



# Die Lücke als Aufforderung. Comicaaptionen von Franz Kafkas Leben und Werk

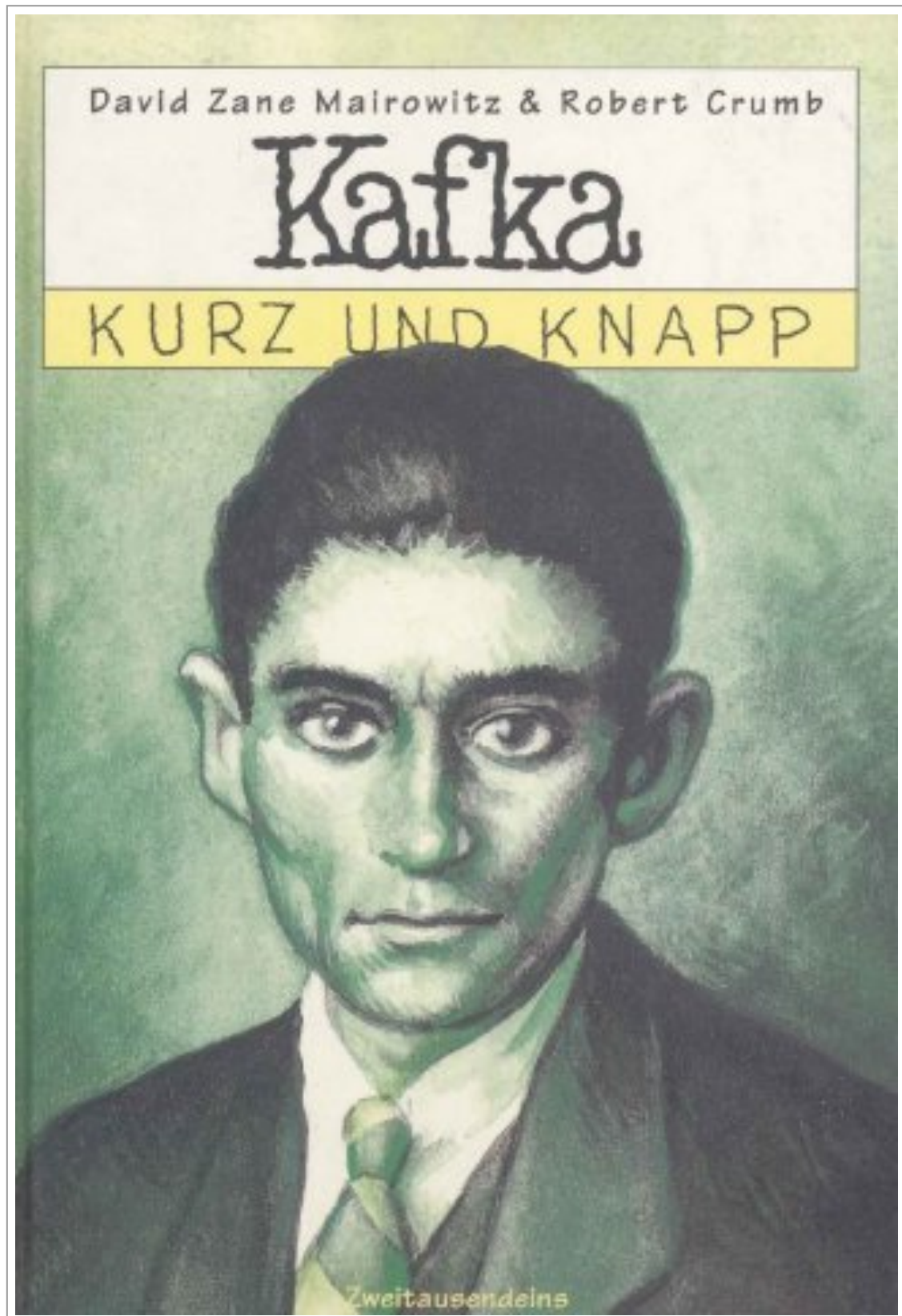
Christina Wintersteiger

*Using two examples, Christina Wintersteiger examines the treatment of the person and work of Franz Kafka in the medium of the comic strip. It is shown that Kafka not only represents a literary figure, but has by now advanced to the status of a pop icon.*

## 1. Einleitung

"Man kann kein Buch über Kafka voraussetzungslos beginnen." [1] Und ebenso wenig eine Arbeit. Über kaum einen modernen Autor wurde dermaßen viel geschrieben, gedacht, spekuliert, interpretiert. In der vorliegenden Arbeit möchte ich – nach einer Einführung in die von Milan Kundera "Kafkology" genannte Masse an Zugängen zu Kafka – Adaptionen seiner Werke in Comics, bzw. Graphic Novels beleuchten. Besonders hervorgehoben werden soll hierbei der Faktor der

Unvollständigkeit: Der unfertige Status des Kafkaschen Werks bietet sich, meiner These zufolge, dazu an (sprich: fordert geradezu dazu auf), es zu bearbeiten, zu revidieren und zu deuten. Dem entspricht auch der inhärent fragmentarische Charakter des Mediums Comic. Da ich dem Anspruch auf Vollständigkeit der Kafkaschen Interpretationen und Adaptionen in diesem Rahmen nicht gerecht werden kann und will, möchte ich mich auf die Umsetzungen von *Der Prozess*[2] bei Mairowitz und Montellier[3] im grafischen Bereich konzentrieren. Im zweiten Teil der Arbeit wird es um die Auseinandersetzung mit Kafkas Leben gehen, das selbst als "unfertig" und demnach mysteriös und geradezu Interpretationen und biographische Lesarten seiner Werke provozierend wahrgenommen wurde, nicht zuletzt aufgrund der Fülle des von Kafka selbst produzierten Materials über sich selbst in Form von Briefen und Tagebüchern. Kafka fungiert mittlerweile als popkulturelles Icon, dessen Bild (sowohl in medialer als auch in symbolischer Hinsicht) in vielfältigster Weise reproduziert wurde: Sein Leben wurde ebenso behandelt und stilisiert wie sein Werk. Diesen Punkt möchte ich anhand von Robert Crumbs *Kafka for Beginners*[4] näher ausführen.





David Zane Mairowitz.

Illustrationen von Robert Crumb. Deutsch von Ursula Grützmacher-Tabori.

Frankfurt/M.: Zweitausendeins 1995.

© für die deutsche Ausgabe: Zweitausendeins 1995.

© für die Originalausgabe *Kafka for Beginners* (Icon Books 1993): David Zane Mairowitz/Robert Crumb 1993.

## 2. Das Problemfeld Kafka

Zugang zu Kafkas Leben und Werk zu finden erweist sich als durchaus problematisch, oft wird hier eine Parallele zu seinem *Schloss*-Roman[5] gezogen: Das Schloss als eine "Struktur, die Zugänge gewährt und zugleich verschließt"[6] steht hier paradigmatisch für die Unzugänglichkeit einer Interpretation, eines endgültigen Sinns bei Kafka. Oliver Jahraus benennt diese "paradoxe Ambivalenz" der Kafkaschen Romane und Erzählungen, zu Interpretationen zu provozieren und diese gleichzeitig zu verwehren.[7] Auf die Flut an verschiedenen Lesarten werde ich in diesem Kapitel später noch eingehen und auch auf die Problematik dieser "Massenvergewaltigung", wie es Susan Sontag treffend genannt hat.[8] Doch zunächst möchte ich einen weiteren Aspekt erwähnen, der die Arbeit mit und über Kafka so spannend und zugleich schwierig macht: die Unvollständigkeit. Kafka schrieb in seinem kurzen Leben, das 1924 früh durch Tuberkulose endete, zahlreiche Erzählungen und drei unvollendete Romane. Sein langjähriger Freund und Schriftstellerkollege Max Brod ignorierte den testamentarischen Wunsch des Verstorbenen, seine Werke zu verbrennen und verhalf ihnen stattdessen zu Bekanntheit und Kafka postum zu Ruhm und einem festen Platz in jedem Literaturkanon. Durch die Editionsarbeit Brods und dessen "Vermarktung" seines verstorbenen Autorenfreundes wurde Kafka zu einer mythenumrankten Persönlichkeit, dessen undurchdringlich scheinende Werke mit ihren mehrdeutigen Interpretationsangeboten den Neologismus *kafkaesk* prägten. Nach Michael Müller in der kritischen Ausgabe von *Der Prozess* zeigte Brod die "Tendenz, die Person des



Dichters zu überhöhen, ihn aus dem Bereich des Normal-Menschlichen herauszuheben"[9] und das von ihm kreierte Image des Kafkaesken wird heute oft angefochten: "Es gilt, das Kafkaeske zu negieren, um das Schreiben in seiner Bedeutung zu erkennen." [10] Vor allem der tschechische Schriftsteller Milan Kundera, der "Brod's posthumous pseudo-Kafka, and the self-propagating system of exegesis of his image" [11] pejorativ als "Kafkology" bezeichnet hat, schreibt dem populären Bild des *Kafkaesken* ein Eigenleben zu, das nicht (mehr) als intrinsische Qualität des Kafkaschen Schreibens selbst gesehen werden kann.

