
Erzählperspektive und visuelle Wahrnehmung

Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* in Kurzfilmen und Comic

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (M.A.)

der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Birte Förster
aus Hamburg

WS 2012/2013

Europäische Literaturen und Kulturen

Erstgutachter: PD Dr. Fabian Lampart

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Überblick über die unterschiedlichen Deutungen der Erzählung.....	4
2.1. Religiöse Allegorie	5
2.2. Kolonialismus und Krieg	7
2.3. Psychoanalytische Deutung	10
2.4. Ironie, Grotteske und das Komische	12
2.5. Erzähler und Erzählperspektive.....	14
3. Methodische Vorüberlegungen	18
3.1. Erzählperspektive und Fokalisierung	18
3.2. Intermediale Bedingungen der Visualisierung literarischer Texte.....	20
4. Die Übertragungen der Strafkolonie ins Visuelle.....	24
4.1. Grotteskes, Fanatismus und religiöse Bezüge:	
Manuel Gomez' ironische Adaption <i>La Colonie Pénitentiaire</i>	24
4.1.1. Der heterodiegetische Erzähler und die Perspektive	25
4.1.2. Präzision des Vorgehens: Groß- und Nahaufnahmen zur Fokussierung von Offi- zier und Maschine.....	32
4.1.3. Erlösung und Qual in grotesker Vereinigung	38
4.1.4. Reisender und Verurteilter als belanglose Randfiguren	41
4.2. Der Traum als Spiegel des subjektiven Schuldempfindens: Sibel Guvencs Kurzfilm <i>In the Penal Colony</i>	47
4.2.1. Die Reisende als homodiegetische Erzählerin: Perspektive und Bilder als Ausdruck ihrer Innenwelt.....	48
4.2.2. Zwischen Traum und Realität – die Montage als subjektives Verbindungselement von Raum und Zeit	50
4.2.3. Symbole der Schuld: Schwing- und Pendelbewegungen als Leitmotiv	55
4.2.4. Die Ich-Spaltung der Reisenden.....	62
4.2.5. Der Verurteilte als Opfer der Foltermaschine	68
4.3. Folter als Realität: Narges Kalhors irankritischer Film <i>Die Egge</i>	73
4.3.2. Die ideologische Perspektive des homodiegetischen Erzählers	76
4.3.3. Eine Darstellung, die „unter die Haut“ geht	79
4.4. Grotteske Sachlichkeit: Sylvain Ricards und Maëls Comic <i>In der Strafkolonie</i>	83
4.4.1. Der heterodiegetische Erzähler	84
4.4.2. Mimik und Gestik der Figuren	89
4.4.3. Die Emotionalität der Farben	93

5. Fazit	99
Literatur	102
Abbildungen	107

1. Einleitung

[D]ie Wahl der Erzählperspektive [beeinflusst] die Geschichte in Bezug auf die Zeit, den Raum und das psychologische Angebot an den Zuschauer durch die spezielle Präsentation von Ereignissen und Charakteren, da diese Aspekte durch die Erzählperspektive in einer bestimmten Verzerrung, d.h. nicht in ihrer gesamten Gegenwärtigkeit bzw. umfassenden Realität, dargestellt werden.¹

In der Literatur hat sich die Bestimmung der Erzählperspektive längst etabliert, aber genauso manifestiert sich auch in den visuellen Medien ein Erzähler, der das Geschehen zwar weniger mittels der Sprache, dafür im Wesentlichen über Bilder präsentiert. Durch die jeweils darin enthaltene Darstellung und die Verknüpfung der einzelnen Bilder sind diese Ausdruck einer bewussten Formung der Handlung. Der Begriff des Erzählens beschränkt sich somit nicht nur auf die Literatur, sondern trifft auch auf Visualisierungen jeglicher Art zu, da in diesen Fällen ebenso eine Instanz identifiziert werden kann, die hinter der Auswahl der Handlungselemente steht und diese perspektivisch formt. Dennoch kann der Erzähler hier nicht mehr, wie in der Literatur, im Sinne eines „Sprechers“ aufgefasst werden, sondern versteht sich eher als abstraktes Konzept.² Insbesondere in intermedialer Hinsicht stellt die Übertragung der Erzählperspektive von einem literarischen Text auf ein visuelles Medium eine Herausforderung dar, denn aufgrund des Medienwechsels verändern sich die Bedingungen des Erzählens. Umso schwieriger ist die Übertragung, wenn der literarische Text keinen durchweg logischen Handlungsverlauf aufweist, sondern Widersprüche und Uneindeutigkeiten im Erzählvorgang und in der Erzählperspektive beinhaltet, wie es auf Franz Kafkas 1914 entstandene Erzählung *In der Strafkolonie* zutrifft. Dieser Text dient zudem, wie auch viele andere von Kafkas Werken, als Projektionsfläche diverser, nicht selten konträrer, Deutungsansätze, die sich in der Forschungsliteratur herausgebildet haben. So wurden zahlreiche religiöse Bezüge in der Erzählung entdeckt, genauso wurde der Text aber als realistisch und somit als Kritik an Kolonialismus und Krieg verstanden. Bezug nehmend auf Kafkas Biographie und das Thema Strafe, das in zahlreichen seiner Werke zum Ausdruck kommt, wurde die Erzählung oftmals in psychoanalytischer Hinsicht gedeutet. Andererseits wurde die beschriebene Handlung auch weniger ernst genommen und vor allem auf die grotesken und ironischen Elemente verwiesen. Im Hinblick auf die unterschiedlichen Interpretationsansätze sind auch die Möglichkeiten der visuellen Umsetzung entsprechend vielfältig.

In dieser Arbeit wird anhand von drei Kurzfilmen und einem Comic, unter Berücksichtigung der spezifischen medialen Bedingungen, die Übertragung der Erzählung ins Visuelle analysiert. Dabei soll gezeigt werden, inwiefern die jeweilige Erzählperspektive die visuelle Wahrnehmung in den Filmen und im Comic bestimmt. In diesem Zusammenhang wird auch zu sehen sein, welche Deutung der Erzählung sich in der Visualisierung manifestiert und durch den Erzähler be-

¹Katrin Heinrich: *Der Kurzfilm. Geschichte, Gattungen, Narrativik*. Alfeld, Leine: Coppi-Verlag 1997, S. 72–73.

² Vgl. Michaela Bach: *Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen*. Essen: Item 1997, S. 20.

sonders hervorgehoben wird. Nicht zuletzt stellt sich dabei auch die Frage nach der Art der Umsetzung, d.h. ob bei der Adaption die Textnähe und der Inhalt im Vordergrund stehen oder ob vielmehr die Intention verfolgt wird, mit der Visualisierung der Erzählung ein neues und eigenes künstlerisches Werk zu schaffen, das dem Originaltext auf einer tiefergehenden Ebene begegnet.

Kafkas Werke bieten trotz oder vielleicht aufgrund ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit Anlass zu den unterschiedlichsten Visualisierungen. Vor allem die Verfilmungen seiner Romane erfreuen sich größter Beliebtheit und waren regelmäßig Gegenstand der Forschung. Aber auch in Literatur-Comics wurden seine Texte in jüngster Zeit auf vielfältige Weise adaptiert und auch diese erfahren ein zunehmendes Interesse. Bisher kaum von der Forschung betrachtet wurden hingegen die visuellen Umsetzungen von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*, von der bereits mehrere Langspielfilme und Kurzfilme sowie auch ein Comic vorhanden sind. Aufgrund der Vielzahl an existierenden Filmen sollen neben dem Comic drei exemplarische Kurzfilme zur Analyse herangezogen werden, die sich sowohl thematisch als auch in der filmischen Umsetzung deutlich voneinander unterscheiden. Während Manuel Gomez' Kurzfilm *La Colonie Pénitentiaire* (1991) vor allem die komischen und grotesken Elemente hervorhebt und Kafkas Text ironisiert, überwiegt in Sibel Guvencs Adaption *In The Penal Colony* (2005) eine psychoanalytische Komponente, die in der Gestalt des Traumes zum Vorschein kommt. Politisch brisant ist die relativ freie Umsetzung *Die Egge* (*The Rake*, 2009) der iranischen Regisseurin Narges Kalhor, in der sie die Folter im iranischen Strafvollzug anprangert. Der Comic *In der Strafkolonie* (2012) des Szenaristen Sylvain Ricard und des Zeichners Maël sticht in erster Linie durch die Sachlichkeit und Schonungslosigkeit in der Darstellung hervor.

Zur Bestimmung der Erzählperspektive in den visuellen Medien und deren Einfluss auf die visuelle Wahrnehmung sowie den Handlungsverlauf soll Gérard Genettes Fokalisierungskonzept³ herangezogen werden, das von François Jost⁴ auf den Film übertragen und entsprechend erweitert wurde. In Genettes Sinn wird auch die Frage eine Rolle spielen, ob der Erzähler Teil der Handlung, d.h. *homodiegetisch* ist, oder als *heterodiegetischer* Erzähler außerhalb der Handlung anzusiedeln ist. Ergänzend dazu soll Wolf Schmid's *Modell der Erzählperspektive*⁵ angewendet werden. Im Unterschied zu Genette, der mit der *Nullfokalisierung* einen allwissenden Erzähler für möglich hält, vertritt Schmid vielmehr die Auffassung, dass jegliche Art der Darstellung Perspektive voraussetzt und mit entsprechenden Einschränkungen in der Auswahl und Darlegung des Geschehens einhergeht. Dementsprechend schlägt er mehrere *Parameter der Perspektive* vor, die sich als determinierende Faktoren in der Vermittlung der Handlung auf die Darstellung auswirken. In der Anwendung dieser erzähltheoretischen Konzepte auf die visuellen Medien Film und Comic werden die unterschiedlichen Facetten der Erzählperspektive un-

³ Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München: Fink 1994.

⁴ Vgl. François Jost: *L'oeil - caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon 1987.

⁵ Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2005.

tersucht. Dabei sollte auch betont werden, dass die veränderten medialen Bedingungen eine modifizierte Herangehensweise erfordern. Im Wesentlichen spielt in diesem Sinne eine Rolle, dass die Erzählperspektive in der Visualisierung nicht einfach mit dem räumlichen Blickwinkel gleichgesetzt werden kann, sondern in einem weiter gefassten Sinn zu verstehen ist. Schließlich muss, wenn der Bildausschnitt dem Blickwinkel einer Figur entspricht, dies nicht notwendigerweise bedeuten, dass über das Visuelle auch deren Wahrnehmung wiedergespiegelt wird. Genauso können wiederum Bilder mit einer Figur in Verbindung gebracht werden, in denen diese selbst nicht anwesend ist und die auch nicht deren räumlichen Blickwinkel wiedergeben, das Gezeigte aber dennoch der Vorstellung und Wahrnehmung dieser Figur entspricht. Trotz allem kann der räumliche Blickwinkel Aufschluss über die Fokalisierung geben.⁶ In erster Linie soll aber auch gezeigt werden, inwiefern die Darstellung des Geschehens in einer Weise verzerrt ist, die Rückschlüsse auf die dahinter stehende Erzählinstanz sowie auf die Gründe und die Intention der entsprechenden perspektivischen Formung der Handlung zulässt.

Im ersten Teil der Arbeit wird nach einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts der Erzählung ein Überblick über die unterschiedlichen Deutungsansätze geboten, die im Hinblick auf die Visualisierungen relevant sind. Dabei sollen auch die Erzählperspektive und die Erzählweise im Text betrachtet werden. Daran anschließend wird der methodische Ansatz vorgestellt, indem die erzähltheoretischen Analyseinstrumente der oben erwähnten Ansätze von Genette, Jost und Schmid näher erläutert werden. Zudem soll auf die intermedialen Bedingungen und die verschiedenen Möglichkeiten und Arten der Umsetzung eingegangen werden, die sich bei der Übertragung eines literarischen Textes auf ein visuelles Medium ergeben. Der Hauptteil der Arbeit schließlich widmet sich einer eingehenden Analyse der genannten Kurzfilme und des Comics. Dabei wird gezeigt, dass die visuelle Wahrnehmung im Wesentlichen durch die Erzählperspektive bestimmt wird.

⁶ Vgl. Martin Schüwer: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008, S. 395.

2. Überblick über die unterschiedlichen Deutungen der Erzählung

Franz Kafkas im Oktober 1914 entstandene Erzählung *In der Strafkolonie* hat in der Kafka-Forschung die unterschiedlichsten Deutungsansätze hervorgebracht. Diese bestehen in erster Linie hinsichtlich der Frage, ob die Erzählung als realistische Situation oder als Allegorie aufzufassen sei. Im Folgenden soll nun ein kurzer Überblick über die vorhandenen Interpretationsansätze gegeben werden,⁷ wobei der Fokus insbesondere auf jene gerückt werden soll, die später in Bezug auf die Filme und den Comic relevant sein werden.

Die Erzählung beschreibt, wie ein Reisender in eine entfernt gelegene Strafkolonie eingeladen wird, um dort der Exekution eines Verurteilten beizuwohnen. Der Reisende befindet sich in einem Tal neben einer Foltermaschine, deren Funktionen ihm von einem Offizier sehr detailliert beschrieben werden. Die Erklärungen des Offiziers lassen seine Überzeugung bezüglich des Verfahrens erkennen. Er versucht dem Reisenden die Vorteile der Maschine - bestehend aus dem Bett, der Egge und dem Zeichner - und der Folterprozedur darzulegen, um ihn dafür zu gewinnen. Das Verfahren, das er verteidigt, wurde vom früheren Kommandanten eingeführt, wird vom neuen Kommandanten aber nicht mehr unterstützt.

In der Nähe der Maschine stehen ein Soldat und ein Verurteilter, der später der Folterprozedur zum Opfer fallen soll. Beide versuchen ebenfalls den Erklärungen des Offiziers zu folgen, was ihnen kaum gelingt, da sie die Sprache, in der gesprochen wird, nämlich französisch, nicht verstehen. Der Reisende folgt den Erklärungen des Offiziers zunächst mit Desinteresse, wird aber zunehmend von dessen Begeisterung eingenommen. Dennoch überkommen ihn immer wieder Zweifel aufgrund der Brutalität des Verfahrens, das darin besteht dem Verurteilten mit der Egge das Urteil auf den Leib zu schreiben. Das Verfahren dauert 12 Stunden und endet mit dem Tod. Nach der sechsten Stunde fängt der Verurteilte an die Schrift zu entziffern und erfährt erst so sein Urteil. Zudem ist mit der Erkenntnis des Urteils ein Erlösungsvorgang verbunden. Ein Gerichtsverfahren gibt es nicht und dem Verurteilten ist auch nicht bekannt, dass er verurteilt wurde. Schließlich lautet der Grundsatz, nach dem geurteilt wird, „Die Schuld ist immer zweifellos“.

Als der Verurteilte bereits unter der Maschine liegt, macht der Reisende, auf die Bitte des Offiziers hin das Verfahren zu unterstützen, nun endgültig seine ablehnende Haltung deutlich. Daraufhin wird der Verurteilte aus der Maschine befreit und der Offizier legt sich nun selbst auf das Bett. Sein Urteil heißt „Sei gerecht!“. Statt einer zwölfstündigen Folterprozedur wird der Offizier aber unmittelbar getötet und auch der Vorgang der Erlösung tritt nicht ein. Mit dem Tod des Offiziers geht auch die Maschine zugrunde. Der Reisende verlässt kurz darauf mit einem Boot die Strafkolonie.

⁷ Einen ausführlichen Forschungsüberblick zu den unterschiedlichen Deutungsansätzen liefert Bernd Auerochs: »*In der Strafkolonie*«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2010, S. 207–217.

Bei den folgenden Deutungsansätzen stehen die religiösen Bezüge, die Strafkolonie im Kontext von Krieg und Kolonialismus, die psychoanalytischen Aspekte sowie die grotesken, ironischen und komischen Elemente im Mittelpunkt. Zuletzt sollen noch die Besonderheiten bezüglich des Erzählers und der Erzählperspektive dargelegt werden.

2.1. Religiöse Allegorie

In der älteren Forschung wurde die Erzählung vor allem hinsichtlich der religiösen Bezüge interpretiert. Der Text wurde in diesem Fall nicht wortwörtlich genommen, sondern vielmehr als religiöse und metaphysische Allegorie verstanden. Walter H. Sokel beschrieb das Bestrafungsverfahren in der Erzählung als „Religion der Strafe und des Todes“⁸.

Einigkeit bestand darin, dass der Grundsatz „Die Schuld ist immer zweifellos“⁹, der den Urteilen in der Erzählung zugrunde liegt, auf die in der Bibel verankerte Erbsünde hinweist. So beschrieb Heinz Politzer die Zeit, in der das Strafsystem des alten Kommandanten noch vollends anerkannt wurde, als „eine Epoche, da übermenschliche Ordnung eine Welt in Banden hielt und Dasein schon Schuld bedeutete.“¹⁰ Wilhelm Emrich betonte, dass „Schuld und Sein [...] identisch“¹¹ seien.

Die Urteile des Offiziers wurden zudem oft in Anlehnung an die Zehn Gebote gelesen.¹² Walter H. Sokel wies auf den Zusammenhang zwischen dem Urteil „Ehre deinen Vorgesetzten!“¹³ und dem biblischen Gebot „Ehre deine Eltern“ hin. Beides sei als Ausdruck des Gehorsams und der Unterwerfung unter den Machtapparat zu verstehen.¹⁴ Dieser geht vom verstorbenen alten Kommandanten aus, der das Strafsystem errichtet hat und mit der Übernahme sämtlicher Funktionen in der Strafkolonie - schließlich war er „Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner“¹⁵ - „Urschöpfer“¹⁶ und „überirdische Vatergestalt“¹⁷ ist, also eine gottähnliche Figur darstellt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt in der Erzählung und für eine religiöse Deutung von Belang, ist die Beschreibung der sechsten Stunde. Über die Erkenntnis der Schuld und verbunden mit den Schmerzen der Folter setzt der Erlösungsvorgang ein. Hier wurden oft Parallelen zur Kreuzigung Jesu gezogen, da diese wie in der beschriebenen Folterprozedur auch von einem Wendepunkt um die sechste Stunde gekennzeichnet ist, denn nun trat ein „kosmische[s] Ereignis“ ein und

⁸Walter H. Sokel: *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer 1976, S. 120.

⁹Franz Kafka: »In der Strafkolonie«. In: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Hrsg. v. Roger Hermes, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, hier S. 171.

¹⁰Heinz Politzer: *Franz Kafka, der Künstler*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1965, S. 167.

¹¹Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1975, S. 221.

¹²Vgl. H. Politzer (1965), S. 167.

¹³F. Kafka (2008), S. 169.

¹⁴Vgl. W. H. Sokel (1976), S. 125.

¹⁵F. Kafka (2008), S. 169.

¹⁶H. Politzer (1965), S. 168.

¹⁷W. H. Sokel (1976), S. 127.

die Sonne verfinsterte sich.¹⁸ Ebenso erinnert auch das „Blutwasser, [...] [das] in kleine Rinnen geleitet [wird]“¹⁹ an die Passionsgeschichte, da ein „Gemisch aus Blut und Wasser [...] aus Jesu Wunden dringt“²⁰. Nach Andrea Polaschegg setzt sich die Selbsttötung des Offiziers deutlich davon ab, da hier „der letzte Rest christologischer Dimension ostentativ herausgestrichen wird“²¹. Schließlich heißt es in der Erzählung: „Das Blut floß in hundert Strömen, nicht mit Wasser vermischt, auch die Wasserröhrchen hatten diesmal versagt“.²²

Eine besondere Rolle nehmen auch die Zeichnungen des früheren Kommandanten ein, die das jeweilige Urteil beinhalten, das dem Verurteilten auf den Leib geschrieben wird. Der Offizier behütet diese wie einen Schatz, schließlich „sind [sie] das Teuerste“²³, das er hat. Sie sind somit vergleichbar mit einem „heiligen Original“ und stellen eine Art „Gründungsurkunde der Strafkolonie“ dar.²⁴ Anhand dieser Schrift werden auch die unterschiedlichen Haltungen des Offiziers und des Reisenden deutlich. Dem Reisenden gelingt es nicht aus den Zeichnungen die Urteile herauszulesen, was nach Politzer mit der Ungläubigkeit des Reisenden zusammenhängt, denn „der Offizier gehört noch einem Glaubenssystem an [...], [d]er Forschungsreisende hingegen ist ein Kind der Aufklärung“²⁵. Auch Axel Hecker betont, dass Kenntnisse und Theorie bei der Entzifferung der Zeichnungen nicht hilfreich sind, sondern nur mittels des Glaubens gelesen und verstanden werden können.²⁶ Zum Teil wurde die Erzählung auch in Hinsicht auf das Judentum interpretiert, was allerdings umstritten ist. So wurden u.a. die Bedeutung der „heiligen Schrift“, die Wiedervergeltung als Prinzip der Gerechtigkeit²⁷ sowie die Selbsttötung des Offiziers als „Opfertod eines Märtyrers“²⁸ bezüglich des Judentums gedeutet.

Letztlich paradox ist das eigentliche Ziel der Folterprozedur.²⁹ Über den Schmerz und die Erkenntnis der Schuld erlangt der Verurteilte „innere Freiheit“³⁰ und findet durch den Tod die Erlösung. Somit führen die Qualen der Folter zu einem höheren Ziel: „Die Strafe kommt hier als Erlösung, weil sie die Lösung eines Rätsels, die Entzifferung eines Sinnes ist.“³¹ Hinter der Grausamkeit des Systems steckt also die Absicht der menschlichen Existenz etwas Positives abzugewinnen, sein „Heil“³² zu erlangen. Wie Christian Eschweiler betont, steht also auch für den Offizier der Mensch im Mittelpunkt, auch ihm geht es um die Menschlichkeit. Allerdings unter-

¹⁸Vgl. Andrea Polaschegg: »Maschinen (nicht) verstehen. Das kollabierte Paradox in Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (2008), S. 654–680, hier S. 674.

¹⁹F. Kafka (2008), S. 173.

²⁰ zit. nach A. Polaschegg (2008), S. 675.

²¹ebd.

²²F. Kafka (2008), S. 196.

²³ebd., S. 174.

²⁴Axel Hecker: *An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka*. Wien: Passagen Verlag 1998, S. 91.

²⁵H. Politzer (1965), S. 165.

²⁶Vgl. A. Hecker (1998), S. 92.

²⁷Vgl. W. H. Sokel (1976), S. 127/128.

²⁸H. Politzer (1965), S. 177.

²⁹Vgl. Hans H. Hiebel: *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*. München: Fink 1983, S. 152.

³⁰W. Emrich (1975), S. 222.

³¹W. H. Sokel (1976), S. 126.

³²ebd., S. 127.

scheidet diese sich bedeutend von der des Reisenden.³³ Letztlich relativierte Sokel aber dieses höhere Ziel der Prozedur, in der die Verklärung sich nur auf einen Moment beschränke:

[D]as Strafsystem kennt kein Jenseits, keine eigentliche Transzendenz. Die Verurteilten werden zwar im Sterben verklärt, aber diese Verklärung ist Selbstzweck. Sie führt nicht über den Tod hinaus in eine himmlische Ewigkeit.³⁴

Insgesamt wurden also zahlreiche religiöse Bezüge in der Erzählung entdeckt. In erster Linie werden diese in der Handlung dazu verwendet die grausame Folterprozedur zu rechtfertigen. Das eigentliche Ziel dieses Verfahrens, nämlich die Erlösung des Opfers, kann allerdings nicht belegt werden und spielt sich womöglich allein in der wahnsinnigen Vorstellung des Offiziers ab.

2.2. Kolonialismus und Krieg

Neben den zahlreichen religiösen Motiven, die in der Erzählung entdeckt wurden und allegorisch zu verstehen sind, wurde die Erzählung in der neueren Forschung oftmals auch im Hinblick auf die geschichtliche Situation gelesen und die Rahmenhandlung als realistisch gesehen. So spielten einerseits gegen Ende des 19. Jahrhunderts die sich außerhalb Europas befindenden Strafkolonien eine wichtige Rolle sowie andererseits die Kriege und Diktaturen, die nach der Entstehung der Erzählung das 20. Jahrhundert ausmachten. Vor allem Walter Müller-Seidel und Klaus Wagenbach interpretierten die Erzählung in Bezug auf den geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext. Müller-Seidel kritisierte dabei Sokels Standpunkt, dass die Erzählung vor allem Ausdruck der Probleme Kafkas eigener Existenz sei³⁵ und betonte vielmehr, dass dieser Fokus auf die eigene Existenz gerade durch den zeitgeschichtlichen Rahmen bedingt sei und zu einer derartigen „Unbedingtheit“ veranlasse.³⁶ Ihm zufolge ist „[d]ie aus dem Existenzbegriff nicht wegzudenkende Unbedingtheit [...] keine biographisch-zeitlose Kategorie sondern ein geschichtliches Phänomen“³⁷. Sicherlich zu Recht wurde diese These als zu einseitig wahrgenommen, da mit der Kenntnis der Einflüsse auf sein Werk auch andere Phänomene in Betracht gezogen werden müssen.³⁸

Vorwiegend thematisierte Müller-Seidel im Hinblick auf die Erzählung die Praxis der Deportation von Strafgefangenen in die außerhalb Europas gelegenen Kolonien, wo die Strafe vollzogen wurde. Die Beschreibungen des Ortes in der Erzählung samt der mehrfachen Erwähnung des

³³Vgl. Christian Eschweiler: *Kafkas Erzählungen und ihr verborgener Hintergrund*. Bonn, Berlin: Bouvier 1991, S. 160.

³⁴W. H. Sokel (1976), S. 127.

³⁵Vgl. ebd., S. 129.

³⁶Walter Müller-Seidel: *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung In der Strafkolonie im europäischen Kontext*. Stuttgart: Metzler 1986, S. 15.

³⁷ebd.

³⁸z.B. Hans Dieter Zimmermann und Jie-Oun Lee kritisierten die Einseitigkeit seiner These. Siehe Hans D. Zimmermann: »In der Strafkolonie - Die Täter und die Untätigen«, in: Michael Müller (Hg.), *Franz Kafka - Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2009, S. 158–172, hier S. 166 und Jie-Oun Lee: »Transformation des Kolonialdiskurses in Franz Kafkas *In der Strafkolonie*«, in: *Literatur für Leser* 23 (2000), S. 34–45, hier S. 34.

Teehauses weisen darauf hin, dass es sich um eine Insel im fernen Osten handelt, d.h. eine Gegend, in der kolonisiertes Gebiet zu finden war.³⁹ Nicht nur Müller-Seidel, sondern auch Klaus Wagenbach deuten auf die Kenntnisse hin, die Kafka von diesen Strafkolonien hatte. Vor allem die berühmte Strafkolonie Neukaledonien war ihm bekannt.⁴⁰ Müller-Seidel zufolge gibt es „keine Insel der Welt, [...] die so sehr der Strafinself dieser Erzählung entspricht wie Neukaledonien [...]“⁴¹. Dort gab es auch die gängige Praxis des Tätowierens mit Nadeln oder spitzen Instrumenten⁴², die hinsichtlich der Erzählung nicht unwesentlich ist. Zudem verfolgte Kafka die Diskussionen und Kritik an der Deportation von Strafgefangenen und kannte auch Robert Heindls Bericht *Meine Reise nach den Strafkolonien* (1912), in dem die Praxis der Deportation kritisiert wurde.⁴³

Auch Paul Peters sieht in der Erzählung klare Bezüge zum Kolonialismus und bezeichnet die Erzählung als „kind of master narrative of the ‘primal scene’ of colonialism itself“⁴⁴. So steht für ihn der Apparat in zweierlei Hinsicht für das gewaltige Eindringen der Kolonialherren in das Gebiet der Einheimischen: einerseits mit dem grausamen Bestrafungsmaterial, andererseits sei die alles dominierende Rede des Offiziers, die das Funktionieren des Apparats nach und nach enthüllt, emblematisch für die gewaltige Präsenz der Kolonialherren.⁴⁵ Auch die Willkür und Unverhältnismäßigkeit von Strafen im Verhältnis zum Vergehen war in den kolonialen Gebieten keine Seltenheit, die dadurch ermöglicht wurden, dass diese Kolonien weit abgeschieden von der europäischen Rechtsstaatlichkeit waren.⁴⁶

Deutlich werden die kolonialen Bedingungen auch anhand der Figuren, die sich - außer dem Reisenden, der in gewisser Weise außen vor steht - in die „Herrschenden“ und die „Beherrschten“ einteilen lassen.⁴⁷ Das macht sich über die Sprache bemerkbar, denn der Verurteilte und der Soldat sprechen kein Französisch, die Sprache also, in der die beiden Gebildeten, d.h. der Reisende und der Offizier, miteinander kommunizieren.⁴⁸ Zudem entspricht auch die Darstellung des Verurteilten und des Soldaten der Weise, wie die Kolonisierer das einheimische Volk wahrnahmen, nämlich als animalische Wesen, die ihren Instinkten folgen und keinerlei Intellekt besitzen.⁴⁹

³⁹Vgl. W. Müller-Seidel (1986), S. 24.

⁴⁰Vgl. Klaus Wagenbach (Hg.): *Franz Kafka - In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*. Berlin: Wagenbach 1995, S. 72.

⁴¹W. Müller-Seidel (1986), S. 28.

⁴²Vgl. K. Wagenbach (Hg.) (1995), S. 72.

⁴³Vgl. ebd., S. 70–71.

⁴⁴Paul Peters: »Witness to the Execution: Kafka and Colonialism«, in: Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur 93 (2001), S. 401–425, hier S. 403.

⁴⁵Vgl. ebd., S. 403–404.

⁴⁶Vgl. Alexander Honold: »In der Strafkolonie«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2008, S. 477–503, hier S. 484.

⁴⁷J.-O. Lee (2000), S. 35–36.

⁴⁸Vgl. ebd.

⁴⁹Vgl. P. Peters (2001), S. 410.

Nicht nur die Kolonialismus-Thematik, die um die Jahrhundertwende und somit im Vorfeld der Entstehung von Kafkas Erzählung aktuell war, sondern auch die darauf folgenden Kriege und Diktaturen wurden oft mit der Erzählung in Zusammenhang gebracht. Klaus Wagenbach zeigte nicht nur die Bezüge zum Kolonialismus auf, sondern verdeutlichte anhand von Kafkas Tagebucheinträgen und anderen Dokumenten, wie Kafka die Geschehnisse um den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der sich bereits wenige Monate vor Fertigstellung der Erzählung andeutete, beschäftigten.⁵⁰ In einem Tagebucheintrag schrieb er: „Die Gedankengänge, die sich an den Krieg knüpfen, sind in der quälenden Art, mit der sie mich in den verschiedensten Richtungen zerfressen, ähnlich den alten Sorgen wegen F.“⁵¹

In welchem Ausmaß und mit welchen Grausamkeiten sich letztlich der Erste Weltkrieg abspielte, konnte Kafka vor Beendigung seiner Erzählung nicht gewusst haben, jedoch ist sie in gewisser Weise vorausschauend für das, was nach Ausbruch des Krieges passierte.⁵² Denn während des Ersten Weltkriegs kam es erstmalig zur Nutzung von Massenvernichtungswaffen und massivem Einsatz von technischen Kriegsgeräten. Hans Dieter Zimmermann betonte diesen Zusammenhang zwischen der Erzählung und den Veränderungen, die mit diesem Krieg einhergingen: „Zum ersten Mal kam diese Verbindung von technischer Rationalität und äußerster Barbarei zustande, die der Offizier in der Strafkolonie anpreist.“ Nach Zimmermann eine „Konstellation [...], die den modernen Krieg bestimmt [...]“.⁵³ Politzer bezeichnete die Erzählung in diesem Sinne als „Symbol selbstzerstörerischer menschlicher Erfindungsgabe“⁵⁴.

Mit den Figuren der Erzählung werden zwei gegensätzliche Weltbilder präsentiert. Während der Offizier für die barbarische Technikbegeisterung steht, vertritt der Reisende die europäische Humanität.⁵⁵ Allerdings verhält sich der Reisende zurückhaltend und sieht sich vor allem als reflektierender Beobachter, der nicht wirklich gewillt ist, einzugreifen. Robert Boyers zufolge enttäuscht er somit als Charakter und zieht keinen wahren Nutzen aus seinen analytischen Fähigkeiten.⁵⁶ Zwar will er das Verfahren letztlich nicht unterstützen, hindert den Offizier aber auch nicht daran, als dieser den Verurteilten für ein banales Vergehen unter die Foltermaschine legen lässt. Eine Situation, die an die Schutz- und Rechtlosigkeit der Insassen in den Konzentrationslagern während des Nationalsozialismus erinnert.⁵⁷

⁵⁰Vgl. K. Wagenbach (Hg.) (1995), S. 19–29.

⁵¹Franz Kafka: *Tagebücher 1910-1923*. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer 1975, S. 318.

⁵²Peter Fischer kritisiert in jeder Hinsicht den oft gesehenen Zusammenhang zwischen der Erzählung und den danach folgenden Kriegen. Seiner Meinung nach habe Kafka allein „das beschrieben, was er sah, das Familienleben, den Familien-Apparat, die gewöhnlichen Dinge des Lebens.“ Peter Fischer: »"An welchem Teater spielen Sie." Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*«, in: *Psyche* 57 (2003), S. 1158–1202, hier S. 1172 (Hervorhebung im Original).

⁵³H. D. Zimmermann (2009), S. 166.

⁵⁴H. Politzer (1965), S. 163.

⁵⁵Vgl. H. D. Zimmermann (2009), S. 159.

⁵⁶Vgl. Robert Boyers: »Thinking about Evil«, in: *Raritan* 23 (2003), S. 1–23, hier S. 11.

⁵⁷Vgl. H. D. Zimmermann (2009), S. 167.

Auch Sokel sah in der Erzählung Parallelen zum Nationalsozialismus:

Das Strafsystem ahnt ganz genau die sonderbare Vereinigung von Raffinement, Brutalität und weihevolem Idealismus voraus, womit Nationalsozialismus und Faschismus einen Teil der europäischen Intelligenz faszinieren konnten.⁵⁸

Letztendlich lassen sich aber im Hinblick auf die Erzählung nicht nur Parallelen zum Kolonialismus und den beiden Weltkriegen finden, sondern zu aller Art von Grausamkeiten bei der Unschuldigen zu Opfern von bestimmten Ideologien und Fanatismus werden, wie Robert Boyers in seinem Artikel „Thinking about Evil“ betont. Dabei setzt er die Erzählung in einen aktuellen Kontext und zeigt, dass die Erzählung beispielsweise hinsichtlich der Genozide auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien, dem Irak-Krieg oder den Taten islamistischer Selbstmordattentäter noch immer aktuell ist.⁵⁹

2.3. Psychoanalytische Deutung

Wie viele andere seiner Werke wurde auch Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* oft auf psychoanalytische Weise gedeutet. Dabei spielt vor allem die Thematik von Schuld und Bestrafung eine große Rolle; ein Motiv, das auch in anderen Werken wie dem *Prozeß* zu finden ist und nicht allein auf einer theologischen Ebene interpretiert werden kann.

Grund für die psychoanalytische Deutung liefert in erster Linie Kafkas eigene Biographie und sein seit Kindheitstagen schwieriges Verhältnis zu seinem dominanten Vater, das er vor allem in dem nie abgeschickten *Brief an den Vater* verarbeitete: „Ich hatte vor Dir das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht.“⁶⁰ Sein Vater vermittelte ihm stets, dass trotz aller Bemühungen kein richtiges, schuldloses Handeln möglich war, ein Motiv, das sich auch in der *Strafkolonie* wiederfindet. Denn „das Gesetz des Vaters [...] kennt nur einen Grundsatz: das uneingeschränkte Recht auf Unrecht, das Gesetz der absoluten Willkür.“⁶¹

Das Schuldgefühl kommt auch deutlich in der *Strafkolonie* zum Ausdruck. Oft wurde die Erzählung in diesem Sinne auch als Traumgeschehen gedeutet.⁶² Nach Hans Helmut Hiebel manifestieren sich in der Erzählung die schon von Kafka als Kind erlebten familiären Bedingungen in Gestalt des Traumes, da die Kindheitserfahrungen ins Unbewusste übergehen und durch den Traum wieder an die Oberfläche kommen.⁶³ Auch Norbert Kassel sieht die Erzählung als Traum und insbesondere den Reisenden als Träumer, was durch sein Unbeteiligtsein und seine „geminderte Willensentscheidung“ deutlich wird.⁶⁴

⁵⁸W. H. Sokel (1976), S. 128.

⁵⁹Vgl. R. Boyers (2003), S. 1–5.

⁶⁰Franz Kafka: *Brief an den Vater*. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Taschenbuch 2003, S. 50.

⁶¹P. Fischer (2003), S. 1192.

⁶²Sokel weigerte sich allerdings dagegen die Erzählung rein als Traum aufzufassen: „Trotz seiner Absurdität ist der Strafapparat zu logisch, zu gut und gründlich erklärt, als daß er traumhaft wirken könnte.“ W. H. Sokel (1976), S. 136.

⁶³Vgl. H. H. Hiebel (1983), S. 144.

⁶⁴Norbert Kassel: *Das Grotteske bei Franz Kafka*. München: Fink 1969, S. 84.

Hiebel wendet auch Sigmund Freuds Prinzip des Ichs und des Über-Ichs an, das ihm zufolge der Einschreibung der Schuld auf den Körper des Verurteilten entspricht. In der Tatsache, dass die Egge über die zwölf Stunden hinweg immer tiefer das Urteil in den Körper einschreibt, sieht Hiebel die „lebenslange Nachwirkung der Über-Ich-Bildung“.⁶⁵ Auch Peter Fischer unterstützt eine These, die einen Bezug zwischen Freuds Prinzip und der Funktionalität der Foltermaschine herstellt. Die drei Teile der Maschine symbolisieren das Ich, das Es und das Über-Ich, wobei das Ich sich auch hier in der Mitte befinde und somit für die Egge stehe.⁶⁶

Etwas geläufiger sind allerdings die Übertragungen von Freuds Konzept auf die Personenkonstellation der Erzählung. Ulf Abraham sieht in den Figuren eine „Ich-Spaltung“ des Autors, so dass „Kafka der Folternde [...] Kafka dem Gefolterten zu[sieht]“ und somit eine „bildliche Darstellung der *Selbstquälerei*“ erreicht wird.⁶⁷ Auch Hellmuth Kaiser, der 1931 die erste psychoanalytische Deutung der Erzählung vornahm, sprach von der „Zerlegung des ‚Sohnes‘ in die beiden Gestalten, die des Verurteilten und die des Offiziers“⁶⁸. Kafka selbst schrieb in einem Brief an Felice von dieser von ihm selbst empfundenen Ich-Spaltung:

In Gedanken kann ich mich teilen, ich kann ruhig und zufrieden an Deiner Seite stehn und dabei meinen in diesem Augenblick sinnlosen Selbstquälereien zusehen, ich kann in Gedanken über uns beiden stehn und im Anblick des Leidens, das ich dir, dem besten Mädchen zufüge, um eine ausgesuchte Marter für mich beten, das kann ich.⁶⁹

In diesem Sinne kann also der Verurteilte als „Repräsentant der primitiven Partialtriebe“⁷⁰ verstanden werden. Der Offizier hingegen repräsentiert als Über-Ich den alten Kommandanten.⁷¹ In letzterem sah Kaiser eine Vatergestalt, die durch den Tod idealisiert wird und keine persönliche Auseinandersetzung mehr zulässt. Als Erbe hinterlässt diese Vaterfigur eine „öffentlich-rechtliche Institution“.⁷² Das daraus hervorgehende Gesetz kann nur über Schmerz und Schuld erkannt werden.⁷³

In der vom Offizier mit Begeisterung beschriebenen Folterprozedur wurden oft auch sadomasochistische Züge entdeckt. Bereits Kaiser deutete die Qualen der Folter als „Lustmoment“⁷⁴ und Sokel schrieb, dass „[d]ie Unterwerfung unter die Macht [...] beim Offizier zur sadomasochistischen Lust“⁷⁵ werde. Fischer weist zudem auf die Doppeldeutigkeit des Bettes der Maschine

⁶⁵H. H. Hiebel (1983), S. 147.

⁶⁶Vgl. P. Fischer (2003), S. 1173.

⁶⁷Ulf Abraham: *Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Frank Kafkas*. München: Wilhelm Fink 1985, S. 225 (Hervorhebung im Original).

⁶⁸Hellmuth Kaiser: »Franz Kafkas Inferno. Eine psychologische Deutung seiner Straffantasie«, in: Heinz Politzer (Hg.), *Franz Kafka*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 69–143, hier S. 127.

⁶⁹Franz Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. v. Erich Heller; Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 459.

⁷⁰H. Kaiser (1991), S. 138.

⁷¹Vgl. H. H. Hiebel (1983), S. 148.

⁷²H. Kaiser (1991), S. 105–106.

⁷³Vgl. H. H. Hiebel (1983), S. 148.

⁷⁴H. Kaiser (1991), S. 96.

⁷⁵Walter H. Sokel: »Schuldig oder Subversiv? Zur Schuldproblematik bei Kafka«, in: Wolfgang Kraus/Norbert Winkler (Hg.), *Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium 1993, Klosterneuburg*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 1–12, hier S. 10.

hin, das einerseits Ort der Qualen ist, andererseits aber auch als „Ehe- und Familienbett“ gesehen werden kann, so dass hier „Sexualität und Strafe“ miteinander verbunden werden.⁷⁶

Die Maschine, die das Urteil auf den Körper der Verurteilten schreibt, wurde oft auch als Metapher für Kafkas eigenen Schreibprozess verstanden. Darauf weist vor allem die Tatsache hin, dass Kafka, als er die *Strafkolonie* schrieb, kurz zuvor aufgrund von Schreibblockaden die Arbeit am *Prozeß* unterbrochen hatte.⁷⁷ Stanley Corngold sah somit in der Foltermaschine „a murderous writing machine“⁷⁸ und verstand die Folter und die Verklärung des Verurteilten als Kafkas eigene Überwindung der Qualen beim Schreiben, die letztlich zur Produktion von Text führt, denn „[w]here there is text, there must be illumination“⁷⁹. Auch Politzer wies auf die Qualen hin, die Kafka teilweise beim Schreiben empfand:

Neben die Qual des Sterbens tritt jedoch die des Schreibens. So mag der Apparat auch als ein Bild der Literatur verstanden werden: der Torturen nämlich, denen Kafka sich aussetzte, wenn er schrieb. Die Hinrichtungsmaschine [...] spricht auch Kafkas Überzeugung aus, daß Schreiben, sein Schreiben, tödlich war.⁸⁰

Klaus Mladek sieht in den letztlich auftretenden Störungen beim Ablauf des Foltervorganges auch die von Kafkas „eigene[m] Text, dessen ‘peinlich’ genaue Präzision immer von Mißklängen unterhöhlt wird“.⁸¹ Dabei entspreche die Absicht des Offiziers, die Maschine sauber und rein zu halten, Kafkas „Sprachpurismus [...] im Schreibprozeß“.⁸²

2.4. Ironie, Grotteske und das Komische

Bisher weniger von der Forschung betrachtet wurden die ironischen, grotesken und sogar komischen Elemente in der Erzählung. Diese bilden einen Gegenpol zu den Interpretationen, die die Handlung als ernst gemeintes Geschehen deuten.⁸³ Neben inhaltlichen Elementen, die eine groteske Wirkung erzielen, spielt in diesem Zusammenhang auch der Erzählstil eine Rolle. Norbert Kassel, der ein Werk über das Grotteske bei Kafka verfasst hat, sieht in dieser Erzählung das Grotteske vor allem durch den Aspekt des Grauenhaften bedingt.⁸⁴ Dieses *Grauenhaft-Grotteske* entsteht ihm zufolge durch die „Gleichzeitigkeit von grauenhaftem Geschehen und pedantisch-sachlichem Schildern dieses Geschehens“⁸⁵.

Das grotteske Hauptobjekt in der Erzählung ist zweifelsohne der Offizier, der nicht nur über das von ihm Geäußerte, sondern auch über sein ganzes Verhalten grottesk erscheint. Erik Leborgne

⁷⁶p. Fischer (2003), S. 1169.

⁷⁷Vgl. Klaus Mladek: »"Ein eigentümlicher Apparat". Franz Kafkas "In der Strafkolonie"«, in: Heinz L. Arnold (Hg.), *Text+Kritik: Franz Kafka*, München: Boorberg 2006, hier S. 120.

⁷⁸Stanley Corngold: *Lambent Traces: Franz Kafka*. Princeton, NJ: Princeton University Press 2004, S. 67.

⁷⁹ebd., S. 87.

⁸⁰H. Politzer (1965), S. 164.

⁸¹K. Mladek (2006), S. 120.

⁸²ebd., S. 121.

⁸³Vgl. B. Auerochs (2010), S. 214.

⁸⁴Vgl. N. Kassel (1969), S. 82.

