

# Kafka im Film

## **Abschlussarbeit**

zur Erlangung des akademischen Grades Diplom-Designer:in

— Fachbereich Kunst —

an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main

## **vorgelegt von:**

Balduin Pfeffer (alias Balduin Mund)

## **Prüfer:in für den theoretischen Teil:**

Prof. Dr. Juliane Rebentisch

Offenbach am Main, den 21.07.2023

# Inhaltsverzeichnis

<u>Vorwort</u>	<u>3</u>
<u>I. Einleitung — Film und Text</u>	<u>6</u>
Literaturverfilmung?	6
Selbstverständlichkeiten?	9
Reagieren!	12
<u>II. Franz Kafka</u>	<u>14</u>
Realismus und Verfremdung	15
Diskurs und Deutung	18
Geometrie und Macht	21
Gesten und Körperlichkeit	23
<u>III. Filme</u>	<u>26</u>
Das Schloß von Michael Haneke	26
Le Procès von Orson Welles	31
Klassenverhältnisse von Huillet/Straub	37
Stellung	40
Sprache	45
Musikalische Methode	50
Wuchern, Inflation	54
Utopie	56
Zeilen lesen	59
<u>Schlussbemerkungen</u>	<u>62</u>
<u>Quellenverzeichnis</u>	<u>64</u>
Internet	64
Literatur	66
Film	69
Abbildungen	70
Filmstandbilder	70
Weitere Abbildungen	70

# Vorwort

Ende 2022 begann ich mich intensiver mit Danièle Huillet/Jean-Marie Straubs Filmen auseinanderzusetzen und sah unter anderem ihre Verfilmung von *Der Verschollene*. Die Begeisterung war groß, eine Kafka-Verfilmung zu sehen, die mir gefiel. Ich war überrascht, den Film mit dem zuvor gelesenen Buch im Hinterkopf, als so gelungen wahrzunehmen. Denn für Huillet/Straub bedeutet das Ver-Filmen offensichtlich etwas, das mir vorher unbekannt war. Den Weg zu Franz Kafka fand ich, als wir in der Schulzeit *Der Prozeß* lasen, und ich war sofort gefangen. Das Lesen brachte mir große Begeisterung und gefiel besser, als in ermüdender Wiederholung über Kafkas meist überbewerteten Vaterkomplex zu sprechen. Ich konnte das interpretierende Spekulieren nicht nachvollziehen.

Neben dem Topos der Literaturverfilmung und den Interpretationszufällen bergen Kafka-Verfilmungen eine weitere Schwierigkeit: Welles spricht davon, dass jede:r Leser:in eine eigene Lesart Kafkas habe.<sup>1</sup> Vielleicht liegt die Besonderheit bei Kafka nicht unbedingt in der Menge der möglichen Lesarten, wobei sich jede:r Leser:in eine gerade passende herausuchen kann. Vielmehr besteht seine Besonderheit in der Bedeutungsoffenheit. Kafka schafft es, keine bestimmte Bedeutung zu sicher werden zu lassen. Die Möglichkeiten der Bedeutungen werden vielmehr offen gehalten und entziehen sich absichtlich einer einzelnen, bestimmten, nahegelegten Interpretation.

Im Rahmen einer Hausarbeit über Walter Benjamins Verständnis des epischen Theaters von Bertolt Brecht im Vergleich mit der Brecht'schen Methode von Huillet/Straub, las ich auch viele Interviews und Texte von Huillet/Straub mit mindestens so großer Begeisterung, wie mir das Sehen ihrer Filme bereitet. Ihre Methode scheint eine in der sonstigen Filmlandschaft abwesende, aber wichtige Radikalität an den Tag zu legen — im Umgang mit Text, aber auch weit darüber hinaus im Umgang mit Kino und der Welt. Dabei stieß ich in Wolfram

---

<sup>1</sup> Vgl. *Filming „The Trial“*. R.: Orson Welles. USA 1981. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RbUe-bM6bXg> (Zugriffsdatum: 01.07.2023). TC: 00:12:42 - 00:12:53.

Schüttes Buch *Klassenverhältnisse* (über den gleichnamigen Film aus 1984 von Huillet/Straub nach dem Romanfragment Kafkas: *Der Verschollene*) auf den Text der Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch „Nur von Sichtbarem läßt sich erzählen.“<sup>2</sup> Zu einigen Kafka-Verfilmungen,<sup>3</sup> in dem sie vier Kafka-Verfilmungen miteinander vergleicht. Darin schreibt sie auch vom „gestischen Zug in Kafkas Werk“<sup>3</sup>, und zitierte Benjamin, der eine Brecht'sche Methode bei Kafka beschreibt. Daraus entstand die Idee, die theoretische Diplomarbeit über Kafka-Verfilmungen zu schreiben und dabei, streckenweise gemeinsam mit Huillet/Straub, herauszufinden, warum mir ihre Verfilmung so gelungen vorkommt und ihre Herangehensweise besser zu verstehen. Auch war der Antrieb, meinem Interesse für Kafka auf den Grund zu gehen, beziehungsweise mich ihm anzunähern, auch weil ich vor der meisten Sekundärliteratur zu Kafka zurückschreke.

Kafka zu lesen ist für mich von alltäglichen Erfahrungen zu lesen, die alle kennen, die voller Unsicherheit, Rückschlägen, Angst vor dem Scheitern, Angst vor dem Verlust der (An-)Stellung und Weltschmerz sind. Erfahrungen, die auch hundert Jahre nach Kafkas Tod relevant sind.

Mein damit verbundenes Interesse fürs Kino und Filmemachen ist ebenso Bestandteil der Motivation; ich hoffe hier bei der Frage nach der Literaturverfilmung noch mehr über die medienspezifischen Besonderheiten von Film und Literatur zu erfahren. Einen ersten Teil habe ich, weil er in eine völlig andere komparatistische Richtung geprescht wäre, wieder verworfen. Auch wollte ich weniger auf ein *Richtig* und *Falsch* bei Kafka-Interpretationen hinaus. Mich treibt stattdessen die Frage nach der *Reaktion auf Kafka* an.

Während der erste Teil zur Frage nach dem Verhältnis von Film und Text führt und der zweite Teil Fragen zu Kafkas Besonderheiten nachgeht, ist zentraler Schauplatz des dritten und längsten Teils Danièle Huillets und Jean-Marie Straubs Film *Klassenverhältnisse* (1984). Daneben habe ich entschieden, zwei weitere Verfilmungen kurz zu untersuchen, die jeweils auf ein anderes der drei Romanfragmente Kafkas reagieren: *Le procès* (1962) von Orson Welles und

---

<sup>2</sup> Gertrud Koch, „Nur von Sichtbarem läßt sich erzählen“. Zu einigen Kafka-Verfilmungen“, in: Wolfram Schütte (Hg.), *Klassenverhältnisse: von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1984, S. 171-178, hier S. 171.

<sup>3</sup> Ebd., S. 177.

*Das Schloß* (1997) von Michael Haneke. Ich hatte eine ganze Reihe weiterer Kafka-Verfilmungen gesichtet und diese zwei ausgesucht, weil sie in der Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext am interessantesten sind. Der Inspiration des Textes von Gertrud Koch folgend, in dem Orson Welles' Verfilmung ebenfalls besprochen wird, habe ich mich anstatt für die Verfilmung *Das Schloß* (1968) durch Rudolf Noelte, für die Verfilmung desselben Romanfragments von Michael Haneke in seinem Fernsehfilm entschieden, die sich durch Hanekes filmhandwerkliches Geschick hervorhebt. Die drei ausgewählten Filme stammen aus verschiedenen Zeiten und bringen verschiedene produktionsbedingte Umstände und Herangehensweisen mit, die jeweils eine bestimmte Reaktion auf Kafka nahelegen. Außerdem ist es ein glückliches Dreieck, einen Film zu jeweils einem der drei Romanfragmente zu betrachten. Dieser Logik folgend konzentriere ich mich auch in der Kafka-Textarbeit auf die drei Romanfragmente, die sich in vielen Zitaten niederschlagen und eine wichtige Rolle spielen. Bei allen Kafka-Verfilmungen fällt auf, dass keine die radikale Schärfe von Huillet/Straub erreichen. So ist diese Arbeit weniger ein Vergleich von allen möglichen Kafka-Verfilmungen und mehr eine Suche nach Wegen, Huillet/Straubs Methode und die darin liegende Radikalität besser zu verstehen. Dabei möchte ich auch zeigen, warum ich es für relevant halte, sich mit Kafka 2023 auseinanderzusetzen und herauszufinden, inwiefern die Filme Kafkas Texte in ihrer jeweiligen Zeit relevant machen wollen.

# I. Einleitung – Film und Text

## Literaturverfilmung?

Unterhält man sich mit irgend jemandem [...] über das Thema von Film und Literatur, dann wird einem unweigerlich die Frage gestellt: „Ach, warum verfilmt eigentlich niemand Dos Passos? Der ist doch so ausgesprochen filmisch...“ Genau aus diesem Grunde [...] wird ihn auch niemand verfilmen. Das Filmische bei ihm stammt nämlich aus dem Film. Seine Verfahren sind filmische Verfahren aus zweiter Hand.<sup>1</sup>

Der Filmmacher und Filmtheoretiker Sergej Michailowitsch Eisenstein impliziert, dass niemand einen Film über die Literatur, die zuvor vom Film inspiriert wurde, machen wollen würde. Literatur und der Film hätten jeweils ihre eigenen Möglichkeiten und eine simple Literaturverfilmung wäre daher per se unmöglich. In bestimmter Weise hat er damit Recht, weil Text und Film sich völlig unterschiedlich verhalten und sie in ganz unterschiedlicher Weise die Sinne ansprechen.

Bei dem Begriff und Konzept der „Literaturverfilmung“ gibt es einige problematische Konnotationen:

[Die] qualitative (Medien-)Differenz, die das Medium Buch privilegiert und Film als „Annäherung“ an ein „Original“ begreift, die zwangsläufig defizitär bleiben muss. (Etwas, das bereits im im Präfix „ver“ anklingt, das sein Gebrauch in Wörtern wie „verfälschen“, „verschlechtern“, „verwurstet“, „verhunzen“ ins Gedächtnis ruft.)<sup>2</sup>

Rembert Hüser meint hier, dass die Literatur gegenüber dem Film hohe Kunst und Ideale verkörpert und Film trivial, populär und billig erscheint.

---

<sup>1</sup> Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *Literatura i kino. Ob obraznosti*, in: *Voprosy literatury*, 1968, S. 93. Zitiert nach Hans-Joachim Schlegel, „Eisenstein und die zweite literarische Periode des Films“, in: Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a.M. 1989, S. 38 - 54, hier: S. 51.

<sup>2</sup> Rembert Hüser, „Kein Kafka“, in: Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.), *DAS BUCH ZUM VORSPANN. „The Title is a Shot“*, Berlin 2006, S. 55-67, hier: S. 65.

Diese Hierarchie zwischen Literatur und Film ist tief verankert und überhaupt für nichts zu gebrauchen. Denn sie hat viele schlechte Filme hervorgebracht, die sich genauso verstehen lassen: als Literatur-ver-filmungen oder -verwurstungen.<sup>3</sup> Die Filme sind zweitrangig und ausschließlich dazu da, sich der hohen Literatur anzunähern, auch Werbung für sie zu machen. Das war mit Sicherheit eines der Probleme, mit denen sich Eisenstein konfrontiert fand. So ist er zeit- lebens Kritiker der Idee der Literaturverfilmung; für ihn bestehen die filmischen Möglichkeiten gerade aus der Montage, die er als produktive Kollision der Bilder beschreibt. Die Montage produziert eine völlig eigene Sprache, eine, die nicht literarisch ist. Eisenstein distanziert sich von linearer Film-Erzählung, die für ihn ganz unfilmisch ist, und wehrt sich im gleichen Zug dagegen, die Handlung als zentralen Kern eines Films anzusehen.

Das Problem ist, wenn nur der Handlungsablauf eines Buches filmisch wieder- gegeben werden soll, dass daraus Filme emporkommen, die von sich glauben, nur aus Handlung zu bestehen. Natürlich besteht auch schon Literatur nicht nur aus Handlung, sondern vielen formalen und anderen Ebenen, die ebenso Inhalt sind. Was wäre die Idee einer Literaturverfilmung als reine Übersetzung der Handlung? Bei so erscheinenden Literatur-Verfilmungen ist zu beobachten, dass sich alle formalen Elemente entweder so sehr in die filmische Konvention einreihen, dass sie nicht in Erscheinung treten, oder absichtlich verschleiert werden. Daher entsteht der Eindruck, als würde nur die Handlung übrig bleiben. Als Gegenmittel müsste angestrebt werden, anstatt sich über die Handlungsfo- kussierung zu beschweren, die konventionellen Elemente als spezifische auf- zuzeigen.

---

<sup>3</sup> Der Begriff *Adaption* kommt aus der Literaturwissenschaft und klingt, als könne mit der richti- gen Methode, mit dem richtigen „Adapter“ ein Text „einfach“ für die Bühne oder den Film aufbe- reitet werden. Vielleicht entkommt er der Hierarchie auch nicht.

Im Kino gewesen. Geweint. „Lolotte“. Der gute Pfarrer. Das kleine Fahrrad. Die Versöhnung der Eltern. Maßlose Unterhaltung. Vorher trauriger Film „Das Unglück im Dock“, nachher lustiger „Endlich allein“. Bin ganz leer und sinnlos, die vorüberfahrende Elektrische hat mehr lebendigen Sinn.<sup>4</sup>

Als Kafka diese Zeilen am 20. November 1913 in sein Tagebuch schrieb, wie Hanns Zischler mit seinem Forschungsprojekt *Kafka geht ins Kino*<sup>5</sup> nachvollzieht, ist dies Indiz dafür, dass Kafka auch zu den von Eisenstein genannten „ultrafilmischen Schriftstellern“<sup>6</sup> zählen könnte.

Der durch Jacques Derrida geschulte Schauspieler Hanns Zischler ging Kafkas Kinobesuchen nach und brachte den Stein ins Rollen, dass auch Kafkas Schreiben mit dem Kino in Verbindung gebracht werden konnte. Kafka, der eine große Begeisterung für alle technischen Neuheiten hatte, reagierte mit seinem Schreiben auch auf das frühe Kino. Peter-André Alt arbeitet auf Grundlage von Zischlers Studie in seinem Buch *Kafka und der Film*<sup>7</sup> Kafkas Inspirationen aus dem Kino innerhalb seines Werkes heraus. Dabei zeigt er, dass die zahlreichen Doppelgänger-Figuren in Kafkas Texten, gelegentliche Verfolgungsjagden, und auch der Stellenwert der Gesten und Gebärden, sowie viele weitere Motive eine enge Verbindung zu diesem zeitgenössischen Kino haben.

Alt erläutert, wie sich aus Kafkas Stilfiguren, aus dem „Kamerablick“ auf die Oberfläche einer Szene oder die Auflösung eines Geschehens in knappe Momentaufnahmen und Sequenzen, sein Gespür für eine neue, von Beschleunigung, Technik und Verkehr inspirierte Ästhetik ablesen lässt.<sup>8</sup>

Alt spekuliert unter anderem auch darüber, dass Kafkas Romanfragment *Das Schloß* und Murnaus Film *Nosferatu* (1922) von derselben Burg in den Bergen der Tatra inspiriert sein könnte.

---

<sup>4</sup> Franz Kafka, *Tagebuch vom 20. November 1913*, URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/chap004.html> (Stand: 01.07.2023).

<sup>5</sup> Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*, 2017.

<sup>6</sup> Ājzenštejn, *Literatura i kino*, S. 93.

<sup>7</sup> Peter-André Alt, *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München 2009.

<sup>8</sup> Claudia Lenssen, „Kafkas Kopfkino“ (03.07.2009), URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kafkas-kopfkino-100.html> (Stand: 30.06.2023).



## Selbstverständlichkeiten?

Es wird [...] gezeigt, daß die Filmaufnahme niemals einfache Wirklichkeitswiedergabe ist und welche diese Abweichungen zwischen „Weltbild“ und Filmbild sind. Diese Abweichungen, die zunächst als Mängel der Filmtechnik erscheinen, erweisen dann aber [...] ihre Fähigkeit, die Wirklichkeit zu formen und zu deuten. Denn ohne solche „Mängel“ gegenüber der Wirklichkeit ist Kunst überhaupt nicht möglich.<sup>9</sup>

Rudolf Arnheim erklärt in *Film als Kunst*, dass Abweichungen von der Wirklichkeit, die medienspezifischen Möglichkeiten des künstlerischen Films seien. So wäre Film in besonderer Weise veranlagt, eine Verfremdung des Weltbildes zu produzieren. Er macht die vermeintlichen Mängel der Filmtechnik gerade zur Stärke und besonderen Auszeichnung des Filmes. Diesem Gedanken folgend bestimmen gerade die Weglassungen im Vergleich zum *Weltbild* die Ästhetik des Films. Sonst wäre der Film ein schlechter Spiegel der Wirklichkeit. Die Montage, so Arnheim, führe gerade einen künstlichen Rhythmus, eine unnatürliche Zeitlichkeit in den Film ein. Und darin bestünde die Fähigkeit des Films Kunst zu sein.

Diese Möglichkeit des Films zur Verfremdung von Wirklichkeit gibt es auch in der Sprache, wie an Kafkas Beispiel gezeigt werden soll. Sie funktioniert jedoch nach völlig anderen Prinzipien. Sowohl Film als auch Sprache sind beide gleichzeitig durch die Wirklichkeit bestimmt, während sie ebenjene beeinflussen und bestimmen. Beim Film geschieht das, indem er die Wirklichkeit in Form eines Abbildes zeigt und dabei jedoch durch seine technischen Umstände (unter anderem: 2D, Rahmen, keine raumzeitliche Kontinuität) das Wirklichkeitsbild nicht widerspiegelt, sondern es zwangsläufig verfremdet. Beachtenswerter Weise wird diese Verfremdung aber, wie Arnheim festgestellt hat, meistens wieder versteckt und nicht weiter produktiv gemacht, vor allem im „Konfektionsfilm“<sup>10</sup>, wie Arnheim es nennt, dem konventionellen Genre- und Industriefilm. Wenn die Verfremdung versteckt werden soll, wird versucht die scheinbaren filmtechnischen Mängel zu verschleiern. Das geschieht beispielsweise durch eine große

---

<sup>9</sup> Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt a.M. 1988 S. 17 f.

<sup>10</sup> Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt a.M. 1988 S. 17.