Doch nicht allein Brod war "schuld" an der Entstehung dieses "kanzerogenen" Adjektivs, sondern Kafka selbst trug viel dazu bei, indem er sich in seinen zahlreichen überlieferten Briefen und Tagebüchern als Schriftsteller präsentierte und "das eigene Schreiben als solches erst [ ... konstituierte]" [12] "Das Kafkaeske fiktionalisiert Kafka, wie umgekehrt Kafka auch seine Erfahrungen vielfach fiktionalisiert hat" [13] , so Oliver Jahraus. Die Zeugnisse und Kommentare aus Kafkas Briefen (vor allem an seine Geliebten, Felice und Milena) und Tagebüchern können als Angebote gesehen werden, die (vermeintlichen) Lücken in Kafkas unvollendeten Romanen zu füllen. *Der Verschollene* [14] (oder: *Amerika*), *Das Schloss* und *Der Prozess* gelten als Fragmente. Ein Fragment, « défini généralement comme le morceau d'une chose brisée, en éclats [...] désigne une œuvre incomplète, morcelée » [15] . Die Notion des Fragments, des unvollendeten Werkes, des "literarischen Brockens" [16] , hat im Laufe der Literaturgeschichte schwerwiegende Veränderungen durchgemacht: Von der Romantik und ihrer Vorstellung von Dichtung und Schönheit als organischer Ganzheit [17] bis hin zur Dekonstruktion bei Derrida, welcher den Illusionscharakter der ästhetischen Grenze aufzeigt und den Text zugleich als Fragment und Ganzheit sieht, dessen Lücken und Ambivalenzen inhärent sind und durch die Methode der Dekonstruktion designiert werden können. [18] Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy halten fest, dass sich über das Fragment kaum schreiben lässt: "Es ist kein Gegenstand, es ist kein Genre, und es macht noch kein Werk" [19] . Fest steht für die Autoren aber, dass der fragmentarische Text fragil und zerbrechlich ist, [20] was ihn in meinen

Augen besonders anfällig macht für Interpretationen und auch Adaptionen, die versuchen, etwaige Lücken zu füllen und Widersprüchlichkeiten aufzuklären. Kafkas Werk kann als *Ruine* gesehen werden (analog zu Foucaults "Archäologie des Wissens" und seiner Methode der Diskursanalyse zur Freilegung der tieferliegenden Schichten, also der Diskurse). Es gilt, so hat es den Anschein, wenn man die zahlreichen Forschungen über Kafka heranzieht, Kafkas Werk und Leben Schicht für Schicht abzutragen, und in archäologischer Feinstarbeit (unter Zuhilfenahme [auto-]biografischer Zeugnisse und Analysen der Diskurse, sei es nun Kafkas Judentum, das Herannahen des Zweiten Weltkriegs, Frauenbilder, Machtstrukturen, etc.) die Ruine seiner Romane (und seines Lebens) zu rekonstruieren.[21] Doch es steht fest, dass es auch « œuvres volontairement fragmentaires [...] qui visent ni la totalité ni la complétude »[22] gibt. Der fragmentarische Charakter des Kafkaschen Werks ist nicht unstrittig: Natürlich weisen die drei Romane Lücken auf, im *Schloss* und *Verschollenen* fehlt auch das Ende, doch es drängt sich die Frage auf: Wäre Kafkas Werk überhaupt vollendbar gewesen?[23] Eines der immer wiederkehrenden, zyklischen Themen ist das Streben der Protagonisten nach Sinn, nach Einsicht, nach einem Verständnis der Welt, einem Zugang zu ihr, der jedoch immer verwehrt wird.

### 3. "Kafkafactory": Über-Interpretationen

Doch genau diese Suche nach einem "Schlüssel" zeichnet die Kafka-Forschung, von Bernd Neumann[24] treffend "Kafkafactory" genannt, aus. Wie bereits angedeutet und wohl auch schon bekannt, gibt es immens viele verschiedene Ansätze in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Kafka. Die von Jahraus genannte "Interpretationswut" reicht von methodologischen und thematischen Ansätzen, linguistischen, biografischen bis hin zu diskursanalytischen und historischen. Der Mythos Kafka entsteht laut Neumann erst durch die hypertrophierte Literaturtheorie, die (vergebens) nach einem "richtigen" Schlüssel für das als enigmatisch empfundene Schreiben sucht.[25] Jacques Derrida

hingegen meint, Kafka sei undeutbar und sieht, unter Rückgriff auf die Torhüter-Parabell im *Prozess*, das Faktum der Undeutbarkeit der Kafkaschen Texte als Unmöglichkeit des Zugangs zu Sinn per se.[26] Auch Walter Benjamin und Theodor W. Adorno hatten, die Über-Interpretationen kritisierend, ähnliche Überlegungen zur Unmöglichkeit eines Sinns bei Kafka.[27] Auf der anderen Seite wurden vor allem Deutungsansätze propagiert, die – an die Psychoanalyse angelehnt – die Existenz universaler psychischer Tiefenstrukturen herauszulesen vermochten, oder die Analysen von Machtverhältnissen und -strukturen in Kafkas Roman anstrebten, wie z. B. die historische Diskursanalyse. Auch der Topos des überforderten modernen Menschen, verloren in der anonymen und bürokratischen Großstadtmasse ist omnipräsent.[28] Die symptomale Lektüre untersucht die Texte im Hinblick auf ihre Repräsentationsfunktionen, zusammen mit der Diskursanalyse wurde versucht, die materiellen und strukturellen Prozesse aufzudecken: zugrundeliegende Machtprozesse, die der Entstehung von Bedeutung vorausgehen.

Ein für meine weitere Untersuchung sehr fruchtbarer Ansatz ist jener, der den Schreibprozess des Autors und die Körperlich- und Zeichenhaftigkeit von Kafkas Schreibstil in den Blick nimmt. Sein an Metaphern reicher Stil und seine oftmals in Briefen dargelegte Identifikation mit dem Schreiben selbst, lassen biografische Schlussfolgerungen wie jene, Kafkas Texte seien "Experimente auf das ungelöste Problem der Kommunikation"[29] zu (Kafka hält selbst seine Geliebten mithilfe von Briefen auf Distanz, jedoch ohne sie loszulassen; interessant ist auch das Motiv der tödlichen Schrift in der Erzählung *Die Strafkolonie*). "Die Schrift ist selbst zur Waffe geworden, die die Geister zur Hand nehmen, um den Schreiber zu durchbohren"[30], so Roberto Calasso. Gerhard Neumann untersucht in seinen Arbeiten zu Kafka die Figur des Autors als Zeichner und zugleich als Gezeichneten, anhand seiner eigenen Zeichnungen in Briefen und Tagebüchern, die manchmal genau dann auftauchen, wenn Dinge anders nicht mehr ausgedrückt werden können. Die Zeichnung als Ausweg, als Performativität, eine pratique signifiante, wie es bei Barthes heißt.[31] Dass Performativität einen wichtigen Stellenwert in Kafkas Schaffen hat,



zeigt sich auch in seiner regen Begeisterung für das Theater und das neu aufkommende Kino. Letzteres, mit seinem Zeigegestus und inhärent fragmentarischen Charakter bietet sich augenscheinlich für das Bearbeiten Kafkascher Stoffe an, ebenso wie das Medium des Comic, welches in seiner Eigenschaft als repräsentatives Medium (im Sinne der Indexikalität) Konnotationen von Derridas Konzept der *différance* hervorruft, das durchaus auf Kafkas Geschichten anwendbar scheint. Die Suche nach dem "Schlüssel" zum Tor des Sinns bei Kafka involviert die Identifikation von Symbolen und Diskursen, die das Verständnis durch ihre indexikalische Qualität gewährleisten sollen, jedoch, wie es sich bei Derrida zeigt, ist dies nicht so einfach: Kafkas Literatur "negiert die Tendenz der Moderne, ‚Tiefe‘ zu simulieren und so eine ‚Bedeutung‘ zurückzugewinnen, die sie in den gesellschaftlichen Modernitätsschüben seit Ende des 19. Jahrhunderts längst verloren hat." [32]

