

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Vor der Tür. Oder: was passiert eigentlich mit Familie Samsa, wenn Gregor sein Zimmer nicht mehr verlässt? : Isa Prahls 1000 Arten Regen zu beschreiben und Kirsten Peters' Samsas als filmische Adaptionen von Franz Kafkas Die Verwandlung

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.09.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117209x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2022): Vor der Tür. Oder: was passiert eigentlich mit Familie Samsa, wenn Gregor sein Zimmer nicht mehr verlässt?, in: Andrea Bartl, Corina Erk, und Jörn Glasenapp (Hrsg.), Schnittstellen : Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, 1. Auflage Paderborn: Brill Fink, S. 127–148, doi: 10.30965/9783846770535_010.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Vor der Tür. Oder: Was passiert eigentlich mit Familie Samsa, wenn Gregor sein Zimmer nicht mehr verlässt?

Isa Prahls 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN und Kirsten Peters'
SAMSAS als filmische Adaptionen von Franz Kafkas *Die Verwandlung*

Ein junger Mann will morgens nicht aufstehen, sondern im Bett bleiben. Draußen klopft die Mutter fragend an die Tür und mahnt zum Aufstehen. Eine Szene, die wir alle aus eigener Erfahrung kennen – sei es vor, sei es hinter der Tür. Ja, eine Szene, die in jedem Familienhaushalt (wahrscheinlich sogar öfter) so vorkommt. Auch mag es noch im Rahmen des Gängigen sein, dass sich die Dauer dieser Verweigerungshaltung etwas ausdehnt: Der junge Mann steht, trotz Bitten der Mutter, einfach nicht auf und irgendwann klopfen dann drängend auch der Vater und die Schwester an die verschlossene Tür. Eine noch längere Ausdehnung erfährt diese Szene freilich in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*. Die indirekte Verweigerungshaltung des jungen Mannes gegen den Zwang der Vaterwelt zur Pflichterfüllung – ausgedrückt durch das Im-Bett- und Im-Zimmer-Bleiben – wird dort auf Dauer gestellt und radikalisiert: Gregor Samsa kann gar nicht mehr zurück in die sozialen Normen und in die Gemeinschaft der Familie, sondern muss in seinem Zimmer bleiben, weil er sich bekanntlich über Nacht in ein „ungeheuer[e]s Ungeziefer“ (S. 115)¹ verwandelt hat. Wie es ihm damit ergeht, das erzählt uns Kafkas Text ausführlich. Was aber bedeutet Gregors Verwandlung für seine Familie? Oder anders gefragt: Was passiert eigentlich mit den Samsas, wenn Gregor sein Zimmer nicht mehr verlässt? Darauf gibt Kafkas Text nur punktuell und andeutungsweise Antwort. Gerade diese Frage nehmen aber manche filmischen Adaptionen

1 Alle Zitate aus Kafkas Erzählung werden mit Seitenzahlen direkt im Fließtext nachgewiesen, die sich auf diese Ausgabe beziehen: Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Redaktion des Bandes: Hans-Gerd Koch. New York City u. a. 1994 (= Franz Kafka. Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born u. a., [Bd. 6.1]), S. 113–200. Die Ausgabe von Born u. a. wird der höheren Lese- und Zitierfreundlichkeit willen benutzt, natürlich wurde aber auch die sehr schätzenswerte Ausgabe von Reuß und Staengle in allen Passagen vergleichend mit herangezogen: Franz Kafka: *Oxforder Quartheft 17 (Die Verwandlung)*. Frankfurt am Main und Basel 2003 (= Franz Kafka-Ausgabe. Historisch-Kritische Edition sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle).

und Variationen von Franz Kafkas *Die Verwandlung* in den Fokus. Das sei hier an zwei Beispielen untersucht: Kirsten Peters' *SAMSAS* (1998) und Isa Prahl's *1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN* (2017). Beide Filme wechseln die Perspektive und treten gleichsam *vor* die verschlossene Tür zu Gregor Samsas Zimmer. Bevor wir ihnen folgen, gehen wir aber zunächst nochmals zurück *hinter* diese Tür und mitten hinein in Gregors Zimmer.

1. Hinter der Tür: Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1915)

1.1 Räume und Figuren in der Samsa'schen Familienwohnung

Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* positioniert sich dezidiert in Gregors Zimmer und damit hinter der verschlossenen Tür. Die personale Erzählsituation mit ihrer internen Fokalisierung² bleibt ganz nah an Gregor, gibt seine Gedanken und Perspektive wieder und versteht ihn als einzige selbst dann, als alle anderen Figuren Gregors Tierlaute nicht mehr erfassen können. In dieser Erzählsituation sind auch wir Leserinnen und Leser bei Gregor, in seinem Kopf und vor allem in seinem Zimmer, in das er sich erst freiwillig eingesperrt hat und in das er später von seiner Familie eingesperrt wird. Gregors Familie – die Mutter, der Vater, die Schwester Grete – bleiben zumeist (auch für uns Lesende) draußen vor der Tür und wir betreten (zusammen mit Gregor) die anderen Räume der Samsa'schen Wohnung nur selten. Die Räume, Reaktionen und Persönlichkeiten der anderen Familienmitglieder erzählt uns der Text nur punktuell und meist indirekt; gelegentlich werden einzelne Sätze von Vater, Mutter, Schwester wiedergegeben oder aus dem Zusammenhang gerissene Reaktionen der Samsas geschildert. Wie Gregor erscheinen uns Leserinnen und Lesern die anderen Familienmitglieder fremd und undurchsichtig; über ihre Handlungsmotive und ihre Haltung zu Gregor können wir nur spekulieren. Das drückt innerhalb des Textes natürlich die prinzipielle Fremdheit, Gleichgültigkeit und Struktur der parasitären Ausnutzung in Gregors Familie aus – deutbar als anthropologische Skepsis gegenüber Familienbeziehungen generell oder als sozialkritische Diagnose einer ökonomisch grundierten, patriarchalischen Gesellschaft. Im Ganzen reagiert Gregors *Verwandlung*, die für ihn auch etwas Befreiendes hat, auf eine Entmenschlichung und Entfremdung in Folge eines

2 Vgl. Sandra Poppe: *Die Verwandlung*. In: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar 2010, S. 164–174, hier S. 166 sowie Hartmut Binder: *Kafkas *Verwandlung*. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Frankfurt am Main und Basel 2004, S. 236–263.

ökonomischen und familialen Machtapparates,³ ja Gregors Verwandlung hat in diesem Sinne Züge eines passiven Widerstands oder einer Rückzugstat. Auch die subversive Komik der ganzen Erzählung⁴ darf bei diesen Befunden natürlich nicht außer Acht gelassen werden; sie verstärkt deren Tragik und führt das Geschehen außerdem ins Grotesk-Irrwitzige.

Gregors Zimmer ist in der Samsa'schen Wohnung dabei wie ein Durchgangs- und Knotenpunkt: Es hat drei Türen, hinter denen sich zu Beginn jeweils eins der Familienmitglieder (die Mutter, der Vater, die Schwester) aufstellt, um Gregor zum Aufstehen aus dem Bett und Verlassen des Raumes zu bewegen. Gregor ist daher räumlich von den Familienmitgliedern geradezu umzingelt; die drei Türen deuten zudem an, dass ein Rückzugs- und Schutzraum für Gregor in dieser Wohnung und diesem Familienverbund nicht besteht, selbst wenn er die Türen in der Nacht peinlich verschließt, um geschützt vor Gefahr (durch seine Familie?) schlafen zu können. Zugleich weist diese Raumsituation auf den Knotenpunkt hin, den Gregor – als sozusagen Ernährer – im Familiengefüge einnimmt.

