Radboud Universiteit Nijmegen

Franz Kafka und Graphic Novels

Ein Vergleich zwischen Franz Kafkas ‘Der Prozess‘ und ‘Die Verwandlung‘ und den Graphic Novels ‘The Metamorphosis‘, ‘The Trial‘ und ‘Kafka. Kurz und knapp‘

Student: Rianne de Rooij
Betreuerin: Dr. Brechtje Beuker
Masterarbeit Europese letterkunde

14-6-2019

Inhalt

Abstract 3
1. Einführung 4
2. Forschungsstand 9
2.1. Kafka als Forschungsgegenstand in der Literaturwissenschaft 9
2.1.1. Der biographische Deutungsansatz 9
2.1.2. 1960ern/1970ern 12
2.1.3. 1980ern/1990ern 14
2.1.4. 2000 und weiter 16
2.2. Forschungsstand in Bezug auf allgemeine kafkaeske Adaptionen 18
2.2.1. Kafkaesk 18
2.2.2. Filmische Adaptionen der Bücher 20
2.3. Forschungsstand in Bezug auf Graphic Novels, die auf Kafkas Werk basieren 22
2.3.1. Die Herstellung der graphischen Adaptionen 22
2.3.2. Filmische Darstellungsmittel 23
2.3.3. Humor und das Absurde 25
2.3.4. Deutungsversuche 25
2.3.5. Verschmelzen vom Autor und Protagonisten 26
2.4. Der biographische Deutungsansatz und die Adaptionswissenschaft 28
3. Theoretischer Rahmen 30
3.1. Adaption 31
3.1.1. Intermedialität 32
3.1.2. Die Problematik der Werktreue 33
3.1.3. Geist des Werkes 35
3.2. Graphic Novels 36
3.2.1. Der Status der literarischen Comics und Graphic Novels 36
3.2.2. Typische Merkmale der Graphic Novels und Comics 37
3.3. Erzähltechniken 38
3.3.1. Typische Erzählmethoden der Graphic Novels 40
4. Analyse 44
4.1. Kafka und der Adaptionsprozess 45
4.1.1. Übersetzungsprobleme 45
4.1.2. Fokalisierung 48
4.2. Allgemeine Themen im *Prozess* und in der *Verwandlung* 53
4.2.1. Der Tod 53

4.2.2. Macht 54
4.2.3. Selbsterniedrigung und Scham 57
4.3. Die zentralen Themen der Hypotexte in den Hypertexten 58
4.3.1. Der Tod 58
4.3.2. Macht 62
4.3.3. Selbsterniedrigung und Scham 66
5. Diskussion und Schlussfolgerung 71
Literatur 77
Primäre Literatur 77
Sekundäre Literatur 77

Abstract

De verhalen van Franz Kafka spelen nog steeds een belangrijke rol in de Duitse literaire canon en in het vreemdetalenonderwijs. Het zou voor docenten Duits zeker interessant kunnen zijn om adaptaties in hun onderwijs te verwerken. Om dit te bereiken moeten docenten wel weten welke verschillen er tussen de adaptaties en de originele verhalen zijn. Over kafkaëske films is al veel geschreven, maar kafkaëske graphic novels zijn op een aantal vlakken nog onderbelicht. In dit onderzoek worden *Der Prozess* en *Die Verwandlung* van Franz Kafka met *The Metamorphosis* van Peter Kuper, *The Trial* van Chantal Montellier en David Zane Mairowitz en *Kafka. Kurz und knapp* van Robert Crumb en David Zane Mairowitz vergeleken.

In dit onderzoek wordt ervan uitgegaan dat er verschillen tussen de originele werken en de adaptaties zijn. Deze worden in dit onderzoek op twee manieren verklaard. Ten eerste valt het op dat in de vele onderzoeken naar Kafka's originele werk zijn biografie wordt gebruikt om zijn teksten te duiden. Dit wordt vaak gedaan zonder kritisch te reflecteren op de werkwijze, waardoor het vanzelfsprekend lijkt dat deze methode wordt toegepast. Het is daarom belangrijk om te onderzoeken of de resultaten van deze onderzoeken in de adaptaties zijn verwerkt of niet.

De andere manier om de verschillen te verklaren is dat sommige verschillen tussen de originele werken en de adaptaties zijn ontstaan door het veranderen van medium, tenslotte worden Kafka's teksten overgezet naar een medium met zowel woorden als beelden.

De conclusie van dit onderzoek is dat de thema's *Dood*, *Macht*, *Zelfvernedering en Schaamte* door de literatuurwetenschap naar voren worden geschoven als zijnde centrale thema's van de twee boeken en dat de adaptaties deze richtlijnen volgen. De narratieve stijl of de vorm is daarbij onderschikt aan de inhoud; de stijl geldt eerder als middel om de thema's duidelijk neer te zetten. Alleen als de thema's door de beperkingen van het medium niet kunnen worden overgenomen, wordt de inhoud ten behoeve van de stijl aangepast.

1. Einführung

Als Franz Kafka vor fast 100 Jahren starb, konnte er nicht ahnen, wie viele Literaturwissenschaftler ihre Köpfe über seine Texte zerbrechen würden. Seit seinem Tod wurden tausende Studien über sein Werk geschrieben. Die vielen unterschiedlichen Deutungsansätze beweisen, wie schwierig die Aufgabe des Deutens ist. Das Forschungsfeld ist stark geteilt. Manche Forscher betrachten Kafkas Werke aus der psychoanalytischen Perspektive oder sie betrachten die Texte als Gesellschaftskritik, doch der populärste Deutungsansatz ist der Biographische. Das hängt damit zusammen, dass Kafka als Person ein einzigartiges Leben führte. Er war ein kränkliches Kind und hatte viele Probleme mit seiner Familie, vor allem mit seinem großen starken Vater. Auch seine Beziehungen zu Frauen waren nicht erfolgreich. Er heiratete nie, obwohl er schon einige Freudinnen gehabt hat. Er starb als er erst 40 Jahre alt war an Tuberkulose. Er hinterlässt drei unvollendete Romane und viele Kurzgeschichten. Seinem Kollegen Max Brod schrieb er, dass Brod all seine Werke und Briefe verbrennen sollte. Stattdessen hat sein Freund alles publiziert und änderten Kafkas Geschichten die moderne Literatur. Die Literaturwissenschaftler haben bis jetzt noch keinen eindeutigen Deutungsansatz in Bezug auf Kafkas Werke formuliert, der alle Ergebnisse der vorigen Deutungsansätze kombiniert hat. Eine eindeutige Deutung gibt es also nicht.

Es gibt außerhalb der Literaturwissenschaft aber auch Methoden, um über Kafkas Werk nachzudenken. Es gibt viele Künstler, die versucht haben, Kafkas Werk für andere Zielgruppen zugänglich zu machen, damit auf jeden Fall möglichst viele Menschen mit Kafka beschäftigt sind und seine Erbschaft nicht verloren geht. Diese Künstler sind zum Beispiel Regisseure, die versucht haben, seine Werke zu verfilmen. So hat Orson Welles aus dem *Prozess* einen Film gemacht, der *The Trial* (1962) heißt. Sein Film hat dafür gesorgt, dass viele Zuschauer Kafka kennenlernten. Es gibt aber auch andere Initiativen, wie die Herstellung von Graphic Novels. Sie bauen auf die Erbschaft der Comics auf und bieten dem Künstler auch mehr Freiheit als Comics. Sowohl Comics als auch Graphic Novels stellen eine Geschichte mit Bildern dar, doch der Unterschied ist, dass die Charaktere sich bei den Graphic Novels mehr als bei Comics entwickeln. Daneben gibt es Eigenschaften wie andauernde Handlungen, Motivationen, psychologische Aktivitäten und Aktionen, die dafür sorgen, dass Graphic Novels das Prädikat ‚Novel' erhalten.[1] Diese Werke, die zwar auf Kafkas Werk basieren, doch nicht von Kafka selbst entwickelt wurden, werden Adaptionen genannt. In dieser Studie wird die folgende Definition verwendet: "[An adaptation is] [a]n acknowledged transposition of a recognizable other work or works. [It is a] creative and an interpretive act of appropriation/salvaging. [Lastly it is also an] extended intertextual engagement with the adapted work.".[2] Das bedeutet, dass eine Adaption sich

[1] vgl. Drucker 2008, S. 52.
[2] Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 8.

auf einem bestimmten Werk basiert und das originale Werk auf eine neue Art und Weise darstellt. Das Adaptieren passt also zu den Zielen der Künstler, die vermeiden wollen, dass Kafkas Werk vergessen wird. Im Prozess des Adaptierens gibt es einige wichtige Diskussionen, die auch in dieser Studie erläutert werden. So ist zum Beispiel die Relevanz der Werktreue ein heikles Thema und sind Wissenschaftler sich nicht darüber einig, welche Elemente eines originalen Werkes in der Adaption verarbeitet werden sollen. Diese Fragen sind auch in Bezug auf Kafka wichtig. Sollen Künstler Kafkas Stil oder die Handlung des originalen Werkes in ihren Adaptionen verarbeiten, damit das Werk als Adaption erkennbar ist? Auf jeden Fall gilt, dass Kafka-Adaptionen kafkaesk genannt werden können. Dieser Begriff bezieht sich auf Werke, die auf Kafkas Werken basieren, egal ob der Stil oder die Handlung die Basis für die Adaption ist. Wenn die Handlung adaptiert wird, ist die adaptierte Geschichte mit der Geschichte aus dem originalen Werk vergleichbar, doch wenn der Stil adaptiert wird, kann die Adaption am besten als „nightmarishly, complex, bizarre, or illogical" beschrieben werden.[3] In beiden Fällen handelt es von kafkaesken Werken.

Außer den typischen Herausforderungen der Adaptionen gibt es bei Kafka insbesondere viele Informationen und Deutungsansätze, die die Literaturwissenschaftler schon herausgearbeitet haben. Leser haben schon ein bestimmtes Kafka-Bild im Kopf, vor allem weil Kafka als Kanon unterrichtet wird und die wissenschaftlichen Ergebnisse auch zum Unterricht gehören. Auch wenn Leser nach Nachschlagwerken suchen, damit sie Kafka besser verstehen können, werden sie mit der literaturwissenschaftlichen Sichtweise konfrontiert. Leser lernen die wissenschaftlichen Denkweisen also schon früh kennen und benutzen diese Kenntnisse, wenn sie Kafka lesen. Das gilt auch für die Künstler, die sich dazu entschieden haben, Kafkas Werk zu adaptieren. Die wissenschaftlichen Interpretationen des originalen Werkes prägen die Unterrichtsstunden über Kafka, doch beeinflussen sie deshalb auch die Adaptionen, die die Künstler hergestellt haben? Werden die wissenschaftlichen Sichtweisen und Kafkas Werke in den Adaptionen so eins? Um diese Problemstellungen kreist sich die Forschungsfrage, was der Einfluss der Kafka-Forschung und insbesondere des biographischen Deutungsansatzes auf die Darstellung der Thematik in graphischen Adaptionen von Kafkas Werk ist. Diese zentrale Forschungsfrage ist deshalb relevant, da Kafkas Werk viel im Unterricht benutzt wird und die Graphic Novels eine gute Alternative sind für Leser, die es schwierig finden, Kafka zu lesen. Es ist auch für Lehrer wichtig, zu wissen, in welchem Kontext Kafka gelesen werden soll und welche Faktoren sie den Schülern erklären sollen. So wäre es nützlich, unterschiedliche Graphic Novels zu zeigen, damit den Schülern klar wird, dass Gregor Samsa nicht einfach ein Käfer ist, sondern ein Ungeziefer, das auf unterschiedliche Weisen dargestellt werden kann, ohne dass ein bestimmter Autor recht hat. Am Ende dieser Studie wird darüber diskutiert, was diese Studie für den Unterricht

[3] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 4.

bedeutet und worauf Dozenten achten sollen, wenn sie graphische Adaptionen in ihren Unterrichtsmaterialien verarbeiten. Für die Wissenschaft ist diese Studie wichtig, da sie zur Debatte der literarischen Graphic Novels beiträgt. Es gibt noch nicht viele Studien, die sich mit dem Verhältnis zwischen Literatur und Graphic Novels beschäftigen, doch die Studien, die es gibt, versuchen vor allem ein allgemeines Bild der literarischen Comics darzustellen. In diesem Fall wird versucht literarische Graphic Novels detaillierter zu analysieren. Kafkas Texte und die kafkaesken Adaptionen eignen sich dazu, da es von beiden Gruppen genügend Forschungsmaterialien gibt und Kafkas Texte durch ihre visuellen Eigenschaften besonders effizient in Graphic Novels übersetzt werden können. Ansonsten trägt diese Studie noch auf eine andere Weise zur Adaptionswissenschaft bei. Sie sorgt nämlich dafür, dass dieser relativ junge Wissenschaftszweig sich so mehr ihres Einflusses bewusst wird. Die Frage, wie groß der Einfluss der Adaptionswissenschaft auf die Adaptionen ist, ist deswegen relevant für die Adaptionswissenschaft als Teil der Rezeptionsgeschichte. Das Gleiche gilt für die Literaturwissenschaft: Sie kann sich so dessen bewusst werden, inwiefern sie die Adaptionen beeinflusst. Beide Einflüsse sind wichtige Faktoren in der Interaktion zwischen dem originalen Werk, dem Autor und der Adaption.

Damit die Forschungsfrage beantwortet werden kann, gibt es einige Schritte, die in dieser Studie durchgeführt werden. Im Forschungsstand wird zuerst eine Übersicht der Ergebnisse der Kafka-Forschung präsentiert. Es wird gezeigt, warum es auffällt, dass der biographische Deutungsansatz in der Kafka-Forschung noch immer so beliebt ist, während dieser Ansatz in der allgemeinen Literaturwissenschaft als veraltet gilt. Das ist deshalb wichtig, da so klar wird, welche Tendenzen in der Literaturwissenschaft hervorgehen. Sie können wie gesagt auch die Autoren der Graphic Novels beeinflusst haben. Danach wird ein anderer Aspekt der Forschungsfrage beleuchtet. Da es wichtig ist, Kafkas Werke von den Adaptionen abzugrenzen, wird die Definition des Wortes ‚kafkaesk' näher erläutert. Kafka ist zum Adjektiv geworden und dieses Wort verweist also auf Adaptionen, die entweder stilistisch oder inhaltlich auf Kafkas Werk basieren. Das Wort kann auch auf bestimmte Situationen oder Texte verweisen, die Kafkas alptraumhaftem Stil zwar ähneln, doch nicht auf Kafkas Texte basieren. Diese Situationen und Texte werden nicht in dieser Studie miteinbezogen, denn hier werden nur kafkaeske Adaptionen analysiert. Im Forschungsstand werden weiterhin Beispiele zu kafkaesken Adaptionen erwähnt. Die kafkaesken Adaptionen sind zum Beispiel Filme, Cartoons und Bücher. Es geht in dieser Studie vor allem um Graphic Novels, also werden einige wichtige Studien zu kafkaesken Graphic Novels vorgestellt, die als Kontext zu den als Material ausgewählten Graphic Novels dienen. Alle Graphic Novels, die für diese Studie als Forschungsmaterial dienen, sind kafkaeske Adaptionen. Sie wurden deshalb gewählt, da die Autoren der Werke ihre Interpretationen in den Adaptionen verarbeitet haben. Sie haben zum Beispiel einige Motive hinzugefügt, um bestimmte Themen mehr Nachdruck zu geben. Da sie zu den populärsten kafkaesken graphischen

Adaptionen gehören, ist es für relativ viele Leser relevant, die Ergebnisse dieser Studie im Auge zu behalten. In dieser Studie wird Kafkas *Der Prozess* (1925/2006) mit *The Trial* (2008) von David Zane Mairowitz und Chantal Montellier verglichen. *The Trial* ist eine der populärsten graphischen Adaptionen des klassischen Werkes und lässt sich dadurch kennzeichnen, dass die gezeichnete Hauptfigur Kafka ähnelt. Es wird in dieser Ausgabe versucht, Kafkas Geschichte werkgetreu darzustellen. Der Textschreiber, Mairowitz, hat öfter an kafkaesken Graphic Novels gearbeitet. Der Text in *Kafka. Kurz und knapp* (1995) wurde auch von ihm geschrieben. In diesem Buch wird aber nicht nur Kafkas Leben dargestellt, sondern auch einige Werke, wie *Die Verwandlung, In der Strafkolonie, Der Bau, Der Prozess, Ein Hungerkünstler* und *Der Verschollene*. Es wird versucht, Kafkas Werke anhand von seinem persönlichen Leben zu erklären. Keine andere ausgewählte Graphic Novel zeigt ihr Ziel so klar wie dieses Buch und das macht dieses Buch zu einem Einzelfall. Auch ist dieses Buch das einzige Buch, das Kafka klar als eigene Figur darstellt. In *The Trial* sind Kafka und die Hauptfigur zwar auch verbunden, doch er wird nicht separat von der Hauptfigur dargestellt. In der graphischen Adaption des Buches *The Metamorphosis* von Peter Kuper, die auf Kafkas Buch *Die Verwandlung* (1915/2005) basiert, gibt es keine graphischen Elemente, die direkt auf Kafka als Figur verweisen. Nur in der Einleitung wird über Kafka gesprochen. Es kann aber auch in dieser Adaption so sein, dass es durch die Einflüsse des literaturwissenschaftlichen Biographismus noch immer viele Verweise auf Kafka gibt.

Es kann aber auch so sein, dass die thematischen Unterschiede zwischen den Adaptionen und den originalen Werken durch den Adaptionsprozess entstanden sind. Deshalb wird dieser Prozess und dessen wichtigen Faktoren im theoretischen Rahmen erläutert. Als Erstes wird das Phänomen der Adaption klarer definiert und werden die Herausforderungen der Adaptionswissenschaft erklärt. Die Intermedialitätstheorie spielt dabei auch eine Rolle; so wird die Debatte um Werktreue und die Debatte um den Kern des originalen Werkes erläutert und später auch mit den kafkaesken Adaptionen verbunden. Durch die Eigenschaften, die ein Medium hat, ist es unvermeidlich, dass nicht alle Elemente der originalen Geschichte übertragen werden können. So können die Bilder der Graphic Novels nicht immer genau das Gleiche darstellen, was im originalen Text steht, da manchmal nicht alle visuellen Details im Text anwesend sind. Der Adapter muss den Text interpretieren, indem er ihn als Bild darstellen will. Es ist also die Frage, inwiefern die Bilder objektiv zeigen, was im originalen Text steht, da nicht alle Elemente des originalen Textes übertragen werden können. Dadurch, dass es einen Medienwechsel gibt, wird der Herstellungsprozess der Graphic Novel beeinflusst und welche Faktoren für die Novels relevant sind, wird ebenfalls im theoretischen Rahmen erwähnt. Damit die Graphic Novels aufgrund ihrer Erzähltechniken analysiert werden können, werden nicht nur die allgemeinen Techniken sondern auch die gattungsspezifischen Erzähltechniken genannt. So kann die Graphic Novel von der detaillierten Ebene des Panels bis die

allgemeine Ebene der Seite analysiert werden.

In der Analyse kommen die Ergebnisse dieser Studie zur Sprache. Zuerst wird über die Visualisierungsproblematik gesprochen. Kafkas Werke scheinen nämlich eher visuell zu sein, doch wenn die unterschiedlichen Textstellen verglichen werden, passen sie nicht richtig zueinander. Als Beispiel dafür wird die Größe von Gregor analysiert. Zusätzlich werden die Unterschiede in Bezug auf Fokalisation in den originalen Texten und in den Adaptionen verglichen und wird gefragt, ob diese Unterscheide durch den Adaptionsprozess oder durch den Einfluss des biographischen Deutungsansatzes entstanden sind. Danach werden die inhaltlichen Themen der originalen Texten und Adaptionen verglichen, wobei am Ende wieder der Grund dieser Unterschiede behandelt wird. Die Themen, die analysiert werden, sind ‚Der Tod', ‚Macht' und ‚Selbsterniedrigung und Scham'. Alle Themen kommen sowohl in Kafkas *Die Verwandlung* und *Der Prozess* als auch in den kafkaesken Adaptionen vor. Alle Themen werden sowohl in den Adaptionen als auch in Artikeln über die originalen Werke hervorgehoben. Das Thema Tod kommt sowohl im *Prozess* als auch in der *Verwandlung* zur Sprache, da sowohl Josef K. als auch Gregor Samsa am Ende sterben. In den Adaptionen wird das Thema unterschiedlich verarbeitet, manche machen mithilfe von zum Beispiel Skeletten ihr eigenes Motiv daraus, andere verarbeiten es wieder anders. Macht spielt auch in den beiden originalen Geschichten eine Rolle, obwohl es bei der *Verwandlung* eher um das Vater-Sohn-Verhältnis handelt und beim *Prozess* um die Macht des Gerichts. Es ist die Frage, wie dieses Thema in den Adaptionen dargestellt wird. Letztendlich gibt es das Thema Selbsterniedrigung und Scham, das in den beiden originalen Texten anders dargestellt wird. Im *Prozess* wird die Scham zum Beispiel vor allem am Ende der Geschichte erwähnt, als K. stirbt, während Gregor im Buch *Die Verwandlung* sich schon vorher schämt, da er als Ungeziefer seine Familie nicht mehr unterstützen kann. In den Adaptionen wird das Thema auf eine eigene Weise dargestellt. Die Ergebnisse der Frage, ob die thematischen Unterschiede in Kafkas originalen Texten und in den Adaptionen durch den Adaptionsprozess oder durch den Einfluss des biographischen Deutungsansatzes entstanden sind, werden am Ende nochmal im Kapitel *Diskussion und Schlussfolgerung* zusammengefasst. Dort wird kritisch über die Ergebnisse in Bezug auf den Forschungsstand reflektiert. Auch werden Forschungsvorschläge gemacht, damit dieses Thema weiter analysiert werden kann. Die Schlussfolgerung schließt die Arbeit ab.

2. Forschungsstand

Kafka ist ein Name, die immer wieder in literaturwissenschaftlichen Forschungen auftaucht. Nicht nur seine Werke, sondern auch sein persönliches Leben wurde im letzten Jahrhundert oft beschrieben und miteinander in Verbindung gesetzt. Da es so viele Forschungen in Bezug auf dieses Thema gibt, werden in diesem Kapitel nur einige vorgestellt. Es würde in dieser Studie zu weit führen, sie alle vorzustellen, deshalb wurden Studien gewählt, die die Kafka-Forschung zusammenfassen. Die Übersicht, die so entsteht, bildet den Bezugsrahmen der vorliegenden Studie. Dass die Hersteller der Graphic Novels von diesen wissenschaftlichen Studien beeinflusst wurden, wird erst im Kapitel *Analyse* klar.

Zuerst wird der biographische Deutungsansatz vorgestellt, damit klar wird, dass dieser Ansatz veraltet ist. Danach wird die Kafka-Forschung pro Zeitalter besprochen und werden literaturwissenschaftliche Tendenzen klar. Nachdem Kafkas Werke der Öffentlichkeit gezeigt wurden und deshalb nicht mehr von ihm beeinflusst werden konnten, versuchten die Literaturwissenschaftler das Werk nämlich auf ihre eigene Weise zu deuten. Die Hersteller der Adaptionen könnten sich bei der Herstellung der Adaptionen nämlich der literaturwissenschaftlichen Studien über Kafkas Werk und Leben bewusst gewesen sein. Dieses Thema wird im Kapitel *Analyse* behandelt. Danach werden die wichtigsten Studien der bestehenden kafkaesken Adaptionen vorgestellt. Dabei geht es um Filmen, Cartoons, Musik und vor allem um Graphic Novels. Es fällt auf, dass die Forscher in ihren Artikeln über die graphischen Adaptionen viele unterschiedliche Forschungsthemen gewählt haben und dass es in diesem Bereich keine klaren Tendenzen gibt. Die wissenschaftlichen Ergebnisse über die Graphic Novels werden deshalb einzeln vorgestellt. Am Ende folgt nochmal eine Übersicht und wird gezeigt, welche Forschungsthemen oder –Fragen in Bezug auf die Graphic Novels und andere Adaptionen noch nicht erforscht wurden und für die vorliegende Arbeit interessant sind.

2.1. Kafka als Forschungsgegenstand in der Literaturwissenschaft

2.1.1. Der biographische Deutungsansatz

In diesem Absatz wird erklärt, was der biographische Deutungsansatz beinhaltet und weshalb es so sonderbar ist, dass dieser Ansatz in der Kafka-Forschung so beliebt ist. Wie Foucault erklärt, entsteht durch die vielen Artikeln zu Kafka einen Mythos, der nicht mehr mit der originalen Person Franz Kafka zu tun hat.[4] Der biographische Ansatz ist immer schon beliebt gewesen, wenn es um das Deuten von Kafkas Texten ging. Der biographische Deutungsansatz an sich wird aber als veraltet betrachtet. Weil er in der Kafka-Forschung aber oft vorkommt, wird hier auf den biographischen

[4] vgl. Foucault 2000, S. 208-209.

Deutungsansatz und dessen Herkunft zurückgegriffen. Der biographische Deutungsansatz geht nämlich aus der Autortheorie hervor, die beschreibt, dass alle Texte anhand von biographischen Elementen gedeutet werden können. Der Autor steht bei dieser Theorie also im Mittelpunkt. Im Folgenden werden die anderen Autortheorien auch erwähnt und in diesem Kontext wird klar, weshalb die autorbezogene Theorie und so auch der biographische Deutungsansatz als veraltet betrachtet werden.

Wenn man die Frage beantworten will, welche Rolle der Kafka-Mythos in den Adaptionen spielt, ist es wichtig, den Begriff Autor zu erläutern. Foucault hat sich in seinem Artikel *Was ist ein Autor* (2000) dazu geäußert. Der Autor klassifiziere die Texte, die der Autor produziert hat als Texte, die zum Autor gehören.[5] Der Name bilde also eine Grenze. Wenn Kafkas Texte erwähnt würden, würden nur diese gemeint, nicht die Texte eines anderen Autors. Das beinhaltet auch, dass die kafkaesken Adaptionen also nicht zu Kafkas Oeuvre gehören. Wie gesagt ist der Name Kafka also verbunden mit allen Texten, die der Autor Kafka produziert hat.

Es gibt aber viele unterschiedliche Meinungen in Bezug auf die Frage, ob der Autor für die Analyse eines Textes überhaupt wichtig ist oder nicht. Im Allgemeinen kann man die literarische Forschungslandschaft in Bezug auf Autorschaft in drei Gruppen verteilen. Sie fokussieren sich entweder auf den Leser, den Autor oder den Text.

Seit dem späten 19. Jahrhundert gibt es die Literaturwissenschaftler, die sich auf den Autor fokussieren. Einer dieser Wissenschaftler ist Boris Tomasevskij. Wie im Forschungsstand beschrieben wurde, beschreibt er den Biographismus. Mittlerweile ist er zum Stellvertreter dieser Strömung geworden, obwohl er sich der naiven Strömung aber nicht gleich angeschlossen hat. Die Strömung kann nämlich als naiv interpretiert werden, da sie davon ausgeht, dass alle Texte anhand von biographischen Elementen gedeutet werden können. Deshalb sucht er nach seiner eigenen Lösung und stellt er seine eigenen Forderungen auf. Er macht einen Unterschied zwischen Kulturgeschichte und Literaturgeschichte.[6] Für die Kulturgeschichte seien historische Kontexte und die Person des Autors relevant. Für Literaturwissenschaftler seien biographische Details nur interessant, wenn der selbst geschaffene Mythos des Autors zum Verständnis seines Werkes beiträgt. Goethes Werk wurde zum Beispiel am Ende des 19. Jahrhunderts Zeit stark mit seinem Leben verbunden, doch er ist nicht der einzige deutsche Schriftsteller, bei dem das passiert ist.[7] Auch bei Kafka passierte das. Der Kafka-Mythos ist auch entstanden, weil Wissenschaftler Franz Kafkas Leben mit seinem Werk verbanden.[8] Trotz der Lösung von Tomasevskij wird der Biographismus heutzutage kritisiert, da diese Strömung im Vergleich der leserbezogenen und textbezogenen Theorien veraltet scheint.

[5] vgl. Foucault 2000, S. 211.
[6] vgl. Jannidis, & Lauer & Martinez & Winko 2000, S. 46.
[7] vgl. Lahn & Meister 2008, S. 37.
[8] vgl. Wintersteiger 2013.

Die Literaturwissenschaftler, die den Biographismus kritisieren, fokussieren sich auf textbezogene Theorien. Sie analysieren nur den Text an sich und basieren ihren Deutungsversuch darauf. Als extremes Beispiel dafür gibt es Roland Barthes, der den Autor tot erklärt hat: Wenn „der Autor [stirbt], beginnt die Schrift“.[9] Wenn ein Autor seinen Text publiziert hat, hat er keinen Einfluss mehr darauf. Es ist nicht mehr sein Eigentum, sondern es wird dem Publikum übergeben. Der Autor kann nicht selbst seinen Text deuten, da er unbewusst Themen oder Details in seinen Werken verarbeitet haben kann. Jeder Leser interpretiert den Text anders, das ist vom persönlichen und sozialen Kontext abhängig, wie auch Jauß und Iser schreiben. Nur der Text selbst bleibt übrig. Die Forscher, die den Biographismus als Deutungsansatz benutzen, sind also nicht mit diesen Theoretikern einverstanden.
Die dritte Gruppe Wissenschaftler ist nicht mit den textbezogenen Theorien einverstanden. Sie sind Theoretiker, die sich mit leserbezogenen Theorien auseinandersetzen. Sowohl Wolfgang Iser als auch Hans Robert Jauß gehören dazu. Hans Robert Jauß ist zum Beispiel ein wichtiger Befürworter der Rezeptionsästhetik. In seiner Theorie geht es bei der Analyse der Texte um die Interaktion zwischen Produktion und Rezeption. Diese Interaktion bezieht sich auf den Dialog zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten. Jauß meint nämlich, dass das Mindset im sozialen und kulturellen Kontext des Empfängers entscheidet, wie der Empfänger seine Erwartungen und Interpretationen des Textes formt.[10] Iser schließt sich in seiner Theorie bei Jauß an. Auch er meint, dass die Reaktion des Lesers die Bedeutung des Textes formt; der Text und der Autor machen das also nicht.[11]
Heutzutage gilt die leserbezogene Sichtweise als aktuell. Da so viele Wissenschaftler bei Kafkas Werken aber den Biographismus als Deutungsansatz benutzen, kann geschlussfolgert werden, dass diese Wissenschaftler mit Tomasevskij einverstanden sind und die Biographie des Autors für ihre Deutungsversuche relevant finden. So ist auch der Kafka-Mythos entstanden. Das ist interessant, da andere Literaturwissenschaftler diesen Deutungsansatz nicht mehr benutzen.
Diese drei Gruppen der Autortheorien sind bei der Textanalyse immer relevant, da alle Texte Autoren haben. Wahrscheinlich haben die Autoren der Graphic Novels auch nach Informationen über die originalen Werken Kafkas gesucht. Es ist die Frage, ob die Autoren der Graphic Novels auch die wissenschaftlichen Tendenzen folgen, da so viele Wissenschaftler das schon gemacht haben. Es ist aber unmöglich die Intentionen der Autoren zu analysieren, also können nur die Adaptionen selbst analysiert werden. Im Folgenden wird die Rolle des biographischen Deutungsansatzes in der Kafka-Forschung erläutert.