#### 4. Comic und Adaptionen

Das Fragmentarische, Bruchstückhafte sticht einem förmlich ins Auge, wenn man einen Comic liest: Die Einteilung des Erzählten in *panels*, die durch den *gutter* getrennt sind, macht die abgehackte Wahrnehmung sicht- und lesbar. Auch bietet sich die prinzipielle Hybridität des Mediums für intermediale und interdisziplinäre Betrachtungen an. [33] Comics sind mittlerweile selbstständiger Forschungsgegenstand, dennoch erfahren Literaturcomics durch ihre Verbindung mit literarischen Vorlagen eine Aufwertung, laut Monika Schmitz-Emans profilieren sie sich eben dadurch als Kunstform und haben Teil an der Kanonisierung. Ein besonders interessanter Ansatzpunkt ist die Eigenschaft des Comics, die Abgrenzung zwischen Sprachlichem und Visuellem in Frage zu stellen, wie Schmitz-Emans betont. [34] Er fungiert als eine Art "Meta-Schrift" durch die Vermählung von Schriftzeichen und visuellen Bildern. Der kleinste gemeinsame Nenner verschiedener Comic-Definitionen ist der, Comic sei eine "sequential art" [35], eine genauere Definition findet sich in Scott McClouds berühmtem Metacomic *Understanding Comics*: "Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey

information and/or to produce an aesthetic response to the viewer.”[36] Hierbei kommt nach McCloud das Prinzip "amplification through simplification" zum Tragen, welches besagt, dass die abstrakten Gesichter im Comic dank der "universality of cartoon imagery"[37] als Projektionsfläche dienen können und somit mehr Beteiligung des Lesers hervorrufen. Doch wie kann ein Comic erzählen? Juliane Blank wendet in ihrem Aufsatz *Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas*[38] Genettes Konzept der Fokalisierung an: Ähnlich wie im Film haben nur wenige Comics einen figuralen Erzähler, jedoch wird die Narration nicht objektiv dargeboten, sondern durch den Einsatz der Kamera und andere visuelle Fokalisierungstechniken vermittelt. Der Comic hat sowohl eine visuelle als auch eine verbale Erzählebene, die anstatt durch die Instanz der Kamera und der Montage, etc., durch die Panelstruktur, die Beschaffenheit des *gutters* (also des Abschnitts zwischen den Bildern) und die Perspektive die drei von Genette benannten Fokalisierungstypen Nullfokalisation, interne und externe Fokalisation verwenden können. Innerhalb des Panels gelten ähnliche Fokalisierungstechniken wie im Film: Einstellungsgrößen, Kameraposition, Montage, etc.[39] Doch beim Comic kommt es zu einer "Verdoppelung des Blicks": "Doch das Bild bestätigt, wiederholt und ergänzt nicht nur die Botschaft des Textes, sondern fügt auch ein Mehr an Bedeutung hinzu. Denn im Roman wird das Sehen beschrieben, die Wahrnehmung in Worte gefasst und kommentiert, während im Comic das Sehen gezeigt wird [...]"[40]. Die visuelle und die verbale Erzählung stehen in Konkurrenz zueinander, oder sie ergänzen sich perfekt, je nachdem, welcher Theorie man folgen möchte.[41] Doch die Narration kann erst durch die Sequenzialität, die Aneinanderreihung von Panels, entstehen. Da die Montage des Comics Lücken hervorruft, bezeichnet McCloud den Prozess des closure als grundlegende Grammatik des Mediums: "Comic panels fracture both time and space, offering a jagged, staccato rhythm of unconnected moments. But closure allows us to connect these moments and mentally construct a continuous, unified reality."[42]

Dieses Modell scheint vielen Kritikern, wie zum Beispiel dem Comictheoretiker Ole Frahm, zu einfach: Laut Frahm kann es nicht darum

gehen, das Fragmentarische des Comics durch closure auszugleichen, sondern gerade in der Heterogenität liegt seine Anziehungskraft und seine Stärke: "Die Sehnsucht nach der Identität, dem Original und der Wahrheit außerhalb der Zeichen wird immer durch die ambivalente Konstellation der Zeichen hervorgerufen und zugleich durchkreuzt. Immer gibt es diese gefährdete, parodistische Dissonanz, die allzu oft zu einer der beiden Seiten aufgelöst wird. Nur weil Comics das Begehren nach einer Einheit erzeugen, können sie es zerstreuen." [43] Indem er McClouds zwanghafte Harmonisierung der Comicstruktur kritisiert, bekennt Frahm sich zu der postmodernen Auffassung, das Fragmentarische und das Widersprüchliche als etwas der Kunst (und dem Menschen) Inhärentes zu akzeptieren. Dies erinnert an Foucaults "epistemologischen Bruch", welcher in diesem Kontext Comics von einfachen Bildergeschichten trennt, indem der Comic einen Bindungsverlust der repräsentationistischen Prinzipien aufweist, ein Abwenden von der Indexikalität. [44] Laut Jens Balzer ist die Geschichte des Comics geprägt von einer "Zerstörung der Totalitäten" [45], und somit ein zutiefst postmodernes Medium. Auch in der "Kafkafactory" wird teils noch eifrig nach einer homogenen und lesbaren Interpretation gesucht. Im Vergleich zu den Suchenden, die fest an die indexikalische Qualität jedes Elements glauben, sind Ansätze, die die Existenz heterogener und ambivalenter Deutungs- und Aussagemöglichkeiten der Kafkaschen Werke vertreten, rarer gesät. Das Bruchstückhafte des Comics wird laut Elisabeth Klar [46] schon auf der Panelebene deutlich, wo die Körper durch die Ränder zerstückelt werden: "Das Zerschneiden des Körpers durch den Panelrand schließlich ist wiederum eine Maßnahme, die zwar die Lektüre destabilisiert, sie aber andererseits auch erst möglich macht. Nur durch das Einteilen der Seite in Zeitpunkte kann eine Leserichtung, eine Sequenz, und damit Sinn hergestellt werden." [47]

Was die Leserichtung betrifft, changiert der Leser dennoch zwischen simultaner und sequenzieller Lektüre, wobei er den konstruktiven Akt der Interpretation und das Füllen von Leerstellen bewerkstelligen muss, was durch die vorhin beschriebene Beschaffenheit des Comics nicht gerade vereinfacht wird: "An die Stelle von Eindeutigkeit und Linearität treten

Polyphonie und Kontingenz"[48]. Dazu Groensteen: "But comics is not only an art of fragments, of scattering, of distribution; it is also an art of conjunction, of repetition, of linking together."[49] Hierbei wichtig sind die narrativen Funktionen des Rahmens und auch des *gutters*: Durch die Montage wird die Bilderfolge mit Bedeutung aufgeladen und auch Leerstellen entstehen. Die zwischen den Panels, also im gutter ablaufenden Ereignisse, werden vom Leser ergänzt.[50] Bei einem Literaturcomic kann dies teilweise einfacher ablaufen, da manche Adaptionen, vor allem bekannter Stoffe, ein gewisses Wissen über die Handlung voraussetzen. Einige jedoch, wie z. B. die Reihe *Ex Libris*, sind dazu gedacht, den Stoff schnell (und leicht) auch für Uneingeweihte zugänglich zu machen. Kafkas Stoffe scheinen besonders interessant für Comicaaptionen zu sein. Kafka bietet sich nach Monika Schmitz-Emans, deren Monographie *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur* eine hervorragende Quelle zu diesem Themengebiet darstellt, besonders durch die ihnen selbst innewohnende Thematik der medialen Verwandlungen und durch Reminiszenzen an das Theater und den Stummfilm an. Auch Kafkas Zeichnungen weisen Ähnlichkeit zu Comics auf; Kafkas Zeichenhaftigkeit der Sprache und Körperlichkeit der Schrift[51] wurde schon oft ins Visier genommen: "Betont wird die Schriftbildlichkeit von Texten im Comic auch durch Techniken der Fragmentierung und Dekomposition. Die Schrift lebendig und beweglich erscheinen zu lassen, ist ein für viele Comics konstitutiver Einfall. Insofern liegt es nahe, bei Umsetzungen Kafka'scher Texte in Comic-Erzählungen besondere Formen der Schriftpräsentation zu erproben und an den Topos einer physisch-sinnlichen, "körperlichen" und metamorphotischen Schrift anzuknüpfen."[52]

