

Vera Kropf

Peter-André Alt, Kafka und der Film. Über kinematografisches Erzählen

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15730>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kropf, Vera: Peter-André Alt, Kafka und der Film. Über kinematografisches Erzählen. In: *[rezens.tfm]* (2009), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15730>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r70>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Peter-André Alt, Kafka und der Film. Über kinematografisches Erzählen.

München: Beck 2009. ISBN

978-3-406-58748-1. 238 S. Preis: € 19,90.

von **Vera Kropf**

"Im Kino gewesen. Geweint." (Tagebucheintrag vom 20. November 1913, zit. nach S. 34)

Laut seinem Freund und Biographen Max Brod interessierte sich Franz Kafka für "alles Neue, Aktuelle, Technische [...], so zum Beispiel auch für die Anfänge des Films" (S. 13). Kafkas Kinoleidenschaft und der regelmäßige Besuch von Lichtspieltheatern sind vor allem in den Tagebüchern und Briefen zwischen 1909 und 1913 dokumentiert, danach verlieren sich die Spuren fast gänzlich.

Während Kafkas Filmrezeption bereits vor einigen Jahren aufgearbeitet wurde (Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, 1996), widmet sich Peter-André Alt nun der Beantwortung der (schon von Max Brod, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno aufgeworfenen) Frage, "inwiefern Kafkas erzählerisches Oeuvre von filmischen Darstellungsmustern beherrscht wird" (S. 9). Dabei kommt er zu dem Schluss, dass sich Kafkas "Interesse primär auf die technischen Möglichkeiten des Mediums konzentrierte, deren Inszenierung gerade im frühen Kino eine besonders zentrale Rolle spielte; [...] Weniger die Geschichten, die das Kino lieferte, als die narrativen und kompositorischen Formen, die es hervorbrachte, schlugen Kafka in den Bann." (S. 190)

Alt verfolgt die Entwicklung von Kafkas Technik eines "kinematographischen Erzählens" – die Übernahme filmischer Formen, Motive, Topoi, Sujets in sein literarisches Schaffen, die in jener ersten Begeisterung für das neue Medium Film ihre Wurzeln hat –



chronologisch durch sein gesamtes Oeuvre hindurch. Schon in den frühen Prosaskizzen, die Ende 1912 unter dem Titel *Betrachtung* erschienen, findet Alt einige für Kafka typische, von filmspezifischen Erzählverfahren beeinflusste Stilmittel angewandt: die Momentaufnahme, das sequentielle Erzählen, das mehrmalige Wechseln der Perspektiven bzw. der "Einstellungsgrößen" bei der Beschreibung einer Szenerie, sowie die Reflexion und Darstellung des Beobachtungsvorgangs selbst. Filmisch nennt Alt auch die Motive der Dynamik, des urbanen Verkehrs, der Verfolgungsjagden und last-minute-rescues, wie sie etwa in der Fluchtsequenz in *Der Verschollene* (1912/13) auftauchen, welche in ihrer slapstickartigen "Konzentration auf die Mechanik der Bewegung" an die "komisch-grotesken Szenen des frühen Films erinnert" (S. 93f). Die Erzählung *Ein Bruder-*

mord (1917) wiederum ist nach Alt sowohl über eine "kinotypische Rhetorik der Zwischentitel", die sich in einer "ostentative[n] Verwendung des Ausrufezeichens" und einer Art Telegrammstil – "auf gedrängtem Raum ein Höchstmaß an expressiver Energie zu entfalten" – niederschlägt, als auch über "das Stilmittel der nahezu szenischen", an die "Körpersprache von Stummfilmschauspielern" gemahnenden Gestik mit dem Film verbunden (vgl. S. 128f.).

Bestechend argumentiert Alt die zentralen Thesen des Buchs, wie etwa jene, dass die Verbindung zwischen Kafkas literarischem Expressionismus und dem Kinematographischen in einem "antipsychologischen Erzählen" liege, das "die Antriebe, die eine Figur leiten, veräußerlicht, indem es sie über Gestik und Mimik als 'Ästhetik der Oberfläche' (Kracauer) hervortreten lässt" (S. 191); dass die Kafka'sche "Angstdramaturgie" auf einem filmspezifischen Mittel der Spannungssteigerung beruht, nämlich der "Möglichkeit der Konzentration auf affektive Zustände einer Figur [...], die ohne 'Gegenschnitt' auf ihren Auslöser vorgeführt werden können" (S. 192); und dass schließlich all das, was "Generationen von Kafka-Forschern bevorzugt als das Befremdende, Groteske oder alptraumhaft Surreale seiner Arbeiten beschrieben" haben, aus der Verfremdung der narrativen Struktur selbst hervorgeht, und zwar "durch die programmatische Adaption filmischer [...] Bilder im Erzählvorgang" (S. 193). Jene oft bemerkte "Irritation der Wahrnehmung", die Kafkas Texte auslösen, gründet so nach Alt in einem "intermedialen Spannungsverhältnis", welches durch Übertragung filmischer Stilmittel in den Bereich des Literarischen entsteht: So kann etwa der Eindruck einer "Zirkulation der Bedeutungen" innerhalb eines Textes als Effekt eines Wechsels "imaginärer Kameraeinstellungen" verstanden werden (ebd.).