[9] vlg. Barthes 1969, S. 185.
[10] vgl. Harwick 2003, S. 7-8.
[11] vgl. Harwick 2003, S. 8.

2.1.2. 1960ern/1970ern

Nachdem Kafka verstorben war und Max Brod seine Werke publiziert hatte, konnte Kafka seine Texte nicht mehr beeinflussen und gehörten sie der Öffentlichkeit, obwohl er Brod gefragt hatte, seine Werke zu verbrennen. Die Literaturwissenschaftler beschäftigen sich 1960 gerne mit den neulich entdeckten Werken und fangen mit der Analyse an. Da entstehen einige Herausforderungen.
Nach Schmitz-Emans und Bachmann ist die Verwendung eingeschränkter, relativierender Konjunktionen und anderer verbaler Mittel zur Erzeugung von Ambiguitäten und einander widersprechenden Perspektivierungen typisch für Kafkas Stil.[12] Schon diese Aussage zeigt, wie komplex Kafkas Stil sein kann. Es ist deshalb kein Wunder, dass manche Forscher schon viele Probleme mit der Deutung von Kafkas Texten hatten und dass es viele unterschiedliche Artikeln und Deutungsansätze gibt. Da die Kafka-Forschung so ausgebreitet und divers ist, führt es im Rahmen dieser Studie zu weit, eine detaillierte Übersicht aufzustellen. Deshalb wird in diesem Kapitel auf einige Studien verwiesen, die schon versucht haben, ein allgemeines Forschungsfeld zu skizzieren.
Brigitte Flach verteilt die Kafka-Forschung zum Beispiel schon 1969 in unterschiedlichen Gruppen auf. Manche Literaturwissenschaftler beschäftigen sich in diesem Zeitalter mit dem biographischen Deutungsansatz in Bezug auf Kafka, andere suchen eine magisch-religiöse oder eine existentialistische Auslegung, wieder andere legen Kafkas Werk anhand von Daseinsanalytik aus, wieder andere Wissenschaftler sehen Kafkas Werk als marxistische Gesellschaftskritik und dann gibt es schließlich noch eine Gruppe die das Werk mit psychoanalytischer Absicht analysiert.[13] Klaus Hermsdorf stellt schon 1961 eine ähnliche Verteilung auf.[14] Diedrich Krusche findet diese Einteilung aber eher inhaltslos, da die Gemeinsamkeiten und Unterscheide der unterschiedlichen Forschungsfelder nicht klar werden.[15] Das Kafka-Forschungsfeld sei sehr divers, doch es werden keine großen Studien über den Zusammenhang der einzelnen Aspekte aufgestellt. Die Autoren, die diese Verteilungen aufstellen, benutzen diese nicht dazu, eine bessere Dynamik in ihren eigenen Schlussfolgerungen zu verarbeiten, schreibt Krusche.[16] Dadurch, dass das Forschungsfeld so kategorisiert wird, sei es für Literaturwissenschaftler einfach, andere Deutungsansätze wegen ihrer Kategorie abzulehnen und wird nicht wie bei anderen Forschungsfeldern effektiv auf anderen Studien weitergebaut.

Das Ignorieren des Zusammenhangs passiert bei vielen Kafka-Studien, auch bei den vielvorkommenden biographischen Deutungsansätzen. Da Kafkas persönliche Leben eher ungewöhnliche Elemente enthält, gibt es viele Forscher, die diese biographischen Elemente in ihren

[12] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 202.
[13] vgl. Flach 1969, S. 3.
[14] vgl. Hermsdorf 1961, S. 12.
[15] vgl. Krusche 1974, S. 12.
[16] vgl, Krusche 1974, S. 14.

wissenschaftlichen Artikeln herausarbeiten. Die wissenschaftliche Strömung, die sich damit beschäftigt, heißt der Biographismus. Bei dieser Strömung geht es darum, das persönliche Leben des Autors mit seinem Werk zu verbinden.[17] Bestimmte Themen, wie die Beziehung zwischen Vater und Sohn, werden immer wieder anhand von Kafkas persönlichem Leben gedeutet. Die Literaturwissenschaftler verweisen auf Briefe, die Kafka selbst geschrieben hat und bestimmte Lebensereignisse, die viel Einfluss auf ihn gehabt haben. Sie verbinden also den Inhalt des Textes sehr oft mit Kafkas persönlichem Leben, ohne den Text an sich zu analysieren. Schlingmann (1968) bespricht dieses Problem in seinem Artikel. Er analysiert *Die Verwandlung* anhand von der Close-Reading Methode und stellt sich die Frage, ob Gregor Samsa sich in ein Ungeziefer mit einer menschlichen Seele verwandelt hat, oder ob er sich völlig mit seiner neuen Identität als Ungeziefer identifiziert.[18] Er warnt andere Forscher vor der Gefahr, sich vom Biographismus führen zu lassen.[19] Er möchte, dass Leser sich selbst eine Interpretation ausdenken. Diese Warnung ist nicht umsonst, denn es gibt viele Forscher, die dem Biographismus schon gefolgt haben.

Dass Schlingmann nicht der einzige Wissenschaftler ist, der sich mit der Problematik des Biographismus auseinander gesetzt hat, beweist Schubiger. Er schreibt 1969 über die stark verteilte Forschungslandschaft in Bezug auf *Die Verwandlung*. Dass die Ergebnisse der Erforschungen sich stark unterscheiden, lässt sich nach Schubiger dadurch erklären, dass das Werk vieldeutig und schwer zu verstehen ist.[20] Selbst versucht er in seinem Buch seine Interpretation der *Verwandlung* darzustellen, doch eine klare Analysestrategie hat er nicht, denn er schreibt: „Ich verzichte auf eine systematische Interpretation, die keine Fragen mehr offen lässt oder nur solche, die das eigene System betreffen.“[21] Da er weiterhin nicht erklärt, was seine Methode genau gewesen ist, scheint sein Buch nicht sehr objektiv und wissenschaftlich zu sein. Da er trotzdem im Text öfter auf andere Forscher verweist, scheint er doch einen bestimmten wissenschaftlichen Rahmen zu verwenden und seine Ergebnisse am Ende zu relativieren. Er geht dabei auf Themen ein, die häufiger analysiert wurden, wie das Verhältnis zwischen Gregor und seinem Körper.

Genau die alten literaturwissenschaftlichen Studien, die Schubigers Studie ähneln, kritisiert die nächste Generation Literaturwissenschaftler im Rahmen des neuen Poststrukturalismus und des Empirismus, wegen die oben erwähnten Gründe. Ihrer Meinung nach gibt es Unvollkommenheiten und Widersprüche in der traditionellen Literaturwissenschaft.[22] Die Literaturkritik sollte also wissenschaftlichere Methoden einsetzen, da ihre Schlussfolgerungen nicht vollständig genug sind. Es sollte mehr und differenzierter beobachtet werden. Doch auch in diesem Zeitalter werden

[17] vgl. Tomasevskij 2000, S. 49.
[18] vgl. Schlingmann 1968, S. 81-105.
[19] vgl. Schlingmann 1968, S. 83.
[20] vgl. Schubiger 1969, S. 10.
[21] vgl. Schubiger 1969, S. 19-20.
[22] vgl. Andringa 2013, S. 10.

Schlussfolgerungen der 1960er und der 1970er kaum miteinander verbunden und deshalb ist der neuen Generation der Mehrwert der neuen Studien des Poststrukturalismus und des Empirismus nicht gleich klar.[23]

2.1.3. 1980ern/1990ern

In den 1980ern wurden andere Themen als die gesellschaftskritischen und psychoanalytischen Deutungsansätze wichtiger, wie zum Beispiel der Zusammenhang mit der klassischen Moderne, Kabbalistik, Parabolik, und mit dem Absurden.[24] In Studien dieses Zeitalters wurde schon versucht allgemeinere Tendenzen zu beschreiben, doch es gibt nur einen Anfang, da einzelne Themen wichtiger waren, genauso wie in den 1960ern und den 1970ern. Nicht nur die körperliche, sondern auch die psychologische Perspektive ist in der Forschungslandschaft der *Verwandlung* stark anwesend. Fingerhut (1994) hat zum Beispiel wie Schubiger *Die Verwandlung* aufgrund der Close-Reading Methode analysiert, doch die Methoden unterscheiden ein wenig, da Schubiger sich nur auf den Originaltext und andere Texte von Kafka fokussiert, ohne Kafkas Biographie mit dem Inhalt des Textes zu verbinden. Fingerhut fokussiert sich ebenfalls auf verschiedene Themen, doch er betont die Rolle des Haupternährers mehr als Schubiger. So sei Gregors Verwandlung eine Strafe, weil er sich gewünscht hätte, kein Haupternährer mehr zu sein.[25] Die problematischen Familienbeziehungen basieren nach Fingerhut auf Kafkas eigenem Leben.

In seiner Analyse spielt die wissenschaftliche Strömung des Biographismus also weiterhin eine große Rolle. Doch Fingerhut ist nicht der einzige, der Kafkas problematische Beziehung zu seinem Vater und Haupternährer beschreibt und in Beziehung zu seinem Werk analysiert. Als Beispiel dafür beschreibt Micheal Müller (1994) zum Beispiel, wie die Essritualen der Familie Kafka einen direkten Einfluss auf u.a. *Die Verwandlung* haben. Während des Essens schreie der Vater nämlich, dass Kafka schneller und mehr essen sollte.[26] Kafkas Essverhalten stand im scharfen Kontrast zum Essverhalten des Vaters. Kafka selbst aß viel Gemüse und war Vegetarier, nach Müller gilt dieser Kontrast mit dem fleischessenden Vater als Symbol für die Beziehung zwischen Vater und Sohn.[27] Das Fleisch wird also mit dem Vater verbunden, und so auch mit dem, was der Vater repräsentiert, nämlich Kräftigkeit, Vitalität und Männlichkeit.[28] In der *Verwandlung* gibt es die Szene mit den Zimmerherrn, die auf Knochen kauen und Fleisch essen. Gregor kann nicht daran teilnehmen, weil er nur Kiefer hat.[29] Diese Szene würde nach Müller den Konflikt zwischen Vater und Sohn zeigen. Nicht nur in der *Verwandlung*

[23] vgl. Andringa 2013, S. 11.
[24] vgl. Härter 2008, S. 251.
[25] vgl. Fingerhut 1994, S. 64.
[26] vgl. Müller 1994, S. 295.
[27] vgl. Müller 1994, S. 293.
[28] vgl. Pekar 1994, S. 334.
[29] vgl. Kafka 2005, S. 20.

gibt es diesen Vergleich sehr oft, sondern auch in Kafkas anderen Geschichten, wie *Das Urteil.* Gibian beschreibt in seiner Analyse auch, wie der Vater in dieser Geschichte stark mit Kafkas eigenem Vater verbunden ist.[30]

Die Familienverweise hören da aber nicht auf, denn auch die Frauen spielen eine große Rolle. Fingerhut beschreibt die Beziehung zum Schwester in der *Verwandlung*. Das Märchenmotiv der Erlösung der Schwester durch den Bruder findet man oft in Geschichten, wie in *Hans und Gretel*. Es wird mit dem typischen Märchenaufbau verbunden: Vorgeschichte, Verwandlung, Erlösung. Nach Fingerhut hat Kafka diesen Aufbau aber verändert, indem es nur noch Verwandlung gibt. Die Hoffnung, die die Geschichte normalerweise auslöst, gibt es nicht und so wird das Märchen einer Realitätsprobe unterstellt.[31] Die Schwester rettet den Bruder hier also nicht und die Hoffnung stirbt. Nach Fingerhut ist die Beziehung zwischen Kafka und Frauen, die er kannte, dafür verantwortlich. Seine Schwester war früher seine Verbündete gewesen, doch sie hatte sich vor kurzem dem Vater angeschlossen und seine Geliebte hatte schon seit einigen Tagen keine Briefe geschickt.[32] Diese zwei Frauen hatten ihm beide enttäuscht und wurden zu einer Person in der *Verwandlung*.[33] Da die Schwester Gregors diese weibliche Enttäuschung repräsentiert, befreite sie Gregor also nicht. Durch die vielen Verweise wird klar, dass der biographische Deutungsansatz bei der Analyse der *Verwandlung* noch immer eine starke Rolle spielt.

Auch in Bezug auf den *Prozess* gibt es viele Studien, die den Biographismus als Perspektive benutzen. So gibt es zum Beispiel Ritchie Robertson, der mithilfe von der Close-Reading Methode das Buch analysiert. Sein Artikel fängt gleich mit dem biographischen Anlass des Textes an. Die Verlobung mit Felice Bauer wurde nämlich gerade verbrochen, als er mit dem *Prozess* anfing. Kafka erfuhr die öffentliche Beendung als stände er vor dem Gericht und diese Metapher spürt man nach Robertson auch im Text.[34] Diese Perspektive scheint eher geläufig zu sein, wenn es um das Deuten dieses Textes geht. Max Brod hat mit seiner theologischen Interpretation aber auch viel Einfluss gehabt. Er meint, dass eine Gottheit im *Schloss* und im *Prozess* jeweils als Gnade und Gericht repräsentiert wird.[35] Sie sind beide nämlich unerreichbar. Brod schreibt, dass es hier um einen Protest gegen die Ungerechtigkeit Gottes geht und dass dieser Protest auf Kafkas persönliche religiöse Entwicklung zurückzuführen ist.[36] Kafka wurde nämlich von vielen Religionen und deren Mythen beeinflusst. Dass Religion die Forschung nach dem *Prozess* überherrscht, zeigt vor allem Karl Erich Grözinger. Er legt vor allem auf den Einfluss der Ostjuden viel Nachdruck. So sei der Türhüter Legende von der

[30] vgl. Gibian 1957, S. 26.
[31] vgl. Fingerhut 1994, S. 58.
[32] vgl. Fingerhut 1994, S. 58.
[33] vgl. Fingerhut 1994, S. 58.
[34] vgl. Robertson 1994, S. 98.
[35] vgl. Robertson 1994, S. 105.
[36] vgl. Robertson 1994, S. 106.

Kabbala abgeleitet, da es in dieser Legende auch um Tore geht, die die Hauptfigur durchqueren soll.[37] Grözingers Studie ist deshalb relevant, weil sie die Verbindung zwischen Kafka und der Kabbala betrifft. Die Studie war für die Kafka-Forschung sehr wichtig, da sie das Forschungsfeld in zwei Gruppen verteilte: Einerseits gibt es nämlich die Gruppe, die an den jüdischen Einfluss auf Kafkas Denken und Schreiben glaubt, andererseits gibt es die Gruppe, die das verleugnet.[38] Diese Spaltung zeigt aber, dass beide Gruppen noch immer Kafkas Biographie für das Deuten der Texte einsetzen.

Diese Beispiele zeigen also, dass Schlingmanns Warnung gerecht war. Die Forscher benutzen biographische Elemente, um Kafkas Texte zu deuten. Wenn es in Kafkas Geschichten um Schwester geht, werden sie gleich mit Frauen aus Kafkas persönlichem Leben verglichen. Außerdem ist klar geworden, dass viele Forscher wie Fingerhut, Müller und Gibian, die Vaterfigur mit Kafkas eigenem Vater vergleichen. Es wird die Tendenz klar, dass viele Forscher den Biographismus als Deutungsansatz anwenden und das hat zur Folge, dass Kafkas persönliches Leben in der öffentlichen Wahrnehmung mit der Inhalt seiner Werke verbunden ist.

2.1.4. 2000 und weiter

2000 ändert das Interesse des Forschungsfeldes sich aber einigermaßen. Es entsteht ein Interesse an Medialität und Intermedialität, das auch mit Kafkas Werk verbunden wird.[39] Es werden hier deshalb einige bestehende Studien beschrieben, die sich u.a. auf den Einfluss von Fotographie und Kino auf Kafka fokussieren. Filme und Fotographie waren vorher nicht relevant für die Kafka-Forschung, doch jetzt schon. Nicht nur Bilder aus seinen Werken oder Notizen gehören dazu, sondern auch persönliche Bilder, die der Autor Kafka zum Beispiel Felice Bauer geschickt hat.[40] Einige Bilder aus Zeitungen, die in Kafkas Notizen stehen, verbinden die Wissenschaftler gleich mit einem Deutungsansatz aus der intermedialen Perspektive.[41] Das ist nicht unlogisch, denn als Kafka 1883 geboren wurde, entstand gerade eine künstlerische Revolution. Die Fotographie entstand und das Kino wurde während seines Lebens immer wichtiger. Diese und andere Einflüsse dieser Zeit beeinflussten Kafka, der sich gerade in dieser Zeit entwickelte. Für Forscher ist das spannend, da Kafka sich in diesem Zeitalter zu einzigartigem Autor entwickelt hat. Ein Werk, das diese Einflüsse beschreibt, ist das Werk von Monika Schmitz-Emans und Christian A. Bachmann. Sie stellen in ihrem Buch *Literatur-Comics: Adaptionen Und Transformationen Der Weltliteratur* (2012) eine klare Übersicht vor, die sich auf Kafka-Adaptionen bezieht. Sie beschreiben nicht nur die unterschiedlichen Einflüsse auf die Graphic Novels und vergleichen so die Werke, sondern sie beschreiben auch Kafka.

[37] Die Kabbala sind einige Lehren und Schriften, die für das Judentum wichtig sind. Sie betreffen vor allem die Suche nach Erfahrung in Bezug auf die unmittelbare Beziehung zu Gott. Nach: vgl. Freeman 2019.
[38] vgl. Grözinger 1994, S. 9.
[39] vgl. Härter 2008, S. 258.
[40] vgl. Härter 2008, S. 260.
[41] vgl. Härter 2008, S. 260.

Sie beschreiben, was den deutschsprachigen Autor beeinflusst hat. So deuten sie darauf hin, dass Kafka selbst auch zeichnete und dass er wahrscheinlich auch die Comics kannte, die es in seiner Zeit gegeben hat.[42] Außerdem ist sein Stil eher filmisch. Das lässt sich leicht erklären, da er sich gerne Films angesehen hat. Kafka wurde auch vom jiddischen Theater beeinflusst, dass sich dem Stummfilm vom Stil her ähnelt.[43] Die Gestik und Körpersprache der Stummfilme und des jiddischen Theaters ähneln dem Stil der Figuren aus Kafkas Büchern, da sie sehr expressiv sind.[44] Kafkas erster Roman, *Der Verschollene*, wurde nach Schmitz-Emans und Bachmann hauptsächlich von den optischen Eindrücken dieser Filme geprägt.[45] Nicht nur aus thematischen Gründen ähnelt es diesem Film, sondern auch aus erzählerisch-darstellungstechnischen Gründen.[46] Ein Argument dafür sei die Ähnlichkeit der Figuren in Bezug auf Slapstick Figuren. Die Szenen mit der dicken Brunelda und den dubiosen Freunden sei ein gutes Beispiel dafür, da sie vom Stil her eher absurd seien und es manchmal lächerliche Situationen gebe. Genau das passe bei Slapstick. Max Brod dachte zum Beispiel an Charlie Chaplin, als er den Roman zum ersten Mal las, da das Buch an den Film Modern Times erinnert, wobei die Hauptfigur sich im Komplexen und Hochtechnischen verliert.[47] Im Buch *Der Verschollene* verliert der Protagonist sich auch in der komplexen Gesellschaft, genauso wie in vielen anderen Büchern von Kafka. Diese Beobachtungen zeigen, wie sehr Kafka vom Kino und jiddischen Theater beeinflusst wurde.

Auch in diesem Zeitalter spielt der Biographismus bei den Kafka-Analysen also noch immer eine Rolle. Neue Forschungsfelder, wie Anorexia in Kafkas Geschichten, verbinden Kafkas persönliche Essverhalten auch noch immer mit seinen Geschichten, obwohl diese Vorgehensweise in der Literaturwissenschaft nicht mehr üblich ist. [48] Der biographische Deutungsansatz gab es schon seit den Sechzigern und den Siebzigern, doch sie ist noch immer nicht verschwunden. Auch gibt es noch wenige wissenschaftliche Werke, die die unterschiedlichen Deutungsansätze verbinden. Krusche versuchte sie damals schon zu verbinden, doch noch immer werden die Deutungsansätze in modernen Studien in verschiedenen Kapiteln verteilt und kaum verbunden. Die Kafka-Forschung ist nicht nur für Wissenschaftler interessant, sondern auch für Künstler. Die viele Filmen und Graphic Novels, die auf Kafkas Werk basieren, beweisen das.

[42] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 175.
[43] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 187.
[44] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 180.
[45] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 180.
[46] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 180.
[47] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 180-181.
[48] vgl. Benbow 2006, S. 326.

2.2. Forschungsstand in Bezug auf allgemeine kafkaeske Adaptionen

2.2.1. Kafkaesk

Wenn der Einfluss des biographischen Deutungsansatzes auf die Graphic Novels analysiert werden soll, soll zuerst das Wort ‚Adaption' definiert werden und soll ihr Verhältnis zu Kafkas Werken beschrieben werden. Künstler wählen oft Kafkas Werk als Thema. Es ist ein populäres Thema, das in der modernen Kunst viel auftaucht. Die meisten Adaptionen in Bezug auf Kafkas Werk beziehen sich auf *Die Verwandlung*. Da viele Künstler ausschließlich von visuellen Darstellungsmitteln abhängig sind, ist es logisch, dass sie nach etwas suchen, dass der Leser schnell erkennen kann. Groteske und unspezifische Insekten können Artisten einfach in ihren Werken verarbeiten, da sie einfach als Kafka-Referenzen erkennbar sind.[49]

Christina Wintersteiger, Idan Yaron und Omri Herzog finden, dass es noch ein anderes Argument für Kafkas Popularität gibt und behaupten, dass Kafkas Werk eine Ruine ist.[50] Die Forschung, die sich auf Kafka fokussiert, versucht mit fast archäologischer Feinarbeit Kafkas Leben und Werk zu analysieren und am Ende zu rekonstruieren.[51] Kafka und sein Werk wirken also eher fragmentarisch, doch das hindert Künstler nicht. Sie füllen nicht nur die Lücken seines Lebens, sondern auch die Lücken der unvollendeten Romane. Die fragmentarischen Texte sind fragil und zerbrechlich, und obwohl die Wissenschaftler die Lücken teilweise durch Briefe oder Tagebücher füllen, beantworten sie nicht alle Fragen auf diese Weise.[52] Die Künstler haben deshalb viel Spielraum für eigene Interpretationen und das führt zu mehr Freiheit bei dem Entwerfen des neuen Werkes. Da sie viele biographische Lücken selbst interpretieren und darstellen, fiktionalisieren die Künstler Kafkas Leben.[53]

Da die Künstler Kafkas Leben und seine Werke neu interpretieren und dazu Elemente aus Kafkas Geschichten in neuen Werken verarbeiten, entsteht etwas Neues, das ‚kafkaesk' genannt wird. Viele künstlerische Werke werden mittlerweile als kafkaesk beschrieben. Wenn man aber nach der Bedeutung dieses Wortes sucht, bemerkt man wie problematisch das ist. Es gibt im Moment eine große Debatte in Bezug auf das Wort, das bei passender und unpassender Gelegenheit benutzt wird. Wer auf Google Scholar nach ‚kafkaesque' sucht, findet heraus, dass es auf der ersten Seite nur zwei Suchergebnisse gibt, die mit Literatur zu tun haben, die anderen acht Suchergebnisse beziehen sich vor allem auf Politik- und Managementproblematik.[54] Das zeigt, wie das Wort über Kafka und seine Werke hinausgewachsen ist. Da das Wort also für viele unterschiedliche Themen verwendet wird, scheint es auch viele unterschiedliche Bedeutungen zu haben.

---

[49] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 4.
[50] vgl. Wintersteiger 2013, Yaron & Herzog 2013, S. 1094.
[51] vgl. Wintersteiger 2013.
[52] vgl. Wintersteiger 2013.
[53] vgl. Wintersteiger 2013.
[54] Suche nach ‚Kafkaesque': https://scholar.google.com/scholar?hl=de&as_sdt=0%2C5&q=kafkaesque&btnG= (12.02.2019)

Wie ist das Wort ‚kafkaesk' aber mit Kafka verbunden? Um diese Frage zu beantworten, ist notwendig, den ‚Autor' zu definieren. Michel Foucault beschäftigt sich in seinem Artikel *Was ist ein Autor* (2000) mit diesen Themen. Der Autorname hat eine bestimmte klassifikatorische Rolle. Er grenzt nämlich eine bestimmte Gruppe Texten von anderen Texten ab und setzt diese Texte in Beziehung zueinander.[55] Der Eigenname verweist also nicht mehr auf das Inneren des Schriftstellers, sondern bildet die Grenze der Texte. Wenn auf Texte verweisen wird, die Kafka als Autor geschrieben hat, handelt es um sein Oeuvre, nicht um Goethes Texte. Der Name Kafka ist also verbunden mit allen Texten, die der Autor Kafka produziert hat. Foucault erklärt noch zusätzlich, dass das Wort Autor nicht unbedingt mit Wörtern wie ‚Schreiber' oder ‚Verfasser' gleichgesetzt werden kann, denn die Funktion eines Autors ist im Gegensatz zum Schreiber und Verfasser „charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft".[56] Ein Diskurs lässt sich dadurch kennzeichnen, dass sie aus Worten besteht, die in einer bestimmten Kultur Statut erhalten.[57] Das gilt auch für Kafkas Name, denn er ist Teil des Kanons.

Foucault meint also, dass die Funktion des Autornamens beinhaltet, dass der Name zeigt, wo das Werk des Autors aufhört und das Werk der anderen Autoren anfängt. Der Name beschützt das Werk und Kafkas Name wird zum Torwächter. Wenn der Name angepasst wird, wird auch das, worauf es verweist, angepasst. Wenn also Texte angedeutet werden, die dem Werk eines bestimmten Autors ähneln, aber nicht von diesem Autor produziert wurden, kann man den Namen anpassen. Wenn diese Namen umgeformt werden, erhalten sie zum Beispiel die Endung ‚–eske' und werden zu Adjektiven. Kafkaesk bezieht sich also auf alle Werke, die zwar mit Kafkas Werk in Verbindung stehen, doch nicht von Kafka geschrieben wurden.[58] Nach Foucault wird das Kafkaeske erst klar, wenn Elemente seines Oeuvres sich außerhalb dieses Oeuvres befinden. So wird nach ihm auch durch die Immigration des Oeuvres gezeigt, welche Elementen genau zum Kafkaesken gehören.[59] Das Kafkaeske wird also zu einem Stil, auf den Kafka selbst keinen Einfluss hat, da es sich außerhalb seines Oeuvres befindet.

Da viele Experten meinen, dass der Begriff so ambigue ist, vermeiden sie dieses Wort und benutzen sie ‚Kafkan', ‚Kafkaian' ‚Kafkian' oder eine ähnliche Form. Grammatikopoulos hat unterschiedliche Kafka-Leser nach ihrer Meinung gefragt und analysiert ihre Antworte in seinem Artikel. Er stellt fest, dass sie den Begriff ‚kafkaesk' sehr unterschiedlich interpretieren. Dabei geht es meistens um bürokratische Probleme oder Insekten. Aufgrund der allgemeinen Tendenz hat der Forscher aber folgende Definition aufgestellt, die auch in dieser Studie angewandt wird: „[Kafkaeque expresses] a

[55] vgl. Foucault 2000, S. 210.
[56] Foucault 2000, S. 211.
[57] vgl. Foucault 2000, S. 210.
[58] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 2.
[59] vgl. Foucault 2000, S. 210.

nightmarishly, complex, bizarre, or illogical quality."[60] Diese Definition passt gut zur typischen Atmosphäre in Kafkas Büchern und wird in dieser Studie dazu benutzt, Adaptionen, die auf Kafkas Werke basieren, von den originalen Werken zu unterscheiden.