Literaturcomics können sich konservativ oder subversiv verhalten.[53] Die Erzählweisen von Comic und Film sind miteinander verwandt, beide bestehen aus Bewegungsbildern, Kompositionen von Syntagmen, Wiederholungen und Variationen[54]. Nach Schmitz-Emans haben beide Medien ähnliche sozialhistorische und mediengeschichtliche Kontexte (beide sind Massenmedien) und bieten sich für autoreferentielle Anknüpfungen an.[55] Am Beispiel des Literaturcomics *L'Amérique* von

Casanave und Cara[56] nach Kafka zeigt sich auch gut die wechselseitige Bespiegelung der Künste, indem die Inszenierung des Kafka'schen Stoffes eindeutige Züge des frühen Slapstickkinos aufweist. Als weiteres Merkmal der besonderen Eignung des Comics für die Umsetzung Kafkascher Stoffe gilt, dass er das gestische Potenzial der Schriftzeichen betont und diese sozusagen als einen Protagonisten auftreten lässt[57], wo sich Kafka selbst an einer Stelle der "Friktion zwischen Schreiben und Zeichnen" befindet, bereit für das "Sich-Auflösen im Performativen der Linien"[58], wie es im Comic geschieht. Kafka experimentierte zwischen Schrift und Zeichnung, zwischen "strömender Dynamik und innehaltender Repräsentation"[59]. So meint auch Peter Kuper, der in seinem Comic *Give it up!*[60] Erzählungen von Kafka paraphrasierte und visualisierte, Kafkas Charaktere seien "ideally suited to this medium"[61].

## 5. Analyse 1: Der Prozess

Kafkas *Der Prozess* entstand 1914/15, wurde aber erst 1925 postum von Max Brod herausgegeben, welcher durch seine eigenwilligen Bearbeitungen des Manuskripts, beziehungsweise überhaupt aufgrund der Tatsache, die Bitte Kafkas, seine Werke zu verbrennen, missachtet zu haben, einige Kontroversen hervorgerufen hat[62]. Der Vorwurf der Mythisierung des Autors und der Interpretation des Werks, unter anderem im Nachwort von 1925[63], wurden schon anhand der Debatte um das Kunstwort *kafkaesk* angesprochen. Doch der Eingriff Brods in das Schicksal der Kafkaschen Schriften wurde auch gelobt, zum Beispiel von Walter Benjamin, der das Handeln des Freundes als wahren Treuebeweis verstand, der die Veröffentlichung, gegen welche sich Kafka aufgrund der Unvollständigkeit der Werke gewehrt hätte und nicht aufgrund ihrer Unbrauchbarkeit, möglich machte.[64] Kritik erntete jedoch vor allem Brods editorisches Vorgehen: seine Eingriffe in die Kapiteleinteilung und die Benennung und Ordnung der Fragmente des als "großes Papierbündel"[65] bezeichneten Manuskripts. *Der Prozess* stellte den Freund vor eine anspruchsvollere editorische Aufgabe als die beiden anderen Romane, die zwar auch Fragmente sind, jedoch auf eine andere

Art: *Der Prozess* besitzt ein Schlusskapitel und somit einen Rahmen und vermittelte so einen Eindruck von (Ab)Geschlossenheit[66], obwohl der Mittelteil unvollendet blieb. Brod selbst schrieb im Nachwort, dass dieser Mittelteil noch aus weiteren Etappen des Gerichtsverfahrens bestehen sollte, wobei K. niemals zur höchsten Instanz gelangen solle: "Da aber der Prozeß nach der vom Dichter mündlich geäußerten Absicht niemals bis zur höchsten Instanz vordringen sollte, war in einem gewissen Sinne der Roman überhaupt unvollendbar, das heißt in infinitum fortsetzbar." [67]

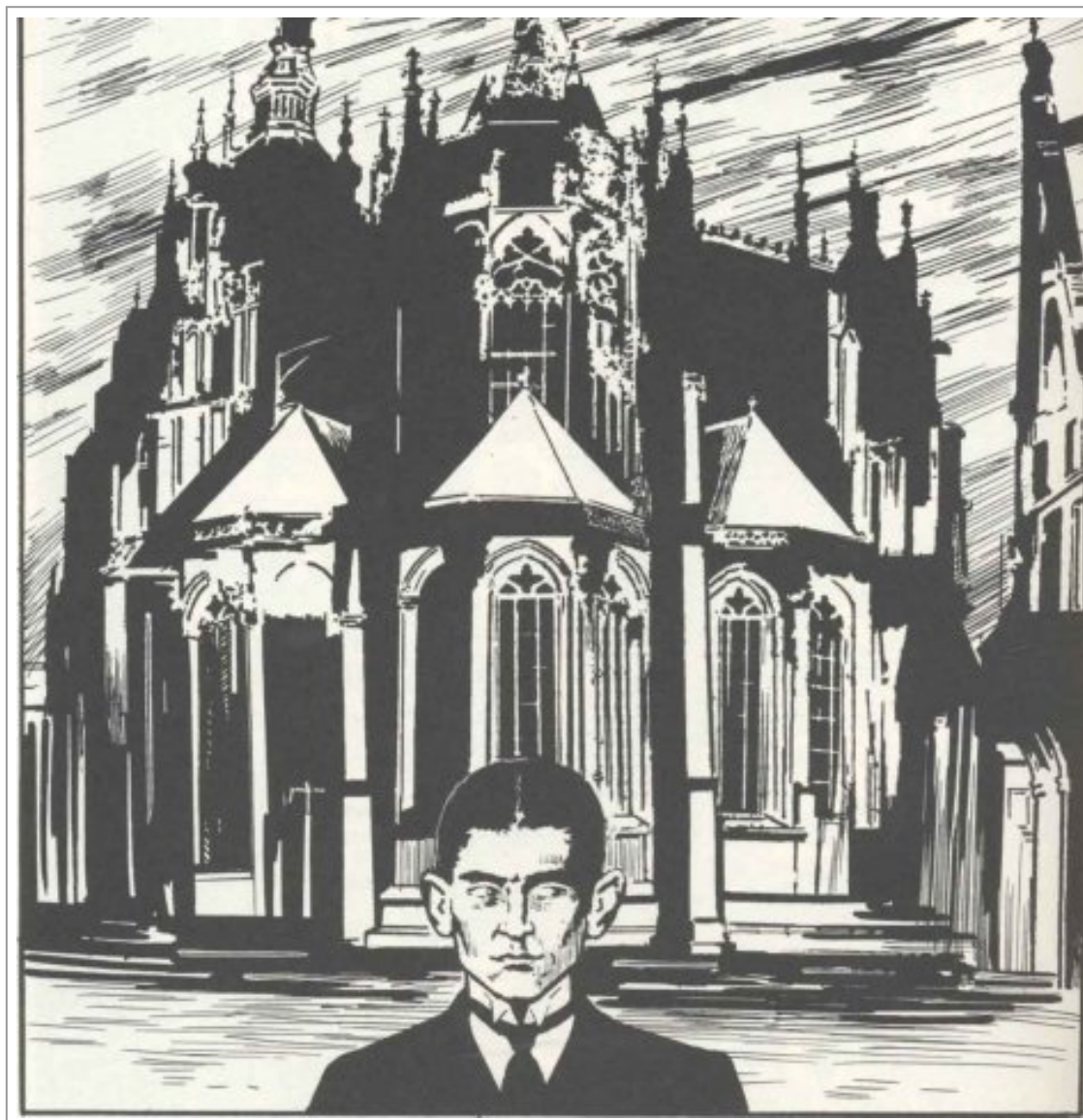
Ein Ansatz, der auch bei diversen Interpretationsansätzen zum Tragen kommt: Wenn man die verhandelten Diskurse und grundlegenden Topoi betrachtet, wie das Streben nach Erkenntnis, nach Gerechtigkeit, nach einer verständlichen Welt, während man die Welt als Labyrinth wahrnehmen muss, so kann es zu gar keinem Abschluss kommen. Liegt nicht das Scheitern des Sinnsuchenden in Kafkas Geschichten verborgen? Brods Bestreben war es, den – vor allem in diesem Hinblick – schwer verdaulichen Text zugänglicher zu machen, was er durch die Herstellung des Eindrucks einer abgeschlossenen Handlung zu erreichen hoffte.[68] In der zweiten Ausgabe von 1935 jedoch erweiterte Brod den Roman um einen Anhang mit den Fragment gebliebenen Kapiteln, beließ aber weiterhin die Änderungen einiger Kafkascher Wendungen ins Hochdeutsche. Etliche Jahre später gestand er dann, dass ihm auch bei der Kapitelanordnung Fehler unterlaufen sein könnten, so sei zum Beispiel das als 5. Kapitel herausgegebene vielleicht doch als zweites Kapitel gedacht gewesen.[69] Seit 1975 entstand eine kritische Ausgabe im Fischer Verlag, welche sich auf die handschriftlichen Originale stützt. In dieser ist das von Brod eingesetzte 1. Kapitel in zwei Teile gegliedert, entsprechend Kafkas Notizen, in den Text eingegliederte Fragmente wie "B.'s Freundin" wurden als Fragment bezeichnet und hinten gestellt und die Kapitel erschienen nicht nummeriert, außerdem wurde nur in den nötigsten Fällen in die Schreibweise eingegriffen.[70] Die Arbeit an dem Roman schien Kafka selbst nicht leicht zu fallen: Er schrieb den Roman mit einigen Unterbrechungen und in mehreren Etappen, die Schwierigkeiten seines Fortkommens lassen sich anhand seiner Tagebücher und Briefe nachvollziehen: "Ich kann nicht mehr



