



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kafka auf der Bühne – ‚Der Prozess‘ und seine  
Inszenierung durch Gernot Plass“ (Wien, TAG, 2011)

Verfasserin

**Katharina Reinhaller**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister



## **Danksagung**

Ich bedanke mich bei Gernot Plass, dem TAG-Ensemble und Leitungsteam für die Unterstützung und Bereitschaft all meine Fragen mit großer Geduld zu beantworten. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Des Weiteren geht mein Dank an Frau Professor Meister für die unkomplizierte Betreuung und die nützlichen Ratschläge.

Für die moralische Unterstützung während der gesamten Zeit des Schreibens bin ich meiner Familie und Freunden sehr dankbar, besonders Hanna Leitner, Teresa Bauer, Stephanie Ernst und Dorothee Ganzinger, Alanca Schmid und Maria Bassermann, die immer ein offenes Ohr für verzweifelte Sorgen hatten. Auch Emmanuel Ehimare sei hier gedankt, er rettete die Motivation vor dem Untergang und hatte immer bestärkende Worte und ein Glas Wein parat. Peter Marnul erbatnte sich die Unmengen an Text mit strengem Blick zu korrigieren und konnte so meiner Beistrichphobie ein Ende machen, seine Mühe sei hier besonders erwähnt. Zuletzt bedanke ich mich bei Petra Coudenhove-Kalergi, die mir bei der Überarbeitung der endgültigen Version der Arbeit eine große Hilfe war.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>7</b>
1.1 Notationsverfahren .....	10
<b>2. Der Prozess</b> .....	<b>12</b>
2.1 Inhalt .....	12
2.2 Struktur .....	15
2.3 Bedeutende Inszenierungen .....	19
2.4 Elemente der Theatralität .....	24
2.5 Überblick über Komik, Grotoske und das Absurde .....	32
<b>3. Methoden der Dramatisierung</b> .....	<b>37</b>
3.1 Vom „Erzähltext“ zum „dramatischen Text“ .....	40
3.2 Vom „dramatischen Text“ zum „Aufführungstext“ .....	43
3.3 Übersicht der Geschichte der Dramatisierung .....	45
3.4 Möglichkeiten und Probleme der Dramatisierung eines Romans .....	47
<b>4. Der Prozess – Eine bürgerliche Farce nach Franz Kafka von Gernot Plass am TAG – Theater an der Gumpendorferstraße</b> .....	<b>51</b>
4.1 Das TAG .....	51
4.2 Der Spielplan 2010/11 .....	53
4.3 Zur Person des Regisseurs .....	55
4.3.1 Über Gedanken und Intentionen des Regisseurs zu <i>Der Prozess</i> .....	56
<b>5. Analyse der Inszenierung</b> .....	<b>63</b>
5.1 Struktur der Textfassung .....	63
5.1.1 Striche und Veränderungen .....	70
5.1.2 Rhythmus .....	74
5.1.3 Die dramatischen Ebenen .....	76
5.1.3.1 Die Postepik .....	76
5.1.3.2 Die Performance Ebene und „Theater im Theater“ .....	81
5.2 Analyse der szenischen Umsetzung .....	88
5.2.1 Die Besetzung .....	88
5.2.2 Über den Ablauf der Proben und den Umgang mit dem Text .....	91
5.2.3 Figuren und Darstellungsstil .....	98
5.2.4 Bühnenraum .....	106
5.2.4.1 Türen und Sessel .....	109
5.2.5 Kostüm und Requisiten .....	111
5.2.6 Licht .....	113
5.2.7 Ton und Geräusche .....	116
5.3. Szenenanalyse „Frau Grubach“ und „Fräulein Bürstner“ .....	117
5.4. Pressestimmen zur Inszenierung .....	126
<b>6. Zusammenfassung</b> .....	<b>128</b>
<b>7. Verwendete Literatur</b> .....	<b>131</b>
7.1 Medien .....	134
7.2 Online Quellen .....	135
7.3 Abbildungsverzeichnis .....	136
<b>8. Abstract</b> .....	<b>137</b>
<b>9. Curriculum Vitae</b> .....	<b>138</b>



## 1. Einleitung

---

So rätselhaft und melancholisch der Mensch Franz Kafka in der biographischen Forschung dargestellt wird, genauso unerschlossen scheint sein Werk. Denn die in der Sekundärliteratur vorgetragene Abhandlungen beschäftigen sich hauptsächlich mit Versuchen der Interpretation des kafkaschen Werkes und deren Problematiken und streben danach, durch die Beziehung des Autors zu Religion, Judentum und Philosophie, einen Schlüssel zur verborgenen Welt des Autors zu formen. Selten gelingt dies in einem Format, das wirklich hilfreich wäre und zu oft verlieren sich diese Interpretationen in ungeklärten Fragen.

„Zu tun haben wir es bei Kafka mit einem ‚Fall für sich‘, einem Autor, dessen Verortung zwischen Zentrum und Peripherie uneindeutig ist: Von der Forschung wurde er einerseits zum exemplarischen Schriftsteller der klassischen Moderne erklärt und andererseits als Sonderfall jenseits aller literarischen Strömungen aufgefasst.“<sup>1</sup>

Dies bemerkt Claudia Liebrand in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Bandes *Franz Kafka – Neue Wege der Forschung* und es trifft den Kern der Unentschiedenheit der Positionierung Kafkas in der literarischen Welt.

Noch schwieriger verhält es sich mit der Beziehung des Theaters und der Bühne zum Werk Kafkas, gibt es doch unzählige Forschungsarbeiten, welche die Verbindung des Autors und seiner Texte zum Theater erklären, aber kaum brauchbare Arbeiten, die sich konkret mit den Schriften Kafkas auf der Bühne befassen. Nur eine Handvoll Autoren beschäftigte sich bis jetzt mit der Anziehung, die Kafka auf das Theater auszuüben scheint, und der Sucht, die verschiedene Theatermacher seit Jahrzehnten antreibt, Romane, Geschichten und Fragmente des Schriftstellers für die Bühne zu bearbeiten. Hier sind vor allem die Arbeiten von Jörg W. Gronius<sup>2</sup> und Paul M. Malone<sup>3</sup> zu nennen, die sich beide mit Adaptionen des Romanfragments *Der Prozess* für die Bühne beschäftigen, allerdings fanden alle in diesen Werken behandelten Inszenierungen im Zeitraum 1947 (Paris: *Le Procès/ Jean Louis Barrault und André Gide*) bis 1989 (Toronto: *The trial of Judith K./Sally Clark*)<sup>4</sup> statt. Im Hinblick auf aktuellere Untersuchungen von Kafka-Inszenierungen findet sich (als einzige Arbeit, die eine Inszenierungsanalyse einer neueren Kafka-Bearbeitung bietet, die im Verlauf

---

<sup>1</sup> Liebrand, Claudia, *Franz Kafka – Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: WBG 2006, S. 7/8.

<sup>2</sup> Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, Diss., Freie Universität Berlin, FB Kommunikationswissenschaft 1983.

<sup>3</sup> Malone, Paul M., *Franz Kafka's The Trial: Four Stage Adaptions*, Frankfurt a. Main (u.a): Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003.

<sup>4</sup> Vgl. ebenda.

der Nachforschungen für diese Diplomarbeit gefunden wurde) die ebenfalls hervorragende Arbeit von Valerie Seufert *Der Kafka-Blick – Der Prozess und seine Inszenierung durch Andreas Kriegenburg*<sup>5</sup> aus dem Jahre 2010.

In der von mir vorgelegten Arbeit steht, wie der Titel schon zu erkennen gibt, das Romanfragment *Der Prozess* im Vordergrund und soll im Hinblick auf seine Bühnentauglichkeit und damit verbundenen Problemen und Möglichkeiten untersucht werden. Es gilt über die Zulässigkeit von Romandramatisierungen zu diskutieren und vor allem deren immer größere Beliebtheit (nicht nur im Hinblick auf Kafka) zu erörtern.

Der Fokus wird auf die Inszenierung von Gernot Plass am TAG - Theater an der Gumpendorfer Straße im April 2011 gelegt.

Zuallererst erfolgt jedoch eine kurze Einführung in den Roman Kafkas, wobei hier schon die Bedeutung für die Bühne und seine Rezeption im Vordergrund steht.

Neben Inhalt und Struktur des Werkes werden bedeutende Inszenierungen des 20. und 21. Jahrhunderts kurz umrissen, um so eine Verbindung zu der hier eingehend untersuchten Version von Gernot Plass zu schaffen.

Was fasziniert die Theatermacher am Stoff des Romans *Der Prozess*? Worin besteht seine Bedeutung für die heutige Zeit und wie bearbeitet man den Roman, um ihn für die Bühne tauglich zu machen?

An dieser Stelle werden die Probleme bzw. Möglichkeiten einer „Überarbeitung“ und die Wege der Dramatisierung eines Romans besprochen. Durch die Analyse ausgewählter Szenen wird auf die Theatralität in Kafkas Werk verwiesen und ihre Vor- und Nachteile für eine Bühnenbearbeitung erwähnt werden.

Meine Arbeit mit dem Regisseur Gernot Plass stellt einen zentralen Punkt dieser Arbeit dar. Anfangs untersuche ich die von ihm gestaltete und formulierte Textfassung eingehend, da diese für sich schon sehr viel Aufschluss über die Inszenierung gibt. Wie nah muss/soll man in der Bearbeitung des Textes am Original bleiben und welche Probleme kommen in der Adaption auf, vor allem im Bezug auf die spezielle Erzähl- und Darstellungsweise in *Der Prozess*. Deshalb werden die oben genannten Fragen im Hinblick auf die gesamte Bearbeitung des Werkes für die Bühne und den Intentionen des Regisseurs beantwortet.

Anschließend folgt eine Inszenierungsanalyse, welche die Elemente Bühnenraum, Kostüm, Musik/Ton und Darstellungsstil untersucht, wobei außerdem die Probenarbeit mit den Schauspielern einen zentralen Punkt darstellt. Hierbei wird vor allem mit dem Material, das

---

<sup>5</sup> Seufert, Valerie, „Der Kafka Blick – Der Prozess und seine Inszenierung durch Andreas Kriegenburg“  
Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2010.

während der Proben entstand, gearbeitet, welches Aufzeichnungen zu Proben, den Inhalt des Regiebuches und Gespräche mit den Schauspielern und dem Regisseur beinhaltet.

In weiterer Folge wird die Figurenkonstellation eingehend behandelt werden, sowie eine Interpretation der Beziehung der Figuren zueinander und ihre Positionierung in der Bearbeitung und Darstellung von Plass angestrebt werden.

Aufkommende Fragen nach Identität der Figuren werden im Laufe dieser Analyse berücksichtigt und vor allem auch die Aspekte der Komik und Groteske beachtet, da diese gerade in der Plass'schen Inszenierung einen wichtigen Punkt darstellen.

Wie schaffen es die Schauspieler, den leeren Rollenhüllen eine Persönlichkeit zu verleihen, die vom Zuschauer aufgenommen werden kann? Ist es möglich die kafkaschen Figuren so in Beziehung zueinander zu setzen, dass ein tieferes Verhältnis zwischen ihnen entsteht? Und ist es vielleicht gerade die Diskrepanz zwischen Sprache und Bewegung, die den Figuren Leben einhaucht und sie dem Zuschauer näher bringt als sie dem Leser jemals waren?

Durch die Zusammenarbeit mit Gernot Plass an der Inszenierung im TAG - Theater an der Gumpendorfer Straße ergab sich für mich die direkte Möglichkeit, an verschiedenen Stufen der Probenarbeit teilzunehmen. Die Erfahrungen und Probleme während der Proben werden in diese Untersuchung einfließen und natürlich darf auch der beachtliche Erfolg der Inszenierung nicht außer Acht gelassen werden. Plass hat es geschafft, dieses komplexe Werk für eine Bühne der Gegenwart zu adaptieren, ohne große Verluste im Hinblick auf die Nachvollziehbarkeit der Geschichte einzugehen.

Anhand der Analyse der Arbeit von Gernot Plass sollen die Möglichkeiten einer Dramatisierung des Romans *Der Prozess* und deren Umsetzung auf der Bühne beleuchtet werden. Auch die Einbettung des Stückes im TAG-Spielplan wird an dieser Stelle erwähnt werden. Die spezielle Arbeitsweise des TAG, die es vorzieht, Autor und Regisseur in Personalunion ans Haus zu holen und eigene Stücke aus dramatischen Vorlagen zu entwickeln, wird ebenfalls in diese Arbeit einfließen.

Ich möchte versuchen zu zeigen, wie ein zeitgenössischer Autor und Regisseur mit dem Werk von Kafka umgeht, welche Intentionen er bei der Bearbeitung hatte, nach welchen Kriterien er dramatisiert und wie Kafka auf der Bühne des 21. Jahrhunderts rezipiert wird.

## 1.1 Notationsverfahren

Durch die verschiedenen Ausgaben des Romanfragments *Der Prozess* stellt sich zu Anfang das Problem einer adäquaten Schreibweise bzw. die Frage danach, mit welcher Fassung gearbeitet werden soll. Aufgrund der neuen geltenden Rechtschreibung soll hier des weiteren von *Der Prozess* gesprochen werden und nur in besonderen Fällen (wenn z.B. explizit auf eine spezifische Fassung oder Bühnenbearbeitung hingewiesen werden soll) andere Schreibweisen erfolgen, welche auch als solche gekennzeichnet werden.

Im ersten Teil der Arbeit wurde entschieden, mit der von Malcolm Pasley herausgegebenen Ausgabe *Der Proceß – Roman in der Fassung der Handschrift*<sup>6</sup> zu arbeiten, da hier ein Gefühl der Unverfälschtheit bestehen blieb und der Rhythmus des Werkes nicht durch grammatikalische oder Form verändernde Umgestaltungen beeinflusst wurde. Auch in den verwendeten Zitaten bleibt die Originalabschrift vorhanden, soweit nicht anderes gekennzeichnet. Im zweiten Teil der Arbeit, welcher sich ausschließlich mit der Arbeit von Gernot Plass beschäftigt, wird jedoch die von Max Brod herausgegebene Version hinzugezogen werden, da der Regisseur diese Ausgabe für seine Arbeit verwendete.

Im Hinblick auf genderspezifische Bezeichnungen wurde hier auf vereinende weibliche und männliche Bezeichnungen der Einfachheit wegen verzichtet. Alle Ausdrücke, wie Regisseur, Autor, Zuschauer, o.ä. sollen als alle Geschlechter betreffend gelesen werden.

Im letzten Teil der Arbeit erfolgt eine „Inszenierungsanalyse“. Hier ist es nötig zu erörtern, von welchem Konzept der Inszenierungsanalyse ausgegangen wird und welche Art der Untersuchung in dieser Arbeit angestrebt wird.

Henri Schoenmakers unterscheidet in seinem Beitrag im *Theaterlexikon I – Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*<sup>7</sup> zwischen zwei Arten der Inszenierungsanalyse.

- (1) Als Vorgang, der auf allgemeine Aussagen über Merkmale von Inszenierungen zielt, und die Methoden zur Analyse dieser Merkmale herausarbeitet.
- (2) Als konkrete Beschreibungen und Analysen von Inszenierungen.

Erstere Möglichkeit kann sich unter anderem auf den Produktionsprozess (z.B. die Intention des Theatermakers), auf besondere Merkmale der Inszenierung und die Rezeption durch den Zuschauer beziehen. Des Weiteren ist es hier möglich, auch Produktionsbedingungen, wie

---

<sup>6</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, Roman in der Fassung der Handschrift. Herausgegeben von Malcolm Pasley, Frankfurt a. Main: Fischer 1990.

<sup>7</sup> Vgl. Schoenmakers, Henri, „Inszenierungsanalyse“ [Schlagwort], in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, 5. Vollständig überarbeitete Neuausgabe 2007, S. 478-483.

finanzielle Mittel, Probenzeitspanne oder die Gestaltung des Spielplans am jeweiligen Haus mit einzubeziehen.

Ein Problem, das Schoenmakers bei dieser Möglichkeit der Inszenierungsanalyse ausmacht, ist, dass oftmals die Grenzen zwischen der Analyse einer Inszenierung und der Analyse des Dramentextes verschwimmen und keine Unterscheidung mehr möglich ist. Dies wird von der Auffassung der „Aufführung als Text“ begünstigt, die vor allem von der semiotischen Forschung vorangetrieben wird.<sup>8</sup>

In der hier angestrebten Analyse wird zuerst der von Plass bearbeitete Text untersucht und vor allem Veränderungen im Hinblick auf das Originalwerk Kafkas und der Aspekt des Rhythmus beachtet werden. In der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen, soll die Vorgehensweise der Dramatisierung bei Plass mit dem Originaltext Kafkas verglichen und die Unterschiede aufgezeigt werden.

Es wird nicht möglich sein, den „Theatertext“ völlig von der eigentlichen „Inszenierungsanalyse“ abzutrennen, da sie sich gegenseitig durchdringen und bedingen, dennoch soll versucht werden sich beiden Feldern getrennt zu nähern um sie dann in einem abschließenden Interpretationsversuch zusammenzufügen. Vor allem in Kapitel 3 *Methoden der Dramatisierung* wird die Aufführung auch als Text behandelt werden, denn es wird der Weg vom „Erzähltext“ (in diesem Fall der Roman) zum „dramatischen Text“ erklärt und in weiterer Folge der Weg vom „dramatischen Text“ zum „Aufführungstext“ untersucht.

Bei beiden Möglichkeiten der Inszenierungsanalyse fällt auf, dass dem Produktionsprozess wenig Aufmerksamkeit gewidmet wird, wohingegen Interpretationen von Inszenierungen in großer Zahl erscheinen.

Oft liegt dies an der Nicht-Verfügbarkeit von Materialien, wie z.B. dem Regiebuch oder Aufzeichnungen zu Proben. In dem hier vorherrschenden Fall wird also eine Verbindung beider Arten der Inszenierungsanalysen versucht und außerdem der Fokus auf die Produktionsprozesse gelegt. Da mir alle Aufzeichnungen der Produktion vorliegen, wird hier eine Inszenierungsanalyse erfolgen, welche die Merkmale der Inszenierung untersucht und den in anderen Fällen vernachlässigten Punkt der Untersuchung der Probenarbeit einschließt.

---

<sup>8</sup> siehe hierzu: Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters Band 1: Das System der theatralischen Zeichen* und *Band 3: Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr 2003.

## 2. Der Prozess

---

### 2.1 Inhalt

Josef K., ein Junggeselle und erster Prokurist bei einer großen Bank, wird eines Morgens ohne ersichtlichen Grund verhaftet. Statt wie gewöhnlich sein Frühstück serviert zu bekommen, befinden sich zwei bedrohlich anmutende Männer in seinem Zimmer, von denen einer ihm mit der Erklärung „[d]as Verfahren ist nun einmal eingeleitet und sie werden alles zur richtigen Zeit erfahren. Ich gehe über meinen Auftrag weit hinaus, wenn ich Ihnen so freundschaftlich zurede“<sup>9</sup> befiehlt, sich dort nicht wegzubewegen.

K. versucht, zwischen Ungeduld und Sorge schwankend, herauszufinden, was die Umstände dieses Besuchs sein könnten, denn: „K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede, alle Gesetze bestanden aufrecht [...]“<sup>10</sup> Es müsse eine plausible Erklärung für die morgendlichen Begebenheiten geben, auch eine Verwechslung hält K. zu diesem Zeitpunkt noch für möglich.

Nachdem er zum Aufseher gerufen wurde, der ihn darüber informiert, dass er zwar verhaftet sei, aber weiterhin normal seiner Arbeit nachgehen könne, scheint es, als wäre nichts geschehen und als wären im Moment keinerlei Beeinträchtigungen von Seiten des Gesetzes zu erwarten.

Nachdem er sich bei einer ersten Untersuchung (von der er telefonisch unterrichtet wird) aggressiv verteidigt und das undurchsichtige Gerichtssystem anprangert und ins Lächerliche zieht, glaubt er die Sympathie der Zuschauer seiner Rede für sich gewonnen zu haben. Als die Situation eskaliert und er bemerkt, dass alle Menschen im Raum ebenso zum Gericht gehören könnten, verliert er für einen Moment seine Selbstsicherheit und verlässt überstürzt den Raum.

Josef K. wird immer mehr in den Strudel der Unwirklichkeit des Gerichts gezogen und kann nur mehr an seinen Prozess denken. Er vernachlässigt seine Arbeit, fühlt sich andauernd abgeschlagen und müde. Es scheint, als wären Bedienstete des Gerichts allgegenwärtig, egal wohin sich K. begibt, ständig begleitet ihn das Gefühl, beobachtet zu werden. Er traut seinen Augen nicht als er in der Aktenaufbewahrungskammer seiner Bank die beiden Wächter findet, die seine Verhaftung durchführten. Sie kauern vor einem brutalen Schläger, der sie bestrafen muss, weil K. sich angeblich über sie beschwert hat.

---

<sup>9</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 8.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 9/10.

Immer wieder trifft er auf devote Frauen die eine seltsame, aggressive Sexualität ausstrahlen und offensichtlich auch an ihm interessiert sind, wie z.B. die Frau des Gerichtsdieners, welche ihm klar macht „[...] dann geh ich mit Ihnen, wenn Sie mich mitnehmen, ich gehe wohin Sie wollen, Sie können mit mir tun was Sie wollen [...]“.“<sup>11</sup>

Aber K. schafft es nicht, diese Frauen für sich zu gewinnen und befolgt auch keinen ihrer Ratschläge, wie den des Dienstmädchens Leni „[m]achen Sie doch bei nächster Gelegenheit das Geständnis.“<sup>12</sup>

Stattdessen irrt er weiter vergeblich durch Dachböden, Kammern, Büros und Ateliers, um endlich jemanden zu finden, der ihm deutlich erklärt, worum es bei seinem Prozess eigentlich geht und wie er in seiner Situation handeln sollte. An Ratschlägen und gut gemeinten Angeboten mangelt es ihm nicht, stets scheint es jemanden zu geben, der um seinen Prozess weiß und sich in Gerichtsdingen bestens auskennt. Vom Advokaten, der sich mit den Erfolgen seiner Arbeit rühmt, um im selben Moment deren Nichtigkeit zu konstatieren, über den Fabrikanten, bis hin zum Maler des Gerichts, Titorelli, der blasiert von seinen Kontakten zum Gesetz berichtet. Er ist es auch, der ihm die drei möglichen Arten des Freispruchs vorspricht, die K. nur noch mehr beunruhigen. Denn die „wirkliche Freisprechung“ kommt scheinbar nie vor, viel ratsamer sei es eine „scheinbare Freisprechung“ oder „die Verschleppung“<sup>13</sup> in Betracht zu ziehen. So lächerlich das Benehmen des Malers erscheint, ist er doch der Einzige, der K. konkret nach seiner Schuld bzw. Unschuld fragt und ihm eine - wenn auch etwas fragliche - Erklärung über das mögliche Vorgehen des Gerichts bietet.

Als er dem Advokaten schließlich kündigen will, um seine Sache endlich selbst in die Hand zu nehmen, trifft er auf Kaufmann Block, der seinen Prozess schon lange pflegt und dadurch zu einem unterwürfigen Sklaven des Advokaten mutiert ist. Die Menschen um K. scheinen immer traumhafter, bössartiger und unbegreiflicher zu werden, er will sich eigentlich nur mehr auf seinen Prozess konzentrieren, doch er schafft es nicht. Der Direktor seiner Bank schickt ihn zu allem Überfluss in den Dom, um das Bauwerk einem Kunden zu zeigen. Doch der Kunde taucht nie auf, stattdessen trifft K. auf einen Geistlichen, der ihn zu kennen scheint und ebenfalls über seinen Fall informiert ist. Er erzählt ihm die Geschichte eines Mannes, der sein ganzes Leben vor der Türe des Gerichts wartete, die durch einen Wächter versperrt war.

Kurz bevor der Mann stirbt, teilt ihm der Wächter mit: „Hier konnte niemand sonst Einlass erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 57.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 98.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 198.

K. diskutiert mit dem Geistlichen über den Sinn und die Bedeutung des gerade Erzählten, wobei während des ganzen Gesprächs der Eindruck entsteht, Josef K. selbst sei dieser Mann vor dem Tor des Gesetzes.

Am Tag vor seinem einunddreißigsten Geburtstag, ein Jahr nach seiner Verhaftung, bekommt K. wieder Besuch von zwei Männern, wieder weiß er nicht, wer diese beiden sind, „Vielleicht sind es Tenöre dachte er beim Anblick ihres schweren Doppelkinns.“<sup>15</sup>

Aber es sind keine Tenöre und auch keine Schauspieler, sondern seine Henker, die ihn in einem Steinbruch erstechen. Hier endet die Geschichte des Josef K.

Josef K. bewegt sich kreisförmig in einer Spirale, die sich endlos weit hinzieht. Scheinbare Fortschritte in seinem Prozess erweisen sich immer als Rückschritte, aber Hoffnung scheint es immer zu geben. Wie ein Spielball wird er zwischen Beamten, Dienern und anderen Angehörigen des Gerichts hin- und her geworfen. In den wenigen, stockenden Momenten, in welchen er kurze Klarheit erlangt, lässt er sich von Frauen bezirzen und verpasst den möglichen Augenblick der Lösung. Seine bürgerliche Arroganz und rechthaberische Art verliert K. nie, Momente der Angst versucht er mit (für ihn) rationalen Erklärungen zu beseitigen. Er steckt selbst in seiner bürokratischen Prokuristen-Haut, kann sich nicht herauslösen und macht während der gesamten Geschichte keine Veränderung durch.

Im Dunklen bleibt, was Josef K. verbrochen haben könnte, was seine Schuld ist. Immer wird von „dem“ Gericht gesprochen, es ist ein übermenschliches Traumgebilde, das allwissend und vor allem endgültig ist. Es handelt widersprüchlich und verliert sich in unklaren Regeln, die jede der Figuren auf die K. trifft, anders zu verstehen scheint.

Der Tod von K. wirkt wie eine Erlösung, ein Ausfall aus dem endlosen Kreis der Schuld. Vielleicht war der Tod von Josef K. nötig, um ihm verständlich zu machen, worum es sich hier handelte und dass Veränderung nötig ist, um sich selbst zu erfassen. Erst als er am Ende steht, kann er selbst das Leben als Prozess begreifen.

---

<sup>15</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 207.

## 2.2 Struktur

Es ist anzunehmen, dass Kafka die Arbeit an *Der Prozess* Mitte des Jahres 1914 aufnahm und im Jänner 1915 wieder beendete. Malcolm Pasley sieht in diesen Monaten zwei Hauptphasen der Romanentstehung: eine Phase sehr flüssigen Schreibens zu Anfang der Arbeit und eine zweite, mühseligere Phase, die schließlich mit der Aufgabe der Arbeit am *Prozess* abschließt.<sup>16</sup>

In *Der Prozess* arbeitet Kafka entgegen seiner Gewohnheit, Geschichten streng linear zu entwickeln, was sich zwar in der Entstehung kürzerer Werke bewährt hatte, bei längeren Manuskripten aber die Gefahr des Auseinanderlaufens der Erzählung barg.

Um dies zu verhindern, setzte er dem Roman einen Rahmen, indem er das Anfangskapitel (Verhaftung) und das Schlusskapitel (Ende) zuerst zu Papier brachte.<sup>17</sup>

Die Begebenheiten innerhalb dieses Rahmens sind jedoch keineswegs so konzipiert, dass sie eine genaue Reihenfolge verlangen würden. Als eine Reihe von Einzelkapiteln konstruiert, sind sie „[...] als Stationen auf dem Weg des Helden durch das Prozessjahr gedacht [...]“.<sup>18</sup>

Diese Kapitel sind so geformt, dass sie kein eindeutiges Ende aufweisen bzw. verlangen. Kafka scheint sich für ein „System des Teilchenbaus“<sup>19</sup> - wie Malcolm Pasley es nennt - entschieden zu haben, und die ganze Geschichte des Josef K. ist so angelegt, dass sie sich innerhalb des festgesetzten Rahmens ewig weiter führen ließe, wenn nicht sogar darüber hinaus. Es erscheint nicht gänzlich abwegig, dass das widersprüchliche, übersinnliche Gericht Prozesse auch ohne die Anwesenheit bzw. Lebendigkeit des Angeklagten fortführt.

Obwohl Max Brod im Nachwort der von ihm herausgegebenen Ausgabe von *Der Prozess* bemerkt:

„Vor dem Schlußkapitel, das vorliegt sollten noch einige Stadien des geheimnisvollen Prozesses geschildert werden. Da aber der Prozeß nach der vom Dichter mündlich geäußerten Ansicht niemals bis zur höchsten Instanz vordringen sollte, war in einem gewissen Sinne der Roman überhaupt unvollendbar, d.h. in infinitum fortsetzbar.“<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Pasley, Malcolm, „*Die Schrift ist unveränderlich...*“: *Essays zu Kafka*, Frankfurt/Main: Fischer 1995, S. 185.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 183.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 184.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Brod, Max, „Nachwort“, in: Kafka, Franz, „*Der Prozess*“, Faksimilendruck der Erstausgabe des Buchdrucks von 1925, Hrsg. von Roland Reuß, Berlin: Die Schmiede 2008, S. 410.

Wie die Teile des Romans nun „richtig“ zusammengefügt werden sollten oder müssen sei dahingestellt, dies ist in dieser Arbeit nicht von primärer Bedeutung. Dennoch sei gesagt, dass es, seit Brod den Roman 1925 erstmals herausgab, immer wieder kritische Rufe zu seinem Eingreifen in das Werk des Freundes gab. Vor allem in der Literaturwissenschaft hält sich die Annahme, Brod hätte den Originaltext verfälscht und eine willkürliche Anordnung der Kapitel vorgenommen.<sup>21</sup>

An dieser Stelle sei der flämische Germanist Herman Uyttersprot genannt, der 1953 mit seinen Aufsätzen *Der Prozeß – Versuch einer Neuordnung* und *Zur Struktur von Kafkas Romanen*<sup>22</sup> für Aufruhr in der Kafka-Forschung sorgte.

Uyttersprot stützt sich in seiner Kritik vor allem auf die Abfolge der Jahreszeiten, die in der Brodschen Ausgabe keiner Logik folgen, und behauptet weiters, die Fragmente, die Brod nicht einzuordnen wusste und demnach als „Fragmente“ anschluss, hätten wohl ihren genauen Platz in der Kapitelabfolge.<sup>23</sup>

Allerdings stieß er mit seiner Arbeit nur bei einigen Fachkollegen auf offene Ohren, aber viele Verlage (darunter auch der S. Fischer Verlag) lehnten seine Arbeit ab.<sup>24</sup> Letztlich war ihm der große Erfolg verwehrt, denn man hatte sich zu sehr auf die Version von Brod eingestellt.

Seit das Werk an die Öffentlichkeit kam, ist es streitbar geworden, „[...] in das magnetische Feld einer literarisch ausgebeuteten Modephilosophie [...]“<sup>25</sup> geraten und von vielen Kritikern mit wenig Erfolg auseinander interpretiert worden.

Man wird wohl nie genau wissen, wie Kafka sich die Reihung der Geschehnisse dachte, aber *Der Prozess* bleibt, egal in welcher Reihenfolge die Kapitel nun geordnet sind, ein großartiges literarisches Werk, das bis heute Rätsel aufgibt.

---

<sup>21</sup> Vgl. Müller, Michael, „Zu dieser Ausgabe“, in: Kafka, *Der Prozeß*, S.248.

<sup>22</sup> Uyttersprot, Herman, *Eine Neue Ordnung der Werke Kafkas? Zur Struktur von „Der Prozess“ und „Amerika“*, Antwerpen: de Vries-Brouwers 1957.

<sup>23</sup> Vgl. ebenda, S. 28/29 und S. 35.

<sup>24</sup> Vgl. o.N., „Ein Haufen ungeordneter Papiere“, *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41757864.html>, Zugriff: 23.04.2012.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 42.

Die Ausgabe *Der Proceß* des S. Fischer Verlags von 1990, welche als Textgrundlage den Roman in der Fassung der Handschrift hat (herausgegeben von Malcolm Pasley) reiht die Kapitel folgendermaßen:

<b>Erstes Kapitel:</b>	Verhaftung	(S. 7 - 22)
<b>Zweites Kapitel:</b>	Gespräch mit Frau Grubach – Dann Fräulein Bürstner	(S. 22 - 35)
<b>Drittes Kapitel:</b>	Erste Untersuchung	(S. 35 - 51)
<b>Viertes Kapitel:</b>	Im leeren Sitzungsaal – Der Student – Die Kanzleien	(S. 51 - 75)
<b>Fünftes Kapitel:</b>	Der Prügler	(S. 75 - 82)
<b>Sechstes Kapitel:</b>	Der Onkel – Leni	(S. 82 -102)
<b>Siebentes Kapitel:</b>	Advokat – Fabrikant – Maler	(S. 102 -152)
<b>Achtes Kapitel:</b>	Kaufmann Block – Kündigung des Advokaten	(S. 152 -182)
<b>Neuntes Kapitel:</b>	Im Dom	(S. 182 -206)
<b>Zehntes Kapitel:</b>	Ende	(S. 206 -211)

#### Fragmente im Anhang:

B.'s Freundin<sup>26</sup> - Staatsanwalt - Zu Elsa - Kampf mit dem Direktor Stellvertreter - Das Haus – Die Mutter

Trotzdem jedes Kapitel und dessen Handlung ins Unendliche weitergetrieben werden könnte, gibt es einen Anfang, einen Mittelteil und ein Ende der gesamten Erzählung.

Paul M. Malone bemerkt in seinem Werk *Franz Kafka's The trial: Four stage Adaptions*:

„The processual aspect of the narrative is reflected in the episodic form of the plot [...].“<sup>27</sup>

Genau dieser „prozesshafte Charakter“ der Narrative spiegelt sich auch im Inhalt des Geschriebenen wieder. Als Leser wird man von Episode zu Episode weitergereicht, und es scheint als würde immer etwas Neues passieren, immer Bewegung herrschen. Aber im Grunde wälzt sich die Geschichte genauso träge fort wie K.'s Prozess.

Nach jedem Kapitel steht er wieder am Anfang und hat im Grunde nichts erreicht. Weder macht er Fortschritte in Bezug darauf den Grund seines Prozesses heraus zu finden, noch entwickelt er sich psychologisch weiter oder verändert seine Denkweise. Auch seine Einstellung zu den Begebenheiten um ihn herum ändert sich bis zu seinem Tod nicht. So wie

---

<sup>26</sup> In der von Max Brod herausgegeben Fassung von 1925 ist die Kapitelauftellung eine andere und das Fragment „B.'s Freundin“ findet sich als Kapitel 4: „Die Freundin des Frl. Bürstner“. Vgl. hierzu z.B. Kafka, Franz, *Der Prozeß*, Ausgabe basierend auf der Erstausgabe „Gesammelte Schriften“ bzw. auf der Ausgabe „Gesammelte Werke“, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt a. Main: S. Fischer 2008.

<sup>27</sup> Malone, Paul M., *Franz Kafka's The trial: Four Stage Adaptions*, S. 14.

die Struktur des Textes angelegt ist bzw. wahrscheinlich auch entstanden ist, nämlich kreisförmig innerhalb eines Rahmens, so sind auch die Erlebnisse des Josef K.. Es gibt keinen Höhepunkt der Handlung und Josef K. ist zwar die Hauptfigur, aber keineswegs als Held zu bezeichnen.<sup>28</sup>

Ein Teil der Handlung bleibt stets im Halbdunkel, wohingegen ein anderer Teil umso stärker hervorgehoben wird. Die Aufmerksamkeit des Erzählers wendet sich in schnellen Abständen anderen Begebenheiten zu, so kann sich z.B. eine Situation von einem Moment auf den anderen ins erotisch-sexuelle wenden<sup>29</sup>, wie im Kapitel „Erste Untersuchung.“<sup>30</sup>

Im Hinblick auf eine Bühnenbearbeitung, die hier in weiterer Folge behandelt wird, stellt zumindest die äußere Struktur des Romans keine großen Hindernisse dar. Der Adaption für das Theater kommt der Fragmentcharakter zugute, somit kann der Theatermacher Szenen auslassen und neu arrangieren ohne der Handlung großartig zu schaden.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Ebenda, S. 14.

<sup>29</sup> Vgl. Weltsch, Felix, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*, Berlin: Herbig 1957, S. 40.

<sup>30</sup> Kapitel „Erste Untersuchung“: K. wird in seiner aggressiven Rede gegen das mysteriöse Gericht plötzlich durch das Kreischen einer Frau unterbrochen und sieht wie diese sich mit einem Mann in aller Öffentlichkeit vergnügt. So schnell dieser Zwischenfall auftaucht, ist er nach 8 Sätzen auch wieder vorbei (in: Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 49).

## 2.3 Bedeutende Inszenierungen

Die wissenschaftlichen Diskussionen darüber, wie das Werk Kafkas nun auszulegen sei, breiten sich auch auf den Raum des Theaters und der Bühne aus. Nicht nur, dass Romanadaptionen allgemein ein schwieriges Terrain darstellen, scheint es bei Kafka-Adaptionen noch weit kritischere Blicke zu geben. Zu vergessen ist allerdings nie, dass genau diese Auseinandersetzungen mit den bühnengeformten Texten Kafkas den aktuellen Forschungsstand widerspiegeln und weiters den historischen Kontext der jeweiligen Inszenierungen aufzeigen.

An dieser Stelle werden zwei Inszenierungen kurz umrissen, um Einsicht in andere Bearbeitungen zu geben und somit differenzierte Herangehensweisen an den Stoff des Romans aufzuzeigen, um in weiterer Folge auch die hier später untersuchte Version von Gernot Plass besser einordnen zu können.

Hier wurde Steven Berkoffs *The trial* (uraufgeführt mit der London Theatre Group im London Round House 1973)<sup>32</sup> gewählt und um eine aktuellere Version zu haben, die bereits erwähnte Inszenierung Andreas Kriegenburgs *Der Prozess*, welche die Saison 2008/2009 der Münchner Kammerspiele eröffnete.<sup>33</sup>

Steven Berkoff, der sich als Erneuerer der britischen Theaterszene einen Namen machte, beschäftigte sich seit seiner frühen Jugend mit Kafka. Neben dem Einfluss Antonin Artauds, prägte dieser Dichter ebenso seine künstlerische Laufbahn. Nach der Bearbeitung von *In der Strafkolonie* und der erfolgreichen Interpretation von *Die Verwandlung* machte er sich an den Stoff von *Der Prozess*.

Seine Inszenierung wurde als „Multi Media Show“ bekannt, denn Elemente wie Pantomime, Tanz und musikalische Elemente spielten eine wichtige Rolle. Georg Hensel schreibt in seiner Kritik vom 12.10.1976: „Berkoff dialogisiert nicht, er theatralisiert [...]“<sup>34</sup>

Die gesamte Vorstellung bildete ein Gemenge aus Musik, Licht, Stimmen, Geräuschen und Musik und wurde von den rhythmischen Bewegungen der Schauspieler in Bewegung gehalten. Die Szenen und Gespräche hakten sich ineinander und bewegten sich auf einer Ebene, keine Figur, auch nicht die des Josef K., wurde hervorgehoben.

---

<sup>32</sup> Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, S. 149.

<sup>33</sup> Seufert, Valerie, „Der Kafka Blick – Der Prozess und seine Inszenierung durch Andreas Kriegenburg“, S. 97.

<sup>34</sup> zitiert nach: Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, S. 149.

Um einen Einblick in das Innere der Figuren zu gewähren und ihr Gewissen nach außen zu tragen, führte Berkoff schon in der ersten Szene einen Chor ein, welcher auch als Erzähler fungierte.<sup>35</sup> Der Regisseur spricht sich generell für karge Bühnenräume aus und auch in der Inszenierung von *Der Prozess* dominierte eine leere Bühne nur mit Türrahmen und einem Seil bestückt:

„A Wooden rectangular frame that stood by itself. In later productions they became steel. Ten frames became the set. The set became the environment. A set should be able to melt in an instant and never represent a real heavy piece of pseudo reality. So much waste. Our set of ten screens became the story and as the story could move from moment to moment so could our set – no long waits for a scene change but as a flash with the magician’s sleight of hand. We could be even quicker than the story. A room could become a trap, a prison, expand and contract and even spin around the protagonist Joseph K. This enabled us to recreate the environment – both physical and mental – of the book.“<sup>36</sup>

Bei der textlichen Umsetzung bzw. in der Reihenfolge der Szenen orientierte sich Berkoff stark an der Version von André Gide, wobei er einige Änderungen durchführte, wie z.B. den Onkel durch K.’s toten Vater zu ersetzen und die Szene mit Auszügen aus *Brief an den Vater* zu ergänzen.<sup>37</sup> Die Inszenierung, die in London wegen mangelnden Erfolges eingestellt wurde, war drei Jahre später in Düsseldorf umso erfolgreicher und konnte Abend für Abend vor vollem Hause gespielt werden.<sup>38</sup>

Andreas Kriegenburg inszenierte im Laufe seiner Jahre als Regisseur Werke von Euripides, Aischylos und Shakespeare, sowie Ibsen, Brecht und Heiner Müller oder Dea Loher. Romanadaptionen von Werken von García Lorca, Prévert oder Houellebecq gehören zu seinen Arbeiten, wie eben auch die Umsetzung von *Der Prozess*.<sup>39</sup>

In dieser Version teilen sich acht Schauspieler die Rolle des Josef K., die Szenen folgen aufeinander, wobei K. in jeder mit einer Nebenfigur konfrontiert ist und sich behaupten muss. Die Handlung wurde auf einige zentrale Charaktere beschränkt und findet in einem multifunktionalen Raum statt, welcher keine klar erkennbaren zeitlichen Merkmale aufweist.<sup>40</sup>

Die Figuren bilden ein bedrohlich wirkendes Konglomerat und sind, wie Josef K., nur ein kleiner Teil einer großen Maschinerie, die auf ein konkretes Ereignis zuläuft. Durch ihre

---

<sup>35</sup> Vgl. Ebenda, S. 150, 151, 152.

<sup>36</sup> Berkoff, Steven, *The theatre of Steven Berkoff*, London: Methuen Drama 1992, S. 37.

<sup>37</sup> Vgl. Malone, Paul M., *Franz Kafka’s The trial: Four Stage Adaptions*, S. 96/97.

<sup>38</sup> Berkoff, Steven, *The Trial/Metamorphosis/In the Penal Colony*, Oxford: 1988, o.S.

<sup>39</sup> Vgl. Seufert, Valerie, „Der Kafka Blick – Der Prozess und seine Inszenierung durch Andreas Kriegenburg“, S. 59.

<sup>40</sup> Vgl. Ebenda, S. 65.

weißgeschminkten Gesichter und Anzüge wirken sie wie Stars der Stummfilmzeit, was eine Verbindung zur Entstehung des Romans schafft.<sup>41</sup>

Die Kapitel „Der Advokat“, „Kaufmann Block“ sowie „Kündigung des Advokaten“ sind ersatzlos gestrichen, dafür wurde ein Prolog hinzugefügt, der inhaltlich Gedanken zu Sicherheit, Systemen und Macht bietet und einen Einblick in das kommende Geschehen eröffnen soll.<sup>42</sup> In der Textbearbeitung wurde kein Erzähltext zu Dialogen umgeformt, allerdings finden sich in jeder Szene epische Passagen aus dem Roman, die direkt ans Publikum gerichtet werden. Sie erfüllen den Zweck eines Kommentars und erleichtern die Überleitung zu folgenden Szenen, außerdem kann so der Sprache Kafkas mehr Raum gewährt werden, was den gesamten Reden mehr Authentizität verleiht.<sup>43</sup>

Interessant ist das Bühnenbild, welches Kriegenburg selbst für die Inszenierung konzipierte: im Hintergrund ist mittig ein ovaler Trichter eingelassen, welcher sich nach hinten verjüngt und von einer dunklen Holzplatte begrenzt ist. Auf dieser „Wand“ ist eine Zimmereinrichtung montiert, die anfangs frontal vom Publikum gesehen wird, sich im Laufe des Stückes aber bewegt und verschiedene Positionen einnimmt.<sup>44</sup>

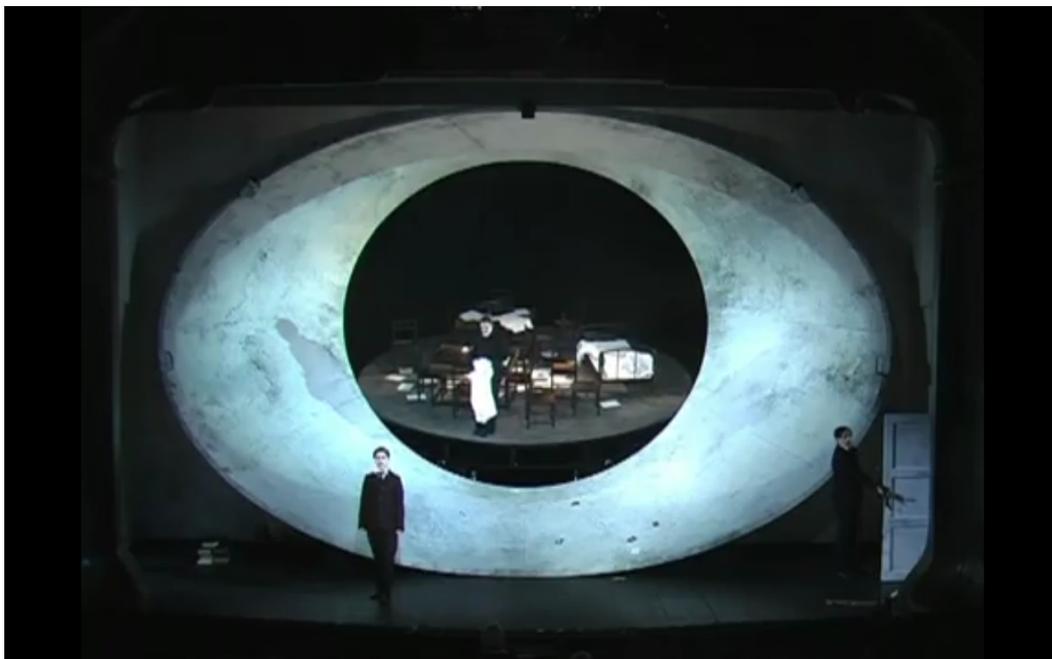


Abb. 1: Screenshot der Szene „Der Prügler“<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Vgl. Seufert, Valerie „Der Kafka Blick – Der Prozess und seine Inszenierung durch Andreas Kriegenburg“, S. 94.

