
arcadia

ZEITSCHRIFT
FÜR VERGLEICHENDE
LITERATURWISSENSCHAFT

IN VERBINDUNG MIT
ROGER BAUER · WOLFGANG HOLDHEIM · ERIK LUNDING
HERAUSGEGEBEN VON HORST RÜDIGER

BAND 14 1979

VERLAG WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK

246
/1

MANFRED SCHMELING

Das ‚offene Kunstwerk‘ in der Übersetzung

Zur Problematik der französischen Kafka-Rezeption

Es existiert eine sehr kurze Erzählung Franz Kafkas mit dem Titel *Gibs auf!* Ich möchte sie meinen Thesen zur Übersetzung des ‚offenen Kunstwerkes‘ voranstellen:

Es war sehr früh am Morgen, die Straßen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, daß es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über diese Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und fragte ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: „Von mir willst Du den Weg erfahren?“ „Ja“, sagte ich, „da ich ihn selbst nicht finden kann.“ „Gibs auf, gib auf“, sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen.

Zu dieser Geschichte hat Heinz Politzer einen Deutungsversuch geliefert. Kafka, so Politzer¹, habe „es sich auf souveräne Art erspart, uns mitzuteilen, was der Schutzmann sich gedacht“ und ob der Wegsuchende seinen Weg am Ende auch tatsächlich gefunden habe. Politzer läßt keinen Zweifel daran, daß wir es hier mit einer ‚offenen Form‘ zu tun haben. Sein Bemühen, sich den Sinn der Erzählung zu erschließen, gleicht indes mehr einer Einübung in die Methodenlehre als einer Interpretation. Alle soziologische, psychologische oder metaphysische Befragung des Textes bringt dabei als Antwort immer nur das wieder hervor, was Politzer schon vorher in die Frage investiert hatte. Mit anderen Worten: Ob das ‚Ich‘ der Erzählung — wie Kafka im Prager Getto — an „akuter Klaustrophobie“ leidet oder ob es sich auf der Suche nach dem „Reich Gottes“ befindet — darüber entscheidet nicht mehr der Text, sondern der Leser, sofern diesem an einer solchen Eindeutigkeits-Entscheidung überhaupt gelegen sein kann. Denn Politzer kommt zu dem Ergebnis²: „Diese Parabeln sind ‚Rorschachtests‘ der Literatur, und ihre Deutung sagt mehr über den Charakter ihrer Deuter als über das Wesen ihres Schöpfers.“ Was für Politzer gesicherte Erkenntnis ist — Kafka sei „nicht nur in der Wahl seiner Thematik, sondern auch in der Art seiner Darstellung [...] ein Meister der offenen Form“³ —, das wertet zum Beispiel Erwin Leibfried aus der Perspek-

tive einer konsequenten Textimmanenz als Skandalon der modernen Literaturwissenschaft⁴: „Es zeugt von einer völlig mangelnden Reflexivität, Kafkas Erzählungen Vieldeutigkeit zuzusprechen; sie sind völlig eindeutig: so eindeutig, wie jeder Text vermöge seiner Texthaftigkeit zu sein in der Lage ist.“ Die These ist so wahr, wie die Voraussetzung, auf der sie beruht — daß nämlich Eindeutigkeit in dem von der These implizierten Sinne aufzufassen sei. Eindeutigkeit gelingt hier um den Preis der Erkenntnis, es sei denn, daß ich meinen Erkenntnisanspruch auf die reine Textwiedergabe beschränke beziehungsweise auf eine Paraphrase in den Worten des Textes. Was aber ist dadurch gewonnen, daß ich die in der Parabel nicht beantwortete Frage nach dem Weg eben als ‚die nicht beantwortete Frage nach dem Weg‘ bezeichne? Denn das ist in letzter Instanz die Konsequenz, will man die Eindeutigkeitsrelation zwischen Text und Textverstehen in dem von Leibfried gemeinten Sinne aufrecht erhalten. Er bezweifelt nicht, daß der Weg auch ein Pfad sein oder zu Gott führen könne, sieht aber alle „Abschattungen“ durch ein Gemeinsames, durch „das philosophisch Weghafte“, wie er es nennt, determiniert. Nun bedeutet ‚Weg‘ freilich nicht ‚Tisch‘, und an eine Offenheit in diesem Sinne hat Politzer gewiß nicht gedacht, sondern an einen „Horizont möglicher Bedeutungen“, den Leibfried der kleinen Erzählung dann auch selber konzidiert. „Vieldeutigkeit“ bei Politzer heißt bei Leibfried nun „Sinn als Leerform“, den es mit Bedeutung auszufüllen gelte⁵: „Durch die habituelle Bedingtheit sowohl des Autors wie des Lesers werden jedoch [...] jeweils ganz bestimmte — und notwendig verschiedene — Bedeutungen konkretisiert.“