weitschreiben. Ich bin an der endgiltigen [sic] Grenze, vor der ich vielleicht wieder Jahre lang sitzen soll, um dann vielleicht wieder eine neue, wieder unfertig bleibende Geschichte anzufangen. Diese Bestimmung verfolgt mich." [71] So schreibt er zum Beispiel am 30. November 1914. Danach sollte er noch am *Prozess* weiterarbeiten, jedoch recht behalten, was seine Bestimmung betrifft: Vollendet hat er ihn, wie seine anderen beiden Romane, tatsächlich nicht.

In der Kafkaforschung wird oft Kafkas Trennung von Felice als Auslöser für die Arbeit am *Prozess* gesehen, ebenso das Heraufdämmern des Kriegs, doch eine einfache biografische Auslegung stößt bald an ihre Grenzen. Wie Reiner Stach meint, ist der *Prozess* ein "Monstrum" und "Finsternis, wohin man blickt". [72] Die Metapher des undurchdringlichen Labyrinths wird bemüht und der Roman als ausweglos und kreisförmig angelegt gesehen, der seine eigene Unabschließbarkeit in sich trägt. Der Roman bedient mit seinen dystopischen Vorstellungen der Bürokratie den "Albtraum der Moderne" [73], selbst die viel zitierte und oft bearbeitete Torhüter-Parabel scheint keinen Deutungsschlüssel zu liefern, wie Klaus-Michael Bogdal in seinem Aufsatz über Kafkas "Vor dem Gesetz" schreibt. [74] Vielmehr muss diese Parabel (wie meines Erachtens der gesamte Werkkorpus Kafkas) als ein "Kreuzungspunkt heterogener Diskurse, Diskurse der Literatur, der Macht, des Wissens, der Sexualität" [75] gesehen werden, ein diskursanalytischer Ansatz hilft, die Mehrdeutigkeit von Kafkas Erzählungen zu erkennen, sowie den äußerst komplexen Unterbau, der nach der Freilegung von Schichten, gemäß unseres Bildes des fragmentarischen Werks als Ruine, dessen Interpretation gleichsam Archäologie betreibt, zum Vorschein kommt.





Chantal Montellier & David Zane Mairowitz: Franz Kafka's *The Trial*.  
A Graphic Novel. Illustrated by Chantal Montellier.  
Adapted and translated by David Zane Mairowitz. London: SelfMadeHero  
2008. © SelfMadeHero 2008.

Besonders tief mussten Chantal Montellier und David Zane Mairowitz nicht graben: Ihre eher konservative Comic-Adaption *The Trial* aus dem Jahre 2008 hält sich sehr an das Werk (nach Brod), wobei sie auf eine Interpretation verzichten, wenn man von der dystopisch anmutenden, in

kontrastreichem Schwarz/Weiß gehaltenem Zeichenstil absieht, der sich in den Kanon der Kafkaadaptionen, die das *Kafkaeske* zumeist mit *Film noir*-Optik gleichsetzen, eingliedert. In den Paratexten machen die Autoren deutlich, dass es ihnen nicht um eine Deutung geht, denn gerade aus der Unerschöpflichkeit des Textes entstehe die eigentümliche Faszination des Werks.[76] Die monoperspektivische und "einsinnige" Narration Kafkas,[77] die auch in der dritten Person wirksam ist, wird in den Comic übertragen, indem die beobachtende Perspektive des Romans aufrechterhalten und zusätzlich dazu durch inszenierte Elemente des Beobachtens, wie ein Blick durchs Fenster oder "Nahaufnahmen" von Augen und somit das Festhalten von Blicken, verstärkt. Das Bild K.s, welches den bekannten Fotos von Kafka selbst nachgezeichnet zu sein scheint, erhält hierbei eine leitmotivische Funktion, der Autor und sein Protagonist verschmelzen zu einer Person. Der Text wurde paraphrasiert, in den kleinen Bildüberschriften stehen prägnante Sätze aus dem Original, wie in vielen Adaptionen herrschen hier die Dialoge vor, im Gegensatz zu Kafkas *Prozess*. Um Scott McClouds Anleitungen zur Comicanalyse zu folgen, verhalten sich Schrift und Bild in einem additiven Verhältnis zueinander, wobei die eine Ebene durch die andere verstärkt wird: Kafkas nüchterne Sätze werden mit bedrückenden Bildern und eindrucklichen Nahaufnahmen konfrontiert und umgekehrt wird die Sachlichkeit und Unumstößlichkeit der Aussagen durch die dramatische Inszenierung auf der Bildebene auf groteske Weise unterstrichen, wobei an einigen Stellen, vor allem wenn der chaotische Gefühlszustand der Überforderung dargestellt wird, die Montagetechnik eingesetzt wird, also das Verwenden von Wörtern und Satzzeichen als integraler Bestandteil des Bildes.[78]

Die Rahmung wirkt nicht intakt, sondern wie zerbrochen, ständige Entgrenzungen auf der Bildebene spiegeln das Geschehen wider, dessen Dramatik durch das zweite leitmotivische Element, tanzende, hämische Skelette, unterstrichen wird. Die von Schmitz-Emans propagierten reflexiven Potenziale des Literaturcomics[79] zeigen sich in der Thematik von Blick und Sehen selbst, ebenso im gestischen Potential der Schriftzeichen, welche gleichsam als Protagonisten agieren,[80] und durch

explizite Bildzitate, die auf Mairowitz' Zusammenarbeit mit Robert Crumb bei *Kafka for Beginners* anspielen, sowie auf echte Fotos von Kafka. Nicht nur im Nachwort wird die biografische Lesart der Autoren deutlich, mit der Widmung "To you, dear K.!" und den Geburtsdaten Kafkas ziehen Mairowitz/Montellier eine Parallele von Kafka zu K., wie schon so viele vor ihnen.

Das "Mehr an Bedeutung", welches die Comicfassung in sich birgt, wird hier durch eben diese Parallelsetzung von K. und Kafka erreicht, sie bietet somit gleich eine Interpretation an (auch wenn dies in den Paratexten von den Autoren anders suggeriert wird). *Der Prozess* wird nicht wie ein Fragment behandelt, es wurde nach Brods Ausgabe als eine Quasi-Einheit übernommen und als vollständige Geschichte behandelt. Der Anreiz für das Projekt war das Albtraumhafte, aber auch die Unvollständigkeit – wenn auch nicht auf der editorischen und materiellen Ebene, so zumindest auf der Ebene der Interpretation, der unmöglichen Suche nach Sinn. Die Lücken in der Interpretation haben Mairowitz und Montellier zu einer künstlerischen Auseinandersetzung gereizt, wieder einen Versuch zu starten, vielleicht doch einen Zugang zu finden, zumindest einen persönlichen. Denn dafür eignet sich ein fragmentarisches Medium wie der Comic besonders gut: Es ist ein Medium, das als Projektionsfläche dienen kann (ähnlich wie der Roman) und das es erlaubt, seine eigenen Weltanschauungen und Assoziationen miteinzubringen. So wie Kafkas Werk viele darunter liegende Diskurse erkennen lässt – sei es politisch, biografisch, romantisch, dystopisch, surreal, expressionistisch, familiär, juristisch, gesellschaftskritisch oder doch komisch – so hilft der Comicleser bei der Rekonstruktion eines Stücks Literaturgeschichte mit, indem er die gutter mit seinem Vorwissen und die abstrakten Figuren und Räume mit seinen Assoziationen füllt.