Außer Gregor wohnen (neben dem wechselnden Dienstpersonal und später den Zimmerherren) Gregors Vater, Gregors Mutter und Gregors Schwester Grete in den Räumen. In für die bürgerlich-realistische Literatur traditioneller Weise zeigt uns der Text diese Familie Samsa oft am Esstisch, etwa gleich zu Beginn der Erzählung beim Frühstück. Alle Familienmitglieder verwandeln sich parallel zu Gregors Verwandlung. Gregors Vater ist eine bei Kafka häufig anzutreffende Vaterfigur,⁵ die dem Sohn konfrontativ und verständnislos, ja im ödipalen Kampf gegenübersteht. Er fordert Gregor gegenüber in „größte[r] Strenge“ (S. 170) ein Funktionieren im System der Pflicht ein und wird leitmotivisch mit der Faust verbunden („Der Vater ballte mit feindseligem Ausdruck die Faust“, S. 134). Im (auch expressionistisch grundierten) Kampf zwischen Vater und Sohn geht es zudem um die Vorherrschaft in der Familie (Gregor hatte den Vater als Versorger und damit Familienoberhaupt abgelöst) und um den ödipal-erotischen Besitz der ‚Weibchen‘ im Rudel: hier der Mutter und der Schwester. Der Vater wandelt sich parallel zu Gregor: Zunächst als

3 Vgl. dazu Poppe: *Die Verwandlung*, S. 169–170 sowie Oliver Jahraus: *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart 2006, S. 230–247.

4 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung*. München 2010, S. 175–176 sowie Binder: *Kafkas Verwandlung*, S. 275–282. Zur Komik in filmischen Adaptionen von Kafkas Leben und Werk vgl. Michael Braun: *Kafkas komische Seiten im Film*. In: Hajo Diekmannshenke, Stefan Neuhaus und Ute Schaffers (Hg., unter Mitarbeit von Eva Stubenrauch): *Das Komische in der Kultur*. Marburg 2015, S. 361–375.

5 Vgl. Elizabeth Boa: *Figurenkonstellationen: Väter/Söhne – Alter Egos – Frauen und das Weibliche*. In: Engel/Auerchs: *Kafka-Handbuch*, S. 467–483, bes. S. 471–472.

alt und schwach beschrieben, gewinnt er an Manneskraft und Stärke durch Gregors Schwäche. Er scheint einen Prozess der Verjüngung (vgl. S. 168–169), ja des „Wiedererstarken[s]“⁶ und der zunehmenden Dynamisierung zu durchlaufen.

Die beiden Frauen der Familie – Gregors Mutter und seine Schwester Grete – verbindet einerseits eine empathisch-emotionale Anteilnahme an Gregor und dessen mütterliche Versorgung, andererseits schlägt bei beiden diese prinzipielle Verbundenheit um in Erschrecken und Ekel vor Gregor, was sie neuerlich in die Gefolgschaft des Vaters führt (so fällt in einer Szene die Mutter symbolisch „dem ihr entgeneilenden Vater in die Arme“, S. 139).

Insbesondere an der Schwester wird dieses *Double Bind* aus Verbundenheit und Machtkampf mit Gregor deutlich. Zu Beginn ist Grete – zumindest aus Gregors Perspektive – eine Vertraute des Bruders, die aufseiten Gregors steht und wie eine Vermittlerin zwischen Eltern und Sohn wirkt („Wäre doch die Schwester hier gewesen!“, S. 138). Ihre durchaus empathische, mütterliche Versorgung des ‚Bruderinsekts‘ mit Nahrung verändert sich jedoch zunehmend in Ablehnung, Erschrecken und Ekel (vgl. S. 146) sowie den egoistischen Wunsch der Kontrolle über einen völlig von ihr abhängigen Bruder:

Vielleicht aber spielte auch der schwärmerische Sinn der Mädchen ihres Alters mit, der bei jeder Gelegenheit seine Befriedigung sucht, und durch den Grete jetzt sich dazu verlocken ließ, die Lage Gregors noch schreckenerregender machen zu wollen, um dann noch mehr als bis jetzt für ihn leisten zu können. Denn in einen Raum, in dem Gregor ganz allein die leeren Wände beherrschte, würde wohl kein Mensch außer Grete jemals einzutreten sich getrauen. (S. 163)

Grete will Gregor besitzen und dominieren. In dieser Hinsicht übernimmt die Schwester zunehmend eine fatale Vater- und auch Mutterrolle für Gregor. Die mütterliche Versorgung wird zur degradierenden Inbesitznahme, die schwesterliche Fürsorge zur väterlich-autoritären Drohung mit der Faust (vgl. S. 166). Am Ende ist es gerade die Schwester, die Gregors Entfernung aus der Familie fordert und damit indirekt seinen Tod einleitet: „Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden.“ (S. 189).

Der Titel *Die Verwandlung* betrifft daher nicht nur Gregor, sondern seine ganze Familie.⁷ Das sieht man schon in Bezug auf den Diskurs der Arbeit und Ökonomie. Vater, Mutter und Schwester lebten vor Gregors Verwandlung

6 Jahraus: Kafka, S. 238.

7 Vgl. dazu Ulf Abraham: *Die Verwandlung*. In: Bettina von Jagow und Oliver Jahraus: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen 2008, S. 421–437, hier S. 424–425.

arbeitsunwillig und müßig, ja saugten den hart arbeitenden Gregor fast parasitär aus – zumindest finanziell; körperlich-energetisch ging damit eine Schwächung von Eltern und Schwester einher. Nach Gregors Verwandlung beginnen die anderen Samsas wieder zu arbeiten: der Vater als Diener, die Tochter als Verkäuferin und auch die Mutter übernimmt Nährarbeiten. Zudem vermietet die Familie ihre Wohnung an Zimmerherren. Diese somatischen wie psychischen Belastungen durch Mehrarbeit und auch durch Gregors neue Lebensweise verstärken zunächst die körperliche Schwächung und leiten ein Ermüdungssyndrom und einen finanziellen Niedergang, zudem eine äußere Verwahrlosung und Verschmutzung der Samsas ein. Auch die Aggression innerhalb der Familie sowie deren Gefühl der sozialen Ausgrenzung und des Bedroht-Seins wächst. Einen Wendepunkt bildet dann aber Gregors Tod. Hier beginnt eine neue, weitere Verwandlung der restlichen Familienmitglieder: Der Vater wirkt so aktiv und kraftvoll wie zuvor in keiner Szene, ja scheint auf einem neuen Höhepunkt seiner patriarchalen wie erotischen Autorität. Auch die Tochter Grete wirkt schön, erotisch, lebensvoll, wie sie so „ihren jungen Körper dehnte“ (S. 200). Gregors Tod wird allgemein als „ein großes Glück“ (S. 198) und wieder-„gewonnene Ruhe“ erlebt (S. 199), die zu einem neuen bürgerlichen Familienidyll führt. Fast ikonografisch „sich umschlungen haltend“ (S. 199) und in zärtlicher Einigkeit steht die Familie Samsa nun für ein bürgerlich-biedermeierliches Ideal der Kleinfamilie, die positiv in eine gute „Zukunft“ (S. 199) blickt. Damit korrespondiert auch das Setting, das am Ende der Erzählung erstmals außerhalb der Samsa'schen Wohnung erst in der „Elektrischen“ (S. 199), dann in der Natur liegt.⁸ Die Samsas wären nicht die Samsas, wenn in dieser scheinbar positiven Szenerie nicht doch auch das Grauen lauerte: Die Eltern hegen angesichts der körperlich aufblühenden Tochter durchaus neue parasitäre Gedanken. War bisher Gregor „der Ausgebeutete“,⁹ der sich erst durch seine Verwandlung, dann durch seinen Tod dieser ‚Vernutzung‘ entzogen hat, so könnte ja nun Grete die Versorgung der Familie übernehmen, indem ihr die Eltern einen geeigneten Mann suchen (vgl. S. 200).

8 Nach bzw. in Gregors Tod gibt der Text seine personale erzählerische Nähe zu Gregor auf, ja es kommt gar zu einem Bruch in der Erzählsituation bzw. zu einem Perspektivwechsel, um die Entwicklung der Familie Samsa nach Gregors Tod beschreiben zu können. Poppe sieht darin einen Beweis für die Wichtigkeit der „Veränderungen in der Familie“ (Poppe: *Die Verwandlung*, S. 173) Samsa bereits für Kafkas Text. Vgl. auch Jahraus: Kafka, S. 229.

