

Komik – Comic
Komische Elemente in den Texten Franz Kafkas und
ihre bildliche Umsetzung in verschiedenen
Comic-Adaptionen

Magisterarbeit
zur Erlangung des Grades einer
Magistra Artium M.A.

vorgelegt
der
Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von
Ute Friederich
aus
Bochum

An Eides statt versichere ich, dass die Arbeit

Komik – Comic

*Komische Elemente in den Texten Franz Kafkas und ihre bildliche
Umsetzung in verschiedenen Comic-Adaptionen*

von mir selbst und ohne jede unerlaubte Hilfe angefertigt wurde, dass sie noch keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen hat und dass sie weder ganz, noch im Auszug veröffentlicht worden ist. Die Stellen der Arbeit – einschließlich Tabellen, Karten, Abbildungen usw. –, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall als Entlehnung kenntlich gemacht.

Bonn, den 24. Juli 2009

Inhalt

| | |
|---|--------|
| 1 Einleitung | - 1 - |
| 2 Theoretische Grundlagen I: Das Komische | - 4 - |
| 2.1 Begriffsverwirrung (Komik, Humor, Lachen, Witz) | - 4 - |
| 2.2 Definition des Begriffs Komik als Grundlage für die weitere Untersuchung | - 6 - |
| 2.3 Die Parodie als besondere Ausdrucksform der Komik | - 16 - |
| 3 Analyse I: Komische Elemente in den Texten Franz Kafkas | - 19 - |
| 3.1 <i>Der Proceß</i> | - 21 - |
| 3.2 <i>Die Verwandlung</i> | - 33 - |
| 4 Theoretische Grundlagen II: Der Comic | - 44 - |
| 4.1 Comic und Komik | - 44 - |
| 4.2 Das Verhältnis von Bild und Schrift im Comic | - 48 - |
| 4.3 Narrativität und die sequentielle Struktur des Comic | - 50 - |
| 4.4 Die parodistische Ästhetik des Comic | - 53 - |
| 5 Analyse II: Die Komischen Elemente in der Umsetzung der Comic-Adaptionen | - 56 - |
| 5.1 <i>Der Proceß</i> in der Adaption von Chantal Montellier: <i>The Trial</i> | - 57 - |

| | |
|---|--------|
| 5.2 <i>Die Verwandlung</i> in der Adaption von Peter Kuper: | |
| <i>The Metamorphosis</i> | - 65 - |
| 5.3 Eine Parodie der <i>Verwandlung</i> als Comic-Strip: | |
| <i>Good ol' Gregor Brown</i> | - 76 - |
| | |
| 6 Bewertung | - 82 - |
| | |
| Literaturverzeichnis | - 89 - |
| | |
| Anhang | |
| <i>The Trial</i> | I |
| <i>The Metamorphosis</i> | IX |
| <i>Good ol' Gregor Brown</i> | XXII |

1 Einleitung

Eine bildliche Umsetzung der Kafkaschen Prosa in Comics – kann das gutgehen? Dieser Zweifel scheint auf den ersten Blick berechtigt zu sein, denn Kafkas Bildsprache präsentiert sich als so facettenreich und komplex, dass die Umsetzung in ein konkretes Bild fast immer eine Einengung des ursprünglichen sprachlichen Bildes zu bedeuten scheint – das plakativste Beispiel hierfür ist wohl das „ungeheure Ungeziefer“ der *Verwandlung*, das sich im Comic immer als Käfer präsentiert. Fast scheint es, als mache dieser Befund jeden Versuch, Kafkas Texte in einem Comic umzusetzen, hinfällig. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es jedoch, anhand des Aspekts der literarischen Komik in der Erzählung *Die Verwandlung* und dem Roman *Der Proceß* zu zeigen, dass einige der Comic-Adaptionen durchaus über bloße Illustrationen hinaus gehen können und in der Lage sind, dem Leser Deutungsmöglichkeiten für den Originaltext zu eröffnen. Anhand von strukturellen Parallelen zwischen Komik und Comic soll gezeigt werden, dass der in der Kafka-Forschung bisher eher wenig bedachte Aspekt der Komik besonders für eine Umsetzung im Comic geeignet ist.

Zu diesem Zweck soll zunächst untersucht werden, wie sich Komik in Kafkas Texten manifestiert und wie sie beschrieben und interpretiert werden kann. Dazu sollen zunächst die Begriffe ‚Witz‘, ‚Komik‘ und ‚Lachen‘ voneinander abgegrenzt werden und es soll begründet werden, warum der Terminus der Komik für die Analyse dieser Arbeit ausgewählt worden ist. An diese einleitenden Überlegungen schließt sich dann die Definition des Begriffs an, die später als Grundlage für die Textarbeit genutzt werden soll. Die Basis für diese Begriffsbestimmung bilden vor allem Henri Bergsons *Das Lachen* sowie Sigmund Freuds Werke *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* und *Das Unheimliche*. Ziel dieses Kapitels ist es, die strukturellen Merkmale des Komischen, aber auch des Unheimlichen, herauszuarbeiten und die Ähnlichkeit zwischen beiden aufzuzeigen. Diese Nähe zwischen komischen und

unheimlichen Elementen ist charakteristisch für die Kafkasche Prosa und bedingt die Unsicherheit des Rezipienten, ob er mit Lachen oder mit Schrecken auf die skuril-beklemmende Atmosphäre der Texte reagieren soll. Der erste theoretische Block der Arbeit beinhaltet außerdem eine kurze Abhandlung über die literarische Gattung der Parodie, deren Struktur zu einem großen Teil von komischen Elementen geprägt ist und die wesentlichen Merkmale mit der Struktur des Komischen teilt. Aus diesem Grund ist die Definition des Begriffs dem zweiten Kapitel zugeordnet worden, auch wenn die Analyse eines konkreten Textbeispiels erst im fünften Kapitel folgt. Der Schwerpunkt des ersten Blocks liegt also auf der Theoriebildung, auch wenn zur Illustration bereits einige Beispiele aus den Kafkaschen Texten erwähnt werden. Die detaillierte Arbeit am Roman und an der Erzählung erfolgt dann im dritten Kapitel, in dem die komische Wirkung von Kafkas Prosa anhand der zuvor erarbeiteten Parameter analysiert wird. Die parodistischen Elemente in den Texten sollen mit der parodistischen Ästhetik des Comics in Verbindung gebracht werden, der durch seine Struktur stets das Augenmerk auf das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem lenkt und diese Relation immer wieder infrage stellt. Dieses Infragestellen der Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem zueinander ist wiederum typisch für Kafkas Texte und wird in der Arbeit als konstitutiver Bestandteil des Komischen in seinen Texten identifiziert.

Nachdem am Ende des ersten thematischen Blocks komische Elemente im *Proceß* und in der *Verwandlung* exemplarisch herausgearbeitet und interpretiert wurden, beginnt der zweite Teil der Arbeit erneut mit theoretischen Überlegungen. Strukturelle Merkmale des Comics werden dargelegt und erklärt. Ziel dieses Einschubs ist es, auch für den zweiten Analyseteil eine theoretische Grundlage zu schaffen und Begriffe zu definieren, mit deren Hilfe dann im nächsten Schritt die Untersuchung der Comic-Umsetzungen der beiden Kafkaschen Texte durchgeführt werden kann. Die Schwerpunkte liegen hierbei auf dem Verhältnis von Bild und Schrift im Comic, dem sequentiellen Charakter des Mediums und der bereits erwähnten parodistischen Ästhetik der Gattung.

Auch hier sollen wieder strukturelle Merkmale herausgearbeitet werden, die dann auch zur Struktur der Komik in Beziehung gesetzt werden können. Ausgehend von diesen erneuten theoretischen Überlegungen werden dann die im ersten Block herausgearbeiteten Beispiele literarischer Komik in den Texten Kafkas in ihrer Umsetzung in den jeweiligen Comic-Adaptionen untersucht. Für die Erzählung *Die Verwandlung* sollen zwei graphische Umsetzungen betrachtet werden: *The Metamorphosis* in der Bearbeitung von Kuper, eine *graphic novel*, und eine Parodie in Comic-Strip-Form, Robert Sikoryaks *Good ol' Gregor Brown*. Im Fall des *Proceß* ist es lediglich eine Adaptionen: *The Trial* in der Umsetzung von Montellier, ebenfalls eine *graphic novel*. In diesem zweiten Analyse-Kapitel rückt neben der Gesamtstruktur auch das jeweilige Einzelbild in den Fokus der Betrachtung, um neben den strukturellen Parallelen zwischen Komik und Comic auch die gestalterische Ausarbeitung der verschiedenen Adaptionen zu analysieren und als Deutung der literarischen Vorlage zu lesen. So soll gezeigt werden, dass Comic-Adaptionen von Kafkas Texten nicht zwangsläufig an ihrer riesigen, sich selbst gestellten Aufgabe, der literarischen Vorlage gerecht zu werden, scheitern müssen. Nicht jeder Aspekt der vielschichtigen Kafkaschen Texte kann in diesem Medium gleich überzeugend umgesetzt werden. Im Bereich der Komik jedoch – so soll gezeigt werden – bieten die betrachteten Werke Ansatzpunkte für eine Auseinandersetzung mit den komischen Elementen in den Erzählungen Kafkas, die dazu beitragen können, das Verständnis dieses Aspekts zu eröffnen. Die Tatsache, dass die komische Wirkung der Kafkaschen Texte in den Comics besonders deutlich wird, soll auf die strukturellen Parallelen zwischen Komik und Comic zurückgeführt werden, die die Umsetzung dieser Facette in Kafaks Prosa begünstigen.

2 Theoretische Grundlagen I: Das Komische

Bevor der Begriff der Komik als Grundlage für die folgende Auseinandersetzung mit Kafka, genauer mit seiner Erzählung *Die Verwandlung* und dem Romanfragment *Der Proceß*, näher definiert und somit eine Arbeitsgrundlage geschaffen wird, scheint es angebracht zunächst zu erläutern, warum er als Terminus für dieses etwas schwer fassbare Phänomen gewählt wurde.

2.1 Begriffsverwirrung (Komik, Humor, Lachen, Witz)

Ein Blick in die einschlägige Literatur zeigt, dass ein und derselbe Komplex unter den verschiedensten Begriffen gefasst und abgehandelt wird. Freud betrachtet das Phänomen in einzelnen Momenten und beschäftigt sich mit dem Witz¹. Bergsons grundlegendes Werk zum Wesen der Komik hingegen trägt den Titel *Das Lachen*². Und auch die Literatur, die sich speziell mit Kafkas Texten in Bezug auf das Komische beschäftigt, bringt unterschiedliche Termini hervor. Während Petr³ und Vogl⁴ von Komik sprechen, konzentriert sich Pusse⁵ auf das Lachen. Rehberg⁶ und Goltschnigg⁷ hingegen verbinden die beiden Begriffe in den Titeln ihrer Abhandlungen.

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, komische Elemente in den Texten Kafkas zu identifizieren und zu deuten. Es wird daher im Folgenden der Begriff ‚Komik‘ verwendet, um auf die komische oder witzige Wirkung der

¹ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten

² Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen

³ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik

⁴ Vogl, Joseph: Kafkas Komik

⁵ Tina-Karen: Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen.

⁶ Rehberg, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka

⁷ Goltschnigg, Dietmar: Lachende Moderne – Kafkas Proceß-Roman

Texte oder einzelner Textstellen Bezug zu nehmen.⁸ Diese Elemente im Text gleichen den von Freud beschriebenen Witzen durchaus in Struktur und Erzeugung der Komik (vgl. Kapitel 2.2), zu ihren grundlegenden Merkmalen gehört jedoch auch die „besondere Art von Kürze des Witzes“⁹. Der Terminus des Witzes scheint mir daher für diese Analyse nicht geeignet, da man, würde man mit ihm operieren, entweder jede einzelne Textstelle, die komisch wirkt, oder aber den Text als Gesamten, als Witz bezeichnen müsste. Ersteres würde zu einem Zerfall des Textes in eine Aneinanderreihung von Witzen führen und wird Erzählung und Roman ebensowenig gerecht wie die zweite Möglichkeit, da so andere wichtige Dimensionen, die die Texte bergen, unterschlagen werden würden. Dass die strukturellen Analogien zwischen dem Freudschen Witz und der Kafkaschen Komik für den Zweck der vorliegenden Untersuchung jedoch durchaus praktikabel sind, soll im folgenden Abschnitt gezeigt werden. Freud hebt außerdem einen für ihn entscheidenden Unterschied zwischen Witz und Komik hervor. Komik werde gefunden, wohingegen ein Witz gemacht werde, betont er.¹⁰ Diese Unterscheidung ist für Freuds Analyse der psychologischen Vorgänge, die mit dem Witz in Verbindung stehen, wichtig. Für den Komikbegriff, der in dieser Arbeit als Grundlage für die Analyse der Kafkaschen Texte verwendet werden soll, ist sie jedoch unerheblich, da diese nicht auf der psychoanalytischen Ebene operieren will.

Für den Begriff des Lachens liegt der Fall etwas komplizierter. Das Lachen kann auf zwei verschiedenen Ebenen analysiert werden. Zunächst einmal manifestiert es sich natürlich auf Seiten des Rezipienten, der komische Stellen im Text mit einem Lachen quittiert. Es präsentiert sich also gewissenmaßen als Konsequenz einer komischen Äußerung, als „Beglaubigung“¹¹. Das Lachen ist

⁸ Dieser Terminus wird im folgenden Kapitel genauer definiert. An dieser Stelle soll er zunächst von anderen Begriffen abgegrenzt werden und es soll begründet werden, warum er für die Analyse gewählt wurde.

⁹ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 30.

¹⁰ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 194.

¹¹ Vgl. Rehberg, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka, Bielefeld: transcript 2007, S. 245.

aber genauso im Text selbst zu finden, auf der Ebene der Handlung. Dieser Aspekt ist vor allem von Rehberg und Pusse näher beleuchtet worden, die das Lachen der Protagonisten der Texte als Ausgangspunkt für ihre Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Komik gewählt haben. In der vorliegenden Arbeit soll dieser Aspekt jedoch kaum Berücksichtigung finden. Es soll vielmehr gezeigt werden, dass ein Lachen nicht explizit im Text auftauchen muss, damit man diesen als komisch lesen kann.

2.2 Definition des Begriffs Komik als Grundlage für die weitere Untersuchung

Die Definition eines Komik-Begriffs, der speziell auf die eingehende Untersuchung von Texten Kafkas zugeschnitten ist, stellt eine besondere Herausforderung dar, weil die komische Wirkung dieser Texte nicht unumstritten ist. Das gebräuchlichste Adjektiv, das zur Beschreibung von Kafkas Texten genutzt wird, ist zweifelsohne ‚kafkaesk‘. Dieses Wort steht gemeinhin für „bürokratische oder logische Wirrnisse, die uns unsicher machen, ob wir mit Lachen oder Schrecken reagieren sollen“¹². Die Eingangsszenen beider Texte, der *Verwandlung* und des *Proceß*, sind damit äußerst treffend charakterisiert. Josef K. wird eines Morgens in seinem Schlafzimmer überrumpelt und festgenommen – eine sehr unheimliche Vorstellung – und trotzdem ist er geneigt, das Ganze als einen Scherz seiner Arbeitskollegen zu sehen und auch für den Leser besteht die Möglichkeit, diese harmlose Erklärung für die Verhaftung in Erwägung zu ziehen. Ähnlich beklemmend ist die Vorstellung, wie Gregor Samsa eines Morgens zu erwachen und in ein Tier, genauer ein Ungeziefer, verwandelt

¹² Boa, Elisabeth: Kafkas unheimliche Bilder In: Kontinent Kafka hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 28f. Dieser Begriff ist nicht unproblematisch, da er kaum klar definiert werden kann und auch in der Umgangssprache häufig verwendet wird, um die Wirkung der Kafkaschen Texte zu beschreiben. Häufig schwingt das beschriebene Verschwimmen von beängstigenden und komischen Momenten in ihm mit, der Terminus ist jedoch zu ungenau und soll daher in dieser Arbeit nicht verwendet werden.

worden zu sein. Gleichzeitig wirkt diese Vorstellung so absurd, dass man sie auch komisch finden kann. Und genau dieser Schwebezustand zwischen Komik und Schrecken ist es, der diese Unsicherheit auslöst, ob man im Fall Kafkas wirklich von Komik sprechen kann und wie diese Komik dann zu benennen ist.¹³ In dieser Unsicherheit liegt die Notwendigkeit begründet, für die Auseinandersetzung mit den Texten Kafkas einen speziellen Komik-Begriff zu entwickeln. Gleichzeitig scheint sie eine Art „Rechtfertigungsdiskurs“¹⁴ auszulösen, da nahezu jeder Arbeit, die sich mit diesem Thema befasst, eine Begründung vorangestellt ist, warum die Auseinandersetzung mit komischen Elementen in den Texten Kafkas zu fruchtbaren Ergebnissen führen kann. Eine solche Rechtfertigung soll an dieser Stelle nicht stattfinden. Die Tatsache, dass unheimliche und komische Elemente in Kafkas Prosa Hand in Hand gehen, soll vielmehr zum Anlass genommen werden, Freuds Überlegungen zum Unheimlichen mit in die Begriffsbildung einfließen zu lassen.

In seiner 1919 zum ersten Mal erschienen Abhandlung über das Unheimliche in der Literatur setzt sich Freud vor allem mit E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* auseinander. Anhand dieses Textes identifiziert er das Gefühl des Unheimlichen als eine Form der „intellektuellen Unsicherheit“¹⁵, die sich auf Seiten des Lesers einstellt. Dieses Gefühl kann auf unterschiedliche Arten hervorgerufen werden, zum Beispiel durch vertraute Gegenstände oder Momente, die in neuem Licht plötzlich beängstigend wirken¹⁶, oder durch Verborgenes, das auf einmal ans Licht gebracht wird¹⁷. Besonders bedeutend für Freuds Analyse des Unheimlichen in Hoffmanns Erzählung ist das Motiv des Doppelgängers, also das Auftreten von Personen, die sich in Aussehen,

¹³ Vgl. Rehberg, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka, Bielefeld: transcript 2007, S. 67f.

¹⁴ Ebd., S. 68.

¹⁵ Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur, Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S. 47.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 46.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 51.

Charaktereigenschaften und Taten stark ähneln¹⁸. Freud argumentiert, dass das wiederholte Auftreten von sogenannten Doppelgängerfiguren im *Sandmann* eine unheimliche Wirkung entfalte, weil es nicht rational zu erklären sei und deshalb beängstigend wirke. Die gehäufte Begegnung mit immer gleichen Figuren kann jedoch auch einen komischen Effekt hervorrufen – besonders wenn sie in überspitzter Form eingesetzt wird und es dem Rezipienten somit schwer fällt, die erstaunliche Reihung von Zufällen als wahrscheinlich anzunehmen. Die unheimliche Wirkung kann somit ins Absurde und Groteske umschlagen und es wird dem Leser möglich, über das wiederholte Auftreten sich stark ähnelnder Figuren zu lachen. Die zahlreichen Personen, die in der einen oder anderen Weise mit dem Gericht in Verbindung stehen und mit denen Josef K. im Verlauf seines Prozesses in Kontakt kommt, weisen alle eine ähnliche Art und Weise auf, über das Gericht und Belange der Verhandlungen zu sprechen und mit den merkwürdigen Praktiken umzugehen. Beim Leser stellt sich bei jeder neuen Bekanntschaft, die K. macht, das Gefühl ein, dieser Person schon einmal begegnet zu sein, und ihm wird ebenso schnell klar, dass keine der Personen Josef K. wirklich helfen kann, auch wenn er sich mit großer Hoffnung an jede einzelne klammert. Die Anwendung des Doppelgänger-Motivs für die Analyse der Komik in den Texten Kafkas erscheint hier also durchaus plausibel zu sein. Die Indifferenz, mit der die Figuren das Gerichtswesen und den Gang des Prozesses hinnehmen, ist fast beängstigend. Die Tatsache, dass Josef K. bei seinen zahlreichen Besuchen bei Gericht keinen einzigen Menschen trifft, der ihm mit Vernunft begegnet, ist durchaus beängstigend und ruft die unbehagliche und unheimliche Stimmung hervor, der der Leser sich ausgesetzt fühlt. Die Doppelgänger-Figuren sind jedoch gleichzeitig in so absurder Weise gezeichnet, dass das gesamte Personal des Gerichtswesens eher lächerlich als furchterregend wirkt und dazu beiträgt, die farcenhafte Natur des Gerichts zu entlarven. Das von Freud in seiner Abhandlung zum Unheimlichen angeführte Motiv der Wiederholung und des Doppelgängers kann also ebenso für eine Definition des

¹⁸ Vgl. ebd., S. 62.

Begriffs Komik entlehnt werden. Als besonders fruchtbar für die Arbeit an Kafkas Texten erweist es sich dadurch, dass es in der Lage ist, die unheimliche und die komische Wirkung gleichzeitig zu erfassen. Das Gefühl des Unheimlichen beruht stets auf einer Inkongruenz, einem Wechselverhältnis zwischen Fremden und Vertrauten oder zwischen dem Verborgenen und dem Offenliegenden. Und auch das Motiv des Doppelgängers ist von solch einer Diskrepanz geprägt. Die Tatsache, dass unheimliche und komische Elemente in diesem Motiv zusammenfallen und es dadurch besonders wertvoll für die Beschreibung der Kafkaschen Texte ist, ist wiederum strukturell begründet. Auch für die Komik stellt die Inkongruenz nämlich ein bedeutendes Strukturmerkmal dar, wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll.

Der zweite Ansatzpunkt aus Freuds Schriften zum Unheimlichen, der in die Definition des Begriffs Komik einfließen soll, ist das Verwischen der Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit¹⁹. Während die Tatsache, dass man sich nicht sicher ist, ob man etwas real erlebt oder lediglich imaginiert bzw. träumt, tatsächlich eine beängstigende, unheimliche Wirkung nach sich zieht, birgt diese Diskrepanz zwischen Realität und Phantasie aber gleichzeitig auch eine entlastende Wirkung. Sowohl Josef K. als auch Gregor Samsa finden sich plötzlich in einer beängstigenden Situation wieder und beide sind sich zunächst nicht sicher, ob sie ‚in Wirklichkeit‘ verhaftet worden sind bzw. sich ‚wirklich‘ in ein Ungeziefer verwandelt haben. Dieser bereits zuvor beschriebene Schwebezustand ist es, der auf Seiten des Rezipienten zu einer Entlastung führt: Die so eröffnete Möglichkeit, das Geschehen als unwirklich zu betrachten, erleichtert es dem Leser zu erkennen, wie absurd die Vorstellung ist, im eigenen Schlafzimmer festgenommen oder in einen Käfer verwandelt zu werden. Das von Freud beschriebene Verwischen der Grenze zwischen Phantasie und Realität schafft Distanz zwischen dem Rezipienten und dem Geschehen im Text und ermöglicht es diesem dadurch, die Lächerlichkeit der jeweiligen Situation zu erkennen. „Das paradoxe Ergebnis ist, daß in der Dichtung vieles nicht

¹⁹ Vgl. ebd. S. 74.

unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete“²⁰, folgert Freud. Was für Josef K. und Gregor Samsa also unheimlich wäre (würden sie es in Wirklichkeit erleben), ist für den Leser nicht unheimlich (da er um die Fiktionalität der Texte weiß) – sondern komisch. Die Diskrepanz zwischen Phantasie und Wirklichkeit kann also auf zwei Ebenen für die Entschlüsselung des Zusammenspiels von unheimlicher und komischer Wirkung genutzt werden: innerhalb des Textes auf Seiten des Protagonisten, der sich nicht sicher ist, ob das, was ihm geschieht, real oder imaginiert ist, und außerhalb des Textes in der Interaktion zwischen Rezipient und Text, wenn dieser die Fiktionalität des Beschriebenen erkennt. Auf beiden Ebenen trägt das Spannungsverhältnis zwischen Realität und Phantasie sowohl dazu bei, eine unheimliche Wirkung hervor zu rufen, als auch komische Effekte zu ermöglichen. Es eignet sich daher in besonderem Maße für die Beschreibung komischer Elemente in den Texten Kafkas, weil es – genau wie das Doppelgänger-Motiv – dem besonderen Zusammenspiel von Komischem und Unheimlichen in Kafkas Prosa Rechnung trägt (siehe auch Kapitel 3).

Freud hat sich jedoch nicht nur mit dem Unheimlichen in der Literatur auseinander gesetzt. Bereits 1905 erschien unter dem Titel *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* eine Abhandlung über Komik. Auch hieraus sollen einige Aspekte in die Entwicklung meines Komik-Begriffs einfließen. Freud zählt zunächst einige Eigenschaften des Witzes auf, darunter „die Paarung des Unähnlichen, der Vorstellungskontrast, der ‚Sinn im Unsinn‘, die Aufeinanderfolge von Verblüffung und Erleuchtung“²¹. Auch hier kommt das Strukturmerkmal der Inkongruenz wieder zum Tragen. Die komische Wirkung eines Witzes wird also durch eine Diskrepanz ausgelöst, ein Missverhältnis zwischen zwei Polen. Freud unterscheidet jedoch auf der Basis dieses

²⁰ Ebd., S. 80.

²¹ Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor*, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 30.

grundlegenden Merkmals noch zwischen zwei großen Gruppen: den tendenziösen Witzen, die sich gegen eine Person oder Institution richten, und den Witzen, bei denen das Lachen ausschließlich durch den strukturellen Aufbau ausgelöst wird. Diese ‚harmlosen‘ Witze arbeiten mit Inkongruenzen im Sprach- oder Gedankenmaterial. Die komische Wirkung wird durch Verdichtung des Materials, durch Wiederholungen oder durch das Spiel mit einem doppelten Sinn entfaltet.²² Von dieser Gruppe grenzt er die sogenannten tendenziösen Witze ab:

Der Witz ist das eine Mal Selbstzweck und dient keiner besonderen Absicht, das andere Mal stellt er sich in den Dienst einer solchen Absicht; er wird tendenziös. Nur derjenige Witz, welcher eine Tendenz hat, läuft Gefahr, auf Personen zu stoßen, die ihn nicht anhören wollen.²³

Dieser zweite Aspekt soll in stärkerem Maße in die Begriffsdefinition eingehen, da besonders die Tendenz dazu geeignet ist, den parodistischen Charakter von Kafkas Texten zu verdeutlichen. Die Technik der harmlosen Witze, die sich zumeist in der Form von Wortwitzen realisieren, soll für die Analyse der Kafkaschen Prosa nicht verwendet werden, da die vorliegende Arbeit die Texte nicht in einzelne Witze zerlegen möchte. Ziel ist es vielmehr, die komische Wirkung der Texte als Ganzes zu beschreiben. Das strukturelle Merkmal der Inkongruenz, das für die Technik beider Gruppen das übergeordnete Funktionsprinzip ist, soll jedoch für die Beschreibung der komischen Elemente in den Texten Kafkas nutzbar gemacht werden. Harmlose und tendenziöse Witze unterscheiden sich also nicht in der Technik, sondern in der Art und Weise, wie der Lustgewinn beim Rezipienten des Witzes erzielt wird. Freud schreibt der zweiten Gruppe „Quellen der Lust“ zu, „zu denen der harmlose Witz keinen Zugang hat“²⁴. An dieser Stelle deutet sich an, wie wichtig die Rolle der Personen, die an Entstehung und Rezeption des Witzes beteiligt sind, für Freuds Analyse sind. Die vorliegende Arbeit will jedoch nicht psychoanalytisch

²² Vgl. ebd. S. 57.

²³ Ebd., S. 104.