## 6. Kafka als Popkultur-Icon

Unvollständigkeit, Lücken in seinem Werk und Versagen jeglicher "Schlüssel" zum Sinn seines Werks treiben die Mythisierung rund um



Autor und Romane an. Die zahlreichen Adaptionen sind Interpretationsversuche, die oftmals den fragmentarischen Charakter negieren und meist biografische Parallelen ziehen. Die "reale" Figur Kafkas, in Forschung und vor allem in der Alltagskultur überhöht durch das Adjektiv *kafkaesk*, wird zum Forschungsgegenstand und im Zug der Popularisierung seines literarischen Schaffens auch zum popkulturellen Icon. Im Zuge der intensiven postumen Auseinandersetzung mit Kafkas Schriften, der Assoziation seiner Themen und vermeintlichen Aussagen mit dem gängigen Bild der Moderne, mit Einflüssen aus dem Stummfilm und in Folge auch Einflüsse Kafkas auf den Film (in Form von Adaptionen oder Inspiration), sowie mit existenzialistischen Strömungen, der Psychoanalyse und der Ästhetik und Thematik des *Film noir* wurde Kafka zu einem Schlagwort, das auch in popkulturellen und nicht-wissenschaftlichen Sphären häufig genutzt wird. Durch die Kommentare und Deutungen durch so illustre und wichtige Theoretiker wie Walter Benjamin, Theodor W. Adorno oder Michel Foucault gilt die "Wichtigkeit" des Kafkaschen Werks gleichsam als bestätigt, aber das Aufgreifen seiner Stoffe durch wichtige Persönlichkeiten der Popkultur wie Orson Welles, den Independent-Filmmacher Steven Soderberg (*Sex, Lies and Videotapes*, 1989) und den Underground-Comickünstler Robert Crumb, welcher heute vor allem für seine eher deftigen *Fritz the Cat*-Comics bekannt ist, machte ihn einem weiteren Publikumskreis zugänglich. Es kam zu einer Mythisierung des *Kafkaesken*, zur Überhöhung und gleichzeitigen Erniedrigung des Autors als komplexbeladener Ästhet, der Probleme mit Frauen und seinem übermächtigen Vater hat, der tagsüber in einem "langweiligen" Job arbeitet und nachts wie besessen schreibt und verwirrende, zum Teil als prophetisch betrachtete Erzählungen verfasst, welche vielen der Menschen, die das Wort *kafkaesk* wie alltäglich benutzen, möglicherweise nur durch Adaptionen geläufig sind.

## 7. Analyse 2: Kafka for Beginners

In der Comicarbeit *Kafka kurz und knapp (Kafka for Beginners)* des Underground-Comiczeichners Robert Crumb und des Texters David Zane



Mairowitz von 1993, der auch für die Texte in *The Trial* verantwortlich ist, rahmt Kafkas Leben seine Werke. In seiner grob chronologischen Struktur, seinem Aufbau und auch der Bildsprache und -regie ähnelt der Comic filmischen Autorenporträts und wirkt teilweise wie eine Kollektion von "Fotos", bzw. Zeichnungen, die realen Fotos von Kafka und seiner Familie nachempfunden sind, ebenso wie Buchcovers und Filmplakaten. Er verweist somit auf sich selbst als eine Kompilation vorgefundener Materialien. Die Bildregie wirkt filmisch, indem sie eindeutige Schnitte und Überblendungen herstellt, der Stil ist anders als in *The Trial*: Hier herrschen anstatt eindeutiger Panelfolgen Montagetechniken, die Schrift und Bild vermischen und dem ganzen eine Fotoalbumoptik geben, vor. In der Visualisierung von Sprachbildern wird Kafkas Stil, seine Tendenzen zu Verfremdung und Verzerrung nachgeahmt.[81]

Nach Schmitz-Emans wird Kafkas Leben "von Crumb mit einer Theatralik inszeniert, wie sie der Stummfilm vom Theater übernommen hatte und wie sie sich auch in kafka'schen Szenendarstellungen prägend ausgewirkt hat. Mehr noch: Crumb stellt seinen Helden so theatralisch dar, wie dieser sich den eigenen autobiographischen Texten zufolge dargestellt – im Sinne von ausgestellt – gefühlt hatte. [...] Crumbs Comic stellt gleichsam zeichnerisch den Stummfilm dar, den man auf der Basis von Kafkas Selbstdarstellungen über sein Leben hätte drehen können [...]"[82]

Das in Kafkas Selbstdarstellung so oft vorkommende Thema des Schreibens selbst und der Schriftstellerexistenz wird auch hier verhandelt (siehe Abbildung), sowie das Verhältnis des Autors zu seinem Körper und Körperlichkeit. Hierbei werden paraphrasierte Erzählungen Kafkas mit Elementen aus seiner Biografie und zeitgeschichtlichen Fakten verwoben. Wie auch *The Trial* thematisiert der Comic Sehen als solches, der Beobachterstandpunkt kommt durch Montage und Perspektive mit ins Bild.[83]

Nach einer Einführung in die Kontexte von Kafkas Leben, wie Prager Stadtgeschichte und Judentum, und den Eckdaten seiner Biographie, gehen Crumb und Mairowitz auf die Erzählungen *Das Urteil*, *Die Verwandlung*, *Der Bau* und *In der Strafkolonie* ein, jeweils unter

Bezugnahme auf ein spezifisches "Kafka-Thema" wie die Diskurse um Sexualität oder jüdische Selbsterniedrigung. Bei der Paraphrase des *Prozesses* ist die Unvollständigkeit des Werks wiederum kein Thema, wie bei Brod anfangs auch, siegt der durch die Existenz eines Schlusskapitels hervorgerufene Eindruck eines abgeschlossenen Werks über die fehlenden Kapitel. Erst bei der Bearbeitung vom *Schloss* wird dem Fragmentcharakter Rechnung getragen. In *Kafka for Beginners* finden sich auch Reflexionen über Kafkas Arbeits- und natürlich Liebesleben, Sexszenen sowohl des realen Kafkas als auch seiner Figuren werden von Crumb mit Freude gezeichnet. In einem Interview erzählte David Zane Mairowitz, dass Crumb begeistert von der Vorstellung war, einen Comic über Kafka zu machen, die sehr biografische Lesart des Adapteurs lässt sich laut Mairowitz auch auf dessen eigene Angst vor Frauen zurückführen: "Robert Crumb hat genau dieselbe Angst vor Frauen wie Kafka. Wenn sich Crumb selbst als kleinen und zitternden Wicht vor den kräftigen Frauen mit großen Ärschen zeichnet, dann macht er sich da genauso klein, wie sich Kafka in seinen Werken klein macht." [84]

Auch Kafkas Nachleben und die Rezeption seiner Werke wird angesprochen, und das in sehr kritischer Art und Weise: Die Absurdität des *Kafkaesken* als Adjektiv, seiner Ehrung als "Prä-orwell'scher Visionär" und der Missbrauch des Kafka-Mysteriums durch den Tourismus ("Kitsch") wird zur Schau gestellt und die von Kundera verdamnte "Kafkology" angedeutet. Die Inszenierung Kafkas als Pop-Icon wird dargestellt, zeigt sich aber auch schon an der Beschäftigung eines Zeichners wie Robert Crumb mit ihm. Laut Mairowitz ging es beiden darum, das "Erlebnis des Lesens als solches", welches auch in Kafkas Literatur vordergründig sei, zu ermöglichen: "Wenn man Kafka heute liest, kann es nicht darum gehen, eine Geschichte von Anfang bis zum Ende zu lesen. Es geht um das Erlebnis ‚Lesen als solches‘." [85] Und das ist ihnen wohl gelungen. In *Kafka for Beginners* wird auch dem Nicht-Leser Kafkas Werk nahegebracht, jedoch in sehr einseitiger und vor-interpretierter Weise. Durch die Parallelsetzung mit biografischen Fakten wird eine biografische Lesart forciert, aber auch darunterliegende Diskurse wie das Judentum, das Herannahen des Weltkriegs, Sexualität und Moral, etc.

werden nicht ignoriert: "Crumb und Mairowitz bemühen sich um eine möglichst ‚kafkaeske‘ Umsetzung der Texte, das heißt die Umsetzung folgt einer populären Interpretationsrichtung, die versucht, das Werk in eine enge Beziehung mit dem Leben des Autors zu setzen." [86] Das Kafkaeske kommt auch bei Crumbs/Mairowitz' Bearbeitung der Stoffe nicht zu kurz, trotz ihrer Kritik an der populärkulturellen und (pseudo-)wissenschaftlichen Vereinnahmung Kafkas, tragen sie ihren Teil zu der Stärkung des kafkaesken Franz Kafka bei.