⁸⁵ebd., S. 87.

sieht im Verhalten des Offiziers theatralische Züge, die oft karikative Formen annehmen.⁸⁶ Dies wird besonders über die ausgeprägte Gestik deutlich, mit der er seine Erklärungen unterstreicht. Um diese möglichst anschaulich zu machen, versucht er die Vorgänge teilweise mit seinen Händen nachzuahmen:

Der Offizier zeigte mit dem Finger genau den Weg, den das Blutwasser nehmen mußte. Als er es, um es möglichst anschaulich zu machen, an der Mündung des Abflußrohres mit beiden Händen förmlich auffing, erhob der Reisende den Kopf und wollte, mit der Hand rückwärts tastend, zu seinem Sessel zurückgehen.⁸⁷

Kassel zufolge kommt in dieser Situation eine „unschuldige und rührende Selbstverständlichkeit“ des Offiziers zum Ausdruck, die seinen Fanatismus noch zusätzlich betont und einen Kontrast zum grauenhaften Vorgehen darstellt.⁸⁸ Sokel sieht in der Figur des Offiziers durch den Glauben an ein System, das letztlich zusammenbricht, eine „tragische Ironie“, die der „untragischen Ambivalenz“ des Reisenden gegenübersteht, schließlich hält dieser sich bei allem stark zurück und wägt sachlich das Für und Wider ab. Dadurch werde insgesamt eine besonders markante Wirkung erzielt.⁸⁹ Diese Ironie ist auch auf den Tod des Offiziers und den Zusammenbruch der Maschine, die er zuvor mit großer Begeisterung erklärt hatte, zurückzuführen.⁹⁰ Auch Burghard Damerau sah in diesem Gegensatz ein wichtiges Element der Erzählung, das für ihn grotesk und komisch zugleich ist:

In dem Maße, indem Kafka die unsichtbaren Macht-Instanzen aufbaut, ruiniert er sie auch. Er hebt sie zwar in unerreichbare Höhe; aber er reißt sie zugleich zu Boden. Und er bedient sich dabei eben jener anarchischen Mittel der Groteske, die zu befreiendem Gelächter reizt. Zur Beschwörung gehört hier die Zerstörung, zur Erhöhung die Erniedrigung: Kafka beschreibt Popanze der Macht. Sie sind noch einmal ganz besonders zum Fürchten, aber man kann sie auch nicht mehr sehr ernst nehmen.⁹¹

Neben dem Verhalten des Offiziers hat auch die vermeintliche Ästhetik der Maschine, die der Offizier dieser beimisst, etwas Groteskes an sich. Mark Sacharoff zufolge entsteht hier das Groteske gerade dadurch, dass der Fokus komplett auf die Ästhetik der Maschine gerichtet wird und dabei der moralische Aspekt sowie das Menschliche außer Acht gelassen werden.⁹² Die Maschine wird vom Offizier wie ein Kunstwerk betrachtet.⁹³ Ebenso grotesk ist die Tatsache, dass „in der Strafkolonie moralische Vorschriften mithilfe einer Foltermaschine vermittelt werden“⁹⁴. Dass die Maschine, das Organ der Justiz, letztlich nicht in der Lage ist, das Urteil „Sei gerecht“

⁸⁶Vgl. Erik Leborgne: »Machines à supplice et "Galgenhumor" chez Kafka et Beckett«, in: Philippe Zard (Hg.), *Sillage de Kafka*, Paris: Éditions Le Manuscrit 2007, S. 231–248, hier S. 240.

⁸⁷F. Kafka (2008), S. 173.

⁸⁸N. Kassel (1969), S. 88.

⁸⁹Vgl. W. H. Sokel (1976), S. 153.

⁹⁰Vgl. ebd., S. 144.

⁹¹Burghard Damerau: »Die Waffen der Groteske. Kafka, Kämpfe und Gelächter«, in: *Neohelicon* 22 (1995), S. 247–258, hier S. 256.

⁹²Vgl. Mark Sacharoff: »Pathological, Comic and Tragic Elements in Kafka's 'In the Penal Colony'«, in: *Genre* 4 (1971), S. 392–411, hier S. 403.

⁹³Vgl. ebd., S. 395.

⁹⁴B. Damerau (1995), S. 253.

auf den Körper des Offiziers zu schreiben, und daraufhin sogar auseinanderbricht, macht Leborgne zufolge den schwarzen Humor der Erzählung aus.⁹⁵

Grotesk und voll von Ironie ist aber auch das Verhalten des Verurteilten, der sich im Hinblick auf das, was ihm bevorsteht, keinesfalls angemessen verhält. So folgt er mit großem Interesse den Erklärungen des Offiziers über die Maschine, auch wenn er die Sprache eigentlich nicht versteht, und scheint vorerst nicht zu begreifen, dass er selbst dieser Foltermaschine zum Opfer fallen soll.⁹⁶ Auch die sich zwischen Soldat und Verurteilten abspielenden Albernheiten und Spielereien, die eher an zwei Kinder erinnern, sind Teil einer „pantomime grotesque“.⁹⁷

2.5. Erzähler und Erzählperspektive

Besonders erschwert wird eine Deutung der Erzählung letztlich durch den Erzählstil und die Erzählperspektive, die große Unklarheiten aufweisen. Entsprechend gibt es in der Forschung Uneinigkeiten hinsichtlich deren Einordnung. Auffällig ist zuallererst der nüchterne und sachliche Stil, in dem die Erzählung geschrieben ist. Klaus Wagenbach stellte zurecht einen Zusammenhang her zwischen der Erzählung und Texten, die Kafka im Rahmen seiner Arbeit bei der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt verfasst hatte und die in ihrer detailgenauen Beschreibung der Mechanik an die Darstellung der Foltermaschine in der Erzählung erinnern.⁹⁸ Genau diese Sachlichkeit lädt dazu ein das Beschriebene als Tatsache hinzunehmen und einen logischen Handlungsverlauf zu erwarten.⁹⁹ Peter Fischer fand eine sehr zutreffende Beschreibung für den Erzählstil:

Kafka beschreibt seinen Hinrichtungsapparat so, als handele es sich um ein Gerät, das vom gesunden Menschenverstand erdacht ist und eine normale Rolle in einer normalen Welt spielt; also zum wirklichen Leben in der wirklichen Welt gehört. Der Autor erweist sich als Realist von äußerster Raffinesse.¹⁰⁰

Die Annahme, dass der sachliche Erzählstil auf eine realistische, logische Handlung hinausläuft, stellt sich allerdings als trügerisch heraus. Vielmehr zeigt sich, wie Mladek es formuliert, „daß sich der Leser [Kafkas] Texte auf nichts und niemanden verlassen kann“¹⁰¹. So weist Thomas Weitin auf die Unsicherheiten hin, die bereits durch unklare Formulierungen übermittelt werden.¹⁰² Schließlich heißt es in der Erzählung beispielsweise: „Der Reisende *schien* nur aus Höflichkeit der Einladung des Kommandanten gefolgt zu sein“¹⁰³ oder „Das Interesse für diese Exe-

⁹⁵Vgl. E. Leborgne (2007), S. 244.

⁹⁶Vgl. M. Sacharoff (1971), S. 402.

⁹⁷E. Leborgne (2007), S. 240.

⁹⁸Ein Beispiel dafür liefert Kafkas Beschreibung der Funktionen und Gefahren der *runden Sicherheitshobelwelle* Vgl. K. Wagenbach (Hg.) (1995), S. 86.

⁹⁹Vgl. K. Mladek (2006), S. 117.

¹⁰⁰P. Fischer (2003), S. 1168.

¹⁰¹K. Mladek (2006), S. 138.

¹⁰²Vgl. Thomas Weitin: »Revolution und Routine. Die Verfahrensdarstellung in Kafkas *Strafkolonie*«, in: Arne Höcker/Oliver Simons (Hg.), *Kafkas Institutionen*, Bielefeld: transcript 2007, S. 255–268, hier S. 257.

¹⁰³F. Kafka (2008), S. 164.

kution war *wohl auch* in der Strafkolonie nicht sehr groß.“¹⁰⁴ Zudem lassen sich auch inhaltliche Widersprüche finden, denn der „kleine Stichel“ für den Kopf wird am Ende, als der Offizier von der Maschine getötet wird, zu einem „großen eisernen Stachel“.¹⁰⁵

Diese Unsicherheiten bestehen in der *Strafkolonie* auch in Bezug auf die Erzählinstanz und die Erzählperspektive. Grundsätzlich wurde immer wieder festgestellt, dass es sich in weiten Teilen der Erzählung um eine personale Erzählhaltung aus der Sicht des Reisenden handelt, während der Offizier von außen dargestellt wird.¹⁰⁶ Roy Pascal, der ein umfassendes Werk zum Erzähler in Kafkas Werken vorlegte, beschreibt sehr treffend, dass „while the visual focus of the story is the officer, its mental and moral focus is the traveller“¹⁰⁷. Genauso besteht weitestgehend Einigkeit darin, dass der Reisende als „Reflektor- und Identifikationsfigur des Lesers“¹⁰⁸ verstanden werden könne. Allerdings erfährt diese Aufteilung im Laufe der Erzählung immer wieder Brüche und Widersprüche, die sehr unterschiedlich gedeutet wurden. Uneinigkeit besteht auch darüber, inwieweit und ob sich der Erzähler selbst in der Handlung bemerkbar macht. So ist zum Teil unklar, ob die Geschehnisse aus der Sicht des Reisenden übermittelt werden oder ob es sich um die Haltung des Erzählers zu den Vorgängen handelt.¹⁰⁹

Pascal betont, dass der Beginn der Erzählung noch einen „independent and objective narrator“ aufweise und sich der Wandel zu einer personalen Erzählhaltung aus der Sicht des Reisenden erst vollziehe, wenn es in der Erzählung heißt: „Er [der Reisende] saß nun am Rande einer Grube, in die er einen flüchtigen Blick warf“ (S.165). Pascal zufolge werden ab diesem Zeitpunkt die Geschehnisse so berichtet, wie sie der Reisende unmittelbar wahrnimmt.¹¹⁰ Allerdings entspreche von da an die Erzählhaltung nicht durchweg der Sicht des Reisenden, da es immer wieder Momente gebe, in denen die unabhängige Erzählinstanz erkennbar sei.¹¹¹ Insgesamt könne der Reisende, auch wenn er als Identifikationsfigur gilt, nie mit der Erzählinstanz gleichgesetzt werden.¹¹² Der Erzähler bleibe stets als Vermittler zwischen dem Leser und dem Reisenden vorhanden.¹¹³ Politzer argumentierte hingegen, dass der Erzähler „eine mittlere Position zwischen dem Offizier und dem Forschungsreisenden“¹¹⁴ einnimmt.

Als der Apparat nach den ausführlichen Erklärungen des Offiziers nun angeworfen wird, ist darauf folgend dieser Satz zu lesen, der besonders viele Fragen aufgeworfen hat: „Hätte das Rad nicht gekreischt, es wäre herrlich gewesen.“¹¹⁵ An dieser Stelle ist es schwierig zu beurteilen,

¹⁰⁴ebd.

¹⁰⁵K. Mladek (2006), S. 135.

¹⁰⁶Vgl. H. D. Zimmermann (2009), S. 160.

¹⁰⁷Roy Pascal: *Kafka's Narrators. A study of his stories and sketches*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press 1982, S. 66.

¹⁰⁸A. Polaschegg (2008), S. 659.

¹⁰⁹Vgl. T. Weitlin (2007), S. 257.

¹¹⁰R. Pascal (1982), S. 63.

¹¹¹Vgl. ebd., S. 64.

¹¹²Vgl. A. Honold (2008), S. 490.

¹¹³Vgl. R. Pascal (1982), S. 63.

¹¹⁴H. Politzer (1965), S. 165.

¹¹⁵F. Kafka (2008), S. 175.

wessen Perspektive eingenommen wird. Zwar würde es inhaltlich den Gedanken des Offiziers entsprechen, aber da seine Gedanken ansonsten einzig in der direkten Rede dargelegt werden und dieser Satz Teil der erlebten Rede ist, ist dies eher unwahrscheinlich. Der Reisende wiederum zeigt ja zuletzt deutlich seine ablehnende Haltung gegen das Verfahren und eine derartige Begeisterung für die Foltermaschine wäre bei ihm also ebenfalls unwahrscheinlich. Axel Hecker zufolge „leiht sich der Erzähler [hier] die Haltung des Offiziers, um in dieser Maske eine unverhohlene Faszination durch die Maschine zu bekennen“¹¹⁶. Ihm zufolge kommt hier eine „latente Solidarität zwischen Erzählerneutralität und Maschine“ zum Ausdruck.¹¹⁷ Mladek argumentiert hingegen, dass der Erzähler hier ganz offen seine Faszination durch die Maschine bekennt und sich der Meinung des Offiziers eher anschließt als sich dahinter zu verstecken.¹¹⁸ Weitin wiederum hält es für möglich, dass diese Aussage entweder vom Offizier oder sogar vom Reisenden stammen könnte.¹¹⁹ Tatsächlich zeigt der Reisende trotz seiner humanitären Einstellung im Laufe der Erzählung ein zunehmendes Interesse an der Maschine, denn es heißt ja: „Der Reisende war schon ein wenig für den Apparat gewonnen [...]“¹²⁰

Genauso unklar ist bei einer anderen Textstelle, aus wessen Perspektive gesprochen wird. Diese ist besonders auffällig, da hier ausnahmsweise die Gedankengänge des Verurteilten dargelegt werden:

Erst als der Offizier vollständig nackt war, wurden sie aufmerksam. Besonders der Verurteilte schien von der Ahnung irgendeines großen Umschwungs getroffen zu sein. Was ihm geschehen war, geschah nun dem Offizier. Vielleicht würde es so bis zum Äußersten gehen. Wahrscheinlich hatte der fremde Reisende den Befehl dazu gegeben. Das war also Rache. Ohne selbst bis zum Ende gelitten zu haben, wurde er doch bis zum Ende gerächt. Ein breites, lautloses Lachen erschien nun auf seinem Gesicht und verschwand nicht mehr.¹²¹

An dieser Stelle wird nicht ganz deutlich, ob aus der Perspektive des Reisenden gesprochen wird, der hinsichtlich des Verhaltens des Verurteilten Mutmaßungen über dessen Gedanken anstellt, oder ob hier tatsächlich ein Perspektivenwechsel vorgenommen wurde.¹²²

Die vorhandenen Deutungsansätze beweisen, wie vielschichtig Kafkas Erzählung ist und somit sehr unterschiedliche Interpretationen möglich sind. So wurden zahlreiche religiöse Bezüge in der Erzählung gesehen, da die Unzweifelhaftigkeit der Schuld auf die biblische Erbsünde hinweist und deutliche Parallelen zwischen der sechsten Stunde der Folterprozedur und der Kreuzigung Jesu erkannt wurden. Schließlich sollen die Qualen, verbunden mit der Erkenntnis der Schuld, letztlich zu einem höheren Sinn führen. Zudem erinnert die volle Unterstützung des

¹¹⁶A. Hecker (1998), S. 108.

¹¹⁷ebd.

¹¹⁸Vgl. K. Mladek (2006), S. 128.

¹¹⁹Vgl. T. Weitin (2007), S. 257.

¹²⁰F. Kafka (2008), S. 168.

¹²¹ebd., S. 193.

¹²²Vgl. B. Auerochs (2010), S. 210.

Systems durch den Offizier, der den gottähnlichen alten Kommandanten verehrt, an die Unterwerfung unter einen religiösen Glauben. Als realistisch wurde die Erzählung aufgrund des zeitgeschichtlichen Kontextes aufgefasst, da sie teilweise als Kritik an Krieg und Kolonialismus verstanden wurde. Dabei spielten sowohl die außerhalb Europas gelegenen Strafkolonien eine wichtige Rolle, da dort die Behandlung der einheimischen Bevölkerung entsprechend unwürdig war und die Strafen besonders grausam, als auch der kurz nach der Erzählung ausgebrochene Erste Weltkrieg. Erstmals wurden in diesem Krieg Massenvernichtungswaffen und Geräte eingesetzt, die mit ihrer ausgeklügelten Technik an die Maschine in der Erzählung erinnern. Genauso lässt sich die Erzählung aber auf jegliche Art von Diktatur beziehen, in der Menschen grausam getötet werden. Im Hinblick auf Kafkas eigene Biographie wurde die Erzählung zudem oftmals auch psychoanalytisch gedeutet. Schließlich entwickelte Kafka aufgrund der familiären Bedingungen frühzeitig ein Schuldbewusstsein, das sich auch in der Erzählung niederschlägt. So wurde die Strafkolonie auch als Traum gedeutet und die Personenkonstellation als Ich-Spaltung des Autors verstanden, der sich sowohl in der Figur des Offiziers als auch im Verurteilten wiederfindet. Schließlich wurde auch auf die komischen, ironischen und grotesken Elemente in der Erzählung verwiesen. In diesem Zusammenhang wurde die groteske Wirkung betont, die durch die sachliche Beschreibung eines grausamen Vorganges entsteht. Dabei spielt insbesondere auch der Offizier eine wichtige Rolle, der als eine Art Karikatur bezeichnet wurde und in seinem fanatischen Verhalten nicht ausschließlich ernst genommen werden könne. Zudem weist die Tatsache, dass er mit Inbrunst ein System unterstütze, das letztlich mit ihm zusammenbricht, eine gewisse Ironie auf. Dass zudem eine Foltermaschine als ästhetisches Meisterwerk präsentiert wird, wurde ebenso als grotesk aufgefasst. Eine besondere Herausforderung bezüglich der Deutbarkeit der Erzählung stellt die Erzählperspektive und der Erzähler da. Zwar wird die Handlung in einem sachlichen Ton geschildert, weist aber dennoch keinen logischen Handlungsverlauf auf. Schließlich sind in der Erzählung Widersprüche zu finden und zudem ist oft unklar, wem die Gedankengänge, die, abgesehen von der direkten Rede des Offiziers, zumeist in der erlebten Rede formuliert werden, zugeordnet werden können. Dennoch wurde festgestellt, dass der Offizier weitestgehend von außen präsentiert wird, während der Reisende über eine personale Erzählhaltung dargestellt wird.

Inwiefern diese unterschiedlichen Deutungsansätze in den Visualisierungen zu finden sind, wird im Analyseteil zu sehen sein. Zuvor sollen die erzähltheoretischen Analyseinstrumente erläutert werden, die später in Bezug auf die Frage nach dem Erzähler und der Erzählinstanz wichtig sind, sowie die besonderen Herausforderungen, die im Hinblick auf die Visualisierung literarischer Texte im allgemeinen und Kafkas Texte im Besonderen entstehen.

3. Methodische Vorüberlegungen

3.1. Erzählperspektive und Fokalisierung

In den visuellen Umsetzungen von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* soll im Folgenden gezeigt werden, in welcher Weise die diversen Deutungsansätze in den Adaptionen zu finden sind und inwiefern diese durch die jeweils gewählte Erzählperspektive, die im Originaltext nicht immer eindeutig identifizierbar ist, besonders betont werden. Da während der Analyse der Adaptionen stets ein direkter Vergleich mit dem Ausgangstext vorgenommen werden soll, bietet es sich an, auch hinsichtlich der Visualisierungen erzähltheoretische Konzepte aus der Literaturwissenschaft anzuwenden. Dabei soll in erster Linie Gérard Genettes Fokalisierungskonzept herangezogen werden, das eine klare Unterteilung in drei verschiedene Fokalisierungstypen vorsieht, nämlich die *Nullfokalisierung*, die *interne Fokalisierung* sowie die *externe Fokalisierung*. Nicht nur die Frage danach, wer welche *Informationen* und welches *Wissen* über Handlung und Figuren preisgibt, ist dabei von Bedeutung, sondern auch die Frage, aus wessen *Sicht* bzw. aus wessen *Blickwinkel* die Geschehnisse dargestellt werden. Beides führt Genette in dem Begriff *Fokalisierung* zusammen.¹²³ Grundsätzlich nimmt Genette also folgende Unterteilung vor: Eine *Nullfokalisierung* oder *unfokalisierte* Erzählung liegt vor, wenn „der Erzähler [...] mehr weiß als die Figur oder [...] mehr sagt als irgendeine der Figuren weiß“. Genette spricht hingegen von *interner Fokalisierung*, wenn „der Erzähler nicht mehr [sagt], als die Figur weiß“. Zuletzt nennt er die *externe Fokalisierung* bei der „der Erzähler weniger [sagt], als die Figur weiß“.¹²⁴ In diesem Sinne spielt es auch eine Rolle, ob es sich um einen *heterodiegetischen* Erzähler handelt, d.h. der Erzähler außerhalb der Handlung anzusiedeln ist, oder ob der Erzähler *homodiegetisch*, also Teil der Handlung, ist.¹²⁵

Aufgrund der veränderten medialen Bedingungen ist Genettes Konzept nicht in der Weise, wie es in der Literatur möglich ist, auf den Film bzw. Comic übertragbar. Eine sinnvolle Ergänzung zu Genettes Fokalisierungskonzept und eine Übertragung dessen auf den Film liefert François Jost. In erster Linie weist Jost insbesondere auf die Tatsache hin, dass die Frage *Wer sieht?* im Film nicht einfach mit der Fokalisierung gleichgesetzt werden kann.¹²⁶ Aus diesem Grund beschränkt er für den Film die Fokalisierung auf die Frage danach, was eine Figur oder der Erzähler *weiß* und fügt den Terminus *ocularisation* hinzu, der ganz konkret den Blickwinkel beschreibt und sich somit der Frage *Wer sieht?* widmet. Bei der *ocularisation* unterscheidet Jost zwischen der *ocularisation interne*¹²⁷, die der subjektiven Kamera entspricht, also dem Blick-

¹²³ Vgl. G. Genette (1994), S. 132ff..

¹²⁴ ebd., S. 134–135.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 175.

¹²⁶ Vgl. F. Jost (1987), S. 17.

¹²⁷ Innerhalb der *ocularisation interne* wiederum unterscheidet Jost zwischen der *ocularisation interne primaire* und der *ocularisation interne secondaire*. Die Erklärung dieser Unterasspekte erfolgt an entsprechenden Stellen im Analyseteil.

winkel einer der Figuren, und der *ocularisation zéro*¹²⁸, d.h. ein Blickwinkel, der keiner der Figuren der Handlung entspricht.¹²⁹

Neben Genettes Konzept und François Josts Ergänzungen und Übertragung auf den Film soll zudem das noch recht neue *Modell der Erzählperspektive* von Wolf Schmid herangezogen werden, das einen ganz anderen Ansatz verfolgt. Schmid kritisiert Genettes Auffassung, dass mit der *Nullfokalisierung* ein allwissender Erzähler, der keinerlei perspektivische Einschränkungen kennt, möglich ist. Ihm zufolge gilt vielmehr, dass „jegliche Darstellung von Wirklichkeit in den Akten der Auswahl, Benennung und Bewertung der Geschehensmomente Perspektive impliziert“¹³⁰. Diese These wird in der vorliegenden Arbeit zu prüfen sein. Einen sinnvollen Ansatz liefern aber vor allem seine *Parameter der Perspektive*, die aufzeigen, dass die gewählte Perspektive jeweils von sehr unterschiedlichen Aspekten abhängen kann. So nimmt er eine Unterteilung in *räumliche Perspektive*, *ideologische Perspektive*, *zeitliche Perspektive*, *sprachliche Perspektive* und *perzeptive Perspektive* vor.¹³¹ Die *räumliche Perspektive* bestimmt den jeweiligen Standpunkt einer Person in einem Raum und den eingenommenen Blickwinkel.¹³² Bei der *zeitlichen Perspektive* spielt der temporelle Abstand zu einem Ereignis eine Rolle und wie dieses später, aufgrund der vergangenen Zeit, anders dargestellt und bewertet wird.¹³³ Die *sprachliche Perspektive* weist auf die verschiedenen „sprachlichen Register“ hin und die unterschiedlichen Ausdrücke, die verwendet werden, um das Erlebte zu beschreiben.¹³⁴ Bei der *perzeptiven Perspektive* kommt es auf das „Prisma“ der Wahrnehmung an, d.h. wessen Perspektive eingenommen wird und welche Elemente eines Erlebnisses ausgewählt und übermittelt werden.¹³⁵ Bei diesen Parametern der Perspektive spielt es nach Schmid auch eine Rolle, ob die jeweilige Perspektive *narratorial*, also aus der Perspektive des Erzählers, oder *personal* ist, d.h. aus der Perspektive einer Figur.¹³⁶ Insbesondere die Betrachtung der *ideologischen Perspektive* wird bei der Analyse der visuellen Umsetzungen von Kafkas Erzählung hilfreich sein, da schließlich nicht nur gezeigt werden soll, aus wessen Perspektive die Handlung dargestellt wird, sondern auch, wie diese je nach Wissensstand, Denkweise und Erfahrungen unterschiedlich wahrgenommen und wie das Wahrgenommene bewertet wird.¹³⁷ Diese Perspektive steht in vielen Fällen in Verbindung mit einem der anderen Parameter.¹³⁸ Die erzähltheoretischen Konzepte von

¹²⁸ Auch hier unterscheidet Jost noch drei Unterasspekte, nämlich die *focalisation externe*, die *focalisation spectatorielle* sowie die *focalisation interne*. Auch diese Fälle sollen anhand von Einzelbeispielen näher im Analyseteil erläutert werden. Hier wird also deutlich, dass auch, wenn nicht der Blickwinkel einer Figur eingenommen wird, die unterschiedlichen Fokalisierungstypen festgestellt werden können.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 18–19.

¹³⁰ W. Schmid (2005), S. 125.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 127ff..

¹³² Vgl. ebd., S. 127.

¹³³ Vgl. ebd., S. 129.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 130.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 131.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 132–133.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 128.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 129.

Genette, Jost und Schmid bieten zusammen einen sinnvollen Ansatz, um zu untersuchen, inwiefern die Wahl der Perspektive in Film und Comic jeweils die visuelle Wahrnehmung bestimmt.

3.2. Intermediale Bedingungen der Visualisierung literarischer Texte

Im Folgenden sollen nun noch die besonderen medialen Bedingungen erläutert werden, die sich durch die Übertragung der Erzählung in die visuellen Medien Kurzfilm und Comic ergeben. In diesem Zusammenhang sollen zudem die Herausforderungen thematisiert werden, die insbesondere die Visualisierungen von Kafkas Werken darstellen.

Nach Irina O. Rajewskys Intermedialitätskriterien weisen der Film und der Comic per se die Struktur der *Medienkombination* auf, da in beiden Fällen jeweils zwei Medien miteinander verbunden werden, nämlich Bild und Ton im Falle des Films sowie Bild und Text im Falle des Comics.¹³⁹ Da es sich hier aber um Adaptionen eines literarischen Werkes handelt, trifft vielmehr das Phänomen des *Medienwechsels* zu, da hier ein „Prozeß der Transformation eines medien-spezifisch fixierten Prätextes [...] in ein anderes Medium“¹⁴⁰ stattfindet. In der Analyse der Kurzfilme wird sich aber zeigen, dass noch ein anderes Phänomen von Bedeutung ist. Im Falle von Narges Kalhors Film *Die Egge* lässt sich eher von *intermedialen Bezügen* sprechen, da die Erzählung als Ausgangspunkt genutzt wird, um einen anderen Sachverhalt darzustellen, der Film bezieht sich aber immer wieder auf den Prätext.¹⁴¹ Dennoch ist eine Zuordnung zu den verschiedenen Intermedialitätsphänomenen nicht immer offensichtlich und Rajewski betont daher zurecht, dass ein bestimmtes Medium auch auf mehrere Kategorien zutreffen kann.¹⁴²

In diesem Sinne sollte nun genauer thematisiert werden, welche Möglichkeiten der Umsetzung eines literarischen Werkes in ein visuelles Medium es gibt und wie diese jeweils zu bewerten sind. Vor allem bezogen auf den Film stellte sich oftmals die Frage nach der „Werktreue“¹⁴³, die sich insgesamt aber als wenig angemessen erwiesen hat, da die Literaturverfilmung als ein „unabhängiges Werk“ betrachtet werden sollte¹⁴⁴. Franz-Josef Albersmeier zweifelte zu Recht ihren Sinn an:

[Es] fragt sich zudem, was und wem die Kategorie der ‘Werktreue’ nützt: Selbst wenn sich hinter ihr nicht die Abwertung des Films gegenüber der Literatur verbirgt, ist sie zur Charakterisierung des spezifisch Filmischen untauglich.¹⁴⁵

¹³⁹Vgl. Irina O. Rajewski: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 15.

¹⁴⁰ebd., S. 16.

¹⁴¹Vgl. ebd., S. 17.

¹⁴²ebd.

¹⁴³Franz-Josef Albersmeier: »Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionenproblematik.«, in: Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, hier S. 18.

¹⁴⁴ebd.

¹⁴⁵ebd.

Aus diesem Grund wird der Begriff der *Literaturverfilmung* mittlerweile kaum mehr benutzt, da er zu sehr den Vergleich mit dem Prätext hervorruft. Darum wurde in Folge eher von *Adaptation* und schließlich von der *Transformation* gesprochen.¹⁴⁶ Aufgrund des direkten Vergleiches mit dem Originaltext sollen in dieser Arbeit die Begriffe *Adaption* oder *Übertragung ins Visuelle* verwendet werden, sowie auch *Verfilmung*. Es gilt hervorzuheben, dass jegliche Art der Übertragung eines literarischen Prätextes in ein visuelles Medium immer auch Interpretation impliziert und daher mit entsprechenden Veränderungen und Abwandlungen einhergeht.¹⁴⁷ Schließlich „handelt es sich bei der Produktion eines Literatur-Comics, ebenso wie bei einer Literaturverfilmung und einer Drameninszenierung um Rezeptionsprozesse, in deren Verlauf ein *neues Werk* entsteht“¹⁴⁸.

Somit sind die möglichen Arten der Übertragung höchst vielfältig. Sandra Poppe unterscheidet diesbezüglich fünf unterschiedliche *Transformationstypen*, die sie auf die Verfilmung von literarischen Texten bezieht, die sich aber durchaus auch für die Analyse von Literatur-Comics eignen. Sie nimmt eine Unterteilung in die *stofforientierte Transformation*, die *handlungsorientierte Transformation*, die *analoge Transformation*, die *interpretierende Transformation* und die *freie Transformation* vor. In der *stofforientierten Transformation* wird der Inhalt oder nur das Thema bzw. der Stoff übernommen, sodass grobe Ähnlichkeiten vorhanden sind. Die *handlungsorientierte Transformation* konzentriert sich vor allem in deutlicher Anlehnung an den Text auf die „erzählte Handlung“ und übernimmt das Grundgerüst des Textes. Bei der *analogen Transformation* wird zusätzlich zur Handlung auch noch die Erzählweise berücksichtigt und eine „eigene filmische Gestaltung“ geschaffen. Auch in der *interpretierenden Transformation* sind letztere Elemente zu finden, allerdings unterscheidet dieser Typus sich stärker durch eine eigene Interpretation des Textes, da hier noch deutlicher die spezifisch filmischen Darstellungsmittel betont werden. Bei der *freien Transformation* schließlich, die sich sehr stark vom Text entfernt, werden nur noch einzelne Aspekte und Motive übernommen, sodass die Verfilmung hier auf eine „abstrakte Interpretation“ hinausläuft.¹⁴⁹ Diese Transformationstypen sollen in der Analyse der Filme und des Comics dabei helfen, die Art und Weise der Umsetzungen zu beurteilen.

Zunächst sei nun noch auf die spezifischen Charakteristika des Comics verwiesen. Scott McCloud definiert den Comic als „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen“¹⁵⁰. Stärker noch als beim Film, in dem der Ton in der Regel hinter dem Filmbild ein zweitrangiges Element darstellt, können Bild und Text im Comic als gleichberechtigte Bestandteile verstanden werden. Beide Elemente können nicht wie im Film scharf voneinander getrennt

¹⁴⁶Vgl. Sandra Poppe: *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2007, S. 90–91.

¹⁴⁷Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 10–11.

¹⁴⁸ebd., S. 11 (Hervorhebung im Original).

¹⁴⁹Vgl. S. Poppe (2007), S. 92–94.

¹⁵⁰Scott McCloud: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen 2001, S. 17.

werden, da der Text in Comics oft auch „über seine visuelle Präsentation semantisiert ist“ und das Zusammenspiel von Text- und Bildelementen auf sehr unterschiedliche Weise verlaufen kann.¹⁵¹ Genauso ist auch eine bewusste Abgrenzung beider Elemente voneinander möglich.¹⁵² Besonders beim Comic ist aber nicht nur die Verknüpfung von Bild- und Textteilen innerhalb des einzelnen Panels, sondern die gesamte Seitengestaltung spielt eine wichtige Rolle und dementsprechend auch, wie die einzelnen Panels auf der Seite situiert sind. Schließlich erhält der Leser einen Gesamteindruck von der ganzen Seite und muss sich die einzelnen Bilder nicht (wie im Film) nacheinander anschauen. Somit ist im Comic also auch der Rahmen relevant, der generell dazu dient sich gegenüber den anderen Panels abzusetzen und durch eine bewusste Gestaltung Bedeutung erzeugen kann.¹⁵³

Ein wichtiger Aspekt im Zusammenhang der Verfilmungen stellt nun noch die Tatsache dar, dass es sich in diesem Fall um Kurzfilme handelt, die, verglichen mit dem klassischen Langspielfilm, besondere Spezifika aufweisen. Schon aufgrund der deutlich verdichteten Darstellung kann sich die Frage nach der Werktreue nicht in dem Maße stellen, wie es bei der Adaption eines literarischen Werks in Form eines Langspielfilms möglich ist. Schließlich sind die „Abstrahierung des Epischen und [...] [die] Verkürzung auf das Wesentliche“¹⁵⁴ typische Merkmale des Kurzfilms. Zwar ließe sich behaupten, dass es sich bei Kafkas Erzählung ebenfalls nur um einen kurzen Text handelt, allerdings zeigt die Tatsache, dass auch Langspielfassungen von der *Strafkolonie* vorhanden sind, dass die Erzählung stofflich durchaus genug bietet, um einen langen Film daraus zu produzieren, sodass hier die Besonderheiten des Kurzfilms in der Tat relevant sind. Durch die Kürze des Films kann die Handlung letztlich nicht voll ausgeschöpft werden. Dafür wird mit den Kurzfilmen eine ganz andere Intention verfolgt, die auch in den zu analysierenden Kurzfilmen deutlich wird und durchaus auch hinsichtlich einer Visualisierung von Kafkas Text von Bedeutung ist. Katrin Heinrich lieferte diesbezüglich eine sehr treffende Formulierung:

Denn ein Handlungsablauf wird in den Kurzformen so konzipiert, daß nicht nur seine aufeinanderfolgenden und zusammenhängenden Ereignisse wichtig sind, sondern daß sich ein bestimmter Effekt auf den Zuschauer ergibt. Dieser Effekt bzw. Eindruck steht über der Darstellung des Handlungsablaufes an sich. Nicht die Entwicklung der Geschichte steht im Vordergrund, sondern der Eindruck, den sie beim [...] Zuschauer hinterläßt.¹⁵⁵

Mit diesem Gegensatz zwischen der Betonung auf die inhaltliche Darstellung einerseits und der Betonung auf die Übermittlung der Grundstimmung andererseits wird ein wesentlicher Punkt

¹⁵¹Vgl. Monika Schmitz-Emans: »Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation«, in: Ditschke/Kroucheva/Stein (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 281–309, hier S. 282.

¹⁵²Vgl. M. Schmitz-Emans (2012), S. 10.

¹⁵³Vgl. ebd., S. 76–78.

¹⁵⁴Hilmar Hoffmann: »Zur Entwicklung der Sprache des (Kurz-)Films am Beispiel der Westdeutschen Kurzfilmtage bis 1970«, in: Johannes Horstmann (Hg.), *Sprache des Kurzfilms. Beispiel: 25 Jahre Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen*, Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1981, S. 11–97, hier S. 57.

¹⁵⁵K. Heinrich (1997), S. 57.

angesprochen, der auch im Hinblick auf die Adaption eines bestimmten literarischen Werkes und Kafkas Werk insbesondere relevant ist.

Es stellen sich hier also folgende Fragen: Welchen Elementen aus Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* sollte bei einer Visualisierung besondere Beachtung geschenkt werden? Sind es jene inhaltlicher Natur? Oder ist es vielmehr der Grundton der Erzählung, auf den es ankommt? Kafkas Werk insgesamt stellt in diesem Sinne eine ganz besondere Herausforderung dar. Nicht umsonst werden Kafkas Werke mit dem Charakteristikum *kafkaesk* umschrieben. Schließlich entsteht in seinen Werken eine „sehr eigene Welt des Verwirrenden, Bedrohlichen, Monströsen“, eine Welt in der „[h]errschende Maßstäbe, Urteile, Ereignisse“ dominieren und alles „rätselhaft“ und „unheimlich“ ist.¹⁵⁶ Genauso stellen die Widersprüchlichkeit seiner Texte, der Wechsel der Perspektiven und die Unsicherheiten im Erzählvorgang Elemente dar, die sich eher einer Visualisierung verweigern.¹⁵⁷ Zu Recht betont Oliver Jahraus daher, dass Kafkas Texte „zwangsläufig in eine mediale Konflikt- und Konkurrenzsituation mit dem visuell-narrativen Medium des Films geraten [müssen]“¹⁵⁸. Dies trifft im selben Maße auf den Comic zu. Bei dieser Komplexität seiner Texte wird man ihnen sicher nicht gerecht, wenn die Visualisierungen einzig zum Ziel haben „visual substitutes“ des Textes zu liefern, da so schließlich auch die spezifischen Mittel des Visuellen außer Acht gelassen würden.¹⁵⁹ Dennoch ist es oft nicht vermeidbar, einen literarischen Text nicht in eine konkrete Darstellung zu übersetzen.¹⁶⁰ Christina Scherer und Waldemar Fromm zeigen aber insbesondere im Hinblick auf die Verfilmung von Kafkas Werken auf, dass im Wesentlichen zwei verschiedene Arten der Umsetzung zur Verfügung stehen, die angesichts der Vielschichtigkeit von Kafkas Werken möglich scheinen:

entweder mit einer betonten Texttreue und realistischer Darstellung, die den scheinbaren Nicht-Eingriff betonen, die Verfahrensweise in Kafkas Schreiben im Grunde aber ignorieren, oder durch eine reflexive Ebene, in der die spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Medien Literatur und Film betont werden, mithin ihre Differenz in intermedialer Perspektive.¹⁶¹

Dass und inwiefern auch der Film die Möglichkeit bietet, sich nicht allein dem Konkreten zu bedienen, sondern genauso Bilder liefern kann, die sich einer klaren Deutung entziehen, wird in der Analyse zu sehen sein. Im folgenden Teil soll nun an konkreten Film- und Comicbeispielen gezeigt werden, wie in der Umsetzung von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* mit den spezifischen Charakteristika dieser Medien umgegangen wird, um den Fokus auf bestimmte Elemente der Erzählung zu richten und diese perspektivisch zu formen.

¹⁵⁶B. Damerau (1995), S. 247.

¹⁵⁷Vgl. Waldemar Fromm/Christina Scherer: »Kino nach Kafka - Zu Verfilmungen von Franz Kafkas Romanen nach 1960«, in: Lothar Bluhm/Christine Schmitt (Hg.), *Kopf-Kino - Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006, S. 145–166, hier S. 148.

¹⁵⁸Oliver Jahraus: »Kafka & der Film«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2008, S. 224–236, hier S. 231.

¹⁵⁹Vgl. Martin Brady/Helen Hughes: »Kafka adapted to film«, in: Julian Preece (Hg.), *The Cambridge Companion To Kafka*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 226–242, hier S. 227.

¹⁶⁰Vgl. W. Fromm/C. Scherer (2006), S. 146/147.

¹⁶¹ebd., S. 148.

4. Die Übertragungen der Strafkolonie ins Visuelle

4.1. Groteskes, Fanatismus und religiöse Bezüge:

Manuel Gomez' ironische Adaption *La Colonie Pénitentiaire*

In dem Kurzfilm *La Colonie Pénitentiaire* (1991) hält sich der belgische Regisseur Manuel Gomez im Wesentlichen an die literarische Vorlage und richtet den Fokus insbesondere auf die Figur des Offiziers, der in seinem Fanatismus und seinem Glauben an das Verfahren präsentiert wird, sowie auf die riesige Foltermaschine, die als technisches Meisterwerk dargestellt wird. Der Kurzfilm wurde bereits auf mehreren Filmfestivals gezeigt, darunter beim *International Short Film Festival* in Clermont-Ferrand (1993)¹⁶² sowie bei Festivals in Brüssel, Montréal und anderen Städten¹⁶³. Manuel Gomez drehte bereits eine ganze Reihe an Kurzfilmen sowie auch Animations- und Zeichentrickfilme. Nebenbei ist er als Maler und Bildhauer tätig.¹⁶⁴ Seine breitgefächerten künstlerischen Tätigkeiten kommen auch in der Adaption von Kafkas *Strafkolonie* zum Ausdruck und somit sind einige Parallelen zwischen diesem Kurzfilm und dem Comic vorhanden, wie später im Kapitel über den Comic gezeigt wird.

Der Offizier lässt über seine ausgeprägte Mimik und Gestik seine Überzeugung vollends zur Geltung kommen und verdrängt alle negativen Aspekte des Verfahrens. So finden auch die in der Erzählung deutlich werdenden Zweifel des Reisenden kaum Erwähnung, da dieser in der Handlung neben der Figur des Offiziers zweitrangig ist. Auch der Verurteilte erhält als Person wenig Beachtung und wird in erster Linie als Beiwerk präsentiert, um die Pracht der Maschine hervorzuheben. Genauso wie auch die Erzählung spielt sich die Handlung an zwei verschiedenen Schauplätzen ab. So findet der Hauptteil statt „in dem tiefen, sandigen, von kahlen Abhängen ringsum abgeschlossenen kleinen Tal“¹⁶⁵ in einem Gemäuer statt, das genauso wenig Kontextualisierung erfährt wie in Kafkas Erzählung. Denn auch hier erfährt der Zuschauer nichts Genaueres über den Ort oder Zeitpunkt der Handlung. Im zweiten Teil, d.h. nach dem Tod des Offiziers, sind der Reisende sowie der Verurteilte und der Soldat auf einer nächtlichen Straße zu sehen und auch hier verlässt der Reisende den unbekannt Ort schließlich mit dem Boot und fährt über ein dunkles Gewässer davon.

In den folgenden Abschnitten, soll nun vorerst die Frage nach dem Erzähler und der Erzählperspektive geklärt werden, um anschließend näher auf die einzelnen Elemente der Erzählung und deren Umsetzung in Gomez' Kurzfilm einzugehen.

¹⁶²International Short Film Festival Clermont-Ferrand: *La Colonie pénitentiaire*. Filmkurzbeschreibung aus dem Programm 1993, http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=131&c=3&id_film=100002957&o=, abgerufen am 17.10.2012.

¹⁶³Manuel Gomez: *Curriculum Vitae*, <http://home.scarlet.be/manugomez/CV.htm>, abgerufen am 17.10.2012.

¹⁶⁴cinergie.be: *Manuel Gomez, 21 Films ½ - Attention concours!* 2006, http://www.cinergie.be/webzine/manuel_gomez_21_films_attention_concours, abgerufen am 17.10.2012.

¹⁶⁵F. Kafka (2008), S. 164.

4.1.1. Der heterodiegetische Erzähler und die Perspektive

Die Bestimmung der Erzählinstanz und der Erzählperspektive ist in Gomez' Verfilmung nicht offensichtlich. Mit dem deutlichen Fokus auf die Ästhetik der Maschine sowie die überaus überzeugende und mitreißende Figur des Offiziers bestätigt sich auf sehr eindringliche Weise, was Zimmermann ursprünglich über Kafkas Erzählung geäußert hat, nämlich, dass „jegliches moralisches Pathos ausgeschaltet“¹⁶⁶ wird. Da zudem nur in sehr geringem Umfang seitens des Reisenden Kritik an dem Verfahren laut wird und die Maschine bis kurz vor dem Schluss keinerlei Schwachstellen aufweist, sodass die Folterprozedur weitestgehend als positiv präsentiert wird, ließe sich durchaus behaupten, dass hier die Wahrnehmungswelt des Offiziers dargestellt wird und mithin intern fokalisiert wird. Schließlich wird der Offizier des Öfteren in einer Groß- oder sogar Detailaufnahme gezeigt.¹⁶⁷ Aus bestimmten Gründen, die im Folgenden zu zeigen sind, soll diese Behauptung widerlegt und vielmehr die These vertreten werden, dass es sich in diesem Kurzfilm nach Genettes Kriterien in erster Linie um einen *heterodiegetischen* Erzähler handelt, der somit, bezogen auf den Film, in zahlreichen Einstellungen Josts *ocularisation zéro* entspricht. Zumeist fokalisiert der Erzähler extern und an einer Stelle im Film wird der Offizier intern fokalisiert. Zudem sind mehrere besondere Aufnahmewinkel vorhanden, die Josts *focalisation spectatorielle* entsprechen, wie im Folgenden gezeigt wird. Genauso verdeutlicht sich in dieser Adaption Schmidts Auffassung, dass jegliche Art der Darstellung eine gewisse Haltung oder Perspektive zu dem Gezeigten impliziert.¹⁶⁸ In diesem Fall liegt der Darstellung eine bestimmte *ideologische Perspektive* zugrunde, die unter anderem über die Wahl auffälliger, *räumlicher Perspektiven*, die in vielen Fällen nicht einer bestimmten Person zugeordnet werden können, in den Vordergrund tritt. In diesem Sinne sollte ebenso betont werden, dass schließlich auch im Falle einer externen Fokalisierung in gewissem Maße die Wahrnehmungswelt einer Figur präsentiert werden kann, obwohl dies nur über eine äußere Darstellung geschieht.¹⁶⁹

In jedem Fall sind in einem Film die Einordnung der Erzählinstanz und der Perspektiven oft nicht offensichtlich, wie auch Knut Hickethier betonte, da diese sich überschneiden und vermischen, was aber durchaus die Besonderheit des Erzählens im Film ausmache.¹⁷⁰ Dementsprechend lassen sich auch in Gomez' Film manche räumliche Perspektiven einer bestimmten Figur zuordnen oder es bleibt, wie schon in der Erzählung, teilweise unklar, ob ein bestimmter Blickwinkel dem Erzähler oder einer der Figuren zuzuschreiben ist. Wichtig ist in diesem Sinne vor

¹⁶⁶H. D. Zimmermann (2009), S. 160.

¹⁶⁷ Beispielsweise Jörg Schweinitz stellte fest, dass „nahezu alle (...) intern fokalisiert erzählten Filme [...] ihre Fokalisatorfigur ständig [zeigen]; sie wählen statt subjektivierter Bilder, welche die visuelle Perspektive der Figur repräsentieren, überwiegend den Blick auf die Figur.“. Jörg Schweinitz: »Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe«, in: *montage/av* 16 (2007), S. 85–103, hier S. 96.

¹⁶⁸Vgl. W. Schmid (2005), S. 125.

¹⁶⁹Vgl. Edward Branigan: »Fokalisierung«, in: *montage/av* 16 (2007), S. 73–85, hier S. 76.

¹⁷⁰Vgl. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse* (= Sammlung Metzler, Band 277). Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 132.

allem, dass trotz einiger Fokalisierungs- bzw. Perspektivenwechsel¹⁷¹, die in einem Film kaum vermeidbar sind, „die Dominanz eines vorherrschenden Fokalisierungsmodus“¹⁷² festgestellt werden kann, wie Jörg Schweinitz es formuliert.