<sup>42</sup> Vgl. Ebenda, S. 66, 68.

<sup>43</sup> Vgl. Ebenda, S. 70.

<sup>44</sup> Vgl. Ebenda, S. 72.

<sup>45</sup> Screenshot der Inszenierung *Der Prozess* von Andreas Kriegenburg, Szene: Der Prügler [www.youtube.com/watch?v=4ODxfRXp2kk](http://www.youtube.com/watch?v=4ODxfRXp2kk), Zugriff: 25.06.2012.

Kriegenburg wollte bei dieser Inszenierung eine „[...] befremdliche Welt zeigen und trotzdem ein Vorbühnenstück machen: ein Stück, das sehr abgeschlossen und trotzdem nah an den Zuschauern ist.“<sup>46</sup>

An den beiden gewählten Arbeiten lässt sich sehr gut erkennen, welche Prioritäten es im Hinblick auf die Thematik des Romans bzw. des Theaters gab: stand bei Berkoff eher die Vermischung verschiedener darstellerischer und akustischer Elemente auf der Bühne und das Thema der Schuld des Josef K. im Vordergrund, war es bei Kriegenburg eher ein Theater, das den Fokus wieder auf den Text und die Sprache legte und im Hinblick auf den Inhalt versuchte, Josef K. an die heutige Zeit zu binden. In eine Zeit, in der durch Technologie, Konsum und scheinbaren Fortschritt ein Überwachungsapparat geschaffen wurde, der das Individuum unbewusst zu regieren scheint.

Heute wird vom Menschen unfassbar viel erwartet, im Hinblick auf Arbeit und soziales Leben und mit der Komplexität dieses Lebensraums entstehen auch neue Probleme, mit denen es gilt sich auseinanderzusetzen.

Andere wichtige Inszenierungen, die hier nicht weiter untersucht werden konnten, sind unter anderem natürlich die erste Bearbeitung *Le Procès* durch André Gide und Jean-Louis Barrault (Paris, 1947), der die Übersetzung von Alexandre Vialatte zugrunde liegt, *Der Prozeß* von Peter Weiss (Bremen 1975), *The trial of Judith K.* (Toronto, 1989) von Sally Clark<sup>47</sup> und die Adaption des tschechischen Dramaturgen und Regisseurs Jan Grossmann, welche den Untertitel *Das Protokoll über einen Mann, der wie ein Hund gestorben ist* trug.<sup>48</sup>

In ihrem Beitrag *The Kafka Theater of New York* beschäftigt sich Shawn-Marie Garrett mit den Kafka-Bearbeitungen (*Der Landarzt*, *Ein Hungerkünstler*, *In der Strafkolonie*) von Len Jenkins, Martha Clarke und Joanne Akalaitis, letztere eine musikalische Fusion aus dem Jahre 2001.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Baur, Detlev/Fritsch, Anne, „Der Bühnenbildner entscheidet. Interview mit Andreas Kriegenburg“, junge Bühne, [http://www.die-junge-buehne.de/de/artikel\\_lesen/archiv/19.html](http://www.die-junge-buehne.de/de/artikel_lesen/archiv/19.html), Zugriff: 15.04.2012.

<sup>47</sup> siehe hierzu u.a. Malone, Paul M., *Franz Kafka's The trial: Four Stage Adaptions*.

<sup>48</sup> Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, S. 111.

<sup>49</sup> Vgl. Garrett, Shawn-Marie, „The Kafka Theatre of New York“, in: *The Germanic Review* 78.3, 2003, Literature Ressource Center.

Verfilmungen des Werkes *Der Prozess* gibt es einige,<sup>50</sup> hier sei nur eine zu nennen, da sie in all der Nachforschung in keinem Beitrag entdeckt wurde: *Josef Kilián* in der Regie von Pavel Juráček aus dem Jahre 1963. Wichtig ist hier, dass es sich um keine explizite Verfilmung von *Der Prozess* handelt, allerdings starke Parallelen zu dem Romanfragment erkennbar sind.

Die gesamte Stimmung, welche dem Film inne wohnt und die räumliche Gestaltung, sowie die Figuren und Situationen dieses Films erinnern an Kafkas Schreibstil und seine Arbeiten.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> z.B. *The trial*, Regie: Orson Welles, Italien/Frankreich/Deutschland 1962. und *The trial*, Regie: David Jones (Drehbuch Harold Pinter), United Kingdom 1993.

<sup>51</sup> Der Film *Josef Kilián* erzählt die Geschichte eines jungen Mannes, Herold, der verzweifelt versucht im Bürokratiedschungel im Prag der 60er Jahre zurecht zukommen. Er hat sich im Katzenverleihgeschäft ein Tier ausgeborgt und will dieses nun zurückgeben, jedoch ist das Geschäft spurlos verschwunden. Auf der Suche nach dem richtigen Verhalten in seiner Situation trifft er auf unterschiedliche Leute die ihm helfen wollen und den Rat geben, er solle sich an einen gewissen „Josef K.“ wenden, dieser könnte die Sache klären.

Parallelen zu Kafkas *Der Prozess* finden sich in der Darstellung eines unsichtbaren Bürokratieapparates der nicht nachvollziehbare Handlungen ausübt und den Menschen das Leben schwer macht. Die Bilder des Films sind geprägt durch endlose Bürogänge, Keller und Zimmer und Herold kommt seinem Ziel immer nur scheinbar näher. Komik und Absurdes finden sich dahingehend, dass auch hier (wie bei Kafkas Roman) die seltsamsten Dinge selbstverständlich sind: eine arabische Zeitung im Warteraum des Büros, eine Steinmauer vor dem offenen Fenster oder überhaupt der Fakt, dass es ein Katzenverleihgeschäft gibt.

Herold findet Josef K. selbstverständlich nicht, im letzten Bild befindet er sich in einer Bierhalle und entdeckt erstaunt einen weiteren Mann mit einer Katze im Arm.

## 2.4 Elemente der Theatralität

In seinem Essay *Seltsame Gedanken zu Kafka* schreibt der polnische Literaturwissenschaftler Jan Kott:

„[...] Wenige Wochen später sah ich den *Prozeß* auf der Bühne. Sofort fiel mir auf, wie „theatralisch“ er war. Ich meine nicht die theatralischen Qualitäten der Bühnenbearbeitung, sondern die ureigentliche, natürliche Theatralik der Fabel.“<sup>52</sup>

Es liegt nahe, dass Kott hier wahrscheinlich eher auf die „Theatralität“ in Kafkas Roman *Der Prozess* anspielt und fälschlicherweise die Ausdrücke „theatralisch“ und „Theatralik“ verwendet. Denn „[a]ls *theatralisch* bezeichnet man übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen; sie machen lediglich einen engen Teilbereich der Gesamtheit *theatraler* Phänomene aus“<sup>53</sup> und Kott schreibt explizit, dass es ihm nicht um das Bühnengeschehen oder die Darbietung geht, sondern um die Atmosphäre im Roman an sich, welche als „theatral“ bezeichnet werden muss.

Der Aufsatz stammt aus dem Jahre 1958 und obwohl der Ausdruck „Theatralität“ durchaus existierte, gab es zu diesem Zeitpunkt keine expliziten Theorien zu seiner Unterscheidung mit der Theatralik. Erst Anfang der 1970er Jahre entwickelten sich rege Diskussionen zu einer Definition der „Theatralität“, welche bis heute andauern.<sup>54</sup>

„Theatralität“ wird vom Begriff „Theater“ abgeleitet und in der Alltagssprache mit Phänomenen der „Theaterhaftigkeit“ verbunden, wobei es maßgeblich darauf ankommt, was jeweils unter dem kulturell, sozial und historisch veränderbaren Prinzip „Theater“ verstanden wird.

Vor allem in der Theaterwissenschaft brachte die Erkenntnis, dass theatrales Handeln nicht nur auf der Bühne, sondern auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen stattfindet, den Anstoß zur Öffnung zu anderen Wissenschaften, wie z.B. der Kultur- und Sozialwissenschaft. Es gibt daher verschiedene Zugänge, wie Theatralität gedeutet werden kann:

---

<sup>52</sup> Kott, Jan, *Spektakel-Spektakel. Tendenzen des modernen Welttheaters*, München: R.Piper&Co Verlag 1972, S. 68. (Der Aufsatz stammt allerdings von 1958).

<sup>53</sup> Warstat, Matthias, „Theatralität“, [Schlagwort], in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, , Stuttgart: Metzler 2005, S. 358.

<sup>54</sup> siehe hierzu: Fischer-Lichte, Erika, "Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies", in: *Theatre Research International* 20.2, 1995, S. 85.

- (1) In einer Definition, welche die Theatralität als anthropologische Kategorie versteht, steht vor allem der Mensch als Darsteller seiner selbst im Mittelpunkt und im weiteren die Ambivalenz von Freiheit und Determination in der Lebensführung.
- (2) Versuche, Theatralität als ästhetische Kategorie zu definieren, mit der Eigenschaften von Kunstwerken oder künstlerischen Praktiken bezeichnet werden können.
- (3) Begriffsbestimmungen, die beide oben genannten Deutungen zu verbinden suchen und in Theatralität sowohl eine anthropologische wie auch ästhetische Kategorie sehen.<sup>55</sup>

In diesem Kapitel liegt die Konzentration auf Punkt (2) und es wird vom Modell der Theatralität nach Erika Fischer-Lichte ausgegangen, welches folgende Aspekte beinhaltet: Die Aufführung (Performance), welche den äußeren Rahmen darstellt, der gegeben sein muss, damit von „theatralen Vorgängen“ die Rede sein kann. Zweitens die Inszenierung, denn theatrale Prozesse gründen sich in Kulturpraktiken und Techniken mit denen etwas ausgedrückt wird.

Anschließend wird die Korporalität genannt, welche sich dadurch auszeichnet, dass inszenierte Erscheinungen an Körper und andere Materialien gebunden sind, aber in ihrer eigenen materiellen Eigenheit spürbar bleiben.

Erscheinungen einer Aufführung werden erst in der Wahrnehmung durch ein Publikum realisiert, das allerdings oft von der Gruppe der Akteure nicht deutlich abgrenzbar ist.

Diese vier genannten Aspekte beeinflussen sich wechselseitig und können gemeinsam den Terminus der „Theatralität“ ausmachen.<sup>56</sup>

Theatrale Konstellationen sind oft auch solche der Macht, in Bezug auf des Verhältnis der Darsteller oder Figuren zueinander bzw. ist die Beziehung des Publikums zum Akteur durch die Macht des Blickes behaftet. Im Gegenzug dazu können die Akteure mit körperlicher Präsenz auch Wirkung auf den Wahrnehmenden ausüben und so dessen Blickmacht unter Kontrolle bringen. Mit dem Eintritt in die Aufführung dringt man in inszenatorisches Terrain und begegnet einer weiteren Macht, einer Macht der Regisseure. Sie beeinflussen das Bühnengeschehen und erschaffen eine spezifische Raum/Zeit-Konstellation der Aufführung.<sup>57</sup>

Nach diesem kurzen Überblick sollen hier die Aspekte der Theatralität in der Anfangsszene von *Der Prozess* herausgearbeitet und dabei die oben genannten Merkmale berücksichtigt

---

<sup>55</sup> Warstat, Matthias, „Theatralität“, [Schlagwort], in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 359.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 362/363.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 364.

werden. Da diese Betrachtungsweise von Theatralität nicht in Bezug auf literarische Prosa entworfen wurde, wird hier der Versuch gemacht, sie dennoch darauf anzuwenden.

Der erste Satz „[j]emand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet“<sup>58</sup> wirft den Leser mitten ins Geschehen, es ist, als würde ein Vorhang aufgezogen und das Schauspiel beginnt. Dieser Satz bildet den äußeren Rahmen dessen, was gleich passieren wird bzw. eigentlich nicht passiert. Denn K. liegt im Bett und wartet auf sein Frühstück, das nicht kommt. Durch das Ausbleiben einer erwarteten Handlung<sup>59</sup> wird das erste Kapitel des Romanfragments strukturiert. Außerdem wird K. hier schon von der Frau aus dem Haus gegenüber beobachtet, sie sieht also den Ausgangspunkt der „Aufführung“ in der Josef K. im Bett liegt und wartet. Sie blickt von außen auf das eingerahmte Geschehen im Zimmer des Darstellers, während K. sich aufrichtet und mit der Handlung nach dem Frühstück zu läuten, das Geschehen in Gang setzt.

Für den Leser bedeutet dies eine Verdopplung der Aufführungssituation, denn er bemerkt die Inszeniertheit des Anfangs, wiewohl auch dessen Beobachtung durch die Frau von gegenüber. So sieht der Leser den Darsteller K. und beobachtet ihn in zweiter Instanz, durch die Augen der Frau, wie auch durch seine eigenen.

Es wird also hier behauptet, dass der Anfang von *Der Prozess* von seinem Aufbau her der Aufführung (Performance) entspricht und so den Rahmen für die weiteren theatralen Aspekte des Romans bildet.

In Bezug auf den Teilbereich der „Inszenierung“ lassen sich die Kernpunkte an der akribisch genauen Personen- oder Zimmerbeschreibung Kafkas erkennen, welche an ein Bühnenbild erinnert. Hierzu bemerkt Jan Kott:

„Kafkas Geschichten spielen in Bühnenbildern. Das Bühnenbild ist nicht zufällig, es steht in einem inneren Zusammenhang mit der Handlung. Es ist nie natürlich – bei Kafka gibt es keine Natur-, doch ebenso ist es nie ein neutraler, gleichgültiger Raum. Gegenstände sind oft übergenua gezeichnet: Ein Bett, ein Kleiderschrank, eine Tür, [...] Die präzise und übergenua Szenerie endet abrupt; sie hat Löcher. Sie öffnet sich auf die Stadt, das Feld, das Schloß, das Treppenhaus, die Korridore, den Dachboden. Sie ist genauso gebaut wie ein Bühnenbild. Sie enthält echte Gegenstände und Attrappen, ist realistisch und illusionär; sie hat ihre Bühne samt Kulissen; sie existiert und führt irgendwohin. [...] Es ist ein lyrisches und dramatisches Bühnenbild.“<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 7.

<sup>59</sup> siehe auch: Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, S. 96.

<sup>60</sup> Kott, Jan, *Spektakel-Spektakel, Tendenzen des modernen Welttheaters*, S. 68.

Nicht nur die Umgebung sondern auch die Personen um Josef K. werden genau beschrieben, z.B. der erste Wächter „[...] trug ein eng anliegendes Kleid, das ähnlich den Reiseanzügen mit verschiedenen Falten, Taschen, Schnallen, Knöpfen und einem Gürtel versehen war [...]“<sup>61</sup> und ergänzen dadurch sozusagen das Bühnenbild. Auch drückt die Kleidung des Wächters aus, was er für eine Figur darstellt, und er strahlt allein durch diese Art der Beschreibung eine gewisse Bedrohlichkeit aus. Die Tatsache, dass K. am Morgen allein im Bett von zwei Männern überrascht, bzw. einfach verhaftet wird, zeigt, welche Mächte in einem Staat am Werk sein können. So wird die Grundstimmung des Romans gefestigt, ein Gefühl der Unruhe und Beengung, eine Unheimlichkeit, die sich durch die ersten Gespräche K.'s mit den Wächtern nur verstärkt, da hier schon die Willkürlichkeit des geheimen Gerichts eingeführt wird. Weiters ist die Anordnung der Figuren interessant, denn in jedem weiteren Zimmer wartet ein neuer Aufseher oder Wächter. Es scheint, als würden sie den Auftritt des jeweils anderen abwarten, um dann ihre Dialoge mit K. auszuführen.

Auch wird in dieser ersten „Szene“ das erste und einzige Mal die Figur des Josef K. etwas näher beschrieben, denn durch seine Wohnsituation und die Gespräche über seine Arbeit, wird seine Herkunft als aus der Mittelschicht kommend klargelegt.

Durch diese genauen Beschreibungen und die Einführung der Person des Josef K. wird also etwas ausgedrückt, nämlich die Beziehung der Figuren zueinander und ihre Absichten, sowie die Welten, in denen sie leben werden hervorgebracht. Im weitesten Sinne ließe sich auch sagen, dass durch die kleine Beschreibung der Herkunft, des Standes des Josef K., die Zeit der Entstehung des Romans miteingebunden wird.

Die „Körperlichkeit“ der Figuren sticht in mehreren Szenen heraus, durch genaue Beschreibung der Bewegung erhalten die Menschen im Roman eine Plastizität, die ihnen, trotz dem Fehlen durchdringenden Textes, eine Lebendigkeit verleiht. Gestik, Mimik und körperlicher Ausdruck strukturieren die einzelnen Teile und auch die räumliche Anordnung des Geschehens:

„Er (*Anm.: K.*) geriet in eine gewisse Aufregung, gieng auf und ab, woran ihn niemand hinderte, schob seine Manschetten zurück, befühlte die Brust, strich sein Haar zurecht, kam an den drei Herren vorüber, sagte ‚es ist ja sinnlos‘, worauf sich diese zu ihm umdrehten und ihn entgegenkommend aber ernst ansahen, und machte endlich wieder vor dem Tisch des Aufsehers halt.“<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 7.

<sup>62</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 17.

Hier ist es weniger K. selbst oder seine Sprache, die den Raum strukturiert, als seine Bewegungen. Durch sie erfährt man seine Stimmung, sein Befinden, sein Anliegen und sieht seinen nächsten Schritt voraus, nämlich den Aufseher anzusprechen.

An etwas späterer Stelle, als K. das Treffen für beendet erklärt und sich entfernen will, findet sich diese Passage:

„Der Aufseher hob die Augen, nagte an den Lippen und sah auf K.’s ausgestreckte Hand, noch immer glaubte K. der Aufseher werde einschlagen. Dieser aber stand auf, nahm einen harten runden Hut, der auf Fräulein Bürstners Bett lag und setzte sich ihn vorsichtig mit beiden Händen auf, wie man es bei der Anprobe neuer Hüte tut.“<sup>63</sup>

Der Aufseher und die Wächter erhalten ihre Bedrohlichkeit weniger durch das, was sie sagen, als durch ihre Bewegung und ihr Auftreten. Der Aufseher, der während des Gesprächs mit K. ständig Gegenstände untersucht und bewegt, oder ein Wächter, der zwar in einem anderen Raum weilt, aber dessen ungeachtet durch seine weitreichende körperliche Präsenz Unheimlichkeit verbreitet.

Der wichtigste Punkt im Hinblick auf Theatralität in dem Roman *Der Prozess* ist sicherlich der Aspekt der „Wahrnehmung“ und die Vermittlung und Ausübung von Macht durch Blicke. Im Hinblick auf verschiedene Formen und Möglichkeiten von Theatralität

„[...] zeigt es sich, dass Theatralität nicht allein als spezifische Form (mehr oder weniger spektakulärer) Bewegungen oder Sprachen aufzufassen ist, sondern dass sie auch durch eine besondere Form der Wahrnehmung konstituiert wird.“<sup>64</sup>

Es gibt wenige Szenen, wenige Teile des Fragments, in denen es keine Art der Beobachtung oder des Beobachtet-Werdens gibt, und der Aspekt des Wahrnehmens durch ein Publikum ist oft gegeben. Von der Situation bei der „Ersten Untersuchung“, in der sich K. einer Menschenansammlung gegenüber sieht und die ihm wie ein Publikum bei einer Theatervorstellung bei seinem Verteidigungsmonolog zuhört, über „Im leeren Sitzungssaal“, wo die Frau des Gerichtsdieners und K. längere Zeit heimlich vom Studenten beobachtet werden, bevor sie ihn wahrnehmen, bis zum Kanzleidirektor, welcher im Dunkeln das Gespräch von Josef K. und seinem Onkel beim Advokaten mitverfolgt, bis er schließlich seine Anwesenheit zu erkennen gibt, finden sich noch weitere Momente in welchen heimlich beobachtet wird oder durch die Präsenz mehrerer Menschen eine Art Zuschauersituation konstruiert wird.

---

<sup>63</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>64</sup> Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens*, Berlin: Akademischer Verlag 1996, S. 29, (siehe auch Burns, Elizabeth, *Theatricality. A study of convention in theatre and in social life*, London: Longman 1972) Burns entwickelte in diesem Werk die These, Theatralität wäre primär als Wahrnehmungsmodus aufzufassen.

Um weiterhin bei der ersten Szene zu bleiben, spielen hier die beiden Greise vom Haus gegenüber eine wichtige Rolle. Sie und K. befinden sich in einem ständigen Machtkampf um die Oberhand der Beobachtung, denn beide wollen den Einfluss des Beobachters behalten und nicht zum ängstlichen, belauerten Objekt werden.

Josef K. „[...] sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete [...].“<sup>65</sup> Hier ist die Frau eindeutig in der Position durch ihren Blick Macht auf K. auszuüben, fühlt er sich doch durch diese Begebenheit in seinem normalen Morgenritual bereits beunruhigt. Dies wird noch verstärkt, als sie in weiterer Folge, als K. aufsteht und sich bewegt, „[...] mit wahrhaft greisenhafter Neugierde zu dem jetzt gegenüberliegenden Fenster getreten war, um auch weiterhin alles zu sehn.“<sup>66</sup>

Wie das Modell von Erika Fischer-Lichte erklärt, sind auch in *Der Prozess* die Akteure nicht klar vom Publikum zu trennen, was auch in den vorher genannten Abschnitten der Fall ist. Die Frau und die später zu ihr tretenden Männer bilden eine Form des Publikums, sie lassen sich allerdings nicht strikt vom Geschehen in K.'s Zimmer ausschließen. Mit ihren Blicken werden sie Teil der Verhaftung, die in dieser Situation eigentlich öffentlich stattfindet.

K. versucht die Blickmacht an sich zu reißen, als er aktiv, fast aggressiv „[d]ort sind auch solche Zuschauer“ und „[w]eg von dort“ hinüber ruft, mit dem Zeigefinger auf sie zeigt und damit erreicht, dass „[d]ie drei wichen auch sofort ein paar Schritte zurück, die beiden Alten sogar noch hinter den Mann [...]“.<sup>67</sup> Mit körperlicher und stimmlicher Aktivität übt K. eine Wirkung auf die Voyeure aus und bringt sie in ihrer Blickmacht so weit durcheinander, dass sie tatsächlich einige Schritte zurückweichen.

Im ersten Kapitel, welches den Titel „Verhaftung“ trägt, wird das Gefühl vermittelt, die Figuren in K.'s Wohnung befänden sich auf einer Bühne, seien Darsteller in einem Stück und die Alten gegenüber das Publikum. Und so wie ein Schauspieler den Zuschauer mit einer direkten Ansprache verunsichert, nimmt K. seinem Publikum die Übermacht des Blickes durch sein Herantreten.

Um sich schlussendlich noch dem inszenatorischen Raum zu zuwenden, nämlich dahingehend, dass der Raum von einem Regisseur gestaltet wurde, soll hier angenommen werden, dass das Gericht, das Unsichtbare, eine Art Gestalter darstellen kann. Genauso wie der Regisseur selbst (meistens) auf der Bühne als solcher nicht anwesend ist und sozusagen Vorbereitungen für den Ablauf der Handlung getroffen hat, könnte man davon ausgehen, dass

---

<sup>65</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 7.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 18.

dies in *Der Prozess* die Aufgabe des Gerichts oder Gesetzes ist. Denn es scheint den ganzen Roman über, dass alles akribisch geplant ist und einem genauen Ablauf Folge geleistet wird. Von der Verhaftung K.'s bis hin zu seinem Tod erinnert alles an eine perfekt inszenierte Geschichte. Der Protagonist durchläuft verschiedene Situationen, trifft auf unterschiedliche Figuren, bewegt sich wie von einer unsichtbaren Macht geleitet durch den Raum, um am Ende zu scheitern. Denn selbst der Mord an Josef K. erinnert im Aufbau an eine lange geplante und schließlich ausgeführte Handlung.

Interessant ist, dass es keine Möglichkeit zu geben scheint, sich als Leser in die Figuren hineinzusetzen. Sie sind keine geformten Charaktere und besitzen keine psychologischen Fundamente, alles was sie denken, bezieht sich auf die gerade erlebten Situationen. Hintergrundwissen über die Figuren ist nicht gegeben, man kann sie nur in ihrer räumlichen und strukturellen Verbindung zueinander fassbar machen, meistens in der Interaktion mit Josef K.. Genau diesem Verhältnis wohnt jedoch keine Kontinuität inne, und es findet keine Veränderung statt, weder psychologisch noch von der Handlung ausgehend.<sup>68</sup>

Die Perspektive ist die eines neutralen Beobachters, man kann nicht behaupten, dass K.'s Perspektive jene der Darstellung des Geschehens ist, obwohl manchmal dieser Eindruck entsteht. Der Text führt die Figuren dem Leser vor, entblößt sie, aber immer ohne Einblicke in ihr Innerstes zu geben. Der Realismus des beobachtenden Blicks ist die Essenz dieses Textes, die nachbarlichen Blicke stehen in Wechselbeziehung mit der Aktivität K.'s und lassen so eine theatrale Situation in der Erzählung entstehen. Hier ist wiederum der Leser konfrontiert, der nun mehr als Zuschauer fungiert und mit dem Über-Blick auf das totale Geschehen ausgestattet ist: „Das aufgeschlagene Buch ist gleichsam die geöffnete Szene.“<sup>69</sup>

Es lässt sich behaupten, dass das gesamte Romanfragment von Anfang an durch Attribute des Spielens, Verstellens und Handelns auf einer Bühne gekennzeichnet ist, denn K. beschließt anfangs „[...] war es eine Komödie, so wollte er mitspielen“<sup>70</sup> oder später „[...] K. musste dieser Schaustellung ein Ende machen [...]“<sup>71</sup> Hier ergänzt der Text die schon durch die Gestaltung und Anordnung der Figuren kreierte Atmosphäre der Theatralität und erklärt mit Worten die Bühnenhaftigkeit des Geschriebenen. „But the prose page as a ‚theatrical space‘ stands out all the more sharply as a result“ schreibt Marc M. Anderson in seinem Aufsatz *[...] nicht mit großen Tönen gesagt: On Theatre and the Theatrical in Kafka*<sup>72</sup> und meint weiter,

---

<sup>68</sup> vgl. Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, S. 7.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>70</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 10.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>72</sup> Anderson, Marc M., „[...] nicht mit großen Tönen gesagt“: *On Theatre and the Theatrical in Kafka*, in: *The*

dass es gerade diese theatrale Struktur ist, welche der Prosa Energie gibt und sie plastischer erscheinen lässt. Die abstrakten Situationen werden für den Leser greifbarer, besser haltbar und durch den Fokus auf Bewegung und Körper, verbunden mit der Plastizität der Worte, wird der fehlende psychologische Hintergrund der Protagonisten beglichen. Die dramatische Struktur entsteht andererseits auch durch die Distanz zu den Figuren, durch die Situation des Ausgestellt-Seins werden ihre marionettenhaften Züge noch verstärkt. Es ist, als können sie überhaupt nur durch Blicke existieren, genauso wie sich das Theater nur durch den Zuschauerblick entfalten kann. Der Zuschauerblick hält den Schauspieler und den Fortgang des Stückes am Leben, er gibt dem Schauspieler eine Identität auf der Bühne. So ähnlich verhält es sich auch im Text Kafkas, denn nur in den vielen Situationen die durch Blicke strukturiert sind, scheinen die Figuren so etwas wie Charakter oder Identität zu erlangen.

Jörg W. Gronius macht eine wichtige Bemerkung im Hinblick auf die theatrale Situation in *Der Prozess*, denn über der szenischen Schreibweise und der theatralen Atmosphäre darf nicht vergessen werden, dass es sich immer noch um einen Roman handelt und keinen Theatertext:

„[...] Wohlgemerkt: Merkmale theatraler Darstellungsform, nicht Merkmale dramatischen Textes. In der wesentlichen Bedeutung des Gestischen, Mimischen, der Bewegungen im Raum für den kafkaschen Text sind Elemente der Inszenierung enthalten, in der Einbeziehung von Figuren, die nur beobachtend, belauschend teilnehmen sogar Elemente der Aufführung.“<sup>73</sup>

*Der Prozess* beinhaltet also eine Vielzahl an inszenatorischen Elementen, und in mehreren Szenen lässt sich ein Aufführungscharakter erkennen, dennoch wäre es falsch zu sagen, der Roman wäre wie ein Theaterstück aufgebaut.

Man könnte aber annehmen, dass Kafka durch die wechselseitige Durchdringung der verschiedenen theatralen Zeichensysteme einen Text geschaffen hat, der für das Theater geschaffen ist bzw. leicht zu adaptieren ist. Dass genau dieser Aspekt auch zum Problem werden kann, wird im Zusammenhang mit der Analyse der Inszenierung von Gernot Plass näher beleuchtet.

---

*Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 78.3, Vienna University Library.

<sup>73</sup> Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, S.27.

## 2.5 Überblick über Komik, Grotteske und das Absurde

Zu Anfang dieses Kapitels erfolgt eine kurze Definition der Begriffe der Komik, Grotteske und des Absurden, welche die Anhaltspunkte bei der Untersuchung bestimmter Szenen aus *Der Prozess* darstellen.

Hans-Georg Wendland schreibt in seinem Aufsatz: *Komik und Grotteske bei Franz Kafka am Beispiel ‚Der Proceß‘*:

„Das **Missverständnis oder die Inkongruenz** zwischen dem, was aufgrund gültiger Normen erwartet wird, und einem Verhalten, das unerwartet davon abweicht, empfindet der Zuschauer, Zuhörer oder Leser als komisch.“<sup>74</sup>

Er bemerkt aber auch „[...] dass sich das Komische nicht in objektiv gültigen Merkmalen darstellen lässt.“<sup>75</sup> Norbert Kassel stellt in seinem Werk *Das Grotteske bei Franz Kafka* fest:

„Ähnlich verhält es sich mit dem Absurden, dessen Verständnis man formal aus dem Bereich von Sinn -Kategorien nimmt, inhaltlich erklärt: in der Abwesenheit von Sinn. Das Grotteske stellt eine Form der überraschenden-extremen Verzerrung von in der Anschauung real gegebenen Gegenständlichkeiten dar.“<sup>76</sup>

Gerade im Werk *Der Prozess* lassen sich Szenen oft nicht nur auf Komik, Grotteske oder das Absurde reduzieren, sondern weisen Eigenschaften aller Begriffe auf. Daher wird auf eine strikte Analyse der Szenen nach einheitlichen Termini verzichtet, und stattdessen versucht, ein Überblick über alle drei im Roman vorkommenden Elemente zu geben.

Betrachtet man das Werk Kafkas im Kontext seiner Biographie, scheinen Charakteristika wie Verzweiflung, Angst oder Ausweglosigkeit, in weiterer Folge auch Tragik oder Beklemmung als für eine Beschreibung geeignet. Begriffe wie Komik oder Humor erscheinen abwegig und fehl am Platz, doch nur weil die Person Kafka (und damit sein Werk) mit dem Vorurteil der oben genannten Eigenschaften behaftet ist. Wirft man einen objektiveren Blick auf seine Schriften und wendet eine andere Lesart an, finden sich neben Elementen der Komik auch viele humorvolle Stellen.

Natürlich darf im Zusammenhang mit Kafka nicht von einem Humorverständnis der leichten Unterhaltung oder Belustigung des Lesers ausgegangen werden, vielmehr handelt es sich um eine Form des ernststen Humors. Felix Weltsch, ein Freund Kafkas, meint in seiner Schrift *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas* hierzu: „[e]s kommt nur darauf an, das Wesen des Humors richtig zu verstehen“ und über Kafka selbst: „[d]ieses humorvolle,

---

<sup>74</sup> Wendland, Hans-Georg, *Komik und Grotteske bei Franz Kafka am Beispiel ‚Der Proceß‘*, München: GRIN Verlag 2011, S. 6.

<sup>75</sup> Ebenda.

<sup>76</sup> Kassel, Norbert, *Das Grotteske bei Franz Kafka*, München: Fink 1996, S. 25.

lächelnde Darüberstehen, von dessen erhöhter Position aus er all sein Leiden betrachtet, hebt ihn aus den Wellen des Unglücks, in denen er sonst hätte versinken müssen.“<sup>77</sup>

Genau dieser Aspekt des „Über den Dingen Stehens“ zeichnet auch die Komik mancher Situationen in *Der Prozess* aus. Der Leser betrachtet das Geschehen von einer höheren Position aus und verschafft sich so Distanz.<sup>78</sup> Durch diesen Raum des Abstands wird der komische Effekt möglich. So ist hier z.B. der Abschnitt der Szene des Gesprächs Josef K.'s mit dem Geistlichen zu nennen, wo K. behauptet:

„Besonders bei diesem Gericht, das fast nur aus Frauenjägern besteht. Zeig dem Untersuchungsrichter eine Frau aus der Ferne und er überrennt um nur rechtzeitig hinzukommen, den Gerichtstisch und den Angeklagten.“<sup>79</sup>

Besteht, während K. alleine im Dom umhergeht und sich umsieht, eine gewisse Nähe zum Leser, wird diese durch den Ruf „Josef K.“ des Geistlichen abrupt beendet und der Leser in die Situation eines Zuschauers erhoben, der nun das Gespräch der beiden von sicherer Distanz aus beobachtet. Nur durch diese Entfernung zur Figur Josef K. kann die Situation als humorvoll betrachtet werden, denn in ihr kann sich die Komik eines Gesprächs über Frauen mit einem Geistlichen erst entfalten. Gleichzeitig schwingt aber auch ein Gefühl der Bedrohung mit, denn es erscheint respektlos über dieses Thema in der Kirche mit einem Pfarrer zu sprechen. Die danach entstehende Stille verstärkt dieses Gefühl noch.

Komik auf hohem Niveau, wie sie bei Kafka zu finden ist, in Verbindung mit Elementen des Absurden oder der Groteske, bewegt sich immer an einer Grenze zum Tragischen. Es genügt eine minimale Verschiebung in der Figurenkonstellation oder des Blickwinkels und schon schlägt das Komische in Verzweiflung um.<sup>80</sup> Genauso verhält es sich bei der oben beschriebenen Szene: als K. sich seiner Aussage bewusst ist und Stille im Dom herrscht, fragt er den Geistlichen wie ein kleines Kind „Bist Du mir böse?“<sup>81</sup> Warum K. den Pfarrer mit „Du“ anspricht ist unklar, aber es verleiht der Szene eine zusätzliche komische Note.

Es ist bekannt, dass Tragisches und Komisches unabdingbar miteinander verbunden sind und gerade bei Kafka wohnt jeder Komik auch unweigerlich etwas Tragisches und Beklemmendes inne. So hält K. seine Verhaftung zuerst für eine Verwechslung, dann will er den Wächtern ins Gesicht lachen, denkt, es sei ein Scherz zu seinem Geburtstag, und entschließt sich schlussendlich, bei dieser Komödie mitzuspielen. Dennoch umschließt diese Szene ein

---

<sup>77</sup> Weltsch, Felix, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*, S. 79.

<sup>78</sup> Ebenda, S. 89.

<sup>79</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 195.

<sup>80</sup> Siehe hierzu: o.N., *Xlibris-Literaturplattform für Schüler, Studenten und alle Freunde der Literatur*, <http://www.xlibris.de/Autoren/Kafka/Werke/Der+Proceß?page=0%2C3>, Zugriff: 23.03.2012, S. 1.

<sup>81</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 195.

mulmiges Gefühl, eine heitere, lockere Stimmung will trotz der Bemühungen K.'s nicht recht aufkommen. Durch die schroffen Antworten der Wächter scheint es möglich, dass die Situation innerhalb von Sekunden kippt und für K. zur Bedrohung wird.<sup>82</sup> Die Wächter wirken trotz ihrer Dummheit gefährlich, genauso wie die Arbeitsweise des Gerichts in ihrer Unnachvollziehbarkeit bedrohlich scheint: es tagt auf Dachböden und in armseligen Mietshäusern, verliert dadurch aber nicht seine unheimliche Machtausstrahlung. Hans-Georg Wendland meint hierzu:

„Man wird das Komische und Groteske in ‚Der Proceß‘ entdecken und verstehen, dass scheinbar Widersprüchliches wie Komisches und Alpträumhaftes sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern einem Gegenstand gleichen, den man von zwei verschiedenen Seiten betrachten kann wie die beiden Seiten einer Medaille.“<sup>83</sup>

Auch bei anderen Schriftstellern finden sich diese Attribute, man denke an das Werk Thomas Bernhards, welches sich ebenfalls durch grotesk-tragische Situationen auszeichnet.

Hier ist zu erwähnen, dass Kafka auch Überlegungen zur Komik körperlicher Defizite anstellt, indem K. zögert, sich über das, durch eine Krankheit hervorgerufene Grinsen des Bankbeamten Kaminers lustig zu machen: „[...] nur Kaminer stand mit seinem Grinsen zur Verfügung, über das einen Spaß zu machen leider die Menschlichkeit verbot.“<sup>84</sup>

Ein Aspekt der Groteske, der sich auch auf die vorher erwähnten Szenen bezieht, ist die Selbstverständlichkeit, mit der Situationen hingenommen werden, die außergewöhnlich erscheinen. Es ist ganz normal, dass man bei Titorelli über das Bett steigt, K. wundert sich über die Froshhaut zwischen Lenis Fingern, misst ihr aber nicht allzu viel Bedeutung bei.

Dass ab und zu ein Bein durch ein Loch in der Decke in den Raum der Gerichtskanzleien hängt und den Parteienverkehr stört, erklärt der Advokat mit stoischer Ruhe und gerade diese Selbstverständlichkeit mit welcher einige Begebenheiten erzählt werden, lassen sie so komisch wirken, denn „[d]ie grotesk-komische Wirkung solcher Situationen lebt von der Differenz der Darstellung des Widersinnigen im Gegensatz zu einer Vernünftigen Welt.“<sup>85</sup>

Zu erwähnen ist weiters die Begegnung mit Frl. Bürstner, als K. ihr seine Verhaftung vorspielt. Hier kreiert Kafka eine Art ironische Theatralität,<sup>86</sup> indem er die scheinbar einstudierte Verhaftung K.'s und seine Begegnung mit dem Aufseher von K. selbst nachstellen lässt. Die Komödie des Anfangs wird verdoppelt und K. wird wieder zum

---

<sup>82</sup> Siehe hierzu: Kafka, Franz, *Der Proceß*, Kapitel 1-Die Verhaftung, S. 7-21.

<sup>83</sup> Wendland, Hans-Georg, *Komik und Groteske bei Franz Kafka am Beispiel ‚Der Proceß‘*, S. 4.

<sup>84</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 21.

<sup>85</sup> Siehe hierzu: o.N., *Xlibris-Literaturplattform für Schüler, Studenten und alle Freunde der Literatur*, <http://www.xlibris.de/Autoren/Kafka/Werke/Der+Proceß?page=0%2C3>, Zugriff: 23.03.2012, S. 1.

<sup>86</sup> Vgl. Gronius, „Kafka im Theater, Über Adaptionen des ‚Proceß‘ und Menschen im Hotel“, S. 82.

Schauspieler, der sich selbst spielt. Kafka bedient sich des Öfteren der Effekte der Verdoppelung, die wiederum eine groteske Atmosphäre erschaffen. Die zwei gleichen Bilder des Richters, die sich im Büro des Advokaten und bei Titorelli finden, die Wächter, die immer nur zusammen auftreten, sei es bei der Verhaftung oder in der Prügler Szene. Auch hier ist die Erhöhung der Situation bis zum äußersten getrieben, indem K. am Tag nach der Begegnung mit dem Prügler die Wächter in genau der selben unwürdigen Situation in der Aktenkammer vorfindet und noch dazu von den selben beiden Dienern an der Kopiermaschine gesehen wird.<sup>87</sup>

Zusätzlich fällt die Gegensätzlichkeit vieler Aussagen auf wie z.B. des Geistlichen „[...] man muß nicht alles für wahr erhalten, man muß es nur für notwendig halten“ oder des Malers Titorelli: „[b]eide Methoden haben das Gemeinsame, daß sie eine Verurteilung des Angeklagten verhindern“ auf die K. sogleich antwortet: „[s]ie verhindern aber auch die wirkliche Freisprechung.“<sup>88</sup> Generell finden sich oft abwegige Erläuterungen und Schlussfolgerungen, in denen eine Figur ausführlich über eine Sache spricht und Theorien darlegt, um diese sogleich wieder zu verneinen oder zurückzunehmen, so z.B. der Vortrag des Advokaten, den dieser in seinem Büro hält um K. seine Situation darzulegen.<sup>89</sup>

In dem Werk *Das Theater des Absurden* erläutert Martin Esslin sehr aufschlussreich die Bedeutung Kafkas für das Theater des Absurden, so erkennt er z.B. in dem Romanfragment *Der Prozess* einen Vorläufer der Werke von Ionesco, Adamov oder Beckett. Rückblickend lässt sich auch die erste Bearbeitung für die Bühne von André Gide und Jean Louis Barrault aus dem Jahre 1947 als authentische Verkörperung jener dramatischen Form sehen, die sich in den 1950er Jahren als Theater des Absurden herausbilden sollte. In der Inszenierung lassen sich viele Parallelen zu den szenischen Einfällen dieser Autoren ziehen, beschäftigen sich doch beide mit Clowns, Nonsense-Dichtung oder dem Aspekt des traumhaften in der Literatur. In dieser Bühnenbearbeitung findet sich ein freier, fließender und grotesk-fantastischer Stil wieder, der in so vielen Werken Kafkas die Grundlage darstellt und welcher nur wenige Jahre später vielen Dramatikern des Absurden immanent sein wird.<sup>90</sup>

So kann das Grundthema von *Der Prozess* als absurd bezeichnet werden, denn es scheint keinen Sinn zu geben, nach dem das Gericht vorgeht und Verhaftungen durchführt. Die ganze Geschichte des Josef K. ist von der Absurdität, einer Sinnlosigkeit seines Tuns geprägt und in

---

<sup>87</sup> Vgl. Weltsch, Felix, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*, S. 90. und Anderson, Marc „[...] nicht mit großen Tönen gesagt“: *On Theatre and the Theatrical in Kafka*, S. 169.

<sup>88</sup> Kafka, Franz, *Der Proceß*, S. 148 und 203.

<sup>89</sup> Ebenda, S. 102-115. (Kapitel Advokat/Fabrikant/Maler)

<sup>90</sup> Vgl. Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, herausgegeben von Burghard König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, Neuausgabe Dezember 2006, S. 273/274.

diesem Zirkel des nutzlosen Handelns begegnen ihm komische Figuren, die ihn in von der Wirklichkeit verzerrte Situationen bringen, in denen ein vernünftiges Handeln überhaupt nicht mehr möglich scheint.

„Dieses Thema: der im Labyrinth verirrte Mensch, der den Faden der Ariadne nicht besitzt, ist das Urthema...im Werk Kafkas. Wenn der Mensch keinen Leitfaden hat, so bedeutet das, dass er ihn nicht mehr haben wollte. Daher rühren sein Schuldgefühl, seine Angst, die Absurdität der Geschichte.“<sup>91</sup>

Der für das Theater des Absurden bezeichnende Zusammenbruch menschlicher Kontakte<sup>92</sup> findet sich auch in *Der Prozess* wieder. K. begegnet Menschen, hat aber den roten Faden seines Tuns längst abgegeben. Man kann die Begegnungen mit anderen Figuren nicht als „Kontakt“ bezeichnen, der die Menschen eigentlich dahin bringen soll, dass sie sich so sehen, wie sie wirklich sind. Genau dies soll Josef K., aber er schafft es nicht und am Ende hat er niemanden mehr außer den unheimlichen Tenören, die ihn schließlich aus der irdischen Welt entfernen. Die Absurdität des menschlichen Daseins fernab jeglicher Moral und Wertesysteme wird aufgedeckt, denn wenn keine in sich geschlossenen Systeme mehr anerkannt werden können (wie das Gesetz, die Kirche oder das Gericht) muss man sich mit der elementaren unverhüllten Wirklichkeit des Lebens abfinden.<sup>93</sup>

Kafka nutzt viele Elemente des Komischen, Grotesken oder Absurden in der Darstellung und Form seiner Geschichten. Auch bei der Inszenierungsanalyse der Arbeit von Gernot Plass werden diese Punkte eine wichtige Rolle spielen, da Plass sich in seiner Arbeit mit dem Thema des Absurden beschäftigt und seine Wirkung für die Bühne ausschöpft.

