihm zu besprechen haben.“ „Welchen **Sinn?**“, rief

K. mehr bestürzt als geärgert. „Wer sind Sie denn? Sie wollen einen **Sinn** und führen das **Sinnloseste** auf, was es gibt“

da man mit dieser Wiederholung des Begriffs *Sinn* gerade den Unsinn betont.

Das ist eine Idee, die immer wieder im Roman zurückkehrt. Noch ein Beispiel dafür ist im zweiten Kapitel zu finden, als K. mit Fräulein Bürstner spricht. In diesem Gespräch versucht er, ihr seine Situation zu erklären, und es ist komisch (aber zur selben Zeit auch bezeichnend), wie sie die Situation versteht: «Es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor, entschuldigen Sie, wenn ich etwas Dummes sage, es kommt mir wie etwas Gelehrtes vor, das ich zwar nicht verstehe, das man aber nicht verstehen muss.» (S. 33).

Es ist nicht nur komisch, dass sie den Grund des Prozesses von K. nicht verstand, sondern auch, dass sie sagt, es gebe nichts zu verstehen. Das hebt die kafkaeske Stimmung hervor, in der sich Menschen von Justiz und Macht völlig getrennt fühlen. Zugleich ist auch die Absurdität der eigenen Situation von K. rein kafkaesk, was sie kurzgefasst und deutlich erklärt: «„Ja, aber wenn ich Ratgeber sein soll, müsste ich wissen, worum es sich handelt“, sagte Fräulein Bürstner. „Das ist eben der Haken“, sagte K., „das weiß ich selbst nicht.“ „Dann haben Sie sich also einen Spaß aus mir gemacht“» (S. 43).

K. (neben anderen Figuren wie, hier, Bürstner) wird uns während des gesamten Romans als der sinnvolle Menschenverstand vorgestellt, den er und der Leser mitteilen und den sie in der modernen Gesellschaft und ihren Justiz nicht sehen. Dabei ist es das Gespräch im sechsten Kapitel mit dem Advokat so bedeutend.

Während K. für sich denkt und kritisch ist («K. glaubte kein Wort dieser ganzen Rede zu verstehn», S. 135), nickt sein Onkel nicht nur zu allem ohne nachdenken, sondern kritisiert er auch K. dafür, dass er nicht dasselbe tut: «„Du fragst wie ein Kind“, sagte der Onkel.» (S. 136), auch wenn der Advokat deutlich auf eine verworrene Weise spricht.

Die Rede des Advokaten wird im nächsten Kapitel (*Advokat / Fabrikant / Maler*) wieder aufgenommen, als K. manche Wochen später wieder bei ihm ist. Der Advokat spricht immer verworrener und benutzt solche verwirrenden Sätze wie diese: «Bei den Verhören dürfen im allgemeinen Verteidiger nicht anwesend sein, sie müssen daher nach den Verhören und zwar möglichst noch an der Tür des Untersuchungszimmers den Angeklagten über das Verhör ausforschen und diesen oft schon sehr verwischten Berichten das für die Verteidigung taugliche

entnehmen.» (S. 154). Es ist zwar sehr bedeutsam, dass in diesem Kapitel eine direkte Rede des Advokaten nie zu lesen ist, sondern was K. darüber denkt⁵.

Meiner Meinung nach ist diese Rede eindeutig ironisch (das ist auch in der Sprechweise des Advokaten zu sehen): der Advokat spricht hier über den richtigen Verwaltungsablauf, damit der Erzähler uns vorzeigen kann, wie schlecht dieses System eigentlich ist. Das ist zu sehen, wenn er zum Beispiel darüber spricht, wie wichtig die persönlichen Beziehungen eines Advokaten sind («Das Wichtigste bleiben trotzdem die persönlichen Beziehungen des Advokaten, in ihnen liegt der Hauptwert der Verteidigung», S. 154). Bis dahin haben wir zwar gedacht, es sollte einen Irrtum im Gesetz geben, aber jetzt *wissen* wir, dass etwas faul im System ist:

[D]ie Gerichtssache erscheint also in ihrem Gerichtskreis, ohne daß sie oft wissen, woher sie kommt, und sie geht weiter, ohne daß sie erfahren, wohin. Die Belehrung also, die man aus dem Studium der einzelnen Proceßstadien, der schließlichen Entscheidung und ihrer Gründe schöpfen kann, entgeht diesen Beamten. Sie dürfen sich nur mit jenem Teil des Processes befassen, der vom Gesetz für sie abgegrenzt ist (S. 158)

Außerdem wimmelt diese Rede des Advokaten von dem Adverb „natürlich“: «Unter diesen Verhältnissen ist **natürlich** Verteidigung in einer sehr ungünstigen und schwierigen Lage», S. 152; «Das wirkt **natürlich** auf den ganzen Stand sehr entwürdigend ein», S. 152; «**Natürlich** nur soweit dies möglich ist», S. 154; «wenn **natürlich** auch hier wie überall ein tüchtiger Mann mehr erfährt als andere», S. 154; «womit **natürlich** nur höhere Beamte der untern Grade gemeint sind», S. 155⁶ (Hervorhebung R.R.). Dies zeigt, dass für Advokaten und andere Angestellte, sowie auch Individuen im Allgemeinen, die Justiz ein Naturgesetz ist. Sie sehen diese Gerechtigkeit nicht als ein von Gesellschaft hergestelltes System, sondern als etwas mit einem übernatürlichen Charakter. Etwas, das eigentlich viel näher an Religion als an Justiz ist. Und eben deshalb ist die Szene *Im Dom* so bedeutend.

Die Wahl dieses Raumes ist auf keinen Fall zufällig. Kafka benutzt es als ein Symbol, um im Gegensatz zu der Vision zu stellen, die wir von Justiz haben. In diesem Sinn sind der Dom und die Worte des Geistlichen der Nachweis davon, was des ganzen Roman entlang dargelegt und von Kaufmann Block ein Kapitel zuvor gesagt wurde: «Sie müssen bedenken, daß in diesem Verfahren

5 Das wird schon im Kapitel *Merkmale seiner Prosa und Rhetorische Figuren* erläutert werden.

6 Es gibt viele Beispiele für die Nutzung dieses Adverb, oben haben ich nur einige geschrieben. U. a. sind im Text die folgenden zu lesen: «Trotzdem komme jetzt natürlich die große Erfahrung», S. 151; «Er habe natürlich sofort zu arbeiten begonnen», S. 151; «im Zusammenhang natürlich alle Akten», S. 151; «Das können natürlich nur wenige Advokaten», S. 155; «Dagegen könne man sich natürlich nicht wehren», S. 156; «natürlich nur mit einer sachverständigen Verteidigung in Verbindung setzen», S. 156; «Natürlich haben die kleinen Advokaten besonders viel darunter zu leiden», S. 158; «es sind natürlich nur Anfälle nichts weiter», S. 162.

immer wieder viele Dinge zur Sprache kommen, für die der Verstand nicht mehr ausreicht, man ist einfach zu müde und abgelenkt für vieles und zum Ersatz verlegt man sich auf den Aberglauben. (...) keiner weiß, wie es geschehen ist. (S. 236 ff.)». Justiz ist fast himmlisch und Menschen brauchen nicht, sie zu kennen; sie setzten blindgläubig ihr Vertrauen darauf. Dies wird deutlich ausgedrückt in diesem Kapitel, *Im Dom*, als K. eine niedergekniete Frau sieht («er traf nur ein altes Weib, das eingehüllt in ein warmes Tuch vor einem Marienbild kniete», S. 279), genauso, wie Kaufmann Block vorher getan hatte: «Da der Advokat nicht gleich antwortete, wiederholte Block nochmals die Bitte und neigte sich als wolle er niederknien. (...) „Ich knie schon, mein Advokat“, sagte er.» (S. 260 ff.). In Bezug darauf sind die Überlegungen von Hannah Arendt (2000:98) sehr aufschlussreich:

Die Macht der Maschine, die K. ergreift und umbringt, ist nichts anderes als der Schein der Notwendigkeit, der sich realisieren kann durch die Bewunderung der Menschen für Notwendigkeit. (...) Die Maschine wird in Gang gehalten durch die Lügen um der Notwendigkeit willen, so daß in voller Konsequenz ein Mann, der sich nicht dieser »Weltordnung«, dieser Maschinerie unterwerfen will, als Verbrecher gegen eine Art **göttlicher Ordnung** angesehen wird. Solche Unterwerfung ist dann erreicht, wenn die Frage nach Schuld und Unschuld völlig verstummt und an ihre Stelle die Entschlossenheit getreten ist, die von der Willkür befohlene Rolle im Spiel der Notwendigkeit zu spielen. (Hervorhebung R.R.)

Es gibt andere Parallelismen zwischen dem Dom und den von dem Erzähler beschriebenen Gerichten. Ein Beispiel dafür ist die Dunkelheit des Doms («Keine Glasmalerei der großen Fenster war imstande, die **dunkle** Wand auch nur mit einem Schimmer zu unterbrechen. Und gerade jetzt begann der Kirchendiener die Kerzen auf dem Hauptaltar eine nach der andern auszulöschen», S. 290, Hervorhebung R.R.), die an die Beschreibung der verschiedenen Gerichtsgebäude erinnert: «Sie schienen soweit man oben **in dem Halbdunkel, Dunst und Staub** etwas unterscheiden konnte schlechter angezogen zu sein, als die unten» (S. 59, Hervorhebung R.R.) und «Da er [K.] sich an das Dunkel im Zimmer schon gewöhnt hatte» (zu Hause des Advokaten) (S. 141).

Oder der vielleicht deutlichere Parallelismus: wie der Geistliche vor K. steht, auf einer Kanzel, tatsächlich über ihm. Dieses Bild ist auch ein Echo (genauso, wie die niedergekniete Frau) von einer anderen, die schon vorgestellt wurde. Sowohl in *Erste Untersuchung* als auch in *Advokat / Fabrikant / Maler* wird eine Autoritätsfigur beschrieben, die allegorisch hoch stellt. Einerseits setzen sich die Untersuchungsrichter auf einem Podium, weit von den anderen Angestellten des Gerichts und K. selbst: «Der Junge, der K. führte, hatte Mühe seine Meldung vorzubringen. Zweimal hatte er schon auf dem Fußspitzen stehend etwas auszurichten versucht, ohne von dem

Mann oben beachtet worden zu sein. Erst als einer der Leute oben auf dem Podium auf den Jungen aufmerksam machte (...)» (S. 59). Andererseits werden die Richter immer als ein «auf einem hohen Thronsessel» (S. 141) sitzender Mann vorgestellt: sowohl das Bild, das K. und Leni zu Hause des Advokaten sehen, als auch das Gemälde, das der Maler K. vorzeigt (S. 195), erinnern an den Dom und den Geistlichen.

Außerdem ist das Gespräch über das Bild sehr bedeutend, da dort die wahr bedrohliche Natur von Richtern und Justiz von dem Maler enthüllt ist. Dabei präsentiert der Maler die Gerechtigkeit als «eigentlich die Gerechtigkeit und die Siegesgöttin in einem» (S. 196), zu dem K. «das ist keine gute Verbindung» (S. 196) antwortet. Damit können wir sehen, wie die Gerechtigkeit eigentlich nicht für ihren richtigen Ablauf sich kümmert, sondern für ihren Sieg; eine Idee, die während dem Gespräch in K. eindringt, bis dass ihm dieses Gemälde bedrohlich aussieht: «sie erinnerte kaum mehr an die Göttin der Gerechtigkeit, aber auch nicht an die des Sieges, sie sah jetzt vielmehr vollkommen wie die Göttin der Jagd aus» (S. 197).

Das Gespräch zwischen K. und dem Maler erinnert an sein Gespräch mit dem Advokat. Nicht nur wegen der Wiederholung von dem Adverb „natürlich“, sondern auch (und am wichtigsten), weil der am Ende von uns gezogene Schluss ist, dass das System faul ist, die Menschen dies wissen und sie sich darum nicht kümmern («Wie es dort aussieht wissen wir nicht und wollen wir nebenbei gesagt auch nicht wissen», S. 213), da sie es als etwas natürlich sehen («Dann ist natürlich das freie Leben zuende», S. 214). Die von dem Maler beschriebene Gerechtigkeit ist sehr hierarchisch («Die untersten Richter nämlich, zu denen meine Bekannten gehören, haben nicht das Recht endgiltig freizusprechen, dieses Recht hat nur das oberste, für Sie, für mich und für uns alle ganz unerreichbare Gericht», S. 213), in der die Ämter (genauso, wie die Justiz und die Gesetze, wie Sitte und Religion) vererbt sind, als auch die Arbeit als Maler von seinem Vater vererbt wurde.

Es ist auch bedeutend, dass dieses Gespräch zwischen K. und dem Maler, als der Maler ihm den Ablauf des Gesetzes erklärt, direkt wiedergegeben wird, im Gegensatz zu dem Gespräch mit dem Advokaten, das man als eine indirekte Rede lesen kann.

Diese Reflexion über die „himmlische“ Justiz hat am Ende des Kapitels *Im Dom* ihren Schluss: «Wie er uns auch erscheinen mag, so ist er doch ein Diener des Gesetzes, also zum Gesetz gehörig, also dem menschlichen Urteil entrückt.»