Trotz einer ideologischen Färbung des in den einzelnen Einstellungen des Films Präsentierten, sollte vorerst auf die dennoch vorhandene Sachlichkeit in der Erzählweise hingewiesen werden, die den Rahmen der Handlung bestimmt und die Anwesenheit eines figurenungebundenen¹⁷³, heterodiegetischen Erzählers bestätigt. Diese filmische - im Grunde genommen klassische - Erzählweise ist in erster Linie unauffällig und somit wird die volle Aufmerksamkeit auf das inhaltlich Gebotene gerichtet. Erstens ist die Montage in keiner Weise auffällig, da in dem Film durchweg der „unsichtbare Schnitt“ verwendet wird.¹⁷⁴ Dadurch wirkt er, wie dies auch hinsichtlich der Erzählung festgestellt wurde, realistischer und erzeugt so, aufgrund des Eindrucks einer „lebensechten Dynamik“, eine „Wirklichkeitsillusion“.¹⁷⁵ Zweitens wird bis auf zwei Ausnahmen mit Tiefenschärfe gearbeitet.¹⁷⁶ Das lässt vermuten, dass für die Erzählinstanz grundsätzlich alle Bestandteile des Filmbilds äußerlich sichtbar sind und das Filmbild bezüglich der Schärfe ausgewogen ist. Diese Erzählweise entspricht somit jener aus Kafkas Erzählung und sorgt auch hier dafür, dass die inhaltlichen Vorgänge besonders hervorgehoben werden und gewissermaßen ein Kontrast zwischen der Sachlichkeit der Erzählweise und der inhaltlich grausamen Handlung entsteht.

So wie auch in Kafkas Erzählung entsteht also dadurch einerseits ein Kontrast, der das inhaltlich Dargestellte umso stärker hervorhebt und andererseits bietet es der Erzählinstanz die Möglichkeit durch den sachlichen, neutralen Rahmen den ironischen Grundton¹⁷⁷, der dem ganzen Film zugrunde liegt, hervorzuheben. So wird nicht nur über auffällige Kameraperspektiven, sondern auch über die inhaltliche Gestaltung in stark überzeichneter Weise insbesondere der Offizier und die Maschine nicht nur als ausgesprochen mächtig und bedeutend, sondern zugleich auch als sehr bedrohlich präsentiert. Gerade diese auffälligen Übertreibungen in der Darstellung verdeutlichen aber, dass der fanatische Offizier und sein Meisterwerk letztlich nicht sehr ernst zu nehmen sind und somit in erster Linie vom Erzähler verspottet werden.

Zunächst sollen nun näher einzelne Einstellungen vorgestellt werden, die eine besondere räum-

¹⁷¹ Die Variationen hinsichtlich der Perspektive bzw. Fokalisierung, die in einer Erzählung vorkommen können, bezeichnet Genette als *Alterationen*. Vgl. G. Genette (1994), S. 138.

¹⁷²J. Schweinitz (2007), S. 93.

¹⁷³ Auch Nicole Mahne hält den Begriff der Objektivität der Erzählinstanz für fragwürdig, weshalb sie im Falle des Films von „figurengebundener“ und „figurenungebundener“ Fokalisierung spricht, da selbst „eine objektive Kamera [...] den Ausschnitt der erzählten Welt selektiert und perspektivisch präsentiert [...]“. Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2007, S. 98.

¹⁷⁴ Der „unsichtbare Schnitt“ entspricht der „*Déocupage classique*“. Nach James Monaco ist das Ziel dieser Art von Montage „unauffällige Übergänge von Einstellung zu Einstellung zu ermöglichen und die Aufmerksamkeit auf die jeweils ablaufende Handlung zu konzentrieren“. James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. 2007, S. 219.

¹⁷⁵Vgl. K. Hicketier (2001), S. 155.

¹⁷⁶ „Wenn alles vom Vordergrund bis Hintergrund scharf ist“. J. Monaco (2007), S. 203.

¹⁷⁷ Die Ironie in diesem Film ist hier im klassischen Sinne zu verstehen und zwar als „hinter Ernst versteckter Spott, mit dem man das Gegenteil von dem ausdrückt, was man meint, seine wirkliche Meinung aber durchblicken lässt“ (Deutsches Wörterbuch: Wahrig, 2000)

liche Perspektive beinhalten und somit den ideologischen Hintergrund des Erzählers betonen. In diesen Fällen kommt die Haltung des Erzählers zu dem Verfahren und dem Offizier ganz offen zum Vorschein. Diese Perspektiven sind eindeutig nicht einer der Figuren der Handlung zuzuordnen und bestätigen, was Jost als Teilaspekt der *ocularisation zéro* unter einer *focalisation spectatorielle* versteht, bei der dem Zuschauer über besondere Kameraperspektiven zusätzliches Wissen hinsichtlich der Handlung bzw. der Figuren geboten wird.¹⁷⁸ Denn über spezielle Aufnahmewinkel vermittelt der Erzähler dem Zuschauer in starken Überzeichnungen, welche Elemente der Handlung besonders von Bedeutung sind und betont die ironische Haltung, die dieser dazu einnimmt. Damit liefert er also Informationen, die den Figuren nicht bekannt sind, und sorgt für eine bewusste Formung der Handlung.

Die gesamte Haltung des Erzählers bezüglich der dargestellten Handlung kommt gleich in der ersten Einstellung zum Ausdruck (00:24-00:40)¹⁷⁹. Hier wird die ideologische Perspektive besonders durch die Wahl einer markanten räumlichen Perspektive hervorgehoben. Die Kamera fährt zu Beginn dicht auf sandigem Boden und Steinen entlang, dann sind die Ansätze eines Gemäuers zu sehen und schließlich ein Eingang, durch den die Kamera weiter am Boden entlang fährt und dann im Inneren auf die Füße des Offiziers stößt und langsam dicht an seinem Körper hoch fährt. Nach seinen Beinen bekommt man seine Uniform zu sehen und schließlich sein Gesicht mit strengem Blick. Leicht unterhalb des Gesichts macht die Kamera Halt (siehe Abb. 1). Aufgrund der Froschperspektive¹⁸⁰, die die Kamera zu Beginn einnimmt, und der sehr geringen Distanz, die sie innehat, als sie an dem Offizier hochfährt, kann eine figurengebundene Perspektive ausgeschlossen werden. Hier verleiht der heterodiegetische Erzähler in einer deutlich überzeichneten Darstellung der Bedeutung des Offiziers einen offensichtlichen Ausdruck und lässt diesen als sehr mächtig erscheinen. Im Hintergrund lässt sich bereits die Maschine erahnen, die aber noch vom Offizier verdeckt wird. Es wird also ersichtlich, dass nur über den Offizier der Zugang zur Maschine möglich ist, denn nur er weiß als letzter Repräsentant des Verfahrens, wie diese zu bedienen ist. Der Einstieg in einen Kurzfilm wird nach Heinrich in der Regel sehr bewusst gewählt und somit wird hier hervorgehoben, dass der Offizier in dem Kurzfilm eine wichtige Rolle einnehmen wird.¹⁸¹

¹⁷⁸Vgl. F. Jost (1987), S. 69–71.

¹⁷⁹ Die Zeitangabe erfolgt in min:sek.

¹⁸⁰ Die Froschperspektive ist eine starke Untersicht, die die Bedeutung einer Sache besonders hervorhebt. Vgl. J. Monaco (2007), S. 205.

¹⁸¹ Vgl. K. Heinrich (1997), S. 63.



Abbildung 1: Der Offizier aus der Untersicht.

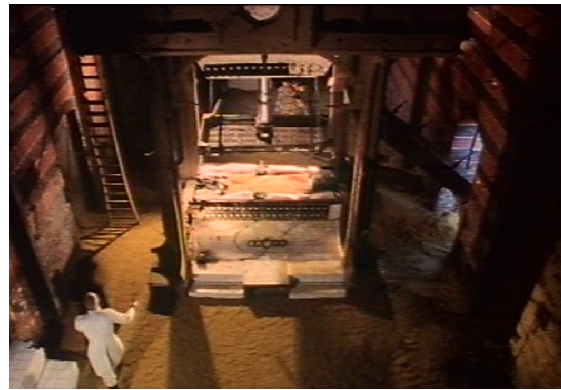


Abbildung 2: Die Maschine in einer extremen Aufsicht.

Genauso tritt auch noch in anderen Einstellungen im Film über die Wahl entsprechender räumlicher Perspektiven zutage, welche Figuren und Objekte der Handlung für den Erzähler besonders relevant sind. Dementsprechend wird auch das für diesen Film wichtigste Element präsentiert: die Maschine. Dieser Moment ist ganz bewusst inszeniert worden, denn von oben herab, also aus einer extremen Aufsicht¹⁸², fährt die Kamera in einem lauten Schwung nach unten an der Maschine herab und präsentiert so deren wesentliche Bestandteile (01:17-01:22). Die Maschine wird so von Beginn an als ein ästhetisches und technisches Wunderwerk dargestellt. Auch dieser Perspektive liegt die offensichtliche Bedeutung der Maschine zugrunde, die der heterodiegetische Erzähler dieser auf ironische Weise zuschreibt, und ist ebenfalls figurenungebunden. Eine andere Einstellung etwas später im Film, die aus einem besonderen Aufnahmewinkel aufgenommen wurde, betrifft ebenfalls die Darstellung der Maschine und betont weiterhin die Haltung der Erzählinstanz dem Verfahren gegenüber. In einer extremen Aufsicht, beinahe aus einer Vogelperspektive, wird in einer Totalen¹⁸³ der gesamte Raum samt Maschine und den anwesenden Personen gezeigt (02:32-02:36). Dabei wird von oben eine Sicht auf die riesige Maschine geboten, deren Gesamtgröße so besonders deutlich wird. Unten an der Seite gehen der Offizier und der Reisende entlang und beide erscheinen im Vergleich zur Maschine mit ihrer bedeutenden Größe als winzig (siehe Abb. 2). Durch diesen Aufnahmewinkel wird die Macht und Bedeutung der Maschine sowie das Bedrohliche an ihr, das auch der heterodiegetische Erzähler dieser zuschreibt, besonders hervorgehoben. Auch in diesem Fall ist die Perspektive ganz offensichtlich nicht an eine der Figuren gebunden. Durch die relative zeitliche Länge der Einstellung kann die Mächtigkeit der Maschine ganz besonders ihre Wirkung entfalten. Eine weitere markante Perspektive einige Einstellungen später zeigt die Maschine und den Offizier in einer Halbnahaufnahme¹⁸⁴ und wie zu Beginn aus der Froschperspektive (02:56-03:03). Die Maschine und deren drei Teile sind von unten von der Seite zu sehen und der Offizier steht

¹⁸² das Objekt wird hier beinahe „senkrecht von oben“ gezeigt. Vgl. Werner Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 121.

¹⁸³ der ganze Raum samt Menschen wird gezeigt. Vgl. ebd., S. 118.

¹⁸⁴ d.h. ein Mensch vom Kopf bis zu den Füßen ist zu sehen. Vgl. ebd.

gerade und stramm am rechten Bildrand. Offizier und Maschine wirken so nun wieder groß und bedrohlich. Gegen Ende des Films wird schließlich wieder die Maschine von oben, beinahe aus der Vogelperspektive, gezeigt. Zu diesem Zeitpunkt liegt der Offizier bereits unter der Maschine, von den Rädern und Maschinenteilen ist ein lautes Rattern zu hören, woraufhin eine Explosion im oberen Teil der Maschine folgt. Die übrigen Anwesenden laufen unten hektisch im Raum umher und blicken irritiert nach oben zum explodierenden Zeichner (07:29-07:31). Über diese Perspektive kommt erneut die Mächtigkeit der Maschine zum Ausdruck, der die Menschen hilflos ausgeliefert sind und die auch den Zusammenfall samt Tötung des Offiziers nicht aufhalten können.

Auch wenn zwischendurch immer wieder Einstellungen aus einer Normalsicht vorhanden sind, wie in den folgenden Abschnitten zu sehen ist, markiert der Erzähler durch diese auffälligen räumlichen Perspektiven, dass es sich um eine Erzählinstanz handelt, die sich außerhalb der Handlung befindet.¹⁸⁵ Zudem tragen diese Perspektiven wesentlich zu der Grundstimmung des Films bei. Durch diese besonderen Aufnahmewinkel, d.h. aus der Frosch- oder Vogelperspektive, wird die Darstellung von Offizier und Maschine betont und deren Wichtigkeit für die Handlung hervorgehoben. Mit diesen figurenungebundenen Einstellungen bestätigt sich zudem, was Jost innerhalb der *ocularisation zéro* als *focalisation spectatorielle* bezeichnete.¹⁸⁶ Über spezielle Blickwinkel kann dem Zuschauer auf diese Weise ein *kognitiver Vorteil* bzw. zusätzliches Wissen hinsichtlich der Figuren in der Handlung gegeben werden.¹⁸⁷ Dadurch erhält der Zuschauer einen gänzlich anderen und allumfassenden Eindruck von der Größe der Maschine und bekommt zudem von Anfang an vor Augen geführt, welche zentrale Rolle der Offizier bei dem ganzen Prozedere spielt. In dieser Deutlichkeit erfahren die anderen Figuren der Handlung dies nicht. Durch die starken Überzeichnungen, die in diesen Einstellungen über die Wahl entsprechender Kameraperspektiven zu finden sind, die die Mächtigkeit und Bedrohlichkeit hervorheben, die der heterodiegetische Erzähler Offizier und Maschine beimisst, wird zudem eine Ironisierung des Ganzen erzeugt. Durch die übertriebenen Darstellungen lassen sich Offizier und Maschine nicht ausschließlich als bedrohlich auffassen, sondern sorgen vor allem auch für eine komische Wirkung, die auch in weiteren Einstellungen vermittelt wird, hier aber besonders deutlich auf den heterodiegetischen Erzähler verweist. Somit wird auch dem Zuschauer bewusst, dass diese scheinbare Mächtigkeit und Bedeutung von Offizier und Maschine letztlich nicht sehr ernst zu nehmen sind, wie auch Damerau feststellte.¹⁸⁸

Diese ironische Haltung des Erzählers hinsichtlich der präsentierten Handlung manifestiert sich unter anderem auch über die Musik, die an einigen Stellen im Film zu hören ist. Insbesondere

¹⁸⁵ Michaela Bach betonte, dass die Anwesenheit eines Erzählers im Film oftmals nur in wenigen Augenblicken spürbar ist. Vgl. M. Bach (1997), S. 27. Auch in diesem Kurzfilm sind es nur wenige Einstellungen in denen der heterodiegetische Erzähler deutlich erkennbar ist.

¹⁸⁶ Bei derart extremen Positionen lässt sich auch von einer „autonomen Kamera“ sprechen. Vgl. ebd., S. 37.

¹⁸⁷ Vgl. F. Jost (1987), S. 69–70.

¹⁸⁸ siehe Kap. 2.4

in der Einstellung, als der Verurteilte unter die Maschine gelegt wird, verleiht diese dem Ganzen eine zusätzlich groteske Wirkung. In einer Halbtotalen und in Normalsicht ist beinahe aus einem 45°-Winkel die Maschine zu sehen, an deren Seiten jeweils der Offizier und der Soldat stehen. Beide legen den Verurteilten unter die Maschine, richten alles richtig ein und der Offizier kurbelt langsam die Egge hinunter, um sie in die entsprechende Stellung zu bringen (05:11-05:22). Diese Einstellung ist auffällig lange und strahlt eine bizarre Ruhe aus, da alle Verrichtungen sehr langsam und achtsam vorgenommen werden. Selbst den sonst so hektischen und wild gestikulierenden Offizier überkommt in diesem Moment keine Eile. Währenddessen ist eine liebliche und harmonische Melodie mit angenehm zarten Klängen zu hören, die angesichts der grausamen Folterprozedur, die den Verurteilten vorerst noch erwartet, absurd erscheint. Die genussvolle Erwartung des Offiziers im Hinblick auf die nun endlich beginnende Prozedur wird so ironisiert und somit tritt die ideologische Perspektive des Erzählers auch über die Musik zutage. Jost beschreibt den Ton, die Musik und andere Geräusche im Film und die Frage danach, ob diese an eine Figur der Erzählung gebunden oder außerhalb der Handlung anzusiedeln sind, mit dem Terminus *auricularisation*.¹⁸⁹ Die Tatsache, dass die Musik nicht an eine der Figuren gebunden ist, da kein Anzeichen dafür vorhanden ist, dass die Figuren die Klänge, wie der Zuschauer, hören können, und diese also nicht in der Erzählung verortet sind, spricht dafür, dass die Musik von einer heterodiegetischen Quelle ausgeht.¹⁹⁰ So trifft hier also Josts Kategorie *libre-musicale* zu, da die Musik in diesem Fall ein abstraktes Element darstellt, das keinerlei direkte Verbindung mit der Filmhandlung aufweist.¹⁹¹ Zu Recht betont Jost zudem, dass die *auricularisation* oft eng mit der *ocularisation* zusammenhängt.¹⁹² Daher ließe sich auch in diesem Fall behaupten, dass dem Zuschauer über die Musik eine Information des Erzählers hinsichtlich der Bewertung des Gezeigten geboten wird, die das Groteske des Ganzen betont und seine ironische Haltung dazu unterstreicht, sodass auch die Musik Teil der ideologischen Perspektive ist. An einigen Stellen im Film fokalisiert der heterodiegetische Erzähler extern, was in diesen Fällen über auffällige elliptische Auslassungen zum Ausdruck kommt, da er einige Informationen über die Handlung und die Figuren nicht weiß bzw. sagt und die Figuren daher bezüglich des Wissens gegenüber dem Zuschauer einen Vorteil haben.

Bereits in der dritten Einstellung des Films wird eine Tatsache angedeutet, für die es jedoch keinen visuellen oder verbalen Beweis von der betreffenden Figur gibt. In einer Detailaufnahme sind zuerst der obere Teil des Kopfes des Offiziers und die Augen zu sehen, die Kamera entfernt sich dann immer weiter von seinem Gesicht bis schließlich in einer Nahaufnahme auch sein Oberkörper zu sehen ist (00:51-01:02). Der Offizier berichtet dabei genau wie in der Erzählung

¹⁸⁹Vgl. ebd., S. 37.

¹⁹⁰Vgl. ebd., S. 38–39.

¹⁹¹Vgl. ebd., S. 40–41. Jost unterscheidet insgesamt vier Kategorien von Geräuschen und Musik und ob diese jeweils an die Handlung bzw. eine der Figuren gebunden sind oder nicht. Die anderen drei bezeichnet er somit als *liée-concrète*, *liée-musicale* sowie *libre-concrète*.

¹⁹²Vgl. ebd., S. 43.

von dem alten Kommandanten und wie er selbst bei der Errichtung der Maschine mitgearbeitet hat. In der Erzählung folgt an dieser Stelle dann die Frage an den Reisenden: „Haben Sie von unserem früheren Kommandanten gehört? Nicht?“¹⁹³ Im Film hingegen wird dies in abfallendem Tonfall als Tatsache geäußert: „Vous n’avez jamais entendu parler de notre ancien commandant.“ Als der Offizier dies sagt, schließt er dabei, um seine Empörung zu betonen, langsam die Augen. Zwar ist in der Einstellung zuvor und in der darauf folgenden der Reisende zu sehen, aber weder über die Mimik oder Gestik noch über die Sprache wird von ihm diesbezüglich eine Aussage gemacht, die das vom Offizier Behauptete bestätigen würde. Aus diesem Grunde liegt hier eine externe Fokalisierung vor, da eine Information gegeben wird, die den beiden Figuren bereits bekannt sein muss.¹⁹⁴ Zwar ist in der Erzählung diesbezüglich ebenfalls keinerlei Bestätigung des Reisenden vorhanden, da im Text das Visuelle aber wegfällt, ist dies hier weniger auffällig. Schließlich hat, wie James Monaco feststellte, das Filmbild etwas stärker Beschreibendes und Insistierendes, während in literarischen Texten die visuellen Elemente oftmals nicht beschrieben werden,¹⁹⁵ entsteht im Falle des Films stärker der Eindruck, dass eine Information ausgelassen wurde. Beim Text entsteht indessen vielmehr die Vermutung, dass in dem Gesagten eine entsprechende Reaktion des Reisenden impliziert wird. Während diese Stelle in der Erzählung nicht weiter auffällig ist, deutet diese offensichtliche Auslassung beim Film stärker auf eine externe Fokalisierung hin.

Eine andere Stelle im Film, die Fragen aufwirft, betrifft das über den Verurteilten verhängte Urteil. Genau wie in der Erzählung berichtet der Offizier dem Reisenden, welches Urteil der Verurteilte erhält (01:59-02:12):

„Unser Urteil klingt nicht streng. Dem Verurteilten wird das Gebot, das er übertreten hat, mit der Egge auf den Leib geschrieben. Diesem Verurteilten zum Beispiel“ - der Offizier zeigte auf den Mann - „wird auf den Leib geschrieben werden: Ehre deinen Vorgesetzten!“¹⁹⁶

Während in der Erzählung kurz danach aber vom Offizier das Vergehen des Verurteilten erläutert wird¹⁹⁷ und die Gründe für das entsprechende Urteil erwähnt werden, auch wenn diese bizarr und hinsichtlich der Strafe unverhältnismäßig sein mögen, wird diese zusätzliche Erläuterung des Urteils im Film weggelassen. Somit wird hier also dem Zuschauer eine nicht unwesentliche Information über die Handlung vorenthalten, was ebenfalls die externe Fokalisierung bestätigt. Sicherlich hängt dies auch mit der verdichteten Darstellung zusammen, die für den Kurzfilm typisch ist, sorgt hier aber insbesondere für eine groteske Wirkung, da keinerlei Gründe da-

¹⁹³F. Kafka (2008), S. 166.

¹⁹⁴ Auch Jost nennt als Beispiel einer externen Fokalisierung im Film, dass nur die Reaktion einer Person gezeigt wird ohne darzustellen, was dem vorausging. Vgl. F. Jost (1987), S. 67.

¹⁹⁵Vgl. J. Monaco (2007), S. 214.

¹⁹⁶F. Kafka (2008), S. 169.

¹⁹⁷ Das Vergehen besteht darin, dass der Verurteilte seinen Dienst verschlafen hat. Als Diener eines Hauptmanns sollte er während der Nacht einmal die Stunde vor dessen Tür salutieren. Als der Hauptmann mitten in der Nacht überprüfte, ob der Diener seine Aufgabe korrekt ausführt, sah er, dass dieser schlief. Vgl. ebd., S. 171.

für gegeben werden, dass gerade ein derartiges Urteil dem Verurteilten auf den Leib geschrieben werden soll. Als der Offizier zudem das Urteil „Ehre deinen Vorgesetzten!“ („Respecte ton supérieur!“) ausspricht, ist seine Stimme nur aus dem Off zu hören, während in einer Großaufnahme in einer Aufsicht¹⁹⁸ schräg von der Seite der Verurteilte mit konzentriertem und leicht irritiertem Blick zu sehen ist. Hier wird deutlich, dass er selbst nicht recht nachvollziehen kann, worum es geht. Letztlich versteht er also genauso wenig dieses Urteil wie der Zuschauer.

Die dritte Stelle, die nicht nur auf eine externe Fokalisierung hinweist, sondern zudem Ausdruck der Unzuverlässigkeit des Erzählers ist, erfolgt im Zusammenhang mit den Handzeichnungen des früheren Kommandanten. Als der Offizier noch dem Reisenden den Vorgang der Foltermaschine erklärt und wie das Urteil dem Verurteilten auf den Leib geschrieben wird, sagt er an einer Stelle im Film: „Comme vous l’avez constaté, l’écriture n’est pas facile à lire.“ (04:41-04:44; im Text: „Sie haben gesehen, es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern [...]“¹⁹⁹). Dieser Satz ist im Falle der Erzählung gerechtfertigt, sorgt im Film aber für einen Widerspruch. Denn die Szene, in der der Reisende erfolglos versucht die Handzeichnungen zu entziffern, ist im Film nicht vorhanden. Scheinbar wird aber dennoch so getan, als wenn es eine derartige Szene gegeben hätte. Hier ist der Handlungsverlauf also aufgrund des inhaltlichen Widerspruches unlogisch.

Auffällig an den genannten Stellen, die Ausdruck einer externen Fokalisierung sind und teilweise auf einen unzuverlässigen Erzähler hindeuten, ist, dass die damit verbundenen Auslassungen an Informationen entweder den Reisenden oder den Verurteilten betreffen. Auf diese Weise erweckt der Erzähler, der sein Hauptaugenmerk auf den Offizier und die Maschine richtet, also den Eindruck, dass alle zusätzlichen Informationen über den Reisenden oder den Verurteilten und die Gründe für dessen grausame Bestrafung belanglos und unwichtig sind und deren Darstellungen neben dem Offizier und seinem technischen Wunderwerk zweitrangig sind. Somit bestätigt sich also auch über die ausgelassenen Elemente der Handlung die ideologische Perspektive des Erzählers.

Neben der Wahl markanter räumlicher Perspektiven, der externen Fokalisierung sowie der Musik bestätigt sich die überzeichnete Darstellung von Offizier und Maschine auch über die inhaltliche Gestaltung, wie im folgenden Abschnitt zu sehen sein wird.

4.1.2. Präzision des Vorgehens: Groß- und Nahaufnahmen zur Fokussierung von Offizier und Maschine

Der Offizier stellt eine groteske und komische Gestalt dar, die nicht den geringsten moralischen Zweifel hegt, sondern vollends in dem von ihm verteidigten Verfahren aufgeht. Trotz starker Überzeichnungen und ironischem Unterton des Erzählers entfaltet sich durch die einnehmende

¹⁹⁸ Das Objekt wird leicht von oben gezeigt. Vgl. W. Faulstich (2008), S. 121.

¹⁹⁹F. Kafka (2008), S. 176.

Art des Offiziers zugleich eine suggestive Wirkung auf den Zuschauer. Auch wenn ein derartiges Verfahren normalerweise zu moralischen Einwänden anreizt, ist es hier kaum möglich sich dem Wahn des Offiziers zu entziehen. Somit trifft in Gomez' Film verstärkt zu, was Honold ursprünglich auf die Erzählung bezog:

Das eigentlich Quälende an der entworfenen Situation jedoch ist, wie weitgehend sie uns zu Komplizen ihrer suggestiven Argumentationsweise zu machen vermag.²⁰⁰

Zudem werden in dieser Verfilmung, anders als in der Erzählung, beinahe sämtliche moralische Einwände, die im Text über den Reisenden vermittelt werden, ausgeschaltet. Daher kann sich die Faszination des Erzählers also auch auf den Zuschauer übertragen. Schließlich bietet ein Film dem Zuschauer die Möglichkeit seine persönliche Haltung zeitweise abzulegen und sich ganz auf das Gezeigte einzulassen, denn beim Zuschauen hat man schließlich keinerlei Verantwortung zu tragen.²⁰¹

Nicht nur verbunden mit den entsprechenden Aufnahmewinkeln, sondern auch über die Wahl spezieller Einstellungsgrößen erscheint die fanatische Figur des Offiziers in seinem Glauben an ein grausames Verfahren umso überzeugender. So werden in zahlreichen Groß- und Nahaufnahmen sowohl detailliert die Einzelteile der Maschine, als auch der Offizier mit seiner ganzen Mimik und Gestik und wie er sich mit der von ihm mit aufgebauten Maschine identifiziert, dargestellt. Dabei wird weitestgehend über externe Fokalisierung, d.h. teilweise als ein Aspekt der *ocularisation zéro* und teilweise über den Blickwinkel einer Figur, seine Haltung zu dem Verfahren präsentiert.²⁰² Nicht nur über die Sprache, sondern auch über Mimik und Gestik trägt der Offizier seine Gedanken nach außen und lässt die anderen Figuren und den Zuschauer an seinem Wahnsinn teilhaben. Dadurch wird seine Haltung zwar dargelegt, dennoch wird aber, bis auf eine Ausnahme, kein Zugang zu seinen inneren Gedanken ermöglicht, da einzig das von ihm gewollt Offenbarte, was auch für die anderen Figuren sichtbar ist, dargestellt wird.

Bereits die ganze Gestalt des Offiziers ist nicht nur über ihre äußere Erscheinung auffällig, sondern vermittelt einen deutlichen Fanatismus vor allem auch über eine ausgeprägte Mimik und Gestik, sodass er bedrohlich und komisch zugleich erscheint. Wie auch in der Erzählung trägt der Offizier eine Uniform. Besonders markant ist vor allem sein kahler Kopf, über den sich in der Mitte des Schädels eine riesige Narbe zieht. Seine übertriebene Mimik schwankt zwischen einem strengen und einem begeisterten Ausdruck. Zudem wird sein fanatisches Auftreten auch über hektische Bewegungen und seine Sprache unterstrichen. Durch alle diese Überzeichnungen seines Wesens nimmt er noch deutlicher als in der Erzählung karikative Züge an.

²⁰⁰A. Honold (2008), S. 483.

²⁰¹Vgl. Charles Garard: *Point of View in Fiction and Film*. New York: Peter Lang 1991, S. 2.

²⁰² Auch hinsichtlich der Erzählung besteht in der Forschung weitestgehend Einigkeit darüber, dass der Offizier vorwiegend über eine Außendarstellung präsentiert wird. Siehe Kap. 2.5.

Mladek sah dies bereits in der Erzählung verankert:

Der Offizier wird nun mit seinen ausufernden Gesten und seiner an Besinnungslosigkeit grenzenden Übereile zur Karikatur, zum kreischenden und gestikulierenden Strichmännchen, zur Grotteske eines Henkers, der sein Meisterwerk - die Foltermaschine - rechtfertigen will.²⁰³

In Gomez' Verfilmung erhält die auf die Erzählung bezogene Beschreibung nochmals eine ganz besondere Zuspitzung. Auch hier erklärt der Offizier dem Reisenden mit Begeisterung die einzelnen Teile und Funktionen der Maschine. Dabei ist oftmals ein Lächeln auf den Lippen des Offiziers zu sehen und seine weit geöffneten Augen strahlen Begeisterung und Wahnsinn zugleich aus. Wie auch in der Erzählung benutzt er seine Hände, um die Funktionsweisen der Maschine genau zu demonstrieren. Die bereits im Text häufig beschriebene Gestik des Offiziers wurde im Film beibehalten, allerdings tritt sie nicht immer an denselben Stellen wie in der Erzählung zutage. Im Film wird diese unterstreichende Benutzung der Hände mehrmals hervorgehoben, indem in einer Groß- oder Nahaufnahme ein Detail der Maschine gezeigt wird, begleitet von den Erklärungen des Offiziers, während am Rande des Bildes einzig die sich entsprechend der Erklärung bewegende Hand zu sehen ist. So fährt die Kamera an einer Stelle im Film in einer Aufsicht und in einer Großaufnahme langsam seitlich von hinten nach vorne am Bett der Maschine entlang. Auf der Watteschicht sind Blutspuren zu sehen sowie in der Mitte die Schnallen für die Hände. Am Kopfende macht die Kamera schließlich Halt und der kleine Filzstumpf des Bettes wird gezeigt, der von der Hand des Offiziers, die von links ins Bild hineinragt, hin und her bewegt wird (01:40-01:53). Im Text ist an dieser Stelle keine derartige Darstellung eines demonstrativen Aktes vorhanden. Als der Offizier im Film in einer anderen Einstellung dann die Nadeln der Egge beschreibt, ist in einer Nahaufnahme die Egge mit den kurzen und langen Nadeln zu sehen. Links im Bild ist wieder einzig die Hand des Offiziers zu sehen, die sich den Erklärungen entsprechend verformt, um das Hineinstechen der Nadeln in die Haut zu imitieren (03:04-03:22). Am rechten Bildrand ist der Kopf des Reisenden zu sehen, der den Erklärungen aufmerksam folgt (siehe Abb. 3). Diese Darstellung erinnert an die des Offiziers in der Erzählung, da dieser, um seine Beschreibung verständlich zu machen, imitiert, wie er mit den Händen das Blutwasser auffängt. Wie auch in der Erzählung bestätigt sich hier die von Norbert Kassel als *Grausig-Grotteskes* bezeichnete Wirkung, die durch die sachliche Beschreibung eines grausamen Vorgangs entsteht und die begeisterte Haltung des Offiziers dazu, was seinen Fanatismus betont.²⁰⁴

²⁰³K. Mladek (2006), S. 128.

²⁰⁴ siehe Kap. 2.4. An dieser Stelle sei nun noch auf Norbert Kassels Definition für *grottesk* verwiesen: „Das Grotteske stellt eine Form der überraschend extremen Verzerrung von in der Anschauung real gegebenen Gegenständlichkeiten dar.“ N. Kassel (1969), S. 25. Zudem sei „[d]as Grotteske [...] eine sprachlich realisierte Gegenständlichkeit oder ein literarisch strukturierter Komplex von Gegenständlichkeiten mit dem Charakteristikum der unvermittelten Zusammenfügung von Unvereinbarem“. ebd., S. 26.



Abbildung 3: Die grausig-groteske Gestik des Offiziers und der Reisende.

Die extremen Ansichten des Offiziers kommen in der Verfilmung noch stärker als im Text auch über die Stimme zum Vorschein. Während der Offizier in der Erzählung vor allem in sachlichem Ton spricht und hin und wieder schreit oder brüllt, schwingt im Film neben einigen gebrüllten Sätzen, in der Stimme des Offiziers vor allem auch Begeisterung mit. Zudem erfolgen die Erklärungen in einem strengen, militärischen Ton, was sein ganzes dominantes Auftreten noch unterstreicht. Insgesamt ist das vom Offizier Gesagte also mit deutlich ausgedrückten Emotionen verbunden, die seine Haltung zu dem Verfahren hervorheben. Zudem hat er auf sämtliche kritische Fragen des Reisenden eine Antwort parat und zögert dabei nicht einen Augenblick, sodass seine Überzeugung vollends zur Geltung kommt.

Die einzelnen Teile der Maschine werden genauso detailliert wie der Offizier und sein ganzes Verhalten dargestellt und nicht immer ist ersichtlich, aus wessen Blickwinkel die Maschinenteile, die vorwiegend in Großaufnahmen gezeigt werden, betrachtet werden. Als der Offizier die Funktion der Egge und die Anordnung der Nadeln erklärt, wird diese in einer Großaufnahme gezeigt und die Kamera fährt an diesem oberen Teil der Maschine entlang. Durch die vorhergehende Einstellung wird deutlich, dass diese Kamerabewegung hier der Blickrichtung des Offiziers entspricht. Dieser wird im Profil gezeigt, wie er vor der Maschine steht und nicht nur sein Richtung der Egge ausgestreckter Arm, der sich zur Erklärung hin und her bewegt, sondern auch seine Pupillen, die durch weit aufgerissene Augen auf die Maschine gerichtet sind, bewegen sich hin und her (01:30-01:37).

Die darauf folgende Einstellung wirft hinsichtlich des Blickwinkels allerdings Fragen auf. In einer Aufsicht ist nun das Bett der Maschine in einer Nahaufnahme zu sehen, sowie unterhalb des Bettes einige Kabel und oberhalb des Bettes ein Teil der Egge (01:37-01:40). Da diese Perspektive nicht ganz genau dem Blickwinkel einer der Figuren entsprechen kann, schließlich ist der Aufnahmewinkel dafür zu hoch angesetzt, ließe sich auf die Perspektive des Erzählers schließen, der nun auch das Bett ins Visier nimmt. Aufgrund des kurz zuvor erfolgten Blickes des Offiziers, der zwar nicht in der vorhergehenden, aber dafür in der vorletzten Einstellung deutlich wurde, ließe sich ebenso behaupten, dass dieser Aufnahmewinkel noch immer Teil

dessen Blickfeld ist.²⁰⁵ Schließlich wird diese Einstellung mit den entsprechenden Erklärungen des Offiziers begleitet: „Voici le lit sur lequel on couche le condamné.“ Dies würde auch Edward Branigans *eyeline match* entsprechen und wieder die externe Fokalisierung bestätigen, da mit dieser Einstellung zwar in etwa gezeigt wird, was auch der Offizier sieht, allerdings nicht aus seinem spezifischen Blickwinkel.²⁰⁶ In jedem Fall ist hier also wieder die Anwesenheit des heterodiegetischen Erzählers festzustellen, da er in der Darstellung des Blicks als vermittelnde und blickformende Instanz erkennbar ist.

Auch die weiteren Bestandteile werden sehr detailliert gezeigt und die Komplexität des maschinellen Verfahrens hervorgehoben. Dabei ist auffällig, dass einige der gezeigten Maschinenteile, die jeweils in Großaufnahmen präsentiert werden, nicht den Erklärungen des Offiziers entsprechen. So fährt die Kamera in einer Aufsicht an dem Armaturenbrett entlang, das sich am unteren Teil der Maschine befindet, begleitend dazu ist aber Folgendes vom Offizier aus dem Off zu hören (02:42-02:46): „L’homme est couché sur le lit. Celui-ci se met en mouvement.“ („Wenn der Mann auf dem Bett liegt und dieses ins Zittern gebracht ist, [...]“²⁰⁷) Dies entspricht hier also nicht dem Gezeigten. Anschließend sind riesige grau-braune Maschinenräder zu sehen, die ebenfalls aus dem Off von einer Erklärung des Offiziers begleitet werden, die sich allerdings auf etwas anderes bezieht (02:47-02:49): „La herse descend et se place [...]“ („[...] wird die Egge auf den Körper gesenkt.“²⁰⁸). In diesen Einstellungen lässt sich also eine Diskrepanz zwischen Gezeigtem und Gesagtem feststellen, die auch hier wieder die Anwesenheit der heterodiegetischen Erzählinstanz aufzeigt, die scheinbar ihr Visier auf etwas anderes richtet, als das, was gerade vom Offizier erklärt wird. Auch in den folgenden Einstellungen werden Teile der Maschine gezeigt, die nicht direkt in Zusammenhang mit dem stehen, was der Offizier über das Verfahren sagt. Somit zeigt also nicht nur der Offizier, sondern auch der Erzähler scheinbar Interesse an den technischen Details der Maschine. Da diese aber überwiegend in einer Normalsicht²⁰⁹ gezeigt werden, wäre es prinzipiell also auch möglich, dass diese dem Blickwinkel einer der Figuren entsprechen. Allerdings ist diesbezüglich kein Beweis vorhanden, denn es erfolgt kein entsprechender Blick einer der Figuren. Daher ist hier also die Anwesenheit des heterodiegetischen Erzählers zwar feststellbar, aber er tritt in den Hintergrund. Dennoch sind diese Einstellungen Ausdruck einer gewissen Faszination des Erzählers an den maschinellen Bestandteilen, wie dies auch in der Erzählung für möglich gehalten wurde.²¹⁰

²⁰⁵Vgl. F. Jost (1987), S. 25.

²⁰⁶ Bei dem *eyeline match* wird ein Blick sozusagen von außen, d.h. über eine externe Fokalisierung, dargestellt, da zwar gezeigt wird, was eine bestimmte Figur betrachtet, allerdings wird dabei nicht genau deren Blickwinkel eingenommen. Vgl. E. Branigan (2007), S. 76.

²⁰⁷F. Kafka (2008), S. 172–173.

²⁰⁸ebd., S. 173.

²⁰⁹ wenn ein Gegenstand in Augenhöhe gezeigt wird. Vgl. W. Faulstich (2008), S. 121.

²¹⁰Siehe Kap. 2.5.



Abbildung 4: Großaufnahme der kreischenden Zahnräder.

Auch als die Maschine schließlich angeschaltet wird und die riesigen, sich drehenden Zahnräder erst in einer Nah- und dann in einer Großaufnahme gezeigt werden, ist nicht ganz eindeutig, wessen Blickwinkel dies entspricht (03:23-03:45, siehe Abb. 4). Da nun ebenfalls ein sehr lautes Geräusch zu hören ist, erinnert dies hier an den Satz in der Erzählung „Hätte das Rad nicht gekreischt, es wäre herrlich gewesen.“²¹¹. Dieser ist in der Erzählung schließlich ebenfalls kurz nachdem der Offizier die Maschine angeworfen hat, zu lesen. Im Film ist in einer Halbtotalen zuerst ein Teil des Raumes mit der Maschine in der Mitte zu sehen. Der Offizier kommt dann eilig von links ins Bild, rennt zur Maschine hin und legt einen Hebel um, um die Maschine in Gang zu setzen. In der folgenden Einstellung werden in einer Nahaufnahme der Verurteilte und der Soldat gezeigt, die sich durch die lauten Maschinengeräusche erschrecken und wild umherblicken. Schließlich werden erst in einer Nahaufnahme und dann durch das Heranzoomen in einer Großaufnahme die Zahnräder gezeigt. Anschließend sind wieder die Maschine und ein Teil des Raumes in der Halbtotalen zu sehen sowie der Offizier, der eilig nach vorne aus dem Bild hinausrennt, um kurz darauf auf der rechten Seite des Bildes in einer Großaufnahme mit wild und fanatisch blickenden Augen im Profil gezeigt zu werden. Dabei brüllt er aufgrund des Lärms die Worte „Admirez cette merveille!“. Schließlich ist dann der Reisende, der den Blick über die Maschine schweifen lässt, in einer Großaufnahme zu sehen. Durch die genannte Einstellungsfolge kommen hier prinzipiell mehrere Figuren in Frage, denen der Blick auf die lauten, kreischenden Zahnräder entsprechen könnte. Allerdings verweilt die Kamera einen langen Moment auf den Zahnrädern, während ja der Offizier wild und hektisch durch den Raum rennt, der Verurteilte und der Soldat erschrocken umherblicken und der Reisende seinen Blick scheinbar über die ganze Maschine schweifen lässt, sodass unklar ist, ob dieser Blickwinkel überhaupt einer der Figuren zugeordnet werden kann. Genauso könnte dies hier also auch der Perspektive des Erzählers entsprechen. Wie in der Erzählung ist an dieser Stelle nicht deutlich erkennbar, aus wessen Blickwinkel die lauten, kreischenden Zahnräder wahrgenommen werden. Da ein entsprechender Gedanke, wie er in der Erzählung formuliert

²¹¹F. Kafka (2008), S. 175.

ist, nicht ausgesprochen wird, sondern die Zahnräder durch das Heranzoomen einfach auffällig insistierend gezeigt werden, bleibt ein derartiger Hinweis hier zudem eher implizit.

4.1.3. Erlösung und Qual in grotesker Vereinigung

Neben der überzeichneten und lobpreisenden Darstellung von Offizier und Maschine ist in diesem Zusammenhang auch eine religiöse Komponente erkennbar, die das Groteske des Verfahrens noch stärker hervorhebt, wodurch sich die Ironisierung des Ganzen deutlich manifestiert. Dabei gewährt der Erzähler an einer Stelle auch Einblick in die Gedankenwelt des Offiziers, so dass in dem Fall ausnahmsweise intern fokalisiert wird. Genauso weist aber die Darstellung der Maschine in ihrer Allmachtsposition religiöse Bezüge auf. So wurde bereits über entsprechende Aufnahmewinkel und Großaufnahmen ersichtlich, dass die beachtliche Größe der Maschine auf ihre Mächtigkeit und Bedeutung sowie die technischen Details auf die Komplexität des Verfahrens hinweisen. Vor allem aber aus der Distanz betrachtet, ist noch eine andere Bedeutung erkennbar.

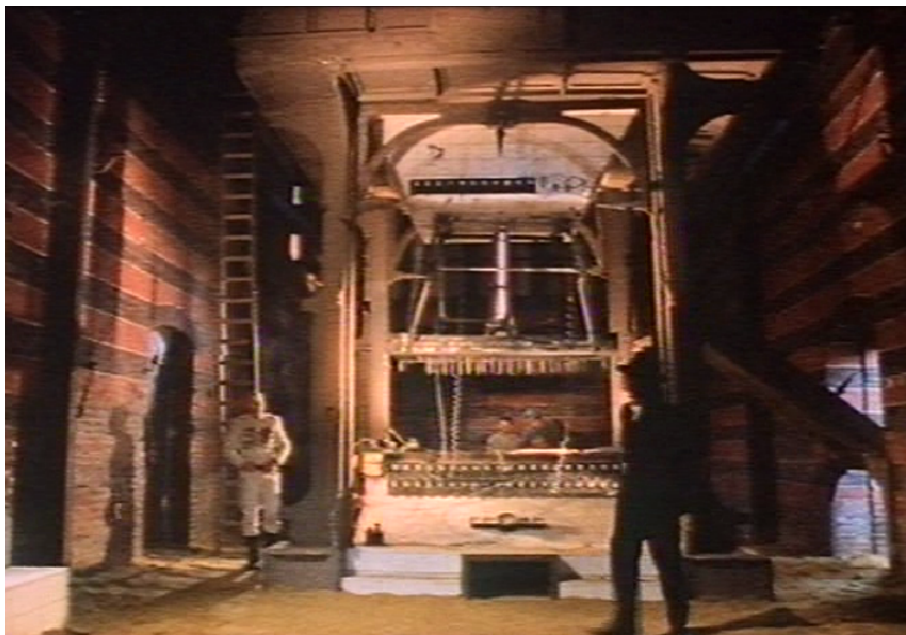


Abbildung 5: Die sakrale Ästhetik der Maschine, dahinter befinden sich der Verurteilte und der Soldat.

In einer Totalen²¹² und in Normalsicht wird schließlich der Raum mit der riesigen Maschine in der Mitte und den im Vergleich dazu kleinen Figuren präsentiert (siehe Abb. 5). Hier wird die Maschine in einer relativ langen Einstellung nun erstmalig aus einer gewissen Distanz gezeigt und wie diese im Raum positioniert ist (01:55-01:59). Während die vorhergehenden Einstellungen, in denen die Maschine zu sehen war, stärker perspektivisch geformt wurden oder über Großaufnahmen in Details dargestellt wurden, ist hier durch die Totale und die Normalsicht ei-

²¹² Der gesamte Raum mit allen Menschen ist zu sehen. Vgl. W. Faulstich (2008), S. 118.

ne neutralere Perspektivierung vorhanden, die die Wirkung der Maschine vollends zur Geltung kommen lässt. Nun ist sichtbar, dass die Maschine eine gewisse mystisch-religiöse Aura umgibt, denn sie ist hell erleuchtet, während der Rest des Raumes sich eher im Schatten befindet, und erinnert in ihrer ganzen Erscheinung an einen religiösen Altar oder Schrein. Denn neben den zahlreichen technischen Details, weist sie auch architektonische Besonderheiten auf, da sie von schönen Säulen gehalten wird und im oberen Teil mit geschwungenen Bögen auch einige Verzierungen hat, sodass sie in ihrer ganzen Ästhetik erstrahlt. Dass eine Maschine, die Menschen grausam foltert und tötet, derart glanzvoll und gewissermaßen sakral präsentiert wird, ist hier in jedem Fall auch ironisch zu verstehen.