Gerade im Vergleich zu der fesselnden Argumentation, mit der die Technik des "kinematographischen Erzählens" auf der Ebene der narrativen Struktur als formaler Kunstgriff der Übertragung beschrieben wird, nehmen sich die biographisch-produktionsgeschichtlichen Bezüge, die Alt zwischen den Schriften Kafkas und zeitgenössischen Kinofilmen herstellt,

eher schwach aus. So etwa die "bisher gänzlich übersehene" (S. 114) Verwandtschaft zwischen Kafkas 1914 begonnenen Romanfragment *Der Proceß* und Max Macks Film *Der Andere* (1913) – den Kafka nachweislich gesehen hat und "elend" fand (S. 108) –, die Alt vor allem auf der inhaltlichen Ebene erklärt. Die Feststellung, dass über das Doppelgänger-Motiv und das "Sujet des dem Täter unbekannten Verbrechens, die Selbstverteidigung eines seiner Schuld nicht bewußten Angeklagten" (S. 114), eine gewisse thematische Ähnlichkeit zwischen den beiden Werken besteht, erscheint zwar zulässig, fördert jedoch kaum Neues über Kafkas eigenartige, und gerade im *Proceß* so bestrickende wie verwirrende Erzähltechnik zu Tage. Ob auch eine direkte Verbindung zu einem anderen, ebenfalls das Thema der Ich-Spaltung behandelnden zeitgenössischen Film, *Der Student von Prag* (1913), besteht, lässt sich nach Alt nicht nachweisen, und unbeantwortet bleibt auch die Frage, welche Schlüsse daraus denn zu ziehen wären.

Ähnlich verhält es sich mit den ebenfalls bisher unbemerkten Spuren, die laut Alt von Murnaus *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922) zu Kafkas zeitgleich entstandenem Schloß-Fragment führen. Sie erschöpfen sich im Wesentlichen in der (obschon neuen) Entdeckung, dass es zumindest im Bereich des Wahrscheinlichen liegt, dass Kafka die Burg Oravský hrad, auf der Murnau die Aufnahmen von Graf Orloks Schloss drehte, im Rahmen eines Ausflugs in der westlichen Tatra besucht hat. Die durch gewisse topographische Ähnlichkeiten gestützte und breit ausgeführte Hypothese Alts, dass der Drehort des Films so möglicherweise auch das Vorbild für Kafkas "Schloß" abgibt, erscheint jedoch eher als interessante Randnotiz, und ist keineswegs dazu angehtan, neues Licht auf den Text als solchen zu werfen.

Um vieles ergiebiger sind die Zusammenhänge, die Alt zwischen dem "Gespenstischen" in Kafkas Spätwerk und der in *Nosferatu* erstmals entwickelten, durch retardierendes Tempo erzeugten "Angstdramaturgie des Horrorfilms" (S. 182) herstellt, indem er die "Szenen des Schreckens, der Angst" in Kafkas Berliner Erzählskizzen von 1923 mit der filmischen Art der Darstellung von "Szenen der Bedrohung"

und der "Furcht einer Figur" durch Monoperspektive und den "Verzicht auf Gegenschnitte" vergleicht (S. 184). Außerdem verweist Alt auf Kafkas (u.a. im *Schloß*-Fragment angewandte) filmisch inspirierte Technik der schnellen Schnitte, die es ihm erlaubt, "Ortswechsel ohne nähere Erläuterung zu vollziehen" (S. 185), sowie auf die episodenhafte und dem "Kinostil" verpflichtete Struktur, welche die drei langen Texte Kafkas – *Das Schloß*, *Der Proceß* und *Der Verschollene* – gemeinsam haben. Anhand dieser Beispiele wird deutlich, inwiefern Kafkas literarische Techniken der Verfremdung auf der Anwendung spezifisch filmischer Stilmittel beruhen, und dass in

eben diesem Verfahren des "kinematographischen Erzählens" eine jener Besonderheiten liegt, die das Werk von Franz Kafka so überaus reizvoll und zeitlos modern wirken lassen.

Mit Kafka und der Film – einem ansprechend gestalteten und auch optisch dem "Kinostil" verpflichteten Band – betritt Alt bisher unerforschtes Terrain und füllt auf jeden Fall eine Marktlücke, indem er sich an die (sicher auch zahlenmäßig) nicht zu unterschätzende Zielgruppe der Kafka-philien Cineasten wendet: All jenen kann *Kafka und der Film* guten Gewissens empfohlen werden.

Autor/innen-Biografie

Vera Kropf

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Philosophie in Wien. Abschluss mit einer medienhistorischen Arbeit über Technik und Avantgarde: *Der Zackenzauber auf dem Zelluloid. Die optische Tonspur von den Anfängen der Tonaufzeichnung bis zum gezeichneten Ton um 1930* (2006). Von 2007-2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin des interdisziplinären Forschungsprojekts "Digital Formalism. The Vienna Vertov Collection", Vorträge und Publikationen zu visuellem Rhythmus und Rhythmustheorie. Seit 2011 freiberufliche Musikerin in den Gruppen Luise Pop und Half Girl, Mitarbeiterin bei einem Buchprojekt über das Berliner Freejazz-Label FMP und Kolumnistin für das feministische Monatsmagazin *an.schläge*. Lebt in Wien und Berlin.