9 Abraham: *Die Verwandlung*, S. 428–429.

1.2 Franz Kafka, Gregor Samsa und der Film

Das Thema „Kafka und der Film“ ist ein doppeltes: Einerseits war Franz Kafka „ein enthusiastischer Kinobesucher“,¹⁰ andererseits wurden sein Leben und sein Werk, auch *Die Verwandlung*, mehrfach filmisch adaptiert. Diese mediale Interaktion wird schon durch die Texte selbst mit vorbereitet, lässt sich doch für Franz Kafka eine starke Rezeption zeitgenössischer Filme nachweisen; das betrifft vor allem die Jahre von 1910 bis 1913¹¹ und damit auch die Entstehungszeit der *Verwandlung*. Mehrfach wurde in der Forschung ganz zu Recht betont, dass diese Liebe zum Film zu einem „kinematographische[n] Erzählen“ Franz Kafkas führt:¹² Seine Texte sind visuell geprägt und weisen kino-nahe Elemente wie eine filmische Montage- und „quasi voyeuristische Beobachtungstechnik“, Großaufnahmen, inhaltliche Anleihen an damals populäre Filmgenres, auch insbesondere Slapstick, auf. Zudem finden sich – in Anlehnung an den Stummfilm – statische visuelle Tableaus als filmische „Zwischenbilder“ und „eine expressive, gleichzeitig zutiefst ambivalente Semiotik der Körpersprache“.¹³ Sucht man nach Beispielen dafür in der *Verwandlung*, so fällt dort erneut auf, wie stark visuell dieser Text geprägt ist, der sich visuellen Kunstformen wie dem Stummfilm, der Fotografie, Malerei oder Skulptur öffnet. Es werden etwa oft stumme Szenen geschildert, die fast wie ekphrastische Beschreibungen von expressionistischen Bildern, Skulpturen oder Stummfilmszenen wirken; ein Beispiel:

Die Mutter – sie stand hier trotz der Anwesenheit des Prokuristen mit von der Nacht her noch aufgelösten, hoch sich sträubenden Haaren – sah zuerst mit gefalteten Händen den Vater an, ging dann zwei Schritte zu Gregor hin und fiel inmitten ihrer rings um sie herum sich ausbreitenden Röcke nieder, das Gesicht ganz unauffindbar zu ihrer Brust gesenkt. Der Vater ballte mit feindseligem Ausdruck die Faust, als wolle er Gregor in sein Zimmer zurückstoßen, sah sich dann unsicher im Wohnzimmer um, beschattete dann mit den Händen die Augen und weinte, daß sich seine mächtige Brust schüttelte. (S. 134)

10 Carolin Duttlinger: Film und Fotografie. In: Engel/Auerochs, S. 72–79, hier S. 72. Vgl. auch Schmitz-Emans: Franz Kafka, S. 58.

11 Vgl. Duttlinger: Film und Fotografie, S. 72. Vgl. auch Oliver Jahraus: Kafka und der Film. In: von Jagow/Jahraus: Kafka-Handbuch, S. 224–236, hier S. 226–227.

12 So der Untertitel der Studie von Peter-André Alt: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. München 2009.

13 Duttlinger: Film und Fotografie, S. 73–74, dort auch die Zitate. Vgl. zu diesem Thema auch die Untersuchung von Anne Brabandt: Frank Kafka und der Stummfilm. Eine intermediale Studie. München 2009.

Eine solche film-nahe Schreibweise mag für die Rezeption von Kafkas Texten bei Filmschaffenden¹⁴ ebenso verantwortlich sein wie deren anthropologisch wie soziologische Aktualität. Wie, wann, von wem, wo und wie oft wurde daher Kafkas *Die Verwandlung* ‚verfilmt‘? In einschlägigen Artikeln eines 2008 veröffentlichten Kafka-Handbuchs werden sechs filmische Adaptionen der *Verwandlung* aufgeführt:¹⁵ DIE VERWANDLUNG (Jan Němec, Deutschland/ČSSR 1975), FÖRVÄNDLINGEN (Iva Dvořák, Schweden 1976), THE METAMORPHOSIS OF MR. SAMSA (Caroline Leaf, Kanada 1977), METAMORPHOSIS (Jim Goddard, Großbritannien 1987), FRANZ KAFKA'S IT'S A WONDERFUL LIFE (Peter Capaldi, Großbritannien 1993), LA METAMORFOSIS DE FRANZ KAFKA (Carlos Atanes, Spanien 1994). Diese Liste ist freilich noch zu ergänzen, denn es sind noch mehr filmische Adaptionen dieser Erzählung entstanden. Sie sind zum Teil schwierig zu eruieren, weil sich der jeweilige Filmtitel nicht oder nur indirekt auf Kafkas *Verwandlung* bezieht. Allein eine oberflächliche Online-Recherche bei YouTube fördert zahllose weitere filmische Adaptionen in allen Längen, Techniken und Diskursen zutage: von Playmobil-Filmen über dramatisierte Szenen und Sketche, visuell unterlegte Podcasts und animierte Kurzfilme bis hin zu populärwissenschaftlichen Dokus und einer Vielzahl filmisch dokumentierter Schulprojekte.

Dabei besteht in allen (audio-)visuellen Adaptionen der *Verwandlung* folgendes mediale Grundproblem:¹⁶ Kafkas Erzählung lässt bekanntlich das Tier, in das sich Gregor verwandelt, im Unklaren. Der Erzähler berichtet fast nebenbei von einem „panzerartig harten Rücken“, einem „gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch“ und „kläglich dünnen Beine[n]“ (S. 115). Aber wie Gregor als Insekt nun genau aussieht, lässt der Text eher offen, was in uns Leserinnen und Lesern das Grauen ob dieser fantastischen Verwandlung verstärkt und außerdem unser ‚Kopfkino‘ in Gang setzt. Jede Leserin und jeder Leser malt sich sicher ganz individuell aus, wie Gregor als Insekt aussieht. Zudem ist Gregor von Anfang an, schon vom allerersten Satz von Kafkas Erzählung in seiner verwandelten Form präsent und

14 Insofern ist Oliver Jahraus' Beobachtung zu relativieren, der für Kafkas Texte und Erzählen eine überraschende Wirkungslosigkeit und Rezeptionsarmut für den Film bzw. „die Ästhetik des Kinos“ konstatiert. Jahraus: *Kafka und der Film*, S. 224.

15 Vgl. ebd., S. 229 sowie Abraham: *Die Verwandlung*, S. 434.

16 Neben dem Film stehen natürlich auch andere visuell geprägte Medien wie Comic, Graphic Novel oder Bilderbuch in ihrer Adaption der *Verwandlung* vor derselben Herausforderung, wie sich der verwandelte Gregor ins Bild setzen lässt. Eine diesbezügliche Untersuchung beispielsweise der Graphic Novel *Die Verwandlung* von Eric Corbeyran und Richard Horne oder des Bilderbuchs *Hilfe, Gregor ist plötzlich ein Käfer!* von Lawrence David und Delphine Durand wäre daher spannend. Diesen Hinweis verdanke ich Jörn Glasenapp.

er verwandelt sich (zumindest aus Sicht der menschlichen Familienmitglieder und Erzählerstimme; eine tierethische, den *Animal Studies* verpflichtete Lektüre würde diese Dichotomie natürlich grundsätzlich in Frage stellen) im Laufe der Erzählung noch mehr in Richtung Tier: Zu Beginn gibt ihm der Erzähler beispielsweise einen „Mund“ (S. 133), aus dem menschliche Laute dringen, was später zu Tierlauten wird. Eindeutige, statische Bilder von Gregor als Mensch und Gregor als Insekt können somit im Bewusstsein der Lesenden gar nicht entstehen. Auch Kafka selbst hatte sich bekanntlich gewehrt, die Gestalt des verwandelten Gregor zu stark zu vereindeutigen, ja diese gar bildlich zu zeigen. So sprach er sich am 25. Oktober 1915 in einem Brief an den Kurt Wolff Verlag gegen eine wie auch immer gestaltete Titel-Illustration mit Gregor als Insekt aus. Die Idee, der verwandelte Gregor werde gezeichnet bzw. sei als Illustration zu sehen, verursachte Kafka gar einen „Schrecken“: „Das nicht, bitte das nicht!“ Stattdessen schlug Kafka vor: „Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht“.¹⁷ Das tatsächlich realisierte Cover der Ausgabe im Kurt Wolff Verlag (1916) ist dann ähnlich bzw. nach diesem Wunsch Kafkas gestaltet, denn darauf wird ein Mann (wohl der Vater) in privater Kleidung (Morgenmantel und Pantoffel) und in expressiver, verzweifelter oder angewiderter Geste vor einer geöffneten Tür (zu Gregors Zimmer?) gezeigt, wohingegen Gregor selbst nicht zu sehen ist.¹⁸