Auffällig ist in diesem Film auch die Darstellung bzw. Beschreibung der sechsten Stunde, die deutlich auf einen religiösen Hintergrund hinweist. In diesem Fall wird einmalig auch ein Zugang in die Gedankenwelt des Offiziers ermöglicht, da kurzzeitig intern fokalisiert wird (03:58-04:34). In seiner Erklärung läuft alles auf den Erlösungsmoment hin, den er mit voller Hingabe und Begeisterung beschreibt. Nachdem zuvor noch einzelne Bestandteile der Maschine gezeigt wurden, fährt die Kamera nun dicht über ein beinahe gänzlich schwarzes Gewässer entlang, das kaum zu erkennen ist. Danach fährt die Kamera über sandigem Boden entlang, um anschließend vollständig in die Dunkelheit einzutauchen. Die Kamera gleitet nah über dunklem, fast schwarzem, steinigem Boden entlang. Dazu ist nun ein lautes Donnern und Grollen zu hören. Dann fährt sie an den Messingstangen der Maschine hoch, die in Dunkelheit eingehüllt, nur schwierig zu erkennen sind, um schließlich die Fahrt über dunklen, bräunlichen Boden und Geröll fortzusetzen. In dieser Szene sind Bezüge zur Kreuzigung Jesu vorhanden. Schließlich heißt es im Neuen Testament der Bibel:

Und von der sechsten Stunde an kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde. [...] Und die Erde erbebte, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf [...].²¹³

In seinem Wahn und seinem Glauben an die Richtigkeit des Verfahrens, die die jeweiligen Opfer zu etwas Höherem berufen, scheinen sich in der Gedankenwelt des Offiziers Bezüge zur Passionsgeschichte aufzutun. Nebenbei beschreibt er Schritt für Schritt den Foltervorgang und schließlich die eintretende Erlösung. Bei den Worten „L’esprit le plus stupide s’ouvre. Ses yeux rayonnent d’intelligence.“ (im Text: „Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es.“²¹⁴) sind schließlich in einer Detailaufnahme nur die Augen des Offiziers im Bild zu sehen, die hier in Bezug auf das Beschriebene für die Augen der Verurteilten stehen. Da es hinsichtlich der vorhergehenden Aufnahmen bis auf die Messingstangen der Maschine keinen Hinweis darauf gibt, dass diese mit dem Ort der Handlung verbunden sind, lässt sich darauf schließen, dass sich dies einzig in der Vorstellung des Offiziers abspielt und somit an dieser Stelle intern fokali-

²¹³ *Bibel in gerechter Sprache: Mt 27, 31-56*, <http://www.kirche-mv.de/Matthaeus-27-33-56-Kreuzigung-Jesu.8166.0.html>, abgerufen am 07.11.2012.

²¹⁴F. Kafka (2008), S. 176.

siert wird. Die direkt darauf folgende Detailaufnahme seiner Augen bestätigt dies.²¹⁵ Zudem spiegelt sich die Vorstellung des Erlösungsvorgangs auch an seinem Gesicht ab. Die Kamera entfernt sich ein Stück von ihm, sodass nun wieder sein ganzer Kopf zu sehen ist. Bei den Worten „Il est en communication avec quelque chose qui nous échappe.“ ist über seine Mimik zu erkennen, wie sehr ihn dieser Vorgang begeistert und er dann, ganz in der Erlösungsvorstellung aufgehend, die Augen schließt. Im Hinblick auf die vorhergehenden dunklen Bilder, entsteht hier zudem ein deutlicher Kontrast, da der in Folge sichtbare Kopf des Offiziers mit der Glatze sehr hell ist. Somit wird hier über die plötzliche Helligkeit die Beschreibung der Erlösung, auch mit Erleuchtung vergleichbar, betont. In seiner totalen Begeisterung und seinem wahnsinnigen Glauben an ein grausames Verfahren offenbart er schließlich auch den Wunsch selbst diesen Erlösungsvorgang zu erfahren, der ja bereits über seine Mimik erkennbar ist: „Ça doit vous donner envie d’être torturé par cette machine.“ (im Text: „Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen.“²¹⁶). Das Groteske wird hier also besonders auf die Spitze getrieben.

Nicht nur der Offizier in der Erzählung, sondern insbesondere auch die überzeichnete Darstellung im Film, erinnert in seiner Aufopferung für ein System an die Unterwerfung unter einen religiösen Glauben, der in allen Einzelheiten vollends unterstützt wird. Wie in der Erzählung geht auch in diesem Film der Glaube des Offiziers so weit, dass er sich schließlich selbst unter die Maschine legt.²¹⁷ Allerdings verhängt er sich hier nicht wie in der Erzählung das für ihn bestimmte Urteil „Sei gerecht!“²¹⁸, sondern legt sich aufgrund der Reaktion des Reisenden unmittelbar unter die Maschine. So gehen Offizier und Maschine gemeinsam zugrunde. In einer beinahe makabren und grotesken Darstellung wird im Film wie auch in der Erzählung deutlich, dass der Erlösungsvorgang bei ihm zwar nicht einsetzt, der Glaube an das System aber noch an der Mimik des Toten erkennbar ist. So heißt es im Text:

[D]as Gesicht der Leiche [...] war, wie es im Leben gewesen war; kein Zeichen der versprochenen Erlösung war zu entdecken; was alle anderen in der Maschine gefunden hatten, der Offizier fand es nicht; die Lippen waren fest zusammengedrückt, die Augen waren offen, hatten den Ausdruck des Lebens, der Blick war ruhig und überzeugt, durch die Stirn ging die Spitze des großen eisernen Stachels.²¹⁹

Ähnlich wie in der Erzählung ist auch die Darstellung im Film, die durch die entsprechende Visualisierung noch grausamer wirkt. So ist zuletzt, kurz bevor der Schauplatz wechselt, in einer Großaufnahme der blutüberströmte Schädel des Offiziers zu sehen, in den sich mehrere große Nadeln bohren (07:47-07:53). Auch hier sind seine Augen noch immer weit geöffnet und geradeaus gerichtet, sodass der Offizier seine Überzeugung hinsichtlich des Verfahrens auch nach

²¹⁵ Nicole Mahne wies daraufhin, dass Groß- oder Detailaufnahmen von Augen oder Gesicht die Verbindung von Fokalisierungs- und Fokalisierungsobjekt betone. Vgl. N. Mahne (2007), S. 99.

²¹⁶F. Kafka (2008), S. 176

²¹⁷Vgl. R. Pascal (1982), S. 83

²¹⁸F. Kafka (2008), S. 190

²¹⁹ebd., S. 196

seinem Tod noch ausstrahlt.

4.1.4. Reisender und Verurteilter als belanglose Randfiguren

Während der Offizier und seine Maschine als Hauptakteure des Films auftreten und insbesondere die Technik in den Fokus gerückt wirkt, dienen die restlichen anwesenden Figuren vielmehr als Basis, um sein monströses Werk zu rechtfertigen. So nimmt der Verurteilte eine nebensächliche Rolle ein und dient dem Offizier vor allem als Mittel, um das ausgeklügelte Verfahren der Bestrafungsmaschine zu demonstrieren. Zudem ist der Reisende kaum mit dem Reisenden in der Erzählung vergleichbar, da auch dieser hier nur extern fokalisiert wird und das von ihm Geäußerte sich auf wenige Sätze beschränkt. Seine ambivalenten Gedanken hinsichtlich des Verfahrens, die in der Erzählung über die erlebte Rede vermittelt werden, fallen daher hier durch die externe Fokalisierung weg. Somit ist er vor allem stiller Beobachter und Zuhörer des vom Offizier mit Inbrunst beschriebenen Verfahrens.

Bereits in der ersten Einstellung, in der der Reisende zu sehen ist, wird seine nebensächliche Rolle, vor allem in Anbetracht der entsprechenden Vorstellung des Offiziers, deutlich. Im Vergleich mit der markanten auf den Offizier gerichteten Perspektive ist auffällig, dass die Einführung des Reisenden recht unspektakulär verläuft. In einer Halbtotalen und in Normalsicht ist dieser in einer Ecke des Raumes dicht an der Wand stehend zu sehen (00:48-00:50). Durch die starke Distanz zur Kamera wirkt er besonders klein und unwichtig. Er steht recht unbeweglich da und wirkt abwartend und beinahe unscheinbar. Vermutlich wird hier auf die Betonung der Neutralität und der Beobachterfunktion des Reisenden Wert gelegt. Genauso tritt bereits seine passive Haltung zutage, die sich bis auf wenige Ausnahmen durch den ganzen Film zieht. Über seine Person und seine Herkunft wird, wie auch in der Erzählung, nichts berichtet. Einzig der in dieser Einstellung neben ihm stehende Koffer weist daraufhin, dass es sich ebenfalls um einen Reisenden handelt. Zudem kommt er im Film erst recht spät zu Wort, während der Reisende in der Erzählung von Beginn an stärker mit dem Offizier in einen Dialog tritt, auch wenn die Rede des Offiziers insgesamt dominiert.

Erst als der Offizier das Urteil „Ehre deinen Vorgesetzten!“ verkündet, zeigt der Reisende erstmalig im Film eine offene Reaktion und stellt, wie in der Erzählung, kritische Fragen zu dem Verfahren. Hier wurde die entsprechende Textstelle mit der Beschreibung der Blicke sehr genau übernommen und in filmischer Hinsicht sinnvoll umgesetzt (02:08-02:31). In einer Großaufnahme und in Normalsicht ist auf der linken Bildseite im Profil der Reisende zu sehen. Der Hintergrund hingegen, in dem zwischen den zwei Messingstangen der Maschine weiter hinten der Verurteilte und der Soldat zu sehen sind, die zum Reisenden hinblicken, ist unscharf (siehe Abb. 6). Hier wird das Zusammenspiel von Schärfe und Unschärfe dazu genutzt die Wahrnehmung und Blicke zwischen den Figuren darzustellen.

Durch die flache Schärfe²²⁰ hebt sich der Reisende vom Hintergrund ab, sodass die Aufmerksamkeit komplett auf ihn gerichtet wird.



Abbildung 6: Der Reisende sowie Verurteilter und Soldat im Hintergrund.

Sein Blick geht geradeaus nach vorne, d.h. in Richtung der rechten Bildseite, wo vermutlich im Off der Offizier steht. Dabei stellt der Reisende die Frage „Le prisonnier connaît-il la sentence?“ (im Text: „Kennt er sein Urteil?“²²¹). Aus dem Off ist vom Offizier ein klares „Non!“ zu hören. Mit einer leicht entsetzten Reaktion, die auch über seine Mimik deutlich wird, fragt der Reisende daraufhin: „Il ne connaît pas sa propre sentence?“ (im Text: „Er kennt sein eigenes Urteil nicht?“²²²). Wieder verneint der Offizier aus dem Off diese Frage und fügt zur Erklärung nach einer kurzen Pause hinzu: „Il est inutile de lui dire, puisqu’il va l’apprendre sur son corps.“ (im Text: „Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.“²²³). Als der Offizier dies sagt, dreht der Reisende seinen Kopf nach links, d.h. in den Hintergrund des Bildes zum Verurteilten und zum Soldat hin. Dabei wird nun der Hintergrund scharf, während der Kopf des Reisenden unscharf wird. Dies deutet auf die entsprechende Textstelle in der Erzählung hin:

Der Reisende wollte schon verstummen, da fühlte er, wie der Verurteilte seinen Blick auf ihn richtete; er schien zu fragen, ob er den geschilderten Vorgang billigen könne. Darum beugte sich der Reisende, der sich bereits zurückgelehnt hatte, wieder vor [...].²²⁴

Als der Reisende seinen Kopf wieder nach vorne in Richtung des Offiziers dreht, wird der Hintergrund wieder unscharf. Da er also den Blick des Verurteilten spürt, fragt er als Reaktion darauf noch: „Il sait quand même qu’il va mourir?“ (im Text: „Aber daß er überhaupt verurteilt wurde, das weiß er doch?“²²⁵). Der sich in der Erzählung beim Reisenden im Kopf abspielende Gedanke hinsichtlich des Verurteilten wird im Film somit über die entsprechende Gestik sowie

²²⁰ Bei der flachen Schärfe wird die Schärfe einer Bildebene herausgehoben. Vgl.J. Monaco (2007), S. 203.

²²¹ F. Kafka (2008), S. 170.

²²² ebd.

²²³ ebd.

²²⁴ ebd.

²²⁵ ebd.

den Wechsel der Blickrichtung und der damit verbundenen Schärfenverlagerung²²⁶ präsentiert. So trifft auch im Film zu, was Hartmut Binder bezüglich der Erzählung feststellte, und zwar, dass die Gedanken einer anderen Figur als „Deutung der Perspektivträger“²²⁷ übermittelt werden. Obwohl hier Blick und Wahrnehmung des Reisenden dargestellt werden, erfolgt die Darstellung dennoch nicht aus seinem spezifischen Blickwinkel - schließlich wird er im Profil gezeigt -, sodass sich hier erneut die Anwesenheit des heterodiegetischen Erzählers manifestiert, der in der Darstellung als vermittelnde Instanz erkennbar bleibt.

Anschließend ist in einer Großaufnahme und von vorne, sicherlich nun aus dem Blickwinkel des Reisenden, der Offizier zu sehen, der auch die letzte Frage, wie in der Erzählung, lächelnd verneint. Schließlich findet sich dann auch die Bestätigung für den Blick des Verurteilten, der in der Erzählung einzig als subjektive Wahrnehmung des Reisenden formuliert wird, denn in der folgenden Einstellung wird in einer Halbtotalen von der anderen Seite durch die Messingstangen der Maschine hindurch der Blick auf den Reisenden präsentiert. Hier ist der Blick auf ihn also an eine Figur gebunden. Er ist jetzt aufgrund der Entfernung kleiner zu sehen und ebenfalls im Profil, allerdings diesmal auf der rechten Bildseite und noch immer geradeaus auf die linke Bildseite zum Offizier hin blickend. Hier wird also eindeutig der Blickwinkel des Verurteilten und des Soldaten eingenommen, die beide nebeneinander stehen.

Auch an anderer Stelle werden die Blicke der Figuren jeweils auf eine der anderen Figuren besonders explizit hervorgehoben. So werden der Reisende und der Verurteilte beide an verschiedenen Stellen im Film in Großaufnahme leicht von der Seite und in einer Aufsicht gezeigt. Hinsichtlich des Reisenden wird hier deutlich, dass der Offizier ihn während seiner Erklärungen beobachtet und auf seine Reaktionen achtet (01:03-01:05). Schließlich heißt es in der Erzählung:

Der Offizier sah ununterbrochen den Reisenden von der Seite an, als suche er von seinem Gesicht den Eindruck abzulesen, den die Exekution, die er ihm nun wenigstens oberflächlich erklärt hatte, auf ihn mache.²²⁸

Genauso blickt der Reisende, wie bereits beschrieben wurde, während der Erklärungen des Offiziers hin und wieder zum Verurteilten hin (02:08-02:11): „Der Reisende sah flüchtig auf den Mann [den Verurteilten] hin [...]“²²⁹. In beiden Darstellungen tritt zutage, dass der Zusammenhang zwischen dem speziellen Blickwinkel auf die jeweilige Figur und der entsprechenden Positionierung des Blickenden im Raum nicht logisch ist, da alle Personen stehen und die Beobachtungsobjekte bei einer authentischen Darstellung in Normalsicht gezeigt werden müssten. Da aber, bedingt durch den Kontext, der Blick jeweils einer der Figuren zugeordnet werden

²²⁶ D.h. „die Schärfe wird verändert, um unsere Aufmerksamkeit von einem Gegenstand weg zu einem anderen zu lenken [...]“. J. Monaco (2007), S. 204.

²²⁷ Hartmut Binder: *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: J. B. Metzler 1976, S. 230.

²²⁸ F. Kafka (2008), S. 177.

²²⁹ ebd., S. 170.

kann, lässt sich dies als Beweis für den Zusammenhang zwischen dem Blickenden und der beobachteten Figur auffassen.²³⁰ Dennoch sollte dabei betont werden, dass der Erzähler auch in diesem Fall in der Darstellung des Blicks als vermittelnde Instanz zwischen dem Blickenden und der beobachteten Figur erhalten bleibt und daher Einfluss auf die Art der Darstellung des Blickes hat. Hier bestätigt sich auch wieder Branigans *eyeline match* und mithin die externe Fokalisierung. Durch die Aufsicht auf die beiden Figuren wird zudem besonders deutlich, dass es sich jeweils um einen Blick *auf* eine andere Person handelt.

Wie bereits vorher zu sehen war, sind der Verurteilte und der Soldat in dem Film kaum von Bedeutung, beide befinden sich somit oftmals im Hintergrund hinter der Maschine im Schatten (siehe Abb. 5). Bei zahlreichen Einstellungen fällt als erstes die Maschine auf, die groß und dominant im Raum steht. Erst bei genauerem Hinsehen lassen sich der Verurteilte und der Soldat erkennen, die die meiste Zeit hinter der Maschine an der Wand stehen und aufgrund der Entfernung nur sehr klein wirken. So wird betont, dass der Verurteilte als nebensächliche Figur verstanden wird, die erst stärker in den Fokus rückt, als die Folterprozedur beginnen soll und die Maschine eingeschaltet wird. Allerdings wird er auch hier hauptsächlich als eine Art Zubehör der Maschine betrachtet. Nur in einigen wenigen Einstellungen wird er mit konzentriertem Blick in einer Nahaufnahme gezeigt, um zu verdeutlichen, dass er den Erklärungen des Offiziers ebenfalls aufmerksam folgt. Sein konzentrierter und Unverständnis ausdrückender Blick hebt die groteske Tatsache hervor, dass er mit Interesse den Erklärungen eines Verfahrens folgt, das seinen eigenen grausamen Tod bedeuten soll. Insgesamt ist die ganze Darstellung des Verurteilten, wie in der Erzählung, zudem keinesfalls darauf angelegt, Mitleid mit ihm auszulösen. Denn auch hier erscheint er als „stumpfsinnige [Person] [...] mit verwahrlostem Haar und Gesicht, [...] [der] hündisch ergeben [aussah]“²³¹. Somit entspricht er auch hier der Darstellung eines animalischen Wesens, das keinen Intellekt besitzt.



Abbildung 7: Der lachende, verwahrloste Verurteilte.

²³⁰ Vgl. F. Jost (1987), S. 25.

²³¹ F. Kafka (2008), S. 164.

Als groteske und karikierte Figur tritt der Verurteilte schließlich vor allem gegen Ende in Erscheinung, als er aus der Foltermaschine befreit wird, da sich nun der Offizier an seiner Stelle unter die Maschine legt. In der Erzählung heißt es an dieser Stelle: „Ein breites, lautloses Lachen erschien nun auf seinem Gesicht und verschwand nicht mehr.“²³² Dieses Lachen wird im Film, während es in der Erzählung nur in einem Satz beschrieben wird, besonders überspitzt dargestellt. Als der Offizier sich der Maschine nähert, um sich hinein zu legen, ist in der darauf folgenden Einstellung der Verurteilte in einer Großaufnahme zu sehen, der nun zu verstehen scheint, was passieren wird (7:00-07:20). Seine Mundwinkel ziehen sich langsam nach oben und er fängt schließlich an laut zu lachen. Dabei sind seine schmutzigen Zähne zu sehen, sodass er hier insbesondere grotesk und abstoßend zugleich wirkt (siehe Abb. 7). Schließlich kann er sich kaum noch halten vor Lachen und hält sich die Hand vor den Mund. Auch als die Einstellung wechselt und der Offizier nun unter der Maschine liegt, ist aus dem Off noch immer das laute Lachen des Verurteilten zu hören. In einer Halbnahaufnahme ist von der Seite nun der Offizier in der Maschine liegend zu sehen. In der Einstellung, die recht lange andauert, ist kaum Bewegung vorhanden und das Bild wird in erster Linie von dem lauten, lange anhaltenden Lachen des Verurteilten aus dem Off dominiert. Hiermit entsteht also eine groteske Wirkung und es bestätigt sich in eindringlicher Weise der *Galgenhumor*, den Erik Leborgne bereits in der Erzählung verankert sah.²³³

Somit beschränken sich die Darstellungen vom Reisenden und dem Verurteilten darauf, dass sie hauptsächlich am Rande und zumeist als stille Beobachter zu sehen sind, deren Blicke jedoch für sich sprechen. Nur in wenigen Momenten treten beide Figuren deutlich in Erscheinung und in ihrer Darstellung ist zumeist die Anwesenheit des heterodiegetischen Erzählers festzustellen, der bezüglich beider Randfiguren ebenfalls extern fokalisiert.

In der Analyse von Manuel Gomez' Adaption *La Colonie Pénitentiaire* hat sich gezeigt, dass der Fokus sich in erster Linie auf die Figur des Offiziers und die Maschine richtet, die beide in grotesken Überzeichnungen dargestellt werden, denen die ideologische Perspektive des heterodiegetischen Erzählers zugrunde liegt, der eine ironische Haltung zu dem Gezeigten einnimmt. Diese wird teilweise mit markanten räumlichen Perspektiven verknüpft, die die Bedeutung und Mächtigkeit von Offizier und Maschine in ironischer Weise hervorhebt. Genauso trägt die entsprechende Musik dazu bei, das Ironische des Ganzen zu betonen. Die Figuren des Films werden in erster Linie extern fokalisiert, wobei über den Verurteilten und den Reisenden besonders wenig Informationen preisgegeben werden und vieles in Bezug auf beide Figuren nur angedeutet wird, sodass sie als nebensächlich erscheinen. Vor allem der Verurteilte, der nur als Beiwerk der Maschine betrachtet wird, ist hauptsächlich im Hintergrund zu sehen und tritt nur an einer

²³²ebd., S. 193.

²³³Vgl. E. Leborgne (2007), S. 241–242.

Stelle als groteske Gestalt in Erscheinung. Aber auch der Reisende kommt nur selten zu Wort und fungiert vor allem als stiller Beobachter und Zuhörer des vom Offizier mit Begeisterung erklärten Verfahrens. Beide machen sich jedoch teilweise über die Blicke und die Wahrnehmung der anderen Figuren bemerkbar. Der Offizier wird zwar ebenfalls nur über externe Fokalisierung dargestellt, allerdings tritt über sein ganzes Auftreten samt Mimik und Gestik seine Haltung zu der Maschine und dem Verfahren deutlich zum Vorschein. In einer Szene wird er sogar kurzzeitig intern fokalisiert, als er den Erlösungsmoment und die sechste Stunde der Folterprozedur beschreibt, die er in seinen Gedanken mit der christlichen Passionsgeschichte in Verbindung bringt. So wird er in einer stark überzeichneten, ironischen Darstellung präsentiert, sowie auch das von ihm angepriesene technische Meisterwerk. Indem der Fokus an zahlreichen Stellen auf die Maschinenteile gerichtet wird, manifestiert sich die Lobpreisung der ausgeklügelten Technik. Zudem wird die Maschine über entsprechende Beleuchtung und Verzierungen als ästhetisches Konstrukt dargestellt, das in ihrem Gesamtbild an einen religiösen Altar oder Schrein erinnert.

In zahlreichen Einstellungen ist dabei die Anwesenheit des heterodiegetischen Erzählers erkennbar, dem teilweise deutlich bestimmte Kameraperspektiven zuzuordnen sind. An anderen Stellen wiederum tritt der Erzähler stärker in den Hintergrund und es ist teilweise weniger offensichtlich, ob ein bestimmter Blickwinkel dem Erzähler oder einer der Figuren zuzuordnen ist. Dennoch ist der Erzähler bei genauem Hinsehen in zahlreichen Perspektiven zumindest als vermittelnde Instanz erkennbar, sodass insgesamt die von ihm ausgehende Perspektivierung und Fokalisierung die visuelle Wahrnehmung im Film beeinflusst.²³⁴ Durch die zum Teil genauen Übertragungen von Kafkas Erzählung, die hier vor allem durch ihre grotesken und komischen Überzeichnung wirken, sind zahlreiche Parallelen zwischen Text und Film vorhanden, auch wenn die Darstellung im Kurzfilm insgesamt verdichteter ausfällt. Somit bestätigt sich in dieser Adaption Sandra Poppes *analoge Transformation*, da nicht nur die Handlung relativ textnah übernommen wurde, sondern auch die besondere Erzählweise berücksichtigt und entsprechend der filmischen Möglichkeiten umgesetzt wurde.

Während in diesem Kurzfilm die Erzählung über eine visuelle Konkretisierung übermittelt wird, ist der nächste Kurzfilm in seiner visuellen Übertragung stärker auf einer abstrakten und reflexiven Ebene anzusiedeln, wie im nächsten Kapitel zu sehen sein wird.

²³⁴ Auch Sandra Poppe betont, dass jegliche Abweichung von den Normaleinstellungen, d.h. Halbtotal und Normalsicht, „die Existenz der Kamera als Erzählinstanz hervor[hebt] und damit auch die optische Vermittlung durch den Kamerablick.“ S. Poppe (2007), S. 85.

4.2. Der Traum als Spiegel des subjektiven Schuldempfindens: Sibel Guvencs Kurzfilm *In the Penal Colony*

Eine sehr komplexe und originelle Umsetzung, die zwar die wesentlichen Teile der Erzählung übernimmt, allerdings eine sehr eigene filmische Herangehensweise aufweist, liefert Sibel Guvencs Adaption *In The Penal Colony* (2005). Der in Kanada gedrehte Film wurde ebenfalls auf mehreren internationalen Filmfestivals gezeigt und gewann bereits mehrere Preise, darunter den „Bronze Award in Film and Video Art“ beim *Houston International Film Festival* (2006) sowie den Award für „Best Cinematography“ beim *Through Her Eyes - Women Film Festival* in New York (2006).²³⁵ Die in Ankara geborene Regisseurin drehte bereits eine ganze Reihe an Kurzfilmen.²³⁶ So wie auch bei diesem Film deutlich wird, steht in Guvencs Filmen oftmals der Mensch im Mittelpunkt, der von einem psychoanalytischen Standpunkt aus betrachtet wird. Ihre experimentellen Filme dringen in das Unbewusste des Menschen vor, wobei Realität und Vorstellung ineinander übergehen und nicht mehr klar zu trennen sind. In diesem Zusammenhang werden auch Themen wie Gerechtigkeit und die Würde des Menschen in den Fokus gerückt.²³⁷ Nicht umsonst lautet der Untertitel dieser Strafkolonie-Verfilmung „Who would we be, if we continued to ignore the injustice?“ und drückt so eine Kritik an willkürlichen, ungerechten Bestrafungen aus, die in einer traumartigen Handlung mit der psychologischen Disposition einer Figur verknüpft wird.²³⁸

Auffällig an Sibel Guvencs Kurzfilm *In the Penal Colony* ist zuallererst, dass es sich bei dem Reisenden um eine Frau²³⁹ handelt, die relativ zu Beginn des Films in ihrer Wohnung zu sehen ist und den Brief liest, der die Einladung in die Strafkolonie enthält. Somit wird hier also noch eine Rahmenhandlung hinzugefügt und die Ereignisse in der Strafkolonie erfahren eine stärkere Kontextualisierung. Schließlich wird die Reisende auch auf ihrem Weg zur Strafkolonie gezeigt, die sich, anders als in der Erzählung, nicht in einem heißen, südlich gelegenen Land befindet, sondern inmitten einer verschneiten Landschaft. Wie in Gomez' Verfilmung befindet sich der Ort, an dem die Folterprozedur stattfindet, im Inneren eines heruntergekommen Gebäudes. Hier wird aber zudem eine Außenansicht des Ortes geboten und es wird deutlich, dass das Gebäude Teil eines alten, verlassenem Fabrikgeländes ist. Nach Betreten des Gebäudes findet die Reisen-

²³⁵ Vgl. Kybele Films: *In the penal colony: news*, <http://www.kybelefilms.com/inthepenalcology/inthepenalcologyNEWS.htm>, abgerufen am 18.12.2012.

²³⁶ Vgl. Sibel Guvenc. Profil auf IMDb, <http://www.imdb.de/name/nm1919536/>, abgerufen am 28.11.2012.

²³⁷ Vgl. Kybele Films - company profile, <http://www.kybelefilms.com/companyprofile.htm>, abgerufen am 18.11.2012.

²³⁸ Vgl. Kybele Films: *In the penal colony: the sentence* 2012, <http://www.kybelefilms.com/inthepenalcology/inthepenalcology-SENTENCE.htm>.

²³⁹ In Guvencs Kurzfilm wird die Frau an einer Stelle im Film, und zwar im Brief des neuen Kommandanten, als „international investigator“ bezeichnet, also ähnlich wie der in den englischen Übersetzungen häufig verwendete Begriff „explorer“. Ansonsten wird sie nicht in ihrer Funktion benannt. Roy Pascal kritisierte diesen Begriff allerdings als unzutreffend, da ihmzufolge ein „explorer“ zielgerichteter vorgeht und Fachkenntnisse besitzt, während ein Reisender vielmehr beobachtet, ohne dabei eine bestimmte Absicht zu verfolgen, was sowohl auf den Reisenden in der Erzählung als auch auf die Frau im Film zutrifft. Vgl. R. Pascal (1982), S. 83–84. Aus diesem Grund und in Anlehnung an die Erzählung soll in dieser Analyse der Begriff „Reisende“ beibehalten werden. Schließlich wird die Frau im Film auch einmal als „foreigner“ bezeichnet. Zudem wird der Reisende auch in der Erzählung vom Offizier an einer Stelle aus der Sicht des neuen Kommandanten als „große[r] Forscher[r] des Abendlandes“ bezeichnet. F. Kafka (2008), S. 184. Dennoch wird insgesamt in der Erzählung vom „Reisenden“ gesprochen.

de sich in den geheimnisvoll und mystisch anmutenden Gängen wieder, um schließlich zu dem Raum zu gelangen, in dem sich die Foltermaschine befindet und der Offizier auf sie wartet. Genau so wie die Reisende wurde zuvor bereits der Verurteilte in seiner Zelle gezeigt und wie er vom Soldat zu dem Raum geführt wird, in dem die Folterprozedur stattfinden soll. Er wird im Gegensatz zur Erzählung und zu Gomez' Film nicht nur als Beiwerk der Maschine gezeigt, sondern als Mensch präsentiert, den eine unverdiente, grausame Strafe erwartet. Seine Darstellung ist somit deutlich darauf angelegt Mitleid mit ihm zu empfinden. Auch die Figur des Offiziers wird hier, verglichen mit Gomez, gänzlich anders präsentiert. Zwar gilt er ebenfalls als Vertreter dieses Verfahrens, wirkt als Charakter aber insgesamt schwächer und weniger überzeugt als bei Gomez. Auch die Foltermaschine ist nicht mit der aus Gomez' Film vergleichbar, da sie wesentlich kleiner ist und hier vielmehr symbolischen Charakter besitzt, sodass sie weniger durch ihre Ästhetik hervorsticht. Zentral ist vor allem aber die Rolle der Reisenden, die hier nun wieder, wie in der Erzählung, eine besondere Position einnimmt und in dem Kurzfilm zudem die unterschiedlichen Handlungsstränge in sich vereint. Schließlich steht sie beinahe hinter sämtlichen Elementen der Handlung und auch die besondere Montage, die Vergangenes und Gegenwärtiges mit dem Unterbewusstsein verknüpft, lassen sich mit ihrer Gedanken- und Bewusstseinswelt in Verbindung bringen. Somit bestimmt ihre Perspektive also eindeutig die visuelle Wahrnehmung im Film.

4.2.1. Die Reisende als homodiegetische Erzählerin: Perspektive und Bilder als Ausdruck ihrer Innenwelt

Die gesamte Darstellung der Handlung im Film wird über die Perspektive der Reisenden vermittelt, da sie als homodiegetische Erzählerin selbst Teil der Handlung ist und zumeist als stille Beobachterin den Geschehnissen in der Strafkolonie folgt. Zudem werden tiefe Einblicke in ihr Inneres geboten, so dass nicht nur die äußere Wahrnehmung über ihren Blickwinkel dargestellt wird, sondern der Zuschauer auch Zugang zu ihren Gedanken und ihrem Unterbewusstsein hat, womit sich eindeutig die interne Fokalisierung bestätigt. So kann sie hier als „Reflektor- und Identifikationsfigur“²⁴⁰ des Zuschauers verstanden werden. Durch ihre dennoch überwiegende Passivität und ihr Unbeteiligtsein gegenüber den Vorgängen in der Strafkolonie, wird insbesondere, was Norbert Kassel bereits hinsichtlich des Reisenden in der Erzählung bestätigt fand, die Haltung der Träumenden hervorgehoben.²⁴¹ Dennoch bedeutet der Zugang zu ihrer Gedankenwelt nicht, dass es unmittelbar möglich ist sie als denkende und handelnde Figur zu verstehen. Denn ihre Gedanken werden kaum über die Sprache benannt, da sich das von ihr Geäußerte auf wenige Sätze beschränkt. Vielmehr wird ihr Inneres über freie Assoziationen als Gedankenbilder vermittelt, die erst einer psychoanalytischen Dechiffrierung bedürfen, um ganzheitlich ihr

²⁴⁰Siehe Kap. 2.5

²⁴¹ Siehe Kap. 2.3

Wesen zu verstehen. In traumartigen Verflechtungen werden symbolische Elemente mit den Geschehnissen in der Strafkolonie verbunden, sodass sich die Trennlinien zwischen Realität und Traum verwischen. Dabei wird in erster Linie die persönliche Schuld bzw. das Schuldempfinden der Reisenden thematisiert, das auch ein wesentliches Motiv in Kafkas Werk und seiner Erzählung *In der Strafkolonie* darstellt. Das Schuldmotiv hält in diesem Kurzfilm die einzelnen Elemente der Gesamthandlung zusammen und es wird eine Transformation dieses Schuldgefühls in Bilder und Symbole erzielt. Hierin besteht die Besonderheit dieses Films, in dem auf eindrucksvolle Weise beinahe ausschließlich über das Visuelle die psychische Beschaffenheit einer Figur offenbart wird. Schließlich wird beim zeitweisen Einsatz eines *Voice-Over-Erzählers* darauf verzichtet die zugleich gezeigten mentalen Bilder zu erklären, da Bild und Stimme in vielen Fällen nicht korrespondieren.²⁴² Die Beschreibungen des Offiziers machen auch hier einen Großteil des Gesprochenen aus, auf das die Reisende nur in sehr geringem Maße verbal reagiert. Das über die Sprache Vermittelte dient oftmals aber nicht der Deutbarkeit der mental entstehenden Bilder.

In diesem Film spielt somit auch Schmidts perzeptive Perspektive eine Rolle, da die gesamte Handlung eindeutig durch das Prisma der Wahrnehmung der Reisenden geschildert wird. Damit verbunden kommt erneut die ideologische Perspektive zum Tragen, die mit der Figur der Reisenden sowie ihrer Haltung zu dem Geschehen zusammenhängt. Diese Perspektiven werden hier weniger, wie in Gomez' Fall, mit besonderen räumlichen Perspektiven verknüpft, sondern manifestieren sich unter anderem über eine zeitliche Perspektive. In einer außergewöhnlichen Montage werden Szenen und Erlebnisse eingeblendet, die die Reisende in ihrer Kindheit erfahren hat und die später, im Erwachsenenalter, im Traum verarbeitet und neu bewertet werden.²⁴³ Auch wenn die Darstellung der Handlung also über die Reisende gefiltert wird, bedeutet dies nicht, dass ihre Haltung und ihre Sicht grundsätzlich über die „subjektive Kamera“²⁴⁴ vermittelt wird. Zwar wird die Handlung des Öfteren aus ihrem spezifischen Blickwinkel gezeigt, schließlich fungiert sie größtenteils als stille, passive Beobachterin, allerdings ist sie auch hin und wieder selbst zu sehen und in einigen montierten Einstellungen wiederum ist sie gar nicht anwesend. So ist in diesem Film daher nach Jost sowohl die *ocularisation zéro* mit *interner Fokalisierung* feststellbar, nämlich im Falle von Einstellungen in denen das Gezeigte ihren mentalen Vorgängen bzw. ihrer Haltung entspricht, als auch die *ocularisation interne*, d.h. wenn die Kamera ihren spezifischen Blickwinkel im Raum wiedergibt.²⁴⁵

Wie später an einzelnen Stellen zu sehen sein wird, machen sich die perzeptive und ideologi-

²⁴²Vgl. M. Bach (1997), S. 21.

²⁴³Vgl. W. Schmid (2005), S. 129.

²⁴⁴ Bei der „subjektiven Kamera“ entspricht der Blickwinkel einer Figur ganz exakt der Position der Kamera und die Figur ist daher selbst nicht zu sehen. Vgl. W. Faulstich (2008), S. 123.

²⁴⁵ Eine ähnliche Unterteilung wie Jost nimmt auch Jörg Schweinitz vor, der zwischen der *Wahrnehmungsperspektive* und der *Erlebensperspektive* unterscheidet. Die *Wahrnehmungsperspektive* bezeichnet dabei ganz konkret den visuellen Blickwinkel und die Perspektive aus der das Geschehen gesehen wird, also vergleichbar mit Josts *ocularisation*. Mit der *Erlebensperspektive* hingegen ist, ganz im Sinne von Josts Fokalisierung, der Wissensstand und die Realitätsauffassung einer Figur (bzw. dem Erzähler) gemeint. Vgl. J. Schweinitz (2007), S. 88, 95.

sche Perspektive der Reisenden auch in Szenen bemerkbar, die auf den ersten Blick nicht in einem direkten Zusammenhang mit ihr stehen. Dabei handelt es sich um Abläufe, die sie nicht direkt wahrnimmt, da sie in der entsprechenden Szene nicht anwesend ist und bei dem Gezeigten nicht unmittelbar deutlich wird, inwiefern und ob es sich um die mentalen Vorgänge der Reisenden handelt. In jedem Fall widerspricht dies dennoch nicht der Übermittlung ihrer perzeptiven und ideologischen Perspektive, die sich durch den gesamten Film zieht. Denn, wie Schweinitz betonte, trotz einiger Fokalisierungswechsel kann die Handlung, bezogen auf die Perspektive einer Figur, kohärent bleiben, wenn sie der „Erlebensperspektive“ dieser Figur entspricht und deren „Realitätsentwurf“ bestätigt.²⁴⁶

Auf der Basis dieser Besonderheiten in der Darstellung der über die Reisende vermittelten Handlung und ihrer Perspektive soll im Folgenden anhand der Montage und diverser Einstellungen die konkrete filmische Umsetzung analysiert werden und gezeigt werden, dass sämtliche Handlungselemente des Films mit der Reisenden und ihrer Realitätsauffassung in Verbindung gebracht werden können.

4.2.2. Zwischen Traum und Realität – die Montage als subjektives Verbindungselement von Raum und Zeit

Der gesamte Film bildet ein komplexes Geflecht aus verschiedenen Handlungssträngen, sodass verschiedene Orte und Zeitebenen in einer Schachtel-Montage²⁴⁷ miteinander verknüpft werden. Dabei ist weitestgehend kein chronologischer Handlungsverlauf erkennbar, sondern die einzelnen Szenen und Einstellungen scheinen in einer Weise miteinander verbunden zu sein, die den assoziativen Gedankengängen der Reisenden entsprechen und somit das Traumartige bestätigen. Hans Helmut Hiebel fand eine treffende Beschreibung, die er ursprünglich auf die Erzählung bezog, die aber auch für diese Verfilmung charakteristisch ist:

Das Verfahren erinnert an die Verdichtungen und Mischgebilde des Traumes, die keiner linear-zeitlichen, empirischen, kausalen und rational-logischen Grammatik gehorchen, deren 'mythische' Ordnung aber sehr wohl Analogien, metonymische Zusammenhänge und logische Relationen (...) - nur mit anderen Sprachmitteln - zum Ausdruck zu bringen vermag.²⁴⁸

Auch in diesem Kurzfilm ist auf den ersten Blick nicht immer ein logischer Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Raum- und Zeitebenen erkennbar, dennoch stehen auch diese in einer gewissen Beziehung zueinander und weisen zahlreiche Analogien auf, die insbesondere über Symbole und die Leitmotivik des Films zu Tage treten.

Oftmals wird bei der Montage, um Einstellungen aus unterschiedlichen räumlichen und zeitli-

²⁴⁶Vgl. ebd., S. 91.

²⁴⁷ „Die 'Schachtel-Montage' erlaubt es, eine Sequenz ohne besondere Rücksicht auf die Chronologie zu erzählen. Eine Handlung kann wiederholt werden, Einstellungen können ohne chronologische Ordnung eingeschnitten werden.“ J. Monaco (2007), S. 221.

²⁴⁸H. H. Hiebel (1983), S. 132.

chen Ebenen miteinander zu verbinden, mit Unschärfe und Überblendungen²⁴⁹ gearbeitet, sodass weiche Übergänge entstehen. So wird deutlich, dass sich verschiedene Eindrücke und Erinnerungen der Reisenden in ihrem Gedächtnis miteinander vermischen und ihre Wahrnehmung sich in Assoziationen von einem Objekt auf etwas anderes richtet. Schließlich wird sie zwischendurch immer wieder in einer Großaufnahme gezeigt, sodass deutlich wird, dass die Bilder und Eindrücke mit ihr in Verbindung gebracht werden können. Bereits zu Beginn des Films wird mittels einer Überblendung ein weicher Übergang zwischen drei unterschiedlichen Einstellungen geschaffen. Die Reisende ist zuerst in einer Nahaufnahme in ihrer Wohnung zu sehen und wie sie den Brief, der die Einladung in die Strafkolonie enthält, öffnet und liest. Sie beginnt den Brief laut zu lesen: „Your name was referred to us. We would like to invite you [...]“. An dieser Stelle wird dann zur nächsten Einstellung übergeblendet, in der sie in einer Halbtotale von hinten zu sehen ist und einen schneebedeckten Waldweg entlang geht, begleitet mit den fortsetzenden Worten des Briefes „[...] to a colony [...]“, die nur leise als Voice-Over zu vernehmen sind. Nach dieser recht kurzen Einstellung wird direkt weiter zu der dritten Einstellung übergeleitet, die mit den zwei vorhergehenden verbunden ist. In einer recht lange andauernden Einstellung wird in einer Totalen das verlassene Fabrikgelände, auf dem sich die Strafkolonie befindet, neben einem Wald in einer verschneiten Landschaft gezeigt, begleitet von den Worten „[...] to witness [...]“, die verklingen und die Einstellung endet mit einer Abblendung²⁵⁰ (01:50-02:05). Diese dritte Einstellung kommt aufgrund der zeitlichen Länge und der Ruhe des Bildes, da keinerlei Bewegung vorhanden ist, einem *Standbild*²⁵¹ gleich. Das Bild stellt eine malerische Aufnahme dar, sodass kaum vorstellbar ist, dass an diesem Ort die Gräueltaten der Strafkolonie vollzogen werden. Durch die Kürze der mittleren Einstellung, vollzieht sich der Wechsel der Einstellungen recht schnell und dennoch sind die Übergänge durch die Überblendung weich und fließend. Dadurch sind die drei Einstellungen für einen kurzen Moment übereinander gelagert. Die Verknüpfung der drei Einstellungen wird zudem auch über das Lesen des Briefes erzielt, dessen Worte in den zwei folgenden Einstellungen noch immer zu hören sind und hier somit eine so genannte *sound bridge* bilden.²⁵² Durch die in jeder Hinsicht gleitenden Übergänge zwischen den Bildern, entsteht hier bereits der Eindruck, dass sich die Ereignisse in der Strafkolonie und bereits der Weg dorthin einzig in der Vorstellung der Reisenden abspielen. Dennoch gibt es im Film keinen endgültigen Beweis dafür, wo die fiktive Realität aufhört und der Traum bzw. die Imagination beginnt. Traum und Realität fließen ineinander über. Auffällig ist die Montage auch an anderer Stelle im Film, als die Reisende sich bereits in der Strafkolonie befindet und den Erklärungen des Offiziers folgt. Hier ist der Zusammenhang

²⁴⁹ „Überblendungen lassen zwei Orte für kurze Zeit miteinander verschmelzen und unterstützen eine Relationsbeziehung zwischen getrennten Räumen.“ N. Mahne (2007), S. 94.

²⁵⁰ Bei der Abblende wird das Bild langsam verdunkelt und somit deutlich von der folgenden Einstellung abgetrennt. Vgl. ebd., S. 84.

²⁵¹ Eine Art Pause im Film bei der das Filmbild erstarbt. Vgl. ebd., S. 79.

²⁵² Hier liegt eine *sound bridge* vor, da die Worte aus der ersten beschriebenen Einstellung in den folgenden noch immer zu hören sind und somit ein „gleitende[r] Übergang zwischen [...] Einstellungen“ erreicht wird. ebd., S. 95.

zwischen der Reisenden und ihrer visuellen und mentalen Perspektive noch expliziter gestaltet. Bereits beim Betreten des Raumes, in dem sich die Foltermaschine befindet, wird ihre Wahrnehmung deutlich über Schärfe und Unschärfe demonstriert. So ist der Raum zuerst unscharf im Hintergrund zu sehen und sie wird in einer flachen Schärfe von hinten gezeigt und wie sie langsam tiefer in den Raum hineingeht. Als sie sich dem Offizier und der Maschine nähert, verschwindet sie aus dem Bild, das nun langsam scharf wird. Nun wird über eine subjektive Kamera genau ihr Blickwinkel eingenommen und ein Wechsel von einer *ocularisation zéro* zu einer *ocularisation interne*²⁵³ findet somit statt (04:46-04:55). Ab hier ist also deutlich, dass der Blick auf die Maschine und den Offizier, der ihr diese erklärt, zumeist ihrem Blickwinkel entspricht. Um den Zusammenhang zwischen dem Fokalisierungssubjekt und dem Fokalisierungsobjekt zu betonen, ist die Reisende zwischendurch immer wieder selbst in einer Großaufnahme zu sehen. Schließlich wird das Bild mit dem Offizier und der Maschine wieder unscharf. Diesmal allerdings nicht, weil sich ihre visuelle Wahrnehmung innerhalb des Raumes verändert bzw. sie ihren Fokus auf etwas anderes richtet, sondern weil ein Übergang in eine andere Bewusstseins-ebene eingeleitet wird, die sich rein mental abspielt. In einer Überblendung ist nun wieder die Reisende in ihrer Wohnung mit dem Brief in der Hand zu sehen und die Szene vom Beginn wird fortgesetzt. Anschließend wird unmittelbar zu dem Brief in ihren Händen überblendet, sodass hier also erneut ihr Blickwinkel eingenommen wird. In einer Doppelbelichtung²⁵⁴ ist nun für einen kurzen Moment ganz schwach in dem Brief der Verurteilte zu sehen. Daraufhin wird wieder zum Kopf der Reisenden überblendet, die nun ebenfalls in einer Doppelbelichtung mit dem Brief im Hintergrund zu sehen ist. Schließlich sind nur noch verschwommen ihre Hände zu sehen, die den Brief zusammenfalten und es wird wieder hin zur Ausgangseinstellung mit dem Offizier und der Maschine in der Strafkolonie überblendet. Begleitet werden die verschiedenen Einstellungen wieder von der Fortsetzung des vorgelesenen Briefes, wodurch hier also ebenfalls über die *sound bridge* die Einstellungen miteinander verknüpft werden. Beim Lesen des Briefes ist diesmal allerdings nicht die Stimme der Reisenden, sondern eine Männerstimme zu hören, die vermutlich dem Kommandanten gehört, der den Brief unterzeichnet hat (06:16-06:50). Hier tritt die Komplexität des Films und der Montage, bei der mehrere Realitäts- und Bewusstseins-ebenen miteinander verbunden werden, also deutlich zutage. Denn die Erinnerung an das Lesen des Briefes beinhaltet auch die zu der Zeit entstandene Vorstellung des Verurteilten, der somit im Hintergrund des Briefes erscheint. Somit werden hier also über die Montage mehrere Gedanken- und Realitätsebenen, die sich eindeutig auf die Reisende beziehen lassen, auf eindrucksvolle Weise miteinander verknüpft. Die Subjektivität dieser Einstellun-

²⁵³ In diesem Fall lässt sich nach Jost von einer *ocularisation interne primaire* sprechen, da durch den Wechsel von Schärfe und Unschärfe deutlich die Wahrnehmung einer Figur dargestellt wird, ohne dass ein entsprechendes Verständnis über eine Kontextualisierung, d.h. zwei unterschiedliche sich aufeinander beziehende Einstellungen, betont werden muss, wie es bei der *ocularisation interne secondaire* der Fall ist. Vgl. F. Jost (1987), S. 23–24.