Diese Auseinandersetzung zeigt die Verzerrungen, die durch den Methodenstreit auf der einen Seite und durch eine unterschiedlich gehandhabte wissenschaftliche Nomenklatur auf der anderen entstehen. Sie zeigt aber auch vor allem, daß beide Autoren eine Form der Offenheit bei Kafka anerkennen. Ein erster Blick auf die französische Übersetzung verdeutlicht die Relevanz der Fragestellung. Die Aufforderung *Gibs auf!* wird im Titel substantivisch mit *Le renoncement*, das Wörtchen *Weg* einmal mit *chemin*, einmal mit *route* übersetzt. Dieser an sich simple Sachverhalt zeigt nicht nur das Problem der Kafkaschen Unschärfen auf, sondern deutet bereits an, daß die Übersetzung als solche auf diese Unschärfen in viel bestimmterer Weise zu antworten gezwungen ist als die eigentliche Interpretation, die ihrem punktuellen Meinen immer durch Paraphrase Ausdruck geben kann.

Ich möchte das Problem der Offenheit bei Kafka auf folgende Gesichtspunkte eingrenzen: Erstens: Kafkas Werke zeichnen sich aus durch ein besonders hohes Maß an semantischer Unbestimmtheit. Auf ihr beruhen die immer neuen Interpretationsversuche. Zweitens: Es muß unterschieden werden zwischen einer rein semantischen Offenheit — die freilich auch bei Kafka nicht unendlich ist — und einer solchen, die die künstlerischen Darstellungsmodi betrifft. Der in diesem Zusammenhang auch von Politzer verwandte Begriff der ‚offenen Form‘ stiftet Verwirrung. Kafkas Werk ist, was die formallogische Struktur, also auch Dinge wie Syntax, Parabelform usw. angeht,

¹ *Franz Kafka, der Künstler*, Gütersloh 1965, 28.

² Ebd. 43.

³ Ebd. 28.

⁴ *Krit. Wiss. vom Text*, Stuttgart 1972, 190.

⁵ Ebd. 327.

durchaus geschlossen. Und schließlich drittens: Der Eindruck der Geschlossenheit — und genau dies ist der Punkt, an dem sich die Übersetzungsqualität erweisen wird — entsteht bei Kafka aufgrund der Harmonie von Aussage und Form. Die formalen Strukturen sind in sich schon — im wahrsten Sinne des Wortes — bedeutungs-voll, denn sie sind zugeschnitten auf ganz bestimmte Inhalte.

Offenheit bei Kafka ist also nicht die Offenheit der Ausdrucksebene des Kunstwerkes. Offen erscheint dieses aufgrund des in der signifikanten Struktur immer Mit-Gemeinten. Dies ist das Gesetz der Ambiguität, durch die sich jede ästhetische Botschaft, die Kafkasche aber in besonderer Weise, auszeichnet und die dem Rezipienten jede Sinnerfassung zu einer restriktiven Wahl macht. Kafka liefert kein bestimmtes Wirklichkeitsmodell, sondern veranlaßt den Leser, eigene Wirklichkeitsvorstellungen in das Werk hineinzuprojizieren. Die Vieldeutigkeit und Offenheit Kafkas — und ich mache mich hier zum *Advocatus Diaboli* der semiotischen Textwissenschaft — wäre dann weniger eine im Text selbst nachweisbare als vielmehr die Summe unterschiedlicher Rezeptionsergebnisse. In dieser Weise läßt sich wohl auch der Gedanke Umberto Ecos verstehen⁶, wonach „wir Leser glauben, in der Botschaft ‚ausgedrückt‘ zu finden [...], was wir dank ihrer Form in sie hineinlegen“. Ohne diese Subjektivität, ohne diese „Aporie“, wie Eco es nennt, sind indes kein Rezeptionsvorgang und keine Kommunikation denkbar; daß man sich der Aporie bewußt ist, das dürfte hier der wesentlichere Gesichtspunkt sein. Diese Situation ist übertragbar auf die Übersetzung. Denn — und das ist ein hinreichend bekannter Sachverhalt, den ich hier nicht theoretisch zu explizieren brauche — die Übersetzer sind immer auch Ausleger und Interpreten, wobei die Rezeption einerseits schon vor dem eigentlichen Übersetzungsakt beginnt, andererseits mit diesem noch keineswegs abgeschlossen ist. —