Anstrengung beim *Anschluss*<sup>11</sup>, um den Eindruck raumzeitlicher Kontinuität zu wahren. Den Zuschauer:innen soll nur die filmische Diegese bewusst werden, also die sich aus der Handlung ergebende Welt als eine immersive, in die sie traumartig eintauchen können. Es wird dann mit dem Film versucht, „undercover“ (in Deckung) zu gehen, um seine Veranlagung zur Verfremdung, und damit mediale Beschaffenheit, zu verheimlichen. Bezogen auf Literaturverfilmungen ist die Verschleierung ihrer Brüchigkeit, wovon Eisenstein warnte, mit dem Eindruck, als würde nur die Handlung verfilmt werden, verbunden. Dies gelingt, indem der Film eine Reihe von Selbstverständlichkeiten bedient und dadurch auch ständig reproduziert, wie beispielsweise die Anschluss-Regeln. Die Selbstverständlichkeit ist ein Teil dessen, was Pierre Bourdieu als Doxa<sup>12</sup> bezeichnet: Überzeugungen, Meinungen und Konstruktionen, die von der Gesellschaft unhinterfragt als *wirklich* oder *wahr* wahrgenommen und angenommen werden.

Ein ähnliches strukturelles Phänomen gibt es auch bei Texten, ist aber komplexer zu beschreiben, weil es sich um ein Einschreiben der gesellschaftlichen Wertvorstellungen und Normen in die Sprache handelt. Das geschieht, in bestimmten Wörtern oder Satzkonstruktionen oder auch auf der Ebene der Bedeutung. Vielleicht kann sich in Huillet/Straubs Arbeit mit der Sprache diesem Umgang mit dem Unhinterfragten, Selbstverständlichen angenähert werden, beziehungsweise ein Prozess des Entselbstverständlichseins beginnen. Kafka umgeht diese selbstverständlichen Annahmen häufig, indem er sie vorführt, sichtbar macht und damit die Erwartungen hinterfragt.

Auch wenn Film und Text nahezu unüberwindbare Barrieren zueinander bilden, gibt es Gemeinsamkeiten des Bezugs zur Wirklichkeit, der nicht allzu verwunderlich ist und vermutlich jedem anderen Medium nachgewiesen werden könnte. Aber mir kommt es dennoch wichtig vor, den Blick dahin zu lenken, dass es einen Umgang mit Selbstverständlichkeiten gibt. Nach Brecht ist die Kunst der

---

<sup>11</sup> „Der Begriff ‚Anschluss‘ bezeichnet die formale Beziehung aufeinanderfolgender Einstellungen zueinander — sowohl hinsichtlich ihres Bildinhalts als auch der verwendeten Kameraposition. Auf beiden Ebenen muss der Anschluss [...] bestimmten Regeln folgen, wenn der Eindruck räumlicher und zeitlicher Kontinuität gewahrt bleiben soll. Diese Regeln haben sich v.a. in Hollywood herausgebildet (*continuity system*) und besitzen bis heute weitgehend Gültigkeit. Wo sie (unwillentlich) verletzt werden, liegt ein Anschlussfehler vor.“ Maurice Lahde, „Anschluss“ (19.12.2012), URL: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:anschluss-2367?s\[\]=%2Acontinuity%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:anschluss-2367?s[]=%2Acontinuity%2A) (Stand: 29.06.2023).

<sup>12</sup> Vgl.: Andreas Koller, „Doxa“, in: Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein (Hg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2009, S. 79–80, hier S. 79.

Realisten, diesen „Schutt des Selbstverständlichen“<sup>13</sup> zu beseitigen. Selbstverständlichkeiten hingegen zu bedienen, würde bedeuten, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu festigen und zu konservieren. Sie zu benutzen heißt auch, sich und andere daran zu gewöhnen und sie darin zu reproduzieren. Huillet/Straub arbeiten insbesondere daran, sie nicht zu übernehmen, und vielmehr, sie zu hinterfragen, zu dekonstruieren und neu anzuordnen, auf der Ebene der Sprache ebenso wie den anderen Film-Ebenen, dessen Besonderheit es ist, nicht nur *ein* Medium zu sein, sondern die Sprache umfassen zu können.

---

<sup>13</sup> Berthold Brecht, zitiert nach Jean-Marie Straub, „Nicht ‚spielen‘, rezitieren. Zu nicht versöhnt“, in: Tobias Hering, Volko Kamensky, Markus Nechleba, Antonia Weiße, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Danièle Huillet Jean-Marie Straub. Schriften (Texte zum Dokumentarfilm 22)*, Berlin 2020, S. 46.

## Reagieren!

Wieso sollten sich Eisensteins „ultrafilmische Schriftsteller“<sup>14</sup> nicht gerade gut für den Film eignen? Wäre es nicht viel interessanter, das Verhältnis von Film und Text als eine Abfolge zu begreifen? Film — Text — Film — Text, als eine Art Knickbild-Spiel? Das Spiel in der Variante, bei dem oben auf einem Papier ein beliebiges Motiv gezeichnet wird, dann wird das Papier weitergegeben und die nächste Person beschreibt in einem Satz darunter, was sie zu erkennen glaubt. Sie knickt die Zeichnung weg, sodass sie das Papier weitergeben kann und die nächste Person nur noch den Text hat. Diese nächste Person macht wieder eine Zeichnung zum Text, knickt den oberen Teil weg und so weiter. Eine Art stille Post, wobei jedes Mal zwischen Zeichnung und Text gewechselt wird. Die Idee besteht gerade darin, dass die Ursprungszeichnung sich in den Reaktionen ständig verwandelt und es am Ende keine einzelne:n isolierte:n Autor:in mehr gibt, sondern der Prozess durch die aufeinanderfolgenden Assoziationen der Beteiligten bestimmt ist. Und vielleicht wäre es produktiv, diese Idee auf das kreative Schaffen generell zu übertragen, wenn jedes Buch die Reaktion auf etwas Vorgefundenes ist und jeder Film auch auf Vorgefundenes reagiert. Wenn Kafka in seinem Schreiben unter anderem auf Film reagiert, es also bereits Filmisches in seiner Schreibweise gibt, was spricht dagegen, wieder mit Film auf sein Schreiben zu reagieren?

Ich würde Film und Literatur als *rückwärts* — *vorwärts* denken wollen. Ohne benennbaren Ausgangspunkt und Ziel. Nichts war zuerst da, nichts wird als letztes da gewesen sein. Was in einer musikalischen Improvisation ein abwechselndes Fragen und Antworten wäre. Nicht, dass aus jedem Buch wieder ein Film werden müsste, die Idee des Potentials befreit bereits von den Hierarchien. Es muss weniger um ein *zuerst* und *als nächstes* gehen. Es gibt nichts, das zuerst da gewesen wäre und daher eine Autorität über das Spätere hätte. Keinen Anfang und kein Ende. Kafka hat selbst viel „abgeschrieben“ (also nachgeahmt), beispielsweise schreibt er in seinem Tagebuch, dass *Der Verschollene* auf Charles Dickens Romans *David Copperfield* basiert.<sup>15</sup> Das fragmentarische Werk wurde nie fertiggestellt. Der Autor hat auch keine Kontrolle mehr darüber und vielleicht hatte er sie niemals. Immerhin wurden die Romanfrag-

---

<sup>14</sup> Ějzenštejn, *Literatura i kino*, S. 93.

<sup>15</sup> „Der ‚Heizer‘ glatte Dickens-Nachahmung, noch mehr der geplante Roman“. (Franz Kafka, *Tagebuch vom 8. Oktober 1917*.)

mente gegen seinen Willen von Max Brod veröffentlicht. Auf Kafkas Werk zu reagieren heißt deshalb auch, auf das Scheitern der fertigen Form zu reagieren und die Unvollendetheit nicht als Makel, sondern mit dem in ihr liegenden Potential zu denken. Es ist ein gradezu ermutigender Gedanke, auf das sich selbstständigende und dem Autor außer Kontrolle geratene Werk, erneut zu reagieren. In verschiedenster Form. So ist für mich die Frage nach „Kafka-Verfilmungen“ die nach der Reaktion auf Kafkas Schreiben, — wie alles — selbst bereits eine Reaktion.

## II. Franz Kafka

In diesem Teil möchte ich einige Eigenschaften Kafkas tiefergehend untersuchen, gemeinsam mit Denker:innen und ihren Ideen. Es geht dabei nicht um eine umfassende Beschreibung von Kafkas' Texten, sondern darum, einen Fokus zu finden, der bei den Filmen wieder aufgegriffen werden kann.

Kafka hat in seiner kurzen Lebenszeit seine drei Romane nur als Fragmente produziert. Während er nacheinander bei zwei Versicherungsgesellschaften angestellt war, schrieb er des abends unter anderem an *Der Verschollene*, *Der Prozeß* und *Das Schloß*. Des Öfteren ging er auch ins Kino oder ins jüdische Theater. In den drei Romanfragmenten gibt es jeweils männliche Protagonisten, die in ähnlicher Weise ein Unheil bringendes Schicksal ereilt. In *Der Verschollene* wird der mittellose Karl Roßmann von seinen Eltern nach Amerika verbannt, zunächst zwar von seinem Onkel aufgenommen, aber auch von ihm verstoßen. Er versucht fortan, Anstellungen zu finden, die er aber wieder verliert. *Der Prozeß* handelt von Josef K., einem hohen Bankangestellten, der eines Morgens in seinem Schlafzimmer unerklärlicher Weise verhaftet wird. Fortan sieht er sich einem Gerichtsprozess mit eigenartigen Umständen ausgeliefert. Beispielsweise kennt er bis zu seinem Tod die Anklage nicht.

In *Das Schloß* kommt Protagonist K. als Fremder in ein Dorf mit einem gräflichen Schloss. Es scheint, dass er dort als Landvermesser in die gräflichen Dienste aufgenommen wird, aber da es keine Landvermesserarbeiten zu erledigen gibt, wird er zunächst Schuldiener. Er versucht sich dagegen zu wehren und Zugang zu der Macht des Schlosses zu finden, aber diese bleibt ihm verwehrt.

## Realismus und Verfremdung

Die Wirklichkeit Kafkas, der zum Beginn des 20. Jahrhunderts lebt und schreibt, ist geprägt vom ersten Weltkrieg, einem aufkeimendem Faschismus und damit einhergehendem Antisemitismus, den Ereignissen um die russische Revolution, der mit dem Sozialismus verbundenen Bürokratie und dem sich ausbreitendem Kapitalismus. Kafka findet sich als jüdischer, deutschsprachiger Bewohner Prags, später bei einer Versicherungsgesellschaft nahezu als „Paradejude“<sup>1</sup> angestellt, von allen diesen Dingen betroffen, während für ihn das Schreiben zum Einzigen wird, in dem er sich völlig frei fühlen kann. Kafka war sich den Umständen seiner Zeit sehr bewusst und beobachtete das politische Geschehen, sowie die Welt um ihn herum, intensiv, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht.

Kafkas Werk wird häufig überlagert mit Interpretationen, vor allen Dingen metaphysischen und psychologischen, zum Beispiel, dass der Onkel des Karl Roßmann „Gottvater“ sei et cetera. Unter diesen darüber liegenden Interpretationen Kafkas Texte freizulegen, wird dadurch zu einer mühevollen Arbeit. Huillet/ Straub halten ihn eher für das Gegenteil eines Metaphysikers, denn eigentlich sei jede Beziehung bei Kafka zutiefst realistisch.<sup>2</sup>

Kafkas realistisches Schreiben bedeutet, die Maschinerie, Struktur, Vereinnahmung, so allumfassend wie sie ist, offenzulegen, geradezu im Privaten, in den Beziehungen. Es geht um eine, wie noch später zu zeigen sein wird, segmentäre Macht, die immanent und überall ist. Diese Macht steht in *Das Schloß* unter anderem mit dem hohen Beamten Klamm in Verbindung. Er stellt eine unerreichbar hohe Stufe des gräflichen Beamtenapparates, also dem Schloss, dar, die dem Protagonisten K. soweit verwehrt bleibt, dass er nicht einmal direkt mit Klamm sprechen kann. Die Hoffnung auf ein Sprechen mit Klamm wird in der

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a.M. 1976, S. 81. Sie beziehen sich dabei auf Gustav Janouchs *Gespräche mit Kafka*, die als Quelle inzwischen als nicht glaubhaft betrachtet wird. Als gesichert gilt aber, dass Kafka 1913 einer von zwei Juden der gesamten Belegschaft der Arbeiter- Unfallversicherung gewesen ist. URL: <https://kafkamuseum.cz/de/franz-kafka/beruf/die-arbeiter-unfallversicherung/> (Stand 05.07.2023).

<sup>2</sup> Vgl. Wolfram Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, in: Wolfram Schütte (Hg.), *Klassenverhältnisse: von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1984, S. 37-58, hier S. 38 f.

ersten Hälfte des Romanfragments zu K.s wichtigstem, aber nie zu erreichenden Ziel.

Nirgends noch hatte K. Amt und Leben so verflochten gesehen wie hier, so verflochten, daß es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt. Was bedeutete zum Beispiel die bis jetzt nur formelle Macht, welche Klamm über K.s Dienst ausübte, verglichen mit der Macht, die Klamm in K.s Schlafkammer in aller Wirklichkeit hatte.<sup>3</sup>

In K.s Schlafkammer lebt er mit Frieda zusammen, die zuvor die Geliebte Klamms war und diesen für K. verlassen hat. Sie hat während des Geschlechtsverkehrs mit K. an Klamms Tür geklopft und zu ihm durchgerufen: „Ich bin beim Landvermesser! Ich bin beim Landvermesser!“<sup>4</sup> Die Gehilfen des K., der als Landvermesser aufgenommen sein soll, aber niemals Landvermesserarbeiten ausführen wird, sehen hierbei zu und sind auch später in K.s Schlafkammer, was K. immer wieder lästig wird. Später erkennt er sie als „Abgesandte Klamms“<sup>5</sup>. Hier und in zahlreichen anderen Situationen ist K.s Schlafkammer also durchdrungen von der Macht des Schlosses, ganz direkt in den Störungen durch die Gehilfen, die vom Schloss für K. zugewiesen wurden und durch Frieda, die sich später auch von K. trennt, um mit einem der Gehilfen zusammenzuleben.

Kafka bedient sich unter anderem dem Effekt der Verfremdung, also die vorgefundene, sonst scheinbar selbstverständliche Wirklichkeit als eine fremde zu zeigen. Indem er die Wirklichkeit verändert, wird das Selbstverständliche darin sichtbar, aber auch unheimlich. Beispielsweise, wenn K. im *Schloß* zurück zum Wirtshaus kehrt und sich über die plötzliche Dunkelheit wundert:

„War er so lange fort gewesen? Doch nur ein, zwei Stunden etwa nach seiner Berechnung, und am Morgen war er fortgegangen, und kein Essenbedürfnis hatte er gehabt, und bis vor kurzem war gleichmäßige Tageshelle gewesen, erst jetzt die Finsternis.“<sup>6</sup>

Ein Element, das Freud dem Unheimlichen zugeschrieben hat, ist die *Desorientierung*:

---

<sup>3</sup> Franz Kafka, „Das Schloß“, in: *Das erzählerische Werk II. Der Verschollene (Amerika), Der Prozeß, Das Schloß*, Berlin 1983, S. 519-884, hier: S. 577.

<sup>4</sup> Ebd., S. 561.

<sup>5</sup> Ebd., S. 657.

<sup>6</sup> Ebd., S. 536 f.



„Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt. Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, desto weniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen in ihr den Eindruck der Unheimlichkeit empfangen.“<sup>7</sup>

Kafkas Protagonisten sind desorientiert, finden sich in ihrer Welt nicht mehr zurecht. Das überträgt sich auf die Leser:innen. Sie nehmen die Desorientierung auf und sie wird zu einer neuen Selbstverständlichkeit. Die Desorientierung steigert sich. Das Urteilsvermögen der Protagonisten wird ständig in Frage gestellt, während ihr Umfeld, die anderen Figuren der Romanfragmente, jedoch die Orientierung zu behalten scheinen. Im *Schloß* ist das besonders auffällig, da K. als einziger Fremder im ganzen Ort die einzige Person ist, die desorientiert ist, von der Dunkelheit überrascht wird, oder die Verhältnisse im Dorf und Verbindungen zum Schloss immer wieder fehlinterpretiert. Bei der ersten Annäherung und anschließendem Geschlechtsakt mit Frieda hat K. das Gefühl „er verirre sich oder sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch [...] und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könnte als weiter gehen, weiter sich verirren.“<sup>8</sup> Die Verfremdung besteht gerade darin, dass K., aus dessen Perspektive die Leser:innen von dem Dorf erfahren, als Fremder ins Dorf kommt. Die Wertvorstellungen und Gesetze des Dorfes kann er nicht richtig verstehen und hält an seiner nahezu naiven Vorstellung von Gerechtigkeit fest. Er wendet die für ihn selbstverständlichen sozialen Regeln und Gesetze auf dieses Dorf an. Dabei verflechtet er sich tief mit dem Dorf, indem er beispielsweise die Beziehung zu Frieda eingeht oder später eine Stelle als Schuldiener annimmt, als sich herausstellt, dass keine Landvermesserarbeiten zu tun sind. Laut Straub braucht es gerade ein naturalistisches Fundament für den Realismus.

„Ich glaube, es gibt keinen Realismus, ohne daß man den Eisberg auf den Kopf stellt, ein Eisberg hat sozusagen auch Wurzeln. Damit ein Zehntel so hoch über der Wasseroberfläche sich erhebt, muß ein breites Fundament unter dem Wasser sein. Man muß den Begriff des Realismus umdrehen. Wer ihn erreichen will, muß neun Zehntel Wurzeln haben, die einfach naturalistisch sind, also mit der Natur und Gesellschaft verbunden. Sonst schwebt das.“<sup>9</sup>

Wie Straub sagt, ist für den Realismus der größte Teil naturalistisch, also verbunden mit der Gesellschaft. Darüber wird nicht so oft gesprochen bei Kafka, weil es uns so selbstverständlich daherkommt, wie die Beziehungen und Ab-

---

<sup>7</sup> Sigmund Freud, „Das Unheimliche“ (1919), in *G.W.*, Band 12, London 1947, S. 231.

<sup>8</sup> Kafka, „*Das Schloß*“, S. 577.

<sup>9</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 38.

hängigkeiten, die Gedankengänge etc. Und ein Zehntel nur, wie Straub sagen würde, ist Verfremdung, Abwandlung, Groteskes. Denn Realismus ist eine Frage der Anordnung. Kafka ordnet Bürokratie und das System der Abhängigkeiten zueinander in bestimmter Weise an. Es ist nicht die Abbildung der Wirklichkeit, sondern das Vorführen der Funktionsweise.