²⁴ Ebd., S. 110.

vorgehen, sondern lediglich einzelne Aspekte aus *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* für die eigene Untersuchung entlehnen. Die Rolle der am Witz beteiligten Personen (Urheber, Rezipient und Opfer) wird aus diesem Grund hier nicht angesprochen oder gar ausführlich diskutiert. Am interessantesten für die Zwecke dieser Arbeit sind die ‚skeptischen Witze‘, die Freud als Untergattung der tendenziösen Witze sieht: „Was sie angreifen, ist nicht eine Person oder eine Institution, sondern die Sicherheit unserer Erkenntnis selbst, eines unserer spekulativsten Güter.“²⁵ Dieses Infragestellen der Sicherheit der Erkenntnis ist besonders für den *Proceß* ein charakteristisches Merkmal. Josef K. erhält von immer neuen Personen, die mit dem Gericht in Verbindung stehen, Auskünfte über das Gerichtswesen im Allgemeinen und die Entwicklung, die sein Verfahren nimmt. Gleichzeitig erfährt er bei seinen Besuchen in den Gerichtskanzleien ganz unmittelbar immer Neues über das Gericht. Trotzdem kann er am Ende keinen echten Erkenntnisgewinn verzeichnen und wäre sicher nicht in der Lage, konkrete Aussagen über das Gericht zu machen. Er kann sich seiner eigenen Erkenntnisfähigkeit nämlich nicht mehr sicher sein. Schon zu Beginn des Romans ist es ihm nicht möglich zu entscheiden, ob die Verhaftung real ist, oder ob es sich um einen Streich seiner Kollegen handelt. K. befindet sich also von Anfang an in einer Art Schwebestand zwischen sicherem Wissen und Zweifeln. Die Gerichtsdienere konfrontieren ihn immer wieder mit widersprüchlichen Informationen und die gesamte Sphäre des Gerichts wirkt so surreal, dass es ihm nicht gelingt, sich aus diesem Schwebestand zu befreien und die Sicherheit der eigenen Erkenntnis zurück zu erlangen. Er vermag nicht einzuschätzen, welche Informationen er für wahr nehmen kann und welche nicht. Selbst am Schluss des Textes, wenn er sich dem Todesurteil unterwerfen muss, ist Josef K. noch geneigt, das Ganze als Komödie zu betrachten und seine beiden Henker für Schauspieler zu halten. Die Eigenschaft, die Freud als charakteristisch für den skeptischen Witz beschreibt, ist also nicht nur auf die

²⁵ Ebd., S. 130.

kurze Form des Witzes anwendbar, sondern lässt sich auch für die Beschreibung der Wirkung eines gesamten Romans nutzbar machen. Der *Proceß* kann in seiner Gesamtheit zwar nicht als Witz bezeichnet werden²⁶, man kann jedoch festhalten, dass die komische Wirkung, die aus der Spannung zwischen dem Wunsch nach sicherer Erkenntnis und der Unfähigkeit, diese zu erlangen, erwächst, analog zu der Wirkung skeptischer Witze ist und dass Freuds Definition daher für die Beschreibung der komischen Elemente in Kafkas Texten entlehnt werden kann. Auch hier beruht die komische Wirkung wieder auf einer Inkongruenz. Man könnte mit Freud argumentieren, die Komik des *Proceß*' richte sich gegen „die Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“²⁷ (vgl. dazu auch Kapitel 3.1). Gleichzeitig könnte man jedoch auch sagen, die komische Wirkung richte sich gegen die Institution des Gerichts, denn die Tatsache, dass es Josef K. nicht möglich ist, gesicherte Informationen über das Gerichtswesen zu erlangen, lässt dieses lächerlich und unglaubwürdig erscheinen. Diese Wirkung wird zusätzlich verstärkt durch den Autoritätsanspruch, den das Gericht erhebt und der von K. als selbstverständlich angenommen wird. Hier entfaltet sich die parodistische Wirkung des Romans, denn laut Freud richtet sich die Parodie „gegen Personen und Objekte, die Autorität und Respekt beanspruchen“²⁸. Auch diese Beobachtung Freuds soll für die Untersuchung der komischen Elemente in Kafkas Prosa herangezogen werden. Die aus den Ausführungen Freuds zum Begriff des Witzes entlehnten Parameter dienen also im Wesentlichen der Beschreibung der Stoßrichtung oder in Freuds Worten der ‚Tendenz‘ der Kafkaschen Komik. Bevor im dritten Kapitel dann eine detaillierte Analyse dieser Stoßrichtung folgt, sollen hier zunächst noch einige Aspekte aus Henri Bergsons Essay *Das Lachen* vorgestellt werden, die ebenfalls als Grundlage für die Auseinandersetzung mit Kafkas Texten dienen sollen.

²⁶ Den gesamten Roman als Witz zu bezeichnen, würde eine starke Vergrößerung darstellen, die meiner Meinung nach unzulässig ist, weil sie den Text auf seine komischen Elemente reduziert und andere Dimensionen, wie zum Beispiel die des Unheimlichen, unterschlägt.

²⁷ Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor*, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 130.

²⁸ Ebd., S. 212.

In seinem 1900 erschienenen Essay über die Bedeutung des Komischen widmet sich Bergson drei großen Arten von Komik: der Situationskomik, der Wortkomik und der Charakterkomik. Der näheren Auseinandersetzung mit diesen drei Bereichen stellt er jedoch zwei grundlegende Prämissen voran. Zunächst stellt er fest: „Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft *menschlich* ist.“²⁹ Über Tiere oder Dinge kann nur gelacht werden – so Bergson –, wenn sie menschliche Züge annehmen oder von einer Person auf eine komische Art verwendet werden. Das Objekt der Komik muss also in irgendeiner Weise nachgeahmt werden können. Bereits hier klingt der Begriff des ‚Mechanischen‘ an, der für Bergsons Analyse von zentraler Bedeutung ist. Wenn wir darüber lachen, wie jemand sich bewegt, welche Haltung er einnimmt oder wie er gestikuliert, dann lachen wir, weil wir uns an einen Mechanismus erinnert fühlen.³⁰ Komik ist hier also eng mit dem Moment der Nachahmung verbunden. Sie segmentiert die zu komisierende Person in mechanische Einzelteile, um ihre Wirkung nicht zu verfehlen, muss sie jedoch gleichzeitig einen lebendigen Eindruck der gesamten Person präsentieren. „Je exakter beide Vorstellungen – Mensch und Mechanismus – ineinander greifen, um so erschütternder ist die komische Wirkung [...].“³¹ An dieser Stelle scheint eine strukturelle Parallele zur Gattung des Comics auf. Auch er zerlegt das, was er präsentiert in einzelne Bestandteile, um diese dann in voneinander abgegrenzten Bildern, sogenannten Panels, zu präsentieren. Und auch hier müssen die einzelnen Segmente perfekt ineinander greifen, um den Eindruck von etwas Lebendigem zu vermitteln, um Bewegungen und zeitliche Abläufe zu suggerieren (vgl. Kapitel 4.3).

Die zweite Prämisse, die Bergson zu Beginn seiner Abhandlung über das Komische aufstellt, besagt, dass Lachen stets mit einem gewissen Maß an Empfindungslosigkeit verbunden ist.³² Nur wenn wir emotional nicht an die

²⁹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich. Arche 1972, S. 12.

³⁰ Vgl. ebd., S. 27.

³¹ Ebd., S. 28.

³² Vgl., ebd. S. 12.

Situation oder Person, die im Fokus der Komik steht, gebunden sind, ist es uns möglich mitzulachen. Nur weil wir Josef K. oder Gregor Samsa als Außenstehende beobachten, können wir ihre Situation und ihr Handeln komisch finden. Dieser Zustand der Empfindungslosigkeit während der Rezeption ist jedoch nicht selbstverständlich und er muss auch nicht zwangsläufig während des gesamten Leseprozesses andauern. Im Falle Kafkas ist es vielmehr wahrscheinlich, dass sich der Leser angesichts der Hilflosigkeit, die beide Protagonisten in ihrer Lage empfinden, die Frage stellt, wie er selbst sich in solch einer Situation fühlen oder wie er reagieren würde. Der Rezipient ist also hin- und hergerissen zwischen emotionaler Distanz und Einfühlung und findet sich in jenem für Kafka charakteristischen Schwebezustand wieder, der ihn Furcht und Lachen zugleich erleben lässt.

Bergsons Dreiteilung in Situations-, Wort-, und Charakterkomik findet sich auch in den meisten aktuellen Forschungsbeiträgen zum Thema Komik. Auf einen umfassenden Überblick der neueren Forschung wird an dieser Stelle jedoch verzichtet, da dieser den Rahmen der vorliegenden Arbeit bei weitem übersteigen würde. Zusammenfassend kann jedoch festgestellt werden:

Der Dissens zwischen den zahlreichen Erklärungsmodellen und Theorien, die aus den verschiedenen Wissenschaften zu diesem Forschungsproblem beigesteuert worden sind, erweist sich [...] in vielen Fällen als bloßer Ausfluß unterschiedlicher Perspektiven und Terminologien, die sich im Grunde ohne Zwang miteinander verbinden bzw. ineinander übersetzen ließen. Über die eigentlichen Grundvoraussetzungen und Tiefenstrukturen von Komik dagegen herrscht ein erstaunlich breiter Konsens.³³

Beate Müller identifiziert in ihrem Abriss der verschiedenen Komiktheorien das Prinzip der ‚Inkongruenz‘ als zentrales Merkmal des Komischen und auch Wenzel stellt fest, dass nahezu alle neueren Forschungsbeiträge die komische Wirkung auf Inkongruenz zurückführen.³⁴ Auch das Konzept der Inkongruenz ist bereits bei Bergson zu finden, der Komik aus einem Spannungsverhältnis

³³ Wenzel zitiert nach Müller, Beate: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*, Trier: Wiss. Verlag 1994, S. 176f.

³⁴ Vgl. Müller, Beate: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*, Trier: Wiss. Verlag 1994, S. 180.

zwischen dem Natürlichen und dem Mechanischen erwachsen sieht. Der Bezug zu den Texten Kafkas, deren komische Wirkung oft ebenfalls aus einem Spannungs- oder Schwebezustand, also einer Inkongruenz, entsteht, ist bereits hinlänglich erläutert worden. Aber auch für den Comic stellt die Inkongruenz ein zentrales Strukturprinzip dar, das nachhaltig zur parodistischen Ästhetik der Gattung beiträgt (vgl. Kapitel 4.3). Für den Bereich der Komik konstatiert Müller weiterhin: „Alle drei komikrelevanten Bereiche können mit Hilfe des Inkongruenzkonzepts erfolgreich beschrieben werden [...]“³⁵ Als diese drei Bereiche der Komik nennt sie – wiederum Bergson folgend – die Sprach-, die Figuren-, und die Handlungs- bzw. Situationskomik. Auch diese Einteilung soll als grobes Orientierungsschema in der folgenden Analyse komischer Elemente bei Kafka übernommen werden.

2.3 Die Parodie als besondere Ausdrucksform der Komik

Da es sich bei zwei der Comic-Adaptionen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, um Parodien von Kafkas *Verwandlung* handelt, soll an dieser Stelle auch die Gattung der Parodie zunächst kurz theoretisch beleuchtet werden, um auch hier eine Grundlage für die folgende Analyse zu schaffen. Außerdem ist der Begriff auch für die spätere Auseinandersetzung mit der parodistischen Ästhetik der Gattung Comic wichtig.

Die erste Erwähnung der Parodie findet sich bereits in Aristoteles' *Poetik*.³⁶ Aufgrund dieser Erwähnung wurde die Parodie zunächst definiert als „Nachahmung der Form des heroischen Epos sowie die Veränderung des Inhalts und die Hinzufügung eines neuen (niedrigen), die das nachgeahmte Epos auf

³⁵ Ebd., S. 183.

³⁶ Im zweiten Kapitel seiner *Poetik* spricht Aristoteles von der Nachahmung – einem zentralen Begriff in allen Definitionen von Parodie – und führt Hegemon von Thasos an, der mit seinen Nachahmungen schlechterer Menschen „als erster Parodien dichtete“. (Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982, S. 9.)

eine komische Weise umfunktioniert“³⁷. Im Großen und Ganzen haben die Grundbestandteile dieser Definition (Nachahmung, Modifikation, Komisierung) bis heute Gültigkeit, wenn auch einige Modifikationen und Spezifikationen vorgenommen worden sind. Die griechischen Wurzeln des Wortes Parodie (*pará* und *ōdē*) haben oft zu gegensätzlichen Interpretationen der Bezeichnung geführt. So ist es möglich, aus der Doppelbedeutung des ersten Wortbestandteils (*pará* kann sowohl ‚gegen‘ als auch ‚neben‘ oder ‚bei‘ bedeuten) die Bezeichnungen Gegengesang und Beigesang abzuleiten, die gegensätzliche Implikationen über das Verhältnis zwischen Parodie und Vorlage in sich tragen.³⁸ Es ist aber gerade diese Doppeldeutigkeit, die in der Lage ist, zwei komplementäre Aspekte der Gattung Parodie in sich zu vereinen:

Wenn man die Parodie als die Aufhebung und Potenzierung eines Textes bezeichnet, die zuerst durch Annäherung und Nachahmung der Vorlage und danach durch die komische Umfunktionierung derselben erfolgen, können diese zwei Bedeutungen des griechischen Wortes gleichzeitig gelten.³⁹

Einzig die Möglichkeit, dass die Intention der Parodie über die bloße Komisierung der Vorlage hinausgehen könnte und auch Kritik an der Vorlage zum Ziel haben könnte, ist in dieser, auf den Überlegungen des Aristoteles beruhenden, Definition noch nicht beschrieben. Die meisten neueren Abhandlungen zu diesem Thema wählen jedoch bewusst eine eher allgemein gehaltene Definition, die lediglich die unbedingt erforderlichen Charakteristika enthält, um dann im Rahmen einer Typologie auf das Wesen der Intention einzugehen. Auf diese Weise soll es vermieden werden, einzelne Texte per Definition aus der Gattung auszuschließen.⁴⁰ Auf der Grundlage einer solchen Typologie kann dann jede einzelne Parodie als „Merkmalsbündel“⁴¹ beschrieben werden. Im Folgenden sollen einige Aspekte einer Typologie der Parodie kurz

³⁷ Rose, Margaret A.: Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit, Bielefeld: Aisthesis 2006, S.1.

³⁸ Vgl. ebd., S. 5.

³⁹ Ebd., S. 5.

⁴⁰ Vgl. Wunsch, Frank: Die Parodie. Zu Definition und Typologie, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 1999, S. 107.

⁴¹ Ebd., S. 116.

vorgestellt werden, damit später bei der Untersuchung der Parodie der *Verwandlung* auf die hier eingeführten Merkmale zurückgegriffen werden kann.

Neben der Intention stellen die Änderungstechniken, die zur Verzerrung der Vorlage verwendet werden, den wichtigsten Bestandteil innerhalb der Typologie dar. Wünsch teilt die verschiedenen Techniken in zwei Gruppen ein: in solche, die äußerlich Veränderungen hervorrufen und solche, die innerhalb des Textes ansetzen. Zur ersten Gruppe gehören die Substitution (also die Ersetzung von formalen oder inhaltlichen Elementen der Vorlage) sowie die Adjektion, die Hinzufügung. Die zweite Gruppe der internen Modifikationen umfasst eine größere Zahl an Techniken. Zu ihnen zählen Isolierung, Übertreibung, Detraktion (das Wegnehmen von Elementen), Dehnung, Raffung und Transmutation (das Umstellen und neue Arrangieren von Versatzstücken des Originals).⁴² Diese Merkmale sollen in Kapitel 5 für die Beschreibung der Parodien von Bill Amend und Robert Sikoryak verwendet werden. Dabei ist jedoch zu beachten, dass Wünsch bei der Beschreibung seiner Parameter davon ausgeht, dass es sich sowohl bei der Vorlage als auch bei der Parodie um einen Text handelt. Es gilt daher zu prüfen, inwieweit die Kriterien für Parodien in Comicform übernommen werden können und wie sie ggf. für die bildliche Umsetzung angepasst werden müssen.

Die Überlegungen dieses zweiten Kapitels haben gezeigt, dass in allen hinzugezogenen Abhandlungen zum Thema ‚Komik‘ das Moment der Inkongruenz als wichtiges Strukturmerkmal der komischen Wirkung zu finden ist. Es findet sich bei Freud, der sowohl das Unheimliche als auch die Technik des Witzes mit Hilfe von Inkongruenzen beschreibt. Im Falle des Unheimlichen ist es die Diskrepanz zwischen Ähnlichkeiten und Unterschieden, wie sie sich im Motiv des Doppelgängers zeigt und das Verwischen der Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Im Falle der Witztechnik kann sich die Inkongruenz sowohl auf der Ebene des Sprachmaterials, als auch auf der Ebene der Gedanken

⁴² Vgl., ebd., S. 159ff.

manifestieren. Und auch bei Bergson, der Komik mithilfe der Begriffe des Mechanischen und der Nachahmung definiert – in denen die Möglichkeit einer Diskrepanz ebenso angelegt ist – ist sie vertreten. Auch die literarische Form der Parodie lässt Inkongruenzen in ihrer Struktur erkennen. Sie arbeitet sogar bewusst mit ihnen, wenn sie bestimmte Teile des Originals verändert und andere in ihrer unursprünglichen Form belässt und so Diskrepanzen zwischen Original und Parodie hervorruft. Im folgenden dritten Kapitel soll nun gezeigt werden, dass die komische Wirkung der Kafkaschen Texte auf dieses Strukturmerkmal der Inkongruenz zurück geführt werden kann.

3 Analyse I: Komische Elemente in den Texten Franz Kafkas

Die Komik in Kafkas Prosa offenbart sich nicht auf so selbstverständliche Art und Weise, wie es bei anderen ‚komischen‘ Texten der Fall ist und nicht jeder Leser wird einer Interpretation bestimmter Elemente als komisch zustimmen. Dies ist nicht zuletzt in dem eigentümlichen Verhältnis zwischen Unheimlichkeit und Komik begründet, das bereits im vorangegangenen Kapitel als charakteristisch für Kafkas Texte identifiziert wurde. Diese ständige, unterschwellige Präsenz des Unheimlichen in Kafkas Prosa löst beim Leser ein Gefühl der Betroffenheit aus, das es ihm erschwert, über die Geschehnisse zu lachen. Dietmar Goltschnigg stellt in seinem Essay über das Komische in Kafkas *Proceß* die These auf, der „ideale Leser“ müsse die Texte in der gleichen Weise aufnehmen, wie der Autor selbst, „er müßte – trotz oder gerade wegen seiner Betroffenheit – lachen“⁴³. Es scheint, als würde die Tatsache, dass Kafka selbst seine Texte als komisch empfunden hat, benötigt, um eine Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Komik im Bezug zu Kafkas Werk zu rechtfertigen. So gibt es kaum eine Abhandlung zu diesem Thema, die nicht Max Brod zitiert, der

⁴³ Goltschnigg, Dietmar: Lachende Moderne – Kafkas Proceß-Roman In: Literatur für Leser H.2 (1994), S. 68.

in seiner Kafka-Biographie davon berichtet, wie dieser das erste Kapitel des *Proceß* vorlas und dabei selbst so sehr lachen musste, dass er „weilchenweise nicht weiterlesen konnte“⁴⁴. Das Zitat birgt jedoch noch einen weiteren wichtigen Hinweis auf das Wesen des Komischen bei Kafka. Brod betont nämlich, dass die komische Wirkung besonders deutlich hervortritt, wenn die Texte vorgetragen werden.⁴⁵ Dies scheint auf den ersten Blick einzuleuchten, wenn man an den Aufbau des ersten Kapitels des *Proceß* denkt, welches beinahe wie eine Komödie anmutet. Stellt man sich dann vor, dass das Geschehen in K.s Schlafzimmer und Fräulein Bürstners Zimmer möglicherweise mit leicht verstellter Stimme (szenisch) vorgetragen wird, so erklärt sich, warum die komische Wirkung von Kafkas Texten für seine Freunde und Zeitgenossen so viel evidenter gewesen zu sein scheint. Die gleiche Beobachtung macht Pavel Petr für den zweiten Text, der im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden soll: „In den ersten Jahren nach der Entstehung der *Verwandlung* scheint die Bereitschaft, sie als einen unterhaltsamen Text zu lesen, recht selbstverständlich gewesen zu sein.“⁴⁶ Die komische Wirkung von Kafkas Prosa liegt also zum Teil in der Tatsache begründet, dass die Texte komödienhafte Züge tragen (vgl. Kapitel 3.1 und 3.2). Stellt man sich nun vor, wie der Autor selbst seine Texte in engagierter Art und Weise vorträgt, so verwundert es nicht, wenn seinen Zuhörern ihre komische Wirkung besonders deutlich im Gedächtnis geblieben ist.

Max Brod beschreibt in seinen Aufzeichnungen jedoch nicht nur die Tatsache, dass über den Anfang des *Proceß* gelacht wurde, sondern auch die Qualität dieses Lachens: „Gewiß, es war kein durchaus gutes behagliches Lachen. Aber eine Komponente guten Lachens war mit dabei, - neben den hundert Komponenten der Unheimlichkeit, die ich nicht verkleinern will.“⁴⁷ Wenn über Kafkas Texte gelacht wurde, dann haftete diesem Lachen also auch immer etwas Unbehagliches an. Brod beschreibt damit genau jene Unsicherheit,

⁴⁴ Brod, Max: Franz Kafka. Eine Biographie, Berlin: Fischer 1954, S. 217.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 217

⁴⁶ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 111.

⁴⁷ Brod, Max: Franz Kafka. Eine Biographie, Berlin: Fischer 1954, S. 217.

die heutige Leser so oft befällt, die Unsicherheit nämlich, ob man mit Lachen oder mit Schrecken auf die Texte reagieren soll. Die Dimension der Unheimlichkeit ist außerdem verknüpft mit einer zweiten Unsicherheit: sie stellt einen Angriff auf die Erkenntnissicherheit dar. Sowohl Josef K. und Gregor Samsa als auch der Leser, können sich nicht mehr auf ihre Erkenntnissicherheit verlassen. Das Verhältnis von Anzeichen und ihrer logischen Deutung, das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem also, ist nicht mehr intakt. Sie werden mit widersprüchlichen Informationen konfrontiert und sind daher geneigt, das Ganze als Scherz zu betrachten (vgl. hierzu besonders Kapitel 3.1). Hier kann eine Inkongruenz beobachtet werden, eine Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen Schrecken und Lachen. Und auch das zuvor beschriebene Komödienhafte der Prosa kann mit der Kategorie der Inkongruenz adäquat beschrieben werden. Der komödienhafte Charakter der Texte betont nämlich die Diskrepanz zwischen der Art der Darstellung und der ernsthaften Gestalt des Inhalts (der grundlosen Verhaftung eines Unschuldigen oder der plötzlichen Zerstörung eines geregelten Lebens). Das Konzept der Inkongruenz soll daher in den folgenden Einzelanalysen als übergeordnetes Merkmal der komischen Wirkung für die Interpretation herangezogen werden.

3.1 *Der Proceß*

Die Diskrepanz zwischen Unheimlichkeit und Komik sowie der komödienhafte Charakter treten im *Proceß* besonders deutlich im ersten Kapitel hervor. Der Schwerpunkt der Analyse wird daher auf dem Beginn des Romans liegen, die anderen Teile des Textes sollen jedoch keinesfalls außer Acht gelassen werden. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch der Schluss – vor allem im Zusammenhang mit den strukturellen Parallelen zur Komödie.

Zu Beginn des Romans steht ein schockierendes Ereignis: der Prokurist Josef K. wird eines Morgens in seinem Schlafzimmer regelrecht überfallen und verhaftet – „ohne daß er etwas Böses getan hätte“⁴⁸. Dies ist ein Schock, „von dem allerdings nicht sicher ist, ob es sich nicht vielleicht um einen Scherz handelt.“⁴⁹ Josef K. selbst scheint jedenfalls geneigt, dies anzunehmen:

[...] man konnte zwar das ganze als Spaß ansehen, als einen groben Spaß, den ihm aus unbekanntem Gründen, vielleicht weil heute sein dreißigster Geburtstag war, die Kollegen in der Bank veranstaltet hatten, es war natürlich möglich [...] (P 12)

Er zieht diese Möglichkeit jedoch nicht nur in Erwägung, er beschließt sogar – um später nicht als Spaßverderber dazustehen – auf den Scherz einzugehen, „war es eine Komödie, so wollte er mitspielen“ (P 13). Hieraus entfaltet sich im ersten Kapitel des *Proceß* nun ein Komödie-Spielen, das besonders von K. ausgeht, der stets darauf bedacht ist, sich in der korrekten Art und Weise vor den Repräsentanten des Gerichts zu präsentieren und diesen den Eindruck zu vermitteln, er sei selbstbewusst und lasse sich von der Verhaftung und vom Verhalten der Wächter nicht einschüchtern. So inszeniert er zum Beispiel bewusst seine Vorbereitungen auf das Zusammentreffen mit dem Aufseher für seine ‚Zuschauer‘, die beiden Wächter Franz und Willem.

Sie mochten jetzt, wenn sie wollten zusehen, wie er zu einem Wandschränkchen gieng, in dem er einen guten Schnaps aufbewahrte, wie er ein Gläschen zuerst zum Ersatz des Frühstücks leerte und wie er ein zweites Gläschen dazu bestimmte, ihm Mut zu machen, das letztere nur aus Vorsicht für den unwahrscheinlichen Fall, daß es nötig sein sollte. (P 17)

Es wirkt fast, als würde K. sich wünschen, von den Wächtern, die sich im Nebenzimmer aufhalten, beobachtet zu werden, um sich so sein eigenes Selbstbewusstsein und die Tatsache, dass er nichts vor den beiden zu verbergen hat, zu bestätigen. Der Leser durchschaut, dass diese Inszenierung vielmehr für K. selbst gedacht ist und kann daher über die Szene lachen. Dieses Lachen wird

⁴⁸ Kafka, Franz: *Der Proceß*, hg. von Malcom Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 9. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text mit der Sigle P versehen. Die Angabe der Seitenzahl erfolgt in Klammern hinter dem Zitat.

⁴⁹ Rehberg, Peter: *Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka*, Bielefeld: transcript 2007, S. 47.

noch durch die Tatsache verstärkt, dass der Ruf der Wächter K. derart aus seiner Rolle aufschrecken lässt, „daß er mit den Zähnen ans Glas schlug“ (P 17), wodurch seine inszenierte Stärke unterminiert wird und K. sich auch auf der Ebene des Textes (gegenüber den Wächtern) lächerlich macht. Dies führt zu einer Verstärkung des komischen Effektes auf der Ebene des Lesers. Diese Szene könnte mit der Kategorie des Spiel-im-Spiel beschrieben werden, das als charakteristisches Merkmal aus den klassischen Komödien bekannt ist. Josef K. spielt den Gerichtsdienern – vor allem aber sich selbst – etwas vor. Stets versucht er, die Situation zu seinem Vorteil zu interpretieren. Nachdem die Wächter sein Frühstück verzehrt haben, schlägt K. das Angebot aus, sich von ihnen ein Frühstück aus einem Café bringen zu lassen. Er möchte sich nicht in ihre Abhängigkeit begeben und begnügt sich stattdessen mit einem Apfel, der in seinem Zimmer liegt. Während er diesen verzehrt, redet er sich ein, dass die Frucht ein viel besseres Frühstück abgibt und diskreditiert das Café, in dem das Frühstück gekauft worden wäre, als „schmutzig“ (P 16). Auf diese Weise schafft er sich selbst Bestätigung für sein Handeln und versucht sich dieses als Stärke auszulegen, auch wenn er sich den Wächtern eigentlich unterlegen fühlt. Er überlegt, ob er nicht einfach versuchen soll, die Wohnung zu verlassen und damit die Ernsthaftigkeit der Situation auf die Probe zu stellen, wagt es aber letztendlich nicht. Auch diese Feigheit weiß er sich geschickt zum Positiven zu wenden, indem er sie mit seiner Überlegenheit den Gerichtsdienern gegenüber erklärt, die er durch seine Passivität „in gewisser Hinsicht doch wahrte“ (P16). Die Komödie mitzuspielen bedeutet für Josef K., den Weg des geringsten Widerstandes zu gehen. Da er sich dieser Tatsache durchaus bewusst ist, beginnt er nach immer neuen Erklärungen für sein Verhalten zu suchen, um seine Schwäche vor sich selbst zu rechtfertigen. Er inszeniert seine Handlungen und spielt die Komödie letztendlich für sich selbst. Die Tatsache, dass der Leser K.s Spiel durchschaut, bedingt die Be- bzw. Verlachbarkeit der Szenen in diesem ersten Kapitel des Romans. Aus der distanzierten Perspektive des Lesers wirkt K.s Verhalten dumm und pedantisch und dadurch komisch. „[D]ie Komik des

beschränkt kleinlichen Denkens wird [...] noch durch die Selbstverständlichkeit überhöht, mit der es in einem außerhalb aller Logik gestellten Kontext betrieben wird.“⁵⁰

Der Spiel-im-Spiel-Charakter zeigt sich jedoch nicht nur, wenn Josef K. für sich selbst Komödie spielt. Überdeutlich tritt er auch in der Szene in Fräulein Bürstners Zimmer zu Tage, in der Josef K. seiner Nachbarin die eigene Verhaftung vorspielt. Dazu richtet er sich regelrecht seine Bühne ein und bringt Requisiten an den rechten Platz:

K. stellte das Tischchen in die Mitte des Zimmers und setzte sich dahinter. „Sie müssen sich die Verteilung der Personen richtig vorstellen, es ist interessant. Ich bin der Aufseher, dort auf dem Koffer sitzen zwei Wächter, bei den Photographien stehn drei junge Leute. An der Fensterklinke hängt, was ich nur nebenbei erwähne, eine weiße Bluse. (P 37)

Nachdem er Fräulein Bürstner das Szenario seiner Verhaftung detailgetreu vor Augen geführt hat, beginnt er, auch die Handlungen der beteiligten Personen wiederzugeben und geht dabei in der Darstellung auf:

Der Aufseher ruft als ob er mich wecken müßte, er schreit geradezu, ich muß leider, wenn ich es Ihnen begreiflich machen will, auch schreien [...] Fräulein Bürstner die lachend zuhörte legte den Zeigefinger an den Mund, um K. am Schreien zu hindern, aber es war zu spät, K. war zu sehr in der Rolle [...]. (P 37)

Josef K. inszeniert dieses Spiel bewusst und gibt das ihm Wiederfahrene damit in der Rückschau der Verlachbarkeit preis. Dies ist möglich, weil das Spiel-im-Spiel das Augenmerk des Rezipienten bewusst auf die Diskrepanz zwischen der äußeren komödiantischen Form, in der die Geschehnisse präsentiert werden, und dem ernsten, beängstigenden Charakter der Ereignisse lenkt. Die grundlegende Eigenschaft der Komik ist also eine Inkongruenz, ein Mißverhältnis, das Konzept, das bereits in Kapitel 2.2 als charakteristisch für alle Bereiche des Komischen identifiziert worden ist. Der Eindruck der Inkongruenz wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass Josef K. trotz seiner eifrigen Anstrengungen nicht die gewünschte Wirkung erzielt. Sowohl die Passivität während seiner

⁵⁰ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S.112.