Diese Unbestimmtheit und Veränderung der Mensch-Tier-Gestalt kann der Text als Medium eher des *Telling* so belassen und auch in seinen Cover- oder Text-Illustrationen durch eine andere Szenenauswahl für eine Bebilderung verweigern, der Film jedoch muss als Medium des ausgeprägten, chronologischen *Showing* das Insekt konkret zeigen.¹⁹ Nur wie? Eine Möglichkeit wäre sicher ausgefeilte Tricktechnik. Eine andere Möglichkeit wäre ebenfalls die Verweigerung, nämlich den verwandelten Gregor gar nicht (oder nur verschwommen oder erst sehr spät) zu zeigen und damit mit der Zuschauererwartung zu spielen. Denn das Publikum giert sicherlich danach, diesen fantastischen Hybrid aus Mensch und Insekt endlich eindeutig zu *sehen*.

17 Zitiert nach: Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Redaktion des Bandes: Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 1996 (= Franz Kafka. Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born u. a., [Bd. 6.2]), S. 189–190.

18 Vgl. Coverabbildung, ebd., S. 178.

19 Vgl. dazu auch Jahraus: Kafka und der Film, S. 230–231.



Abb. 9.1 Cover der Ausgabe von *Die Verwandlung* im Kurt Wolff Verlag

Zwei extreme Pole, mit dieser Frage filmisch umzugehen und damit auf die personale Erzählsituation in Kafkas Text zu reagieren, stellen einerseits *DIE VERWANDLUNG*, andererseits *THE METAMORPHOSIS OF MR. SAMSA* dar. Der deutsche Fernsehfilm *DIE VERWANDLUNG* des aus der Tschechoslowakei emigrierten Filmemachers und Mitglieds der Prager ‚Neuen Welle‘ Jan Němec (erstaussgestrahlt am 30. Oktober 1975 im ZDF) greift die personale Erzählsituation in Kafkas Text auf und radikalisiert sie: In subjektiver Kameraführung nehmen wir als Zuschauerinnen und Zuschauer das ganze Geschehen

aus Gregors Perspektive wahr. Gregor als Insekt ist nie ganz zu sehen, höchstens kommen mal unscharfe, dunkle Körperteile ins Bild, wenn Gregors subjektiver Blick sie selbst streift. *THE METAMORPHOSIS OF MR. SAMSA*,²⁰ ein animierter Kurzfilm der Kanadierin Caroline Leaf aus dem Jahr 1977, hingegen zeigt den verwandelten Gregor deutlich von außen. Der Film wechselt zwischen Gregor in seinem Zimmer und der Familie Samsa im Zimmer vor Gregors Tür hin und her. Eine Innensicht Gregors erhalten wir erst ganz am Ende des Films – und dies im wahrsten Sinne des Wortes: Die Perspektive wechselt (dem Geigenspiel Gretes folgend, das Gregor hört) von der Außenwelt über eine ohr-ähnliche Öffnung an Gregors Kopf mitten hinein ins Innere des Insekts. Von dort aus erleben wir den Tod des Gregor Samsa mit. Auch wenn wir den verwandelten Gregor in diesem fantastischen Kurzfilm in ganzer Gestalt von außen sehen, so bleibt sein Aussehen doch inkommensurabel – wie auch das Aussehen der anderen, menschlichen Familienmitglieder. Dafür sorgt die ungewöhnliche Animationstechnik ebenso wie die Anlehnung an eine schwarz-weiße Stummfilm-Ästhetik. Der Film ist in der Technik der Sandmalerei oder *Sand Animation* gestaltet: ein Malen mit den Händen in Sand auf einer von unten beleuchteten Glasscheibe. Die so entstehenden dynamischen Metamorphosen, unklaren Linien und Hell-Dunkel-Kontraste werden in *THE METAMORPHOSIS OF MR. SAMSA* zudem mit Stummfilm-Ästhetik verbunden, indem Schrift in Zwischentitel-Art eingearbeitet wird oder der Film fast ohne verständliche Worte auskommt – kein Stummfilm, aber ein stummer Film. All dies unterstreicht die Thematik der familiären Sprachlosigkeit, der fantastischen Metamorphose und der ambivalenten, sozusagen hell-dunklen Ethik. Visuell wird zudem Gregor Samsa als Käfer (oder eher Schabe) hier zwar gezeigt, aber trotzdem verunklart – eben so, wie Sand verwischt. Seine Gestalt bleibt daher wiederum ein Rätsel.

Auch Kirsten Peters' *SAMSAS* (1998) und Isa Prahl's *1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN* (2017) haben sich diesem Grundproblem der Inkommensurabilität von Gregors Verwandlung in ein Insekt zu stellen – oder auch nicht, indem beide filmischen Adaptionen eine bewusst andere Schwerpunktsetzung vornehmen.

20 Einsehbar zum Beispiel unter <https://www.youtube.com/watch?v=GHvy-J1BFu8> (aufgerufen am 21.12.2020).

2. Vor der Tür: Kirsten Peters' SAMSAS (1998)

Schon der Titel des Kurzfilms SAMSAS von Kirsten Peters (Regie) und Stefan Ditner (Kamera)²¹ deutet an, dass hier nicht mehr Gregor im Fokus stehen wird, sondern die ganze Familie Samsa. Der Film zeigt uns Gregor nicht und spielt auch keine Minute in seinem Zimmer, vielmehr nimmt er durchgehend die Folgen von Gregors Verwandlung für seine Familie in den Blick. Vom Setting her ist der Film über weite Teile vor Gregors Tür und in dem dort angrenzenden Wohn-Ess-Zimmer der Familie Samsa situiert. Räumlich verlässt der Film aber diese Behausung und spielt deutlich mehr im Freien und in weiteren Innenräumen außerhalb der Samsa'schen Wohnung als Kafkas Erzählung. Auch zeitlich staucht der Film Kafkas mehrwöchige Handlung auf wenige Tage; im Mittelpunkt steht der Geburtstag von Gregors Mutter, an dem Gregors Verwandlung erstmals auffällt. Wie bei Kafka sehen wir die Familie Samsa öfters am Esstisch, hier beispielhaft variiert im Geburtstagskaffeekränzchen der Mutter. Es treten ähnliche Figuren wie in der *Verwandlung* auf: Grete (vgl. Abb. 9.2, hier vor Gregors Tür), Vater und Mutter (vgl. Abb. 9.3, am Esstisch), ein Dienstmädchen, der Prokurist. Statt der Zimmerherren kommen aber – als zeitlich-gesellschaftliche Aktualisierung – die Nachbarn der Samsas und die Freundinnen bzw. Geburtstagsgäste der Mutter hinzu, zudem ein Reporter, ein Fotograf und Robert Schulz; warum Letztere, sei gleich erläutert.