## Diskurs und Deutung

K. spricht mit dem Gemeindevorsteher über einen Brief des hohen Schlossbeamten Klamms. Der Vorsteher und seine Frau deuten ihn als Privatbrief und damit bedeutungslos für die darin angesprochene Anstellung K.s als Landvermesser:

„Sie deuten, Herr Vorsteher“, sagt K., „den Brief so gut, daß schließlich nichts anderes übrigbleibt als die Unterschrift auf einem leeren Blatt Papier. Merken Sie nicht, wie Sie damit Klamms Namen, den Sie zu achten vorgeben, herabwürdigen?“ - „Das ist ein Mißverständnis“, sagte der Vorsteher, „ich verkenne die Bedeutung des Briefes nicht, ich setze ihn durch meine Auslegung nicht herab, im Gegenteil. Ein Privatbrief Klamms hat natürlich viel mehr Bedeutung als eine amtliche Zuschrift, nur gerade die Bedeutung die Sie ihm beilegen hat er nicht.“<sup>10</sup>

Zunächst glaubt K. einen Widerspruch in den Deutungen des Vorstehers entdeckt zu haben, aber als typisches Muster bei Kafka wird ihm mangelnde Expertise aufgewiesen und eine falsche Auslegung gezeigt.

Im Romanfragment *Das Schloß* können die Leser:innen in vierfacher Weise vom Schloss erfahren: „Indem K. es direkt erlebt, indem er über seine Erlebnisse nachsinnt, indem er über das Schloss von anderen Leuten erfährt, und indem er die erhaltenen Auskünfte deutet.“<sup>11</sup> Durch dieses Spektrum bleiben diese vierfachen Zugänge und vielfachen Auskünfte, die tatsächlich über das Schloss gewonnen werden können, stets partikular. Interpretationsmöglichkeiten werden sehr oft diskutiert und abgewogen. Jedoch gibt es nie eine Bedeutung, die innerhalb Kafkas Werk Bestand haben darf, so auch nicht an zitierter Stelle. Die Widersprüche zueinander bleiben bestehen oder werden ausgebaut und verkompliziert.

---

<sup>10</sup> Kafka, „Das Schloß“, S. 590-591.

<sup>11</sup> Richard Sheppard, „Das Schloß“, in: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Bd. 2, Stuttgart 1979, S. 441-470, hier S. 466.

Die berühmte Türhüterparabel, die etwa zwei Buchseiten einnimmt, wird beispielsweise, nachdem sie im Romanfragment *Der Prozeß* vom Gefängniskaplan vorgetragen wird, zwischen diesem und Josef K. auf den sechs folgenden Seiten diskutiert und interpretiert. Die Parabel erzählt von einem Mann vom Lande, der Zugang zum Gesetz erhalten möchte. Aber der Eingang wird bewacht von einem Türhüter, der ihn nicht eintreten lässt. Der Mann wartet sein Leben lang und stirbt schließlich vor der Tür wartend, die, wie er im Angesicht des Todes erfährt, nur für ihn bestimmt war. Der Gefängniskaplan erwartet K.s Interpretationen mit immer neuen widersprechenden Interpretationen:

„Manche gehen sogar in dieser Art der Erklärung noch weiter und meinen, die Worte „Du bist unersättlich“ drücke eine Art freundschaftlicher Bewunderung aus, die allerdings von Herablassung nicht frei ist. Jedenfalls schließt sich so die Gestalt des Türhüters anders ab, als du es glaubst.“<sup>12</sup>

Die Interpretationen sind verschachtelt und komplex oder weisen zurück auf die Parabel:

„Sie schwiegen ein Weilchen. Dann sagte K.: „Du glaubst also, der Mann wurde nicht getäuscht?“ — „Mißverstehe mich nicht“, sagte der Geistliche, „ich zeige dir nur die Meinungen, die darüber bestehen. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“<sup>13</sup>

Der Gefängniskaplan, der in unheimlicher Weise das Segment des Gerichtes mit dem der Religion in sich vereint, weist K. darauf hin, dass die Parabel zu den „einleitenden Schriften zum Gesetz“<sup>14</sup> gehört. Die Parabel ist in sonderbarer Weise heilige Schrift und Gesetz zugleich. Dem Geistlichen war es wichtig genug, die wichtigsten Meinungen über die Türhüterparabel zu nennen, auch wenn K. paradoxer Weise „nicht zuviel auf Meinungen achten“<sup>15</sup> müsse. Auch wird die Parabel eingeleitet damit, dass es sich um eine Täuschung von K. handelt, aber eine konkrete Täuschung können beide danach wiederum nicht ausmachen. Vielleicht geht es um eine allgemeinere, abstraktere Art der Täuschung?

---

<sup>12</sup> Franz Kafka, „Der Prozeß“, in: *Das erzählerische Werk II. Der Verschollene (Amerika), Der Prozeß, Das Schloß*, Berlin 1983, S. 281-518, hier: S. 478 f.

<sup>13</sup> Ebd., S. 479 f.

<sup>14</sup> Ebd., S. 476.

<sup>15</sup> Ebd., S. 479 f.

Kafkas Stärke liegt darin, eine genaue Bedeutung offen zu halten. Es geht nicht um Mehrdeutigkeit, bei der viele Bedeutungen zugleich richtig oder falsch sein können, sondern um Bedeutungsoffenheit. Die Bedeutung ist nicht festgelegt, auch nicht plural festgelegt, wie bei einer Mehrdeutigkeit. So schreibt Kafka in seinem Tagebuch: „Die Metaphern sind eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt.“<sup>16</sup>

Die Unveränderlichkeit der Schrift in der Türhüterparabel weist darauf hin, dass es hier einen Bezug zu religiösen Schriften gibt, denn weltliche Gesetze können geändert werden. Kafka übernimmt aber nicht einfach eine Tradition, wie Didi-Huberman herausfindet. Denn er selbst hat sich an die Unveränderlichkeit der Schrift ganz und gar nicht gehalten in seinem Umgang mit dem Vorgefundenen.

„Der Mann vom Lande ist die traditionelle Figur des am ha harets, des Ungebildeten, der sich nie dem Talmudstudium gewidmet hat; und den allgemeinen Fortgang der Parabel kann man leicht als zusätzliche Version zu einem bereits bestehenden chassidisch-exegetischen Korpus auffassen“<sup>17</sup>

Diese Szene spielt aber gerade im Dom und K.s. Gegenüber ist kein Rabbiner, sondern ein christlicher Kaplan. Kafka verlegt diese Szene des jüdischen Kontexts in einen christlichen und durchläuft damit zwei Religionen und das mysteriöse Gesetz. Jedoch bedeutet das nicht, dass das Gesetz deswegen ein göttliches Gesetz sein müsse, wie viele es auffassen wollen.

„Was aber [...] die absolut einmalige Intensität dieser Erzählung ausmacht, ist in erster Linie die tragische Ironie, mit der Kafka, weit davon entfernt eine Tradition fortzuschreiben, diese viel mehr in Stücke schlägt und zerreißt — gerade deshalb, weil er sie enthüllt, gerade deshalb, weil er ihren ganzen Zwangscharakter enthüllt.“<sup>18</sup>

Kafkas jüdische Verwurzelung neben seinem Wissen über jüdische Lehren tritt unverkennbar hervor. Auch das Motiv der Tür ist, laut Gershom Scholem, mit einer rabbinischen Schule von Cäsarea in Verbindung zu bringen, bei der es um verschlossene Türen mit vertauschten Schlüsseln geht.<sup>19</sup> Anstelle einer verschlossenen Tür, ist die Tür bei Kafka jedoch offen und nur das Verbot des Tür-

---

<sup>16</sup> Franz Kafka, *Tagebuch vom 6. Dezember 1921*.

<sup>17</sup> Goerges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, S. 231. Didi-Huberman verweist in der Fußnote auf M. Robert, W. Hoffmann, S.B. Purdy, E.R. Steinberg und G. Scholem.

<sup>18</sup>Ebd., S. 231.

<sup>19</sup> Vgl. Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960, S. 22.

stehers hindert den Mann vom Lande einzutreten. Kafka treibt die religiösen Fragen weiter, um sie zu „radikalisier[en], also [zu] entwurzel[n]“<sup>20</sup>.

„Kurzum, daß er [Kafka] hier einen Akt der Irreligiosität begeht und daß er, und sei es in einem Akt des Bruchs, ein dialektisches Bild erzeugt: ein authentisches, ein echtes, nicht-archaisches Bild unserer Modernität.“<sup>21</sup>

Man könnte hierin durchaus wieder die Methode der Verfremdung sehen. Denn Kafka benutzt die Tradition und zeigt, dass er sich ihrer bewusst ist, verfremdet sie aber, indem sich der christliche Gefängniskaplan mit der Kabbala beschäftigt. Er will die Tradition, mit Brechts Worten, vom „Schutt des Selbstverständlichen“<sup>22</sup> befreien. Kafka macht das an einigen anderen Stellen auch, beispielsweise wenn er in *Das Schweigen der Sirenen*<sup>23</sup> Odysseus Größe noch übertrifft und den Sirenen die noch viel größere Waffe als ihren Gesang erfindet: das Schweigen.

Kafkas Umgang mit dem Vorgefundenen ist besonders interessant, denn er entkräftet nicht die Traditionen, sondern aktualisiert sie vielmehr und lässt sie an Bedeutung gewinnen, indem er sie radikalisiert. Er nimmt die Historie der griechischen Mythologie oder der jüdischen Exegese ernst, aber ohne sie einfach zu übernehmen. Ihm gelingt es, mit den Traditionen etwas über seine Zeit auszusagen, ohne die Verbindung zur Geschichte aufzugeben. Kafka erfindet Traditionen, um ein wirkliches Bild zu erzeugen, indem die bestehenden Traditionen in ihrem „Zwangscharakter“<sup>24</sup> sichtbar werden.

## Geometrie und Macht

Die Tür in der Türhüterparabel ist ein Sinnbild für die Geometrie, die bei Kafka so entscheidend und konsequent ist. Die Tür stellt einen Übergang dar. Einen Übergang zwischen der Realität des Mannes vom Lande und dem, was er für das Gesetz hält, das er aber niemals erreichen wird. Die Tür ist, wie die gesamte Geometrie bei Kafka, keine materielle, sondern eine imaginäre. Sie ist der

---

<sup>20</sup> Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 231.

<sup>21</sup> Ebd., S. 231 f.

<sup>22</sup> Brecht, *Schriften (Texte zum Dokumentarfilm 22)*, S. 46.

<sup>23</sup> Franz Kafka, „Das Schweigen der Sirenen“, in: Franz Kafka, *Das erzählerische Werk I. Erzählungen, Aphorismen, Brief an den Vater*, Klaus Hermsdorf (Hg.), Berlin 1983, S. 343 f.

<sup>24</sup> Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 231.

Übergang zur Ungewissheit, zum Gesetz. Sie ist damit auch in außerordentlicher Weise ein Höhepunkt der Unheimlichkeit.

„[...] Kafkas Erzählung läßt uns diesen doch so äußerst einfachen Raum [die Tür] als das Segment eines Labyrinths verstehen, das virtuell die ganze Komplexität und die ganze Inevidenz des Systems trägt, zu dem es sozusagen nur den „Eingang“ darstellt.“<sup>25</sup>

Von diesem System stellen Deleuze und Guattari fest, dass die Macht bei Kafka segmentär gezeigt wird, als kapitalistische, faschistische, bürokratische<sup>26</sup>. Es gibt keine „ausschließlich hierarchisierte Repräsentanten des Gesetzes, sondern [die Repräsentanten] werden Agenten, ineinandergreifende Räder einer Justizmaschinerie“<sup>27</sup>. Es gibt nahezu keine »e Macht<sup>28</sup>. Der Graf des Schlosses taucht nur kurz am Anfang auf einem Gemälde in der Gaststube auf, sonst nicht. Die Macht des Schlosses zeigt sich verschachtelt angeordnet als Labyrinth. Sie klingt in gewisser Form bei allen Menschen, mit denen K. in Kontakt kommt, mit. Die Macht ist „segmentär und linear; sie funktioniert durch Kontiguität“<sup>29</sup>. Diese in Segmenten auftretende Macht ist darin nebeneinander angeordnet. Etwa wie die vielen Kanzleien auf dem Dachboden in *Der Prozeß* oder die vielen Büros, von denen Barnabas in *Das Schloß* berichtet, dass sie im Schloss seien. Die Macht zeigt sich vielmehr in der Maschinerie und dem Nebeneinander der Zahnräder<sup>30</sup>, welche die Figuren und Segmente sind. Die auf den ersten Blick unüberwindbar groß scheinende Hierarchie, wie sie in Gegensätzen von Schloss — Dorf, Gericht — Angeklagter und Karls Onkel — Heizer auftritt, entpuppt sich als Täuschung: Die pyramidale Machtstruktur ist nur ein Anschein, denn gerade die Figuren mit niedrigsten Stellungen versprechen den Protagonisten Zugang zur Macht, wie der Bote Barnabas in *Das Schloß*, der K. Nachrichten des mächtigen Klamms bringt oder der Maler Titorelli in *Der Prozeß*, der enge Kontakte mit den Richtern hat. Es wird auch immer wieder angedeutet, dass kleinste Chancen bestehen, diese Macht zu umgehen, aber ergriffen werden können sie nicht. In *Das Schloß* schläft K. fast ein, als er sich mit Bürgel, einem wichtigen Sekretär, unterhält, der sagt, er könnte etwas für seinen Fall

---

<sup>25</sup> Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, S. 235.

<sup>26</sup> Vgl. Deleuze/Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 77 f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 77.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>29</sup> Deleuze/Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 78.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 78.

machen. Während Bürgel K. in den Schlaf redet, erklärt er die Situation: „Frei-lich stimmen dann diese Gelegenheiten doch wieder insofern mit der Gesamt-lage überein, als sie niemals ausgenützt werden.“<sup>31</sup>

Das Motiv, Teil einer machtvollen Maschine zu sein, ist zentral für Kafka: Bei-spielsweise wenn K. in *Der Verschollene* als Liftjunge im Hotel arbeitet. Die Lift-jungen können ähnlich Zahnrädern einfach ausgetauscht werden und es kommt auf sie im Einzelfall nicht an. In Verbindung mit den vielen Aufzügen und der Hotelanlage werden sie zum Teil der Gesamtmaschinerie. Es ist ebenfalls Indiz für Kafkas Verständnis von Macht als Verkettung von Segmenten, die gemein-sam Macht herstellen und ausmachen. Dass er ausgerechnet das Motiv der Maschine verwendet ist kein Zufall, denn so sind alle technischen Neuheiten für ihn „Indizien einer komplexeren maschinellen Verkettung [...], in welcher Ma-schinisten, Maschinenteile, Rohstoffe und mechanisiertes Material, Henker und Opfer, Mächtige und Machtlose in ein und demselben kollektiven Ensemble ko-existieren.“<sup>32</sup>

Alle Figuren, außer den Protagonisten, wissen um die Maschinerie der Macht. Nur Karl, Josef und K. haben ein nahezu naives Verständnis von ihr.

## Gesten und Körperlichkeit

Die Handlung bei Kafka ist durchdrungen von sehr speziellen Gesten, wie Wal-ter Benjamin bereits festgestellt hat. Denn die „Gesten Kafkascher Figuren [sind] zu durchschlagend für die gewohnte Umwelt und brechen in eine geräu-migere ein“<sup>33</sup>. Diese Gesten, die Benjamin bei Kafka entdeckt, erstrecken sich über sein gesamtes Werk und bilden einen Kern von Kafkas Rätselhaftigkeit. Da sie nur schwer genauer zu erklären sind, sondern für sich stehen, möchte ich einige Beispiele dafür bringen.

In *Der Prozeß* besucht K. den Maler Titorelli. Beim ersten Ankommen sind eine Menge Kinder vor der Tür, die zusammen mit K. in das Atelier des Künstlers auf einem Dachboden eindringen wollen, aber der Maler versucht sie daran zu hin-dern:

---

<sup>31</sup> Kafka, „Das Schloß“, S. 779.

<sup>32</sup> Deleuze/Guettari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 79.

<sup>33</sup> Walter Benjamin: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: Sven Kramer (Hg.), *Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*, Stuttgart 2012, S. 164-198, hier: S. 175.

„Nur der Buckligen gelang es, unter seinem ausgestreckten Arm durchzuschlüpfen, aber der Maler jagte hinter ihr her, packte sie bei den Rücken, wirbelte sie einmal um sich herum und setzte sie dann vor die Tür [...]. K. wußte nicht, wie er das Ganze beurteilen sollte, es hatte nämlich den Anschein, als ob alles in freundschaftlichen Einvernehmen geschehe.“<sup>34</sup>

An anderer Stelle wird eine Geste Titorellis beschrieben: „Der Maler hatte sich breit in seinen Sessel zurückgelehnt, das Nachthemd war weit offen, er hatte eine Hand daruntergeschoben, mit der er über die Brust und die Seiten strich.“<sup>35</sup>

Ebenfalls in *Der Prozess* will K. seinen Advokaten besuchen und trifft auf einen anderen Angeklagten, Kaufmann Block, der ebenfalls Klient ist und beratschlagt mit ihm:

Sie saßen wirklich eng beisammen, bei der kleinsten Wendung mußten sie mit den Köpfen aneinanderstoßen, der Kaufmann, der, abgesehen von seiner Kleinheit, auch noch den Rücken gekrümmt hielt, hatte K. gezwungen, sich auch tief zu bücken, wenn er alles hören wollte.<sup>36</sup>

In *Das Schloß* gibt es den Dorfsekretär von Klamm, der K. verhören will:

Kommen Sie mit mir, sagte der Herr, nicht eigentlich befehlend, aber der Befehl lag nicht in den Worten, sondern in einem sie begleitenden kurzen, absichtlich gleichgültigen Schwenken der Hand.<sup>37</sup>

Nachdem Frieda und K. bereits zusammenleben, gibt es folgende Beschreibung von Geschlechtsverkehr zwischen ihnen:

Sie suchte etwas und er suchte etwas, wütend, Grimassen schneidend, sich mit dem Kopf einbohrend in der Brust des anderen suchten sie, und ihre Umarmungen und ihre sich aufwerfenden Körper machten sie nicht vergessen, sondern erinnerten sie an die Pflicht, zu suchen; wie Hunde verzweifelt im Boden scharren, so scharrten sie an ihren Körpern;<sup>38</sup>

Allen diesen Passagen ist ein kafkaeskes Gefühl zu eigen, das so sehr seinesgleichen sucht, dass es eine Wortschöpfung dafür gibt. Die Gesten sind rätselhaft und haben etwas theatrales. Benjamin nennt es Kafkas „Naturtheater“ und beschreibt darin die „Auflösung des Geschehens ins Gestische“<sup>39</sup>. Die Gesten erzählen das Geschehen. Oder sie lösen das Geschehen auf. Sie haben keine festgelegte Bedeutung, weil Kafka sich gerade hierin große Mühe gemacht hat,

---

<sup>34</sup> Kafka, „Der Prozeß“, S. 410.