2.2.2. Filmische Adaptionen der Bücher

Viele Regisseure haben versucht, Kafkas Werke zu verfilmen und das Kafkaeske darin zu verarbeiten. Die vielen Versuche zeigen, wie oft Künstler sich schon mit der Visualisierung von Kafkas Werken auseinandergesetzt haben. Die Filme unterscheiden sich aber sehr. Wie im vorigen Kapitel erklärt wurde, basieren kafkaeske Adaptionen auf Kafkas Stil oder dem Inhalt der Geschichte. Das passt auch zu den allgemeinen Eigenschaften der Adaptionen, wie im Kapitel 3.1 noch erklärt wird. Sie basieren immer auf dem Stil oder dem Inhalt, da beide das originale Werk kennzeichnen. Das hängt nämlich davon ab, wie derjenige, der die Adaption macht, den Begriff definiert. So gibt es also Filme, die versuchen, Kafkas Geschichten inhaltlich treu zu bleiben, und es gibt es Filme, die nur das Kafkaeske als Stil übernehmen. Eine der bekanntesten filmischen Adaptionen ist *The Trial* (1962) von Orson Welles. Der Regisseur hat versucht, die Geschichte treu zu bleiben. Er produzierte auch den bekannten Film *Citizen Kane* (1941) und das Audiodrama *War of the Worlds* (1938). *Der Prozess* wurde noch einmal verfilmt, diesmal von David Hugh Jones. Der Film aus dem Jahr 1993 wurde im Vergleich zu Welles Film schlechter beurteilt. Robert Ebert schreibt zum Beispiel, dass im Vergleich zu Jones Film die Darstellung von K. aus Welles Film mehr mit der Figur aus Kafkas Buch übereinstimmt.[61] Der Film aus dem Jahr 1993 konnte nach Ebert nicht die Wut, Angst und Wahnsinn zeigen, wie Welles es gemacht hat. Es fehle also das typische kafkaeske Gefühl. Die Geschichte des Buches an sich erzählen, war für ihn also offenbar nicht das Wichtigste. Andere Regisseure haben eine andere Vorgehensweise gewählt, da sie das Gefühl, das beim Zuschauer evoziert wird, mehr Priorität als die Geschichte gegeben haben. Sie versuchten also vor allem den kafkaesken Stil in ihren Werken zu verarbeiten. David Cronenberg geht dabei zum Beispiel auf das Motiv des Insekts ein. In Cronenbergs *Naked Lunch* (1991) erkennt der Zuschauer dieses Element aus Kafkas Welt wieder. Cronenberg benutzt die Insekten aber nicht umsonst, sondern er ist auf der Suche nach der Symbolik hinter diesem Motiv. Dabei ist es aber wichtig, zu erklären, was ‚anxiety of influence' heißt. Das ist die Angst, von Vorgängern beeinflusst zu werden, obwohl das im kreativen Prozess immer so ist. Vorgänger wird zu ‚Host', das neue Werk zu ‚Parasite'.[62] Nach Grammatikopoulos ist Gregor in der originalen Geschichte der *Verwandlung* als Parasit von seiner Familie abhängig, ohne etwas zurückzugeben.[63] Bevor er aber zum Insekt wurde, war die Familie aber sein Parasit, da er der

[60] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 4.
[61] vgl. Ebert 1994.
[62] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 11.
[63] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 11.

Haupternährer war. Diese Angst vor Parasitismus wird also in diesem Film wortwörtlich mit Insekten verbunden. Die Hauptfigur meint, dass dieser anxiety of influence mit dem Ausrotten aller rationalen Gedanken vermieden werden kann.[64] Das stimmt mit Kafkas Werken überein, denn es gibt in beiden Werken das Absurde. Das Insektenelement hört da aber nicht auf, denn es gibt im Film das Phänomen Kafka-high, das ein Verweis auf das Kafkaeske zu sein scheint. Die Gebraucher fühlen sich wie Insekten, wenn sie diese Drogen einnehmen. Im Film übernehmen die hybriden Insekten langsam die Regie. Der Hauptgedanken, dass alle rationalen Gedanken entfernt werden sollen, kommt hier wieder deutlich nach vorne.[65] Es werden in dieser Adaption nicht nur stilistische Elemente wie Insekten übernommen, sondern Cronenberg versucht so auch eine tiefere Schicht der originalen Geschichte darzustellen. Dieses Beispiel zeigt also, dass Stil und Inhalt in den Adaptionen nicht immer getrennt sind.

Es gibt nach Grammatikopoulos in unserer Gesellschaft eine Sucht nach dem Stil von Kafka, denn hybride Insekten gibt es in vielen audiovisuellen Medien.[66] Nicht nur in Filmen gibt es das Kafkaeske. Obwohl es keine Musik gibt, die wortwörtlich auf Kafkas Werk basiert, gibt es schon kafkaeske Elemente in der Musik, auf jeden Fall in Musikvideos. Yaron und Herzog vergleichen in ihrem Artikel über Kafka in der populären Kultur zum Beispiel zwei Künstler, die man normalerweise nicht zusammen in einem Artikel erwarten würde: Franz Kafka und Lady Gaga. Sie zeigen, wie Lady Gaga aus der Ruine von Kafkas Werk Elemente hervorgerufen hat, die sie in ihrem Musikvideo ‚Bad Romance' verarbeitet hat. Die Wissenschaftler behaupten, dass die Art und Weise, wie Gaga als Monster aus dem Kokon kriecht und unbegreifliche Wörter äußert, dem Aufwachen von Gregor Samsa ähnelt.[67] In der *Verwandlung* ist es nämlich so, dass Gregor Samsa langsam erwacht und nur seine Beinchen bewegen kann. In dieser Szene stellt man sich also ein Ungeziefer vor, das gerade nach der Metamorphose aufwacht. Lady Gaga macht in ihrem Video das Gleiche. Zu diesem Ziel hat sie sogar ihre Bewegungen und Kleidung angepasst, die einem Insekt ähneln. Das zeigt, dass Kafkas Einfluss in allen künstlerischen Bereichen sehr groß ist. Auch wenn man Kafkas Texte nicht selbst nicht gelesen hat, wird man ständig mit seinem Einfluss konfrontiert, egal ob der Stil oder die Handlung adaptiert wurde. Da der Zuschauer sich aber nicht immer dessen bewusst ist, ob es um eine Adaption geht und was das beinhaltet, ist es wichtig, diese Adaptionen zu analysieren und herauszufinden, wie sie mit den originalen Werken spielen. Diese Beispiele zeigen, wie relevant die Fragen der Adaptionswissenschaft über den Kern eines originalen Werkes sind.

[64] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 13.
[65] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 14.
[66] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 15.
[67] vgl. Yaron & Herzog 2013, S. 1101.

2.3. Forschungsstand in Bezug auf Graphic Novels, die auf Kafkas Werk basieren

2.3.1. Die Herstellung der graphischen Adaptionen

Es gibt nicht nur filmische Adaptionen, die auf Kafkas Werk basieren, sondern auch Graphic Novels und Comics, die auf seinen Werken basieren. Da es einige kafkaeske Graphic Novels gibt, die hier zwar beschrieben werden doch weiterhin nicht analysiert werden, werden hier die wichtigsten Studien zu diesen Graphic Novels vorgestellt, damit das Forschungsfeld klar wird. Die Graphic Novels, die in dieser Studie analysiert werden, kommen in diesem Kontext auch zur Sprache, doch sie werden erst im Kapitel 4 vollständig analysiert.

Im Gegensatz zu Filmen oder literarischen Werken werden Graphic Novels und Comics anders dargestellt, da sie andere Eingrenzungen haben. In Kapitel 3.2.2 werden die Unterschiede zwischen Comics und Graphic Novels ausführlich besprochen, doch im Kurzen geht es vor allem darum, dass Graphic Novels die Eigenschaften eines Romans haben und im Gegensatz zu Comics eine Entwicklung der Charaktere darstellen. In beiden Fällen bewegen die Bilder nicht und trotzdem soll dem Leser gleich klar sein, was auf dem Bild oder auf den Bildern passiert, auch wenn der Comic nur eine oder sehr wenige Panels hat. Grammatikopoulos, der auch das Kafkaeske untersucht hat, schreibt, dass der Comic versagt und die Pointe verloren ist, wenn der Leser den Kontext nicht versteht.[68] Wenn es also um einen Comic geht, der nach Kafkas Texten referiert, und der Leser den Text nicht kennt, versteht er die Pointe nicht. Zeichner möchten nach Grammatikopoulos dieses Problem vermeiden und deshalb arbeiten sie mit wohlbekannten Hypotexten. Ein Hypotext ist der Text, der auf den Autor verweist.[69] In diesem Fall geht es also um Texte, die der Autor Kafka selbst geschrieben hat. Die Artisten verarbeiten nach Grammatikopoulos also gerne Elemente, die der Leser gleich mit dem Hypotext verbindet. Bei Karikaturen sei das Ziel meistens eine prominente Persönlichkeit. Die Zeichner gingen davon aus, dass der Leser die Quelle und die Verzerrung des Bildes voneinander unterscheiden kann und die Diskrepanz zwischen der erwähnten Persönlichkeit und dem Hypotext erkennt. Deswegen seien Verweise nach diesen Persönlichkeiten manchmal klar anwesend.[70] Der Artist verweise auch oft auf bestimmte Stilmittel, die der Autor viel benutzt. Bei Kafka kommt zum Beispiel der Name ‚K.' sowohl im *Prozess* und im *Schloss* vor. Wenn der Artist also in seiner Adaption nach ‚K.' verweist, hofft er, dass der Leser diesen Verweis auf Kafka versteht. Ein anderes wichtiges Thema bei Kafka sind die Tiere und unbewegliche Objekte, die sich wie Menschen benehmen. Kafka wiederholt das Thema oft, also wird auch dieses Thema oft von Imitatoren eingesetzt. Die Imitatoren mögen es nach Grammatikopoulos, diese Wiederholungen in ihrer Adaption zu verarbeiten, damit

[68] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 5.
[69] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 5.
[70] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 7.

der Leser die Pointe des Imitators versteht.[71] Dabei dächten sie sich oft auch neue, fortschrittliche Sachen aus, indem sie mehr als eine visuelle Rekonstruktion des Textes darstellen und neue Interpretationen entwickeln.[72] Die Übersetzung vom originalen Text in das Medium der Graphic Novel ist dazu sehr geeignet.

Im Folgenden werden einige Themen aus anderen Studien zu Graphic Novels vorgestellt, die kafkaesken Adaptionen einzeln besprechen. Sie dienen als Kontext zur vorliegenden Studie. Es geht dabei um Themen, die besonders ausführlich besprochen werden.

2.3.2. Filmische Darstellungsmittel

Eine historische Analyse der kafkaesken Graphic Novels wurde von Monika Schmitz-Emans und Christian Bachmann (2012) geschrieben. Sie stellen die Frage, ob literarische Graphic Novels Potenzial haben oder nicht und sie schlussfolgern, dass vor allem durch die Verbindungen mit anderen Kunstformen wie Film und Theater das Potenzial eines fortschrittlichen Mediums erwiesen wird.[73] Die visuelle Rekonstruktion der Adapter ist nach ihnen eine logische Folge des persönlichen Interesses Kafkas für Kinofilme. Für die Darstellung des Visuellen werden nämlich viele Artisten von Kinofilmen inspiriert, wie Kafka selbst damals. Hier wird also der biographische Deutungsansatz für die Visualisierung von Kafkas Werken verwendet. Deswegen erinnern die vielen Graphic Novels, die auf Kafka basieren, insbesondere an Filmen. Sie setzen viele filmische Darstellungsmittel ein, wie Kafka selbst auch in seiner Geschichten gemacht hat. Ein weiteres typisches Merkmal ist, dass sie ein hohes Maß an Reflexivität haben.[74] Außerdem wird auf der Verbindung mit Literatur Nachdruck gelegt, indem in einer bestimmten Weise Metaphern, Gleichnisse und bildhafte Wendungen zeichnerisch umgesetzt werden. So wird die Affinität der graphischen Darstellungsform zur Literarischen betont.[75] Schmitz-Emans und Bachmann betonen aber auch, dass die filmische Darstellung der Graphic Novels auch mit den populären Kafka-Filmen zu tun haben kann, da zum Beispiel *The Trial* (1962) von Orson Welles sehr beliebt war und möglicherweise die Zeichner beeinflusst hat.[76]

Kafka. Kurz und knapp von Robert Crumb und David Mairowitz ist ein Beispiel dafür. In dieser Adaption wird ein biographisches Porträt des Schriftstellers Kafka vorgestellt. Einige Werke von Kafka kommen zur Sprache. Schmitz-Emans und Bachmann schreiben in ihrer Analyse zu diesem Werk, dass das Werk von der Bilderzählung her nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Bildsprache und

[71] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 8.
[72] vgl. Grammatikopoulos 2017, S. 9.
[73] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 214.
[74] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 181.
[75] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 181-182.
[76] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 181.

Bildregie eines filmischen Autorenporträts ähnelt.[77] Es gebe viele Vergleiche zwischen Kafkas Leben und seinen Werken. Es würden zum Beispiel viele Bildmedien eingesetzt, wie Photographie, Plakate und Filme, die sich dann mit Kafkas Texten verbinden lassen. Es gebe dazu noch verschiedene Verfremdungseffekte in Korrespondenz zu Kafkas Texten, wie die zeichnerische Umsetzung von Vergleichen, Metaphern und Szenen.[78] Hier spiele die ausgeprägte Mimik und Gestik der Stummfilme eine große Rolle, genauso wie bei Kafkas Texten.

Auch der Kamerablick kann dabei helfen, Kafkas Geschichten umzusetzen. Peter Kupers *The Metamorphosis* stellt nach Schmitz-Emans durch seine Komposition eine Illusion vieldimensionaler Räume auf und das sei ein Stilmittel, das öfter in Filmen verarbeitet wird. Dass Kuper sich gerne von Filmen inspirieren lässt, erkenne man auch daran, dass er gerne die ‚Zooming'-Technik benutzt. Außerdem erinnern die schwarzen Seiten des Buches an den Stummfilm. Die schwarzen Textstreifen heben die verbalen Elemente und den Collage-Charakter hervor. Schmitz-Emans und Bachmann sagen dazu, dass diese visuellen Experimenten mit der Darstellung von Kafkas Werken zu tun haben, denn dort liegt das eigentliche Interesse Kupers, Kafkas persönliches Leben will er nicht darstellen.[79] Damit er Kafkas Geschichten darstellen konnte, hat Kuper also einige filmische Stilmittel benutzt. Schmitz-Emans und Bachmann beschreiben, wie Kupers Panels polyperspektivitisch sind und wirken, als seien sie aus Fragmenten von Bildern zusammengesetzt.[80] Dieser Effekt entstehe durch die Schnitttechnik des Zeichners. Das ist interessant in Bezug auf Fokalisierung, denn die Geschichte kann so aus mehreren Sichtweisen oder personalen Erzählern dargestellt werden. Dass filmische Darstellungsmittel öfter mit Kafkas Werken in Adaptionen verbunden werden, ist kein Zufall. In der Adaption von Casanave und Cara sind die filmischen Einflüsse, die für Kuper wichtig waren, auch erkennbar. In ihrem dreiteiligen Comic über *Der Verschollene* spielen Schwarz-Weiß-Kontraste eine große Rolle. Die Bilder entsprechen realistischen Darstellungsmitteln, da sogar die Landschaften sehr realistisch gezeichnet wurden. Es gebe bei allen erwähnten Adaptionen immer wieder das Motiv des Kamerablicks, wofür die Künstler sich interessieren.[81] Bei Casanave und Cara gibt es zum Beispiel am Ende ein rundes Linsenbild, wie öfter in alten Filmen gemacht wurde. Diese Elemente erinnern vor allem an den Stummfilm.

Insgesamt kann also geschlussfolgert werden, dass nicht nur Crumb und Mairowitz und Kuper, sondern auch Casanave und Cara sich durch die Filme, die Kafka sich angesehen hat, inspirieren haben lassen. Der Stummfilm und seine typischen Effekte wurden in allen drei Adaptionen verarbeitet, wie die typischen Schwarz-Weiß-Kontraste, die Mimik und die Gestik.

[77] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012 2012, S. 182.
[78] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012 2012, S. 184.
[79] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 200.
[80] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 202
[81] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 204.

2.3.3. Humor und das Absurde

Der Humor aus den Stummfilmen und dem Slapstick-Zeitalter interessiert auch einige Wissenschaftler. Der Zeichner Peter Kuper ist nach Schmitz-Emans an Kafka interessiert, weil er am Alptraumhaften interessiert ist.[82] Kafkas Figuren erfahren nämlich nie die Erleichterung, dass es nur ein Traum war. Kuper selbst hat dazu geschrieben, dass eine Geschichte für Kafka kein Fortschreiten ist, sondern eine allenfalls zyklische Bewegung, oft ein Nicht-Vorwärtskommen, ein stehender Sturmlauf.[83] Diese zyklische Bewegung ist nicht nur in der *Verwandlung* erkennbar, sondern auch in anderen Geschichten von Kafka, wie *Der Bau*. Diese zyklische Bewegung ist prägend für Kupers Bildregie. Er wählt nach Schmitz-Emans und Bachmann immer die Texte als Vorlage, die er unkonventionell visualisieren kann, weil die Bilder ihre eigenen Bilder auslösen würden.[84] Diese Auflösung setze er dann ins Bild. Die Hauptfigur werde als karikaturhafte Slapstick Figur dargestellt.[85] Das passiert auch in *Het Proces* (2009), denn in diesem Buch wird das Absurde mit dem Witzigen verbunden. Diese zwei Bücher stellen eine Tendenz da, denn es gibt viele Adaptionen, die das machen. Das Buch *Het Proces* wurde aber deshalb kritisiert, weil der Leser während des Lesens nicht das kafkaeske Gefühl bekomme. Clod und Cèka haben sich nicht endgültig für eine verwirrende oder eine lustige Atmosphäre entschieden und deshalb scheitert der Effekt.[86] Schnurrige Elemente tauchen oft auf, doch sie passen nicht zur dunklen Welt, die Kafka in seinen Büchern beschreibt. Briot schreibt, dass er das Buch nicht genial findet, nur komisch. Auch schreibt er, dass die Geschichte nicht von der Hauptfigur erzählt wird, obwohl der Leser die Geschichte durch seine Augen erfährt. In dieser Adaption wurde also nur der Inhalt übernommen, nicht der Stil. Offenbar assoziieren Leser wie Briot Kafka nicht mit Humor, sondern mit einem Gefühl des Unwohlseins. Es gibt Bücher, die diesen Erwartungen mehr entsprechen, wie *The Trial: A Graphic Novel*, denn das Buch fokussiert eher auf das Absurde und das Unwohlsein und nicht auf Humor. In den wissenschaftlichen Artikeln kommt dieses Thema nicht oft zur Sprache, da mehr auf den verarbeiteten Deutungsversuch des Autors geachtet wird.

2.3.4. Deutungsversuche

Nicht nur die Darstellungsmethoden und Humor sind in den Studien über kafkaesken Graphic Novels ein wichtiges Thema, sondern auch die unterschiedlichen Deutungsversuche, die aus der Darstellung hervorgehen. Dass das Buch *The Trial* von Montellier und Mairowitz 'A Graphic Novel' als Untertitel hat, zeigt nach Schmitz-Emans und Bachmann, dass der Autor sich für die Verbindung zwischen

[82] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 197.
[83] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 197.
[84] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 197.
[85] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 204.
[86] vgl. Broit 2006.

Kafkas Werk und dieser neuen Gattung interessiert.[87] Es würde auf viele Deutungsversuche hingewiesen und entschlüsselungsfreudige Interpreten würden ironisch dargestellt.[88] Das ist auch der Fall im anderen Buch von Mairowitz, das *Kafka. Kurz und knapp* heißt. Es ist so, dass die Zeichnerin und der Szenarist das originale Buch selbst auch interpretiert haben, da sie es ansonsten nicht hätten zeigen können. Es ist also schwierig, die Geschichte ohne eigene Interpretation darzustellen. Sie versuchen nach Schmitz-Emans und Bachmann aber möglichst viele Deutungsansätze vorzustellen, statt nur eine, damit der Leser also die Freiheit hat, selbst zu wählen.[89] Die Dramatik des Gezeichneten und die groteske Darstellung trägen auch zum chaotischen Gefühlsstand bei.[90] Die Artisten stellen die Geschichte nicht als Fragment, sondern als abgerundete Geschichte dar. Sie fokussieren sich auf das Alptraumhafte, nicht auf das Fragmentarische. Wintersteiger lobt es, dass die beiden einen neuen Deutungsversuch starten, denn gerade das fragmentarische Medium der Graphic Novel kann als Projektionsfläche dienen und das erlaubt, dass man seine eigenen Assoziationen und Weltanschauungen im Werk verarbeitet. Der Leser trage auf diese Weise auch zum Deutungsversuch bei, indem er das Werk der Artisten mit seinem eigenen Vorwissen wieder neuinterpretiert.[91]

2.3.5. Verschmelzen vom Autor und Protagonisten

Es wird in den Studien gezeigt, dass ein bestimmter Deutungsansatz oft in den Graphic Novels verwendet wird. Der Autor Kafka wird nämlich oft mit dem Protagonisten gleichgesetzt. Schmitz-Emans und Bachmann schlussfolgern in ihrer Analyse des Buches *Kafka. Kurz und knapp*, dass viele Figuren als eine Selbstdarstellung des Autors dargestellt werden.[92] Diese Darstellung von Kafka sei weder original noch unproblematisch, doch Crumb und Mairowitz machen es nach Schmitz-Emans und Bachmann wieder interessant. Es geht hier nämlich um die Konstitution von Bildern und wie Kafka als Gregor Samsa dargestellt wird. Sie interpretieren diese Bilder als verschlüsselte Selbst-Bilder. Es wird zum Beispiel mit Körperlichkeit variiert, wenn Kafka selbst als Tier dargestellt wird.[93] Das verweist auf die vielen Tieren und auch phantastische Tierwesen, die bei Kafka oft eine wichtige Rolle spielen.

Schmitz-Emans und Bachmann zeigen weiterhin, dass auch bei den zwei Büchern vom Herausgeber Ex Libris eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Protagonisten und Kafka erwiesen werden kann. Der französische Herausgeber Ex Libris hat zwei adaptierte Bücher von Franz Kafka publiziert, nämlich *In*

[87] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 206.
[88] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 206.
[89] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 206.
[90] vgl. Wintersteiger 2013.
[91] vgl. Wintersteiger 2013.
[92] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012 2012, S. 189.
[93] Vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 189.

der Strafkolonie und *Die Verwandlung*.[94] Wintersteiger meint, dass Ex Libris sich, im Unterschied zu anderen Herausgebern von Comics, vor allem auf Leser richtet, die Kafkas Geschichten nicht kennen.[95] Diese Bücher können also als Einstieg in Kafkas Welt dienen. Sie haben ihre eigenen Deutungsversuche darin verarbeitet, denn obwohl beide Bücher durch andere Autoren hergestellt wurden, stimmen sie wie gesagt nach Schmitz-Emans und Bachmann insofern überein, dass beide die Verschmelzung Kafkas und des Protagonisten zeigen.[96] Sie nennen dazu einige Argumenten. Der Zusammenhang werde dadurch verstärkt, dass in der *Verwandlung* die Bildelemente der Verwandlung des Käfers als Collage dargestellt werden, damit die Orientierungsschwierigkeiten deutlich werden. Der Schlagschatten werde oft symbolisch zum gleichen Ziel eingesetzt. Auch in *Der Strafkolonie* werde der Autor mit einer Figur verglichen. In diesem Buch dreht es um eine Strafkolonie, wo die Strafe der Verurteilten durch eine Maschine im Fleisch geschrieben wird. Niemand, der in der Strafkolonie arbeitet, weiß aber wie die Maschine funktioniert oder was die Verurteilten gemacht haben. Das alles wird einem Gast von einem Strafkommandanten erzählt. Das ist relevant, weil es nach Schmitz-Emans eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Kafka und dem Strafkommandanten gibt.[97] Das zeigt, wie das persönliche Leben Kafkas nicht nur in Bezug auf die Analyse der originalen Werke miteinbezogen wird, sondern auch in Bezug auf Forschung der Adaptionen.

Nicht alle Graphic Novels verbinden Kafka aber inhaltlich mit dem Protagonisten eines Buches. Martin Freis weicht mit seiner Graphic Novel von den anderen Graphic Novels ab. Es fällt nämlich auf, dass Kafka und seine Werke nicht das Hauptthema der Graphic Novel ist. Es gibt aber bestimmte Elemente, die schon mit Kafka in Verbindung stehen, die in der Geschichte verarbeitet sind. Die Hauptfigur heißt zum Beispiel Gregor Ka. Dieser Name verweist nicht nur auf die Figur K. aus dem *Prozess* und dem *Schloss*, sondern auch auf Gregor Samsa, die Hauptfigur aus der *Verwandlung*. Auch heißt die Geliebte von Gregor Ka Felice Bauer, wie Franz Kafkas Freundin hieß. Diese Elemente sind aber den Themen des Buches untergeordnet. Das Buch basiert sich thematisch auf u.a. dystopische Romane und Filme, die vor allem futuristisch sind, wie *1984* und *Brave New World*.[98] So leidet Ka zum Beispiel an ‚Wahrnehmungsstörungen' und muss er zum Psychiater. Er muss seine echten Gedanken verstecken, damit er nicht wegen seiner politischen Aktivitäten in Schwierigkeiten gerät.[99] Vom Thema her ähnelt dieses Buch der Definition des Kafkaesken, da das Kafkaeske wie vorher

[94] Ricard, Sylvain: *In der Strafkolonie*. München: Knesebeck GmbH & Co. Verlag KG 2012. Corbeyran, Eric & Horne, Richard: *Die Verwandlung*. München: Knesebeck GmbH & Co. Verlag KG 2010.
[95] vgl. Wintersteiger 2013.
[96] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 215.
[97] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 217.
[98] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 212.
[99] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 213.

beschrieben eine “nightmarishly, complex, bizarre, or illogical quality” hat.[100] Schmitz-Emans und Bachmann behaupten aber, dass die Geschichte im Prinzip nicht kafkaesk sei, nur die Darstellung einer total verwalteten Welt kann als klischeehaft kafkaeske Darstellung umschrieben werden.[101] Es geht in diesem Fall also um eine Adaption, die sich nur vom Stil her auf Kafkas Werk basiert, genauso wie Cronenbergs *Naked Lunch*. Da Freis sich inhaltlich nicht auf Kafkas Werk basiert, ist es nicht möglich dass er originale Geschichten anhand vom biographischen Deutungsversuch zu erklären versucht. Es geht hier um eine alternative Form, die auf dem biographischen Deutungsansatz zu basieren scheint, da Figuren aus unterschiedlichen Geschichten und Kafkas persönlichem Leben zu einer Geschichte zusammenfügt wurden.

Das Interesse an der Ähnlichkeit zwischen dem Protagonisten und Kafka und die ausführlichen literaturwissenschaftlichen Analysen zeigen, dass auch die Forschung zu kafkaesken Graphic Novels vom biographischen Deutungsansatz geprägt wird. Es wird oft versucht eine andere Perspektive anzuwenden, doch der Biographismus wird fast immer in den Studien verarbeitet.

2.4. Der biographische Deutungsansatz und die Adaptionswissenschaft

Die Studien über die Graphic Novels, die in Kapitel 2.3 beschrieben wurden, fokussieren wie gesagt oft auf den biographischen Deutungsansatz. Sie sind oft auf der Suche nach der Verbindung zwischen Kafka als Figur oder versuchen bestimmte Themen anhand von Kafkas Leben zu erklären. Ein Beispiel dafür sind die Schwarzweiß-Kontraste, die die Künstler nach den Wissenschaftlern wegen Kafkas persönlichen Interesses an Stummfilme in ihren Adaptionen verarbeitet haben. Die Wissenschaftler analysieren also Kafkas persönliches Interesse, damit sie die Entscheidungen der Adapter deuten können. Sie argumentieren, dass die Adapter sich vom biographischen Deutungsansatz beeinflussen haben lassen. Der biographische Deutungsansatz beschäftigt sich nur mit dem Vergleich zwischen Kafkas Leben und Kafkas Werk. Die Studien über den biographischen Deutungsansatz haben einen Mythos konstruiert, der auch eine Rolle spielt. Die Studien tragen zum Mythos bei, doch sie sind dem Mythos nicht gleich. Es ist nämlich nicht nur die Wissenschaft, die den Mythos bildet. Auch die allgemeinen Auffassungen über Kafka sind dabei wichtig, sie können zum Beispiel durch die kafkaesken Filmen oder den Literaturunterricht beeinflusst werden. Wie Foucault geschrieben hat, ist Name Kafkas mittlerweile von der Person Franz Kafka getrennt worden.[102] Das beinhaltet, dass es den Mythos Kafka an sich gibt, ohne dass die Person Franz Kafka etwas damit zu tun hat. Texte über Kafka führen jetzt also ein eigenes Leben und so wird das Kafka-Bild gebildet. Für diese Studie beinhaltet das, dass erforscht wird, ob die Adaptionen von diesem Mythos beeinflusst wurden oder nicht.

[100] Grammatikopoulos 2017, S. 4
[101] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 214.
[102] vgl. Foucault 2000, S. 208-209.

Es gibt aber noch einen anderen Grund, weshalb die Adapter diese Entscheidungen getroffen haben. Es kann nämlich auch so sein, dass sie die Darstellung bestimmter Elemente oder Themen ändern mussten, weil der Adaptionsprozess das verlangt. Wenn ein Text von einem Medium in ein anderes übersetzt wird, entstehen einige Herausforderungen. So soll der Adapter die Wahl treffen, welche Themen er genau adaptiert und wie er das macht. Auch können bestimmte Details wie Bilder an der Wand entweder in der Adaption verarbeitet werden oder nicht. Dabei spielt die Adaptionswissenschaft eine Rolle. Es kann auch sein, dass das neue Medium einfach nicht die Möglichkeit bietet, das Element in der Adaption zu verarbeiten oder dass es nicht den gleichen Effekt hat wie im originalen Medium. Dabei ist die Intermedialität wichtig, da sie sich mit den Medien beschäftigt, die von einem in dem anderen übergehen. Sie bezieht sich auf Graphic Novels, da sie sich irgendwo zwischen dem Text und dem Bild befinden und daraus ein neues Medium machen. Deshalb werden im nächsten Kapitel die Herausforderungen des Adaptionsprozesses und der Intermedialität erläutert. In der Analyse wird dann erforscht, ob die Thematik in den Adaptionen wegen des Mythos bzw. biographischen Deutungsansatzes oder des Adaptionsprozesses angepasst wurde.

3. Theoretischer Rahmen

In den vorigen Kapiteln wurde erklärt, welche Studien es bis jetzt gegeben hat und welche Graphic Novels für diese Studie relevant sind. Kafka ist mittlerweile selbst zum Forschungsgegenstand geworden und sein Leben wurde ausführlich analysiert. Seine Texte werden so oft mit seinem Leben verglichen, dass es auch die Artisten aufgefallen ist. Die Zeichner, Autoren und Regisseure verarbeiten die Sichtweise des Biographismus auch in ihren eigenen kafkaesken Adaptionen. Sie benutzen zum Beispiel Elemente des Stummfilms, weil sie wissen, dass Kafka die auch gerne angesehen hat oder verweisen nach persönlichen biographischen Details, wie seinem Geburtstag. In manchen Werken wird die Hauptfigur sogar als Kafka gezeichnet oder werden Namen und Figuren aus seinem persönlichen Leben erwähnt.