Genau in diesen Aspekten von *Der Prozess* liegt ein Entgegenkommen zum Theater, denn die Darstellung der verblüffenden Situationen als selbstverständlich, oder die Komik der Figuren, kommt dem Medium Theater zugute.

---

<sup>91</sup> Ionesco, Eugène, „Dans les Armes de la Ville“, *Cahiers Renaud-Barrault*, No. 20, Oktober 1957, S. 4, zitiert nach: Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, S. 273.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 317.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 311.

### 3. Methoden der Dramatisierung

---

Seit jeher sind Menschen fasziniert von Bearbeitungen schon vorhandener Stoffe und scheuen sich nicht vor der ungeheuren Arbeit dieser Modifizierungen. In diesem Kapitel wird ein Einblick in die Methoden der Bearbeitung und Adaption erfolgen und des Weiteren eine Übersicht über die Geschichte der Dramatisierungen gegeben. Anschließend werden die künstlerischen Möglichkeiten, die Dramatisierungen bieten erörtert und Probleme in der Bearbeitung und Adaption beleuchtet. Dies soll im Hinblick auf die von Gernot Plass geschaffene „Überarbeitung“ geschehen, welche im nachfolgenden Kapitel eingehend untersucht wird.

Michael Schreiber unterscheidet in seinem Werk *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*<sup>94</sup> grundsätzlich zwischen „Bearbeitung“ und „Adaption“. Erstere empfindet er als medienunabhängig, d.h. sie ist nicht zwingend an die Anpassung an ein anderes Medium gebunden, sondern bewegt sich innerhalb des Rahmens ihres Ausgangsmediums. Hier nennt Schreiber z.B. Zusammenfassungen oder Bearbeitungen für Kinder.<sup>95</sup>

Unter dem Begriff „Adaption“ versteht er die Anpassung eines literarischen Werkes an ein anderes, nicht rein sprachliches Kommunikationsmedium, für das es ursprünglich nicht konzipiert war. Er bezeichnet jene als „Medientransfer“ und nicht (im Gegensatz zur Bearbeitung) als innerliterarischen Gattungstransfer. Er bemerkt jedoch, dass gerade die Dramatisierung epischer Texte eine Mittelstellung zwischen Medien- und Gattungstransfer einnimmt, da man sie sowohl als Transfer von der epischen zur dramatischen Gattung wie auch als Transfer des Mediums Buch zum Medium Bühne sehen kann. „[...] von Medientransfer würde ich hierbei allerdings nur dann sprechen, wenn die Dramatisierung tatsächlich zu Aufführungszwecken erfolgt“<sup>96</sup>, meint Schreiber zum Abschluss, wobei sich die Frage stellt, ob Dramatisierungen ohne konkrete Aufführungsabsicht überhaupt angestrebt werden. Einen weiteren wichtigen Punkt in der Bearbeitung oder Adaption stellt dieselben durch jemand anderen als den Autor dar. Die Bearbeitung ist „[...] jede das Original verändernde Umgestaltung eines Werkes nicht durch den Autor selbst (Fassung), sondern durch fremde Hand.“ Weiters soll als die Absicht der Bearbeitung „[...] vor allem die modernisierende, aktualisierende, straffende oder stilistisch, formal oder kompositorisch

---

<sup>94</sup> Schreiber, Michael, *Übersetzung und Bearbeitung, Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübinger Beiträge zur Linguistik, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>96</sup> Ebenda, S. 99.

ändernde Umformung [...]“ gelten, und es sei die „zeitlose Gültigkeit einer Dichtung dadurch herauszuarbeiten, dass sie [...] dem Geschmack und den Lebensbedingungen der neuen Zeit angepasst [...] wird.“<sup>97</sup>

In dem Fall einer Umsetzung des Romans *Der Prozess* für die Bühne hat man es also zuallererst mit einer Bearbeitung zu tun, einer Umformung des Prosatexts zum „dramatischen Text“ und später mit der Adaption, als Transfer des geschriebenen, noch rein auf Sprache basierenden Textes, in den darstellerischen Raum des Theaters. Hier werden die sprachlichen Zeichen mit gestischen, mimischen und lautlichen Zeichen ergänzt und können durch die Vielfältigkeit der Möglichkeiten des Ausdrucks immer neu zusammengesetzt werden, woraus sich schlussendlich der so genannte „Performance Text“ (Aufführungstext) ergeben kann.

„Through this process of transferal, the novel is transposed into dialogues (which often differ from those of the original) and above all into stage actions that use all of the materials available to dramatic performance (gesture, image, music, etc).“<sup>98</sup>

Mit dem Terminus des „dramatischen Textes“ ist vorsichtig umzugehen, da heutzutage keine einheitliche Definition desselben vorliegt und der Trend des „dramatischen Schreibens“ dahingeht, dass jeder Text für die Bühne tauglich erscheint bzw. dort verwendet werden kann, auch ohne die „typische“ Form eines „dramatischen Textes“ zu haben. Aristoteles prägte mit seiner Forderung nach Einheit der Zeit, Handlung und des Ortes und der Figurenkonstellation von Held und Anti-Held und deren Beziehung lange Zeit den Aufbau der Texte für die Bühne und den Begriff des „Dramas“. Heute bilden Elemente wie Dialoge oder Konflikte jedoch nicht mehr die Kriterien für die Herstellung einer „dramatischen Situation“ und so werden verschiedenste Formen literarischer Arbeiten auf den Bühnen des 21. Jahrhunderts präsentiert.<sup>99</sup>

Nach Fernando de Toro, der sich seinerseits wiederum auf Roman Ingarden beruft, besteht eine mögliche Definition des „dramatischen Textes“ darin, ihn aus einem Haupttext, welcher Dialoge und Beschreibung/Darstellung der Charaktere enthält, und aus einem sekundären Text, zu dem Regieanweisungen und Anmerkungen (z.B. Szenenüberschriften) zählen, zu konstruieren.

---

<sup>97</sup> von Wilpert, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001, 8. verbesserte und erweiterte Auflage, S. 76.

<sup>98</sup> Parvis, Patrice, „Adaptation/Bühnenbearbeitung“, [Schlagwort], in: *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto (u.a): University of Toronto Press Incorporated 1998, S. 14.

<sup>99</sup> Vgl. Ebenda, „Dramatic Text/dramatischer Text“ [Schlagwort], S. 120.

Hier präsentiert sich der „dramatische Text“ als strukturiertes Ganzes und enthält Elemente die der Autor verwendet und arrangiert, damit der Leser einen Text als „dramatisch“ anerkennt. Der „Aufführungstext“ deckt die Unsicherheiten im „dramatischen Text“ auf, er ergänzt ihn, und der Regisseur kann leere Stellen im „dramatischen Text“ füllen oder auch herausheben. Es ist gewissermaßen eine Präsentation des Materials, welches vorher dem Geschriebenen immanent war, z.B. das Set<sup>100</sup> „[...] the performance text is the sum of all the components of the dramatic text: word/story and performative virtuality.“<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Vgl. de Toro, Fernando, *Theatre Semiotics, Text and Staging in Modern Theatre*, Frankfurt a. Main (u.a): Vervuert 1995, S. 43-47.

<sup>101</sup> Ebenda, S. 47.

### 3.1 Vom „Erzähltext“ zum „dramatischen Text“

Im Hinblick auf ein konkretes Verfahren bei Dramatisierungen und Adaptionen existiert kein Regelwerk, welches vorschreibt, wie bei diesen Formen der Veränderung von Texten vorgegangen werden muss. Bei Bearbeitungen für das Theater (den Text wie auch die Inszenierung betreffend) finden sich wiederkehrende Techniken und Aspekte, aber dem Bearbeiter selbst sind keine Einschränkungen gesetzt, wie er mit dem Ursprungstext umzugehen hat.

Paul M. Malone versucht mit Bezug auf Roger Mirza's Analyse der Bühnenumfassung des Romans *El coronel no tiene quien le escriba* (dt: *Der Oberst hat niemand, der ihm schreibt*) von Gabriel García Márquez einige Kennzeichen der Bearbeitung eines Romans für das Theater aufzuzeigen und vor allem den Weg vom Erzähltext („Narrative Text“) zum dramatischen Text („Dramatic Text“) weiter zum Aufführungstext („Performance Text“) zu untersuchen.<sup>102</sup>

Vom „Erzähltext“ zum „dramatischen Text“ erfolgt zuerst ein Prozess der „Rekodifizierung“, allerdings noch innerliterarisch, nämlich „[...] the diegetic narrative rewritten as dialogue and stage directions.“<sup>103</sup> Hierzu gehören auch die Eliminierung der Erzählstimme oder die Umformung von beschreibenden oder erklärenden Passagen, in die szenische Form.<sup>104</sup> Es liegt im Ermessen des Theaterautors, wie viel er vom Ursprungstext durchscheinen lassen möchte bzw. ob erkennbar bleiben soll, dass es sich um eine Bearbeitung eines Prosatextes handelt, wie es z.B. in der Inszenierung von Andreas Kriegenburg der Fall war, wo ganze Passagen aus *Der Prozess* einem Schauspieler zugeschrieben wurden, der diese in weiterer Folge in einer Art Erzählerposition dem Publikum vortrug.

Gerade bei *Der Prozess* kann aber angenommen werden, dass ein Publikum sich der Romanvorlage durchaus bewusst ist und die verschiedenen Ebenen und Veränderungen einer Bearbeitung und Adaption auch als solche wahrnimmt.

Bei der Bearbeitung eines Prosatextes erfolgt zumeist eine Beschränkung der Handlung auf einen „polyfunktionalen Ort“, welchen im „Aufführungstext“ der Bühnenraum darstellt. Im „dramatischen Text“, so meinen Malone und Mirza, wird die Zahl der Schauplätze minimiert, denn die Vielfalt der Räume in einem Roman ist schwierig auf die Bühne zu übertragen. Hier spielen finanzielle Aspekte eine Rolle, denn der technische Aufwand und die Herstellung verschiedener Bühnenbilder können ein Problem darstellen. Diesen Argumenten wird hier

---

<sup>102</sup> Malone, Paul M., *Franz Kafka's The Trial: Four Stage Adaptions*, S. 8.

<sup>103</sup> Ebenda.

<sup>104</sup> Ebenda.

widersprochen, da sich heutzutage mit dem Einsatz von Medien, wie Videoprojektionen oder Geräuschkulissen, sehr wohl viele verschiedene Orte suggerieren lassen. Selbst wenn keine technischen Werkzeuge verwendet werden, kann mit den einfachsten Mitteln (wie später bei Plass beschrieben) der Spielort öfter wechseln und gerade die so genannten „multifunktionalen“ Bühnenräume mit ihren eher kargen Ausstattungen lassen es zu, dass ständig neue Plätze konstituiert werden.

Dahingehend werden auch die Charaktere auf einige wenige zentrale Figuren begrenzt, denn es erscheint effizienter, weniger Schauspieler engagieren zu müssen und es ist einfacher für das Publikum, sich auf einige wenige Hauptcharaktere zu konzentrieren. Diesem Punkt folgend existiert die Methode mehrere Nebenfiguren zu einer größeren zusammenzufassen bzw. neue Figuren zu erfinden, welche die Handlung stärker vorantreiben oder z.B. die Eigenschaften eines Erzählers aufweisen. Einschübe fremder Textelemente werden verwendet, um dem „dramatischen Text“ eine eigene Note zu verleihen und die Handlung nach eigenem Ermessen zu verändern.

Dialoge oder ganze Szenen können zusammengenommen werden, um eine komprimiertere Form der Aufführung zu erhalten, andererseits können auch neue Szenen eingeschoben werden, um den Informationsverlauf aufrecht zu erhalten, der durch die Abfolge der Geschichte im Roman so auf der Bühne nicht möglich gewesen wäre. Prinzipiell lässt sich sagen, dass die Struktur des Romans vereinfacht und gekürzt wird, Flashbacks oder Vorschauen, parallele oder immer wiederkehrende Szenen sind auf der Bühne schwieriger darzustellen und werden deshalb meist vereinfacht oder unter anderen zeitlichen Abfolgen gezeigt. Der letzte von Malone genannte Punkt bezieht sich hier schon auf eine konkrete Umsetzung des „dramatischen Texts“ in den „Aufführungstext“, denn symbolische und emotionale Aspekte werden hier mit den Mitteln der Bühne ausgedrückt. Hier können „andere Codes“ verwendet werden, z.B. werden sprachliche Zeichen in körperliche umgewandelt. Auch Geräusche, Mimik oder Lichtelemente spielen hier eine wichtige Rolle, Malone nennt hier z.B. helles Licht als Ausdruck des Morgengrauens oder musikalische Elemente um die inneren Zustände einer Figur auszudrücken.<sup>105</sup>

Den Aspekt der Modernisierung unterschlägt Malone in seiner Auflistung, er fordert keine Umgestaltung von Sprache oder Begebenheiten an zeitgenössische Parameter. Gerade dieser Aspekt, die Überführung eines Themas in eine andere Zeit und die Frage nach der Aktualität eines Stoffes, sollten aber bei der Bearbeitung berücksichtigt werden. Außerdem muss hinzugefügt werden, dass die Umformung des Prosatextes in Dialoge generell eine große

---

<sup>105</sup> Vgl. Malone, Paul M., *Franz Kafka's The Trial: Four Stage Adaptions*, S. 9-13.

Herausforderung darstellt. Denn der Autor muss entscheiden, welche Passagen von Bedeutung für die Bühnenversion sind und welche Möglichkeiten und Freiheiten bei der Umformung erlaubt sind. Handelt es sich um eine „Bearbeitung“ dahingehend, dass die Sprache des Ursprungautors größtenteils beibehalten und in dialogische Form übertragen wird, oder schreibt der Theaterautor mit eigenen Worten „über“ den Ausgangstext, in welchem Fall man von einer „Überschreibung“ oder sogar „Neuschreibung“ sprechen könnte.

Als vierten Text, dem allerdings weniger Gewicht zugeschrieben wird als den drei zuvor beschriebenen, nennt Malone das Regiebuch: „[it] does not constitute a ‚text‘ at the same level as the DT or the PT“.<sup>106</sup> Im Regiebuch können sich „dramatischer Text“ und „Aufführungstext“ mit Notizen des Regisseurs bzw. den aufgezeichneten körperlichen, lautlichen und lichttechnischen Umsetzungen des Textes vereinen.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Vgl. Malone, Paul M., *Franz Kafka's The Trial: Four Stage Adaptions*, S. 13.

<sup>107</sup> Vgl. Ebenda, S. 9-13.

### 3.2 Vom „dramatischen Text“ zum „Aufführungstext“

Der Weg vom „dramatischen Text“ zum „Aufführungstext“ ist schwieriger zu beschreiben, da es hier kein Gerüst der Adaption gibt, wie es vorher der Weg vom „Erzähltext“ zum „dramatischen Text“ vorschlägt. Es geht nun darum, den noch immer rein sprachlichen Text des „dramatischen Textes“, in die verschiedenen Codes des „Aufführungstextes“ zu transformieren.

„Denn während der literarische Text ausschließlich aus sprachlichen Zeichen besteht, wird der Körpertext des Schauspielers mit Notwendigkeit zumindest aus gestischen, proxemischen und paralinguistischen Zeichen sowie den Zeichen der äußeren Erscheinung synthetisiert sein. Die Transformation des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text einer Aufführung ist daher auch nur als Übersetzung aus dem sprachlichen Zeichensystem in das System theatralischer Zeichen angemessen zu bestimmen und zu beschreiben, nicht jedoch als seine bloße Übermittlung in einem anderen Medium.“<sup>108</sup>

Hier ist zu ergänzen, dass sich gestische Zeichen zur Darstellung von abstrakten Zusammenhängen weniger eignen, allerdings sind sie beim Ausdruck von Empfindungen oder inneren Zuständen den sprachlichen vorzuziehen. Die sprachlichen Zeichen des Dramas können nur dann in theatralische übersetzt werden, wenn sie sich auf Gegenstände und Momente beziehen, die mit den Mitteln der Schauspielkunst ebenfalls dargestellt werden können. Demnach müssen sich beide Arten von Zeichen als Interpretanten füreinander einsetzen lassen.<sup>109</sup>

Hier spielen neben den Intentionen des Adapteurs bzw. des Regisseurs auch kulturelle und theatrale Konventionen eine Rolle, und vor allem muss den Figuren, die bis jetzt nur auf dem Papier existierten, ein Körper gegeben werden. Schauspieler und Bühnenraum sind keine bedeutungsindifferenten Medien, denn sie bringen im Übermittlungsprozess der Zeichen immer schon bestimmte Bedeutungsqualitäten mit.<sup>110</sup> Der Schauspieler, als individuelle Person, zeigt in verschiedenen Situationen abweichende Reaktionen und evoziert durch sein Auftreten beim Publikum bestimmte Bedeutungen, es kann also keinen einheitlichen „Aufführungstext“ einer Inszenierung geben. Besonders während dem Probenprozess kommt es immer wieder zu Änderungen, aber auch nach der Premiere wird sich jede Aufführung von der nächsten in gewissen Elementen unterscheiden.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters – Eine Einführung, Band 3: Die Aufführung als Text*, Tübingen: Gunter Narr 1988, S. 35/36.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 39.

<sup>110</sup> Ebenda, S. 34. Nach Erika Fischer-Lichte gelten Buch und Schrift als bedeutungsindifferente Medien, d.h. der Sinn des Dramas wird durch Schriftart oder Leseform (Taschenbuch, Zeitschrift, etc.) nicht beeinflusst.

<sup>111</sup> Vgl. Malone, Paul M., *Franz Kafka's The Trial: Four Stage Adaptions*, S. 12.

Zudem lässt sich aus einem literarischen Text kein allgemeingültiger „Sinn“ ablesen nachdem dieser zu interpretieren wäre, es existiert keine verbindliche Textauffassung. Denn die im Interpretationsprozess gefundenen Bedeutungen schließen immer politische und soziale Konventionen, sowie die Stellung des zeitgenössischen Publikums mit ein. Dies kann den Ausgangspunkt der Transformation darstellen, dem allerdings auch keine fixe Vorgabe innewohnt, wie Regisseur und Schauspieler den Bedeutungen, welche sie aus dem literarischen Text filtern und dann in theatralische Zeichen transformieren, konstruieren müssen. Erika Fischer-Lichte sieht hier als einzige Regel

„[...]daß ihrer (*Anm.: Regisseur und Schauspieler*) übereinstimmenden Auffassung nach das zu wählende bzw. gewählte Zeichen imstande sein sollte, in der gegebenen Situation für das fragliche Publikum als angemessener Interpretant für die von ihnen intendierte Bedeutung, die sie dem fraglichen Element des literarischen Textes beigelegt haben, fungieren zu können.“<sup>112</sup>

Abschließend bleibt zu sagen, dass im Verlauf des Transformationsprozesses ein neues Bedeutungsgefüge entsteht und sich daraus ein eigenständiges Kunstwerk bildet. Die Aufführung ist als selbstständiger Text zu sehen, gleichzeitig aber auch als Transformation eines „dramatischen Textes“ zu begreifen.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters – Eine Einführung, Band 3: Die Aufführung als Text*, S. 41.

<sup>113</sup> Ebenda, S. 53.

### 3.3 Übersicht der Geschichte der Dramatisierung

Schon Aristoteles spricht sich in seiner *Poetik* gegen die Bearbeitung epischer Stoffe für die Bühne aus, „[...] und darf kein episches Handlungsgefüge zu einer Tragödie machen“, da sie in dem Prozess der Umformung an Gehalt verlieren würden „[d]enn im Epos erhalten die Teile wegen der Ausdehnung des Ganzen die passende Größe.“<sup>114</sup>

Niemals könne eine Bearbeitung der Handlungsvielfalt des Epos gerecht werden, was berechtigt erscheint, denn um die Einheit des Ganzen nicht zu verletzen, muss bei der Dramatisierung gekürzt werden und dadurch werden Handlungsstränge gezwungenermaßen verloren gehen: „[...] in Dramen jedoch ist das Ergebnis in vielem der Erwartung entgegen gesetzt.“<sup>115</sup>

Die Frage ist jedoch, ob nicht trotz dieses „Verlustes“ eine komprimierte, in manchen Fällen kompaktere und aussagekräftigere Version des Originals entstehen kann.

Oft wird übersehen, dass die Kunst der Bearbeitung eine lange Tradition hat, schon in der griechischen Antike wurden Mythen als Tragödien auf die Bühne gebracht und selbst Shakespeare verließ sich auf diese Technik und erschuf so einige der größten Dramen der Geschichte. Er bediente sich der antiken römischen und griechischen Stoffe, wie auch der Geschichten zeitgenössischer Kollegen, wie z.B. Holinshed.<sup>116</sup> Allerdings würde heute niemand bei Shakespeares *Othello* oder *Maß für Maß* an eine Adaption oder Bearbeitung denken. Auch sie basieren eigentlich auf Erzählungen des italienischen Dichters Giambattista Giraldi, welcher später auch seine eigenen Werke dramatisieren sollte.<sup>117</sup>

Wie Paul M. Malone bemerkt: „[...] they have themselves become ‚real things‘“<sup>118</sup> und werden kaum mehr als Bearbeitungen wahrgenommen, sondern eben als eigene, „dramatische Texte“ gesehen. Auch viele andere englische Schriftsteller begannen ihre epischen Werke zu dramatisieren, wobei Romanadaptionen gegenüber Dramatisierungen von Novellen und Kurzgeschichten in der Überzahl sind. Hier seien Charles Dickens, Thomas Hardy oder Henry James genannt, welche mit den Dramatisierungen ihrer Werke große Erfolge feierten.<sup>119</sup>

Erwin Piscator äußerte sich zum Thema Dramatisierungen: „[...] dramatising a novel has always been done and always will be. The task is to find the new medium to do justice to the

---

<sup>114</sup> Aristoteles, *Die Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam Junior 1982, S. 59.

<sup>115</sup> Ebenda.

<sup>116</sup> Malone, Paul M., *Franz Kafka's The trial: Four Stage Adaptions*, S. 2.

<sup>117</sup> Patsch, Sylvia, *Vom Buch zur Bühne. Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren, Eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*, Innsbruck: Sundt 1980, S. 17.

<sup>118</sup> Malone, Paul M., *Franz Kafka's The trial: Four stage Adaptions*, 2003, S. 3.

<sup>119</sup> siehe hierzu: Patsch, Sylvia, *Vom Buch zur Bühne. Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren, Eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*.

novel. The thing read is not, the thing done.“<sup>120</sup> Diese Aussage lässt sich im Kreuzfeuer der Verurteilungen von Romanadaptionen (sei es in Film oder Theater) nur gerne heranziehen, denn es gilt zu verstehen, dass es sich nicht um dasselbe Medium handelt, und Film und Theater andere Möglichkeiten und Unmöglichkeiten besitzen als das Buch. Theodor W. Adorno sah dies noch als Grund, alle Adaptionen abzulehnen: „Das verurteilt alle Dramatisierungen. [...] daß Kunstwerken, die es sind, ihr Medium nicht zufällig ist. Adaptionen wären der Kulturindustrie vorzubehalten.“<sup>121</sup> Heute hat sich die Bühne jedoch für neue Medien geöffnet und es findet ein transmedialer Austausch statt, der die Adaption eines Romans für die Bühne fördert. Es gibt keine Grenzen mehr, die Medien für sich einschließen, es muss nur immer darum gehen, die Formen und Inhalte der Ausgangstexte im Auge zu behalten und sich bewusst zu machen, dass Veränderungen vorgenommen wurden.

---

<sup>120</sup> Ley-Piscator, Maria, „The Piscator Experiment, The Political Theater“, New York: o.V. 1967, S. 9/10, zitiert nach: Patsch, Sylvia, *Vom Buch zur Bühne, Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren, Eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*, S. 13.

<sup>121</sup> Adorno, Theodor W., „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: Liebrand, Claudia, *Franz Kafka - Neue Wege der Forschung*, S. 33.

### 3.4 Möglichkeiten und Probleme der Dramatisierung eines Romans

„Wer zügig einen **Roman** kennen lernen will, sollte ins Theater gehen! Noch nie waren so viele Prosa-Vorlagen auf den Brettern zu bewundern – ob Kanon Klassiker von Mann bis Dostojewski oder Bestseller von Kehlmann bis Regener.“<sup>122</sup>

Diese kurze Zusammenfassung eines Artikels findet sich auf der ersten Seite der Oktoberausgabe 2008 der Zeitschrift *Theater heute*, welche den Titel „Dramatischer Nachwuchs: Thomas Mann, Kafka, Dostojewski, Camus, Koeppen, Kehlmann, Roche – Romane erobern die Bühnen“<sup>123</sup> trägt.

Nun stellt sich die Frage, was die Theatermacher des 21. Jahrhunderts an Romandramatisierungen fasziniert, und warum diese gerade heute in so großer Zahl Einzug in die wichtigsten Theaterhäuser des deutschsprachigen Raums finden.<sup>124</sup>

In diesem Zusammenhang lässt sich zuallererst ein Aspekt nennen, der für die Fülle an Romandramatisierungen (neuerer Literatur) verantwortlich sein könnte, nämlich die Einmaligkeit, die Erstaufführung, das Neue. Denn Shakespeares Dramen kennt das Publikum in allen möglichen Facetten, Goethes Faust bleiben Philosophie und Theologie im Halse stecken und Antigone hat unzählige Begräbnisse für ihren Bruder Polyneikes hinter sich.

„Romandramatisierungen sind auch das Ergebnis der Suche nach neuen Stoffen, die überhaupt erzählenswert sind“ ergänzt der Regisseur Jan Bosse im Interview in der oben genannten Ausgabe von *Theater heute* und der Dramaturg John von Düffel meint weiter „[e]s gibt eine Ermüdung der Klassikerneudeutung.“<sup>125</sup>

Dies soll natürlich nicht heißen, dass es nicht auch hervorragende neue Interpretationen und Umsetzungen klassischer Stoffe auf den Bühnen des 21. Jahrhunderts gibt. Aber gerade Künstler streben danach, das noch nie Dagewesene zu erschaffen und im Strudel der Gleichheit und Annäherung eine eigene Ausdrucksform zu behalten. Es kann darum gehen, sich zu beweisen, dass man etwas Einzigartiges schaffen kann, in einer Welt in der sich Menschen, Lebensräume, Künste und Techniken immer ähnlicher werden.

Bei Inszenierungen so genannter Klassiker, werden alte Geschichten neu erzählt und es liegt am Regisseur die Figuren und ihr Leben in eine neue Zeit zu holen. Auch in „Überarbeitungen“ klassischer Stoffe kann ein Theatermacher seinen Stil beweisen und die

---

<sup>122</sup> *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008, S. 2.

<sup>123</sup> *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008, Titel.

<sup>124</sup> Da in dieser Arbeit eine Inszenierung in Wien untersucht wird und die einzig neuere Analyse von Valerie Seufert eine Inszenierung in München zum Thema hat, wird hier vom „deutschsprachigen Raum“ gesprochen. Der Verfasserin liegen keine genauen Informationen zum Thema „Romandramatisierungen“ aus anderen Ländern und Kontinenten vor.

<sup>125</sup> Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz, „Romane, Romane! Ein Gespräch mit Jan Bosse und John von Düffel“, in: *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008, S. 15.

Form bzw. die Erscheinung des Dramas ändern. Der Stoff wird aber in gewisser Weise derselbe bleiben müssen, ansonsten kann es dem Bearbeiter nicht erlaubt werden, sich auf den Klassiker zu berufen. „Die Lust am großen Titel“<sup>126</sup>, wie Regisseur Jan Bosse meint, verführt den Theatermacher mit den Erwartungen des Zuschauers zu spielen. Dies ist auch im Zusammenhang mit der Werbung für ein bestimmtes Theater und dem Zuschauerzulauf zu sehen, denn Shakespeares *Hamlet* oder Kleists *Penthesilea* lockt mehr Menschen ins Theater, als Daniel Glattauers *Gut gegen Nordwind* oder *Ich und Kaminski* von Daniel Kehlmann, denn „[a]llzu scharf auf Neues ist das Publikum bekanntlich nicht.“<sup>127</sup>

Bei Bearbeitungen von Romanklassikern (wie z.B. Thomas Mann, Dostojewski oder eben auch Kafka) verhält es sich also so, dass man sich den großen Titel zu nutzen macht, aber dennoch seine eigenen Ideen und Ansprüche mit einbringt.

Nun ist es aber so, dass ein 700 Seiten Roman nicht einfach durch zwei Stunden Theater ersetzt werden kann. Romane sind immer reicher als die Bühnenfassung, aber es wirkt fördernd für Bearbeitungen, dass die klassische Dramatisierung ihre starre Form geöffnet hat. Es wird kein hölzernes fünf Akt Stück erwartet, sondern man kann sich als Bearbeiter bzw. Adapteur verschiedenen Elementen des Regietheaters bedienen, wie z.B. dem postdramatischen oder postepischen Theater. Die strenge Dialogform ist nicht mehr gefordert, deswegen entstehen durch den neuen Umgang mit dem Text auch neue Spielweisen. Es gilt präzise Fragen an den Roman zu stellen und zu erörtern, was an seinem Inhalt interessieren kann und was gewisse Themen, die dem Prosatext immanent sind, heute noch bedeuten können.<sup>128</sup>

Probleme bei Romandramatisierungen können sich in der Figurengestaltung ergeben, denn manche sind für den Sprung auf die Bühne nicht geeignet und können dort ihren Witz und Charme verlieren. Ein Romanautor sieht die Figuren plastisch vor seinem inneren Auge, er blickt in ihre Psyche und kann in ihnen einen Hintergrund, eine Erinnerung und Basis bieten. Im Prosatext fügen sie sich in ihre Umgebung ein und erhalten so eine Identität und Aussagekraft. In der szenischen Umsetzung werden sie aus ihrer behüteten, erzählenden Wortwelt gerissen und müssen nun selbst für sich sprechen. Es gilt also, Personen zu schaffen, die durch Relationen zu anderen Figuren eine Identität auf der Bühne aufbauen können und so zu für das Publikum greifbaren Persönlichkeiten werden.

---

<sup>126</sup> Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz, „Romane, Romane! Ein Gespräch mit Jan Bosse und John von Düffel“, in: *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008, S. 12.

<sup>127</sup> Burckhardt, Barbara, „Bewegungen in Kopf und Darm“, in: *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008, S. 6.

<sup>128</sup> Vgl. Behrendt/Burckhardt/Wille, „Romane, Romane! Ein Gespräch mit Jan Bosse und John von Düffel“, in: *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008 S. 13/14.

Wie im Kapitel *Vom „Erzähltext“ zum „dramatischen Text“* dargelegt, stellt die Umformung vom Prosatext zum dialogischen oder szenischen Theaterstück generell eine Herausforderung an den Autor dar. Im Gegensatz zum Roman *Der Prozess* der von Natur aus sehr viel Dialoge enthält und einen szenischen Aufbau aufweist, können sich andere Romane mehr gegen ihre Bearbeitung für die Bühne sträuben. Hier liegt es am Talent der Bearbeiter zu entscheiden, wie in der Umformung vorgegangen, und welche Sprache für den Originaltext gefunden wird. Nach wie vor ist ungeklärt, was bei Bearbeitungen erlaubt ist und was nicht und auch ihre Bezeichnungen sind alles andere als eindeutig, denn noch herrscht (hier im Zusammenhang mit Shakespeare Bearbeitungen genannt):

„[...] das terminologische Wirr-Warr [...], das sich im Umkreis von Bearbeitungen einfindet. Obgleich als klärende Attribute gemeint, verraten Bezeichnungen wie *after, adapted, based on, [...] rewritten, freely translated and adapted, from an idea by* nur unzureichend den jeweiligen Grad der Abhängigkeit bzw. Freiheit der Vorlage.“<sup>129</sup>

Andererseits ist es durchaus als positiv zu bewerten, dass Autoren Erzähltheaterstücke und klassische Dramen (um)schreiben und so die tradierten Formen dramatischer Darstellung aufheben. Denn wie zuvor erwähnt existiert heutzutage keine einheitliche Form des „dramatischen Textes“ mehr und so sollte auch Bearbeitungen, auf welchen Ebenen sie sich auch bewegen mögen, die Freiheit gelassen werden, sich zu einem eigenen Kunstwerk zu entfalten. Bernd Stegemann meint in seinem Text *Nach der Postdramatik* “[...] dass die dramatische Situation der Komplexität der modernen Welt nicht gewachsen zu sein scheint.“<sup>130</sup> Die Probleme der Gegenwart, die auf der Bühne dargestellt werden wollen, überfordern die althergebrachte dramatische Handlung. Im Prozess der Moderne stehen sich keine Menschen mehr gegenüber, sondern der Einzelne gerät in den Konflikt mit Maschinerien und Institutionen. Wie in Kafkas *Der Prozess* sieht sich der Mensch heute nur noch Behörden und Verwaltungen gegenüber, die alle keine realen Personen mehr darzustellen scheinen.

Das Drama findet für solch eine Situation nur schwer eine Form, denn es ist in der menschlichen Interaktion begründet. Seit Ende des 19. Jahrhunderts reagiert es deswegen auf

---

<sup>129</sup> Prießnitz, Horst, „Zu Tradition, Kontext und Problematik von Shakespeare-Bearbeitungen“, in: ders. (Hg.), *Anglo-amerikanische Shakespeare Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: 1980, zitiert nach: Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung, Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, S. 110.

<sup>130</sup> Stegemann, Bernd, „Nach der Postdramatik“, in: *Theater heute*, Ausgabe 10, Oktober 2008, S. 14.

diese Begrenztheit der dramatischen Situation mit zahlreichen Neuerungen, wie z.B. dem epischen Theater, der Bewegung der Postdramatik oder mit postepischen Elementen.<sup>131</sup>

Das zeitgenössische Theater des 21. Jahrhunderts spielt mit verschiedenen Erzähl- und Spielweisen und es zeigen sich die unterschiedlichsten Verschränkungen und Mischungsverhältnisse.

Hier könnte ein weiterer Punkt der Beliebtheit von Romandramatisierungen liegen, da dieser in seiner literarischen Form bei der Bearbeitung (obwohl mit mehr Arbeitsaufwand verbunden) mehr Freiheiten bietet. Es könnte sich der Sachverhalt so darstellen, dass es schwieriger ist, einen schon vorhandenen, von der dramatischen Struktur eingegrenzten Text, mit eigenen Ideen zu füllen, als frei und mit neuen Interpretationsmöglichkeiten eine dialogische Struktur zu schaffen. Schon Steven Berkoff meinte dazu:

„[d]ie Struktur von Theaterstücken läßt im allgemeinen nicht genügend Raum für die szenische Umsetzung. [...] Uns bot die Gattung des Romans tausend Möglichkeiten; sie verlangte von uns eine Vielfalt von Entscheidungen.“<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Stegemann, Bernd, „Nach der Postdramatik“, in: *Theater heute*, Ausgabe 10, Oktober 2008, S. 14.

<sup>132</sup> Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater – Über Adaptionen des ‚Prozeß‘ und Menschen im Hotel“, S. 151. (Zitat Berkoff im Programmheft zu den Aufführungen im Schauspielhaus Düsseldorf, 1974)

#### **4. *Der Prozess - Eine bürgerliche Farce* nach Franz Kafka von Gernot Plass am TAG – Theater an der Gumpendorferstraße**

---

##### **4.1 Das TAG**

„Theater mit Kultverdacht. Das TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße in Wien ist der freie junge Theater-Hotspot, der mit viel Leidenschaft kurzweiliges, zeitgemäßes Sprechtheater mit Anspruch produziert.“<sup>133</sup>

Im Rahmen der Wiener Theaterreform 2004 wurde das Konzept der Gruppen-Kooperative „HIGHTHEA“ (urtheater, Theater KINETIS, L.U.S.Theater) von einer Theaterjury unter der Leitung von Dieter N. Schmid für eine vierjährige Förderung empfohlen. Als die Leitung des Hauses „gruppe 80“ von Helga Illich und Helmut Wiesner nach 23jähriger Arbeit mit Ende der Saison 2004/5 niedergelegt wurde, schlug die Stadt Wien vor, die Kooperative „HIGHTHEA“ zu dessen nächstem Verwalter zu machen. Unter dem Namen TAG – Theater an der Gumpendorferstraße war das neue Theaterhaus gegründet und versuchte die ästhetischen und inhaltlichen Ansprüche der drei Ursprungsgruppen zu vereinen. Nach dem schrittweisen Rückzug des Theater KINETIS bestand die Leitung des TAG nun aus den Gründungsmitgliedern Margit Mezgolich, Gernot Plass, Georg Schubert, Isabelle Uhl und Ferdinand Urbach. Seit der Saison 2009/10 vertritt Margit Mezgolich erstmals alleine den Posten der künstlerischen Leitung. Die Stücke der in Wien geborenen Regisseurin und Autorin werden im In- und Ausland aufgeführt und beim Kaiser Verlag in Wien verlegt. Sie zeichnet für zahlreiche inszenatorische und schauspielerische Arbeiten, unter anderem am Volkstheater Wien, Theater Drachengasse Wien, Landestheater Linz oder Next Liberty Graz verantwortlich. Heute steht das TAG für spannende Theaterabende, die sich oft an großen Vorlagen und dramatischen Stoffen orientieren, aber auch für individuell konzipierte Bühnenperformances und Musikinstallationen. In Zusammenarbeit mit Theatermachern aus dem deutschen Sprachraum wird modernes Sprechtheater entwickelt, das sich dennoch oft innerhalb der Konventionen der klassischen Dramatik bewegt und so den Grundforderungen des Theaters treu bleibt. Die Autoren der Theatertexte sind hierbei fast immer auch Dramaturg und Regisseur, ein Aspekt, welcher die Einzigartigkeit der Inszenierungen hervorhebt.

Zu den so genannten „Wiener Mittelbühnen“ gehörend, beschäftigt das TAG ein fixes Ensemble und zeigt pro Saison drei bis fünf Eigenproduktionen, welche um ebenso viele Gastproduktionen ergänzt werden. Zusätzlich wird das Programm um das Improvisationsformat „Sport vor Ort“ ergänzt, welches vom Publikum ob seiner

---

<sup>133</sup> TAG Website, o.N., <http://dastag.at/ueberuns/>, Zugriff: 7.06.12.

unkonventionellen Spielweise begeistert angenommen wird. Um einen tieferen Einblick in die Arbeit der Theatermacher oder Schauspieler zu erlangen, hält das TAG regelmäßig Workshops ab, in denen Teilnehmer mehr über die Vorgehensweise der Theatermacher erfahren. Auch die „WERKTAGE“ gehören zum Herzstück des Hauses, hier werden jedes Jahr bis zu vier Theaterschaffende eingeladen, mit dem Ensemble einen 30minütigen Trailer ihres eingereichten Konzepts zu erarbeiten. An zwei Abenden werden jene dem Publikum präsentiert, und ausgewählte Arbeiten in der nächsten Spielzeit ausproduziert. Im Winter 2011 schlossen sich 18 Wiener Bühnen, darunter das TAG, zur „Plattform zeitgenössischer Theater- und Tanzhäuser“ (P.Z.T.T.) zusammen, welche sich als „think tank“ und „pressure group“ versteht. Aus gegebenem Anlass gilt es unter anderem gegen die prekären finanziellen Verhältnisse kleinerer Theaterhäuser vorzugehen und einen Anstoß zur Neuregulierung der Subventionsvergaben zu geben. In den Jahren seines Bestehens, konnte sich das TAG in der Wiener Theaterlandschaft eine anerkannte Position erarbeiten und erzielte mit seinen Produktionen großen Erfolg bei Publikum und Presse.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> TAG Website, o.N., <http://dastag.at/home/>, Zugriff: 7.06.12.

## 4.2 Der Spielplan 2010/11

Thematisch war die Saison 2010/11 von der „WERKTAGE“ Ausschreibung „Lügen/Scheinwelten“ geprägt. Hierbei bildeten politisch-korrumpierte Machenschaften oder verzwickte Beziehungskomödien die Basis eines rasanten Theaterjahres. Katja Lehmann eröffnete die Spielzeit mit ihrer Adaption von Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, welche aus den Werktagen 2009/10 hervorging. Am 15. und 16. Oktober folgte die Präsentation der zweiten Werktage-Ausschreibung *Rohbau 2/Lüge* in denen die Kurzproduktionen von Dominic Oley, Andreas Erstling, Boris Motzki/Georg Kentrup und Alex. Riener gezeigt wurden. Im November gastierten die WIENER WORTSTÄTTEN mit der Produktion *The Sunshine Play* von Peca Stefan im TAG, weiters erarbeiteten Christian Suchy (*Monstrorum Rex*) und Gernot Plass (*Der Prozess*) spannende Theaterabende. Letztere Inszenierung wurde unter anderem zum „Festivalul International de Teatru de la Sibiu“ (Theaterfestival Sibiu, Rumänien 2012) eingeladen und gastierte des Weiteren im Rahmen des Festivals „Fit fürs Abi in 5 Tagen“ im Theater Baden-Baden.

Das Theaterjahr am TAG wurde mit Paola Aguileras Inszenierung *Die Geschichte der Menschheit in 90 Minuten ohne Pause*, dem erfolgreichen Improvisationsformaten *Sport vor Ort* und *Drama Slam – Die Szenenschlacht* vollendet. Neben zahlreichen Workshops und Konzertabenden standen die Produktionen *Die Nacht ist jung* und *Richard 2- Jetzt schaun wir mal, wer gleich noch steht* als Wiederaufnahmen auf dem Spielplan.<sup>135</sup>

Zentral stellen sich die künstlerische Leiterin und die Mitarbeiter zu jedem Projekt die Frage, was es thematisch in der heutigen Zeit bedeuten kann und worin seine Aktualität liegt. Bei *Der Prozess* standen die immer stärker werdenden bürokratischen Einschränkungen des Einzelnen im Vordergrund, sowie das Oszillieren zwischen Traum- und Wirklichkeit, das von den oft unerreichbaren Wünschen der Menschen geprägt ist. Das System, welches als unüberwindbarer Apparat der einzelnen Person gegenübersteht, aber auch die falsche Selbsteinschätzung derselben, sind thematisch im Werk Kafkas vertreten. Wie bürgerlich ist die Welt in der wir leben noch und welche Parallelen lassen sich zu Josef K. ziehen? Was erzählt uns der Roman heute noch, was macht ihn als Bühnenstück interessant? Die fehlende Motivation und die Müdigkeit der heutigen Gesellschaft, die, eingeschlossen in einer Seifenblase des Konsums, nicht mehr fähig scheint gegen Missstände aufzubegehren, scheint ebenso aktuell wie das zunehmende soziale Gefälle. Josef K. fühlt sich in seiner Stellung überlegen, er verschwendet keinen Gedanken daran, dass es ihn auch einmal treffen könnte. Plötzlich kommen Probleme auf ihn zu, denen er nicht gewachsen scheint, verzweifelt

---

<sup>135</sup> Pressemappe TAG 2011, Presse- und Medienbetreuung: SKY unlimited – Isabella Mandl, S. 4-7.

versucht er sich zu wehren, wenn auch nur halbherzig, und scheitert genau deswegen auch an ihnen. Er ist nicht fähig, sich ernsthaft gegen sein Schicksal zu wehren und in seiner Durchschnittlichkeit endet das Leben des Mitläufers mit dem Tod. Kafka scheint in seinen Werken viele Ebenen der Entwicklung von politischen und sozialen Veränderungen vorausgesehen zu haben, dies sind sicherlich einige Gründe, die sein Werk auch heute noch aktuell erscheinen lassen.

### 4.3 Zur Person des Regisseurs

Gernot Plass wurde 1965 in Wien geboren und ist Schauspieler, Regisseur, Autor, Musiker und Komponist. Er absolvierte ein Musik- und Schauspielstudium am Konservatorium der Stadt Wien und ist seither vielseitig im In- und Ausland beschäftigt. Er wirkte unter anderem am Theater in der Drachengasse (Wien), am Kosmos Theater Bregenz, am Stadttheater Klagenfurt, sowie am Stadttheater Ulm oder beim „steirischen herbst“. Zu den Regisseuren, mit denen er als Schauspieler arbeitete, zählen Ortrud Beginnen, Karl Welunschek, Conny Hannes Meyer, Hans Escher, Bettina Ostheim, Elfriede Ott und Hubert Dragaschnik.

Gernot Plass inszenierte Stücke von Richard Dresser, Robert Woelfl, Felicia Zeller und Ulrich Zieger (u.a), des Weiteren ist er Vorstandsmitglied der IG Freies Theater und des urtheaters und seit 2005 Mitglied des Leitungsteams des TAG. Dort arbeitet er als Schauspieler (*Iaxnbruad*, *Wisching Well*, *Sei mein Held! – Die Werktageschau 2011/12*) und Regisseur (*Goldene Zeiten*, *Sketch oder die Weltanschauung*, *Richard 2*, *Hamlet Sein*).<sup>136</sup>

Besonders die letzten drei Inszenierungen von Plass, zu denen *Richard 2 – Jetzt schau wir mal wer gleich noch steht* (2010), *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce* (2011) und *Hamlet Sein – Sie bringen sich bloß um* (2012) zählen, zeigen eine eindeutige Handschrift. In temporeichen Szenen wird maschinenpistolenartig mit Worten geschossen und die in Anzügen steckenden Schauspieler schaffen es, den gesamten Raum des Theaters für sich einzunehmen. Von eigener Hand verwandelte Klassiker, denen Plass eine gesunde, teils flegelhafte Ausdrucksweise verpasst, werden zu unabhängigen Kunstwerken, die sich im Guten von ihren Ursprüngen lösen konnten.