<sup>35</sup> Ebd., S. 426-427.

<sup>36</sup> Ebd., S. 444.

<sup>37</sup> Kafka, „Das Schloß“, S. 624.

<sup>38</sup> Ebd., S. 565.

<sup>39</sup> Benjamin, „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, S. 175.



die Gesten nicht in Metaphern zu verwandeln. Die Gesten sind vielleicht gerade Kafkas Ausweg, um den Metaphern zu entgehen. Sie verweisen auf nichts außer sich selbst. Sie sind Selbstzweck. Benjamin führt die Bedeutung dieses Naturtheaters auf einen Satz in *Ein Bericht für eine Akademie*<sup>40</sup> zurück: „[...] ich ahmte nach, weil ich einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund.“<sup>41</sup> In dieser Erzählung von Kafka ist es ein Affe, der den Ausweg sucht und sich daher wie ein Mensch verhält. Er ahmt nach, um einen Ausweg aus seinem Käfig zu erhalten. Kafka mag ebenfalls einen Ausweg gesucht haben, den er in seinem Schreiben gefunden hat. Wie Benjamin, auf der Flucht vor den Nazis aus dem Pariser Exil, im zweiten Jahr des Weltkrieges, 1934, zur zehnten Wiederkehr von Kafkas Todestag schrieb: „Denn so wie K. im Dorf am Schloßberg lebt der heutige Mensch in seinem Körper; er entgleitet ihm, ist ihm feindlich.“<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Franz Kafka, „Ein Bericht für eine Akademie“, in: Franz Kafka, *Das erzählerische Werk I. Erzählungen, Aphorismen, Brief an den Vater*, Klaus Hermsdorf (Hg.), Berlin 1983, S. 230-239.

<sup>41</sup> Ebd., S. 238.

<sup>42</sup> Benjamin, „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, S. 182.

## III. Filme

### *Das Schloß* von Michael Haneke

1997 bringt Michael Haneke den Fernsehfilm *Das Schloß* nach dem gleichnamigen Romanfragment Kafkas hervor. Finanziert wird der Film durch ORF, BR und ARTE. Die Uraufführung hat er bei der Berlinale 1997 im Februar und wird im selben Jahr noch im ORF 2 ausgestrahlt.

Wie reagiert Haneke im Format des Fernsehfilmes auf Kafka?

„Sein eigener Film sei textlastig, er verwende [...] einen Erzähler und Figurenrede. Durch die Verdopplung von Erzähler und Geschehen habe er die Zeitdehnung zu erreichen gesucht, wodurch der Zuschauer ein Werkzeug zur Überprüfbarkeit dessen erhalte, was er zeige. [...] Er wolle nicht eine Interpretation des Romans bieten, das bleibe dem Zuschauer überlassen.“<sup>1</sup>

Hanekes Film ist tatsächlich textlastig, insofern, dass immer wieder ein Off-Erzähler Stellen des Romanfragmentes Kafkas einspricht. Der Erzähler ist Udo Samel, ein deutscher Sprecher und Schauspieler. Seine Stimme ist bekannt aus Hörspielen und Märchen. Hanekes Anspruch ist, dieses „Werkzeug zur Überprüfbarkeit“<sup>2</sup> bereitzustellen, damit die Zuschauer:innen beurteilen können, inwiefern die filmische Umsetzung einen Eingriff in Kafkas Werk darstellt. Musik taucht daher bei ihm nur diegetisch auf, das heißt als sich aus der Filmhandlung ergebende, abgespielte Musik aus dem Radio des Gasthauses. Haneke versucht mit filmischen Mitteln, die Eigenschaften seiner Übersetzung von Kafkas Text zum Film darzustellen. Beispielsweise arbeitet er viel mit Schwarztafeln im Schnitt, die mehrere Zwecke erfüllen. Sie betonen das letzte Wort, das vor der Schwarztafel gesprochen wird, wie beispielsweise:

---

<sup>1</sup> Michael Haneke, *Das Schloß DVD Interview*, zitiert nach: Eberhard Sauermann: „Kafkas Roman *Das Schloß* in den Verfilmungen von Noelte/Schell und Haneke“, in: Stefan Neuhaus (Hg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg 2008, S. 215-238, hier: S. 234.

<sup>2</sup> Ebd., S 234.

WIRT  
In dieser Hinsicht ist es heute Vorteilhaft.  
Es ist nur ein Herr geblieben.  
K.  
Und welcher ist das?  
WIRT  
Klamm  
*Schnitt zu Schwarz*<sup>3</sup>

Neben der Betonung des Namens „Klamm“ wird hierbei auch die Art der Bearbeitung von Kafkas Text durch Haneke gezeigt. Die Schwarztafeln sind eine Art reflexives Element über die dem Film eigenen Techniken. Haneke versucht damit und mit der allgemeinen Nüchternheit der Inszenierung, seinen Film nicht zu einer Traummaschine zu machen, die Täuschung, Manipulation und Zaubertricks produziert, sondern Kafkas Text selber in den Vordergrund zu rücken. Er sagt, dass bei Kafka die „produktive Verstörung und Verunsicherung“<sup>4</sup> durch „seine außergewöhnliche realistische Genauigkeit, [und] nur sekundär durch das Element des Grotesken“<sup>5</sup> entstünde. Und er würde versuchen „alles [zu] vermeiden, was nach Theater, nach Groteske, nach Surrealem aussieht, denn dies steckt ohnehin in der Konstruktion der Geschichte“<sup>6</sup>. Haneke nimmt in dieser Hinsicht Kafka ernst, dass er die Konstruktion der Erzählung präzise darzustellen sucht. Er hat den Anspruch, durch diese Methode nicht zu interpretieren und Raum für die Zuschauer:innen zu lassen.

Anders gestaltet sich der Umgang mit dem Schauspiel und der Sprache bei Haneke. Die Komparsen aus dem Dorf sind bei Haneke in einer klassistischen Weise gecastet, sodass ein Klischeebild von ärmlicher Dörflichkeit heraufbeschworen wird (Abb. 1). Jegliches Schauspiel ist immer voller kleiner Intentionen, die Kafkas Text beigemischt werden und sich in Lachen, schnellen Blicken, dem Verziehen des Gesichts und Ähnlichem niederschlägt, wie beispielsweise in der Szene, in der K. das erste Mal seine Gehilfen trifft (Abb. 2). Dieses Vorhaben ist vermutlich Hanekes Versuch das Groteske Kafkas zu vermeiden, jedoch steht das im Widerspruch seines eigenen Anspruches, nicht zu interpretieren.

---

<sup>3</sup> Das Schloß. R.: Michael Haneke. AT 1997. TC: 00:20:47 - 00:20:55.

<sup>4</sup> Haneke, *Das Schloß DVD Interview*, S. 233.

<sup>5</sup> Ebd., S. 233.

<sup>6</sup> Ebd., S. 233.

Durch das Schauspiel und die damit verbundene Sprechweise wird Kafkas Text zu einem scheinbar selbstverständlichen Text. Haneke macht das Gegenteil von Huillet/Straub, denn er versucht die Sprechweise zu naturalisieren und zugänglich zu machen für ein bestimmtes Zielpublikum des Fernsehens. Der Vorgang des Aussprechen wird eher verschleiert und möglichst unbemerkt hinter sich gebracht. Und auch *wer* ausspricht, wird zur Nebensache gemacht. Besonders deutlich wird dies bei dem Erzähler Udo Samel, der Kafkas Text als eine Art düsteres Kindermärchen ausspricht.

Haneke reagiert mit seinem Film nur auf den ersten, oberflächlichen Blick auf Kafkas Text. Dahinter verbirgt sich allen vorangestellt die Erwartung des Fernsehpublikums, wie er selbst feststellt: „Das erste Interesse einer Literaturverfilmung fürs Fernsehen muss ja sein, neue Leser für diese Literatur zu gewinnen. Da sollte man sich so weit wie möglich an die Literatur halten, da gilt das cinematographische Interesse erst in zweiter Instanz.“<sup>7</sup>

Vielmehr als ein Interesse am Film steht für ihn der Auftrag im Vordergrund für das Fernsehen einen Film zu produzieren, der Leser:innen für Kafka gewinnen soll. Ein spekulativer Literaturrettungsversuch, der nicht mehr eine Reaktion auf Kafka ist, sondern auf Erwartungen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten. Und so verlegt er die Handlung in die 1950er Jahre, da die Mode zur Entstehungszeit des Buches „den Film unerbittlich ins Historien-Genre und damit für den Zuschauer in den Bereich des Unverbindlichen rücken würde“.<sup>8</sup> Haneke habe „versucht, im Ambiente und in der Gesamtästhetik eine Form zu finden, dass sich der Zuschauer damit identifizieren könne“.<sup>9</sup> Mit der Entscheidung den Film in den 1950er Jahren spielen zu lassen, verweigert sich Haneke, etwas über seine eigene Zeit zu sagen. Er hätte den Text ja auch in die Gegenwart verlegen können. Er leugnet die Fähigkeit des Textes von Kafka, 1997 autonome Relevanz zu haben und nimmt ihn damit letztlich nicht ernst.

---

<sup>7</sup> Karin Schiefer, „Michael Haneke im Gespräch über DIE KLAVIERSPIELERIN“ (2001). URL: [https://www.austrianfilms.com/news/bodymichael\\_haneke\\_im\\_gespraech\\_ueber\\_die\\_klavier-spielerinbody](https://www.austrianfilms.com/news/bodymichael_haneke_im_gespraech_ueber_die_klavier-spielerinbody) (Stand: 08.06.2023).

<sup>8</sup> Haneke, *Das Schloß DVD Interview*, S. 233

<sup>9</sup> Ebd., S. 234

Es gibt die Literaturverfilmungen von Straub/Huillet, die ich sehr schätze. Das ist wirklich die einzige Form, Literatur zu verfilmen. Das hab ich ein bisschen versucht, bei Das Schloss, wobei das an Radikalität denen von Straub/Huillet weit unterlegen ist. Das Schloss war auch fürs Fernsehen.<sup>10</sup>

Da wo Huillet/Straubs Methode wirklich entscheidend wäre, bei der Sprecharbeit, ist Haneke nicht radikal insofern, dass er, gerade um das Fernsehpublikum an Kafka heranzuführen, es weit von ihm entfernt, indem er Kafkas Text selbstverständlich werden zu lassen versucht.

---

<sup>10</sup> Schiefer, „Michael Haneke im Gespräch über DIE KLAVIERSPIELERIN“ (2001).



Abb. 1: *Das Schloß*. R.: Michael Haneke. AT 1997. TC: 00:04:18.



Abb. 2: *Das Schloß*. 1997. Frank Giering und Felix Eitner. TC: 00:09:50.

## *Le Procès* von Orson Welles

Orson Welles bringt 1962 den deutsch-französisch-italienischen Film „Le Procès“, in englischer Sprache zur Uraufführung. Der internationale Titel lautet *The Trial*. Welles hatte sich den Film von einer 82 Titel umfassenden Liste des Produzenten Alexander Salkind ausgesucht, die dieser bereit war zu finanzieren. Mit internationaler Finanzierung konnte dieser 1.3 Millionen (inflationsbedingt heute etwa 13 Millionen<sup>11</sup>) Dollar teure Film realisiert werden. Im internationalen Cast spielt Romy Schneider an der Seite von Anthony Perkins. Der Film wurde hauptsächlich in Zagreb, Dubrovnik, Rom, Mailand und Paris gedreht.

Welles, der kein Deutsch sprach, konnte seinerzeit nur die Übersetzung des Romanfragmentes von Edwin und Willa Muirs gelesen haben. Diese war stark beeinflusst von bestimmten religiös-allegorischen Kafka-Interpretationen, die vor allem durch Max Brod verbreitet wurden. Auch basierte die Übersetzung auf der stark durch Max Brod bearbeiteten Erstausgabe<sup>12</sup> von *Der Prozeß* aus 1930. Mit seiner Kafka-Übersetzung reagiert Welles also auf die Übersetzung der Muirs, die mit ihrer Übersetzung auf Brod, der auf Kafka reagiert hat. So setzt Welles das Knickbild fort, indem er seine eigenen Interpretationen und Gedanken zu Kafka hinzufügt. Im Gegensatz zu Haneke gibt es nicht den Versuch einer neutralen Wiedergabe, sondern die Aktualisierung und Anreicherung mit Welles eigenen Vorstellungen inklusive viel mitreißender Musik.

Im Vordergrund seines Filmes steht das Szenenbild, das die Welt in einer modernen und gigantischen Stadt zeigt. So werden der Kamera in den Außenbildern ganze Straßenzüge voller brutalistischer Hochhausfassaden oder homogener Plattenbauten vorgeführt. Die Stadt wirkt vereinsamt, denn während die Innenaufnahmen voller Statisten sind, ist draußen die Leere, in der Menschen eher isoliert von der Umwelt leben als zusammengeworfen (Abb. 7). Das Bankgebäude K.s innen ist ein riesiges, völlig gleichgeschaltetes Unternehmen mit

---

<sup>11</sup> Berechnet mithilfe von *Inflation-Calculator*, URL: <https://www.in2013dollars.com/> (Stand: 02.07.2023).

<sup>12</sup> Brod ordnete die Fragmente Kafkas erstmals an, führte Kapiteltrennungen ein, entschied welche Stellen gedruckt werden sollen, nahm kleinere und größere grammatische, wie stilistische Änderungen und Eingriffe vor. Diese Arbeit war der entscheidende Schritt, um die Romanfragmente der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und um die breite Bekanntheit und Anerkennung Kafkas posthum zu ermöglichen.

hunderterten Mitarbeiter:innen an Schreibmaschinen in einem einzigen Großraumbüro (Abb. 8). Die modernste Computertechnik, die, wie im Film erwähnt wird, K.s Prozessausgang errechnen können sollte, ist in Nebengängen aufgereiht. K.s erstes Gerichtsverhör wird von Welles mittels „claustrophobia by overcrowding“<sup>13</sup> (Klaustrophobie durch Überfüllung) inszeniert. Der Raum wird mit Statisten so voll gepackt, dass obwohl er nicht klein ist, ein klaustrophobisches, beengtes Gefühl beim Sehen entsteht, von dem auch der Josef K. sichtlich eingeschüchtert ist (Abb. 5, 6).

Welles entwickelt Kafkas bürokratisierte Gesellschaft zu einer vom Kalten Krieg geprägten Nachkriegs-, und Massengesellschaft. Welles zeigt, wie Josef K. langsam von der anonymen Masse verschluckt wird. Er sagt, K. sei bereits im Horror geboren, dieser breche nicht erst durch seinen Prozess über ihn herein.<sup>14</sup> Um das zu untermauern, hat er die Erzählung der Türhüterparabel an den Anfang und an das Ende des Filmes gesetzt, zusätzlich zu der Stelle, an der sie in der Erzählung selbst auftaucht, um die Täuschung K.s zu betonen. Außerdem macht Welles sich selber zum Erzähler der Parabel und spricht am Ende des Filmes auch aus einer Art Meta-Ebene, wenn er die Namen der Schauspieler:innen vorliest und dann sagt: „I played the advocate and wrote and directed this film. My name is Orson Welles“.

Welles richtet seinen Blick eher auf die glanzvolle Machtentfaltung, denn auf die Geschichte des unterdrückten Josef K. Anthony Perkins spielte nur zwei Jahre zuvor in Alfred Hitchcocks berühmten *Psycho* (1960) den schizophrenen Mörder. Eine Unschuld ist ihm in diesem Zusammenhang schwer zu glauben, als wäre der Film eine Fortsetzung des Filmes von Hitchcock. Welles zeigt K. als einen ausweglos und verzweifelt kämpfenden, unruhigen aber auch verwirrten Mann, der unsicher wirkt und seine Unterlegenheit immer schon selbst verkörpert. Die Selbstsicherheit und der Eifer von K. bei Kafka ist im Film von vornherein mit Verzweiflung und Ohnmacht ausgetauscht. Am Ende wird K., nicht wie bei Kafka mit einem Messer erstochen, sondern von einem Sprengsatz getötet, geworfen von einem der beiden Henkern.

Wie Gertrud Koch schreibt, komme Welles Kafkas Roman noch am nächsten, wo er ihn scheinbar am weitesten hinter sich lässt, wenn er filmische Muster so einsetzt wie Kafka die Wirklichkeit: als vorgefunden: „[D]er zusammengedrückte

---

<sup>13</sup> *Filming „The Trial“*. TC: 00:57:27-00:57:29.

<sup>14</sup> Vgl. Ebd., TC: 01:16:07-01:16:17.



Raum K.'s am Anfang, in den die Verhörer eindringen wie amerikanische Gangster in einem Kriminalfilm.“<sup>15</sup> Koch meint, dass das Kriminalfilm-Muster von Welles angeeignet wird, wodurch es „als das Allerbekannteste zum Allere fremdesten wird.“<sup>16</sup> Gangster sind filmkulturell das „Allerbekannteste“, dass sie hier die Justiz verkörpern ist jedoch in Brecht'scher Weise fremd. In der Eröffnungsszene, nach dem Intro mit der Türhüterparabel, liegt Josef K. in seinem Bett, wacht langsam auf und schon tritt ein Mann in den Raum mit niedrigen, nur türhohen Decken. Erst später stellt sich heraus, dass er Polizist ist. In dieser Szene, wird K. von den Polizisten umringt wie die „amerikanischen Gangster in einem Kriminalfilm.“<sup>17</sup> (Abb. 3, 4)

---

<sup>15</sup> Koch: „Nur von Sichtbarem läßt sich erzählen“, S. 173.

<sup>16</sup> Ebd., S. 173.

<sup>17</sup> Ebd., S. 173.



Abb. 3: *Le procès*. R.: Orson Welles. DE, IT, FRA 1962. Jess Hahn, Billy Kearns und Anthony Perkins. TC: 00:10:45.



Abb. 4: *Le procès*. 1962. Anthony Perkins, Billy Kearns und Jess Hahn. TC: 00:11:13.



Abb. 5: *Le procès*. 1962. Anthony Perkins und Max Buchsbaum. TC: 00:37:38.



Abb. 6: *Le procès*. 1962. Anthony Perkins und Max Buchsbaum. TC: 00:38:01.



Abb. 7: *Le procès*. 1962. Naydra Shore und Anthony Perkins. TC: 01:18:57.



Abb. 8: *Le procès*. 1962. Anthony Perkins und Max Haufler. TC: 00:45:10.