Verhaftung, als auch alle anderen Anstrengungen, die er unternimmt, um begünstigend auf sein Verfahren einzuwirken, führen zu keiner erkennbaren Veränderung. Ursache und Wirkung stehen also offensichtlich in einem Mißverhältnis zueinander. Diese Diskrepanz ist jedoch nicht „der unmittelbare Anlaß zum Gelächter. Wir lachen über etwas, das durch dieses Mißverhältnis zum Vorschein kommt [...]“⁵¹: das kleinliche und beschränkte Denken Josef K.s nämlich. Neben das Spiel-im-Spiel tritt also die Be- bzw. Verlachbarkeit dieser Haltung. Diese beiden Elemente, „aus deren Verschränkung die Komödie ihre Gattungsspezifität gewinnt“⁵² erweisen sich als wichtige Merkmale für das Wesen der komischen Wirkung in Kafkas *Proceß*. Gotschnigg kommt daher zu dem Schluss, dass dem Roman „Bauprinzipien der Komödie innewohnen“⁵³. Wie sieht es jedoch mit dem wichtigen, für die Komödie gattungskonstituierenden, Merkmal des *happy end* aus? Der komödienthafte Charakter von Kafkas Prosa wird besonders zu Beginn des Romans deutlich und verliert sich dann zum Teil im Laufe des Textes. Gerade die Betrachtung des Schlusses ist jedoch von besonderem Interesse, weil das Moment des Spiels hier wieder anklingt, obwohl das Ende des Romans alles andere als ein *happy end* ist. Die Frage nach Josef K.s Schuld bleibt ungeklärt, er wird hingerichtet. Dennoch scheint er bis zuletzt an die Möglichkeit zu glauben, dass es sich bei seiner Verhaftung und dem sich anschließenden Verfahren um eine Komödie handelt – ungeachtet der Tatsache, dass der Prozess zu diesem Zeitpunkt bereits ein Jahr andauert. Vielleicht fällt er jedoch auch in ein altes Rollenmuster zurück und flüchtet sich, wie bei seiner Verhaftung, in die Passivität und den Glauben, die Komödie mitzuspielen, wäre die beste Lösung. Er sieht in seinen beiden Henkern „[a]lte untergeordnete Schauspieler“ (P 236) und fragt sie schließlich: „An welchem Teater spielen Sie.“ (P 236). Auch die äußere Erscheinung der Henker begünstigt die Vorstellung, dass es sich um Schauspieler handelt. Die beiden Herren sehen nahezu verkleidet

⁵¹ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich. Arche 1972, S. 62.

⁵² Gotschnigg, Dietmar: Lachende Moderne – Kafkas Proceß-Roman In: Literatur für Leser H.2 (1994), S. 73.

⁵³ Ebd., S. 73.

aus in ihren Gehröcken und „scheinbar unverrückbaren Cylinderhüten“ (P 236). Der Tod Josef K.s ist jedoch echt und bringt auf radikale Weise die Dimension des Erschreckenden und Unheimlichen zurück ins Gedächtnis des Lesers, der wenige Augenblicke zuvor noch über K.s Frage nach dem Spielort der vermeintlichen Darsteller geschmunzelt hat. Auch wenn es dem Leser über die gesamte Länge des Romans möglich ist, K.s vergebliche Bemühungen im Kampf gegen das ebenso undurchsichtige wie übermächtige Gerichtswesen komisch zu finden, so bleibt die komische Wirkung stets nur eine Art Beigeschmack. Sie ist nicht in der Lage, die Bedrohlichkeit der Macht und Willkür des Gerichts zu überlagern – auch wenn die Institution selbst an einigen Stellen als lächerlich dargestellt wird. Das Moment des Unheimlichen ist so präsent, dass es auch die komischen Elemente des Textes durchsetzt und am Ende die Oberhand behält.

Auf das besondere Wechselverhältnis von unheimlichen und komischen Elementen ist bereits im Vorangegangenen hingewiesen worden. An dieser Stelle soll sich die Analyse daher auf ein spezifisches Motiv konzentrieren, das mit dem Komplex des Unheimlichen verbunden ist: dem Motiv des Doppelgängers. Freud schreibt dem wiederholten Auftreten von Figuren, die sich in Aussehen und Charakter ähneln, eine unheimliche Wirkung zu.⁵⁴ Die Doppelung von bestimmten Charakteren kann jedoch auch eine komische Wirkung hervorrufen, wenn sie dazu benutzt wird, durch die Wiederholung in Kombination mit überspitzter Darstellung bestimmte Eigenschaften der Figuren zu betonen. Auch hier tritt eine Inkongruenz zu Tage. Das Individuelle und das Typenhafte stehen in einem Mißverhältnis zueinander, die persönlichen Züge der Charaktere werden zunehmend verwischt. Ein Beispiel für solche Doppelgängerfiguren sind die zahlreichen Frauen, bei denen K. im Laufe des Romans Hilfe bei der Begünstigung seines Verfahrens sucht. Sie alle stehen in irgendeiner Weise mit dem Gericht in Verbindung und sie alle können K. letztlich nicht helfen. Individuelle Züge tragen sie nicht (manche haben noch nicht einmal einen

⁵⁴ Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur, Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S. 62f.

Namen), genausowenig wie die zahlreichen männlichen Gerichtsdienere. Diese tragen stets schwarze Anzüge und wissen kaum etwas über das Wesen des Gerichts. Ihre Schablonenhaftigkeit und Austauschbarkeit spiegeln die Willkür und Substanzlosigkeit der Justiz und lenken so das Augenmerk des Rezipienten auf die Lächerlichkeit des Gerichts.

Im *Proceß* wird das Motiv des Doppelgängers jedoch nicht nur auf Personen, sondern auch auf die beiden Sphären des Privaten und der Justiz angewendet. Bereits mit dem Eindringen der Wächter als Repräsentanten des Gerichtswesens in Josef K.s Schlafzimmer und damit in die Intimsphäre seines Alltags beginnt die Vermischung zweier Welten. Diese werden im Laufe des Romans immer enger miteinander verwoben. K.s Besuche in den Gerichtskanzleien und bei Personen, von denen er sich Hilfe in seinem Prozess erhofft, werden immer häufiger. Schon bald scheint das Gericht seinen Alltag zu dominieren. Die beiden zuerst so gegensätzlich wirkenden Welten werden „auf Doppelgängerart einander immer ähnlicher: Im Endeffekt begegnet Josef K. sich selbst, veräusserlicht im Gericht.“⁵⁵ K. wird zum Doppelgänger seiner selbst. Bei jedem Zusammentreffen mit Vertretern des Gerichtswesens begegnet dem Leser der K., der sich dazu entschlossen hat, das Spiel, die Komödie des Gerichts mitzuspielen. Die immer neuen Versuche, das undurchsichtige Gerichtswesen zu verstehen und logische Erkenntnisse über seine Arbeit und den Verlauf des Prozesses zu erlangen, führen dem Leser immer wieder das kleinliche Denken des Protagonisten vor Augen und geben es durch diese Wiederholung und Überspitzung der Verlachbarkeit preis. Josef K. findet jedoch nicht nur in sich selbst einen Doppelgänger. Auch der Kaufmann Block, den er bei einem Besuch des Advokaten trifft, erscheint als ein Doppelgänger. Auch gegen Block wird ein Prozess geführt und auch dieser versucht durch Kontakte zum Gericht, den Ausgang seines Verfahrens zu beeinflussen. Wenn er sagt: „Vor allem will ich

⁵⁵ Boa, Elisabeth: Kafkas unheimliche Bilder In: Kontinent Kafka hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 31.

doch meinen Proceß nicht verlieren, das ist doch selbstverständlich. Infolgedessen darf ich nichts, was mir nützen könnte, außer acht lassen; selbst wenn die Hoffnung auf Nutzen in einem bestimmten Fall nur ganz gering ist, darf ich sie auch nicht verwerfen.“ (P 182), erkennt man K.s verzweifelte Versuche seinen eigenen Prozess zum Positiven zu wenden. Und auch die Tatsache, dass diese Bemühungen nach und nach den gesamten Alltag des Kaufmanns einnehmen, spiegelt K.s eigene Erfahrungen. „Wenn man für seinen Proceß etwas tun will, kann man sich mit anderem nur wenig befassen“, bemerkt Block (P 182). Er scheint Josef K. in der Entwicklung des Prozesses jedoch einen Schritt voraus zu sein, seine Anklage wird bereits seit über fünf Jahren verhandelt. Sein Selbstbewusstsein ist schon lange gebrochen und er scheint bereit, sich vor dem Gerichtswesen komplett zu erniedrigen. Er nimmt die Willkür, mit der der Advokat ihn mitunter Tage warten lässt, bevor er zu einem Gespräch vorgelassen wird, scheinbar gleichmütig hin. Sein geregeltes Leben hat er geopfert und schläft nun – von Leni geduldet – im Dienstbotenzimmer im Haus des Advokaten, um zu jeder Tages- und Nachtzeit zur Stelle zu sein, falls der Advokat ihn empfangen möchte. Der Kaufmann hat seinen Einsatz für den eigenen Prozess „teuer bezahlt“ (P 192), wie K. es formuliert. Mit dieser Doppelgängerfigur wird K. zum einen sein eigenes Handeln, aber auch seine mögliche Zukunft vor Augen geführt.⁵⁶ Noch empfängt der Advokat K. bereitwillig und dieser muss sich nicht erniedrigen, um in den Genuss seiner Hilfe zu kommen. „Später wird das anders werden“ (P 191), prophezeit Block. Der Weg totaler Aufopferung und Selbstaufgabe scheint auch für Josef K. vorgezeichnet. Das Beispiel des Kaufmanns Block zeigt, dass das Motiv des Doppelgängers im *Proceß* nicht immer eine komische Wirkung hervorruft. Erschienen die austauschbaren Figuren der Männer und Frauen, die zur Sphäre des Gerichts gehören, und auch Josef K. als sein eigener Doppelgänger noch als eindeutig komisch, so bewahrt das Doppelgängertum Blocks davor, den

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 38.

gesamten Roman oder seinen Protagonisten als lächerlich abzustempeln. Auch wenn sein Verhalten an manchen Stellen als verlachbar entlarvt wird, ist Josef K. keineswegs eine komische Figur. Das Schicksal des Kaufmanns deutet auf das tragische Ende von K.s Verfahren hin und unterstreicht, dass alle Angeklagten tragische Figuren sind, die letztendlich an der Übermacht des undurchschaubaren Gerichtssystems scheitern.

K.s Unfähigkeit die wesentlichen Informationen zu seinem Prozess herauszufiltern und die Tatsache, dass er sich in der Gerichtswelt verliert, können auch mit einem von Kafka selbst geprägten Begriff beschrieben werden: der Komik des Minutiösen. Demnach wirkt es komisch wenn „der im Minutiösen Befangene die Komik seiner eigenen Sehweise“⁵⁷ nicht erkennt, wenn er sozusagen den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Josef K. verliert sich in den detailreichen Schilderungen des Malers Titorelli oder anderer Personen, die mit dem Gericht in Verbindung stehen, und verliert so den Blick für das Wesentliche, für die größeren Zusammenhänge. Seine Unfähigkeit „Distanz zu wahren – zu dem, was um ihn herum geschieht, wie auch zu sich selbst – ist komisch.“⁵⁸ Auch diese Komik des Minutiösen beruht auf einer Diskrepanz, und zwar jener zwischen unbedeutenden Einzelheiten und dem übergeordneten Zusammenhang. Josef K. verliert sich im Kleinen und ist nicht in der Lage, das Große zu überblicken. Er befindet sich in einem Mißverhältnis zwischen diesen beiden Polen. Für den Leser des Romans, der diese Inkongruenz mit (der K. fehlenden) Distanz betrachtet, wirkt K.s Verhalten daher komisch und belachbar. Er hat den Überblick verloren und kann daher keine sicheren Erkenntnisse über das Gerichtswesen erlangen. Die Komik des Minutiösen zielt also auf die Sicherheit der Erkenntnis ab – eine Tendenz, die Freud in seiner Abhandlung

⁵⁷ Kafka, Franz: Das Schloss/Aparatband, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 1983, S. 424.

⁵⁸ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 145.

über das Komische den sogenannten ‚skeptischen‘ Witz zu spricht.⁵⁹ Josef K. sieht sich mit so vielen widersprüchlichen Informationen über das Gericht konfrontiert, dass er sich nicht mehr auf die eigene Erkenntnissicherheit verlassen kann. Bei dem Versuch, unter den widersinnigen Aussagen das Richtige zu identifizieren, verliert er sich im Minutiösen. Die komische Wirkung ist hier eine doppelte: Zum einen erscheint K.s Unfähigkeit, den Überblick zu behalten, als belachbar, zum anderen wird aber auch das Gerichtswesen selbst der Verlachbarkeit preisgegeben, da es durch die Widersprüchlichkeiten seine Legitimation zu verlieren scheint. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, dass die Komik (genau wie in den vorangegangenen Beispielen) durch die distanzierte Perspektive des Rezipienten erst möglich gemacht wird.

Egal ob der Leser Josef K.s inszeniertes Verhalten belacht, ob er die Doppelgängerstruktur innerhalb der Figuren des Romans erkennt oder ob er über K.s Versinken im Minutiösen schmunzelt – all dies ist ihm nur möglich, wenn er sich nicht von der Perspektive des Protagonisten vereinnahmen lässt. „Die Distanz, die die Gestalt nicht gewinnt, wird dem Kafka-Leser abverlangt.“⁶⁰ Der Roman stellt also eine Herausforderung für den Leser dar, nämlich „sich von K.s Perspektive nicht täuschen zu lassen“⁶¹. Der Leser jongliert also nahezu ständig mit zwei unterschiedlichen Sichtweisen: der inneren Sicht des Protagonisten und einer äußeren, distanzierten Sicht, die der Text ebenfalls anbietet. Die Diskrepanz zwischen den beiden Perspektiven ermöglicht es ihm, die komische Wirkung zu erkennen und „mehr von K. [zu sehen] als er selbst zu sehen scheint bzw. zu sehen zugibt“⁶². Auch hier ist das zugrunde liegende Strukturprinzip des Komischen wieder die Inkongruenz. Die gegensätzlichen Erzählperspektiven, die dem Leser entweder die Möglichkeit geben, sich mit Josef K. zu identifizieren oder sein Handeln distanziert zu betrachten, stellen

⁵⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 130.

⁶⁰ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 123.

⁶¹ Sokel, Walter H.: „Der Prozeß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel In: Was bleibt von Franz Kafka?. Positionsbestimmung. Kafka Symposium Wien 1983 hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien: Braunnüller 1985, S. 44.

⁶² Ebd., S. 44.

gleichsam ein Angebot an den Leser dar. Nimmt der Leser das Angebot, einen Schritt zurück zu treten und das Romangeschehen mit Abstand zu betrachten, an, so offenbart sich ihm „die servile, kleinliche und inadäquate Einstellung des Protagonisten [...], der sich dort Probleme aufschwätzen läßt, wo aus dem Kontext klar ersichtlich ist, daß es keine gibt.“⁶³ Natürlich ist K.s Leben nicht frei von Problemen. Der Prozess, der gegen ihn geführt wird, beeinträchtigt sein alltägliches Leben in erheblicher Weise und führt sogar zu seiner Hinrichtung. Der Text bietet jedoch genügend Anhaltspunkte, die dem Leser nahelegen, dass Josef K. durch sein Handeln das Interesse des Gerichts an ihm verstärkt. Er erscheint auch ohne Vorladung in den Gerichtskanzleien, er sucht den Kontakt zu verschiedenen Personen, die der Sphäre des Gerichts angehören und wenn er tatsächlich zu einem Termin bei Gericht gebeten wird, antizipiert er Ort und Zeit der Verhandlung:

[Er] spielte in Gedanken mit einer Erinnerung an den Ausspruch des Wächters Willem, daß das Gericht von der Schuld angezogen werde, woraus eigentlich folgte, daß das Untersuchungszimmer an der Treppe liegen mußte, die K. zufällig wählte. (P 45)

Sein Einfluss auf die Entwicklung der Geschehnisse scheint ihm sogar bewusst zu sein, wie diese Überlegungen K.s deutlich machen, er zieht jedoch zu keinem Zeitpunkt die Möglichkeit in Erwägung, das Gerichtswesen und die Anklage, die gegen ihn erhoben wird, zu ignorieren und sich so keine Schwierigkeiten ‚aufschwätzen‘ zu lassen. K. bestimmt seine Schuld also selbst⁶⁴, will dies jedoch nicht sehen, auch nicht nachdem der Gefängniskaplan es ihm noch einmal mit den Worten „Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläßt Dich wenn Du gehst.“ (P 235) ins Gedächtnis gerufen hat. Diese Blindheit K.s wird vom Leser durchschaut und wirkt daher komisch.

⁶³ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 127.

⁶⁴ Vgl. Sokel, Walter H.: „Der Prozeß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel In: Was bleibt von Franz Kafka?. Positionsbestimmung. Kafka Symposion Wien 1983 hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien: Braumüller 1985, S. 48.

Auch wenn hier die Pointe der Komik wieder auf die Lächerlichkeit der Hauptfigur weist, soll an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass die bisher zusammengetragenen Beispiele an komischen Elementen es nicht rechtfertigen, Josef K. als durchweg komische oder gar lächerliche Figur zu bezeichnen. Die Analyse des komödienhaften Charakters sowie des Doppelgängermotivs hat hinreichend deutlich gezeigt, wie eng die Komik in Kafkas Roman mit der Dimension des Schrecklichen und Unheimlichen verwoben ist. Und auch die Komik des Minutiösen birgt dieses Moment in sich. Die Vorstellung nämlich, sich beim Versuch, das widersprüchliche Gerichtssystem anhand zahlreicher, nicht zusammenpassender Informationen verstehen zu wollen, in den verwirrenden Einzelheiten zu verlieren ist ebenso komisch wie beängstigend. Die Tatsache, dass ein einzelner Mensch an der Übermacht des Gerichtswesens scheitert, betont die Bedrohung, die von der Willkür dieses Systems ausgeht, und wirkt dadurch unheimlich und beängstigend. Diese Dimension des Unheimlichen wird genau dann immer wieder präsent, wenn der Leser seine distanzierte Betrachtungsweise aufgibt und die Perspektive des Protagonisten einnimmt. Der Text verknüpft auf geschickte Art und Weise beide Erzählperspektiven miteinander. Der Leser findet sich daher oft hin- und hergerissen zwischen beiden und damit auch hin- und hergerissen zwischen Lachen und Schrecken wieder. Die komische Wirkung könnte also als ein Angebot an den Rezipienten verstanden werden, auf das er nicht eingehen muss. Wenn er sich jedoch auf die distanzierte Erzählperspektive einlässt, so eröffnet sich ihm eine weitere Ebene für das Verständnis und die Deutung des Romans. Die Inkongruenz, die das Rezeptionserlebnis kennzeichnet, erweist sich auch als strukturelles Prinzip für den Aufbau des Textes. Sie kann sowohl zur Charakterisierung der Erzählsituation als auch für die detaillierte Beschreibung der Komik an konkreten Textbeispielen herangezogen werden. Jeder der in diesem Kapitel beschriebenen Aspekte konnte auf eine Diskrepanz zwischen Schein und Sein zurückgeführt werden, ein strukturelles Merkmal, das auch für die Gattung des Comics von grundlegender Bedeutung ist (vgl. dazu Kapitel 4).

3.2 Die Verwandlung

Auch die Erzählung der *Verwandlung* beginnt mit einem schockierenden Ereignis: der Handlungsreisende Gregor Samsa erwacht eines Morgens in seinem Bett und findet sich „zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt“⁶⁵. Ähnlich wie im *Proceß* bleibt auch hier unklar, ob es sich um ein reales Ereignis handelt. Es könnte ebensogut ein Traum sein, der Gregor auch nach dem Erwachen nicht loslassen will. Dieser überlegt daher: „Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäße“ (V 96). Wäre das Ganze also tatsächlich nur ein Traum, aus dem sich der Protagonist nicht schnell genug befreien kann, dann ist es möglich, über die Situation zu lachen. In der Tat ist die Erzählung von Kafkas Zeitgenossen recht selbstverständlich als unterhaltender Text aufgenommen worden⁶⁶, was sicherlich (ähnlich wie im Falle des *Proceß*) mit der Tatsache zusammenhängt, dass dieser Eindruck beim Vorlesen der Erzählung durch den Autor selbst zustande kam. Dies lässt sich leicht nachvollziehen, wenn man sich folgende Szene vor Augen führt: Als Gregors Mutter ihren Sohn zum ersten Mal in seinem verwandelten Zustand zu Gesicht bekommt, springt sie

mit einemale in die Höhe, die Arme weit ausgestreckt, die Finger gespreizt, rief: „Hilfe, um Gottes willen Hilfe!“, hielt den Kopf geneigt, als wolle sie Gregor besser sehen, lief aber, im Widerspruch dazu, sinnlos zurück; hatte vergessen, daß hinter ihr der gedeckte Tisch stand; setzte sich, als sie bei ihm angekommen war, wie in Zerstretheit, eilig auf ihn [...]. (V 114)

Die komische Wirkung dieser Szene mag durch ein engagiertes Vorlesen bzw. Vortragen besonders stark zur Geltung kommen. Es verwundert also nicht, wenn Kafkas Zuhörern diese Wirkung nachhaltig im Gedächtnis geblieben ist.

Die Tatsache, dass eine szenische Lesung des Textes die komischen Elemente verstärkt, weist auf den komödienhaften Charakter von Kafkas Prosa hin, der auch in der *Verwandlung* deutlich zu Tage tritt. „Fast alle Gestalten der

⁶⁵ Kafka, Franz: Die Verwandlung. In: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, hg. von Roger Hermes, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 96. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text mit der Sigle V versehen. Die Angabe der Seitenzahl erfolgt in Klammern hinter dem Zitat.

⁶⁶ Vgl. Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 111.

Verwandlung spielen Komödie.“⁶⁷ Ähnlich wie im *Proceß* manifestiert sich dieses komödiantische Spielen zu Beginn der Erzählung zunächst in der Figur des Protagonisten. Genau wie Josef K. spielt auch Gregor Samsa sich selbst etwas vor, auch er versucht sich selbst zu suggerieren, dass seine Situation keinesfalls bedrohlich und ausweglos ist, sondern dass vielmehr alles in seiner Kontrolle liegt. Er versucht zunächst seinen neuen Zustand komplett zu ignorieren und beschließt, aufzustehen und erst einmal zu frühstücken. Die körperlichen Veränderungen, die mit seiner Verwandlung einhergehen und deren Auswirkungen er sehr wohl spürt und auch nicht so leicht beiseite schieben kann, versucht er vernünftig und rational zu erklären:

Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. (V 100)

Gregor geht sogar so weit, sich einzureden, dass sein verwandelter Zustand reine Einbildung ist – eine „Vorstellung“, die sich bald von selbst auflöst, wenn man ihr keine Beachtung schenkt. Und auch für die Tatsache, dass seine Stimme sich so stark verändert hat, dass seine Familie ihn nicht mehr verstehen kann, hat er eine rationale Erklärung: „Daß die Veränderung der Stimme nichts anderes war, als der Vorbote einer tüchtigen Verkühlung, einer Berufskrankheit der Reisenden, daran zweifelte er nicht im geringsten.“ (V 100) Indem Gregor versucht, sich durch diese Gedanken selbst zu beruhigen und die Veränderungen, die sich an ihm vollzogen haben, zu leugnen, entsteht eine Diskrepanz, die für den Leser sofort komisch wirkt. Der Körper, das tierische Erscheinungsbild des Protagonisten und sein menschliches Denken passen nicht zusammen. Diese Inkongruenz wird bereits früher im Text deutlich, wenn Gregor nach dem Erwachen auf seinen Wecker blickt und denkt, „Himmlischer Vater! [...] Der nächste Zug ging um sieben Uhr“ (V 98). Vor dem Hintergrund, dass er mit seinen „kläglich dünnen Beinen“ (V 96), über die er noch keine rechte

⁶⁷ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 114.

Kontrolle hat, noch nicht einmal in der Lage ist aufzustehen, geschweige denn seinem Beruf nachzugehen, wirkt dieser Gedanke mehr als komisch. Doch Gregor scheint sich dafür entschieden zu haben, seinen neuen Körper konsequent zu ignorieren, ja geradezu zu leugnen. Noch als der Prokurist in der Wohnung der Samsas angekommen ist, um sich nach den Gründen für Gregors Verspätung am Morgen zu erkundigen, steht sein Denken und Handeln in einem krassen Mißverhältnis zu seinem Zustand. Zu diesem Zeitpunkt ist es ihm gelungen, das Bett zu verlassen und die großen Mühen, die dazu notwendig waren, haben ihm seine neue körperliche Existenz nur zu genau vor Augen geführt. Trotzdem versichert er dem Prokuristen (obwohl ihm bewusst sein müsste, dass dieser ihn aufgrund seiner veränderten Stimme nicht verstehen kann): „[N]och mit dem Achtuhrzug fahre ich auf die Reise [...] ich bin gleich selbst im Geschäft“ (V 107). Diese konsequente Weigerung, sich mit der eigenen Verwandlung auseinanderzusetzen und sich somit der Realität zu stellen, wirkt komisch. Diese komische Wirkung beruht hier wieder auf dem Moment der Inkongruenz, das sich offenbart, wenn man Gregors Verhalten zu seiner Erscheinung in Verbindung setzt. Auch hier erweist sich das „beschränkt kleinliche Denken“⁶⁸ des Protagonisten als komisch. Im Gegensatz zum *Proceß* ist hier jedoch der Kontext (die Verwandlung Gregors) noch stärker „außerhalb aller Logik“⁶⁹ verortet. Das kleinliche Denkmuster Gregors offenbart sich – genau wie im Fall Josef K.s – durch das Komödie-Spielen des Protagonisten. Im Fall Gregor Samsas findet dieses Spiel ausschließlich in der Gedankenwelt des Protagonisten statt. Während K. seine Komödie zum Teil in dem Bewusstsein inszeniert, beobachtet zu werden, richtet Gregor sich die Situation in seinem Kopf ein. Zuschauer gibt es bei ihm nicht – er ist ja auch die meiste Zeit über alleine in seinem Zimmer. In seiner Einsamkeit versucht er die Realität in seinen Gedanken so zu verändern, dass sie für ihn weniger beängstigend wird, und inszeniert die Komödie so in seinen Vorstellungen. Dadurch versucht er nicht nur, seine

⁶⁸ Ebd., S. 112.

⁶⁹ Ebd., S. 112.

Verwandlung annehmbar zu machen, es scheint, als würden auch Erinnerungen aus der Vergangenheit verklärt und zum Positiven gewendet. So werden in seinen Gedanken seine Vorgesetzten zu lächerlichen Personen „ohne Rückgrat und Verstand“ (V 98), denen er ohne Furcht entgetreten kann, um ihnen „meine Meinung von Grund des Herzens aus“ (V 97) zu sagen. In Gedanken hat Gregor seine Stellung schon längst gekündigt. In Wirklichkeit ist er jedoch zu schwach und feige, um einen solchen Schritt zu tun und sich damit gegen den Chef aufzulehnen. Gregor jedoch sieht nicht sich selbst als Grund für das Zögern, sondern schiebt seine Eltern vor, auf die er Rücksicht nehmen muss. Ihnen zuliebe – so redet er es sich ein – bleibt er in dieser unliebsamen Stellung und ermöglicht der Familie durch seine Verdienste ein unbeschwertes, sorgenfreies Leben. In seinen Gedanken sieht er sich fast schon als Oberhaupt der Familie, das für die Eltern und die Schwester sorgt. Auch die betretene Stille, die nach der Entdeckung seiner Verwandlung in der Wohnung der Samsas herrscht, weiß er in diesem Sinne auszulegen:

„Was für ein stilles Leben die Familie doch führte“, sagte sich Gregor und fühlte, während er starr vor sich ins Dunkel sah, einen großen Stolz darüber, daß er seinen Eltern und seiner Schwester ein solches Leben in einer so schönen Wohnung hatte verschaffen können. (V 118)

In Wirklichkeit zeugt die Stille wohl eher von dem Schock, den Gregors Verwandlung für seine Familie bedeutet und von dem sie sich noch nicht erholt hat. Seine neue Erscheinung erschreckt seine Eltern und die Schwester so sehr, dass es ihnen schwerfällt Gregor überhaupt nur anzusehen. Mit ihm in einem Raum zu sein, ist für die Familie nahezu unmöglich. Doch auch diese Tatsache, verkehrt Gregor in seinen Gedanken ins Gegenteil und findet so eine Erklärung für das Verhalten der anderen, die ihn nicht verletzt. Die Furcht der Schwester, die sich eilig aus dem Zimmer entfernt, sobald sie Gregor etwas zu essen gebracht hat und dann sogar die Tür abschließt, wird in seiner Auslegung zu „Zartgefühl“ (V 120) und Rücksicht gegenüber Gregor, dem sie ein ungestörtes Mahl ermöglichen möchte. Für den Leser jedoch ist sofort ersichtlich, welchen Grund die Stille in der Wohnung wirklich hat und dass das Verhalten der

Familie Gregor gegenüber nicht aus Rücksicht, sondern aus Furcht und Ekel vor ihm resultiert. Er erkennt die Diskrepanz zwischen dem, was Gregor wahrnimmt, und der Art, wie er das Wahrgenommene deutet, und kann daher lachen. Die Art und Weise, mit der Gregor immer neue Erklärungen anhäuft, um seine beschönigende Sicht der Dinge aufrecht zu erhalten, wirkt äußerst komisch und ähnelt dem Verhalten von Komödienfiguren, „deren Komik auf der durchsichtigen Implausibilität ihrer Vorspiegelungen aufgebaut ist“⁷⁰. Für den Leser ist Gregors Gedankenspiel sofort durchschaubar. Er sieht die Inkongruenz in seinem Verhalten und kann über diese Diskrepanz lachen, weil er das Geschehen mit einem gewissen Abstand betrachtet. Auch in der *Verwandlung* wird die Komik also am deutlichsten, wenn der Leser nicht die Perspektive des Protagonisten übernimmt, sondern Distanz zum Erzählten wahrt. Genau wie im *Proceß* resultiert ein großer Teil der komischen Wirkung aus einer Diskrepanz zwischen zwei unterschiedlichen Erzählperspektiven. Und auch hier liegt es beim Leser, sich nicht von der Perspektive des Protagonisten vereinnahmen zu lassen, sondern aus Gregors Sicht auszusteigen und die Ereignisse mit Distanz zu betrachten.⁷¹ Auch hier gilt, dass die Hauptfigur so stark in der eigenen Sichtweise verhaftet ist, dass sie nicht in der Lage ist, das eigene Denken und Handeln und damit die eigene Perspektive zu reflektieren.⁷² Und auch hier ist es der Rezipient, der in der Lage ist, diese Reflexion zu leisten. „Das Ergebnis wird [...] ein Lächeln sein.“⁷³

Doch nicht nur Gregor spielt eine für den Leser durchschaubare Komödie. Auch seine Familie übt sich in diesem Verhalten. Vor allem der Vater ist durch übertriebene Gestik charakterisiert, mit der er seinen Autoritätsanspruch zu untermauern versucht:

⁷⁰ Ebd., S. 114.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 112.