Neben der Bewunderung für Tschechow und Shakespeare nennt Plass eine Affinität zum Grotesk–Absurden, was sich auch in seinen Inszenierungen widerspiegelt. Vor allem Samuel Beckett und Eugène Ionesco, aber auch Tom Stoppard beeinflussen ihn in seiner Arbeit. Das Misstrauen und Zweifeln an einem totalen Sinn und an Sinnzusammenhängen, als Kern des Absurden, ist ein wiederkehrender Punkt in seinen Inszenierungen.

---

<sup>136</sup> TAG Website, o.N., <http://www.dastag.at/ueberuns/theatermacherinnen/plass/>, Zugriff: 23.04.12.

#### 4.3.1 Über Gedanken und Intentionen des Regisseurs zu *Der Prozess*

Als Gernot Plass sich nach längerer Zeit der Kafka-Abstinenz wieder dem Künstler und seinem Werk *Der Prozess* zuwandte, war es besonders der Aspekt des Absurden, welcher ihn beeindruckte. Des Weiteren gaben die Theatralität, die einer Vielzahl an Szenen inne wohnt und die Bühnenhaftigkeit der Situationen mit ihren beobachtenden Figuren den Anstoß, über eine Dramatisierung nachzudenken.<sup>137</sup>

Hier darf ergänzt werden, dass Martin Puchner in seinem Aufsatz *Theaterfeinde – Die antitheatralischen Denker der Moderne* genau diese theatrale Atmosphäre, die dem gesamten Roman innewohnt, als Problem sieht. Denn man kann behaupten, dass Kafka sich enorm gegen die Bühne sträubt, gerade weil er theatrale Elemente verwendet und die Bühnenhaftigkeit der Personen und ihres Lebens aufzeigt. Andere Texte, die keinen Bezug zu Theater, Bühne oder dem Theatralen haben, sind laut Puchner wesentlich leichter zu adaptieren. Kafkas Texte sind weit weg von einer gleichgültigen Haltung zum Theater, sie präsentieren ihre eigene Form der Theatralität, die oft mit den Anforderungen des Theaters kämpft und daher ein „Funktionieren“ auf der Bühne unmöglich machen kann. Seine Texte zersetzen das Theater, sie nehmen die stilistischen und repräsentativen Mittel aus einer Anti-Theatralität. Kafka hat mit den Mitteln eines Regisseurs geschrieben, aber nicht für eine Bühne. Sein Text ist kein Theater, sondern eine sehr genaue Erzählung, die in ihrer Handlung gezielt einem Ende entgegen steuert. Bühnenadaptionen von Kafkas Werken können in diesem Zusammenhang als Tradition eines anti-theatralischen Theaters gesehen werden, denn sie zeigen das enorme Spannungsverhältnis zwischen Kafka und dem Theater auf.<sup>138</sup>

Im Gegensatz zu der Aussage Puchners sieht Plass in genau diesen Elementen des Romanfragments einen großen Vorteil für die Bühne. Denn die vorgefertigten Bühnenbilder, in denen Figuren sich bewegen und überdies von einem Publikum beobachtet werden, verführen aus seiner Sicht zu einer Dramatisierung.

In Bezug zu seiner gegenwärtigen Arbeit am Werk *Homo Faber* von Max Frisch, befindet Plass die Dramatisierung Kafkas als vergleichsweise unkompliziert. Denn das Theater lauert hier, durch den szenischen Charakter der Kapitel und die dialogische Vielfalt, unter der Oberfläche des Romans. Das Szenische ist gleichsam angelegt und wartet nur darauf, nach außen gestülpt zu werden.

---

<sup>137</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

<sup>138</sup> Vgl. Puchner, Martin, *Theaterfeinde: die anti-theatralischen Dramatiker der Moderne*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2006, S. 128-145. und Puchner, Martin, „Kafka and the theatre“, in: *The Germanic Review* 78.3, Summer 2003, S. 163.

Hier darf angemerkt werden, dass es gerade bei Kafka neben dem Theater des Textes, auch um die Szene der Schrift geht, welche sich in den unterschiedlichsten Beziehungen von Lesen und Schreiben zeigt. Seine Werke scheinen vom Akt ihrer Aufzeichnung geprägt und

„[d]ie Literatur wird zu einer Bühne, auf der die materiale, die körperliche Praxis des Schreibens sich selbst auszustellen beginnt – mitsamt den kulturellen und psychodramatischen Vorraussetzungen, die sie impliziert.“<sup>139</sup>

Das Schreiben Kafkas wird in seinen Texten fassbar, es drängt sich gegenüber dem Format der Niederschrift in den Vordergrund. Der Text erscheint dann als Dokument seiner Aufzeichnung und erhält seine Funktion als Beweis einer Szene des Schreibens.

Genau diese Attribute werden bei einer Transformation auf die Bühne zum Problem, da es schwierig ist, den Aufbau des Textes von Kafka nicht zu zerstören bzw. ihn so zu verändern, dass jenes Gefühl der Szenerie und des „Teilchenbaus“, wie Malcolm Pasley den Aufbau von *Der Prozess* nennt, nicht gänzlich verloren geht. Vor allem in diesem Werk ist der szenische Charakter der literarischen Schriftzeichen erkennbar und es lässt sich eine Materialität der Rede nachweisen.<sup>140</sup> Plass hat es geschafft, durch den strengen, durchchoreographierten Aufbau die Plastizität und Konstruiertheit des Wortes zu behalten und den beim Lesen gefühlten szenischen (wie wohl nicht seienden) Erzähltext Kafkas in einen „dramatischen Text“ umzuwandeln, der Kafkas Literatur als Performance präsentiert.

Nachdem die Struktur des Arbeitsvorgangs gefestigt und eine Vorahnung initiiert war, wie die Dialoge umzuformen waren, ging die Arbeit an *Der Prozess* zügig voran:

„Ich habe jetzt den direkten Vergleich mit einem Roman, der eben nicht das (*Anm. die theatralen, bühnenhaften Elemente*) hat, und ich sage, ja, es macht es bei weitem einfacher. Vor allem, weil Kafka auch mehr Humor als Max Frisch hat, also der hat permanent eine Boulevardkomödie darunter liegen. Insofern war es für mich sehr einfach, jetzt einmal abgesehen von den ersten Schritten, also wo man erst einmal die Idee bekommt, wie man es angeht, die Dialoge und Reden zu adaptieren. Vor allem als ich dann das Instrument der Postepik hatte. Dann ist es mir eigentlich sehr leicht von der Hand gegangen und jetzt bei Max Frisch ist es wieder sehr schwer!“<sup>141</sup>

Das vielleicht größte Problem bei der Bearbeitung und Adaption von *Der Prozess*, bildet die doppelte Erzählstrategie Kafkas, nämlich aus der Erzählperspektive eines zentralen Ichs zu erzählen (Josef K.) und dieses im Erzählvorgang gleichzeitig zu beobachten.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Peters, Sibylle, „Kafkas Schreiben lesen – Literarische Theatralität zwischen Text und Schrift“, in: Matala de Mazza, Ethel/Pornschlegel, Clemens (Hg.), *Inszenierte Welt – Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2003, S. 303.

<sup>140</sup> Vgl. Ebenda, S. 305, 309, 316.

<sup>141</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

<sup>142</sup> Kurzenberger, Hajo, „Erzähltheater. Zur Theatralisierung epischer Texte von Franz Kafka und Marguerite Duras“, in: Fischer-Lichte, Erika/Greisenegger, Wolfgang/Lehmann, Hans-Thies (Hg.), *Arbeitsfelder der*

Denn der Leser erlebt nicht, wie Hans-Georg Wendland<sup>143</sup> fälschlicherweise behauptet, alles aus der Sicht Josef K.'s. Es existiert eher die Position eines übergeordneten Erzählers, der die Gedanken und Handlungen Josef K.'s erfasst, kommentiert und in die Vorgänge einbettet.

In der Dramatisierung von *Der Prozess* ist es nötig, ein Mittel für diese spezielle Erzählweise zu finden, denn Josef K. soll auf der Bühne fähig sein, für sich selbst zu sprechen und im besten Fall gleichzeitig auch noch seine Situation erklären. Hierfür befand Plass den Kunstgriff der Postepik für passend. Zusätzlich war es nötig, Szenen wie „Der Advokat“, in welcher lange einseitige Reden vorkommen, durch Zwischenrufe anderer Figuren, meistens der des Josef K., zu unterbrechen und aufzulockern, damit so ein dramatischer Dialog geschaffen werden konnte.

Im Gegensatz dazu muss bei *Homo Faber* jede Szene und jeder Dialog vorsichtig konstruiert werden, um den Fluss der Erzählung nicht zu stören und dennoch eine nachvollziehbare, neue Version des Werkes zu schaffen. Genau aus diesem Grund arbeitet Plass lieber an Werken mit schon vorhandener dramatischer Form, weil man sich in diesen Fällen ausnahmslos der Neuschreibung des Dialogs widmen kann und nicht mit Verlusten in der Formveränderung (z.B. von Prosa zu dramatischem Text) zu kämpfen hat.<sup>144</sup>

Gernot Plass geht in seiner Bearbeitung (der Begriff „Bearbeitung“ ist hier als allgemein die Arbeit von Plass bezeichnend anzunehmen) von einer vitalistischen Auffassung aus, die er dem Prozess zuschreibt. Es geht seiner Meinung nach nicht um einen juristischen Prozess im Sinne eines Verfahrens, sondern um etwas viel tiefer verwurzeltes, einen unheimlichen Vorgang. Am Anfang heißt es, Josef K. sei „verhaftet“, nicht angeklagt, sondern „verhaftet“. Er ist in etwas verhaftet, etwas haftet an ihm, eine Schuld, ein Vergehen, dass er unbewusst begangenen hat oder in das er sich seelisch verstrickt hat. Das Leben des Josef K. teilt sich im Moment der Verhaftung in ein „davor“ und „danach“ und er wird in seiner Existenz, in all seinen bisher vertretenen Werten, erschüttert. Hier stellte Plass eine Art Diagnose, näherte sich der Figur K. wie ein Arzt, sein Prozess ist eine vitale Angelegenheit, sie entwickelt sich wie ein böses Geschwür, das sich langsam und unbemerkt im ganzen Körper ausbreitet und sich in sein gesamtes Denken einschreibt. In diesem Moment beginnt der Patient sich Fragen zu stellen, Fragen nach der Schuld seinerseits und nach der Aufhebung derselben. Josef K. ist sich keiner Schuld bewusst, er hat, so meint er, immer richtig gehandelt und nie etwas verbrochen, das ihn nun einholen könnte. Die Schuld ist also nicht da, nicht greifbar, keine

---

*Theaterwissenschaft, Forum modernes Theater Bd 15, , Tübingen: Gunter Narr 1994, S. 172.*

<sup>143</sup> Wendland behauptet in seinem Aufsatz *Komik und Grotteske bei Franz Kafka am Beispiel „Der Prozess“*, dass eine übergeordnete Erzählinstanz fehle und dass Kafka in *Der Prozess* ein „monoperspektivisches Erzählverfahren“ anwandte. Dem kann hier nicht zu gestimmt werden.

<sup>144</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

Handlung, kein Vergehen, sondern sie sitzt tiefer in der Seele. An diesem Punkt eröffnet sich die jüdisch-christliche Welt, die, wenn auch nicht stark, Kafka wohl ebenso in seinem Schreiben beeinflusst haben muss. Der Fluch des Menschen, die Schuld, die uns alle betrifft und die Verdammung, anders gesagt, die Schuld des Josef K. ist karmisch. In einem Vorleben angehäufte Schuld, derer man sich im gegenwärtigen Leben nicht mehr bewusst ist, bildet den Grundstein dieser Situation.<sup>145</sup> Unter diesen Aspekten las Gernot Plass das Werk *Der Prozess* erneut und bestimmte diese Überlegungen zu seinem Ausgangspunkt. Das Leben, welches zu einem Zeitpunkt beginnt und sich entfaltet, das Werden und Vergehen, sind der Konstruktion eines Prozesses immanent. Im Fall von Josef K. vergeht das Leben sogar beschleunigt und er stürzt in eine Abwärtsspirale. Lange dreht sich K. in dieser Spirale der immer wiederkehrenden Situationen, in denen er skizzierten Personen gegenübergestellt wird und doch keine Erlösung, oder wenigstens Hilfe erfährt. Leere Wortfetzen werden ihm zugeworfen, mit denen er nichts anzufangen weiß und sich deshalb stets neuen Figuren zuwendet. *Der Prozess* als Entwicklung, als etwas das wird und immer in Bewegung ist, bis schlussendlich ein Tod diesem Weg ein Ende macht. „Scheinbar Immerwährendes ist im Grunde stets: Kommen, Werden und Vergehen. Ein Gebirge, selbst ein Kontinent: Prozess.“<sup>146</sup>

Das Gesamtwerk Kafkas ist durchzogen von einer Schuldthematik, sei es in *Die Verwandlung* oder in *Die Strafkolonie*. Die Existenz einer strafenden Instanz, eine Obrigkeit, vielleicht bei Kafka ein alttestamentarischer jüdischer Gott, der über den Menschen richtet, überschattet viele seiner Arbeiten. Auch der Tod Josef K.'s, dessen Hinrichtung befremdlich anmutet, wird vor diesem Hintergrund verständlich. Mit diesen Leitfäden hat sich das Werk dem Regisseur neu erschlossen, wobei diese Themen später auf die Inszenierung an sich keinen großen Einfluss ausübten.

Plass hat sich bei der Arbeit an *Der Prozess* auch mit der Entstehungszeit des Werkes beschäftigt. Kafka war Mitglied einer Generation die am Ende des habsburgischen Zeitalters stand, in der nicht nur eine Monarchie zusammenbrach, sondern ein ganzes Denk- und Erfahrungssystem aufgelöst wurde. Das Debakel des Bürgertums und der Sturz aller bisher gültigen philosophischen, religiösen und juristischen Überbauten, die sich in dieser Zeitspanne vollziehen, spiegeln sich in seinen Werken wider. Der Blick des bürgerlichen Zeitalters liegt über tiefgreifenden wirtschaftlich-technologischen und politischen Umwälzungsprozessen. Es entwickelt sich eine kulturelle Vorherrschaft der Metropolen und

---

<sup>145</sup> Vgl. Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

<sup>146</sup> Plass, Gernot, „Verhaftet werden“, *Programmheft zur Inszenierung*, TAG-Theater an der Gumpendorfer Straße (Hg.), 2011, o.S.

die Großstädte werden mit ihren sozialen Gegensätzen und ästhetischen Verlockungen zur künstlerischen Inspirationsquelle. Der Gesellschaftsroman bildet sich zur dominierenden literarischen Gattung heran und die rasch wechselnden und sich teilweise überschneidenden Epochen von der Spätromantik (um 1830) bis zum Frühexpressionismus (um 1910) sind der Schmelztiegel für Literatur und Kunst der modernen Welt.<sup>147</sup> Gerade in der Figur des Josef K. zeigt sich der Zweifel am bürgerlichen Dasein und letztendlich dessen Scheitern. Er repräsentiert einen bestimmten Typ einer Zeit, ein Mensch unter vielen, ohne ausgeprägte Individualität. Es lässt sich behaupten, dass Kafka mit der Figur K. die geistige Haltung und Entwicklung einer Gesellschaft darstellt, „Josef K. is nothing but a hollow form, perhaps literally nothing but a perspective.“<sup>148</sup>

Hier spannt sich der Bogen wieder zur eigenen Lebensgeschichte Kafkas, der als sensibler, junger Mann in einer Art Spätromantik feststeckte und an der realistischen Welt verzweifelte. Als Angestellter der Arbeiter-Unfall Versicherung saß er selbst tief im Strudel der spießbürgerlichen Bürokratie, die so typisch für seine Zeit werden sollte.<sup>149</sup>

Eine etablierte Arroganz, die K. von Beginn an pflegt, und eine für den Mittelstand typische Paranoia, die er im Laufe der Geschichte entwickelt, zeigen sich z.B. in der Begegnung mit Frauen. Er fühlt sich sexuell angezogen von ihren eindeutigen Angeboten, wagt es aber im letzten Moment nicht, sie anzunehmen. Die schnellen Stimmungsumschwünge sind gerade in diesen Szenen eminent, die sexuelle Spannung, so schnell sie sich entwickelt, schlägt rasch in bedrückende Angst und Leere um.

Es gefiel Plass, sich an der gesamten Enge einer spießbürgerlichen Welt abzarbeiten und sie mit ihren Schattenseiten und ihrer Dunkelheit, der Arroganz und der darunter liegenden Ängstlichkeit zu präsentieren.<sup>150</sup> Dazu zählen auch die Merkmale von K.'s Benehmen, gewisse Dinge einfach zu verdrängen, nicht zu sehen, denn er läuft in seiner blinden Arroganz geradewegs in sein Schicksal. Auf der anderen Seite nimmt er verschiedene Begebenheiten übertrieben wichtig und diese beginnen plötzlich das gesamte Handeln der Figur zu bestimmen. Durch die generelle Zweideutigkeit der Figuren bleibt die Spannung in den Szenen bestehen und es entwickeln sich ständig neue Identitätsmuster, die wiederum zur

---

<sup>147</sup> Vgl. Žmegač, Victor, „Kunst und Gesellschaft im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts“, in: *Geschichte der Literatur. Fünfter Band. Das bürgerliche Zeitalter 1830-1914*, Berlin (u.a.): Propyläen Verlag 1984, S. 12-15.

<sup>148</sup> Allemann, Beda, „Kafka: Der Prozess“, in: *Der Deutsche Roman*, vol.2, edited by Benno von Wiese, Düsseldorf: Bagel 1963, S. 238/39, zitiert nach: Rolleston, James, *Kafka's Narrative Theater*, The Pennsylvania State University 1974, S. 71.

<sup>149</sup> Vgl. Begley, Louis, *Die ungeheure Welt, die ich im Kopfhabe. Über Franz Kafka*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2008, S. 61.

<sup>150</sup> Vgl. Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

Vielfältigkeit dieses Werkes beitragen und es so für einen Theatermacher interessant machen. Kafka hat mit Josef K. einen Typen nicht bloß beschrieben, sondern gewissermaßen neu erfunden. Er ist der erste Prototyp des spießbürgerlichen Menschen der, auf Werte und Moral pochend, tausend Ausnahmen findet, sie zu umgehen. Die verlogene Ambivalenz einer Generation, die rechthaberisch ihren Weg geht und doch immer von der Angst getrieben wird zu scheitern. Das Bild einer Fassade des Wohlstands und der Unbescholtenheit reißt Kafka in *Der Prozess* gnadenlos ein.

Im Hinblick auf die historischen Umstände der Entstehung des Werkes und dessen Umformung zum Theater, lohnt es sich einen Blick auf den Untertitel der Inszenierung von Plass zu werfen. Es handelt sich hier nämlich um *Eine bürgerliche Farce*:

„Eine Komödie? Sicher nicht. Eine Farce? Das trifft es wohl eher. Die Farce eines bürgerlichen Mittelstandssubjekts, das zur Tragödie nicht mehr taugt, da seine Existenz bei weitem zu banal, eindimensional und gehaltlos ist.“<sup>151</sup>

Der Begriff „Farce“ kommt einerseits aus der Küche und bedeutet soviel wie Kleingehacktes, Zerteiltes, das zu einer Art Brei verarbeitet wird und meistens als Fülle für Braten o.Ä. verwendet wird. In dem Kochbuch *Hess – Wiener Küche* findet sich folgende Definition: „Farce – feingewiegtes Füllsel, farcieren – feinwiegen, feinhacken, durch die Fleischmaschine treiben, zerreiben, zermahlen.“<sup>152</sup> Die Form des Kleingeteilten, Abgehackten ist charakteristisch für alle Stücke von Plass, mit den zerstückelten Passagen, die fein rhythmisiert den Bühnenraum füllen, erscheint diese Auslegung vollkommen legitim. In theatertheoretischen Begriffsbestimmungen wird eine Farce mit dem Boulevardstück in Verbindung gebracht.<sup>153</sup> Die Geschichten haben ihren Schauplatz im bürgerlichen Milieu, Lächerlichkeiten, amouröse Affären und Unsauberkeiten prägen die Handlung. Oft haben die Protagonisten durch übermäßigen Alkoholkonsum ihr Gedächtnis verloren und werden am nächsten Morgen, noch im Bett liegend, von den Folgen des allabendlichen Exzesses heimgesucht.

---

<sup>151</sup> Plass, Gernot, „Verhaftet werden“, *Programmheft zur Inszenierung*, TAG-Theater an der Gumpendorfer Straße (Hg.), 2011, o.S.

<sup>152</sup> Hess, Olga/Hess, Adolf Fr., *Wiener Küche, Sammlung von Kochrezepten der Bildungsanstalt für Hauswirtschaftslehrerinnen an der höheren Bundesanstalt für hauswirtschaftliche Frauenberufe Wien XIX*, 30. Auflage, Wien: Deuticke 1952, o.S.

<sup>153</sup> Siehe z.B. Poloni, Bernhard, „Farce“ und Schumacher, Horst/Beck Wolfgang, „Boulevardtheater“, [Schlagwörter], in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, 5.vollständig überarbeitete Neuausgabe 2007, S. 181 und 376.

Plass meint dazu, dass der gesamte Roman ihn an diese Art der bürgerlichen Komödien erinnerte, auch im Hinblick darauf, dass Kafka einen Lachanfall beim Vortragen der ersten Szenen aus *Der Prozess* bekam, so dass er nicht mehr weiter lesen konnte. Vielleicht hatte Kafka zu Beginn eine Art Boulevardstück im Kopf, denn Verwechslungen und Missverständnisse prägen die Odyssee des Josef K., und er selbst ist sich sicher, dass ein anderer an seiner Stelle verhaftet hätte werden müssen. Auch das typisch bürgerliche Setting des Romans, in einer Stadt am Anfang des 20. Jahrhunderts und die Figur des Josef K. als mittleren Angestellten in leitender Funktion, lassen an diese Art des Theaters denken.<sup>154</sup> Dem Roman wohnt etwas Farcenhaftes inne und so wurde in der Transformation vom Buch zur Bühne durch Gernot Plass aus dem Werk *Der Prozess* eine „bürgerliche Farce“.

Aus dem Zugang des Regisseurs zu seiner Arbeit am Werk Kafkas, lässt sich erkennen, dass es durchaus wichtig ist, sich bei einer Romandramatisierung mit verschiedenen Aspekten des Werkes und des Lebens des Autors zu beschäftigen. Es erscheint ratsam, sie in die Entwicklung des Konzepts für eine Inszenierung einzubinden, selbst wenn diese (wie bei Plass) in der eigentlichen Bühnenform nicht zu tragenden Elementen wurden.

---

<sup>154</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

## 5. Analyse der Inszenierung

---

### 5.1 Struktur der Textfassung

Nach dem Erfolg von *Richard 2*, als Gernot Plass das erste Mal eine eigene Textfassung schuf, fasste er Mut, sich der großen Aufgabe einen Roman zu dramatisieren, zu stellen:

„[...] in diesem ersten Erfolg von *Richard 2* [...] war ich recht frech und habe gesagt so, und jetzt Kafka, und habe mir gleich auch die Aufgabe gestellt: Jetzt dramatisierst du Kafka nicht so wie Kafka schreibt, sondern wie du schreibst. Du schreibst nicht diese normale Dramaturgenfassung, wie es ja auch hunderte gibt. Weil in diesem Buch ein unwahrscheinlich guter Dialog steht, aber, und das war mir auch sofort klar beim Lesen, dieser Dialog funktioniert so nicht wirklich auf der Bühne.“<sup>155</sup>

Bei den Arbeiten von Plass gestaltet sich eine Definition des von ihm umgeformten Textes als schwierig und auch eine Einordnung in gängige literarische Sparten fällt nicht leicht. Denn in diversen Artikeln und Beiträgen über seine Inszenierung wurde wild spekuliert, wie seine Arbeit mit dem Text von Kafka zu benennen sei. So schreibt z.B. das *Die Presse - Schaufenster* am 28.10.11:

„Wussten sie was im Theater eine „Überschreibung“ ist? So etwas ähnliches wie eine ‚Übermalung‘ (Arnulf Rainer!). Gernot Plass, gelernter Jazzgitarrist, zeigt in „das Tag“ (Theater an der Gumpendorferstraße) eine eigenwillige Version von Franz Kafkas Roman ‚Der Prozess‘. Die Tragödie wird überschrieben und als „moderne bürgerliche Farce“ serviert.[...]“<sup>156</sup>

Abgesehen davon, dass *Der Prozess* nicht als Tragödie zu bezeichnen ist, befindet Plass seinen Umgang mit dem Text nicht so sehr als „Überschreibung“, sondern eher als „Neuschreibung“. Im Gespräch mit dem Regisseur befand dieser selbst, dass es eine schwierige Aufgabe sei, seine Version von *Der Prozess* zu bewerten, da die Begriffe „Überarbeitung“, „Bearbeitung“, „Adaption“ allesamt unscharf sind und ihre Grenzen sich überschneiden, wie im Kapitel *Methoden der Dramatisierung* ebenfalls gezeigt wurde. Wichtig ist zu erwähnen, dass es sich in jedem Fall um eine Dramatisierung handelt, wobei Plass die Bezeichnung „radikale Dramatisierung“ bevorzugt. Denn durch das Instrument der Postepik, erhielt der Text eine weitere dramatische Ebene und wurde so in die Nähe der Aristotelischen Einheiten gerückt. Im Hinblick auf die Szene, nicht jedoch die gesamte Geschichte, wurde versucht, das Geschehen ins Hier und Jetzt zu versetzen und die Einheit des Ortes, der Handlung und der Zeit einzuhalten.

---

<sup>155</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

<sup>156</sup> Petsch, Barbara, „Wussten Sie was...“, *Die Presse Schaufenster*, 28.10.11, o.S.

Plass baut an keiner Stelle den Original Text Kafkas stringent ein, wie es bei einer „Bearbeitung“ zumindest phasenweise der Fall ist. Deshalb präsentiert sich seine Textfassung als „Neuschreibung“. In einer normalen Dramaturgenfassung werden oft Originaltextteile in den geformten Dialog gesetzt und in weiterer Folge von den Schauspielern gesprochen.<sup>157</sup>

„Das habe ich nicht gemacht und das wäre für mich die erste Ebene einer Bearbeitung. Aber mein Zugang war ein Schritt weiter, nämlich jetzt aus den direkten Reden einen Dialog zu formen und gleichzeitig aus der Erzählung, aus der Erzählebene eine postepische, quasi dramatische Form herauszuschälen.“<sup>158</sup>

Durch die extreme Rhythmisierung und die Verdichtung in den Blankvers, bildete sich eine weitere Kategorie heraus, die es verlangte die Sätze Kafkas stark zu verändern, es jedoch ermöglicht, einzelne Worte zu behalten. Damit ist der Bezug zum Originalwerk nachvollziehbar und man darf, wenn auch Sprache und Form verändert wurden, noch immer von *Der Prozess* sprechen.

Die Arbeit von Plass stellt also eine radikale Dramatisierung entlang der Handlung und der Dialoge Kafkas dar. Der Begriff der „Dramatisierung“ ist in diesem Fall im wahrsten Sinne des Begriffes „Drama“ nach aristotelischem Vorbild zu sehen. Dieser stellte die Regeln einer inneren Logik und Wahrscheinlichkeit im Aufbau des Dramas auf und fordert die Wahrung von Anstand und Religion. Zusätzlich gilt es die Einheit von Zeit, Ort und Handlung einzuhalten und den Pyramidenbau der Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall oder Umkehr unbedingt zu beachten. Im engeren Sinne konstituiert sich dramatischer Text durch die Aussagen und Dialoge der dramatis personae und durch das Fehlen der Erzählfunktion.<sup>159</sup> Obwohl es mit jener Form der Darstellung nicht möglich war, alles zu erzählen, was dargeboten werden wollte, hielten sich Dichter und Autoren über Jahrtausende hinweg an die Forderungen Aristoteles. Erst nach und nach entwickelten sich Techniken, mit denen um mehr Freiheit in der Darstellung von Erzähl- und dramatischen Texten auf der Bühne gekämpft wurde, so ist im 20. Jahrhundert das epische Theater Brechts zu nennen oder die in den 1990er Jahren aufgekommene Strömung der Postdramatik.

Gleichzeitig sind Bestrebungen, einen Roman zum Drama umzugestalten, immer nur ein Versuch dieser Umformung, gerade bei Kafka. Denn die spezielle Erzählposition, welche die Figur K. beobachtet und sie in der dritten Person beschreibt, verlangt geradezu nach einem Erzähler, welcher in seinem Wesen anti-dramatisch ist. Und es erwies sich als unumgänglich

---

<sup>157</sup> Interview Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

<sup>158</sup> Ebenda.

<sup>159</sup> Lehmann, Hans-Thies, „Drama/Dramentheorie“, [Schlagwörter], in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, 5. vollständig überarbeitete Neuausgabe 2007, S. 310, S. 322-329.

diese Ebene in die Bühnenversion von *Der Prozess* einzuführen, ansonsten ginge eine große Dimension der Innerlichkeit der Figuren (besonders der des Josef K.), welche gerade bei Kafka hohen Stellenwert hat, verloren. Selbst wenn man den Anforderungen des Dramas treu bleiben möchte und mit Ausstattung, Licht und Kostümen versucht diese Stimmungen zu übermitteln, ist das Publikum in seiner Kunst des Zusehens überfordert und kann die Innerlichkeit der Figuren nicht mehr erfassen.

Hier wird nun eine Passage des Originaltextes von Kafka der „Neuschreibung“ von Plass gegenübergestellt, um ein erstes Gefühl für den Stil des Theaterautors zu vermitteln. Gleichzeitig wird gezeigt werden, mit welcher Kunstfertigkeit Plass es geschafft hat, trotz des vollkommen neuen Schreibstils und der radikalen Dramatisierung, die Nähe zum Ausgangstext zu wahren und die Atmosphäre des Kafkaschen Werkes beizubehalten. Als geeignet für diese Darstellung befunden wurden die 5. Szene/I. Akt „Erste Untersuchungen“ in der Version von Plass und das zweite Kapitel „Erste Untersuchung“ von Kafka gewählt:

„K. war telephonisch verständigt worden, daß am nächsten Sonntag eine kleine Untersuchung in seiner Angelegenheit stattfinden würde. Man machte ihn darauf aufmerksam, daß diese Untersuchungen regelmäßig, wenn auch vielleicht nicht jede Woche, so doch häufiger einander folgen würden. Es liege einerseits im allgemeinen Interesse, den Prozeß rasch zu Ende zu führen, andererseits aber müssten die Untersuchungen in jeder Hinsicht gründlich sein und dürften doch wegen der damit verbundenen Anstrengung niemals allzulange dauern. Deshalb habe man den Ausweg dieser rasch aufeinanderfolgenden, aber kurzen Untersuchungen gewählt. Die Bestimmung des Sonntags als Untersuchungstag habe man deshalb vorgenommen, um K. in seiner beruflichen Arbeit nicht zu stören. Man setze voraus, daß er damit einverstanden sei, sollte er einen anderen Termin wünschen, so würde man ihm, so gut es ginge, entgegenkommen. Die Untersuchungen wären beispielsweise auch in der Nacht möglich, aber da sei wohl K. nicht frisch genug. Jedenfalls werde man es, solange K. nichts einwende, beim Sonntag belassen. Es sei selbstverständlich, daß er bestimmt erscheinen müsse, darauf müsse man ihn wohl nicht erst aufmerksam machen. Es wurde ihm die Nummer des Hauses genannt, in dem er sich einfinden solle, es war ein Haus in einer entlegenen Vorstadtstraße, in der K. noch niemals gewesen war. K. hängte, als er die Meldung erhalten hatte, ohne zu antworten, den Hörer an; er war gleich entschlossen, Sonntag hinzugehen, es war gewiß notwendig, der Prozeß kam in Gang und er musste sich dem entgegenstellen, diese erste Untersuchung sollte auch die letzte sein. Er stand noch nachdenklich beim Apparat, da hörte er hinter sich die Stimme des Direktor-Stellvertreters, der telephonieren wollte, dem aber K. den Weg verstellte. „Schlechte Nachrichten?“, fragte der Direktor Stellvertreter leichthin, nicht um etwas zu erfahren, sondern um K. vom Apparat wegzubringen. „Nein, nein“, sagte K., trat beiseite, ging aber nicht weg. Der Direktor-Stellvertreter nahm den Hörer und sagte, während er auf die telephonische Verbindung wartete, über das Hörrohr hinweg: „Eine Frage, Herr K.? Möchten Sie mir Sonntag früh das Vergnügen machen, eine Partie auf meinem Segelboot mitzumachen? Es wird eine größere Gesellschaft sein, gewiß auch Ihre Bekannten darunter. Unter anderem Staatsanwalt Hasterer. Wollen Sie kommen? Kommen Sie doch!“ K. versuchte, darauf achtzugeben, was der Direktor-Stellvertreter sagte. Es war nicht unwichtig für ihn, denn diese Einladung des Direktor-Stellvertreters, mit dem er sich niemals sehr gut vertragen hatte, bedeutete einen Versöhnungsversuch von dessen Seite und zeigte, wie wichtig K. in der Bank geworden war und wie wertvoll seine Freundschaft oder wenigstens seine Unparteilichkeit dem zweithöchsten Beamten der Bank erschien. Diese Einladung war eine Demütigung des Direktor-Stellvertreters, mochte sie auch nur in Erwartung der telephonischen Verbindung über das Hörrohr hinweg gesagt sein. Aber K. mußte eine zweite Demütigung folgen lassen, er sagte: „Vielen Dank! Aber ich habe leider Sonntag keine Zeit, ich habe schon eine Verpflichtung.“ „Schade“, sagte der Direktor-Stellvertreter und wandte sich dem telephonischen Gespräch zu, das gerade hergestellt worden war. Es war kein kurzes Gespräch, aber K. blieb in seiner Zerstretheit die ganze Zeit über neben dem Apparat stehen. Erst als der Direktor-Stellvertreter ablätete, erschrak er und sagte, um sein unnützes Dasein ein wenig zu entschuldigen:

„Ich bin jetzt antelephoniert worden, ich möchte irgendwo hinkommen, aber man hat vergessen, mir zu sagen, zu welcher Stunde.“ „Fragen Sie doch noch einmal nach“, sagte der Direktor-Stellvertreter. „Es ist nicht so wichtig“, sagte K., trotzdem dadurch seine frühere schon an sich mangelhafte Entschuldigung noch weiter verfiel.“<sup>160</sup>

Hier lassen sich die zuvor genannten Attribute der Figur Josef K. ablesen, der sich zuerst mit seiner wichtigen Position in der Bank brüstend, recht schnell in unangenehme Verzweiflung über das Verhalten des Direktor-Stellvertreters verfällt. Auch die Willkürlichkeit und Strenge des Gerichts, erzählt sich durch den Vorgang der seltsamen Benachrichtigung. Insgesamt lässt sich die Grundstimmung des Romans an dieser Stelle sehr schön ablesen, Josef K. befindet sich im Anfangsstadium seines Prozesses und denkt noch, es würde alles schnell vorbeigehen und er könnte bald wieder ein freies Leben führen. Dennoch ist durch diesen Telefonanruf ein zweiter Einbruch in sein Privatleben erfolgt und langsam breitet sich in seinem Bewusstsein unterschwellige Angst aus.

In der Version von Plass befindet sich K. an seinem Arbeitsplatz und wird während einer Unterredung mit dem Direktor-Stellvertreter von einem Abgesandten des Gerichts angerufen. Am Anfang der Szene (in *Kursivschrift* gesetzt) findet sich mit den Gedanken K.'s, der sich und seine Situation selbst erklärt, ein kleiner postepischer Einschub.

Durch die Einführung des postepischen Elements im I. Akt/1. Szene („Die Verhaftung“) in der noch allen Figuren, also den Wächtern, Frau Grubach und K. diese selbsterklärenden Aussagen zugeschrieben werden, kann die Gestalt des Josef K. in weiterer Folge diese Erzählfunktion überlassen werden, die dann in dramatischen Dialog übergeht.

K- *Am nächsten Morgen in der Bank. Entsetzlich viele Leute. Alle wolln' etwas von mir, an dauernd geht das Telefon. Was ist denn das für ein Theater-*

Nein das hat den Märkten wenig – ja wir müssen diese Bonitäten prüfen. - Ach Fräulein Seibert wenn sie doch so freundlich wären, mir die Unterlagen in der Darlehenssache- Danke! – Wie? Nein, der Stellvertreter des Direktors ist im Haus. Natürlich, aber ebenso kann selbstverständlich ich – Ja Danke – Fräulein Seibert – Wie sie wünschen. Vielen Dank, ich wünsche weiterhin noch günstige Geschäfte guten Tag. Jetzt Fräulein Seibert sagen sie dem Hartinger er soll das Telefon abheben. So.

B- Herr K.

K- Ja Herr Direktor

B- Stellvertreter

K- Stellvertreter sicher guten Tag

B- Auch ihnen

K- Bitte

B- Einen guten Tag

K- Ach so. Das freut mich aber, dass sie mich in meinem

B- Ja

K- in meinem Arbeitsraum

B- Ach nicht doch, nicht doch

K- Eine große Ehre

B- Aber nein! Mein lieber K., ich wollte (Telefon läutet)

K- Sie verzeihen, das Telefon. Ach Fräulein Seibert-

B- Oh ich bitte-gehen sie ran

---

<sup>160</sup> Kafka, Franz, *Der Prozeß*, Ausgabe basierend auf der Erstausgabe „Gesammelte Schriften“ bzw. auf der Ausgabe „Gesammelte Werke“, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt a. Main: S. Fischer 2008, S. 42-44.

K- Es kann doch aber auch das Fräulein Seibert  
 B- Nicht doch – ich hab' keine Eile  
 K- Fräulein Seibert einen – nein mir auch – das macht dann: zwei Kaffee  
 B- Sehr freundlich danke  
 K- für den Herrn Direktor  
 B- Stellvertreter  
 K- Ja ich weiß. Ich muss- (durchgehendes Telefonklingeln)  
 B- Oh Bitte bitte  
 K- Ja hallo  
 A- Herr K.  
 K- Ja bitte  
 A- Josef K.?  
 K- Am Apparat wer spricht  
 A- Sie sind auf einer Bühne  
 K- Wie  
 A- Das ist ein Telefon  
 K- Ja sicher  
 A- Und hier spricht das andre Ende  
 K- Was?  
 A- In ihrer Angelegenheit  
 K- Entschuldigung –  
 A- Wird es am Sonntag weitergeh'n  
 K- wer spricht denn da (zu B) erbärmliche Verbindung  
 A- Eine Untersuchung. Sonntag  
 K- Sonntag  
 A- Ist das für sie konvenabel  
 K- Konvenabel?  
 A- Ja, es liegt im allgemeinen Interesse, den Prozess sehr rasch zu Ende-  
 K- Rasch – das kommt mir sehr entgegen  
 A- Trotzdem muss man gründlich sein  
 K- Ja ich verstehe  
 A- Und das verbraucht oft sehr viel Kraft  
 K- Verbrauch, ja,ja  
 A- Und deshalb sind sie nur ganz kurz  
 K- Wer sie  
 A- Die Untersuchungen  
 K- Ja sind es mehr als eine  
 A- Deshalb auch der Ausweg  
 K- Ausweg  
 A- Rasch getaktet, jeweils sonntags  
 K- Ich verstehe. Gut  
 A- Um sie in ihrer Arbeit nicht zu stören.  
 K- Vielen Dank  
 A- Sie sind doch einverstanden – Hallo?  
 K- Einverstanden, ich...  
 A- Und bitte kommen sie persönlich  
 K- Wo  
 A- In's Cineplex  
 K- In's Kino  
 A- Juliusstraße 48. Cineplex ganz oben  
 K- Das ist doch die Vorstadt...welche Uhrzeit...Hallo. (legt auf)  
 B- Schlechte Nachricht?  
 K- Bitte?  
 B- Eine schlechte Nachricht  
 K- Ach. Nein, nein – ich  
 B- Schön. Nun: Eine Frage lieber K.  
 K- Ja bitte  
 B- Möchten sie mir sonntags das Vergnügen machen,  
 K- Sonntags  
 B- einen Turn auf meinem Segelboot  
 K- Ja Herr Direktor!  
 B- Stellvertreter! Es wird eine größere Gesellschaft-

K- Herr Direktor-Stell-  
 B- Darunter auch der Staatsanwalt  
 K- Der Staatsanwalt  
 B- Ein Freund von ihnen, nicht wahr Hast'rer  
 K- Ja er ist-  
 B- Wollen sie nicht kommen? K. sie kommen doch!  
 K- Ja - vielen Dank! Ich habe aber leider Sonntag keine Zeit  
 B- Wie schade  
 K- Tut mir leid  
 B- Das muss ich meiner Frau- ach könnte ich zum Apparat  
 K- Ja freilich  
 B- Danke(wählt) Ist noch etwas  
 K- Ähm- Ich bin gerade angerufen worden  
 B- Ja?  
 K- Es war jemand am anderen Ende  
 B- Ja sehr witzig K.  
 K- Der sagte dass ich Sonntag  
 B- Ins Theater  
 K- Nein ins Kino  
 B- Kino  
 K- Aber er hat nicht erwähnt zu welcher Stunde  
 B- Fragen sie noch einmal nach  
 K- Nein, nein. Ist nicht so wichtig.<sup>161</sup>

Der schnell getaktete Ablauf des Dialoges, der die „Neuschreibungen“ von Plass auszeichnet, lässt sich hier gut erkennen. Die trotz ihrer Moderne streckenweise patiniert wirkende Sprache Kafkas, wurde in heutige Ausdrucksformen übertragen und die oft kompliziert verschachtelten Sätze wurden aufgebrochen. Plass erzählt in seinem Text genau die Situation, die K. bei Kafka erlebt, nur eben in anderer Form. Anfangs erlebt man K. als strengen Büroangestellten, der seiner Arbeit gewissenhaft nachgeht und sich durch den Besuch des Direktor-Stellvertreters tief beeindruckt, aber auch ein wenig verunsichert zeigt. Beim Lesen des Textes glaubt man, den pedantischen Bediensteten, der sich dem übergeordneten zweiten Chef unterwirft, greifbar vor sich zu haben. Die Peinlichkeit des Telefongesprächs und der verzweifelte Versuch K.'s, sich diesen seltsamen Vorgang nicht anmerken zu lassen, wird in dem durchkomponierten Dialog sichtbar. Kann er sich während des Gesprächs noch beherrschen, verliert K. danach die Contenance und begeht den Fehler, den Segeltörn zugunsten eines Kinobesuchs, wie es dem Direktor-Stellvertreter ja erscheinen muss, abzusagen. Durch die den Anfang kennzeichnende, längere Textpassage Josef K.'s wird der Ort des Geschehens als das Büro bestimmt und mit ihm seine Personen. Die Relation der Figuren, die auftreten und erwähnt werden (Frl. Seibert, Direktor-Stellvertreter, A), ist rein durch den Text erfassbar. Durch die kurze postepische Passage wird das Gefühlsleben des Josef K. angedeutet und die Szene von einer gewissen Unruhe strukturiert, die sich im

---

<sup>161</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 19-21.

Telefongespräch steigert und schließlich in der letzten Konversation von K. und Direktor-Stellvertreter ihren Höhepunkt findet.

Durch die vom Wort dominierte Darstellung der Figuren, wird der Charakter einer Sprechoper deutlich. Der Text erzählt die Situation perfekt, so dass ein körperliches Darstellen des Zusammentreffens nicht nötig wird, K. und der Direktor-Stellvertreter können durch ihr bloßes Gegenüberstehen die beklemmende Stimmung dieser Szene übermitteln. Die Figuren behalten durch die Aussagekraft des Textes ihren zeichenhaften Charakter, welchen man zu einem Merkmal dieser Inszenierung zählen darf. Viele verschiedene ausladende körperliche und gestische Bewegungen würden der Stärke des Textes nur schaden und seine strenge Form auseinanderlaufen lassen.

Dies wird im nächsten Kapitel, in dem der Fokus auf die Arbeit mit den Schauspielern und den Umgang mit dem Text gelegt wird, näher untersucht.