## ***Klassenverhältnisse von Huillet/Straub***

1984 prämierten Danièle Huillet und Jean-Marie Straub den Film *Klassenverhältnisse* auf der Berlinale, eine Verfilmung von Kafkas Romanfragment *Der Verschollene*. Der größtenteils in Hamburg gedrehte Film ist sowohl mit zahlreichen Laien als auch berühmten Schauspieler:innen wie Alfred Edel, Libgart Schwarz und Mario Adorf besetzt, einem „Fächer“<sup>18</sup> wie Huillet/Straub es nennen. Der Protagonist Karl Roßmann wird vom Laien Christian Heinisch gespielt. Der Vorspann ist weiße Schrift auf schwarzem Grund (Abb. 9, 10). Und auch sonst kommt der Film ohne Farbe aus. Das „Schwarzweiß‘ [ist] in diesem Film weder atmosphärisch noch historisch eingesetzt.“<sup>19</sup> Es geht weder um Kafkas historische Welt, noch um eine dem Textmaterial entsprechende düstere Atmosphäre. Stattdessen deutet das Schwarzweiß auf die Materialität des Filmes hin und ist durch seine filmtechnischen Eigenschaften — hochkontrastig im Vergleich zu niedrigkontrastigem Farbmateriale — motiviert.<sup>20</sup> Der hohe Kontrast dient bereits besonders dem Vorspann mit seinem Weiß auf Schwarz, allerdings kommt der maximale Kontrast nur in der analogen Kinosituation ganz zur Geltung. Rembert Hüser bemerkt die Schreibmaschinenschrift des Titels „Klassenverhältnisse“, die an ein Manuskript erinnert, also einen unfertigen Zustand (Abbildung 1).<sup>21</sup> Er meint die Schrift wäre Hinweis dafür, dass in diesen Film noch Arbeit zu stecken ist. Das bedeutet nicht, dass die „Autor:innen“ noch vorhaben, ihn umzuarbeiten. Vielmehr ist der Film eine Menge Arbeit („a load of work“<sup>22</sup>) für die Zuschauer:innen.

---

<sup>18</sup> Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984 Transkript. URL: <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-10/materialien-zu-klassenverhaltnissevon-daniele-huillet-und-jean-marie-straub-nach-franz-kafka/> (Stand: 09.07.2023).

<sup>19</sup> Hüser, „Kein Kafka“, S.57.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S.57.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 58.


<sup>22</sup> Rembert Hüser und Nikolaus Wegmann, „Philologists at Work“, in: Annett Busch, Tobias Hering (Hg.), *Tell It to the Stones. Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, London 2021, S. 126-137, hier S. 129.

Und auch die Autor:innenschaft ist eine merkwürdige, wie bereits der Vorspann zeigt (Abb. 10):

Die Namensliste zu Beginn eines Films, die Serie der Autoren, die in einer Titelsequenz präsentiert werden, dementiert die Auffassung von dem einen Autor, dem alles zuzuschreiben ist. Ausgerechnet der *possessory credit* [...] „Film von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“ (betont „Film“ ohne Artikel), macht das noch einmal deutlich. Was zählt ist die Materialität der Arbeit, nicht ihr Werkscharakter.<sup>23</sup>


---

<sup>23</sup> Hüser, „Kein Kafka“, S. 60.



Klassenverhältnisse

Abb. 9: *Klassenverhältnisse*. R.: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. DE 1984. TC: 00:00:30.



Film  
von  
Danièle Huillet  
und  
Jean-Marie Straub

Abb. 10: *Klassenverhältnisse*. 1984. TC: 00:00:34.

## Stellung

Entweder glaubt man an die Klassenverhältnisse, weil man sie erfahren hat, oder man glaubt nicht daran, und diesem Film geht es [...] darum, [...] Verhaltensweisen zu zeigen, die einfach immer die Verhaltensweisen sind, die verbunden sind mit der Klassenangehörigkeit.<sup>24</sup>

Überall in Kafkas Werk kann von der „Stellung“<sup>25</sup> gelesen werden. Mit der Stellung ist einerseits, besonders in *Der Verschollene*, die Anstellung gemeint, aber gleichzeitig auch die gesellschaftliche Stellung. Also der gesellschaftliche Rang, die Anerkennung, aber auch das Einkommen und die Hierarchiestufe. Wenn die Figuren aus *Der Verschollene* fast alle Angst um ihre Stellung haben, dann haben sie Angst, entlassen zu werden, dadurch arbeitslos zu werden und gesellschaftlich abzustiegen. Diese Angst ist ein leitendes Motiv des Romanfragmentes. Diese Angst der Figuren, auf die Karl Roßmann trifft, ist auch Ursache für seine Entlassungen aus Arbeitsverhältnissen oder für seine Flucht vor der Polizei.

[W]ir wollten den Text „Amerika“ von Kafka prüfen: einfach prüfen: 1920 und jetzt, weil sich in der kapitalistischen Gesellschaft die Geschichte leider doch wiederholt, vielleicht nicht genau sich wiederholt, aber fortbesteht.<sup>26</sup>

Huillet/Straub haben ihren Titel gewählt, als „Hinweis“<sup>27</sup>, wie sie es nennen. Sie glauben nicht, dass Kafka ein Kommunist war, sondern vielmehr finden sie diese Hinweise bei Kafka und greifen sie auf, indem sie die Texte Kafkas verwenden. Dies geschieht aber, ohne dass sie darüber hinaus in ihrem Film zum Thema gemacht werden: „Der Titel ist gewiß plakativ; aber wenn der Film tatsächlich, plakativ von Klassenverhältnissen geredet hätte, dann hätte ich ihn nicht so genannt. Gerade *weil* er es nicht tut, war der Titel gut.“<sup>28</sup> Und *Klassenverhältnisse* bezieht sich nicht nur als soziologischer, marxistischer Begriff auf Klassen. „[N]aheliegender ist der weitaus allgemeinere Verweis auf Klassifikation, auf Ordnungsprinzipien und ihre Dynamik. Auf die Relationierungen ihrer jeweiligen kleinsten Einheiten. (Und das können Wortklassen, Satzklassen und

---

<sup>24</sup> „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>25</sup> Franz Kafka, „Der Verschollene“, in: *Das erzählerische Werk II. Der Verschollene (Amerika), Der Prozeß, Das Schloß*, Berlin 1983, S. 9-280, hier: S. 37. Sein Onkel sagt zu Karl Roßmann: „[...] lerne Deine Stellung begreifen.“

<sup>26</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 45.

<sup>27</sup> Ebd., S. 45.

<sup>28</sup> Ebd., S. 56 f.



Bildklassen sein.)<sup>29</sup> Und an ebenjenen Klassenverhältnissen der Worte, Sätze und Bilder arbeiten Huillet/Straub ebenso.

Die Inszenierung der Szene, in der Karl Roßmann und Heizer zum Kapitän gehen<sup>30</sup> und dann Karl Roßmann das erste Mal auf seinen Onkel stößt, ist ein Startpunkt, um die Methode Huillet/Straubs genauer zu untersuchen. Karl Roßmann hat sich vorher mit dem Heizer in dessen Kajüte unterhalten. Er ist zu dem Schluss gekommen, dass dem Heizer Unrecht geschieht und möchte dieses Unrecht dem Kapitän vortragen. Als er damit beginnt, wird sein Vorhaben dadurch unterbrochen, dass sich der Besucher des Kapitäns als Karls Onkel herausstellt, der eine unerwartet hohe Stellung als Senator von New York hat. Karl soll bei seinem Onkel aufgenommen werden und dadurch ist seine Klassenzugehörigkeit plötzlich verändert, wodurch ihm die Möglichkeit genommen wird, sein eigentliches Vorhaben, sich für den Heizer einzusetzen, fortzuführen. Dabei nimmt die Kamera immer eine Position ein, die dem Blick von Karl Roßmann entspricht und doch ein kleines bisschen versetzt ist, also neben ihm steht, sodass dieser auch im Bild gezeigt werden kann. Straub beschreibt das folgendermaßen: „Der Standpunkt ist ein subjektiver Standpunkt vom Karl Roßmann auf alle anderen Figuren. Aber trotzdem kein subjektiver, denn es ist auch der Standpunkt, der den Karl Roßmann objektiv zeigen kann. Also es ist eine Verschiebung.“<sup>31</sup>

Der Heizer wird, nach dieser plötzlichen Veränderung von Karls Stellung, im Bild ausgespart. Lediglich zu Beginn der Szene, wo der Onkel noch nicht gezeigt wurde, ist das Gesicht des Heizers zu sehen. Nachdem der Onkel seine Einschätzung der Situation äußert, dass über das Schicksal des Heizers der Kapitän entscheiden wird, antwortet der Heizer „So ist es“<sup>32</sup> und er bestätigt damit auch seine eigene Stellung und Unterlegenheit gegenüber den Höhergestellten im Raum. Bei Kafka wird dieser Satz als *murmeln*<sup>33</sup> bezeichnet, und

---

<sup>29</sup> Hüser, „Kein Kafka“, S. 66.

<sup>30</sup> *Klassenverhältnisse*. R.: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Drehbuch: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. DE 1984. TC: 00:09:05 - 0:19:21.

<sup>31</sup> *Wie will ich lustig lachen*. R.: Manfred Blank. BRD 1984. TC: 00:38:15-00:38:30.

<sup>32</sup> *Klassenverhältnisse*. 1984. TC: 00:18:01 - 00:18:05.

<sup>33</sup> Vgl. Kafka, „Der Verschollene“, S. 35.

„Wer es merkte und verstand, lächelte befremdet“<sup>34</sup>. Bei Huillet/Straub ist es ein kurzer Schnitt zurück auf den Heizer, der laut und deutlich spricht, aber schon länger nicht mehr gezeigt wurde und jetzt als Fremder vor den neu eingetretenen, höhergestellten Personen erscheint (Abb. 11). Das ist die letzte Einstellung, in der das Gesicht des Heizers zu sehen ist. Als Karl Roßmann gegen Ende der Szene die Hand des Heizers küsst, ist nur noch der Unterkörper des Heizers zu sehen (Abb. 12). Somit verschwindet er bereits innerhalb der Szene aus dem Bild. Bei Kafkas Text kommen Karl Roßmann bereits am Ende des Kapitels Zweifel über diese Veränderung seiner Stellung: „[O]b dieser Mann [sein Onkel] ihm jemals den Heizer werde ersetzen können.“<sup>35</sup> Doch der Autorität des plötzlichen Klassenaufstiegs, also auch die Autorität der Klassenverhältnisse, steht Karl Roßmann ohnmächtig gegenüber. Genauso geschieht es mit der Kamera von Huillet/Straub, welche die Klassenverhältnisse in ihrer Härte mit reproduziert, die der Ohnmacht in der Textvorlage ebenbürtig ist.

In Kafkas Werk gibt es zahlreiche Hinweise auf kapitalistische Vorgänge: „Es gab keine Schuld. Der Prozeß war nichts anderes als ein großes Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte“.<sup>36</sup>

Bereits 1912, also lange vor der ersten großen Weltwirtschaftskrise, die 1929 ausbrach, publizierte Kafka „Der Heizer“.<sup>37</sup> Es ist das erste Kapitel von *Der Verschollene*, in dem noch viele weitere Figuren enthalten sind, die alle Angst haben, ihre Arbeit zu verlieren. Der von seinen Eltern nach Amerika verbannte Protagonist Karl Roßmann muss sich in dieser neuen, amerikanischen und eben auch kapitalistischen Welt zurechtfinden, was ihm sehr schwer gemacht wird. Dabei bleibt Karl Roßmann ohne Verachtung für die Menschen, die er trifft, er versucht, sie alle zu verstehen.

---

<sup>34</sup> Kafka, „Der Verschollene“, S. 35.

<sup>35</sup> Ebd., S. 39.

<sup>36</sup> Kafka, „Der Prozeß“ S. 395.

<sup>37</sup> Vgl. Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 39.

Man muss machen, was Brecht sagt. Was [...] bei Brecht als Verfremdung bezeichnet wird. Das heißt, man muss die Dinge als fremd zeigen. Man muss zeigen, dass der Kapitalismus sich keineswegs aus einem Naturgesetz ergibt. Das ist nichts Normales.<sup>38</sup>

So bedienen sich Huillet/Straub Brechts Methode. Aber sie könnte auch zu Kafkas Schreiben passen, dessen Grausamkeit ebenfalls darin besteht, dass er kapitalistische Strukturen in ihrer Rolle als scheinbar unabwendbare Pseudonatur<sup>39</sup> zeigt. Aber Kafka belässt es nicht dabei, sondern lässt diese Strukturen fremd werden. Während die Gesetze des Marktes für ganz selbstverständlich gehalten werden können, kann den Grausamkeiten, die Kafka daraus resultieren lässt, niemand mehr selbstverständlich zustimmen. Es ist Kafkas Verfremdungseffekt, indem er das Allernatürlichste zum Allerfremdesten werden lässt.

---

<sup>38</sup> Danièle Huillet u. Jean-Marie Straub, „Film und Marxismus“, in: Tobias Hering, Volko Kamensky, Markus Nechleba, Antonia Weiße, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Danièle Huillet Jean-Marie Straub. Schriften (Texte zum Dokumentarfilm 22)*, Berlin 2020, S. 292-294, hier: S. 292.

<sup>39</sup> Der Begriff „Pseudonatur“ oder die „zweite Natur“ soll beschreiben, dass etwas vom Menschen selbst geschaffenes zu einem Teil der Natur zu werden scheint. Bezogen auf den Kapitalismus wäre es die Welt der Waren und vom Menschen geschaffenen Dinge, die natürlich erscheinen. Vgl. Helmut Dahmer: *Pseudonatur und Kritik. Freud, Marx und die Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1994, S. 400.



Abb. 11: *Klassenverhältnisse*. 1984. Jean-Francois Quinque, Gérard Samaan, Reinald Schnell. TC: 00:18:02.



Abb. 12: *Klassenverhältnisse*. 1984. Christian Heinisch und Reinald Schnell. TC: 00:18:49.

## Sprache

„Der erste Aspekt der Arbeit von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet besteht in der Freilegung des reinen Sprechakts, der rein kinematographischen Aussage oder des akustischen Bildes: dieser Akt muß der gelesenen Grundlage, dem Text, dem Buch, den Briefen oder Dokumenten entrissen werden“<sup>40</sup>

Huillet/Straub haben eine äußerst sprachorientierte Verfilmung produziert, in einer bestimmten, ihnen völlig eigenen Methode. Im Gegensatz zu Haneke, der die Erzählung bei Kafka von einem Off-Sprecher einsprechen lässt, taucht bei Huillet/Straub nur die direkte Rede der Figuren auf. Ihre gesamte filmische Arbeit baut auf die Arbeit mit der Sprache, oder genauer auf das Sprechen und schlägt sich in einer spezifischen Arbeitsweise nieder.

So beginnt die Arbeit mit den Darsteller:innen, die zu einem großen Anteil aus Laien bestehen, sehr früh. Sie finden sie in Bekannten und Freundesfreunden und scheinen dabei nicht zu genau auf die Eignung oder das Passen zur Rolle fokussiert zu sein, sondern durchaus auch dem Zufall Raum zu lassen, wie Wolfram Schütte feststellt: „Es scheint so etwas wie Zielstrebigkeit und Zufälligkeit zusammenzukommen“.<sup>41</sup>

[D]ie sprechen ja alle anders, der Film ist ja wie ein Fächer. [...] Der Film ist auch auf diesem Gebiet eine Schule der Toleranz, man muß alle Sprechweisen vom Fächer akzeptieren.<sup>42</sup>

Der Fächer an Schauspieler:innen, soll für Huillet/Straub möglichst weit auseinandergehen, also möglichst verschiedene Arten zu sprechen und zu spielen umfassen. Und gleichzeitig bedeutet es, dass die Figuren zueinander nicht hierarchisiert sind, also „daß der Karl Roßmann keine Hauptfigur ist [...]. Er ist also nicht wichtiger und nicht weniger wichtig als alle anderen.“<sup>43</sup> Und dieser Logik folgt auch die Abfolge der Darsteller:innen im Abspann. Sie sind organisiert nach Fächern, gruppiert in Konstellationen und nicht nach Bedeutung, Alphabet oder Reihenfolge des Erscheinens. Anstatt die Idee zu verfolgen, dass Darsteller:innen zueinander passen müssten, zerlegen Huillet/Straub das Schauspiel in auseinanderdriftende Elemente und verursachen Partikularität, die Mühe kostet auszuhalten, weil sie aus dem Unterhaltungskino nicht ge-

---

<sup>40</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M., 1991, S. 234

<sup>41</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 51.

<sup>42</sup> „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>43</sup> *Wie will ich lustig lachen*. 1984. TC: 00:27:15-00:29:25.

wohnt ist und als Arbeit am Film sich zeigt. Huillet/Straub behaupten, dass jede:r Darsteller:in geeignet ist einen passenden Rhythmus zu finden<sup>44</sup>, der zum Kern ihrer Sprecharbeit werden wird. Sie beschreiben ihre Herangehensweise, nachdem sie sich für eine Besetzung entschieden haben, folgendermaßen:

Str: Es gibt keine Partitur, bevor wir uns nicht an einem Tisch mit jedem einzelnen Darsteller zusammengesetzt haben. Ich habe keine einzige Betonung gemacht zuvor [...]

H: Das geht sogar so weit, daß ich die Texte, die die Leute dann sprechen, auf eine besondere Weise schreibe, damit nicht der Zufall eines Zeilenwechsels — weil das Blatt da zu Ende ist und der Satz jetzt auf einer neuen Zeile fortgesetzt werden muß — zu Pausen oder Brüchen verführt. [...]

Str: Die Leute lesen also, und daraus entsteht im Laufe der Zeit eine Partitur. Und zwar auch nach dem langen oder kurzen Atem, den sie beim Sprechen haben.<sup>45</sup>

[U]nd *dann* [...] tippt Danièle die Texte [...] neu auf ein Blatt Papier, und das hat dann das Aussehen eines Gedichts, mit Zeilenbruch etc. Und dieses „Gedicht“ wird dann von den Darstellern gelernt und hergesagt, vorgetragen, rezitiert mit Variationen in den Bewegungen, im Ton, der Körperhaltung: Das gilt für [Mario] Adorf wie für Alfred Edel, es gilt eben nicht nur für Leute, die noch nie etwas gespielt haben.<sup>46</sup>

Diese Arbeitsweise bedeutet, sich auf die Schauspieler:innen in besonders intensiver Weise einzulassen und aus ihrer Sprechweise das Arbeiten mit Pausen und Betonungen abzuleiten. Darüber hinaus sind die Darsteller:innen „gefordert, antrainierte Sprach-, Darstellungs-, und Interpretationsmuster für den Film wieder abzutrainieren.“<sup>47</sup> Die Partitur, die den Rhythmus dann festlegt, bestimmt die Betonungen, oder den Wegfall dieser. Aber allen voran legt sie bestimmte, verschieden lange Pausen fest. Danièle Huillet notiert die Betonungen und Pausen in einem Notationssystem direkt zu dem Drehbuchtext, welches dadurch zur Partitur wird (Abb. 13). Insgesamt lassen sie sich im Falle von *Klassenverhältnisse* für den Probenprozess drei Jahre lang Zeit. Mit dieser Methode entsteht ein sehr besonderer Rhythmus.