Schließlich ist es sehr wichtig, wie Kafka die Beamten schildert, die K. ermorden: als «verständnislosen Herren» (S. 308). Dies erinnert sowohl an Kracauers *Von Caligari zu Hitler* (1984:71)⁷:

Im Charakter Caligaris sind diese Tendenzen zu Ende geführt; er versinnbildlicht unbegrenzte Autoritätssucht, die die Macht als solche vergöttert und in ihrem Herrschtrieb alle menschlichen Rechte und Werte unbarmherzig mit Füßen tritt. Cesare, ein bloßes Instrument, ist nicht so sehr der schuldige Mörder als Caligaris unschuldiges Opfer. So jedenfalls faßten die beiden Autoren selbst ihn auf. Dem pazifistisch gesinnten Janowitz zufolge hatten sie Cesare in der undeutlichen Absicht geschaffen, den Mann aus dem Volk darzustellen, der unter Druck der allgemeinen Wehrpflicht gedrillt wird, zu töten und selbst getötet zu werden. Der revolutionäre Sinn der Handlung tritt am Ende unverkennbar zutage, wenn der Psychiater als Caligari entlarvt wird: **Vernunft überwältigt unvernünftige Gewalt, wahnwitzige Autorität wird symbolisch zur Abdankung gezwungen.** (Hervorhebung R.R.)

als auch an Hannah Arendts These von der Banalität des Bösen. Tatsächlich hatte sie schon lange vor ihrer These und *Eichmann in Jerusalem* über das Funktionieren der *bösartig bürokratischen Maschine* gerade im Zusammenhang mit *Der Prozess* nachgedacht:

Das Funktionieren der böseartig bürokratischen Maschine, in die der Held unschuldig sich verfangen hat, wird also begleitet durch eine innere Entwicklung, welche durch das Schuldgefühl ausgelöst worden ist. (...) Die innere Entwicklung des Helden und das Funktionieren der Maschine treffen schließlich in der letzten Szene der Hinrichtung zusammen, als K. sich ohne Sträuben, ja ohne Widerrede abführen und töten läßt. Um der Notwendigkeit willen wird er ermordet, um der Notwendigkeit willen und in der Verwirrung des Schuldbewußtseins unterwirft er sich. Und die einzige Hoffnung, die am äußersten Ende der Romanhandlung blitzartig auftaucht, ist: »Es war als sollte die Scham ihn überleben.« Die Scham nämlich, daß dies die Weltordnung ist und er, Josef K., wenn auch als ihr Opfer, ein gehorsames Glied derselben. (Hannah Arendt, 2000:99)

Diese Beschreibung ist nicht nur der schon erläuterten Beschreibung der Beamten von dem ersten Kapitel sehr ähnlich, sondern auch der Beschreibung des Auskunftgebers von *Im leeren Sitzungssaal / Der Student / Die Kanzleien*. Über ihn sagt das Mädchen, dass er «kein hartes Herz» (S. 104) hat. Das Ende des Kapitels scheint die Figur der Mitarbeiter zu erlösen. Sie haben als Individuen kein hartes Herz; es ist das System, das sie so erscheinen läßt: «Vielleicht ist niemand von uns hartherzig, wir wollten vielleicht alle gern helfen, aber als Gerichtsbeamte bekommen wir leicht den Anschein als ob wir hartherzig wären und niemandem helfen wollten. Ich leide geradezu darunter» (S. 104).

⁷ *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (ursprünglich auf Englisch mit dem Titel *From Caligari to Hitler* im Jahr 1947 erscheinen).

2.1.2. Die Perspektive der Figuren und die Figur des Erzählers

Am Anfang des letzten Teils habe ich angedeutet, dass es sehr wichtig ist, wie der Erzähler beschreibt und welche Information er gibt. Der Erzähler baut eine Wirklichkeit auf, die wir nur durch die Figuren (im Fall des Romans fast immer durch K.) kennen können. Alles, was wir sehen und wissen, stammt aus K.s Wahrnehmung, mit wenigen Ausnahmen. In jedem Kapitel benutzt der Erzähler eine erlebte Rede, oder bloß schreibt er «dachte K.» bzw. ähnliche Ausdrücke, um seine Gedanken zu Papier zu bringen. Beispiele dafür sind, wie ich schon gesagt habe, in allen Kapiteln des Romans zu finden:

«Da **erinnerte sich K.** daß er das Weggehen des Aufsehers und der Wächter gar nicht bemerkt hatte» (S. 28), «alte Männer hielten den Arm vor und irgendeine Hand – er hatte nicht Zeit sich umzudrehen – faßte ihn hinten am Kragen, **K. dachte** nicht eigentlich mehr an das Paar, ihm war, als werde seine Freiheit eingeschränkt» (S. 70 f.), «Da bemerkte K. einen kleinen Zettel neben dem Aufgang, gieng hinüber und las in einer kindlichen, ungeübten Schrift: „Aufgang zu den Gerichtskanzleien.“ **Hier auf dem Dachboden dieses Miethaus waren also die Gerichtskanzleien? Das war keine Einrichtung, (...)**» (S. 87 f.), «**Er fühlte sich so frei**, wie man es sonst nur ist, wenn man in der Fremde mit niedrigen Leute spricht» (S. 227 f.), «Wie sich der Advokat vor K. demütigte! (...) Und warum tat es das? (...) Und trotzdem hielt er K. so fest. Warum?⁸» (S. 225), «solche Aufträge hatten sich in der letzten Zeit **ganz zufällig** gehäuft» (S. 271), usw. (Hervorhebung R.R.).

Deshalb wird das Erzählverhalten in Kafkas *Der Prozess* als personales Erzählverhalten beschrieben (Koch, 1997:92).

Die Meinung oder die Werturteile des Erzählers sind im Roman eigentlich nirgendwo zu finden, trotzdem gibt es einige Perspektiven von anderen Figuren, wie z. B.: «Hier aber wußte er auf eine so einfache Frage zu antworten und sah auf die andern hin, als seien sie verpflichtet ihm zu helfen und als könne niemand von ihm eine Antwort verlangen, wenn diese Hilfe ausbliebe.» (S. 94). Hier kann man nicht nur lesen, was er weiß, sondern auch was er über die anderen Leute denkt.

Und es gibt andere Szenen, in denen die Grenze zwischen K.s Meinungen und der angeblich objektiven Perspektive des Erzählers absichtlich verwechselbar sind. Ein Beispiel dafür findet am Anfang der Roman statt: «Jemand **musste** Joseph K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas

8 Dieses Zitat ist besonders interessant, denn obwohl er ein auktorialer Erzähler zu sein scheint, der Werturteile einführt, ist es eigentlich eine andere erlebte Rede, die die Gedanken von K. wieder äußert.

Böses getan **hätte, wurde** er eines Morgens verhaftet» (S. 7, Hervorhebung R.R.), wo die Benutzung von dem Konjunktiv es verworren macht, aber das war schon am Anfang. Es gibt auch Beispiele, wie dieses: «er glaubte offenbar K. mache mit ihm einen Scherz, deshalb hätte er wahrscheinlich am liebsten, aus Furcht irgendeinen neuen Fehler zu machen» (S. 95), die das Gleiche aus der Perspektive von anderer Figuren macht.

Es ist auch sehr interessant zu sehen, wie Kafka mit der Rhetorik umgeht und wie andere Figuren K. zu überzeugen versuchen. Während die Worte des Advokaten immer von K. vermittelt wurden und wir nur lasen, was er hörte, werden die des Malers direkt an uns übermittelt, vielleicht weil K. den Maler als gleichwertig sah. Beide Rede sind zwar, wie es schon gesagt wurde, sehr ähnlich, aber die Form ist gegensätzlich. Wir lesen, was der Advokat sagt, genauso, wie K. es wahrnimmt, deshalb ist es so verwirrend (dazu trägt es auch bei, dass dieser Absatz, in dieser Ausgabe, 16 Seiten lang ist).

2.1.3. Merkmale seiner Prosa und rhetorische Figuren

Eine der wichtigsten Merkmale von *Der Prozess*, wenn nicht sogar das wichtigste, ist, wie die verschiedenen Figuren ihre Perspektive äußern. Es wurde schon erläutert, wie der Erzähler die Meinungen und Rede der Figuren darstellt, aber es gibt einen anderen vom Erzähler benutzten Ausdruck, der in Bezug auf die Verfilmungen der Texte sehr interessant zu analysieren ist: der Gesichtspunkt. Ein besonders anschauliches Beispiel ist, wenn im Kapitel *Der Onkel / Leni* K.s Onkel ihn tatsächlich nicht draußen sehen lässt: «und sah durch das Fenster auf die gegenüberliegende Straßenseite, von der von seinem Sitz aus nur ein kleiner dreieckiger Ausschnitt zu sehen war (...) „Du schaust aus dem Fenster“, rief der Onkel mit erhobenen Armen, „um Himmelswillen Josef antworte mir doch.“» (S. 119). Etwas (dass K. nicht in der Lage war, den Ausgang zu sehen), das auch im Kapitel *Im leeren Sitzungssaal / Der Student / Die Kanzleien*.

Trotz der Subjektivität von K. (u. a. Figuren) zu äußern ist der ganze Roman mit einer sehr sachlichen Sprache geschrieben. Es gibt eigentlich nur sehr wenige Momente von ausdrucksvoller Sprache im Roman. Der einzige von mir gefundene (ein Vergleich) findet ganz am Ende statt, kurz bevor K. ermordet wird: «Das im Mondlicht glänzende und zitternde Wasser teilte sich um eine kleine Insel, auf der **wie** zusammengedrängt Laubmassen von Bäumen und Sträuchern sich aufhäuften. (...) Überall lag der Mondschein mit seiner Natürlichkeit und Ruhe, die keinem andern Licht gegeben ist.» (S. 309 f., Hervorhebung R.R.).

Neben der von Kafka verwendeten Sprache ist auch die Verwendung von Symbolen sehr wichtig, so wie es Albert Camus in dem letzten Kapitel seines Essays *Der Mythos des Sisyphos* erläutert:

Un symbole est toujours dans le général et, si précise que soit sa traduction, un artiste ne peut y restituer que le mouvement: il n'y a pas de mot à mot. (...) Un symbole dépasse toujours celui que en use et lui faire dire en réalité plus qu'il n'a conscience d'exprimer. (...) Pour Kafka, en particulier, il est honnête de consentir à son jeu, d'aborder le drame par l'apparence et le roman par la forme.
(...) On voit qu'il est difficile de parler de symbole, dans un récit où la qualité la plus sensible se trouve être justement le naturel. Mais le naturel est une catégorie difficile à comprendre. Il y a des œuvres où l'événement semble naturel au lecteur. Mais il en est d'autres (plus rares, il est vrai) où c'est le personnage qui trouve naturel ce qui lui arrive.
(...) Il semble que ce naturel soit celui de Kafka. (Camus 1964:169 f.)

Symbole wie die Luft werden verwendet, um eine kafkaeske Stimmung darzustellen. Die Luft ist nicht nur hier ein wichtiges Symbol, sondern auch in vielen anderen Werken der Geschichte der Literatur. In *Effi Briest*, z. B., verbindet Theodor Fontane die Luft mit Freiheit (sie wird nicht zufällig Tochter der Luft genannt), und ihren Mangel mit den sozialen und gesellschaftlichen Normen, die sie unterdrückten. Hier macht Kafka etwas Ähnliches⁹. In *Der Prozess* spricht man fast immer von Luft, wenn die Szene im Inneren stattfindet. Z. B.: «K., dem die Luft zu dumpf war» (S. 57), «Auch war die Luft sehr drückend» (S. 189). Und es steht immer im Gegensatz zu der freien Luft. Als K. den Maler besucht, verweist man darauf dreimal, denn nach seiner Erklärung über die Gesetze fühlt K. sich besonders entfremdet:

Die Luft im Zimmer war ihm allmählich drückend geworden, öfters hatte er schon verwundert auf einen kleinen zweifellos nicht geheizten Eisenofen in der Ecke hingesehn, die **Schwüle im Zimmer war unerklärlich**. (...) es war vielmehr die dumpfe das Atmen fast behindernde Luft, das Zimmer war wohl schon lange nicht gelüftet. Diese Unannehmlichkeit wurde für K. dadurch noch verstärkt (S. 199, Hervorhebung R.R.)

Und auch der Raum selbst macht K. nervös, da er sich allegorisch und wörtlich abgesperrt fühlt:

„Könnte man nicht das Fenster öffnen?“ fragte K. „Nein“, sagte der Maler. „Es ist bloß eine fest eingesetzte Glasscheibe, man kann es nicht öffnen.“ Jetzt erkannte K., dass er die ganze Zeit über darauf gehofft hatte, plötzlich werde der Maler oder er zum Fenster gehen und es aufreißen. (...) Das Gefühl hier von der Luft vollständig abgesperrt zu sein verursachte ihm Schwindel. (S. 209)

Außerdem ist es sehr bedeutend und besonders interessant, dass der Kaufmann Block in seinem Gespräch mit K. sich genau auf die Luft bezieht, da es nur K.s Gedanken bestätigt: «Sie kennen ja

9 Es ist dennoch ein sehr unterschiedlicher Stil: Während Schriftsteller wie Fontane selbst oder Thomas Mann die Wirklichkeit als ein Ganzes präsentieren, ist die von Kafka beschriebene Wirklichkeit zerteilt, verworren, weder der Leser hat die ganze Information, noch weiß er, ob was der Erzähler sagt (und K. denkt) richtig ist.

selbst die schwere Luft in den Kanzleien» (S. 235). Auf diese Weise wird das, was wir für ein subjektives Element gehalten hatten, zur Wirklichkeit.