Das Forschungsfeld der Graphic Novels ist noch relativ jung und deshalb gibt es noch vieles, das entdeckt werden kann. Für dieses Forschungsfeld ist es interessant, das alte Forschungsfeld der Kafka-Forschung mit dem neuen Medium der Graphic Novel zu verbinden. Da es in den Studien meistens um den Biographismus geht, es ist jetzt interessant, der Einfluss dieser Strömung in den kafkaesken Graphic Novels mit Kafkas originalen Werken zu vergleichen. Graphic Novels können anhand von vielen unterschiedlichen Methoden analysiert werden. Da es in dieser Studie darum geht, die Verarbeitung der Thematik zu vergleichen, wird der Fokus auf thematische Unterschiede hervorgehoben und dabei wird dann auch dem Einfluss des Biographismus geachtet.

Die andere Methode, um die thematischen Unterschiede zu vergleichen, ist die Analyse des Adaptionsprozesses. Zu den Faktoren, die untersucht werden, gehört zum Beispiel die Fokalisierung des Erzählens, da sie viel über den Fokus der Thematik aussagt. Bevor das Thema beschrieben werden kann, werden in diesem Kapitel u.a. die Adaptionstheorien, die Intermedialität, die Erzählmethoden im Allgemeinen, Erzählmethoden der Graphic Novels und die erwähnten Fokalisierungstheorien erläutert.

In diesem Kapitel kommen also verschiedene Themen zur Sprache. Zuerst wird die Frage beantwortet, was eine Adaption genau ist und welche Faktoren bei der Forschung eine Rolle spielen. Auch werden die Herausforderungen beim Adaptieren dargestellt. Beim Medienwechsel gibt es nämlich einige Probleme. So gibt es die Frage, wie Künstler oder Autoren mit der Werktreue und mit dem Geist des Werkes umgehen, und ob diese Frage überhaupt beim Analysieren der Adaption eine Rolle spielt. Auch werden spezifische Herausforderungen für Graphic Novels genannt, da das Umsetzen von Informationen hier wieder anders als bei Filmadaptionen verläuft. So entsteht die Grundlage für die Analyse dieser Studie. Damit der Einfluss des Adaptionsprozesses klar wird, muss die Adaption mit dem originalen Text verglichen werden. So werden thematische Unterschiede zwischen den originalen Werken und den Adaptionen klar. Damit diese Unterschiede erklärt werden

können, werden auch die Merkmale der Comics und Graphic Novels beschrieben. Die transmedialen Erzähltheorien bieten eine Basis für die Analyse der Erzählinstanzen, die durch die unterschiedlichen Erzählstimmen in den Adaptionen relevant sind. Dieser Unterschied wird in einer Adaption zum Beispiel durch die Kafka-Figur beeinflusst, die der Autor in seiner Adaption introduziert. Durch diesen Unterschied funktioniert die Fokalisierung anders als im originalen Werk, da dort keine Kafka-Figur anwesend ist und die Geschichte also von einer anderen Figur erzählt wird. Die Fokalisierungstheorien werden hier also ebenfalls kurz erwähnt. Es entsteht am Ende eine Basis, die für die Analyse der Adaptionen notwendig ist, damit die Forschungsfrage beantwortet werden kann.

3.1. Adaption

In dieser Studie dreht es sich um Adaptionen wie Comics und Graphic Novels. Adaptionen können sich auf Filme, Texte, Comics, Musik und alle anderen Kunstformen beziehen und sie lassen sich dadurch kennzeichnen, dass sie auf einem anderen Werk basieren. In dieser Studie sind die gewählten Werke alle Adaptionen, da sie auf Kafkas originalen Werken wie *Der Prozess* und *Die Verwandlung* basieren. Diese zwei Texte sind also wie vorher besprochen die Hypotexte. Die Forschung zu Adaptionen ist noch relativ neu. Linda Hutcheon und Siobhan O'Flynn erklären in ihrem Buch *A Theory of Adaptation* (2013) wie Adaptionen nach ihrer Meinung interpretiert werden sollen. Sie stellen eine Methode vor, wobei der Forscher folgende Fragen beantwortet: Wer, was, warum, wo, wann und wie? Für die Analyse der Adaptionen braucht ein Forscher aber eine Liste mit Eigenschaften, damit er eine genaue Definition erstellen kann. Dabei hilft die Aussage von Walter Benjamin. Er schreibt nämlich, dass das Erzählen die Kunst des Wiederholens ist.[103] Eine Geschichte wird immer wieder erzählt, obwohl sie immer ein bisschen verändert wird. Das ist nichts Neues, denn Adaptionen hat es immer schon gegeben. Goethe und Shakespeare haben schon Geschichten aus ihrer Kultur neu erzählt, denn Geschichten werden aus anderen Geschichten geboren.[104] Hutcheon und O'Flynn sagen dazu: „Adaptation is repetition, but repetition without replication."[105] Das beinhaltet, dass eine Adaption nicht nur ein Hypotext ist, der neu dargestellt wird, sondern auch, dass die wiederholten inhaltlichen Elemente keine Kopie sind. Insgesamt kann man Adaptionen also wie folgt beschreiben: "An acknowledged transposition of a recognizable other work or works. [It is a] creative and an interpretive act of appropriation/salvaging. [Lastly it is also an] extended intertextual engagement with the adapted work.".[106] Plagiat erkennen Hutcheon und O'Flynn also nicht als Adaption an, genauso wie Fortsetzungsfilme, Prequels oder Fan-Fiction.[107] Diese Definition

[103] vgl. Benjamin 1992, S. 90.
[104] vgl. Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 2.
[105] Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 7.
[106] Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 8.
[107] vgl. Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 9.

wird in dieser Studie benutzt, da sie sowohl die Inhalte der Adaptionen als auch die Grenzen der Adaptionen darstellt.

Es fällt nach Hutcheon und O'Flynn auf, dass das Wort ‚Adaptation' im Englischen nicht nur auf „a formal entity or product" verweist, sondern auch auf den Gestaltungsprozess.[108] Bei „[a] formal entity or product" gehe es um eine Transformation des Werkes. Es kann dabei zum Beispiel um einen Medienwechsel oder eine Veränderung des Rahmens und so auch eine Veränderung des Inhalts gehen. Wenn die Adaption als Gestaltungsprozess dargestellt wird, finde ein Prozess der (Re-)Interpretation und (Wieder-)Herstellung statt, indem der neue Künstler seine Adaption herstellt.[109] Letzendes verweise Adaption auf den Rezeptionsprozess, da Adaption eine Form der Intertextualität ist. Eine Adaption ist nämlich immer verbunden mit dem Werk, worauf es verweist, obwohl es zu einem selbstständigen Werk geworden ist. Immer wird die Verbindung in einer Adaption zum originalen Werk hervorgehoben, indem es zum Beispiel vorne im Buch steht oder die Leser oder Zuschauer selbst die Adaption mit dem originalen Werk verbinden.

Bei der Analyse unterschiedlicher Adaptionen gibt es einige Voraussetzungen. Wenn der Literaturwissenschaftler schreibt, dass er eine Adaption analysiert, beinhaltet das, dass dieses Kunstprodukt auf einem anderen Kunstprodukt basiert und damit verbunden ist. Dieses Kunstprodukt ist nämlich nicht nur während der Produktion mit dem Originalen verbunden, sondern auch beim Empfang, da die Empfänger des Produkts das Ergebnis mit dem Originalen vergleichen.[110] Das ist auch der Grund, weshalb viele Adaptionsstudien die zwei Versionen miteinander vergleichen. Adaptionen können natürlich an sich und ohne die originale Quelle analysiert werden, doch das würde nicht innerhalb dieses Forschungsgebiets passen und das ist für diese Studie auch nicht relevant, da in der vorliegenden Arbeit unterschiedliche Varianten verglichen werden.

3.1.1. Intermedialität

Der Prozess des Adaptierens bezieht sich auf Intermedialität. Das ist deshalb relevant für diese Studie, da die originalen Werke von Kafka als Graphic Novels adaptiert wurden. Dabei wurde das Medium also gewechselt und in diesem Kapitel wird erklärt, welche Faktoren bei solchen intermedialen Transfers eine Rolle spielen. Medien transportieren den Inhalt der Geschichte alle anders, da sie nicht neutral sind. Ihre Struktureigenschaften prägen nämlich die Ausdrucksform und den Ausdrucksinhalt.[111] Die Gestaltung der Geschichte wird also angepasst, abhängig von den Begrenzungen des Mediums. Lars Elleström erklärt in seinem Artikel über Intermedialität die Unterschiede bei diesen Transfers nach anderen Medien. Intermedialität beschreibt er als Mittel, das

[108] Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 8-9.
[109] vgl. Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 8.
[110] vgl. Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 6.
[111] vgl. Mahne 2007, S. 15.

die Unterschiede zwischen Medien und der konstruktiven Rolle des Mediums erklärt, denn das ist wichtig für das Deuten des kommunizierten Inhalts.[112] Es gibt dabei zwei unterschiedliche Perspektiven, nämlich die synchronische und die diachronische Perspektive. Die synchronische Perspektive fokussiert sich vor allem auf mediale Produkte, die nebeneinander bestehen, wie in diesem Fall Kafkas originale Werke und die Comics und Graphic Novels.[113] Dabei geht es nach Elleström aber spezifisch um Transmedialität, denn Transmedialität fokussiert sich nicht nur auf Intermedialität, sondern auch auf Transfers.[114] Die Form des Inhalts ändert sich bei diesen Transfers, doch bestimmte Medieneigenschaften bleiben, wie bestimmte Figuren, Kompositionen, Motive, Kontrasten, usw. Das zeigt sich zum Beispiel bei Verfilmungen eines Buches. Die Charaktere, die Motive usw. werden alle wiederholt, doch das originale Werk und der Film sind nicht gleich. Solche Transfers werden Transmediation genannt.[115] In dieser Studie wird die Synchronische verwendet, da die Diachronische sich eher auf die Entwicklung der Medien fokussiert. Die synchronische Perspektive kann so die Frage beantworten, wie Transmedialität zu Unterschieden zwischen Kafkas Geschichten und deren Adaptionen führen kann und wie diese Unterschiede interpretiert werden sollen.

3.1.2. Die Problematik der Werktreue

Die Adaptionswissenschaft an sich hat aber einige Problemfelder, die in der Adaptionsforschung eine Rolle spielen und so auch für diese Studie wichtig sind. In den folgenden Kapiteln werden Fragen nach Fidelity und dem Kern eines Quellentextes besprochen.

Eine typische Herausforderung der Adaptionswissenschaft ist die Werktreue, obwohl es sich in adaptionswissenschaftlichen Diskussionen meistens um das Bewerten der Adaptionen handelt, statt eines wissenschaftlichen Vergleiches. Wenn Filme als Adaptionen mit den originalen Werken verglichen werden, spielt Subjektivität nämlich meistens eine Rolle, da Empfänger das originale Werk meistens wertvoller finden. Es ist für Adaptionen also schwierig, über das Original hinauszuwachsen. In der Adaptionswissenschaft gibt es bis heute noch eine Diskussion über Fidelity. Dieser Begriff bezieht sich auf die Frage, ob es relevant ist, ob eine Adaption dem originalen Werk treu ist oder nicht. Da die Forschung sich auf unterschiedliche Themen bezieht, spaltet das Forschungsfeld sich auch. Hier wird kurz die Diskussion in der Adaptionswissenschaft erwähnt. Zuerst gibt es die Diskussion mit dem Thema Leihen versus Schnittpunkt versus Transformation.[116] Dabei geht es zum Beispiel um die Bearbeitung oder ‚Editing' des originalen Materials und welche Stücke weggelassen werden und dann nicht in der Adaption verarbeitet werden. Die zweite Diskussion zeigt die

[112] vgl. Elleström 2017, S. 510.
[113] vgl. Elleström 2017, S. 510.
[114] vgl. Elleström 2017, S. 511.
[115] vgl. Elleström 2017, S. 511.
[116] vgl. Andrew 1980, S. 10-12.

Unterschiede in Bezug auf Analogie versus Kommentar versus Transposition.[117] Dabei geht es erstens um das Vergleichen des originalen Werkes und der Adaption, zweitens um den Kommentar der Adaption zum Original und drittens um das Verwechseln von originalen Elementen. Die letzte Diskussion handelt über die Vorgehensweise, das Original als Quelle zu verwenden, nur die narrative Struktur neu zu interpretieren oder die Geschichte wortwörtlich zu übersetzen.[118] Diese letzte Diskussion wird am meisten geführt, da es in dieser Diskussion darum geht, ob man den originalen Stil, den originalen Inhalt oder beide adaptieren soll.

Im Allgemeinen gibt es in der Fidelity-Diskussion Menschen, die die Frage nach Werktreue wichtig finden, und Menschen, die das nicht finden. Die Befürworter der Frage nach Fidelity sind der Meinung, dass jedes Mal, wenn die Adaption vom originalen Werk abweicht, die Qualität des Produkts verschlimmert.[119] Das ist aber problematisch, da die Menschen immer schon ihre Geschichten adaptiert haben. Sie ändern immer nur Kleinigkeiten. Wenn man davon ausgeht, dass alle Geschichten auf einem anderen Werk basieren und alle Adaptionen sind, wären alle modernen Geschichten schlechter als die Älteren. Es sollte dann auch eine Diskussion über die originale Geschichte geben, auf der alle anderen basieren. Da das unmöglich ist, kann so auch das Argument der Befürworter, die meinen, dass Adaptionen die Qualität verschlimmern lassen, widerlegt werden. Die Gegenständer sind der Meinung, dass die Authentizität der Adaption nicht wichtig ist. Hutcheon und O'Flynn schreiben zum Beispiel, dass die Adaption kaum mit dem Original verglichen wird, wenn die Adaption sehr erfolgreich ist.[120] Nur wenn die Adaption also nicht deutlich von der Popularität her über das Original hinauswächst, spielt die Frage nach Authentizität bei dem Publikum eine Rolle. Da es für die Frage nach Authentizität an sich aber egal ist, ob eine Adaption erfolgreich ist oder nicht, spielt die Frage nach Werktreue also keine Rolle und ist das Argument der Menschen, die finden, dass diese Frage nicht wichtig ist, stärker. Die Authentizität spielt also keine Rolle. Auch Charlotte Feldmann ist damit einverstanden. Sie schreibt, dass Leser sich immer eigene Bilder zum Text ausdenken.[121] Der Adapter macht das auch, er ist schließlich auch ein Leser. Die Adaption, die er macht, basiert also auf seiner eigenen Interpretation und soll nach Feldmann als selbständiges Werk betrachtet werden.[122] Die Frage, ob das neue Werk noch am Original treu ist, wird dann irrelevant, da man das Werk auch als autonomes Werk betrachten kann.

In der vorliegenden Studie spielt Werktreue nur insofern eine Rolle, dass die Adaptionen zwar mit den originalen Werken verglichen werden, doch sie werden nicht bewertet. Dieser Vergleich soll nur

[117] vgl. Wagner 1975, S. 222-231.
[118] vgl. Klein & Parker 1981, S. 10.
[119] vgl. Van Parys 2013, S. 148.
[120] vgl. Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 7.
[121] vgl. Feldmann 2012, S. 24.
[122] vgl. Feldmann 2012, S. 24.

den Einfluss der Kafka-Forschung auf die Adaptionen zeigen, wobei aber auch die transmedialen Prozesse berücksichtigt werden müssen.

3.1.3. Geist des Werkes

Nicht nur die Frage nach Werktreue spielt eine Rolle in der Adaptionsdebatte. Es gibt nämlich noch eine Frage, die daraus folgt. Was soll eine Adaption genau treu bleiben? Die Antwort ist das originale Werk, doch genau welche Aspekte dieses Werkes sollen behalten bleiben? Es kommt also darauf an, ob die narrative Handlung oder der narrative Stil den Kern eines Textes ausmacht. Dazu soll zuerst gesagt werden, dass jedes Medium hat seine eigenen Kommunikationsmöglichkeiten und –Grenzen hat. Die Regeln der Intermedialität sind hier also wichtig, nicht alle Formen und Inhalte können von einem Medium in ein anderes Medium übersetzt werden. Diese Regeln werden im Kapitel *Intermedialität* weiter erklärt. Hier ist wichtiger, ob der Kern eines Textes überhaupt an diesen Regeln gebunden ist oder nicht und was dieser Kern genau ist.

Robert Stam, der der Werktreuediskussion sehr kritisch gegenübersteht, fragt sich auch, was dieser Kern eines Narrativen ist. Er bezieht sich auf die Beziehung zwischen Hypo- und Hypertext. Der intertextuelle Dialog zwischen dem originalen und neuen Kunstwerk bleibt, nur wird der Hypertext, nachdem er vom Hypotext beeinflusst wurde, zum Hypotext eines neuen Hypertextes.[123] So passiert das mittlerweile auch mit anderen Medien: Ein Buch wird als Film oder als Comic adaptiert, und diese Medienprodukte werden wieder zur Basis einer anderen Adaption. Wann ist der Hypotext aber nicht mehr erkennbar im Hypertext? Im Adaptionsprozess können wie gesagt nicht alle Inhalte und Forme übersetzt werden, doch manche Unterschiede sind nicht durch den Medienwechsel entstanden, wie zum Beispiel das veränderte Ende eines Films, wobei eine Figur im letzten Moment überlebt oder stirbt. Manche Unterschiede sind also vom Regisseur oder Adapter abhängig. Da aber alle Inhalte und Formen in der Adaption angepasst werden können, ist es die Frage, was denn genau der Kern ist, der nicht angepasst werden kann, da das Orginal ansonsten nicht mehr erkennbar ist.

André Bazin schreibt, dass der Stil nicht der Kern sein kann, da er nur dem Narrativen dient, nicht andersrum.[124] Daraus kann geschlussfolgert werden, dass die Handlung der Kern sein muss, da man das Original ohne die bekannte Handlung nicht erkennt, obwohl das schon der Fall ist, wenn nur der Stil verändert wurde. Die Diskussion handelt aber nicht nur von Hyper- und Hypotexten, aber auch von der Diskussion über die Relevanz des Inhalts und der Form. Diese Diskussion kann auf die Kategorisierung der russischen Formalisten zurückgeführt werden. Sie haben sich Sujet und Fabula ausgedacht. Sujet bezieht sich auf die Form, Fabula bezieht sich auf den Inhalt.[125] Kamilla Elloitt

[123] vgl. Stam 2012, S. 82.
[124] vgl. Bazin 2012, S. 60.
[125] Fabula bezieht sich auf dem Inhalt der Geschichte. Sujet ist das Gegenteil, das bezieht sich auf der Form. Nach: vgl. Könitz 2010.

meint, dass diese Kategorisierung die Lösung der Frage nach dem Kern bietet. Form und Inhalt seien getrennt und gleich. Nach Elliott gibt es keinen Grund mehr, sie miteinander zu vergleichen.[126] Obwohl sie eine vorschnelle Antwort zu geben scheint, ist es trotzdem ein gutes Argument. Wenn Form und Inhalt getrennt sind, sind sie das nicht nur in der Adaption, sondern auch im originalen Werk. Das beinhaltet auch, dass Adapter sich dazu entscheiden können, eine von den beiden Kategorien in ihren Adaptionen zu verarbeiten. Beispiele dazu wurden schon in dieser Studie erwähnt, nämlich im Forschungsstand. Künstler wie Martin Kreis und David Cronenberg haben nur die Form adaptiert. Ihre Werke sind kafkaesk, da sie Kafkas Stil übernommen haben. Der Inhalt wurde aber nicht übertragen. Cèka und Clod adaptieren nur den Inhalt und nicht den Stil des *Prozesses*, denn die Geschichte wird nicht gruselig, sondern eher witzig dargestellt. Es kann geschlussfolgert werden, dass Adaptionen den Kern eines originalen Werkes enthalten: Dabei geht es entweder um die Fabula oder das Sujet, oder beide. Ansonsten gibt es keine Beziehung zum Original und können sie nicht als Adaptionen kategorisiert werden.

3.2. Graphic Novels

In dieser Arbeit wird die Adaptionswissenschaft auf einige kafkaeske Graphic Novels bezogen. Die typischen Probleme des Forschungsfeldes sind deshalb auch hier relevant, doch Graphic Novels haben wieder ihre eigenen Merkmale, die beachtet werden müssen. Da es sie noch nicht lange gibt, sorgt das für Statusprobleme in der Literatur.

3.2.1. Der Status der literarischen Comics und Graphic Novels

Kunst bekommt normalweise erst kulturelles Kapital, nachdem sie sich als spezifisches und begrenztes Medium dargestellt hat und klar ist, welche Möglichkeiten sie bietet.[127] Es dauert immer lange, bevor ein Medium genügend Status erworben hat, damit das Kunstprodukt am Ende nicht nur aufgrund der Form beurteilt wird. Mittlerweile ist es den Comics gelungen, einen solchen Status zu erlangen. Was ist aber stilistisch typisch für ein Comic, wie definiert man es? Nach McCloud besteht die Form des Comics nicht nur aus räumlichen Sequenzen, sondern auch aus angeordneten, bildlichen oder anderen Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.[128] Mittlerweile werden Graphic Novels zum Beispiel im Unterricht benutzt. Graphic Novels lehren Dozenten und Studenten persönliche Erfahrungen im Narrativen zu erkennen. Meistens geht es dabei um Themen wie Empathie und Ermächtigung.[129] Es gibt aber auch Kritiker, die einige kontroverse Standpunkte nennen. Radikale Vertreter meinen, dass die Qualität der Narratologie in der Geschichte des Comics schlecht ist, da die einzelnen Bilder nicht miteinander

[126] vgl. Elloitt 2004, S. 230.
[127] vgl. Naremore 2000, S. 6.
[128] vgl. McCloud 1995, S. 17.
[129] vgl. Williams 2015, S. 13.

verbunden werden können, da sie einzelne Kunstwerke sind. Der Text verlangt aber immer eine nachfolgende Lektüre und verlangt von den Bildern, dass sie eine Geschichte mit Handlungen erzählt. Die Kritiker meinen, dass Menschen nicht zugleich zusehen und lesen können. Es gäbe keine Lesestrategie, die Menschen erlaubt, zugleich Bild und Text zu verstehen.[130]
Grünewald schreibt dazu, dass Comics gar keinen Text brauchen und dass es nur gelungene Kombinationen aus Bildern und Texten gibt, wenn beide erzählerisch funktional genutzt werden.[131]
Die Graphic Novels sind also noch immer ein umstrittenes Thema in der Literaturwissenschaft, obwohl sie sicher dazu beitragen, dass vor allem die Jugend sich mehr mit Literatur beschäftigt. Im Folgenden werden die Graphic Novels und ihre Merkmale besprochen und es wird gezeigt, dass sie von der Analyse her kaum von der Literatur- und Filmanalyse abweichen.

3.2.2. Typische Merkmale der Graphic Novels und Comics

Die Graphic Novel hat verschiedene Merkmale, die sie vom Comic unterscheiden. In dieser Studie sind vor allem die Graphic Novels relevant, doch es ist wichtig, den Unterschied zum Vorgänger zu erklären. Johanna Drucker beschreibt in ihrem Artikel, was Graphic Novels ‚graphic' oder grafisch macht. Sie untersucht die Vor- und Nachteile der Novels. Obwohl Graphic Novels und traditionelle Comics sich ähneln, da es in beiden Fällen um Geschichten geht, die mit Texten und Bildern dargestellt werden, gibt es auch Unterschiede. Sie unterscheiden sich, da die Bilder der Graphic Novels nicht nur andauernd eine Geschichte erzählen, sondern auch Charaktere entwickeln, und andauernde Handlungen, Motivationen, psychologische Aktivitäten und Aktionen darstellen.[132] Diese Eigenschaften kommen mit den Eigenschaften literarischer Werke überein, deshalb verdienen Graphic Novels den Namen ‚Novel'.
Die Eigenschaften der Graphic Novels können auf vielen Arten und Weisen beschrieben werden. Sie sind auch dual in ihrer Form; ihre literarischen und grafischen Expressionen formen eine narrative Einheit, die für eine starke *Immersion* sorgt.[133] Immersion bezieht sich nach Hutcheon und O'Flynn auf die Interaktion zwischen dem Kunstprodukt und dem Empfänger.[134] Durch diese Kombination oder Synthese können sie nach Drucker filmische Elemente mit moderner Literatur verbinden.[135] Graphic Novels würden durch viele unterschiedliche Kunstformen beeinflusst.[136] Die visuellen Erzähltechniken wurden zum Beispiel schon in der Antike benutzt. Auch die Comics und das Kino waren für die Entwicklung der neuen Gattung wichtig. Was Graphic Novels aber von den anderen

[130] vgl. Mahne 2007, S. 45.
[131] vgl. Gründewald 1991, S. 17.
[132] vgl. Drucker 2008, S. 52.
[133] vgl. Drucker 2008, S. 39.
[134] vgl. Hutcheon & O'Flynn 2013, S. 138.
[135] vgl. Drucker 2008, S. 39.
[136] vgl. Drucker 2008, S. 40.

Gattungen abgrenzt, ist die Wichtigkeit der visuellen Darstellung auf den Seiten. Graphic Novels zeigen oft, was im Buch nur mit Text ausgedruckt werden kann. Nach Drucker zeigen sie detaillierte menschliche Dilemmas, die visuell manchmal sehr komplex und psychologisch sind.[137] Die Immersion, die dadurch entsteht, zeigt nach Drucker mehr als eine verbale oder literarische Geschichte.[138] Durch diese Immersion entsteht den reichen Inhalt des Werkes, die Fabula.[139] Typisch für die Graphic Novel ist nicht nur die visuelle Darstellung, sondern auch der Text. Es gibt unterschiedliche Zeichentypen. Onomatopöien imitieren zum Beispiel die Laute und Geräusche der Umwelt und stellen so die akustische Welt dar. Sie sind Texte, die graphisch angepasst wurden, damit klar wird, mit welchem Klang die Worte interpretiert werden sollen.[140] Andere Texte werden meistens als Stimmen interpretiert.[141] Graphic Novels stimmen von den Elementen her mit den meisten anderen narrativen Medien überein. Sie haben die gleichen Bausteine, wie zum Beispiel die Geschichte, Handlung, Szenen, Charaktere, Aktion usw. Die Basis der visuellen Medien, wie Farben, Linien, Komposition, Stil und Produktionstechnik sind auch anwesend, genauso wie die Basis anderer zeitbasierten oder raumbasierten Medien.[142] Die Organisation des Werkes, oder Sujet, macht die Graphic Novels aber so einzigartig und dort liegen die Vorteile dieser Kunstform. Diese graphische Struktur ist nur der Rahmen, worin die vorher genannten Bausteine verarbeitet werden können.[143] Gerade auch die Leerräume, die in anderen visuellen Medien nicht in der Form vorkommen, bieten viele Vorteile. Implizit kann so noch etwas der Geschichte hinzugefügt werden. Sie spielen auch eine Rolle bei der Analyse der Graphic Novels.

3.3. Erzähltechniken

Teil des Sujets sind die Erzähltechniken, die dabei helfen, die Fabula zu übertragen. Bei der Analyse der Erzähltechniken gibt es einige Faktoren, die eine Rolle spielen. Diese Erzähltechniken kommen sowohl beim Text als auch bei Filmen und graphischen Adaptionen vor, obwohl sie pro Medium anders dargestellt werden. In allen Fällen ist es aber so, dass der Autor der Geschichte sich einen Erzähler ausgedacht hat, der dem Leser die Geschichte erzählt. So entsteht eine erzählte Welt, in der die Geschichte sich abspielt. Sie wird Diegesis genannt. Als Gegensatz dazu gibt es die Exegesis, die Welt der Erzählinstanz.[144] Das ist also die Welt, in der der Erzähler sich befindet. Diese Welten stimmen also nicht immer überein, da der Erzähler nicht in der gleichen Welt zu leben braucht.

[137] vgl. Drucker 2008, S. 52.
[138] vgl. Drucker 2008, S. 41.
[139] Fabula bezieht sich auf dem Inhalt der Geschichte. Sujet ist das Gegenteil, das bezieht sich auf der Form. Nach: vgl. Könitz 2010.
[140] vgl. Mahne 2007, S. 48.
[141] vgl. Drucker 2008, S. 42.
[142] vgl. Drucker 2008, S. 45.
[143] vgl. Drucker 2008, S. 45.
[144] vgl. Lahn & Meister 2008, S. 16.

Deshalb braucht der Erzähler nicht immer die Wahrheit zu kennen, und wenn er sie kennt, braucht er sie nicht zu erzählen. Das macht den Erzähler unzuverlässig. Der Leser weiß nicht, wieviel der Erzähler weiß und wie er die Ereignisse wertet.[145] Das sorgt dafür, dass Perspektivierung entsteht, denn man kennt nur die Perspektive des Erzählers.

Genette nennt diese Erzählperspektive Fokalisierung, die er in Nullfokalisierung, interne Fokalisierung und externe Fokalisierung aufteilt.[146] Bei Nullfokalisierung kann der Erzähler nicht klar mit einer spezifischen erzählten Figur verbunden werden und weiß er mehr als die Figuren wissen und wahrnehmen. Die Nullfokalisierung kann auch als Über- oder Allsicht interpretiert werden. In Kafkas Romanen kommt diese Erzählperspektive aber kaum vor, da meistens eine Figur aus der Geschichte alles erzählt.

Bei externer Fokalisation geht es um einen Erzähler, der weniger sagt, als die Figur in der Geschichte weiß.[147] Der Erzähler kann bei Nullfokalisation immer alle Handlungen und Gedanken der Figuren analysieren, doch bei externer Fokalisation hat er keinen Zugang zu den Gedanken der Figur. Die Geschichten scheinen so objektiver zu sein; es gibt mehr Abstand zu den Figuren. Auch diese Form der Fokalisation kommt bei Kafka kaum vor, da der Leser immer die Gedanken der Hauptfigur lesen kann.