Die Pausen heben einen Rhythmus hervor, der bereits in der Textvorlage vorhanden ist, und verweisen damit zurück auf ihn. So hat Max Brod sämtliche Kommata hinzugefügt, die Kafka bei Infinitivsätzen immer weggelassen hat.

---

<sup>44</sup> Vgl. „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>45</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 54.

<sup>46</sup> Ebd., S. 55f.

<sup>47</sup> Hüser, „Kein Kafka“, S. 65.

Kafka las seine Texte häufig und gerne vor und Huillet/Straub haben in den Manuskripten nach Indizien für die Sprechweise Kafkas gesucht.

Die Pausen fügen darüber hinaus Unterbrechungen hinzu, die keine rein grammatischen mehr sind, sodass die Textbausteine, nach einer Brecht'schen Idee, durch Unterbrechung als partikuläre Bestandteile erkennbar werden. Indem sie unterteilt werden, könnte man sie auch wieder als *zitierbar* verstehen, was Benjamin als zentrales Element der Gestik von Brechts Epischem Theater ausgemacht hat.<sup>48</sup> Anstatt dass durch den Vorgang des Aussprechens die Zitierbarkeit, die der Text von Kafka naturgemäß hat, eingebüßt wird, machen Huillet/Straub die Sprache durch Unterbrechungen wieder zitierbar.

Huillet/Straub lösen die Sprache aus ihrer Alltäglichkeit, ihrem scheinbar selbstverständlichen Code und ihren antrainierten Mustern. Bei den intensiven Proben geht es auch darum, etwas aus der Sprache zu eliminieren, das eine ständige, unbewusste Reproduktion der gesellschaftlichen Verhältnisse enthält. Das Gesprochene soll sich nicht mehr, wie wir es aus der alltäglichen Sprache gewohnt sind, in einen scheinbar logischen Bedeutungszusammenhang einfügen. Vielmehr entsteht eine abstrakte Sprechweise, deren Idee es ist, ihre Form und ihre Bestandteile sichtbar zu machen, auch wenn diese durchaus wieder aus Alltäglichkeiten bestehen können. Huillet/Straub wollen dabei nicht etwa eine neue, von der gewohnten Sprechweise losgelöste Sprache erzeugen. Vielmehr suchen sie einen Umgang, in dem das Gewohnte in der Sprechweise sich wiederfindet, aber nicht mehr als Gewohntes unbemerkt bleibt, sondern als Besonderes auffällt. Laien, die Dialekte und andere Eigenheiten als Sprechweisen mitbringen, sollen sie nicht verstecken. Durch den außergewöhnlichen neuen Rhythmus werden sie sichtbar und verweisen dadurch gleichzeitig auf den Originaltext als auch auf die Zusammensetzungen, also auf die Bestandteile der Sprache oder Sprechweisen.

Auch hierin kann eindeutig die Brecht'sche Beschreibung dessen gesehen werden, was er als die Kunst der Realisten sieht: „Die Wahrheit herauszugraben unter dem Schutt des Selbstverständlichen“.<sup>49</sup> Denn alles zuvor selbstverständlich erscheinende im Sprechen wird sichtbar.

---

<sup>48</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften II* • 2. Frankfurt a.M. 1977 S. 529.

<sup>49</sup> Brecht, *Schriften (Texte zum Dokumentarfilm)*, S. 46.

Und schließlich gibt es eine weitere Auswirkung ihrer Sprecharbeit: Sie schafft es, die Kafka'sche Offenheit der Bedeutung bei ihrer Umwandlung in gesprochene Sprache beizubehalten.

Inhalte, bei denen man versucht, nicht *einen* Inhalt festzulegen; es für den Zuschauer und -hörer offenzuhalten, damit er selbst entscheidet, wie er mit dem Gesprochenen umgehen will...<sup>50</sup>

Diese ist in meinen Augen eine der größten Leistungen der Huillet/Straub'schen Kafka-Verfilmung, denn hierdurch wird Kafka nicht zerpfückt oder auf eine oder mehrere bestimmte Bedeutungen hin interpretiert und festgelegt. Sie schaffen es, Kafkas Bedeutungsoffenheit mit filmischen Mitteln beizubehalten. Interessanter Weise kombinieren sie die Bedeutungsoffenheit mit einem Titel, der ja eine bestimmte Bedeutung nahelegen scheint, wenn man ihn soziologisch liest. Jedoch ist es ausschließlich der Titel, der diese Konkretion andeutet, während die Arbeit am Film das Gegenteil tut. Die *Klassenverhältnisse*, von denen der Film selbst spricht, sind jene, von denen Kafka schreibt. Huillet/Straubs Titel ist ein Hinweis darauf, dass die Klassenverhältnisse dort sichtbar sind.

Die Genauigkeit und Präzision, die diese Methode mit der Sprache nötig macht, erhalten Huillet/Straub nicht nur durch die Proben. Während des Drehs wiederholen sie eine Film- und damit auch Tonaufnahme so oft, bis Präzision und Rhythmus stimmen. Das sind im Durchschnitt bei *Klassenverhältnisse* zwanzig Aufnahmen (Takes). Das ist eine sehr hohe Zahl, wenn in der Filmindustrie ein Durchschnitt von fünf Aufnahmen schon viel wäre. Dadurch haben sie mit über 74 Kilometern so viel Filmmaterial verbraucht, wie mutmaßlich „kein deutscher Film nach dem Kriege“<sup>51</sup>. Das Filmmaterial wird dadurch zu einem gewaltigen Budgetposten, ihrem einzigen Luxus, wie Huillet/Straub immer wieder betonen. Es geht ihnen dabei jedoch nicht nur um Kontrolle, sondern gerade um die Möglichkeit, dass sich am Ende dieser präzisen Arbeitsweise auch wieder der unkontrollierbare Zufall einschreiben kann, wie ein Wechsel der Lichtstimmung im richtigen Moment durch Wolken, Geräusche im Hintergrund oder auch ein Zufall im Schauspiel. Straub betont, dass einem bei so vielen Wiederholungen dies immer wieder geschenkt würde.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 54.

<sup>51</sup> Ebd., S. 53.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 52.



ATTENTION A LA REGION

4

des dans le cas de l'absence

est: l'habitait loc: une fois avec

une table

Blick zu Tisch

**Der Heizer:**  
 Ja, das sind die Verhältnisse, es entscheidet nicht immer, ob es einen gefällt. Übrigens (haben Sie) recht, es gefällt mir auch nicht. Sie denken wahrscheinlich nicht ernsthaft daran, Heizer zu werden, aber gerade dann kann man es am leichtesten werden. Ich als rate Ihnen entschieden ab. Wenn Sie in Europa studieren wollten, warum wollen Sie es denn hier nicht?

*oder nicht*  
*ernsthaft*

---

15. GROSS  
 auf Karl  
 (wie 7, 11, 13, 17.?)

*dy 50*

*überhaupt?*  
*Blick zu Heizer*  
*Bitte nicht*  
*x in die Hand*

**Der Heizer (off):**  
 Die amerikanischen Universitäten sind ja unvergleichlich besser, als die europäischen.

**Karl:**  
 Es ist ja möglich, aber ich habe ja fast kein Geld zum studieren. Ausserdem war ich kein besonders guter Schüler, der Abschied von der Schule ist mir wirklich nicht schwer geworden. Und die Schulen hier sind vielleicht noch strenger. Englisch kann ich fast gar nicht. Überhaupt ist man hier gegen Fremde so eingenommen, glaube ich.

**Der Heizer (off):**  
 Haben Sie das auch schon erfahren? Na, dann ist es gut. Dann sind Sie mein Mann.

---

16. GROSS  
 auf den Heizer  
 (wie 10, 12, 14, 18.?)

*dy 25*

*bravo-chinois*  
*Schlechte*

**Der Heizer:**  
 Sehen Sie, wir sind doch auf einem deutschen Schiff, es gehört der Hamburg-Amerika-Linie, warum sind wir nicht lauter Deutsche hier? Warum ist der Obermaschinist ein Rumäne? Er heisst Schubal. Das ist doch nicht zu glauben. Und dieser Lumpenhund schindet uns Deutsche auf einem deutschen Schiff!  
 • Glauben Sie nicht, dass ich klage um zu klagen. Ich weiss, dass Sie keinen Einfluss haben und selbst ein armes Bürschchen sind. Aber es ist zu arg!  
 Ich habe doch schon auf so vielen Schiffen gedient und habe mich ausgezeichnet bin belobt worden, war ein Arbeiter nach dem Geschmack meiner Kapitäne, sogar auf dem gleichen Handelsschiff. Hier war ich einige Jahre und hier auf diesem Kästen, wo alles nach der Schnur eingerichtet ist, wo kein Witz erfordert wird, hier taug ich nichts, hier stehe ich dem Schubal immer im Wege, bin ein Faulpelz, verdiene hinausgeworfen zu werden und bekomme meine Lohn aus Gnade. Verstehen Sie das? Ich nicht.

Abb.13: Vierte Seite aus Danièle Huillet's und Jean-Marie Straub's Drehbuch/Partitur zu *Klassenverhältnisse*.

## Musikalische Methode

Seit der Möglichkeit des Tonfilms wird Ton und Bild an den meisten industriellen Filmsets höchst ungleich behandelt. Der Ton soll sich dem Bild unterordnen, die Tonleute bekommen niedrigere Gage und ohnehin wird der größte Teil der Tonarbeit in die Postproduktion verschoben, also vom Drehort verbannt. Bereits beim ersten englischsprachigen Tonfilm *Blackmail* (1929) wurde die Stimme der Protagonistin von einer anderen Schauspielerin eingesprochen als die im Film sichtbare, weil Alfred Hitchcock ein akzentfreies Englisch bevorzugte. Und auch sonst wurde Ton in den Anfängen häufig getrennt aufgenommen, weil die Kameras zu laut waren für die sensiblen Mikrofone. Das getrennte Aufnehmen bedeutet kompliziertes Ton-Nachsynchronisieren im Studio. Die Schauspieler:innen müssen an einem anderen Tag an einem anderen Ort ihren Text im Studio so einsprechen, dass er auf der Leinwand zu ihren Lippenbewegungen vom Dreh passt. Somit ist es trotz Einführung des Tonfilms gängige Praxis geblieben, Körper und Stimme voneinander zu trennen.

Diese Praxis trifft bei Huillet/Straub auf großes Unverständnis und so ist für sie die Einheit von Ton- und Bewegtbildaufnahme ein weiterer zentraler Bestandteil der Arbeitsweise. Stimme und Körper sollten nicht voneinander getrennt werden. Interessanter Weise ist das auch eine Partikularität zwischen Ton und Bild, die sie aber absolut vermeiden. Dahinter liegen mit Sicherheit diverse Motive, unter anderem jenes, dass sie keine Einflüsse industrieller Prozesse auf ihr Werk dulden möchten.<sup>53</sup> Auch gibt es keine auf höherer Bedeutungsebene liegende Verschmelzung der filmischen Bestandteile zu einer Intention des Gezeigten, beispielsweise durch eine tendenziöse Montage. Daher müssen, um die Partikularität der Darsteller:innen und Sprechweisen zu bewahren, Ton und Bild die Verbindung durch den Originalton aufrechterhalten. Nur so können Ton und Bild für sich stehen.

Die radikale Gleichbehandlung von Ton und Bild bedeutet, dass die vielen Wiederholungen der Aufnahmen, die sie machen, dann auch den Techniker:innen Möglichkeit bietet „— besonders den Tonleuten, die fleißiger sind als die Bild-

---

<sup>53</sup> Vgl. Ute Holl: „COMMUNISM AS AESTHETIC PROCEDURE“, in: Annett Busch, Tobias Hering (Hg.), *Tell It to the Stones. Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, London 2021, S. 80-100, hier: S. 84.

leute —, es *noch* besser zu machen. Das ist bei denen manchmal eine Millimeter-Frage.“<sup>54</sup>

Hieraus folgt eine nahezu musikalische Methode im Umgang nicht nur mit dem Ton, sondern des gesamten Filmes. Dietrich Kuhlbrodt, der bei Dreharbeiten dabei sein konnte, schreibt über die Schauspielerin der Brunelda:

Laura Betti [...], des Deutschen nicht mächtig, nimmt den Kafka-Text als Musik. [...] Sie verspricht sich davon eine breitere, internationalere und umfassendere Kommunikation, als sie der pure Austausch des Sinnes von Sätzen zuläßt. Für sie erfolgt die Kommunikation durch die Musik. [...]<sup>55</sup>

Dass der gesamte Film als Oratorium verstanden werden könnte, ist vielen aufgefallen. Dennoch halten Huillet/Straub ihren Umgang mit dem Text noch primitiv im Vergleich zur Musik:

[H]ören Sie sich [Opus 95 und 98] an und da werden sie sehen, was der gute Ludwig [van Beethoven] sich da erlaubt mit Texten. Was wir uns da erlaubt haben mit sogenannten künstlichen Pausen, das ist wirklich nichts. [...] Wir sind als Filmemacher wirklich die allerletzten Blödköpfe, wenn man uns mit Musikern vergleicht, schon auf dem Gebiet [...] des Textbehandelns.<sup>56</sup>

Durch die Partitur und die spezielle Sprechweise mit den scheinbar unnatürlichen Pausen wird verursacht, dass die Sprache im Film eher wie ein Oratorium funktioniert. Das Sprechen wird musikalisch.

Bei Kafka taucht Musik an den unerwartetsten Stellen auf. Beispielsweise beim Gespräch mit dem Gemeindevorsteher berichtet K. von einem Telefonat mit dem Schloss, woraufhin dieser die Bedeutung des Telefonats entkräftet:

Und was das Telefon betrifft: Sehen Sie, bei mir, der ich wohl wahrlich genug mit den Behörden zu tun habe, gibt es kein Telefon. In Wirtsstuben und dergleichen, da mag es gute Dienste leisten, so etwa als Musikautomat, mehr ist es auch nicht. [...] Im Schloß funktioniert das Telefon offenbar ausgezeichnet; wie man mir erzählt hat, wird dort ununterbrochen telefoniert [...]. Dieses ununterbrochene Telefonieren hören wir in den hiesigen Telefonen als Rauschen und Gesang, das haben Sie gewiß auch gehört. Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzig Richtige und Vertrauenswürdige, was uns die hiesigen Telefone übermitteln, alles andere ist trügerisch.<sup>57</sup>

Zunächst scheint der Gemeindevorsteher die Bedeutung des Telefons zu entkräften, denn es taugt *nur* als Musikautomat. Aber dann ist da das Rauschen

---

<sup>54</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 52.

<sup>55</sup> Dietrich Kuhlbrodt: „Klassenverhältnisse‘. Bei den Dreharbeiten“, in: Wolfram Schütte (Hg.), *Klassenverhältnisse: von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1984, S. 23-35, hier: S. 32.

<sup>56</sup> „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>57</sup> Kafka, „Das Schloß“, S. 591.

und der Gesang, welche als das „einzig Richtige und Vertrauenswürdige“<sup>58</sup> von den Telefonen übermittelt werden. Und dieses Rauschen und der Gesang sind ein Abbild eines großen Teils der Kommunikation innerhalb des behördlichen Apparates, dem Schloss, von dem alle Macht ausgeht. Diese Summe der behördlichen Kommunikation ist zu komplex, um sie auf eine bestimmte Aussage hin zuzuspitzen. In ihrem wuchernden Nebeneinander kann sie nicht mehr logisch und einfach auftauchen, sondern nur als Musik, als Rauschen und als Gesang. Damit weist Kafka darauf hin, dass die Bedeutung in Musik völlig anders konstruiert wird, als die Bedeutung oder Aussage in Sprache. Während es Bedeutungen und Aussagen der einzelnen Telefongespräche im Schloss geben können muss, sind sie verschmolzen zur Musik nur noch Selbstzweck und verweisen nur noch auf sich selbst. Das Telefon als Musikautomat hat eine große Bedeutung, aber taugt nicht für die Erwartung an eine bestimmte, amtliche Aussage. Das Telefon wird vom Mittel zur Kommunikation, als Überträger von Information, zum Musikinstrument. Hierdurch überträgt es immer noch Information, aber in einem völlig anderen Sinne. Die Information hat ihre Eindeutigkeit verloren und wird, wie Musik es ist, zu einer Art Selbstzweck.

Ebenso lässt sich diese Idee auf Huillet/Straubs Herangehensweise übertragen, denen es auch nicht um eine feste Bedeutung geht: „Wir wollen keine Spur von Interpretation, wir wollen einen Text ganz...“<sup>59</sup>

Und ich glaube, eine Sprache, die nicht strukturiert wird auf der Leinwand, die existiert nicht, weil es keine Sprache ohne Struktur gibt, und eine Struktur... kann nur eine musikalische sein, für die Sprache.<sup>60</sup>

Das klingt ein bisschen wie im Jazz, wo die große Freiheit erst ausgehend oder ausbrechend aus einer Struktur mit klaren Regeln entstehen kann. Insofern wären Huillet/Straub Musiker:innen.

Sie sagen, dass Freiheit in einer unfreien Welt erkämpft werden muss<sup>61</sup>, dass es Arbeit braucht. Ebenjene Arbeit ist ihre Arbeit mit dem Text, am Film und mit den Darsteller:innen. Die Darsteller:innen nehmen ebenso durch die lange Probenzeit und einen Dreh mit vielen Wiederholungen große Arbeit auf sich. Jene Arbeit ist es auch, die Zuschauer:innen ihrer Filme auf sich nehmen müssen.

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 591.

<sup>59</sup> „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Vgl. ebd.

Andi Engel, der den Oberportier spielt, beschreibt das Verhältnis von Arbeit und Freiheit folgendermaßen:

Das Interessante war aber, daß man so bis zur 13. oder 14., 15. [Aufnahme] sich völlig unfrei fühlte, immer nur verzweifelt versuchte, wie um Gottes Willen war das, wie wollte er das denn nun um Gottes Willen haben. Man versucht dauernd, sich verzweifelt den Text bildlich, in meinem Fall die Partitur, zu erinnern, wo waren die Häkchen und die Windungen usw., und ab der Stelle dann, 15. bis 16. bis 20., da war es dann wieder...