²⁵⁴ Bei einer Doppel- oder Mehrfachbelichtung sind zwei oder mehrere Bilder übereinander zu sehen. Vgl. J. Monaco (2007), S. 196.

gen entsteht hier insbesondere über die Montage und die Kontextualisierung, sodass hier die *ocularisation interne secondaire* bestätigt wird.

Weniger offensichtlich ist der Bezug zur Gedankenwelt der Reisenden, wenn über die Montage zu einer weiter zurückliegenden Zeitebene übergeleitet wird, die die Reisende nicht persönlich erlebt hat. Mehrere Male werden mystisch anmutende, historische Szenen eingeblendet, die die Vorgänge in der Strafkolonie zu einer früheren Zeit darstellen. Hier ist nicht unmittelbar erkennbar, inwiefern dies mit der Erlebniswelt der Reisenden zusammenhängt. Deutlicher wird dies im Hinblick auf die Erzählung, in der der Reisende gegen Ende ein Bewusstsein für die Vergangenheit der Strafkolonie entwickelt:

Trotzdem sich das Teehaus von den übrigen Häusern der Kolonie, die bis auf die Palastbauten der Kommandatur alle sehr verkommen waren, wenig unterschied, übte es auf den Reisenden doch den Eindruck einer historischen Erinnerung aus und er fühlte die Macht der früheren Zeiten.²⁵⁵

So wie also dem Reisenden in der Erzählung, scheint auch der Reisenden in Guvencs Film die Geschichte der Strafkolonie ins Bewusstsein zu kommen. In einer Einstellung, die schließlich in eine historische Szene überleitet, ist in einer Nahaufnahme zuerst der Offizier zu sehen, der, nachdem er noch auf die Maschine konzentriert war, sich nun mit den Worten „May I have a few words with you in confidence?“ an die Reisende wendet und dabei direkt in die Kamera blickt, sodass deutlich wird, dass hier der Blickwinkel der Reisenden eingenommen wird. Schließlich geht der Offizier langsam zur Seite des Raumes und es wird erst zu dessen Eingang und kurz danach zu einer historischen Szene übergeblendet.



Abbildung 8: Die Strafkolonie zu einer früheren Zeit.

In einer Halbtotale ist in einem düsteren, unheimlich wirkenden Raum auf der linken Seite die Foltermaschine zu sehen und rechts daneben sitzen an einem langen Holztisch in einer Reihe nebeneinander mehrere Menschen, die alle weiße Gewänder tragen. Vor jedem steht auf dem Tisch ein kleiner Blecheimer und an einer langen Schnur, die bis zur Foltermaschine reicht, werden blutdurchtränkte Tücher aufgehängt und weiter geschoben (siehe Abb. 8). Anschließend werden in einer Detailaufnahme Füße gezeigt, die sich auf dem Sandboden langsam vor-

²⁵⁵F. Kafka (2008), S. 196–197.

tasten, dann folgt nach einem Schnitt wieder die Einstellung mit dem Tisch und den daran sitzenden Menschen und schließlich ist im Vordergrund ein Mensch zu sehen, der komplett in ein braunes Tuch eingehüllt ist, sodass selbst der Kopf und das Gesicht bedeckt sind, und er sich schwerfällig vorwärtsbewegt, da er mit Seilen gefesselt ist (15:08-15:45). Diese Szene entzieht sich einer klaren Deutung, aber vermutlich wird hier auf die früheren Zeiten angespielt, in denen die Foltermaschine noch ein fester Bestandteil der Strafkolonie war und häufiger zum Einsatz kam. Schließlich folgen in der Erzählung nach den Worten des Offiziers „Ich willl einige Worte im Vertrauen mit Ihnen sprechen“²⁵⁶ ebenfalls die Erklärungen zu den früheren Zeiten der Strafkolonie, als das Verfahren noch viele Anhänger hatte und vom damaligen Kommandanten vollends unterstützt wurde. Die düstere Stimmung in der Szene erinnert außerdem ans Mittelalter²⁵⁷ und bestätigt den mythologischen Aspekt der Strafkolonie²⁵⁸. Zudem erinnert das Bild an das christliche Abendmahl, das am Abend vor Jesu Kreuzigung stattfand. Auch hinsichtlich der Traumstruktur des Films und des Bezugs zur Reisenden stellen diese historischen Szenen letztlich keinen Widerspruch dar. Schließlich fanden die beiden Psychoanalytiker Sigmund Freud und Carl Gustav Jung heraus, dass in Träumen auch Elemente einer vergangen Zeit auftauchen können, die das Individuum nicht selbst erlebt hat und die daher keinen direkten Zusammenhang zu seiner persönlichen Geschichte aufweisen. So betonte Jung, dass das sogenannte „kollektive Unbewusste“ Teil der Psyche jedes Menschen sei. Dieses *kollektive Unbewusste* werde vererbt und ist in dem Sinne charakteristisch dafür, dass es „seine Existenz nicht persönlicher Erfahrung verdankt und daher keine persönliche Erwerbung ist“.²⁵⁹ Es manifestiert sich in „altertümliche[n] oder [...] urtümlichen Typen, das heißt [in] seit alters vorhandene[n] allgemeine Bilder[n]“.²⁶⁰ Dazu zählen unter anderem auch Mythen und Märchen.²⁶¹ Auch Freud sah in der Psyche des Menschen Anteile, die nicht seinem persönlichen Erleben zuzuschreiben sind und die sich im Traum offenbaren:

Darüber hinaus bringt der Traum Inhalte zum Vorschein, die weder aus dem reifen Leben noch aus der vergessenen Kindheit des Träumers stammen können. Wir sind genötigt, sie als Teil der *archaischen* Erbschaft anzusehen, die das Kind, durch das Erleben der Ahnen beeinflusst, vor jeder eigenen Erfahrung mit sich auf die Welt bringt. Die Gegenstücke zu diesem phylogenetischen Material finden wir dann in den ältesten Sagen der Menschheit und in ihren überlebenden Gebräuchen. Der Traum wird so eine nicht zu verachtende Quelle der menschlichen Vorgeschichte.²⁶²

²⁵⁶ ebd., S. 180.

²⁵⁷ Auch Hiebel sah Parallelen zwischen Kafkas Erzählung und dem Mittelalter, worauf „das Fehlen eines Beweisverfahrens und einer Verteidigungsmöglichkeit, die ‚Zweifellosigkeit‘ der ‚Schuld‘, die ganz auf den Körper sich richtende Strafe und die auf das Vergehen physisch genau abgestimmte Vergeltung, [die] an das öffentliche ‚Fest der Martern‘ [erinnern],“ hinweisen. Vgl. H. H. Hiebel (1983), S. 134.

²⁵⁸ Axel Hecker schrieb beispielsweise, dass die „Teile der Maschine [...] wie Gegenstände einer volkstümlichen Mythologie [erscheinen], die von dem Ruhm, der Verehrung und dem Respekt zeugt, der diesen Dingen offenbar entgegengebracht wurde.“ A. Hecker (1998), S. 91.

²⁵⁹ Carl G. Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* (= Gesammelte Werke, Band 9). Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1976, S. 55.

²⁶⁰ ebd., S. 14.

²⁶¹ ebd., S. 15.

²⁶² Sigmund Freud: »Abriss der Psychoanalyse«. In: *Schriften aus dem Nachlass*. Hrsg. v. Anna Freud, London: Imago Publishing 1941, S. 63–139, hier S. 89.

Vor diesem Hintergrund sind die historischen Szenen der *Strafkolonie* und deren Bezug zur Reisenden nun deutlicher: Es handelt sich genauso wie bei den zuvor genannten Szenen um traumartige Bewusstseinsvorgänge der Reisenden, auch wenn diese hier kein Ausdruck eines persönlichen Erlebens sind. Zwar wird nicht ihr Blickwinkel eingenommen, da diese Szene über die *ocularisation zéro* vermittelt wird, es bestätigt sich aber auch in diesem Fall die interne Fokalisierung und die Perspektive der Reisenden.

4.2.3. Symbole der Schuld: Schwing- und Pendelbewegungen als Leitmotiv

Über die Montage wird auch die Darstellung der Schuld bzw. des Schuldempfindens auf besondere Weise vermittelt. Diese weist eine eindrucksvolle Vielschichtigkeit auf, die sich jedoch einer unmittelbaren Deutung entzieht. Über entsprechende Symbole und die Leitmotivik des Films wird im Hinblick auf die Reisende ein Schuldempfinden visualisiert, das, ohne einen wirklich klaren Grund zu kennen, auch in Kafkas eigenem Leben und Werk eine immerwährende Konstante darstellte:

Die „Schuld“ der verhörten Helden Kafkas wurde als *psychologisch*, nicht *sachlich* identifizierbar bezeichnet; aber ein sachlich unbegründetes Schuldgefühl ist deshalb kein bedeutungsloses. Es bedeutet ein falsches Verhältnis zur Vergangenheit.²⁶³

So wie auch Kafka frühzeitig ein grundloses Schuldgefühl entwickelte, das ihn bis ins Erwachsenenalter begleitete, ist auch bei der Reisenden in Guvencs Film ein Kindheitserlebnis der Auslöser für ein Schuldempfinden, das sich im Erwachsenenalter im Traum offenbart. Da die Reisende über den Traum und das Unbewusste ihre Kindheitserlebnisse verarbeitet und diese so in einen neuen Kontext gesetzt werden, bestätigt sich die zeitliche Perspektive der Reisenden, zumal die im Erwachsenenalter im Traum zum Vorschein kommenden Kindheitserlebnisse sich auf neue, modifizierte Weise ausdrücken. Der Auslöser dieses Schuldempfindens, das später im Traum über Symbole und die Leitmotivik immer wieder in veränderter Weise auftaucht, wird in kurzen eingeschnittenen Szenen dargelegt, die sich wiederum einer unmittelbaren Deutung entziehen.²⁶⁴

Die erste dieser Kindheitsszenen wird in der Mitte des Films in einer kurzen Einstellung angedeutet und später wieder aufgenommen und weiter ausgeführt. Wie bereits an anderen Stellen im Film, ist einleitend zu dieser Szene in einer Großaufnahme die Reisende zu sehen, womit deutlich wird, dass die folgenden Einstellungen sich auf sie beziehen lassen. Zuvor hatte der Offizier, wie in der Erzählung, ihr die Handzeichnung mit dem Urteil präsentiert, die diese ebenfalls nicht lesen konnte. Als die Reisende dann in der Großaufnahme zu sehen ist, lässt sich

²⁶³U. Abraham (1985), S. 174 (Hervorhebung im Original).

²⁶⁴Sandra Poppe betonte die Bedeutung von Leitmotiven: „Visuelle Elemente und Leitmotive sind wichtige Elemente zur Strukturierung eines Werkes. Einerseits können durch visuelle Leitmotive Sinnzusammenhänge aufgezeigt werden, andererseits kann das gesamte Werk durch die assoziative Verknüpfung visueller Elemente strukturiert werden.“ S. Poppe (2007), S. 12.

gleichzeitig aus dem Off eine Kinderstimme vernehmen, die die Frage stellt: „What is it that you want her to read?“. Als sie die Stimme vernimmt, blinzelt sie irritiert, reißt die Augen weit auf und blickt geradeaus. Das Bild wird nun unscharf. In einem schnellen Einstellungswechsel wird wieder ihr Blickwinkel eingenommen, allerdings blickt der Zuschauer gewissermaßen über ihre Schulter, da sie selbst am Rande der linken Bildhälfte zu sehen ist. Jetzt ist erkennbar, was die Reisende zuvor in Staunen versetzt hat. Denn unscharf ist nun im Hintergrund ein Mädchen in einem weißen Gewand zu sehen, das neben dem Bett der Maschine steht. Die Unschärfe weist hier erneut auf den Wechsel in eine andere mentale Ebene hin. Langsam wird das Bild scharf und die Kamera nähert sich dem Mädchen, das schließlich in einer Nahaufnahme zu sehen ist, und die Reisende verschwindet aus dem Bild, sodass nun wieder eine subjektive Kamera vorhanden ist. Schließlich geht das Mädchen nach vorne hin aus dem Bild und nur noch das Ende des Bettes ist in einer Nahaufnahme zu sehen. Daraufhin geht der Offizier an der Seite des Bettes entlang und stößt das Bett an, sodass es beginnt, zu schwingen. In der nächsten Einstellung wird nach einem unsichtbaren Schnitt die Schwingung fortgesetzt, da in einer Großaufnahme in einer Aufsicht einzig die Beine eines Kindes zu sehen sind, die über einem schneebedeckten Boden in einer Schaukelbewegung hin und her schwingen (12:16-12:54, siehe Abb. 9 und 10).²⁶⁵



Abbildung 9: Das wippende Bett der Maschine.



Abbildung 10: Die schaukelnden Kinderbeine.

Kurz danach endet die Einstellung, die an diesem Punkt noch keine Deutung zulässt. Auffällig ist bereits die assoziative Verknüpfung der beiden Elemente, da beide Einstellungen über die Schwingung miteinander verbunden sind und somit einer traumartigen Assoziation gleichen,

²⁶⁵ Hier sowie im Hinblick auf die Zusammenstellung der Einstellungen in Guvenacs Film insgesamt sind Parallelen zu Sergej M. Eisensteins dialektischer Montagetechnik vorhanden. Diese „materialisiert sich in der filmischen Kompositionspraxis einer Konfrontationsmontage aus divergierenden Elementen, deren Ergebnis niemals nur eine Summe dieser aus unterschiedlichen Kontextzusammenhängen herausgelösten und neu zusammengefügt Fragmentteile, sondern stets das dialektische *Produkt* eines qualitativ neuen Kontext- und damit Bedeutungszusammenhangs vorstellt“. Hans-Joachim Schlegel: »Eisensteins dialektisch-visuelle Demonstration der weltgeschichtlichen Oktoberwende und der "Kinematograph der Begriffe"«. In: *Schriften*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Carl Hanser 1975, S. 7–37, hier S. 8–9 (Hervorhebung im Original). Auch hier handelt es sich um Fragmente, die nicht Ausdruck einer logischen Fortführung der Filmhandlung sind, da sie unterschiedlichen Kontexten entstammen, aber durch diese besondere Zusammensetzung eine bestimmte Bedeutung erzeugen. Zudem setzte Eisenstein, ähnlich wie in diesem Fall, in seinen Filmen z.T. „assoziativ-identische“ Elemente nebeneinander, die sich stofflich jedoch unterscheiden. Das Ziel ist die „emotionale Dynamisierung“. Ein Beispiel ist Eisensteins Film *Streik*, in dem eine Einstellung mit niedergeschossenen Arbeitern in der folgenden Einstellung mit der Schlachtung von Vieh gegenübergestellt wurde. Vgl. Sergej M. Eisenstein: »Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form«. In: *Schriften*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Carl Hanser 1975, S. 200–224, hier S. 218.

deren inhaltlicher Zusammenhang nicht unmittelbar zugänglich ist. Diese traumartigen Symbole, die sich im Film erst an späterer Stelle entschlüsseln lassen, bestätigen, was Jung als charakteristisch für die Traumstruktur definierte:

Für mich ist der Traum in erster Linie das subliminale Bild der aktuellen psychologischen Situation des Wachzustandes. Er gibt uns ein résumé der unterschweligen Assoziationsmaterialien, die durch die augenblickliche psychologische Situation zur Konstellation gebracht sind.²⁶⁶

Wie genau sich diese Konstellation in Guvencs Film erklären lässt, wird erst deutlich, als die Szene in einer der späteren Einstellungen fortgeführt wird. In beiden ist neben der assoziativen Verknüpfung auch die Figur des Mädchens in dem weißen Gewand auffällig, die auch im zweiten Teil die Erinnerungsszene einleitet. Sie scheint als Brücke zu den Erinnerungen der Reisenden zu fungieren und kann, was durch den zweiten Teil stärker bestätigt wird, gewissermaßen als Personifizierung der Schuld bzw. des Schuldgefühls der Reisenden verstanden werden, da sie dessen Ursprünge evoziert.

Erst gegen Ende des Films wird die Einstellung mit den schaukelnden Kinderbeinen fortgeführt (18:28-19:16). Wieder ist das Bett der Maschine zu sehen, diesmal in einer Nahaufnahme und in einer Aufsicht auf die Watteschicht, auf der Blutflecken und der Schatten der Egge zu sehen sind. Dann richtet sich die Kamera nach oben in eine Normalsicht und das Bett verschwindet so aus dem Bild. Nun wird sichtbar, dass hinter dem Bett wieder das Mädchen in dem weißen Gewand steht und bis zum Ende des Bettes geht. Das Mädchen ist aufgrund der herrschenden Dunkelheit aber nur undeutlich zu sehen. Zudem wird das Mädchen nun von der sich hin und her bewegendes Egge überlagert, da diese in einer Mehrfachbelichtung mehrmals übereinander zu sehen ist (siehe Abb. 11).



Abbildung 11: Mehrfachbelichtung der Egge und Mädchen in weißem Gewand.

Aus dem Off ist dazu die Stimme des Offiziers zu hören: „The man begins to understand the script to the boons over his body.“ So wie also der Verurteilte die Ursache seiner Schuld verste-

²⁶⁶C.G Jung: »Allgemeine Aspekte der Psychoanalyse«. In: *Freud und die Psychoanalyse*. Hrsg. v. Franz Riklin; Lilly Jung-Merker; Elisabeth Rief, Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1971, S. 257–275, hier S. 271.

hen soll, dringt auch die Reisende über ihre Gedanken und Erinnerungen zu dem Grund ihres Schuldempfindens vor. Schließlich ist in der Mehrfachbelichtung mit der mehrmals übereinander kopierten Egge und dem Mädchen zusätzlich noch der auf dem Bett liegende Verurteilte und daneben der Offizier zu sehen. Dann ist nur noch ganz schwach das Mädchen zu sehen, das nun am Ende des Bettes angekommen ist. Wie zuvor der Offizier versetzt diese es in Schwingungen und löst sich langsam auf, sodass in einer Großaufnahme nur noch das schwingende Bettende vorhanden ist. Auch hier ist nach dem Schnitt in einer Aufsicht wieder die Schaukelbewegung der Kinderbeine zu sehen, bei der die Kamera hin und her schwingt und schließlich in die Position der Normalsicht gebracht wird. Nun wird tatsächlich deutlich, dass es sich hier um ein schaukelndes Kind handelt, da dieses nun von hinten auf der Schaukel sitzend gezeigt wird und in den Hintergrund der Einstellung blickt. Dort ist ein verschneiter Wald erkennbar und vor den Augen des Mädchens gehen ein Mann und ein Junge entlang. Die Kamera geht nun weiter vor, sodass in einer Nahaufnahme der Mann und der Junge gezeigt werden, und das Mädchen aus dem Bild verschwindet. Auch hier wird der Blickwinkel des Mädchens eingenommen. Dieses beobachtet, wie der Mann und der Junge in eine Auseinandersetzung geraten, und der Mann versucht den Jungen dazu zu zwingen weiter mit ihm zu kommen (siehe Abb. 12). In dieser Szene ist ein Ansatz von Gewalt zu spüren, die genaue Bedeutung dieser Auseinandersetzung bleibt jedoch vage.²⁶⁷ Schließlich ist in einer Nahaufnahme nun das Mädchen von vorne auf der Schaukel sitzend zu sehen (siehe Abb. 13). Die äußerliche Ähnlichkeit zur Reisenden ist markant und so wird deutlich, dass es sich hier um die Reisende als Kind handelt.²⁶⁸ Wie in der *Strafkolonie* fungiert sie hier also als stille, passive Beobachterin.



Abbildung 12: Gewaltsituation mit Mann und Junge.



Abbildung 13: Die Reisende als Kind und Beobachterin der gewalttätigen Auseinandersetzung.

Ohne einen endgültigen Beweis zu erhalten, entsteht hier dennoch die Vermutung, dass die Reisende als Kind durch dieses Erlebnis, eventuell basierend auf dem Nicht-Eingriff und dem Verharren in Passivität, einen unterbewussten Schuldkomplex entwickelt hat, der sie bis ins Erwachsenenalter begleitet und sich im Traum manifestiert. So wie auch bei Kafka ist dieser

²⁶⁷Unter anderem in dieser Darstellung wird ein typisches Charakteristikum des Kurzfilms deutlich und zwar „der Freiraum einer nicht bis zum Ende ausgeschöpften bzw. ausformulierten Handlung“. K. Heinrich (1997), S. 59.

²⁶⁸Das Mädchen auf der Schaukel, das also die Reisende als Kind darstellt, ist ein anderes als das Mädchen in dem weißen Gewand, das schließlich eher allegorisch zu verstehen ist. Zudem weisen beide auch keinerlei Ähnlichkeit auf.

Schuldkomplex aber nicht sachlich begründet, wie Ulf Abraham betonte. Schließlich kann das Mädchen in Bezug auf das Beobachtete nicht zur Verantwortung gezogen werden und zudem bleibt unklar, inwiefern ein tatsächlicher Gewaltakt vorliegt. Trotz allem scheint die Bedeutung dieses Erlebnisses für die Reisende als Kind und schließlich als Erwachsene, wenn auch unbewusst, nicht unwesentlich, da die Verknüpfung der Schaukel- und Schwingbewegung mit der Schuldproblematik im Film wiederholt auf sehr unterschiedliche Weise auftaucht. So wie also der als Kind entwickelte Schuldkomplex der Reisenden sich in ihrem Unterbewusstsein verankert hat, steht die Maschine, die dem Verurteilten seine Schuld über das Einritzen des Urteils in die Haut vermittelt, als Metonymie für das Unbewusste der Reisenden. Durch die Schwingbewegung wird zwischen beiden zudem eine assoziative Verknüpfung hergestellt. Diese Verbindung zwischen dem kindlichen Erleben, dem gewissermaßen eine unangemessene Bewertung zuteil wird, und dem Traum des Erwachsenen findet sich bei Freud bestätigt:

[D]er Traum [führt uns] allnächtlich auf [eine] infantile Stufe zurück [...]. Es wird uns bekräftigt, daß das Unbewusste des Seelenlebens das Infantile ist. Der befremdende Eindruck, daß soviel Böses im Menschen steckt, beginnt nachzulassen. Dieses entsetzlich Böse ist einfach das Anfängliche, Primitive, Infantile des Seelenlebens, das wir beim Kinde in Wirksamkeit finden können, das wir aber bei ihm zum Teil wegen seiner kleinen Dimensionen übersehen, [...] weil wir vom Kinde keine ethische Höhe fordern: Indem der Traum auf diese Stufe regrediert, erweckt er den Anschein, als habe er das Böse in uns zum Vorschein gebracht. Es ist aber nur ein täuschender Schein, [...] [w]ir sind nicht so böse, wie wir nach der Deutung der Träume annehmen wollten.²⁶⁹

Das Kindheitserlebnis, das Teil des Unbewussten der Reisenden geworden ist, tritt somit über den Traum der *Strafkolonie*, der sie mit einer noch grausameren Gewaltsituation konfrontiert, ins Bewusstsein der Reisenden. Schließlich lassen sich auch die anderen Figuren und ihre Taten mit ihr in Verbindung bringen, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird. Hier wird also die zeitliche Perspektive der Reisenden deutlich, da das kindliche Erleben und dessen Bewertung sich über die Zeit umwandelt, um schließlich im Traum der Erwachsenen in einer verstärkten Form wieder aufzuflammen.

Diese schuldbeladene Schaukel- und Pendelbewegung wird auch über mehrere andere Symbole im Film vermittelt. Bereits in der zweiten Einstellung des Films ist in einer Großaufnahme in der Dunkelheit ein Metallhaken zu erkennen, der an einer von der Decke hängenden Metallkette hängt. Die Kette mit dem Haken schwingt leicht und kaum merklich. Dann schwenkt die Kamera nach rechts und nun ist ein kleines, durch das Außenlicht sehr helles Gefängnisfenster zu sehen. Schließlich wird in einer Aufsicht der unten in der Ecke sitzende Verurteilte gezeigt (01:10-01:28). Auch an dieser Stelle lässt sich die Bedeutung des Metallhaken-Symbols noch nicht erschließen. Erst gegen Ende des Films taucht dieses Symbol erneut auf (18:18-18:28). Diesmal schwingt der Metallhaken stark hin und her und erinnert hier nun besonders an die Schaukelbewegung des Kindes, die im Film kurze Zeit später folgt. Zudem findet sich hier eine

²⁶⁹Sigmund Freud: *Über Träume und Traumdeutung*. München: C. H. Beck 2010, S. 132–133 (Hervorhebung im Original).

ähnliche Konstellation, wie die zuvor beschriebene wieder, da in der ersten Einstellung mit dem Metallhaken auch der Verurteilte in der Gefängniszelle zu sehen ist, der also genauso wie der Junge in der Analepse, unschuldiges Opfer eines Gewaltaktes wird. Somit kann also auch der schwingende Metallhaken, der in einer *ocularisation zéro* gezeigt wird und Ausdruck der internen Fokalisierung der Reisenden ist, als ein Symbol der Schuld bzw. des subjektiven Schuldempfindens aufgefasst werden.



Abbildung 14: Der Totenschädel eines Tieres.

Auffällig ist die Pendel- und Schwingbewegung insbesondere in der Beschreibung der sechsten Stunde, die sich hier gänzlich von Gomez' Umsetzung unterscheidet. Nachdem zuvor noch die Egge zu sehen war, begleitet von den Erklärungen des Offiziers, sind in den folgenden Einstellungen nun als Voice-Over folgende Worte des Offiziers zu hören:

No one of them ever misses the chance, only about the sixth hour just, the man loses all desire to eat. But how quiet he grows just about the sixth hour. Enlightenment comes even to the stupidest man. It begins around the eyes, from there it radiates.

Die Einstellung zuvor wurde mit einer Abblende beendet, sodass das Bild für einen Moment gänzlich schwarz ist. Schließlich ist dann, begleitet von den Worten des Offiziers, in der Dunkelheit ein herunterhängendes Seil zu sehen, an dem die Kamera langsam abwärts fährt bis daran befestigte Lederriemen, vermutlich eine Leine, zu sehen sind, die den Totenschädel eines Tieres halten. In einer Doppelbelichtung ist dieser nun in einer Großaufnahme zweimal übereinander gelagert zu sehen und er schwingt erst leicht hin und her und schließlich immer stärker, bis das Bild dann wieder vollständig schwarz ist (09:00-09:28, siehe Abb. 14). Während in Gomez' Verfilmung an dieser Stelle die Wahnwelt des Offiziers und der Glaube an die eintretende Erlösung dargestellt wird, enthält diese symbolische Darstellung in Bezug auf das vom Offizier Gesagte eine implizite Kritik an derart grausamen, unmenschlichen Bestrafungsmethoden. Schließlich wird hier das Paradoxe der ganzen Prozedur betont, da genauso wenig wie bei diesem toten Tierschädel bei einem qualvoll sterbenden Mensch die Möglichkeit der Erlösung, geschweige denn ein Vorgang der Erkenntnis, besteht. Letztlich führt das ganze Verfahren nach

grausamen Qualen einzig zum Tod. Zudem erinnern die Lederriemen an Ankettung und Gefangenschaft, was die Unmöglichkeit unterstreicht über die Folter zur inneren Freiheit zu gelangen. Dass ein Tierschädel in diesem Fall als Symbol verwendet wird, verweist auf die Tatsache, dass Menschen in dieser Prozedur unwürdig wie Tiere behandelt werden und der willkürlichen, inhumanen Bestrafung schutz- und wehrlos ausgeliefert sind. Auch dieses schwingende Symbol wird in einer *ocularisation zéro* gezeigt, bestätigt aber genauso die interne Fokalisierung und Perspektive der Reisenden, da auch hier ein Zusammenhang mit der Schaukelbewegung des Kindes besteht. Auch dieser Einstellung geht die Darstellung der Maschine sowie der sich bewegenden Egge voraus, sodass die Symbole weitestgehend mit der Maschine in Verbindung gebracht werden.

An späterer Stelle im Film wird das Tierschädelmotiv erneut aufgenommen, diesmal aber eher nur in einer Andeutung. Zuvor ist in einer subjektiven Kamera aus dem Blickwinkel der Reisenden wieder der Offizier zu sehen, der direkt vor ihr steht und sich bezüglich der Verteidigung des Verfahrens beim neuen Kommandanten an sie wendet.²⁷⁰ Zuletzt sagt er: „You may on principle be against capital punishment, particularly with such mechanical instruments of death“. Nach diesen Worten wird das Bild langsam dunkel und in einer Überblendung sind vor dem schwarzen Hintergrund kurzzeitig der Offizier und der obere Ansatz des Seils zu sehen, an dem die Leine mit dem Tierschädel hängt. Die Kamera fährt nur einen kurzen Moment an dem Seil hinunter bis zu dem Lederriemen, die Einstellung endet aber bevor der Tierschädel wirklich zu sehen ist und nach einem unsichtbaren Schnitt wird wieder die Ausgangseinstellung mit dem Offizier eingenommen (16:10-16:21). Ähnlich wie im Film formuliert der Offizier seine Vermutung bezüglich der Haltung des Reisenden auch in der Erzählung: „vielleicht sind Sie ein grundsätzlicher Gegner der Todesstrafe im allgemeinen und einer derartigen maschinellen Hinrichtungsart im besonderen“²⁷¹. In der darauf folgenden Einstellung, die den Tierschädel diesmal nur andeutet, scheint diese Vermutung bestätigt zu werden und es impliziert in gewisser Weise die in der Erzählung zuvor in der erlebten Rede explizit formulierte Meinung des Reisenden: „Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos.“²⁷²

Etwas später im Film wird diese begonnene Einstellung schließlich fortgeführt, kurz nachdem sie der Offizier dazu aufgefordert hat, das Verfahren beim neuen Kommandanten zu unterstützen. Nach einem unsichtbaren Schnitt ist nun unmittelbar der Tierschädel in einer Großaufnahme zu sehen, der nun wieder leicht hin und her schwingt und sich dreht. In einer Überblendung ist diesmal im Anschluss an diese Einstellung die Reisende erst in einer Normalsicht und dann von unten zu sehen wie sie sich draußen unter blauem Himmel und unter den Zweigen

²⁷⁰ Hier ist nun der Offizier in einer flachen Schärfe zu sehen, während der Hintergrund mit der Maschine und dem Verurteilten unscharf ist. So wird deutlich, dass die Reisende ihre Aufmerksamkeit auf den Offizier und seine Worte richtet. Hier liegt also eine *ocularisation interne primaire* vor.

²⁷¹ F. Kafka (2008), S. 183.

²⁷² ebd., S. 178.

eines Baumes mit ausgestreckten Armen ebenfalls im Kreis dreht. Verglichen mit der düsteren vorhergehenden Einstellung ist diese nun hell und freundlich (17:30-17:38). Auffällig an den eingeschobenen Einstellungen mit dem Tierschädel, die an unterschiedlichen Stellen im Film zu sehen sind, ist, dass sie immer dann auftauchen, sobald das Verfahren, d.h. die Art der Bestrafung, und die damit verbundene Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit deutlich werden, so dass der Tierschädel in diesem Sinne wie ein Mahnmal wirkt, das auf die Brutalität des Verfahrens verweist. Die im Anschluss an die letzte Einstellung folgende Drehbewegung der Reisenden unter freiem Himmel unterstreicht noch zusätzlich die Bedeutung des Totenschädels. Die Reisende ist nicht, wie dieser, angekettet und so entsteht ein Eindruck von Freiheit, der deutlich im Kontrast zu dem vorhergehenden Bild steht. All diese Einstellungen werden ebenfalls in der *ocularisation zéro* vermittelt und sind Teil der internen Fokalisierung der Reisenden, was zum einen über das Leitmotiv des Schwingens deutlich wird und zum anderen mit der unbewussten Schuldthematik korrespondiert, da diese schließlich ein Bewusstsein für Ungerechtigkeit impliziert bzw. voraussetzt. Über dieses Symbol tritt die ablehnende Haltung der Reisenden dem Verfahren gegenüber zum Vorschein, was also über eine Bildsprache übermittelt und nicht in Worten formuliert wird, und bestätigt somit die ideologische Perspektive der Reisenden.

4.2.4. Die Ich-Spaltung der Reisenden

Genauso wie die Symbole und die Leitmotivik des Films lassen sich auch die Figuren mit der Reisenden und ihrem Unbewussten in Verbindung bringen. So wird einerseits über die Montage und andererseits über die inhaltliche Gestaltung die Verknüpfung der Reisenden sowohl mit der Figur des Offiziers als auch mit dem Verurteilten eindrucksvoll gelöst. Schließlich gibt es im Film an mehreren Stellen Hinweise auf eine Ich-Spaltung der Reisenden, die zudem als Träumende nur in sehr geringem Maße aktiv an den Vorgängen in der *Strafkolonie* teilnimmt. In diesem Sinne soll im folgenden gezeigt werden, dass der Offizier als das Alter-Ego und Über-Ich der Reisenden aufgefasst werden kann, während sie mit dem Verurteilten in erster Linie über eine deutliche Identifizierung in Verbindung steht.

Freud schrieb hinsichtlich der im Traum erscheinenden Figuren, dass „der Traum [...] absolut egoistisch [sei], und die Person, die in seinen Szenen die Hauptrolle spiele, [...] immer als die eigene zu agnoszieren [sei]“²⁷³. Aufgrund ihres Unbeteiligtseins an der Handlung und ihrer Traumhaltung steht die Reisende außen vor und so nimmt der Offizier diese Hauptrolle ein, die hier also Ausdruck eines Teils ihres Ichs ist. In diesem Punkt entspricht die Darstellung des Offiziers in gewisser Weise den Deutungen der Erzählung, in denen der Offizier als Kafkas Über-Ich verstanden wurde.²⁷⁴ Die Figur des Verurteilten hingegen wird hier aber gänzlich anders

²⁷³Sigmund Freud: »Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre«. In: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Hrsg. v. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2010, S. 155–170, hier S. 158.

²⁷⁴ siehe Kap. 2.3

präsentiert und stimmt in dieser Darstellung nicht mit dem Verurteilten als *Es*²⁷⁵ und „Repräsentant der primitiven Partialtriebe“ überein, wie dieser oft in der Erzählung verstanden wurde. Vielmehr wird in diesem Film eine deutliche Identifizierung mit dem Verurteilten erzielt. Letztlich können beide Figuren, d.h. sowohl der Offizier als auch der Verurteilte, in einer bestimmten Weise mit dem unbewussten Schuldempfinden der Reisenden in Verbindung gebracht werden. Somit sind die Figurendarstellung und die Art, wie diese jeweils mit dem Unbewussten der Reisenden verknüpft sind, sehr vielschichtig. Dies bestätigt zudem Freuds Auffassung hinsichtlich der Figurenkonstellation im Traum:

Ich kann also mein Ich in einem Traum mehrfach darstellen, das eine Mal direkt, das andere Mal vermittels der Identifizierungen mit fremden Personen. Mit mehreren solchen Identifizierungen läßt sich ein ungemein reiches Gedankenmaterial verdichten.²⁷⁶

Im Gegensatz zum Verurteilten, mit dem sich die Reisende in erster Linie in Bezug auf die ungerechte, willkürliche Bestrafung und das starke Mitempfinden des Leides, das ihm widerfahren soll, identifiziert, kann der Offizier als direkter Anteil des Ichs der Reisenden verstanden werden. Dieser steht hier für ihr Über-Ich, das „als Gewissen, vielleicht als unbewußtes Schuldgefühl über das Ich herrsch[t]“²⁷⁷. Somit verkörpert der Offizier also das subjektive Schuldempfinden, das die Reisende durch das Beobachten der Gewaltsituation als Kind, die sie nicht verhindern konnte, entwickelt und in ihrem Unbewussten verankert hat. Der Traum generiert daher eine Extremsituation, da er das ursprüngliche Erlebnis verzerrt darstellt, indem er die Reisende über die Darstellung des Offiziers in gewisser Weise mit dem eigentlichen Täter gleichsetzt. Dies wird auch durch den Untertitel des Films „Who would we be, if we continued to ignore the injustice“ angedeutet, der bereits das passive Verhalten angesichts eines Gewaltakts anprangert.

Verglichen mit Gomez' Verfilmung, die durch starke Überzeichnung die absolute Überzeugung des Offiziers hinsichtlich des Verfahrens betont, wird der Offizier in Guvencs Film gänzlich anders präsentiert. Sein Auftreten wirkt hier weitaus weniger überzeugt und seine Reaktionen auf die wenigen kritischen Fragen der Reisenden scheinen bereits Zweifel am Verfahren auszudrücken. Schließlich hat er nicht, wie der Offizier in Gomez' Film, umgehend seine Antworten parat, sondern zögert oftmals und versucht vorerst die Fragen der Reisenden zu ignorieren. Auf ihre Frage hin „Does he know his sentence?“ dreht er sich um, ohne eine Antwort zu geben, und wäscht sich die Hände in einem Wassereimer. Erst nachdem sie insistiert und ein zweites Mal nachfragt, verneint er schließlich. Auch als sie die vom Offizier verneinte Frage „He doesn't know the sentence that has been passed on him?“ erstaunt wiederholt, reagiert der Offizier ausweichend, denn er antwortet schnell und unsicher, ohne sie dabei anzublicken und konzent-

²⁷⁵ Das „Es“ definiert Freud als Teil des Ichs, das für die Triebe und Leidenschaften steht. Vgl. Sigmund Freud: »Das Ich und das Es«. In: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Hrsg. v. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2010, S. 251–296, hier S. 265.

²⁷⁶Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2011, S. 326.

²⁷⁷S. Freud (2010), S. 273.

riert sich auf die Mappe mit den Handzeichnungen: „There is no point in telling him. He will learn it on his body.“ Diese Reaktionen deuten darauf hin, dass der Offizier selbst bereits Zweifel an dem Verfahren hegt, da er nicht mit voller Überzeugung auftritt (10:00-10:21).

Ähnlich sind seine Reaktionen als er die Reisende dazu auffordert die Handzeichnungen des alten Kommandanten zu lesen. Die Reisende erklärt, dass es ihr nicht möglich ist die Handzeichnungen zu entziffern. Daraufhin blickt er einen Moment lang resigniert nach unten und hat die Augen dabei halb geschlossen. Schließlich blickt er sie wieder kurz an, richtet seinen Blick aber wieder nach unten als er erklärt: „Yes, it is no calligraphy for school children. It has to be studied for a long time“ (11:21-11:45). Dabei wirkt er auch hier unsicher und wenig überzeugt, da er ihrem Blick ausweicht und vielmehr so wirkt, als müsse er sich rechtfertigen. Somit korrespondiert seine Haltung in Ansätzen mit der Position der Reisenden dem Verfahren gegenüber. Zudem wurden in dem Film auch die in der Erzählung vorhandenen Mängel der Maschine übernommen, die hier ebenso auf ihren langsamen Zerfall hindeuten, sowie auf die Tatsache, dass das grausame System nicht mehr länger erhalten werden kann.

Auffällig im Hinblick auf die Schuldthematik, die dem ganzen Film zugrunde liegt, ist der Inhalt der Handzeichnungen, der, verglichen mit dem Originaltext, abgewandelt wurde, um die Schuld-Frage noch stärker in den Mittelpunkt zu rücken. So wurden nicht die in den Handzeichnungen enthaltenen Urteile aus der Erzählung übernommen, also weder das Urteil für den Verurteilten „Ehre deinen Vorgesetzten!“²⁷⁸ noch jenes, das der Offizier sich selbst am Ende verhängt, bevor er sich an Stelle des Verurteilten unter die Maschine legt, und das „Sei gerecht!“²⁷⁹ lautet. Vielmehr wird in Guvencs Film der Grundsatz „Die Schuld ist immer zweifellos“²⁸⁰ nach dem der Offizier in der Erzählung seine Urteile fällt, zu einem allgemeingültigen Urteil erhoben, das somit in den Handzeichnungen des alten Kommandanten zu lesen ist. So wird die Willkürlichkeit der Strafe besonders betont und die Annahme, dass jeder Mensch grundlos schuldig ist. Das individuelle Vergehen wird dabei außer Acht gelassen. Zudem wird die Ungerechtigkeit der Strafe hervorgehoben, die Folter in jedem Fall, ganz unabhängig von der Art des Vergehens, darstellt. Auch darüber tritt also das Schuldempfinden der Reisenden zutage, das im Traum über den Offizier als ihr Alter Ego in besonders extremer Form benannt wird. Kurz bevor der Offizier zudem die Handzeichnungen in seiner Mappe sucht, um sie der Reisenden anschließend zu zeigen, ist er im Profil in einer Nahaufnahme zu sehen. Im Hintergrund laufen währenddessen Menschen in weißen Gewändern entlang, die vermutlich die früheren Opfer der grausamen Prozedur darstellen und hier in einem stillen Vorwurf hinsichtlich des unmenschlichen Verfahrens vorüberziehen. So plötzlich wie sie erschienen sind, verschwinden sie auch wieder. Da zuvor und im Anschluss daran in einer Großaufnahme die Reisende zu sehen ist, wird deutlich, dass der Offizier aus ihrem Blickwinkel betrachtet wird und die früheren

²⁷⁸F. Kafka (2008), S. 169.

²⁷⁹ebd., S. 190.

²⁸⁰ebd., S. 171.

Opfer in weißen Gewändern nur für sie sichtbar sind, da sie Teil einer anderen mentalen Ebene der Reisenden sind und ihr, bezogen auf die Äußerungen des Offiziers, als flüchtiger Gedanke in den Sinn kommen. Noch eindringlicher wird diese Darstellung als der Offizier ihr schließlich still die Handzeichnung hinhält und darauf wartet, dass sie das Urteil „Die Schuld ist immer zweifellos“ darin erkennt. So bleibt er einen Moment lang regungslos stehen, während der gesamte Hintergrund mit den früheren Opfern in den weißen Gewändern ausgefüllt ist, die nun nicht mehr vorüberziehen, sondern still und mahnend dastehen und in ihrer Bewegungslosigkeit an ein Standbild erinnern, das sich im Unbewussten der Reisenden verankert hat (10:42-11:19).

An einer anderen zentralen Stelle wird deutlich, dass der Offizier im Traum als das Alter Ego der Reisenden verstanden werden kann. Denn während der Reisende in der Erzählung trotz seiner ambivalenten Gedanken über das Verfahren schließlich seine ablehnende Haltung kundtut, die letztendlich dazu führt, dass sich der Offizier selbst unter die Egge legt, unterscheidet sich der Verlauf in Guvencs Film deutlich von dieser expliziten Stellungnahme. So heißt es in der Erzählung, nachdem der Offizier den Reisenden direkt fragt, ob dieser das Verfahren unterstützen werde:

Die Antwort, die er zu geben hatte, war für den Reisenden von allem Anfang an zweifellos; er hatte in seinem Leben zu viel erfahren, als daß er hier hätte schwanken können; er war im Grunde ehrlich und hatte keine Furcht. Trotzdem zögerte er jetzt im Anblick des Soldaten und des Verurteilten einen Atemzug lang. Schließlich aber sagte er, wie er mußte: „Nein.“ Der Offizier blinzelte mehrmals mit den Augen, ließ aber keinen Blick von ihm. „Wollen Sie eine Erklärung?“ fragte der Reisende. Der Offizier nickte stumm. „Ich bin ein Gegner dieses Verfahrens“ sagte nun der Reisende [...].²⁸¹

Eine derart direkt ausgesprochene Ablehnung des Verfahrens dem Offizier gegenüber ist in Guvencs Film nicht vorhanden, sondern wird in dem Verhalten des Offiziers vielmehr impliziert. Denn im gesamten zweiten Teil des Films ist kein Wort mehr von der Reisenden zu hören. Ihre ablehnende Haltung wird somit einerseits in Bilder übersetzt und manifestiert sich andererseits auch in der unangekündigten Tat des Offiziers. Auf die Frage, ob die Reisende das Verfahren beim neuen Kommandanten unterstützen könne, erhält der Offizier keinerlei Reaktion der Reisenden. Nur die montierte Szene mit der Reisenden als Kind und der beobachteten Gewaltsituation beinhaltet in gewisser Weise die Antwort. Schließlich scheint ihn dies dazu zu bewegen seinen ursprünglichen Plan nicht auszuführen, denn unmittelbar im Anschluss an die Kindheits-Szene greift er erneut zu der Mappe mit den Handzeichnungen und befreit den Verurteilten aus der Maschine, um sich selbst hinein zu legen. Die anschließend erfolgende Tötung des Offiziers kann somit als letzte Konsequenz der subjektiv empfundenen Schuld der Reisenden verstanden werden, die mit dem Offizier als ihrem Alter Ego und Über-Ich den schuldigen Anteil ihres Ichs zu vernichten trachtet.

²⁸¹ ebd., S. 188.