Die Erzählperspektive, die am meisten bei Kafka angewandt wird, ist die interne Fokalisation. Die Figur in der Geschichte ist in diesem Fall auch der Erzähler.[148] Dabei kann es um eine feste Figur oder um mehrere Figuren gehen. Bei Kafka erzählt meistens nur die Hauptfigur die Geschichte. In Comics oder Graphic Novels wurde man das zum Beispiel daran erkennen, dass der Leser das Panel aus den Augen der erzählenden Figur sieht. Diese Fokalisation kann bei Graphic Novels übrigens auf der visuellen und verbalen Ebene analysiert werden, doch dabei ist es wichtig, zu erwähnen, dass die drei obengenannten Erzählperspektiven bei beiden vorkommen. Bei visueller Fokalisierung wird auf die Bilder und die Gestaltung der Panels geachtet, doch bei verbaler Fokalisierung wird nur auf den Text geachtet. Juliane Blank hat in ihrer Studie gezeigt, dass es möglich ist, die graphischen Adaptionen, die auf Kafkas Werk basieren, aufgrund der visuellen Fokalisation zu analysieren.[149] In ihrer Analyse betrachtet sie nur die visuelle Ebene, da es eine kleine Studie betrifft, deren Ziel es vor allem war, zu zeigen, dass Fokalisation bei literarischen Graphic Novels analysiert werden kann. Das hat sie auch bestätigt. Sie fordert andere Literaturwissenschaftler aber auf, auch die verbale Fokalisation zu beachten.[150] Da sie in ihrer Studie nur zwei Graphic Novels aufgrund der visuellen Fokalisation analysiert hat, ist es für die vorliegende Studie relevant, um sowohl die visuelle als auch die verbale

[145] vgl. Lahn & Meister 2008, S. 103-104.
[146] Nach: vgl. Lahn & Meister 2008, S. 107-108.
[147] vgl. Lahn & Meister 2008, S. 108.
[148] vgl. Lahn & Meister 2008, S. 108.
[149] vgl. Blank 2011, S. 11.
[150] vgl. Blank 2011, S. 11.

Fokalisation bei den kafkaesken graphischen Adaptionen zu betrachten.
Es gibt aber noch mehr Faktoren, die für die Analyse der Fokalisation wichtig sind. Die Stimme des Erzählers kann auch weiter analysiert werden. Bei Kafka gibt es wie gesagt meistens einen Ich-Erzähler, der Teil der erzählten Welt und also diegetisch ist. Da diese Figur aber auch die Hauptfigur der Geschichte ist, kann er als autodiegetischer Erzähler gekennzeichnet werden.[151] Dieser Erzähler gehört zum homodiegetischen Erzählen, wobei der Erzähler schon Teil der erzählten Welt ist. Außerdem gibt es noch den heterodiegetischen Erzähler, der nicht Teil der Diegesis ist.[152]
Als letzte Ebene, die bei der Analyse der Erzähltechniken relevant ist, gibt es die Zeitstruktur.[153] Das ist in der vorliegenden Studie auf jeden Fall relevant, da Comics und Graphic Novels viel mit Zeit spielen. Sie spielt beim Lesen eine große Rolle, da der Leser beim Interpretieren des Werkes selbst Zeit hineininterpretiert, da die Bilder im Prinzip nicht zeigen, welche Zeitstrecke ein Panel beansprucht.[154] Der Erzähler erzählt eine Geschichte aus der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft, doch er kann die Zeiten auch durcheinander werfen und dann soll der Leser selbst herausfinden, welche Ereignisse sich wann abspielen. Der Grund dafür ist meistens mit einer Perspektive einer Figur verbunden.

3.3.1. Typische Erzählmethoden der Graphic Novels

Vor allem bei Graphic Novels spielt die Perspektive einer Figur eine Rolle, da es öfter vorkommt, dass nur die Sichtweise der Figur wortwörtlich gezeichnet wird, obwohl der Leser weiß, dass diese Perspektive nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Bei der Analyse von Graphic Novels kommen die vorher genannten Erzähltechniken also auch vor. Es ist nach Drucker möglich, auch bei Graphic Novels die narrative Struktur zu analysieren. So besteht die narrative organisatorische Struktur aus drei Schichten. Die erste Schicht bezieht sich auf die Seite, die auf den Diskurs Nachdruck legt. Die Zweite geht um die Geschichte, wobei auf Kommentar und Reflexion geachtet wird. Die dritte Schicht legt Nachdruck auf den Narrativen, die in den Panels gezeigt wird.[155] Diese Schichten bilden eine gute Basis für die Analyse der narrativen Struktur.
Es gibt aber noch andere Blickwinkel, die miteinbezogen werden können. So kann auch die Zeitdauer analysiert werden, wie Mahne beschreibt. Es gibt wieder drei unterschiedliche Ebenen, nämlich die Seite, die Panelfolge und das Seitenlayout.[156] Der Rezipient kann die Seite oder die Doppelseite auf einmal betrachten. Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit werden hier gleichzeitig dargestellt. Dabei spielt nicht nur die Sequenzialität der Bilderfolge eine Rolle, sondern auch die Simultanität,

[151] vgl. Lahn & Meister 2008, S. 69.
[152] vgl. Lahn & Meister 2008, S. 69.
[153] vgl. Bechthold-Hengelhaupt 2016.
[154] Siehe Kap. ‚Das Panel'.
[155] vgl. Drucker 2008, S. 47.
[156] vgl. Mahne 2007, S. 50.

sowohl im Einzelbild also auch im Seitenlayout. Beide sind einzigartige Methoden der Comics, die die erzählte Zeit darstellen können.

3.3.1.1. Das Panel

Obwohl nur ein Moment im Einzelbild dargestellt werden kann, kann es durch Figurenrede und graphische Symbole die Illusion geben, dass Ereignisse eine zeitliche Dauer haben, obwohl nur eine Momentaufnahme gezeigt wird.[157] So gehört der Text, den die Figuren aussprechen, auch zu den Zeitindikatoren.[158] Wenn ein Gespräch dargestellt wird, sprechen die Figuren normalerweise nicht alle gleichzeitig, sondern nacheinander, wie im Gespräch üblich ist. Diese Figurenrede und andere Zeitindikatoren zeigen dem Leser dann, dass eine längere Szene im Bild dargestellt wird. Andere Indikatoren sind zum Beispiel die Bewegungs- und Fließlinien. Bei Bewegungslinien geht es um Linien, die auf die Bewegung der Figuren oder Gegenstände Nachdruck legen. Die können sowohl analytisch sein und sich auf einen (Körper-)Teil beziehen, als auch synthetisch sein und sich auf die Bewegung des ganzen Körpers beziehen. Bei Fließlinien geht es aber um die Landschaft, die sich bewegt; der Hintergrund kann zum Beispiel vage sein.[159] Bewegungen können aber auch anders dargestellt werden, indem mehrere Szenen oder Bewegungen in einem Bild verarbeitet werden. Solche Bilder werden Simultan-Panels genannt.[160] Es ist hier am wichtigsten, dass es so scheint, als ob die Szenen im Bild alle gleichzeitig stattfinden, obwohl das nicht so ist. Die Panelgestaltung kann auch eine Rolle spielen, vor allem bei Graphic Novels, da die Panels viele unterschiedliche Formen haben können. Sie dient meistens als Unterstützung des Erzählten, doch sie kann auch Nachdruck auf die Zeitstruktur legen.[161]

Auch sagt das Panel viel über Raum aus. Der Leser sieht das Panel aus der Sicht des impliziten Betrachters oder aus einer bestimmten Figur.[162] Die Fokalisation spielt hier also eine Rolle. Durch Fokalisation wird der Raum gezeigt und deshalb braucht die Darstellung des Raumes nicht objektiv zu sein. Das Panel kann nämlich aus der Sicht einer Figur und also subjektiv dargestellt sein.

3.3.1.2. Panelfolge

In der Analyse der Panelfolge gibt es wieder andere Faktoren, die eine Rolle spielen. Die Panelsequenz zeigt, wieviel Zeit vergeht. Die Leerräume, die gerade erwähnt wurden, werden hier als Symbol des Zeitverlaufs interpretiert.[163] Es kann zum Beispiel sein, dass eine Szene eher ausgedehnt erzählt wird. Sie wird dann mit mehreren Panels dargestellt und der Rhythmus ist dann eher

[157] vgl. Mahne 2007, S. 51.
[158] vgl. Mahne 2007, S. 52.
[159] vgl. Mahne 2007, S. 54.
[160] vgl. Mahne 2007, S. 54.
[161] vgl. Mahne 2007, S. 57.
[162] vgl. Mahne 2007, S. 63.
[163] vgl. Mahne 2007, S. 57.

langsam. In solchen Fällen wird die Folge als ‚von Handlung zu Handlung' beschrieben, der Gegensatz heißt aber ‚von Szene zu Szene'.[164] Die zeitliche Distanz, die von den Leerräumen symbolisiert wird, ist in diesem Fall viel größer. Die erzählte Zeit und die Erzählzeit stimmen also nicht immer überein. Wenn die Erzählzeit länger dauert als die erzählte Zeit, nennt Mahne das ‚von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt'.[165] Die Panelfolge bestimmt, ob die Geschichte zum Beispiel anhand von Chronologie oder erzählter Reihenfolge geordnet wird.[166] So kann es sein, dass ein Panel mit Erinnerungen zwischen gegenwärtigen Panels gestellt wird, damit ein Flashback suggeriert werden kann. Fokalisation ist auch hier wichtig, da klar sein muss, wer diese Erinnerung hat.[167]
Damit diese Erinnerungen und auch andere Handlungen im Werk klar werden, soll die Kohärenz übereinstimmen. Dazu gibt es verschiedene Methoden, wie das Wiederholen des Hintergrundes und der Akteuren in mehreren Panels.[168] Auch kann zwischen unterschiedlichen Gesichtspunkten gewechselt werden, damit klar wird, dass zwei Figuren aufeinander reagieren. Es kann auch sein, dass ein Ortwechsel stattfindet. So kann ein kleines Detail vergrößert werden, bis es wieder kleiner wird und die Farbe des Details plötzlich zu einem anderen Gegenstand gehört und der Leser bemerkt, dass der Ort sich gewechselt hat.[169]

3.3.1.4. Seitenstruktur

Die Seitenstruktur ist das Erste, das der Leser sieht, wenn er das Buch öffnet. Auf einer Seite gibt es einen Zeitverlauf, der durch die Panels und die Panelfolge schon suggeriert wird. Das beinhaltet also, dass es einen zeitlichen Unterschied zwischen dem ersten und dem letzten Panel auf der Seite gibt. Durch diese Einteilung der Seite erhält der Leser Einsicht in die Struktur der Geschichte. Die Struktur der Seite kann den Inhalt der Panels verstärken, indem ein großes Monster zum Beispiel viel Platz auf der Seite einnimmt.[170]

Die erwähnten Faktoren spielen eine Rolle bei der Analyse der Erzählperspektive in graphischen Adaptionen. So kann erklärt werden, wer die Geschichte erzählt oder welche Figur im Vordergrund steht. Die Fokalisierung zeigt das. Es kann durch die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Panels erklärt werden, wozu diese Fokalisierung dient. Wie im Kapitel 2.4 erklärt wurde, können thematische Unterschiede in den Graphic Novels nicht nur anhand vom Einfluss des Adaptionsprozesses erklärt werden. Der Kafka-Mythos, der durch die vielen Texten zum Thema Kafka entstanden sind, hat auch dazu beigetragen. Im folgenden Kapitel werden die Themen der originalen

[164] vgl. Mahne 2007, S. 59.
[165] vgl, Mahne 2007, S. 60.
[166] vgl. Mahne 2007, S. 60.
[167] vgl. Mahne 2007, S. 61.
[168] vgl. Mahne 2007, S. 67.
[169] vgl. Mahne 2007, S. 69.
[170] vgl. Mahne 2007, S. 70.

Werke mit den Themen und deren Herausarbeitung der Graphic Novels verglichen und wird geschlussfolgert, welche Unterschiede zwischen den Hypo- und Hypertexten durch den Medienwechsel und welche durch den Einfluss des biographischen Deutungsansatzes entstanden sind.

4. Analyse

In den vorigen Kapiteln wurden die Faktoren beschrieben, die bei der Analyse der Graphic Novels eine Rolle spielen und so den Adaptionsprozess beeinflussen. Zuerst ist es wichtig, die Definition der Adaption und deren Herausforderungen kennenzulernen, da sie das Material der Forschung bilden. Dabei ist die Diskussion um die Werktreue und den Geist des Werkes vor allem wichtig. Aus der Frage, ob eine Adaption den Kern eines originalen Werkes treu sein muss, geht die Frage hervor, was der Kern genau ist, entweder die Handlung oder der Stil eines Werkes. Diese Frage spielt auch in der Analyse eine Rolle. Damit die graphischen Adaptionen analysiert werden können, wurden die Erzähltechniken besprochen, die für Graphic Novels relevant sind. So können sie in der Analyse pro Panel oder insgesamt besprochen werden. Die Unterschiede zwischen den Adaptionen und den originalen Werken können aber nicht nur Folgen des Adaptionsprozesses sein. Es kann auch sein, dass die Kafka-Forschung und vor allem der Biographismus die Adaptionen beeinflusst hat. Es wurde im vorigen Kapitel gezeigt, wie veraltet der Biographismus mittlerweile ist und wie bemerkenswert es ist, dass diese Strömung bei der Kafka-Forschung noch immer so wichtig ist. Jetzt ist die Frage, ob die Künstler der kafkaesken Graphic Novels sich in ihren thematischen Darstellungen von diesen Forschungsergebnissen haben führen lassen oder nicht.

In diesem Kapitel werden die Forschungsergebnisse besprochen. Es werden die originalen Werke Kafkas mit den graphischen Adaptionen verglichen. Die originalen Werke sind in diesem Fall die Hypotexte und dabei geht es um *Die Verwandlung* (1915/2005) und *Der Prozess* (1925/2006). *Die Verwandlung* ist eine Geschichte über die Familie Samsa. Der Sohn Gregor reist viel für seine Arbeit. Er ist dafür verantwortlich, dass die Schuld der Eltern abbezahlt wird. Sein Vater arbeitet nicht mehr und seine Mutter und Schwester sind auch zuhause. Eines Morgens muss Gregor eigentlich früh zum Zug, doch er ist in ein ungeheures Ungeziefer verwandelt. Die Familie ist vor allem damit beschäftigt, dass Gregor nicht mehr arbeiten kann. Gregor selbst denkt auch nicht darüber nach, was diese Verwandlung beinhaltet. Die Familie versucht ihn einzusperren und füttert ihn zwar, doch Liebe bekommt er nicht. Er bricht zweimal aus und bei beiden Versuchen ist die Aggression des Vaters der Grund dafür, dass Gregor zurückgetrieben wird. Das Ungeziefer versucht nicht auszubrechen, sondern er versucht seiner Familie näherzukommen. Am Ende isst er fast nicht mehr und leidet er wegen seiner Schmerzen der Wunden, die sein Vater ihm gegeben hat. Am Ende stirbt er und die Familie ist erleichtert. Alle verdienen mittlerweile ihr eigenes Geld und sind selbständiger geworden. An Gregor denken sie nicht mehr. Die Adaption *The Metamorphosis* (2003) stellt diese Geschichte graphisch da. Auffällig ist es bei dieser Adaption, dass sie die Geschichte schwarz-weiß darstellt und einige Metaphern zeigt, statt sie nur im Text zu erwähnen. In *Kafka. Kurz und knapp* (1995) werden nicht nur Geschichten wie *Die Verwandlung* und *Der Prozess* dargestellt, sondern auch das

persönliche Leben von Kafka. Diese Adaption weicht also von den anderen Adaptionen ab. Kafka tritt sogar als Figur auf, das geschieht in den anderen Adaptionen nicht. In *The Trial* (2008) wird Josef K. zwar als Kafka gezeichnet, doch die Figur Kafka gibt es nicht. Im originalen Werk, *Der Prozess*, wird Josef K. eines Morgens verhaftet. Es wird ihm nicht gesagt, was der Grund dafür ist. Am Anfang des Buches fragt K. noch einige Male nach seiner Verhaftung, doch als die Geschichte weitergeht, unterlässt er das Fragen immer öfter. Obwohl er verhaftet ist, darf er zur Arbeit gehen. Manchmal besucht er das Gericht und seinen Advokat, doch beide erklären ihre Pläne kaum. Er wird zu vielen Personen und Instanzen geschickt, die für mehr Verwirrung sorgen. Auf seinem Weg begegnet er vielen Frauen, die ihn zu trösten versuchen. Die bekannte Parabel *Vor dem Gesetz* kommt auch in dieser Geschichte vor, K. hört sie in einer Kirche. Es wird die Geschichte eines Mannes erzählt, der einen Eingang zum Gesetz sucht. Ein Wächter warnt ihn und sagt, dass er den Eingang bewacht und dass es hinter ihm noch mehr Pforten und Wächter gibt, die immer mächtiger werden. Der Mann wartet Jahre, bis er alt geworden ist und fragt dann, weshalb keine anderen Personen gekommen sind, die durch den Eingang zum Gesetz wollen. Der Wächter antwortet dann, dass dieser Eingang nur für ihn da war, und dass er ihn schließen wird. Dieser Parabel zeigt, in welchem bürokratischen Labyrinth K. sich befindet. Letztendlich wird er mitgenommen und ermordet.

4.1. Kafka und der Adaptionsprozess

4.1.1. Übersetzungsprobleme

Wie bei Adaptionen im Allgemeinen, spielen auch bei kafkaesken Adaptionen einige Diskussionen eine Rolle. Wie in den Kapiteln *3.1.2. Die Problematik der Werktreue* und *3.1.3. Geist des Werkes* beschrieben wurde, soll entweder der Stil und/oder die Handlung adaptiert werden, ansonsten ist das Werk nicht als Adaption des originalen Werkes erkennbar. Die Handlungen in Kafkas Büchern scheinen für Adaption geeignet zu sein, doch es gibt einige Fallstricke. Vor allem *Die Verwandlung* fordert den Adapter heraus, da die Hauptfigur unpräzise beschrieben wird. Das wird auch von David Herman in seinem Artikel über Gregors Darstellung in graphischen Adaptionen bestätigt.[171] Er erklärt, wie manche Adapter sich dazu entschieden haben, sich bei der Darstellung des Ungeziefers nicht auf eine bestimmte Tierart zu fokussieren. Das hänge damit zusammen, dass es Kafka darum ginge, das Zusammenleben der Menschen und Untiere darzustellen und deshalb keine bestimmte Tierart darstellen wollte. Diese biographische Interpretation scheint bei den adaptierten Gregors schon eine Rolle zu spielen, da es zum Beispiel bei Kupers Gregor eher schwer zu sagen ist, auf welchem Insekt er basiert, vor allem wegen seines menschlichen Kopfes. Es kann auch so sein, dass diese Darstellung von Gregor sich vor allem auf dem Hypotext fokussiert und deshalb nicht einer bestimmten Tierart ähnelt. Crumb und Mairowitzes Darstellung legt nach Herman mehr Nachdruck auf seiner

[171] vgl. Herman 2014, S. 4.

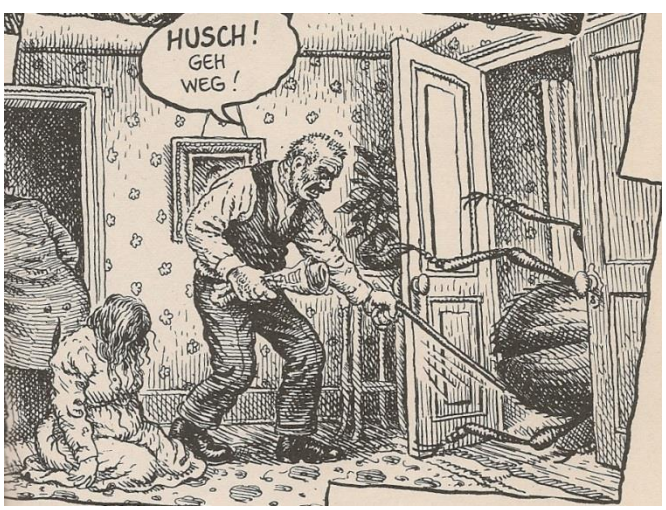
Verwandlung zum Tierischen, da er zum Beispiel kein menschliches Gesicht hat, wie bei Kuper. Nicht nur von der insektmäßigen Form her unterscheidet sich Gregor in den Adaptionen, sondern auch die Größe ist unterschiedlich. Sie verwandelt sich im Laufe der Zeit.

In einzelnen Szenen scheinen die Größe und die körperlichen Merkmale logisch zu sein, doch wenn sie mit einer anderen Szene verglichen werden, stimmen sie plötzlich nicht mehr überein. So ist es so, dass Gregors Leib so dick ist, dass der Decken, unter dem er normalerweise schlief, nun fast von seinem Körper auf den Boden gleitet.[172] Später kriecht er rückwärts in Richtung seines Zimmers, doch dann bleibt sein Körper schief in der Türöffnung stecken.[173] Wenn er sich aber vor seiner Schwester versteckt, kriecht er unter das Kanapee, was offenbar passt. Diese drei Beschreibungen passen nicht gut zueinander, da er sowohl schmal genug sein muss, um unter ein Kanapee zu kriechen, als auch breit genug, damit er in einer Türöffnung stecken bleiben muss und die Bettdecke von seinem Körper fallen kann.

Für Zeichner ist das sehr schwierig, da sie Gregor Samsa auf allen Bildern gleich darstellen wollen und sie Inkonsistenz vermeiden wollen, so auch in *Kafka. Kurz und knapp.* Als Beispiel wird Gregor in dieser Studie mit der Tür seiner Zimmers verglichen. Gregor ist imstande, mit seinen Kiefern die Tür zu öffnen. Dabei handelt es sich nicht um eventuelle große Kiefer, sondern Kiefer, die sich in der Nähe seines Mundes befinden. Es kommt nämlich Flüssigkeit aus seinem Mund, wenn er den Türschlüssel dreht.[174] In *Kafka. Kurz und knapp* ist es aber so, dass Gregor eher inkonsistent dargestellt wird. Auf Seite 41 ist sein Hinterleib so groß, dass es vom Boden bis zum Türgriff reicht. Auf Seite 42 steht Gregor aufrecht und wächst er gerade noch mit seinem Kopf über dem Türgriff hinaus. Am Ende, auf Seite 48, ist er so klein geworden, dass er nicht einmal mit seinem Kopf über den Türgriff hinauswächst.

In *The Metamorphosis* ist das genauso. Er kann genauso wie bei der Adaption von Crumb und Mairowitz aufrecht stehen und mit seinem Mund den Schlüssel umdrehen.[175] Dazu braucht er sich nicht zu strecken. Am Ende der Geschichte ist er sehr abgemagert und scheint er auch von der Länge her kleiner geworden zu sein.

[172] vgl. Kafka 2005, S. 5.
[173] vgl. Kafka 2005, S. 27.
[174] vgl. Kafka 2005, S. 20.
[175] vgl. Kuper 2003, S. 24.



[176]

Wenn er auf Seite 68 aufrecht stünde, hätte er den Türknopf kaum erreicht, auch wenn er sich gestreckt hätte. Hier scheinen die Adapter ihre Interpretationen in ihren Darstellungen verarbeitet zu haben, denn obwohl die Beschreibungen von Gregors Körper im Hypotext nicht übereinstimmen, ändert die Beschreibung in Bezug auf Gregors Größe im Vergleich zur Tür sich nicht. Er ist am Ende zwar abgemagert und also weniger dick, doch seine Länge ändert sich im Hypotext nicht. In Bezug auf *Kafka. Kurz und knapp* kann behauptet werden, dass die Darstellung, die Crumb gewählt hat, es offenbar nicht zulässt, Gregor abgemagert darzustellen. Sein körperlicher Niedergang wird nur gezeigt, indem er kleiner gezeichnet wird. Dass das Medium an sich aber erlaubt, Gregor abgemagert darzustellen, zeigt Kuper. Kuper hat sich eine andere Darstellungsweise ausgesucht, die Gregors Emotionen klarer zeigt. Deshalb ist er imstande, Gregors Abmagerung und deren Folgen besser zu zeigen. Trotzdem hat er sich auch dazu entschieden, Gregor am Ende kleiner darzustellen, obwohl er seinen körperlichen Rückgang schon mithilfe von seiner Abmagerung zeigt. Wahrscheinlich ist dieser Effekt nur zur Verstärkung der Rückgangsdarstellung gemeint. In der Kafka-Forschung wird nur bestätigt, dass Gregor nicht immer die gleiche Größe hat und dieses Element wurde in den Adaptionen ausgenutzt um den Rückgang darzustellen. Die Adapter haben sich diese Lösung ausgedacht, da sie mit den Begrenzungen des Mediums zu tun haben. In einer Graphic Novel scheint die erzählte Zeit nur kurz zu sein, indem die Erzählzeit viel kürzer als bei dem Hypotext ist. Der Adapter muss also dem Leser zeigen, dass es Gregor pro Panel schlechter geht und dass einige Monate vergehen. Wenn dieser Rückgang nur im Paneltext verarbeitet würde und nicht in der visuellen Darstellung Gregors verarbeitet würde, hätten diese zwei Darstellungsweisen nicht zueinander gepasst. Der Effekt, dass es Gregor schlechter geht und dass er deswegen abmagert, wäre

[176] Links: Crumb & Mairowitz 1995, S. 41. Rechtsoben: Crumb & Mairowitz 1995, S. 42. Rechtsunten: Crumb & Mairowitz 1995, S. 48.

dann verloren. Diese Wahl wurde also wegen der Begrenzungen des Adaptionsprozesses getroffen.

[177]

4.1.2. Fokalisierung

Fokalisierung spielt auch eine Rolle bei der Visualisierung. Juliane Blank hat in ihrem Artikel *Erzählperspektive im Medienwechsel, visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas* (2011) die visuelle Fokalisation bei einigen kafkaesken Adaptionen analysiert. Sie will anhand von diesen Adaptionen zeigen, wie in Graphic Novels Perspektivierung stattfindet und fragen, inwiefern literaturwissenschaftliche Konzepte der Fokalisierung auf diese Phänomene anwendbar sind.[178] Sie schreibt, dass Crumb und Mairowitz versuchen, die gleiche Struktur von Kafkas Text in den Graphic Novels zu verarbeiten, zum Beispiel bei ihrer Darstellung der Geschichte *Das Urteil*. Die Doppelseite der Graphic Novels werde gut ausgenutzt, da die Situation immer anders ist, wenn der Leser die Seite umblättert.[179] Der Effekt des Vaters wäre insofern anders, dass der Vater aus der Perspektive von dem Sohn schon am Anfang als mächtiger Mann dargestellt wird, obwohl es im Buch eine Überraschung ist, dass der Vater wie ein Riese erscheint. Die Verwandlung des Vaters zum Schreckbild dauere also länger im Vergleich zur Adaption, indem die Fokalisation angepasst wurde.[180] In dieser Adaption des *Urteils* spielt der Erzähler eine wichtigere Rolle als in den anderen Adaptionen. Hier ist es so, dass der Erzähler den Bezug zwischen den Beschreibungen von Kafkas Leben und seinen Erzählungen herstellt. Er kommentiert die Geschichten deshalb. Es geht hier also um Nullfokalisation, da der Erzähler mehr als die Figuren in den Geschichten weiß. Es fällt deshalb auch auf, dass, wenn die Geschichten an sich beschrieben werden, die Erzählperspektive des Hypotextes meistens übernommen wird. Die Nullfokalisation ist also bei der Darstellung von Kafkas Leben anwesend, obwohl bei den Darstellungen von Kafkas Geschichten eine andere Erzählperspektive gewählt wird. Das passiert auch bei Crumbs Adaption der *Verwandlung*. Bei dem Hypotext geht es meistens um interne Fokalisation, Crumb hat diese adaptiert. Es wird in diesem Hypertext nur beschrieben, was Gregor erlebt, also die verbale Fokalisation liegt bei ihm. Auch von der visuellen Fokalisation scheint das der Fall zu sein, da fast immer nur gezeigt wird, was Gregor selbst auch sehen kann. Als Beispiel dafür gilt Seite 44. Hier werden im Text nur seine Gedanken dargestellt und in den Panels sieht man die Welt nur, wie er sie sieht. Er kann die andere Straßenseite nicht mehr

[177] Bild links: Kuper 2003, S. 31. Rechts: Kuper 2003, S. 66.
[178] vgl. Blank 2011, S. 2.
[179] vgl. Blank 2011, S. 3.
[180] vgl. Blank 2011, S. 3.

[181]

[181] Bild: Crumb & Mairowitz 1995, S. 44.

sehen und da er sich vor seiner Schwester versteckt, sieht er nur ihren Rock und ihre Schuhe.
Wie gesagt funktioniert die Fokalisation bei der Darstellung von Kafkas Leben anders. Bei diesen Beschreibungen gibt es eine klare Nullfokalisation, da der Erzähler zum Beispiel am Anfang des Buches über die Juden in Prag erzählt und diese Erklärung dann zu Kafka selbst führt: „Aber irgendwann muß selbst der stärkste jüdische Selbsthaß über sich lachen. Bei Kafka ist die Dualität von düsterer Melancholie und überschwenglicher [sic!] Selbsterniedrigung immer zu finden.“[182] Die verbale Fokalisation liegt also nicht bei der Kafka-Figur. Von der visuellen Fokalisation kann gesagt werden, dass diese Fokalisation sich verschiebt. Es fängt mit Nullfokalisation an, wie bei der verbalen Fokalisation. Wenn mehr über Kafka selbst erzählt wird, wird die Kafka-Figur langsam der Fokalisator. Durch seine Augen sieht der Leser, was geschieht. Auf Seite 27 kann man das gut sehen. Es wird ein Gespräch zwischen dem Vater und der kleinen Kafka-Figur gezeigt. Der Leser betrachtet dieses Gespräch durch die Augen des Jungen, da der Leser zum Beispiel seine Gedanken sehen kann. In diesem Fall geht es um den Vater, der der kleinen Kafka-Figur sagt, dass er ihn wie ein Fisch zerreißen werde. Die Kafka-Figur stellt sich dabei einen Fisch mit seinem eigenen Gesicht vor. Unter diesen Bildern wird der Vater dargestellt, der auf einer Erdkarte liegt. Es ist ein Traum der Kafka-Figur, der dargestellt wird. Die Kafka-Figur erklärt selbst als Erzähler, was mit diesem Traum gemeint wird.
Auch analysiert Blank das Verhältnis zwischen Träumen und Erinnerungen, damit sie testen kann, ob es bei Graphic Novels Fokalisation gibt. Es fällt ihr auf, dass sie in vielen Graphic Novels oft gleichgestellt werden und dass der Leser Träume und Erinnerungen kaum noch voneinander unterscheiden kann.[183] Der Leser sieht sowohl Erinnerungen als auch Träume aus der Sicht der gleichen Figur, damit er sich bewusst wird, dass diese Figur beide erlebt. Das stimmt in den meisten Szenen mit *Kafka. Kurz und knapp* überein, da der personale Erzähler in diesem Fall oft auch abwechselnd Erinnerungen und Träum beschreibt. Bei Kuper werden Erinnerungen und Träume auch beide dargestellt, doch die Gestaltung ist anders. So ist es so, dass Erinnerungen dadurch klar werden, dass Gregor als Mensch dargestellt wird und man die Szene aus seiner Perspektive sieht.[184] Auch werden die Erinnerungen manchmal durch Gedankenblasen gekennzeichnet.[185] Die Wünsche werden eher absurd und außerproportional dargestellt. So gibt es auf Seite 12 eine Szene, wobei Gregor sich vorstellt, wie sein Chef ihm und seine Kollegen zuspricht und wie es wäre, wenn er auf die gleiche Weise zu seinem Chef sprechen würde. Der Chef wird im ersten Teil groß und im zweiten Teil klein dargestellt, während Gregor im ersten Teil klein ist und im zweiten groß. Diese Perspektive scheint aus der Nullfokalisation wiedergegeben zu sein, wenn der Leser nur den visuellen Aspekt betrachtet, doch die verbale Fokalisation zeigt, dass Gregor hier der Erzähler ist und also

[182] Crumb & Mairowitz 1995, S. 25.
[183] vgl. Blank 2011, S. 8.
[184] vgl. Kuper 2003, S. 11.
[185] vgl. Kuper 2003, S. 35.