Jean-Marie Straub: Dann kam die große Freiheit...<sup>62</sup>

Die Freiheit kann durch die Arbeit mit den vielen Aufnahmen entstehen. Und dabei wollen Huillet/Straub es nicht gelten lassen, dass ihre Sprechweise ganz unnatürlich wäre:

Außerdem, die Sprache ist sehr realistisch, sie ist zwar gesungen, sie ist auf oratorische Art gesungen, aber sie ist in der Sprechweise, wenn man das so hört, realistisch insofern, daß sie etwas zu tun hat mit der Sprache im Albtraum...<sup>63</sup>

Die in oratorischer Weise gesprochene Sprache ist gerade dadurch realistisch, dass sie eine Verbindung hat zur Sprache im Albtraum. Worin die genaue Verbindung bestehen soll, bleibt rätselhaft. Aber realistisch ist sie insofern, dass sie mit einer Brecht'schen Methode ihre eigene Beschaffenheit offenlegt und thematisiert. Jede Selbstverständlichkeit wurde abgelegt, sodass ein nacktes Gerippe der Sprache übrig bleibt, von welcher plötzlich Umstände und Bedingungen sichtbar werden. Vielleicht ist das ihr Abtraumcharakter.

So, wie Kafka in den 1910er Jahre als jüdischer, deutschsprachiger Bewohner Prags nicht anders konnte, als einen speziellen Umgang mit der deutschen Sprache zu (er-)finden, so machen auch Huillet/Straub etwas Radikales mit der deutschen Sprache, vom Standpunkt eines Außerhalbs. Straub musste nach Deutschland kommen, weil er sich weigerte, für Frankreich im Algerien-Krieg zu kämpfen und daher dort per Strafbefehl verfolgt wurde. So kehrten Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach Deutschland als ihr Exil und zeigten, was mit der Deutschen Sprache möglich sein könnte. Das Sprechen ihrer Darsteller:innen steht im kompletten Gegensatz zur verbreiteten Schauspielschule, die in ihrer Betonung und Aussprache alles möglichst selbstverständlich erscheinen lassen will.

---

<sup>62</sup> „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>63</sup> Ebd.

Diese, im deutschen Spiel- und Fernsehfilm sehr verbreitete Sprechweise ist beispielsweise bei Hanekes *Das Schloß* zugegen. Annett Busch drückt ihre Gedanken zur Sprache in *Klassenverhältnisse* so aus: „[I]t struck me, listening to the performed German language and what it did to my perception of the film. It opened a new relation.“<sup>64</sup> (Die deutsche Sprache dargestellt zu hören, und was sie mit meiner Wahrnehmung des Films machte, hat mich kalt erwischt. Ein neues Verhältnis eröffnete sich.) Ein neues Verhältnis zur Sprache, die plötzlich kein Gefängnis mehr ist und stattdessen weggeführt von allem, das in sie eingeschrieben ist.

## **Wuchern, Inflation**

Mit „Wuchernden Serien“ beschreiben Deleuze/Guattari, wie sich Machtgefüge bei Kafka darstellen. Überall in den Romanfragmenten taucht sie auf, beispielsweise in Form von sich endlos aneinanderreihenden Kanzleien, die dem Bericht des Barnabas nach im Schloss existieren sollen<sup>65</sup>, oder die Menge der Aufzüge im Hotel, in dem Karl Roßmann in *Der Verschollene* arbeitet. Dieses Wuchern ist so zentral in Kafkas Werk, dass laut Deleuze/Guattari die Romanfragmente niemals hätten fertiggestellt werden können, da auch in ihrer Unfertigkeit ein notwendiges Wuchern liegt, das sonst zum Abschluss gekommen wäre. Dieses Wuchern deutet auf die Eigenschaft von Macht als wuchernde Inflation hin. Aber die Entwertung als Eigenschaft von Inflation, wie bei einer Geldentwertung, tritt bei Kafka nicht ein.

Die Inflation ist überall in der Welt, inflationär: Die ersten Hyperinflationen von Geldwährungen begannen in den letzten Jahren von Kafkas Leben ab 1919 in großer geographischer Nähe zu Kafka. Sie betrafen vor allem die Papiermark in Deutschland, aber auch die Krone in Österreich und Ungarn, und führten jeweils zu Währungsreformen. Die Inflationen hatten sich bereits seit den frühen 10er Jahren zugespitzt und haben Kafkas Leben stark geprägt.

---

<sup>64</sup> Annett Busch, „Annotated filmography. *Klassenverhältnisse*“, in: *Balthazar (09). Danièle Huillet und Jean-Marie Straub* (2023), S. 205-206, hier: S. 206.

<sup>65</sup> Vgl. Kafka, „Das Schloß“, S. 700-704.

Aber Geld ist nicht das einzige, das durch Überfluss entwertet wird. Der gegenwärtige Reizüberfluss ist Indiz einer Gesellschaft, die insgesamt in einem Überfluss lebt und ihn produziert, beispielsweise an Konsumgütern und Schadstoffen. Darüber hinaus gibt es Überflüsse, über die weniger gesprochen wird, die aber zusammenhängen, wie der Bedeutungsüberschuss. Was ist damit gemeint?

Wenn Welles das Bankgebäude in seiner Verfilmung mit tausend Statisten gefüllt hat, um das, was Kafka beschreibt, bildlich zu zeigen, so sagen Huillet/Straub:

Wir wollen das Gegenteil machen. Wir wollen überhaupt nicht zeigen, was der Kafka beschreibt. [...] Der Alptraumcharakter [...] ist viel mehr, da wenn Sie anstatt vierzig Aufzüge [...] einen Aufzug haben. Aber, der so existiert, wie bei Stroheim die Dinge existieren, das heißt monumental existiert.<sup>66</sup>

Huillet/Straub sprechen die vielen, wuchernden Aufzüge an, die bei Kafka in *Der Verschollene* im Hotel, der zwischenzeitlichen Arbeitsstelle von Karl Roßmann, beschrieben werden. Sie zeigen in ihrem Film nur einen Aufzug, versuchen nicht etwa wie Welles, das bildliche Wuchern in Kafkas Werk abzubilden, und sehen eine Verbindung zur Monumentalität des Regisseurs des frühen Kinos Erich von Stroheim (1885-1957).

Ein Bild muss irgendwie stehen, es ist nicht irgendwas beliebiges. Und ein Bild, wenn es steht, beschreibt nichts. Ein Bild existiert an sich. [...] Es hat schon den Alptraumcharakter. Aber es hat ihn umso mehr, dass man das Gegenteil dessen tut, was die Gesellschaft tut. Das heißt keine Inflation. Und man versucht eben das Gegenteil von Inflation zu tun, das heißt das meiste zu dichten [...], indem man das wenigste zeigt. Und das hat mit so genannter minimal art [...] nichts zu tun.<sup>67</sup>

Straub erklärt hier sein Verständnis des medialen Unterschiedes von Film und Text. Denn er sagt auch, dass die Beschreibungen den Schriftsteller:innen überlassen werden sollten und die Bilder den Filmemacher:innen. Denn im Unterschied zum Text, beschreiben die Bilder<sup>68</sup> nichts, verweisen auf nichts. Sie funktionieren nicht als Metapher oder Beschreibung für etwas anderes. Sondern ihre Monumentalität, oder der rätselhafte Alptraumcharakter, existiert in ihnen. Und die Monumentalität ist umso stärker, je mehr sich von den Überflüssen verabschiedet werden kann und daher die Aufmerksamkeit für das, was im Bild da ist, übrig bleibt. Denn der Überfluss würde ablenken oder würde sogar dazu

---

<sup>66</sup> *Wie will ich lustig lachen*. 1984. TC: 00:20:00 - 00:21:03.

<sup>67</sup> Ebd., TC: 00:23:05 - 00:25:01.

<sup>68</sup> Gemeint sind Einstellungen. Also der kontinuierliche Abschnitt zwischen zwei Schnitten.

führen, dass nichts mehr erkannt werden kann. Im Vergleich zur „minimal art“ bleiben die Bilder aber konkret und sind keine minimalistischen Abstraktionen. „Es gibt immer mehr Filmmacher, die 1000 Eichen [...] zeigen und am Schluss hat man den Eindruck man hat keine einzige Eiche gesehen.“<sup>69</sup> Das ist Straubs Variante von der Redewendung *Den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen*. Huillet/Straub stellen der Gesellschaft die Diagnose, dass sie Inflation betreiben und positionieren sich dagegen. Inflation würde bedeuten, dass ein Bedeutungsüberschuss in wuchernder Form weg führt von der Präsenz des Bildes. Sie wollen Kafkas Klarheit in der Sprache eine Klarheit in ihren Bildern beiseite stellen und die Bilder sollen weder wuchern noch bedeutungsschwanger von sich weg verweisen.

## Utopie

In einem mutmaßlich chronologisch letzten Fragment von *Der Verschollene* findet Karl Roßmann die Werbung einer Rekrutierungsgruppe für das „Theater von Oklahoma“<sup>70</sup>. Dort heißt es: „Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort!“<sup>71</sup>. Auf Karl hat das eine besondere Faszination, da es seine utopische Sehnsucht ausspricht, dass es ein Theater gibt, bei dem alle gebraucht werden können. Nach seiner Tortur fühlt er sich, obwohl das Plakat als unglaubwürdig beschrieben wird, von ihm angezogen und kann nicht anders als stehen zu bleiben und dem Plakat folgend später auch die Rekrutierungsgruppe aufzusuchen. Beim Erblicken des Plakates in Huillet/Straub Film gibt es einen besonderen Musikeinsatz, der einzig nicht diegetische des Filmes.

Das Plakat ist ein ungeheuerlicher utopischer jüdischer Traum, aber es ist gleichzeitig ein *Werbeplakat*, und das ist das Schöne, daß es sich in der Balance hält, und diese Musik ist einerseits die Trompetenmusik der Engel von Kafka, und andererseits ist es die Musik von Bach. Im gleichen Augenblick, in dem bei Bach die Stimmen singen würden: „Christen ätzt diesen Tag“, kommt im Film: „Negro, a German intermediate pupil, without legitimation papers.“ Trotz allem ist in diesem Augenblick ein Hauch von einem Werbefilm da.

H: Der Bach hat auch geworden... *aber nicht für ein „ein Reich von dieser Welt“*

...

Str: Na, ich weiß nicht...

---

<sup>69</sup> *Wie will ich lustig lachen*. 1984. TC: 00:21:00 - 00:21:34.

<sup>70</sup> Kafka, „Der Verschollene“, S. 259.

<sup>71</sup> Ebd., S. 259



H: Ja: der Traum vom Roßmann, das ist ja auch nicht von dieser Welt, obwohl das Schöne daran ist, daß es von dieser Welt sein *könnte* ...<sup>72</sup>

Bei Kafka geht Karl Roßmann anschließend in eine Rennbahn zu der Werbe-truppe, wo als Engel verkleidete Schauspieler:innen Trompeten blasen. Huillet/Straub schneiden in ihrem Film von der Einstellung des mit Musik begleiteten Plakats direkt zu dem Gespräch Roßmanns in der Pferderennbahn mit den Sprecher:innen der Werbetruppe, denen sich Karl mit Namen „Negro“ vor-gestellt hat. Huillet/Straub sprechen hier von Balancen. Diese Trompeten blasen-den Engel bei Kafka auf der einen, Bachs Trompeten im Film von Huillet/Straub auf der anderen Seite. Paradox, dass gerade diese Utopie (jüdisch und poli-tisch) eines Theaters, das jeden gebrauchen kann, ausgerechnet in einer Wer-bung verpackt ist. Sie ist die Balance, die bei Kafka bereits existiert, zwischen Werbung auf der einen und Utopie auf der anderen Seite. Werbung als Sinnbild des kapitalistischen Systems beschreibt ein Jenseits von oder Ausbruch aus diesem.<sup>73</sup> Straub nennt dies Kafkas jüdischen Traum. Kafka hatte, wie sein Freund Max Brod, vor nach Palästina auszuwandern<sup>74</sup>, was durch seine Krank-heit und frühen Tod verhindert wurde.

Schließlich diskutieren Danièle Huillet und Jean-Marie Straub miteinander, ob für ein Diesseits oder ein Jenseits geworben wird. Und dann schließt Huillet in dem wundervollen Gedanken des utopischen Momentes bei Kafka, dass das Schöne daran gerade ist, dass es aus dem Diesseits sein *könnte*. Darin be-schreibt sie einen bestimmten Modus des Utopischen, den sie auch in ihren Filmen umsetzen. Er ist eigentlich nicht utopisch, da kein unerreichbarer Zu-stand beschrieben wird, sondern einer, der möglich wäre. Vielleicht beweisen uns Huillet/Straub sogar die Möglichkeit ihrer Utopie in ihrer Arbeit.

---

<sup>72</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 44.

<sup>73</sup> Es gibt verschiedene Werbung, die Ausstiegs-Phantasien als Konsumvorschlag bereiten und beschriebene Paradoxie zur Schau stellt: Beispielsweise Abendteurerreisen oder das Leben in einem Camping-Van unter dem Motto/Hashtag „Vanlife“. Auch Hito Steyerls Arbeit „Animal Spi-rits“ schlägt u.a. in diese Kerbe.

<sup>74</sup> Im Oktober 1921 schreibt Franz Kafka in sein Tagebuch: „Nachmittag. Palästinafilm.“ (Franz Kafka *Tagebücher*. 23. Oktober 1921.) Es handelt sich um den Film *Shiwath Zion* (Rückkehr nach Zion, 1921), wie Hanns Zischler durch seine Nachforschungen herausfindet. Es gelang Zischler den lange als verschollen geglaubten Film wiederzufinden und eine restaurierte Fas-sung auf DVD herauszubringen. Der Film zeigt die komplexen Zustände in Palästina nach dem ersten Weltkrieg. Im November 1920 schreibt Kafka an Milena, nachdem es zu schweren anti-semitische Ausschreitungen in Prag kommt: „Die ganzen Nachmittage bin ich jetzt auf den Gas-sen und bade im Judenhass. ‚Prašivé plemeno (räudige Rasse)‘ habe ich jetzt einmal die Juden nennen hören. Ist es nicht das Selbstverständliche, daß man von dort weggeht, wo man so ge-haßt wird (Zionismus oder Volksgefühl ist dafür gar nicht nötig)?“ (Franz Kafka, *Prag, Mitte No-vember 1920. Briefe an Milena*, URL: <https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnMilena.pdf> (Stand 08.07.2023)).

Huillet/Straub gelingt es, Dingen aus dieser in kapitalistische und andere Verstrickungen eingebetteten Welt einen Wert zu geben, auch außerhalb dieses Wertesystems. Das erreichen sie zum Beispiel in ihrer Methode mit Text und mit Schauspiel umzugehen. Die Produktionsbedingungen sind darauf ausgelegt, möglichst wenige industrielle Einflüsse auf ihre Arbeit zu dulden. Die gesamte Dimension ihrer Filmarbeit ist zeitlich enorm, sodass sie nicht in die Industrie passen kann. Schauspieler:innen können bei ihnen keine Stargagen erhalten, stattdessen leisten sie sich den Luxus der enormen Mengen von Wiederholungen der Filmaufnahme. Einsparpotential wird hier mehr als nur ignoriert und von vornherein ist klar, dass niemand mit den Filmen von ihnen großartigen wirtschaftlichen Erfolg haben können wird. Ihre Filme funktionieren in einer Weise, dass sie sich ökonomisch nicht auswerten lassen, sperrig passen sie nicht in diese Welt. Huillet/Straub lassen sich nur mühevoll zu DVD-Versionen überreden und Synchronisierungen als Übersetzungen verhindern sie ganz. Die Reichweite ist damit eingeschränkt und ihre Filme von vornherein unwirtschaftlich.

So, wie sie mit den diversen Sprechweisen ihrer Darsteller:innen einen Umgang suchen, der die Diversität als auseinanderklaffender Fächer der Partikularität im Film sichtbar macht, gehen sie auch mit allem um, was sie vorfinden. Sie versuchen durch Neuordnung es von Selbstverständlichkeiten freizuhalten, oder diese sichtbar zu machen. Sie produzieren Utopie, indem sie die Dinge wie Sprache, Möglichkeiten der Leute mit denen sie arbeiten, Schauplätze, usw. neu anordnen, ohne ein (kapitalistisches) Wertesystem zu reproduzieren. Sie zeigen die Bestandteile, die da sind, in einem Außerhalb der gewöhnlichen Wertvorstellungen. Dieses Außerhalb wird zum Innerhalb ihres Filmes. Und dadurch zeigen sie den Kapitalismus als Außerhalb, sie nehmen ihm die Selbstverständlichkeit. Insofern sind ihre Filme in einer Weise utopisch, weil sie nicht in diese Welt zu passen scheinen, aber dadurch, dass die Filme dennoch existieren, beweisen sie die Möglichkeit.

Huillet/Straub sehen dieses Potential bereits bei Kafka:

Str: Er [Karl Roßmann] begeht immer wieder Überschreitungen, Übertretungen dessen, was man ihm auferlegt hat; er rebelliert, wie er atmet, d.h., er rebelliert nicht. Er bewegt sich wie ein freier Mensch in einer Gesellschaft, in der das nicht möglich ist. [...] es ist eine Art, zu überschreiten, ohne es zu merken, weil man denkt, das sollte doch so sein, und plötzlich hat man die ganze Welt gegen sich. [...]

H: Obwohl er immer wieder versucht, die Leute zu verstehen. Er hat keine Spur von Verachtung. [...] Er kann nicht annehmen, daß es Monster gibt<sup>75</sup>

Karl Roßmann ist ein Rebell bei Kafka und auch bei Huillet/Straub. Es kostet Roßmann überhaupt keine Mühe sich *frei* zu fühlen. Wenn Huillet/Straub sagen, dass Freiheit etwas ist, das erkämpft werden muss<sup>76</sup>, dann meinen sie damit nicht eine spezifische Bewegungsfreiheit oder Ähnliches, sondern eine innere Freiheit und die Freiheit von Doxa. Aber das Kämpfenmüssen scheint nicht für den Karl Roßmann zu gelten, denn er ist aus Versehen oder naiv frei, wenn es ihn auch teuer zu stehen kommt. Er setzt sich ab dem ersten Moment auf dem Schiff selbstlos für den Heizer ein und ignoriert damit alle sozialen Regeln. Es wundert nicht, dass Kafka sich nur beim Schreiben frei fühlen konnte und es daher für ihn zentrales Element in seinem Leben war, denn im Roßmann lebt etwas Utopisches.

## **Zeilen lesen**

„They accept, as the philologist de Man stated with regard to his own work-attitude, an inner authority in the text.“<sup>77</sup>

Rembert Hüser und Nikolaus Wegmann beschreiben in ihrem Essay „Philologists at Work“ das Verhältnis Huillet/Straubs zur Textvorlage ihrer Filme, die sie häufig in Reaktion auf große Klassiker wie Hölderlin, Pavese oder Kafka gemacht haben. Als wichtigste Grundlage jeder Literaturverfilmung steht das Lesen, aber in der Sphäre der Literaturwissenschaften gibt es meistens das überlagernde Interesse an Interpretationen, also das zu lesen, was nicht geschrieben ist, oder zwischen den Zeilen anstatt die Zeilen zu lesen. Auf der anderen Seite ist es nahezu unmöglich, ohne Interpretation oder Intention zu lesen, aber

---

<sup>75</sup> Schütte, „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, S. 58.