Ein anderes Schlüsselsymbol, vielleicht das relevanteste und aufschlussreichste im ganzen Roman, ist das des vorletzten Kapitels *Im Dom*, das an ein früheres Kapitel erinnert, in dem Block kniete. Dies wurde schon im Kapitel *Das Kafkaeske in Der Prozess* analysiert, aber es ist wichtig zu erklären, dass es eine epische Vorausdeutung ist, sowie auch wie dieser literarische Begriff funktioniert. Bei einer epischen Vorausdeutung (auch *Foreshadowing* genannt) deutet der Autor bestimmte Entwicklungen an, die später in der Geschichte eintreten können. Hier geschieht es, nachdem Block einige Seiten vorher niedergekniet hatte, als wir die niedergekniete Frau im Dom sehen, weil wir darüber (an Block und wie er sich in Bezug auf den Advokaten benahm) nachdenken. Ihre Bedeutung liegt darin, dass beide Szenen verbunden werden: Blocks Verhalten vor dem Advokaten und das der Frau im Dom sind nicht zufällig ähnlich, und beides findet hier statt, damit Kafka uns wirklich sagen kann, dass das Schuldgefühl von Block (und, im weiteren Sinne, vom Individuum) vor dem Gesetz genau das gleiche als vor der Religion ist.

Das Symbol des Doms hat hier nicht nur mit dem Gefühl des blinden Glaubens an die Gerechtigkeit zu tun, sondern auch und vor allem mit dem christlichen Schuldgefühl, das die moderne Gesellschaft so tief durchdrungen hat und das Kafka so gut dargestellt hat. Dieses ist ein Schlüsselsymbol, um der Bau der kafkaesken Welt zu begreifen.

2.1.4. Der Bau einer kafkaesken Atmosphäre

In der Einführung wurde erklärt, dass der Bau einer kafkaesken Welt nicht die Schaffung einer Welt impliziert, obwohl es sehr oft auf diese Weise verstanden wird. Es ist doch etwas, in dem die Gefahren unseres Systems oder unserer modernen Gesellschaft dargestellt werden, aber kafkaesk bedeutet auf keinen Fall seinen Bau, sondern das Filter, wodurch man diese Welt sieht. Um anschaulicher zu sein, kann man sagen, dass das Kafkaeske das Gegenteil vom Orwellschen ist. Entweder in der Tierfabel einer Farm oder in der Chronik von einem totalitären Überwachungsstaat im Jahre 1984¹⁰, baut George Orwell eine neue Realität auf, um die Missstände in unserer Gesellschaft zu reflektieren. Währenddessen zeigt Kafka durch das Groteske (und das Kafkaeske) unsere eigene Realität, um sie zu deautomatisieren und entfremden.

¹⁰ *Farm der Tiere* (1945) und *1984* (1949) sind in der Regel die zwei Werke, mit denen man diesen Begriff verbindet.

Das ist deutlich zu sehen im fünften Kapitel, *Der Prügler*. Dort wird eine Szene gezeigt, die sehr bildhaft ist und die die Befehlskette dieser modernen Gesellschaft und ihre Macht äußert. Hier schlägt der Prügler die Wächter nicht wegen seinem Gerechtigkeitsinn, sondern weil er Angst davor hat, von seinen Vorgesetzten bestraft zu werden. Dies wird im Gespräch angezeigt:

„Du willst wohl dann auch mich anzeigen“, sagte der Prügler, „und auch noch mir Prügel verschaffen. Nein, nein!“ „Sei doch vernünftig“, sagte K., „wenn ich gewollt hätte, dass diese zwei bestraft werden, würde ich sie doch jetzt nicht loskaufen wollen. (...) schuldig ist die Organisation, schuldig sind die hohen Beamten.“ (S. 112)

Und dies verstärkt, dass *kafkaesk* nicht der Bau einer bedrohlichen Welt ist, sondern das Filter, wodurch unsere Welt beschrieben wird. Wie die Wächter behandelt werden (nackt geprügelt werden), ist natürlich übertrieben, denn es ist nur die (verzerrte, kafkaeske) Weise, mit der Kafka die Angst des Individuums vor der Macht der Gesellschaft und der Justiz zeigt. Das geschieht in keiner fiktiven Welt, sondern es ist eine kafkaeske und übertriebene Beschreibung einer überraschend zeitgenössischen Realität. Hannah Arendt und ihr Bericht von der Banalität des Bösen gelten als Nachweis dafür, dass es überraschend zeitgenössisch ist.

Und es ist so effektiv (und hat so viel zu tun mit der Banalität des Bösen), weil der Prügler in diesem kleinen Raum als eine Autoritätsfigur vorgestellt wird, die jetzt versichert, nur ein anderer Angestellter zu sein: «„Was du sagst, klingt ja glaubwürdig“, sagte der Prügler, „aber ich lasse mich nicht bestechen. Ich bin zum Prügeln angestellt, also prügle ich“.» (S. 112)

Dieses Zitat ist eigentlich aufschlussreich, da der Prügler sich nicht überzeugen lässt¹¹.

Es gibt andere Beispiele für den Bau dieser kafkaesken Stimmung, wie die Szene am Ende des viertes Kapitels, *Im leeren Sitzungssaal / Der Student / Die Kanzleien*, in der K. aus den Kanzleien hinausgeht. Obwohl eine alltägliche Situation erzählt wurde, beschreibt man es auf bedrohliche Weise. K. befindet sich verloren in den Kanzleien und weiß nicht, wo der Ausgang ist. Mit dieser *a priori* so normalen und alltäglichen Situation, die der Erzähler mit Symbolen (die Luft u. a., die schon in *Merkmale seiner Prosa und rhetorische Figuren* erläutert werden) und sowohl präzise als auch bedrohliche Beschreibungen der Räume füllt, wird diese zu einer weiteren kafkaesken Situation:

Die Sonne brennt hier auf das Dachgerüst und das heiße Holz macht die **Luft** so dumpf und schwer. Der Ort ist deshalb für Bureauräumlichkeiten nicht sehr geeignet, so große

11 Außer Hannah Arendts ist auch eins der bereits zitierten Werke von Siegfried Kracauer in Bezug auf die deutsche Gesellschaft, Kunst und Kino vor Hitlers Machtergreifung sehr bedeutend: *Von Caligari zu Hitler*.

Vorteile er allerdings sonst bietet. Aber was die **Luft** betrifft, so ist an Tagen großen Parteienverkehrs, und das ist fast jeder Tag (S. 99, Hervorhebung R.R.)

sagte die Frau, die K. geholfen hatte.

Diese Frau ist, zusammen mit dem Auskunftgeber, der eigentlich da sein sollte, um zu helfen, die sie nicht den Weg hinaus sehen lässt:

„Messen Sie dem Lachen nicht zuviel Bedeutung zu“, sagte das Mädchen zu K., (...) „dieser Herr – ich darf Sie doch vorstellen?“ (der Herr gab mit einer Handbewegung die Erlaubnis) „-dieser Herr also ist der Auskunftgeber. Er gibt den wartenden Parteien alle Auskünfte, die sie brauchen, und da unser Gerichtswesen in der Bevölkerung nicht sehr bekannt ist, werden viele Auskünfte verlangt. Er weiß auf alle Fragen eine Antwort (S. 102)

Das finde ich besonders aufschlussreich, denn der Beamte, der theoretisch helfen wollte, ist buchstäblich derjenige, der ihn nicht den Weg nach draußen sehen lässt.

Zusätzlich zu diesen so komisch dargestellten Alltagssituationen, gibt es andere, die fast wie Szenen von Albtraum oder Träumerei aussehen. Zum Beispiel das Unwohlsein von K., das endet, sobald er den Ausgang sieht, in demselben Kapitel:

K. merkte, daß er vor der Ausgangstür stand, die das Mädchen geöffnet hatte. Ihm war als wären alle seine Kräfte mit einem Mal zurückgekehrt, um einen Vorgeschmack der Freiheit zu gewinnen, (...) als er zu sehen glaubte, daß sie, an die Kanzleiluft gewöhnt, die verhältnismäßig frische Luft, die von der Treppe kam, schlecht ertragen. (S. 106 f.)

Sowohl sein früheres Unbehagen als auch seine plötzliche Heilung macht, dass wir jetzt die Kanzleien mit anderen Augen sehen. Dieses Unwohlsein scheint wie von einer fantastischen Geschichte oder einem Alptraum¹² zu sein, und seine plötzliche Veränderung macht das nur noch deutlicher. Die Atmosphäre der Kanzleien ist in Augen von K. erstickend und korrupt und tut nichts anderes, als ihn zu erstickern und zu korrumpieren. Deshalb fühlt es sich so gut an, herauszukommen.

Oder im Kapitel *Advokat / Fabrikant / Maler*, als der auch auf das bereits verwendete Symbol der Luft zurückgreifende Erzähler den Raum auf eine unerklärlich bedrohliche Weise beschreibt:

12 Das ist sehr interessant in Bezug auf die Verfilmung von Orson Welles. Genauso, wie Wolfgang Werth erklärt: «Traumlogik ist ja kein Alogik, sondern eine höhere Konsequenz, die vor den Grenzen, die dem Verstand gesetzt sind, nicht haltmacht. Wird der wache Zuschauer mit ihr konfrontiert, so muß (oder soll) er erkennen, daß das Gesetz, dem Josef K. unterworfen ist, auch für ihn selbst gilt und von ihm ebensowenig durchschaut werden kann wie von K.» (Zit v. Müller 1996:202), oder der Regisseur selbst, als er in einem der Interviews, aus denen das Buch *This is Orson Welles* (1992) besteht, sagt, dass sein Film ein besonderer Alptraum ist: «P. Bogdanovich: Well, then, what's the point of it?. O. Welles: What's the point of a dream? PB: Then that's really what the whole picture is- OW: Yes, it is a dream – a particular nightmare – inspired by Kafka.» (Bogdanovich und Welles, 1992: 279).

„Wollen Sie aber nicht, ehe wir davon reden, den Rock ausziehn. Es ist Ihnen wohl heiß.“ „Ja“, sagte K., der bisher auf nichts als auf die Erklärungen des Malers geachtet hatte, dem aber jetzt, da er an die Hitze erinnert worden war, starker Schweiß auf der Stirn ausbrach. „Es ist fast unerträglich.“ Der Maler nickte, als verstehe er K.'s Unbehagen sehr gut. „Könnte man nicht das Fenster öffnen?“ fragte K. „Nein“, sagte der Maler. „Es ist bloß eine fest eingesetzte Glasscheibe, man kann es nicht öffnen.“ (...) Er war darauf vorbereitet, selbst den Nebel mit offenem Mund einzusatmen. Das Gefühl hier von der Luft vollständig abgesperrt zu sein verursachte ihm Schwindel. (S. 208 f.)

Dieses Zitat, das bereits für die von Kafka verwendeten Symbole und rhetorischen Figuren angegeben wurde, ist jedoch sehr aufschlussreich, um darin zu sehen, wie der Erzähler eine bedrohliche Stimmung aufbaut. Darüber hinaus wird all dies durch verschiedene unpassende Elemente ergänzt, die beim Lesen mindestens komisch aussehen und dabei den Verfremdungseffekt nie verschwinden lassen. Im Film, wie man in *Aspekte des Kafkaesken im Film: Le Procès* sehen wird, ist diese Alpträumlogik sehr wichtig für den Aufbau der Welt.

2.1.5. Merkmale, die Kafka mit dem Expressionismus teilt

Es gibt zahlreiche Geschichten der Literatur, die Kafka im Expressionismus einbeziehen (Bogner, 2005:14). Auch wenn das nicht ganz stimmt, gibt es doch einige expressionistische Elemente, die in Kafkas Werken anwesend sind. Genauso, wie Bogner in seiner schon zitierten *Einführung in die Literatur des Expressionismus* erklärt, einige ihrer Ähnlichkeiten finden sich in die Themen seiner Werke: «[Kafkas Themen] sind charakteristisch für die Epoche, etwa der Vaterkonflikt in *Das Urteil* (1914), die Unmenschlichkeit der entfremdeten modernen Existenz in *Die Verwandlung* (1916) oder die Macht der wuchernden Bürokratien in *Das Schloß* (1926)» (Bogner 2005:14).

In *Der Prozess* sind auch die Themen sehr ähnlich. In der Einführung dieser Arbeit wurde gesagt, dass ein Hauptaspekt des Kafkaesken (mindestens in *Der Prozess*) der Konflikt des Individuums mit der Gesellschaft war. In Bezug darauf finde ich erwähnenswert den Text von Kasimir Edschmid *Über den dichterischen Expressionismus* (1917), in dem über dieses Individuum des neuen Jahrhunderts gesprochen wird:

Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie.

Er wird in dieser Kunst nichts als das Erhebendste und Kläglichste: *Er wird Mensch*.

Hier liegt das Neue und Unerhörte gegen die Epochen vorher.

Hier wird der bürgerliche Weltgedanke endlich nicht mehr gedacht.

Hier gibt es keine Zusammenhänge mehr, die das Bild des Menschlichen verschleiern.