Eine auffallende Veränderung und künstlerische Aktualisierung stellt die dezidiert postmoderne Ästhetik des Films dar. Das betrifft ein Spiel der Zitate, natürlich vor allem aus Kafkas Text. Dessen Grundmuster werden übernommen, aber variiert, interpretiert und oft in bewusst augenzwinkernden, spielerisch fortgeführten Übernahmen aufgerufen; so zielt beispielsweise einmal der Vater wütend mit einem Apfel auf seine Tochter Grete, ohne diesen dann tatsächlich zu werfen, was auf den Apfelwurf des Vaters auf Gregor in Kafkas Text anspielt. Auch Zitate aus Filmen, etwa Jan Němecs *DIE VERWANDLUNG*, sind zu finden. Ein weiteres Beispiel: Zu Beginn von SAMSAS sehen wir einen weiß gestrichenen Zaun mit roten Rosen; das zitiert die

21 Der Kurzfilm ist auf dieser DVD einsehbar: Markus Schmitt und Eddie Stratz: DVD zum Film Portfolio. Aspekte der Literaturverfilmung. Kafka im Kurzfilm. *Die Verwandlung* interpretiert im Film SAMSAS von Kirsten Peters und weiteren Filmbeispielen. Braunschweig 2011. – Den Hinweis auf diesen Kurzfilm verdanke ich Ulf Abraham und mehreren gemeinsamen Seminaren zu filmischen Adaptionen literarischer Vorlagen. Dieser Aufsatz ist Ulf Abraham in wissenschaftlicher Verbundenheit zugeeignet.



Abb. 9.2 Grete vor Gregors Tür



Abb. 9.3 Vater und Mutter am Esstisch

berühmte Eingangssequenz von David Lynchs *BLUE VELVET*, die auch rote Rosen an einem weißen Gartenzaun zeigt.²²

Das Setting von *SAMSAS* radikalisiert ein spießbürgerliches Wohnzimmer der 1980er Jahre mit seiner Melange aus Möbeldesign der 70er, konservativer Dekoration (Jagdtrophäen, Nippes, etc.) sowie der knallbunten Farbigkeit von Möbeln und Mode der 80er Jahre (Vater und Mutter Samsa tragen Trainingsanzüge aus Ballonseide). Diese schrille Mischung wird ästhetisch in eine surreale Bonbon-Farbigkeit und in eine verstörend süßliche Kitsch-Ästhetik übersteigert, die wiederum an das Bildprogramm von David Lynchs *BLUE VELVET* gemahnt. Mit *BLUE VELVET* verbinden sich auch einige Außenansichten und

22 Das bestätigt eine Selbstaussage von Kirsten Peters, die Eröffnungsszene von *SAMSAS* sei an „vorstädtische Stillshots“ in David Lynchs *BLUE VELVET* angelehnt (vgl. das Interview mit Kirsten Peters auf der DVD *KAFKA IM KURZFILM*). Vgl. auch Markus Schmitt und Eddie Stratz: *Film Portfolio. Aspekte der Literaturverfilmung. Kafka im Kurzfilm. Die Verwandlung* interpretiert im Film *SAMSAS* von Kirsten Peters und weiteren Filmbeispielen. Braunschweig 2010, hier Bogen B, S. 5B.

die Figurenanlage der hier neu eingefügten Nachbarn, denn Samsas wohnen in einer normierten, seriell-eintönigen Vorstadt mit gleichförmigen Häusern, überall denselben Autos im Carport und einer inszenierten bürgerlichen Wohlstandigkeit, die nur Fassade ist. Hier ist eine satirische Stoßrichtung von Peters' Kurzfilm zu erkennen, die die sozialkritische Bestandsaufnahme einer ökonomischen Fetischisierung und Entfremdung in Kafkas Erzählung (vermittelt über David Lynchs Gesellschaftskritik einer amerikanischen Suburbia-Mittelschicht) in die BRD um 2000 weiterdenkt. SAMSAS zeigt anhand der fantastischen Verwandlung Gregors, die in dieser überdrehten Ästhetik im Grunde gar nicht das Skurrilste in der Familie Samsa und ihrer Nachbarschaft ist, die Abgründe (klein-)bürgerlicher bundesdeutscher Normalität – im Nukleus einer Familie im Setting einer suburbanen Siedlung.

Hier entsteht in der David-Lynch-artigen Ästhetik eine ähnliche verfremdende und dadurch erkenntnissteigernde Wirkung, wie sie Kafkas Erzählung im Thema der Verwandlung in ein Insekt und durch eine Ästhetik aufruft, die realistische Erzählmuster mit fantastischen bzw. expressionistischen amalgamiert. SAMSAS führt – als Analogie zu der fast zur Figur gerinnenden Erzählerstimme bei Kafka und als gleichsam brecht-artiger Illusionsbruch – die Kommentatorfigur des Dienstmädchens ein, das immer wieder den Handlungsverlauf unterbricht und das Geschehene berichtet, zusammenfasst, wertet. Somit verstärken sich die postmodernen Brüche mit einem falschen Realismus und der kritischen Distanz des Publikums.

Gregors Eltern wirken in dem gezeigten Gefüge wie Täter und Opfer zugleich. Sie grenzen ihren Sohn weit brutaler aus als selbst in Kafkas Erzählung; so mauert der Vater den verwandelten Gregor ein und verrammelt zusätzlich die Tür zu seinem Zimmer mit mehreren Riegeln. Zugleich erfahren die Samsas aber auch noch direkter soziale Ausgrenzung nach Gregors Verwandlung: Die ach so wohlstandigen Nachbarn sprechen nicht mehr mit ihnen und selbst der Stadtbuss als einzige Lebensader in dieser tristen Vorstadtsiedlung nimmt sie nicht mehr mit. Die Haltung der Zuschauerinnen und Zuschauer zu diesen Figuren kippt immer wieder zwischen Abgestoßen-Sein, Kritik, Verachten und Mitleid für ihre durchaus vorhandene Tragik. Eine solche Empathie für den Vater etwa werden die Leserinnen und Leser von Kafkas Erzählung wohl nicht unbedingt entwickeln. Trotz aller satirischen Überzeichnung und quietschigen Pop-Art-Ästhetik gelingt Peters' Kurzfilm daher eine differenzierte Reflexion und Aktualisierung der Familien- und Gesellschaftsstrukturen aus *Die Verwandlung*.

Die eigentliche Hauptfigur des Films ist nicht Gregor, sondern Grete. Gregor ist, wie gesagt, kein einziges Mal direkt zu sehen. Er bleibt hinter der Tür oder in einem Sack. Sein verwandeltes Aussehen wird nur indirekt durch

den nachträglichen Bericht des Dienstmädchens („Er sah jetzt aus wie ein riesiger ... Käfer, so mit Fühlern und Panzer ...“) oder durch die erschrockene Reaktion der Geburtstagsgäste auf ihn (übrigens wohl ein Zitat aus Némecs VERWANDLUNG) vage erschließbar, genauer: die Zuschauerinnen und Zuschauer müssen sich aus den lückenhaften Informationen (ähnlich wie in Kafkas Erzählung) selbst ein Bild von ihm machen. Grete aber ist die Hauptfigur. Sie wandelt sich ähnlich wie in *Die Verwandlung*. Zunächst ist sie die einzige, die zu Gregor Kontakt hält, sich ihm emotional verbunden fühlt, ihn mit Nahrung versorgt und gegen die Eltern verteidigt. Schließlich verursacht aber gerade sie maßgeblich Gregors Tod – freilich anders als bei Kafka: Grete spielt auch in diesem Kurzfilm Geige, was Gregor früher immer (als einziger in der Familie) geschätzt und ihr finanziell ermöglicht hat. Grete träumt von einer Karriere, wie sie um 2000 die Stargeigerin und das Medienphänomen Vanessa Mae hat. Auf dem Höhepunkt von Gretes Verzweiflung (ihr Vater hat ihre Geige zerstört und Grete ist dem Selbstmord nahe) erscheint ihr eine Fee in Gestalt dieser Vanessa Mae, die ihr im besten 90er-Jahre-Egozentrismus rät: „Folge deinen Träumen. Denk an *dich*.“ Das tut Grete und ‚verkauft‘ Gregor für diese Karrierepläne, woran er sterben wird.