Kafka wohnte fast immer bei seinen Eltern (selbst als er finanziell unabhängig war und hätte ausziehen können), in engen Verhältnissen, wo seine Geräuschempfindlichkeit täglich aufs neue strapaziert wurde. Für Kafka senior, einen Riesen von Mann, war sein Sohn eine Niete, ein »*Schlemihl*«, kurz, eine Enttäuschung. Er machte nie ein Hehl daraus.

[186]

[186] Bild: Crumb & Mairowitz 1995, S. 27.

homodiegetisch ist. Seine Äußerungen legen Nachdruck auf das Irreale der Situation: „*That* would have knocked him off his feet!“[187]

Ansonsten kann in Bezug auf *The Metamorphosis* gesagt werden, dass die Fokalisation meistens bei Gregor liegt und also homodiegetisch ist. Im Hypotext ist es aber so, dass Gregor immer der Fokalisator ist und das ist nicht der Fall in der Adaption. Im Buch verschwindet Gregor als Erzähler erst, wenn er stirbt. Dann erscheint ein allwissender Erzähler, der von den Handlungen und Gedanken der anderen Familienmitglieder berichtet. Im Hypertext wird mehr mit der Fokalisation gespielt. Wo Gregor im Hypotext zum Beispiel durch die Tür vernimmt, was mit der Familie geschieht, wird im Hypertext oft die Perspektive der Familie gezeigt. So sieht der Leser auf Seite 22 was die Familie erlebt, sie hat nämlich den Prokuristen hereingelassen. Auf Seite 23 sieht der Leser dann, wie Gregor die Lage empfindet. Der Inhalt des Hypotextes wird hier also zwar übernommen, doch die Situation am anderen Ende der Tür wird tatsächlich gezeigt, etwas, das Gregor sich im Hypotext nur vorstellen konnte. Insofern weicht die Fokalisation visuell ab. Von der verbalen Fokalisation her gibt es kaum Unterschiede. Im Hypotext gibt es kaum Dialoge, die es in diesem Hypertext schon gibt, doch das hängt vor allem mit dem Medienwechsel zusammen. Graphic Novels werden durch ihre vielen Textblasen gekennzeichnet. Kuper benutzt diese Tatsache zu seinem Vorteil, denn er verwendet für die unterschiedlichen Stimmen der Figuren andere Schrifttypen, die die unterschiedlichen Charaktere und Emotionen hervorheben. Insgesamt kann also geschlussfolgert werden, dass Kuper nur die visuelle Fokalisation angepasst hat und die verbale Fokalisation kaum verändert aus dem Hypotext übernommen hat.

Im *Prozess* gibt es genauso wie in der *Verwandlung* einen homodiegetischen Erzähler, nämlich K. Die Texte ähneln einander also insofern, dass die gleichen Erzählperspektiven benutzt werden. *Der Prozess* endet mit K.s Tod und in dem Moment hört der Erzähler also auch auf, im Gegensatz zur *Verwandlung*. Der Leser erfährt nie aus einer anderen Perspektive, was mit K. passiert oder wie er auf andere wirkt. In der Adaption *The Trial* ist das anders. Obwohl die Fokalisation meistens bei K. liegt, wird mit der Perspektive gespielt. Auf Seite 16 ist klar zu sehen, wie der Leser zuerst aus K.s Perspektive die Situation betrachtet und wie auf dem vorletzten Bild K. aus der Perspektive vom Aufseher betrachtet wird. Er wird hervorgehoben, dass der Leser nur die Hinterseite seines Kopfes sieht, während K. von der Vorderseite gezeigt wird. Auch die Reaktion des Aufsehers wird durch ein Ausrufezeichen in einer Gedankenblase gezeigt und das fällt dadurch auf, dass seine Gedanken nicht auf die Art und Weise in Szenen dargestellt werden, wobei statt auf ihn, auf K. fokalisiert wird. Weiterhin werden oft Bilder gezeigt, die anderen Figuren gar nicht auffallen, doch im Kontext wir klar, dass nur K. sie sieht, wie zum Beispiel auf Seite 13. Dort scheint das letzte Bild rechts unten

[187] vgl. Kuper 2003, S. 12.

unlogisch zu sein, doch die alten Menschen, die dort abgebildet werden, sieht K. aus seinem Fenster. Das wird erst auf Seite 17 klar, als K. sie anschreit. Im Hypotext ist der Kontext gleich am Anfang klar.[188] Als Letztes fällt bei dieser Adaption auf, dass die Augen und Spiegel eine große Rolle spielen. Schmitz-Emans und Bachmann erklären, dass der Hypotext schon dafür den Ansatz bietet, indem K. oft Bilder betrachtet. Im Hypertext würden diese Bilder oft zur Visualisierung der Suche nach der Gerichtsproblematik benutzt, Bildmotive wie Spiegel und Fenster seien auch dafür geeignet.

Der Zusammenhang zwischen Bild und Blick werde zum Beispiel auf Seite 13 (rechts) gezeigt, indem der Blick K.s in der Sonnenbrille eines Wächters spiegelt.

Fokalisierung funktioniert also in fast allen Adaptionen anders, doch im Allgemeinen kann geschlussfolgert werden, dass die Adaptionen nicht die gleiche Fokalisation wie in den Hypotexten benutzen. Es wird viel mit Perspektivierung gespielt, damit der Leser die Geschichte nicht aus einer Perspektive zu sehen bekommt. Das macht das Lesen interessanter und verständlicher, da der Leser nicht nur sieht, was die Hauptfigur sieht, wie bei *The Metamorphosis*. Gregor weiß nur, was mit der Familie geschieht, dadurch, dass er zweimal ausgebrochen ist. Ansonsten hört er nur an der Tür zu. Der Leser hätte, wenn diese Adaption dem Hypotext treu gewesen wäre, die Erlebnisse der Familie dann nur in einer Sprechblase lesen können, statt sie zu sehen. Insofern ist es vom Medienwechsel her logisch, dass die Fokalisierung verändert wurde.

4.2. Allgemeine Themen im *Prozess* und in der *Verwandlung*

4.2.1. Der Tod

Im vorigen Absatz wurden die Hypotexte mit den Hypertexten verglichen und dabei ging es um Fokalisation und die Frage, ob die Unterschiede durch den Einfluss der Kafka-Forschung entstanden oder durch den Medienwechsel. Es wurde argumentiert, dass diese Unterschiede in Bezug auf Fokalisierung durch den Medienwechsel entstanden. In diesem Absatz werden wieder die Hypo- und Hypertexte verglichen, doch diesmal in Bezug auf die Herausarbeitung zentralen Themen. Diese Themen sind anhand von allgemein akzeptierten Deutungen aus der Kafka-Forschung aufgestellt, denn im Folgenden ist es das Ziel, zu untersuchen, welchen Einfluss die etablierten Interpretationen auf die Darstellung der Thematik in den Hypertexten haben.

Der Tod kommt sowohl in der *Verwandlung* als auch im *Prozess* vor. Beide Protagonisten sterben am

[188] vgl. Kafka 2006, S. 6.

Ende der Geschichte, deshalb spielt dieses Thema eine wichtige Rolle. Auch gibt es in den beiden Geschichten viele Verweise auf den Tod. In der *Verwandlung* ist der Verfall Gregors klar zu sehen, während seine Familie sich stärkt. Vor seiner Verwandlung war er der Haupternährer, der seine Familie versorgt hat, doch während die Familie mehr Macht erhält, stirbt Gregor langsam.[189] Es folgt nach Fingerhut am Ende die Versöhnung aus typischen Märchen, die der Tod in diesem Fall bietet. So ende die Strafe dann und sei die Schuld abgetragen. Gregors Verfall und Tod sind mit dem Fortschritt der Familie verbunden und da die Familienbeziehungen in diesem Kontext wichtig sind, werden sie im folgenden Absatz näher erläutert, da sie mit Macht verbunden sind.
Zuerst wird das Thema Tod im *Prozess* besprochen, denn Josef K. stirbt wie gesagt auch. Im Gegensatz zu der *Verwandlung*, endet die Geschichte in diesem Moment auch. Gregor hält den Fortschritt der Familie auf und nachdem er weg ist, erlebt die Familie einen Aufschwung. Nach K.s Tod ist der Prozess endlich vollendet. Nach Beicken dreht es im *Prozess* viel mehr um das Erniedrigen, das am Ende zu K.s Tod führt.[190] Der Kampf gegen die Macht der Instanzen ende nicht in der als Erlösung vorgestellten freiwilligen Selbstaufgabe des K.s, sondern in der hündischen Erniedrigung. Der Tod an sich wird nicht als Erniedrigung betrachtet, sondern die Art und Weise. Der Tod hätte die gleiche Versöhnung wie in der *Verwandlung* bieten können. Es geht in diesem Fall darum, dass K. Selbstmord hätte begehen sollen, doch das macht er nicht. Er nimmt das Messer nicht aus den Händen der zwei Männer, die das Urteil ausführen:

> „Wieder begannen die widerlichen Höflichkeiten, einer reichte über K. hinweg das Messer dem anderen, dieser reichte es wieder über K. zurück. K. wusste jetzt genau, dass es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren. Aber er tat es nicht, sondern drehte den noch freien Hals und sah umher.“[191]

Er greift nicht die Macht, über sein eigenes Leben zu bestimmen, sondern er überlässt die Entscheidung den zwei Männern. Das zeigt, dass er sich dem Prozess ergeben hat. Am Anfang der Geschichte merkt der Leser, dass K. noch Widerstand leistet und versucht herauszufinden, wie alles funktioniert, doch am Ende fragt er sogar nicht mehr nach dem Grund, weshalb er verhaftet wurde. Er gibt also auf und lässt sich vom Gericht ermorden.

4.2.2. Macht

In der Verwandlung ändern die Familienbeziehungen sich. Zuerst war Gregor der Haupternährer, da er die einzige Person in der Familie war, die Geld verdiente. Er war sehr stolz darauf, dass er die

[189] Siehe Kapitel 4.1.2.
[190] vgl. Beicken 1974, S. 273.
[191] Kafka 2006, S. 208.

Familie versorgen konnte. Diese Rolle will er aber am Anfang der *Verwandlung* nicht mehr erfüllen: „Der Teufel soll sich das alles holen!“[192] Durch seine Verwandlung kann Gregor unmöglich noch arbeiten. Gregor hat nach Fingerhut also davon geträumt, aus der bürgerlichen Erwerbwelt auszusteigen und muss dafür bezahlen.[193] Gregor werde als Strafe von seiner Familie ausgegrenzt, da er seine soziale Rolle als Ernährer nicht mehr erfüllen kann und seinen Job verliert. Statt auf die Unmöglichkeit des Arbeitens einzugehen, denkt Gregor vor allem an seine Familie und versucht dann trotzdem noch Lösungen zu finden, damit er wieder arbeiten kann und die Familie unterstützen kann. Seine Familie und der Prokurist erkennen aber, dass das unmöglich ist und die Familie denkt darüber nach, wie sie Geld verdienen soll. Nach einigen Monaten haben alle Familienmitglieder einen Job gefunden. Die Mutter näht die Wäsche eines Modegeschäfts und die Schwester arbeitet als Verkäuferin und lernt am Abend Stenographie und Französisch.[194] Beide unterstützen den Vater, der wegen seiner Arbeit oft müde ist. Der Vater arbeitet bei einer Bank. Als Diener hat er eine „straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen“ bekommen.[195] Die Mutter und die Schwester heben ihn abends und bringen ihn dann ins Bett. Ihre Unterstützung ist nicht nur eine wortwörtliche, sondern auch eine symbolische, denn der Vater ist zum neuen Haupternährer geworden. Durch ihre Unterstützung zeigen die zwei Frauen, dass sie ihn als neuen Familienleiter akzeptieren. Diese neue Position ist aber die alte Position Gregors und dabei genügt es nicht, dass Gregor sich nur verwandelt hat und seine Position als Haupternährer nicht mehr erfüllen kann. Immer, wenn Gregor sich außerhalb seines Gebietes bewegt, straft der Vater ihn und jagt er ihn mit Gewalt zurück ins Zimmer. Das erste Mal wird er zurückgestoßen, das zweite Mal wird er vom Apfel getroffen.

Das dritte Mal wirft die Schwester die Tür gleich zu, wenn Gregor zurück in sein Zimmer geht. Seine Schwester Grete hat die Versorgung Gregors übernommen. Sein Zimmer wird ihr neues Gebiet.[196] Das scheint ihr Anfang zur Familienleiterin zu sein, denn am Ende der Geschichte wird ihr Erwachsenwerden nochmal hervorgehoben und wird sie zur neuen Hoffnung der Familie: „Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als Erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.“[197]

In der *Verwandlung* ist nach dem biographischen Deutungsansatz vor allem die Vater-Sohn Beziehung relevant, vor allem da diese Beziehung anhand von Kafkas *Brief an den Vater* gedeutet werden kann. Fingerhuts Artikel (1994) ist ein gutes Beispiel, da Fingerhut diesen Brief zitiert, damit er die Familienbeziehungen in der *Verwandlung* erklären kann. Außerdem sind die Beziehungen zu den anderen Familienmitgliedern wichtig. Es kann zum Beispiel geschlussfolgert werden, dass Grete

[192] Kafka 2005, S. 6.
[193] vgl. Fingerhut 1994, S. 45.
[194] vgl. Kafka 2005, S. 54.
[195] Kafka 2005, S. 50.
[196] vgl. Kafka 2005, S. 58.
[197] Kafka 2005, S. 77.

in Zukunft zur neuen Familienleiterin wird, da wie gesagt am Ende der Geschichte der Fokus auf ihr liegt und sie ihren Körper vor ihren Eltern dehnt. Im *Prozess* ist die Macht der Frauen genauso wichtig. Die Frauen haben einen bestimmten Einfluss auf den Gerichtsgang, da sie viele unterschiedliche Menschen verführen, die irgendetwas mit dem Gericht zu tun haben. Auch Josef K. ist sehr empfindlich für solche Frauen. Eine dieser Frauen arbeitet zum Beispiel für seinen Advokaten, eine andere Frau wohnt im Gerichtsgebäude und wird manchmal von Männern mitgenommen. Sie wissen deshalb viel über den Prozessverlauf. So gibt es zum Beispiel Leni, die Versorgerin des Advokaten. Sie führt ihn vom Advokaten und dem Onkel weg, damit sie ihn zueignen kann. Sie sagt ihm nach ihrem erfolgreichen Versuch, ihn zu verführen: „Jetzt gehörst du mir.“[198] Der Onkel erklärt K. nachher, wie sehr er seinen Advokaten beleidigt hat, indem er sich stundenlang mit Leni beschäftigt hat. K.s Prozess sei durch K.s Verschwindung also geschädigt. Die Macht von Leni wird erst dann klar, sie hat K. also vom Verbessern seiner Position im Prozess abgehalten und das gibt sie auch zu, indem sie ihn fragt: „Aber müssen sie denn immerfort an Ihren Prozess denken?“[199]
Der Einfluss des Gerichts auf Josefs Leben scheint am Anfang noch nicht so groß zu sein, da die Wächter ihn nach seiner Verhaftung frei herum laufen lassen. Das ist aber nur Schein, da er noch immer überwacht wird. Auch wird durch kleine Details gezeigt, wie das Gericht K. persönlich zu quälen versucht. So essen sie ohne es zu fragen K.s Frühstück auf und stellen ihn dann vor, ihm ein neues zu holen, wenn er sie bezahlt.[200] Er wird am Sonntag vor dem Gericht erwartet, doch wenn er ankommt, wird ihm gesagt, dass er eine Stunde zu spät sei. K. hatte auch nicht nach der Uhrzeit gefragt, da es „nicht so wichtig“ sei.[201] Nachdem er aus dem Gerichtssaal gelaufen ist, wird er nicht mehr kontaktiert und kommt er nächsten Sonntag wieder. Er hofft, dass sein Prozess dann weitergeht. Das passiert aber nicht. Er entdeckt aber, dass oben im Gebäude die Gerichtsdiener arbeiten und sucht dort nach Informationen. Er findet dort andere Angeklagten, einer wartet sogar schon einen Monat auf dem Dachboden, da er auf die Erledigung seiner Beweisanträge hofft.[202] Das Gericht hat also die Macht, das ganze Leben eines Angeklagten zu beherrschen, obwohl sie den Schein aufhält, dass es immer eine Wahl gibt. Man braucht nicht zum Gericht zu kommen, es wird nur empfohlen. Man braucht nicht selbst auf der Suche nach gerichtlicher Unterstützung zu gehen, es wird nur gezeigt, dass der Prozess ohne diese Hilfe sehr schwierig und hoffnungslos wird. Das Gericht setzt also viele psychologische Hilfsmittel ein, damit es die Angeklagten beherrschen kann.

[198] Kafka 2006, S. 102.
[199] Kafka 2006, S. 100.
[200] vgl. Kafka 2006, S. 9-10.
[201] Kafka 2006, S. 33.
[202] vgl. Kafka 2006, S. 61.

4.2.3. Selbsterniedrigung und Scham

In der *Verwandlung* ändert Gregors Selbstbild sich auch. Am Anfang sieht er sich als derjenige, der die Familie versorgen soll, doch am Ende wünscht er sich, dass er nicht mehr da wäre. Er versteckt sich vor seiner Schwester immer unter dem Kanapee seines Zimmers, damit sie nicht mit seiner Anwesenheit konfrontiert wird, während sie ihm Essen bringt.[203] Gregor meint, dass die Schwester ihn nur besucht wenn die Eltern schlafen, damit sie nicht zu viel mit ihm konfrontiert werden. Das findet er prima, denn „tatsächlich litten sie ja gerade genug."[204] Er denkt also nicht darüber nach, dass er als Person vielleicht noch mehr als seine Familie leidet, obwohl er zum Ungeziefer verwandelt ist und von seiner Familie ausgeschlossen wird. Es ist die Frage, inwiefern die Familie sich tatsächlich um Gregor kümmert, denn sie hat ihn nicht einmal zum Krankenhaus gebracht, obwohl es auf der anderen Seite der Straße liegt.[205] Dazu gibt es noch andere Beispiele, wie Fingerhut bemerkt. Die Familie versuche nämlich nie, zu überprüfen, ob Gregor sie verstehen kann oder nicht.[206] Gregor meint, dass er der Familie mehr Leid antut, als sie verdient. Diese Meinung teilt auch die Familie: „Wenn er Gregor wäre, hätte er längst eingesehen, dass ein Zusammenleben von Menschen mit einem solchen Tier nicht möglich ist und wäre freiwillig fortgegangen."[207] Diese letzte Äußerung kommt von Grete, wenn Gregor zum letzten Mal ausbricht. Er zieht sich am Ende zurück in sein Zimmer und stirbt, doch nicht ohne folgendes gedacht zu haben: „Seine Meinung darüber, dass er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener als die seiner Schwester."[208] Insgesamt kann also geschlussfolgert werden, dass Gregor, der Familie zugunsten, seine eigenen Probleme bagatellisiert und sich selbst als Problem für die Familie sieht. Er kann sie nicht mehr dienen und will verschwinden, damit die Familie von ihm befreit wird.

Im *Prozess* lässt K. sich vom Gericht ermorden, doch für K. bietet der Tod keine Erlösung, nur Scham: „[…] [E]s war, als sollte die Scham ihm überleben."[209] Wie im Kapitel 4.1.1. erklärt wurde, kann gefragt werden, warum er die Macht nicht ergreift. Es kann argumentiert werden, dass er sich schuldig fühlt. Beicken bestätigt das auch, indem er das Paradox der Schuldfrage aus der existentialistischen Sichtweise erklärt.[210] K. habe nämlich am Anfang gesagt, dass er unschuldig ist, doch genau die Art und Weise, worauf er es sagt, zeige seine Schuld. Die Verhaftung sollte ihm klarmachen, dass er schuldig ist, denn durch ‚Seinsvergessenheit' schließe er diese Möglichkeit

[203] vgl. Kafka 2005, S. 30.
[204] Kafka 2005, S. 33.
[205] vgl. Kafka 2005, S. 39.
[206] vgl. Fingerhut 1994, S. 49.
[207] Kafka 2005, S. 69.
[208] Kafka 2005, S. 71.
[209] Kafka 2006, S. 208.
[210] vgl. Beicken 1974, S. 275.

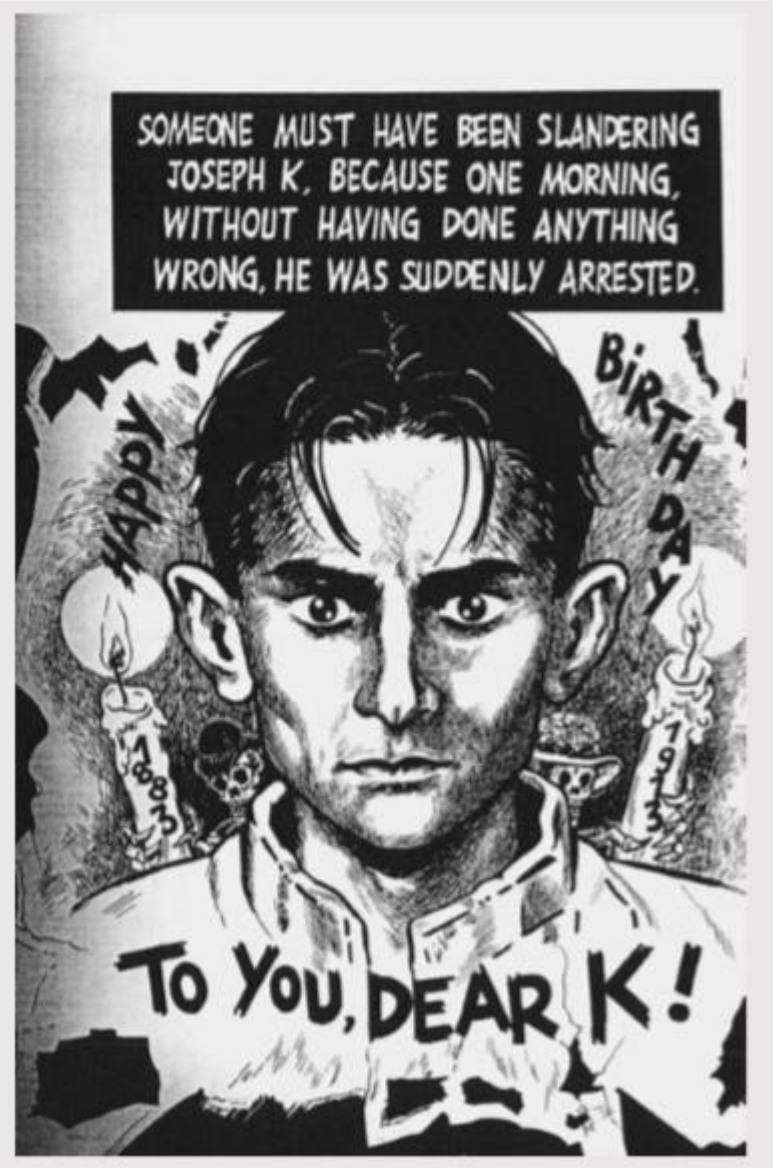
aus.[211] Nur die Schulderkenntnis biete Erlösung.[212] Da er seine unerklärbare Schuld nicht zugibt, gebe es keine Erlösung durch seinen Tod. Nur die Furcht vor Scham und Erniedrigung bleibe.[213] Diese Selbsterniedrigung und die anderen Themen, die bei Kafka öfter beschrieben werden, kommen auch in den kafkaesken Adaptionen vor.

4.3. Die zentralen Themen der Hypotexte in den Hypertexten

In Kapitel 4.2 wurde erklärt, wie die zentralen Themen in den Hypotexten eine Rolle spielen. Im Folgenden werden diese Themen in den Adaptionen erforscht.

4.3.1. Der Tod

Der Tod kommt in *The Trial* oft vor. K. stirbt am Ende der Geschichte also kommt der Tod eigentlich nur dann vor, doch in der Adaption ist das anders. Wie Schmitz-Emans und Bachmann erklären, gibt es in dieser Adaption das Geburtstagsmotiv.[214] Das fängt schon an auf Seite 7 (rechts), denn dort wird K. abgebildet, als er verhaftet wird.[215] Hinter ihm gibt es zwei Kerzen. Diese Adaption fängt mit dem 30. Geburtstags K.s an und endet mit seinem 31. Nach Schmitz-Emans und Bachmann lassen sich die zwei Kerzen hinter K. mit Jahren verbinden, die für Kafka selbst wichtig waren. 1883 war er geboren und 1913 wurde



[211] vgl. Beicken 1974, S. 277.
[212] vgl. Beicken 1974, S. 278.
[213] vgl. Beicken 1974, S. 282.
[214] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 207.
[215] Montellier & Mairowitz 2008, S. 7.

er 30 Jahre alt.[216] Die Literaturwissenschaftler weisen aber darauf hin, dass diese Zahlen nicht auf K. verweisen, denn die Arbeit am *Prozess* fing erst 1914 an. Die Handlung des Prozesses ende, als K. 31 Jahre alt wird und damit wäre er in diesem Moment genauso alt wie der Autor bei Beginn der Niederschrift.

Die zwei Kerzen werden mit Skeletten verbunden, damit klar ist, dass diese Jahrzahlen etwas mit dem Tod zu tun haben. Hier fängt der Verweis auf den Tod also schon an und in dieser Adaption wird das Leitmotiv der Skelette oft hervorgehoben.

Die Autoren haben aber nicht nur die Skelette hinzugefügt, denn es gibt auch die Verschmelzung der Hauptfigur und des Autors.[217] Wie schon erwähnt wurde, kommt hier das typische Geburtstagmotiv zur Sprache. Es kehrt öfter zurück in unterschiedlichen Artikeln über den Hypotext, denn das Alter Kafkas und K.s liegen einander sehr nahe und deshalb wurde dieses Thema öfter erforscht.[218] So schreibt Georg Kolb, der den Prozess analysiert, dass dieses Geburtstagsmotiv sich mit dem Biozyklus der Natur verbinden lässt. K. Geburtstag sei am Anfang des Jahres und sein Prozess laufe somit parallel zum Lebenskreislauf der Natur.[219] Als er wieder Geburtstag hat, wäre der Winter also fast vorüber oder fängt der Frühlingszeit fast an. Auch verbindet Kolb dieses Motiv mit dem Abstand, den K. zu seiner Familie hat. Das Gericht sei auf dem Dachboden des Gebäudes versteckt, da der Dachboden aus vergessenen Zimmern besteht. In diesen Zimmern werde das versteckt, was nicht mehr im Alltag passt, wie Familien vergessene Objekte auf ihren Dachböden verstecken. Die Dachböden würden zum Schattenarchiv des Familienlebens und die Gerichtsbeamten überwachen sie.[220] K. wird nach Kolb auch angeklagt, weil er seine Familie verleugnet. Das werde zum Beispiel dadurch gezeigt, dass er seiner Mutter versprochen hat, sie an seinen Geburtstagen zu besuchen und er das nicht nur am 30. sondern auch am 31. Geburtstag nicht macht.[221] Auch verlässt er den Onkel, der versucht, die Hilfe eines Advokaten einzuschalten.[222] Diese Familienbeziehungen und seine Schuld hat er also auf einen metaphorischen Dachboden gestellt und deshalb habe er viele Orientierungsprobleme auf dem Dachboden des Gerichts. Das Gericht konfrontiert ihn also mit seiner Schuld und mit den Konsequenzen seiner Familienverleugnung. K.s Geburtstag wird auf die Spitze getrieben, da ein Geburtstag ein Familientag ist und er diesen verleugnet. Als Strafe dafür, wird er getötet.

In der Adaption wird das Geburtstagsmotiv immer mit dem Tod verbunden. Die Skelette, die schon erwähnt wurden, heben dieses Motiv hervor. Sie wünschen ihn im ganzen Buch, auch wenn er keinen

[216] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 207.
[217] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 207.
[218] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 207.
[219] vgl. Kolb 2001 S. 80.
[220] vgl. Kolb 2001, S. 79.
[221] vgl. Kolb 2001, S. 80.
[222] vgl. Kafka 2006, S. 103.

Geburtstag hat, ‚Happy Birthday'.[223] Die Skelette, die am Anfang des Buches erwähnt wurden, haben viele Kerzen in der Hand. Skelette verweisen selbst schon auf den Tod, doch in manchen Bildern wird die Metapher noch mehr auf die Spitze getrieben, wie auf Seite 67. Dort ist ein Skelett zu sehen, dessen Kopf eine Uhr ist. In einer Hand hält es ein Messer, worauf ‚death' steht, in der anderen eine Kerze. Die Verbindung zwischen dem Tod und dem Geburtstagsmotiv wird also im ganzen Buch wiederholt.