Der übergeordnete Erzähler, der den Inhalt des Anrufes bei Kafka unmittelbar nach seiner Durchführung, nämlich in dem Moment als K. den Hörer aufhängt, schildert, ist bei Plass nicht mehr zu finden. Das Telefongespräch wird ausformuliert und verstärkt allein durch seine dialogische Darstellung die Allgegenwärtigkeit des Gerichts. Durch die Aussagen „Sie sind auf einer Bühne“, „Dies ist ein Telefon“, „Und hier spricht das andre Ende“ wird das Spiel mit der Bühnenhaftigkeit des Kafkaschen Textes weitergetrieben und eine doppelte Theatralität inszeniert. Denn K. wird erstens durch Büroangestellte und den Direktor-Stellvertreter während des Gesprächs beobachtet und zum Darsteller gemacht, und anschließend suggeriert der Anrufer, dass es noch mehr Zuschauer geben könnte. Und diese gibt es, denn K. befindet sich wirklich auf einer Bühne und wird von den Theaterbesuchern beobachtet. Die seltsame Stimmung, dieser Szene ist von komischen Elementen durchzogen und gleichzeitig mit einer unheimlichen Atmosphäre unterlegt. Als Atmosphäre oder Stimmung ist hier das Zusammenspiel von Text, Körper und möglicherweise den anderen inszenatorischen Elementen gemeint, welche sich in Beschreibungen auch bei Kafka so zahlreich finden. Der Zuschauer wird durch Wort und Bewegung in eine Situation eingeführt, die ihn, im besten Fall gänzlich umhüllt.

An der eben genannten Textstelle lässt sich wieder das ambivalente Verhältnis von Komik und Angst erkennen, dass dem gesamten Roman inne wohnt. Der Direktor-Stellvertreter, der in seiner Beschränktheit eine fast komische Figur darstellt, erhält am Schluss eine bedrohliche Nuance, genauso wie die Wächter der ersten Szene. Dieses Beispiel hat gezeigt wie Plass es geschafft hat, die Besonderheiten des Kafka Werkes in seiner eigenen Ausdrucksform zu konservieren. Es ist erstaunlich, wie er es bewerkstelligt hat, trotz einer radikalen

Formveränderung so nah am Lesegefühl Kafkas zu bleiben und allein durch den Text starke, klare Bilder konstruiert hat.

### 5.1.1 Striche und Veränderungen

Plass verwendete als Ausgangswerk die von Max Brod herausgegebene Fassung von *Der Prozess*, welche erstmals 1925 im Verlag „Die Schmiede“ in Berlin herauskam. Neben einer Vielzahl anderer Ausgaben, die auf der Anordnung Max Brods basieren, existiert z.B. eine Ausgabe des Werkes *Der Prozeß*, welche 2008 im Diogenes Verlag erschien.<sup>162</sup> Diese Ausgabe wird im Teil der Analyse der Arbeit von Plass hinzugezogen, da sie sich zu der im ersten Teil verwendeten, durch kleine grammatikalische und stilistische Veränderungen unterscheidet.

Die Version von Plass gliedert sich in vier Akte mit 4-7 Szenen, am Ende des ersten und dritten Aktes wurde je ein Zwischenakt eingeschoben. Neben Josef K. gibt es „drei Männer mit Hut“, die jeweils verschiedene Figuren verkörpern, wie z.B. den Maler Titorelli oder den Advokaten, sowie „die Frau“<sup>163</sup>, welche Frl. Bürstner, Leni oder die Frau des Gerichtsdieners darstellt. Chronologisch folgt Plass der Abfolge von Kafka, lediglich das vierte Kapitel „Die Freundin des Fräulein Bürstner“ wurde ersatzlos gestrichen. Die Szene „Der Prügler“, welche sich bei Kafka nach eben jenem Kapitel befindet, wurde vorgezogen, schließt nun an die Szene „Sitzungsaal“ an und bildet das Ende des ersten Aktes. Der zweite Akt beginnt demnach mit der Szene „Frau des Gerichtsdieners“ und wird von den Szenen „Der Student“, „Der Gerichtsdieners“ und „Das Wartezimmer“ begleitet. Bei Kafka bilden „Im leeren Sitzungsaal“, „Der Student“ und „Die Kanzleien“ das dritte Kapitel, dem sich das vierte Kapitel „Die Freundin des Fräulein Bürstner“ und das fünfte „Der Prügler“ anschließen. Neben jener Freundin wurden bei Plass weiters der Fabrikant und die Auftritte einiger Diener sowie die Anwesenheit anderer, niederer Bankangestellter gestrichen. So sind bei der Verhaftung lediglich die zwei Wächter anwesend, nicht aber die restlichen Kollegen K.’s aus der Bank. In Szenen, in welchen Menschenmengen vorkommen, bedient Plass sich des TAG Publikums und bezieht diese in den Spielvorgang ein. Bis auf Josef K. übernehmen die Schauspieler mehrere Rollen und werden nur mit Buchstaben gekennzeichnet, wobei diese die Anfangsbuchstaben des Namens bzw. deren Funktion darstellen können. So repräsentiert L-

---

<sup>162</sup> Kafka, Franz, *Der Prozeß*, 2008.

<sup>163</sup> Plass, Gernot, „Verhaftet werden“, *Programmheft zur Inszenierung*, TAG-Theater an der Gumpendorfer Straße (Hg.), 2011, o.S.

Leni, O-Onkel oder T-der Maler Titorelli, M-Mädchen oder A-Advokat. In manchen Szenen (z.B. „Alles verschwimmt“) muss ein Schauspieler mehrere Rollen verkörpern bzw. repräsentiert am Ende der Szene eine andere Figur als am Anfang. (z.B. „Kündigung des Advokaten“). Es fällt auf, dass sich in keiner Szene mehr als fünf Figuren bewegen, dies trifft auch im Originalwerk Kafkas zu. Diese Tatsache wird als weiterer positiver Punkt für eine Transformation zur Bühne gewertet, denn in diesem Fall sind fünf Schauspieler ausreichend um *Der Prozess* zu inszenieren, was auch für ein Theater mit begrenztem Budget zu bewerkstelligen ist.

Das Szenario der Version von Plass gliedert sich wie folgt:

### **I.AKT**

1. Szene	<i>Verhaftung</i>	<i>Josef K., A, B, C, Frau Grubach</i>
2. Szene	<i>Der Aufseher</i>	<i>Josef K., A, B, C</i>
3. Szene	<i>Frau Grubach</i>	<i>Josef K., Frau Grubach</i>
4. Szene	<i>Fräulein Bürstner</i>	<i>Josef K., B</i>
5. Szene	<i>Erste Untersuchungen</i>	<i>Josef K., A, B</i>
6. Szene	<i>Cineplexx</i>	<i>Josef K., B, F, A</i>
7. Szene	<i>Sitzungsaal</i>	<i>Josef K., B, F, C, A</i>
Zwischenakt I	<i>Der Prügler</i>	<i>Josef K., A, B, C, P</i>

### **II.AKT**

1. Szene	<i>Frau des Gerichtsdieners</i>	<i>Josef K., F</i>
2. Szene	<i>Der Student</i>	<i>Josef K., S, F</i>
3. Szene	<i>Der Gerichtsdienner</i>	<i>Josef K., A</i>
4. Szene	<i>Das Wartezimmer</i>	<i>Josef K., C, D, B, A</i>

### **III.AKT**

1. Szene	<i>Der Onkel</i>	<i>Josef K., S, O</i>
2. Szene	<i>Advokat</i>	<i>Josef K., B, L, A, O</i>
3. Szene	<i>Leni</i>	<i>Josef K., L</i>
4. Szene	<i>Onkel II</i>	<i>Josef K., O</i>
Zwischenakt II	<i>Advokat II</i>	<i>Josef K., A</i>

### **IV. AKT**

1. Szene	<i>Alles verschwimmt</i>	<i>Josef K., B, L/S, C, A</i>
2. Szene	<i>Titorelli</i>	<i>Josef K., T, M, M, M</i>
3. Szene	<i>Kaufmann Block</i>	<i>Josef K., L, A, B</i>
4. Szene	<i>Kündigung des Advokaten</i>	<i>Josef K., L/S, C/A, B</i>
5. Szene	<i>Im Dom</i>	<i>Josef K., L, C, B</i>
6. Szene	<i>Ende</i>	<i>Josef K., B, A</i>

Wie vorher erwähnt, hält Plass sich an die Vorgabe Kafkas, bis auf die oben genannten Ausnahmen. Die Abfolge der Geschehnisse ist dieselbe, lediglich weiter aufgespalten und in mehrere kleine Teile aufgebrochen. Die Szenen sind relativ kurz gehalten, durch das Tempo der Sprache scheinen die verschiedenen Stationen von Josef K. nahtlos ineinander

überzugehen. Oft ist dies auch textlich der Fall, indem einzelne Szenen direkt mit Dialogen der nachstehenden enden und fließend in die nächste übergehen.

Neben der Modernisierung der Sprache, die teilweise an die gegenwärtige Jugendsprache erinnert, hat Plass den Ort der „Ersten Untersuchungen“ verändert. Bei Kafka wird K. in die Vorstadt geschickt, in eine Gegend, in der die Menschen in heruntergekommenen Baracken und Mietskasernen hausen. Überall sieht er Kinder die scheinbar unbeaufsichtigt herumlaufen, die Häuser sind verwinkelt, bestehen aus unendlichen Gängen und Stiegenauf- und Abgängen. Denn das allgegenwärtige Gericht in *Der Prozess* ist kein normales Gericht, ist nicht die Justiz, die rechtliche Angelegenheiten regelt und das bürokratische System lenkt. Es ist das Gericht, das auf Dachböden in Mietskasernen tagt, das überall seine Abgesandten zu haben scheint und jedes Geschehnis beobachtet, jede Bewegung K.'s genau verfolgt. Plass übersetzte diesen Ort in die heutige Zeit und lässt K. auf der Suche nach dem Untersuchungszimmer durch ein verlassenes Kino schlendern. Kinocenter wie das Cineplex befinden sich ebenfalls in der Vorstadt und bedienen, genauso wie die Mietskasernen, die mittelständische Arroganz von Josef K.. Er echauffiert sich über den Zustand dieses Ortes, überall liegt Popcorn und der Boden klebt von verschüttetem Coca-Cola. Ein verlassener Ort mit vielen Sälen und Gängen der unheimlich wirkt, weil keine Menschen zu finden sind, wo sich normalerweise viele aufhalten. Es muss angemerkt werden, dass man ein Kinocenter, genau wie Flughäfen oder Hotellobbies, als so genannten „Nicht-Ort“ bezeichnen darf. Marc Augé definiert in seinem Werk *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*:

„So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert sich ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“<sup>164</sup>

Man könnte das gesamte Werk *Der Prozess* als „Nicht-Ort“ bezeichnen, denn viele der Schauplätze darin erfüllen jene Kriterien, wenn auch in etwas abgewandelter Art. K. befindet sich an Örtlichkeiten ohne Identität, ohne historischen Bezugspunkt, zu denen er auch keine Beziehung aufbauen kann. Einsame Büros, Aktenkammern und verlassene Wartezimmer prägen das Ortsbild und es scheint fast so, als würde das Nicht-Vorhandensein der Beziehungen zwischen den Figuren, mit der Identitätslosigkeit der Räume zusammenhängen. Es ist nicht möglich an diesen Schauplätzen zu reagieren oder zwischenmenschliche Beziehungen herzustellen und die Personen werden nie einen Bezug zu dem Ort aufbauen.

---

<sup>164</sup> Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. Main: S. Fischer 1994, S. 92.

Auch wenn zum Arbeitsplatz natürlich eine Relation besteht, scheint es in diesem Fall so, als würde der Ort an sich keine Rolle spielen, als würden die Angestellten an vielen verschiedenen Milieus ihre Arbeit durchführen.

Zu bestimmten Zeiten befinden sich an Plätzen wie dem Kino viele Menschen, umso verlassener wirkt die Atmosphäre, wenn sich niemand dort aufhält. Die Wahl dieser Orte steigert noch das Gefühl des Verlorenseins und die Unfähigkeit K.'s zu handeln, da es nicht möglich ist mit anderen zu interagieren. Es bleibt bei losen Unterhaltungen, bei gut gemeinten Ratschlägen und Prophezeiungen, die niemals eine Lösung versprechen. Nicht-Orte können sich niemals vollständig herstellen, sie bleiben etwas Verschiebbares, nicht ganz Fassbares. In ihnen spiegelt sich das komplizierte Verhältnis von Identität und Relation und lässt sich bis ins unendliche weitertreiben.<sup>165</sup> Josef K. ist an diesen Orten stets mit Abbildern seiner selbst konfrontiert, die er zwar kontaktiert, aber nie wirklich als zu dem Ort gehörend identifiziert, weil alle Schauplätze in *Der Prozess* etwas Transitorisches aufweisen.

Mit der Verlagerung des Schauplatzes in ein Kinocenter ergänzt Plass das Werk um einen „Nicht-Ort“, und führt K. auf der Suche nach sich selbst und seiner Schuld in ein weiteres Labyrinth aus verlassenem Räumen, die zu verschwimmen scheinen und ihre Personen verschlucken.

---

<sup>165</sup> Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, S. 94-98.

## 5.1.2 Rhythmus

Charakteristisch für die „Neuschreibungen“ von Gernot Plass ist deren Aufbau und Struktur, und damit einhergehend ein bestimmter Rhythmus. Sie erinnern an ein graphisches Bild, es existieren keine langen Perioden, keine ausgedehnten Figurenreden, die im Schriftbild zu unentwirrbaren Blöcken werden. Im linken Abschnitt der Seite befindet sich eine Dialogrinne die in rasendem Tempo nach unten drängt. Teilweise erinnern die Passagen an Drehbücher und dieser Eindruck wird durch die an Jugendsprache erinnernde Ausdrucksweise ergänzt, die aber trotzdem dem jambischen Rhythmus unterworfen bleibt. Als Pentameter oder Blankvers wird ein fünfhebiger Jambenvers mit unvollständigem letztem Fuß oder überzähliger letzter Silbe bezeichnet. Viele große Dramatiker wie Shakespeare, Lessing oder Heinrich von Kleist bedienten sich dieser Technik, welche zum gebräuchlichsten Versmaß des deutschen Dramas werden sollte. Auch Goethe verwendete den Blankvers, z.B. in seinem Werk *Iphigenie auf Tauris*.<sup>166</sup>

Die Textfassung von Gernot Plass präsentiert sich wie eine Tanzschrift und erscheint bis ins letzte Detail rhythmisch abgestimmt und ästhetisch geformt. Die Darstellung erinnert an eine choreographisch einstudierte Aufführung und tatsächlich ist „Choreographie [...] nicht mehr nur getanzte Bewegung, sondern kann auch eine Denkbewegung sein, ein Text, eine Raumnutzung.“<sup>167</sup> Dies zeigt sich vor allem in der Sprechweise der Schauspieler bzw. im Aufbau des Texts und in weiterer Folge auch in der Inszenierung z.B. bei Umbauten oder in der Raumeinteilung. Immer wieder gibt es vom Regisseur betitelte „Songs“ oder „Beats“<sup>168</sup>, welche die Szene strukturieren. Nach einem „Song“ tritt meist eine kurze Pause ein, um dann in rasendem Tempo fortzufahren. So findet sich z.B. im I. Akt/2. Szene „Der Aufseher“ der „Anzug-Song“:

B- Es muss  
K- Im Festanzug  
B- ein schwarzer Anzug  
A- schwarzer Anzug  
B- Ja es muss ein  
A+B- schwarzer Anzug sein  
K- es ist doch nicht die Hauptverhandlung  
A+B- Hilft nichts<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Vgl. Muzelle, Alain, „Blankvers“, [Schlagwort], in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, 5. vollständig überarbeitete Neuauflage 2007, S. 176.

<sup>167</sup> Malzacher, Florian, „Ein Künstler der nicht englisch spricht, ist kein Künstler“, in: *Theater Heute*, Ausgabe 10, Oktober 2008, S. 12.

<sup>168</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

<sup>169</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 10.

Nach diesem so genannten „Song“ bricht der Sprechgesang ab und eine kurze Pause tritt ein, bevor der Text weiter gesprochen wird. Da insgesamt ein hohes Tempo vorherrscht, sind diese kleinen Abbrüche extrem wichtig, um den Fluss der rasanten Worte zu beruhigen und ihren Sinn fassbar zu machen. Auch die so genannten „Beats“ strukturieren die Szene rhythmisch, hierbei handelt es sich ebenfalls um Mikropausen in den Dialogen, welche den Szenen und Wortfolgen verschiedene Betonungen und Harmonien einschreiben. Für das Publikum ist diese Komposition eine Herausforderung, ist doch das ganze Stück über höchste Konzentration gefragt. Selbst beim Lesen prägt sich der Rhythmus der „Songs“ ein und strukturiert die Szenen in einer Art und Weise, die den Musiker im Autor erkennen lassen.

Ein weiteres Beispiel findet sich im IV. Akt/1. Szene „Alles schwimmt“:

K- Verzeihen Sie, meine Herrn, ich habe

L- Josef

K- Ja?

A- Er kann

B- Er kann doch nicht-

L- Er kann

K- Ich habe augenblicklich keine Zeit

A- Doch nicht

K- Sie zu empfangen

A- Was?

B- Er kann doch

A- Kann er?

L- Dir behilflich sein,

K- Ich kann

B- Wie bitte?

K- Leider

A- Wie war das?<sup>170</sup>

Die Musikalität des Textes, seine Durchkomponiertheit und der damit einhergehende Charakter der Sprechoper lassen die „Neuschreibung“ von Plass so interessant wirken und gestalten die Umsetzung derselben auf der Bühne zu einer Herausforderung für Schauspieler und Publikum.

---

<sup>170</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 49.

### 5.1.3 Die dramatischen Ebenen

#### 5.1.3.1 Die Postepik

Ein Roman bleibt in seiner literarischen Form, auch wenn er - wie es in *Der Prozess* der Fall ist- sehr gute Dialoge bietet, ein Roman. Er ist nicht für das Theater geschrieben, so gibt es z.B. in dem hier vorliegenden Fall viele Beschreibungen von Stadtfluchten, Ortswechsel und Darstellungen von riesigen Büros und weitläufigen Dachkammern. Zusätzlich verfügt der Protagonist über ausschweifende Reflexionen, Gedanken und Überlegungen, die in dieser Ausführung absolut undramatisch sind. Der Romanautor sieht in das Innenleben seiner Figuren und kann es dementsprechend erzählerisch gestalten. Einem Dramatiker bleibt dies verwehrt und es stellt sich die Frage, wie dieses Innenleben, vor allem jenes des Josef K., herausgeholt und dem Zuschauer zugänglich gemacht werden kann. Der Schauspieler unterstützt und ergänzt den Text mit seinem Auftreten, seiner Gestik und Mimik, des weiteren tragen Licht und Ton dazu bei, dass bestimmte Stimmungen kreiert werden, aber dennoch bleiben die innersten Wünsche und Gefühle der Figur dem Zuseher verschlossen.

Das Parademittel wäre in diesem Fall, einen Erzähler zu erschaffen, der auf der Bühne steht und das Geschehen episch erzählt. Für Gernot Plass stellte diese Möglichkeit allerdings keine Option dar denn:

„[...] mit der Lösung war ich nicht zufrieden, weil die erzählende Figur zu einem Gott wird und das passte mir in dieser Geschichte gar nicht. [...] und da kam ich auf diesen Begriff ‚postepisch‘ und das hat mich interessiert. Ich bin draufgekommen, dass das eigentlich das entscheidende Mittel ist, um sowohl die Beschreibung des Ortes, als auch die Reflexion der Hauptfiguren in den Diskurs zu bringen.“<sup>171</sup>

Das Postepische gilt als jenes Element, in dem sich ein Erzähler selbst erzählt und welches der Figur ermöglicht, ihr Handeln während seiner Ausführung zu kommentieren. Die postepischen Passagen können nach ihrer Ausführung direkt in den dramatischen Text übergehen und so mit verschiedenen anderen Ebenen verzahnt werden.

Plass beruft sich hier auf den Dramatiker Roland Schimmelpfennig, der diese Art des Schreibens für das Theater zur Perfektion beherrscht. Hier ist vor allem sein Werk *Die Arabische Nacht* zu nennen, welches fast nur mit postepischen Elementen auskommt. Die Schauspieler bewegen sich im Bühnenraum und erzählen gleichzeitig von ihrer Anwesenheit. Es existiert nur der Moment, die zeitliche und räumliche Distanz zwischen Erzählen und Erzähltem wird eliminiert. Hier ist des Weiteren die Zeitform ein wichtiges Kriterium, denn das Postepische lebt vom Präsens. Das Präsens verhindert eine Verklärung, es macht das

---

<sup>171</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

Beschriebene eindimensionaler. Gleichzeitig entsteht dadurch die Möglichkeit, die Handlung im Moment des Erzählens zu erleben, hier ist die Identifikation beim Zusehen, Hören oder Lesen direkter.<sup>172</sup> In der Anfangsszene der „Neuschreibung“ von Gernot Plass beschreiben noch mehrer Figuren ihr handeln postepisch, ab der 4. Szene „Fräulein Bürstner“, in welcher dem Fräulein noch einige solcher Gedanken zukommen, bleibt diese Ebene dem Hauptprotagonisten K. überlassen. Plass scheiterte daran, allen Figuren diese Ebene einzuschreiben, denn es stellte sich als unmöglich heraus, zu wissen, wie Kafkas andere Personen denken. Nur Josef K. ist diese innere Gedanklichkeit so ausgeprägt immanent und Plass befand es für einen zu starken Eingriff in das Originalwerk, in die anderen Figuren seine eigenen Ideen einzupflanzen. Zusätzlich würde die Einschreibung des Postepischen in alle Figuren den Rahmen eines Theaterabends sprengen und das Werk zu einem unübersehbaren Konvolut aus Gedanken und Handlungen aufblähen. In Kafkas Werk existiert nur ein „Ich“, es gibt lediglich Josef K., aus dessen Sicht einerseits erzählt wird und dessen Überlegungen und Kommentare durch die Beschreibung einer übergeordneten Stimme in das gesamte Geschehen eingebettet werden.

„Es gibt nur Josef K., alles andere hat keine Funktion, es gibt kein anderes Subjekt und die Postepik macht eine plurisubjektive Sicht. Viele Subjekte, die plötzlich beginnen zu leben, zu denken, das ist Kafka nicht, es gibt nur Josef K. und diese kafkaeske Welt. Ich habe mich dann eingebremst und nur Josef K. reflektieren lassen und das hat sich dann als produktiv erwiesen.“<sup>173</sup>

Der erste Dialog 1. Szene/I. AKT „Verhaftung“, als K. noch im Bett liegt und von Geräuschen der Wächter geweckt wird, zeigt sehr gut, wie Plass diese Anfangsszene strukturiert hat. Neben K. gibt es zwei Wächter und den Aufseher, welche die Verhaftung durchführen und Frau Grubach, die nebenan den Vorgang beobachtet und kommentiert. Die postepischen Passagen sind im folgenden *kursiv* gesetzt, sie werden lediglich von einigen wenigen dramatischen Partikeln unterbrochen. Wie in den meisten Textfassungen von Plass existieren keine durch Namen gekennzeichneten Figuren, sondern diese werden mit Buchstaben betitelt. In dieser Szene repräsentiert K – Josef K., G – Frau Grubach, A – Wächter Franz, der später auch mit diesem Namen angesprochen wird, B – Wächter Willem, der bei Kafka diesen Namen trägt, bei Plass aber nie namentlich angesprochen wird und C – der Aufseher, der bei beiden Autoren nicht namentlich erwähnt wird.

---

<sup>172</sup> Vgl. Huber, Sebastian, „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute. Interview mit Roland Schimmelpfennig“, in: *Spectaculum 72, Vier moderne Theaterstücke – Jon Fosse, Else Lasker Schöler, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001, Erste Auflage, S. 208.

<sup>173</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

K- *Ich wache auf*  
 G- Er schläft.  
 C- Es ist so weit.  
 K- Wie spät?  
 G- Er schläft.  
 K- *Ich wache auf*  
 B- Er schläft  
 A- Wie spät?  
 C- *Und los*  
 K- *Frau Grubach kommt nicht*  
 G- Nein, er schläft.  
 K- *In meinem Zimmer, aber ich-*  
 A- *Auf den Moment*  
 K- *Bin nicht allein*  
 A- *hab ich mich lange schon gefreut*  
 K- *Ja träum ich noch?*  
 B- *Und los*  
 G- Er schläft!  
 B- *Als diese Order bei uns reinkam-*  
 K- *Oder bilde ich mir etwas ein?*  
 C- *Das ist doch gut*  
 B- *Da hab ich mich sofort um diesen Fall-*  
 K- *Doch nein. Da war-*  
 B- *gerissen.*  
 K- *War doch etwas.*  
 C- *War noch etwas*  
 A- *Gut und los*  
 G- Er schläft!  
 A- *Vorsichtig, fast liebevoll-*  
 K- *Ein seltsames Geräusch.*  
 A- *Bediene ich die Klinke seiner-*  
 K- *Fräulein Bürstner?!*  
 A- *Zimmertüre*  
 K- *Nein da steht ein Mann*  
 B- *Ein hohes Tier*  
 C- *Und noch dazu aus einer Bank*  
 K- *In meinem Zimmer*  
 K- Wer sind sie?  
 B- *Aus einer Bank?*  
 K- *Frau Grubach sollte mir mein*  
 B- *Schweine! Leben ohnehin auf unsre Kosten*  
 K- *Frühstück.*  
 G- *Will jetzt sicherlich sein Frühstück*  
 K- *Fräulein Bürstner. Hallo*  
 A- *Aufgestanden*  
 K- *Bitte wie*  
 A- *Ich sagte aufstehen. Er ist wach*  
 B- *Er ist jetzt wach*  
 K- *Es steht-*  
 G- *Jetzt will er sicherlich*  
 K- *Ein Mann mit Hut in meinem Zimmer*  
 G- *Frühstück*  
 C- *Ist er wach*  
 K- *Wer ist da draußen? Ich...*<sup>174</sup>

An diesem Auszug ist zu erkennen, wie Plass die postepischen und dramatischen Elemente miteinander verkettet hat. K. erklärt, dass er in seinem Bett liegt, aufwacht und Frau Grubach

---

<sup>174</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 2.

ihm sein Frühstück noch nicht serviert hat. Zusätzlich bemerkt er, dass etwas anders ist als sonst, seltsame Geräusche dringen zu ihm vor und er findet sich in einer traumhaft anmutenden Situation wieder. Hier hat Plass den Wächtern und dem Aufseher sowie Frau Grubach in den postepischen Auszügen Gedanken in den Kopf gelegt, die so bei Kafka nicht vorkommen. Doch diese kleinen Einschübe, die er selbst dazu erfunden hat, konnte er als Autor verantworten, zumal sie die Handlung nicht wesentlich verändern, aber für die Struktur der Szene bedeutend sind. Beachtlich ist, wie die Aussagen der verschiedenen Personen perfekt ineinander greifen, der Wächter beginnt „vorsichtig fast liebevoll-“, worauf K. sofort „ein seltsames Geräusch“ hört und der Fremde weiter anmerkt „bediene ich die Klinke seiner“ und K. vermutet ob des Lärms „Fräulein Bürstner“ und der Wächter den Satz mit „Zimmertüre“ vollendet und K. endlich seinen Gedanken zu Ende führt: „Nein, da steht ein Mann“. Vor allem dieser erste, durchkomponierte Teil des Stücks kann nur in seiner Gesamtheit gelesen und erfasst, sein Volumen entfalten. Auch hier ist der Rhythmus des Blankverses erkennbar, der dem Text seine Musikalität schon in der bloßen Schrift verleiht. Laut vorgetragen entwickelt sich hier eine an die Rapmusik erinnerte Komposition, die vor allem dieser ersten Szene durch ihre strenge Form eine gewisse Bedrohlichkeit einschreibt. Die harten Abfolgen und das Tempo, sowie die Exaktheit der Sprache, bilden eine restriktive Form, welche die Figuren einzusperren scheinen. Sie vermitteln das Gefühl mit und in ihren Worten verhaftet zu sein, und Josef K. wird bis zum Ende in diesem Gefängnis der Laute stecken bleiben, aus dem nur der Tod ihn erlöst.

Wie schon zuvor erwähnt, wird nach der Begegnung K.'s mit Fräulein Bürstner nur noch ihm die postepische Ebene eingeschrieben. So z.B. in Szene 7/I. Akt „Sitzungsaal“ wo er zwischen seiner Verteidigungsrede die Stimmung im Saal beschreibt und sein weiteres Vorgehen erklärt:<sup>175</sup>

C- Sie sind kein Zimmermaler?

K- Ich bin erster Prokurist in einer großen Bank.

*Gelächter schallend brandet hoch.*

*Ein Riesenlacher. Ja war das denn komisch? Ha*

*Der Saal scheint sich auch nicht mehr zu beruhigen.*

*Und die nächsten Sätze muss ich alle*

*Durch die Wellen dieses Lachens brüllen*

Ihre Frage hier, Herr Untersuchungsrichter, ob ich Zimmermaler bin – doch halt! Das war gar keine Frage? Nein. Sie haben es mir auf den Kopf hin zugesagt – Diese Eröffnung also, Herr- was? Untersuchungsrichter ist bezeichnend für die ganze Art dieses Verfahrens-<sup>176</sup>

<sup>175</sup> In den nachfolgenden Kapiteln dieser Arbeit werden die postepischen Elemente in zitierten Textstellen immer *kursiv* gesetzt.

<sup>176</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 24.

Die Postepik erweist sich als das perfekte Mittel, um eine dramatische Struktur zu bilden, ohne sie durch einen Erzähler wieder zu zerstören. Denn die Figuren selbst übernehmen diese Aufgabe und betten die erzählende Funktion in ihre Aussagen ein. Gerade bei *Der Prozess* ist diese Art des Sprechens und Erklärens hilfreich, um Ortswechsel und Räume zu beschreiben und das Gefühlsleben und die Gedanken des Josef K. fassbar zu machen.

### 5.1.3.2 Die Performance Ebene und „Theater im Theater“

Bei der Adaption des Romans *Der Prozess*, wie Gernot Plass sie vornahm, wird in manchen Szenen („Der Aufseher“ „Erste Untersuchungen“, „Cineplexx“ oder „Sitzungssaal“) eine größere Anzahl an Menschen, die als Zuschauer fungieren, gebraucht. Plass entschied, sich hier das TAG-Publikum auszuborgen und es in die Inszenierung einzubauen, als das, was es auch im echten Theaterraum darstellt, nämlich ein Publikum. Es findet sich plötzlich als Akteur wieder, der Bühnenraum wird erweitert und der Zuschauer wird zum Darsteller. Die illusionistische Ebene die dem Zuschauer als Schutz vor den Schauspielern dient, die 4. Wand, die den Besucher vom Darbietenden trennt, verschwindet plötzlich. So betritt Josef K., nach dem er in der vorangegangenen Szene die Bühne und den Zuschauerraum verlässt, z. B. in der 7. Szene/I. Akt „Sitzungssaal“ den Saal erneut. Das Licht im ganzen Raum geht an, er steht bei der Tür, durch welche das Publikum den Saal betritt und verlässt und sagt:

K- *Ich bin in einem Kinosaal. Gerammelt voll mit Menschen. Helle Lampen oben auf den Galerien ist alles mit Gesichtern voll. Sie starrn'n mich an. Kein Ton Die Luft ist schlecht. Ein kleiner Junge nimmt mich an der Hand und zieht mich durch die Masse. Lohnarbeiter sicher überhaupt kein Platz und in die Stille wieder im Befehlston eine Stimme:*

C- Sie! Sie hätten doch vor einer Stunde, fünf Minuten hier erscheinen sollen.

K- Bin ich zu spät-

C- Sie sind zu spät

K- So bin ich doch zumindest hier erschienen.

*Beifallklatschen explodiert, damit hätt ich jetzt nicht gerechnet hie und da ein Bravo plötzlich Stille wieder*

C- Aber ich bin nicht verpflichtet, Sie um diese Zeit noch zu verhören

K- *dunkles Murren und:*

C- ich will es jedoch ausnahmsweise heute noch mal tun<sup>177</sup>

K. erzählt hier das Publikum mit: Es sitzen viele Menschen in dem überfüllten Sitzungssaal, wahrscheinlich Lohnarbeiter und die Stimmung ist angespannt, ein wenig unheimlich. Was Josef K. im Roman feststellt, sagt der Schauspieler des Ensembles, als Josef K., und beschreibt gleichzeitig das TAG-Publikum, im echten Raum, in der echten Zeit. Dies ist das Merkmal der Ebene der Performance, im Gegensatz zu einer Theatervorstellung. Denn bei performativen Darbietungen ist genau der Aspekt des „Hier und Jetzt“ der entscheidende Punkt. Es wird im Echtraum gehandelt, in der Echtzeit, mit dem Echkörper und mit einer echten Lautlichkeit. Geräusche, Töne, wie das Murren oder Klatschen und Lachen sind nicht

---

<sup>177</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 23.

technisch fabriziert, sondern werden durch die Körper der Akteure übermittelt. Hier ist allerdings zu erwähnen, dass Applaus- und Lachgeräusche zusätzlich zu den Lauten der Schauspieler eingespielt wurden, um eine höhere Lautstärke zu erhalten, dennoch wird suggeriert, sie würden allein diese Geräusche fabrizieren. Es existieren keine Figuren, sondern nur Menschen in einem Raum, es gibt die Akteure und auf der anderen Seite die Begeher der Installation, welche allerdings im Ablauf der Performance auch zu Akteuren werden können. Das heißt nicht, dass Happenings oder Performance Darbietungen keine Theatralität inne wohnt, denn oft wird in diesen Aktionen auch eine Bühne definiert oder spezielle Lichteinstellungen vorgenommen. Hier ist zu sagen, dass Plass das Mittel des Performativen nicht aus ästhetischen Gründen in seiner Inszenierung einführt, sondern aus praktischen.<sup>178</sup> Denn wie schon erwähnt, war es in manchen Szenen nötig, eine zusehende Menschenmenge zu haben, damit die Stimmung eines gefüllten Saales zustande kommen konnte. Schon in der ersten Szene „Verhaftung“ bricht Josef K. ein Loch in die 4. Wand, in dem er sich plötzlich zum Publikum dreht, verärgert blinzelt und eine wegweisende Handbewegung in der Luft andeutet. Er bemerkt, dass er von der gegenüberliegenden Straßenseite von Menschen beobachtet wird, die sich wie ein Logenpublikum am Fenster eingefunden haben und die Verhaftung begutachten. Er sieht über die illusionistische Grenze hinaus, auf das wirkliche Publikum.

K- Nun, doch sicherlich nicht wegen mir. (Steht auf, geht ein paar Schritte vor) *Da ist ein Mann am Fenster gegenüber – ich bin*

A- Ja?

K- Der Nachbar von dem Fräulein weiter nichts. *Am Fenster gegenüber steht ein Mann. Und eine alte Frau* (macht eine wegscheuchende Handbewegung)

A- *Seltsame Bewegung*

K- Weg da weg

A- *die er da macht. Wo gehen sie hin?*

K- Ich denke doch Frau Grubach sollte hiervon wissen.<sup>179</sup>

Das Gegenüber des Josef K. ist nun das auf der Zuschauertribüne sitzende Publikum, welches das Setting und die Schauspieler beobachtet, in dieser Situation aber sogar zu einem doppelten Zuseher mutiert. Denn neben seiner normalen Funktion als Zuschauer eines Theaterstücks das den Schauspieler betrachtet, wird es nun selbst zum Darsteller, in dem es den Posten der Figuren übernimmt, die Josef K. beobachten.

---

<sup>178</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

<sup>179</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 6.

In seiner Inszenierung lässt Plass des Öfteren die Realität, dass ein Schauspiel stattfindet, durchscheinen, es ist, als müsse man dem Publikum immer wieder klar machen, dass es sich nicht um den Roman handelt, sondern, dass das was hier gesehen wird, Theater ist. Dies ist z.B. in der 2. Szene/I. Akt „Der Aufseher“ erkennbar.

C- Sie sollten jetzt den Anruf machen.

K- Welchen Sinn es hätte einen Staatsanwalt zu kontaktieren wenn man ganz zufällig verhaftet ist. Na, das ist doch die Höhe! Angeblich verhaftet! Ja! Das muss man immer noch dazu- (Licht im Zuschauerraum geht an) Wer sitzt denn jetzt da gegenüber? Sind- das denn auch-

C- Telefonieren Sie!

K- auch noch ihre Leute

C- Telefonieren.

K- Nein ich werde nicht telefonieren

C- Nicht?

A- Was ist jetzt?

B- Keine Ahnung.

K- Das sind...He! Wir haben Publikum

C- Jetzt telefonieren sie, ja ich bitte sie sogar

K- Ich will nicht mehr

A- Was hat er denn?

B- Er will nicht

K- Es ist lächerlich auf Bühnen Telefone zu benutzen. Jeder weiß doch, dass am anderen Ende niemand dran ist

A- Niemand dran

B- Auf Bühnen ist am anderen Ende

A- niemand dran

B- Wer sagt das?

A- Keine Ahnung

C- Ach, sie meinen wohl sie sind auf einer Bühne?

K- Ist das eine öffentliche Probe?

B- Seltsame Bewegung, die er da macht

K- Das ist doch alles ein Theater

C- Und sie woll'n nicht das Telefon benutzen

K- Nein, ich bin der Ansicht, es ist wohl am Besten über die Berechtigung des Vorgehens Ihrerseits hier überhaupt nicht nachzudenken. Kein Telefon benutzen

C- Wie sie wollen

K- und die Sache einfach als beendet zu betrachten

C- Oh sie machen es sich viel zu leicht

K- Auf wieder sehen, sie können in der Garderobe- oder wo auch immer sie auf ihren Auftritt warten oder

Besser noch: leben sie wohl. Hier meine Hand

C- Nein, nein das geht nicht. Diese Sache hier hat eben erst begonnen<sup>180</sup>

Abgesehen davon, dass Josef K. das Gefühl hat, auf einer Bühne zu sein und vorgeführt zu werden, befindet sich der Schauspieler tatsächlich auf der Bühne des TAG. Er ist nicht im Verhaftungszimmer, die Illusion wird absichtlich zerstört. Wir sind in einem Theater und das ist eine Bühne. Das Telefon hat keinen Anschluss und funktioniert nicht, auf Bühnen ist am anderen Ende niemand dran. Der Schauspieler als Josef K. spielt ins Publikum und klagt es so indirekt an, auch einen Teil der Schuld an seinem Prozess zu tragen. Was fällt den Zuschauern eigentlich ein, so zu gaffen? Das ist keine amüsante Situation, der es sich lohnt beizuwohnen, besser wäre es, sie würden wegsehen. Aber das ist das Problem: Das Publikum hat Karten

---

<sup>180</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 13.

gekauft und möchte nun *Der Prozess* sehen, zurückgelehnt vor einer Guckkastenbühne mit 4. Wand. Und dann wird es unerwartet konfrontiert, mit einer Figur, die weiß, dass sie nicht wirklich existiert, sondern nur von einem Schauspieler dargestellt wird. Josef K. ist in diesem Moment klar: Ich bin eine Figur auf einer Bühne, das ist alles ein Theater.

Genauso schnell, wie diese Illusion aufgebrochen wird, verschließt sie sich auch wieder. Dadurch, dass Plass dieses Element anfangs einführt, können im Laufe der Aufführung immer wieder Verletzungen der Scheinwahrheit der Bühne erfolgen. So bemerkt K., ebenfalls in seiner aggressiven Verteidigungsrede im Sitzungssaal, kurz „Ich bin am Anfang dieses Stücks verhaftet worden“ und „Lachhaft ja. Ich wurde in der Früh aus meinem Bett gerissen“<sup>181</sup>. An diesem Punkt des Fortschreitens seines Prozesses sieht er sich noch in der Situation, über das Geschehen zu urteilen und es für lächerlich zu halten.

Im IV. Akt/2. Szene „Titorelli“ findet sich dieses Element der Anspielungen auf den Theatercharakter wieder, in dem der Maler Josef K. erklärt, dass alles zum Gericht gehört, auch die Mädchen. Diese werden von zwei männlichen Schauspielern und einer weiblichen verkörpert, sie alle tragen schlecht sitzende rote Perücken mit geflochtenen Zöpfen und kreischen, lachen und springen zu Beginn der Szene auf der Bühne umher, um sich dann in einigem Abstand auf Sessel zu setzen und die Begegnung K.'s mit dem Maler zu beobachten.

K- Und wer ist das?

T- Das da? Das sind Mädchen

K- Was die beiden auch? (zeigt auf die beiden männlichen Schauspieler)

T- Na sicher

K- aber

T- Das ist eine Bühne

K- Ach Theater

T- Richtig

K- Mädchen? Aber spielen sie nicht ein wenig übertrieben

T- konnten für die Rolle niemand anderen finden

K- Nicht

T- denn diese Mädchen hier gehören

K- Zu der Bühne

T- zum Gericht

K- gehört den alles zum Gericht?

T- Sie scheinen keinen Überblick zu haben<sup>182</sup>

Nimmt K. es in der Anfangsszene noch gelassen, auf einer Bühne oder im Theater zu sein und tritt dem Ganzen sehr entspannt gegenüber, kommt es ihm in der Szene mit Titorelli sehr seltsam vor, dass die Mädchen plötzlich engagierte Schauspieler sein sollen. In der ersten Szene macht er sich keine Gedanken über die Verhaftung, denkt es ist alles Theater, eine Probe, zumindest etwas das nicht „wirklich“ ist. K. findet Personen in seinem Schlafzimmer

---

<sup>181</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 13. S. 25.

<sup>182</sup> Ebenda, S. 51.

die so tun, als ob sie ihn verhaften würden, sie proben vielleicht ein Stück und er übernimmt den Posten eines Statisten. Im Verlauf des Stücks erscheint seine Situation immer seltsamer und die Abschnitte in welchen die Illusion der Theaterwelt aufgebrochen wird, häufen sich. K. beginnt zu zweifeln, ob denn wirklich alles nur ein Spiel ist. Diese Szenen verstärken das Gefühl der Unsicherheit im Vorgehen von K., er ist verhaftet im Gedanken, Klarheit in seine Lage zu bringen, obwohl er nicht sicher ist, ob dies überhaupt nötig ist. Denn wenn es sich um ein Schauspiel handelt, um wirklich die Komödie, bei der er gerne mitspielen wollte, dann wäre ein Handeln seinerseits nicht wichtig. Dann wäre die Geschichte von Anfang an einem bestimmten Ausgang zu getrieben und sein Eingreifen würde nichts bewirken.

Im vorletzten Kapitel „Im Dom“ findet bei Kafka ein langes Gespräch des Pfarrers mit K. statt, welches sich über zwei Seiten hinzieht. Nachdem der Geistliche K. die Parabel von dem Türhüter des Gesetzes und dem alten Mann erzählt hat, diskutieren die beiden, ob der Wächter nun den Mann getäuscht hat, oder ob der Mann durch seine Unwissenheit daran scheiterte zum Gesetz vorzudringen. Bei Kafka entsteht das Gefühl, dass K. selbst dieser Mann sein könnte, der vor der Türe zum Gesetz wartet und nicht eingelassen wird, denn er fühlt sich „[...] sofort, von der Geschichte sehr stark angezogen“.<sup>183</sup> Plass treibt dies in seiner Textfassung noch einen Schritt weiter, denn am Anfang des Gesprächs wird bereits suggeriert, dass es sich bei dem Mann um K. handeln könnte:

- C- In alten Schriften zum Gesetz ist diese Täuschung gut beschrieben und es gibt darin zu eben dieser Täuschung einen Text. Er geht wie folgt: Vor dem Gesetz da steht ein Wächter. Und zu diesem Wächter kommt ein Mann vom Land.  
K- Vom Land Wieso  
C- Egal es ist eine Metapher  
K- Wie? Vom Land zu kommen?  
C- Nein sie steht für einen Mann aus weniger komplexen Angelegenheiten  
K- Also einfach  
K- Nein nicht unbedingt  
K- Ein Mann der dumm ist, was?  
C- Ein Mann wie du  
K- Ich komme nicht vom Land  
C- Ich weiß  
K- Bin ich den einfach?  
C- Mehr als du vielleicht vermutest  
K- Und wieso bin ich denn einfach  
C- Es kommt ein Mann vom Land  
K- Ich komme aus der Mittelschicht. Ich bin ein Angestellter. Leitend  
C- Eben  
K- leitend...und ich bin. Verzeih'n sie doch komplexer als ein Mann vom Land. Metapher hin Metapher her vergleichen sie mich hier mit einem Bauern?  
C- Leute so wie du behaupten ständig so komplex zu sein. Sie haben - denken sie – den Einblick, kennen die Gesetze, aber sie sind von der Wahrheit endlos weit entfernt<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Kafka, Franz, *Der Prozeß*, S. 261.

<sup>184</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 63.

Ohne es zu registrieren, wird K. hier schon in die Position des Mannes vor der Türe gedrängt und der Priester wird zum Wächter. Im Laufe dieses Dialogs wird immer klarer, dass K. wirklich dieser Mann vom Land ist, denn als es in der Geschichte dem Ende zugeht, es immer dunkler wird und der Mann schlechter hört, sind es diese Attribute, die auf K. zutreffen. Er blinzelt gebeugt und scheint sein Umfeld nicht mehr zu erkennen, er muss den Priester bitten Sätze zu wiederholen und erscheint im Gegensatz zu dem Geistlichen sehr klein.