Hier kommt eine wichtige Thematik des Kurzfilms ins Spiel, die zu starken Abweichungen von Kafkas Vorlage führt: Kritik am damals aktuellen Medienbetrieb. Neu im Figurenpersonal sind nämlich ein Fotograf, ein Reporter und der Late-Night-Show-Moderator Herbert Schulz. Letzterer wird (wohl in der Original-Kulisse seiner Show) gespielt von Harald Schmidt, der 1995 bis 2003 bei *Sat.1* mit der HARALD SCHMIDT SHOW sein erstes Late-Night-Format hatte. Ein Fotograf begleitet zudem den Besuch des Prokuristen bei den Samsas und ein Reporter macht Grete ein unmoralisches Angebot: Wenn sie Gregor für „paar Bilder, paar Interviews“ (Zitat des Reporters) dem Privatsender zur Verfügung stellt, darf sie in der Herbert-Schulz-Show Geige spielen. *15 Minutes of Fame* – für ein mediales Zur-Schau-Stellen von Gregor. Selbst Gregors despotischer Vater hatte das nicht übers Herz gebracht, sondern den Reporter aus der Wohnung geworfen. Grete hingegen geht auf den Deal ein, spielt bei Herbert Schulz auf einer neuen, ihr vom Sender besorgten Geige – und „Gregor starb während der Werbepause an gebrochenem Herzen“, wie es am Schluss des Films in einer Einblendung heißt. Noch immer haben wir Gregor nicht gesehen, aber der Film schließt (ganz wie in Némecs VERWANDLUNG) mit einer subjektiven Kameraführung. Quasi aus der Perspektive Gregors bekommen wir seinen Tod hinter den Kulissen der Late-Night-Show mit. Übrigens löst sich am Ende auch die eigenartige Kommentatorsituation des Dienstmädchens auf: Auch sie verkauft Gregor ans Privatfernsehen, indem ihre Berichte Teil eines TV-Interviews mit dem Reporter sind. Zusätzlich sind

im ganzen Film leitmotivisch Fotografien und Fernseher im Bild zu sehen. Mit diesen Handlungs- und Bildelementen äußert der Kurzfilm starke (auch selbstreflexive) Medienkritik. Hierin zeigt sich eine weitere Funktion der schrillen Pop-Ästhetik, denn auch sie unterstützt durch ihren Ausweis der anti-realistischen ‚Gemachtheit‘ einen kritischen Blick der Zuschauer auf das Medienspektakel, die ‚Vernutzung‘ der Kunstform Film im damals aktuellen Medienbetrieb.

Zusammengefasst auf die Frage, warum sie die Perspektive von Kafkas *Die Verwandlung* in ihrem Kurzfilm SAMSAS gewechselt habe, betont Kirsten Peters, sie habe nicht interessiert, was mit Gregor Samsa durch die Verwandlung passiert sei oder was sich in seinem von innen abgeschlossenen Zimmer ereigne, sondern im Fokus stehe für sie:

Was passiert in einer Familie, wenn *ein* Familienmitglied sich weigert, an der Familie weiter teilzunehmen? [...] Mich hat interessiert: Was passiert auf der *anderen* Seite der Tür [= Gregors von innen abgeschlossener Zimmertür]? Wie geht diese Familie damit um? Was passiert mit der Familie? Wie sieht es aus im Alltag für sie – hinter dieser verschlossenen Tür? [...] Es gab nie die Idee, Gregor als Käfer zu zeigen. Ich wollte die Familie zeigen. Die Samsas selber.²³

Diese Aussage bewahrheitet sich auch in einem Film aus dem Jahr 2017, der als mögliche Adaption von Kafkas *Die Verwandlung* zu sehen sein kann: Isa Prahls 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN.

3. Vor der Tür: Isa Prahls 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN (2017)

Auch Isa Prahls 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN²⁴ zeigt uns eine ähnliche Szenerie. Ein junger Mann (Mike) kommt nicht mehr aus seinem Zimmer und der Film begleitet seine Familie, wie sie auf diese Situation reagiert. Viele Szenen spielen dabei in den Wohnräumen der Familie direkt vor Mikes verschlossener Tür. Eine unmittelbare Interaktion und Kommunikation mit Mike ist den Familienmitgliedern nicht mehr möglich; er äußert sich aber durch kleine Zettel, die er unter der Tür durchschiebt und auf denen

23 Eigene Transkription von Passagen des Interviews mit Kirsten Peters auf der DVD KAFKA IM KURZFILM.

24 Einsehbar auf der DVD 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN, 87 min, good!movies, 9.11.2018.

er unterschiedliche Ereignisse von Regen notiert, worauf der Filmtitel 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN verweist.

Isa Prahl bzw. die Filmcrew selbst gibt als Inspiration für diesen Film das Phänomen des *Hikikomori* an²⁵ – ein japanischer Begriff, der ein Sich-Einschließen bzw. einen Rückzug aus sozialen Beziehungen meint und ein in Japan offenbar häufig auftretendes Phänomen beschreibt, bei dem insbesondere junge Menschen als Reaktion auf sie überfordernde äußere Verhältnisse (zum Beispiel destruktiven Leistungsdruck, familiäre oder wirtschaftliche Probleme) eine Haltung der Verweigerung einnehmen. Sie schließen sich in ihrem Zimmer oder ihrer Wohnung ein, brechen soziale Kontakte ab und reduzieren die Kommunikation mit der Außenwelt stark. Der Begriff *Hikikomori* fasst dabei beides: einerseits den Akt des Rückzugs bzw. das Rückzugsdasein selbst und andererseits die sich zurückziehenden Personen. In der westlichen Welt wurden leicht differente, aber doch vergleichbare Trends des sozialen Rückzugs mit *Homing* oder *Cocooning* benannt.

In keiner Rezension zu diesem Film und in keinem Interview der Crew wird überraschenderweise die Nähe zu Kafkas *Verwandlung* thematisiert, obwohl sie meines Erachtens auf der Hand liegt. Das wirft zwei reizvolle Fragen auf: Zum einen wäre es spannend, Kafkas *Verwandlung* einmal neu mit den psychologischen und soziologischen Phänomenen des *Hikikomori*, *Homing* oder *Cocooning* zu lesen, was die nachhaltige Aktualität dieses Textes einmal mehr sichtbar machen wird. Zum anderen – und darum soll es im Folgenden gehen – lässt sich 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN versuchsweise als eine variierende, aktualisierende filmische Adaption von Kafkas *Die Verwandlung* betrachten.

Sammeln wir zunächst die Gemeinsamkeiten, bevor nach den Unterschieden (und damit den Aktualisierungen und Interpretationen des Kafka'schen Textes) gefragt wird. Was findet sich von Kafkas *Verwandlung* in diesem Film wieder? Die Situation und die Familienkonstellation sind dieselbe: Der Film spielt größtenteils in den Wohnräumen der Familie, die aus Vater (Thomas), Mutter (Susanne), Tochter (Miriam) und Sohn (Mike) besteht. Miriam ist jünger als ihr Bruder Mike und sieht schutzbedürftig zu ihm auf. Das Familienproblem besteht darin, dass Mike sein Zimmer nicht mehr verlässt, er hat sich sozusagen verwandelt. Seine Verwandlung führt zwar nicht in die Rolle des Insekts, aber die des *Hikikomori*. Dahinter steht wie bei Kafka wahrscheinlich eine Verweigerungshaltung und Reaktion auf eine als negativ oder feindlich empfundene Umwelt – eine genaue Erklärung für Mikes Verhalten gibt der Film jedoch nicht. Hier ist Kafkas Text mit seiner Nähe zu

25 Vgl. dazu: <http://1000arten.de/inhalt/> (aufgerufen am 23.12.2020).

Gregors Gedankenwelt expliziter. Wie bei Gregor kommt jedoch auch bei Mike die Kommunikation – jedenfalls die gängige, auf wechselseitigen mündlich-sprachlichen Austausch bezogene – mit den anderen Familienmitgliedern zum Erliegen.