(Edschmid 1990:14)

Die Themen sind dennoch nicht die einzige Beziehung zwischen dem Expressionismus und *Der Prozess*. Die von Kafka präsentierte Stadt ähnelt sich der Metropole des Expressionismus, da beide hauptsächlich bedrohlich und entfremdend, trostlos, aussehen: «Es war eine noch ärmere Gegend; die Häuser noch dunkler, die Gassen voll Schmutz, der auf dem zerflossenen Schnee langsam umhertrieb.» (S. 188). Die Stadt wird auch durch die Kontrastposition zwischen Dunkelheit und Helligkeit beschrieben: «Er ging zum Fenster und sah noch einmal auf die **dunkle** Straße. Auch fast alle Fenster auf der andern Straßenseite waren noch **dunkel**» (S. 305); «**Unter den Laternen** versuchte K. öfters, so schwer es bei diesem engen Aneinander ausgeführt werden konnte, seine Begleiter deutlicher zu sehn, als es in der **Dämmerung** seines Zimmers möglich gewesen war.» (S. 306 f., Hervorhebung R.R.), ein rhetorisches Stilmittel, das nicht nur in der Literatur des Expressionismus wesentlich ist, sondern auch in anderen Medien, so wie das Kino und die Malerei.

2.2. Der Bau

2.2.1. Angst vor dem Unbekannten und die kafkaeske Paranoia der Hauptfigur

Das älteste und stärkste Gefühl ist Angst, die älteste und stärkste Form der Angst, ist die Angst vor dem Unbekannten.

Howard Phillips Lovecraft.

Die gesamte Erzählung basiert auf einer einzigen Wirbelachse: der Angst vor dem Unbekannten. Diese Angst ist diejenige, die sich am Anfang der Geschichte manifestiert und die die Reflexionen des Protagonisten erweckt. Von Anfang an verbindet die Geschichte die Feinde und jede Bedrohung mit der Außenwelt, was das Tier nicht kennt: «kann ich denn trotz aller Wachsamkeit nicht von ganz unerwarteter Seite angegriffen werden? Ich lebe im innersten meines Baues in Frieden und inzwischen bohrt sich langsam und still der Gegner von irgendwoher an mich heran, (...)» (S. 577).

Alle seine Feinde sind erdacht und sie sind überall, nicht nur außen, wie der Ich-Erzähler sagt. Das Interessante ist zu sehen, wie das Tier einen blinden Glauben an die Existenz dieser Feinde hat, an diejenigen, an die er glaubt, ohne sie überhaupt gesehen zu haben:

Und es sind nicht nur die äußern Feinde die mich bedrohen, es gibt auch solche im Innern der Erde, ich habe sie noch nie gesehn, aber die Sagen erzählen von ihnen und ich glaube fest an sie. Es sind Wesen der innern Erde, nicht einmal die Sage kann sie beschreiben, selbst wer ihr Opfer geworden ist hat sie kaum gesehn, sie kommen, man

hört das Kratzen ihrer Krallen knapp unter sich in der Erde, die ihr Element ist, und schon ist man verloren. (S. 578)

denn indem er so viel auf ihrer Existenz beharrt, überträgt er sein Unbehagen auf den Leser und macht es zu etwas Gefährlichem. Etwas, das nur in seinem Kopf existierte, wird bloß durch das Wort irgendwie wirklich und gefährlich.

Außerdem, das Einzige, was wir (als Leser) bisher tun, ist zu sehen, wie er seine Beute jagt, innerhalb und außerhalb seines Baues, während seine gefürchteten Feinde sich eigentlich nie verwirklichen. Angesichts dessen gibt es nur zwei mögliche Wege: Entweder lässt sich der Leser von den Gedanken des Protagonisten mitreißen, oder höchstwahrscheinlich hat er eine entfremdete Erfahrung. Vor allem, wenn er sagt: «Es gab glückliche Zeiten, in denen ich mir fast sagte, daß die Gegnerschaft der Welt gegen mich vielleicht aufgehört oder sich beruhigt habe oder daß die Macht des Baues mich heraushebe aus dem bisherigen Vernichtungskampf.» (S. 592); denn in diesem Moment, in dem wir noch nicht einmal einen seiner Feinde gesehen haben, könnte der Leser bereits anfangen, seine Paranoia zu vermuten.

Der Ich-Erzähler geht dennoch mit seiner Rede weiter, in der wir seine Ablehnung der Außenwelt und seine Verbundenheit mit seinem Bau sehen kann. Wie Jens Kugele anmerkt, in seiner Analyse der Erzählung, in der er „Bachtins Konzept des Chronotopos als analytisches Werkzeug“ benutzt:

Durch die Perspektive auf den Bau von außen werden die häuslich-wohnlichen Aspekte des Innenraums zu Geborgenheits-Phantasien gesteigert. Von Anfang an wird der Bau mit dem semantischen Feld des Wohnens und der Beherbergung assoziiert; der Ich-Erzähler spricht an zahlreichen Stellen von „Hausbesitz“ (580) und seinem „Haus“ (578, 589), während im Gegensatz der Bereich [von außen] als „Fremde“ (589) bezeichnet wird. In der Außenperspektive vom „Beobachtungsposten“ (597) an der Schwelle zum Bau werden diese Konnotationen des Raum-Zeit-Verhältnisses verstärkt als Einbettung imaginiert und mit dem Begriffsfeld des Heimischen ausgedrückt. (...) Der Aufenthalt draußen in der „Fremde“ (589) macht die intimen Verhältnisse des Baus augenscheinlich, zu deren sprachlicher Gestaltung sich Kafka hier der Heimat-Semantik bedient. (Kugele 2013:186 f.)

Außerdem benutzt der Erzähler das Wort Feind viel, um diese Angst vor der Fremde und den Feind zu betonen. Denn da man nicht einmal diese Feinde sehen kann, erhöht die einfache Benennung weiterhin seine Unruhe (bis zu insgesamt 12 mal in diesem Teil). Das ist beispielsweise auf Seite 587 deutlich zu sehen, als er in einem spöttischen Tonfall direkt mit seinen „unsichtbaren Feinden“ spricht: «hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren Feinden und sah sie sämtlich schon in dem Eingangslabyrinth ersticken (...)».

Diese Angst vor dem Unbekannten, sowie auch vor seinen Feinden (die, wie ich gerade sagte, nicht gesehen werden), wird mit den Annahmen des Erzählers auf den Leser übertragen. Aus einfachen «Zischen oder Pfeifen» (S. 622) baut er sich einen gigantischen und tödlichen Feind, den sowohl er als auch der Leser jetzt im Kopf haben.

Es ist eigentlich sehr interessant zu sehen, wie dieses ‚Stilmittel‘ im Laufe der Erzählung mehrmals genutzt wird. Obwohl es sich nur um eine Vermutung handelt, sehen wir, wie der Erzähler nach und nach seine Angst konkretisiert, sie greifbar und bedrohlich macht, allein durch die Tatsache, sie zu benennen. Deshalb ist die narrative Perspektive in dieser Kurzgeschichte so wichtig: Wenn wir die Perspektive des Protagonisten nicht teilen, würde diese kafkaeske Unruhe nicht so effektiv übertragen werden.

Die Stilmittel bestehen darauf, dass der Erzähler zuerst einen Stimulus (in diesem Fall eine Pfeife) erhält; dann beginnt er in Panik zu geraten und darüber nachzudenken, was dieses Geräusch sein könnte: «ich halte tatsächlich dabei zu glauben – es ist zwecklos, sich das selbst abzuläugnen -, das Zischen stamme von einem Tier und zwar nicht von vielen und kleinen sondern von einem einzigen Großen» (S. 622 f.). Danach lässt er diese Annahme Wirklichkeit werden, indem er sie für sich selbst wiederholt und darüber nachdenkt: «(...) bleibt nur die Annahme der Existenz des großen Tiers, zumal das was der Annahme zu widersprechen scheint, bloß Dinge sind, welche das Tier nicht unmöglich, sondern nur über alle Vorstellbarkeit hinaus gefährlich machen.» (S. 623). Schließlich löscht er die Trennung zwischen seiner Annahme und der Realität vollständig und macht seine Angst greifbar, obwohl ihr Grund völlig unbekannt ist: «noch immer mache ich eine große Arbeitspause und horche an der Wand und der Graber hat neuerlich seine Absicht geändert, er hat Kehrt gemacht, er kommt zurück von seiner Reise, er glaubt, er hätte mir inzwischen genug Zeit gelassen, mich für seinen Empfang einzurichten.» (S. 628). Hier nimmt der Erzähler endlich die Existenz seines Feindes bereits vollständig an und gibt ihm eine Identität: *Der Graber*. Und er setzt auch die Meinungen dieses Feinds voraus.

Interessant ist neben dieser Konstruktion zu sehen, wie der Erzähler es mit seiner Rede schafft, dass der Leser auch durch all diese Phasen geht (ohne es überhaupt wahrnehmen zu können). Auf diese Weise wird seine Paranoia auf den Leser übertragen. Der Erzähler verwandelt Angst in Realität, indem er sagt, dass es echt ist:

Nicht den kleinsten Anlauf zu etwas derartigem habe ich gemacht, nichts, gar nichts ist in dieser Richtung geschehen, leichtsinnig wie ein Kind bin ich gewesen meine

Mannesjahre habe ich mit kindlichen Spielen verbracht, selbst mit den Gedanken an die Gefahren habe ich gespielt, **an die wirklichen Gefahren zu denken habe ich versäumt.** (S. 626, Hervorhebung R.R.)

Diese Paranoia erreicht ihren Höhepunkt, wenn der Erzähler behauptet, alles zu wissen, obwohl er eigentlich nichts gesehen hat:

In meinem Erdhaufen kann ich natürlich von allem träumen, auch von Verständigung, trotzdem ich genau weiß, daß es etwas derartiges nicht gibt und daß wir in dem Augenblick, wenn wir einander sehn, ja wenn wir einander nur in der Nähe ahnen, gleich besinnungslos, keiner früher keiner später, mit einem neuen andern Hunger, auch wenn wir sonst völlig statt sind, Krallen und Zähne gegeneinander auf tun werden. (S. 630 f.)

Ich meine, hier sagt der Erzähler, dass er weiß, wie sich sein vermeintlicher Feind verhalten wird, auch wenn er nicht einmal weiß, ob es bloß echt ist oder nicht. Denn das ist keineswegs Frucht der Realität, sondern ausschließlich seiner Annahmen. Tatsächlich könnte die abrupte Art und Weise, wie die Geschichte endet, nicht aufschlussreicher sein: Es gab nichts zu sehen oder zu fürchten («aber alles blieb unverändert, das¹³», S. 632).

2.2.2. Der Bau einer kafkaesken Atmosphäre

Die Besessenheit von seinem Bau, das im Grunde genommen seine Sicherheit und sein Wohlergehen symbolisiert, macht jeden um ihn herum zu einem Feind; obwohl, wie gesagt, man noch keinen Feind gesehen hat. Die bloße Möglichkeit, dass jemand seine Stabilität gefährdet, macht einen möglichen Freund (*irgendjemand von meiner Art*) zu *ein[em] wüster Lump* (S. 596), den er vernichten muss. Dies ist sehr anfällig für die Extrapolation auf eine soziale Realität und würde die totale Entfremdung des Individuums bedeuten, das seine Gleichen nicht mehr anerkennt und sich nur noch um seine eigene eingeschränkte Existenz kümmern kann. Diese Versunkenheit setzt sich auf den nächsten Seiten fort, als es ihm unangenehm wird, als er bloß daran denkt, jemanden in seinen Bau zu lassen. Die bloße Idee, einen Helfer oder einen Begleiter zu haben, macht ihm Angst, wenn er darüber nachdenkt:

Hätte ich doch irgendjemanden, dem ich vertrauen könnte, (...) schon dieses, jemanden freiwillig in meinem Bau zu lassen, wäre mir äußerst peinlich, ich habe ihn für mich, nicht für Besucher gebaut, ich glaube, ich würde ihn nicht einlassen; selbst um den Preis, daß er es mir ermöglicht in den Bau zu kommen, würde ich ihn nicht einlassen. Aber ich

13 Wie es schon gesagt wurde, *Der Bau* ist eine unvollendete Erzählung, und dieses *das* ist eigentlich ihr letztes Wort.

könnte ihn gar nicht einlassen, den entweder müßte ich ihn allein **und das ist doch außerhalb jeder Vorstellbarkeit**, (...) (S. 596 f., Hervorhebung R.R.)

Nun zur Form des Textes. Was den Text wirklich beunruhigend macht, ist die Perspektive, die der Erzähler uns bietet: Es ist ein Ich-Erzähler, der uns das oben Gesagte sehen lässt und darüber hinaus eine Verfremdung schafft, die uns das Kafkaeske sehen lässt. Ich glaube, dass diese Verfremdung, die in vielen anderen Werken wie *Auf der Galerie* zu sehen ist, das Kernelement des Kafkaesken ist.