⁷² Vgl. Sokel, Walter H.: „Der Prozeß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel In: Was bleibt von Franz Kafka?. Positionsbestimmung. Kafka Symposium Wien 1983 hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien: Braunmüller 1985, S. 44.

⁷³ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 113.

Er warf seine Mütze [...] über das ganze Zimmer im Bogen auf das Kanapee hin und ging, die Enden seines langen Uniformrockes zurückgeschlagen, die Hände in den Hosentaschen, mit verbissenem Gesicht auf Gregor zu. [...] immerhin hob er die Füße ungewöhnlich hoch [...]. (V 137)

Der Vater tut also alles, um sich körperlich möglichst stark und überlegen zu präsentieren und so seine Stellung als Oberhaupt der Familie zu behaupten. Diese Position kann er – wie der Leser merkt – jedoch schon lange nicht mehr für sich beanspruchen. Nach dem Verlust seines Geschäftes war sein Sohn derjenige, der mit seinem Verdienst für die Familie sorgte und jetzt, nach Gregors Verwandlung, gehen auch seine Frau und seine Tochter arbeiten. Und auch in der Sphäre des Familiären, die zunehmend von Gregors neuer Existenz bestimmt wird, ist es die Schwester, die in immer stärkerem Maße die Führungsrolle einnimmt. „[S]ie hatte sich [...] angewöhnt, bei Besprechung der Angelegenheiten Gregors als besonders Sachverständige gegenüber den Eltern aufzutreten.“ (V 132) Und sie ist es auch, die schließlich ausspricht, was alle schon lange denken, es aber nicht zu sagen wagten – dass Gregor weg muss: „[S]o geht es nicht weiter. [...] Wir müssen es loszuwerden suchen.“ (V 152f) Für den Leser wird also erkennbar, dass der Vater in seiner „über und über fleckige[n]“ (V 140) Dienstuniform schon lange nicht mehr die Autoritätsperson ist, die er einmal war. Sein Verhalten und seine Gestik entfalten daher eine komische Wirkung für den Rezipienten, der erkennt, dass die Autorität beanspruchenden Gebärden des Vaters jeder Grundlage entbehren und reine Komödie sind.

Das Moment des Komödie-Spielens als Quelle der komischen Wirkung geht in der *Verwandlung* oft Hand in Hand mit einer gewissen mechanischen, slapstickhaften Komik. Die eingangs bereits zitierte Szene, in der die Mutter sich vor lauter Schreck beim Anblick Gregors auf den gedeckten Frühstückstisch setzt und sich infolge dessen ein Strom aus Kaffee über den Tisch ergießt (vgl. V 114), ist mehr als komisch, weil die menschlichen Bewegung ungeschickt und mechanisch wirken. Die Reaktion der Mutter ist Ausdruck ihres Schreckens und ihrer Bestürzung, spiegelt also ihre Gefühle gegenüber der verwandelten Gestalt

ihres Sohnes wider. Die übertriebene Art und Weise mit der diese Reaktion beschrieben wird, lenkt das Augenmerk des Rezipienten jedoch auf die Handlung, in der sich die Reaktion manifestiert und macht diese dadurch belachbar. „Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt.“⁷⁴ Auch hier liegt der Komik wieder eine Inkongruenz zugrunde, ein Missverhältnis nämlich zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Person. Diese Inkongruenz zeigt sich auch in der Interaktion zwischen dem Vater und Gregor, der nach dem Versuch, sein Zimmer vor dem Leergeräumt-Werden zu bewahren ins Wohnzimmer gekrochen ist:

Und so lief er vor dem Vater her, stockte, wenn der Vater stehen blieb, und eilte schon wieder vorwärts, wenn sich der Vater nur rührte. So machten sie mehrmals die Runde um das Zimmer, ohne daß sich etwas Entscheidendes ereignete, ja ohne daß das Ganze infolge seines langsamen Tempos den Anschein einer Verfolgung gehabt hätte. (V 137f)

Im Grunde zeigt diese Szene die Hilflosigkeit des Vaters. Er fühlt sich von der Tatsache, dass Gregor sein Zimmer verlassen hat und in die Sphäre der übrigen Familie eingedrungen ist, bedroht und will nun sich und seine Frau und Tochter schützen. Er weiß offensichtlich nur nicht so recht wie und treibt Gregor daher sinnlos im Zimmer im Kreis. Das Innere (die Hilflosigkeit des Vaters nämlich) wird auch hier vom Äußeren (des sinnlosen Im-Kreis-Laufens) überlagert und die ganze Situation wirkt dadurch lächerlich. Die Diskrepanz, die die komische Wirkung hervorruft, ist in diesem Fall eine doppelte. Zu dem Missverhältnis zwischen Innerem und Äußeren kommt eine Diskrepanz innerhalb der äußeren Ebene. Zu Beginn mutet die Szene wie eine Verfolgungsjagd an, wenn man hört, dass Gregor nur dann stehenbleibt, wenn es der Vater auch tut und sofort weiter eilt, sobald der Vater nur die kleinste Bewegung macht. Diese Vorstellung allein wirkt schon mehr als komisch, der Eindruck einer Verfolgung wird dann jedoch zurück genommen, indem der Leser erfährt, dass das Ganze sich in so geringem Tempo abspielt, dass es kaum als Verfolgung bezeichnet werden kann. Diese

⁷⁴ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich. Arche 1972, S. 40.

Unterminierung unterstreicht die Lächerlichkeit des Verhaltens von Gregor und seinem Vater und die Szene wirkt dadurch doppelt komisch.

Die Überlagerung des Natürlichen durch das Mechanische, die in den vorgestellten Beispielen deutlich wird und die von Bergson als Ursprung der komischen Wirkung identifiziert wird⁷⁵, bringt Vogl mit dem Begriff des ‚Slapstick‘ in Verbindung: „Im Slapstick verwandelt sich das organische Wesen zu einer Maschine für die Produktion maschineller Bewegungen.“⁷⁶ Das bedeutet auch, dass das organische Wesen seine individuellen Züge verliert. An dieser Stelle offenbart sich auch die Verbindung zwischen der mechanischen, slapstickhaften Komik und der komischen Wirkung, die aus dem Auftreten von Doppelgängerfiguren resultiert. Die komische Wirkung von Figuren, die sich in Aussehen und Verhalten stark ähneln, wurde bereits für den *Proceß* identifiziert. In der *Verwandlung* manifestiert sie sich in den Figuren der drei Zimmerherren, die die Samsas in ihrer Wohnung aufgenommen haben, um die finanzielle Lage der Familie zu verbessern. Die drei Herren tragen keinerlei individuelle Züge und ihr Auftreten ist stets von einer mechanischen Synchronie gekennzeichnet. „Alle drei haben Vollbärte und agieren zu jeder Zeit simultan, synchron und symmetrisch [...]“⁷⁷ Hinzu kommt, dass immer nur einer von ihnen stellvertretend für alle drei spricht, nämlich „der, welcher in der Mitte saß und den anderen zwei als Autorität zu gelten schien“ (V 147). Beginnt er Zeitung zu lesen, so reicht er den beiden anderen ein Blatt und bestimmt damit, dass nun auch sie Zeitung zu lesen haben (vgl. V 148). Erscheinen die drei Zimmerherren schon durch ihr ähnliches Aussehen als Doppelgänger, so wird dieser Eindruck noch verstärkt, indem die beiden stets außen stehenden Herren sich durch ihr unterwürfiges und nachahmendes Verhalten zu Doppelgängern ihres Anführers machen. Der mechanische Automatismus, mit dem sie das Handeln des mittleren Zimmerherren kopieren entfaltet eine komische Wirkung und gibt die gesamte

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 39.

⁷⁶ Vogl, Joseph: *Kafkas Komik* In: *Kontinent Kafka* hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 78.

⁷⁷ Petr, Pavel: *Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik*. Heidelberg: Winter 1992, S. 115.

Dreiergruppe der Lächerlichkeit preis. Diese Komik offenbart sich jedoch nicht nur dem Leser der Erzählung. Auch der Familie Samsa bleibt die Verlachbarkeit der drei Herren nicht verborgen. So erwartet der Vater wann immer ihr Anführer etwas sagt, dass die beiden anderen Herren ihm sofort zustimmen und das gleiche äußern werden. Diese Erwartung bestätigt sich auch im Falle der Kündigung, die der erste Herr ausspricht, nachdem er von Gregors Existenz im Nebenzimmer erfahren hat: „Er [der Vater] schwieg und sah gerade vor sich hin, als erwarte er etwas. Tatsächlich fielen sofort seine zwei Freunde mit den Worten ein: ‚Auch wir kündigen augenblicklich.‘“ (V 151f) Die Erwartung des Vaters, die sich dann auch prompt bestätigt, verstärkt die komische Wirkung an dieser Stelle, weil sie das Augenmerk des Lesers explizit auf den Doppelgängercharakter der Zimmerherren lenkt. Der Rezipient betrachtet die Tatsache, dass die drei Herren keine Individualität besitzen und dadurch auch nicht natürlich, sondern eher mechanisch wirken, durch die Augen des Vaters. Die Unselbständigkeit und die Abhängigkeit von ihrem Anführer werden noch von der Lächerlichkeit ihrer Bewegungen verstärkt:

Daraufhin ging der Herr tatsächlich sofort mit langen Schritten ins Vorzimmer; seine beiden Freunde hatten schon ein Weilchen lang mit ganz ruhigen Händen aufgehört und hüpfen ihm jetzt geradezu nach, wie in Angst, Herr Samsa könnte vor ihnen ins Vorzimmer eintreten und die Verbindung mit ihrem Führer stören. (V 158)

Das Moment des Doppelgängers entfaltet also auch in der *Verwandlung* eine komische Wirkung. Im Gegensatz zum *Proceß*, in dem den Doppelgängerfiguren auch immer etwas unheimliches anhaftete⁷⁸, fehlt diese Dimension hier jedoch gänzlich. Die Zimmerherren wirken zu keiner Zeit bedrohlich oder beängstigend, sie präsentieren sich als durchweg lächerliche Figuren.

⁷⁸ Im *Proceß* gehören die Doppelgängerfiguren alle der Sphäre des Gerichts an. Sie alle konfrontieren Josef K. mit widersprüchlichen Informationen über das Gerichtswesen und tragen somit dazu bei, dass dieser sich nicht mehr auf die Sicherheit der eigenen Erkenntnis verlassen kann – eine zutiefst beunruhigende Situation. (vgl. auch Kapitel 3.1)

Das Moment des Unheimlichen ist in der Erzählung jedoch trotzdem präsent. So absurd das gesamte Geschehen in der *Verwandlung* auch ist, etwas unheimliches haftet ihm an und dies kann auch (ähnlich wie im *Proceß*) von der komischen Wirkung nicht komplett überdeckt werden. Die angeführten Beispiele sind ohne Frage komisch und eröffnen eine weitere Deutungsperspektive für den Text. Doch auch hier steht das tragische Ende des Textes den komischen Elemente gegenüber. Am Ende der Erzählung stirbt Gregor, einsam und isoliert von der menschlichen Welt und es ist bestürzend zu sehen, welche eine große Erleichterung sein Tod für die Familie darstellt – obwohl diese sich bis zuletzt nicht komplett von dem Gedanken frei machen konnte, dass das Ungeziefer ja doch immer noch ihr Sohn bzw. Bruder ist. Auch tritt wieder das Moment der Inkongruenz zu Tage und auch hier zieht es sich durch die verschiedenen Ebenen des Textes. Zunächst einmal kennzeichnet es über den gesamten Text hinweg das Gefühl des Hin- und Hergerissen-Seins zwischen komischer und beklemmender Wirkung, das sich beim Rezipienten einstellt. Im Gegensatz zum *Proceß* scheint die komische Wirkung an einigen Stellen jedoch die Oberhand zu gewinnen – besonders in den slapstickhaften Szenen, in denen die Gefühle der Personen von dem Moment des Mechanischen überlagert werden. Lediglich das Ende mit Gregors einsamem Tod macht dem Leser erneut bewusst, dass in der Absurdität des Textes nicht nur Komisches sondern auch Erschreckendes begründet ist. Das Wechselverhältnis zwischen Unheimlichem und Komischem ist also auch für die *Verwandlung* kennzeichnend und das Moment der Inkongruenz ist auch hier ein grundlegendes Strukturprinzip der komischen Wirkung. Diese Inkongruenz zeigt sich auch auf der Rezeptionsebene in der Diskrepanz zwischen zwei Erzählperspektiven, der Sichtweise des Protagonisten und einer distanzierten Sicht des Erzählers nämlich. Die aus dieser Diskrepanz entstehende Distanz macht es dem Leser erst möglich, den lächerlichen Charakter des Geschehens zu erkennen. Dieser wiederum ergibt sich aus einer Inkongruenz auf der Ebene des Textes, dem Missverhältnis zwischen Gregors tierischem Körper und seinem menschlichen Denken zum Beispiel oder der

Diskrepanz zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Person, wie sie sich in der Komik des Mechanischen manifestiert.

Aus der Analyse der komischen Elemente im *Proceß* und in der *Verwandlung* ist also hinreichend deutlich geworden, dass die Komik in Kafkas Prosa aus einem Spannungsverhältnis zwischen zwei inkongruenten Momenten resultiert. Dieses Spannungsverhältnis kann auch als Nicht-Übereinstimmen von Zeichen und Bezeichnetem interpretiert werden. Die Informationen, die Josef K. über das Gerichtswesen erlangt, sind widersprüchlich und entpuppen sich im Endeffekt als inhaltsleere Zeichen. Ähnliches kann man in der *Verwandlung* beobachten. Das erschreckte Rückwärtslaufen der Mutter beim Anblick Gregors und das sinnlose Durchs-Zimmer-Treiben Gregors durch den Vater sollten eigentlich Zeichen für die innere Welt der Eltern sein. Durch die überspitzte Darstellung verlieren sie jedoch ihren referentiellen Charakter und die eigentliche Bedeutung verliert sich in der komischen Wirkung. „[D]as Verhältnis von Zeichen und Referent [verliert] seinen gesicherten Bestand und damit die Möglichkeit von Bedeutung.“⁷⁹ Referentielle Sicherheit ist also in den Texten Kafkas nicht mehr gegeben, wird jedoch vom Rezipienten vorausgesetzt. Erst das Enttäuschen dieser Erwartung durch den Text macht das Entstehen von Komik aus diesem Missverhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem möglich.⁸⁰ Die Wirkung der Inkongruenz von Zeichen und Referent wird also erst ermöglicht durch eine andere Inkongruenz, die zwischen der Erwartungshaltung des Rezipienten und der Tatsache, dass diese nicht erfüllt wird nämlich. Nachdem in diesem dritten Kapitel also gezeigt wurde, dass das Nicht-Funktionieren der gewöhnlichen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem das grundlegende Strukturelement der Komik in Kafkas Texten ist, soll nun im folgenden Kapitel gezeigt werden, dass diese besondere Relation zwischen Zeichen und Referent auch für die Gattung des Comic definitionsrelevant ist.

⁷⁹ Rehberg, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka, Bielefeld: transcript 2007, S. 61.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 72.

4 Theoretische Grundlagen II: Der Comic

Bevor im anschließenden fünften Kapitel eine beispielhafte Analyse verschiedener Comic-Adaptionen des *Proceß* und der *Verwandlung* erfolgt, die untersucht, wie die Texte Kafkas umgesetzt wurden und auf welche Weise die komische Wirkung der Texte zur Geltung gebracht wird, soll an dieser Stelle zunächst ein kleiner theoretischer Exkurs eingeschoben werden. In diesem soll eine Definition der Gattung Comic erarbeitet werden. Außerdem sollen, ähnlich wie im Fall der Parodie (vgl. Kapitel 2.3), verschiedene Parameter herausgearbeitet werden, die der folgenden Analyse als Grundlage dienen sollen. Genau wie in Kapitel 2 soll auch diese Begriffsdefinition auf der strukturellen Ebene erarbeitet werden.

4.1 Comic und Komik

Ähnlich wie bei der Analyse der Komik in Kafkas Texten⁸¹, scheinen sich auch Forscher, die sich mit der Form des Comics beschäftigten, lange Zeit genötigt gefühlt haben, ihr wissenschaftliches Interesse für diese Gattung⁸² zu rechtfertigen. Und daran scheint sich bis heute kaum etwas geändert zu haben. In einem Essay konstatiert Ole Frahm im Jahr 2002:

Eine Comicwissenschaft existiert nicht. Obwohl Comics als Teil der Kultur des 20. Jahrhunderts zunehmend akzeptiert sind, wird ihnen keineswegs ein gleichberechtigter Platz neben Literatur, bildender Kunst oder sogar Film eingeräumt. Gelegentlich könnte es scheinen, als stünde die Beschäftigung mit

⁸¹ Zum Problem des ‚Rechtfertigungszwangs‘ im Bezug auf die Auseinandersetzung mit Komik in Kafkas Texten vgl. Rehberg, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka, Bielefeld: transcript 2007, S. 68.

⁸² In dieser Arbeit wird im Folgenden immer die Rede von der Gattung des Comic sein, und nicht, wie auch in einigen Sekundärtexten zu lesen ist, vom Medium des Comic. Diese Begrifflichkeit wurde gewählt, da Comics in verschiedenen Medien (Zeitschrift, Zeitung, Buch) präsent sind und der Begriff der Gattung daher besser geeignet ist, um die Bandbreite der verschiedenen Realisationen zu erfassen. (vgl. Baur, Uwe: Für eine Gattungstheorie des Comics In: Erzählgattungen der Trivilliteratur, hg. von Zdenko Skreb und Uwe Baur, Innsbruck 1984, S. 264.)

Comics deshalb unter einem besonderen Rechtfertigungszwang, als müsse immer wieder die Seriosität des Themas begründet werden.⁸³

Die Hauptkritik, mit der sich Comics konfrontiert sehen, wirft diesen vor, zu wenig erzählerische Ambitionen zu zeigen, ‚nur‘ lustig und humorvoll und außerdem ausschließlich für Kinder gemacht zu sein.⁸⁴ Dass diese Vorwürfe jedoch lediglich auf alten Vorurteilen der Gattung gegenüber beruhen, offenbart sich jedem, der sich die enorme Bandbreite verschiedener Spielformen vor Augen führt. Schon einige, einer größeren Leserschaft bekannt gewordenen, Werke, könnten jedoch diese Vorwürfe mühelos entkräften. Art Spiegelmans *Maus* zum Beispiel ist so ein Comic, der es geschafft hat, bei einem breiten Publikum Bekanntheit zu erlangen. Die Lebensgeschichte von Spiegelmans Vater, einem polnischen Juden, der das Konzentrationslager Auschwitz überlebte, ist weder eine vordergründig lustige Geschichte, noch ist sie speziell für Kinder geschrieben worden. Und auch die Erzähltechnik, die die Erinnerungen des Vaters geschickt mit dem gegenwärtigen Verhältnis zwischen Vater und Sohn verblendet, ist alles andere als unambitioniert. Dieses Beispiel zeigt, wie nichtig die zum Teil immer noch herrschenden Vorurteile Comics gegenüber sind. An dieser Stelle soll daher keinerlei Rechtfertigung für die Beschäftigung mit Comics im allgemeinen stattfinden. Und auch die Frage, ob man Kafkas Prosa als Grundlage für die Gestaltung eines Comics verwenden ‚darf‘, ob man solch ‚hohe Literatur‘ also in eine ‚niedere Gattung‘ überführen ‚darf‘, soll hier nicht diskutiert werden. Die vorliegende Arbeit hat sich vielmehr zum Ziel gesetzt, die verschiedenen Comic-Adaptionen als Interpretationen der Kafkaschen Texte zu lesen, die dem Rezipienten neue Deutungshorizonte eröffnen können.

Als Grundlage der Analyse soll zunächst eine Definition des Begriffs ‚Comic‘ versucht werden. Was also macht die Gattung aus? Baur beantwortet

⁸³ Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 201.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 201.

diese Farge so: „‘Comic’ bezeichnet als Gattungsbegriff alle historischen Realisationen narrativer Texte, in einer besonderen verbal-graphisch-visuellen Zeichensprache [...].“⁸⁵ Auch Scott McCloud versucht sich in seinem Comic über das Wesen von Comics an einer Definition. Er bezeichnet sie als „juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer“⁸⁶. McClouds Definition enthält ein wesentliches Kriterium, das für die Beschreibung der Gattung von grundlegender Bedeutung ist: die sequentielle Struktur von Comics. Für Will Eisner ist dieses Merkmal sogar so zentral, dass er Comics auch als „sequential art“⁸⁷ bezeichnet. „Die Einzelbilder, auch *Panels* genannt, sind in ihrer sequentiellen Anordnung [also] definitionsrelevant.“⁸⁸ Aber auch die zuerst zitierte Definition von Baur enthält zwei wesentliche Kriterien, die bei der Bestimmung des Begriffs ‚Comic‘ berücksichtigt werden müssen. Zunächst einmal bezeichnet er Comics als „narrative Texte“; sie erzählen also etwas oder – wie McCloud es formuliert – vermitteln Informationen. Nicole Mahne nimmt diesen narrativen Aspekt zwar nicht explizit in ihre Definition des Comic auf, die Tatsache, dass sie in ihrem Buch eine Art Erzähltheorie von Roman, Comic und Film entwirft und die verschiedenen Gattungen dann miteinander vergleicht, deutet jedoch hinreichend darauf hin, dass sie den erzählenden Charakter von Comics als grundlegendes Merkmal der Gattung ansieht. Auf das zweite wesentliche Kriterium verweist Baur Begriff der „verbal-graphisch-visuellen Zeichensprache“. Comics sind also gekennzeichnet von einem besonderen Zusammenwirken von Bildern und Sprache. Dies wird auch in Jens Balzers Definition deutlich: er sieht Comics als eine „zusammenhängende Abfolge, deren kleinste Teile bereits *gerahmte* Einheiten sind, in denen sich Schrift und Bild

⁸⁵ Baur, Uwe: Für eine Gattungstheorie des Comics In: Erzählgattungen der Trivialliteratur, hg. von Zdenko Skreb und Uwe Baur, Innsbruck 1984, S. 264.

⁸⁶ McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art, New York: Harper 1993, S. 9.

⁸⁷ Vgl. Eisner, Will: Comics and Sequential Art, New York/London: W.W. Norton & Company 2008.

⁸⁸ Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 44.

aufeinander beziehen“⁸⁹. Dieses Interaktionsverhältnis scheint für die vorliegende Auseinandersetzung mit Comic-Adaptionen literarischer Texte von besonderem Interesse zu sein, denn bei der Untersuchung der Adaptionen stellt sich zwangsläufig die Frage, wie viel des ursprünglichen Textes im Comic übernommen wurde und auf welche Weise sprachliche Bilder in Comic-Panels umgesetzt worden sind.

Das Verhältnis von Schrift und Bild soll daher im Folgenden als erstes definitionsrelevantes Merkmal des Comic untersucht werden. In einem nächsten Schritt wird dann das Merkmal der Narrativität in Verbindung mit der sequentiellen Struktur des Comics beleuchtet. Hier soll gezeigt werden, dass der Erzählgestus des Comics, bedingt durch seine sequentielle Struktur, von einer Inkongruenz gekennzeichnet ist – genau wie der Erzählgestus in Kafkas Prosa des *Proceß* und der *Verwandlung*, der von der Diskrepanz zwischen zwei Erzählperspektiven bestimmt ist. Die Definition der Gattung ‚Comic‘ soll sich also im Wesentlichen auf die drei Merkmale der Bild-Schrift-Relation, der Narrativität und der sequentiellen Struktur gründen. Zusätzlich soll abschließend noch die parodistische Ästhetik von Comics charakterisiert werden, die diese als „Parodien auf unsere gängige Vorstellung vom Verhältnis zwischen Zeichen und Wirklichkeit, Zeichen und ihrer Referenz“⁹⁰ sieht. Das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem, bzw. das Aussetzen dieser Zeichenrelation ist ja bereits für die komische Wirkung von Kafkas Prosa als grundlegendes Strukturmerkmal erkannt worden. Es soll also in diesem Kapitel nicht nur darum gehen, den Begriff des Comic theoretisch zu unterfüttern, es sollen außerdem strukturelle Parallelen zwischen dem Wesen des Komischen und dem Wesen des Comic aufgezeigt werden.

⁸⁹ Balzer, Jens: Die Sprache des Comics In: Auskunft: Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 14,1 (1994), S. 40.

⁹⁰ Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 202.

4.2 Das Verhältnis von Bild und Schrift im Comic

Im Comic treffen also Bild und Schrift innerhalb der kleinsten Einheit der Gattung, des Panels, aufeinander. Beide transportieren wichtige Informationen, die der Leser für das Verständnis des Comics benötigt. Würde man die Bildfolge eines beliebigen Comics ohne seine sprachlichen Elemente betrachten, dann wäre man zwar möglicherweise in der Lage, der Geschichte zu folgen, genaue Details und Einzelheiten, die durch die Rede der Figuren vermittelt werden, oder präzise Informationen zu Ort und Zeit des Geschehens blieben jedoch unvermittelt. Genauso wäre es dem Leser im umgekehrten Fall (fehlende Bilder, dafür aber alle Textbestandteile eines Comics) nicht möglich, den kompletten Zusammenhang der erzählten Geschichte zu verstehen.⁹¹ Schrift und Bild sind also aufeinander angewiesen, sie bedingen sich gegenseitig. Welchem der beiden Elemente in diesem Wechselverhältnis allerdings die größere Bedeutung zukommt, ist in der Forschungsliteratur umstritten. Damit spiegelt die Gattung einen kulturhistorischen Traditionszusammenhang wider. „Die Kulturgeschichte ist in gewisser Hinsicht die Geschichte eines zähen Ringens um die Vorherrschaft zwischen bildlichen und sprachlichen Zeichen [...]“⁹² Das besondere Wechselverhältnis von bildlichen und schriftlichen Elementen im Comic ist also bedingt durch zwei scheinbar unvereinbare gegensätzliche Pole, die sich gegenseitig beeinflussen und dadurch ein Spannungsverhältnis aufbauen. Comics sind also von einer Inkongruenz zwischen Wort und Bild gekennzeichnet. „Allen Comics ist nur der Versuch gemein, den alten ästhetischen Widerspruch zwischen Bildern und Texten zu überwinden.“⁹³

Wie aber genau offenbart sich das Diskrepanzverhältnis zwischen Schrift und Bild in der Gattung des Comic? Schnackertz sieht die Beziehung zwischen

⁹¹ Jens Balzer führt dies in seinem Essay über die Sprache des Comics exemplarisch vor. (vgl. Balzer, Jens: Die Sprache des Comics In: Auskunft: Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 14,1 (1994), S. 37ff.)

⁹² Mitchell, W.J.T. : Bildtheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 72.