[224]

Die Skelette verbinden aber nicht nur diese zwei Elemente. Sie beziehen sich auch auf Sex und Liebe, indem sie vor allem bei Szenen mit sexuellen Tendenzen vorkommen. Das lässt sich anhand von einigen wissenschaftlichen Artikeln erklären, da der Autor Franz Kafka Angst vor Sex, oder ‚Schmutzigkeit', wie er ihn nannte, hatte. Astrid Lange-Kirchheim beschreibt zum Beispiel, wie Geschlechtlichkeit von Kafka in seinem Werk mit der Macht- und Kontrollbedürfnis verbunden wird.[225] Achim Geisenhanslüke fügt hinzu, dass Sex auch mit Schmutz und Schamlosigkeit verbunden wird.[226] Die Verbindung werde im Hypotext zum Beispiel dadurch gezeigt, dass manche Szenen voller Liebkosungen ein wenig vampiristisch scheinen. Nach Sex folge dann also den Tod. Zur Kafkas Lebenszeit war es so, dass es eine große Angst vor Syphilis gab. Sex konnte also tatsächlich zum Tod führen. Diese Angst vor Sex, die dadurch entsteht, wird auch in *Kafka. Kurz und knapp* erwähnt. Die Kafka-Figur sagt: „Sexualität ist die ‚Sehnsucht nach Schmutz'. Der Koitus ist die Bestrafung für das Glück des Beisammenseins.“[227] Das hänge nach Crumb auch mit der problematischen Körperlichkeit

[223] vgl. Montellier & Mairowitz 2008, S. 63
[224] Bild: Montellier & Mairowitz 2008, S. 67.
[225] vgl. Lange-Kirchheim 2004, S. 185.
[226] vgl. Geisenhanslüke 2004, S. 237.
[227] Crumb & Mairowitz 1995, S. 38.

zusammen, die zur Herstellung der *Verwandlung* geführt hat.[228] Kafkas persönlichen Beziehungen und die Probleme, die er in Bezug auf die Sehnsucht nach Schmutz hat, werden auch erwähnt.[229] Er finde Sex schmutzig, weil es mit Körperlichkeit zu tun hat und noch immer mit Sünden verbunden wird. Kafka hätte seinen Körper immer schon problematisch gefunden.[230] In *The Trial* wird diese Verbindung zwischen Schmutz, Sex und Tod durch Frauen und Skelette dargestellt.

Auf Seite 20 (links) wird eine nackte Frau dargestellt, die aus einem Burstkorb hinauswächst, der Tod wird hier also mit Frauen und Sex in Verbindung gesetzt. Daneben wird die Frau des Mannes, der seine Wohnung mit dem Gericht teilt, schmutzig dargestellt. Sie hat verschiedene Flecke auf ihrem Körper und Kleid und sie sieht eher unversorgt aus.[231] Obwohl sie verheiratet ist, wird sie oft aufgrund sexueller Gründe von verschiedenen Richtern und Gerichtsbeamten mitgenommen. In ihrer Figur werden also Sex und Schmutz vereint. Im Hypotext wird sie als eine Frau mit einem „üppige[n] gelenkige[n] warme[n] Körper im dunkeln Kleid aus grobem schwere[m] Stoff“ beschrieben.[232] Zwar wird ihre Sexualität in diesem Zitat hervorgehoben, doch nirgendwo steht, dass sie unversorgt und voller Flecke ist. Auch passt die Beschreibung ihres Kleides nicht zur Darstellung im Hypotext, denn ihr Kleid ist in der Adaption dünn und nicht aus grobem schwerem Stoff. Am besten werden der Tod, die Sexualität und das Geburtstagsmotiv auf Seite 63 vereint. Dort verführt Leni, die Versorgerin von Kafkas Advokaten, K. Die Skelette umringen K. und Leni. Auch gibt es eine Hand der Skelette, die eine Kerze des Geburtstagsmotivs festhält. Es ist eine Froschhand, die auf die Schwimmhäute zwischen Lenis Fingern verweist. Lenis Hände erinnern also an eine Meerjungfrau. Meerjungfrauen verführen Männern, damit sie ihre Seelen stehlen können. In dieser Szene wird die Frau also auch als Zeichen des Todes dargestellt. Dieses Motiv steht auch im Hypotext, doch in der Adaption wird sie durch Wiederholung hervorgehoben. Letzten Endes gibt es ein anderes

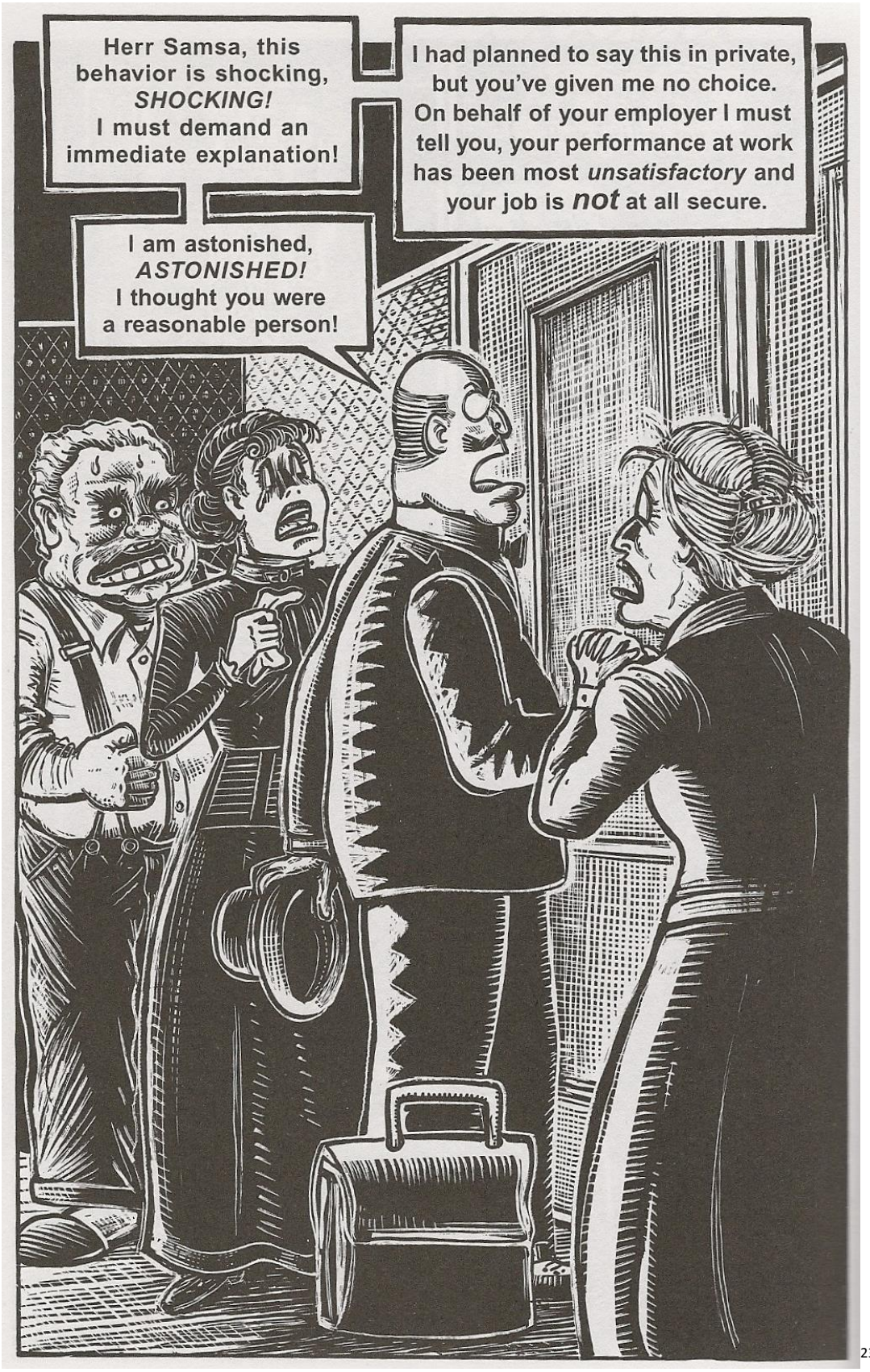
[228] „Was konnte er mit einem Körper anfangen, den er zu dünn, schalksig und ungraziös fand, eine Beileidung für jedermanns Augen und darüber hinaus jedem im Weg. Er müßte ihn reduzieren, sich tothungern, sich verstecken oder einfach in ein Tier verwandeln, am besten in eins, dessen Bauch den Boden berührt, das, ohne anderen zu viel Verdruß zu bereiten, davonhuschen kann.“ Nach: Crumb & Mairowitz 1995, S. 38.
[229] vgl. Crumb & Mairowitz 1995, S. 107.
[230] Ebd.
[231] vgl. Crumb & Mairowitz 1995, S. 39.
[232] Kafka 2006, S. 54.

Skelett in der Szene, das wieder eine Kerze in der Hand hat und ruft: „Hee hee! Happy birthday, K!“[233] Es ist in diesem Fall klar, dass Themen wie Tod, Sexualität und das Geburtstagsmotiv auf die Ergebnisse vieler wissenschaftlicher Artikel stützen und den wissenschaftlichen Tendenzen folgen. Es wurden im Vergleich zum Hypotext manche Details hervorgehoben oder wiederholt, die nicht so stark im Hypotext vorkommen, wie das Element der Meerjungfrau. Den Kern des Hypotexts scheint bei diesem Thema erhalten zu sein, obwohl er den wissenschaftlichen Artikeln angepasst wurde.

4.3.2. Macht

Der Tod wird in Kafkas Texten meistens als Folge eines Machtwechsels dargestellt. So stirbt Gregor u.a. auch, weil sein Vater die Macht ergreift. In diesem Absatz wird analysiert, wie die Darstellung des Themas Macht sich in den Hypo- und den Hypertexten unterscheidet. Im Hypotext verändert der Vater sich langsam von einem alten schwachen Mann bis zu einem starken gewalttätigen Mann. Da die Fokalisation in der *Verwandlung* fast immer bei Gregor liegt, sieht der Leser den Vater auch durch seine Augen. Gregor beschreibt seinen Vater so: „[Das war] [d]er gleiche Mann, der müde im Bett vergraben lag, wenn früher Gregor zu einer Geschäftsreise ausgerückt war; der ihn an Abenden der Heimkehr im Schlafrock im Lehnstuhl empfangen hatte; gar nicht recht imstande war, rechtaufzustehen […]“[234] Nachdem der Vater aber einen Job bekommen hat und langsam wieder seine alte Position in der Hierarchie als Haupternährer erobert, erscheint er Gregor plötzlich schrecklich und groß: „Nun aber war er recht gut aufgerichtet; in eine straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen gekleidet; […] unter den buschigen Augenbrauen drang der Blick der schwarzen Augen frisch und aufmerksam hervor […].“[235] Dass Gregor seinen Vater so beschreibt, beinhaltet aber nicht, dass diese Beschreibung mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Gregors Beschreibung ist subjektiv. In den Adaptionen fällt es auf, dass der Vater schon von Anfang an diese typischen eindringenden Augen hat. Das kann beinhalten, dass Gregors Perspektive aus dem Hypotext nicht adaptiert wurde oder dass gerade auf Gregors Bild seines schrecklichen Vaters fokussiert wird. Seine frühere Erinnerung an seinen schwachen Vater würde dann nicht adaptiert. Ein Beispiel dafür ist Kupers Darstellung des Vaters auf Seite 22. Die Augen der Schwester und der Mutter sind eher oval und haben keine Pupille, genauso wie Gregors Augen. Der Prokurist hat eine Brille, wodurch die Augen nicht zu sehen sind. Der Vater hat kleine runde Augen mit Pupillen, doch weil es um die Augen schwarz ist, scheinen sie aus seinem Gesicht hervorzuspringen. Auch von der Körpersprache her ist der Vater schon am Anfang dieser große gefährliche Mann, der im Hypotext erst später erscheint. Beim ersten Ausbruch nimmt der Vater zum Beispiel schon die Hälfte der Seite ein, während Gregor

[233] Montellier & Mairowitz 2008, S. 63.
[234] Kafka 2006, S. 50.
[235] Kafka 2006, S. 50.



[236]

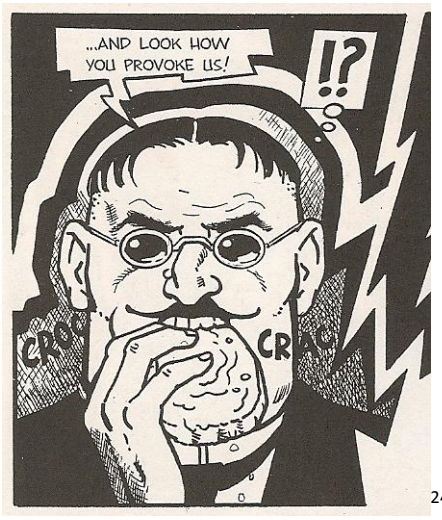
[236] Bild: Kuper 2003, S. 22.

dreimal dargestellt wird und deswegen viel kleiner ist. Die Macht des Vaters ist also von Anfang an größer. In *Kafka. Kurz und knapp* findet der erste Ausbruch auf Seite 40 statt. Dort steht der Vater aufrecht und ist größer als die Mutter. Im Moment, wo Gregor zurückgetrieben wird, wird Gregor sehr groß dargestellt.[237] Der Vater wird im Vergleich zum Kontext mit normaler Größe dargestellt. Mächtiger wird er erst dargestellt, wenn er zum zweiten Mal Gregor zurück in sein Zimmer treibt.[238] In dieser Szene trägt er eine Uniform, die er wegen seines neuen Jobs bekommen hat. Seine Körpersprache zeigt, dass er sehr aufrecht steht und sein Gesicht zeigt, dass er eher froh ist, dass er Gregor zurücktreiben kann. Im Hypotext wird sein Gesichtsausdruck ein wenig anders umschrieben „[…] als sei er gleichzeitig wütend und froh."[239] Im Hypertext wird also der aggressive Aspekt des Vaters hervorgehoben. Klar ist auch, dass der Vater hier aus der Perspektive Gregors gezeigt wird, da Gregor rechtsunten in der Ecke steht und seinen Rücken gezeigt wird. Der Vater wird von der Vorderseite gezeigt. Beim ersten Ausbruch wird der Vater nicht aus der Perspektive von Gregor gezeigt und deshalb scheint er auch weniger imponierend. Der Unterschied mit dem zweiten Ausbruch ist aber klar, denn in dieser zweiten Szene zeigt der Vater, dass er mächtiger als Gregor ist und so empfindet Gregor das auch.

Wie in Kapitel *4.2.1. Übersetzungsprobleme* gezeigt wurde, wird Gregor in beiden Geschichten immer kleiner dargestellt, während der Vater und die Schwester mächtiger werden. Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Machtverhältnisse dargestellt werden, da im Hypotext nirgendwo umschrieben wird, dass Gregor von der Länge her kleiner wird. *Kafka. Kurz und knapp* benutzt die Unterscheide zwischen großen und kleinen Figuren auch in anderen Paragraphen, zum Beispiel wenn der Erzähler erklärt, weshalb die Kafka-Figur solche Angst vor seinem Vater hatte. Der Vater liegt über einer Weltkarte, während die Kafka-Figur klein in der Ecke erklärt, weshalb diese Phantasie sie so erschreckt. Sie erklärt, dass sie die Größe des Vaters so groß wie die Welt empfindet und dass es fast keinen Platz für sie gebe.[240] Auf der nächsten Seite wird gezeigt, wie der Vater den Sohn am Esstisch beschimpft und wie die Kafka-Figur die Hypokrisie in seinen Behauptungen bemerkt. Diese Szene basiert auf *Brief an den Vater*, die oft für die Textanalyse von Kafkas Werken benutzt wird. In diesem Brief wird beschrieben, wie der Vater seinen Kindern vieles verbot, was er selbst schon machte. Kafka ärgerte sich über diese Hypokrisie. Ein Beispiel dafür wäre, dass keine Speisereste auf den Boden fallen durften, doch nach Kafka fielen dort die meisten.[241] Diese Textstelle wird in der Literaturwissenschaft oft mit Kafkas Werken verbunden. Michael Müller verbindet diesen Brief und Kafkas vegetarisches Essverhalten zum Beispiel auch mit einer Kafka Geschichte, nämlich *Ein*

[237] Siehe Kapitel 4.2.2. Fokalisation.
[238] vgl. Crumb & Mairowitz 1995, S. 48.
[239] Kafka 2005, S. 49.
[240] vgl. Crumb & Mairowitz 1995, S. 27.
[241] vgl. Kafka 2008, S. 17-18.

Hungerkünstler.[242] Das Nicht-Essen des Hungerkünstlers in dieser Geschichte erinnert nach Müller an die traumatischen Erinnerungen des gemeinsamen Essens mit Kafkas Vater. Er verbindet dieses Motiv aber auch mit anderen Geschichten von Kafka und scheint zu schlussfolgern, dass das Thema des problematischen Vater-Sohn-Verhältnisses eher typisch für Kafkas Werk ist. Der biographische Deutungsansatz ist bei Müllers Analyse also klar anwesend. Diese Lesart findet man auch in *Kafka. Kurz und knapp*: „Kafkas lebenslange Scheu vor Autoritäten, die er in seinen berühmten Romanen *Der Prozess* und *Das Schloss* literarisch gestaltete, beginnt mit Hermann Kafka."[243] Nach dieser Adaption hat diese Erfahrung zur Herstellung von dem *Urteil* geführt, da Kafka „sich mit den Augen seines Vaters" sah.[244] Das Essmotiv ist mit Macht verbunden, da die Beschimpfungen, die früher an Kafkas Tisch stattfanden, sich auch um das Bestätigen der Macht drehten. Nach Müller fing Kafka damit an, vegetarisch zu Essen, da er so gegen seinen Vater protestieren konnte und so mehr Selbstautorität forderte.[245] Diese Idee wird auch in *Kafka. Kurz und knapp* dargestellt, da der Leser sieht, wie die Kafka-Figur sehr langsam auf seine eigene Weise isst, während der Vater sich ärgert.[246]



247

Auch im *Prozess* kehrt das Essmotiv zurück. Am Anfang der Geschichte, wenn die Wächter K. verhaften, essen sie sein Essen auf. Im Hypertext wird einer dieser Wächter hervorgehoben, der K. erklärt, dass die Wächter im Moment seine besten Freunde sind. „And look how you provoke us!", sagt er, während er K.s Brot isst und ihn dabei anzuschauen scheint.[248] Nur sein Kopf und seine Hand sind sichtbar. Sein Blick scheint ein wenig gemein zu sein, doch das ist schwer objektiv zu beurteilen. Es gibt schwarzen und weißen Linien um ihn, die sich zum Blitz verwandeln. Er strahlt auf diesem Bild Macht aus, da er K.s Frühstück isst und ihn gleichzeitig sagt, dass K. sich undankbar aufstellt. Im

[242] vgl. Müller 1994, S. 295-296.
[243] Crumb & Mairowitz 1995, S. 28.
[244] Crumb & Mairowitz 1995, S. 28.
[245] vgl. Müller 1994, S. 296.
[246] vgl. Crumb & Mairowitz 1995, S. 61.
[247] Bild: Montellier & Mairowitz 2008, S. 12.
[248] Montellier & Mairowitz 2008, S. 12.

Hypotext wird gar nicht erwähnt, dass dieser Wächter in dieser Szene das Brot aufisst.[249] Im Hypertext werden Kafkas Erinnerungen an die Hypokrisie des Vaters am Esstisch mit der Verhaftungsszene verbunden, wodurch die Macht der Wächter und des Gerichts besser zum Ausdruck kommt.

Die Entscheidung, das Essmotiv hervorzuheben, stammt klar aus den Textanalysen, die sich auf Kafkas Leben beziehen. Dazu haben Montellier und Mairowitz also sogar die Wahl getroffen, manche Details, die nicht im Hypotext vorkommen, in ihren Werken zu verarbeiten. Außerdem wird durch die Darstellung des Vaters klar, dass das problematische Verhältnis zwischen dem Vater und dem Sohn in den Hypertexten schon von Anfang an hervorgehoben wird, obwohl diese Beziehung im Hypotext am Anfang noch nicht so problematisch scheint. Dieser Fokus auf der problematischen Beziehung ist mit dem Fokus der literaturwissenschaftlichen Forschung verbunden, die die Problematik der Vater-Sohn-Beziehung immer stark hervorhebt. Die Unterschiede zwischen den Hypertexten und Hypotexten in Bezug auf das Thema Macht sind also wegen des Einflusses des biographischen Deutungsansatzes entstanden.

4.3.3. Selbsterniedrigung und Scham

Macht steht in starkem Kontrast zu Erniedrigung. Vor allem Selbsterniedrigung und Scham kommen bei Kafka oft vor. Scham ist ein Thema das nicht nur in Bezug auf den *Prozess* wichtig ist, sondern in sehr vielen Studien über Kafka und seine Werke eine Rolle spielt. Die Popularität der Scham-Thematik und deren Folgen werden anhand von den Analysen der *Verwandlung* klar. Gregor versucht sich nämlich ständig vor seiner Familie zu verbergen, sodass er seine Schwester „[…] auch diesen Anblick […] ersparen [kann]“.[250] Gregor Samsa versteckt sich danach unter dem Kanapee. Gregors Selbsterniedrigung lässt sich nach Schubiger so erklären, dass die Familie Ekel vor ihm empfindet und dass Gregor sich durch die Augen anderer Personen sieht.[251] Er ekelt sich selbst also und diese Gefühle werden zur Scham. Dass Gregor sich versteckt, macht ihn unsichtbar, genauso wie Kafka selbst unsichtbar sein wollte. Schubiger verbindet diese Tatsache mit dem autobiographischen *Brief an den Vater*. Schubiger, der schlussfolgert, dass ein Gefühl des körperlichen Unwohlseins der Grund für Kafkas Scham ist, erklärt, dass das Gefühl des körperlichen Unwohlseins sich mit der Vater-Sohn-Beziehung verbinden lässt, da Kafkas Vater in Kafkas Leben die Machtinstanz war. Kafka schämte sich so vor seinem Körper, dass er lieber von seinem Vater aus der Umkleidekabine am Strand gezogen wurde, als dass er gleichzeitig mit seinem überwältigenden großen Vater aus der Kabine kam.[252] Schubiger zeigt, wie dieses biographische Erlebnis in Kafkas Texten vorkommt. Das „Gesehenwerden“

[249] vgl. Kafka 2006, S. 9.
[250] Kafka 2005, S. 40.
[251] vgl. Schubiger 1969, S. 39.
[252] vgl. Kafka 2008, S. 13

und das kritisch „Beobachtetwerden“ kämen immer wieder zur Sprache.[253] Die Figuren Kafkas sehen sich immer nur aus den Augen der Anderen. Die Scham wäre deshalb so anwesend und prägend, dass sie sogar den *Prozess* abschließt.

Kafka. Kurz und knapp verbindet auch an anderen Stellen die Selbsterniedrigung mit Kafkas Geschichten und sucht nach anderen Gründe für diese Selbsterniedrigung, als Schubiger vorschlägt. In diesem Hypertext wird die angebliche jüdischen Selbsterniedrigung oft als Grund für Kafkas Leiden gesehen: „Man könnte sagen, daß Kafkas jüdische SELBSTERNIEDRIGUNG zu seinem mangelnden Selbstbewußtsein und auch zu seinem heiklen Körpergefühl beitrug.“[254] *Kafka. Kurz und knapp* verbindet diese Schlussfolgerung und Kafkas väterliche Erfahrungen mit Kafkas persönlichem körperlichem Unwohlsein: „[…] [D]ie Gefühle, der er für seinen Menschenkörper hegte, und das Gefühl seiner >>Insektenhaftigkeit<< [waren] für ihn nicht mehr eindeutig zu trennen […].“[255] Nach diesem Hypertext kann also geschlussfolgert werden, dass Kafka an Selbsterniedrigung litt, da er sich unterdrückt fühlte von einer bestimmten Macht, in diesem Fall dreht es dann um die Macht seines Vaters und des jüdischen Stereotyps.[256] In dieser Adaption wird dieses Argument mit der *Verwandlung* und dem *Bau* verbunden. Kafka könne seinen eigenen Körper also nicht ertragen und das komme in diesen Geschichten zur Sprache: „Kafka schreibt […] [ü]ber die überlegene MACHT, die ihre Objekte dazu bringt, sich zu etwas Niedrigem zu machen, das auf seinem kleinen Bauch davonkrabbeln kann.“[257] Indem Gregor zum Ungeziefer wird, wird er also wie derjenige dargestellt, der sich wegen einer anderen Macht zu etwas Niedrigem verwandelt hat. Gregors Verwandlung zu einem Ungeziefer wird also durch eine Instanz verursacht, die mehr Macht als er hat. Dieses Argument basiert aber sehr auf dem biographischen Deutungsansatz. Dass das Buch *Kafka. Kurz und knapp* sowohl Kafkas persönliche Leben als auch seine Geschichten darstellt und verbindet und dass Scham als Thema dargestellt wird, zeigt, dass diese Adaption vom biographischen Deutungsansatz beeinflusst wurde.

Im *Prozess* lassen die Schamgefühle sich auch mit Schuldgefühlen verbinden, doch Schuld ist bei Kafka ein schwieriges und kontroverses Thema. Günter Anders ist ein Literaturwissenschaftler, der den *Prozess* kommentiert. Seine Argumentation ist mit Kafkas persönlichem Leben verbunden. Kafka glaubt nach Anders nämlich, dass niemand gestraft wird, ohne schuldig zu sein.[258] Anders verbindet das mit dem Vater-Sohn-Verhältnis. Sein Vater behandele Kafka nämlich wie einen Schuldigen, obwohl niemand anders das väterliche Gesetz zu folgen brauche. Das väterliche Gesetz gelte also nur

[253] vgl. Schubiger 1969, S. 40.
[254] Crumb & Mairowitz 1995, S. 62.
[255] Crumb & Mairowitz 1995, S. 56.
[256] Crumb & Mairowitz 1995, S. 37.
[257] Crumb & Mairowitz 1995, S. 74.
[258] vgl. Anders 1963, S. 38.

für ihn. Der Vater wäre aber so eindrucksvoll, dass Kafka glaubte, dass der Vater immer recht hätte. Kafka meine also, dass seine Meinung weniger wert war, als die Meinung des Vaters. Diese Selbsterniedrigung von Kafka kommt auch im Roman *Der Prozess* vor. Nach Anders läuft K. im *Prozess* den Beamten hinterher, die die Strafe ausüben sollen und das zeige im Hypotext, dass K. schuldig wäre.[259] Das Argument sagt, dass ein Verklagter schon von Anfang an schuldig ist und durch die Analyse von Anders wird klar, dass dieses Argument auf dem biographischen Deutungsansatz basiert. Es ist die Frage, ob dieses Argument in den Adaptionen verarbeitet wurde oder ob die Unterschiede zwischen den Hyper- und Hypotexten durch den Medienwechsel entstanden sind. In *Kafka. Kurz und knapp* akzeptiert K. sein Schicksal am Ende. In dieser Fassung werden nur einige Textstellen des Hypotextes gezeigt, nämlich die Verhaftung, die Parabel und die Todesstrafe.[260] Die Beziehung zwischen der Verhaftung und der Strafe wird deswegen hervorgeben. Wahrscheinlich hängt diese Auswahl auch damit zusammen, dass Kafka, als er mit diesem Roman anfing, zuerst das Erste und das letzte Kapitel geschrieben hat. Elemente, die durch den biographischen Deutungsansatz bestimmt wurden, haben also die Einteilung dieser Darstellung bestimmt. Der Adapter hat also geschlussfolgert, dass diese Kapitel den Kern des Werkes sind.

In der Strafszene im Hypertext wird hervorgehoben, dass K. sich nicht mehr wehrt und sein Schicksal akzeptiert, obwohl er zuvor alles gemacht hat, damit er an seinem Prozess teilnehmen konnte: „[E]r [nimmt] sein Schicksal nicht einfach [hin] […], sondern [versucht] es zu verstehen […] und [unternimmt alles] […], um Informationen über seinen Fall zu bekommen.“[261] Das ist interessant, weil K.s Onkel ihn im Hypotext dessen beschuldigt, dass K. sich nicht genügend für seinen Fall interessiere.[262] K. wird also im Vergleich zum Hypotext als eine aktivere Person dargestellt. Das ist deshalb interessant, weil K. so als Unschuldiger dargestellt wird, dem Unrecht geschieht. Wie gesagt wird K. in manchen Artikeln K. als Schuldiger dargestellt, wie bei Schubiger und Beicken.[263] Nach Anders versucht K. im Hypotext seine Schuld nachzukommen, indem er die Beamten, die ihn verhaften, nachläuft.[264] Im Hypertext wird nur die Mühe, die K. sich macht, hervorgehoben. Das Argument von Anders lässt sich also nicht mit *Kafka. Kurz und knapp* verbinden.

Bei *The Trial* ist das anders. Dort ist K. nicht überrascht und scheint er das Urteil zu erwarten und denkt sich nur: „So, they sent me ham actors.“[265] Er versucht noch kurz Widerstand zu leisten, doch dann wird mit einer Fliege, die wie K. aussieht und im Dreck festklebt, gezeigt, wie K. den Widerstand als nutzlos sieht und danach aufgibt. Da hervorgehoben wird, dass er aufgibt, kann geschlussfolgert

[259] vgl. Anders 1963, S. 38.
[260] vgl. Crumb & Mairowitz 1995, S. 88-95.
[261] Crumb & Mairowitz 1995, S. 89.
[262] Kafka 2006, S. 103.
[263] Siehe Kapitel 4.2.2. Macht und 4.2.3. Selbsterniedrigung und Scham.
[264] vgl. Anders 1963, S. 38.
[265] Montellier & Mairowitz 2008, S. 111.

werden, dass er seine Schuld akzeptiert. Das schließt bei der Idee von Anders an, dass Kafka wegen des väterlichen Gesetzes glaube, dass niemand gestraft wird, ohne schuldig zu sein.[266] Dieses biographisch motivierte Motiv wurde also schon in *The Trial* verarbeitet, aber nicht in *Kafka. Kurz und knapp*.

