

Shai Biderman, Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis: Kafka and the Moving Image*

London/New York: Wallflower Press 2016, 360 S.,
ISBN 9780231176453, USD 30,–

Schon bevor dieses Frühjahr die Neuauflage von Hanns Zischlers *Kafka geht ins Kino* (Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 2017) erschienen ist, das von der teils leidenschaftlichen Beziehung des Prager Schriftstellers für das zu seinen Lebzeiten noch junge Medium erzählt, haben sich Shai Biderman und Ido Lewit der Thematik angenommen. In ihrem gemeinsam herausgegebenen Sammelband *Mediamorphosis* spüren sie sowohl möglichen Auswirkungen der bewegten Bilder auf das Werk Franz Kafkas als auch dem Einfluss seines Œuvres auf den Film nach.

Die ersten beiden Teile des Bandes beschäftigen sich dementsprechend mit dem „Cinematic Kafka“ und Formen eines „Kafkaesque Cinema“, an die sich noch der dritte epilogische Teil „A Personal Quest Into the Cinematic Kafkaesque“ anschließt. Eröffnet wird der literarische erste Bereich von drei Beiträgen, in denen es um die Diskussion von „proto-cinematic conceptions“ (S.17) in Kafkas Werk geht. So beschreibt etwa Paul North in „Kafka, Rumour, Early Cinema: Archaic Moving Pictures“ das Gerücht als archaischen Doppelgänger des frühen Kinos. In seiner Gestalt ließe es sich auch bei Kafka wiederfinden, der den Film und das Kino in seiner Arbeit als Schriftsteller nie explizit thematisiert hat (vgl. S.29ff.). Wie auch im Falle der anderen beiden Texte steht dabei ein teils anregendes Umkreisen der einzel-

nen Themenkomplexe im Zentrum, die sich allerdings nicht immer zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen lassen wollen. Überzeugender wird es, wenn die Beiträge der Frage nachgehen, auf welche Weise das Kino sich vielleicht dennoch in Kafkas Werk manifestiert hat und wie dieses mit und durch den Film gedacht werden kann. Heraussticht hier Tobias Kuehnes Beschäftigung mit *Der Verschollene* (1927), in der er darlegt, wie der Protagonist Karl Roßmann in seiner Auseinandersetzung mit Fotografien lernt, sich gegenüber bewegten Bildern zu verhalten, um letzten Endes selbst zu einem solchen zu werden – „to act the part intuitively: to do the right thing at the right time“ (S.102). Aber auch Kata Gellens Ansatz in „Noises Off“, sich der unerklärlich bleibenden Geräusche in *Der Bau* (1928) mit Hilfe der filmtheoretischen Begrifflichkeiten Michel Chions zu nähern, weiß zu überzeugen (vgl. S.111ff.).

Den nächsten Teil des Buches leiten Martin Brady und Helen Hughes ein, die sich mit *Le procès* (1962), *Klassenverhältnisse* (1984) und *Das Schloß* (1997) drei der populärsten Filmadaptionen annehmen, um der Frage nachzugehen, wie sich das literarische Schaffen Kafkas am Angemessensten verfilmen lässt (vgl. S.181ff.). Eine endgültige Antwort darauf können allerdings auch sie nicht geben, wobei man der Lösung des Problems viel-

leicht gar nicht näher kommen kann als der von ihnen anhand Jean-Marie Straubs Kurzfilm *Schakale und Araber* (2011) illustrierten Aufforderung zu folgen und „cinema as something different“ (S.194) zu denken. Von William J. Devlins und Angel M. Coopers Beschäftigung mit dem Camus'schen Absurden in *Die Verwandlung* (1915) und David Cronenbergs *The Fly* (1986) abgesehen (vgl. S.236ff.), versuchen alle darauf folgenden Artikel Verbindungen zwischen Kafkas Werk und den Arbeiten so unterschiedlicher Regisseure wie Charlie Chaplin, Buster Keaton, Elio Petri und erneut Cronenberg aufzuzeigen. Am eindrucksvollsten gelingt dies Mitherausgeber Ido Lewit am Beispiel von *A Serious Man* (2009) und *Inside Llewyn Davis* (2013) für das Werk der Coen-Brüder (vgl. S.258ff.). Dabei geht er unter anderem der selbstdestruktiven Funktion von Sprache bei Kafka nach, die er in Anfang und Ende von *Inside Llewyn Davis* für den Film wiederentdeckt. Denn präsentiert werden in den beiden zwei sich gegenseitig ausschließende Varianten ein und desselben Geschehens, die somit, wie Kafkas „ungeheure[s] Ungeziefer“ (*Die Verwandlung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999, S.9), unmöglich konzeptualisiert, aber dennoch zum Ausdruck gebracht werden können (vgl. S.275).

Zwei persönliche Auseinandersetzungen mit Kafka und dem Kino bilden im Epilog schließlich den Abschluss des Bandes: In „Magic, Mystery and Miracle: Re-spiralling Marker and Kafka“ versucht Dan Geva im Hinblick auf Chris Markers frühen Filmessay *Description d'un combat* (1960) – dessen Namen er sich mit Kafkas frühester noch erhaltenen Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* (1912) teilt – und ihrer eigenen Dokumentation über besagten Film, Kafkas Auffassung des Schreibprozesses als magischen Akt mit Markers Vorstellung vom ‚Schreiben‘ im Film in Verbindung zu setzen (vgl. S.309ff.). Und Henry Sussman setzt sich unter anderem in einem in Versform verfassten *screen memory* mit der „uncanny resonance“ (S.333) zwischen Alain Resnais und der Ästhetik Kafkas auseinander – wobei er mehr Fragen aufwirft, als er letztendlich bereit ist, zu beantworten.

Was rückblickend bleibt, ist eine Zusammenstellung großteils gelungener Texte, die in ihren besten Momenten nicht nur inhaltliche Parallelen aufzeigen, sondern Kafkas Werk als eine Theorieschule emanzipieren und hinter dem Schriftsteller einen der großen Denker des 20. Jahrhunderts hervortreten lassen.

Christian Alexius (Mainz)