Als Vermittler Kafkas in Frankreich treten zunächst die Surrealisten und ihnen nahestehende Autoren auf. Sie leiten die erste Phase französischer Kafka-Rezeption ein, die sich, dann vor allem durch die ontologische Kritik Camus' und Sartres geprägt, bis in die fünfziger Jahre hinein fortsetzt. Im künstlerischen Bereich ist dieser Rezeptionsart insbesondere Gide verpflichtet, der, auf der Grundlage der Übersetzung von Alexandre Vialatte, den *Prozeß*-Roman in ein Bühnenstück umgeschrieben hat. Josef K. wird hier in die Rolle des existentialistischen Helden gezwängt. Die Ereignisse des Krieges und die Nachkriegszeit bewirken indes auch schon eine Horizonterweiterung in Richtung auf soziologisch-gesellschaftlich orientierte Verstehensweisen. Erst mit einiger Verspätung und nicht ohne Mitwirkung der *Nouvelle Critique* und des ihr verbundenen *Nouveau Roman* wird schwerpunktmäßig dem artistischen Können Kafkas, seiner Sprache und der darin sich äußernden Kunstauffassung Aufmerksamkeit geschenkt. Hierfür stehen Namen wie Marthe Robert, Roland Barthes und Robbe-Grillet. Den vorläufigen Schlußpunkt setzen die Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari, die den besonderen Idiolekt Kafkas als Politikum verstehen und seine Werke in eine Minderheitenliteratur einreihen, in eine ‚littérature mineure‘ mit revolutionärem Impetus.

⁶ *Einführung in die Semiotik*, München 1972, 155.

Was sich hier also andeutet, ist die Vielschichtigkeit der durch Rezeptionsgemeinschaften vollzogenen Konkretisationen, die, wie gesagt, mit dem Surrealismus beginnen. Offenbar stand die Übertragung der *Verwandlung* (durch Alexandre Vialatte in der *Nouvelle Revue Française*, 1928) und des *Urteils* (durch Pierre Klossowski und Pierre Leyris in der Zeitschrift *Bifur*, 1930) in direktem Zusammenhang mit einer Einschätzung Kafkas als eines der surrealistischen Ästhetik zumindest nahestehenden Autors. Die Ähnlichkeiten zwischen der surrealistischen Poetik und Kafka sind freilich, soweit sie *Die Verwandlung* und *Das Urteil* betreffen, vorwiegend thematischer Natur. Sie gruppieren sich um die Phänomene Traum, Erotik, Humor, Wahnsinn, Selbstmord und Revolte, wobei der gemeinsame Strang zur Freudschen Psychoanalyse eine bestimmende Rolle spielt. Weniger bewußt war den Kommentatoren und Übersetzern, daß das Phänomen der Dissoziation des Ichs auch eine gesellschaftspolitische Problemseite und als solche ihren Stellenwert in der Kunst Kafkas besaß⁷. Die Konzentration auf eine eher spektakuläre Thematik hat dann aber vor allem eine Vernachlässigung der sprachlichen Seite zur Folge — und das wirkt sich direkt auf die Übersetzungen aus.

Der fatale Inhaltswert dieser Sprache, also besonders ihre Vieldeutigkeit und Offenheit, lassen Kafkas Wirkung aufgrund von Übersetzungen zumindest problematisch erscheinen. Ich möchte die Problematik zunächst an einem Beispiel aus *Das Urteil* kurz illustrieren. Es geht um den letzten Satz der Erzählung, die mit dem Selbstmord Georg Bendemanns schließt⁸: *In diesem Augenblicke ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr*. In der Übersetzung von Pierre Klossowski und Pierre Leyris lese ich folgendes⁹: *A ce moment commence sur le pont une circulation interminable*. Michel Carrouges variiert in seinem Buch über Kafka¹⁰: *A ce moment, il y avait sur le pont une circulation littéralement folle*.