<sup>76</sup> „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>77</sup> Hüser/Wegmann, „Philologists at Work“, S. 130.

Huillet/Straub haben sich dem in ihrer Arbeit an ihren Filmen größtmöglich angenähert. Sie behaupten, dass erst, wenn sie von einem Text keine Intentionen mehr haben, sie so weit seien, ihn zu verfilmen. Und sie arbeiten zu zweit, weil sie sich dadurch gegenseitig in ihren Intentionen bremsen und korrigieren können. Es ist nicht leicht dafür eine konsequente Umsetzung zu finden, aber Huillet/Straub machen sich an die Arbeit und es ist eine Menge Arbeit notwendig: Die Arbeit mit dem Text, Sprechen der Darsteller:innen, den Proben, dem Niederschreiben, Herstellen der Partitur und den vielen Aufnahmen beim Drehen. Die Drehorte werden sowohl nach ihren bildlichen Eigenschaften, als auch den akustischen ausgesucht, weil Bild und Ton gleichbedeutend zusammenkommen. Ihre musikalische Methode gibt Raum für einen Zufall, der in bestimmter Richtung liegt, nicht ganz beliebig, sondern auf ihrem Weg. Der Zufall gibt einer Alltäglichkeit Raum, ihre Poesie unter Beweis zu stellen. So sagt Danièle Huillet zum Ende einer Pressekonferenz zu einer fragenden Person, die die Alltäglichkeit banal findet: „Die Alltäglichkeit hat viel mehr Phantasie als alles, was Sie sich als Individuum ausdenken können.“<sup>78</sup> Dabei machen Huillet/Straub ihren Film nicht zu einem avantgardistischen Experimentierfeld oder benutzen ihn als Beweis einer abstrakten Theorie.<sup>79</sup> Sie wollen mit ihrem Film keine Botschaft überbringen, vielmehr machen sie uns darauf aufmerksam, dass Texte unterschiedlich gelesen werden und alles andere sind als Komplizen der eigenen Intentionen.<sup>80</sup> Konfrontiert bleiben die Zuschauer:innen bei ihren Filmen dann mit dem, was diese Texte wirklich sind: „a load of work“<sup>81</sup> (eine Menge Arbeit).

Schließlich, in interessanter Abgrenzung zum Film als Industrieprodukt, wird hier alles zur Information. Weil es keine höhere Aussage oder Bedeutung gibt, sind die Pausen zwischen den Wörtern, die Betonungen, die Szenenbilder: alles Informationen. Dem gegenüber steht der Industriefilm mit seinem Versuch, dass die einzelnen Gewerke wie Szenenbild, Musik, Ton, Kostüm die Handlung als zentralen Kern des Films mit erzählen oder auf sie verweisen, indem sie nicht von ihr ablenken. Im Gegensatz dazu werden Huillet/Straubs Filme, indem sie ihre Bestandteile nicht hierarchisiert, aufbereitet, intentiös darbieten, wesentlich anstrengender zu sehen und zu einer Prüfung der Toleranz, Aufmerksamkeit und genauen Beobachtung.

---

<sup>78</sup> „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript.

<sup>79</sup> Vgl. Hüser/Wegmann, „Philologists at Work“, S. 129.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 131.

<sup>81</sup> Ebd., S. 129.

In ihren Filmen können echte Dinge und Menschen auftauchen und mit ihrer Technik kann die Bedeutungsoffenheit von Kafka wiedergegeben werden. Dennoch konstruiert sich Bedeutung sozusagen hinter dem Rücken der Filmemacher:innen<sup>82</sup>, und selten sogar von ihnen intendiert, beispielsweise bei dem Musikeinsatz während des Plakates in *Klassenverhältnisse*. Aber diese Art des Eingriffs ist die Ausnahme, sodass sie immer noch richtiger Weise behaupten können, das Gegenteil zu machen von dem, was die Gesellschaft tut, also keine Inflation<sup>83</sup>, keinen Überschuss an Bedeutung zu produzieren.

---

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>83</sup> Vgl. *Wie will ich lustig lachen*. 1984. TC: 00:23:05 - 00:25:01.

## Schlussbemerkungen

Die Arbeit hat meine Auseinandersetzung mit Kafka und dem Film sehr vertieft, aber ist noch lange nicht zu Ende, sondern nur der Anfang für viele Themen, die jetzt brodeln und noch viel mehr Beschäftigung bieten würden. Welche sind die Klassenverhältnisse bei Huillet/Straub beim Drehen? Wie gehen Huillet/Straub mit Geschichte um, wenn man beispielsweise daran denkt was sie in den Jahren der Arbeit an *Klassenverhältnisse* immer auf ihrem Drehbuch stehen hatten (Abb. 14)? Wie könnte eine Filmpraxis, von Huillet/Straub weitergedacht aussehen mit den heutigen Möglichkeiten, Förderbedingungen und Kino-Infrastrukturen?

Durch die Umstände eines Gehirntumors, der zu meinem großen Glück erfolgreich entfernt werden konnte und keine bleibenden Folgen hinterlassen zu haben scheint, habe ich an dieser Arbeit zwar größtenteils abseits von Offenbach, in Würzburg, gesessen, aber dafür bei meiner tollen Oma, Ursula. Bei ihr möchte ich mich bedanken fürs Wohnen, die vielen gespielten Spiele und das gegenseitige Kümmern, dass ich für sie kochen durfte und sie im Gegenzug gewaschen und gesaugt hat trotz 80 Jahren Lebensalters. Bedanken möchte ich mich auch bei June, Media, Deniz, Zuleikha, Angelika, Elise und Fiete für die aufbauenden Telefonate, bei meiner Mutter und besonders Andrea fürs Lektorieren und bei meinen beiden Eltern für die allgemeine Unterstützung und Anerkennung meines brotlosen Daseins, bei den wundervollen Krankenpfleger:innen während meiner Krankenhausaufenthalte, sie sollten nicht nur mehr Respekt, sondern auch Geld verdienen, bei der Freien Klasse\* für die tollen Exkursionen, die vielen Knickbilder und die Fragen zu Autor:innenschaften und Werksdenken, bei Marie-Hélène für die treffsicheren Literaturempfehlungen und unglaublich motivierenden Gespräche, bei Annett für die inspirierenden Texte und Anregungen, bei Juliane für wichtige Impulse und Gedanken über das ganze Studium und Betreuung dieser Arbeit, beim Deutschen Filmmuseum Filmarchiv für die Bereitstellung von Sichtungskopien.

Alle drei Schwestern wurden  
von den Nationalsozialisten in  
Konzentrationslagern gebracht  
und ermordet. Auch viele andere  
Verwandte und Freunde des  
Dichters erlitten das gleiche  
Schicksal. [so auch Milena]

12. November 1944  
Die Eltern, die Dankbarkeit  
von ihren Kindern erwarten  
(es gibt sogar welche, die sie  
fordern), sind wie Wucherer,  
die riskieren gern das Kapital,  
wenn sie nur die Fingerringe bekommen.

Abb.14: Umschlag von Danièle Huillet und Jean-Marie Straubs Drehbuch/  
Partitur zu *Klassenverhältnisse*.

# Quellenverzeichnis

## Internet

Coetzee, John Maxwell: „Kafka: Translators on Trial“ (14.05.1998), URL: [https://www.nybooks.com/articles/1998/05/14/kafka-translators-on-trial/?lp\\_txn\\_id=1467027](https://www.nybooks.com/articles/1998/05/14/kafka-translators-on-trial/?lp_txn_id=1467027) (Stand 30.06.2023).

Farocki, Harun. „Hör auf zu Husten!“ (17.10.2006). URL.: <https://www.derstandard.at/story/2626323/hoer-auf-zu-husten> (Stand 02.07.2023).

Hüningen, James zu: „Wild sound“ (30.03.2022), URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/w:wildsound-2299> (Stand 25.06.2023).

Kafka, Franz: „Tagebücher 1910-1923“, URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/titlepage.html> (Stand 10.07.2023).

Lahde, Maurice: „Anschluss“ (19.12.2012), URL: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:anschluss-2367?s\[\]=%2Acontinuity%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:anschluss-2367?s[]=%2Acontinuity%2A) (Stand: 29.06.2023).

Lenssen, Claudia: Kafkas Kopfkino (03.07.2009), URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kafkas-kopfkino-100.html> (Stand: 30.06.2023).

Perrin, David. A Conversation with Danièle Huillet and Jean-Marie Straub about "Class Relations" (20.08.2019), URL: <https://mubi.com/notebook/posts/a-conversation-with-daniele-huillet-and-jean-marie-straub-about-class-relations> (Stand: 05.06.2023).

Schiefer, Karin: „Michael Haneke im Gespräch über DIE KLAVIERSPIELERIN“ (2001). URL: [https://www.austrianfilms.com/news/bodymichael\\_haneke\\_im\\_gespraech\\_ueber\\_die\\_klavierspielerinbody](https://www.austrianfilms.com/news/bodymichael_haneke_im_gespraech_ueber_die_klavierspielerinbody) (Stand: 08.06.2023).

Unbekannt: „Die Arbeiter-Unfallversicherung“, URL: <https://kafkamuseum.cz/de/franz-kafka/beruf/die-arbeiter-unfallversicherung/> (Stand 04.07.2023).

Unbekannt: „Die Berliner Pressekonferenz, 21. Februar 1984“, Transkript. URL: <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-10/materialien-zu-klassenverhaeltnisse->



von-daniele-huillet-und-jean-marie-straub-nach-franz-kafka/ (Stand: 09.07.2023).

Wulff, Hans-Jürgen: „Diegese“ (22.03.2022), URL: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:diegese-122?s\[\]=%2Adiegese%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:diegese-122?s[]=%2Adiegese%2A) (Stand 30.06.2023).

Wulff, Hans-Jürgen. Bender, Theo. Denzer, Kurt: „Einstellung“ (22.03.2022), URL: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:einstellung-135?s\[\]=%2Aeinstellung%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:einstellung-135?s[]=%2Aeinstellung%2A) (Stand 14.07.2023).

## Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a.M. 1989.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2005.
- Alt, Peter-André: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München 2009.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*, Frankfurt a.M. 1988.
- Bazin, André: „Für ein ‚unreines‘ Kino — Plädoyer für die Adaption“, in: Wolfgang Gast, *Literaturverfilmung*, Bamberg 1993, S. 32-39.
- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: Sven Kramer (Hg.), *Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*, Stuttgart 2012 S. 164-198.
- Brady, Martin und Hughes, Helen: „Kafka adapted to film“, in: Julian Preece (Hg.): *The Cambridge companion to Kafka*, Cambridge 2002, S. 226-241.
- Bruno, Michael: *High Inflation and the Nominal Anchors of an Open Economy*, Princeton 1991.
- Busch, Annett und Hering, Tobias (Hg.), *Tell It to the Stones. Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, London 2021.
- Busch, Annett: „Annotated filmography. Klassenverhältnisse“, in: Balthazar (09). Danièle Huillet und Jean-Marie Straub (2023), S. 205-206.
- Dahmer, Helmut: *Pseudonatur und Kritik. Freud, Marx und die Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1994.
- Deleuze, Gilles und Guettari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übersetzt von Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M. 1976.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 2013.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M. 1991.
- Didi-Huberman, Goerges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übersetzt von Markus Sedlaczek, München 1999.
- Eisenstein, Sergej M.: „E! Zur Reinheit der Kinosprache“, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a.M. 1972, S. 99-112.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ (1919), in G.W., Band 12, London 1947.

- Grierson, John: „Grundsätze des Dokumentarfilmes (1933)“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006, S. 90-102.
- Grierson, John: „Die Idee des Dokumentarfilms: 1942 (1942)“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006, S. 103-114.
- Hering, Tobias; Kamensky, Volko; Nechleba, Markus; Weiße, Antonia; Huillet, Danièle; Straub, Jean-Marie: *Danièle Huillet Jean-Marie Straub. Schriften (Texte zum Dokumentarfilm 22)*, Berlin 2020.
- Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006.
- Holl, Ute: „COMMUNISM AS AESTHETIC PROCEDURE“, in: Annett Busch, Tobias Hering (Hg.), *Tell It to the Stones. Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, London 2021, S. 80-100.
- Hüser, Rembert und Wegmann, Nikolaus: „Philologists at Work“, in: Annett Busch, Tobias Hering (Hg.), *Tell It to the Stones. Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, London 2021, S. 126-137.
- Hüser, Rembert: „Kein Kafka“, in: Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.), *DAS BUCH ZUM VORSPANN. „The Title is a Shot“*, Berlin 2006, S. 55-67.
- Kafka, Franz: *Das erzählerische Werk I. Erzählungen, Aphorismen, Brief an den Vater*, Klaus Hermsdorf (Hg.), Berlin 1983.
- Kafka, Franz: *Das erzählerische Werk II. Der Verschollene (Amerika), Der Prozeß, Das Schloß*, Klaus Hermsdorf (Hg.), Berlin 1983.
- Koch, Gertrud: „Nur von Sichtbarem läßt sich erzählen‘. Zu einigen Kafka-Verfilmungen“, in: Wolfram Schütte (Hg.), *Klassenverhältnisse: von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1984, S. 171-178.
- Koller, Andreas: „Doxa“, in: Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein (Hg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2009, S. 79–80.
- Kuhlbrodt, Dietrich: „Klassenverhältnisse‘. Bei den Dreahrbeiten“, in: Wolfram Schütte (Hg.), *Klassenverhältnisse: von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1984, S. 23-35.
- Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003.

- Odin, Roger: „Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre (1984), in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006, S. 259-275.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart, Weimar 1997.
- Sauermann, Eberhard: „Kafkas Roman *Das Schloß* in den Verfilmungen von Noelte/Schell und Haneke“, in: Stefan Neuhaus (Hg.), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg 2008, S. 215-238.
- Scholem, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960.
- Schütte, Wolfram (Hg.): *Klassenverhältnisse: von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka*. Frankfurt a.M. 1984.
- Schütte, Wolfram „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“, in: Wolfram Schütte (Hg.), *Klassenverhältnisse: von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman „Der Verschollene“ von Franz Kafka*, Frankfurt a.M. 1984, S. 37-58.
- Sheppard, Richard: „Das Schloß“, in: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Bd. 2*, Stuttgart 1979, S. 441-470.
- Wagner, Benno: „Franz Kafka. (Orson Welles: *The Trial* - Steven Sonderbergh: *Kafka*)“, in: Anne Bohnenkamp (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2012, S.183-195.
- Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a.M. 1972.
- Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*, Berlin, Köln 2017.

## Film

*Arbeiten zu „Klassenverhältnisse“.* Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film. R.: Harun Farocki. BRD: Harun Farocki Filmproduktion 1983. Fassung: Internet. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bafL1399awE> (Zugriffsdatum 01.07.2023). 65 min.

*Das Schloß.* R.: Michael Haneke. Drehbuch: Michael Haneke. AT: Wega Film / ORF / BR 1997. Fassung: DVD. ARTE 2005. 90 min.

*Das Schloß.* R.: Rudolf Noelte. Drehbuch: Rudolf Noelte. BRD: Rudolf Noelte Filmproduktion (Berlin) 1968. Fassung: Digitale Sichtungskopie des DFF Filmarchives von 2019 im Rahmen des FFE. 89 min.

*Filming „The Trial“.* R.: Orson Welles. DE: 1981. Fassung: Internet. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RbUe-bM6bXg> (Zugriffsdatum: 01.07.2023). 92 min.

*Klassenverhältnisse.* R.: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Drehbuch: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. DE: Janus / HR / NEF Diffusion S.A. 1984. Fassung: Internet. URL: [https://archive.org/details/klassenverhaeltnisse-1984\\_202207](https://archive.org/details/klassenverhaeltnisse-1984_202207) (Zugriffsdatum: 12.06.2023). 127 min.

*Le procès.* R.: Orson Welles. Drehbuch: Orson Welles. DE, IT, FRA: Paris-Europa Productions / Hisa-Film / FICIT 1962. Fassung: Blu-ray. Arthaus / Studiocanal 2022. 119 min.

*Nick Winter et le vol de la joconde* (Nick Winter und der Diebstahl der Mona Lisa) R.: Paul Garbagni, FR: Pathé Frères, Paris 1911. Restaurierung: Gaumont Pathé archives, Paris. Fassung: DVD. Edition Filmmuseum 95 2017. 10 min.

*Shiwath Zion* (Rückkehr nach Zion), R.: Ya'acov Ben Dov, Palästina 1921. Restaurierung: Národní Filmový Archiv, Prag. Fassung: DVD. Edition Filmmuseum 95 2017. 74 min.

*Wie will ich lustig lachen.* R.: Manfred Blank. BRD: 1984. Fassung: Internet. URL: <https://youtu.be/c0AKai6TTGI> (Zugriffsdatum 01.07.2023). 42 min.

# Abbildungen

## Filmstandbilder

1. *Das Schloß*. R.: Michael Haneke. AT 1997. TC: 00:04:18.
2. *Das Schloß*. R.: Michael Haneke. AT 1997. TC: 00:09:50.
3. *Le procès*. R.: Orson Welles. DE, IT, FRA 1962. TC: 00:10:45.
4. *Le procès*. R.: Orson Welles. DE, IT, FRA 1962. TC: 00:11:13.
5. *Le procès*. R.: Orson Welles. DE, IT, FRA 1962. TC: 00:37:38.
6. *Le procès*. R.: Orson Welles. DE, IT, FRA 1962. TC: 00:38:01.
7. *Le procès*. R.: Orson Welles. DE, IT, FRA 1962. TC: 01:18:57.
8. *Le procès*. R.: Orson Welles. DE, IT, FRA 1962. TC: 00:45:10.
9. *Klassenverhältnisse*. R.: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. DE 1984. TC: 00:00:30.
10. *Klassenverhältnisse*. R.: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. DE 1984. TC: 00:00:34.
11. *Klassenverhältnisse*. R.: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. DE 1984. TC: 00:18:02.
12. *Klassenverhältnisse*. R.: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. DE 1984. TC: 00:18:49.

## Weitere Abbildungen

13. Seite aus Danièle Huillets und Jean-Marie Straubs Drehbuch/Partitur zu *Klassenverhältnisse*. URL: <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-10/klassenverhaeltnisse-drehbuch-faksimiles/> (Stand: 09.07.2023).
14. Umschlag von Danièle Huillets und Jean-Marie Straubs Drehbuch/Partitur zu *Klassenverhältnisse*. URL: <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-10/klassenverhaeltnisse-drehbuch-faksimiles/> (Stand: 09.07.2023).