Die Familie reagiert auf diese Ausnahmesituation ähnlich wie in Kafkas Text: Der Vater zeigt deutliche Verhaltensmuster wie Vater Samsa. Er hämmert aggressiv an die Tür des Sohnes, droht ihm mit der Faust, verweigert ihm das Essen, will ihn dadurch aushungern und zur Aufgabe bzw. Wiedereingliederung in die patriarchale Familienordnung zwingen. Es tobt ein ödipaler Kampf des Vaters gegen den (abwesenden) Sohn um die Macht im Haus und um die Zuneigung der Mutter und Tochter. Das gewalttätige Verhalten des Vaters reicht bis zum Verbrennen von Mikes Sachen oder dem Kappen von Mikes Internetverbindung. Auch degradiert der Vater in seiner Wut den Sohn zur monströsen Kreatur, zum Tier,²⁶ was deutlich an *Die Verwandlung* erinnert; so schleudert er einmal hasserfüllt der Mutter entgegen: „Du hast ihn [= Mike] zum Haustier gemacht. [...] Ich weiß nicht, was das da [= Mike] für'n Monster ist.“ Dennoch ist Mikes Vater facettenreicher und komplexer angelegt als Gregors. Er leidet explizit unter dem Verlust seines Sohnes und kümmert sich liebevoll um einen schwerstbehinderten Wachkoma-Patienten, dem er die Kommunikation mit der Umwelt ermöglichen will. Insofern nehmen die Zuschauerinnen und Zuschauer wohl (sogar noch mehr als in Kirsten Peters' *SAMSAS*) empathisch selbst an der ansonsten aggressiven Vaterfigur Anteil.

Die Mutter ist wie bei Kafka zunächst die Besänftigerin des tobenden Vaters und stellt sich schützend vor die Zimmertür des Sohnes. Mit ihr wird das Motiv der Ernährung verbunden, das Kafkas Text auf Mutter und Schwester verteilt: Mikes Mutter versorgt ihren Sohn durchgehend mit Nahrung, die sie vor dessen Tür stellt und deren – übrigens (wie bei Kafka) ekelbesetzte – Reste sie dann auch wieder beseitigt.

Mikes Schwester hat – ebenfalls wie Kafkas Grete mit Gregor – die innigste Bindung an ihren verwandelten, sich selbst isolierenden Bruder. Sie versucht immer wieder auf empathische Weise, mit ihm in Kontakt zu treten, und lässt sich auf seine Art der Sprache eher ein als die Eltern. Auch in ihr aber brechen immer wieder Aggression und Wut durch und sie versucht den Bruder emotional zu verletzen.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Film und Erzählung ist das Thema der sozialen Stigmatisierung und Isolation, die die Familie durch Mikes

26 Eine Spiegelung des verwandelten ‚Tiers‘ Mike ist in diesem Film auch der Familienhund, der in mehreren Szenen an Mikes Tür kratzt und von den Familienmitgliedern an Mikes Stelle gestreichelt wird.

‚Verwandlung‘ erfährt – was wie bei den Samsas zu absurden, rasch enttarnten Lügengeschichten führt, die Mikes Familie als Erklärung für sein Verschwinden den anderen erzählt (hier zum Beispiel: Mike sei auf Auslandsreise in Ohio). Auch die Erotisierung, Verjüngung, Verwandlung, die mit allen Familienmitgliedern mit dem Rückzug des Sohnes einhergeht, erinnert ebenso an Kafkas Text wie das unmittelbare Ende: Die Familie bricht aus und beginnt zu dritt (ohne den Sohn) ein neues Leben, das – zumindest deutet sich das an – eine harmonische Familiengemeinschaft erreicht. Gregor zurückzulassen bedeutet für sie den Weg in eine konstruktivere, freiere Zukunft.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten gibt es natürlich markante Unterschiede zwischen 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN und *Die Verwandlung*, die interessante Adaptionen, Aktualisierungen und Interpretationen von Kafkas Text durch Prahl's Film zeigen: Die Verwandlung des Sohnes bleibt hier im Bereich empirischer Realität bzw. des Realismus, indem Mike nicht zum Insekt wird, sondern einen (freiwilligen?) Rückzug in sein Zimmer und damit ins Dasein eines *Hikikomori* antritt. Zwar gibt es einzelne Rückblenden und visionsartige Ausblicke, die in ihrer poetischen Ästhetik und der eingesetzten Slow Motion eine allzu empirische Realitätsebene durchstoßen: So zeigt uns eine Szene relativ zu Beginn wohl Mike in einem Kapuzenpulli von hinten im Regen stehend, was ihm eine leichte Anmutung der Verwandlung in ein phantastisches Tier-Wesen gibt (vgl. Abb. 9.4). Im Großen und Ganzen bemüht sich der Film aber um Realismus und rationale Kohärenz. Mike wird gerade nicht zum fantastischen Insekt.



Abb. 9.4 Mike in Rückenansicht

Der Film folgt Mike – im Unterschied zur personalen Nähe von Kafkas Erzähler zu Gregor Samsa – nicht *in* sein Zimmer, sondern bleibt – wie Kirsten Peters' Film *SAMSAS* – dezidiert *vor* Mikes Tür. Weite Teile des Films spielen direkt vor Mikes verschlossener, weißer und vom Hund (oder den tobenden Familienmitgliedern?) zerkratztter Tür und zeigen uns Vater, Mutter oder Schwester, wie sie beispielsweise Essen für Mike abstellen, ihm Zettel durch den Spalt

schieben, durchs Schlüsselloch spähen, an die Tür klopfen oder auf dem Boden sitzen. In einer dieser Szenen (vgl. Abb. 9.5),²⁷ in der sich alle drei in versuchter Familiengemeinschaft vor Mikes Tür einfinden, isst der Vater einen Apfel, was eventuell eine spielerische Variation von Kafkas apfel-werfendem Vater darstellt.



Abb. 9.5 Vater, Mutter und Schwester vor Mikes Tür

Die mehrfachen Szenen vor Mikes verschlossener Tür setzen das Geschehen in ein Setting des Transits, des Übergangs, der Leerstelle, der farblichen Inkommensurabilität – oder wie es Bibiana Beglau, die Darstellerin der Mutter Susanne, in einem Interview formuliert: „Ich fand diese Leerstelle oder Leer-raum, Tür, Flurbereich, es war halt wirklich leer, und es ist wie in so einem Transitraum. Und in Transiträumen ist das Schönste, was einem begegnet, der Nächste, weil mehr gab es ja nicht. Es gab ja nur diesen grauen Teppich und diese Wand und von dem Hund diese angekratzte Tür.“²⁸

Zudem legt Prahls Film mit diesem räumlichen und perspektivischen Wechsel aus dem Zimmer des Sohnes heraus und vor dessen Tür den Fokus nicht auf den sich verwandelnden Sohn, sondern – wie Kirsten Peters' SAMSAS – auf die sich mit-verwandelnde Familie. Mike bleibt im Großen und Ganzen (mit Ausnahme weniger, verschwommener Rückblenden) unsichtbar. Man sieht von ihm höchstens einen inkommensurablen Schatten unter dem Türspalt. Mike ist dennoch (wie Gregor Samsa zu Beginn der Erzählung) irgendwie das (abwesende) Zentrum der Familie. Vor Mikes verschlossener Tür beginnt der Film und hier spielt auch eine der letzten Szenen – bevor

27 Alle Abbildungen zu diesem Film siehe <http://1000arten.de/inhalt/> (aufgerufen am 27.12.2020).

28 Deutschlandfunk Kultur. Vollbild. Beitrag vom 24.03.2018: 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN von Isa Prah. Ein Film über jugendliche Totalverweigerung. Isa Prah, Bibiana Beglau und Bjarne Mädel im Gespräch mit Susanne Burg. Online unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/1000-arten-regen-zu-beschreiben-von-isa-prahl-ein-film.2168.de.html?dram:article_id=413925 (aufgerufen am 23.12.2020).