⁹³ Balzer, Jens/tom Dieck, Martin: Nicht versöhnt: Bilder und Text im Comic In: Schreibheft: Zeitschrift für Literatur und kulturelle Initiativen 51 (1998), S. 47.

den beiden Elementen als Interaktionsprozess, in dem sich Text und Bild „in ihrer Appelfunktion an die Imagination wechselseitig beeinflussen“⁹⁴. Im Grunde betrachtet er schriftliche und bildliche Elemente jedoch nicht als gleichwertig in diesem Interaktionsprozess. Er misst der Sprache eine größere Bedeutung bei, da sie es sei, die die Mehrdeutigkeit der Bildsequenz auf eine mögliche Interpretation einschränke.⁹⁵ Sie spezifiziere also die Bedeutung des gesamten Comics und fungiere gewissermaßen als Schlüssel für die Betrachtung und Deutung der Bildelemente. Diese Erklärung der Text-Bild-Relation im Comic greift meiner Ansicht nach jedoch zu kurz, da sie außer Acht lässt, dass das Wechselverhältnis von Bild und Schrift immer auch ein Wechselverhältnis zwischen Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit ist. Sprache hat einen sequentiellen Charakter, die einzelnen Zeichen, aus denen sich eine Äußerung zusammensetzt, müssen immer nacheinander, in einer durch Konvention festgelegten Reihenfolge vom Rezipienten erfasst werden. „Dagegen ist das Bild immer als Ganzes anwesend, ohne zu sagen, in welcher Reihenfolge es vom Blick der Betrachtenden abgetastet werden möchte.“⁹⁶ Sequentialität und Simultaneität stehen sich also innerhalb der Panelgrenzen gegenüber. Dieser Gegensatz offenbart sich in besonderer Weise, wenn man bedenkt, auf welche Art und Weise Schrift und Bild ‚erzählen‘. Im Text präsentieren sich nämlich – bedingt durch seine sequentielle Struktur – auch gleichzeitige Ereignisse nacheinander. Im Gegensatz dazu ist ein Bild in der Lage, Dinge, die nacheinander geschehen, simultan darzustellen. Die Erzählstruktur des Comic ist also durch eine Diskrepanz verschiedener Zeitebenen geprägt, die es der Gattung ermöglicht, Raum- und Zeitperspektiven ineinander zu verschränken. „Der Mehrwert für das Geschichtenerzählen, den diese ungleichzeitige Gegenwart birgt, ist ein disponibles

⁹⁴ Schnackertz, Hermann Josef: Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip, München: Fink 1980, S. 42.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 45.

⁹⁶ Balzer, Jens: Die Sprache des Comics In: Auskunft: Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 14,1 (1994), S. 43.

Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit.“⁹⁷ Dem Comic ist es also möglich, verschiedene Perspektiven innerhalb eines Panels darzustellen und so dem Leser verschiedene Deutungsperspektiven zu eröffnen. Die Gattung tendiert also dazu, Inkongruenzen und Mehrdeutigkeiten hervorzubringen⁹⁸ – ein strukturelles Merkmal, das sie mit der Prosa Kafkas teilt.

Gleichzeitig verschwimmt die klare Trennung zwischen Schrift und Bild immer stärker, je mehr Bedeutung der graphischen Seite der Schrift zukommt. Diese tritt in den Vordergrund, wenn die graphische Gestaltung der Worte Informationen über Betonung und Lautstärke des Gesagten oder die Stimmung der sprechenden Person transportiert.⁹⁹ „Auch die Sprache funktioniert im Comic folglich als visueller Bedeutungsträger, der simultan *und* sequentiell wahrgenommen wird.“¹⁰⁰ Bildlichkeit bricht in die Sphäre der Schrift ein. Ein und das selbe Zeichen ist plötzlich in der Lage, sowohl Gleichzeitigkeit als auch Ungleichzeitigkeit zu vermitteln und verliert damit seine gesicherte Zeichenrelation. Der Rezipient sieht sich infolgedessen mit einer ähnlichen Mehrdeutigkeit und Unsicherheit konfrontiert, wie sie auch von Kafkas Texten ausgeht, die die Erwartungen des Lesers an die gesicherte Beziehung zwischen Zeichen und Repräsentiertem unterminieren.

4.3 Narrativität und die sequentielle Struktur des Comic

Diese Diskrepanz zwischen Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit existiert jedoch nicht nur auf der Ebene des Panels. Sie findet sich auch innerhalb der nächstgrößeren Ordnungseinheit: der sequentiellen Bilderfolge auf einer

⁹⁷ Balzer, Jens/tom Dieck, Martin: Nicht versöhnt: Bilder und Text im Comic In: Schreibheft: Zeitschrift für Literatur und kulturelle Initiativen 51 (1998), S. 48.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 50.

⁹⁹ Vgl. Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 47.

¹⁰⁰ Ebd., S. 47.

Seite. Diese Einheit ist primär durch Sequentialität gekennzeichnet. Die einzelnen Panel stehen in einer bestimmten Reihenfolge, in der sie vom Leser wahrgenommen werden sollen. Ihre Sequentialität erschöpft sich jedoch nicht in der Tatsache, dass sie in einer festgelegten Abfolge eine Kette bilden. Viel wichtiger ist, „daß die Einzelpanel sich gegenseitig Kontext geben“¹⁰¹ und damit zu einer Einheit werden. Erst als Teil dieser Einheit gewinnt das einzelne Panel seine Bedeutung, genau wie die gesamte Struktur umgekehrt ihre Bedeutung erst über die sequentielle Anordnung der Einzelbilder erlangt.¹⁰² Aus diesem Wechselverhältnis zwischen den einzelnen Elementen einer Sequenz und ihrer Gesamtstruktur erwächst die narrative Kraft des Comics. „Die Beschaffenheit der individuellen Darstellung im Verhältnis zu den übrigen Komponenten ihrer Umgebung bildet die wesentliche Voraussetzung für Narrativität.“¹⁰³ Sequentialität und Narrativität stehen im Comic also in enger Verbindung. Trotzdem ist es dem Rezipienten ebensogut möglich, alle Panels, die sich auf einer Seite (oder Doppelseite) befinden, als Ganzes, also simultan wahrzunehmen. Der Leser kann zu jedem Zeitpunkt des Lesevorgangs sowohl zurück, als auch nach vorne schauen.¹⁰⁴ Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Erzählten können also nahezu simultan wahrgenommen werden. So vermischen sich auch auf der höheren Ebene der Panelfolge Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit. Die Diskrepanz zwischen diesen beiden Elementen, die bereits für das Verhältnis von Schrift und Bild im Comic als charakteristisch erkannt wurde (vgl. Kapitel 4.2), kennzeichnet also auch die Narrativität der Gattung.

¹⁰¹ Baur, Uwe: Für eine Gattungstheorie des Comics In: Erzählgattungen der Trivialliteratur, hg. von Zdenko Skreb und Uwe Baur, Innsbruck 1984, 263.

¹⁰² Vgl. Balzer, Jens: Die Sprache des Comics In: Auskunft: Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 14,1 (1994), S. 44.

¹⁰³ Schnackertz, Hermann Josef: Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip, München: Fink 1980, S. 8.

¹⁰⁴ Auch beim Lesen eines ‚normalen‘ Textes, kann man natürlich vor oder zurück blättern. Die Art und Weise, in der man ein Comic-Panel liest, unterscheidet sich jedoch wesentlich von der Art und Weise, in der man einen Satz liest. Während man beim Entziffern der Buchstabenfolge an ihre sequentielle Struktur gebunden ist, ist es dem Rezipienten eines Comics dagegen möglich, das Auge schweifen zu lassen und verschiedene bildliche Elemente gleichzeitig zu erfassen.

Die Tatsache, dass sich die einzelnen Panel innerhalb einer Sequenz gegenseitig Kontext geben, ermöglicht es dem Comic also, etwas zu erzählen und Informationen über ein Geschehen zu übermitteln. Diese gegenseitige Bezugnahme von Bild und Bildfolge aufeinander reicht jedoch nicht aus, damit dem Leser eine Handlung vor Augen geführt wird. Der narrative Charakter des Comics fordert vielmehr die Hilfe des Rezipienten. Die Panelfolge ist nämlich nie lückenlos. Zwischen den konturierten Begrenzungen der benachbarten Bilder bleibt stets ein Zwischenraum leer¹⁰⁵, der vom Leser gefüllt werden muss, um die Diskrepanz zwischen den beiden Panels zu überbrücken und den Sinnzusammenhang zu wahren. Diese Fähigkeit „of observing the parts but perceiving the whole“ bezeichnet McCloud als „closure“¹⁰⁶. Wenn wir also in zwei aufeinanderfolgenden Panels den Anfangs- und den Endpunkt einer Bewegung (zum Beispiel das Ausstecken eines Arms) präsentiert bekommen, setzen wir die beiden Bilder miteinander in Verbindung und erkennen einen Bewegungsablauf. Die eigentliche Bewegung, die in der Spalte zwischen den beiden Panels liegt, muss vom Leser erschlossen werden. Auf diese Weise „vollzieht sich auch die Rekonstruktion der Ereignisfolge einer Bildsequenz kraft der Induktionsleistung des Rezipienten“¹⁰⁷. Er ist es, der die Bedeutung der einzelnen Panel aus ihrem Kontext innerhalb der Sequenz erschließt und die Leerstellen zwischen ihnen füllt, um auf diese Weise die erzählte Geschichte zu rekonstruieren. So ist es dem Comic möglich, Spielräume für Mehrdeutigkeiten offen zu lassen. Die Gattung weist an dieser Stelle daher eine Parallele zu den Texten Kafkas auf, die den Leser durch das Angebot zwei verschiedener Erzählperspektiven ebenso fordern, verschiedene Deutungsmöglichkeiten in Erwägung zu ziehen und so aus einem neuen Blickwinkel auf das Erzählte zu schauen.

¹⁰⁵ McCloud bezeichnet diesen Zwischenraum als ‚gutter‘. (vgl. McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper 1993, S. 66.)

¹⁰⁶ Ebd. S.63.

¹⁰⁷ Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 57.

4.4 Die parodistische Ästhetik des Comic

Im vorangegangenen Kapitel wurde ‚closure‘ als grundlegende Fähigkeit identifiziert, die vom Leser eines Comics geleistet werden muss, um aus der Folge der Einzelpanel den Erzählzusammenhang durch Induktion zu erschließen. Ziel des Rezeptionsvorgangs wäre es also, eine Einheit zu schaffen, in der sich textuelle und bildliche Zeichen zusammenfügen und die Referenz dieser Zeichen eindeutig bestimmt werden kann. Dieses Verständnis der Gattung des Comic greift jedoch zu kurz, denn bereits während der Auseinandersetzung mit der Frage nach ‚gutter‘ und ‚closure‘ ist deutlich geworden, dass gerade in den Zwischenräumen der benachbarten Panels die Möglichkeit der Mehrdeutigkeit angelegt ist. „Die Besonderheit der Comics ist gerade, daß sich die Zeichen nicht abschließend zu einer Einheit konstruieren lassen.“¹⁰⁸ Ole Frahm betrachtet sie daher als Parodien, die das traditionelle Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem in Frage stellen.¹⁰⁹ Referentielle Sicherheit ist also im Comic nicht gegeben, wird aber unter Umständen vom Leser vorausgesetzt, der in seinem Rezeptionsvorgang versucht, die mehrdeutigen Zeichen zu einer Einheit zusammen zu fügen. Hier zeigt sich eine strukturelle Parallele zu den Texten Kafkas, die ebenfalls von einer Inkongruenz zwischen Zeichen und Referent gekennzeichnet sind. Auch Kafkas Prosa bietet dem Leser verschiedene Deutungsansätze für ein und dasselbe Zeichen und erzielt ihre komische Wirkung gewissermaßen als Parodie der gängigen Zeichenrelation (vgl. Kapitel 3.2). „Im Falle der Comics enthüllt die strukturelle Parodie die Kontingenz der Beziehung zwischen Zeichen und Wirklichkeit.“¹¹⁰ Von zentraler Bedeutung für die Zeichenkonstellation im Comic ist natürlich das Verhältnis von Bild und Schrift, das ja bereits in sich mit einer Diskrepanz (dem Missverhältnis zwischen Simultaneität und Sequentialität) aufgeladen ist. Dieses

¹⁰⁸ Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 202.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 202.

¹¹⁰ Ebd., S. 204.

Verhältnis wirft jedoch eine zweite Inkongruenz auf, den Widerspruch zwischen der scheinbaren Aufhebung des Gegensatzes zwischen den beiden Elementen und der Infragestellung dieses Anspruchs.¹¹¹ Gleichzeitig spielt das Moment der Wiederholung eine bedeutende Rolle, das eng mit dem Verhältnis von Schrift und Bild verknüpft ist. „Parody is (...) repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.“¹¹² Bildliche und schriftliche Elemente wiederholen sich gegenseitig innerhalb der einzelnen Panel und auch die Abfolge der Panel ist durch eine wiederholende Struktur gekennzeichnet.

Die Parodie der Comics existiert in der Konstellation *zwischen* der Stabilisierung eines gemeinsamen Referenten der Zeichen und dessen Destabilisierung durch ihre heterogene Materialität. Die Wiederholungen bestätigen zugleich *eine* Identität und sie zerstreuen diese Identität, denn die Wiederholungen haben alle ihre eigene „zeichenhafte“ Identität, die auf nichts als auf weitere Wiederholungen referiert.¹¹³

Der strukturelle Aufbau eines Comic ist also immer von einer Diskrepanz zwischen bedeutungstiftenden und bedeutungsverwirrenden Momenten gekennzeichnet. Der Leser befindet sich so in einer Art Schwebezustand zwischen Erkennen und dem Infragestellen des Erkannten. Die parodistische Ästhetik des Comics verübt also gewissermaßen einen Angriff auf die Erkenntnissicherheit des Rezipienten, der dem Text zunächst unterstellt, diese Sicherheit durch beständige Zeichenrelationen zu bestätigen und so eine „Wahrheit außerhalb der Zeichen“¹¹⁴ zu offenbaren. Dieser Angriff auf die Sicherheit der Erkenntnis, der von Freud als Tendenz des skeptischen Witzes beschrieben wird¹¹⁵, konnte auch in Kafkas *Proceß* als strukturelles Merkmal ausgemacht werden (vgl. Kapitel 3.1). Josef K. sehnt sich nach Erkenntnissicherheit, er möchte valide Informationen über das Gerichtswesen und die Entwicklungen in seinem Prozess erlangen. Er wird aber ständig mit

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 204.

¹¹² Hutcheon, Linda zitiert nach Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 205.

¹¹³ Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 213.

¹¹⁴ Ebd., S. 214.

¹¹⁵ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 130.

widersprüchlichen Informationen konfrontiert, die sich als ambivalente Zeichen entpuppen, welche ihre Referentialität verloren haben. Er selbst durchschaut die daraus resultierende „parodistische Dissonanz“¹¹⁶ nicht – der Leser hingegen ist in der Lage, die Inhaltslosigkeit der Zeichen zu erkennen und über sie zu lachen. Wie bereits in Kapitel 3.1 herausgearbeitet wurde, stellt der Roman eine Herausforderung an den Leser, der sich möglichst nicht von der Perspektive des Protagonisten vereinnahmen lassen sollte.¹¹⁷ Eine ähnliche Herausforderung stellt der Comic für den Rezipienten dar, der allzu oft versucht ist, der Täuschung, die diskrepanten Zeichen könnten zu einer Einheit konstruiert werden, aufzusitzen. „Immer läßt sich die Heterogenität der Wiederholungen auf einen Ursprung zurück- oder zu einer einheitlichen Wirkung hinführen.“¹¹⁸ Diese Einheit anzunehmen, bedeutet für den Leser, den Weg des geringsten Widerstandes zu beschreiten. Die Zeichen, die sich nicht in diese Einheit integrieren lassen, können jedoch nicht einfach ignoriert werden und erinnern so gleichzeitig an die von Diskrepanzen geprägte Struktur des Comics, genau wie die Erzählsignale in Kafkas Prosa den Leser daran erinnern, dass die Geschehnisse ebensogut aus der Distanz betrachtet werden können. Frahms Pointe lautet, dass die parodistische Ästhetik des Comic Ambivalenzen in Machtstrukturen aufdecken kann und auf diese Weise dazu anregt, Machtverhältnisse im gleichen Maße wie Zeichenrelationen zu hinterfragen.¹¹⁹ Auch dieser Gedanke lässt sich auf Kafkas *Proceß* übertragen, in dem die undurchschaubaren Machtstrukturen des Gerichts als ebenso ambivalent wie substanzlos entlarvt werden. Dies geschieht wiederum durch das Aufzeigen von Widersprüchen und Diskrepanzen, in denen die Verlachbarkeit des Gerichts begründet ist.

¹¹⁶ Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 214.

¹¹⁷ Vgl. Sokel, Walter H.: „Der Prozeß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel In: Was bleibt von Franz Kafka?. Positionsbestimmung. Kafka Symposium Wien 1983 hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien: Braunmüller 1985, S. 44.

¹¹⁸ Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 214.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 215.

Hier deutet sich bereits an, dass die im dritten Kapitel analysierten Stellen aus den beiden Werken Kafkas, des *Proceß* und der *Verwandlung*, strukturelle Parallelen zum Aufbau eines Comics aufweisen. Komik und Comic liegen also ähnliche Bauprinzipien zugrunde: sie basieren beide auf dem Moment einer Inkongruenz und den daraus resultierenden Implikationen. Im folgenden fünften Kapitel soll nun anhand von einer detaillierten Auseinandersetzung mit den verschiedenen Comic-Adaptionen der Kafka-Texte gezeigt werden, dass die Gattung des Comic sich in besonderer Weise anbietet, um die komischen Elemente in Kafkas Prosa hervor zu heben. Dazu sollen zunächst Aufbau und Wirkung der verschiedenen Adaptionen beschrieben werden. In einem weiterführenden Schritt sollen dann die Comics mit dem Originaltext in Bezug gesetzt werden, um zu untersuchen, was sie als Interpretationen der Kafkaschen Texte leisten.

5 Analyse II: Die Komischen Elemente in der Umsetzung der Comic-Adaptionen

Die Überlegungen der vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, dass Komik und Comic strukturelle Merkmale teilen. Sowohl die komischen Elemente, die in den Texten identifiziert wurden, als auch die Gattung des Comic sind von Brüchen und Inkongruenzen gekennzeichnet, die den Rezipienten dazu auffordern, das Gelesene mit Distanz zu betrachten und verschiedene Deutungsmöglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Im Folgenden sollen die Adaptionen des *Proceß* und der *Verwandlung* anhand der im vierten Kapitel beschriebenen, definitionsrelevanten Merkmale für die Gattung analysiert werden. So soll untersucht werden, auf welche Weise Bild und Schrift zusammenwirken und wie sich die parodistische Ästhetik des Comics in den Werken offenbart. Gleichzeitig sollen die Adaptionen jedoch auch im

Zusammenhang mit ihrer Vorlage, dem Kafkaschen Text, gelesen werden. Dabei sollen besonders die Textstellen Berücksichtigung finden, die in Kapitel 3 zur Verdeutlichung der komischen Wirkung herangezogen wurden. Speziell die Umsetzung dieser Passagen in den Comics soll genauer untersucht werden, um am Ende eine Deutung der einzelnen Adaptionen in Bezug auf ihre Vorlage zu versuchen.

5.1 *Der Proceß* in der Adaption von Chantal Montellier: *The Trial*

Die *graphic novel*¹²⁰ der französischen Comiczeichnerin Chantal Montellier bietet eine Adaption des gesamten kafkaschen Romans. Der Comic bewegt sich relativ nahe am Original, er berücksichtigt alle wichtigen Episoden und Figuren und die Textbestandteile innerhalb der Panel geben fast immer den originalen Wortlaut (in der englischen Übersetzung) wieder. Dem eigentlichen Text ist ein Vorwort vorangestellt, das verschiedene Deutungsansätze von Kafkas Roman nennt und betont, dass der Text nicht erschöpfend interpretiert werden kann, dass diese Tatsache aber gerade die Faszination ausmacht, die der *Proceß* seit seinem Entstehen auf die Leser ausübt.¹²¹ Das Nachwort hingegen präsentiert dem Leser biographische Fakten über den Autor Franz Kafka und weitet diese zu einer Art biographischer Deutung des Romans aus.¹²² Dieser Nachtrag wirkt überflüssig, wenn man bedenkt, dass zuvor noch die Vieldeutigkeit des Textes betont wurde – er passt aber immerhin zu der Tatsache, dass die Darstellung des Protagonisten sich auffallend an Fotos des Autors Kafka orientiert und somit eine

¹²⁰ Der Begriff *graphic novel* bezeichnet Comics im Buchformat, die – im Gegensatz zu Comicheften – in Buchläden verkauft werden. Die genaue Definition des Begriffs ist jedoch unklar. Zumeist bezeichnet man jedoch längere Comics, die nicht Teil einer Serie sind, als *graphic novels*. Außerdem ist mit dem Begriff häufig die Vorstellung eines ernsthaften Werks mit literarischem Charakter verbunden.

¹²¹ Vgl. Montellier, Chantal/Mairowitz, David Zane: *The Trial. A Graphic Novel*, New York: Sterling 2008, S. V.

¹²² Vgl. ebd., S. 115ff.

biographische Lesart naheulegen scheint. Dies wird bereits deutlich, wenn man die Umschlaggestaltung betrachtet.¹²³ Das Nachwort engt die zuvor im Comic entworfene Deutungsvielfalt wieder ein und stellt deshalb keine Bereicherung für die Adaption dar. Vor- und Nachwort sollen in der folgenden Analyse daher nicht betrachtet werden, denn gerade die Mehrdeutigkeit, die die Comic-Adaption anbietet, ist von besonderer Bedeutung für das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit. Diese Mehrdeutigkeit vermag der Comic trotz allem überzeugend zu vermitteln, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Der gesamte Comic ist, genau wie seine Vorlage, durchweg von einem Spannungsverhältnis zwischen unheimlichen und komischen Momenten gekennzeichnet. Der beängstigende Charakter des Textes vermittelt sich auch in der Adaption über die gesamte Länge des Comics hinweg. Erzeugt wird dieser Eindruck zum einen durch die durchweg dunkle Gestaltung der in Schwarz-Weiß gehaltenen Panels, zum anderen aber durch die Tatsache, dass in, vor allem aber zwischen den einzelnen Bildern immer wieder Skelette auftauchen (vgl. Abb. T 15), was den bedrohlichen Charakter der dargestellten Situationen unterstreicht. Gleichzeitig könnten diese Skelette aber als Vorausdeutung auf das tragische Ende des Prozesses für Josef K. gelesen werden. Die Verwendung dieser Symbole birgt aber auch die Dimension des Komischen in sich. An einigen Stellen ist der Schädel des Skelletts nämlich mit einem ausdrücklichen Lachen versehen und manchmal scheint er Josef K. sogar geradezu zu beobachten und auszulachen (vgl. Abb. T 15). Dabei präsentiert sich das Skelett als bildliches Element, das zumeist außerhalb der Panelgrenzen platziert worden ist. Dadurch ist es Montellier gelungen, eine Instanz einzuführen, die nicht Teil der Handlung ist, die aber in der Lage ist, dem Leser zu signalisieren, auf welche Art der Text gelesen werden könnte. In gewissem Sinne fungieren die Skelette, die über den

¹²³ Vgl. Montellier, Chantal/Mairowitz, David Zane: *The Trial. A Graphic Novel*, New York: Sterling 2008. (Abb. T 1) Auch für Verweise auf die einzelnen Panel der Comics soll mit Siglen gearbeitet werden. Im Folgenden werden Verweise auf Bilder aus *The Trial* mit der Sigle T gekennzeichnet und in Klammern im Text angegeben. Die Panel, auf die Bezug genommen wird, werden durchnummeriert und finden sich im Anhang der Arbeit wieder.

gesamten Comic hinweg präsent sind, als Erzählinstanz, die dem Rezipienten eine distanzierte Perspektive auf das Handeln der Figuren aufzuzeigen vermag. Die Tatsache, dass Panelfolge und Panelgrenzen durch die manchmal auf dem Kopf stehenden, manchmal in mehrere Bilder hineinragenden Skelette, immer wieder aufgebrochen werden, stört den normalen Erzählfluss des Comics. Würde der Leser normalerweise die Panel nacheinander betrachten und über die leeren Zwischenräume hinweg zu einer Geschichte zusammenfügen (würde er also ‚closure‘ betreiben), so wird er bei der Lektüre von *The Trial* in diesem Lesefluss immer wieder unterbrochen. Die Skelette, die an einigen Stellen die Spalten zwischen den Bildern besetzen, erschweren es dem Rezipienten, aus den innerhalb der Panels präsentierten Zeichen eine Einheit zu konstruieren, besonders weil sie in keinem offensichtlichen Zusammenhang zu der eigentlichen Geschichte stehen. Sie stören den normalen Lesefluss und lassen den Rezipienten immer wieder aufmerken. Dem Leser wird immer wieder aufs Neue vor Augen geführt, dass der Comic eben keine einfache und stringente Interpretation der Geschichte, die er erzählt, zulässt, sondern den Leser vielmehr immer wieder dazu auffordert, einen Moment zu verharren und das Geschehen mit Distanz zu betrachten. ‚Was passiert hier eigentlich gerade? Warum handelt Josef K. auf diese Weise?‘, scheinen die kleinen Skelette immer wieder zu fragen. Besonders an den Stellen, an denen die Blickrichtung des Schädels den Blick des Lesers auf den Protagonisten lenkt, wird deutlich, dass der Comic seinen Erzählfluss immer wieder unterbricht, um den Leser aufzufordern, aus K.s Perspektive auszusteigen. Die Skelette stehen also nicht nur symbolhaft für die Dimension des Unheimlichen im *Proceß* und seine enge Verbindung mit der komischen Wirkung, sie dienen auch dazu, das Augenmerk des Lesers immer wieder auf die parodistische Ästhetik des Comics zu richten, dessen Zeichen sich nicht ohne Widersprüche zu einer einheitlichen Deutung zusammenführen lassen. Der Rezipient wird also gleichsam gewarnt, diesem Irrtum nicht aufzusitzen, sondern die Geschichte und ihre möglichen Mehrdeutigkeiten aus der Distanz zu betrachten. Dieses Aufbrechen der Lesererwartungen hat

gleichzeitig den Effekt, dass der Leser sich nicht so leicht von K.s Perspektive vereinnahmen lassen kann, weil sein Wahrnehmungs- und Deutungsvorgang von Zeit zu Zeit gestört wird. Es ist also leichter für ihn, die Ereignisse aus einer übergeordneten Perspektive zu betrachten und K.s Handeln zu hinterfragen. Somit müsste es für den Leser des Comics einfacher sein, die Komik, die aus K.s Komödie-Spielen resultiert, zu erkennen. Die Struktur der parodistischen Ästhetik des Comics, die auch in *The Trial* zu finden ist, betont also die Inkongruenz der Erzählperspektiven, die als grundlegendes Element der komischen Wirkung des *Proceß* identifiziert wurde.