Aber so wie auch bei Kafkas Figuren, bleibt offen, inwiefern dies zu einer Befreiung von den Schuldgefühlen führt:

[W]ie der Traum in der Deutung der Psychoanalyse [...] der Wächter des Schlafes [ist], der Störungen von außen zu verarbeiten vermag, um sie abzulenken, so versucht Kafka Folter- und Todesfantasien zur *Ablenkung* der „Schuld“ einzusetzen. Wie illusionär die dadurch erreichbare Befreiung von verinnerlichten Schuld- und Haßgefühlen eigentlich ist, hat Kafka selbst genau verstanden [...].²⁸²

Auch über die Montage wird die Verknüpfung der Reisenden mit der Figur des Offiziers als ihr Alter Ego eindrucksvoll offenbart. Als sich der Offizier bereit macht, um sich unter die Egge zu legen, indem er sich entkleidet und die entsprechenden Einstellungen an der Maschine vornimmt, wird in einer Überblendung erneut zu einer symbolischen Einstellung übergeleitet.



Abbildung 15: Reisende und Offizier in einer Überblendung.

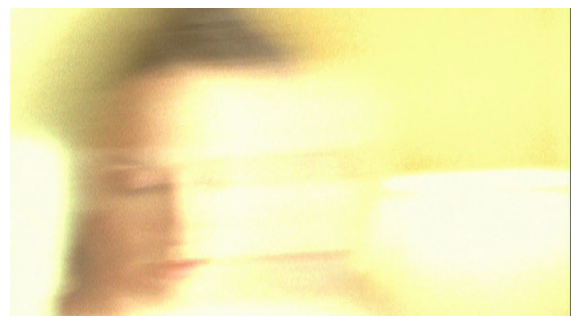


Abbildung 16: Die Reisende in den blitzenden Stichen der Egge.

Das Bild ist nun fast gänzlich schwarz. Nur undeutlich ist zu sehen, dass mehrere komplett eingehüllte Menschen in schwarzen Gewändern auf der linken Bildseite in einer Reihe stehen. Ihre Gesichter sind dabei kaum sichtbar. Die Kamera zoomt nun weiter heran und nähert sich hinten der letzten Person, die in der Reihe steht. Noch ist das Bild von tiefem Schwarz durchtränkt, bis schließlich hinter der letzten Person wieder das Mädchen in dem weißen Gewand langsam hervorkommt, das anschließend in einer Großaufnahme zu sehen ist. So wie das Mädchen zuvor als Brücke zum Schuldbewusstsein der Reisenden identifiziert werden konnte, scheint es hier nun endgültig die Konsequenz für das schuldhafte Verhalten der Reisenden einzufordern. Die Kamera fährt schließlich langsam an dem Mädchen, das nun ruhig da steht, hinab und unten ist in einer Großaufnahme die Reisende zu sehen, die mit geschlossenen Augen in das Wasser einer Wanne eingetaucht ist. Somit kann dieses Bild als Metapher verstanden werden, das für das Eintauchen der Reisenden in ihre Schuld steht, der sie sich nun gewissermaßen stellt. Dies wird schließlich durch die folgende Einstellung bestätigt, da die Reisende in einer Überblendung mit ihrem Alter Ego, dem Offizier, verknüpft wird, der in einer Großaufnahme auf dem Bett der Maschine zu sehen ist. Durch die Überblendung sind somit beide für einen Moment übereinander gelagert (siehe Abb. 15). Nun beginnt die Prozedur, bei der der Kopf des Of-

²⁸²U. Abraham (1985), S. 228 (Hervorhebung im Original).

fiziers leicht von unten auf dem Bett zu sehen ist. Im Hintergrund ist über dem Offizier zu erkennen, wie die Egge sich auf seinen Rücken hinabsenkt und sein Gesicht daraufhin schmerzverzerrt ist. In kurzen Momenten werden zudem Einstellungen montiert, die die Sicht auf seinen Rücken freigeben, sodass wiederholte Male kurz zu sehen ist, wie die Egge in den Rücken einsticht. Am Ende ist nur noch in sehr kurzen hell aufleuchtenden und blitzähnlichen Einstellungen, die immer wieder eingefügt werden, zu erkennen, wie die Egge in seinen Rücken einsticht und ihn schließlich tötet. In diesen kurzen, blitzartig hellen Bildern ist zudem kaum wahrnehmbar und stark überbelichtet die Reisende zu sehen, was nur bei Zeitlupentempo des Films sichtbar ist (siehe Abb. 16).²⁸³ Somit wird auch hier ein eindeutiger Zusammenhang zwischen der Reisenden und ihrem Alter Ego, dem Offizier, hergestellt. Ganz im Gegensatz zur Erzählung und der Umsetzung in Gomez' Film, hat der tote Offizier in Guvencs Film am Ende die Augen geschlossen und strahlt somit keine Überzeugung hinsichtlich des Verfahrens mehr aus (21:08-22:21). Vielmehr kann dies als letztes Schuldeingeständnis für seine ungerechte, menschenunwürdige Bestrafungsprozedur verstanden werden und zugleich auch für das schuldhafte Verhalten der Reisenden als Kind.

Die letzte Einstellung des Films kann als endgültige Bestätigung für diese Ich-Spaltung der Reisenden aufgefasst werden, in der der Offizier einen Teil von ihr repräsentiert, und zugleich tritt dadurch zutage, dass die Ereignisse in der Strafkolonie sich einzig im Traum bzw. in der Vorstellung der Reisenden abgespielt haben. Die besondere Bedeutung des Abschlusses eines Kurzfilms erläutert Katrin Heinrich:

Das Ende ist verantwortlich für den Gesamteindruck, den der Zuschauer von einem Film bekommt, ein letztes Bild kann wieder eine völlig neue Bedeutung auf die Handlung oder ihre potentielle Zukunft, die nicht mehr gezeigt wird, werfen, und die Auseinandersetzung des Zuschauers mit der Geschichte beeinflussen.²⁸⁴

Dies trifft auch auf das Ende von Guvencs Film zu, da nun mit der zu Anfang des Films begonnenen Rahmenhandlung abgeschlossen und dadurch ein neues Licht auf die von ihr erlebten Vorgänge in der Strafkolonie geworfen wird. So ist die Reisende wieder wie zu Beginn in einer Halbtotale in ihrer Wohnung zu sehen und nimmt den Brief in die Hand, der die Einladung in die Strafkolonie enthält. Sie trägt dieselbe Kleidung wie zu Beginn des Films, was darauf schließen lässt, dass es sich um dieselbe Situation handelt. Schließlich ist sie in einer Großaufnahme im Bild, sie blickt vom Brief auf und schaut nachdenklich ins Leere, wobei sie dann in einer Doppelbelichtung zweimal übereinander gelagert gezeigt wird. Während der eine Teil den nachdenklichen Blick beibehält, löst sich der andere Teil von ihr und verschwindet nach links aus dem Bild (22:36-23:14). Der Film endet mit einer Abblendung. In dieser letzten Einstellung deutet also vieles darauf hin, dass sich die gesamte Handlung in ihrer Vorstellung bzw. im Traum abgespielt hat und sich somit ein Anteil von ihr löst, der die Vorgänge in der Strafkolonie

²⁸³ Dieses Bild entspricht genau einem der 24 Einzelbilder pro Sekunde, die im Film üblich sind. Vgl. J. Monaco (2007), S. 88.

²⁸⁴ K. Heinrich (1997), S. 68.

erlebt und insbesondere mit der Figur des Offiziers verbunden ist. Letztlich ließe sich behaupten, dass die Ich-Spaltung der Reisenden durch das Kindheitserlebnis hervorgerufen wurde. Hierin könnten einerseits die Gründe dafür liegen, dass die Reisende einen geschärften Gerechtigkeitsinn entwickelt hat, schließlich kommt im Film ja auch ihre Haltung gegen jegliche Art der ungerechten Bestrafung zum Ausdruck. Andererseits verkörpert der Offizier, bedingt durch ihr unbewusst entstandenes Schuldempfinden, als ihr Alter Ego das „entsetzlich Böse“, von dem Freud sprach, und zugleich ihr Über-Ich, das als ihr Gewissen und unbewusstes Schuldgefühl klare Formen annimmt und schließlich zur Vernichtung des bösen Teils führt.

4.2.5. Der Verurteilte als Opfer der Foltermaschine

Während der Offizier das Alter Ego und auch Über-Ich der Reisenden repräsentiert, erfolgt die Darstellung des Verurteilten in erster Linie über eine deutliche Identifizierung der Reisenden mit ihm und seinem Leid. Dies spricht ebenfalls für ihr unbewusstes Schuldempfinden, da sie sich im Traum gewissermaßen als Ursache seiner grausamen Bestrafung sieht, schließlich versuchte sie genauso wenig einzugreifen wie bei der als Kind erlebten angedeuteten Gewalttat an dem Jungen, sondern verharrt als stille Beobachterin in Passivität. Somit ist hier die Darstellung des Verurteilten, ganz im Gegensatz zu Kafkas Erzählung, offenkundig darauf angelegt Mitleid mit ihm zu empfinden. Denn der Verurteilte in Guvencs Film wird stärker in den Mittelpunkt gerückt, während die Maschine und deren Bestandteile eher zweitrangig sind, da diese insgesamt eher als Bedeutungsträger fungiert, der auf die verschiedenen mentalen Ebenen verweist und als Symbol für Ungerechtigkeit und Grausamkeit aufgefasst werden kann. So wird in mehreren Einstellungen in einer leichten Aufsicht und in einer Nahaufnahme das Bett der Maschine gezeigt, auf dessen Watteschicht Blutflecken und der Schatten der Egge zu sehen sind, die hier als Metonymie für die ganze Grausamkeit des Systems stehen. Mehrmals wird die Maschine auch in Zusammenhang mit den vom Verurteilten zu erleidenden Qualen präsentiert und wirkt dabei in ihrer ganzen Erscheinung recht authentisch.



Abbildung 17: Der resignierte Verurteilte in seiner Zelle.



Abbildung 18: Die Egge aus der Perspektive des Opfers.

Bereits der Beginn des Kurzfilms hebt hervor, dass der Verurteilte im Film eine gänzlich andere Rolle und Bedeutung einnehmen wird, als dies in Gomez' Film der Fall ist. Während sich dort der Fokus insbesondere auf die Figur des Offiziers richtet, der bereits in der ersten Einstellung auf markante Weise präsentiert wird, nimmt hier nun der Verurteilte einen besonderen Stellenwert ein. Tatsächlich ist er die erste Figur, die in Guvencs Film eingeführt wird, da er bereits in der zweiten Einstellung zu sehen ist.²⁸⁵ In einer Halbtotale und einer Aufsicht wird er zusammengekauert und mit gesenktem Kopf in der Ecke einer düsteren Gefängniszelle gezeigt und drückt in seiner ganzen Haltung Resignation aus, sodass er eindeutig Mitleid erregt (01:15-01:28, siehe Abb. 17). Die Aufsicht lässt ihn dazu klein und hilflos erscheinen. So erhält also nicht nur die Figur der Reisenden eine Vorgeschichte, sondern auch der Verurteilte. In dieser Einstellung offenbart sich bereits die ideologische Perspektive der Reisenden, die, wie erst an späterer Stelle im Film verständlich wird, mit ihrem subjektiven Schuldbewusstsein zusammenhängt. Diese Einstellung wird über eine *ocularisation zéro* übermittelt, da sie selbst in der Szene nicht anwesend und die Perspektive eindeutig *figurenungebunden* ist, und entspricht aufgrund der Traumstruktur des Films aber der internen Fokalisierung der Reisenden. Hier macht sich bemerkbar, dass, auch wenn der Zusammenhang mit der Reisenden nicht unmittelbar ersichtlich ist, auch in diesen Szenen die Realitätsauffassung und Erlebensperspektive der Reisenden bestätigt wird. Schließlich wird bereits als die Reisende den Brief mit der Einladung in die Strafkolonie liest, ihrerseits Mitgefühl gegenüber dem Verurteilten ausgedrückt, indem in einer Doppelbelichtung in dem Brief auch der Kopf des Verurteilten zu sehen ist, den sie sich in dem Moment vorstellt. So verknüpft sie die Vorstellung des Leids und der grausamen Bestrafung mit dem individuellen Schicksal einer Person. Dementsprechend nimmt der Verurteilte den ganzen Film über zumeist eine resignierte, traurige Haltung ein.

Die Realitätsauffassung der Reisenden, bezogen auf den Verurteilten, findet sich noch in einer weiteren Einstellung wieder, in der sie selbst nicht anwesend ist und die Darstellung über eine *ocularisation zéro* erfolgt. Als der Verurteilte vom Soldaten aus der Gefängniszelle geholt und an den Metallketten den dunklen Gefängnisflur entlang geführt wird, wird ebenso ein starker Effekt von Mitleid erzeugt. Der Flur ist in einer Halbtotale zu sehen mit dem Soldaten vorne weg, der den Verurteilten hinter sich her zieht, und beide bewegen sich auf die Kamera zu. Schließlich wird der Verurteilte in einer Großaufnahme gezeigt, während er weiter den Flur entlangschreitet. Dabei wird mittels flacher Schärfe die Aufmerksamkeit besonderes auf ihn gerichtet, während der Hintergrund unscharf ist. Zudem findet hier eine auffällige Verlangsamung statt, wodurch sein Gang noch schwerfälliger wirkt, während das Rasseln der Metallketten zu hören ist.²⁸⁶ Insgesamt wird so ein Gefühl der Ungewissheit und der Befürchtung dessen, was

²⁸⁵ In der ersten Einstellung des Films wird eine düstere, unheimliche Schneelandschaft gezeigt.

²⁸⁶ Die Verlangsamung („slow motion“) wird „nur in Ausnahmesituationen eingesetzt“ und „erscheint als ein Anhalten der Zeit, als Ausdruck einer veränderten psychischen Situation der Filmfiguren, häufig in Situationen der Angst, des Erschreckens, des Todes“. K. Hickethier (2001), S. 133–134.

dem Verurteilten bevorsteht, hervorgehoben und eine Identifizierung mit ihm und seiner Situation erzielt (02:31-02:43).

Als der Verurteilte sich schließlich in dem Raum mit der Foltermaschine befindet, vollzieht sich der Wechsel von einer *ocularisation zéro* zu einer *ocularisation interne*, da seine Darstellung nun deutlich dem Blickwinkel der Reisenden entspricht, die nun ebenso in dem Raum angekommen ist. Hier ist auffällig, dass ihr Blick die Foltermaschine nur streift und sie ihre Aufmerksamkeit zuerst auf den Verurteilten richtet, der direkt neben der Maschine in der Ecke des Raumes steht (04:48-04:58). So erhält zudem die Maschine vorerst weitaus weniger Beachtung als es in Gomez' Film der Fall ist, in dem die Einführung der Maschine in auffälliger Weise inszeniert wird. Hier ist der erste Blick auf die Maschine belanglos und diese erscheint hier beinahe noch harmlos, da an dieser Stelle noch nicht zutage tritt, welches grausames Instrument sich dahinter verbirgt. Mit dem Fokus auf den Verurteilten wird zudem die Tatsache betont, dass aus der Sicht der Reisenden hier vielmehr das Schicksal eines Menschen im Mittelpunkt steht und weniger die Funktionen einer Maschine.

Auch im weiteren Verlauf erfolgt die Darstellung der Maschine immer in Verbindung mit den vom Opfer zu erleidenden Qualen und es wird, verglichen mit Gomez' Adaption, weniger die Ästhetik der maschinellen Einzelteile hervorgehoben. So ist auffällig, dass sich die Reisende, während sie den Erklärungen des Offiziers folgt, den Verurteilten bereits unter der Maschine vorzustellen scheint, obwohl dieser in Wirklichkeit noch neben dem Soldat in der Ecke des Raumes steht. In einer Doppelbelichtung wird einen kurzen Moment lang der Offizier gezeigt, der sich vor der Maschine hin und her bewegt, um deren Funktionen zu beschreiben. Zusätzlich ist bereits der auf dem Bett liegende Verurteilte zu sehen. Die Tatsache, dass sie im Anschluss in einer Großaufnahme gezeigt wird und kurz danach der Soldat an der laut klirrenden Kette des Verurteilten zieht, der noch immer direkt neben ihm in der Ecke steht, weist darauf hin, dass sich dies hier einzig in der Vorstellung der Reisenden abgespielt hat. Schließlich ist wieder das leere Bett der Maschine im Bild (06:50-07:04). Hier liegt also eine Prolepse vor, da der Verurteilte später genauso wie in dieser Vorstellung auf dem Bett der Maschine zu sehen ist. Zudem werden auch die Szenen, in denen der Widerwille und Ekel des Verurteilten gegen die Maschine zum Ausdruck kommen, gezeigt. So sind in einer Szene am rechten Bildrand die dunklen Umrisse der Reisenden zu sehen, sodass deutlich wird, dass sie ihren Blick auf die Maschine mit dem Verurteilten und dem Offizier daneben richtet, die in einer Halbtotalen präsentiert werden. Schließlich ist in einer Großaufnahme der Kopf des Verurteilten im Bild, der vom Offizier an den Haaren gefasst wird, um ihn dazu zu zwingen den Filzstumpf in den Mund zu nehmen. Dieser zeigt aber deutlich seinen Widerwillen und zieht seinen Kopf immer wieder zurück. Daraufhin muss er sich, wie auch in der Erzählung, übergeben. Der Ekel gegen diesen alten, verschmutzten Filzstumpf wird hier somit beinahe physisch spürbar. Nicht nur hier, sondern auch in der Erzählung, fragt der Offizier als Kritik an dem neuen Kommandanten, der das

Verfahren nicht mehr unterstützt: „Wie kann man ohne Ekel diesen Filz in den Mund nehmen, an dem mehr als hundert Männer im Sterben gesaugt und gebissen haben?“²⁸⁷ Zwischendurch ist in einer Großaufnahme aus einer leichten Untersicht der Kopf des Offiziers zu sehen und seine Hand, wie er den Verurteilten an den Haaren festhält, deren Ansatz hier zu sehen ist (14:35-14:51). Dies entspricht beinahe, aber dennoch nicht ganz genau, dem Blickwinkel des Verurteilten, da dieser etwas oberhalb seines Kopfes ansetzt. Genauso könnte dieser Aufnahmewinkel somit auch mit der Wahrnehmung der Reisenden korrespondieren, die das Geschehen beobachtet und sich in die Lage des Verurteilten hineinfühlt.²⁸⁸ In Gomez' Verfilmung sind derartige Aufnahmen, die eine Identifizierung mit dem Opfer der Foltermaschine ermöglichen, nicht vorhanden. Schließlich wird der Verurteilte dort vor allem genutzt, um die Funktionen der Maschine zu präsentieren. Dieser wesentliche Unterschied in der Auslegung der Erzählung kommt auch in der weiteren Darstellung der Maschine zum Vorschein.

Während die Maschine bei Gomez in erster Linie über eine Außendarstellung präsentiert wird, die die Ästhetik des ganzen Konstrukts mit ihren technischen Feinheiten zur Geltung bringt, wird bei Guvenc auch eine Innensicht des Apparats geboten, die die unmittelbare Vorstellung der Folterqualen ermöglicht und auf eine Opferidentifizierung abzielt. So wird in einer Nahaufnahme in einer *ocularisation zéro*, denn zu diesem Zeitpunkt liegt der Verurteilte selbst noch nicht in der Maschine, die sich schnell hin und her bewegende Egge von unten gezeigt (08:25-08:29, siehe Abb. 18). Hier entsteht der Eindruck, dass die Perspektive des Opfers, das mit dem Rücken auf dem Bett der Maschine liegt und nach oben blickt, eingenommen wird. Auf diese Weise wird die Vorstellung von der Egge, die sich in schnellen Bewegungen langsam zu einem hinuntersenkt, um schließlich das Urteil in die Haut einzuritzen, sehr eindringlich demonstriert. Auch an dieser Stelle lässt sich auf eine von der Reisenden ausgehende Identifizierung mit dem Opfer schließen, sodass diese Vorstellung als Reaktion auf die Erklärungen des Offiziers verstanden werden können. Schließlich wird dieses Bild von den Worten des Offiziers ergänzt: „When the harrow finishes the first drap of the inscription on the man's back [...]“. Auch die, verglichen mit Gomez überzeichnete Darstellung, authentischere Erscheinung der Maschine in Guvencs Film trägt zu dieser Wirkung bei.

In der Analyse von Sibel Guvencs Adaption *In the Penal Colony* wurde deutlich, dass der Film nicht nur die Möglichkeit einer Konkretisierung der Erzählung bietet, wie es in Gomez' Verfilmung ersichtlich wurde, sondern dass auch über das Visuelle eine abstrakte und reflexive Ebene geschaffen werden kann. Während bei Gomez eine heterodiegetische Erzählinstanz die Handlung und deren Darstellung perspektivisch formt, werden in Guvencs Film sämtliche Handlungselemente in der Figur der Reisenden vereint, die deutlich die Perspektivierung und visuelle Wahrnehmung im Film bestimmt. Somit tritt die Reisende in Guvencs Film als homo-

²⁸⁷F. Kafka (2008), S. 179.

²⁸⁸Dies würde wieder Branigans *eyeline match* entsprechen, da die Reisende nicht ganz genau aus dem Blickwinkel des Verurteilten sieht, aber trotzdem in etwa das sieht, was auch er sieht und sich somit in seine Lage hineinversetzen kann.

diegetische Erzählerin auf und durch den Zugang zu ihrer Gedankenwelt bestätigt sich die interne Fokalisierung. In diesem Sinne trifft hier auch Schmidts perzeptive Perspektive zu, da die gesamte Handlung durch das Prisma ihrer Wahrnehmung geschildert wird, sowie die ideologische Perspektive, die ihre Haltung zu dem ungerechten Bestrafungsverfahren wiedergibt. Durch die weniger konkretisierende Darstellung entziehen sich die Bilder und Szenen oftmals einer unmittelbaren Deutung, da diese mit dem Unbewussten der Reisenden verknüpft sind und über den Traum in Symbolen und Assoziationen an die Oberfläche kommen. Die Traumstruktur des Films spiegelt sich auch in der Montage wider, die über zahlreiche Überblendungen zumeist weiche und ineinander verschmelzende Übergänge zwischen den einzelnen Handlungselementen schafft und somit unterstreicht, dass diese über freie Assoziationen miteinander verknüpft sind, die im Unbewussten der Reisenden entstehen. Somit werden auch verschiedene zeitliche und räumliche Ebenen miteinander verbunden, die sowohl Erinnerungen beinhalten als auch Vergangenes, das nicht zum persönlichen Erleben der Reisenden gehört, das aber als Teil eines „kollektiven Unbewussten“ über den Traum zutage tritt. Ein wesentliches Motiv in dem Film ist zudem die Schuldthematik, die die einzelnen Handlungselemente verbindet und sich über die Symbole und die Leitmotivik des Films manifestiert. Diesem als Kind unbewusst entwickelten Schuldkomplex, liegt ein Kindheitserlebnis zugrunde, bei dem die Reisende als passive Beobachterin einen im Film nur vage angedeuteten Gewaltakt miterlebt, den sie nicht verhindert. Diese Situation wiederholt sich schließlich als Erwachsene im Traum, sodass sich hier zudem Schmidts zeitliche Perspektive bestätigt, da sich das Kindheitserlebnis im Traum der Erwachsenen in einer neuen Weise präsentiert. In der Strafkolonie findet sie sich ebenso als passive Beobachterin wieder, die für die Gerechtigkeit eintritt, und wird aber auch von dem Offizier als ihr Alter Ego repräsentiert, der, bedingt durch das Kindheitserlebnis, den schuldigen, bösen Anteil vertritt und als ihr Über-Ich schließlich zu dessen Vernichtung führt. Auch der Verurteilte ist mit der Reisenden verbunden, allerdings weniger als direkter Anteil ihres Ichs, sondern vielmehr über eine deutliche Identifizierung mit seinem Leid, sodass insgesamt die Darstellung des Verurteilten hier vor allem darauf abzielt, Mitleid mit ihm zu empfinden.

Insgesamt entfernt sich diese Umsetzung verglichen mit Gomez' Film stärker vom Originaltext, da zahlreiche Elemente hinzugefügt wurden, die in der Erzählung nicht vorhanden sind. Aus diesem Grunde bestätigt sich in Guvencs Kurzfilm vielmehr Sandra Poppes *interpretierende Transformation*, da die Handlung zwar weitestgehend übernommen wurde, allerdings eine eigene Interpretation aufweist. Schließlich wurde durch die reflexive und abstrakte Ebene im Film eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Kafkas Text ermöglicht.²⁸⁹ Während in diesem Film ein psychoanalytischer Schwerpunkt gesetzt wurde, indem der Fokus auf das Individuum und das persönliche Erleben gerichtet wurde, ist der nächste Film vor allem Ausdruck des Leides und der Freiheitsbegrenzung einer ganzen Gesellschaft.

²⁸⁹Vgl. S. Poppe (2007), S. 93.

4.3. Folter als Realität: Narges Kalhors irankritischer Film *Die Egge*

Noch deutlicher wird die menschenunwürdige Behandlung in dem Kurzfilm *Die Egge* (*The Rake*, 2009) der iranischen Regisseurin Narges Kalhor fokussiert, der die Folter und Missachtung der Menschenrechte, die in einer Diktatur wie dem Iran grausame Realität sind, anprangert. Der Kurzfilm beweist, dass Kafkas Erzählung noch immer aktuell ist und mit der Abwesenheit einer demokratisch ausgerichteten Rechtsstaatlichkeit den politischen Verhältnissen zahlreicher Diktaturen entspricht. Die Entstehung des Films ist nicht nur eng mit der Lebenssituation der Regisseurin verbunden, sondern betrifft auch viele andere Künstler, Filmemacher und Oppositionelle im Iran, die sich gegen das Regime auflehnen.

Im Rahmen des Filmfestivals der Menschenrechte in Nürnberg stellte die junge Filmemacherin im Oktober 2009 ihren auf Farsi gedrehten Film erstmalig vor Publikum vor.²⁹⁰ Die Nachricht über die Vorführung des regimekritischen Films erreichte über das Internet in kürzester Zeit die Regierung in Teheran, sodass sie noch in derselben Nacht von engen Vertrauten davor gewarnt wurde, in den Iran zurückzukehren, da sie mit einer unmittelbaren Verhaftung zu rechnen habe. Vermutlich hätte sie dort dasselbe Schicksal erwartet, das sie in ihrem Film thematisiert. Narges Kalhor beantragte daraufhin Asyl in Deutschland.²⁹¹ Ihr Antrag wurde genehmigt und mittlerweile studiert sie an der Hochschule für Film und Fernsehen in München.²⁹² Besonderes Aufsehen erregte ihr Fall auch dadurch, dass Narges Kalhor die Tochter eines der engsten Berater des iranischen Präsidenten Mahmud Ahmadinedschads ist: Ihr Vater Mehdi Kalhor plant die Medienauftritte des Präsidenten. Somit manifestieren sich die politischen Differenzen innerhalb einer Familie, was keinen Einzelfall darstellt, denn es sind einige Fälle von Angestellten der Regierung und engen Verbündeten des Präsidenten bekannt, deren Kinder sich gegen das Regime eingesetzt haben.²⁹³ Als Narges Kalhors Vater von dem irankritischen Film seiner Tochter erfuhr, machte er umgehend deutlich, dass er in jedem Fall hinter der Regierung stehe und beschuldigte Narges von Regimegegnern manipuliert worden zu sein.²⁹⁴ Dieser Einsatz für ein derart grausames System, in dem Menschen aufgrund ihrer politischen Haltung gefoltert werden, erinnert auf schaurige Weise an den Offizier in Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*, der sich der Ordnung des alten Kommandanten treu unterwirft und genauso wenig Zweifel an dessen Hoheitsposition aufkommen lässt und die von ihm erschaffenen Gesetze niemals infrage stellt.

²⁹⁰Bei der vorliegenden Fassung handelt es sich um die Originalversion mit englischen Untertiteln.

²⁹¹Anne Ameri-Siemens: *Eine Frage der Hoffnung*. Iranische Regisseurin Narges Kalhor. faz.net 2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/iranische-regisseurin-narges-kalhor-eine-frage-der-hoffnung-1900774.html>, abgerufen am 21.12.2012.

²⁹²Filmfestival der Menschenrechte: *Munich-Tehran*. Filmkurzbeschreibung aus dem Programm 2011, [http://www.filmfestival-der-menschenrechte.de/programm-2011/spielplan/filmbeschreibung-veranstaltung.html?tx_rsystemoviedb\[p\]=3775-6detailAction-740&cHash=ca6ed6a06d](http://www.filmfestival-der-menschenrechte.de/programm-2011/spielplan/filmbeschreibung-veranstaltung.html?tx_rsystemoviedb[p]=3775-6detailAction-740&cHash=ca6ed6a06d), abgerufen am 19.12.2012.

²⁹³Alan Brown: *A tale of modern Iran: a young woman's flight from her father*. The Telegraph 2009, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/6425126/A-tale-of-modern-Iran-a-young-womans-flight-from-her-father.html>, abgerufen am 19.12.2012.

²⁹⁴Andrea C. Hoffmann: *„Unsere Eltern versündigen sich“*. Focus Online 2009, http://www.focus.de/politik/deutschland/asyl-unsere-eltern-versuendigen-sich_aid_447831.html, abgerufen am 19.12.2012.

Die Vorführung des Films *Die Egge* fiel zudem in eine Zeit, in der sich die politische Lage im Iran besonders zuspitzte. So wie viele andere Oppositionelle war auch Narges Kalhor Teil der iranischen Protestbewegung – auch bekannt als die „grüne Bewegung“, die Farbe der Opposition und deren Präsidentschaftskandidaten Mir Hossein Mussawi – , die gegen die im Juni 2009 stattgefundenen Wahlen demonstrierte, aus denen Mahmud Ahmadinedschad aufgrund von Wahlfälschungen als Sieger hervorgegangen war.²⁹⁵ Gegen die Proteste und Demonstrationen wurde von der iranischen Regierung mit äußerster Brutalität vorgegangen: Zahlreiche Oppositionelle wurden erschossen oder verhaftet und in den iranischen Gefängnissen gefoltert.²⁹⁶

Auch gegen Künstler und Filmemacher, die sich in ihren Werken kritisch mit der politischen und gesellschaftlichen Lage des Irans auseinandersetzen, geht die Regierung strikt vor. So wurde die Schauspielerin Marzieh Vafamehr zu neunzig Peitschenhieben und einem Jahr Gefängnis verurteilt, weil sie sich in dem Film *My Tehran for Sale* (2009) ohne Kopftuch und mit Kurzhaarfrisur präsentierte.²⁹⁷ Der iranische Regisseur Jafar Panahi thematisierte in seinem Dokumentarfilm *Dies ist kein Film* (2011), kurz bevor er wegen der Teilnahme an der Oppositionsbewegung eine sechsjährige Haftstrafe antrat, die Einschränkungen und die Unterdrückung mit denen iranische Regisseure und Künstler aufgrund der Zensur konfrontiert sind. Der Film gelang, wie auch in Kalhors Fall, an der Zensur vorbei aus dem Land und wurde im Mai desselben Jahres im Rahmen der Filmfestspiele in Cannes uraufgeführt.²⁹⁸ Zahlreiche andere iranische Künstler arbeiten im Exil, wie nun auch Narges Kalhor, wo sie ohne Einschränkungen arbeiten können. Bekannt ist darunter auch die in Frankreich lebende iranische Künstlerin und Regisseurin Marjane Satrapi mit ihrem Werk *Persepolis*, das erst als Comic (2003) und schließlich als Animationsfilm (2007) erschienen war. Darin thematisiert sie ihre eigene Biographie sowie das Leben im Iran und erhielt dafür 2007 die goldenen Palme in Cannes, wogegen die iranische Regierung protestierte.²⁹⁹

All die Künstler, die im Iran bleiben und sich dennoch nicht der Zensur unterwerfen wollen, arbeiten zumeist im Untergrund, wie damals noch Narges Kalhor als sie ihren Film *Die Egge* drehte. So wie die beiden anderen Verfilmungen der *Strafkolonie* spielt auch Narges Kalhors Film im Inneren eines Gebäudes und zwar in einem Keller. Die Wahl des Drehortes ist hier aber nicht mit einer bewussten Entscheidung verbunden, sondern hängt eng mit der politischen Situation zusammen, denn der Dreh eines derart regimekritischen Films war nur im Verborgenen, im Untergrund möglich. Auch das Drehbuchschreiben sowie der Schnitt fanden in dem Keller statt.³⁰⁰

²⁹⁵ebd.

²⁹⁶Tini von Poser: *Irans "Grüne Revolution" auf der Leinwand* 2011, <http://de.qantara.de/Irans-Gruene-Revolution-auf-der-Leinwand/17939c18580i1p108/index.html>, abgerufen am 20.12.2012.

²⁹⁷Daniel Kothenschulte: *Zuckerbrot und Peitsche. Iranisches Kino*. fr-online 2011, <http://www.fr-online.de/kultur/iranisches-kino-zuckerbrot-und-peitsche,1472786,11029210.html>, abgerufen am 20.12.2012.

²⁹⁸Philippe Latil: *Dies ist kein Film*. ARTE 2012, <http://www.arte.tv/de/dies-ist-kein-film/6664718,CmC=6664814.html>, abgerufen am 20.12.2012.

²⁹⁹Birgit Glombitza: *Animationsfilm "Persepolis": Vom Leben gezeichnet*. Spiegel-Online 2007, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/animationsfilm-persepolis-vom-leben-gezeichnet-a-518335.html>, abgerufen am 20.12.2012.

³⁰⁰A. Ameri-Siemens.

Verglichen mit den beiden anderen Umsetzungen der *Strafkolonie* entfernt sich Narges Kalhors Film noch stärker von der literarischen Vorlage und übernimmt lediglich einzelne Elemente und Motive der Erzählung. Während in den anderen Filmen der Originaltitel der Erzählung beibehalten wurde, deutet bereits der Titel von Kalhors Film *Die Egge* darauf hin, dass insbesondere die Folter-Thematik und die Instrumentalisierung von Gewalt in den Fokus gerückt werden.

Der Film handelt von einem Mann, vermutlich ein Soldat, der sich – filmisch in Form einer Analepse realisiert – an ein zurückliegendes Erlebnis erinnert. In diesem Rückblick trifft der Soldat in einem Kellergewölbe auf einen ihm bekannten Offizier. Die Filmhandlung beginnt mit einem Vorgriff auf das Ende der Geschichte. Zu diesem Zeitpunkt ist der Offizier bereits tot. Anschließend wird zum Beginn der Handlung übergeleitet. Der Soldat hält sich in dem Kellergewölbe versteckt, um vor den Gegnern unentdeckt zu bleiben. Von draußen sind Schüsse zu hören, was auf ein Kriegsgeschehen schließen lässt. Kurz danach betritt der Offizier den Keller und ist überrascht, den Mann dort vorzufinden. Eilig sucht der Offizier aus einem alten Schrank mehrere Mappen mit Fotos heraus, auf denen scheinbar tote Männer zu sehen sind, deren Rücken mit Tätowierungen übersät sind. Wie in der Erzählung enthalten diese vermutlich die Urteile, die den Opfern mit der Maschine in den Rücken geritzt wurden. Nachdem er die Fotos auf dem Boden ausgebreitet hat, zündet er sie an, um sie zu vernichten. Der Soldat wirft einen irritierten Blick auf die Fotos und läuft anschließend im Raum umher, wobei er auf die Foltermaschine stößt, die von einer Plane verdeckt in einer Ecke des Raumes versteckt gehalten wird. Als der Offizier dies bemerkt, wird er wütend und stößt den Soldat zur Seite. Dieser findet daraufhin persönliche Gegenstände der früheren Opfer, darunter eine Brille, die er aufsetzt und so sehen kann, was sich zuvor in dem Raum abgespielt hat und wie die Opfer zu Tode gekommen sind. Der Offizier bekennt schließlich seinen Genuss, den er beim Zuschauen der Qualen der Opfer empfand. Es stellt sich heraus, dass das Opfer, dem die Brille gehörte, ein Freund des Soldaten war.

In der Vorahnung von den Gegnern entdeckt zu werden, entschließt der Offizier, sich nun selbst von der Maschine foltern zu lassen und so zu sterben. Der Soldat ist dem Offizier beim Festschnallen in der Maschine behilflich. Wieder erscheint das frühere, tote Opfer, das die Maschine anschaltet. Als die Folterprozedur bereits in vollem Gange ist, wird dem Soldat bewusst, dass er kein Mörder sein will, und er versucht vergeblich die Prozedur aufzuhalten. Er setzt sich somit deutlich von der Passivität des Reisenden in der Erzählung ab. Nach dem Tod des Offiziers wird der Soldat schließlich von den Gegnern entdeckt, die den Keller betreten und mit einer Taschenlampe auf ihn leuchten. Die Tatsache, dass der Soldat dieses vergangene Erlebnis nun schildert, zeigt, dass ihm trotz seiner Entdeckung nichts zugestoßen ist.

4.3.2. Die ideologische Perspektive des homodiegetischen Erzählers

In Narges Kalhors Kurzfilm handelt es sich bei dem Soldaten, aus dessen Perspektive die Geschichte geschildert wird, um einen homodiegetischen Erzähler, der selbst Teil der Handlung ist. Schließlich ist er zu Beginn und am Ende des Films von Dunkelheit umhüllt nur im Schatten zu sehen, während die Haupthandlung dazwischen eine Analepse darstellt, da er von einem vergangenen Erlebnis berichtet, das ihn geprägt hat. Somit setzt sich die Rahmenhandlung deutlich von den Geschehnissen in dem Keller ab. Gegen Ende befindet er sich somit erneut nur leicht sichtbar in der Dunkelheit. Während ihm die Tränen die Wangen hinunter laufen, äußert er folgende Worte, die sich auf den Offizier beziehen lassen (09:35-09:45): „His voice is still in my head. He said you should warmly welcome the suffer.“ Hiermit tritt also zutage, dass die zuvor beschriebene Handlung eine Erinnerung des Soldaten ist. Innerhalb der Handlung im Keller bestätigt sich zudem die interne Fokalisierung des Soldaten, da immer wieder Zugang zu seinen Gedanken ermöglicht wird. Anders als in den beiden anderen Verfilmungen der Erzählung besteht zwischen Kalhors Film und den realen Gegebenheiten aufgrund der Folter-Thematik ein stärkerer Zusammenhang, auch wenn der Handlungsablauf insgesamt ebenso fiktiv ist. Daher kann dieser Film als Ausdruck der Betroffenheit und der persönlichen Geschichte der Regisseurin verstanden werden.³⁰¹

Indem der Erzähler das Thema Folter und Gewalt ins Zentrum rückt, verdeutlicht sich dessen ideologische Perspektive, da Kalhors Film eine offenkundige Kritik an der Folter im iranischen Strafvollzug darstellt. Vor diesem Hintergrund, und eng mit der ideologischen Haltung des Erzählers verbunden, ist auch die Erzählweise im Film. Während Kafkas Erzählung einen auffällig nüchternen und sachlichen Stil aufweist, beinhaltet die Erzählweise in Kalhors Film aufgrund der persönlichen Betroffenheit des Soldaten auch eine emotionale Komponente. Diese tritt auch in den intern fokalisierten Elementen der Handlung zutage, da letztlich der gesamten Darstellung die ideologische Perspektive des Erzählers zugrunde liegt. Als der Soldat die Foltermaschine entdeckt und vom Offizier weggestoßen wird, findet er persönliche Gegenstände der Opfer, die in der Maschine zu Tode gekommen sind. Erst ist er noch in einer Nahaufnahme zu sehen und schließlich wird über die subjektive Kamera sein Blickwinkel eingenommen. Der Blick ist auf den Boden gerichtet, auf dem neben anderen Gegenständen eine Brille liegt, die der Soldat aufhebt, sodass an den Bildrändern seine Hände zu sehen sind.³⁰² Er führt die Brille langsam immer näher zu seinem Gesicht, d.h. Richtung Kamera, und setzt sie schließlich auf. Nach dem

³⁰¹ Dies zeigt sich in einem Interview mit Narges Kalhor, das kurz nach der Präsentation ihres Films in Nürnberg geführt wurde und in dem sie die Wahl dieses Stoffes begründet: „[W]hen I decided to make this movie, I read a lot of different stories [...]. The only one that attracted me and I felt it was related to me somehow, and the only character that I thought I could understand well, was from the work of Kafka. And although the era he was born in and the situation he faced is not the same as the ones now, what he spoke of at his time, I guess, was something that people currently suffer from and will suffer from in the future.“ Hana Makhmalbaf: *An interview with Narges Kalhor. English Translation by Namis 2009*, <http://persian2english.com/?p=601>, abgerufen am 29.12.2012.

³⁰² Durch die Hände am Bildrand ist offensichtlich, dass es sich hier um eine subjektive Einstellung handelt, was also auch ohne die Montage erkennbar wäre. Hier bestätigt sich also Josts *ocularisation interne primaire*.

Schnitt ist anschließend halb in der Dunkelheit ein Mann zu sehen, dessen Hände oberhalb seines Kopfes gefesselt sind. Kurz danach ist sichtbar, dass dieser sich in der Foltermaschine befindet. In einer Großaufnahme ist sein Kopf zu sehen, er ist geknebelt und hat einen gequälten und schmerzverzerrten Gesichtsausdruck. Neben der Maschine steht der Offizier, der sich über das Opfer beugt und genussvoll dessen Qualen betrachtet. Im Anschluss an diese Einstellung wird in einer Nahaufnahme wieder der Soldat gezeigt, der an der Wand sitzt und geschockt die Brille in den Händen hält (04:10-04:43). Beginn und Ende der Szene legen nahe, dass das Opfer in der Foltermaschine einzig für den Soldaten sichtbar ist – über den Blick durch die Brille – und sich nur in seinen Gedanken abspielt. Hier offenbart sich die interne Fokalisierung.³⁰³ Dies bestätigt die nachfolgende Einstellung, in der der Offizier neben der Maschine steht, in der sich niemand befindet, und dem Soldat von dem Genuss berichtet, den er beim Zuschauen der Folterprozedur empfand. Folgende Worte des Offiziers sind aus dem Off zu hören, während der Soldat durch die Brille blickt und das gefolterte Opfer von damals sieht:

It's your friend's glasses. The one you'd planned to run away with. I watched him for hours. He was suffering. He enjoyed his bleeding.

Schließlich ist in einer Großaufnahme der Soldat zu sehen, der auf die Brille in seinen Händen blickt, während ihm die Tränen die Wangen hinunter laufen. Dann sieht er zornig hoch zu dem Offizier und stürzt sich auf ihn und drückt ihn zu Boden. Während in Kafkas Erzählung die Geschehnisse recht nüchtern geschildert werden und der Reisende keinerlei Mitleid mit dem Verurteilten empfindet und keine persönliche Verbindung zwischen beiden besteht, ist in Kalthors Film das Gegenteil der Fall. In der Erzählung heißt es:

Niemand konnte irgendeine Eigennützigkeit des Reisenden annehmen, denn der Verurteilte war ihm fremd, kein Landsmann und ein zum Mitleid gar nicht auffordernder Mensch.³⁰⁴

In diesem Film hingegen offenbaren die Worte des Offiziers, dass der Soldat mit dem Folteropfer eine Freundschaft verband und somit zwischen beiden eine persönliche Verbindung bestand. Diese Situation betrifft viele im Iran lebende Menschen, deren Freunde und Verwandte in den iranischen Gefängnissen verschwinden und gefoltert werden.³⁰⁵ Die Trauer des Soldaten und seine Wut auf den Offizier spiegeln somit die Lage der Regisseurin und der iranischen Oppositionellen insgesamt wider, deren Wut und Verzweiflung angesichts des grausamen, ungerechten Systems im Iran hier Ausdruck verliehen wird. Diese Darstellung setzt sich also explizit von der Gleichgültigkeit des Reisenden in der Erzählung ab und schlägt einen auffällig emotionalen Ton an. Auch an späterer Stelle im Film macht sich dieser bemerkbar. Als der Offizier be-

³⁰³ In diesem Fall ist nur über die Montage und den Kontext ersichtlich, dass die Folterszene sich in den Gedanken des Soldaten abspielt und aus dessen Blickwinkel gezeigt wird, sodass hier Josts *ocularisation interne secondaire* feststellbar ist.

³⁰⁴ F. Kafka (2008), S. 178.

³⁰⁵ Dies erinnert auch an das bekannte Iraner Evin-Gefängnis in Teheran, vor dem nach den Protesten in Folge der Wahlen hunderte Menschen demonstrierten, deren Angehörige vermisst waren oder in dem Gefängnis gefoltert wurden. Vgl. Spiegel-Online: *Menschenrechte: Ajatollah Chamenei schließt Gefängnis in Iran 2009*, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/menschenrechte-ajatollah-chamenei-schliesst-gefaengnis-in-iran-a-638698.html>, abgerufen am 29.12.2012.

reits in der Maschine festgeschnallt ist, wobei ihm der Soldat behilflich war, erscheint wieder das tote Opfer, d.h. der Freund des Soldaten, der vermutlich auch hier nur für den Soldaten sichtbar ist. Mit einem Lächeln legt dieser die Hebel um und bringt die Maschine in Gang. Anders als in der Erzählung, in der der Verurteilte das Geschehen als Beobachter lachend verfolgt und dabei Rache empfindet,³⁰⁶ ist das Opfer in diesem Fall aktiv an der Einleitung des Foltervorganges beteiligt, sodass der Rache-Gedanke besonders betont wird (07:06-07:14). Während der nun beginnenden Folterprozedur wird in einer Großaufnahme abwechselnd das schmerzverzerrte Gesicht des Offiziers gezeigt und der Kopf des Soldaten, der vor dem Offizier und der Maschine steht und den Vorgang beobachtet (07:20-07:35). Als der Soldat erneut in einer Großaufnahme zu sehen ist, wird wieder intern fokalisiert, denn als Voice-Over ist die Stimme des Soldaten zu vernehmen, die seine Gedanken wiedergibt: „I can't. I can't. I'm not a murderer.“ Daraufhin versucht er, ganz im Gegensatz zum Reisenden in der Erzählung, den Vorgang aufzuhalten. Dieser nämlich hält die Entscheidung des Offiziers für richtig und greift daher nicht in den Vorgang ein:

Der Reisende biß sich auf die Lippen und sagte nichts. Er wußte zwar, was geschehen würde, aber er hatte kein Recht, den Offizier an irgend etwas zu hindern. War das Gerichtsverfahren, an dem der Offizier hing, wirklich so nahe daran behoben zu werden [...], dann handelte jetzt der Offizier vollständig richtig; der Reisende hätte an seiner Stelle nicht anders gehandelt.³⁰⁷

Trotz der Bemühungen des Soldaten in Kalhors Film kann dieser die Folterprozedur nicht aufhalten, sodass der Offizier am Ende stirbt. Dennoch lässt sich hierin letztlich ein Appell erkennen, niemals Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Denn wenn aus Rache die gleichen Methoden der Machthaber angewendet würden, stünde man mit dem System bzw. der Regierung auf einer Stufe.