- C- Kurz vor seinem Tode sammelt er die letzten Kräfte, winkt dem Wächter, dieser beugt sich – er ist jetzt ein Riese und der Mann ganz winzig klein – zu ihm hinab  
K- Entschuldigung  
C- Was willst du denn. Fragt ihn der Wächter und der Mann sagt  
K- Alle streben doch nach dem Gesetz,  
C- Wie kommt es, dass in all den Jahren  
K- Niemand außer mir  
C- Um Einlass hier gebeten hat?  
K- Der Mann  
C- So denkt der Wächter ist am Ende,  
K- Was?  
C- Am Ende  
K- Hör ich schlecht? Sie müssen lauter  
C- brüllt er ihm ins Ohr „Hier konnte niemand anders rein als du!“  
K- als ich  
C- Genau. Denn dieser Eingang war für dich, und nur für dich bestimmt.  
K- Für mich  
C- Ich gehe jetzt und schließe ab.  
K- Das war's.  
C- Das war's.<sup>185</sup>

Hier spricht K. für den Mann vor dem Tore, er ist so stark in die Geschichte hineingezogen, dass er den Text des Mannes beherrscht. Hier findet in einer speziellen Art „Theater im Theater“ statt, denn K. übernimmt in dieser kurzen Darstellung der Parabel die Rolle des Mannes und spricht Text, den er eigentlich gar nicht wissen kann. Der Priester verkörpert den Hüter des Gesetzes, wobei die Linien zwischen dem Gespielten und der scheinbar realen Situation verschwimmen. Der Geistliche hat Macht über K. und den Mann vom Land, denn er lenkt den Fortgang der Geschichte und damit auch die Person K.. Es scheint, als würde dieser langsam den Bezug zu seiner realen Person verlieren, er weiß nicht mehr wer er eigentlich ist, die Figuren vermengen sich. Der Priester hingegen spielt den Wächter mit gewisser Berechnung, denn er behält stets die Kontrolle über die Situation.

Es erwies sich als geschickter Schachzug, K. mit dem kleinen Satz „Ein Mann wie du“ von Beginn an die Rolle des wartenden Mannes zu zuschreiben, denn es rechtfertigt auch die Stellung K.'s in der nachfolgenden Diskussion und es erscheint, als würde er bis zum Ende

---

<sup>185</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 65.

einen Rest der Rolle des wartenden Mannes verkörpern, besonders im Hinblick auf den Tod der beiden Figuren. Am Ende der „Neuschreibung“ von Plass findet sich ein letzter Hinweis auf den Theatercharakter, in dem K. sich echauffert, von billigem Bühnenpersonal, den Chargenrollen, abgeführt zu werden. Genauso wie es begann, so endet es auch. K. wird von den Statisten des Theaters von der Bühne gedrängt, um dann wie ein Hund erstochen zu werden. Die zeichenhaften Charaktere reagieren nicht mehr auf K.’s Einwände, sie handeln nach einem vorgegebenen Plan. Die Figuren haben all ihre Eigenschaften und Verkörperungen abgelegt, Fräulein Bürstner ist nicht mehr Fräulein Bürstner, sondern eine Nebenrolle, die beim Abführen der Hauptrolle behilflich ist.

A- Und los

K- Die Nebenrollen

B- Wir gehen

K- Euch hat man hier

A- Es endet jetzt

K- Die Chargen?

B- Es ist Zeit.

K- Ihr seid doch Bühnenpersonal

A- Es endet jetzt

K- Mit dieser billigen Methode

A- Es ist Zeit

K- Versucht man mich hier los zu werden. Was?

B- Und ab

K- Durch scheinselbstständige Theaterleute. Das ist doch das Letzte. Und? An welcher Bühne spielt ihr morgen. Oder seid ihr Sänger? Vielleicht Tenöre? Singt mal was? Ach ihr habt keinen Text mehr? Was? Ihr werdet aber schwere Arbeit mit haben, denn ich bin nicht eingestellt darauf, hier mitzutun. Da ist doch auch – nein kann nicht sein – doch! Fräulein Bürstner? Sind das sie?

Sie sind dann also auch beim – Fräulein Bürstner -? Auch kein Text mehr. Alles stumm. Warum gerade ihr?

Die Stelle habt ihr nicht geprobt. Nicht wahr?

Ich geh nicht ab. Was macht ihr jetzt.

Ihr wollt mich tragen. Lasst mich! Nein, ich bin nicht krank. Erst draußen in der Garderobe. Aber nicht auf offner Bühne – Nein.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 66.

## **5.2 Analyse der szenischen Umsetzung**

### **5.2.1 Die Besetzung**

In der Inszenierung von Gernot Plass spielten Maya Henselek, Julian Loidl, Gottfried Neuner, Jens Claßen und Georg Schubert, für die Ausstattung zeichnet Alexandra Burgstaller verantwortlich, die Lichtkompositionen sind Hans Egger zu verdanken und Hannes Stockinger übernahm die technische Leitung. Als Regieassistentin und Retterin der Not, war Renate Vavera stets zugegen, um Lösungen für anfallende Probleme zu finden. Der Probenzeitraum erstreckte sich von 7.3.2011, an dem eine erste Leseprobe stattfand, bis zur Premiere am 27.04.2011, welche den Abschluss der Probenzeit markierte. Mit Abzug der Wochenenden, welche bis auf die letzte Probenwoche immer frei waren, ergibt dies eine reine Probenzeit von 45 Tagen.

Nachdem die ersten Grundgedanken zur Umsetzung des Textes gefasst waren, musste sich Plass mit Anzahl und Besetzung der Schauspieler befassen. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass der Text auf ein Ensemble zugeschrieben bzw. von einem Autor verfasst wurde, der gleichzeitig auch dessen Regisseur ist und ihn später szenisch, nach seinen Vorstellungen umsetzen wird. Die Frage stellt sich, ob es irgendwann möglich wird, diesen Text von einem anderen Ensemble und einem anderen Regisseur aufführen zu lassen, oder ob hierin die Einmaligkeit der Inszenierung liegt. Der Text ist nicht autonom, er kann ohne Plass nicht existieren, da er so spezifisch auf einen Inszenierungsstil zugeschnitten ist. Auch dies ist ein Phänomen, welches sich in den letzten Jahren in der Theaterwelt zu häufen scheint, nämlich exakt angepasste Stücke zu entwerfen, die lediglich einer kleinen Anzahl an Darstellern und Regisseuren zugänglich gemacht werden.

Wie an anderer Stelle erwähnt, verhält es sich im Romanfragment Kafkas so, dass nie mehr als fünf Personen eine Szene bestimmen, es sei denn es handelt sich um Statisterieauftritte, wie z.B. im Sitzungssaal, in dem K. einer unüberschaubaren Menschenmenge gegenüber steht. Der Inszenierungsstil von Plass entwirft eine löchrige Repräsentation der Figur durch den Schauspieler, das heißt die Verkörperung der Figuren durch einen Darsteller ist nicht durchgehend. Immer wieder verschwimmen die Grenzen zwischen Schauspieler und Figur, dadurch kann mit den einfachsten Mitteln des Theaters gespielt werden. Setzt der Schauspieler einen anderen Hut oder eine größere Brille auf und nimmt eine andere Körperhaltung ein, kann er eine andere Figur darstellen. Das Publikum ist durchaus in der

Lage diese Verwandlungen zu akzeptieren und macht ein funktionieren dieser Technik möglich.<sup>187</sup>

Nachdem klar war, dass es für die Inszenierung von *Der Prozess* genügt, fünf Schauspieler zu engagieren und dies von der künstlerischen und kaufmännischen Leitung genehmigt wurde, galt es zu überlegen, welcher Schauspieler für welche Rollen geeignet sei. Schnell war klar, dass Julian Loidl die Rolle des Josef K. übernehmen würde. Hier bildeten Faktoren wie körperliches Auftreten, Erfahrung als Schauspieler mit der Arbeit von Plass und das Alter (so feierte Loidl z.B. während der Probenzeit seinen dreißigsten Geburtstag) den ausschlaggebenden Punkt. Auch Gottfried Neuner wäre für die Darstellung der Figur des K. in Frage gekommen, jedoch entschied Plass sich dafür, ihm die Rollen der Obrigkeiten, wie jene des Geistlichen oder Aufsehers zuzuschreiben, da seine ältere Stimme und starke Spielweise besser für diese Figuren geeignet schien.<sup>188</sup> Die restliche Aufteilung der Figuren erfolgte nach teils praktischen Gründen, Maya Henselek übernahm die Rollen der verführenden Frauen, wie z.B. Leni und die Frau des Gerichtsdieners. Mit ihrer zarten Statur und den langen schwarzen Haaren schaffte sie es, unschuldig zu wirken, aber mit ihrer starken Ausstrahlung gleichzeitig eine gewisse Berechnung und Aggression zu vermitteln. Das Talent des Georg Schubert, ältere Damen zu verkörpern, wird in der Figur der Frau Grubach sichtbar. Sie passt nicht in das restliche Frauenbild, welches im Roman vermittelt wird, sondern wird als eine ältliche, eher grobschlächtige Jungfer dargestellt. Es bietet sich daher an, sie nicht von der Schauspielerin der anderen Frauenfiguren darstellen zu lassen. Die Wandelbarkeit von Jens Claßen bescherte ihm einen regen Wechsel der Figuren, so z.B. einmal die etwas seltsame Figur des Malers Titorelli, welcher mit einem Anflug von künstlerischer Exaltiertheit Josef K. aus der Fassung bringt und andererseits den Furcht einflössenden Kanzleidirektor, der im Dunkeln verborgen Gespräche belauscht.

---

<sup>187</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

<sup>188</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2011.

Nach längeren Überlegungen ergab sich die konkrete Rollenaufteilung wie folgt:

- Josef K. – Julian Loidl
- Aufseher, Direktor-Stellvertreter, Untersuchungsrichter, Angeklagter, Advokat, Mädchen, Geistlicher, Charge – Gottfried Neuner
- Wächter, Büroangestellter, Person im Cineplexx, Zuschauer im Sitzungssaal, Student, Angeklagter, Kanzleidirektor, Titorelli, Charge – Jens Claßen
- Wächter, Frl. Bürstner, Frl. Seibert, Person im Cineplexx, Zuschauerin im Sitzungssaal, Frau des Gerichtsdieners, Angeklagte, Leni, Mädchen, Charge – Maya Henselek
- Frau Grubach, Büroangestellter, Person im Cineplexx, Zuschauer im Sitzungssaal, Prügler, Gerichtsdieners, Onkel, Mädchen, Kaufmann Block, Charge – Georg Schubert

Schon in dieser Auflistung lassen sich die hohen Ansprüche an die Schauspieler erkennen, da diese in rasendem Tempo immer wieder verschiedene Figuren verkörpern müssen. Noch dazu handelt es sich hier oftmals um Rollenbruchstücke, wie z.B. die Büroangestellten oder die Mädchen, für die es schwer war, Körper zu finden, da die dargestellten Personen oft nur für einige wenige Sekunden in der Szene auftauchen. Für Julian Loidl bedeutete die Hauptrolle des Josef K. eine große Anstrengung, da neben der Menge an Text, welche er zu bewältigen hatte, auch seine Bühnenpräsenz durchgehend gefragt war. Insgesamt lässt sich sagen, dass die Art des Textes und die Inszenierung von Gernot Plass hohe Anforderungen stellen und alle Mitarbeiter an ihre Grenzen gingen. Dennoch lohnte sich die harte Arbeit, denn am Ende der Kämpfe mit Text und akribischen Umbauten, in denen jeder verrückte Zentimeter den Zusammenbruch des Bildes bedeutete, stand ein Theaterabend, der von Kollegen und Presse dementsprechend gewürdigt wurde.

## 5.2.2 Über den Ablauf der Proben und den Umgang mit dem Text

Nachdem sich die Schauspieler während einer ausführlichen Leseprobe mit dem Text vertraut gemacht hatten, wurde die erste Probenwoche dazu verwendet, die einzelnen Szenen chronologisch durchzuarbeiten und eventuell aufkommende Fragen und Unklarheiten zu beseitigen. Textlich waren kaum Veränderungen oder Striche auszuüben, es wurden lediglich kleine Ausbesserungen im melodischen Vorgang der Sprache durchgeführt, welche beim Lesen mit verteilten Rollen notwendig erschienen. Bei der Textfassung von Plass ist ein Einprägen derselben nach herkömmlicher Art, also großteils des Auswendiglernens der Schauspieler im Alleingang oder zu zweit, unmöglich. Die kurzen Wortbrocken sind vom Sinn und ihrer Darstellung zwar nicht schwer einzuprägen, müssen aber perfekt mit den Aussagen aller anderen Figuren harmonieren. Hier spielen wieder Rhythmus und Tempo eine Rolle, die nach der Anwesenheit aller Personen bei den Proben verlangen. Um die musikalische Struktur zu verinnerlichen, wurde ein halber Probentag dazu verwendet, eine Tonaufzeichnung der gelesenen Passagen anzufertigen, um diese dann jedem Schauspieler zukommen zu lassen. So war es zumindest möglich, nach den Proben den jeweiligen Text im vorgetragenen Zustand anzuhören, die Schauspieler konnten so ihre Einsätze üben und ein besseres Gefühl für den jambischen Rhythmus entwickeln.<sup>189</sup> Konflikte und Probleme gab es während der Probenzeit überwiegend im Hinblick auf die Arbeit am und mit dem Text. Von seinen Aussagen oder dem Inhalt her ist der Text von Plass nicht kompliziert, er scheint denjenigen, der ihn sich aneignen will, durch seine kurzen Wortfolgen wie „Ja“, „Geht's schon“, „Was denn“ oder „Was“ geradezu zu verhöhnen. Hier kommt es darauf an, mit dem Schauspieler zu arbeiten, ihn zu bestärken und aufzumuntern, was Plass in seiner Arbeit auf der Bühne und mit den Darstellern immer versucht. Durch den in seiner Grundstruktur einfach wirkenden Text, wird der Akteur auf seine Unzulänglichkeiten und Fehler hingewiesen. Man fragt sich, wie es so schwer sein kann, sich ein paar kleine Worte zu merken und diese zur richtigen Zeit auszusprechen. Passiert ein Fehler, kann kein anderer belastet werden, nur der Mime selbst trägt die Verantwortung. Die Anstrengung mit dem Text ruft gewisse Aggressionen hervor, die bei der Inszenierung von *Der Prozess* noch durch die extreme Kleinteiligkeit und das rasende Tempo verstärkt wurden. Noch dazu bildet das Werk Kafkas hier einen schlechten Untergrund, da es keine emotionalen Haltepunkte für die Figuren bietet. Josef K. treibt hilflos im Meer der Bürokratie umher und die anderen Figuren erscheinen als Marionetten, die von einer unsichtbaren Macht bewegt werden. Kaum will K. sich auf einen von ihnen einlassen, bricht die Szene ab oder geht in eine neue über. In einer

---

<sup>189</sup> Aufzeichnung aus Probenprotokoll vom 25.03.2011.

permanenten Aussichtslosigkeit gefangen, prallen die Figuren an absurden Situationen ab und werden immer wieder mit denselben abstrakten Begebenheiten konfrontiert. Hier darf erwähnt werden, dass Kafka auch immer den schwierigen Punkt in sich birgt, keine herrschenden Klischees zu bedienen. Das Modewort „kafkaesk“ scheint überall präsent und es muss vor allem in der Rollenarbeit versucht werden, nicht das Vorurteil des morbide wirkenden, depressiven und in einer traumhaften Bürokratiewelt gefangenen Protagonisten zu erfüllen.

Im Gegensatz zu anderen Inszenierungen von Plass (*Richard 2* oder *Hamlet Sein*), ist dort der Fluss der Erzählung ein anderer, es kann mit ein wenig mehr Emotion und Ausdruck gespielt werden und die Darsteller können sich durch ihre Figuren hindurch stützen. Natürlich ist hier zu beachten das Stücke von Shakespeare von ihrem Wesen her nicht mit Kafka vergleichbar sind und allein durch die unterschiedliche Struktur der Werke andere Spielarten aufkommen. Auch gibt es in den anderen Bühnenstücken mehr Schauspieler und Teile in denen kleine Pausen abseits der Bühne möglich sind. Bei *Der Prozess* sind immer fast alle Schauspieler auf der Bühne anwesend, wenn überhaupt existieren nur extrem kurze Abgänge.

Im Laufe der Probenzeit gab es bestimmte Szenen, welche besondere Schwierigkeiten hervorriefen, wobei hier vor allem auf die zuvor erwähnten „Songs“ geachtet wurde. Um sich eben diese einzuprägen und rhythmisch vom Rest des gesprochenen Textes abzuheben, war es nötig, oftmals nur diese „Songs“ viele Male hintereinander zu üben. Aus dieser Situation ergab es sich, dass das Ensemble ungewöhnlich lange nur am Text arbeitete, denn bis zum 30.03.2011, also 18 Tage, wurde nur am Tisch geprobt. Erst danach konnte begonnen werden, mit den Schauspielern erste Szenen zu stellen und die Strukturierung derselben zu erarbeiten. Während der Probenzeit gab es des Öfteren Bedenken ob dieser langen Lesezeit, rückblickend gesehen war diese allerdings unbedingt notwendig. Denn wird zu früh mit der konkreten szenischen Arbeit auf der Bühne begonnen, ergeben sich viele Umwege aufgrund der Textunsicherheit und es kann keine konkreten Auseinandersetzung mit Umbauten oder Bewegungsabläufen erfolgen. Erst wenn der Text rhythmisch gut gelernt ist, kann mit der Arbeit auf der Bühne begonnen werden, ansonsten verläuft der Regisseur sich in Anweisungen an die Schauspieler und es müssen im späteren Stadium der Probenarbeit deutlich mehr Änderungen vorgenommen werden. Dies führt zu einer gewissen Verwirrung, da durch zuviel probieren und mehreren Varianten einer Szene die Unsicherheit im Handlungsablauf verstärkt wird. Der Weg der langen Lesezeit, wie er in jenem Fall gewählt wurde, ist bei dieser Art der Arbeit vorzuziehen. Selbstverständlich mussten auch hier Szenen neu gestaltet und vorangegangenen Ideen wieder verworfen werden, aber eine grundlegende

Struktur des Szenenablaufs war von Anfang an gegeben. In seiner präzisen Arbeit und der Führung der Schauspieler entwarf Plass die Szenen, im Vergleich zu Produktionen mit anderen Regisseuren, sehr schnell und exakt und es wurden bis zur Premiere nur kleine Ausbesserungen und Veränderungen vorgenommen. Insgesamt kann man bei diesem Vorgang von einer effektiven Arbeitsweise sprechen, die in ihrem Ablauf die kleinst mögliche Anstrengung für den Schauspieler bedeutet, der ohnehin durch den Text schon sehr gefordert ist. Gernot Plass meint, dass er während des Schreibens eines Textes noch keine Ideen zu dessen Umsetzung im Kopf hat. Es existiert eine Grundaufteilung des Raumes und im Vorfeld befasste sich der Regisseur mit den jeweiligen Möglichkeiten des Bühnenraumes, aber konkrete Ideen zur Umsetzung des Textes auf der Bühne erfolgen erst in der Arbeit mit dem Schauspieler.

„[...] wenn ich etwas sehe, dann sehe ich nur Schauspieler, die auf einer leeren Bühne auf Sesseln sitzen, die hie und da aufstehen und nach vorgehen. [...] ich vertraue da jetzt meiner Erfahrung aufgrund der letzten Produktionen, dass das Ganze seinen Zauber wirklich entwickelt durch die andere Dimension, nämlich des Sprechens und des Textes und dem Rhythmus und meiner Führung der Schauspieler.“<sup>190</sup>

Auch in der Anweisung der Schauspieler hat man es bei Plass mit einem speziellen Fall zu tun, man könnte fast sagen, dass die Plass'schen Schauspieler nicht spielen, sondern nur sprechen. Denn der Regisseur weist die Akteure nicht an, auf eine bestimmte Art und Weise zu „spielen“, dies ist aufgrund der Dichte des Textes auch nicht nötig. Die Arbeit der Schauspieler in den Inszenierungen von Plass liegt nahe an der eines Musikers, sie wirken als Chorsänger und als einzelne Stimmen in einem Konglomerat aus Wortkonstellationen. Es gibt keinen Hauptdarsteller, auch wenn es in *Der Prozess* natürlich die Hauptfigur des Josef K. gibt, aber im Zusammenspiel existiert keine höher gestellte Figur. Alle Personen tragen zum rhythmischen Gesamtbild- und Ton bei und ermöglichen nur in der Verknüpfung die totale Entfaltung des Textes. Bei Plass ist kein Einfühlen in die Situation nötig, da diese schon vom Theaterautor bzw. vom Wortgefüge strukturiert ist.

---

<sup>190</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

Der Regisseur hilft hier nur nach, indem er die Situation mithilfe der körperlichen Präsenz der Menschen auf der Bühne klarer herausarbeitet und die Macht der Worte durch ihre Aussprache und Musikalität verstärkt:

„Ich sage dann: da bitte jetzt fortissimo, bitte da schrei jetzt oder bitte hier Pause halten. Weil dann entsteht im Zusehen dieser Sinn, den die Pause hat und man macht so wenig wie möglich mit Gestik und Mimik. Also das ist eigentlich mein Zugang und dadurch nehme ich dem Schauspieler auf eine Art und Weise seine Eigenständigkeit als Künstler. Das ist mir bewusst, ich habe viel darüber nachgedacht, ob das nicht eine Bevormundung ist, aber die Kollegen bestätigen, dass sie das eigentlich gern haben.“<sup>191</sup>

Die Schauspieler sind froh über die starke Führung durch den Regisseur, da er ihnen auf diese Art auch eine große Unsicherheit im Spielen nimmt und Missverständnisse beseitigt. Denn oft entstand das Gefühl, „nichts“ zu tun auf der Bühne, einfach nur dazustehen ohne Ausdruck und Präsenz. Gerade für Schauspieler, die erstmals mit Plass arbeiten, stellt es eine Herausforderung dar, umzudenken, denn es ist ungewöhnlich, das Gegenteil von dem zu tun, was normalerweise von einem Akteur verlangt wird, nämlich hier nicht zu „spielen“ und lediglich zur richtigen Zeit den Text abzuliefern. Die Schauspieler befinden es hier für wichtig, nach den Arbeiten mit Plass Projekte zu haben, die komplett andere Techniken und Darstellungsformen verlangen, Jens Claßen meint hierzu:

„[...] wenn man nur noch so was (*Anm.: Arbeit mit Plass*) macht, verlernt man das Spielen. Man muss danach andere Dinge machen, weil diese Arbeit eben so abstrakt ist. Man braucht zwischendurch andere Schauspielerarbeit, ich habe das Glück mit Ulf Dückelmann<sup>[191]</sup> immer wieder im Anschluss an Gernot zu arbeiten, der ist genau umgekehrt. Er arbeitet unglaublich stark im konzeptionellen Bereich, hochemotional und innerhalb der Szene wird Text oft noch improvisiert.“<sup>192</sup>

Die herkömmliche Arbeit an der Rolle, wie sie an manchen Schauspielschulen gelehrt bzw. in vielen anderen Inszenierungen gefordert wird, findet bei Plass nicht statt. Es gibt keine Biografie der darzustellenden Person, es stellen sich keine Fragen nach dem Wesen oder der Veränderung derselben. Es handelt sich hier um Rollenfragmente die in Beziehung zu einander gesetzt werden müssen, dies geschieht bei Plass hauptsächlich durch den Text. In ihm muss der Autor den Sinn schon vorgeben, ein Schauspieler hat sich nicht mehr mit der Vermittlung oder Kreation desselben auseinanderzusetzen. Im Hinblick darauf muss der Text von hoher Qualität sein und eine gewisse Dichte aufweisen, damit diese Arbeitsweise denkbar wird. Bei der „Neuschreibung“ von Plass ist jede Situation genau vorgegeben und ermöglicht eine Konzentration auf Text und Sprache und es scheint, als würde in genau dieser radikalen

---

<sup>191</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

<sup>192</sup> Interview mit Jens Claßen, Tonaufnahme, 25.04.2012.

Reduktion jene Klarheit der Bilder entstehen und die Magie der schauspielerischen Arbeit vermittelt werden können. Selbstverständlich darf ein Akteur dabei Angebote bringen und selbst an der Darstellung arbeiten, dies wird vom Regisseur gerne aufgenommen, sofern es in sein Konzept passt.<sup>193</sup>

Nachdem eine grundlegende Textsicherheit gegeben war, konnte mit den Proben auf der Bühne begonnen werden. Hier lag der Fokus darauf, trotz der Reduktion auf die Sprache, klare, starke Bilder zu schaffen. Die Abstraktheit der Figuren in dem absurden Umfeld der Geschichte barg die Gefahr, dass die Darstellung so weit in die Unwirklichkeit rutschte, dass die Figuren für das Publikum nicht mehr fassbar erschienen. Hier musste der schmale Grat zwischen der minimalistischen gestischen Arbeit, die keinesfalls zu wenig ausdrucksvoll erscheinen sollte, und einer zu starken körperlichen Darstellung beschritten werden. Es durfte weder zu viel noch zu wenig Präsenz auf der Bühne herrschen. Hier war es hilfreich, dass alle Mitglieder des Ensembles zuvor schon mit Plass gearbeitet hatten und mit seinem Stil vertraut waren. Anweisungen konnten effektiv umgesetzt werden und mit der richtigen Dosis an Eigeninitiative wurde in den ersten zwei Wochen auf der Bühne ein Gerüst der szenischen Abfolge entworfen.<sup>194</sup> Hier eröffneten sich in manchen Szenen Probleme, die vor allem Auf- und Abtritte betrafen, sowie die Umstellung des Bühnenraums, der aus Sesseln und Türrahmen bestand, welche in verschiedensten Szenen bewegt werden mussten. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass erst wenige Tage vor der Premiere die gesamte Struktur aller Szenen beendet und deren verbindende Elemente festgesetzt wurden. So war z.B. die 3. Szene/IV. Akt „Kaufmann Block“ erst zwei Tage vor der Premiere perfektioniert und erstmals fehlerfrei geprobt. Auch auf der Bühne dominierte der Text vor allen anderen darstellerischen Elementen, da Plass in der Sprache die Magie des Theaters ausmacht. Er spricht sich für ein Theater aus, das sich auf das Wort konzentriert, denn genau darin verbirgt sich, seiner Meinung nach, dessen Stärke.<sup>195</sup> Deswegen versucht er, in seiner Arbeit mit den Schauspielern und der szenischen Umsetzung, möglichst nicht davon abzulenken, was als das Wichtigste erscheint, nämlich das Musikalische, die Sprache und der Sinn. Andere Medien, wie Fernsehen, Film oder Malerei, arbeiten bildhaft und fokussieren die emotionale Darstellung durch präparierte Abbildungen, hier wollte Plass mit seiner „Sprechoper“ einen Gegenpol schaffen.

Interessant ist eine Beobachtung, welche die Veränderung des Umgangs mit dem Text nach Abschluss der Probenzeit, im Laufe der Vorstellungen, und deren Folgen aufzeigt. Viele

---

<sup>193</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

<sup>194</sup> Aufzeichnung aus Probenprotokoll vom 14.04.2011.

<sup>195</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.2012.

Szenen (z.B. „Die Verhaftung“, „Fräulein Bürstner“, „Sitzungssaal“, „Der Advokat I und II“) zeichnen sich durch die restriktive Sprache der Schauspieler und die Spannung, die durch die Konzentration auf den Text entsteht, aus. Die Worte bilden Mauern um den Akteur und beeinflussen so gleichzeitig die Figur die er darstellt. Die Wächter, die in mehreren Szenen auftauchen, wirken so bedrohlich, weil sie trotz der Widersprüchlichkeit und Lächerlichkeit ihrer Aussagen dieselben mit einer Bestimmtheit und Härte sprechen, die Josef K. beängstigt. Genauso verhält es sich umgekehrt, durch die harten Wortgefechte, die K. und der Wächter sich liefern, kann sich die gesamte Atmosphäre der Verhaftung entfalten. Das bedrohliche Gefühl, das unterschwellig die gesamte Szene hindurch herrscht, vermischt mit der Arroganz des Josef K., bildete den schmalen Grat, in dem die Situation jederzeit ins Ungewisse kippen könnte. Es darf nun bemerkt werden, dass die leichte Textunsicherheit, die bei der Premiere und den kurz darauf folgenden Vorstellungen durchaus noch bestand, zu diesem Gefühl beitrug. Gerade die erste Szene wurde durch diese Steifheit und Angespanntheit strukturiert und konnte so das Gefühl der Unsicherheit dieser seltsamen Vorgänge vermitteln. In späteren Vorstellungen waren die Schauspieler so mit dem Text vertraut, dass dieser keine wie auch immer gearteten Schwierigkeiten mehr darstellte. Nun verhielt es sich so, dass bei wiederholter Ansicht der Inszenierung<sup>196</sup> auffiel, dass eine zu große Lockerheit mit dem Text die Spannung reduzierte. Was für den Schauspieler eine Erleichterung bedeutete, nämlich Sicherheit im Text, ließ manche Szenen auseinander fallen, wobei hier wieder die Anfangsszene zu nennen ist. Die Wächter lehnen eine Nuance zu lässig auf den Sesseln, der Ablauf erhält den Charakter einer Frühstücksunterhaltung und die Bedrohlichkeit der gesamten Situation verschwindet gänzlich. Es ist möglich, dass dies lediglich der Verfasserin ob der Vielzahl an gesehenen Vorstellungen auffiel, und es sich an unterschiedlichen Abenden anders verhielt. Naturgemäß existieren in verschiedenen Darbietungen kleine Abweichungen, die auf den menschlichen Charakter der Schauspieler und des Teams zurückzuführen sind. Anschließend darf bemerkt werden, dass die Textsicherheit nicht nur Nachteile mit sich brachte. Andere Szenen wie z.B. „Fräulein Bürstner“ oder „Sitzungssaal“ erhielten durch den perfekten, etwas gelockert gesprochenen Text mehr Schwung und konnten so größere Begeisterung als bei der Premiere hervorrufen. Wenn K. auf seinem Podest gegen die Vorgangsweise des Gerichts wettet, schießen die Worte lässig aus seinem Mund und vermitteln genau die richtige Dosis an Überheblichkeit, welche bei den ersten Vorstellungen nicht so ausgeprägt war. Auch Fräulein Bürstners Aufregung über den Einbruch K.'s in ihr Zimmer scheint unmittelbarer durch die entkrampfte Unterhaltung, die

---

<sup>196</sup> Durchläufe während der Probenzeit nicht mitgezählt, besuchte die Verfasserin 13 Vorstellungen.

jedoch keineswegs an Tempo verliert, sondern lediglich natürlicher anmutet. Durch die verschiedenen Stadien der Textbeherrschung ließ sich deren Einfluss auch auf die Spielweise der Schauspieler beweisen. Insgesamt ist die Probenarbeit von Gernot Plass extrem auf den Text bezogen, was aber nicht heißen soll, dass die szenische Arbeit vernachlässigt wird. Plass hat eine sehr klare Arbeitsweise, die für den Schauspieler eine Herausforderung bedeutet und das Ensemble des TAG beweist in der Arbeit mit dem Regisseur einmal mehr sein Talent und seine Wandelbarkeit.

### 5.2.3 Figuren und Darstellungsstil

Durch die ungewöhnliche, auf den Text konzentrierte Arbeit, ergaben sich verschiedene Herangehensweisen bei der Erarbeitung der Körperlichkeit der Figuren und der Umwandlung der literarischen Zeichen in gestische und mimische. In diesem Unterkapitel werden einige ausgewählte Figuren auf ihre körperliche Darstellung hin untersucht. Es soll gezeigt werden wie es möglich war, dem Text die physische Unterstützung in seiner Vermittlung einzuschreiben, ohne ihn zu verdrängen.

#### Josef K. (Julian Loidl)

Die Figur des Josef K. bildet den zentralen Punkt der Inszenierung, um welchen sich die anderen Protagonisten scharen, um ihn in seinen Vorgehensweisen zu beeinflussen. Er behält stets eine exakte, gerade Körperhaltung, die ihn immer etwas eingeschränkt agieren lässt. Dies unterstützt seine emotionale Innerlichkeit, welche durch den Text vermittelt wird. Er ist unsicher, wie er handeln soll, versucht Schritte nach vor zu gehen, um sogleich wieder zurückzutreten. Oft bewegt er sich kreisartig auf dem grauen Spielareal, die spiralförmige Ausweglosigkeit wird in diesen Wanderungen verkörpert. Generell ist sein Spiel von kleinen, abgehackten Bewegungen geprägt, es scheint als strebe er andauernd ausladende Gesten an, die durch etwas von dem er zurückgehalten wird, verhindert werden. Sein Schwanken zwischen Wut und Verzweiflung über die Undurchsichtigkeit des Prozesses wird so erkennbar gemacht und schafft einen Überblick über das allgemeine Verhalten der Figur. Er ist bestrebt, etwas an ein seiner Situation zu ändern, hadert aber mit sich selbst, welche nun die richtige Entscheidung sei. Hat er sich einmal zu einer Aktion durchgerungen und ist bereit zu handeln, wird dieser Moment durch restriktive Handlungen der anderen Figuren unterbrochen. Gespräche enden abrupt, Figuren verschwinden ganz plötzlich oder seine Wahrnehmung wird durch einen Schwächeanfall gestört. Die Schwierigkeit, dieser Figur einen Körper zu geben, bestand darin, nie zu harsch voranzugehen, es war nötig immer die Balance zwischen Gelangweiltheit und aktiver Vorwärtsbewegung zu halten. So unscheinbar K. in manchen Szenen wirkt, so arrogant kann er in der folgenden agieren, genau diese Attribute hat Julian Loidl perfekt miteinander vereint. Als Zuschauer ist man nicht sicher, ob man Josef K. nun bemitleidet oder ob man ihn für einen arroganten Spießherren hält, der lediglich auf sein eigenes Wohl bedacht ist. Im Zusammenspiel mit den anderen Figuren bewahrt er stets Abstand: dem Advokaten begegnet er mit leichter Abscheu und auch dem Direktor Stellvertreter möchte er nicht zu nahe kommen. Diese Wand, die er vor den anderen Figuren um sich aufzubauen scheint, wird in den Begegnungen mit den Frauenfiguren nur allzu

schnell eingerissen. Ihnen wirft er sich buchstäblich an den Hals, berührt sie an Brust und Hals und scheint sich gar nicht mehr lösen zu wollen. Doch auch diese Zusammentreffen werden hart getrennt, Frl. Bürstner stößt ihn von sich, die Frau des Gerichtsdieners wird vom Studenten weggetragen und Leni läuft nach einem leichten Kuss davon. Für den Schauspieler stellt die Figur die Schwierigkeit dar, durch den Text nicht statisch zu wirken. Zu schnell wird K. zu einem Roboter der Wortteile um sich spuckt und es nicht schafft, Beziehungen zu anderen Figuren zu konstituieren. Das Stück bietet für den Hauptdarsteller keine Haltepunkte, er wird wild getrieben, kaum hat die Figur sich einer anderen angenähert, bricht die Szene zusammen und der Kontakt zerreißt. Es galt genau die richtige Menge an Emotion und Ausdruck in die Worte zu legen, jedes Über- oder Untertreiben schadete der Darstellung immens. Julian Loidl hat es bis zum Ende des Stückes geschafft, Josef K. das repräsentieren zu lassen, was er ist: die pedantische Perspektive einer Gesellschaft, die stets zwischen gespielter Unschuld und Arroganz schwebt und sich dabei immer im Recht glaubt.

#### Wächter, Aufseher, Chargen (alle Schauspieler außer Julian Loidl)

Die so genannten „Nebenrollen“ zeichnen sich durch ein ständiges Vibrieren zwischen Bedrohung und Lächerlichkeit aus. Die Wächter benehmen sich, als ob sie hohe Positionen inne hätten, bestätigen aber gleichzeitig, in K.'s Verfahren vollkommen unwichtig zu sein. Scheinbar lässig, die Hände in den Hosentaschen, weit zurückgelehnt im Sessel, entwickeln diese beiden Figuren eine starke Spannung, mit der sie sich abrupt erheben und sofort zur Argumentation bereit sind. Selbst mit dem Rücken zu K. scheinen sie alles zu hören und seine Bewegungen geradezu zu spüren, niemals vergessen sie ihre Aufgabe. Dennoch wohnt ihren Bewegungen eine gewisse Zwanglosigkeit inne, sie scheinen die Verhaftung geradezu zu genießen. Im Gegensatz dazu wirkt der Aufseher durchgehend gefasst, mit stoischer Ruhe erklärt er den Vorgang der Verhaftung und deren Auswirkungen auf K. Auch er ist nur ein Abgesandter einer höheren Macht, die sich in unendliche Zweige aufteilt. Es ist nicht klar wem genau er untersteht, die Wächter sind sein Werkzeug, die wiederum suggerieren, dass es weitere Unterbeamte und Arme des Gesetzes gibt. Mit ruhiger Stimme gibt er seinen Untertanen Anweisungen und dirigiert ihr Verhalten, sie scheinen nur zusammen existieren zu können. Weitere Chargen, wie die Büroangestellten oder die Figuren, die K. schlussendlich mit festem Griff nach vorne zur Rampe führen, sind den Wächtern der Anfangsszene ähnlich. Auf K.'s Einwände reagieren sie nicht, sie bewegen sich wie Automaten unaufhaltbar der Bühnenkante zu, der Ton ihrer Sprache wird metallisch und gefühllos. Widerstand scheint

zwecklos, die Entscheidung des Gerichts ist gefallen, sie sind hier um den Auftrag, der durch viele Instanzen hindurch weiter getragen wurde, auszuführen.

#### Frl. Bürstner, Frau des Gerichtsdieners, Leni (Maya Henselek)

Genau wie die Wächter strahlen diese Frauenfiguren trotz ihrer sexuellen Aura in bestimmten Momenten eine unheilvolle Stimmung aus. Frl. Bürstner, die genervt in schlaksigem Gang zu ihrem Bett stolziert, um den sichtlich peinlich berührten K. so schnell wie möglich los zu werden, zeigt in der folgenden Konversation ihr Durchsetzungsvermögen. In ihrem Auftreten suggeriert sie Prüderie und Akkuratheit, jede Bewegung scheint geplant und exakt ausgeführt. Sie ist darauf bedacht, Abstand zu wahren, als das Gespräch durch das Klopfen aus dem Nebenzimmer gestört wird und K. sie umarmt, versucht sie, verzweifelt seinen Kopf wegzudrücken. Ihre Körperhaltung impliziert eine gewisse Abneigung gegen K., allerdings in der Manier, in der eine Frau einen zu ambitionierten Verehrer abweist. Im Gegensatz dazu sucht Leni K.'s körperliche Nähe, sie ist auch die einzige die seine Avancen erwidert. Die Arme trägt sie kokett am Ellenbogen abgewinkelt vor sich her und trippelt mit Mannequin – Schritten durch das Zimmer des Advokaten. Lasziv beugt sie sich über das Bett des Kranken, um seine Loyalität zu ihr zu verdeutlichen. Durch den starren, auf K. oder seinen Onkel gerichteten Blick etabliert sie die Machtverhältnisse klar. Ihre mädchenhafte Naivität ist nur gespielt, sie durchblickt die Situation genau, dennoch scheint sie sich zu K. hingezogen zu fühlen, lässt sie doch sogar einen flüchtigen Kuss zu. Insgesamt sind ihre Bewegungen runder, fließender, wie eine Tänzerin fliegt sie mit leichten Schritten durch den Raum. Mit verträumtem Blick sieht sie K. an und berührt ihn sanft, so dass wiederum eine sexuelle Spannung zwischen den beiden entstehen kann, die allerdings sofort wieder abbricht.

Die Frau des Gerichtsdieners ist in ihrem Vorgehen nicht so dezent wie Leni, sie stapft mit forschenden Schritten auf K. zu und erklärt, dass sie mit ihm mitgehen möchte. Sie streicht fest über sein Jackett, keine ihrer Bewegungen ist mit den sanften Streicheleinheiten Lenis zu vergleichen. Sie ist eine Frau, die sich nimmt, was sie möchte, egal was sie dafür tun muss. Die Direktheit ihrer Worte, die klar machen, worauf sie aus ist, wird von den ausladenden Gesten und schwungvollen Bewegungen noch verstärkt. Alle Frauenfiguren, selbst Frau Grubach, fühlen sich von K. in irgendeiner Weise angezogen und versuchen mit ihm zu kokettieren. Er bemerkt dies allerdings entweder gar nicht, oder viel zu spät, so dass er nie bereit ist eine Reaktion zu zeigen. Die Frauenfiguren scheinen mehr zu wissen als sie zugeben, aber so unterschiedlich sie von Maya Henselek dargestellt wurden, hat sie es geschafft, ihnen gemeinsame Attribute zu verleihen, ohne sie gleich aussehen zu lassen.

### Direktor-Stellvertreter, Advokat, Geistlicher (Gottfried Neuner)

Die Figur des Direktor-Stellvertreters verkörpert den Stereotyp des Angestellten, der seine Kollegen geschickt schikaniert um bei seinem Chef Vorteile zu erringen. Er taucht plötzlich in K.'s Büro auf, die Hände in seltsamem Winkel in den Taschen seines Jacketts, trippelt er mit umständlichen Schritten vom hinteren Teil der Bühne an den vorderen Rand. Kopfbewegungen begleiten sein Sprechen, jedes „Ja“ oder „Nein“ muss mit einem Kopfnicken bestätigt werden. Die Floskeln sprühen aus seinem Mund und heucheln Zuvorkommen, als er K. bittet, das Telefongespräch doch anzunehmen. Seine Stimme erscheint unangenehm hoch, überfreundlich lädt er K. zu einem Ausflug ein und ist sichtlich verärgert, als dieser absagt. Der Advokat stellt eine weitere seltsame Figur dar, die in ihrer körperlichen Erscheinung kaum zu übertreffen ist. Einen kränkenden, alten Mann vorgebend, liegt er als schwaches, knochenloses Etwas im Bett und scheint kaum die Kraft zu haben zu sprechen. Mühsam quälen sich die Worte aus seinem Mund, Hustenanfälle und laute Atemgeräusche begleiten seine Rede. Als er erfährt, dass es sich um den Prozess von Josef K. handelt, scheint ihm neues Leben eingehaucht und er bewegt sich übermütig springend und tänzelnd durch sein Büro. Das Gesicht fratzenartig verzogen, erklärt er K. grinsend und mit weit ausholenden Gesten sein weiteres Vorgehen. Es entsteht der Eindruck, dass hier die Figur des Schauspielers eine weitere Performance vorführt: die Arme schwingen in der Luft, rollen über den Tisch, die Finger spreizen sich zu seltsamen Krallengebilden und die Füße sind zu einer Ballettfigur gedreht, die Fersen in der Luft. Dieses Bild einer eigenartigen Körperspannung passt perfekt zu der besserwisserischen, arroganten Art des Advokaten, dennoch lässt sich eine gewisse Ungeschicktheit in den Bewegungen erkennen. Teilweise erscheinen die Bewegungen spastisch und mimische Zuckungen durchziehen das Gesicht, doch es sind genau diese Aspekte, welche der Figur zu ihrer Lächerlichkeit verhelfen und das Publikum amüsierten. Im Gegensatz dazu ist der Geistliche die Ruhe in Person. Seine Bewegungen sind mit Bedacht gewählt, er schreitet mit erhobenem Haupt zu seiner Kanzel, steigt langsam hinauf und richtet sich dann zu K., die Hände ruhen auf der vorderen Kante des Holzverbaus. Starr verharrt er in dieser Position, bis er wieder heruntersteigt und sich hinter K. stellt. Wieder verschränkt er die Hände vor dem Bauch, spricht gelassen, fast in väterlicher Weisheit mit ihm. Im Laufe des Gespräches setzt er sich auf die Bank, auch hier die Beine akkurat gebeugt nebeneinander gestellt, die Hände im Schoß, den Kopf leicht zu K. gebeugt. Er spricht mit K. wie mit einem kleinen Jungen. Als er in die Rolle des Wächters vor dem Tore des Gesetzes schlüpft, wird sein Ton härter und er steht wieder auf und baut sich hinter K. auf. Die Macht des Priesters wird in seinen klaren, langsamen Bewegungen demonstriert,

dadurch scheint er K., der unruhig an seinem Hut spielt, überlegen. Ersterer kann durch die starke Präsenz den gesamten Raum für sich beanspruchen, es scheint als wäre für K. hier einfach kein Platz mehr. Der Priester verdrängt K., er weist ihn durch seine Bewegungen zurück, schüchtert ihn ein und bringt ihn zum Nachdenken. Hier zeigt sich, dass die Genauigkeit in der körperlichen Darstellung den Text noch verstärken kann, aber genau ein Maß zwischen zu wenig und zu viel gestischen und mimischen Ausdrucks gefunden werden muss.