Die beiden unterschiedlichen Erzählperspektiven, die im Roman vorherrschen, werden in der Comic-Adaption aber auch noch auf andere Weise repräsentiert. Grundsätzlich kann man festhalten, dass der größte Teil des Comics aus einer mehr oder weniger übergeordneten Perspektive erzählt ist, denn in den meisten Panels betrachtet der Leser als Außenstehender Josef K. und die anderen Figuren. Er bekommt das Geschehen also nicht durch die Augen K.s präsentiert. Die Tatsache, dass die Textbestandteile der Panels jedoch viel von seinen Gedanken widerspiegeln – genau wie es der Roman tut – ermöglicht es dem Rezipienten, K.s Perspektive einzunehmen und das Geschehen gewissermaßen durch seine Brille zu betrachten. Wenn K. sich zum Beispiel selbst Mut zuspricht, indem er sich versichert, dass er den beiden Wächtern Franz und Willem bei weitem überlegen ist, zeigt das Panel ausschließlich sein Gesicht (vgl. Abb. T 8). Der Leser kann sich so besonders leicht mit seiner Perspektive identifizieren und übernimmt die Informationen, die K.s Überlegungen ihm liefern, eventuell ungeprüft, weil das Bild keinerlei Hinweise auf eine gegenteilige Deutung birgt. Ein weiteres Beispiel für die Präsentation einer ungefilterten Innensicht K.s liefert die Szene, in der K. überlegt, ob seine Verhaftung ein Scherz der Kollegen aus der Bank zu seinem dreißigsten Geburtstag sein könnte. Im Zentrum des Panels steht das Gesicht K.s. Rechts und links davon sieht man die Gesichter der beiden Wächter, aus deren Köpfen die Geburtstagsgesellschaft der Kollegen mit Sekt, Kuchen, Blumen und Geschenken

erwächst. Symmetrisch von K.s Kopf sich ausbreitende Linien, die das Ganze wie einen Trichter wirken lassen, unterstützen die zentralistische Wirkung des Bildes (in dessen Mitte K. steht) und damit den Eindruck, die Idee eines Geburtstagsscherzes erwachse gerade in Josef K.s Kopf (vgl. Abb. T 3). Auch hier wird also die vorherrschende Perspektive aufgebrochen und eine Innensicht des Protagonisten präsentiert. Der umgekehrte Fall – dass der Blick des Lesers bewusst von außen auf Josef K. gelenkt wird – ist jedoch genausogut zu finden. Wenn K.s Gesicht als Spiegelung in den Brillengläsern des Wächters gezeigt wird, dann wirft diese Perspektive die Frage auf, wie K. wohl von anderen Personen gesehen wird (vgl. Abb. T 7). Ein Blick in die Augen des Gegenübers könnte diese Frage eventuell beantworten. Die Tatsache, dass K. in den Brillengläsern seines Gegenübers jedoch nur sein eigenes Spiegelbild erkennt, zeigt, wie verhaftet er in seiner eigenen Perspektive ist. Dieser Eindruck wird zusätzlich dadurch unterstützt, dass Montellier den Protagonisten auf allen anderen Panels dieser Seite mit erschrockenem Gesicht und Angstschweiß auf der Stirn gezeichnet hat (vgl. Abb. T 9). Lediglich K.s Spiegelbild in den Brillengläsern blickt den Leser mit ruhigem entschlossenem Gesicht an. Betrachtet man die Seite im Gesamten, so offenbart sich die Diskrepanz zwischen Josef K.s offensichtlicher Furcht vor den Wächtern und seinem Versuch, sich selbst das Gegenteil vorzuspielen. Die Diskrepanz in der Darstellung von Josef K.s Gesicht lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Auseinanderklaffen von seinem äußerlichen Verhalten und der Art, wie er sich die Situation innerlich annehmbar zu machen versucht. Führt sich der Leser diese Inkongruenz vor Augen, so kann er K.s Denken und Handeln mit Abstand betrachten und darüber lächeln, genau wie es die beiden Alten am Fenster des Nachbarhauses im letzten Panel auf dieser Seite tun. Eine ähnliche Diskrepanz ist auch in der Szene zu beobachten, die Josef K. bei seiner ersten Anhörung in einer der Hinterstuben des Gerichts zeigt. Zögerlich betritt er den Raum und geht auf den Untersuchungsrichter zu. Sein Gesicht zeigt eine Mischung aus Furcht vor der neuen Situation und Verwunderung darüber, dass man ihn für einen

Zimmermaler hält (vgl. Abb. T 13). Seine nun folgende Ansprache an das Gericht und den Untersuchungsrichter kann wiederum als Spiel, als bewusst inszeniert betrachtet werden. Und wieder dient sie vor allem einem Zweck: sich selbst Mut zuzusprechen und sich die eigene Überlegenheit zu verdeutlichen. Auch hier versucht Josef K. den Eindruck zu erwecken, er spiele die Komödie seines Prozesses bewusst mit: „You may call them legal proceedings, if I recognize them as such. Which I do for now, but only out of pity!“¹²⁴ Er erhebt sich mit diesen Worten über den Richter und versucht das Gerichtswesen zu diskreditieren. Im Roman gipfelt seine Rede sogar in noch größerer Arroganz: „Ich sage nicht, daß es ein lüderliches Verfahren ist, aber ich möchte Ihnen diese Bezeichnung zur Selbsterkenntnis angeboten haben.“ (P 51) Der Leser durchschaut sofort, dass diese Worte bewusst eloquent wirken wollen, dass dahinter jedoch lediglich K.s Unsicherheit aufscheint und kann daher über die Szene lachen. Die Neigung des Rezipienten, über die Worte K.s zu lachen, wird im Comic noch durch ein Panel verstärkt, das Zuschauer der Anhörung zeigt, die seine Rede mit Belustigung verfolgen (vgl. Abb. T 14).

Die in Kapitel 3.1 analysierte Szene, in der Josef K. zunächst sein vermeintliches Selbstbewusstsein vor den beiden Wächtern (jedoch vielmehr für sich selbst) in Szene setzt, dann aber von dem Zuruf der Wächter so sehr erschreckt wird, „daß er mit den Zähnen ans Glas schlug“ (P 17) und die Fassade in sich zusammenbricht, ist leider in *The Trial* nicht umgesetzt worden. Die Diskrepanz, die sich in dieser Szene offenbart, wird jedoch trotzdem deutlich, wenn man die Darstellung des Protagonisten, bevor und nachdem er zum Untersuchungsrichter gerufen wird, vergleicht. Zuvor zeigt Montellier ihn, wie er sich seinem Apfel, dem Ersatz-Frühstück, widmet und ruhig auf seinem Bett sitzt (vgl. Abb. T 10). Schon im nächsten Panel wird jedoch deutlich, dass K.s Gelassenheit nur gespielt ist – gespielt für sich selbst, um das Gefühl der Überlegenheit zu wahren. Sobald die Wächter nämlich erneut in sein

¹²⁴ Montellier, Chantal/Mairowitz, David Zane: *The Trial. A Graphic Novel*, New York: Sterling 2008, S. 24.

Schlafzimmer eintreten, beide mit erhobenem Zeigefinger drohend, lässt die Tatsache, dass sie größer und kräftiger als K. dargestellt sind, keinen Zweifel daran, dass dieser sich ihnen in Wirklichkeit unterlegen fühlt (vgl. Abb. T 11). Die Tatsache, dass er sich dann so folgsam unterordnet und mit furchtsamem Gesicht zu den Wächtern aufschaut, könnte ein Hinweis auf K.s Komödie-Spielen sein. Er geht auf den Scherz ein, als den er sich seine Verhaftung auslegt, „war es eine Komödie, so wollte er mitspielen“ (P 13). Sein ruhiges, fast etwas amüsiert wirkendes Gesicht (vgl. Abb. T 10) wandelt sich blitzschnell zu einem Ausdruck perfekt inszenierten Schreckens (vgl. Abb. T 12), sobald K. glaubt, die Situation verlange solch ein Spielen von ihm. Betrachtet man diese beiden Panel, so könnte man meinen, K.s Respekt vor den Wächtern wäre tatsächlich von ihm gespielt, so aufgesetzt wirkt das Zusammenzucken vor der vermeintlichen Autorität. Die Darstellung des Comics changiert jedoch in der Umsetzung des ersten Kapitels zwischen echter und gespielt Furcht vor der Autorität des Gerichts und macht es dem Leser so möglich zu erkennen, dass K.s Komödie, sein Versuch sich selbst zu täuschen, zum Scheitern verurteilt ist. Er kann also über das Spiel lachen. Dadurch dass im Comic die Möglichkeit, Josef K.s Spiel sei echt und erfolgreich, angedeutet, aber nicht bestätigt wird, ergibt sich eine Diskrepanz, die den Leser dazu anregt, K.s Vorspiegelungen näher zu betrachten und schließlich als verlachbare Selbsttäuschungen zu entlarven. Der komödienhafte Charakter der Kafkaschen Prosa, der ihre komische Wirkung hervorruft, ist in der Comic-Adaption also nicht nur präsent, sondern wird durch Hinweise, die den Leser immer wieder dazu anregen, das Vorgespielte zu hinterfragen, besonders herausgearbeitet.

Ein zweites Merkmal des Komödienhaften, die lächerlichen Figuren bzw. die Belachbarkeit ihrer Handlungen, wird in *The Trial* ebenso betont. Sowohl Josef K. als auch die beiden Wächter werden im Comic als verlachbar dargestellt. Das erste Panel der Adaption zeigt Josef K., der im Bett liegt und mit einer kleinen Glocke nach seinem Frühstück läutet. Nach dem Eintreten des Wächters

steht er auf und geht ins Nebenzimmer, er tauscht sein Nachthemd jedoch nicht gegen andere Kleidung und auch die Glock behält er die ganze Zeit über in der Hand. Diese hält er stets leicht erhoben, und die Glocke klingelt sinnlos infolge seiner Bewegungen, was K. lächerlich erscheinen lässt (vgl. Abb. T 2), wenn er den Wächtern mit scheinbarer Stärke entgegen tritt, um herauszufinden, warum sie in seine Wohnung eingedrungen sind. Aber auch die vermeintlichen Autoritätspersonen Franz und Willem werden durch die Darstellung im Comic der Verlachbarkeit preisgegeben. Sie scheinen kein großes Wissen über die Anklage, die gegen Josef K. erhoben wird, zu haben und sind offensichtlich mehr an seinem Frühstück als an dem zu Verhaftenden selbst interessiert. Die notwendigen Unterhaltungen mit K. scheinen für den Wächter Willem eine unliebsame Unterbrechung des Verzehens dieses Frühstücks zu bedeuten (vgl. Abb. T 4). Folgerichtig wird er fast ausschließlich essend dargestellt, er spricht mit vollem Mund zu K. und verzehrt dessen Frühstück mit so großer Gier, dass ihm Krümel davon am Kinn hängen bleiben (vgl. Abb. T 6). All dies lässt ihn eher dummlich als durchsetzungsfähig erscheinen und unterminiert dadurch seinen Autoritätsanspruch. Der Leser kann über sein Auftreten lachen und dieses Lachen verstärkt sich sogar noch, wenn K. sich der auf Lächerlichkeit gegründeten Autorität auch noch unterwirft. Die Tatsache, dass über das Verhalten der Wächter gelacht werden kann, liegt also in der Diskrepanz zwischen ihrem offiziellen Amt und der unangemessenen Art und Weise, mit der sie dieses ausfüllen. Schon die reine Anwesenheit Josef K.s, vor allem aber seine Fragen nach der Grundlage der Verhaftung, werden von ihnen als Provokation angesehen und sie fordern K. auf, sie nicht „nutzlos zu reizen“ (P 14). Im Comic wird diese Warnung von Willem natürlich ausgesprochen, während er bereits in die nächste Scheibe Brot beißt (vgl. Abb. T 5). Durch die Kombination von Schrift und Bild innerhalb des Panels, ist es dem Comic möglich, die beiden Momente des Essens und des Sprechens zu vergleichzeitigen. Dadurch wird nicht nur das lächerliche Benehmen des Wächters betont, das Bild lenkt das Augenmerk des Lesers noch auf einen weiteren Aspekt. Betrachtet man das ganze Geschehen mit

Abstand, dann muss doch eher die Tatsache, dass die beiden Autoritätspersonen dem Verhafteten sein Frühstück vorenthalten, als Provokation gesehen werden, während K. mit seinen Fragen nach der Verhaftung und den weiteren Schritten lediglich sein gutes Recht, informiert zu werden, einklagt. Dem Comic gelingt es, beide Auslegungen dieser Provokation innerhalb eines Panels anzudeuten. Die Provokation, wie die Wächter sie verstehen, wird über den Schriftteil vermittelt, indem Willem K. vorwirft, sie durch seine Fragen zu reizen. Die eigentliche Provokation, das dreiste Verzehren von dessen Frühstück, macht jedoch das Bild deutlich, in dessen Zentrum das Gesicht des Wächters steht, der sich gerade eine weitere Scheibe Brot in den Mund schiebt. Schriftliche und bildliche Zeichen weisen auf gegensätzliche Deutungsperspektiven hin und stehen damit in einem für das Verhältnis von Bild und Schrift im Comic typischen Inkongruenzverhältnis. Es zeigt sich hier, dass dieses Missverhältnis besonders gut geeignet ist, um das Augenmerk des Lesers auf die Diskrepanz innerhalb der Handlungsebene zu lenken. Diese lässt den Leser die Lächerlichkeit der Autoritätspersonen durchschauen und ermöglicht es ihm so, sowohl über sie als auch über Josef K. zu lachen, der diese unbegründete Autorität anerkennt. Die formale Diskrepanz, die der Struktur des Comics innewohnt, bringt also eine inhaltliche Diskrepanz hervor, die wiederum die formale Grundlage für die komische Wirkung bildet.

5.2 *Die Verwandlung in der Adaption von Peter Kuper: The Metamorphosis*

Peter Kupers *The Metamorphosis* ist genau wie *The Trial* eine Adaption im Format einer *graphic novel*, die die Erzählung in ihrer Gesamtheit umgesetzt hat, ohne wichtige Szenen oder Figuren zu unterschlagen. Auch hier geben die Textteile die originalen Worte der Erzählung wieder – wiederum in der englischen Übersetzung. Auch dieser Comic ist in Schwarz-Weiß gehalten, der

Stil unterscheidet sich jedoch wesentlich von Montelliers Zeichnungen. In Kupers Panels dominieren die schwarzen Anteile, was den Leser beim Betrachten der Bilder an Holzschnitte denken lässt. Dieser Eindruck wird auch von der Tatsache unterstützt, dass die meisten Textbausteine in weißer Schrift auf schwarzem Grund erscheinen. Im Fall der *Verwandlung* läuft der Comic keine Gefahr, zwischen dem Protagonisten der Erzählung und ihrem Autor Kafka eine zu große äußerliche Ähnlichkeit aufkommen zu lassen und damit dem Leser die Möglichkeit einer biographischen Deutung des Textes geradezu aufzuzwingen. Dafür muss der Zeichner sich der Herausforderung stellen, das ‚ungeheure Ungeziefer‘, in das Gregor Samsa sich verwandelt hat, bildlich umzusetzen. Dass diese Aufgabe keine leichte ist, versteht sich von selbst, wenn man bedenkt, wie viele unterschiedliche Vorstellungen in Kafkas Bild des Ungeziefers angelegt sind. Genau wie die meisten anderen Adaptionen wählt Kuper jedoch die Form des Käfers für die Darstellung Gregors. Im Gegensatz zu Robert Crumbs Darstellung in *Kafka kurz und knapp*¹²⁵ gibt Kuper seinem Ungeziefer jedoch ein Gesicht mit menschlichen Zügen und verleiht ihm dadurch einen anthropomorphen Charakter. Dieser wird in einzelnen Panels noch dadurch unterstützt, dass auch die Körperhaltung des Käfers an die eines Menschen erinnert (vgl. Abb. M8). Diese antropomorphe Darstellung ermöglicht es dem Zeichner, Gregors Gefühle zum Ausdruck zu bringen, und spiegelt auf gelungene Art und Weise die Diskrepanz zwischen dessen menschlichen Gedanken und seiner tierischer Existenz. Da das Aussehen Gregors für die komische Wirkung des Textes jedoch nicht unmittelbar relevant ist, soll die Gestaltung des Käfers an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden.

Die Tatsache, dass Kafkas Zeitgenossen die *Verwandlung* mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als komischen Text aufgenommen haben, wurde

¹²⁵ Mairowitz, David Zane/Crumb, Robert: *Kafka kurz und knapp*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995, S. 39 ff.

in Kapitel 3.2 auf die Tatsache zurückgeführt, dass Kafka seine Texte oft selbst vorgelesen hat und dass dieses Vortragen die komische Wirkung der Texte offenbar besonders zur Geltung gebracht hat. Für die *Verwandlung* wurde diese besondere Wirkung des Vortragens mit dem Komödie-Spielen der Figuren in der Erzählung in Verbindung gebracht. Alle Angehörigen von Gregors Familie sind durch übertriebene Gestik gekennzeichnet und ihr Handeln ist oft übertrieben und wirkt theatralisch und aufgesetzt. Diese Elemente mögen durch ein engagiertes Vorlesen des Textes besondere Betonung finden, da sie durch die Stimme des Vorlesenden gewissermaßen in Szene gesetzt werden. Dadurch wird die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf die Tatsache gelenkt, dass auch die Figuren sich durch ihr theatralisches Gebärden bewusst in Szene setzen – dass sie Komödie spielen also. Die bildliche Umsetzung der Erzählung im Comic ersetzt nun gewissermaßen den Vortrag; die Wirkung, das Betonen der übertriebenen Gestik und des Spiels der Figuren, bleibt die gleiche.

Die Szene, in der Gregor zum ersten Mal sein Zimmer verlässt und den Prokuristen und seine Familie durch seinen Anblick erschreckt, präsentiert sich in *The Metamorphosis* als Doppelseite, auf der jeweils zwei große Panel als Hintergrund fungieren, in die dann mehrere kleine Panel eingearbeitet sind.¹²⁶ Der Prokurist ist von Gregors verändertem Äußeren so erschrocken, dass er fluchtartig die Wohnung verlässt, die Treppe hinunterstürzt und selbst auf der Straße sich noch umdreht, um sicher zu gehen, dass Gregor ihn nicht etwa verfolgt. Dass er dabei seinen Hut verliert, scheint ihn nicht zu stören, sein Mund und seine Augen sind weit aufgerissen und die Hände hält er wie zur Abwehr weit vor sich ausgestreckt. Auch die Reaktion von Gregors Mutter ist nicht weniger theatralisch. Beim Anblick ihres verwandelten Sohnes reißt auch sie zunächst die Arme in die Höhe, beim Rückwärtsgehen schlägt sie sich dann die Hände vor das Gesicht. Durch das Durchbrechen der gewöhnlichen starren

¹²⁶ Vgl. Kuper, Peter/Kafka, Franz: *The Metamorphosis*, New York: Three River Press 2003. (Abb. M 6) Im Folgenden werden Verweise auf Bilder aus *The Metamorphosis* mit der Sigle M gekennzeichnet und in Klammern im Text angegeben. Die Panel, auf die Bezug genommen wird, werden durchnummeriert und finden sich im Anhang der Arbeit wieder.

Panelaufteilung, ist der Leser gezwungen, die Doppelseite als Ganzes zu betrachten. Auf diese Weise gelingt es Kuper, sowohl die Reaktionen des Prokuristen und der Mutter als auch das Verhalten Gregors gleichzeitig darzustellen. Durch die bildliche Darstellung kann der Rezipient des Comics das Geschehen, das die Erzählung bedingt durch ihre Sprachlichkeit nacheinander vermittelt, also simultan wahrnehmen. Das Chaos, das sich in diesem Moment in der Wohnung der Samsas verbreitet, wenn jede der Figuren den eigenen Schrecken mit theatralischen Gesten in Szene setzt, wird dadurch besonders deutlich. Der Leser kann über dieses Durcheinander nur lächelnd den Kopf schütteln und ist wohl für einen kleinen Moment versucht, Gregor recht zu geben, wenn dieser meint, „daß er der einzige war, der die Ruhe bewahrt hatte“ (V 111). Doch es scheint nicht nur der erste Schreck gewesen zu sein, der seine Mutter zu solcher Thetralik veranlasst hat. Über den gesamten Comic hinweg ist ihr Auftreten von stark übertriebener Gestik gekennzeichnet. „Bewußtes Theater ist im Spiel, wenn sie Ohnmachten inszeniert“¹²⁷, wie zum Beispiel in der Szene, in der sie zusammen mit ihrer Tochter die Möbel aus Gregors Zimmer räumt, um ihm mehr Raum zum Herumkriechen zu verschaffen. Beim Anblick Gregors, der aus seinem Versteck unter dem Sofa hervor gekommen ist, um seine Möbel zu retten, bricht sie erneut zusammen. Sie breitet die Arme weit aus und lässt sich, „als gebe sie alles auf“ (V 135), rückwärts auf das Sofa sinken (vgl. Abb M 10). Nachdem der Vater dann, wie zur Strafe, auf Gregor losgegangen ist, wirft sie sich regelrecht auf ihn, um Gregor zu schützen und ihren Mann um Schonung zu bitten (vgl. Abb. M 12). Kuper hat auch diese Szene in seiner Adaption mit einer gewissen künstlichen Dramatik versehen. Das Gesicht des Vaters scheint fast ausschließlich aus einer drohend gebleckten Reihe riesiger Zähne zu bestehen. Der Mund der Schwester ist übertrieben weit aufgerissen und sie schlägt die Hände vor das Gesicht. Die Mutter schließlich wirft sich voller Verzweiflung auf ihren Mann, als müsse (und könne) sie ihn körperlich zurückhalten. Ihr Gesicht

¹²⁷ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 116.

ist unnatürlich verzerrt und aus ihren Augen fließen Tränen. Doch auch Grete steht ihrer Mutter in der Fähigkeit, theatralische Gesten bewusst einzusetzen, in nichts nach. Auch sie setzt dieses Mittel bewusst ein, um ihren Autoritätsanspruch, den sie den Eltern gegenüber zunehmend geltend zu machen versucht, zu untermauern. Als „besonders Sachverständige“ (V 132) in Anlegenheiten, die ihren Bruder betreffen, geht die Idee, die Möbel aus Gregors Zimmer zu entfernen, von ihr aus. Sie überredet die Mutter, ihr zu helfen, und lässt keinen Widerspruch zu (vgl. Abb. M 9). Um der Mutter die Notwendigkeit der Umbaumaßnahmen begreiflich zu machen, ringt sie theatralisch die Hände. Alle Tätigkeiten und Entscheidungen, die mit Gregor zu tun haben, beansprucht Grete für sich und sie reagiert mit äußerster Heftigkeit, wenn die Eltern versuchen, ihr diese Arbeit abzunehmen. Nach dem missglückten Versuch, Gregor mehr Platz in seinem Zimmer zu verschaffen, scheint die Schwester beschlossen zu haben, die Reinigung des Zimmers zu vernachlässigen. Als sie eines Tages von der Arbeit nach Hause kommt und ihre Mutter dabei überrascht, wie sie diese Aufgabe ausführt, reagiert sie mehr als wütend (vgl. Abb. M 14). Sie ballt ihr kleine Hand zur Faust und droht der Mutter regelrecht, die daraufhin erschrocken zurückweicht. Die vermeintliche Stärke und Überlegenheit Gretes, die im ersten Panel auf dieser Seite noch durch die Tatsache unterstützt wird, dass der Kopf der Schwester beinahe die Hälfte des Bildes einnimmt, wird schon im darauf folgenden Panel unterminiert. Grete kann sich nämlich keineswegs selbst gegen ihr Mutter durchsetzen und läuft deshalb wie ein kleines Kind zum Vater, von dem sie anklagend fordert, er solle ihr Recht geben. Dieses lächerlich-kindliche Benehmen wird im dritten Panel dieser Seite noch überspitzter dargestellt, wenn man sieht, wie Grete voller Wut mit der Faust auf den Tisch schlägt und, anstatt Begründungen für ihren Anspruch hervorzubringen, lediglich trotzig wiederholt: „You know Gregor’s room is my job! MINE!!“¹²⁸ Die Theatralik, mit der Kuper Gregors Schwester in dieser Szene darstellt, lässt sie

¹²⁸ Kuper, Peter/Kafka, Franz: *The Metamorphosis*, New York: Three River Press 2003, S. 56.

wie ein trotziges Kleinkind erscheinen, das sich brüllend auf den Boden wirft, weil es seinen Willen nicht bekommt. In der Tat scheint es Grete auch genau darum zu gehen, ihren Willen durchzusetzen und damit ihre Autorität innerhalb der Familie zu behaupten. Rationale Gründe für ihren Anspruch, sich allein um Gregor kümmern zu wollen, hat sie nicht, zumindest teilt sie diese nicht mit. Der Leser erkennt, dass Gretes Versuche, sich den Eltern gegenüber zu behaupten, keinerlei Grundlage besitzen und meist in übertriebenen, aber inhaltsleeren Gesten Ausdruck finden. Die Theatralik ihres Handelns tritt durch die bildliche Umsetzung in der Adaption besonders zu Tage. Der Leser des Comics ist also in der Lage, die übertriebene Gestik von Gregors Schwester als gespielt zu entlarven, und kann somit über das Geschehen lachen.

Es ist jedoch nicht nur die Schwester, die auf diese Weise versucht, die Führungsrolle innerhalb der Familie für sich zu beanspruchen. Auch der Vater bedient sich der Mittel einer bewussten Inszenierung, um seinen Autoritätsanspruch zu untermauern. Dies geschieht vor allem, indem er Gregor gegenüber „nur die größte Strenge“ (V 137) zeigt. Nachdem Gregor aus seinem Zimmer ‚ausgebrochen‘ ist, wirft er seine Uniformmütze quer durch den ganzen Raum, als wolle er damit die Reichweite seines Machtanspruchs demonstrieren. Im Comic nehmen die ausholende Handbewegung und die fliegende Mütze sogar eine komplette Doppelseite ein (vgl. Abb. M 11). Auch sein Autoritätsanspruch steht jedoch auf wackeligen Beinen, da er die klassische Position als Versorger der Familie schon lange nicht mehr innehat (vgl. Kapitel 3.2). Er ist ein alter Mann geworden, dem Frau und Tochter aus dem Sessel aufhelfen müssen (vgl. Abb. M 13) und der diese Zeichen von Schwäche mit übertriebenen Gesten und einer besonders lauten Stimme¹²⁹ zu überspielen

¹²⁹ Die Tatsache, dass Gregors Vater, wann immer er etwas sagt, lauter zu sprechen scheint, als es notwendig wäre, verdeutlicht Kuper durch die Gestaltung der Sprechblasen. Er wählt für jede Figur eine andere Schrifttype und auch die Umrandung der Blase ist bei jedem Charakter unterschiedlich gestaltet. Im Fall des Vaters verwendet Kuper eine serifenlose Schrift in dicken schwarzen Lettern, die den Eindruck einer lauten und deutlichen Aussprache hervorruft. Unterstützt wird dieser Eindruck zusätzlich von dem gezackten Rand der Sprechblasen, der in Comics auch häufig verwendet wird, um Gesprochenes, das aus einem Lautsprecher ertönt, zu kennzeichnen.

versucht. Auch der Vater inszeniert sein Auftreten also bewusst, er spielt Frau und Tochter etwas vor, um seine Rolle als Oberhaupt der Familie zu behaupten. „Das Autoritätsgebaren des Vaters ist ein Rollenspiel, das Kafka zumeist als hohl demaskiert [...].“¹³⁰ Die übertriebene Gestik, über die diese Entlarvung stattfindet, kommt dabei im Comic besonders deutlich zum Ausdruck. Die Adaption erleichtert es dem Leser also, diese Seite im Verhalten des Vaters zu erkennen und damit die Möglichkeit der Belachbarkeit zu entdecken.

Es ist jedoch nicht nur Gregors Familie, die durch ihr Komödien-Spiel zur komischen Wirkung der Erzählung beiträgt. Auch Gregor selbst gibt sich solchen Inszenierungen hin, er tut dies jedoch nicht für andere, sondern um sich selbst etwas vorzuspiegeln. Ähnlich wie Josef K. im *Proceß* versucht auch Gregor sich selbst zu suggerieren, dass seine Situation nicht so bedrohlich und ausweglos ist, wie sie scheint, und dass er vielmehr noch immer die Kontrolle über die Ereignisse in der Hand hat. Dazu ist es für ihn notwendig, sich so zu verhalten, als ob seine Verwandlung nicht stattgefunden hätte und damit seine neue körperliche Existenz zu leugnen. Obwohl bereits der Versuch, sich im Bett umzudrehen mit größten körperlichen Anstrengungen verbunden war (vgl. Abb. M 1) und Gregor aufgrund der Veränderungen in seiner Stimme vermuten muss, dass man ihn nicht mehr versteht, antwortet er dem Prokuristen, der sich durch die geschlossene Tür nach seinem Verbleib erkundigt, als sei nichts geschehen:

Please Sir, I just had a bit of a dizzy spell, but I'm fine now... I should have mentioned I felt off yesterday. Never mind, I'm well now and I'll catch the eight-o'clock train... Do let the boss know and send my deepest apologies.¹³¹

Natürlich geht es Gregor alles andere als gut – er hat es eben erst geschafft, seinen neuen Körper aus dem Bett zu bringen, und ist dabei unsanft auf den Rücken gefallen. Und natürlich ist es ihm in keinem Fall möglich, um acht Uhr mit dem Zug irgendwohin zu fahren. Gregor scheint all dies jedoch nicht wahrhaben zu wollen und spricht zum Prokuristen, als sei nichts geschehen.

¹³⁰ Petr, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992, S. 115.

¹³¹ Kuper, Peter/Kafka, Franz: *The Metamorphosis*, New York: Three River Press 2003, S. 23.

Seine veränderte Stimme vermittelt Kuper hier durch die graphische Gestaltung der Schrift (vgl. Abb. M 4). Die einzelnen Buchstaben wirken wie mit zitteriger Hand geschrieben und deuten auf eine leise, gebrochene Stimme hin. Dieser Eindruck wird zusätzlich von der ungleichmäßigen, ebenfalls instabil wirkenden Umrandung der Sprechblase unterstützt. Hier rückt der graphische Charakter der Schrift in den Vordergrund, der Gregors Unsicherheit und Schwäche vermittelt und damit durch den äußeren Charakter den Inhalt des Gesagten unterstützt, das ebenfalls nicht auf festem Grund zu stehen scheint. Gregor jedoch ignoriert die Tatsache, dass seine Aussage jeder rationalen Grundlage entbehrt, und öffnet sogar die Tür zu seinem Zimmer, um dem Prokuristen persönlich entgegenzutreten und ihm erneut zu versichern, dass er sich sofort anziehen und auf den Weg zur Arbeit machen wird (vgl. Abb. M 5). Die übergroße Diskrepanz zwischen Gregors tierischer Existenz und dem menschlichen Verhalten, das er mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit an den Tag legt, wird hier besonders deutlich. Auch hier hat Kuper den Käfer wieder in anthropomorpher Haltung (aufrecht stehend) gezeichnet, was den Gegensatz zusätzlich betont und das Augenmerk des Lesers auf die Komik, die aus dieser Inkongruenz resultiert, lenkt.