Abbildung 19: Vogelperspektive des Kellerraumes mit dem Soldaten.

³⁰⁶ In der Erzählung heißt es: „Erst als der Offizier vollständig nackt war, wurden sie aufmerksam. Besonders der Verurteilte schien von der Ahnung irgendeines großen Umschwungs getroffen zu sein. Was ihm geschehen war, geschah nun dem Offizier. Vielleicht würde es so bis zum Äußersten gehen. Wahrscheinlich hatte der fremde Reisende den Befehl dazu gegeben. Das war also Rache. Ohne selbst bis zum Ende gelitten zu haben, wurde er doch bis zum Ende gerächt. Ein breites, lautloses Lachen erschien nun auf seinem Gesicht und verschwand nicht mehr.“ F. Kafka (2008), S. 193.

³⁰⁷ ebd., S. 192.

Trotz der oftmals intern fokalisierten Handlung stechen zwei auffällige Einstellungen hervor, die einen Fokalisierungswechsel markieren. Es handelt sich dabei um ähnliche Einstellungen mit einer besonderen räumlichen, figurenungebundenen Perspektive, die zu Beginn bzw. gegen Ende des Films zu sehen sind. Diese entsprechen mithin Josts *ocularisation zéro*. Aus der Vogelperspektive wird zu Beginn des Films der dunkle Kellerraum gezeigt, der sich langsam erhellt, sodass unbeweglich an der Wand sitzend der Soldat zu sehen ist (01:33-01:41, siehe Abb. 19). Hier wird das Ende der Analepse vorweggenommen, da der Offizier zu diesem Zeitpunkt bereits tot ist. Gegen Ende wiederholt sich diese Einstellung, diesmal ist der Raum hell erleuchtet (08:40-08:47) und die Kamera zoomt aus der Vogelperspektive näher an den Soldaten heran. In diesen Einstellungen wird deutlich, dass der Soldat in dem Keller gefangen ist, da die Gegner immer näher kommen und ihn vermutlich verhaften oder töten würden. Genauso kann diese Perspektive aber auch als Metapher für die Gefangenschaft der Oppositionellen und die Freiheitsbegrenzung der iranischen Gesellschaft insgesamt verstanden werden, deren Meinungsfreiheit und Lebensgestaltung durch das iranische System harte Grenzen gesetzt werden. Hier zeigt sich also die ideologische Perspektive des homodiegetischen Erzählers. Durch die Bedeutung dieser Einstellungen, die über die Handlung in der Analepse hinaus geht, bestätigt sich nun nicht mehr die interne Fokalisierung, sondern die *focalisation spectatorielle*, da dem Zuschauer hier eine explizite Darstellung der Lage des Soldaten geboten wird und als Metapher ein besonderes Verständnis hinsichtlich der Lage der iranischen Bürger ermöglicht wird.

4.3.3. Eine Darstellung, die „unter die Haut“ geht

Noch anschaulicher als in Guvencs Adaption wird in Kalhors Film eine Identifizierung mit den Folteropfern beabsichtigt und die Folter in all ihren grausamen Facetten auf eindringliche Weise demonstriert. Genauso wird hier auch die Identifizierung des homodiegetischen Erzählers mit den Opfern verdeutlicht, der sich immer wieder vergegenwärtigt, welche Qualen nicht nur die Opfer insgesamt, sondern auch sein Freund, dessen Schicksal ihm besonders nahe geht, zu erleiden hatten. Diese Darstellung betont also auch die ideologische Perspektive des Erzählers, der so zudem in Ansätzen begreifbar machen möchte, welche Qualen ein Mensch während der Folter zu erleiden hat. Bereits der Beginn des Kurzfilms ist unverkennbar auf dieses zentrale Thema gerichtet. Beim Einstieg in den Film ist das Bild vorerst schwarz, sodass die Worte, die vom Offizier gesprochen werden, wirken können und die Vorstellung animiert wird:

Those up there will make you suffer to death. They'll torture you. You'll suffer. You won't enjoy it. There is only pain.

Während diese Worte als Voice-Over zu vernehmen sind, verändert sich das schwarze Bild langsam, sodass an verschiedenen Stellen im Bild weiße Flecken zu sehen sind, die auftauchen und wieder verschwinden. Schließlich ist ein lautes Donnern zu hören, das erneut von blitzartig

auftauchenden, weißen Flecken begleitet wird (00:11-00:30). Durch diese Bilder, in denen keine klaren Umrisse zu erkennen sind, entsteht ein beklemmendes Gefühl. Vermutlich wird hier die Visualisierung von Schmerz beabsichtigt und das begleitende Donnern entspricht somit der Vorstellung eines starken, pochenden Schmerzes.

Kurz danach wird die Darstellung konkreter und die Haut als Ziel der Folter wird gezeigt. Im Hintergrund ist das Surren der Maschine zu hören. Diese Aufnahmen stehen nicht in direktem Zusammenhang mit der Handlung in dem Kellergewölbe, sondern betonen, dass diese Bilder dem Erzähler immer wieder in den Sinn kommen. Anschließend ist in einer Detailaufnahme und in einer flachen Schärfe die surrende Nadel zu sehen sowie unscharf im Hintergrund die Haut des Opfers. Nach dem Schnitt ist nun wieder in einer Detailaufnahme eine Hand zu sehen, die sich bewegt, da sie die Beschriftung des Körpers mit der Nadel vornimmt und daher auch wieder im Hintergrund das Surren zu hören ist (00:54-01:11). Die Detailaufnahmen vermitteln den Eindruck einer persönlichen Betroffenheit, da sie dem Opfer bzw. dem Zuschauer bedrohlich nahe kommen. Schließlich ist wieder in einer Detailaufnahme eine riesige Nadel zu sehen, die langsam in die Haut einsticht. Nach dem Einstellungswechsel wird der Blick, hier ganz offensichtlich in einer *ocularisation zéro*, unter die Haut gerichtet, sodass das Gewebe darunter erkennbar ist, sowie die Nadel, die Richtung Kamera weiter hineinsticht (01:22-01:31, siehe Abb. 20). Hier wird der Ausspruch etwas „geht unter die Haut“ bildlich dargestellt und daher eine Entmetaphorisierung erzielt. Wie Alexander Honold im Hinblick auf Kafkas Erzählung beschrieb, steht dieser Ausdruck einerseits für ein „starkes Betroffenheitsgefühl“ sowie eine „schmerzhaft intensive Erfahrung“, andererseits entspricht dies im wortwörtlichen Sinne Stich- oder Schnittverletzungen der Haut.³⁰⁸ Beide Definitionen finden sich in dieser eindringlichen Darstellung wieder. Es lässt sich auch behaupten, dass dem Zuschauer durch die Detailaufnahme die Situation besonders deutlich vor Augen geführt wird und diesem ebenso „unter die Haut“ geht. Schließlich wird die Kamera wieder wie zuvor von außen auf die Haut gerichtet und es ist zu sehen, wie die Nadel langsam herausgezogen wird und wie das Blut aus der Wunde nach außen dringt (01:26-01:31).

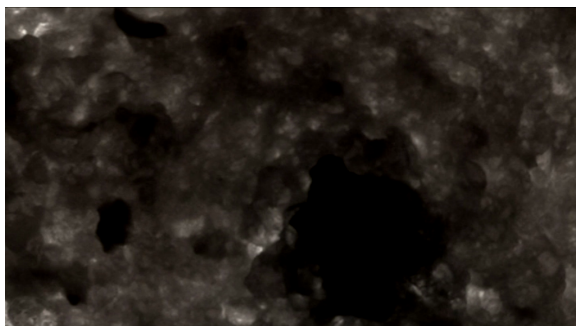


Abbildung 20: Die Nadel geht unter die Haut.

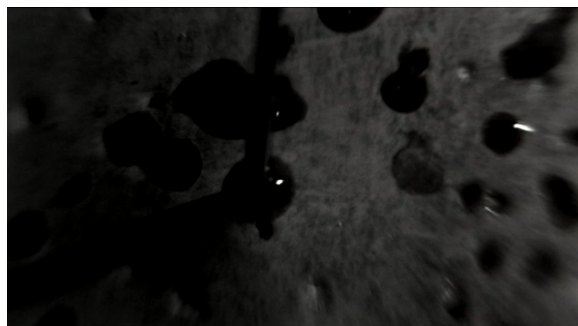


Abbildung 21: Die Nadel sticht in die blutende Haut.

³⁰⁸ Vgl. A. Honold (2008), S. 478.

Im weiteren Verlauf des Films werden immer wieder Detailaufnahmen der Folter eingeblendet, wobei insbesondere die durch die Folterprozedur verletzte Haut gezeigt wird. Noch bevor der Offizier in der Maschine festgeschnallt ist und die Folter beginnt, sind in einer Detailaufnahme die in schnellem Rhythmus stechende Nadel und die durchlöcherterte Haut zu sehen, sodass auch hier die Folterqualen förmlich spürbar sind (06:28-06:30). Auch als die Folterprozedur mit dem Offizier in vollem Gange ist, wiederholen sich diese Bilder mit der stechenden Nadel in die nun blutende Haut (siehe Abb. 21). Über die Handlung stehen diese zwar mit dem Offizier in Verbindung, weisen aber ebenso auf die sich wiederholende, allgegenwärtige Folter hin, da sie den Folter-Aufnahmen ähneln, die den gesamten Film durchziehen. Die Detailaufnahmen der Folterprozedur verweisen auf eine andere Ebene, da oftmals keine direkte Verbindung mit dem Handlungsverlauf vorhanden ist. Sie fungieren daher als handlungsübergreifendes Motiv, da Folter jeden im Iran lebenden Menschen und deren Angehörige und Freunde betreffen kann. Auffällig sind diese Folter-Aufnahmen zudem, da sie, anders als die Haupthandlung, in schwarz-weiß gehalten sind, wodurch das Drastische der Bilder etwas abgemildert wird, auch wenn diese dennoch in ihrer Brutalität unverkennbar deutlich sind.



Abbildung 22: Die Ästhetik der Schrift auf dem Körper des Opfers.

In Anlehnung an die Erzählung wurden in dem Film auch das Motiv und die Bedeutung der Schrift auf den Körpern der Opfer übernommen. In der Dunkelheit ist in einer Nahaufnahme zuerst der nackte Oberkörper des Soldaten zu sehen, dessen Gesicht vollständig in der Dunkelheit ist, während auf seine Schultern von der Seite ein Lichtstrahl fällt, sodass durch das Zusammenspiel von Licht und Schatten seine unberührte Hautstruktur zutage tritt. Die Einstellungsdauer ist recht lange und der Soldat verharrt unbeweglich in der düsteren Erinnerung an die Ereignisse in dem Keller. Schließlich wird gezeigt, dass auf seinem Rücken mit der Nadel wie eine Tätowierung eine Schrift eingraviert wird (01:12-01:16). Dieses Motiv mit dem beschrifteten Rücken ist an verschiedenen Stellen im Film zu sehen (siehe Abb. 22), sowie auch auf den Fotos, die der Offizier verbrennt. Einerseits kann dies als Metapher für das Erlebnis mit dem Offizier in dem Keller stehen, das sich in seinem Gedächtnis eingepägt hat, wie die Schrift auf dem Körper. Andererseits ist diesbezüglich ein Zusammenhang mit den Qualen der Folter und

der Ästhetik der Schrift aus Kafkas Erzählung festzustellen. Denn wie in der Erzählung wird auch in Kalhors Film die Schrift vom Offizier als kunstvoll bezeichnet, was nur in Verbindung mit der entsprechenden Egge möglich ist, die im Film an einer Stelle in einer Großaufnahme zu sehen ist. Dazu sind folgende Worte zu hören (06:00-06:08):

[...] [t]he one that has a bigger design and gets to use more needles of the rake. It can make me an artwork. Precious, beautiful, ain't it great?³⁰⁹

So wie in der Erzählung wird auch in Kalhors Film die Schrift in Verbindung mit den Qualen der Folter dargestellt, die das Leid des Opfers verlängern und einen unmittelbaren Tod verhindern. Im Text heißt es:

Es darf natürlich keine einfache Schrift sein; sie soll ja nicht sofort töten, sondern durchschnittlich erst in einem Zeitraum von zwölf Stunden [...]. Es müssen also viele, viele Zieraten die eigentliche Schrift umgeben; die wirkliche Schrift umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel; der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt.³¹⁰

Die Tatsache, dass die Rücken der Männer auf den Fotos, ebenso wie der Rücken des Soldaten mit Schriftzeichen übersät sind, spricht dafür, dass dies ebenfalls der Verlängerung der Folterqualen dient. Im Falle des Soldaten kann dies als Zeichen der Identifizierung mit den Opfern aufgefasst werden. Dies ist aber auch in einem weiter gefassten Sinn als Metapher für die Folterqualen insgesamt zu verstehen, ganz gleich welcher Art sie sind. Schließlich ist das Ziel der Folter in jedem Fall einen Menschen grausamen, schmerzhaften Qualen auszusetzen und „ihm auf den Leib gestanzt eine Lektion einzuprägen, die unvergesslich bleiben wird“³¹¹, wie Honold es formuliert. Denn das Foltererlebnis hinterlässt bei den Opfern, die eine derartige Prozedur überleben, sowohl körperlich als auch seelisch seine Spuren.

Narges Kalhors Kurzfilm *Die Egge* reiht sich ein in die Tradition der Deutungen der *Strafkolonie* im Kontext von Krieg, Kolonialismus und Diktaturen, in denen unschuldige Menschen zu Opfern von grausamen Ideologien werden. Kalhor beweist mit ihrem Film, dass Kafkas Erzählung noch immer aktuell ist. Nicht nur mit den Kolonien gegen Ende des 19. Jahrhunderts, sondern auch mit den Kriegen und Diktaturen, die das 20. Jahrhundert prägten, lässt sich die Erzählung in Verbindung bringen. Genauso tritt in dem Film zutage, dass die Nutzung von Technik im Krieg und zur Folterung von Menschen, die mit dem ersten Weltkrieg begann, noch heute stattfindet. Für die zahlreichen politischen und anderen Gefangenen im Iran ist diese inhumane Behandlung Realität. Seit den Protesten gegen die Regierung von Ahmedinedschad wurde eine Vielzahl von Oppositionellen verhaftet und in den iranischen Gefängnissen gefoltert. Durch ihre persönliche Geschichte, die vom Leben im Iran geprägt ist, überträgt sich in Narges Kalhors

³⁰⁹ Ähnlich ist diesbezüglich auch die Beschreibung im Text: „Die Nadeln sind eggenartig angeordnet, auch wird das Ganze wie eine Egge geführt, wenn auch bloß auf einem Platz und viel kunstgemäßer.“ F. Kafka (2008), S. 167.

³¹⁰ ebd., S. 175.

³¹¹ A. Honold (2008), S. 499.

filmischer Umsetzung von Kafkas Erzählung ihre Haltung auf den homodiegetischen Erzähler, dessen ideologische Perspektive im Film zutage tritt. Diese wird in der Darstellung durch die emotionale Erzählweise und die zahlreichen Detailaufnahmen des Foltervorganges, die diesen förmlich spürbar werden lassen, hervorgehoben. Anhand der eindringlichen Aufnahmen prangert Kalhor die unmenschliche Behandlung und Folter im iranischen Strafvollzug an und ermöglicht eine Identifizierung und Auseinandersetzung mit den Qualen, die die jeweiligen Opfer zu erleiden haben. Der emotionale Ton deutet zudem auf die Wut und Verzweiflung angesichts des grausamen Systems hin und soll diese auch beim Zuschauer hervorrufen.

Verglichen mit den anderen beiden Verfilmungen der Erzählung entfernt sich Kalhors Adaption noch deutlicher vom Originaltext. Im Wesentlichen werden einzelne Motive und Aspekte aus der Erzählung übernommen, während die Handlung und die Figurenkonstellation weitestgehend modifiziert wurden. In diesem Fall lässt sich also im Sinne Rajewskis von *intermedialen Bezügen* sprechen und es bestätigt sich Sandra Poppes *freie Transformation*.

4.4. Groteske Sachlichkeit: Sylvain Ricards und Maëls Comic *In der Strafkolonie*

Eine verglichen mit den Verfilmungen auffällig werktreue Umsetzung liefert die Comic-Adaption *In der Strafkolonie* (2012) des französischen Szenaristen Sylvain Ricard und des französischen Zeichners Maël.³¹² Beide behandelten in ihren Comics schon mehrmals Themen wie Gefangenschaft, Krieg, Folter und Bestrafung und präsentierten dabei drastische Bilder.³¹³ So verzichteten sie auch in diesem Comic nicht darauf, den Tötungsvorgang der Maschine bis ins kleinste grausame Detail zu präsentieren. Deutliche Parallelen lassen sich vor allem zu Gomez' Kurzfilm finden, da in beiden Visualisierungen der *Strafkolonie* insbesondere die Figur des Offiziers und die Maschine mit ihren komplexen Bestandteilen in den Fokus gerückt werden. Während allerdings bei Gomez durchweg ein ironischer Unterton zu vernehmen ist, überwiegt bei Ricard und Maël in weiten Teilen der Handlung die Sachlichkeit der Darstellung, die auch hier im Hinblick auf die grausame Handlung grotesk erscheint. Während bei Gomez in der Umsetzung noch deutlicher eine eigene Interpretation der Erzählung erkennbar ist, wurden im Comic beinahe sämtliche Handlungselemente übernommen und der Handlungsverlauf der Erzählung noch vollständiger dargestellt. Verglichen mit den anderen Visualisierungen ist im Comic weni-

³¹² Das französische Original erschien bereits 2007 unter dem Titel *Dans la colonie pénitentiaire*.

³¹³ Sylvain Ricard entwarf das Szenario des Comics *La grande évasion - Biribi* über die Folter in den französischen Strafkolonien in Marokko gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Vgl. Maël. Profil auf bedetheque, <http://www.bedetheque.com/auteur-8156-BD-Mael.html>, abgerufen am 07.01.2013.

Gewalt und Gefangenschaft machte er auch in *20 ans ferme* zum Hauptthema. Vgl. Pascal Paradou: *Sylvain Ricard: «Biribi, c'est la grande tradition à la française de la torture militaire»* 2012, <http://www.rfi.fr/france/20120628-sylvain-ricard-biribi-grande-tradition-francaise-torture-militaire-vingt-ans-ferme-motherfucker-grande-evasion>.

Maël zeichnete zwei Comics mit dem Thema Krieg und zwar *Notre Mère la Guerre* sowie *Paroles de la Guerre d'Algérie 1954-1962*. Vgl. Vanessa Fize: *Avec Sylvain Ricard et Nicoby, la BD prend "20 ans ferme"*. France TV - culturebox 2012, <http://www.francetv.fr/culturebox/avec-sylvain-ricard-et-nicoby-la-bd-prend-20-ans-ferme-104387>, abgerufen am 07.01.2013.

ger eine eigene Deutung erkennbar. Anders als in den Filmen sind hier keinerlei Veränderungen der Erzählung zu finden. Schließlich wurde auch der Originalschauplatz übernommen, da sich die Handlung ebenso in einem sandigen, heißen Tal abspielt. In vielen Rezensionen wurde daher kritisiert, dass dieser Comic kaum eigene, neue Ideen einbringt, sondern in erster Linie eine Nacherzählung des Textes ist.³¹⁴ Tatsächlich wird durch die sehr konkretisierende Übertragung in Scherers und Fromms Sinne auf eine reflexive Ebene verzichtet und im Hinblick auf den Originaltext in erster Linie der „Nicht-Eingriff“ und die „Texttreue“ beabsichtigt. Szenarist Ricard thematisiert in einem kurzen einleitenden Text die Parallelen der Erzählung zur Kriegsgeschichte sowie zur heutigen Gesellschaft, da Hinrichtungen, Attentate und Kriege Teil der Aktualität sind und „die Faszination für den Schmerz zunehmend banalisiert wird“³¹⁵. In diesem Sinne nimmt der Erzähler des Comics eine schonungslos, detaillierte Darlegung der Handlung vor, die weitestgehend wertungsfrei bleibt und das Voyeuristische sowohl der Figuren als auch des Betrachters zum Vorschein bringt. Diesen Aspekt sah Kassel bereits in der Erzählung verankert:

Das Interesse des Lesers ist mit dem Interesse des Reisenden auf die unverständlich grausig-groteske Darstellung des Gerichtsverfahrens und der Exekution gerichtet.³¹⁶

Trotz der vorhandenen Unterschiede in der Adaption der Erzählung haben sowohl Gomez' Verfilmung als auch der Comic die Überzeichnung der Figuren gemeinsam, insbesondere des Offiziers, der auch im Comic über seine ausgeprägte Mimik und Gestik präsentiert wird. Neben der inhaltlichen Gestaltung beider Werke sind auch Parallelen in der Erzählweise und der Erzählperspektive festzustellen.

4.4.1. Der heterodiegetische Erzähler

Ähnlich wie in Gomez' Film ist auch im Comic eine heterodiegetische Erzählinstanz vorhanden, die durchweg extern fokalisiert. Diese zeigt sich einerseits über die auffällige Sachlichkeit in der Gestaltung und andererseits über die ausschließliche Außendarstellung der Handlung, da niemals intern fokalisiert wird. So beschränkt sich auch im Comic, ähnlich wie bei Gomez, die Figurendarstellung einzig auf das in den Dialogen Geäußerte, denn auch in diesem Fall wird der Reisende nur von außen dargestellt, sodass sich seine Rolle auf die des Beobachters beschränkt und seine ambivalenten Gedanken zu dem Verfahren nicht übermittelt werden. In diesem Sinne sei nun noch angemerkt, dass der Reisende zwar mehrere Male am Rande des Panels zu sehen ist,³¹⁷ was darauf hindeutet, dass in diesen Fällen sein räumlicher Blickwinkel auf das

³¹⁴ Vgl. Mario Osterland: *Keine eigentümliche Adaption. Graphic Novel: In der Strafkolonie*. fixpoetry 2012, <http://www.fixpoetry.com/feuilleton/rezensionen/1538.html>, abgerufen am 09.01.2013. In einer anderen Rezension wird bemängelt, dass der Comic „sich in geradezu pedantischer Weise an die Vorlage hält, um dann ihre wahre Tiefe nicht zu erfassen.“ Moritz Honert: *Kafka-Adaption: Verbrechen und Strafe*. Rezension. Der Tagesspiegel 2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/kafka-adaption-verbrechen-und-strafe-/6636060.html>, abgerufen am 09.01.2013.

³¹⁵Sylvain Ricard/Mael: *In der Strafkolonie. Nach Franz Kafka*. München: Knesebeck 2012, S. 2.

³¹⁶N. Kassel (1969), S. 84.

³¹⁷wie z.B. im ersten Panel, 1. Zeile auf S. 18.

Geschehen eingenommen wird,³¹⁸ dennoch bestätigt sich in dem Comic insgesamt nicht die interne Fokalisierung des Reisenden. Juliane Blank versteht in ihrem Aufsatz über die Erzählperspektive in Comic-Adaptionen von Kafkas Werken Genettes Fokalisierung nur in Verbindung mit der Frage „Wer sieht?“ und daher in einem „streng visuell perspektivierenden Sinn“³¹⁹. In diesem Comic macht dieser Ansatz allerdings wenig Sinn, wie dies auch bei den Verfilmungen ersichtlich wurde, denn die Blickwinkel des Reisenden sowie Panels, in denen der Reisende in einer Nahaufnahme zu sehen ist, betonen einzig seine Funktion als Beobachter des Geschehens. Dies wird auch dadurch hervorgehoben, dass er des Öfteren hinter dem Offizier stehend im Hintergrund des Panels zu sehen ist. Schließlich werden in keiner Weise Einblicke in seine Gedankenwelt gewährt und auch in der Handlungsdarstellung gibt es keine Hinweise darauf, dass die Visualisierungen mit seiner subjektiven Wahrnehmung korrespondieren.³²⁰

Aus diesem Grund wird also auch im Comic nur in sehr geringem Maße Kritik an dem Verfahren laut, da die Handlung im selben Maße wie bei Gomez und noch deutlicher als in der Erzählung, von der „Abwesenheit jeder Moral“³²¹ gekennzeichnet ist. Tatsächlich beinhaltet dieser Comic einzig Sprechblasen, d.h. die wörtliche Rede der Figuren, und verzichtet gänzlich auf kommentierende Textfelder, die die Gedanken einer Figur wiedergeben oder ergänzende Kommentare des Erzählers enthalten. Entsprechend viel Raum nimmt insgesamt also die Rede des Offiziers ein.

Auffällig ist, dass die Sprechblasen nicht die klassische runde Form aufweisen, sondern durchweg rechteckig sind und mit der schwarzen Umrandung und dem weißen Hintergrund sowie der schlichten schwarzen Schrift in ihrer Gestaltung recht nüchtern sind. Damit heben diese sich deutlich von den einzelnen farbigen Bildern in den Panels ab und es wird eine strikte Trennung zwischen Bild- und Textelementen erzielt.³²² Diese Sachlichkeit spiegelt sich auch in der gesamten Seitengestaltung und in der Anordnung der Panels wider. Denn auf der gesamten Seite ist der Hintergrund weiß und die Panels haben so wie die Sprechblasen eine viereckige Form und sind ebenfalls schwarz umrandet. Zwar sind auf einigen Seiten je nach Relevanz des Gezeigten einige Panels größer als die anderen, dennoch sind auf zahlreichen Seiten drei Panelzeilen mit jeweils drei gleich großen Panels vorhanden. Zudem sind die Panels ebenso strikt voneinander getrennt, womit fließende Übergänge zwischen den einzelnen Panels bewusst vermieden werden. Wie Monika Schmitz-Emans zu Recht betont, reflektieren „Rahmenstrukturen [...] das Wie, Was, Warum des Erzählens [...] - und sie verweisen [...] auf die produktive Instanz

³¹⁸Mahne betonte schließlich nicht nur bezogen auf den Film, sondern auch bezüglich des Comics und visueller Medien aller Art, dass „[d]as vollständige Zurücktreten der Figuren hinter ihren sinnlichen und mentalen Eindrücken [...] nicht umsetzbar [ist]“. N. Mahne (2007), S. 73.

³¹⁹Juliane Blank: »Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas«, in: kunsttexte.de (2011), S. 1–14, hier S. 2.

³²⁰Auch Martin Schüwer betont, dass „man interne Fokalisierung nicht einfach mit dem *point-of-view* Panel gleichsetzen darf“. M. Schüwer (2008), S. 394.

³²¹H. D. Zimmermann (2009), S. 166.

³²²Als Besonderheit des Medium Comics gilt ja schließlich auch die Möglichkeit des „integrative[n] Spiel[s] von Bild- und Textzeichen“. Dietrich Grünewald: *Comics*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 34. Davon wurde im Falle dieses Comics bewusst Abstand genommen.

selbst (den Erzähler, Autor, Maler etc.)“³²³. Somit entspricht die schlichte, sachliche Seiten- und Panelgestaltung in Ricards und Maëls Comic der sachlichen Schilderung der Handlung in der Erzählung und verweist auf die heterodiegetische Erzählinstanz. Diese Erzählweise ist daher in gewisser Weise auch mit dem sachlichen Erzählstil aus Gomez’ Film vergleichbar, da die beschriebene sachlich, nüchterne Seiten- und Panelgestaltung mit dem unsichtbaren Schnitt in Gomez Umsetzung korrespondiert, denn beide erzielen eine ähnliche Wirkung und sorgen dafür, dass die Aufmerksamkeit insbesondere auf die grausame Handlung gerichtet wird und dadurch ein Kontrast zwischen der sachlichen Erzählweise und der Grausamkeit des Geschehens entsteht.³²⁴ So wie in der Erzählung bestätigt sich also nicht nur in Gomez’ Kurzfilm, sondern auch im Comic die „nüchterne Protokollsprache“³²⁵ des Erzählers. Zudem findet sich im Comic durch die geraden, akkuraten Linien und Formen in wortwörtlichem Sinne wieder, was Hecker, bezogen auf den Stil im Erzähltext, als „Klarheit einer mathematischen Konstruktion“³²⁶ bezeichnete. Dies trifft in gleichem Maße auf die Darstellung der Maschine zu.



Abbildung 23: Das Cover des Comics

Bereits im Hintergrund des Covers sowie auch auf der Innenseite des Einbands, d.h. vor Beginn und nach Ende der Handlung, sind sachlich gehaltene architektonische bzw. technische Zeichnungen einzelner Maschinenteile, darunter u.a. Zahnräder und Stäbe, dargestellt (siehe Abb. 23). Zudem sind diese mit Pfeilen sowie Zahlen und Buchstaben versehen, die auf den theoretischen Konstruktionsvorgang sowie die Funktion und den Zusammenhang der entwickelten Mechanismen hindeuten. Diese Zeichnungen wirken in ihrer technischen Genauigkeit vorerst noch harmlos, da sie hier noch nichts über den Zweck dieser Maschine aussagen und erwecken den Eindruck, als würde es sich um die Entwürfe eines im alltäglichen Leben vorkommenden

³²³M. Schmitz-Emans (2012), S. 35.

³²⁴ Siehe Kap. 4.1.1

³²⁵A. Hecker (1998), S. 106.

³²⁶ebd., S. 119.

mechanischen Geräts handeln. Umso grotesker erscheint dies im Hinblick auf den tatsächlichen grausamen Plan, der mit diesen theoretischen Skizzen verfolgt wird. Somit entspricht also auch die Darstellung der Maschine und ihrer einzelnen Teile der sachlichen Beschreibung in der Erzählung. Dies wird schließlich auch in der Comic-Handlung fortgesetzt, wo die Maschine sehr nah an der Beschreibung in der Erzählung präsentiert wird. Um die Maschine möglichst authentisch erscheinen zu lassen, wurde auch die dazugehörige Geräuschkulisse aus der Erzählung übernommen. In Form von Onomatopöien - ein für den Comic typisches Mittel zur Übertragung von Lauten - wird das Rattern dargestellt, das zu hören ist, sobald der Offizier die Maschine in Gang bringt.³²⁷ In großen schwarzen Lettern befinden sich über mehrere Seiten hinweg jeweils am oberen Panelrand in einer Reihe mehrere „RRR...“, die das dabei entstehende Geräusch visualisieren.³²⁸ Bedingt durch die Tatsache, dass diese Lettern nicht quer durch das Bild verlaufen, sondern stets am oberen Rand zu finden sind, weist darauf hin, dass dieses Geräusch den Lauf der Handlung keinesfalls unterbricht, dennoch aber einen Großteil der Zeit über im Hintergrund zu hören ist. Somit spielt bei Onomatopöien und deren Bedeutung immer auch die „Platzierung im Bildraum“³²⁹ eine entscheidende Rolle. In der Darstellung der Maschine wird somit in jeder Hinsicht beabsichtigt ein möglichst authentisches und realistisches Bild zu liefern. Im Comic werden in Verbindung mit den Erklärungen des Offiziers immer wieder Einzelteile der Maschine gezeigt, allerdings sind diese, ganz im Gegensatz zu Gomez' Visualisierung, durchweg sachlich gehalten und beinhalten keinerlei Wertung. Eine ironische Inszenierung des Apparats und die damit verbundene markante Hervorhebung seiner Bedeutung und Ästhetik, wie dies bei Gomez feststellbar ist, sind hier weitestgehend nicht zu finden.

Eine Ausnahme ist indessen vorhanden: Während der Offizier die Funktionsteile der Maschine beschreibt, ist in einem Panel im Hintergrund der sitzende Reisende zu sehen, wohingegen im Vordergrund ein riesiger Stachel deutlich sichtbar ist, der von der oberen zur unteren Panelseite das Bild durchzieht (siehe Abb. 24). In einer Off-Blase ist dazu begleitend die Erklärung des Offiziers zu lesen: „Für den Kopf ist nur dieser kleine Stichel bestimmt. Ist Ihnen das klar?“³³⁰. Bedingt durch den markanten Widerspruch zwischen dem Gezeigten einerseits und der Aussage des Offiziers andererseits entsteht eine ironische Wirkung, die durch die entsprechende perspektivische Formung auf die heterodiegetische Erzählinstanz zurückzuführen ist. Durch die Detailaufnahme³³¹ erscheint der Stichel hier besonders groß und durch die räumliche Distanz zwischen dem Stichel und dem im Hintergrund sitzenden Reisenden wirkt letzterer weitaus kleiner. In dieser Perspektivierung bestätigt sich also, wie dies auch häufig bei Gomez zu be-

³²⁷ Martin Schüwer betont das Spezifische der Onomatopöien für das Medium Comic, da sie „den plurimedialen Charakter der Comics auf den Punkt [bringen], denn sie werden ganzheitlich betrachtet und sequentiell gelesen und zielen auf synästhetische Wirkung.“ M. Schüwer (2008), S. 365.

³²⁸S. Ricard/Mael (2012), S. 18–22.

³²⁹N. Mahne (2007), S. 48.

³³⁰S. Ricard/Mael (2012), S. 14, Panel 2, Zeile 1.

³³¹ Die Einstellungsgrößen, die ursprünglich der Filmtheorie entstammen, werden auch auf den Comic angewendet. Vgl. N. Mahne (2007), S. 64–65.

obachten war, die *focalisation spectatorielle*. Schließlich wird dem Zuschauer mit der Ironisierung, der diesem Panel zugrunde liegt, eine Information bezüglich der Handlung geboten, die für die Figuren nicht zugänglich ist. Da es keinen Hinweis darauf gibt, dass dieses Bild dem Blickwinkel einer der Figuren entspricht, handelt es sich hier um eine *ocularisation zéro*. Letztendlich gibt dieses Panel allerdings keinerlei Aufschluss über die wirkliche Größe des Stichels, dessen Darstellung und scheinbare Größe eng mit den „Aufnahmebedingungen“ verknüpft ist. Gewissermaßen wird also auch mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers im Originaltext gespielt, da dort zuerst von dem „kleine[n] Stichel“³³² gesprochen wird und letztendlich, als der Offizier von der Maschine getötet wird, von der „Spitze des großen eisernen Stachels“³³³ die Rede ist. Während im Text durch die entsprechenden Beschreibungen ein deutlicher Widerspruch vorliegt, wird in der visuellen Gestaltung dieses Panels letztlich offen gelassen, welcher Größe der Stichel tatsächlich entspricht, sorgt aber in diesem Fall für eine offenkundige Ironisierung. Somit ist an dieser Stelle im Comic die Visualisierung weniger konkret als die Beschreibungen im Text.



Abbildung 24: Der „riesige“ Stichel

Die Sachlichkeit in der Erzählweise schlägt sich auch im Handlungsverlauf nieder, denn auch wenn die Panelgrößen hin und wieder variieren, lässt sich insgesamt ein recht gleichmäßiger Erzählrhythmus feststellen. Im Handlungsverlauf sind keinerlei Sprünge von einem Aspekt zu einem gänzlich anderen vorhanden und selten wird einem Panel oder Handlungselement mehr Gewichtung beigemessen als den anderen. Genauso wenig wird eine abstrakte Darstellung einzelner Elemente vorgenommen. In jedem Fall ist es so auch ohne Kenntnis des Originaltextes möglich, der Handlung ohne weiteres zu folgen. Daher erfolgen die Übergänge in diesem Co-

³³²F. Kafka (2008), S. 172.

³³³ebd., S. 196.

mic zumeist nach Scott McClouds Kategorie „Von Handlung zu Handlung“³³⁴, da die Reaktionen und Verhaltensakte der Figuren in logischer Weise aufeinander folgen und somit wenig Induktion erfordern.³³⁵ Dementsprechend bestätigt sich auch Dietrich Grünewalds *enge Bildfolge*, da zwischen den Panels jeweils verhältnismäßig wenig Zeit vergeht und diese einen „nachvollziehbaren Bewegungs- und Handlungsprozess“ aufweisen.³³⁶ Dies entspricht somit auch der externen Fokalisierung auf das Handlungsgeschehen, da kaum einem Element mehr Bedeutung beigemessen wird als einem anderen, was hingegen bei interner Fokalisierung und einer subjektiven Geschehensvermittlung deutlicher der Fall wäre.

Eine wesentliche Rolle im Comic spielt unter anderem auch der Zeichenstil, der generell von einer sehr abstrakten Darstellung bis zu einem äußerst realistischen Stil gehen kann. Scott McCloud hat zum Zweck der Einordnung der unterschiedlichen Stile eine *Karte des Comic-Universums* erstellt. Der Zeichenstil in Ricards und Maëls Comic lässt sich aufgrund des sehr präzisen und wenig abstrahierenden Stils tendenziell im linken Teil „Realität“ situieren.³³⁷ Somit ist auch im Zeichenstil ein gewisses Maß an Sachlichkeit zu finden und korrespondiert daher mit der Sachlichkeit in der Rahmen- und Seitengestaltung. Verglichen mit Gomez' Verfilmung entspricht dies gewissermaßen der Verwendung von Tiefenschärfe, da auch im Comic sämtliche Elemente klar und exakt gezeichnet und somit für den Leser unmittelbar zugänglich sind. Zudem schränkt dieser Zeichenstil die Möglichkeit der Identifikation mit den Figuren ein. Denn umso simpler und cartoonhafter eine Comic-Figur präsentiert wird, umso eher regt es den Leser dazu an verschiedene Vorstellungen in die Figur hineinzuprojizieren und sich mit ihr zu identifizieren. Bei einer realistischeren Darstellung hingegen wird vielmehr wahrgenommen, dass es sich um eine distinkte Figur handelt.³³⁸ Aus diesem Grunde bestätigt sich auch im Zeichenstil die externe Fokalisierung, da die präzisen und detailgetreuen Zeichnungen die Illusion eines geschlossenen Handlungsraumes schaffen, der von außen betrachtet wird. Nicht zuletzt trägt die Verwendung von Farbe, die die Figuren authentisch erscheinen lässt, dazu bei. Angesichts der Sachlichkeit in der Darstellung und des gleichmäßigen Erzählrhythmus erscheint der inhaltliche Handlungsverlauf umso grotesker.

4.4.2. Mimik und Gestik der Figuren

Wie in Gomez' Verfilmung konzentriert sich auch im Comic alles auf die Figur des Offiziers. Bereits durch das Cover wird ersichtlich, dass der Offizier im Mittelpunkt der Handlung steht,

³³⁴S. McCloud (2001), S. 78. Insgesamt unterscheidet McCloud sechs verschiedene Typen von Panel-Übergängen und zwar: 1) „von Augenblick zu Augenblick“, 2) „von Handlung zu Handlung“, 3) „von Gegenstand zu Gegenstand“, 4) „von Szene zu Szene“, 5) „von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt“, 6) „Paralogie, die keinerlei logischen Bezug zwischen den Panels herstellt“.

³³⁵Mit Induktion meint McCloud das „Phänomen, dass wir das Ganze erkennen, obwohl wir nur Teile davon wahrnehmen“. ebd., S. 71.

³³⁶D. Grünewald (2000), S. 31–32. Unter einer *weiten Bildfolge* hingegen versteht Grünewald Panels, die zeitlich weiter auseinander liegen und eine sorgfältigere Betrachtung erfordern, da sich das einzelne Panel im Hinblick auf den Gesamtzusammenhang nicht unmittelbar erschließen lässt.

³³⁷Vgl. S. McCloud (2001), S. 60–61.

³³⁸Vgl. ebd., S. 44–45.

da er dort ganz groß abgebildet ist und als groteske Gestalt erscheint, während der Reisende auf dem Cover gar nicht zu sehen ist. Dies wird auch vom ersten Panel an deutlich, wenn auch weniger in einer prägnanten Überzeichnung, wie es bei Gomez der Fall ist. In einem recht großen Panel, der die gesamte Panelzeile einnimmt, ist in einer Normalsicht im Vordergrund der Offizier zu sehen sowie im Hintergrund der Reisende. Beide befinden sich in der kargen Wüstenlandschaft der Kolonie. Durch die räumliche Distanz zwischen beiden ist der Offizier wesentlich größer, während der Reisende relativ klein im Hintergrund zu sehen ist.³³⁹ Anhand dieses ersten Panels wird also bereits die Bedeutung des Offiziers betont sowie die Tatsache, dass der Reisende in erster Linie als Beobachter fungiert. Darauf deutet auch seine leicht skeptische, distanzierte Mimik hin, die im Laufe der Handlung weitestgehend beibehalten wird. Nur an einigen Stellen, vor allem gegen Ende, ist an dem Gesicht des Reisenden Erstaunen und Entsetzen abzulesen. Der Offizier hingegen hat in diesem Panel zwar noch einen recht neutralen Gesichtsausdruck, dieser erfährt aber im weiteren Verlauf eine markante Wandlung. Da auch dieses Panel nicht dem Blick einer der Figuren der Handlung entspricht, handelt es sich um eine *ocularisation zéro*, die mit der perspektivischen Formung des heterodiegetischen Erzählers einhergeht. Zudem tritt bereits in diesem Panel zutage, dass beide im Hinblick auf ihren Charakter ein jeweils typisches Erscheinungsbild aufweisen. Der Reisende ist ein eher kleiner, rundlicher Mann, was in diesem Fall seine Schwerfälligkeit und Passivität betont. Der Offizier hingegen ist eine gerade aufgerichtete, hochgewachsene und hagere Gestalt mit kantigen Gesichtszügen, sodass über das Äußere seine militärische Strenge widergespiegelt wird. Zudem erweist er sich bei der Präsentation der Maschine als sehr agil. Diese visuelle Hervorhebung der charakterlichen Merkmale der Figuren ist für den Comic durchaus typisch. Schließlich sollen auf diese Weise, wie Dietrich Grünewald es formuliert, „nicht (Alltags-)Personen, sondern Rollen visualisiert werden, die [...] für das fiktive Spiel [...] eindeutig identifizierbar erscheinen sollen“³⁴⁰. Auch die äußerliche Erscheinung des Verurteilten ist in Anlehnung an die Erzählung gestaltet, da er auch im Comic als verwaarloste Figur präsentiert wird und somit dem Bild des „vertierten Menschen“³⁴¹ entspricht. Verglichen mit Gomez’ Adaption ist das Groteske in seinem Verhalten im Comic allerdings nur in Ansätzen erkennbar, da er weniger überzeichnet als bei Gomez dargestellt wird und auch das zuletzt erfolgende Lachen, als er versteht, dass sich der Offizier nun selbst unter die Maschine legt, wird in einer weniger markanten Weise vermittelt. Denn während von dem Verurteilten in Gomez’ Film ein lange anhaltendes, lautes Lachen zu hören ist, ist auf dem Gesicht des Verurteilten im Comic nur der Ansatz eines Lächelns zu erkennen.³⁴² Eine auffällige Vielseitigkeit weisen insbesondere Mimik und Gestik des Offiziers auf, die für den Großteil der Panels als wesentliches Darstellungselement verstanden werden können und

³³⁹S. Ricard/Mael (2012), S. 3.

³⁴⁰D. Grünewald (2000), S. 22.

³⁴¹W. H. Sokel (1976), S. 123.

³⁴²S. Ricard/Mael (2012), S. 42. 2. Zeile, 1. Panel.

wie bei Gomez den Eifer und die Begeisterung des Offiziers hinsichtlich des Verfahrens betonen. In zahlreichen Panels ist dieser somit in einer Großaufnahme oder Nahaufnahme aus unterschiedlichen Perspektiven zu sehen, darunter auch häufig im Profil oder von hinten, und an seiner ausgeprägten Mimik ist seine Stimmung zu dem von ihm Geäußerten abzulesen, das somit einen Kontrast zu der sachlichen Rahmen- und Textgestaltung bildet. So schwankt sein Gesichtsausdruck zwischen harter Strenge, Empörung sowie Begeisterung und Wahn.³⁴³ Auch die Augen spielen dabei eine wichtige Rolle, da sie sich teilweise zu einem schmalen Spalt verengen und dadurch bedrohlich wirken oder vor Begeisterung weit aufgerissen sind. Zudem spielt teilweise auch die Platzierung des Offiziers in dem Comic eine Rolle, da sein Kopf mehrmals von einer der oberen Panelecken ins Bild hineinragt, dazu dunkel gefärbt, sodass er hier sehr bedrohlich erscheint. In einem Panel ragt der Offizier von der oberen rechten Panelecke ins Bild, während in der linken unteren Ecke der Soldat und der Verurteilte im Verhältnis viel kleiner zu sehen sind (siehe Abb. 25). Da der Verurteilte auch im Comic ein auffälliges Interesse am Verfahren zeigt und der Soldat ihn oftmals zu wenig im Auge behält, ist der Offizier erzürnt und brüllt in diesem Panel „Stell ihn auf!“³⁴⁴. Durch die entsprechende Platzierung des Offiziers im Panel sowie seinen strengen Gesichtsausdruck wirkt er hier nicht nur streng und bedrohlich, sondern es wird auch verdeutlicht, dass der Offizier den Soldaten und den Verurteilten in wortwörtlichem Sinne von oben herab behandelt. In jeder Hinsicht kommt so die Dominanz des Offiziers in der Comic-Handlung zum Ausdruck, da dieser mittels der unterschiedlichen Visualisierungen und Einstellungsgrößen durchweg präsent ist und auch den größten Teil der gesprochenen Rede für sich einnimmt.



Abbildung 25: Der Offizier spricht von oben herab.



Abbildung 26: Bewegungslinien zur Darstellung der Vibration des Bettes.

³⁴³ Monika Schmitz-Emans weist auf die Parallelen zwischen der häufig ausgeprägten mimisch-gestischen Darstellung in Comic-Adaptionen von Kafkas Texten hin und der „Expressivität von Körpern und Gesichtern“ im Stummfilm und im volkstümlichen Theater. Vgl. M. Schmitz-Emans (2012), S. 214.

³⁴⁴S. Ricard/Mael (2012), S. 16. 1. Zeile, 1. Panel.