---

### Anmerkungen

- [1] Jahraus, Oliver (2006): Kafka. Leben – Schreiben – Machtapparate, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 9.
- [2] Kafka, Franz (1973): Der Prozeß, Frankfurt/M.: Fischer TB.
- [3] Mairowitz, David Z./Montellier, Chantal (2008): Franz Kafka's The Trial. A Graphic Novel, London: SelfMadeHero.
- [4] Crumb, Robert/Mairowitz, David Z. (1995): Kafka kurz und knapp, Frankfurt/M.: Zweitausendeins (Orig. Kafka for Beginners, London: Icon Books Ltd. 1973).
- [5] Kafka, Franz (1926): Das Schloss, München: Kurt Wolff.
- [6] Vgl. Jahraus, Kafka, 12.
- [7] Ebd., 13.
- [8] Vgl. Sontag, Susan (1982): "Gegen Interpretation", in: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch, 16.
- [9] Müller, Michael (1993): Franz Kafka. Der Proceß, Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 96.
- [10] Jahraus, Kafka, 31.
- [11] Malone, Paul M. (2000): "Trial and Error: Combinatory Fidelity in Two Versions of Franz Kafka's The Trial", in: Cartmell, Deborah et al. (Hg.): Classics in Film and Fiction, in: Classics in Film and Fiction, London: Pluto Press 2000, 179.

[12] Jahraus, Kafka, 88.

[13] Ebd., 27.

[14] Kafka, Franz (1927): Amerika, München: Kurt Wolff.

[15] Montandon, Alain (1999): "De différentes sortes de fragment", in: Camion, Arlette et al. (Hg.): Über das Fragment. Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg: Univ-Verlag C. Winter, 1.

[16]Vgl. Zinn: "Fragment über Fragmente", in: Das Unvollendete als künstlerische Form.

[17]Vgl. Ostermann, Eberhard (1991): Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München: Wilhelm Fink.

[18] Ebd.

[19] Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy Jean-Luc (1984): "Noli me frangere", in: Dällenbach, Lucien/Hart Nibbig, Christiaan L. (Hg.): Fragment und Totalität, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 64.

[20] Ebd.

[21] Vgl. Zymner, Rüdiger/Hölter, Achim (Hg.) (2013): Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 249ff.

[22] Montandon: "De différentes sortes de fragment", 1.

[23]Vgl. hierzu Stach, Reiner (2004): Kafka. Die Jahre der Entscheidungen, Frankfurt/M.: Fischer, 270.

[24] Neumann, Bernd (2008): Franz Kafka. Gesellschaftskrieger – Eine Biographie, München: Wilhelm Fink.

[25] Ebd., 15.

[26] Vgl. Hiebel, Hans (1993): "Später! – Poststrukturalistische Lektüre der ‚Legende‘ Vor dem Gesetz", in: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien in der Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag, 19.

[27] Vgl. Galle, Roland (1993): "Zur Kafka-Rezeption", in: Bogdal, Neue Literaturtheorien in der Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag, 115–139: hier 122.

[28] Vgl. hierzu u. a. Schmitz-Emans, Monika (2010): Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung, München: C. H. Beck und Bogdal, Klaus-Michael (1999): Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

[29] Neumann, Gerhard (2012): Franz Kafka. Experte der Macht, München: Hanser, 161.

[30] Calasso, Roberto (2006): K., München: Hanser, 132.

[31] Barthes bei Neumann, Gerhard (2009): "Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild", in: Bach, Friedrich Teja/Pichler, Wolfram (Hg.): Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München: Wilhelm Fink.

[32] Bogdal (1993): "Das Urteil kommt nicht mit einemmal. Symptomale Lektüre und historische Diskursanalyse von Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘", in: Bogdal, Neue Literaturtheorien in der Praxis, 61.

[33] Vgl. Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.) (2011): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript, 10ff.

[34] Schmitz-Emans, Monika (2012): Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur, Berlin: De Gruyter, 9.

[35] Vgl. u. a. Scott McCloud (1993).

[36] McCloud, Scott (1993): Understanding Comics. The invisible art, New York: Harper Collins Publishers, 9.

[37] Ebd., 30.

[38] Blank, Juliane (2011): "Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas", kunsttexte.de, online unter: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/blank-juliane-9/PDF/blank.pdf> (letzter Zugriff: 26.08.2013).

[39] Vgl. Hermann, Christine (2011): "Wenn der Blick ins Bild kommt. Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic", in: Eder et al.: Theorien des Comics, 25–42.

[40] Hermann (2011): "Wenn der Blick ins Bild kommt", 38.

[41] Der strukturalistische Theoretiker Thierry Groensteen zum Beispiel vertritt die These, das Visuelle habe vorzuherrschen.

[42] McCloud (1993): *Understanding Comics*, 67.

[43] Frahm, Ole (2011): "Weird Signs", in: Eder et al.: *Theorien des Comics*, 156.

[44] Als bekanntes Beispiel für diesen Bruch, diese Krise der Repräsentation muss zumeist René Magrittes Kunstwerk mit der Aufschrift "Ceci n'est pas une pipe" herhalten.

[45] Balzer, Jens (2011): "Dies ist keine Bildergeschichte. Über Michel Foucault, René Magritte und George Herrimans Crazy Kat-Comics", in: Eder et al.: *Theorien des Comics*, 189.

[46] Klar, Elisabeth (2011): "Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic -und über die Lust an ihm", in: Eder et al.: *Theorien des Comics*.

[47] Ebd., 230.

[48] Eder, Barbara (2011): "Zeit der Revolution – Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis *Persepolis*", in: Eder et al.: *Theorien des Comics*, 287.

[49] Groensteen, Thierry (2007): *The System of Comics*, Jackson: University Press of Mississippi, 22.

[50] Hermann (2001): "Wenn der Blick ins Bild kommt", 35.

[51] Ganz zu schweigen von der thematischen Auseinandersetzung in *Die Strafkolonie*.

[52] Schmitz-Emans (2012): *Literatur-Comics*, 179.



[53] Vgl. Schmitz-Emans, Monika (2012): "Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte. Der Comic und die literarischen Gattungen", in: Kohns, Oliver/Liebrand, Claudia (Hg.): Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie, Bielefeld: transcript, 86.

[54] Vgl. Seesslen, Georg (2011): "Bilder für die Massen. Die prekäre Beziehung von Comic und Film und die dunkle Romantik des Neoliberalismus im neueren Comic-Kino", in: Eder et al.: Theorien des Comics.

[55] Schmitz-Emans (2012): "Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte", 99.

[56] Casanave, Daniel/Cara, Robert (2012): Franz Kafka. L'Amérique, Paris: 6 Pieds Sous Terre éditions.

[57] Vgl. Schmitz-Emans (2012): Literatur-Comics, 214f.

[58] Neumann, Gerhard (2009): "Überschreibung und Überzeichnung", 186.

[59] Ebd.

[60] Kuper, Peter (1995): Give it up! And other short stories, New York: NBM Publishing.

[61] Schmitz-Emans (2012): Literatur-Comics, 197.

[62] Vgl. Müller (1993): Franz Kafka. Der Proceß, 80ff.

[63] Brod, Max (1973): Nachwort zur ersten Ausgabe in Kafka, Der Prozeß, Frankfurt/M.: Fischer TB, 193–198.

[64] Müller (1993): Franz Kafka. Der Proceß, 82.

[65] Ebd., 84.

[66] Ebd., 84.

[67] Brod (1973): Nachwort, 197f.

[68] Müller (1993): Franz Kafka. Der Proceß, 84f.

[69] Ebd., 88.

[70] Müller (1993): Franz Kafka. Der Proceß, 90f.

[71] Kafka, Franz (1990): Tagebücher (hg. von Hans Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley), Frankfurt/M.: Fischer 1990, 702.

[72] Stach (2004): Kafka, 537.

[73] Ebd., 553.

[74] Vgl. Bogdal (1993): "Das Urteil kommt nicht mit einemal".

[75] Ebd., 45.

[76] Montellier/Mairowitz (2008): The Trial, 5.

[77] Vgl. Schmitz-Emans (1982): Franz Kafka, 114ff.

[78] Vgl. McCloud (1993): Understanding Comics, 153ff.

[79] Schmitz-Emans (2012): Literatur-Comics, 214f.

[80] Ebd.

[81] Vgl. Schmitz-Emans (2012): Literatur-Comics, 184.

[82] Ebd., 187.

[83] Ebd., 192.