In der berühmten Parabel *Auf der Galerie* (1919) werden zwei Perspektiven desselben Ereignisses gezeigt, die wiederum zwei Realitäten sind. In diesem Fall (*Der Bau*) geschieht etwas ganz anderes: Da es keinen auktorialen Erzähler gibt, unterscheidet der Leser beide Perspektiven anhand der Übertreibungen dieses Erzählers. Einige wurden bereits erwähnt, wie z. B.: «Es gab glückliche Zeiten, in denen ich mir fast sagte, daß die Gegnerschaft der Welt gegen mich vielleicht aufgehört oder sich beruhigt habe oder daß die Macht des Baues mich heraushebe aus dem bisherigen Vernichtungskampf.» (S. 592). Aber es ist nicht so, dass das eine ‚wahr‘ ist und das andere nicht, sondern dass das Kafkaeske uns beides sehen lässt. Beispielsweise erklärt der Erzähler von *Auf der Galerie* direkt die Koexistenz beider Realitäten:

Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde (...) **Da es aber nicht so ist**; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen (...) - **da dies so ist**, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen. (S. 262 f., Hervorhebung R.R.)

während *Der Bau* die zuvor erklärte Paranoia seines Protagonisten auf eine unterschiedliche Weise spürbar macht.

Im Gegensatz zu *Der Prozess*, der einen allwissenden Erzähler einsetzt und von ihm die Perspektive des Protagonisten mit Verfremdung zeigt, erfolgt die Distanzierung in *Der Bau* aus diesem Ich-Erzähler.

Aber, wie in *Der Prozess* (und seiner Verfilmung), entsteht eine kafkaeske Atmosphäre durch den Bau des Raums; so erläutert es Jens Kugele in seinem schon zitierten Artikel über die Perspektive Bachtins in Bezug auf die Erzählung Kafkas:

In der unpersönlichen Formulierung des ersten Satzes ist dabei eine grundlegende, reflektierende Distanz des Bauherrn gegenüber seinem eigenen Werk bereits angelegt,

die sich zu einem fundamentalen Element des gesamten Fragments ausgestalten wird. Von Beginn an ist durch den Ich-Erzähler des *Bau* somit ein werkschaffendes Agens gegeben, dessen Ringen um Position und Perspektive innerhalb des Raum-Zeit-Geflechts des Textes ins Bild gesetzt wird. (Kugele 2013:179)

Diese Raumbehandlung und seine eigene Beschreibung, zusammen mit der Erzählperspektive und dem Verfremdungseffekt schafft es, den Leser in der oben analysierte kafkaeske Paranoia hineinzubringen, die sich auch in seiner Verfilmung widerspiegeln wird.

3. Aspekte des Kafkaesken im Film

3.1. *Le Procès*

3.1.1. Die Hauptfigur in Vergleich zum Roman

K. ist die Darstellung des Individuums in der modernen Gesellschaft sowohl im Roman, wie im vorherigen Kapitel ausführlich erläutert wird, als auch in seiner Verfilmung. Um dies zu zeigen, kontrastiert der Regisseur ihn von Anfang an mit den anderen Figuren des Films. In der ersten Szene steht K., in Weiß gekleidet, den Beamten gegenüber, die alle in Schwarz gekleidete gerade sein Zimmer betreten haben. Weiß ist auch die Farbe des Raumes, mit der ein höherer Kontrast in der Schwarz-Weiß-Aufnahme des Films erzeugt wird. Darüber hinaus wird der Effekt noch größer, als alle (wie gesagt, schwarz gekleidet) sich K. nähern und ihn auf einen Teil der Einstellung reduzieren, während er vorher über die Hälfte der Einstellung einnahm.

Genau danach wird der Gegenschuss vorgezeigt. Es ist eine Großaufnahme seiner Mitarbeiter in einer Froschperspektive. Mit dieser Einstellung, wie in vielen anderen Momenten des Films, die im nächsten Abschnitt (Kafkaeske Elemente im Film) erläutert wird, wird das Gefühl der Unterlegenheit des Protagonisten vermittelt. Es ist bedeutsam, weil es sich keineswegs um eine zufällige Entscheidung handelt: Obwohl wir sehen, dass K. größer als seine Kollegen war, wird auf dieser Gegenschuss eine Froschperspektive verwendet. Dies zeigt Orson Welles' manieristische Bereitschaft, mit der Komposition zu spielen, um dem Film eine tiefere Bedeutung zu geben.

Aber Farbe, Garderobe und die Wahl der Einstellungen sind auf keinen Fall die einzigen Elemente der Komposition, die K. der Masse gegenüberstellen. Welles macht das den ganzen Film über. Ein klares Beispiel dafür ist in der Szene zu finden, in der der Onkel K. im Büro besucht. Diese Szene beginnt damit, dass K. vor einer Masse von Arbeitern in Hintergrund steht. Diese Einstellung¹⁴, deren Bedeutung zu keinem Zeitpunkt des Romans so deutlich sichtbar ist, stellt eine sehr interessante Verbindung zu früheren Filmen her. Es erinnert an die Einstellungen der Büros von *The Crowd*¹⁵ (King Vidor, 1928), an die die Fabrik verlassenden Arbeiter von *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) und, wenn auch in einem anderen Sinne, an die *Establishing Shots* von *Triumph des*

14 Eigentlich ist es eine Komposition, die im Laufe des Films mehrmals wiederholt wird: 27:00, 28:03, 29:10, 33:31, 44:25 usw. Alle Minuten, auf die ab hier und Bezug genommen wird, stammen aus der Version Welles, Orson. *El Proceso* (The Trial), Spanien: Sogemedia, 2003. (DVD).

15 Es erinnert auch an die Einstellungen seines Endes im Kino, da in diesem Film eine sehr interessante semantische und metatextuelle Beziehung zwischen Masse und Kino hergestellt wird. Sein ironisches Ende scheint die Illusion des Kinos als Lösung für Alltagsprobleme zu setzen.

Willens (Leni Riefenstahl, 1935)¹⁶. In ihrem Artikel „Kafka im Kino - *Der Proceß* in Orson Welles' filmischer Rezeption“ erklärt Sandra Poppe folgendes in Bezug darauf, wie der Regisseur K.s Individualität vermittelt: «Der Einzelne geht hier in der Masse unter, wodurch ein Bild menschlicher Entfremdung entsteht.» (2006:240).

Später im Film gibt es noch ein weiteres Element, das K.s Kleinheit vor dem Gerichtsgebäude zeigt, und das uns natürlich an das berühmte Bild von K. vor der Tür des Gerichtsaals erinnert. Am Ende des Films, bevor K. ein zweites Mal mit dem Advokaten spricht, wird uns gezeigt, wie er das Gerichtsgebäude verlässt. Umgeben von riesigen Gebäuden und majestätischen Statuen zeigt uns die Kamera mit einem *Establishing Shot* die Kontingenz des Individuums in der modernen Gesellschaft. Dies ist ein zentraler Punkt, nicht nur im Stil, sondern auch im Inhalt des Werkes. Dieser Inhalt wird im folgenden Punkt behandelt.

Trotzdem sagt K. dem Advokaten selbst, dass er kein Märtyrer ist, sondern ein Mitglied der Gesellschaft¹⁷. Dieses Ende (K.s Gespräch mit dem Advokaten) findet im Roman ursprünglich nicht statt, und damit erhält der Film eine andere Bedeutung. Während K. im Roman seine Schuld zu akzeptieren scheint, und das Einzige, was er sagt, bevor er kaltblütig von zwei «verständnislosen Herren» (S. 308) getötet wird, ist «Wie ein Hund!»; stirbt die Hauptfigur des Films jedoch wie verrückt schreiend. K. ist außerdem im Film viel skeptischer als im Roman, daher sein Nihilismus. Das ist zu sehen, als der Advokat K. die Parabel „Vor dem Gesetz“ erzählt. Während es im Buch eine Offenbarung sowohl für die Hauptfigur als auch für den Leser war, behauptet K. im Film bereits, sie zu kennen (und der Zuschauer kennt sie auch, denn damit beginnt der Film).

Im Film sehen diese Herren sehr unsicher aus, ihn zu töten. K. sagt ihnen, dass er nicht Selbstmord begehen wird, und zwingt sie, ihn zu töten. Als er sieht, dass sie nicht fähig sind, beginnt er zu lachen und zu schreien „Feiglinge, Sie müssen mich töten“¹⁸. Und sie, die nicht in der Lage sind, ihn kaltblütig zu töten, werfen eine Dynamitpatrone auf ihn, bevor sie vor dem Ort fliehen. Das ist sehr interessant, da es eine radikale Veränderung im Vergleich zum Roman ist. Im Roman wurde *avant la lettre* auf Hannah Arendts schon erklärte These von der Banalität des Bösen als dem totalen Verlust menschlicher Werte in dieser modernen, mechanischen Gesellschaft hingewiesen. Währenddessen gibt es im Film nicht einmal das, es gibt nur einen tiefen Nihilismus, über den K. nur lachen kann. Diese Szene spielt auch mit den Erwartungen des Zuschauers, der

16 In Bezug auf die Darstellung der Masse in diesen Filmen ist das schon zitierte Buch Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler* hervorzuheben. Vgl. Kracauer (1984:70 f.).

17 K.: I don't pretend to be a martir, no! // Advokat: Not even a victim of society? // K.: I am a member of society.

18 «You! You have to kill me! (...) Come on, come on!»

den Roman bereits gelesen hat und glaubt, dass K. kaltblütig getötet wird. Es ist ein überraschendes Ende, das dennoch die zentrale Idee des Films verstärkt (die nicht genau die gleiche wie die der Roman ist).

Joseph K. schreit zerrüttet, wir wissen nicht, ob er weint, lacht oder beides. Diese ist, im Gegensatz zum Roman, eine verrückte Figur, die den „Unsinn“ der Gesellschaft endlich sieht, und deren einzige Antwort dafür ist Wahnsinn, Nihilismus.

3.1.2. Kafkaeske Elemente im Film: Inhalt und Stil

Stil

Genau wie im Roman ist K.s Wahrnehmung im Film sehr wichtig, denn in beiden ist die Perspektive das Element, das die schon in der Einleitung erläuterte bedrohliche und kafkaeske Stimmung vermittelt. Im Film wird es auf verschiedene Weise gemacht. Martin Brady und Helen Hughes (2005:234) heben hervor, dass «the final minutes of *The Trial*, [are] a compendium of cinematic quotations and encyclopedia of filmic devices (incorporating deep focus, wide panoramas, shadows, silhouettes and projections, jump cuts, handheld camera, and freeze-framing)»; auf alle diese Punkte, die von Brady und Hughes nur genannt werden, wird man sich jetzt fokussieren.

Buchstäblich ist die zweite Einstellung des Films (nach dem Vorwort) auf eine komische Weise schräg. Und obwohl es auch als subjektive Einstellung von K. gilt, ist es meiner Meinung nach offensichtlich, dass der Regisseur bei dieser Einstellung einen bedrohlichen und/oder entfremdenden Eindruck vermitteln will. Die schräge Kameraperspektive (in der Regel *Dutch Angle* genannt) ist ein häufig verwendetes Stilmittel¹⁹, das dazu dient, «dem Betrachter einen unwirklichen oder desorientierenden Eindruck zu vermitteln.»²⁰

Ein weiterer bemerkenswerter Moment ist die Szene von *Der Prügler*. Dies ist nicht nur wegen der Dunkelheit des Raumes und der Kameraperspektive (wieder ein wenig schräg) erstickend, sondern (und vor allem) wegen der schnellen Kontraposition von Einstellungen, die aggressiver wird, wenn der Mensch auf die Arbeiter prügelt. Außerdem sind alle Einstellungen sehr geschlossen, hauptsächlich Groß- oder Detailaufnahmen, die zusammen mit den schnellen Schnitten ein Gefühl von Klaustrophobie vermitteln.

19 Orson Welles ist eigentlich für die Verwendung dieser Einstellungen in Filmen wie *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) berühmt.

20 https://de.wikipedia.org/wiki/Dutch_Angle

Licht ist auch ein wesentliches Element für die Atmosphäre dieser Szene, da man damit Instabilität, Verwirrung und Bedrohung vermittelt. Im Moment, in dem der Prügler seinen ersten Schlag gibt, trifft er auf die Lampe an der Decke und diese beginnt sich von einer Seite zur anderen zu bewegen, beleuchtend die Schauspieler und den Raum unregelmäßig und unterbrochen. Dies verstärkt den oben genannten Effekt der Schaffung einer klaustrophobischen Atmosphäre.

Dies ist nicht der einzige Fall, in dem das, was der Roman bereits getan hat, auf andere Weise vermittelt wird. Es ist zum Beispiel sehr interessant zu sehen, wie das gleiche Stilmittel (Schärfentiefe) bei zwei verschiedenen Gelegenheiten im Film verwendet wird, um das, was im Roman „eine sehr drückende Luft“ war, auf die Leinwand zu übertragen. Die Schärfentiefe ist kein Stilmittel an sich. Es besteht darin nur, ob sowohl der Hinter- als auch der Vordergrund im Fokus sind (wenn beide im Fokus sind, bedeutet es, dass es eine große Tiefenschärfe gibt). Das Interessante ist, zu sehen, wann es in seiner Gesamtheit verwendet wird und wann nicht. So ist es beispielsweise bei John Ford und Howard Hawks' Western sehr häufig, dass es eine große Tiefenschärfe sogar im Freien gibt, denn der klassische Western beschäftigt sich vor allem mit der Beziehung zwischen Mensch und Natur; hier (in diesen beiden Momenten) geschieht dennoch das Gegenteil. Wenn nicht alles fokussiert wird, bedeutet es genau, wie in diesem Fall, dass man etwas hervorheben will; hier die Hauptfigur. Was der Regisseur in diesen beiden Momenten (der Ausgang der Kanzleien und das Gespräch mit dem Maler) vermitteln will, ist K.s Angst und seine buchstäbliche Entfremdung von der Gesellschaft.