### Onkel (Georg Schubert), Titorelli (Jens Claßen)

Diese beiden Figuren wurden aufgrund ihrer außergewöhnlichen Darstellung und Verkörperung durch die Schauspieler gewählt. Es darf gesagt werden, dass der Onkel eine der plastischsten Figuren der Inszenierung darstellt. Georg Schubert hat es geschafft, dem trockenen Text und der damit eher unscheinbar wirkenden Person des Onkels Josef K.'s Leben zu verleihen. Für den Zuschauer war er die greifbarste Erscheinung, das Gerüst, welches der Text bildete, wurde hier perfekt mit dem Körper des Schauspielers gefüllt. Eines Morgens im Büro, wird Josef K. von seinem Onkel, der auf dem Land wohnt, überraschend ein Besuch abgestattet. Dieser ist sichtlich nervös, weiß nicht wohin mit Armen und Beinen, die Stimme schwankt bei jedem Wort. Der Figur liegt eine Hysterie über den Prozess des Neffen zugrunde, welche sich in der körperlichen Haltung widerspiegelt: die Knie stets ein wenig gebeugt, der Rücken leicht schief nach vorne gestreckt, auf dem der Hals, wie der einer Schildkröte, abgehackte Bewegungen ausführt und der Kopf leicht mitwippt. Er ist die verkörperte Nervosität, schafft es nicht sich zu setzen, kaum haben die Oberschenkel den Sesselrand berührt, schnellt er wieder hoch um Josef K. mit Fragen zu bombardieren. Die Komik dieser Figur kann sich vor allem im Spiel mit Josef K. entfalten, denn dieser befindet sich gerade in einer Phase der totalen Entspantheit über den Prozess. Er lehnt gemütlich in seinem Bürostuhl und macht sich allein mit diesem Benehmen über seinen Onkel lustig. Doch er unterschätzt die Tatkraft seines Onkels, der ihn an der Hand nimmt, in ein Taxi setzt und mit ihm zu seinem Freund, dem Advokaten Huld fährt. Leni gegenüber benimmt der Onkel sich rüpelhaft, brüllt sie an, will sie aus dem Zimmer haben, um sich dann schnell wieder mit freundlicher, sanfter Stimme seinem kranken Freund zu widmen. Übertrieben formt er die Worte mit seinem Mund, beugt sich gewissenhaft zum Krankenbett und wirft K. dabei strenge Blicke zu. Als dieser den Kanzleidirektor, welcher im Dunkeln des Zimmers das Gespräch belauscht hat, durch sein plötzliches Verlassen des Raumes verärgert, verliert der Onkel die Fassung. Wie eine Maschine dreht er sich mit kleinen Schritten in einem Viereck um sich

selbst und piepst mit hoher Stimme „Er stirbt!“, welches sich auf den schwachen Zustand des Advokaten bezieht. Es ist erstaunlich, wie Georg Schubert es geschafft hat, dieser einfachen Figur auf so vielen Ebenen Ausdruck zu verleihen, denn gerade diese Komplexität macht sie so faszinierend. Im Gespräch mit seinem Neffen repräsentiert er gekonnt den neugierigen Verwandten vom Land, der sich in alle Angelegenheiten einmischt und sehr besorgt ist. Beim Advokaten zeigt sich, dass er durchaus den Mut besitzt, die Dinge anzusprechen und sich aktiv für seinen Neffen einsetzt, der selbst kein Durchsetzungsvermögen besitzt. Obwohl auch im Anzug und mit Hut, setzt sich diese Figur so klar wie keine andere von den übrigen ab und bildet so eine der amüsantesten der Inszenierung.

Auch bei der Figur des Malers Titorelli lohnt es sich, die Darstellungsform näher zu beleuchten. Schon durch seinen divenhaften Auftritt wird die Exaltiertheit dieser Figur etabliert: seitlich eines Türrahmens, der hier als Staffelei fungiert, springt Titorelli hervor, die Arme gerade, wie eine Balletttänzerin nach oben gestreckt und präsentiert sich selbst. Er spricht im Tone eines Moderators, alles was er sagt, schein einer Präsentation gleichzukommen, nämlich der seiner Person. Die weitläufigen Handbewegungen werden zu seinem Markenzeichen, stets scheint er in Bewegung, tänzelt durch sein Atelier und immer wieder ergeben sich homosexuell aufgeladene Stimmungen. Einmal zwingt er K. unter ein Leintuch, um ihm ein neues Bild zu zeigen, ein andermal legt er ihm mit lasziven Blick die Hand oder gar seinen Kopf auf die Schulter. Durch die Zwischengespräche mit den Mädchen, kann er seine Macht demonstrieren, generell scheint er sich für einen begnadeten Künstler zu halten, der noch dazu vollen Einblick in K.'s Prozess hat und bei Gericht verkehrt. Durch die übertriebenen Gesten die, wenn auch ausladender als die der anderen Figuren, trotzdem rhythmisiert und perfekt auf die Sprache abgestimmt scheinen, erhält diese Figur die starke Ausstrahlung, die sie so interessant macht.

Abschließend lässt sich sagen, dass die hier genannten Figuren einen uniformierten Darstellungsstil pflegen, der sich, wenn natürlich verschieden ausgeführt, durch die gesamte Inszenierung zieht. Trotz der phasenweise größeren Bewegungen, lässt sich ein gewisser Minimalismus erkennen, vor allem im Hinblick auf die so genannten „Mikrobewegungen“. Gernot Plass legt größten Wert darauf, die exakten Gesten der Figuren nicht durch kleinere menschliche Bewegungen zu schwächen. Für die Schauspieler bedeutete dies eine Herausforderung, weil so keinerlei Improvisation möglich und jeder Schritt, jede Geste exakt berechnet ist. Durch den zeichenhaften Charakter der Figuren und dem Nicht-Vorhandensein eines psychologischen Hintergrundes, müssen hier traditionelle Figurationsmuster hinterfragt

werden. Es lässt sich behaupten, dass die Plass'schen Figuren mehr als Träger theatraler Zeichen wie Mimik oder Stimme fungieren, denn als Darstellung menschlicher Subjekte.<sup>197</sup> Was Gerda Poschmann in ihrem Werk *Der nicht mehr dramatische Theatertext* also eher dem post-dramatischen Theater zuordnet, wird bei Plass in den Rahmen einer dramatischen Situation gesetzt. Man darf behaupten, dass es sich hier um einen Fall handelt, in dem das Gerüst, der Bau der Szenen dramatisch ist, im engeren Sinne von Einheit der Zeit, des Ortes und Handlung, und ebenfalls im Aufbau von Anfang, Höhepunkt und Ende, aber die Figuren darin möglicherweise dem post-dramatischen Theater zuzuordnen sind, bzw. wenigstens einige Elemente desselben aufweisen. Der Darstellungsstil kann bei den Figuren von Plass (und Kafka) kein natürlicher sein, hierbei stehen eher Vermittlung von Rhythmus und Fremdheit, als die Produktion von Bedeutung im Mittelpunkt. Im Gegensatz dazu haben die Figuren sehr wohl einen Platz in der Figurenkonstellation und tragen zum Vorwärtsschreiten der Handlung bei, ein Aspekt der dem „Wieder-dramatischen“ Theater zuzuordnen wäre. Es lässt sich behaupten, dass das menschliche Subjekt das Grundelement jedes Theatertextes darstellt, denn auch bei Theatertexten, in denen sich Figuren aufgrund ihrer Unbestimmtheit einer Analyse entziehen und nicht als handlungstreibende Angelpunkte auftreten, ist der „Figurenbegriff“ nicht als obsolet zu sehen.<sup>198</sup> Gerade im ständigen Verweis auf die Fiktionalität der Figuren kann sich eine Identität entwickeln, auch wenn es sich nur um eine vorübergehende Rolle handelt, die einen kurzen Auftritt hat.<sup>199</sup> Bei den Figuren in der Inszenierung von Gernot Plass wird durch die Anspielungen auf den Aspekt des „Theater im Theater“ ein Hinweis auf die Kommunikationssituation „Theater“ gegeben. Rollen und Figuren werden spielerisch eingesetzt, es ergibt sich dadurch ein ständiges Oszillieren zwischen diesen Elementen. Die Figuren gehen an die Grenzen ihrer Erkennbarkeit, ein Aspekt der den Rezipienten bei der Bestimmung der Personenidentität verunsichern kann. Plass hat es aber durch exakte Szenenwechsel und die geradlinige Verwendung dieses durchlässigen Musters von Rollen und Figuren geschafft, klar erkennbare Grenzen zu ziehen, so dass dem Zuschauer immer klar ist, womit er es zu tun hat. Diese „gespielten Rollen“ ermöglichen es dem Publikum die Figuren als bestimmbar (wenn auch nicht authentische, sondern inszenierte) Gestalten im Theatertext zu erkennen und zu unterscheiden. Die Art und Weise, wie die Figuren sich den Theaterraum aneignen, die Beziehungen zueinander

---

<sup>197</sup> Vgl. Poschmann, Gerda, *Der nicht-mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max-Niemeyer Verlag, 1997, S. 307.

<sup>198</sup> Vgl. Kapusta, Danijela, *Personentransformation – Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München: Herbert Utz Verlag, 2011, S. 14.

<sup>199</sup> Vgl. Dennewald, Martine, „An den Rändern der Identität: Überindividuelle Figurenkonzeptionen bei Crimp, Kane, Abdo und Foreman“, in: *Forum Modernes Theater*, Band 19, Heft 1, 1994, S. 43.

konstituieren und diese mit ihren Körpern fassbar machen, lässt die papierenen Figuren Kafkas lebendiger denn je wirken. Die Identität der Figuren kann erst im Prozess der Selbstdarstellung erfolgen, indem Josef K. impliziert, die Figuren (z.B. Titorelli oder die Mädchen) würden sich auf einer Bühne „selbst darstellen“. Dies ist insofern wichtig, als damit das Vibrieren zwischen verschiedenen Figuren und Rollen ermöglicht und erkennbar gemacht wird und so jede einzelne derselben für den Zuschauer fassbar wird. Die Präsenz eines menschlichen Subjekts ist seit jeher entscheidend für die Entstehung eines Theatertextes, auch wenn dieses nur als schemenhaftes Zeichen, denn als eigentliche Figur agiert.<sup>200</sup>

„Von der Wichtigkeit der Figur für Theatertext und Inszenierung zeugt auch der gegenwärtige Trend zur szenischen Adaption zahlreicher Romanvorlagen, in deren Mittelpunkt die markanten Gestalten wie Franz Kafkas Joseph K., Thomas Manns Hans Castorp oder Joseph Roths Hiob stehen.“<sup>201</sup>

Allerdings ist genau die genannte Figur des Josef K. kritisch zu betrachten, da es sich bei ihm nicht um einen Held handelt, welcher im klassischen Drama den Knotenpunkt bildet. Hier lässt sich der Bogen zum Gegenwartstheater spannen, in dem oft kein Held im Zentrum steht, sondern der ganz normale mittelmäßige Alltagsmensch, der die Gesellschaft repräsentiert. Die Figuren sind keine aktiv Handelnden mehr, sondern ihnen wohnt ein starker Reflexionsdrang inne. Das Nachdenken über die eigene existentielle Lage steht hier im Vordergrund, die Spannung wird in die Innenwelt der Figuren gelegt. Gerade im Fin de Siècle lässt sich eine Verschiebung hin zur Verlagerung des dramatischen Geschehens ins Innere der Figuren erkennen, ein Aspekt, der sich mit dem Verlust des selbstständigen Handelns des Individuums in der Kunst des 20. und 21. Jahrhundert verbindet. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass das Theater, unabhängig seiner formalen Mittel, nicht jenseits der Referenz auf den Menschen bzw. das Menschliche bestehen kann.<sup>202</sup> Ein Bezug zur zeitgenössischen Welt und seiner Gesellschaft kann unterschiedliche Formen haben, sei es, wie im Falle von Plass, lediglich den Handlungsort in ein Cineplex zu verlagern. Die Figuren von Gernot Plass bewegen sich zwischen den angeführten Möglichkeiten der Strukturierung der Person auf dem zeitgenössischen Theater und vereinen in ihrer Darstellungsart mehrerer stilistischer Mittel des dramatischen und, so wird hier behauptet, des post-dramatischen.

---

<sup>200</sup> Vgl. Kapusta, Danijela, *Personentransformation – Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, S. 23.

<sup>201</sup> Ebenda.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 25-37.

## 5.2.4 Bühnenraum

Anhand der folgenden Skizze soll ein erster Eindruck der Bühne des TAG – Theater an der Gumpendorferstraße vermittelt werden. Dieselbe Anordnung von Zuschauerraum und Bühne wurde bei der Inszenierung von *Der Prozess* gewählt.

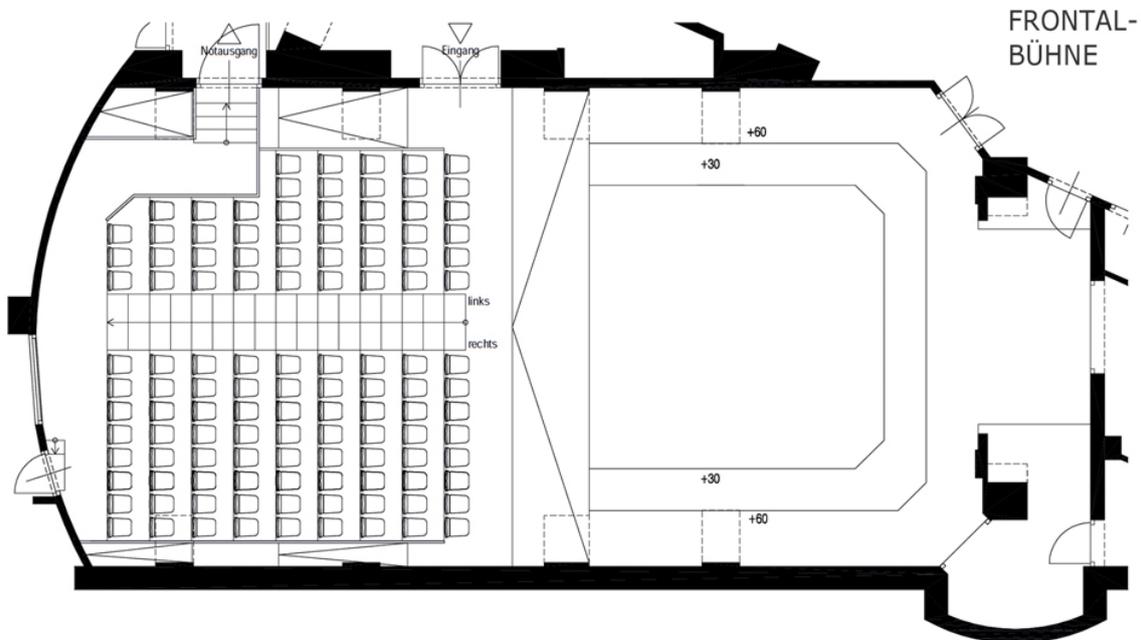


Abb. 1: TAG-Bühne<sup>203</sup>

Die Bühnenbreite beträgt ca. 10 m, die Länge in den hinteren Bereich ist durch Lichteinstellungen individuell lenkbar. Bei der Gestaltung der Bühne zu *Der Prozess* war in der Mitte des vorderen Bühnenrandes eine Rampe angebaut, welche in den Zuschauerraum führte. Diese wurde z.B. in den Szenen „Cineplexx“ und „Sitzungssaal“ gespielt, generell sollte sie eine Verbindung zum Publikum schaffen und die Durchbrechungen der vierten Wand unterstützen. Ansonsten war das Bühnenniveau einheitlich gestaltet, ein Rechteck, welches mit grauem Tanzboden ausgelegt wurde, bildete den konkreten Spielort. Ein an alle drei anderen Seiten grenzender, ca. 1m breiter Streifen blieb schwarz, hier wurden Requisiten bereitgelegt oder die Türrahmen abgestellt, wenn diese gerade nicht genutzt wurden. Es lässt sich sagen, dass die graue Fläche den Spielbereich markiert und der schwarze Bereich hauptsächlich für Auf- und Abgänge genutzt wurde. Am hinteren Ende der Bühne war ein Holzverbau angebracht, welcher zwei Durchgänge bildete. Hier konnten ebenfalls verschiedene Auf- und Abgänge inszeniert oder Personen nur durch Stimmen oder Geräusche angekündigt werden. An der linken (vom Publikum aus gesehen) hinteren Seite, anschließend an den Holzverbau, befand sich eine Kanzel für den Geistlichen, die allerdings als solche erst

<sup>203</sup> <http://www.dastag.at/ueberuns/technik/>, Zugriff: 5.06.12.

in der Szene „Im Dom“ erkennbar wurde. Der Schauspieler konnte auf einigen Holzsprossen hochklettern und fand dann in dem kleinen Verbau gerade Platz aufrecht zu stehen. Durch die höhere Position, die er nun einnahm, wurde die Überlegenheit des Pfarrers gegenüber K. noch verstärkt. Generell lässt sich sagen, dass das Bühnenbild einen multifunktionalen Raum impliziert, nämlich einen Theaterraum, der nach Belieben verändert werden kann. Außer den Türrahmen und Sesseln, welche im anschließenden Kapitel näher beleuchtet werden sollen, gehörte eine tischähnliche Konstruktion zum Inventar. Durch die Verschiebungen der Sessel, Türrahmen und des Tisches war es möglich, schnell neue Räume und Spielorte zu suggerieren. Die Umbauten wurden teilweise in das Spiel der Schauspieler eingebaut, so sind die Sessel in der Szene 1. und 2. Szene/II. Akt („Frau des Gerichtsdieners“ und „Der Student“) in der Mitte schlampig übereinander gestapelt, in der 3. Szene „Der Gerichtsdienstler“ stellt derselbe diese bei seinem Auftritt während dem Gespräch mit Josef K. so auf, wie für die nachfolgende 4. Szene „Das Wartezimmer“ benötigt.<sup>204</sup> In anderen Szenen verhält es sich ebenfalls so, dass während einer Szene schon Umbauten für die nächste vorgenommen werden und ein fließender Anschluss der Szenen gewährt ist. Interessant ist, dass so auch die Sinnübergänge der Szenen gelenkt oder verstärkt werden können, so wird z.B. die Szene „Sitzungsaal“ abrupt aufgebrochen, die Schauspieler stehen auf ein Stichwort auf, nehmen ihre Sessel und gehen in den linken hinteren Teil der Bühne. Auch die Tisch/Bettkonstruktion wird dorthin verschoben und die gewalttätige Notzucht, welche K. beobachtet, wird mit keuchen und stöhnen angedeutet. Kurz darauf erheben sich alle Akteure von der Bank und stellen mit aggressiven Bewegungen die Szene „Der Prügler“ her.<sup>205</sup> Sessel werden hart auf den Boden gestellt, K. wird mit der Tischkonstruktion brutal zurückgedrängt, die schwungvoll platzierten Türrahmen vollenden den Angriff. Die Aggression, die sich gegen die Frau körperlich nicht durchsetzen konnte, wird im Umbau bzw. der angriffslustigen Bewegung der Figuren sichtbar und endet in der realen Gewalt des Prüglers gegen die Wächter. Dies zeigt, wie es möglich ist, sich den Raum durch Bewegung anzueignen und ihn zu verändern und gleichzeitig mit dem gesprochenen Wort zu verbinden. Andere Umbauten, meistens solche die den Übergang eines Aktes zum nächsten markierten, fanden im Black statt und waren so als reine Bühnenveränderung, ohne Verbindung zum Dargestellten, erkennbar. Das von Alexandra Burgstaller entworfene Bühnenbild zeigt insgesamt, dass bei dieser Art des Textes und der schauspielerischen Arbeit nur mit der Reduktion auf nötige Elemente gearbeitet werden kann. Es ist hier nicht erforderlich mit ausladenden

---

<sup>204</sup> Aufzeichnung aus dem Regiebuch zu *Der Prozess* von Gernot Plass.

<sup>205</sup> Aufzeichnung aus Probenprotokoll vom 11.04.2011.

Konstruktionen aufzuwarten, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Durch die schnelle Szenenabfolge war es von Vorteil, die ineinandergreifenden Umbauten in die Bewegungen und Gänge der Schauspieler einzubauen und ruhige, choreographierte Abläufe zu erstellen. Für den Zuschauer bedeutete es keine unangenehmen Störungen im Spielfluss und durch die Sichtbarkeit, wie Veränderung von statten ging, konnte der Charakter einer Theateraufführung, auf die immer wieder im Stück angespielt wird, aufrechterhalten werden. Mit der Konstruktion eben dieses Bühnenbildes- und raumes wurde ein zweifaches Theatererlebnis geschaffen, indem es einerseits die Figuren, die während ihrer Handlungen Teile des Bühnenbildes verändern gab und andererseits die Personen, die Schauspieler auf der TAG Bühne, welche im Black ihre nächsten Szenen vorbereiten.

### 5.2.4.1 Türen und Sessel

Gernot Plass selbst spricht sich für karge Bühnenbilder aus, die vom wesentlichen, der Sprache und dem Spiel der Schauspieler, nicht ablenken. In Zusammenarbeit mit der Ausstatterin und Bühnenbildnerin Alexandra Burgstaller ergeben sich immer wieder Elemente der Bühnengestaltung, die gerade in ihrer Reduktion starke Bilder zu schaffen vermögen. Genauso verhielt es sich bei der Arbeit zu *Der Prozess*. Waren zu Anfang noch richtige Türen mit Rollmechanismus geplant, reduzierte sich diese Idee auf Türrahmen, die mit Rollen versehen wurden, bis schließlich bei den ersten Proben klar wurde, dass die Schauspieler die provisorischen Rahmen einfach tragen und verschieben konnten. So waren es schlussendlich zwei schwarze Türrahmen, neun gelbe Sessel und ein ca. 160x60x65 cm breites Podest, welches als Tisch, Bett und weitere Sitzmöglichkeit fungierte. Für Gernot Plass ist es wichtig, dass ein Schauspieler auf der Bühne verschiedene Sitz- oder Liegemöglichkeiten hat. In Kombination mit dem Wunsch, die Möglichkeit einer schnellen Veränderung des Bühnenbildes zu integrieren, scheinen Sessel oder Bänke am besten geeignet.<sup>206</sup>

Den Türrahmen kommt eine besondere Funktion zu, bilden sie doch einen Schwellenort, eine Markierung des „Dazwischen“. Sie verkörpern einen Ort der Transition, durch sie wird hindurchgeschritten, ein alter Platz verlassen und damit ein neuer konstituiert. Irgendwann verliert sich die Möglichkeit eine Bestimmung durchzuführen, die Räume entbehren ihre Bedeutungen und werden zu leeren Mauern, welche die Figuren umgeben. Besonders im Hinblick auf die Geschichte des Josef K. erscheint dies wichtig, denn er befindet sich permanent in einem Kreis unbestimmbarer, sich veränderbarer Räume. Das alpträumhafte Gefühl, nicht zu wissen, was vorgeht, ein Schwanken zwischen Schuld und Vergebung wird durch die Anwesenheit dieser „dritten Orte“ des Durchgangs verstärkt. Der Roman ist von architektonischen Einschränkungen durchzogen, oftmals sind es Blicke durch Fenster oder Türen die beschrieben werden, und häufig bewegt sich K. durch schmale Gänge und verwinkelte Stiegenaufgänge, welche sein Sichtfeld einschränken. Dies wird bei Plass durch den Holzverbau und die Türrahmen suggeriert, der Zuschauer wird in seinem Sichtfeld gelenkt, mit den Ausschnitten der Tür, die Einblicke in Zimmer gewähren, kann der Blick in puzzleartige Teile zersetzt und wieder zusammengefügt werden. Es ist so immer nur möglich, Ausschnitte einer (Bühnen) Wirklichkeit zu erfassen, diese gilt es so zu konstruieren, dass für den Zuschauer ein nachvollziehbarer Ablauf entsteht. In *Der Prozess* finden sich viele Ortswechsel, diese werden bei Plass mit rasender Geschwindigkeit durch kleine

---

<sup>206</sup> Interview Gernot Plass, Tonaufnahme, 26.04.12.

Verschiebungen der Rahmen oder Sessel hergestellt. Auch hier ist wieder der bruchstückhafte, farcierte Charakter der Inszenierung zu erkennen, welcher in den labyrinthischen Raumsprüngen seinen Ausdruck findet.

Die Türrahmen konnten ebenfalls als Requisite benutzt werden, so verkörperten sie einmal die Leinwand des Malers Titorelli oder das Bild des Untersuchungsrichters in der Wohnung des Advokaten. Allgemein lässt sich sagen, dass das reduzierte Bühnenbild mit seinen verschiebbaren Elementen, die Spirale in der sich Josef K. befindet, noch verstärkt. Die unwirklich erscheinenden Orte die, genau wie die Figuren, schwer unterscheidbar sind, wirken erst durch die Leere bedrohlich und tragen zum Gefühl bei, dass die verschieden hergestellten Situationen jederzeit zusammenbrechen könnten.

### 5.2.5 Kostüm und Requisiten

Die Inszenierungen von Gernot Plass veranschaulichen ihre Reduziertheit und Abstraktheit auch in den Kostümen und der Arbeit mit Requisiten, wobei letztere lediglich als Versatzstücke fungieren. Alle Schauspieler stecken in grauen Anzügen, unter denen sie weiße Hemden und schwarze Krawatten tragen, graue Filzhüte und schwarze Schuhe runden die Kleidung ab. Josef K. ist ein wenig eleganter gekleidet als die anderen Figuren, er trägt einen Bowler Hut und ein Jackett unter dem Anzug, außerdem sind die Farben seiner Kleidung etwas dunkler, fast schon ins schwarz gehend. Die Einheitlichkeit der Anzugträger vermittelt die bürokratische Welt, in der Josef K. umherirrt und lässt die Personen bedrohlich wirken, da sie in ihrer Homogenität kaum auseinander zu halten sind. Im Wechsel der Figuren werden Hüte abgenommen und andere aufgesetzt, Brillen, Perücken oder Haarschmuck tragen zur Transformation der Bühnenfiguren bei. So wird der Gerichtsdienstler, dem das Hemd locker aus der Hose hängt und welcher die Ärmel bis zu den Ellenbogen hochgekrempelet hat, in der folgenden Szene, mit einem grünen Steirerhut ausgestattet, zum Onkel vom Lande. Fräulein Bürstner verwandelt sich durch Tüllhaarschmuck und roten Lippenstift vom strengen Wächter in das liebeiche Mädchen, und der Advokat wird durch ein klassisches Collarhemd mit weißem Kragen zum Geistlichen. Im Kostümkonzept steht die schnelle Wandelbarkeit der Figuren im Vordergrund, ob des erwähnten Tempos bleiben oft nur wenige Sekunden für den Umzug. Hier halfen Hemden mit Druckknopfmechanismus und die perfekte Vorbereitung in den Garderoben vor Beginn der Vorstellung.<sup>207</sup>

Da das Bühnenbild mit seinen Sesselkonstruktionen und Türrahmenstrukturierungen in Verbindung mit dem Text die Szenen situativ einordnen konnte, waren Requisiten nur bedingt nötig. So erhielt der Prügler einen Baseballschläger und Sonnebrille, die sich der Schauspieler vor Beginn der Szene offensichtlich für das Publikum vom Bühnenrand holte. Die meisten Requisiten liegen die ganze Vorstellung über am Bühnenrand und repräsentieren das, was sie sind, nämlich Hilfsmittel für das Theaterspiel. Die Schauspieler gehen vom grauen Tanzboden, der den Spielbereich markiert, in den schwarzen Randteil und holen dort die Stücke die sie benötigen. Durch den Charakter der Verkleidung wurde der Aspekt des Absurden und die Komik gewisser Szenen unterstützt, so z.B. die 2. Szene/IV. Akt „Titorelli“, in welcher Maya Henselek, Georg Schubert und Gottfried Neuner fashingsähnliche Pippi-Langstrumpf Perücken aufsetzen und die neugierigen Mädchen im Atelier des Malers repräsentieren.

---

<sup>207</sup> Aufzeichnung aus Probenprotokoll vom 13.04.2011.

Dennoch lenken die Kostüme nie vom Wesentlichen ab, in ihrer Schlichtheit unterstützen sie die anderen Elemente der Darstellung ohne sich aufzudrängen.



**Abb. 1:** Ende

© Anna Stöcher



**Abb. 1:** Titorelli

© Anna Stöcher



**Abb. 1:** FrL. Bürstner

© Anna Stöcher

## 5.2.6 Licht

Ein weiteres Merkmal, welches Kafkas Romanfragment auszeichnet, sind die durchwegs schlechten Lichtverhältnisse. K. bewegt sich durch düstere Dachkammern und verstaubte Büros, in der Dämmerung kann er die Personen auf der Straße nur schlecht erkennen. Diese Aspekte wurden in der Inszenierung von Plass bei den Lichtkompositionen beachtet. Ein grau-grüner, eher kalter Ton bildet die Grundfarbe des Lichts, hier werden je nach Szene Farben dazu genommen oder anders zusammengefügt. In vielen Szenen werden helle Spots eingesetzt, um den Fokus auf bestimmte Figuren zu setzen. Bei den Inszenierungen von Plass sitzen Schauspieler oft in den Ecken der Bühne und warten, als Figuren, auf ihren Auftritt. Diese sollen natürlich nicht die volle Aufmerksamkeit des Publikums erhalten, sondern im Halbdunkeln lediglich schemenhaft erkennbar sein. Hier sind hellere, größer angelegte Spots vorteilhaft, welche den Blick des Publikums auf andere Bereiche der Bühne lenken können. So verhält es sich z.B. in der 5. Szene/I. Akt „Erste Untersuchungen“ in welcher K. gut zu sehen rechts vorne am Bühnenrand steht und hinter ihm, in einigem Abstand, die Büroangestellten warten. Das Licht wird nach hinten zu immer schwächer, sodass der letzte Angestellte kaum mehr erkennbar ist. Der Holzverbau mit den eingelassenen Öffnungen, welcher sich im hinteren Teil der Bühne befindet, macht es möglich Lichtquellen zu suggerieren, wie z.B. helles Tageslicht, das durchscheint als K. sich im leeren Sitzungssaal befindet, oder bunt gefärbte Glaseinsätze, die den Raum des Domes verstärken. Während der Umbauten bleibt die Bühne dunkel, Anfang und Ende einer Szene werden durch einen abrupten Lichtwechsel angezeigt. In der Lichttechnik wird dies in Sekunden gemessen, die der Scheinwerfer brauchen darf, um gänzlich an- oder ausgeschaltet zu sein, meistens wurde eine Zeit von 0-4 Sekunden gewählt. Bei Szenen in denen das Saallicht eingesetzt wurde (z.B. 7. Szene/I. Akt „Sitzungssaal“) wurde eine Zeit von etwa 25 Sekunden veranlasst, da hier das langsame Aufhellen des Raumes wichtig erschien.<sup>208</sup>

Generell ist das Lichtkonzept eher dunkel eingestuft, was durchaus nachvollziehbar ist, da K. sich meistens in geschlossenen Räumen befindet. Durch die Winkel, in denen das Licht auf die Bühne trifft und in der Konstruktion mit verschiedenen Gegenlichtern, ergeben sich in manchen Szenen wundersame Schattenspiele die, gewollt oder nicht, eine Verbindung zur traumhaften Atmosphäre der Welt Kafkas schaffen.

---

<sup>208</sup> Aufzeichnung aus dem Regiebuch zu *Der Prozess* von Gernot Plass.



**Abb. 1:** Ende

© Anna Stöcher



**Abb. 1:** Das Wartezimmer

© Anna Stöcher



**Abb. 1:** Kaufmann Block

© Anna Stöcher

### 5.2.7 Ton und Geräusche

Als Musiker zeichnet Gernot Plass selbst für die Tonkomposition verantwortlich. Von Ton oder Musik kann man hier jedoch nicht sprechen, es handelt sich eher um rhythmisch komponierte Tonfolgen, welche bestimmte Begebenheiten in Szenen herausheben oder als Stichwortgeber fungieren. Meistens sind es nur einige wenige Klaviertastentöne oder Schlagzeuganschläge die, wiederholt und in ihrem Tempo verändert, immer wieder abgespielt werden. Oft kann man von einem so genannten „Atmosphärenton“ sprechen, der sich leise und kaum merklich unter das gesprochene Wort schleicht. Der Zuschauer ist sich nicht sicher, ob diese Geräusche überhaupt zur Inszenierung gehören, oder ob es sich um Laute handelt, die von der Technik verursacht wurden. Genau dies ist der Sinn dieser Töne, sie sollen verunsichern, die komisch grotesken Situationen unterstützen und das Gefühl der Undurchschaubarkeit steigern. Hier wird wieder mit den Konventionen des Theaters gespielt, denn es scheint oft nicht möglich, die Quellen der Geräusche auszumachen. Neben den künstlich hergestellten Tönen, erzeugen die Schauspieler selbst verschiedene Laute auf der Bühne, sie klopfen und schlagen auf Sessel, klatschen und lachen hysterisch. So weit möglich, versucht Plass auf zusätzliche technische Geräuschkulissen zu verzichten, so findet sich lediglich in der Szene „Sitzungssaal“ eine Verstärkung des Klatschens durch abgespielten Applaus. In der vorletzten Szene „Im Dom“ steht neben der Kanzel, für das Publikum kaum sichtbar, ein Mikrofon, welches die Stimme des Geistlichen mit einem Hall unterlegt. Dies verortet die Szene in einer Kirche, verleiht dem Pfarrer eine gewisse Bedrohlichkeit und lässt ihn gegenüber K. mächtiger erscheinen. Als er von der Kanzel zum Gespräch herabsteigt, verliert er den Hall und es scheint als würde er zu einem normalen Menschen. Generell wird der Ton als strukturunterstützend innerhalb der Szenen verwendet, er drängt sich nicht auf, sondern trägt zur Konstruktion bestimmter Stimmungen bei.

### 5.3. Szenenanalyse „Frau Grubach“ und „Fräulein Bürstner“

Um die zuvor genannten Elemente der Darstellung und den Umgang des Textes und dessen Bedeutung in körperlichem Ausdruck zu verbinden, sollen nun die ineinandergreifenden Szenen 3 („Frau Grubach“) und 4 („Fräulein Bürstner“) des 1. Aktes genau beschrieben werden. Hier lässt sich die Strukturierung des Theaterraumes durch die Schauspieler und die Türrahmen und Sessel gut ablesen, der minimalistische Darstellungsstil tritt hervor und durch die Elemente Licht und Ton konnte eine bestimmte Stimmung kreiert werden, welche auf die Verbindung zu dem Roman hinweist.

Für die erste dieser Szenen, „Frau Grubach“, werden die Bühnenteile im Black von den Schauspielern so umgebaut, dass in der Bühnenmitte die zwei Türrahmen in ca. 2 m Abstand leicht verschoben gegenüber stehen, ca. 1 m davor befinden sich drei Sessel nebeneinander. Vorne links, mit der Lehne nach rechts, ist ein Stuhl, in der hinteren linken Ecke stehen drei weitere mit der Lehne zum linken Bühnenrand gedrehte Sessel nebeneinander, auf denen A (Jens Claßen) und C (Gottfried Neuner) Platz nehmen, nachdem sie auf dem schwarzen Areal Kostümmzüge durchgeführt haben. B (Maya Henselek) bewegt sich zur linken vorderen Seite und zieht sich, ebenfalls im schwarzen Bühnenteil, für die Figur des Frl. Bürstner um: ein Tüllhaarreifen wird aufgesetzt, roter Lippenstift aufgetragen und die Hosen und Hemdärmel aufgestülpt.<sup>209</sup> Alle drei Figuren befinden sich außerhalb der Lichteinstrahlungen, dennoch sind die Umzüge für das Publikum sichtbar, es wird aber durch den Lichtfokus auf K. und Frau Grubach vom Geschehen im schwarzen Bereich abgelenkt. Allerdings wird der Zuschauer in dieses Mittel der Verwandlung eingeführt, es wird suggeriert, dass die Figurendarstellung diafam ist und durch verschiedene Requisiten oder Kostümteile andere Rollen angenommen werden. Dies zeigt sich ebenfalls im Kostüm der Frau Grubach, die eine Hausmädchenschürze trägt, unter welcher man deutlich den grauen Anzug und die Krawatte erkennt. Am rechten Bühnenrand befindet sich die Bett/Tischkonstruktion mit einem Sessel als Nachttischchen dahinter und in der rechten hinteren Ecke ein weiterer Stuhl, von dem sich Frau Grubach (Georg Schubert) erhebt, zum rechten Türrahmen geht, sich dazwischen stellt und, den Körper an die Holzlatte gelehnt, einen Arm lasziv über den Kopf hält.<sup>210</sup> Sobald sie K. durch den anderen Türrahmen vorbeigehen sieht, lässt Frau Grubach die Hand sinken und hält die Arme hinter dem Rücken versteckt. Sie behält diese Position die gesamte Szene über, lediglich der Kopf und Oberkörper werden leicht bewegt.

---

<sup>209</sup> Aufzeichnung aus dem Regiebuch zu *Der Prozess* von Gernot Plass.

<sup>210</sup> Ebenda.

G- Ach Herr K.  
K- Frau Grubach.  
G- Ja?  
K- Ich fürchte fast, ich muss sie-  
G- Aber nicht doch.  
K- um Verzeihung  
G- Nein wieso denn.  
K- wird nicht wieder vorfall'n  
G- Nein, das kann nicht wieder vorfall'n  
K- Bitte?  
G- Sie sind doch mein bester Mieter  
K- Woher woll'n Sie denn das wissen?  
G- Nehmen Sie die Sache doch nicht-  
K- mach ich denn den Eindruck?  
G- Diese Sache  
K- Nehm ich irgendetwas schwer?  
G- ist - wie sie sagen-  
K- Was denn?  
G- sicher nicht bedeutend  
K- Jedenfalls ist sie vorbei  
G- Das ist doch schön  
K- Ja schön, Frau Grubach. Eins noch: Fräulein Bürstner – wo ist  
G- im Theater.  
K- Im Theater?  
G- Wollten Sie etwas von ihr?<sup>211</sup>

Bei den Worten „Sicher nicht bedeutend“ streckt sie den Kopf nach vorne, mit süßlicher Stimme umschmeichelt sie K. und versucht ihn zu betören. Als er allerdings nach dem Aufenthaltsort Frl. Bürstners fragt, verändert sich ihr Ton schlagartig, fast ungehalten gibt sie ihm zur Antwort „im Theater“. Trotz der Komik, die sich allein durch den Mann in Frauenkleidern ergibt, sich aber auch aus der Situation lesen lässt, vermittelt die seltsame Gestalt der Frau Grubach etwas Furchteinflößendes. Dies zeigt sich vor allem in den Bewegungen K.'s: er ist im Begriff an der Türe vorbeizugehen, wird aber von seiner Vermieterin aufgehalten. Widerwillig geht er ein paar Schritte rückwärts, in der Hoffnung das Gespräch schnell zu beenden streckt er den Kopf durch den Rahmen und wechselt ein paar Worte mit ihr. Als er sich schon verabschiedet hat und wieder aus dem Rahmen tritt, einige Schritte forsch nach vorne geht, meint Frau Grubach plötzlich „Nein, das kann nicht wieder vorfallen“. Auf diese Worte erstarrt K., läuft wieder zwei Schritte rückwärts und blickt ungläubig in den von den Türrahmen konstruierten Raum. Sein Ton wird unhöflich, gleichzeitig lässt sich eine gewisse Unruhe erkennen, er beugt sich durch den Rahmen, ein Fuß schwebt leicht in der Luft, eine Bewegung, welche die Unsicherheit seiner Haltung verstärkt. Eine Hand nach vor gestreckt zeigt er auf Frau Grubach, die sich mit naivem Grinsen den Versuch einer Verteidigung der morgendlichen Vorkommnisse von K. anhört. Die Situation ist hier durch den Text vorgegeben, K. möchte unbemerkt aus dem Haus gehen,

---

<sup>211</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 14.

wird von Frau Grubach abgefangen und hat das Gefühl sich für die Störung am Morgen entschuldigen zu müssen. Seltsamerweise ist diese keineswegs verärgert, im Gegenteil, sie scheint sich bestens mit seiner Situation auszukennen. Wie alle Frauen versucht sie mit K. zu flirten, auch hier findet sich ein ständiges Flimmern zwischen Komik und Bedrohlichkeit, die Stimmung könnte jeden Augenblick kippen. Die schlechten Lichtverhältnisse, welche eigentlich nur Frau Grubach deutlich erkennen lassen, suggerieren die Dunkelheit des Korridors auf dem K. sich befindet und lassen die ganze Szene traumhaft wirken. Die Bewegungen der Schauspieler verstärken die unangenehme Situation, welche durch den Text schon konstituiert ist. K.'s Schritte vor und zurück sind, obwohl nervös anmutend, genau bemessen und Frau Grubach schafft es ihn allein durch Stimmlagenwechsel zu verstören. Die Szene geht fließend in die nächste - 4. Szene/I. Akt „Fräulein Bürstner“ - über, diese tritt bei Frau Grubachs Worten „Nicht da“ von links auf das graue Spielparkett und hat somit die Transformation zu einer neuen Figur vollzogen. K. spricht die letzten Worte mit Frau Grubach schräg rechts hinter Frl. Bürstner, ihr postepischer Anfangsmonolog verschränkt sich mit K.'s Gedanken sein Zimmer zu kündigen. Bei „Nein, das wäre“ beugt sich Frl. Bürstner mit dem Oberkörper nach links und Josef K. nach rechts, so dass sie eine V-ähnliche Figur bilden, welche ihre gleichzeitige Anziehung und Aversion füreinander symbolisiert.

K- *und Fräulein Bürstner überreden,*

G- *Gute Nacht Herr K.*

K- *vereint mit mir zu kündigen.*

**4.Szene/I.AKT „Fräulein Bürstner“**

B- *Ich bin so müde*

K- *Nein, das wäre*

B- *Mensch ich könnte eine ganze Woche schlafen*

K- *doch entsetzlich übertrieben.*

B- *wieder spät geworden*

K- *wegen dieses Vorfalls?*

B- *und die alte Grubach schaut in letzter Zeit*

K- *die Wohnung wechseln?*

B- *komisch*

K- *Nein. Nichts wäre falscher*

B- *nur noch schlafen jetzt*

K- *Wo sie nur bleibt. Es ist schon schrecklich spät*

B- *Ich schlepe mich die Treppe hoch*

K- *das wäre sogar feige*

B- *ein paar Stufen noch*

K- *jetzt hör ich Schritte an der Treppe*

B- *So. Endlich zu hause Türe auf und -*

K- *Fräulein Bürstner*

B- *Aaaah*

K- *Fräulein Bürstner*

B- *Aaaah*

K- *Fräulein Bürstner*

B- *Huuuhh Aaahhhh*

K- *Sie schreit<sup>212</sup>*

<sup>212</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 15.

Die räumliche Nähe der Figuren ist durch die körperliche Nähe der beiden Schauspieler gegeben, Frl. Bürstner befindet sich im Stiegenhaus auf dem Weg in ihr Zimmer, vor welchem K. schon, auf ein Gespräch mit ihr hoffend, wartet. Bei den Worten „Ich schleppe mich die Treppe hoch“ geht sie in eine breite Grätschstellung und stapft umständlich drei Schritte an den Bühnenrand. Sie richtet sich bei „So. Endlich zu hause Türe auf und-“, wieder auf, wird durch K.’s Ansprache erschreckt und stößt drei krächzende, lauter werdende Schreie aus, welche von K. mit drei verschieden lauten „Fräulein Bürstner“ Ausrufen unterbrochen werden. Er bewegt sich dabei von seiner Ausgangsposition hinter Frl. Bürstner zuerst zurück zu der noch immer mittig stehenden Dreier-Sesselreihe und blickt nach dem dritten Schrei durch den rechten hinteren Türrahmen, in welchem zuvor noch Frau Grubach stand.<sup>213</sup> Wieder entsteht hier durch die Anordnung der Rahmen das Gefühl, K. blicke aus einem Türstock auf Frl. Bürstner, durch wenige Bewegungen und Umstellungen können mit den Sesseln und Rahmen verschiedene Raumkonstellationen suggeriert werden. Nach jedem Ausruf „Aaahhh“ und dem folgenden „Fräulein Bürstner“ wird ein kurzer, abgehackter, zischend-brummender Ton eingespielt, der diese Situation choreographiert und den Effekt der Wiederholung weitertreibt, der in vorangegangenen Szenen ähnlich ausgeführt wurde. Eine neue Lichteinstellung, welche gleichzeitig mit dem zweiten Ton vollzogen wird, unterstützt dieses Gefühl einer Unwirklichkeit noch, da in diesem Moment das Licht aus einem Scheinwerfer rechts vorne kommt und so einen lang gezogenen, matten Lichtkegel vom Standpunkt Frl. Bürstners (links vorne) zu K. (rechts mittig im Türrahmen) wirft.<sup>214</sup>

K- Ich warte jetzt schon seit  
 B- Wie ein Verbrecher  
 K- Nein ich  
 B- aus dem Dunkeln  
 K. wollte nicht ...  
 B- Sie haben mich zum Schrein gebracht  
 K- Verzeihen sie mir  
 B- In meinem Zimmer?  
 K- Was? Zu ihnen?  
 B- Hier auf keinen Fall<sup>215</sup>

K. versichert dem Fräulein flüsternd, dass er sie nur kurz stören wird, sie geht mit den Worten „Wie ein Verbrecher“ in Richtung des links stehenden Türrahmens, nimmt ihn mit „Sie haben mich zum schreien gebracht“ hoch und trägt ihn zu der stehenden Sesselreihe nach vor.

---

<sup>213</sup> Aufzeichnung aus dem Regiebuch zu *Der Prozess* von Gernot Plass.

<sup>214</sup> Ebenda.

<sup>215</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 15.