Im deutschen Satz ist die Aktionsart durativ mit leicht iterativer Tendenz. Sie relativiert einerseits den punktuellen Einstieg (*In diesem Augenblicke*) und bedeutet andererseits Affirmation der ‚Unendlichkeit‘ des Geschehens. Die erste französische Variante verändert die Aktionsart durch das inchoative *commence*, die zweite beschränkt sich auf eine rein durative Form (*il y avait*), versucht aber diesen Unterschied in der Aktionsart des Verbs mit Hilfe einer Umstilisierung — der *unendliche Verkehr* wird zum „wahnsinnigen“ Ver-

⁷ Das hing sicherlich z. T. auch mit dem Mangel an hermeneutischer Distanz zum Interpretandum zusammen. Allerdings bezieht sich dieser Mangel weniger auf das interliterarische als auf das historische Gefälle, denn ein Blick auf deutsche Rezensionen zeigt ganz ähnliche, mitunter noch eindeutige Sinngebungen. Am *Prozeß* beispielsweise interessiert einen Interpret — es handelt sich um einen Kommentar Peter Panter's [d. h. Kurt Tucholskys] aus der *Weltbühne* I (1926) 384 f. — die Szene, wo „der lederschwärze Prügler, aus einer Masochisten-Photografie geschnitten, die Rute schwingt...“; es ist die Rede vom „Tagtraum“, vom „vernünftigen Irren“, von der „Angst, die der Materie in alle Poren brüllt“, und ähnliches mehr.

⁸ Die deutschsprachigen Zitate aus dem Werk Kafkas beziehen sich auf folgende Ausg.: Franz Kafka: *Ges.W.* I—VII, hg. v. Max Brod, Frankfurt 1976. P. = *Der Prozeß*, Sch. = *Das Schloß*.

⁹ In: *Bifur*, Juli 1930.

¹⁰ *Franz Kafka*, Paris 1948, 28.

kehr — mehr als gutzumachen. Das einschränkende *geradezu* bleibt in der ersten Variante unübersetzt. So viel zur stilgrammatischen Deskription der Übersetzungsvarianz, die für die Interpretation des Wörtchens *Verkehr* durchaus bedeutsam ist. Daß es sich dabei um ein Schlüsselwort Kafkas handelt, fällt zunächst nur demjenigen auf, der die anderen Werke Kafkas, den biographischen Hintergrund sowie bestimmte Rezeptionsergebnisse kennt. Natürlich ist an der Übersetzung von *Verkehr* durch *circulation* philologisch nichts auszusetzen. Nur hat eben ‚Verkehr‘ im Deutschen noch andere Konnotationen, über die sich ein Autor mit dem Sprachbewußtsein Kafkas im klaren war. Den eigentlichen Anstoß gibt indes der Dichter in einem Gespräch mit Brod. Er soll diesem anlässlich des *Urteils* gesagt haben¹¹: *Weißt, du, was der Schlußsatz bedeutet? Ich habe dabei an eine starke Ejakulation gedacht.* Dieser psychoanalytische Hinweis wird in einer Tagebuchstelle, auf die ebenfalls Brod aufmerksam macht, mit dem Akt der künstlerischen Produktion verknüpft¹²: *[...] die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen, und nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann.*