Schließlich ist es bemerkenswert, wie der Regisseur Autoritätsfiguren durch ihre *Mise-en-Scène* repräsentiert. Zum Beispiel stellt in der ersten Untersuchung den Richter und andere sehr hohe Autoritäten auf einem Podium, genau wie im Roman, in Bezug auf K, der allein auf dem Boden zu sehen ist. «K.s Wahrnehmung drückt dabei seine subjektive Position und Befindlichkeit aus. So muss er in einigen Situationen zu den anderen aufsehen, was seine Unterlegenheit und seinen Kontrollverlust deutlich macht.» (Poppe, 2006:239).

Ein weiteres Beispiel ist der Moment, in dem K. sich zum ersten Mal dem Advokaten gegenüberstellt. In diesem Fall wird eine Froschperspektive mit einem *Overshoulder Shot* verwendet, die auf sehr anschauliche und interessante Weise zeigt (da es ein Element der Subjektivität des Advokaten vermittelt), wie er K. sieht. Das Gleiche (ohne den *Overshoulder Shot*) geschieht auch während des Gesprächs zwischen Leni, K. und Bloch: während Blochs subjektive

Einstellung Leni und K. aus einer Froschperspektive zeigt, geschieht in K.s subjektiver Ebene das Gegenteil und wir sehen Bloch aus einer leichten Vogelperspektive.

Am interessantesten ist nichtsdestoweniger die Szene im Dom. Es ist einfach ein weiterer *Overshoulder Shot*, in dem wir sehen, wie K. den Geistlichen sieht (wie im Roman beschrieben wurde), genau wie er den Richter zuvor bei seiner ersten Untersuchung oder später den Anwalt gesehen hat. Damit stellt er nicht nur die religiöse Figur als Autoritätsperson dar, sondern verbindet auch beide Ebenen: die gerichtliche und die religiöse. Dies ist ein Kernpunkt des Kafkaesken, der bereits im Kapitel *Aspekte des Kafkaesken im Text: Der Prozess* erläutert wurde und der im folgenden Abschnitt konkreter behandelt wird.

Inhalt

Mutatis mutandis ist die Justiz im Film im Wesentlichen das gleiche wie im Roman, aber auf eine andere Weise dargestellt. Da es eine Verfilmung ist, gibt es natürlich Szenen, die hier nicht stattfinden oder die ungeordnet (im Vergleich zum Buch) sind. Genau aus diesem Grund werden einige Szenen vorgestellt, um Informationen zu verdichten, die wirklich interessant zu analysieren sind, um zu sehen, wie eine kafkaeske Stimmung im Film aufgebaut wird. Beispielsweise gibt es eine Szene, die die kafkaeske Vorstellung von Gerechtigkeit und Autorität verdichtet: das Gespräch zwischen K. und Fräulein Bürstner. Darin werden zum Gespräch ein paar Sätze hinzugefügt, die eine Grundidee in der Welt von *Der Prozess* und von Kafka einführen: K. fühlte sich schuldig, auch ohne etwas getan zu haben, als sein Vater ihn fragte, was er getan hatte.

Es ist eine radikale Veränderung gegenüber dem Roman, denn obwohl es sich um ein grundlegendes Thema handelt, das andere Werke von Kafka (und insbesondere diesen Roman) durchdringt, wird es nie so konkret im Roman ausgedrückt. Es ist ein Gespräch, das uns nur mit wenigen Pinselstrichen in diese kafkaeske Idee eintauchen lässt.

Im Gegensatz dazu gibt es andere Szenen, die nur eine Wiedergabe des Romans sind. Zum Beispiel, als K. und Leni über das Gemälde eines Richters sprechen. Sie sagt, dass die ausgefallene Kleidungen des Richters und der Thron nur eine Erfindung sind («this fancy ropes and the throne are just a furniture»). Genauso wie im Roman ist die Hauptaussage dieses Bildes (und des Gesprächs darüber), dass die Justiz einen Machtmissbrauch duldet.

Es ist auch interessant zu bemerken, wie der Film mit seinen eigenen Mitteln die Botschaft des Gesprächs verstärkt. Dass das Gemälde an bis zu 4 verschiedenen Orten im Haus des Advokaten zu finden ist, besagt die Überlegenheit und Bedeutung, die die Gerechtigkeit für ihn hat.

Um den letzten Punkt in Bezug auf die kafkaeske Vision der Justiz und der Gesellschaft im Film zu erläutern, muss man zuerst die Bedeutung der Raumdimensionen in der Verfilmung analysieren. Es ist sehr bedeutend, dass alles (die Wohnung des Malers, die Kanzleien und der Dom) miteinander verbunden ist. Nicht nur, weil es die von Welles verfolgte Idee verstärkt, die kafkaeske Alptraumwelt von *Der Prozess* zu übertragen, sondern (und vor allem) weil sie buchstäblich miteinander zusammengebunden sind. Ich meine, indem diese Räume vereint werden, vereinen diese Elemente sich auch auf eine metaphorische Weise.

Des Filmes entlang werden sowohl die Raum- als auch die Zeitdimensionen verzerrt. So erklärt Sandra Poppe es über das ikonische Bild der Tür des Gerichtssaals:

Die Verzerrung der Raumdimensionen geht im Film soweit, dass K., als er den Gerichtssaal verlässt, kaum noch an die Klinke der Tür herankommt, da diese zu übermenschlicher Größe gewachsen ist. Im Kontrast dazu steht wiederum die Wohnung K.s, deren Decken so niedrig sind, dass die Schauspieler fast mit dem Kopf an sie stoßen. (2006:241)

Obwohl wahrscheinlich das bedeutendste, ist die Tür nicht das einzige Element, das dazu beiträgt, diese Szene zu einem kafkaesken Alptraum zu machen. Die gesamte Szene der „Erste Untersuchung“ spielt sich rhythmisch und im Gegensatz zum vorherigen Gang von K. auf der Suche nach dem Raum ab (wo die Kameraführung sehr ruhig ist, mit breiten und beträchtlich langen *Establishing Shots*). Alle Elemente deuten auf einen Alptraum hin, was sich bestätigt, als wir die Einstellung sehen, in der der Raum völlig verzerrt ist. Die Tür ist nicht zufällig groß, sondern repräsentiert meiner Meinung nach, wie K., das Individuum, über Gerechtigkeit denkt.

Etwas, das Poppe in ihrem Artikel nicht behandelt, ist die Symbolik der Verzerrung dieses Raumes. Die Kanzleien sind in ihrem Raum besonders seltsam. Sie haben einen klaren industriellen Stil, mit seltsamen hängenden Riemenscheiben. Es ist ein Ort, der auf keinen Fall für Menschen aufgebaut scheint, sondern für Maschinen²¹ (es erinnert nicht an Büros, sondern an Fabriken). Es gibt viele Treppenhäuser, riesige Gänge und sehr hohe Decken, die, kurz gesagt, eine labyrinthische Struktur bilden, die K. buchstäblich und metaphorisch durchläuft. Genauso, wie Poppe sagt, ist es

21 Tatsächlich werden die Maschine (Computer) und ihr Verhältnis zur Gerechtigkeit in einer Szene aus dem Film behandelt, die ursprünglich nicht im Buch erschien.

ein «gemischt[er Ort] mit futuristischer Anonymität»²². Diese „futuristische Anonymität“ erinnert natürlich an Fritz Langs *Metropolis* und ist ein Hauptthema, das in *Expressionistische Elemente im Film* erläutert wird.

Als K. aus diesen Kanzleien kommt, gibt es ein Moment von Verfremdungseffekt: In kaum einigen Sekunden kommt K. zur Arbeit an. Es ist ein klares Beispiel dafür, wie die Verformung des Raumes dazu dient, uns in die Logik des kafkaesken Alptraums einzuführen. Dasselbe geschieht eine Weile später, als K. nach dem Verlassen der Hütte des Malers (verfolgt von den Mädchen durch ein verschlungenes Labyrinth), direkt im Dom erscheint. Es könnte zwar einfach bedeuten, dass es ein Alptraum ist und dass aus genau diesem Grund der Raum deformiert ist. Wie ich bereits sagte, hat diese Verformung der Zeit dennoch auch eine wichtige symbolische Ladung.

Im Dom gibt es industrielle Elemente (wie die Balken und die Säulen), die zusammen mit der bereits erklärten Verbindung der Räume die zuvor vorgestellte Idee verstärken: Durch die Beziehung beider Räume in diesem kafkaesken Alptraum erhält die Justiz einen fast religiösen Sinn.

Die erste Szene ist in Bezug auf die Zeitdimensionen vielleicht die interessanteste, da die Zeit im Film zum ersten Mal vollständig verformt wird und ein deutlicher Unterschied zum Roman gemacht wird. Während dieses Kapitel im Roman endet, als seine Mitarbeiter K. in die Bank begleiten, verlässt er im Film für die ersten 30 Minuten das Gebäude nicht. Obwohl die Szene beginnt, als K. dem Beamten erklärt, dass er sich immer um 6. 15 Uhr kleidet (und daher war es noch früh für ihn), endet sie damit, dass K. Grubach Gute Nacht sagt; ohne dass es keine Ellipse dazwischen gibt.

Es ist natürlich logisch, Szenen in einer Verfilmung zu verwerfen (umso mehr, wenn es sich um einen relativ langen Roman handelt), aber es ist bemerkenswert, dass diese Szenen im Film eine Kontinuität aufweisen, die im Roman ursprünglich nicht existiert. Die Zeit verliert den Sinn: während sie zu Beginn ein sehr präsent und in der Wirklichkeit verankertes Element war, ist die Zeit gegenüber dem Ende der Szene vollständig verformt. Ich meine, zu Beginn der Szene war die Zeit im Film auf vielerlei Weise präsent: durch Dialog, Bild (die Uhr auf K. s Nachttisch) und Ton (der Klang dieser Uhr ist deutlich und vorsätzlich zu hören). Es ist dennoch bereits Nacht, als Bürstner ankommt und sagt «it's been a long night», während im Roman es «zwölf vorüber» (S. 38) war; sind es jetzt schon 20 Stunden (von 6:00 bis 12:00 Uhr)?

22 Poppe 2006:240.

Aus diesem Grund sind die Worte so wichtig, mit denen Welles den Film eröffnet und sein Vorwort beendet: «It's been said that the logic of the story [*Vor dem Gesetz*] is the logic of a dream, or a nightmare.»

Das ist eine „Alptraumlogik“, die bereits im Roman vorhanden ist aber hier noch intensiver auf die Leinwand gebracht wird, und die in verschiedenen Momenten des Films deutlich zu sehen ist²³. Ein gutes Beispiel ist die schon analysierte Szene der ersten Untersuchung oder die Szene mit dem Maler. In dieser wird das Gefühl der Unwirklichkeit im Roman auf zwei Weisen dargestellt: einerseits durch die Belästigung, die der Regisseur vermittelt, indem er mindestens alle paar Sekunden dem von außerhalb der Hütte ausspionierenden Mädchen verschiedene Gegenschüsse (mit schnellen Kameraschwenks) widmet; und andererseits mit dem sogenannten Bewussten Achsensprung. Die *Achsensprung* ist ein kinematographischer Begriff, der auf die Brechung der *180-Grad-Regel* sich basiert: «Ein Achsensprung kann beim Zuschauer Desorientierung verursachen, da die Anordnung und Blickrichtung der Akteure im *Frame* sich relativ zum Zuschauer zu verändern scheint»²⁴. Das Besondere an den Bewussten Achsensprung ist es konkret, dass die Regel absichtlich verletzt wird. Obwohl es in der Regel als ein Fehler angesehen wird, kann der Achsensprung als ein Stilmittel genutzt werden. In diesem Fall löst der Bewusste Achsensprung ein Gefühl von Angst und Bedrohung aus; zwei rein kafkaeske Begriffe, die in einem anderen Medium zum Ausdruck kommen.

3.1.3. Expressionistische Elemente im Film

Es würde zu lange dauern, das ganze expressionistische Kino zu erläutern, aber man muss zumindest sagen, dass seine Hauptmerkmale auch in diesem Film zu finden sind. Der Expressionismus zeichnet sich durch einen klaren Einfluss der expressionistischen Malerei aus. Dies ist sowohl in ihrer surrealistischen *Mise-en-Scène* als auch in ihrer Schwarz-Weiß-Aufnahme zu sehen.

Während die Verbindung zwischen Kafkas Roman und dem Expressionismus hauptsächlich sein Thema war, bringt der Film viele Elemente in Einklang, die Welles direkt aus dem expressionistischen Film zu nehmen scheint²⁵. Besonders hervorzuheben ist die Verwendung von

23 «Welles uses the story as an explanation for the film's lack of narrative logic, declaring, as the directorial voice, that the story has the 'logic of a dream a nightmare'.» (Brady und Hughes 2005:233-234)

24 [https://de.wikipedia.org/wiki/Achsensprung_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Achsensprung_(Film))

25 «Welles' Stil kann als expressionistisch bezeichnet werden; (...)» (Poppe, 2006:243)

Licht und Schatten (einige von denen reichen bis zur Decke²⁶), die zu dieser bedrohlichen Stimmung beitragen. Aber der Regisseur nimmt nicht nur die expressionistische Ästhetik an, sondern gibt dem Motiv des Lichts auch eine allegorische Bedeutung, wie Poppe (2006:242) erklärt:

Ein weiteres Phänomen in Text und Film ist die Einschränkung oder Verzögerung der visuellen Wahrnehmung, die häufig mit dem Spiel von Licht und Schatten im Raum verbunden ist. Die Lichtverhältnisse schränken in Text wie in Film die Wahrnehmung K.s ein, die dadurch eine Verzögerung erfährt. Ein Beispiel bietet der erste Besuch in der Wohnung des Anwalts, die nur durch Kerzenlicht spärlich erhellt ist. (...) Dabei verweist die visuelle Sehfähigkeit K.s auf seinen geistigen Zustand, der zu verdunkeln droht. Ähnlich symbolisch ist auch das wiederkehrende Licht-Schatten-Motiv zu deuten: Das Licht als Quelle der Erkenntnis²⁷ bleibt K. in den meisten Szenen verwehrt, so drückt sich in Schatten und Dunkelheit sein Unvermögen zur Erkenntnis über sich selbst und das Gesetz aus. Diese Metapher funktioniert in beiden Medien gleichermaßen.