Interessant ist es noch, die Adaption des letzten Satzes aus dem Hypotext mit den Hypertexten zu vergleichen. Dort steht: „>>Wie ein Hund!<<, sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.“[267] In diesem Moment stirbt K. auch, doch mit dieser Bemerkung endet die Geschichte nicht, denn die Scham wird als Letztes hervorgehoben. K. war nicht imstande, die Verantwortlichkeit für seinen Tod zu nehmen und konnte das Urteil so nicht selbst erteilen: „Vollständig konnte er sich nicht bewähren, alle Arbeit den Behörden abzunehmen, die Verantwortung für diesen letzten Fehler trug der, der ihm den Rest der dazu nötigen Kraft versagt hatte.“[268] In *The Trial* wird dieser Satz zwar übersetzt dargestellt, doch die Wirkung ist nicht dieselbe.[269] K. wird hier auf Seite 119 nicht ins Herz gestochen, wie im Hypotext, sondern im Hals. So ist er nicht mehr imstande „Like a dog“ zu sagen, obwohl er das im Hypotext schon macht. „It was as if the shame of it should outlive him“ wird nur klein in der Ecke dargestellt.[270] Trotzdem sind die Worte „Like a dog“ da, sie werden als Erzählerkommentar dargestellt. Der Hypertext stellt den Tod von K. also hündisch dar und lässt K. nicht das letzte Wort haben. Obwohl die Buchstaben des „Like a dog“ größer wiedergegeben sind als die anderen, ist dieser Text nicht das Schockierende auf Seite 95, denn K.s brutaler Tod wird hier mehr hervorgehoben als die Scham. In *Kafka. Kurz und knapp* ist es interessant, dass der Satz, der K.s Verantwortlichkeit und sein Scheitern beim Selbstmord beschreibt, nicht adaptiert wurde.[271] Wahrscheinlich hat das damit zu tun, dass diese Version des *Prozesses* verkürzt wurde. Die Geschichte kann das Verantwortlichkeitsgefühl deshalb nicht so ausführlich darstellen wie ein Text das kann. Dieses Element kann deswegen nicht einfach übernommen werden. Auch in *Kafka. Kurz und knapp* ist es schockierender, dass K. stirbt, da das Schamgefühl nicht richtig übertragen werden kann, da das Verantwortlichkeitsgefühl fehlt. Im Allgemeinen kann also geschlussfolgert werden, dass in den Adaptionen der Tod hervorgehoben wird, während im Hypotext die Scham wichtiger ist. Dazu ist es wichtig zu erwähnen, dass es schwierig ist, die Übernahme von Verantwortung visuell darzustellen. Im Hypotext ist das Darstellen einfacher, da es ein sehr abstraktes Thema ist, das im Text besser verständlich gemacht werden kann. Mit visuellen Panels wäre es bestimmt auch möglich gewesen, das Thema darzustellen, doch der Tiefgang fehlt hier, da die Textstellen in den beiden Adaptionen verkürzt adaptiert wurden. Es wäre für den Leser nicht verständlich gewesen, wenn dieses Thema

[266] vgl. Anders 1963, S. 38.
[267] Kafka 2006, S. 208.
[268] Kafka 2006, S. 208.
[269] Montellier & Mairowitz 2008, S. 117.
[270] Montellier & Mairowitz 2008, S. 119.
[271] vgl. Crumb & Mairowitz 1995, S. 93.

plötzlich am Ende der Graphic Novel erscheinen würde, deshalb ist das Thema einfach nicht adaptiert worden.

Als Kafka Freunden Teile aus dem **Prozeß** vorlas, soll er unbeherrscht gelacht haben.[272]

[272] Bild links: Montellier & Mairowitz 2008, S. 119. Rechts: Crumb & Mairowitz 1995, S. 95.

5. Diskussion und Schlussfolgerung

Die Forschungsergebnisse werden hier nochmal zusammengefasst und werden dann mit den Ergebnissen der Studien verglichen, die im Forschungsstand beschrieben wurden. Danach wird kritisch auf die Methodik reflektiert, die Forschungsfrage beantwortet und werden neue Forschungsthemen vorgestellt.

In dieser Studie wurden *Der Prozess* und *Die Verwandlung* von Franz Kafka mit drei Adaptionen verglichen, nämlich *The Metamorphosis* von Peter Kuper, *The Trial* von Chantal Montellier und David Zane Mairowitz und *Kafka. Kurz und knapp* von Robert Crumb und David Zane Mairowitz. Das Ziel war, folgende Forschungsfrage zu beantworten: Was ist der Einfluss der Kafka-Forschung und insbesondere des biographischen Deutungsansatzes auf die Darstellung der Thematik in graphischen Adaptionen von Kafkas Werk? Dazu war es wichtig, alle Aspekte dieser Frage zu beleuchten. Zuerst wurde deshalb gezeigt, was der biographische Deutungsansatz beinhaltet und welche Rolle dieser innerhalb der Kafka-Forschung spielt. Es wurde gezeigt, dass dieser Deutungsansatz schon seit den Sechzigern die Kafka-Analysen beeinflusst. Trotzdem wird dieser Deutungsansatz heutzutage noch immer benutzt, zum Beispiel in einer Studie nach Anorexia in Kafkas Geschichten.[273] Kafkas Essverhalten wird darauf bezogen, ohne auf den überholten Deutungsansatz zu reflektieren. Das zeigt, wie selbstverständlich es in der Kafka-Forschung ist, den biographischen Deutungsansatz zu verwenden. Das ist problematisch, weil es immer eine kritische Reflexion geben soll. Die biographische Lesart ist nämlich im Laufe der Zeit verselbständigt, indem Artikel über Kafka auf andere Artikel über Kafka zurückgreifen. So werden Kafka und seine Werke nur noch ein textuelles Phänomen. Das hängt mit der Mythos-Bildung zusammen. Wenn der biographische Deutungsansatz von Artikeln ausgeht, die durch den Kafka-Mythos entstanden sind, kann es sein, dass sie nicht mehr auf Kafka und seine Werke reflektieren, sondern auf das Kafka-Bild. Da es unklar ist, ob die gewählten graphischen Adaptionen von diesem Deutungsansatz beeinflusst wurden, ist es wichtig, sie zu untersuchen.

Dabei ging es in dieser Studie zuerst um den Adaptionsprozess. Wenn ein Werk adaptiert wird, entstehen immer Herausforderungen, die Adapter alle auf ihre eigene Weise lösen. Deshalb wurden die Graphic Novels sowohl aufgrund einiger inhaltlichen Themen wie Tod, Macht, Selbsterniedrigung und Scham analysiert, als auch aufgrund formaler Aspekte, wie die Visualisierungsproblematik und Fokalisierung. Im Vergleich zu diesen allgemeinen Schlussfolgerungen gibt es pro inhaltliches Thema noch interessante Unterschiede. Zum Thema Tod wurde zum Beispiel geschlussfolgert, dass Tod, Sexualität und das Geburtstagsmotiv in den Adaptionen miteinander verbunden werden. Vor allem in *The Trial* wird das klar. Das Verbinden dieser Themen schließt bei den Ergebnissen vieler

[273] vgl. Benbow 2006, S. 326.

wissenschaftlicher Artikel an und folgt den biographischen wissenschaftlichen Tendenzen. Es wurden im Vergleich zum Hypotext manche Details hervorgehoben oder wiederholt, die nicht so stark im Hypotext vorkommen, wie das Spielen mit der Größe der Figuren und das Hervorheben des Todes, der unvermeidlich kommt. Das Potenzial der Eigenschaften der Graphic Novels wurde also dazu benutzt, die Geschichten neu zu erzählen.

Beim Thema Potenzial der Graphic Novel spielen die Fragen, die im Kapitel *Theoretischer Rahmen* erwähnt wurden, eine Rolle. Dort wurde nach der Werktreue und dem Geist des Werkes gefragt. Es wurde erklärt, dass entweder den Stil (oder die Form) des originalen Werkes, den Inhalt des Werkes oder beide adaptiert werden können. Die Adaptionen haben versucht, beide zu adaptieren. In Bezug auf die Form gibt es einige Unterschiede zwischen dem Hypo- und Hypertext. Im Hypotext widersprechen sich die Beschreibungen von Gregors Insektenkörper manchmal, doch die Länge seines Körpers ändert sich nicht. In den Hypertexten funktioniert das anders. Er wird in den Adaptionen immer kleiner dargestellt, obwohl er im Hypotext nur schmaler wird, nicht kleiner. Indem Gregor kleiner gezeichnet wird, wird hervorgehoben, dass er abmagert und seine Machtposition in der Familie verliert. In *Kafka. Kurz und knapp* wird das Ungeziefer zum Beispiel schmaler dargestellt, doch in *The Metamorphosis* wird seine Abmagerung auch körperlich dargestellt. Die Botschaft, dass die Position Gregors in der Familie schlechter wird, wird so in den beiden Adaptionen hervorgehoben. Dass es in den Adaptionen wichtig ist, Gregor immer kleiner und machtloser darzustellen, hängt mit dem Thema Macht zusammen. In *The Metamorphosis* und *Kafka. Kurz und knapp* wird durch die Darstellung des Vaters klar, dass das problematische Verhältnis zwischen dem Vater und dem Sohn in den Hypertexten schon von Anfang an hervorgehoben wird, obwohl diese Beziehung im Hypotext am Anfang noch nicht so problematisch scheint. Das Thema Macht wird auch In *The Trial* hervorgehoben. Es wurde die Wahl getroffen, manche Details zu verarbeiten, die nicht im Hypotext vorkommen, damit das Machtverhältnis zwischen K. und dem Gericht hervorgehoben wird. Dieser Fokus auf die problematische Beziehung ist mit dem Fokus der literaturwissenschaftlichen Artikel verbunden, die die Problematik der Vater-Sohn-Beziehung immer stark hervorheben. Die Unterschiede zwischen den Hypertexten und Hypotexten in Bezug auf das Thema Macht sind also wegen des Einflusses des biographischen Deutungsansatzes entstanden. Die Form wurde also angepasst und dazu benutzt, den Inhalt der *Verwandlung* zu verstärken, denn durch den Einfluss des biographischen Deutungsansatzes wird der Unterschied zwischen der immer verschlechternden Position im Vergleich zum immer stärker werdenden Vater hervorgehoben.

Dass aber nicht immer die Form dem Inhalt angepasst wird, wird durch Unterschiede zwischen der Fokalisierung in den Adaptionen und in den Originaltexten gezeigt. In der *Verwandlung* wird fast nur Gregors Sichtweise dargestellt, nur wenn Gregor stirbt, gibt es Nullfokalisierung. Das bedeutet, dass Gregor nur das Wohnzimmer sieht, wenn er ausbricht. Das passiert im Hypotext nur zweimal. Alle

anderen Familienereignisse bekommt er nur mit, weil er die Familienmitglieder durch die Tür sprechen hört. In *The Metamorphosis* und *Kafka. Kurz und knapp* wird die Fokalisierung nicht adaptiert, weil es für den Leser unbegreiflich wäre, wenn alle Sprechblasen von der Tür kämen. Dadurch wird das klaustrophobische Gefühl, das dadurch verursacht wird, dass Gregor sich nur in seinem Zimmer befindet, nicht übertragen. Das kann also dafür sorgen, dass der Leser Gregors Lebensumgebung anders interpretiert. Diese Anpassungen zeigen also, dass die Entscheidungen von den Adaptern die Darstellungen von Kafkas Büchern beeinflusst haben. Es war hier offenbar wichtiger, die Handlung verständlich darzustellen, statt die Form des originalen Werkes zu adaptieren.

Dass auch der Inhalt der Form angepasst werden kann, zeigt das Thema Selbsterniedrigung und Scham. Die Darstellung des *Prozesses* unterscheidet sich in den Adaptionen *Kafka. Kurz und knapp* und *The Trial* vom Originaltext. In den beiden Adaptionen ist es schockierender, dass K. am Ende stirbt, als dass er den Satz „Wie ein Hund" äußert. Das Schamgefühl, das im Hypotext am Ende das Wichtigste ist, kann in den Adaptionen nicht richtig übertragen werden, da die Verantwortung, die K. für seinen Tod fühlt, fehlt. Die Erzählzeit ist beim Originaltext länger als bei den Adaptionen, da eine Graphic Novel schneller als ein Roman gelesen wird. Das psychische abstrakte Konzept der Verantwortlichkeit über den eigenen Tod ist schwer übersetzbar, da es zu wenig Erzählzeit gibt, dieses Konzept klar darzustellen. Ein anderer Grund, weshalb solche komplexe abstrakte Konzepte nicht in Graphic Novels umgesetzt werden können, ist, dass sie schwer visualisierbar sind. In Bezug auf Werktreue ist das Entfernen des Verantwortlichkeitsgefühls interessant, da es auch sein kann, dass die Adapter dieses Thema nicht als relevanten Teil der Geschichte betrachteten und dieses Element deshalb nicht adaptiert haben. In *Kafka. Kurz und knapp* wird die Geschichte nämlich verkürzt dargestellt, also hat der Adapter sich dazu entschieden, nur für ihn relevante Textstellen aus dem Hypotext zu adaptieren. Hier werden nur das erste und das letzte Kapitel dargestellt. Da das Verantwortlichkeitsgefühl, das K. hat, aber in manchen literaturwissenschaftlichen Studien über Schuld erläutert wird, wäre es schwer, zu behaupten, dass dieses Verantwortlichkeitsgefühl nicht relevant ist. Da das Thema also durch die Form der Graphic Novel nicht übernommen werden kann, wird der Inhalt angepasst. Deshalb wird sowohl in *Kafka. Kurz und knapp* als auch in *The Trial* der schreckhafte Tod von K. hervorgehoben, während im Hypotext die Scham des Todes wichtiger ist.

Es fällt auf, dass die Adaptionen bei ihrer Darstellung der unterschiedlichen Themen ungefähr die gleichen Methoden verwenden. Bei Selbsterniedrigung und Scham passen sie den Inhalt der Form an, bei Tod und Macht passen sie die Form dem Inhalt an. Beide Anpassungen sind interessant. Wenn die Form angepasst wird, dient diese Anpassung dem Inhalt. Diese Entscheidung stützt meistens auf den literaturwissenschaftlichen Artikeln, die vom biographischen Deutungsansatz geprägt sind. Der Inhalt werkgetreu darstellen, ist in diesem Fall wichtiger als das Adaptieren des narrativen Stils. In

den gewählten Adaptionen werden also die wichtigen literaturwissenschaftlichen Themen hervorgehoben, nämlich die, die auf dem biographischen Deutungsansatz stützten. Der Geist des Werkes kann entweder durch das Adaptieren des narrativen Stils oder der Handlung übernommen werden und in den Adaptionen wurde die Wahl getroffen, die Handlung der literaturwissenschaftlichen Themen hervorzuheben und den narrativen Stil den wissenschaftlichen Themen anzupassen. Der Geist des Werkes wurde also übernommen. Es kann aber argumentiert werden, dass die Adaptionen nicht dem Werk treu sind, sondern den wissenschaftlichen Artikeln, denn sie sind der Grund, weshalb die Form dem Inhalt angepasst wurde. Die Literaturwissenschaft findet zum Beispiel das Vater-Sohn-Verhältnis wichtig und deshalb wird die Darstellung Gregors angepasst, nur damit die Machtverhältnisse hervorgehoben werden können. Dass die Form aber nicht immer angepasst werden kann, zeigt die Scham, die K. für seinen Tod fühlt. Dieses Gefühl wurde nicht adaptiert, da die formalen Begrenzungen des Mediums hier eine Rolle spielen. Das Medium ist also zum Großteil dafür verantwortlich, dass der Inhalt der Originaltexte in den Adaptionen verändert wurde. Nur wenn der Inhalt wegen der Begrenzungen des Mediums nicht ins neue Medium übersetzt werden kann, wird der Inhalt der Form angepasst. Der narrative Stil verstärkt also die Darstellung des Inhalts.

Die Analyse dieser Studie schließt bei den anderen wissenschaftlichen Artikeln zum Thema kafkaeske graphische Adaptionen an, doch im Unterschied zu den anderen Studien, wo nur eine Graphic Novel mit dem Originaltext verglichen wird, werden in der vorliegenden Studie mehrere Graphic Novels und Originaltexte miteinander verbunden. Eine Schlussfolgerung, die zu den Studien von Wintersteiger, Schmitz-Emans und Bachmann passt, ist, dass die Biographie in *Kafka. Kurz und knapp* eine große Rolle spielt.[274] Interessant ist, dass Schmitz-Emans und Bachmann oft nach optischen Vergleichen zwischen Kafka und den Figuren in den Adaptionen suchen.[275] Auch in ihren Analysen in Bezug auf *Kafka. Kurz und knapp* und *The Trial* zeigen sie, dass manche Figuren Kafka vom Optischen her ähneln.[276] Wintersteiger macht das genauso und geht dabei auf den Kafka-Mythos ein.[277] Dass K. aus dem *Kafka. Kurz und knapp* persönlichen Bildern von Kafka ähnelt, schließt bei den Ergebnissen aus dem Forschungsstand an, denn dort wurde umschrieben, wie das Forschungsfeld sich im Moment viel auf das Bildmaterial richtet. In der vorliegenden Studie wurde das Verschmelzen vom Autor und Protagonisten nicht ausführlich analysiert und auch bei Schmitz-Emans und Bachmann wird dieser Effekt nur teilweise besprochen. Dass die Adapter Kafka als Autor mit Protagonisten aus seinem Werk verbinden, wird sowohl von den Textstellen aus den Adaptionen als auch von den

[274] vgl. Wintersteiger 2013. & vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 184.
[275] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 203.
[276] vgl. Schmitz-Emans & Bachmann 2012, S. 189 & 207.
[277] vgl. Wintersteiger 2013.

Studien über diese Adaptionen bestätigt.[278] Es würde sich lohnen, zu erforschen, wie das Verschmelzen des Autors und des Protagonisten zu einer neuen Kafka-Figur führt und was die Verschmelzung über die Adaption und die Originalgeschichte aussagt. Die Studie von Wintersteiger, die den Kafka-Mythos mit dem Verschmelzen verbindet, kann dabei hilfreich sein. Als weiteres Argument gegen die vorliegende Studie, könnte gesagt werden, dass in der vorliegenden Studie nur zwei Aspekte analysiert werden, nämlich der Einfluss des Adaptionsprozesses und der Einfluss des biographischen Deutungsansatzes. Das kann zu einseitigen Ergebnissen geführt haben, doch diese Ergebnisse bieten auch Raum für neue Untersuchungen, die mehr Aspekte beachten. Es kann zum Beispiel relevant sein, den Einfluss, der die kafkaesken Graphic Novels aufeinander haben, zu erforschen, da es einige Panels in *The Trial* gibt, wobei der Name Crumbs erwähnt wird, damit es klar ist, dass es um ein Bildzitat von Crumb geht.[279] Das wurde in der vorliegenden Studie außer Betracht gelassen.

Außerdem ist es relevant, kafkaeske Graphic Novels weiter zu erforschen, da graphische Adaptionen als Alternative oder als Zusatzmaterial im Literaturunterricht verwendet werden können. Der Dozent sollte dann erklären können, welche thematischen Aspekte in den Graphic Novels anders als in den Originaltexten sind, damit die Schüler die zentralen Themen von Kafkas Werken entdecken können, ohne ihre Gedanken über den Originaltext vom Hypotext beeinflussen zu lassen. So entstehen auch neue Forschungsfragen, die sich auf den Unterricht beziehen, zum Beispiel: Worin unterscheiden sich Schüler, die die Graphic Novels gelesen haben und Schüler, die die Hypotexte gelesen haben? Entsteht im Unterricht eine inhaltliche Diskussion zum Thema Kafka, die es ohne Hypertexte nicht gegeben hätte?

Insgesamt stimmen die Ergebnisse dieser Studie und die Ergebnisse der Studien von Wintersteiger und Schmitz-Emans also insofern überein, dass der biographische Deutungsansatz bei Herstellung der kafkaesken Adaptionen eine große Rolle spielt. Die vorliegende Studie trägt zur der Diskussion über kafkaeske Graphic Novels bei, indem sie behauptet, dass die analysierten Adaptionen im Prinzip versuchen, den Inhalt zu adaptieren. Die Adaptionen versuchen so den literaturwissenschaftlichen Artikeln, die Themen aus dem biographischen Deutungsansatz hervorheben, treu zu bleiben. Der narrative Stil wird als Mittel dazu betrachtet. Nur wenn die Begrenzungen des Mediums nicht erlauben, dass ein bestimmtes Thema adaptiert werden kann, wird der Inhalt der Form angepasst. In den Adaptionen wird der Geist des Werkes also mit dem Inhalt assoziiert und erst wenn das nicht möglich ist, wird der Inhalt angepasst. Das Adaptieren der originalen Form oder des originalen

[278] Mit diesem Zitat wird gezeigt, dass in den Adaptionen auf die Verschmelzung von Kafka und Protagonisten verwiesen wird: „Hier wird uns Kafka-der-Nacht-Schreiber besonders deutlich: die Präzision, der Humor und der Mangel an direktem Gefühl, womit er alle seine Alpträume beschreibt. Von jetzt an wird er >>*K.*<< sein.“ Nach: Crumb & Mairowitz 1995, S. 88.

[279] vgl. Montellier & Mairowitz 2008, S. 50.

narrativen Stils ist in den Adaptionen dem Adaptieren der Handlung untergeordnet. Aus dieser Studie kann geschlussfolgert werden, dass der narrative Stil in den analysierten Adaptionen den Inhalt oder die zentralen Themen, die durch den biographischen Deutungsansatz hervorgehoben werden, verstärkt.

Literatur

Primäre Literatur

Clod & Ceka: *Het proces. Naar de roman van Franz Kafka*. 's Hertogenbosch: Uitgeverij Silvester 2009.

Corbeyran, Eric & Horne, Richard: *Die Verwandlung*. München: Knesebeck Verlag 2010.

Kafka, Franz: *Brief an den Vater*. Köln: Anaconda 2008.

Kafka, Franz. *Der Prozess.* Köln: Anaconda 2006.

Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. Köln: Anaconda 2005.

Kuper, Peter: *The metamorphosis*. New York: Three Rivers Press 2003.

Mairowitz, David Zane & Crumb, Robert: *Kafka. Kurz und knapp*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1995.

Montellier, Chantal & Mairowitz, David Zane: *The Trial*. London: SelfMadeHero 2008.

Sekundäre Literatur

Anders, Günter: *Kafka, pro und contra: Die Prozess-Unterlagen*. München: C.H. Beck 1963.

Andrew, J. Dudley: 'The well-worn muse: Adaptation in film and theory.' In: Conger, Syndy & Welsch, Janice R. (Hrsg.) *Narrative strategies.* Macomb: Western Ilinois Press 1980, S. 9-17.

Andringa, Els: *Wandel der Interpretation. Kafka's ‚Vor dem Gesetz' im Spiegel der Literaturwissenschaft.* Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2013.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors". In: Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard & Martinez, Matias & Winko, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam: Stuttgart 2000, S. 46-61.

Bazin, André: In: Corrigan, Timothy (Hrsg.): *Film and literature. An introduction and reader*. London/New York: Routledge 2012, S. 57-64.

Bechthold-Hengelhaupt, Tim: *Einführung in die aktuelle Erzähltheorie*. 2016, https://www.hengelhaupt.de/deutsch/erzaehltheorie.html (02.04.2019).

Beicken, Peter U.: *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag GmbH & Co. 1974.

Benjamin, Walter: "The task of the translator." In: Schulte, Rainer & Biguenet, John (Hrsg.): *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press 1992, S. 71-92.

Benbow, Heather Merle: "'Was auf den Tisch kam, mußte aufgegessen [...] werden': Food, Gender, and Power in Kafka's Letters and Stories." In: *German Quarterly* 79 (2006), 3, S. 347-365. https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1111/j.1756-1183.2006.tb00048.x (07.04.2019)

Blank, Juliane: „Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas". In: *kunsttexte.de* 1 (2011), S. 1-14. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8106/blank.pdf?sequence=1 (28. November 2018)

Briot, J.: *Le Procès* (Clod/Cèka). 2006, https://www.bdgest.com/chronique-1332-BD-Proces-Le-proces.html (21.02.2019)

Drucker, Johanna (2008): "What is Graphic about Graphic Novels?" In: *English Language Notes* 46 (2008) 2, S. 39-55.

Ebert, Robert: *The Trial*. 1994, https://www.rogerebert.com/reviews/the-trial-1994 (15.02.2019)

Elleström, Lars: "Adaptation and intermediality." In: Leitch, Thomas (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford UP 2017, S. 509-526.

Elliott, Kamilla: "Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma." In: Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): *Narrative across media.* Lincoln/London: University of Nebraska Press 2004.

Feldmann, Charlotte: *Erzähltechniken in Literatur und Film – Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen. „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders" (Patrick Süskind/Tom Tykwer).* Marburg: Tectum Verlag 2012.

Fingerhut, Karlheinz: „Die Verwandlung." In: Müller, Michael (Hrsg.): *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1994, S. 42-74.

Flach, Brigitte: *Kafkas Erzählungen*. Bonn: Verlag Bouvier 1967.

Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?" In: Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard & Martinez, Matias & Winko, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam: Stuttgart 2000, S. 198-229.

Freeman, Tzvi: *Was ist Kabbala?* 2019, https://de.chabad.org/library/article_cdo/aid/1664706/jewish/Kabbala.htm (6. Juni 2019).

Geisenhanslüke Achim: „Der beschämte Held. Flaubert und Kafka." In: Liebrand, Claudia & Schößler, Franziska (Hrsg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004, S. 223-242.

Gibian, Georg: „Dichtung und Wahrheit: Three Versions of Reality in Franz Kafka“. In: *German Quarterly* 30 (1957), 1, S. 20-31.

Grammatikopoulos, Damianos: “Insects and the Kafkaeask: Insectuous Re-Writings in Visual and Audio-Visual Media.” In: *Humanities* 6(3) (2017), S. 74. 10.3390/h6030074 (19 September 2017)

Grözinger, Karl Erich: *Kafka und die Kabbala: Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 2014.

Grundannahmen des Neoformalismus. Verfügbar unter: http://animeundneoformalismus.weebly.com/grundannahmen.html (25.03.2019)

Grünewald, Dietrich: „Kongruenz von Wort und Bild. Rafik Schami und Peter Knorr: *Der Wunderkasten*. In: Thiele, Jens (Hrsg.): *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache.* Oldenburg 1991, S. 17.

Hardwick, Lorna: *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press 2003.

Härter, Andreas: (K)ein Wunder, daß wir nicht singen Neuerscheinungen der Kafka-Forschung. *Monatshefte* 101 (2009), 2, S. 245-264. https://doi.org/10.1353/mon.0.0116 (07.04.2019).

Herman, David (2014): “Vermin, visualisation, and animal geography: graphic adaptations of Kafka's The Metamorphosis”. In: *Nyx: a noctournal* 9 (2014), S. unbekannt.

Hermsdorf, Klaus: *Kafka. Weltbild und Roman*. Berlin: Rütten & Loening 1961.

Hutcheon, Laura & O’Flynn, Siobhan: *A Theory of Adaptation*. New York/Oxon: Routledge 2013.

Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard & Martinez, Matias & Winko, Simone: “Einleitung. Boris Tomasevskij: Literatur und Biographie”, in: Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard & Martinez, Matias & Winko, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam: Stuttgart 2000, S. 46-61.

Kolb, Georg: *Eine Apologie der Zweideutigkeit. Franz Kafkas Proceß um das Recht auf Eigentümlichkeit*. Norderstedt: Books on Demand 2001.

Könitz, Christopher: *Grundannahmen des Neoformalismus*. 2010, http://animeundneoformalismus.weebly.com/grundannahmen.html (25.03.2019)

Krusche, Diedrich: *Kafka und die Kafka-Deutung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1974.

Klein, Michael & Parker, Gilian. ‘Introduction.’ In: Klein, Michael & Parker, Gilian (Hrsg.): *The English novel and the movies.* New York: Frederick Ungar 1981.

Lahn, Silke & Meister, Jan Christof: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2008.

Lange-Kirchheim, Astrid: „Zür Präsenz von Wilhelm Buschs Bildergeschichten in Franz Kafkas Texte." In: Liebrand, Claudia & Schößler, Franziska (Hrsg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004, S. 161-204.

Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2007.

Müller, Michael: „Ein Hungerkünstler." In: Müller, Michael (Hrsg.): *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1994, S. 284-312.

McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen 1995.

Naremore, James (2000): "Introduction: Film and the reign of adaptation." In: Naremore, James (Hrsg.): *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 1-16.

Van Parys, Thomas (2013): "In/Fidelity. Essays on Film Adaptation David L. Kranz & Nancy C. Mellerski, eds." In: *IMAGE [&] NARRATIVE* 14 (2013), 1, S. 148-153.

Pekar, Thomas: „Das Essen und die Macht. Zum Diätdispositiv bei Daniel Paul Schreber und Franz Kafka." In: *Colloquia germanica* 27 Nr. 4 (1994), S. 333-35. https://ru.idm.oclc.org/login?url=https://search-proquest-com.ru.idm.oclc.org/docview/1298030734?accountid=11795 (07.04.2019)

Roberton, Ritchie: „Der Prozeß". In: Müller, Michael (Hrsg.): *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1994, S. 98-145.

Schlingmann, Carsten: "Die Verwandlung." In: Hirschenauer, Rupert & Weber, Albrecht (Hrsg.): *Interpretationen zu Franz Kafka*. München: R. Oldenbourg 1968, S. 81-105.

Schmitz-Emans, Monika & Bachmann, Christian*: Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur.* Boston/Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2012.

Schubiger, Jürg: *Franz Kafka. Die Verwandlung. Eine Interpretation*. Zürich: Atlantis Verlag AG 1969.

Stam, Robert: "Beyond Fidelity. The dialogics of adaptation." In: Corrigan, Timothy (Hrsg.): *Film and literature. An introduction and reader*. London/New York: Routledge 2012, S. 74-88.

Tomasevskij, Boris: „Literatur und Biographie" In: Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard & Martinez, Matias & Winko, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam: Stuttgart 2000, S. 46-64.

Wagner, Geoffrey: *The novel and the cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press 1975.

Williams, Rachel Marie-Crane (2008): Image, Text, and Story: Comics and Graphic Novels in the Classroom. In: *Art Decoration* 61 (2008), 6, S. 13-19.

Wintersteiger, Christina: *Die Lücke als Aufforderung. Comicadaptionen von Franz Kafkas Leben und Werk*. 2013, https://medienimpulse.at/articles/view/578 (28. November 2018).