Ich kann es mir ersparen, dem Wörtchen *Verkehr*, das bei Kafka oft genug belegt ist, häufig auch als *Parteienverkehr*, in seinen eventuell zweideutigen Bezügen nachzuspüren¹³. Dies hat unter anderem Politzer — anlässlich desselben Paradigmas — mit gebührender Vorsicht getan¹⁴. Worauf es hier ankommt, ist zu zeigen, wie die konnotative Disponibilität der Kunst Kafkas in der Übersetzung, in diesem Falle zwangsläufig, eingeschränkt wird. Daraus resultiert ein zweites: Carrouges läßt der Übersetzung des betreffenden Satzes, von der nicht ganz klar ist, ob sie seine eigene oder eine kolportierte ist, eine Interpretation folgen, die von der poetischen Wirkung dieses Satzes ausgeht¹⁵: *„Quel est l'être sensible à la poésie qui pourrait ne pas ressentir l'éclat de cette ultime phrase, retentissante comme un coup de gong.“* Gleichzeitig aber ist er sich der Kafkaschen Polyvalenz durchaus bewußt¹⁶: *„[...] il utilise en général des phrases aussi nues et simples que celles des vrais classiques, mais il les valorise à un degré inusuel par le sens caché qu'il leur donne, par la vibration poétique extraordinaire qu'il en tire.“* Unser Vergleich hat indes verdeutlicht, daß — abgesehen von den sonst festgestellten syntaktisch-semanticen Unterschieden — zumindest ein ‚sens caché‘ sich nach der Übersetzung des Satzes nicht mehr ohne weiteres rekonstruieren läßt, die zielsprachliche Fassung also hinter dem Original zurückbleibt. Anders ausgedrückt: Die Übertragungen von Carrouges und Klossowski/Leyris schließen bestimmte, etwa Politzers Über-

¹¹ Max Brod: *Franz Kafka — Eine Biogr.*, Frankfurt/M. 1962, 158.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. zum obigen Problem die ebenso bedrückende wie erotische Atmosphäre im dritten Kapitel des *Prozesses*, das mit dem Zusammentreffen zwischen Josef K. und dem Mädchen im Dachboden endet. Vor diesem Hintergrund stimmen die folgenden Sätze zumindest nachdenklich (P. 63): *„Hier können wir nicht bleiben, hier stören wir den Verkehr“ — K. fragte mit den Blicken, welchen Verkehr er denn hier störe.*

¹⁴ AaO. [Anm. 1] 97.

¹⁵ Carrouges [Anm. 10] 28.

¹⁶ Ebd. 29 f.

legungen zum Verkehrsproblem in den Werken Kafkas aus und kompromittieren, was den punktuellen Aussagebezug betrifft, den Selbstkommentar des Dichters. Um so kurioser erscheint daher, daß Carrouges, in Kenntnis der Information Kafkas bzw. Brods, dann doch die Komponente des *„arrière-plan érotique“*¹⁷ — freilich an anderer Stelle — wieder ins Spiel bringt, ohne simultan die Übersetzung zu problematisieren.

Dieses — zugegebenermaßen etwas frivole — Beispiel hat insofern einen ersten Hintergrund, als es die Möglichkeiten und Grenzen der Kafka-Übersetzungen und der damit verbundenen Rezeption punktuell aufzeigt. Freilich ist die Problematik der Kafka-Rezeption in Frankreich sehr viel komplexer. Einen besonderen Raum nehmen dabei die drei Romane ein, die von Claude David erst kürzlich (1976) in der *Pléiade* neu ediert¹⁸, aber — und die Konsequenzen dieser Entscheidung sind noch nicht abzusehen — nicht neu übersetzt wurden. Daß die über vierzig Jahre alten französischen Fassungen — Vialattes Übersetzung des *Prozesses* stammt aus dem Jahre 1933 — wahrscheinlich auch die nächsten fünfzig Jahre überleben werden, ist die Folge eines juristisch abgesegneten Einspruchs der Vialatte-Erben, die das Andenken des Übersetzers auf ihre Weise respektieren. Aus diesen Gründen mußte sich David auf mehr oder weniger punktuelle Korrekturen beschränken, die der Normalleser kaum zur Kenntnis nehmen dürfte. Aber auch auf dieser Basis ist ein grundsätzliches hermeneutisches Problem erkennbar. Der Einfluß der zwischenzeitlich fortgeschrittenen wissenschaftlichen Rezeption läßt sich bei David auf Schritt und Tritt belegen. Ein solches Verfahren, in dem eine in der Sache berechtigte Übersetzungskorrektur ihre angebotenen Varianten unter anderem durch Zitate aus der kritischen Literatur und durch eigene Interpretationen — David hat als Kafka-Interpret internationalen Ruf — beglaubigt, mag auf den ersten Blick etwas befremden. Aber das Gesetz der Historizität wirkt sich hier durchaus auch positiv aus. Soweit es sich um im Laufe der Geschichte angesammelte Meinungen, Interpretationen, auch um objektive, zum Beispiel biographische Erkenntnisse handelt, wird der Prozeß der Fremdbestimmung in den Werken Kafkas explizit und kann vom Leser nachgeprüft werden. Die ersten Übersetzer konnten, unter anderem wegen des Rezeptionsvakuums im Dritten Reich, auf derartigen Voraussetzungen nicht aufbauen. Dies allein ist freilich noch keine Erklärung für die Übersetzungsvarianz, wie die folgenden Überlegungen vielleicht deutlich machen werden.