Auch die Beschreibung der sechsten Stunde, die sowohl in Guvencs als auch in Gomez' Verfilmung in einer kreativen Interpretation dieses Moments übermittelt wird, ist im Comic einzig über die sich entsprechend verändernde Mimik des Offiziers zu beobachten, die von dessen Worten begleitet wird. So ist der Offizier im Profil in einer Großaufnahme zu sehen und sein Blick aus dem Augenwinkel strahlt Bedrohlichkeit aus. Zudem ist sein Gesicht teilweise überschattet und der Hintergrund ist dunkel.³⁴⁵ Dazu sind folgende Worte zu lesen:

Erst um die sechste Stunde verliert er das Vergnügen am Essen. Ich knie dann gewöhnlich hier nieder und beobachte diese Erscheinung.

In diesem Panel kündigt sich also bereits die Grausamkeit des für die Folterprozedur bedeutenden Moments an. Kurz danach ist der Offizier wieder in einer Großaufnahme mit konzentriertem Blick und gespitztem Mund zu sehen, dem entsprechen auch seine Worte: „Der Mann fängt an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er“.³⁴⁶ Auch hier wird also deutlich, wie es bei Gomez der Fall ist, dass der Offizier vollends in der Vorstellung des Erlösungsmoments aufgeht. Verglichen mit den Visualisierungen dieser Szene in Guvencs und Gomez' Kurzfilmen ist die Umsetzung im Comic durch die textnahe Darstellung allerdings weitaus sachlicher und nüchterner gehalten. Zudem wird auch an dieser Stelle im Comic weiterhin extern fokalisiert, während in den beiden Kurzfilmen bei der Beschreibung der sechsten Stunde intern fokalisiert wird.

Ein wesentlicher Aspekt besteht auch im Comic in der Gestik des Offiziers, die mit der präzisen Beschreibung der Maschine einhergeht und ähnlich detailliert wie bei Gomez und wie dies auch in der Erzählung angelegt ist, übernommen wurde. Auch hier bestätigt sich somit die von Kassel als solche benannte *grausig-groteske* Wirkung, die durch die sachliche Beschreibung des grausamen Verfahrens entsteht sowie die „heterogene Haltung des Schilderers dazu“³⁴⁷. So ist wie bei Gomez in mehreren Panels in einer Groß- oder Nahaufnahme ein Bestandteil der Maschine zu sehen sowie die Hand des Offiziers, der nicht nur über die Sprache, sondern auch mittels der Gestik die Funktion der Maschinenteile demonstriert. In einem Panel ist in einer Großaufnahme die Hand des Offiziers zu sehen, die die Hand des Reisenden über das Wattebett der Maschine führt, in einer Off-Blase sind dazu folgende Worte des Offiziers zu lesen: „Ja, gewiss, befühlen Sie es selbst. Es ist eine besonders präparierte Watte.“³⁴⁸ In dieser Darstellung kommt in prägnanter Weise das Groteske der Erzählung zum Vorschein, da die Watte des Bettes so präsentiert wird, als würde es sich um einen gemütlichen Einrichtungsgegenstand handeln. In Anbetracht der Tatsache, dass auf dieser Watteschicht der qualvoll endende Verurteilte gebettet wird, erscheint deren Hervorhebung absurd und grotesk, da es angesichts der Folterprozedur, die den Verurteilten erwartet, belanglos ist, ob das Bett aus weicher Watte oder ei-

³⁴⁵ebd., S. 19. Letzte Zeile, 2. Panel.

³⁴⁶ebd., S. 20. 1. Zeile, 1. Panel.

³⁴⁷N. Kassel (1969), S. 87. Siehe auch Kap. 2.4

³⁴⁸S. Ricard/Mael (2012), S. 8. 1. Zeile, 2. Panel.

nem harten Untergrund besteht. Diese Gestik ist in gleicher Weise in der Erzählung beschrieben, denn dort heißt es: „Er [der Offizier] faßte die Hand des Reisenden und führte sie über das Bett hin“³⁴⁹. Auch die Beschreibung der Egge wird mit einer entsprechenden Gestik demonstriert. In einem Panel ist der Offizier in einer Nahaufnahme zu sehen und erklärt folgendes: „Die Nadeln sind eggenartig angeordnet, auch wird das Ganze wie eine Egge geführt.“ Dazu hält der Offizier die eine Hand flach und waagrecht nach oben, während er die andere Hand zu einer Kralle formt, um die spitzen Nadeln der Egge zu imitieren.³⁵⁰ Diese groteske Gestik erinnert an die recht ähnliche Darstellung der Egge in Gomez' Umsetzung.

Anders als beim Film bietet der Comic zudem die Möglichkeit die Gestik und die Bewegungen mit den entsprechenden Bewegungslinien hervorzuheben. So zeigt ein Panel den Offizier in einer Nahaufnahme während er die Hände flach und waagrecht hält, die eine Hand etwas unterhalb der anderen, dazu erläutert er: „Es [das Bett] zittert in winzigen, sehr schnellen Zuckungen gleichzeitig seitlich wie auch auf und ab, synchron mit der Egge“³⁵¹ (siehe Abb. 26). Diese Vibration des Bettes, die hier mit den Händen vom Offizier imitiert wird, wird im Comic in erster Linie durch die Bewegungslinien sehr anschaulich präsentiert. Denn um die Hände des Offiziers sind mehrere leicht gewellte Linien zu erkennen, die verdeutlichen, dass es sich hier nicht um ein statisches Bild handelt. Nicole Mahne zufolge sind Fließ- und Bewegungslinien zumeist „grafische Symbole, die vornehmlich der Darstellungsebene zugerechnet werden müssen, d.h. keinem diegetischen Phänomen entsprechen“³⁵². Dementsprechend können diese Bewegungslinien auf die heterodiegetische Erzählinstanz zurückgeführt werden, die das Geschehen in einer Weise inszeniert, die die Bewegung des Offiziers nachvollziehbar macht und zugleich die Identifizierung des Offiziers mit der Maschine und dem Verfahren hervorheben.

4.4.3. Die Emotionalität der Farben

Auffällig in Maëls und Ricards Comic ist die bewusste Verwendung von Farbe, die zum Teil dafür eingesetzt wird, um eine spezifische Stimmung zu vermitteln oder um Dynamik im Handlungsverlauf zu erzeugen. In solchen Fällen wird die Farbe nicht dazu genutzt ein reales Bild zu schaffen und den Grad der Authentizität zu erhöhen, wie es auf zahlreiche andere Panels zutrifft, sondern um bestimmte Momente im Handlungsverlauf besonders hervorzuheben. So variiert die Präsentation des Handlungsganges durch das Zusammenspiel von realistischen, räumlichen Abbildungen, auf denen entweder die wüstenartige Landschaft oder die Maschine im Hintergrund zu sehen sind, mit Panels die durch einen glatten, einfarbigen Hintergrund eine Flächenwirkung generieren.³⁵³ Dabei dient die jeweilige Farbe im Hintergrund dazu beim Be-

³⁴⁹F. Kafka (2008), S. 168.

³⁵⁰S. Ricard/Mael (2012), S. 7. 1. Zeile, 2. Panel.

³⁵¹ebd., S. 8. 3. Zeile, 2. Panel.

³⁵²N. Mahne (2007), S. 53.

³⁵³ Mahne schreibt: „Reduziert sich die Hintergrundgestaltung auf Farb- und Formgebungen kommt der räumlichen Orientierung wenig oder keine Bedeutung zu.“ ebd., S. 66.

trachter vielmehr unbewusst die Stimmung der im Vordergrund sichtbaren Figur hervorzuheben und die volle Aufmerksamkeit auf diese zu richten.³⁵⁴ Die Farbgebung deutet in diesem Zusammenhang erneut auf die heterodiegetische Erzählinstanz hin, die die Handlung auf diese Weise perspektivisch formt und ihre „inszenatorische Präsenz“³⁵⁵ beweist. Zwar werden über diese Farben Stimmungen und Haltungen übermittelt, dennoch lässt sich auch in diesen Fällen nicht von interner Fokalisierung sprechen, da so schließlich keine Informationen dargelegt werden, die nicht bereits über die Sprache sowie Mimik und Gestik zum Ausdruck kommen, sondern so nur besonders betont werden. Bei derartigen Darstellungen handelt es sich einerseits um Momente, in denen der Offizier die sachliche Beschreibung der Maschine vornimmt und andererseits um die Stellen, in denen er auf Aspekte zu sprechen kommt, die ihn entweder erzürnen, beispielsweise aufgrund der mangelnden Anerkennung, die das Verfahren zunehmend erfährt, oder weil hinsichtlich der ausgeklügelten Technik der Maschine seine Begeisterung zum Ausdruck kommt. Während erstere tendenziell eher in einem dezenteren und neutraleren Farbton unterlegt sind, wird letzteres vor allem in Verbindung mit kräftigen Farben übermittelt. Genauso werden auch die Reaktionen und Haltungen des Reisenden verdeutlicht. Während hingegen die Hintergrundfarben beim Offizier deutlicher variieren, ist die Farbgebung beim Reisenden zu meist dezent und neutral, wie z.B. beige, was seiner zurückhaltenden und passiven Haltung als Beobachter entspricht.

Zu Beginn, als der Offizier dem Reisenden von dem Begründer des Verfahrens berichtet, ist der Offizier mit ausgebreiteten Armen in einer Nahaufnahme zu sehen, während er erklärt³⁵⁶:

Alles hier ist sein Werk. Die Einrichtung der Kolonie ist so in sich geschlossen, dass sein Nachfolger nichts von dem alten wird abändern können.

Durch die gelbe Hintergrundfarbe wird die strahlende Bedeutung hervorgehoben, die der alte Kommandant als Gründer der Strafkolonie hat und vor dem der Offizier von Ehrfurcht erfüllt ist. Sein Gesichtsausdruck strahlt daher Offenheit und Begeisterung aus. Mit einem Grauton unterlegt ist der Hintergrund hingegen als der Offizier von den Methoden des neuen Kommandanten spricht, der das Verfahren nicht mehr in der traditionellen Weise fortführen will: „Der neue Kommandant aber hat sich dieser Ehrenpflicht entzogen.“³⁵⁷ Der Offizier wird in diesem Panel in einer Nahaufnahme gezeigt und weist einen auffällig grimmigen Gesichtsausdruck auf, da seine Augen verengt sind und seine Unterlippe trotzig vorragt. Orange ist der Hintergrund schließlich, wenn der Offizier brüllt oder sich besonders ereifert, wie beispielsweise als er den Reisenden von der Notwendigkeit zu überzeugen versucht, sich für das Verfahren einzusetzen. In einem Panel sind die Worte des Offiziers: „Und dennoch, ich bezweifle, dass ihr Einfluss

³⁵⁴ In gewisser Weise ist die dadurch erzeugte Wirkung vergleichbar mit der flachen Schärfe im Film, bei der ebenso die scharfe Bildebene besonders hervorgehoben wird.

³⁵⁵ M. Schüwer (2008), S. 389.

³⁵⁶ S. Ricard/Mael (2012), S. 6. 2. Zeile, 3. Panel.

³⁵⁷ ebd., S. 9. 2. Zeile, 1. Panel.

nicht sehr gross ist. Es muss alles zur Erhaltung dieses Verfahrens versucht werden.³⁵⁸ Dabei ist er in einer Halbnahaufnahme zu sehen mit gestikulierenden Armen und weit geöffnetem Mund, was darauf hinweist, dass er dies deutlich und laut gesprochen von sich gibt.



Abbildung 27: Farbe und Panelformat steigern die Spannung.

In medialer Hinsicht besonders überzeugend umgesetzt wurde die Szene, in der der Offizier den Reisenden immer eindringlicher bittet, sich für das Verfahren einzusetzen und ihm deutlich mitteilt, dass er von dessen Einfluss überzeugt ist. Nach all den eher diskreten Antworten, die der Reisende diesbezüglich gegeben hat, wird ihm vom Offizier nun endgültig eine klare Antwort abverlangt, die schließlich „Nein“ lautet, womit seine ablehnende Haltung dem Verfahren gegenüber in aller Deutlichkeit zum Vorschein kommt. Während diese Szene in den Filmen zu meist weniger eine Rolle spielt, wird im Comic die Spannung dieses Moments eindrucksvoll übermittelt (siehe Abb. 27). In verschiedenen Abstufungen wird ersichtlich, wie alles auf den Höhepunkt zuläuft, der letztlich zum Wendepunkt führt, da der Verurteilte anschließend aus der Maschine befreit wird und der Offizier sich selbst unter die Egge legt. In vier in der Waagerechten länglich verlaufenden, rechteckigen Panels, die nach oben hin recht schmal sind, wird dieser Moment dargestellt. Durch den flächigen und einfarbigen Hintergrund, der nach jedem Panel wechselt, entsteht Dynamik und zugleich wird so Spannung erzeugt, sodass sich alles auf die Reaktion und das Verhalten der Figuren konzentriert. In allen vier Panels stehen der Reisende und der Offizier sich direkt gegenüber.³⁵⁹ Im ersten, obersten Panel ist auf der linken Seite

³⁵⁸ebd., S. 30. 2. Zeile, 2. Panel.

³⁵⁹ebd., S. 34.

noch klein am Rand der Reisende zu sehen, während der Offizier den meisten Raum des Panels einnimmt, indem er die Arme in Richtung des Reisenden ausstreckt und den Mund weit aufgerissen hat, während er brüllt „Mehr als das, Sie müssen!“. Der orangene Hintergrund dieses Panels weist wieder darauf hin, wie sehr sich der Offizier ereifert und seine ganze Hoffnung in den Reisenden setzt. Dementsprechend ist auch die jeweilige Stelle in der Erzählung:

“[...] Das ist mein Plan; wollen Sie mir zu seiner Ausführung helfen? Aber natürlich wollen Sie, mehr als das, Sie müssen.“ Und der Offizier fasste den Reisenden an beiden Armen und sah ihm schweratmend ins Gesicht. Die letzten Sätze hatte er so geschrien, daß selbst der Soldat und der Verurteilte aufmerksam geworden waren [...].³⁶⁰

Im darunter folgenden Panel ist die Raumaufteilung zwischen Reisendem und Offizier, die beide im Profil zu sehen sind, nun ausgeglichen. Beide blicken sich schweigend direkt in die Augen, während der Offizier auf eine Reaktion des Reisenden wartet. Der Hintergrund hat zu grau gewechselt und verstärkt das Gefühl der Ungewissheit im Hinblick auf die Antwort, die der Reisende geben wird. Dieser Blickaustausch zwischen den beiden wird im folgenden Panel fortgeführt. Hier ist nun wieder, wie im ersten Panel, der Reisende links in die Ecke des Panels gedrängt, während der Offizier wieder mehr Raum einnimmt, indem er sich zu dem Reisenden vorbeugt, um vermutlich eine Antwort zu seinen Gunsten anzuregen. Sein Gesichtsausdruck ist erwartungsvoll. Die Hintergrundfarbe ist nun wieder etwas freundlicher, in einem warmen, kräftigen Beigeton gehalten und könnte auf die Hoffnung des Offiziers auf eine positive Antwort des Reisenden hindeuten. Im abschließenden Panel stehen sich Offizier und Reisender wieder im Profil gegenüber und nehmen gleich viel Raum ein. Hier antwortet der Reisende nun schließlich mit „Nein“ auf die Frage des Offiziers. Beide Figuren sind nun schwarz-weiß, während der Hintergrund braun ist. Diese Farbgebung könnte auf die Ernüchterung des Offiziers hinweisen sowie auf die endgültige Klarheit der Meinung des Reisenden, die alle Hoffnung des Offiziers zunichte macht. In dieser Panelsequenz kommt über die vier optisch ähnlichen Panels, in denen nur im ersten und im letzten Panel gesprochen wird, zudem der Begriff der Zeitlichkeit ins Spiel, da der Spannungsmoment und das Warten auf die Antwort des Reisenden über das Visuelle in die Länge gezogen wird. Denn über das Einfügen mehrerer gleicher Panels neben oder hintereinander entsteht der Eindruck einer Pause in der Kommunikation. Ähnlich ist das Ziel des in die Länge gezogenen Panels, bei dem die Wirkung von Dauer noch verstärkt wird.³⁶¹ Durch die Kombination beider Darstellungsmöglichkeiten von Dauer, d.h. sowohl die mehrfache Wiederholung des gleichen Panels als auch die Länge der Panels, manifestiert sich an dieser Stelle im Comic der zeitliche Stillstand in besonders extremer Weise und erzeugt eindeutig Spannung.

Auffällig ist die Hintergrundfarbe vor allem auch, als der Offizier schließlich selbst in der Maschine liegt und das Tötungsverfahren beginnt. Verglichen mit den Visualisierungen in den Fil-

³⁶⁰F. Kafka (2008), S. 188.

³⁶¹Vgl. S. McCloud (2001), S. 108–109.

men ist die Darstellung der Prozedur im Comic besonders drastisch und grausam, schließlich wurde sie ausgesprochen genau aus der Erzählung übernommen und jede Einzelheit wird dargestellt. Da nun der Reisende gewissermaßen mit in das Geschehen verwickelt wird und er seine passive und auf Distanz bedachte Haltung nun nicht mehr beibehalten kann, sind auf diesen Seiten zahlreiche Panels, auf denen er abgebildet ist, mit einem orangenen Hintergrund versehen, was auf die Zuspitzung des Geschehens hinweist, der sich auch der Reisende nun nicht mehr entziehen kann. Entsprechend ist nun auch seine Mimik und Gestik stärker von Entsetzen gezeichnet. Rot ist der Hintergrund hingegen zumeist in den Panels, die den Offizier in der Maschine abbilden und wie er von der Egge getötet und schließlich aufgespießt wird. Das aus den Wunden dringende Blut korrespondiert so mit der Hintergrundfarbe und betont die Grausamkeit des Verfahrens. Dies wird noch dadurch gesteigert, dass der Offizier in einem Panel gänzlich weiß ist, sowie auch der Reisende in einem anderen, der die Hände entsetzt an den Kopf hält. Auch das letzte Bild auf dem der Offizier in einer Großaufnahme zu sehen ist und wie der eiserne Stachel seinen Kopf durchsticht, ist mit einem roten Hintergrund versehen. Die Darstellung ist deutlich in Anlehnung an die Erzählung gestaltet und ähnlich wie in Gomez' Umsetzung, da der Offizier zudem auch hier mit seinen weit geöffneten Augen noch immer Überzeugung ausstrahlt.³⁶² Besonders auf diesen Seiten entsteht durch das rigide und neutrale Seitenlayout zudem ein deutlicher Kontrast zu den inhaltlich brutalen Bildern. Die Wirkung einer derart gegenläufigen Gestaltung zwischen Bild und Layout formuliert Martin Schüwer sehr treffend: „Was auch immer sich auf der Handlungsebene ereignet, trifft auf eine Konstanz in der formalen Gestaltung, die geradezu unerbittlich wirken kann.“³⁶³ Tatsächlich erhält die Handlung in diesem Comic und insbesondere in der beschriebenen Szene dadurch einen realistischen und unumgänglichen Charakter.

Sylvain Ricards und Maëls Comic *In der Strafkolonie* stellt die textnaheste der Adaptionen von Kafkas Erzählung dar und weniger als in den Filmen weist der Comic eine bestimmte Deutung des Textes auf. Dennoch wird der Fokus deutlich auf bestimmte inhaltliche Aspekte der Erzählung gerichtet und auch die Erzählweise in medialer Weise sinnvoll umgesetzt. Dabei kann die Anwesenheit der heterodiegetischen Erzählinstanz festgestellt werden, die die Handlung perspektivisch formt. Dies macht sich vor allem in der sachlichen Rahmen- und Seitengestaltung bemerkbar, die durch den weißen Hintergrund und die geraden und viereckigen Panels ein Pendant zur sachlichen Erzählweise im Text bildet. Genauso sachlich und nüchtern ist auch die Präsentation der Maschine, die in der Darlegung der einzelnen Bestandteile zu Beginn noch nicht erkennen lässt, dass es sich um ein grausames Folterinstrument handelt. Diese Sachlichkeit in der äußeren Gestaltung sowie der Darstellung der Maschine bildet einen markanten Kon-

³⁶² Siehe Kap. 4.1.3

³⁶³ M. Schüwer (2008), S. 220.

trast zu der inhaltlich grausamen Handlung und bringt das Groteske des Ganzen zur Geltung, denn die Prozedur wird vom Offizier mit großer Begeisterung erklärt und, verglichen mit den Filmen, die Tötungsprozedur des Offiziers in allen grausamen Einzelheiten dargelegt.

Hinsichtlich der Figuren fällt auf, dass ähnlich wie in Gomez' Verfilmung der Offizier in den Mittelpunkt der Handlung gerückt wird und dessen Darstellung äußerst vielfältig ist, während der Reisende nur eine Randfigur darstellt und in erster Linie als passiver Beobachter fungiert. Die heterodiegetische Erzählinstanz fokalisiert durchweg extern, sodass auch im Comic die ambivalenten Gedanken des Reisenden nicht übermittelt werden. Zudem sind keinerlei kommentierende Textfelder des Erzählers oder Gedankenblasen vorhanden, da sich die Handlung einzig auf die gesprochene Rede beschränkt, die wie in der Erzählung vom Offizier dominiert wird. Die externe Fokalisierung manifestiert sich auch im neutralen, gleichmäßigen Erzählrhythmus sowie im relativ realistischen Zeichenstil, der die Illusion eines von außen betrachteten in sich geschlossenen Handlungsraums entstehen lässt. Ähnlich wie in Gomez' Film wird die Haltung des Offiziers zu dem Verfahren besonders über die ausgeprägte Mimik und Gestik wiedergegeben, die durch entsprechende Hintergrundfarben besonders hervorgehoben werden, da diese die über die Mimik und Gestik vermittelte Stimmung betonen und durch die Flächenwirkung dafür sorgen, dass die volle Aufmerksamkeit auf die jeweils abgebildeten Figuren und die Handlung gerichtet wird. Zudem erzeugen die Farben eine gewisse Dynamik im Handlungsverlauf und bilden ebenso wie die inhaltlichen Geschehnisse einen Kontrast zu der sachlich, neutralen Seiten- und Rahmengestaltung. Somit bestätigt sich in dieser Comic-Adaption Sandra Poppes *analoge Transformation*, da der Handlungsverlauf nicht nur inhaltlich sehr komplett übernommen, sondern auch die Erzählweise entsprechend der medialen Bedingungen des Comics umgesetzt wurde.

5. Fazit

Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* weist eine erstaunliche Komplexität auf. Diese ist bedingt durch die Widersprüchlichkeiten im Erzählvorgang sowie die Schwierigkeiten, die in der Bestimmung der Erzählperspektive liegen. Zudem kann keine klar ersichtliche Deutungsbasis etabliert werden, was dazu geführt hat, dass die Erzählung in die unterschiedlichsten Richtungen interpretiert wurde. Dazu beinhaltet der Text stilistische Besonderheiten wie die sachliche Erzählweise und es entsteht durch die Grausamkeit des Handlungsgeschehens und das Absurde der ganzen Situation die für Kafkas Werke typisch *kafkaeske* Stimmung. Im Hinblick auf diese Eigenheiten von Kafkas Text erscheint dessen Visualisierung zunächst kaum möglich. Dennoch sind vor allem in den letzten Jahren diverse Visualisierungen entstanden, die die Erzählung auf sehr unterschiedliche Weise übermitteln. Die vorliegende Untersuchung hat vier Beispiele analysiert: Manuel Gomez' *La Colonie Pénitentiaire*, Sibel Guvencs *In the Penal Colony*, Narges Kalhors *Die Egge* sowie Sylvain Ricards und Maëls Comic *In der Strafkolonie*. Diese Adaptionen variieren zwischen einer relativ textnahen Umsetzung bis hin zu einer freien Interpretation von Kafkas Werk. In all diesen Umsetzungen kann die Erzählperspektive als entscheidender Faktor für die visuelle Wahrnehmung und die Handlungsdarstellung identifiziert werden. Dabei wird jeweils insbesondere ein Teilaspekt der komplexen Erzählstruktur aus dem Text übernommen, was sich entsprechend auf die visuelle Gestaltung des Geschehens auswirkt, die zwischen den einzelnen Medien deutlich auseinander driftet. In diesem Sinne konnte bei keiner der unterschiedlichen Erzählinstanzen der Aspekt der *Allwissenheit* festgestellt werden, da über die Erzählperspektive jeweils bestimmte Handlungselemente im Vordergrund stehen, während andere gänzlich unerwähnt bleiben. Zudem konnte dargelegt werden, dass die Darstellung entsprechend der Perspektive des Erzählers verzerrt ist und sich hinter der Handlungsübermittlung eine bestimmte Intention des Erzählers herausbildet.

So wurde gezeigt, dass in Manuel Gomez' Umsetzung die Anwesenheit eines heterodiegetischen Erzählers festgestellt werden kann, der die Handlung in auffälliger Weise perspektivisch formt und inszeniert. Durch den prägnanten Fokus auf den Offizier und die Maschine wird deren Bedeutung zum Teil über markante Aufnahmewinkel und die *focalisation spectatorielle* in ironischer Weise hervorgehoben, wodurch sich die ideologische Perspektive des Erzählers verdeutlicht. Der Erzähler präsentiert den Offizier und sein technisches Meisterwerk in einer auffälligen Überzeichnung. Zudem wurde die sachliche Erzählweise aus dem Text übernommen, da mittels der Tiefenschärfe und dem unsichtbaren Schnitt ein nüchterner, neutraler Rahmen geschaffen wurde, der das Handlungsgeschehen umso stärker in den Vordergrund treten lässt und damit das Grotteske des Ganzen zur Geltung bringt. Der Erzähler fokalisiert die Figuren und insbesondere den Offizier, dessen Haltung zu dem Verfahren über die entsprechende Mimik und Gestik zutage tritt, weitestgehend extern. Nur bei der Beschreibung der sechsten Stunde wird

ein Zugang zur Gedankenwelt des Offiziers gewährt, der die Prozedur mit der christlichen Passionsgeschichte in Verbindung bringt. Die Verfilmung konzentriert sich in erster Linie auf die Übernahme der einzelnen Handlungselemente, verzichtet aber auf die Übertragung der ambivalenten Gedanken des Reisenden in der Erzählung.

Deutliche Parallelen zu Gomez' Kurzfilm weist die Umsetzung in Maëls und Sylvain Ricards Comic auf, in dem ebenso ein heterodiegetischer Erzähler die Handlung von außen betrachtet und durchweg extern fokalisiert. Während der Offizier ähnlich überzeichnet dargestellt wird und seine Mimik und Gestik detailliert aus dem Text übernommen wurde, erscheint die Maschine als reales Konstrukt, dem, anders als bei Gomez, keinerlei Wertung des Erzählers zuteil wird. In erster Linie überwiegt in der Comic-Adaption die Sachlichkeit der Darstellung, die durch die nüchterne Panel- und Seitengestaltung erzeugt wird. Im Hinblick auf die detaillierte Übernahme der Handlung, bei der sogar die letzte Tötungsszene schonungslos genau übermittelt wird, erscheint die dominierende Sachlichkeit grotesk. Während auch im Comic die Erzählung relativ textnah übernommen wurde, sind die anderen beiden Verfilmungen Ausdruck einer reflexiven Auseinandersetzung mit Kafkas Text, da beide Filme die Erzählung als Grundlage nehmen, um die Verbindung zu einer weiterfassenden Thematik herzustellen.

So wird in Sibel Guvencs Kurzfilm die Erzählhandlung deutlich erkennbar umgesetzt, allerdings wird mit der Reisenden als homodiegetischer Erzählerin und der internen Fokalisierung eine andere Ebene hinzugefügt, durch die, in Verbindung mit dem Erzähltext, ein neues vielschichtiges Werk entsteht. Durch die perzeptive Perspektive der Reisenden lassen sich sämtliche Handlungselemente mit ihrer Wahrnehmung in Verbindung bringen. Insbesondere die Montage wird als filmisches Erzählmittel verwendet, um die assoziative Verknüpfung verschiedener zeitlicher und räumlicher Ebenen darzustellen, die sich im Unbewussten der Reisenden vollziehen. Genauso dienen die zahlreichen Überblendungen und die Unschärfe vieler Bilder dazu, die Subjektivität der Einstellungen hervorzuheben. In diesem Zusammenhang kommt ihr persönliches Schuldempfinden zum Vorschein, das durch ein Kindheitserlebnis entstanden ist und schließlich im Traum in einer neuen, radikaleren Form zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne spielt auch die auffällige Symbolik des Films eine wesentliche Rolle, die sich einer unmittelbaren Deutung verweigert und somit beweist, dass auch Bilder sich dem Konkreten in gewisser Weise entziehen können. Kafkas Erzählung wird als Ausgangspunkt genommen, um sich dem Text in psychoanalytischer Hinsicht anzunähern und das Erleben des Individuums sowie die Entstehung seelischer Prozesse in den Fokus zu rücken.

Eine noch freiere Umsetzung liefert Narges Kalhors Kurzfilm *Die Egge*, der eine offenkundige Kritik an der Folter in den iranischen Gefängnissen darstellt. Mit dem Film wird die Erzählung in einen aktuellen Kontext gerückt und bewiesen, dass Kafkas Text auch nach beinahe 100 Jahren nach dessen Entstehung noch immer Parallelen zur politischen Situation zahlreicher Länder aufweist. Auch in diesem Film geht die Darstellung des Geschehens von einem homodiegetischen

Erzähler aus, der sich an ein vergangenes Erlebnis erinnert. Während der Darstellung des Geschehens in dem Keller wird oftmals intern fokalisiert, allerdings sind auch auffällige Aufnahmen aus der Vogelperspektive vorhanden, die in diesen Fällen vielmehr die *focalisation spectatorielle* bestätigen, da sie durch die stärkere Distanz zum Protagonisten dessen Lage besonders verdeutlichen. Zudem tritt durch die Kritik an unmenschlichen Bestrafungsmethoden die ideologische Perspektive des Erzählers zutage. Durch die subjektive Vermittlung der Situation in dem Kellergewölbe ist die Erzählweise hier auffällig emotional. Dies ist einerseits bedingt durch die Nachricht der grausamen Folterung des Freundes des Erzählers, sowie andererseits durch das Erlebnis der Selbsttötung des Offiziers mittels der Maschine.

Während Gomez' Verfilmung und Ricards und Maëls Comic die neuen medialen Bedingungen nutzen, um nicht nur den Inhalt der Handlung, sondern auch die Erzählhaltung und die Erzählweise zu übertragen, wird in Guvencs und Kalhors Film jeweils eine stärkere Entfernung vom Ausgangstext vorgezogen, um sich auf bestimmte Aspekte der Erzählung zu konzentrieren und diese mit einer weitergreifenden Thematik zu verknüpfen. Aus diesem Grunde verleihen letztere über die entsprechende Umsetzung und Interpretation Kafkas Werk eine zusätzliche Ebene, da in beiden deutlicher ein vom Text unabhängiges Werk zu erkennen ist. Insbesondere Guvencs Verfilmung gelingt ein Kompromiss zwischen der Darstellung der Erzählung und der Hinzufügung eigener Aspekte. Letztlich ließe sich behaupten, dass die Komplexität und Vielschichtigkeit von Kafkas *In der Strafkolonie* über das Visuelle kaum in seiner Ganzheit greifbar ist. Daher bietet es sich vielmehr an in einer Umsetzung über eine stärkere Entfernung vom Ausgangstext einen neuen Zugang zu Kafkas Erzählung zu ermöglichen.

Literatur

Primärquellen

- Eisenstein, Sergej M.: »Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form«. In: *Schriften*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Carl Hanser 1975, S. 200–224.
- Freud, Sigmund: »Abriss der Psychoanalyse«. In: *Schriften aus dem Nachlass*. Hrsg. v. Anna Freud, London: Imago Publishing 1941, S. 63–139.
- Freud, Sigmund: »Das Ich und das Es«. In: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Hrsg. v. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2010, S. 251–296.
- Freud, Sigmund: »Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre«. In: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Hrsg. v. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2010, S. 155–170.
- Freud, Sigmund: *Über Träume und Traumdeutung*. München: C. H. Beck 2010.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2011.
- Gomez, Manuel (Dir.): *La Colonie Pénitentiaire* [Film]. Belgien: MGV Productions; Alexis Films; Boomerang Pictures 1991, 10min31.
- Guvenc, Sibel (Dir.): *In the Penal Colony* [Film]. Kanada: Kybele Films 2005, 24min.
- Jung, Carl G.: »Allgemeine Aspekte der Psychoanalyse«. In: *Freud und die Psychoanalyse*. Hrsg. v. Franz Riklin; Lilly Jung-Merker; Elisabeth Rüb, Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1971, S. 257–275.
- Jung, Carl G.: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* (= Gesammelte Werke, Band 9). Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1976.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer 1975.
- Kafka, Franz: *Brief an den Vater*. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Taschenbuch 2003.
- Kafka, Franz: »In der Strafkolonie«. In: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Hrsg. v. Roger Hermes, Frankfurt a. M.: S. Fischer. 2008.
- Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. v. Erich Heller; Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer 2009.
- Kalhor, Narges (Dir.): *Die Egge (The Rake)* [Film]. Iran 2009, 10min. Leihgabe des Filmfestivals der Menschenrechte, Nürnberg.
- Ricard, Sylvain/Mael: *In der Strafkolonie. Nach Franz Kafka*. München: Knesebeck 2012.

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf: *Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Frank Kafkas*. München: Wilhelm Fink 1985.
- Albersmeier, Franz-Josef: »Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik.«, in: Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Ameri-Siemens, Anne: *Eine Frage der Hoffnung. Iranische Regisseurin Narges Kalhor*. faz.net 2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/iranische-regisseurin-narges-kalhor-eine-frage-der-hoffnung-1900774.html>, abgerufen am 21.12.2012.
- Auerochs, Bernd: »In der Strafkolonie«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2010, S. 207–217.

- Bach, Michaela: *Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen*. Essen: Item 1997.
- Binder, Hartmut: *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: J. B. Metzler 1976.
- Blank, Juliane: »Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas«, in: *kunsttexte.de* (2011), S. 1–14.
- Boyers, Robert: »Thinking about Evil«, in: *Raritan* 23 (2003), S. 1–23.
- Brady, Martin/Hughes, Helen: »Kafka adapted to film«, in: Julian Preece (Hg.), *The Cambridge Companion To Kafka*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 226–242.
- Branigan, Edward: »Fokalisierung«, in: *montage/av* 16 (2007), S. 73–85.
- Brown, Alan: *A tale of modern Iran: a young woman's flight from her father*. The Telegraph 2009, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/6425126/A-tale-of-modern-Iran-a-young-womans-flight-from-her-father.html>, abgerufen am 19.12.2012.
- cnergie.be: *Manuel Gomez, 21 Films ½ - Attention concours!* 2006, http://www.cnergie.be/webzine/manuel_gomez_21_films_attention_concours, abgerufen am 17.10.2012.
- Corngold, Stanley: *Lambent Traces: Franz Kafka*. Princeton, NJ: Princeton University Press 2004.
- Damerau, Burghard: »Die Waffen der Groteske. Kafka, Kämpfe und Gelächter«, in: *Neohelicon* 22 (1995), S. 247–258.
- Emrich, Wilhelm: *Franz Kafka*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1975.
- Eschweiler, Christian: *Kafkas Erzählungen und ihr verborgener Hintergrund*. Bonn, Berlin: Bouvier 1991.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.
- Filmfestival der Menschenrechte: *Munich-Tehran*. Filmkurzbeschreibung aus dem Programm 2011, [http://www.filmfestival-der-menschenrechte.de/programm-2011/spielplan/filmbeschreibung-veranstaltung.html?tx_sysmoviedb\[p\]=3775-6detailAction-740&cHash=ca6ed6a06d](http://www.filmfestival-der-menschenrechte.de/programm-2011/spielplan/filmbeschreibung-veranstaltung.html?tx_sysmoviedb[p]=3775-6detailAction-740&cHash=ca6ed6a06d), abgerufen am 19.12.2012.
- Fischer, Peter: »"An welchem Teater spielen Sie." Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*«, in: *Psyche* 57 (2003), S. 1158–1202.
- Fize, Vanessa: *Avec Sylvain Ricard et Nicoby, la BD prend "20 ans ferme"*. France TV - culture-box 2012, <http://www.francetv.fr/culturebox/avec-sylvain-ricard-et-nicoby-la-bd-prend-20-ans-ferme-104387>, abgerufen am 07.01.2013.
- Fromm, Waldemar/Scherer, Christina: »Kino nach Kafka - Zu Verfilmungen von Franz Kafkas Romanen nach 1960«, in: Lothar Bluhm/Christine Schmitt (Hg.), *Kopf-Kino - Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006, S. 145–166.
- Garard, Charles: *Point of View in Fiction and Film*. New York: Peter Lang 1991.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: Fink 1994.
- Glombitza, Birgit: *Animationsfilm "Persepolis": Vom Leben gezeichnet*. Spiegel-Online 2007, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/animationsfilm-persepolis-vom-leben-gezeichnet-a-518335.html>, abgerufen am 20.12.2012.
- Grünewald, Dietrich: *Comics*. Tübingen: Niemeyer 2000.
- Hecker, Axel: *An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka*. Wien: Passagen Verlag 1998.

- Heinrich, Katrin: *Der Kurzfilm. Geschichte, Gattungen, Narrativik*. Alfeld, Leine: Coppi-Verlag 1997.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse* (= Sammlung Metzler, Band 277). Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.
- Hiebel, Hans H.: *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*. München: Fink 1983.
- Hoffmann, Andrea C.: *Unsere Eltern versündigen sich ... „Unsere Eltern versündigen sich“*. Focus Online 2009, http://www.focus.de/politik/deutschland/asyl-unsere-eltern-versuendigen-sich_aid_447831.html, abgerufen am 19.12.2012.
- Hoffmann, Hilmar: »Zur Entwicklung der Sprache des (Kurz-)Films am Beispiel der Westdeutschen Kurzfilmtage bis 1970«, in: Johannes Horstmann (Hg.), *Sprache des Kurzfilms. Beispiel: 25 Jahre Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen*, Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1981, S. 11–97.
- Honert, Moritz: *Kafka-Adaption: Verbrechen und Strafe*. Rezension. Der Tagesspiegel 2012, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/kafka-adaption-verbrechen-und-strafe-/6636060.html>, abgerufen am 09.01.2013.
- Honold, Alexander: »In der Strafkolonie«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2008, S. 477–503.
- International Short Film Festival Clermont-Ferrand: *La Colonie pénitentiaire*. Filmkurzbeschreibung aus dem Programm 1993, http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=131&c=3&id_film=100002957&o=, abgerufen am 17.10.2012.
- Jahraus, Oliver: »Kafka & der Film«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2008, S. 224–236.
- Jost, Francois: *L'oeil - caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon 1987.
- Kaiser, Hellmuth: »Franz Kafkas Inferno. Eine psychologische Deutung seiner Straffantasie«, in: Heinz Politzer (Hg.), *Franz Kafka*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 69–143.
- Kassel, Norbert: *Das Groteske bei Franz Kafka*. München: Fink 1969.
- Kothenschulte, Daniel: *Zuckerbrot und Peitsche. Iranisches Kino*. fr-online 2011, <http://www.fr-online.de/kultur/iranisches-kino-zuckerbrot-und-peitsche,1472786,11029210.html>, abgerufen am 20.12.2012.
- Kybele Films: *In the penal colony: news*, <http://www.kybelefilms.com/inthepenacolony/inthepenacolonyNEWS.htm>, abgerufen am 18.12.2012.
- Kybele Films: *In the penal colony: the sentence* 2012, <http://www.kybelefilms.com/inthepenacolony/inthepenacolonySENTENCE.htm>.
- Latil, Philippe: *Dies ist kein Film*. ARTE 2012, <http://www.arte.tv/de/dies-ist-kein-film/6664718,CmC=6664814.html>, abgerufen am 20.12.2012.
- Leborgne, Erik: »Machines à supplice et "Galgenhumor" chez Kafka et Beckett«, in: Philippe Zard (Hg.), *Sillage de Kafka*, Paris: Éditions Le Manuscrit 2007, S. 231–248.
- Lee, Jie-Oun: »Transformation des Kolonialdiskurses in Franz Kafkas *In der Strafkolonie*«, in: Literatur für Leser 23 (2000), S. 34–45.
- Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2007.
- Makhmalbaf, Hana: *An interview with Narges Kalhor. English Translation by Namis* 2009, <http://persian2english.com/?p=601>, abgerufen am 29.12.2012.
- McCloud, Scott: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen 2001.

- Mladek, Klaus: »"Ein eigentümlicher Apparat". Franz Kafkas "In der Strafkolonie"«, in: Heinz L. Arnold (Hg.), *Text+Kritik: Franz Kafka*, München: Boorberg 2006.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. 2007.
- Müller-Seidel, Walter: *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung In der Strafkolonie im europäischen Kontext*. Stuttgart: Metzler 1986.
- Osterland, Mario: *Keine eigentümliche Adaption. Graphic Novel: In der Strafkolonie*. fixpoetry 2012, <http://www.fixpoetry.com/feuilleton/rezensionen/1538.html>, abgerufen am 09.01.2013.
- Paradou, Pascal: *Sylvain Ricard: «Biribi, c'est la grande tradition à la française de la torture militaire»* 2012, <http://www.rfi.fr/france/20120628-sylvain-ricard-biribi-grande-tradition-francaise-torture-militaire-vingt-ans-ferme-motherfucker-grande-evasion>.
- Pascal, Roy: *Kafka's Narrators. A study of his stories and sketches*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press 1982.
- Peters, Paul: »Witness to the Execution: Kafka and Colonialism«, in: Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur 93 (2001), S. 401–425.
- Polaschegg, Andrea: »Maschinen (nicht) verstehen. Das kollabierte Paradox in Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (2008), S. 654–680.
- Politzer, Heinz: *Franz Kafka, der Künstler*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1965.
- Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2007.
- Poser, Tini von: *Irans "Grüne Revolution" auf der Leinwand* 2011, <http://de.qantara.de/Irans-Gruene-Revolution-auf-der-Leinwand/17939c18580i1p108/index.html>, abgerufen am 20.12.2012.
- Rajewski, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002.
- Sacharoff, Mark: »Pathological, Comic and Tragic Elements in Kafka's 'In the Penal Colony'«, in: Genre 4 (1971), S. 392–411.
- Schlegel, Hans-Joachim: »Eisensteins dialektisch-visuelle Demonstration der weltgeschichtlichen Oktoberwende und der "Kinematograph der Begriffe"«. In: *Schriften*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel, München: Carl Hanser 1975, S. 7–37.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2005.
- Schmitz-Emans, Monika: »Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation«, in: Ditschke/Kroucheva/Stein (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 281–309.
- Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012.
- Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008.
- Schweinitz, Jörg: »Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe«, in: montage/av 16 (2007), S. 85–103.
- Sokel, Walter H.: *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer 1976.
- Sokel, Walter H.: »Schuldig oder Subversiv? Zur Schuldproblematik bei Kafka«, in: Wolfgang Kraus/Norbert Winkler (Hg.), *Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium 1993, Klosterneuburg*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 1–12.

- Spiegel-Online: *Menschenrechte: Ajatollah Chamenei schließt Gefängnis in Iran 2009*, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/menschenrechte-ajatollah-chamenei-schliesst-gefaengnis-in-iran-a-638698.html>, abgerufen am 29.12.2012.
- Wagenbach, Klaus (Hg.): *Franz Kafka - In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*. Berlin: Wagenbach 1995.
- Weitin, Thomas: »Revolution und Routine. Die Verfahrensdarstellung in Kafkas *Strafkolonie*«, in: Arne Höcker/Oliver Simons (Hg.), *Kafkas Institutionen*, Bielefeld: transcript 2007, S. 255–268.
- Zimmermann, Hans D.: »*In der Strafkolonie - Die Täter und die Untätigen*«, in: Michael Müller (Hg.), *Franz Kafka - Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam 2009, S. 158–172.
- Bibel in gerechter Sprache: Mt 27, 31-56*, <http://www.kirche-mv.de/Matthaeus-27-33-56-Kreuzigung-Jesu.8166.0.html>, abgerufen am 07.11.2012.
- Kybele Films - company profile*, <http://www.kybelefilms.com/companyprofile.htm>, abgerufen am 18.11.2012.
- Maël*. Profil auf bedetheque, <http://www.bedetheque.com/auteur-8156-BD-Mael.html>, abgerufen am 07.01.2013.
- Manuel Gomez: Curriculum Vitae*, <http://home.scarlet.be/manugomez/CV.htm>, abgerufen am 17.10.2012.
- Sibel Guvenc*. Profil auf IMDb, <http://www.imdb.de/name/nm1919536/>, abgerufen am 28.11.2012.

Abbildungen

Abbildung 1: Der Offizier aus der Untersicht.	28
Abbildung 2: Die Maschine in einer extremen Aufsicht.	28
Abbildung 3: Die grausig-groteske Gestik des Offiziers und der Reisende.	35
Abbildung 4: Großaufnahme der kreischenden Zahnräder.	37
Abbildung 5: Die sakrale Ästhetik der Maschine, dahinter befinden sich der Verurteilte und der Soldat.....	38
Abbildung 6: Der Reisende sowie Verurteilter und Soldat im Hintergrund.....	42
Abbildung 7: Der lachende, verwahrloste Verurteilte.	44
Abbildung 8: Die Strafkolonie zu einer früheren Zeit.	53
Abbildung 9: Das wippende Bett der Maschine.....	56
Abbildung 10: Die schaukelnden Kinderbeine.	56
Abbildung 11: Mehrfachbelichtung der Egge und Mädchen in weißem Gewand.	57
Abbildung 12: Gewaltsituation mit Mann und Junge.	58
Abbildung 13: Die Reisende als Kind u. Beobachterin der gewalttätigen Auseinandersetzung.	58
Abbildung 14: Der Totenschädel eines Tieres.	60
Abbildung 15: Reisende und Offizier in einer Überblendung.	66
Abbildung 16: Die Reisende in den blitzenden Stichen der Egge.	66
Abbildung 17: Der resignierte Verurteilte in seiner Zelle.	68
Abbildung 18: Die Egge aus der Perspektive des Opfers.	68
Abbildung 19: Vogelperspektive des Kellerraumes mit dem Soldaten.	78
Abbildung 20: Die Nadel geht unter die Haut.	80
Abbildung 21: Die Nadel sticht in die blutende Haut.	80
Abbildung 22: Die Ästhetik der Schrift auf dem Körper des Opfers.....	81
Abbildung 23: Das Cover des Comics	86
Abbildung 24: Der „riesige“ Stichel	88
Abbildung 25: Der Offizier spricht von oben herab.....	91
Abbildung 26: Bewegungslinien zur Darstellung der Vibration des Bettes.	91
Abbildung 27: Farbe und Panelformat steigern die Spannung.....	96