Gregor weigert sich also offensichtlich, seine neue Existenz realistisch zu betrachten. Nachdem der Prokurist die Wohnung der Samsas verlassen hat und der Vater Gregor in sein Zimmer verbannt hat, herrscht eine bedrückende Stille in der Wohnung, die wohl mit dem Schock zu erklären ist, den die Familie durch Gregors Verwandlung erlitten hat. Dieser liegt in seinem Zimmer auf dem Boden und er spürt diese gedrückte Stimmung sehr wohl. Im Comic wird diese Stimmung zum einen durch die dunkle Gestaltung des Panels, zum anderen durch die Perspektive hervorgerufen (vgl. Abb. M 7). Gregor jedoch interpretiert die Stille als Zeichen für das ruhige und komfortable Leben, das er der Familie durch seine Tätigkeit als Handlungsreisender verschafft hat. Der Text, der Gregors Gedanken wiedergibt, und das Bild, das die gedrückte Stimmung deutlich macht, stehen sich innerhalb dieses Panels gegenüber. Auf diese Weise

wird ein Gegensatz aufgebaut, der Gregors Versuche, die Realität zu verleugnen, entlarvt und damit der Verlachbarkeit preisgibt. Während der langen Zeit, die er nach seiner Verwandlung allein in seinem Zimmer verbringt, spielt er sich in seinen Gedanken selbst eine Komödie vor und versucht damit, seine Verwandlung und die Veränderungen, die sie gebracht hat, annehmbar zu machen. Gleichzeitig beginnt er aber auch, die Vergangenheit, besonders seine Position als Handlungsreisender, zu idealisieren. Bei diesen Gedanken wird deutlich, dass Gregor seinen Job nicht nur mit Freude ausgeübt hat, sondern dass er ihn oft auch als Belastung empfunden haben muss. In der Rückschau möchte er sich das jedoch nicht eingestehen und versucht stattdessen sich einzureden, wie fleißig und arbeitswillig er im Vergleich zu anderen Kollegen gewesen sei und dass er deshalb beim Chef besonderes Ansehen genossen habe. Kuper zeigt in einem Panel, wie Gregor nach dem erfolgreichen Abschluss einiger Aufträge in seine Pension zurückkehrt, während die anderen Vertreter erst beim Frühstück sitzen (vgl. Abb. M 2). Sein verbissenes Gesicht (im Gegensatz zu den anderen Vertretern, die zufrieden lachend ihr Frühstück genießen) zeugt von der Unzufriedenheit Gregors mit seinem Job, die er sich aber nicht eingestehen will. Durch den Kontrast der Gesichtsausdrücke gelingt es Kuper, diese Diskrepanz zwischen dem, was Gregor wirklich empfindet, und dem, was er sich eingesteht, zum Ausdruck zu bringen. An dieser Stelle offenbart sich wieder, wie einfältig und kleinlich Gregors Denken ist. Dies zeigt sich auch in besonderer Weise, wenn Gregor seinen Chef in Gedanken diskreditiert, der die Angewohnheit hat „von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden“ (V 98) und diesem so ein Gefühl körperlicher Unterlegenheit zu vermitteln. Kuper bricht für seine Darstellung dieser Szene, die eine gesamte Seite einnimmt, die Panelgrenzen auf (vgl. Abb. M 3). Die obere Hälfte des Bildes ist fast gänzlich von einem übermächtigen Chef eingenommen, der seinen Untergebenen mit verzerrtem Gesicht anschreit und diesen, der nur ungefähr so groß wie die Hand des Chefs gezeichnet ist, mit dem Zeigefinger beinahe nach hinten umkippt. Im unteren Teil des Bildes kehren sich die Größenverhältnisse dann um, wenn Gregor in

seiner Vorstellung in das Büro des Chefs stürmt, um diesem seine Meinung zu sagen. Nun ist es Gregor, der mehr als doppelt so groß wie sein Vorgesetzter gezeichnet ist und mit erhobenem Zeigefinger vor dem Gesicht des Chefs gestikuliert, dem vor Schreck die Zigarre aus dem Mund rutscht. Durch die Tatsache, dass der verängstigte, kleine Gregor auf der Hutkrempe des großen, durchsetzungsfähigen Gregors steht, werden beide Bildteile miteinander verbunden. Dem Leser bleibt jedoch kein Zweifel darüber, welcher Teil die wahren Machtverhältnisse abbildet und welcher die Fantasie Gregors wiederspiegelt. Der übertriebene Größenunterschied sowie die lächerlich wirkende Gestik zeigen dem Leser, dass dieses Auflehnen gegen den Chef eine Inszenierung ist, die Gregor in seinen Gedanken durchspielt, um sich selbst die Stärke einzureden. Das Panel richtet die Aufmerksamkeit des Lesers also auf die Diskrepanz zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit und betont so die komische Wirkung, die aus dieser Diskrepanz resultiert.

Das Komödie-Spielen sämtlicher Angehöriger der Familie Samsa, das einen bedeutenden Teil der komischen Wirkung der Erzählung ausmacht, kann also mit den Ausdrucksmitteln des Comics besonders zur Geltung gebracht werden, weil die Inkongruenz, die sich im Original im Text manifestiert, in der Adaption durch den Gegensatz von Bild und Schrift ausgedrückt werden kann. Die gegensätzlichen Elemente, die in der Erzählung innerhalb des Textes identifiziert werden müssen, können im Comic durch gegensätzliche Darstellungsformen repräsentiert werden. So kann die Realität von Gregors Verwandlung auf der bildlichen Ebene deutlich gemacht werden, während sich seine im Vergangenen verhaftete, kleinliche Gedankenwelt in den Textbausteinen vermittelt. Durch den Gebrauch dieser einander gegenüber stehenden Zeichen auf der formalen Ebene, wird die Diskrepanz auf der inhaltlichen Ebene besonders betont. Damit rückt auch die komische Wirkung des Originals in den Vordergrund, die ja gerade auf dieser Inkongruenz beruht. Genau wie im *Proceß* ist es diese Inkongruenz, die es dem Rezipienten möglich macht, die Sicht des Protagonisten zu hinterfragen und sich so nicht von Gregors Perspektive vereinnahmen zu lassen. Der Comic

erleichtert dem Leser die Reflexion des Denkens und Handelns, die vom Protagonisten selbst nicht geleistet wird, weshalb der Leser über die Geschehnisse lachen kann.

Es ist aber nicht nur das Komödie-Spielen, das die komische Wirkung der *Verwandlung* ausmacht. Auch das Auftreten sogenannter Doppelgängerfiguren wurde als charakteristisch für die Komik des Textes identifiziert (vgl. Kapitel 3.2). Die drei Zimmerherren, die durch ihr stets synchrones Verhalten und die Mechanik ihrer Bewegungen einen bedeutenden Teil zur komischen Wirkung der Erzählung beitragen, präsentieren sich auch in der Comic-Adaption als äußerst lächerliche Figuren. Die Ähnlichkeit im Aussehen wird in der Darstellung von Kuper auf die Spitze getrieben. Die drei Herren wirken wie Klone, was den Eindruck unterstreicht, keiner von ihnen besäße eine eigenständige Persönlichkeit. Dies manifestiert sich auch in der Tatsache, dass immer nur einer von ihnen das Wort führt und die beiden anderen ihm mit einem „Indeed!“ oder einem „Quite!“ beipflichten (vgl. Abb. M 15, M 16 und M 18). Verstärkt wird dieser Eindruck noch zusätzlich durch die überpräzise Synchronizität, mit der Kuper die Zimmerherren sich bewegen lässt (vgl. Abb. M 17). Diese gipfelt in der Tatsache, dass auch die Sprechblasen der Herren hintereinander gestaffelt abgebildet werden und damit die synchronen Bewegungen der zugehörigen Personen spiegeln. Die Mechanik ihrer Bewegungen, die das Natürliche komplett überlagert, ist hier der Ursprung der komischen Wirkung¹³² und bedingt die Verlachbarkeit dieser Figuren.

¹³² Vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich. Arche 1972, S. 39.

5.3 Eine Parodie der *Verwandlung* als Comic-Strip: *Good ol' Gregor Brown*

Die dritte Adaption, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden soll, unterscheidet sich wesentlich von den beiden zuvor besprochenen *graphic novels* – zum einen weil sie sich in Form eines Comic-Strips präsentiert und deshalb wesentlich kürzer ist, zum anderen, weil es sich um eine Parodie der *Verwandlung* handelt. Die kafkasche Erzählung wurde von Robert Sikoryak in die Welt der bekannten Comic-Strip-Serie der *Peanuts* verlegt. Die Figuren Gregors, des Prokuristen, der Schwester und der Bedienerin wurden von ihm durch die Charaktere der *Peanuts* ersetzt und erscheinen nun in der Gestalt von Charlie Brown, Linus, Lucy und Snoopy. Um auch das typische Format der Serie beizubehalten, hat Sikoryak sich in seiner Adaption auf wenige Szenen aus der originalen Erzählung beschränkt. Der lediglich zwei Seiten umfassende Comic stellt Gregors Erwachen und das Entdecken seiner Verwandlung, das Zusammentreffen mit dem Prokuristen, Gretes Versuch, Möbel aus seinem Zimmer zu entfernen, und das anschließende Bewerfen mit Äpfeln durch den Vater sowie Gretes Violinenspiel und am Ende Gregors Tod dar. Die Parodie arbeitet also hauptsächlich mit den Mitteln der Substitution, der Detraktion und der Raffung. Die Figuren des Originals werden durch die Charaktere der *Peanuts*-Strips ersetzt, wobei einige wichtige Figuren, vor allem aber die Eltern Gregors in der Darstellung der Parodie fehlen. Sikoryak hat also bewusst Auslassungen vorgenommen. Außerdem hat er das Geschehen der originalen Erzählung stark gerafft, um so das Erscheinungsbild des Comic-Strips wahren zu können, in dem sich die *Peanuts* zumeist in Streifen aus vier Panels präsentieren. Die Parodie spielt auf diese Form an, indem sie sich im Umfang auf zwei Seiten mit jeweils vier bzw. fünf solcher Strips beschränkt, die zudem so konstruiert sind, dass sie als in sich abgeschlossene Szenen gelesen werden könnten. Die inhaltliche Raffung, die die Adaption vorgenommen hat, ist so stark, dass die Geschichte, die der Comic erzählt, vom Leser nur schwer zu einer kohärenten

Einheit zusammengefügt werden kann, wenn dieser die Kafkasche Erzählung nicht kennt. Der volle Umfang der parodistischen Leistung ist jedoch auch nur schwer zu erkennen, wenn man die Comic-Strips der *Peanuts* nicht kennt und deshalb auch nicht mit den Charakterzügen der Figuren und dem typischen Aufbau der Strips vertraut ist. An dieser Stelle soll die Adaption daher im Kontext des Comic-Strips betrachtet werden.

Bereits der Titel „Good ol’ Gregor Brown“ macht die neue Kontextualisierung der Erzählung hinreichend deutlich. Die Namen der jeweiligen Protagonisten, Gregor Samsa und Charlie Brown, sind eine Verbindung eingegangen und auch Gregors Äußeres deutet auf die Analogie zwischen den beiden Figuren hin. Das Ungeziefer trägt Charlie Browns typischen Pullover mit Zick-Zack-Muster und auch seine einzelne Strinlocke, die zumeist wild vom Kopf absteht, ist in Sikoryaks Darstellung wiederzufinden.¹³³ Genauso erkennt der Leser in der Darstellung von Grete und dem Prokuristen „Lucys schwarze[n] Schopf und das Kleid mit den Puffärmeln [sowie] Linus’ ins Gesicht gekämmtes glattes Haar und sein geringeltes Hemd“¹³⁴. Und auch Snoopy, der in den *Peanuts*-Strips gerne in verschiedene Rollen schlüpft, ist trotz Häubchen und Staubwedel problemlos zu erkennen (vgl. GB 10-1). Auch die sonstige Gestaltung der Panels bleibt dem Stil der *Peanuts* treu: „Die technisch asketische und gestalterisch stereotype grafische Präsentation der Strips sorgt für einen charakteristischen und einprägsamen Gesamteindruck [...]“¹³⁵ Auch in *Good ol’ Gregor Brown* sind die einzelnen Panels einfach gestaltet. Im Gegensatz zu den zuvor analysierten *graphic novels*, die durch detailreiche Bilder gekennzeichnet waren, genügt Sikoryak ein Gegenstand (z.B. Gregors Bett, ein Apfel oder eine Violine), um zu verdeutlichen, um welche Szene der originalen Erzählung es sich

¹³³ Vgl. Sikoryak, Robert.: Good ol’ Gregor Brown, In: Raw 2.2 (1990), S. 178-179. (GB 1) Aufgrund des geringen Umfangs ist dieser Comic vollständig im Anhang der Arbeit zu finden. Für den Verweis auf einzelne Panel, wurden diese in jedem Strip von links nach rechts nummeriert. Verweise erscheinen im Folgenden unter Verwendung der Sigle GB und Angabe des genauen Panels in Klammern im Text.

¹³⁴ Strobel, Ricarda: Die „Peanuts“ – Verbreitung und ästhetische Formen. Ein Comic-Bestseller im Medienverbund, Heidelberg: Winter 1987, S. 21.

¹³⁵ Ebd., S. 23.

handelt. Und auch die Zeichenperspektive bleibt von Panel zu Panel nahezu gleich. Lediglich wenige Großdarstellungen der Figuren lockern die Panelfolge im Format der Halbtotalen auf.¹³⁶ Dieser relativ enge gestalterische Rahmen ist auch in Sikoryaks Parodie eingehalten. Eine weitere Ähnlichkeit ist auch im Bereich der Verwendung von Schrift zu erkennen. Die Textelemente innerhalb des Comics dienen fast ausschließlich der Wiedergabe der Rede und Gedanken der Figuren, Blocktext, der den Lesern zusätzliche Informationen zum Geschehen liefert, fehlt hier völlig. Hier hebt sich die Parodie wieder deutlich von den beiden anderen Comic-Adaptionen ab, die solchen Blocktext häufig genutzt haben, um außer der direkten Rede weitere Teile des Kafkaschen Textes im originalen Wortlaut einfließen zu lassen. Sikoryaks Comic hingegen geht wesentlich freier mit der Vorlage um. Die Sprechblasen geben die Figurenrede des Originals eher sinngemäß als wortgetreu wieder. Bei der Adaption der Textbestandteile für die Parodie ist also offensichtlich ein Zusammenspiel von Substitution und Detraktion zum Tragen gekommen. Diese Tatsache ermöglicht es dem Zeichner, typische Charakterzüge der *Peanuts*-Figuren in die Darstellung der jeweiligen Personen mit einfließen zu lassen.

Charlie Browns Persönlichkeit ist vor allem durch eine Eigenschaft geprägt: „sein ständiges Scheitern bei der Suche nach Liebe und Anerkennung“¹³⁷. Obwohl sein Baseball-Team ständig verliert und auch seine anderen Aktivitäten fast immer von Misserfolg gekrönt sind, gibt er die Hoffnung dennoch nie ganz auf. Auch Gregor Samsa ist ständig bemüht, Zuneigung und Anerkennung von seiner Familie zu erhalten. Besonders in seinem alten Leben, vor der Verwandlung, hat er versucht, sich diese durch seine Rolle als Versorger der Familie zu erarbeiten, in einem Job, der ihm eigentlich keinen Freude bereitet und den er nur weiter ausübte, um den Eltern und der Schwestern finanzielle Sicherheit und ein ruhiges Leben bieten zu können. Gregor musste jedoch immer wieder feststellen, dass die Familie seine Mühen ohne besondere

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 28. Ricarda Strobel verwendet für ihr Beschreibung Termini aus dem Bereich der Filmanalyse.

¹³⁷ Ebd., S. 42.

Dankbarkeit hinnahm, „man nahm das Geld dankbar an, er lieferte es gerne ab, aber eine besondere Wärme wollte sich nicht mehr ergeben“ (V 124). Auch er wird, genau wie Charlie Brown, bei seiner Suche nach Anerkennung immer wieder enttäuscht und auch er scheint die Hoffnung nie ganz aufzugeben. So klammert er sich in seiner Einsamkeit nach der Verwandlung an den Gedanken, dass die Schwester ihm doch noch näher geblieben sei und plant, ihr den Besuch eines Konservatoriums zu ermöglichen (vgl. V 124f). Selbst nach seiner Verwandlung und obwohl die Familie nun mit offener Ablehnung auf ihn reagiert, gibt er diese Hoffnung nicht auf. Er erkennt in Gretes Pflege, die kaum über das nötigste hinaus geht, Anzeichen der Zuneigung (vgl. Kapitel 3.2) und er klammert sich bis zuletzt an die Vorstellung, bald wieder ein Teil der Familie sein zu dürfen. Gregor ist also in gewisser Weise auch ein Verlierer-Typ. Im Gegensatz zu Charlie Brown, der die Schuld für seine Misserfolge stets bei sich selbst sucht und infolgedessen unter Depressionen leidet, weigert er sich jedoch beharrlich, die eigene Schwäche einzugestehen – was Hand in Hand geht mit der Tatsache, dass er bis zum Schluss durch sein menschliches Denken die neue tierische Existenz zu leugnen versucht. Charlie Brown ist eine Figur, die eindeutig Identifikationspotential für den Leser bietet.

Die Möglichkeit zur Identifikation mit ihm beruht auf der Darstellung allgemein verbreiteter Schwächen und Ängste, die ein Leser also zwar als die eigenen wiedererkennen kann, die aber andererseits einseitig so ausgeprägt sind, daß man sich über sie erheben und sie belächeln kann.¹³⁸

Der Leser kann also über den ewigen Verlierer Charlie Brown lachen, er kann sich aber ebensogut mit seiner Situation identifizieren. Die Rezeption dieser Figur beruht also auf einer Inkongruenz, genau wie die Rezeption der Kafkaschen Texte von einem Wechselverhältnis zwischen Identifikation mit dem Protagonisten und der distanzierten Betrachtung von dessen Situation gekennzeichnet ist. Indem Sikoryak in seiner Parodie Gregor Samsa mit Charlie Brown identifiziert, einer Figur, bei der das beschriebene Spannungsverhältnis

¹³⁸ Ebd., S. 43.

zumeist in ein Lachen mündet, erleichtert er es dem Leser, über Gregor zu lachen. Die Tatsache, dass Gregor in der Parodie äußere Merkmale Charlie Browns übernommen hat, verleiten den Leser dazu, auch die charakterlichen Eigenschaften der *Peanuts*-Figur auf ihn zu übertragen. Die Tatsache, dass Gregor in seinem kleinlichen Denken seine neue Existenz zu negieren versucht, wird dadurch in einem besonderen Maße belachbar, da der Leser von Charlie Brown nichts anderes als ein Scheitern erwartet und daher bereits von Beginn an geneigt ist, das Geschehen als komisch zu betrachten.

Auf ähnliche Weise funktioniert diese Identifikation der *Peanuts*-Charaktere mit den Figuren der Erzählung auch im Fall des Prokuristen und der Schwester. Für die Darstellung des Prokuristen hat Sikoryak den ängstlichen und schüchternen Linus gewählt, der fast immer zusammen mit seiner Kuschedecke zu sehen ist, die ihm Sicherheit gibt und ohne die er sich den Herausforderungen des Lebens nicht gewachsen fühlt.¹³⁹ Zwar ist der Prokurist in *Good ol' Gregor Brown* nicht mit dieser Decke ausgestattet, die Tatsache, dass der Leser um Linus' Schwäche weiß, genügt jedoch, um den Schrecken, mit dem der Prokurist auf Gregors neue Erscheinung reagiert, komisch zu überhöhen. Seine Augen und sein Mund sind weit aufgerissen und die Haare stehen ihm vor Entsetzen zu berge (vgl. GB 3-4). Mit in die Luft gerissenen Armen ergreift er schließlich die Flucht (vgl. 4-1). Auch hier überträgt der Leser die typischen Eigenschaften der *Peanuts*-Figur auf die Figur des Originals. Durch die Identifikation von Linus mit dem Prokuristen erreicht Sikoryak also auch hier die Betonung einer bestimmten Eigenschaft der Figur. Die Furcht des Prokuristen wird in überspitzter Weise dargestellt und wirkt dadurch lächerlich. Zudem ist es der Leser gewohnt, Linus' Ängstlichkeit zu belächeln, weil sie charakteristisch für ihn ist. Das erleichtert es ihm, auch in der übertragenen Situation über die Reaktion der Figur zu lachen. Die Darstellung des Prokuristen, stellt jedoch nicht nur die Verlachbarkeit von dessen Reaktion heraus, sie verstärkt gleichzeitig die Diskrepanz zwischen

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 45.

Gregors äußerlichem Erscheinungsbild und dem, was er sagt. Das Panel, das der Darstellung des Prokuristen vorangeht, zeigt Gregor, der mit den Worten „As soon as I open this door, I'll soothe all your fears!“ die Tür zu seinem Zimmer öffnet (vgl. GB 3-3). Das folgende Panel zeigt, dass er damit natürlich alles andere erreicht hat, als seinen Vorgesetzten zu beruhigen – im Gegenteil, er hat ihn zu Tode erschreckt. Diese Diskrepanz wirkt für den Leser mehr als komisch.

Gregors Schwester Grete präsentiert sich in der Parodie in Gestalt von Lucy, die in den Peanuts-Strips die Anführerin der Mädchengruppe ist. Sie ist oft laut, herrschsüchtig und überheblich.¹⁴⁰ Diese für sie typischen Eigenschaften werden nun in der Parodie mit Grete identifiziert. Auch Gregors Schwester trägt einige dieser Züge, jedoch in abgeschwächter Form. Nach der Verwandlung des Bruders spielt sie sich den Eltern gegenüber als altklug auf und beansprucht alle Tätigkeiten, die mit Gregor zu tun haben, für sich und reagiert mit großem Zorn, als die Eltern versuchen in ihren Herrschaftsbereich einzudringen. Durch die Übertragung von Lucys rabiater Art auf die Darstellung Gretes, wird dieses Verhalten überspitzt dargestellt und dadurch als lächerlich entlarvt. Ähnlich wie in Peter Kupers Adaption (vgl. Kapitel 5.2) wirkt Grete auch in Sikoryaks Parodie wie ein zorniges Kleinkind (vgl. GB 6-4 und GB 9-4).

Good ol' Gregor Brown nutzt also die typischen Charaktereigenschaften der *Peanuts*-Figuren und deren Wiedererkennungswert, um die belachbaren Eigenschaften der Figuren in der Kafkaschen Erzählung zu betonen. Die Aufmerksamkeit der Leser wird durch die überspitzte Darstellung auf ein lächerliches Verhaltensmuster der Charaktere gelenkt. Der Rezipient, der mit der originalen Erzählung vertraut ist, wird so dazu angeregt, diese Interpretation der jeweiligen Figur auf die Erzählung zurück zu projizieren und nach Belegen für diese Lesart im Text zu suchen. Der Parodie gelingt es also in besonderer Weise, die komische Wirkung des Textes zu vermitteln, weil sie ausschließlich diesen einen Aspekt transportiert. Im Gegensatz zu den Adaptionen *The Trial* und *The*

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 44.

Metamorphosis, in denen die komische Wirkung der Texte immer nur ein Aspekt für die Deutung der Vorlage war, blendet Sikoryaks Parodie die Dimension des Unheimlichen komplett aus. Der Comic ist ausschließlich auf die witzige Wirkung der Verbindung von Charakteren der *Peanuts* mit der Kafkaschen Erzählung hin angelegt. Es gelingt ihm daher nicht, die gesamte Dimension der komischen Wirkung in der *Verwandlung* zu fassen und umzusetzen. Durch die Identifikation der beiden Personengruppen miteinander wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten aber auf die Möglichkeit gelenkt, den Text als komisch zu lesen. Die Parodie ist also in noch stärkerem Maße, als es die anderen Adaptionen sind, eine Aufforderung an den Leser, das Original noch einmal mit anderen Augen zu betrachten und die angebotenen Deutungsperspektiven am Text zu prüfen.

6 Bewertung

Die Analyse dieser Arbeit hat gezeigt, dass das Moment der Inkongruenz das wichtigste Strukturmerkmal ist, anhand dessen sich sowohl die komische Wirkung der Kafkaschen Texte als auch deren Umsetzung in den Comics aufschlüsseln lassen. Komik entzündet sich immer an einer Diskrepanz, an einem Missverhältnis zwischen zwei gegensätzlichen Polen. Diese Diskrepanz kann von sehr unterschiedlicher Natur sein: sie kann bestehen zwischen Sinn und Unsinn, Verblüffung und Erklärung¹⁴¹ oder zwischen Natürlichem und Mechanischem¹⁴². Aber auch das Unheimliche, das Freud als Gefühl der „intellektuellen Unsicherheit“¹⁴³ beschrieben hat, beruht in seiner Wirkung auf einer Inkongruenz, jener zwischen Vertrautem und Fremden oder zwischen Realität

¹⁴¹ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 30.

¹⁴² Vgl. Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich. Arche 1972, S. 32.

¹⁴³ Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur, Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S. 47.

und Imagination.¹⁴⁴ In den beiden untersuchten Texten Kafkas manifestiert sich diese Diskrepanz zumeist im Verhalten der einzelnen Figuren. Die Wächter, die Josef K. in seiner Wohnung verhaften, scheinen viel mehr an seinem Frühstück, als an dem Angeklagten selbst interessiert zu sein. Die Tatsache, dass sie sich voller Gier über dies hermachen, lässt sie als lächerliche Figuren erscheinen. Ihr Handeln steht in einem Missverhältnis zu ihrer Position als Vertreter des Gerichts, die als Autoritätspersonen gegenüber dem Verhafteten auftreten. Dieser Autoritätsanspruch wird jedoch durch ihr Verhalten unterminiert und die beiden Wächter werden so zu Personen, über die gelacht werden kann. Auch in der *Verwandlung* werden auf diese Weise vermeintliche Autoritätsfiguren als lächerlich dargestellt. Sowohl Gregors Vater als auch seine Schwester Grete versuchen nach der Verwandlung des Sohnes bzw. Bruders die Führungsrolle innerhalb der Familie zu übernehmen, die Gregor, bedingt durch seine Position als Versorger der Familie, zuvor innehatte. Das Verhalten beider ist jedoch von so großer Theatralik gekennzeichnet, dass es im Gegensatz zu der eigentlich schwachen Natur der beiden Figuren steht. Dem Autoritätsanspruch wird dadurch jede Grundlage entzogen und das Verhalten von Vater und Schwester wirkt ebenso lächerlich, wie das Benehmen der Wächter Franz und Willem im *Proceß*. Aber auch über die Protagonisten beider Texte kann aufgrund solcher Inkongruenzen im Verhalten gelacht werden. Im Falle Gregor Samsas wird das Missverhältnis aufgrund seiner neuen tierischen Existenz besonders deutlich. Sein Denken und Handeln stehen in einem krassen Gegensatz zu seinem verwandelten äußeren Erscheinungsbild, das er durch sein Verhalten bis zuletzt zu leugnen versucht. Aus dieser offensichtlichen Diskrepanz entfaltet sich die komische Wirkung der Figur: der Leser kann über Gregor Samsa lachen.

Die Komik der Kafkaschen Texte offenbart sich jedoch nicht so leicht wie die komische Wirkung manch anderer Texte. Der Rezeptionseindruck ist vielmehr häufig von einem Gefühl der Unsicherheit gekennzeichnet, einer Unsicherheit

¹⁴⁴ Vgl. ebd. S. 46 und S. 74.

darüber, ob man mit Lachen oder mit Schrecken auf das Gelesene reagieren soll. Dieses Gefühl erinnert an die Freudsche Definition des Unheimlichen als „intellektuelle Unsicherheit“. Und in der Tat stehen das Komische und das Unheimliche in Kafkas Prosa in einer engen Verbindung, sie scheinen sogar Hand in Hand zu gehen, so dass komische und unheimliche Elemente nicht immer klar voneinander unterschieden werden können. Dies liegt in der Tatsache begründet, dass beide Elemente die gleichen Strukturmerkmale aufweisen. Beide erwachsen aus einer Inkongruenz und in manchen Fällen kann es sogar ein und dieselbe Inkongruenz sein, die sowohl Schrecken als auch ein Lachen hervorrufen kann. Die Unsicherheit, ob etwas real oder imaginiert ist zum Beispiel, kann sowohl zu einem Gefühl des Unheimlichen als auch zu einem Gefühl des Komischen führen. Josef K.s Verhaftung wirkt so absurd, dass man geneigt ist, die Ereignisse nicht ernst zu nehmen und das Ganze als einen Scherz zu betrachten. Die Vertreter des Gerichts präsentieren sich als lächerliche Figuren und die Verhaftung scheint keine Auswirkungen auf das alltägliche Leben K.s zu haben. Es könnte also sein, dass es sich gar nicht um eine wirkliche Festnahme handelt. Gleichzeitig entfaltet die Tatsache, dass die Anklage ohne jeden Grund ausgesprochen wurde und dass die Vertreter des Gerichtswesens nicht in der Lage sind, gesicherte Informationen über das Verfahren zu präsentieren, beängstigend. Die strukturellen Parallelen zwischen dem Unheimlichen und dem Komischen führen also dazu, dass beide Elemente ineinander übergehen. Es ist daher kaum möglich, auf einer anderen Ebene als der inhaltlichen zu argumentieren, wenn man Komisches und Unheimliches in den Kafkaschen Texten voneinander abgrenzen will. Aufgrund der gleichen Struktur der beiden Elemente, können Unterschiede nicht auf struktureller Ebene festgemacht werden. Sie offenbaren sich vielmehr lediglich inhaltlich und jeder Leser muss individuell entscheiden, über welche Elemente im Text er lachen kann und welche bei ihm Unbehagen auslösen. Die beiden Sphären des Unheimlichen und des Komischen können also nicht voneinander getrennt werden, es kann an dieser Stelle nur festgehalten werden, dass die beschriebenen strukturellen

Parallelen für die Kafkaschen Texte kennzeichnend sind und dass sie nicht außer Acht gelassen werden dürfen, wenn man versucht, die komische Wirkung der Texte zu beschreiben. Diesem Zusammenhang entspricht auch die Tatsache, dass Freud nahezu den gleichen Wortlaut verwendet, um die Wirkung des Unheimlichen auf der einen Seite und die Wirkung einer bestimmten Gruppe von Witzen auf der anderen Seite zu beschreiben. In *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* argumentiert er, dass die sogenannten „skeptischen Witze“ einen Angriff auf die Sicherheit unserer Erkenntnis darstellten.¹⁴⁵ Die Begriffe, die er verwendet, sind also nahezu identisch mit dem Terminus der ‚intellektuellen Unsicherheit‘, mit dem er das Unheimliche in seiner gleichnamigen Abhandlung charakterisiert hat. Auch hier zeigt sich also, wie ähnlich sich beide Phänomene in ihrem strukturellen Aufbau sind. Auch Josef K. kann sich aufgrund der Undurchschaubarkeit und Widersprüchlichkeit des Gerichts nicht mehr auf seine Erkenntnissicherheit verlassen. Das gesamte Gerichtswesen wird dadurch als substanzlos und verlachbar entlarvt und auch über K.s Reaktionen auf diese Unsicherheit kann an einigen Stellen gelacht werden. Gleichzeitig geht von der Tatsache, dass eine gesicherte Erkenntnis nicht mehr erlangt werden kann, auch eine beängstigende Wirkung aus, weil sie die Willkür und Macht des Gerichts betont.