Ein weiteres Element des Stils, das den Film der expressionistischen Stilrichtung näher bringt, ist das Bühnenbild. Besonders interessant ist das Haus des Advokaten, denn es ist sehr breit und vermischt barocke Dekorationen mit industriellen Elementen. Es enthält auch so seltsame Elemente wie den Haufen Papier, auf dem K. und Lena liegen, oder Holzwände, die wie gefallen aussehen. Zu diesen und anderen Momenten²⁸ erinnert *Le Procès* an die übertriebenen und etwas unwirklichen Innenräume von expressionistischen Stummfilmen wie, zum Beispiel, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920).

Ein weiteres Hauptthema des Expressionismus, das auch im Roman behandelt wurde, war die Großstadt, die Metropole. Der Film spielt in einer praktisch verlassenen und entmenschlichten Stadt, wie man an verschiedenen Stellen sehen kann. Die weiten Einstellungen und die schon kommentierten riesigen Gebäude, vor denen die Figuren (K. und ihre Cousine, oder K. allein) stehen, tragen nur dazu bei, dass diese Großstadt noch unmenschlicher wird. Auf diese Weise erreicht die Stadt eine bedrohliche Atmosphäre, die sich mit der unmoralischen Stimmung der Geschichte vermengt:

Diverse issues such as postwar collective guilt, the desolation of the modern metropolis and its brutalist architecture (...) The social environment, and in particular its architecture, is considerably shifted in Welles' film by the use of a vast housing estate of concrete slab blocks in Yugoslavia as equivalents for the tenement blocks described by Kafka: (...) (Brady und Hughes 2005:232 f.)

26 Z. B.: Min. 27:30 und 1:20:56.

27 Obwohl es hier nicht erwähnt wird, war dieses Motiv bereits im Vorwort (sowohl des Films als auch des Romans): genau das Licht, das sich hinter der vom Hüter bewahrten Tür befindet und auf dem der „Mann vom Land“ nicht zugreifen kann.

28 Z. B. Min. 1:03:31

3.2. Kafkas *Der Bau*

3.2.1. Der Aufbau einer kafkaesken Atmosphäre

Der Film *Kafkas Der Bau* erzählt die Geschichte eines verrückten und unausgewogen Menschen, der seine eigenen Feinde erfindet; aber, ist dies eigentlich kafkaesk? Denn es scheint mir, dass er zwar nur Elemente der kafkaesken Atmosphäre nimmt, und dabei eine einfachere und flachere Figur darstellt als zum Beispiel die der Romane von Kafka *Das Schloss* und *Der Prozess*. Ich meine, während K. und Joseph K. eine kafkaeske Welt repräsentieren, ist der Mann des Films (und auch das Tier der Erzählung) ein Verrückter vor einer Welt, die er selbst feindlich erschafft.

Dennoch sammelt es, wie gesagt, kafkaeske Elemente, die jetzt in Form und Inhalt analysiert werden.

Inhalt

Die Verfilmung beginnt ganz ähnlich wie die Erzählung: Während die Hauptfigur im Text einen inneren Monolog hat, der die ganze Geschichte bildete, beginnt der Film hier mit dem Gespräch des Schauspielers vor einer Kamera. Dies Stilmittel ist zwar keine Durchbrechung der vierten Wand, aber sie trägt dazu bei, diese kafkaeske Atmosphäre darzustellen. Diegetisch ist diese Kamera einfach die Kamera, mit der der Protagonist seine Überlegungen, seinen Bau und seine Momente mit Familie und Freunden aufzeichnet; sie schafft jedoch Distanz, denn er ist trotz allem ein mit einer Kamera sprechende Schauspieler. Das Gleiche geschieht in Kafkas Erzählung: Ein innerer Monolog ist keineswegs eine Durchbrechung der vierten Wand, aber es schafft einen Effekt von Unruhe beim Leser, da dieser den Verdacht hat, dass das, was er sagt, sicherlich nicht wahr ist.

Diese Unruhe wird im Film im Gegensatz zum Text durch die Zerteilung der Geschichte verstärkt. Man spielt mit der Zeit, indem man mehrere Momente derselben Geschichte nebeneinander stellt, um den Zuschauer zu verwirren. So ist es z. B. mit dem Ende der ersten Szene (Bilder von Menschen mit Taschenlampen, die den Bau untersuchen), das im ganzen Film mehrmals vorkommt.

Wie die Zeitdimensionen führt auch die Raumdimensionen zur Verwirrung beim Zuschauer. Die Art und Weise, wie der Bau und die anderen Räume gefilmt werden, ist sehr unterschiedlich. Neben der klaren Unterscheidung zwischen dem Bau und den anderen Räumen, die durch die Farbpalette vermittelt wird (der Bau wird durch einen sehr lebendigen Ton von Rot hervorgehoben,

im Gegensatz zu allen anderen Elementen der Komposition, die sich auf einer Palette von Grautönen befinden, sogar die Kleidung aller Figuren²⁹), ist die Wiederholung von Einstellungen und Räume im Film sehr bedeutend. Während der Zuschauer die Räume des Hauses immer besser kennt und wegen der Wiederholung der Einstellungen mit ihm vertraut wird, fühlen sich die der Arbeit und die Räume außerhalb fremd an, wie die Diskothek, der Parkplatz oder das Büro selbst, da die Struktur in jeder Szene verändert.

Alle diese Räume haben dennoch etwas anderes gemein: sie sind alle ‚Nicht-Orte‘^{30,31}. Sowohl bei der Arbeit (was eigentlich bedeutsam ist) als auch in vielen anderen Fällen (z. B. in Minute 7:23) verwendet der Regisseur *Establishing Shots*, um die Kleinheit des Einzelnen zu vermitteln, genauso wie Orson Welles in *Le Procès* gemacht hatte. Tatsächlich werden die *Overhead-Schüsse* im Film oft wiederholt³², um diese Kleinheit der Figuren in Nicht-Orte zu betonen. Viele von ihnen (z. B. 26:09, 44:17, 1:00:10 oder 1:01:00) sind sehr weiten Einstellungen, weiter als Supertotale, bei dem die Figuren kaum einen winzigen Teil der Einstellung belegen.

Es gibt einen grundlegenden Unterschied zum Text: Während der Leser im Text die Spannung mit dem Protagonisten teilt, da beide die gleichen Informationen haben (die ganze Geschichte ist in Wirklichkeit ein innerer Monolog), gibt es in der Verfilmung einige Momente, in denen der Zuschauer mehr Informationen als die Hauptfigur erhält³³. Als man beispielsweise sehen kann, wie einige Menschen vor dem Bildschirm vorbeikommen (aber hinter dem Rücken der Hauptfigur), oder als uns schließlich gezeigt wird, dass seine Familie eine Erfindung von ihm war (vor der *Plot Twist*, in der er das merkt. Diese *Plot Twist* findet statt, als er sich die Aufnahmen seiner Kamera ansieht, 1:26:35). Während die Information des Betrachters sehr gut dazu geeignet ist, Spannungen zu erzeugen (Truffaut 1993:201), glaube ich nicht, dass sie der Perspektive von Kafkas

29 Das ist sehr oft im ganzen Film zu sehen: 3:40, 15:46, 16:00, 24:40, 29:10, 36:40, 44:26, 1:03:15, 1:07:39, 1:11:50. Alle Minuten, auf die ab hier verwiesen wird, stammen aus der DVD: Freydank, Jochen Alexander. *Kafkas Der Bau*, Deutschland: Mephisto Film, 2016.

30 *Nicht-Ort* nach der berühmte Definition von Marc Augé: «So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.» (Augé 1994:92).

31 Erstaunlicherweise verweist Hanns Zischler in seinem Buch *Kafka geht ins Kino* auch auf die Beziehung zwischen Kino, Kafka und Nicht-Orten: «Paris zerfällt in lauter Nicht-Orte, Verkehrsknotenpunkte, Metro-Stationen, reine, von der maschinellen Beschleunigung hervorgebrachte Intensitäten. Kafka, von der „neuesten Technik“ immer rasch affiziert, nimmt die ungewohnten Turbulenzen körperlich wahr.» (Zischler 2017:57)

32 Genau in Minuten 4:18, 10:34, 11:00, 15:46, 19:45, 39:05, 43:42, 47:30, 54:51 und 1:14:24.

33 Es geschieht dennoch nicht immer. Es gibt noch andere Momente (z. B.: 50:07), in denen die Gedanken der Figur angemessen vermittelt werden: Wir hören, was er hört, und der Schuss wird im Moment mit anderen vermischt, die nicht unbedingt Aufnahmen von realen Situationen sein müssen. Diese Schüsse scheinen vielmehr seine Phantasie zu sein, entweder wegen ihrer kurzen Dauer oder weil sie nicht wieder im Film auftauchen. Alles deutet auf imaginäre Bilder hin, denn, wie es später gezeigt werden wird (und wie auch es in Kafkas Erzählung geschah), gab es eigentlich niemanden sonst in seines Baus, sie waren seine Einbildungen.

Erzählung nahe kommt. Wenn der Zuschauer nicht sieht und hört, nichts wahrnimmt, genauso wie die Hauptfigur, kann der Zuschauer auch nicht an dieser kafkaesken Paranoia teilnehmen.

Aber das Kafkaeske besteht auch darin eine Rückseite der Wirklichkeit zu zeigen, genauso wie in Bezug auf *Auf der Galerie* erklärt wurde. In diesem Sinne funktioniert der Film perfekt. Es versucht nicht, uns diese kafkaeske Paranoia spüren zu lassen, sondern gibt uns die ganze Information, um uns Sorgen zu bereiten und um zu schaffen, dass der Zuschauer die Geschichte mit Distanz sehen kann.

Wie ich schon erwähnte, gibt es fast am Ende des Films einen wichtigen *Plot Twist*: Es gibt eine große Distanz zwischen Realität und den Gedanken des Protagonisten. Obwohl, wie gesagt, Spuren bereits im ganzen Film hinterlassen werden, geschieht dies *Plot Twist* fast am Ende (nämlich am Anfang des dritten und letzten Aktes). Einige dieser Spuren sind zum Beispiel, dass niemand anders als der Protagonist mit seiner Frau spricht (29:01), oder dass uns beim Abendessen mit seinen Freunden (55:20) gezeigt wird, dass es dort niemanden gibt, und trotzdem scheint er es nicht zu bemerken. Dieses Spiel endet schließlich mit der Zerstörung des Spiegels und in dem Moment, als der Mann die Täuschung erkennt.

Am Ende des Films erkundet der Mann den Bau wieder, bis er sich vor einem Spiegel in der Garage befindet. Die kafkaeske Paranoia führt ihn dazu, zu versuchen, sich selbst anzugreifen, als er sich in diesem Spiegel sieht, aber es ist nichts anderes als eine Illusion³⁴. Als der Spiegel zerbricht, wird die Illusion auch zerbrochen, und die Wahrheit wird gesehen, wie sie ist: Der Bau wird nun komplett in Trümmern präsentiert. Es ist bedeutend, dass es keinen *Dutch Angle* gibt, nachdem er den Spiegel zerstört und das Gebäude verlassen hat, da diese *Dutch Angle* den Film zuvor beherrscht hatten.

Stil

Der Regisseur nutzt das Licht auf eine sehr interessante Weise, um die Gedanken des Protagonisten zu vermitteln: durch die Beleuchtung lenkt er die Aufmerksamkeit auf das, woran die Figur denkt. Dies zeigt sich deutlich in der Szene (20:37), in der den Riss in der Wand des Raumes der Hauptfigur zum ersten Mal gezeigt wird. Der Riss nimmt nur einen minimalen Teil des Bildschirms ein, aber der Zuschauer bemerkt ihn, weil er ungewöhnlich beleuchtet ist. Ich meine, es gibt keine Lampe, die dieses Licht ausstrahlt. Mit diesem extra- oder nichtdiegetischen Licht,

³⁴ Es erinnert viel an Kafkas Erzählung, als der Ich-Erzähler sagt, dass er ohne Zögern «irgendjemand von [s]einer Art» (S. 596) angreifen würde.

macht der Regisseur auf Dinge aufmerksam, in denen sich der Mann auch selbst fokussiert, indem man eine Verbindung zwischen beiden (Figur und Zuschauer) herstellt.