Vater, Mutter und Schwester schließlich aus dem Haus gehen, Mike zurücklassen und (wie die Familie Samsa mit der „Elektrischen“, S. 199) mit dem Auto in eine andere, vielleicht bessere Zukunft fahren. Somit ist – trotz des dezidiert offenen Endes – eine Kreisform zu erkennen. Zunächst ist die Familie von einer gewissen Liebe und Verbundenheit geprägt, die sich beispielsweise in liebevollen Szenen der Umarmung zwischen Vater, Mutter und Tochter abends im Ehebett zeigen. Die Ausnahmesituation durch Mikes Rückzug führt dann aber zur immer weiteren Entfremdung der Familienmitglieder voneinander und von ihren eigenen Normen, ja in die Brutalität, Selbstzerstörung und Normübertretung: Der Vater verlässt das Familienhaus für einige Tage, bricht das Auto eines Kollegen auf und stiehlt dort einen Sprachcomputer, mit dem er einem Wachkoma-Patienten (wohl stellvertretend für seinen Sohn) die Kommunikation mit der Außenwelt und mit ihm selbst ermöglichen will. Auch Mutter und Schwester übertreten Grenzen ihres Normsystems, verletzen andere und sich selbst: Die Mutter sucht sich in Mikes Freund Oliver einen Ersatzsohn, baut eine enge, fast erotische Beziehung zu ihm auf und ‚missbraucht‘ Olivers ehrliche Zuneigung aus egoistischen Motiven. Die Schwester torkelt zwischen Alkoholrausch und einem selbstzerstörerischen sexuellen Abenteuer (mit dem ‚Schwarm‘ einer Freundin) hin und her, wodurch sie sich selbst und ihre einzige Freundin verletzt. Hier deutet sich die Problematik der gegenseitigen familialen Ausbeutung an, die Kafkas Erzählung so prominent in Szene setzt.

Auf dem Höhepunkt dieser Ausbrüche von psychischer Gewalt, Selbstzerstörung und Entfremdung scheint die Familie als Lebens- und Gefühlsgemeinschaft nicht mehr existent. Kurz vor dem Ende des Films findet sie aber doch wieder vor Mikes verschlossener Tür neu zusammen. Wie anfangs im Ehebett umarmen sich Vater, Mutter, Tochter dort (auf dem Fußboden vor Mikes Tür), bevor sie in den letzten Takes im Auto wegfahren und Mike im Haus zurücklassen. Eine Schlussvision zeigt einen jungen Mann (Mike?) frei in ein Draußen gleiten und eine überraschte, aber in sich ruhende Mutter dies beobachten. Ein offenes Ende, das Mikes Rückzug nicht erklärt oder auflöst, das aber doch hoffnungsvoll wirkt. Auch stirbt Mike (anders als in Kafkas Erzählung) hier nicht, sondern bleibt (freiwillig?) im Haus allein zurück.

Eine Gemeinsamkeit wie ein auffälliger Unterschied zwischen Kafkas Text und Prahls Film liegt in der Kommunikation: In beiden Familien findet sie kaum statt, insbesondere nach der Verwandlung bzw. dem Rückzug des Sohnes zeigt sich ein verstörendes Abreißen sprachlicher Verständigung. Der Sohn versucht zwar auch dann noch mit den Eltern und der Schwester zu kommunizieren, was aber nicht klappt. Bei Kafka zeigt sich dies in Gregors Tierlauten, die keiner verstehen kann und die ihn aus den Familiengesprächen ausgrenzen. Prahls

Mike nutzt eine andere Äußerungsform, die interessant zwischen Empirie und Poesie changiert. Mike notiert auf kleine Zettel Regen-Ereignisse: „Griechenland *langanhaltender Frontregen* stürmisch“, „28. April 06:41 Uhr bei Hannover *Platzregen*“, „1. Mai, 17:15 Uhr – hier *mäßiger Sprühregen* 0,3 mm pro Stunde“. ²⁹ Solche Nachrichten kombinieren einerseits (unvollständige) empirische Daten, andererseits sind sie von poetischer Qualität. Den ganzen Film durchzieht leitmotivisch der Regen. Regen ist inkommensurabel, scheinbar nebensächlich und häufig negativ konnotiert. Regen ist zudem das Bild einer melancholischen Stimmung und er scheint auch immer gleich zu verlaufen, ³⁰ freilich stimmt das nicht: Ähnlich wie einer verbreiteten *Urban Legend* nach Eskimos viele Wörter für Schnee haben sollen, gibt es hier 1000 Arten, Regen zu beschreiben. Mike wertet mit seinem Tun diese scheinbar gleichförmige, belanglose, negativ konnotierte meteorologische Erscheinung, die sich nicht in eine ökonomische Verwertbarkeit oder einen gesellschaftlichen Leistungsdruck einordnet, auf und gibt ihr eine neue Wichtigkeit wie poetische Qualität. Auch wenn ihn seine Eltern mit diesen Äußerungen nicht verstehen, die Schwester lässt sich darauf ein – und überwindet sogar den kommunikativen Käfig, in dem der Bruder steckt, am Ende: Eine gereifte, ausgeglichene, befreite Miriam schiebt zum Abschied ihrem Bruder eine letzte Nachricht unter der Tür durch: „Lieber Mike, Regen, der auf Haut fällt, ist der schönste Regen.“

4. Ein Fazit

Alle Gemeinsamkeiten zusammengenommen, kann Isa Prahls Film 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN durchaus als filmische Adaption von Franz Kafkas *Die Verwandlung* gesehen werden. Er greift zwei Hauptebenen von Kafkas Erzählung auf und aktualisiert sie: Einerseits entwerfen Prahls Film und Kafkas Erzählung eine anthropologisch-individualpsychologische Skizze der Machtstrukturen, Kämpfe, aber auch Solidaritäten innerhalb der Kleinfamilie (in Bezug auf Vater-Sohn-, Vater-Mutter- und Bruder-Schwester-Beziehungen).

29 Im Original in Handschrift auf Zetteln und zusätzlich in Einblendung. Dort Gestaltung in Großbuchstaben, mit Verteilung in mehrere Zeilen und Hervorhebungen im Fettdruck (hier kursiviert).

30 So Isa Prahls in einem Interview: „Er [= Mike] beschreibt ja den Regen, wir empfinden Regen manchmal nur als hässlich, kalt und nass und ätzend, aber es gibt sehr viele unterschiedliche Arten des Regens, und ich glaube, dass wir manchmal vielleicht so einen Blick verloren haben.“ Online unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/1000-arten-regen-zu-beschreiben-von-isa-prahl-ein-film.2168.de.html?dram:article_id=413925 (aufgerufen am 23.12.2020).

So ist denn auch eine der Schlüsselszenen von Prahls Film ein Ringkampf der Mutter mit dem von ihr zum Ersatzsohn stilisierten Oliver, in dem alles zusammenkommt, was Familienbeziehungen ausmacht: liebevolle Umarmung, Nähe, Zuwendung, Schutz, Macht, Unterwerfung, Kampf, erotisches Begehren, Besitznahme. Andererseits zeichnen Prahls 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN und Kafkas *Die Verwandlung* soziologisch eine Art Psychogramm, bei Prahls: der bundesdeutschen Mittelschicht. So heißt es in einer Rezension aus *Filmecho*: „(Regisseurin) Prahls und (Drehbuchautorin) Kaci haben dieses erschütternde Phänomen (*Hikikomori*) eindrucksvoll in die deutsche Mittelschicht übertragen.“³¹ Beide Ebenen – anthropologisch-psychologische und soziologische Einblicke – von Kafkas Erzählung greift auch Kirsten Peters' SAMSAS (1998) auf und verbindet sie thematisch mit beißender, selbstreflexiver Medienkritik sowie ästhetisch mit einer postmodernen Mischung aus Kitsch, Pop, Zitaten, Hochkultur, Verfremdung, Artistik. Prahls und Peters' Filme treten dafür *vor* Gregor Samsas Tür, verlassen die personale Nähe zur Gedankenwelt des Sohnes, wie sie Kafkas Erzählung bestimmt, und nehmen stattdessen die weiteren drei Familienmitglieder (Vater, Mutter, Schwester) in den Blick. Damit umgehen sie nicht nur das intermediale Problem, Gregors zum Insekt verwandelten Körper filmisch zeigen und damit Kafkas deutungsoffenen Text visuell festlegen zu müssen. Durch den Schritt *vor* die Tür ergibt sich vielmehr zusätzlich eine innovative und zeitlos aktuelle Perspektive auf die Macht- und Beziehungsgefüge in der Sozialform Familie im jeweiligen gesellschaftlich-historischen Kontext.

31 <http://1000arten.de/pressestimmen/> (aufgerufen am 23.12.2020).