Die komische Wirkung der Texte ist also nicht offensichtlich, weil diese auch immer mit einem Moment des Unheimlichen verknüpft ist. Man kann also sagen, die Komik der Kafkaschen Prosa muss in einem gewissen Maß gefunden werden. Das Augenmerk des Lesers muss auf die komischen Elemente der Texte gelenkt werden. Dies geschieht wiederum durch eine Inkongruenz – die Diskrepanz zwischen zwei verschiedenen Erzählperspektiven nämlich. Die Texte bieten zum einen die Sicht des jeweiligen Protagonisten an, zum anderen ist jedoch auch eine zweite Perspektive zu finden, die das Geschehen in Roman und Erzählung distanziert betrachtet. Die Kafkasche Prosa stellt also eine Herausforderungen an

¹⁴⁵ Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor*, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 130.

den Leser dar, der sich nicht von der Perspektive des Protagonisten vereinnahmen lassen darf, wenn er die Komik der Texte auffinden und genießen möchte. Denn sowohl Josef K.s als auch Gregor Samsas Verhalten ist auch immer ein Spiel, mit dem beide versuchen, sich selbst die eigene Situation annehmbarer zu machen. Josef K. versucht während seiner Verhaftung, sich einzureden, dass er den beiden Wächtern überlegen sei und dass er es sei, der die Kontrolle über die Situation in seinen Händen habe. Genauso zeugt Gregors Gedankenwelt von der Tatsache, dass er seine neue Existenz keineswegs akzeptiert hat, sondern dass er sich vielmehr einredet, er könne bald „die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand [...] nehmen“ (V 142). Und auch die Tatsache, dass seine Familie nach der Verwandlung mit Abscheu auf ihn reagiert, wird in seiner Sicht zu Rücksicht und Zartgefühl. Identifiziert sich der Leser mit dieser Perspektive, ist es ihm nicht möglich über das Verhalten Gregors zu lachen. Betrachtet er es jedoch mit Distanz, dann wird sein Blick frei für die Inkongruenz zwischen dessen Verhalten und der Situation, in der dieser sich befindet. Und auch im Falle des *Proceß* kann der Rezipient die Verlachbarkeit der Handlungen des Protagonisten nur erkennen, wenn er das Geschehen mit Distanz betrachtet. Nur wenn er die Sichtweise der Hauptfiguren nicht unhinterfragt übernimmt, ist er in der Lage, die Komik der Texte zu entdecken.

Die Comic-Adaptionen der Kafkaschen Texte bieten dem Leser dabei gewissermaßen eine Hilfestellung an und erleichtern somit das Auffinden der komischen Elemente. Dies ist in der Gattung des Comics besonders gut möglich, weil Komik und Comic von ähnlichen strukturellen Merkmalen geprägt sind. Auch die Struktur des Comics ist geprägt von Inkongruenzen: diese manifestieren sich vor allem im Wechselverhältnis zwischen Bild und Schrift, das zugleich auch ein Wechselverhältnis von Sequentialität und Simultaneität ist. Diese Diskrepanzen führen dazu, dass die verschiedenen Zeichen, die die Gattung verwendet, nie zu einer einzigen Bedeutung zusammengeführt werden können. Das eindeutige Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem hat im

Comic also keinen Bestand mehr.¹⁴⁶ Gerade diese besondere Struktur ist es aber, die den Comic so geeignet erscheinen lässt, um die Vieldeutigkeit der Kafkaschen Texte zu spiegeln. Denn auch in ihnen lässt sich ein einzelnes Zeichen nicht immer klar auf eine einzelne Bedeutung zurückführen. Die Tatsache, dass die Panels im Comic in der Lage sind, Informationen, die die Schrift nacheinander präsentiert, zu vergleichzeitigen, erleichtert es dem Leser, aus der Innensicht des jeweiligen Protagonisten auszusteigen. Der Comic ist in der Lage, die Perspektive Gregors bzw. Josef K.s und Hinweise zu einer distanzierten Perspektive auf das Geschehen simultan zu präsentieren. Dies spiegelt zum einen die Inkongruenz zwischen den beiden Sichtweisen, zum anderen lenkt es aber das Augenmerk des Lesers stärker auf diese Tatsache, weil die unterschiedlichen Perspektiven hier nicht wie im Text durch ein und dasselbe Medium vermittelt werden, sondern sich in Bild und Schrift gegenüberstehen. Die unterschiedlichen Zeichen verweisen auf unterschiedliche Bedeutungen und eröffnen damit verschiedene Deutungsmöglichkeiten. Auch für den Leser des Comics existiert die Möglichkeit einer gesicherten Erkenntnis aufgrund der parodistischen Ästhetik der Gattung nicht mehr. Der Rezeptionseindruck ähnelt also stark jenem Gefühl der ‚intellektuellen Unsicherheit‘, das sich auch beim Lesen der Kafkaschen Texte einstellt und das charakteristisch für die besondere Komik der Texte ist, die so eng mit dem Unheimlichen in Verbindung steht. Die strukturellen Parallelen zwischen Komik und Comic ermöglichen es den Adaptionen also, die komische Wirkung der Texte in besonders eindrücklicher Weise zu transportieren.

Dabei gehen die untersuchten Comics weit über eine bloße Illustration der Originaltexte hinaus. Besonders den beiden *graphic novels* von Kuper und Montellier gelingt es, die Komik von Erzählung und Roman mit den besonderen Mitteln der Gattung zur Geltung zu bringen, ohne dabei jedoch die anderen Dimensionen der Texte zu unterschlagen. Vor allem in *The Trial* treten neben die

¹⁴⁶ Vgl. Frahm, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 202.

komische Lesart des Kafkaschen Romans noch andere Deutungsmöglichkeiten, vor allem die der biographischen Interpretation des Werkes. *The Metamorphosis* scheint sich stärker auf die Komik der originalen Erzählung zu konzentrieren, in beiden Adaptionen ist die Dimension des Unheimlichen jedoch durchweg präsent und genau wie im Original eng mit den komischen Momenten verwoben. Sikoryaks Parodie *Good ol' Gregor Brown* blendet die unheimlichen Elemente hingegen komplett aus und konzentriert sich völlig auf die Lächerlichkeit der Figuren und ihres Handelns. Damit ist sie die Adaption, die das Augenmerk des Lesers in besonderem Maße auf die komischen Aspekte lenkt. Im Gegensatz zu den beiden anderen Comics hat sie jedoch auch die meisten Kürzungen und Raffungen vorgenommen, so dass der Comic ohne Kenntnis der Kafkaschen Erzählungen nicht zu verstehen ist. Hinzu kommt, dass der Leser außerdem die Comic-Strip Serie der *Peanuts* und die Charakterzüge ihrer Figuren kennen muss, um die komische Wirkung der Parodie zu erkennen und damit auch die Implikationen für den Originaltext richtig deuten zu können. Sikoryaks Parodie ist zwar in der Lage, die Aufmerksamkeit des Lesers auf komische Momente in der *Verwandlung* zu lenken und ihn zum Nachdenken über diese (von ihm möglicherweise zuvor nicht in Erwägung gezogene) Lesart zu animieren. Sie unterschlägt aber das für das Wesen der Komik bei Kafka bedeutende Element des Unheimlichen und ist daher in geringerem Maße als die beiden *graphic novels* in der Lage, dem Leser die Dimension der Kafkaschen Komik zu eröffnen.

Literaturverzeichnis

Werke

KAFKA, Franz: Der Proceß, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 2003. [zit. P]

KAFKA, Franz: Die Verwandlung. In: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, hg. von Roger Hermes, Frankfurt a.M.: Fischer 2007. [zit. V]

KAFKA, Franz: Das Schloss/Aparatband, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 1983.

KUPER, Peter/KAFKA, Franz: The Metamorphosis, New York: Three River Press 2003. [zit. M]

MAIROWITZ, David Zane/CRUMB, Robert: Kafka kurz und knapp, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995.

MONTELLIER, Chantal/MAIROWITZ, David Zane: The Trial. A Graphic Novel, New York: Sterling 2008. [zit. T]

SIKORYAK, Robert.: Good ol' Gregor Brown, In: Raw 2.2 (1990), S. 178-179. [zit. GB]

Forschungsliteratur

ARISTOTELES: Poetik. Griechisch/Deutsch. übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.

BALZER, Jens: Die Sprache des Comics In: Auskunft: Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 14,1 (1994), S. 33-47.

BALZER, Jens/TOM DIECK, Martin: Nicht versöhnt: Bilder und Text im Comic In: Schreibheft: Zeitschrift für Literatur und kulturelle Initiativen 51 (1998), S. 47-50.

BAUR, Uwe: Für eine Gattungstheorie des Comics In: Erzählgattungen der Trivialliteratur, hg. von Zdenko Skreb und Uwe Baur, Innsbruck 1984, 263-274.

- BERGSON, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich: Arche 1972.
- BOA, Elisabeth: Kafkas unheimliche Bilder In: Kontinent Kafka hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 28-41.
- BROD, Max: Franz Kafka. Eine Biographie, Berlin: Fischer 1954.
- EISNER, Will: Comics and Sequential Art, New York/London: W.W. Norton & Company 2008.
- FRAHM, Ole: Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics In: Ästhetik des Comic hg. von Michael Hein, Berlin: Schmidt 2002, S. 201-216.
- FREUD, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur, Frankfurt a.M.: Fischer 1963.
- FREUD, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Der Humor, Frankfurt a.M.: Fischer 2006.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar: Lachende Moderne – Kafkas *Proceß*-Roman In: Literatur für Leser H.2 (1994), S. 66-76.
- MAHNE, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- MCCLOUD, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art, New York: Harper 1993.
- MITCHELL, W.J.T. : Bildtheorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- MÜLLER, Beate: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie, Trier: Wiss. Verlag 1994.
- PETR, Pavel: Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik. Heidelberg: Winter 1992.
- PUSSE, Tina-Karen: Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen. Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka & Strauß, Freiburg i.Br.: Rombach 2004.
- REHBERG, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka, Bielefeld: transcript 2007.
- ROSE, Margaret A.: Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit, Bielefeld: Aisthesis 2006.
- SCHNACKERTZ, Hermann Josef: Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip, München: Fink 1980.
- SOKEL, Walter H.: „Der Proceß“: Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel In: Was bleibt von Franz Kafka?. Positionsbestimmung. Kafka Symposium Wien 1983 hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Wien: Braumüller 1985.

STROBEL, Ricarda: Die „Peanuts“ – Verbreitung und ästhetische Formen. Ein Comic-Bestseller im Medienverbund, Heidelberg: Winter 1987.

VOGL, Joseph: Kafkas Komik In: Kontinent Kafka hg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 72-87.

WÜNSCH, Frank: Die Parodie. Zu Definition und Typologie, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 1999.

Anhang

The Trial

The Metamorphosis

Good ol' Gregor Brown

Anhang

The Trial

Abbildungen T 1 – T 15 entnommen aus:
MONTELLIER, Chantal/MAIROWITZ, David Zane: *The Trial. A Graphic Novel*, New York: Sterling 2008.



Abb. T 1 (The Trial, Titelblatt)



Abb. T 2 (The Trial, S. 2)

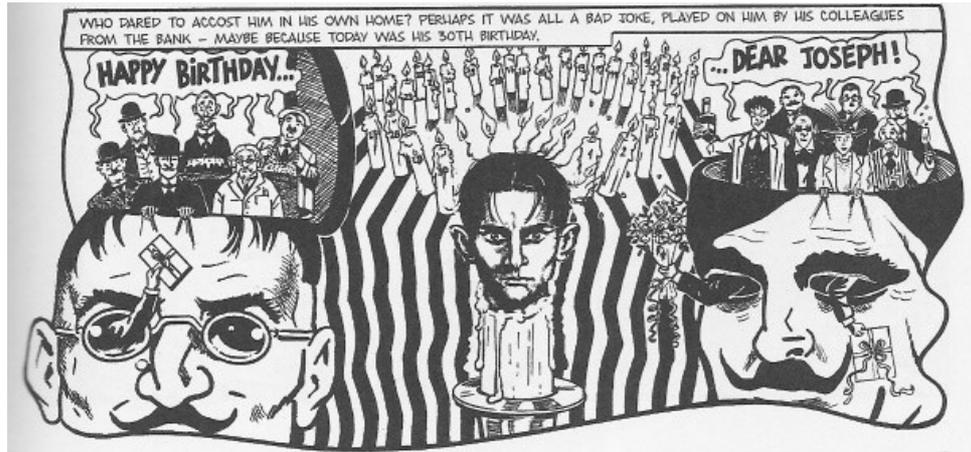


Abb. T 3 (The Trial, S. 3)



Abb. T 4 (The Trial, S. 4)



Abb. T 5 (The Trial, S. 4)



Abb. T 6 (The Trial, S. 5)



Abb. T 7 (The Trial, S. 5)



Abb. T 8 (The Trial, S. 5)



Abb. T 9 (The Trial, S. 5)



Abb. T 10 (The Trial, S. 6/7)



Abb. T 11 (The Trial, S. 7)



Abb. T 12 (The Trial, S. 7)



Abb. T 13 (The Trial, S. 24)



Abb. T 14 (The Trial, S. 24)



Abb. T 15 (The Trial, S. 36)

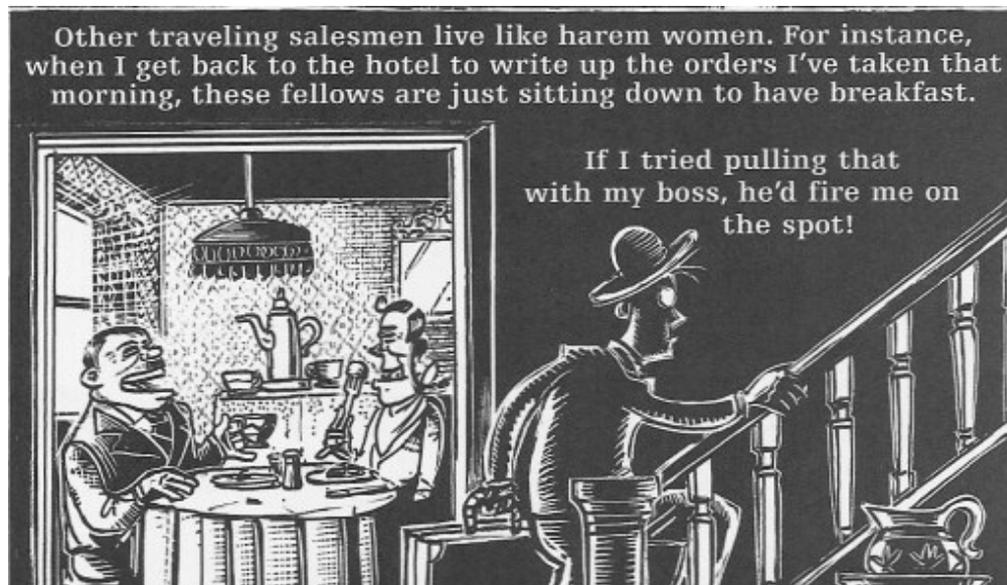
The Metamorphosis

Abbildungen M 1 – M 18 entnommen aus:

KUPER, Peter/KAFKA, Franz: *The Metamorphosis*, New York: Three River Press 2003.



Abb. M 1 (*The Metamorphosis*, S. 9)



Other traveling salesmen live like harem women. For instance, when I get back to the hotel to write up the orders I've taken that morning, these fellows are just sitting down to have breakfast.

If I tried pulling that with my boss, he'd fire me on the spot!

Abb. M 2 (*The Metamorphosis*, S. 11)

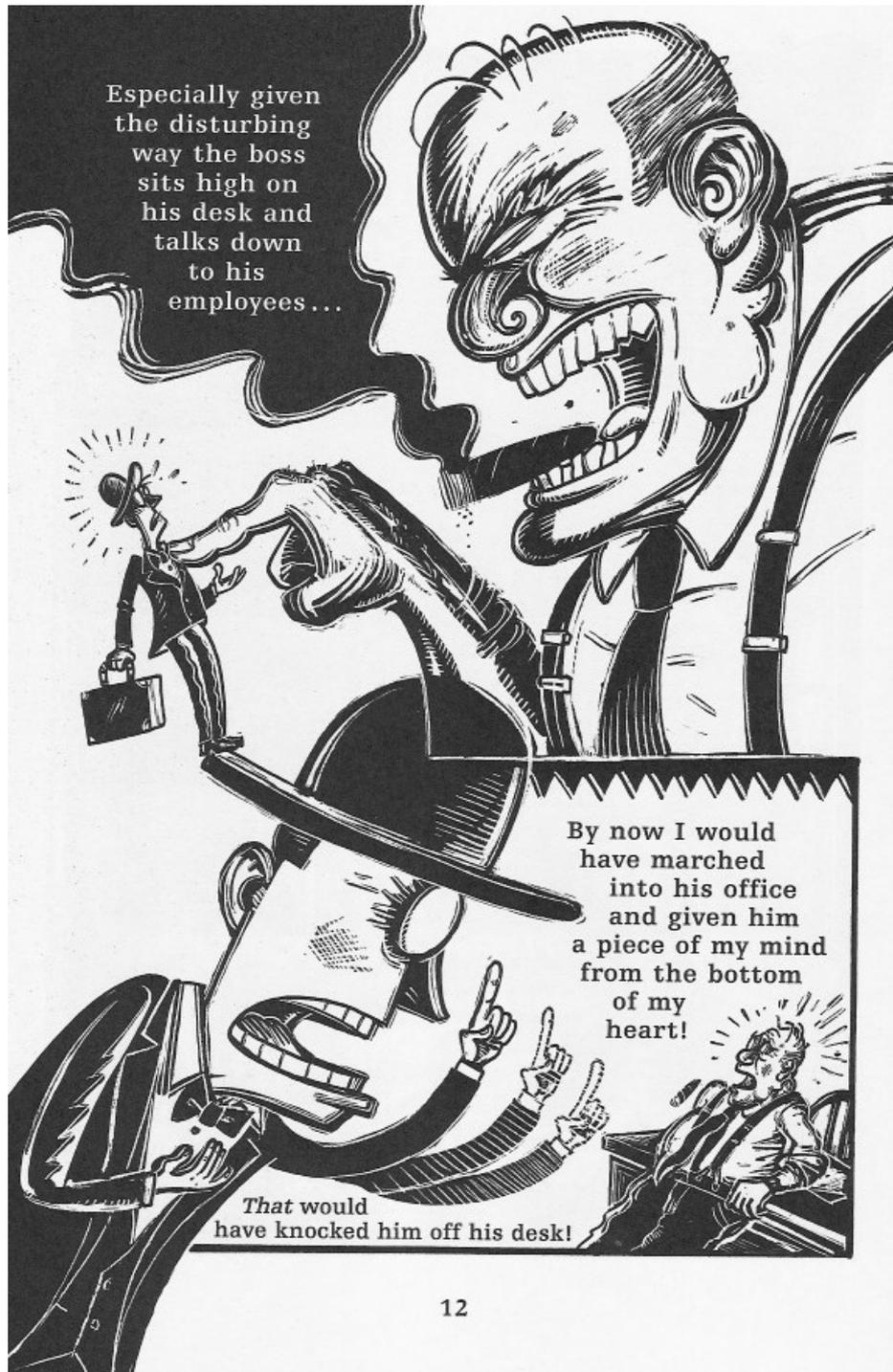


Abb. M 3 (The Metamorphosis, S. 12)



Abb. M 4 (The Metamorphosis, S. 23)

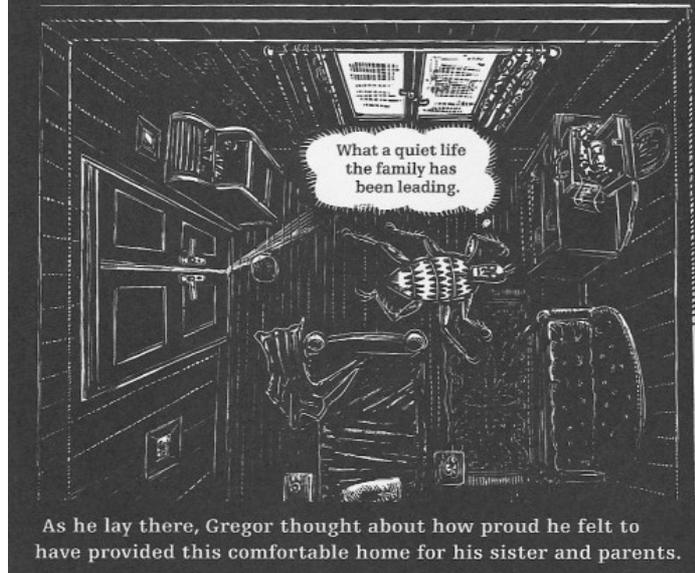


Abb. M 5 (The Metamorphosis, S. 25)



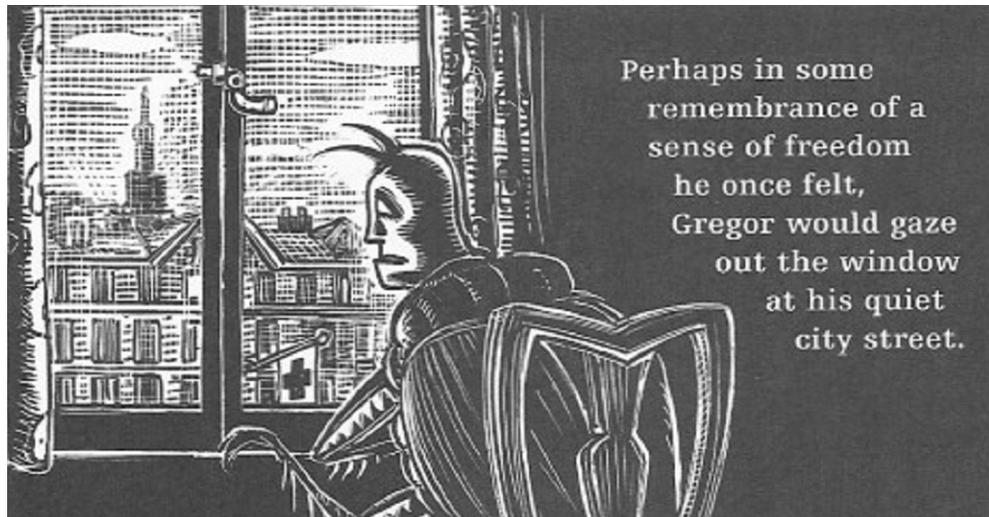
Abb. M 6 (The Metamorphosis, S. 26/27)

By the time Gregor awoke from his coma-like sleep, it was dusk.
Though he could see through a crack in the door that their
pleasant apartment was not empty, all was silent.



As he lay there, Gregor thought about how proud he felt to
have provided this comfortable home for his sister and parents.

Abb. M 7 (The Metamorphosis, S. 30)



Perhaps in some
remembrance of a
sense of freedom
he once felt,
Gregor would gaze
out the window
at his quiet
city street.

Abb. M 8 (The Metamorphosis, S. 39)



Abb. M 9 (The Metamorphosis, S. 44)



Abb. M 10 (The Metamorphosis, S. 45)

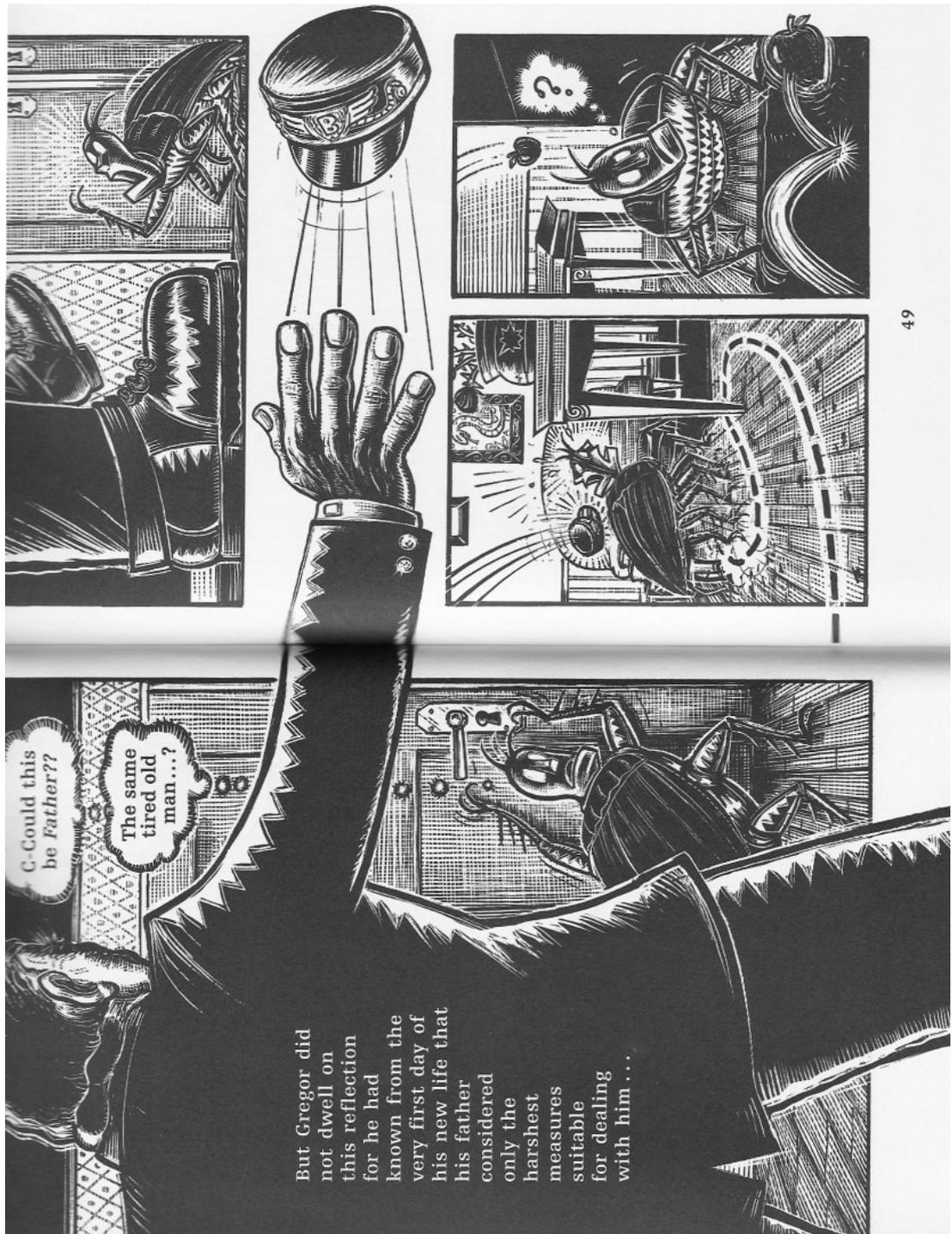


Abb. M 11 (The Metamorphosis, S. 48/49)



Abb. M 12 (The Metamorphosis, S. 50)



Abb. M 13 (The Metamorphosis, S. 53)



Abb. M 14 (The Metamorphosis, S. 56)



Abb. M 15 (The Metamorphosis, S, 62)



Abb. M 16 (The Metmorphism, S. 63)



Abb. M 17 (The Metamorphosis, S. 66)



Abb. M 18 (The Metamorphosis, S.74)

Good ol' Gregor Brown

Abbildungen GB 1 – 10-4 entnommen aus:

SIKORYAK, Robert.: Good ol' Gregor Brown, In: Raw 2.2 (1990), S. 178-179.



1



2-1

2-2

2-3

2-4



3-1

3-2

3-3

3-4



4-1

4-2

4-3

4-4



5-1

5-2

5-3

5-4



6-1

6-2

6-3

6-4



7-1

7-2

7-3

7-4



8-1

8-2

8-3

8-4



9-1

9-2

9-3

9-4



10-1

10-2

10-3

10-4