Ein weiteres vom Regisseur verwendetes Stilmittel, das bereits im vorherigen Abschnitt erläutert wurde, ist die Verwendung vom *Dutch Angle*. Die Nutzung dieses Stilmittel, die wir schon im Welles' Film gesehen haben, vermittelt hier auch die kafkaeske Atmosphäre. Allerdings ist die Verwendung in diesem Film viel größer³⁵. Der Regisseur neigt die Kamera bei vielen Gelegenheiten und es ist so bemerkenswert, wegen den vielen räumlichen Bezüge (Möbel, Wände, Decke usw.), die es gibt; alle senkrecht oder parallel untereinander, die auf diese Weise die Bühne zu destabilisieren scheinen.

Oft wird diese schräge Perspektive mit großen Einstellungen kombiniert, um sowohl die bereits erklärte Kleinheit des Individuums als auch die kafkaeske und/oder bedrohliche Stimmung darzustellen.

Das *Dutch Angle* ist nicht das aus Welles' Verfilmung entlehnte einzige Stilmittel, dieser Film teilt mit *Le Procès* zwei weitere Merkmale: die Verwendung der Froschperspektive (14: 57), um die Abneigung und Angst zu zeigen, die der Protagonist seinen Nachbarn gegenüber empfindet, und die Verwendung von schnellen Schnitten (52:37) und Achsensprung (33:12, 52:40), um Unruhe zu vermitteln. So wie es in der Szene von ‚Der Maler‘ geschah, um Spannungen zu erzeugen, werden in der Szene, in der der Hausmeister ermordet wird, die Schüsse (die Kameraeinstellungen) sehr schnell entgegengesetzt und es kommt mehrmals zu einem Achsensprung. Außerdem sind die Einstellungen sehr unterschiedlich: Großaufnahmen beider Figuren, Totale, eine Vogelperspektive, Detailaufnahmen seiner Hände in Anspannung von knapp einer halben Sekunde, Detailaufnahmen seiner verdrehten Augen. Die Szene endet nicht zufällig mit einer sehr weiten und schrägen Einstellung.

Besonders interessant ist die Verwendung der Farbpalette. Mit Ausnahme des Baus ist alles fast ausschließlich in Grautönen gehalten, einschließlich der Kleidung aller Schauspieler. Es ist sehr deutlich in vielen Momenten des Films (z. B.: 1:14:56 und 1:18:46) zu sehen.

35 7:23, 8:28, 9:56, 12:37, 13:10, 13:16, 13:24, 13:39, 15:00, 16:22, 19:56, 20:41, 24:50, 30:38, 31:42, 38:52, 40:35, 45:20, 47:43, 48:09, 48:20, 52:10, 54:05, 1:00:04, 1:04:36, 1:05:00, 1:07:20, 1:08:38, 1:09:10, 1:14:10, 1:15:10, 1:16:46, 1:24:08, 1:25:25. Wie man sehen kann, gibt es in den letzten 20 Minuten des Films (nach der Zerstörung des Spiegels) keine.

4. Schlussfolgerungen

Im ersten Abschnitt der Arbeit (*0. Das Thema, Kafka und der Film, Kafka geht ins Kino*) stellte ich zwei Ideen vor, die als Achse der Arbeit diente. Die erste war, warum immer noch 2014 oder in den 60er Jahren das Kafkaeske aktuell war und ist, und die zweite, ob auch die Filme kafkaesk waren, oder ob sie nur Elemente des Kafkaesken enthielten.

Die zweite Frage wurde bereits auf diesen Seiten beantwortet. Man findet sowohl in den Themen der Geschichten als auch in ihrer Form dieses kafkaeske Element, und es gibt viele Möglichkeiten, es auf die Kinoleinwand zu bringen. Entweder durch das Spiel mit den Raum- und Zeitdimensionen oder mit eher kinematographischen Aspekten, wie dem erklärten Achsenwechsel oder der Verwendung der verschiedenen Einstellungsgrößen zur Betonung der Wahrnehmung der Figuren.

Währenddessen wurde die erste Frage nicht so konkret behandelt. Sowohl in Welles' als auch in Freydanks Verfilmungen gibt es Elemente, die auf eine Aktualisierung von Kafkas Werk hinweisen: In *Le procès* widmet man eine Szene (schon im Jahr 1962) einem neuen Gerät, das K.s Onkel fasziniert und das einem Computer sehr ähnlich ist, der dazu dienen würde, die schuldigen Leute zu finden (die Verbindungen mit der kafkaesken Justiz sind mehr als offensichtlich). In *Kafkas Der Bau* deutet auch die sehr orwellsche Ästhetik des Arbeitsplatzes, voller Kameras und Bildschirme, auf diese Aktualisierung hin.

Nichtsdestotrotz, damit es eine Aktualisierung geben kann, muss der Originaltext einen universellen Wert haben, der im Werk Kafkas zweifellos vorhanden ist. Deshalb möchte ich mit einigen Worten aus dem schon zitierten Text *Der Mythos des Sisyphos* von Camus schließen, die perfekt beschreiben, wie der tschechische Schriftsteller in der Lage ist, die Natur des Menschen zu reflektieren:

Il y a dans la condition humaine, c'est le lieu commun de toutes les littératures, une absurdité fondamentale en même temps qu'une implacable grandeur. Les deux coïncident, comme il est naturel. Toutes deux se figurent, répétons-le, dans le divorce ridicule qui sépare nos intempérances d'âme et les joies périssables du corps. L'absurde, c'est que ce soit l'âme de ce corps qui le dépasse si démesurément. Pour qui voudra figurer cette absurdité, c'est dans un jeu de contrastes parallèles qu'il faudra lui donner vie. C'est ainsi que Kafka exprime la tragédie par le quotidien et l'absurde par le logique. (Camus 1964:173)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

KAFKA, Franz: *Der Prozess*. PASLEY, Malcolm (Hg.). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990.

KAFKA, Franz: ‚Bau‘-Konvolut. In: SCHILLEMEIT, Jost (Hg.): *Franz Kafka Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1992, S. 575-633.

KAFKA, Franz: Auf der Galerie. In: KLITTER, Wolf; KOCH, Hans-Gerd und NEUMANN, Gerhard (Hg.): *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994, S. 7-20.

FREYDANK, Jochen Alexander: *Kafkas Der Bau*, Deutschland: Mephisto Film, 2016. (DVD).

WELLES, Orson: *El Proceso* (The Trial), Spanien: Sogemedia, 2003. (DVD).

Sekundärliteratur

ALT, Peter-André: *Kafka und der Film*. München: C. H. Beck, 2009.

ARENDT, Hannah: *Die verborgene Tradition*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag, 2000.

AUGÉ, Marc: *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994.

BRADY, Martin und HUGHES, Helen: Kafka adapted to film. In: PREECE, Julian (Hg.): *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S. 226-241.

BOGNER, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

CAMUS, Albert: *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1964.

DAVID, Thomas: War Kafkas Leben kafkaesk?

[<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/im-gespraech-reinerstach-war-kafkas-leben-kafkaesk-1543808.html>] (Stand: 21/06/2019)

EDSCHMID, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus (Teilabdruck). In: SCHMIELE, Walter (Hg.): *Essay, Rede, Feuilleton: Eine Auswahl*. Darmstadt: Justus von Liebig, 1990, S. 7-20.

KOCH, Hans-Albrecht: *Neuere Deutsche Literaturwissenschaft: eine praxisorientierte Einführung für Anfänger*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

KRACAUER, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

KUGELE, Jens: Positionen in der Raum-Zeit. In MÜLLER, Dorit und WEBER, Julia (Hg.): *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung „Der Bau“*. Göttingen: de Gruyter, 2013, S. 179-194.

MÜLLER, Michael: *Franz Kafka, Der Process: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1996.

POPPE, Sandra: Kafka im Kino - Der Prozeß in Orson Welles' filmischer Rezeption. In: ENGEL, Manfred und LAMPING, Dieter (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 234-244.

TRUFFAUT, François: *El cine según Alfred Hitchcock*. Barcelona: RBA, 1992.

WELLES, Orson und BOGDANOVICH, Peter: *This is Orson Welles*. New York: HarperPerennial, 1993.

ZISCHLER, Hanns: *Kafka geht ins Kino*. Berlin: Galiani, Berlin: 2017.

<https://www.duden.de/rechtschreibung/kafkaesk> (Stand: 21/06/2019)

https://de.wikipedia.org/wiki/Dutch_Angle (Stand: 21/06/2019)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Achsensprung_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Achsensprung_(Film)) (Stand: 21/06/2019)

Filmografie

Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920)

Metropolis (Fritz Lang, 1927)

The Crowd (King Vidor, 1928)

Touch of Evil (Orson Welles, 1958)

Triumph des Willens (Leni Riefenstahl, 1935)

Glossar: Filmbegriffe

EINSTELLUNG: Minimale Einheiten, aus denen ein Film besteht: seine Bilder. Auch Frame, Aufnahme oder Schuss (eng. *Shot*) genannt. Je nach Größe können dies sein:

GROSSAUFNAHME: Diese Einstellung fokussiert sich auf den Kopf der Akteure.

DETAILAUFNAHME: Diese Einstellung fokussiert sich auf einen Detail der Komposition.

Totale/Supertotale (auch *Long Shot*): Eine weite Aufnahme, die das Gesamt des Handlungsraumes zeigt.

ESTABLISHING SHOT: Man könnte sagen, dass es sich um eine Art Totale handelt, aber sie ist im Allgemeinen länger als die übliche Totale und wird normalerweise am Anfang oder Ende einer Szene verwendet, um sie geographisch zu platzieren.

SCHUSS/GEGENSCHUSS: Eine Gegenüberstellung von Einstellungen, die normalerweise in einem Dialog oder einer ähnlichen Szene auftritt. Dem Schuss einer Figur steht ein Gegenschuss gegenüber, der die Perspektive der anderen Figur zeigt. In diesen Szenen ist der *Overshoulder Shot* sehr verbreitet.

OVERSHOULDER SHOT: Eine Art von Einstellung, die die Schulter (daher sein Name) oder einen anderen Teil des Rückens einer Figur zeigt. Dahinter ist zu sehen, was auch die Figur sieht. Es ist eine sehr häufige Art von subjektiver Einstellung.

Je nach Perspektive der Einstellungen unterscheidet man in der Regel zwischen:

FROSCPERSPEKTIVE: Normalerweise ist diese eine Perspektive, die eine subjektive Aufnahme markiert. Dies zeigt, was gefilmt wird, aus einer sehr niedrigen Perspektive, so dass es größer aussieht. Deshalb wird es oft verwendet, um Größe oder Einschüchterung zu vermitteln. Ihr Gegenteil ist die Vogelperspektive.

VOGELPERSPEKTIVE: Zeigt eine Figur oder ein Objekt aus einer erhöhten Perspektive an. Im Gegensatz zu Froschperspektive wird es oft verwendet, um Kleinheit zu vermitteln.

OVERHEAD-SCHUSS (eng. *top shot*): Eine Extremform der Vogelperspektive, in der die Kamera genau über der Figuren stellt.

DUTCH ANGLE: Grundsätzlich ist es eine schräge Kameraperspektive. Sie dient in der Regel dazu, dem Betrachter Desorientierung oder Unwirklichkeit zu vermitteln.

SCHNITT (eng. *cut*): Es ist das, was eine Einstellung von der anderen trennt. Abhängig von der Länge der Schnitte kann es beispielsweise Spannung oder umgekehrt Langsamkeit übertragen.

ACHSENSPRUNG: Unter Achsensprung versteht man die Verletzung der 180-Grad-Regel³⁶. Es wird normalerweise als Fehler im Film angesehen, aber wenn es absichtlich eingesetzt wird, ist es ein sehr effektives Mittel, um Verwirrung beim Zuschauer zu stiften.

SCHÄRFENTIEFE (manchmal auch Tiefenschärfe): Wenn man von Schärfentiefe spricht, bedeutet das in der Regel, dass sowohl der Hinter- als auch der Vordergrund im Fokus stehen. Wenn dies nicht geschieht, ist etwas aus dem Fokus gerissen, um es hervorzuheben. Normalerweise wird in diesem Fall der Vordergrund in Bezug auf den Hintergrund hervorgehoben.

MISE-EN-SCÈNE (französisch für In-Szene-Setzen, auch Bühnenbild genannt): Reihe von Elementen (sowohl Schauspieler als auch Dinge), aus denen die Aufnahme besteht, sowie auch deren Bewegung auf der Bühne.

PLOT TWIST: eine Art überraschende Wendung in der Handlung, die normalerweise dadurch erzeugt wird, dass dem Zuschauer einige Daten offenbart werden, die vorher nicht für ihn bekannt waren. Im Falle von *Kafkas Der Bau* ist der *Plot Twist*, dass er sich seine Familie und Freunde vorstellte.

36 «Die 180-Grad-Regel dient dazu, die Konstanz der Bewegungsrichtungen im Kino aufrecht zu erhalten. Sobald eine Kamera ein Geschehen filmt, entsteht eine Links-rechts-Orientierung des Ereignisses (die man meist als Handlungsachse bezeichnet). Solange die Kamera auf der gleichen Seite dieser Achse bleibt, erfolgen Bewegungen in der gleichen Richtung. Wird die Achse überschritten, ist das Richtungssystem um 180 Grad zu rotieren – aus Links- werden Rechtsbewegungen und -orientierungen und umgekehrt. Für den Zuschauer ist diese Rotation schwer nachvollziehbar und führt zu Irritationen.» (Hünigen 2012)