Sie stellt ihn so ab das die Durchgänge nach rechts und links offen sind und mit den Sesseln, die mit den Sitzflächen zum Publikum stehen, und dem Bett den Einschnitt eines Zimmers bilden. Sie winkt K. mit „Hier auf keinen Fall“ zu sich herein, geht durch die „Tür“ und legt sich gerade auf das Bett. K. tritt ein und nimmt auf dem von ihr am weitesteten entfernten Stuhl Platz. Er sitzt steif und verspannt mit kerzengeradem Rücken da, die Hände akkurat auf den Knien, er wagt es nicht den Kopf zu bewegen, weshalb er die Augen verdreht, um das Zimmer zu begutachten. Die Peinlichkeit der Situation wandert durch seinen Körper, er muss sich erst sammeln, bevor er zu sprechen beginnen kann. Es folgt ein kurzer, rasanter Wortkampf, der mit dem abrupten Anheben des Oberkörpers von Fräulein Bürstner in betretene Stille übergeht: „Sie waren hier in meinem Zimmer?“<sup>216</sup> In einer Stellung, welche an Bauchmuskelübungen erinnert, hebt sie den Oberkörper mit „Was suchen sie in meinem Zimmer“ weiter an, bis sie schließlich kerzengerade auf dem Bett sitzt und K. wütend fragt „Warum waren sie in meinem Zimmer?“.

- B- Sie waren hier in meinem Zimmer?  
K- Nein das heißt- Ähm - ja  
B- Was suchen sie in meinem Zimmer?  
K- Gar nichts  
B- Warum waren sie in meinem Zimmer  
K- Ich war nicht alleine  
B- Nicht alleine<sup>217</sup>

Der Streit geht weiter, Fräulein Bürstner ist sehr verärgert, was auch an ihrem Gesichtsausdruck erkennbar ist. Die Lippen zusammengepresst und die Augen weit aufgerissen, kann sie ihre Empörung kaum verbergen. Genau dies schafft Maya Henselek durch ihren Körper zu vermitteln, nämlich die Atmosphäre der zurückgehaltene Wut die man gegenüber einem Bekannten nicht offen legen darf, sondern stattdessen Contenance behalten muss, obwohl unter der Oberfläche der Zorn brodelt.

- B- Ich verbiete Ihnen-  
K- Fräulein Bürstner ich-  
B- in meiner Abwesenheit mein Zimmer zu betreten.  
K- Ich erklärte Ihnen doch-  
B- Das müsste sich von selbst verbieten  
K- Fräulein Bürstner!<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Aufzeichnung aus dem Regiebuch zu *Der Prozess* von Gernot Plass.

<sup>217</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 16.

<sup>218</sup> Ebenda.

K. versucht verzweifelt die Situation zu klären, bleibt aber starr auf seinem Sessel sitzen, bewegt lediglich den Kopf zu seiner Gesprächspartnerin und versucht sie zu beschwichtigen. Plötzlich schnellt eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger in Richtung K. und das Fräulein konstatiert: „ich verbiete ihnen-“, worauf ein lauter Schlag auf die Bettkante folgt. Die Diskussion setzt sich fort, die Positionen bleiben gleich. Als K. erklärt „wir wohnen Tür an Tür“, führt er eine Fächerbewegung mit einer Hand aus, die ein Nebeneinander andeutet, die er vergisst zu beenden und einige Sätze weiterzieht, was seine Verzweiflung noch verstärkt. Unbeholfen stochern die Hände in der Luft und er blickt gequält zu Frl. Bürstner. Die erste Angst scheint bei ihr verflogen zu sein, ihre steife Haltung lockert sich, bei dem Gedanken, dass K. ein Schwerverbrecher sein könnte, läuft kurz ein Schmunzeln über ihre Lippen. Die Beine sind nicht mehr gerade gestreckt, sondern liegen locker auf der Liegefläche des Bettes, ihre Stimme wird weicher und ein amüsanter Unterton wird erkennbar. K. fühlt sich dadurch angegriffen, schließlich geht es um eine ernste Angelegenheit, man spürt, dass er das Lächeln Fräulein Bürstners für fehl am Platz hält. Diese lässt sich nicht beirren, als sie von ihrer neuen Stelle „ich fange nächsten Monat schon bei einem Advokaten an“ erzählt, winkelt sie ein Bein ab und hält es mit den Händen umschlossen. Diese Bewegung markiert den Beginn einer erotischen Atmosphäre, in weiterer Folge lehnt sie sich weit zu ihm und formuliert mit ihren roten Lippen lasziv „Das Recht zieht einen eigentümlich an, nicht wahr?“ K. ist sofort in ihrem Bann, er kann die Augen nicht mehr von ihr abwenden und beugt sich immer weiter hinüber, bittet um ihre Hilfe und Unterstützung. Fräulein Bürstner scheint begeistert, springt mit „Ich? Na gut dann müsste ich nur wissen“ vom Bett und setzt sich neben K.. Ein Platz zwischen ihnen ist frei, auf dem K. jedoch halb lehnt und dem Fräulein vollkommen verfallen scheint. Mit verträumten Blick starrt er sie an, doch der kurze Flirt ist vorbei, sie sitzt gerade auf dem Stuhl und verlangt Informationen über K.'s Situation. Dieser erklärt „das weiß ich nicht“ worüber er sich selbst so ärgert, dass er sich jäh zurück in seine Ausgangsposition auf dem Sessel begibt und nun beide auf den äußeren Stühlen der Sesselreihe sitzen, gerade nach vorne blickend, die Hände auf den Knien. Die Situation kippt plötzlich, denn Fräulein Bürstner fühlt sich hintergangen, springt auf, manövriert sich in eine leicht nach hinten geneigte stehende Position und zeigt auf die Tür, das Gespräch scheint mit „Dann Gute Nacht“ beendet.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Aufzeichnung aus dem Regiebuch zu *Der Prozess* von Gernot Plass.

K- glauben Sie mir nicht?  
 B- Ich kenne Sie doch gar nicht gut?  
 K- Wir wohnen Tür an Tür  
 B- Na und?  
 K- Sie glauben mir?  
 B- Sie sind nicht vom Gefängnis ausgebrochen?  
 K- Sehe ich so aus?  
 B- Nein sicher nicht, dann wären sie nervöser  
 K- Ich bin schuldlos!  
 B- Nun Sie können auch kein Schwerverbrechen  
 K- Nein. Ich habe Fräulein Bürstner -überhaupt kein- und schon gar kein Schwer-  
 B- was macht dann eine Untersuchungskommission bei Ihnen  
 K- Meine Unschuld feststell'n  
 B- Unglaublich  
 K- oder auch erkennen, dass ich nicht *so* schuldig,  
 B- ach nicht *so*  
 K- wie sie es zunächst angenommen  
 B- Ja das könnte sein  
 K- Sie haben nicht sehr viel Erfahrung  
 B- Was?  
 K- in Strafrechtssachen?  
 B- hab ich nicht,  
 K- Na eben  
 B- wird sich aber ändern,  
 K- Ach wieso  
 B- ich fange nächsten Monat schon bei einem Advokaten an.  
 K- Als was?  
 B- Bürokaufhelferin  
 K- Das ist doch gut.  
 B- nicht? Das ist gut  
 K- Sie werden mir dann helfen können  
 B- könnte sein.  
 K- Sehr schön  
 B- Das Recht zieht einen eigentümlich an, nicht wahr?  
 K- Mir könnte schon geholfen werden  
 B- Ach von einem Advokaten  
 K- Nein nur Sie! Sie solln mir helfen.  
 B- Ich? Na gut dann müsste ich nur wissen,  
 K- Wissen was?  
 B- worum es sich hier handelt  
 K- Das ist ja der Haken  
 B- Und wieso  
 K- das weiß ich nicht.  
 B- Sie haben mich verarscht  
 K- Ich? Fräulein-  
 B- Frechheit so was  
 K- Fräulein Bürstner  
 B- Raus aus meinem Zimmer  
 K- Nein.  
 B- Wo ist denn bitte ihr Respekt vor Frauen  
 K- So glauben Sie mir doch  
 B- dann sagen sie, um was sich hier handelt  
 K- Ich – das weiß ich nicht  
 B- Dann Gute Nacht<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 18.

Der sexuell aufgeladene Szenenabschnitt wird blitzartig unterbrochen und kippt in eine unangenehme, mit Missverständnissen gefüllte Stimmung. Bei Kafka tauchen die sexuellen Begegnungen plötzlich auf und enden abrupt, genauso verhält es auch in der Inszenierung von Plass. K. schafft es nicht sich einer Frau zu nähern, tut er dies, bricht die Szene ab oder die Situation wandelt sich ins Gegenteil. Auch hier eskaliert die Situation, Fräulein Bürstner will ihn aus ihrem Zimmer schicken, doch dann kann er ihre Aufmerksamkeit mit den Worten „ich wurde nur verhaftet“ wieder gewinnen.

K- ich wurde nur verhaftet  
B- Was? Verhaftet  
K- Ganz genau  
B- Wie war es?  
K- Schrecklich  
B- Das ist mir zu allgemein  
K- Ich zeig' es Ihnen  
B- Nein, ich bin schon furchtbar müde.  
K- Darf ich-  
B- Was?  
K- das Nachttischchen von Ihrem Bett verschieben.  
B- Nein was fällt Ihnen denn ein!  
K- Dann kann ich es nicht zeigen<sup>221</sup>

Zuvor ist er erregt aufgesprungen, um noch einen letzten Versuch zu unternehmen seine Nachbarin zu beschwichtigen. Nun ist ihr Interesse geweckt, beide stehen gerade zum Publikum sehend vor den Sesseln und beugen sich mit „und wie war es“ und „schrecklich“ nah zueinander. K. scheint sich schlagartig aus seiner Trance zu befreien und macht sich daran die Verhaftungsszene nach zu stellen. Aufgeregt springt er zum Nachttischchen, schiebt es vor den Tisch, setzt sich und sieht Fotos durch. Frl. Bürstner steht zappelnd daneben und fleht ihn an aufzuhören, immer wieder geht sie in die Knie „Ich- Herr K. ich bitte Sie“. Die kleine Vorstellung wird jäh unterbrochen als ein Klopfen ertönt, welches die übrigen drei Schauspieler am unteren Rand ihrer Sessel produzieren. Sie alle haben sich während des Gesprächs der beiden auf die drei hinten rechts stehenden Stühle begeben und bilden so eine bedrohliche Mauer aus Anzugträgern, die im Halbdunkeln bewegungslos verharrt. Wieder sind sie für den Zuschauer erkennbar, allerdings ist durch das Licht abermals der Fokus auf den Zimmer-Auschnitt gelegt. Dennoch wird so der Aspekt der Beobachtung aufrechterhalten, welcher sich in so vielen Kapiteln von Kafkas Werk findet. Wiederum hat es Plass geschafft, mit kleinen Elementen, die Inhalte des Originals auf der Bühne zu vermitteln. Fräulein Bürstner ist vor Angst auf den Sessel gesprungen, K. steht perplex daneben, blickt verwundert ins Publikum. Als er die Angst des Fräuleins erkennt und sie mit „Dafür ist doch

---

<sup>221</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 18.

gar kein Grund“ beschwichtigen will, packt er sie plötzlich um die Hüfte und vergräbt sein Gesicht in ihrem Busen. Fräulein Bürstner auf dem Sessel, beugt ihren Oberkörper nach rechts und drückt gleichzeitig K.’s Kopf weg, so dass abermals eine V-förmige Figur entsteht, welche sich von Anfang an durch diese Szene gezogen hat. Musik und Black beenden 4. Szene und der Umbau zur nächsten erfolgt abermals im Dunkeln.

B- Pssst Leise!  
K- *Klopfen aus dem Nebenzimmer*  
B- Oh Mein Gott es klopft. Es hat ge-  
K- Fürchten Sie sich nicht  
B- Wer kann das sein?  
K- Hier nebenan!  
B- Da wohnt doch niemand- da ist  
K- Richtig - nur die Küche,  
B- So. Sie müssen gehen  
K- wer schläft denn da  
B- Ich bin sehr unglücklich darüber.  
K- Dafür ist doch gar kein Grund<sup>222</sup>

An den eben beschriebenen Szenen lässt sich gut erkennen, wie Plass es geschafft hat, nicht nur durch den Text, sondern auch durch die Führung der Schauspieler, die Atmosphäre des Romans zu konservieren. Der Text als Basis, der durch Mimik, Gestik, Ton, Licht und den Umgang mit Bühnenraum und Requisiten vervollständigt wird, kann so sein volles Volumen entfalten. Durch die exakt berechneten Bewegungen ergeben sich mechanisch wirkende Abläufe, welche die Vorherbestimmtheit des ganzen Verfahrens von Josef K. verstärken. Jede Figur scheint genau zu wissen, was sie tut, nicht nur im Handlungsverlauf, sondern auch auf der Bühne. Frau Grubach und Fräulein Bürstner suggerieren in ihrem Verhalten nichts über den Prozess zu wissen, lassen aber durch den Text anklingen, dass sie mehr in Josef K.’s Situation verstrickt sind, als sie zugeben wollen. Durch die Veränderung der Türrahmen werden immer wieder neue Räume konstruiert, die eine eingeschränkte Einsicht gemein haben. Dem Publikum wird stets ein eingegrenzter Ausschnitt gezeigt, hinter dem sich ungeahnte Labyrinth verbergen. Dies steht abermals in Verbindung mit der Figur des Josef K., der selbst nur bruchstückhaft zu denken vermag und nicht in der Lage ist, sich einen Überblick über seine Situation zu verschaffen. Stattdessen denkt er nur an den Prozess an sich und stürzt so in sein Unheil. In den Körpern der Schauspieler spiegelt sich der stakkatoartige Rhythmus des Textes wieder, ein Aspekt der zu den klaren, starken Bildern der Inszenierung führt.

---

<sup>222</sup> Textfassung Gernot Plass *Der Prozess – Eine bürgerliche Farce*, frei nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka, S. 19.

#### 5.4. Pressestimmen zur Inszenierung

“Wir erinnern uns: Gernot Plass, das ist der, welcher mit seiner Neudeutung von Shakespeares “Richard II.” für die Theatersensation des Jahres 2010 zuständig war. ‚Der Prozess‘ zeigt dieselbe Handschrift: In höchstem Tempo werfen die Darsteller einander die Textbrocken zu, so entsteht ein durchgehender, sehr präziser Rhythmus mit enormer Sogwirkung. (...) Allein schon der Virtuosität der Form zuzuschauen, macht Freude. So komisch kann Kafka sein.”<sup>223</sup>

„Franz Kafkas ‚Der Prozess‘ ist an sich schon surreal und verworren, doch Gernot Plass setzt noch eines drauf. Temporeich und ganz heutig ist seine Fassung, eigen das Sprachgebilde, grotesk und überbietet die Spielweise. Der Übergang zwischen den Sätzen ist fließend, das Publikum ist Teil des Spiels mit den Blickwinkeln: Theater im Theater. Julian Loidl überzeugt als Josef K., stets zwischen Wahnsinn und Klarheit schwankend. Exaltiert auch Maya Henselek, deren Gesichtsausdruck den Irrsinn des Stückes widerspiegelt. Gegen Ende ist jedoch der Reiz des surrealen Sprachengewirrs verflogen. Die Überdosis Tempo ermüdet, lässt das Finale abebben.“<sup>224</sup>

Zu den Kritikpunkten der Inszenierung von Plass gehörten vor allem die Länge des Abends, obwohl dieser mit knapp zweieinhalb Stunden inklusive Pause, den Rahmen eines Theaterabends durchaus einhielt. Die Szene „Im Dom“ wurde als den Ablauf der Geschichte behindernd angesehen, wohl ebenfalls ob ihrer Länge von 16 Minuten. Es besteht kein Zweifel, dass Plass mit seinen temporeichen Inszenierungen auch an das Publikum hohe Ansprüche stellt, gilt es doch sich zwei Stunden voll zu konzentrieren. Dennoch darf gesagt werden, dass dem zeitgenössischen Zuschauer durchaus mehr zugemutet werden kann und nicht alles was eine Fernsehspielfilmlänge von 90 Minuten übertrifft, als harter Brocken gelten muss. Das Ende des Stücks wurde von manchen Seiten kritisiert, da es für einige Zuschauer keine Auflösung der Handlung bot, und zu unspektakulär erschien. Genau darin liegt aber die Faszination im Werk Kafkas: K. ist keine Figur die aktiv handelt und die Geschichte vorantreibt, einem kathartischen Ende entgegen. Der Tod von Josef K. ist nicht tragisch, er löst höchstens ein Schulterzucken aus. Kafka zeigt am Ende keine Lösungen auf, die Situation ist dieselbe wie am Anfang, als Tragödien Autor hat er die Übung des richtigen Aufbaus derselben verfehlt. Genau dieser Aspekt fasziniert das Publikum sowie den Leser, da er zum nachdenken anregt und Verwirrung stiftet, sogar eine gewisse Unruhe auslöst. Die Neugier des Menschen wird hier nicht befriedigt, alles worauf das Werk hinarbeitet wird durch diese Nichtauflösung am Schluss zerstört. Das Gericht erteilt immer noch Befehle an

---

<sup>223</sup> Kurier Kritik, <http://www.dastag.at/produktionen/prozess/kritiken/> Zugriff: 14.06.12.

<sup>224</sup> Kurz, Helene, „Temporausch im grauen Einheitszwirn“, *Wiener Zeitung*, 28.4.2011, [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wzkunstgriff/buehne/46729\\_Temporausch-im-grauen-Einheitszwirn.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzkunstgriff/buehne/46729_Temporausch-im-grauen-Einheitszwirn.html) Zugriff: 14.06.2012.

seine verzweigten Mittäter, die sich selber wiederum an ihrer Helfer und Helfershelfer wenden. Josef K. hat keine Veränderung durchgemacht, er konnte und wollte nicht über seinen Horizont hinweg sehen, deswegen kann ihm kein tragischer Tod vergönnt sein. Das Ende lässt den Zuschauer im Stich, eben weil es keine Lösung gibt. Wer oder was ist das Gericht? Warum ist K. angeklagt? Was hat er nicht oder doch verbrochen? Gernot Plass amüsiert sich über die Vorwürfe des Publikums, die Inszenierung würde am Ende Schwächen zeigen, aber für den Regisseur war klar, dass gerade im Ende der Reiz Kafkas zur Geltung kommt und hier ein Eingriff, eine Veränderung fatal wäre, da so der ganze Sinn und Aufbau des Werkes zerstört würde.<sup>225</sup> Es darf angemerkt werden, dass gerade das ruhigere Tempo am Ende und in der Szene „Im Dom“ eine benötigte Ruhe in das Konzept bringt und mit dem Abebben der Geschwindigkeit der Tod des Josef K. vorbereitet wird, um dann bei dem Stich ins Herz den völligen Stillstand zu erreichen.

---

<sup>225</sup> Interview mit Gernot Plass, Tonaufnahme, 16.12.2012.

## 6. Zusammenfassung

---

In diesem letzten Abschnitt der Arbeit sollen nun die Zusammenhänge der bearbeiteten Punkte aufgezeigt und die daraus gewonnen Erkenntnisse evaluiert werden. Im Zuge der immensen Beliebtheit von Romandramatisierungen, welche sich trotz ihrer langen Tradition bis hin zurück zu Aristoteles, gerade in den letzten zehn Jahren zusehends zum bevorzugten Bühnenmaterial entfaltet haben, kann man die Arbeit mit Kafkas Fragment als Vorreiter dieser Bewegung sehen. Denn mit Jean-Louis Barrault, Jan Grossmann und Steven Berkoff war die Faszination dieser Erzählung für die Bühne initiiert und hat seitdem viele Theatermacher in ihren Bann gezogen. Hauptsächlich deshalb, weil dieses vielschichtige Werk auf so vielen Ebenen mit dem Theater infiziert scheint, ein Aspekt der allerdings zahlreichen Inszenierungen zum Verhängnis wurde. Hervorzuheben sind hier die Elemente der Theatralität, Komik und Grotteske die im ersten Kapitel bearbeitet wurden. Vor allem im Hinblick auf letztere fällt auf, dass in letzter Zeit „Kafkas komische Seiten“ (Astrid Dehe/Achim Engstler)<sup>226</sup> zunehmend entdeckt wurden und das ernste, melancholische Bild des Autors verdrängen. Bis in seine Heimatstadt scheint dies allerdings noch nicht durchgedrungen zu sein, bei einem Besuch des Kafka Museums in Prag im Mai 2012 wurde man noch immer über den trübseligen, depressiven Autor und sein schwermütiges Werk aufgeklärt. Auch das Museum an sich bedient alle nur erdenklichen Klischees, wandert man doch durch ein düsteres Labyrinth aus verwinkelten Gängen, in welchen schwarz-weiß Fotos mit tragischen Geschichten der darauf abgebildeten Personen versehen, ausgestellt sind. Begleitet wird man von dumpfen Tönen und Raben Gekrächze, so dass der komische Franz Kafka eine Utopie zu sein scheint. Beschäftigt man sich näher mit den Aspekten der Komik, vor allem im Werk *Der Prozess*, kann man für die neuen Ansätze der Forschung nur dankbar sein. Gerade für das Theater sind diese grotesk-absurden Seiten wichtig und hat man einmal verstanden, dass Kafka keine Schenkelklopfer-Taktik betreibt, mutet die Geschichte des Josef K. durchaus amüsant an. Auf der Bühne kann mit diesen Elementen gespielt werden, denn die Selbstverständlichkeit, mit welcher komische Situationen hingenommen werden, kommt dem „als ob“-Charakter des Theaters nur zugute. Ebenso kann die Distanz des Zuschauers zum Geschehen auf der Bühne als sehr förderlich für die Entfaltung von Kafkas Komik gelten, da sich jene gerade über diese Distanz erst richtig entwickeln kann. Denn der verzweifelte Versuch Josef K.'s Klarheit in seine Lage zu bringen, die vielen kleinen absurden Situationen, in denen Figuren ihn fast belügen und zum Narren halten, setzen einen gewissen Abstand zum

---

<sup>226</sup> Dehe, Astrid/Engstler, Achim, *Kafkas komische Seiten*, Göttingen: Steidl 2011.

Protagonisten voraus. Identifiziert sich der Zuschauer zu sehr mit ihm, geht durch die Nähe ein wertvolles Element der Kafkaschen Dichtung verloren, ein Aspekt, der wiederum in der szenischen Umsetzung und Rollenarbeit beachtet werden muss. Die Theatralität, welche sich unter anderem durch den Aspekt des ständigen Beobachtens und der akribischen Beschreibung des Schauplatzes und der sich darin befindenden Personen auszeichnet, sowie die starken dialogischen Passagen lassen eine Szene unter der Prosa vermuten. Zu vergessen ist bei all diesen Aspekten allerdings nie, dass es sich hier nur um Elemente der szenischen Darstellung handelt und man es trotzdem mit einem Roman und keinem dramatischen Text zu tun hat. Hier wurde anhand der Möglichkeiten und Probleme von Romandramatisierungen gezeigt, welche Vorgehensweisen bei einer Dramatisierung erstrebenswert sind und welche Wege sich dem Bearbeiter dabei eröffnen. Abgesehen vom finanziellen Vorteil, gleichzeitig Regisseur und Autor einer Bühnenfassung zu sein, lässt sich durchaus behaupten, dass ein Roman, so schwer seine Umsetzung in szenische Form auch sein mag, dennoch große Freiheiten bietet. Gerade in der Arbeit am Text und dessen Umformung zum „dramatischen“ und in weiterer Folge zum „Aufführungstext“ können die Grenzen des zeitgenössischen Theaters erforscht werden und mehrere gängige Theorien zu dessen Erscheinung vereint werden. Dem Roman gehört das Wort, das Geschriebene, mit ihm stellt er Situationen her, konstruiert Szenen und eine fortlaufende Handlung. Das Theater allerdings kann sich nicht allein auf das gesprochene Wort verlassen, sonst wäre es keine Aufführung, sondern lediglich eine Lesung, obwohl wie im Fall von Gernot Plass, der Fokus durchaus auf das Sprechen gelegt werden kann. Die Bühne muss mit anderen Elementen versuchen das Fehlen des Textvolumens eines Romans zu kompensieren, wobei hier die Präsenz des Menschen, des Schauspielers den stärksten Einfluss hat. Gerade im Falle von Franz Kafkas Fragment *Der Prozess*, in dem sich jedes Kapitel durch den charakteristischen, penibel beschreibenden und graphischen Stil des Autors auszeichnet, scheint die Herangehensweise von Plass geeignet. Mit den immer etwas surreal wirkenden Figuren, die mit exakt choreographierten, manchmal auch übertriebenen Gesten und Mimiken bestimmte Situationen kreieren, befindet man sich in weiter Ferne eines naturalistischen Ansatzes, welcher in diesem Fall fatal wäre. Die Figuren müssen den zeichenhaften Charakter des Romans behalten, nur so können die Zuschauer sie wirklich, in der Jetzt-Zeit der Bühnenvorstellung erleben und die Elemente des Romans transformiert werden.

Peter Weiss übt in einer seiner Notizen harte Kritik an den Versuchen, das Werk *Der Prozess* zu dramatisieren:

„Um Ks Prozeß gerecht zu werden, kann man beim Versuch einer Dramatisierung nur so nah wie möglich an den Text herangehn, er enthält alles, was über das Thema zu sagen ist, jede Bemühung, ihn zu 'übertragen', ist von vorn herein zum Scheitern verurteilt, weil sie nur eine Abschwächung, Verwässerung herbeiführen kann.“<sup>227</sup>

Hierzu lässt sich sagen, dass sich Plass trotz seiner radikalen Dramatisierung und „Neuschreibung“, immer in Reichweite des kafkaschen Textes bewegt. Auch wenn er ihn in einer eigenen Form präsentiert, bleibt der Originaltext spürbar. Von einer Verwässerung oder Abschwächung kann keine Rede sein, im Gegenteil, durch die starre, durchkomponierte Form findet eher eine Verstärkung statt. Denn auch wenn Plass an keiner Stelle stringente Passagen aus dem Prosatext Kafkas übernommen hat, wurde dieser aufgebrochen und in einzelne Wortbrocken zerschlagen. Diese Worte und Ausdrücke Kafkas finden sich in der Plass'schen Version wieder und bieten eine Verbindung zu dem Originalautor und seinem Werk. Der Text von Gernot Plass kann als eine destillierte Essenz des Prosatextes von Kafka bezeichnet werden, ihm wohnen, trotz des radikalen Schiffs, alle Merkmale desselben inne. Ebenso lässt sich in allen anderen Elementen, wie dem Darstellungsstil der Schauspieler oder der szenischen Umsetzung des Textes diese Kleingeteiltheit erkennen. Das schnelle Tempo, die plötzlichen Szenenwechsel und die abrupt wechselnden Lichtverhältnisse lassen das Geschehen auf der Bühne auf eine surreale Ebene gleiten.

Der Aspekt des Beobachtet-Werdens, der so bedeutend in Kafkas Werk ist, weil er die Gesamtsituation des Romans strukturiert und das Gefühl der Beklommenheit und Unsicherheit, wird durch die wartenden oder kostümwechselnden Schauspieler am Bühnenrand produziert. Ständig sitzen dunkle Personen auf gelben Sesseln im Halbschatten und blicken starr vor sich hin, oder es sind schemenhafte Bewegungen in den Bühnenecken auszumachen.

Plass hat es geschafft, der Vielschichtigkeit dieses Romans mit den verschiedenen Darstellungsformen des Theaters Ausdruck zu geben, ohne den Originaltext und seine darunterliegenden Bedeutungen zu verstümmeln und konnte trotzdem ein eigenständiges Bühnenwerk daraus zu formen, welches seine Handschrift trägt.

---

<sup>227</sup> Weiss, Peter, zit. nach: Malone, Paul M., *Franz Kafka's The Trial: Four stage Adaptions*, S. 146.

## 7. Verwendete Literatur

---

Aristoteles, *Die Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam Junior 1982.

Augé, Marc, *Orte und Nicht- Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. Main: S. Fischer 1994.

Begley, Louis, *Die ungeheure Welt die ich im Kopf habe - Über Franz Kafka*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2008.

Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz, „Romane, Romane!“, Ein Gespräch mit Jan Bosse und John von Düffel, *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008.

Berkoff, Steven, *The theatre of Steven Berkoff*, London: Methuen Drama 1992.

Berkoff, Steven. *The Trial/Metamorphosis/In the Penal Colony*, Oxford: 1988.

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

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, 5.vollständig überarbeitete Neuauflage 2007.

Brod, Max, *Über Franz Kafka*, Frankfurt a. Main (u.a.): Fischer 1966.

Brod, Max, „Nachwort“, Kafka, Franz, in :*Der Prozess*, Faksimilenachdruck der Erstausgabe des Buchdrucks von 1925, hrsg. von Roland Reuß, Berlin: Verlag Die Schmiede 2008, S.410.

Burckhardt, Barbara, „Bewegungen in Kopf und Darm“, *Theater heute*, Ausgabe 11, November 2008.

Burns, Elizabeth, *Theatricality. A study of convention in theatre and in social life*, London: 1972.

Čermák, Josef, „Franz Kafkas Ironie“, *Philologica Pragensia*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1990.

Caputo-Mayr, Luise/Herz, Julius M., *Franz Kafka internationale Bibliographie*, München: Saur 2000.

Dehe, Astrid (Hg.)/Engstler, Achim, *Kafkas komische Seiten*, Göttingen: Steidl 2011.

Dennewald, Martine, „An den Rändern der Identität: Überindividuelle Figurenkonzeptionen bei Crimp, Kane, Abdoh und Foreman“, *Forum Modernes Theater*, Band 19, Heft 1, 1994.

Deppermann, Maria, „Komplexe Identität und ‚kleine‘ Literatur – Amin Maalouf und Franz Kafka“, *Und sie bewegt sich doch...*, Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60.Geburtstag, hrsg. von Ina Müller, Frankfurt a. Main (u.a): Peter Lang europäischer Verlag der Wissenschaften 2004.

Eschweiler, Christian, *Der verborgene Hintergrund in Kafkas ‚Der Prozeß‘*, Bonn: Bouvier Verlag 1990.

Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, herausgegeben von Burghard König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1965, Neuausgabe Dezember 2006.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters Band 1, Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr, 2.Auflage, 1988.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters Band 3, Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr 2003.

Fischer-Lichte, Erika/Greisenegger, Wolfgang/Lehmann, Hans-Thies (Hg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft, Forum modernes Theater Bd 15*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, , Stuttgart: Metzler 2005.

Gronius, Jörg W., „Kafka im Theater: Über Adaptionen des ‚Prozess‘ und Menschen im Hotel“, Diss., Freie Universität Berlin, 1983.

Hess, Olga/Hess, Adolf Fr., *Wiener Küche, Sammlung von Kochrezepten der Bildungsanstalt für Hauswirtschaftslehrerinnen an der höheren Bundesanstalt für hauswirtschaftliche Frauenberufe Wien XIX*, 30. Auflage, Wien: Deuticke 1952.

Huber, Sebastian, „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“, Roland Schimmelpfennig im Gespräch mit Sebastian Huber, *Spectaculum 72, Vier moderne Theaterstücke – Jon Fosse, Else Lasker Schüller, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001.

Kafka, Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, herausgegeben von Jost Schillemeit (u.a.), Frankfurt a. Main (u.a.): S. Fischer 1992.

Kafka, Franz, *Brief an den Vater*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995.

Kafka, Franz, *Der Prozeß*, herausgegeben von Malcolm Pasley, Frankfurt a. Main: S. Fischer 1990.

Kafka, Franz, *Der Prozess*, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt a. Main: Fischer 1979.

Kafka, Franz, *Der Prozeß*, Ausgabe basierend auf der Erstausgabe „Gesammelte Schriften“ bzw. auf der Ausgabe „Gesammelte Werke“, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt a. Main: S. Fischer 2008.

Kafka, Franz, *Der Prozess*, Originalausgabe, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, 7.Auflage 2009.

Kafka, Franz, *Briefe 1914-1917*, herausgegeben von Hans Gerd Koch, Frankfurt a. Main: Fischer 2005.

Kafka, Franz, *Die Erzählungen*, Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996, 11.Auflage, 2010.

Kapusta, Danijela, *Personentransformation, Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München: Herbert Utz Verlag, Münchner Universitätsschriften Theaterwissenschaft, Band 20, 2011.

Kassel, Norbert, *Das Grotteske bei Franz Kafka*, München: Fink 1996.

Kott, Jan, *Spektakel-Spektakel, Tendenzen des modernen Welttheaters*, München: R.Piper&Co Verlag 1972.

- Liebrand, Claudia, *Franz Kafka – Neue Wege der Forschung*, Darmstadt: WGB, 2006.
- Malone, Paul M., *Franz Kafka's The Trial: Four Stage Adaptions*, Frankfurt a. Main (u.a): Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003.
- Malzacher, Florian, „Ein Künstler der nicht englisch spricht, ist kein Künstler“, *Theater Heute*, Ausgabe 10, Oktober 2008.
- Matala de Mazza, Ethel/Pornschlegel, Clemens (Hg.), *Inszenierte Welt – Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2003.
- Parvis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto (u.a): University of Toronto Press Incorporated 1998.
- Pasley, Malcolm, „Die Schrift ist unveränderlich...“ – *Essays zu Kafka*, Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
- Patsch, Sylvia, *Vom Buch zur Bühne, Dramatisierungen englischer Romane durch ihre Autoren, Eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen*, Universität Innsbruck, 1980.
- Petr, Pavel, *Kafkas Spiele - Selbststilisierung und literarische Komik*, Heidelberg: Winter 1992.
- Petsch, Barbara, „Wussten Sie was...“, *Die Presse Schaufenster*, 28.10.11.
- Plass, Gernot, „Verhaftet werden“, Programmheft zur Inszenierung, TAG-Theater an der Gumpendorfer Straße (Hg.), 2011.
- Regiebuch zur Inszenierung von Gernot Plass, „Der Prozess – Eine bürgerliche Farce“, nach Franz Kafka von Gernot Plass, TAG-Theater an der Gumpendorferstraße, 2011.
- Reinhaller, Katharina, *Aufzeichnungen zu den Proben der Inszenierung von Gernot Plass, geführt von 19.02.2011-27.04.2011*.
- Poschmann, Gerda, *Der nicht-mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max-Niemeyer Verlag 1997.
- Rolleston, James, *Kafkas Narrative Theatre*, Pennsylvania: University Press 1974.
- Sauer, Janice A./Sauer, David K., *David Mamet – A Research and Production Sourcebook, Modern Dramatists Research and Production Sourcebooks, Number 18*, Westport: Praeger Publishers 2003.
- Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens*, Berlin: Akademischer Verlag 1996.
- Schreiber, Michael: *Übersetzung und Bearbeitung, Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübinger Beiträge zur Linguistik, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993.
- Seufert, Valerie, „Der Kafka Blick – Der Prozess und seine Inszenierung durch Andreas Kriegenburg“, Dipl., Universität Wien, 2010.

Stach, Reiner, *Kafka - die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a. Main: S. Fischer 2008.  
Stach, Reiner, *Kafka – die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt a. Main: S. Fischer 2002.

Stegemann, Bernd, „Nach der Postdramatik“, *Theater heute*, Ausgabe 10, Oktober 2008.

de Toro, Fernando, *Theatre Semiotics, Text and Staging in Modern Theatre*, Frankfurt a. Main (u.a): Vervuert 1995.

Uyttersprot, Herman, *Eine Neue Ordnung der Werke Kafkas? Zur Struktur von „Der Prozess“ und „Amerika“*, Antwerpen: de Vries-Brouwers 1957.

Wagenbach, Klaus, *Franz Kafka, Bilder aus seinem Leben*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, dritte erweiterte und veränderte Neuausgabe, 2008.

Wendland, Hans-Georg, *Komik und Grotteske bei Franz Kafka am Beispiel „Der Proceß“*, o.O.: GRIN Verlag 2011.

Weltsch, Felix, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*, Berlin: Herbig 1957.

Wille, Franz, „Ich finde, dies ist eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, Gespräch mit Roland Schimmelpfennig, Jahrbuch *Theater Heute* 2010.

von Wilpert, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner Verlag, Stuttgart, 8.verbesserte und erweiterte Auflage, 2001.

Žmegač, Victor, „Kunst und Gesellschaft im Ästhetizismus des 19.Jahrhunderts“, Propyläen, Geschichte der Literatur, *Fünfter Band-Das bürgerliche Zeitalter 1830-1914*, Berlin (u.a.): Propyläen Verlag 1984.

## 7.1 Medien

*The trial*, Regie: Orson Welles, DVD-Video, Italien/Frankreich/Deutschland 1962.

*The trial*, Regie: David Jones (Drehbuch Harold Pinter), DVD-Video, United Kingdom 1993.

*Josef Kilián*, Regie: Pavel Juráček, Jan Schmidt, (Orig. Postava k podpírání, Czechoslovakia, 1963).

*Der Prozess-Eine bürgerliche Farce*, nach Franz Kafka von Gernot Plass, Regie: Gernot Plass, Hausinterner Mitschnitt vom 27.04.2011, TAG-Theater an der Gumpendorferstraße, Fassung: DVD, 1:59:29.

Interview mit Gernot Plass, im TAG –Theater an der Gumpendorferstraße, Tonaufnahme, 16.12.2011.

Interview mit Gernot Plass, Cafe Espresso, Burggasse, Tonaufnahme, 26.04.2012.

Interview mit Jens Claßen, Penzingerstraße 16, Tonaufnahme, 25.04.2012.

Interview mit Julian Loidl, Cafe An Do, Yppenmarkt, Tonaufnahme, 21.07.2012

## 7.2 Online Quellen

Düffel, John von, „Zur Bearbeitung der Buddenbrooks“ SchauBurg, 2007, <http://www.schauburg.net/php/artikeldruck.php?code=154>, Zugriff: 17.05.2012.

Fischer-Lichte, Erika, "Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies.", *Theatre Research International* 20.2, 1995, <http://dx.doi.org/10.1017/S0307883300008312>, Zugriff: 27.04.12.

Fritsch, Anne/ Baur, Detlev, „Der Bühnenbildner entscheidet“, Interview mit Andreas Kriegenburg, *junge bühne*, Dezember 2008, [http://www.die-junge-buehne.de/de/artikel\\_lesen/archiv/19.html](http://www.die-junge-buehne.de/de/artikel_lesen/archiv/19.html), Zugriff: 15.04.2012.

Garett, Shawn-Marie, „The Kafka Theatre of New York“, *The Germanic Review*, 78:3., Summer 2003, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00168890309597475> Zugriff: 20.04.12.

Marc. M. Anderson: „[...] nicht mit großen Tönen gesagt“: On Theatre and the Theatrical in Kafka, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78:3, Summer 2003, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00168890309597471> Zugriff: 18.04.12.

Mladek, „Klaus, Radical Play: Gesture, Performance, and the Theatrical Logic of the Law in Kafka“, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78:3, Summer 2003, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00168890309597474> Zugriff: 19.04.12.

Kurz, Helene, „Temporausch im grauen Einheitszwirn“, *Wiener Zeitung*, 28.4.2011, [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wzkunstgriff/buehne/46729\\_Temporausch-im-grauen-Einheitszwirn.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzkunstgriff/buehne/46729_Temporausch-im-grauen-Einheitszwirn.html) Zugriff: 14.06.12.

Puchner, Martin, „Kafka and the theatre“, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78:3, Summer 2003. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00168890309597470> Zugriff: 18.04.12.

Puchner, Martin, „Kafka's Antitheatrical Gestures“, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78:3, Summer 2003. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00168890309597472>, Zugriff: 18.04.12.

o.N., „Ein Haufen ungeordneter Papiere“, *Der Spiegel*, Ausgabe 26, 1957, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41757864.html>, Zugriff: 23.04.12.

o.N., Xlibris, Kafka/Über die Werke/Der Prozeß <http://www.xlibris.de/Autoren/Kafka/Werke/Der+Prozeß?page=0%2C4>, Zugriff: 23.03.12.

TAG Website, <http://www.dastag.at>, <http://dastag.at/ueberuns/>, <http://dastag.at/home/>, <http://www.dastag.at/ueberuns/theatermacherinnen/plass/>, <http://www.dastag.at/ueberuns/technik/>, <http://www.dastag.at/produktionen/prozess/kritiken/>, Zugriff: 23.04.12.

[http://www.dasistkult.com/weristkult\\_leitung\\_ulf.html](http://www.dasistkult.com/weristkult_leitung_ulf.html), Zugriff: 5.06.12.

[www.schauen.at](http://www.schauen.at), Zugriff: 12.06.2012.

### 7.3 Abbildungsverzeichnis

<b>Abb.1: Screenshot der Szene "Der Prügler".....</b>	<b>21</b>
Screenshot der Inszenierung <i>Der Prozess</i> von Andreas Kriegenburg, Szene: „Der Prügler“, <a href="http://www.youtube.com/watch?v=4ODxfRXp2kk">www.youtube.com/watch?v=4ODxfRXp2kk</a> , Zugriff: 25.06.2012.	
<b>Abb.2: TAG-Bühne.....</b>	<b>106</b>
Bühneskizze des Theaterraum im TAG, <a href="http://www.dastag.at/ueberuns/technik/">www.dastag.at/ueberuns/technik/</a> , Zugriff: 5.06.2012.	
<b>Abb. 3: Ende .....</b>	<b>112</b>
IV.Akt/6.Szene, Maya Henselek, Georg Schubert, Julian Loidl, Jens Claßen und Gottfried Neuner überwältigen als Charginrollen den Protagonisten, Foto: © Anna Stöcher, <a href="http://www.schauen.at">www.schauen.at</a>	
<b>Abb. 4: Titorelli .....</b>	<b>112</b>
IV.Akt/2.Szene, Jens Claßen und Julian Loidl beim Erklärungsversuch des Vorgehens des Gerichts und die Möglichkeiten des Angeklagten, Foto: © Anna Stöcher, <a href="http://www.schauen.at">www.schauen.at</a>	
<b>Abb. 5: Frl. Bürstner .....</b>	<b>112</b>
I.Akt/3.Szene, Maya Henselek als Fräulein Bürstner mit roten Lippen und Tüllhaarschmuck, Foto: © Anns Stöcher, <a href="http://www.schauen.at">www.schauen.at</a>	
<b>Abb. 6: Ende.....</b>	<b>114</b>
IV.Akt/7.Szene, Julian Loidl auf der Rampe, die zum Zuschauerraum führt, bereit Abschied zu nehmen, © Anna Stöcher, <a href="http://www.schauen.at">www.schauen.at</a>	
<b>Abb. 7: Das Wartezimmer.....</b>	<b>114</b>
II.Akt/4.Szene, Julian Loidl geschwächt auf den Sesseln des Wartezimmer, von einem hellen Spot beleuchtet, im Hintergrund schemenhaft die Figur des Onkels, © Anna Stöcher, <a href="http://www.schauen.at">www.schauen.at</a>	
<b>Abb. 8: Kaufmann Block.....</b>	<b>115</b>
IV.Akt/3.Szene, Julian Loidl und Georg Schubert in der Türe zum Haus des Advokaten, Kaufmann Block hat unabsichtlich die Türe geöffnet, so dass Josef K. nun schwungvoll hineinstürzt, © Anna Stöcher, <a href="http://www.schauen.at">www.schauen.at</a>	

## 8. Abstract

---

Im 21. Jahrhundert lässt sich ein regelrechter Trend hin zu Romandramatisierungen erkennen. Die Autoren und Regisseure scheinen fasziniert von der Arbeit, einen Roman für die Bühne zu bearbeiten und zu adaptieren und testen in diesem Vorgang die Grenzen und Möglichkeiten des zeitgenössischen Theaters. Vor allem die Werke Franz Kafkas beeindruckten durch ihre komplizierte Beziehung zur Bühne die Theaterwelt seit Jahren. In dieser Arbeit wurde ein Überblick über die Methoden der Romandramatisierungen gegeben und unter anderem die Elemente der Theatralität, Komik und Groteske in „Der Prozess“ untersucht und deren Bedeutung für eine szenische Umsetzung des Fragments evaluiert.

Anhand der Analyse der Inszenierung von Gernot Plass am TAG - Theater an der Gumpendorferstraße konnte gezeigt werden, wie ein zeitgenössischer Regisseur mit dem Material des Romans umgeht, nach welchen Regeln er dramatisiert, wie der entstandene Theatertext seine gesamte Faszination erst durch den Körper des Schauspielers gänzlich entwickeln kann und welche besondere Art der Rollenarbeit nötig ist, um die Figuren Kafkas fassbar zu machen.

In the 21<sup>st</sup> century transferring novels to the stage has clearly become a popular instrument. Authors and directors seem to be fascinated by the work, that dramatising and adapting a novel implies and are therein eradicating the borders and possibilities of contemporary theatre. Especially the works of the Czech writer Franz Kafka have, because of their ambivalent relation to theatre, impressed many great artists. In this thesis an outline of the process of dramatising a novel was given as well as a study of the elements of theatricality, humour and grotesqueness of „The trial“ to examine their significance in regard of a scenic transformation to the stage. The analysis of Gernot Plass's production of „The trial“ at TAG-Theater an der Gumpendorferstraße in Vienna 2011 displayed how a director (and at the same time the author of the dramatised version) adapted the novel for a contemporary stage, which aspects were important to take care of and what special tasks had to be used, in terms of handling the text and scenic work with the actors.

## **9. Curriculum Vitae**

---

Katharina Reinhaller

\* am 22.05.1988 in Wien

seit 2007 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Während dem Studium Hospitanzen und Assistenzen u.a. am TAG – Theater an der Gumpendorferstraße, Sommerfestspiele Perchtoldsdorf oder Kosmos Theater Wien.