[84] Vgl. Hummitzsch, Thomas (2013): "Crumb hat dieselben Ängste wie Kafka. Interview mit David Z. Mairowitz", tagesspiegel.de 14.05.13, online unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-david-z-mairowitz-crumb-hat-dieselben-aengste-wie-kafka/8203776.html> (letzter Zugriff 26.08.2013).

[85] Ebd.

[86] Blank, "Erzählperspektive im Medienwechsel", S.4.

---

## Literatur

### 1. Primärliteratur

Crumb, Robert/Mairowitz, David Z. (1993): Kafka kurz und knapp, Frankfurt/M.: Zweitausendeins 1995 (Orig. Kafka for Beginners, London: Icon Books 1993).

Kafka, Franz (1973): Der Prozeß, Frankfurt/M.: Fischer TB.

Kafka, Franz (1990): Tagebücher (hg. von Hans Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley), Frankfurt/M.: Fischer.

Montellier, Chantal/Mairowitz, David Z. (2008): Franz Kafka's The Trial. A Graphic Novel, London: SelfMadeHero.

## 2. Sekundärliteratur

Adams, Jeffrey (2011): "Soderbergh's "Kafka": In Retrospect", in: Post Script – Essays in Film and the Humanities 31/1, Herbst 2011, 26–39.

Adams, Jeffrey (2002): "Orson Welles's "The Trial": Film Noir and the Kafkaesque", in: College Literature 29/3, Sommer 2002, 140–157 (JStor, online unter: <http://www.jstor.org/stable/25112662> (letzter Zugriff: 26.08.2013))

Alt, Peter-André (2009): Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen, München: C. H. Beck.

Bach, Friedrich Teja/Pichler, Wolfram (Hg.) (2009): Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München: Wilhelm Fink.

Balzer, Jens (2011): "Dies ist keine Bildergeschichte. Über Michel Foucault, René Magritte und George Herrimans Krazy Kat-Comics", in: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript, 187–202.

Blank, Juliane (2011): "Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas", [kunsttexte.de](http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/blank-juliane-9/PDF/blank.pdf), online unter: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/blank-juliane-9/PDF/blank.pdf> (letzter Zugriff: 26.08.2013)

Bogdal, Klaus-Michael (1999): Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Bogdal, Klaus-Michael (Hg.) (1993): Neue Literaturtheorien in der Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Bogdal, Klaus-Michael (1993): "Das Urteil kommt nicht mit einemmal. Symptomale Lektüre und historische Diskursanalyse von Kafkas "Vor dem Gesetz", in: Bogdal (1993): Neue Literaturtheorien in der Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag, 43–63.

Brabandt, Anne (2009): Franz Kafka und der Stummfilm. Eine intermediale Studie, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.

Brod, Max (1973): "Nachwort zur ersten Ausgabe", in: Kafka, Der Prozeß, Frankfurt/M.: Fischer TB, 193–198.

Calasso, Roberto (2006): K., München/Wien: Hanser.

Camion, Arlette et al. (Hg.) (1999): Über das Fragment. Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg: Univ.-Verlag C. Winter (=Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft Bd. 140).

Cartmell, Deborah et al. (Hg.) (2000): Classics in Film and Fiction, London: Pluto Press.

Chatman, Seymour (1990): Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/London: Cornell University Press.

Dällenbach, Lucien/Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.) (1984): Fragment und Totalität, Frankfurt/M.: Suhrkamp (Bd. 107).

Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.) (2011): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript 2011.

Eder, Barbara (2011): "Zeit der Revolution – Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis Persepolis.", in: Eder, Barbara/Klar,

Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript 2011, 283–302.

Frahm, Ole, "Weird Signs", in: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript, 143–159.

Galle, Roland (1993): "Zur Kafka-Rezeption", in: Bogdal (1993): Neue Literaturtheorien in der Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag, 115–139.

Groensteen, Thierry (2007): The System of Comics, University Press of Mississippi.

Hermann, Christine (2011): "Wenn der Blick ins Bild kommt. Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic", in: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript 2011, 25–42.

Hiebel, Hans H. (1993): "Später! – Poststrukturalistische Lektüre der "Legende" Vor dem Gesetz", in: Bogdal (1993): Neue Literaturtheorien in der Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag, 18–42.

Hummitzsch, Thomas (2013): "Crumb hat dieselben Ängste wie Kafka. Interview mit David Z. Mairowitz", tagesspiegel.de 14.05.2013, online unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-david-z-mairowitz-crumb-hat-dieselben-aengste-wie-kafka/8203776.html> (letzter Zugriff 26.08.2013).

Jahraus, Oliver (2006): Kafka. Leben – Schreiben – Machtapparate, Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Kaufman, Anthony (Hg.) (2002): Steven Soderbergh: Interviews, Jackson: University of Mississippi Press.

Klar, Elisabeth (2011): "Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm", in: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript, 219–236.

Kohns, Oliver/Liebrand, Claudia (Hg.) (2012): Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie, Bielefeld: transcript (Reihe=Literalität und Liminalität Bd. 14).

Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc (1984): "Noli me frangere", in: Dällenbach, Lucien/Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): Fragment und Totalität, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984 (Bd. 107), 64–76.

Leitch, Thomas (2007): Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Liebsch, Dimitri (Hg.) (2006): Philosophie des Films. Grundlagentexte, Paderborn: mentis.

Malone, Paul M. (2000): "Trial and Error: Combinatory Fidelity in Two Versions of Franz Kafka's The Trial", in: Classics in Film and Fiction, Deborah Cartmell et al. (Hg.): London: Pluto Press, 176–193.

McBride, Joseph (1996): Orson Welles, New York: Da Capo.

McCloud, Scott (1993): Understanding Comics. The invisible art, New York: HarperCollins Publishers.

Montandon, Alain (1999): "De différentes sortes de fragment", in: Camion, Arlette et al. (Hg.): Über das Fragment. Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg: Univ.-Verlag C. Winter (=Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft Bd. 140), 1–12.

Müller, Michael (1993): Franz Kafka. Der Proceß. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart: Philipp Reclam jun..

Neumann, Bernd (2008): Franz Kafka. Gesellschaftskrieger – Eine Biographie, München: Wilhelm Fink.

Neumann, Gerhard (2009): "Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild", in: Bach,

Friedrich Teja /Pichler, Wolfram (Hg.): Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München: Wilhelm Fink, 161–186.

Neumann, Gerhard (2012): Franz Kafka. Experte der Macht, München: Hanser.

Ostermann, Eberhard (1991): Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München: Wilhelm Fink.

Palmer, R. Barton (2006): "The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir", in: Liebsch, Dimitri (Hg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte, Paderborn: mentis, 258–277.

Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität, Tübingen/Basel: A. Francke.

Roloff, Volker (1999): "Fragmentierung und Montage. Intermediale Aspekte (am Beispiel surrealistischer Texte, Bilder, Filme)", in: Camion, Arlette et al. (Hg.): Über das Fragment. Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg: Univ.-Verlag C. Winter (=Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft Bd. 140), 239–259.

Schärf, Christian (2000): Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Schmitz-Emans, Monika (2012): Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur, Berlin: de Gruyter (Reihe= *linguae et litterae* Bd. 10).

Schmitz-Emans, Monika (2012): "Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte. Der Comic und die literarischen Gattungen", in: Kohns, Oliver/Liebrand, Claudia (Hg.): Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie, Bielefeld: transcript (Reihe= *Literalität und Liminalität* Bd. 14).

Schmitz-Emans, Monika (2010): Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung, München: C. H. Beck.



Seesslen, Georg (2011): "Bilder für die Massen. Die prekäre Beziehung von Comic und Film und die dunkle Romantik des Neoliberalismus im neueren Comic-Kino.", in: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld: transcript, 255–262.

Sontag, Susan (1982): "Gegen Interpretation", in: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 11–22.

Spitzmüller, Jürgen/Warnke, Ingo H. (2011): Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse, Berlin: De Gruyter.

Stach, Reiner (2004): Kafka. Die Jahre der Entscheidungen, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.

Stach, Reiner (2011): Kafka. Die Jahre der Erkenntnis, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.

Stam, Robert/Raengo, Alessandra (2008): A Companion to Literature and Film, Oxford: Blackwell Publishing.

Theisen, Bianca (2006): "Simultaneity of Media: Kafka's Literary Screen", in: MLN 121/3, April 2006, 543–550 (JStor 05.07.2013).

Zymner, Rüdiger/Hölter, Achim (Hg.) (2013): Handbuch Komparatistik. Theorien – Arbeitsfelder – Wissenspraxis, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.