Zu den sprachlichen Besonderheiten in den Werken Kafkas zählen auch die ersten und letzten Sätze seiner Romane und Erzählungen. Insbesondere gilt dies für den *Prozeß*, dessen erster Satz, wie man weiß, die Tonlage kommandierender Geschehnisse bestimmt. Seine Schlüsselrolle in der Textsemantik ist in etwa vergleichbar mit der Rolle, die die Türhüter-Episode im hermeneutischen Selbstverständnis des Romans spielt (P. 7): *Jemand mußte K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens*

¹⁷ Ebd. 103.

¹⁸ Franz Kafka: *Ceuvres compl.* I — Trad. par Alexandre Vialatte — Ed. présentée et annotée par Claude David, Paris 1976. (Die französ. Fassung der Romane wird nach dieser Ausg. zitiert.)

verhaftet. Der hypothetisch-affirmative Stil dieses Satzes wird von Kafka konsequent bis zum letzten Satz, dem durch Mord erzwungenen Ende des Josef K., durchgehalten (P. 193): „Wie ein Hund!“ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben. Diese Symmetrie signalisiert eine, zunächst nur textmorphologisch und stilistisch zu verstehende, äußerlich u. a. durch das modale mußte bzw. sollte ausgewiesene Geschlossenheit des Romans. Der strukturelle Gleichlauf, ebenso wie die damit zusammenhängende Technik des medialen Erzählens, die den Leser zum unmittelbaren Vertrauten der Vermutungen und Meinungen Josef K.s macht, verdeutlichen noch einmal, daß von einer ‚offenen Form‘ in der Darstellung zumindest im Prozeß nicht gesprochen werden kann. In der französischen Übersetzung Vialattes beginnt der Roman so (259): *On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin.* Die für Kafka so typische Unentschlossenheit zwischen hypothetischen und affirmativen Wendungen verschiebt sich in der Übersetzung des Satzes zugunsten der Affirmation (indikativischer Einstieg, *sûrement*, Infinitiv — nur am Rande erwähnt sei hier die wenig Kafkasche Kakophonie von [...] *calomnié Josef K., car* [...]). Wo also der deutschsprachige Satz unter Verwendung perspektivischer Ambiguität (u. a. ausgedrückt durch die Modalverben und den Konjunktiv) Unbestimmtheit diktiert, spiegelt die Übersetzung, indem sie die Aussage genau macht, gesicherte Information vor. Die festgestellte Abweichung erlaubt noch keine allgemeinen Schlüsse zur Übersetzungsstrategie. Sicher ist, daß wir es in diesem Fall nicht nur mit einer Insuffizienz der Zielsprache zu tun haben, die den Kafkaschen Stil nicht wiederzugeben vermöchte. David stellt in seiner Variante das Gleichgewicht zwischen Original und französischer Fassung in etwa wieder her (*Quelqu'un avait dû calomnier Josef K. [...]*).

Im siebenten Kapitel des *Prozesses* erreicht der kafkaeske Vermutungsstil einen echten Höhepunkt. Die perspektivische Ambiguität wird nun in durchaus programmatischer Absicht betrieben, indikativische und konjunktivische Wendungen sind destruktiv aufeinander bezogen. So wird das von der Aspektfigur Josef K. kolportierte Gespräch mit Advokat Huld, nur scheinbar willkürlich, bald im Konjunktiv, bald im Indikativ wiedergegeben. Einmal erscheint das Wissen über den Prozeß als ein von Josef K. erschlossenes bzw. vermitteltes — und wie der reine Irrealis besitzt der Zitat-Konjunktiv gegenüber objektiven Sachverhalten eine einschränkende Funktion —; dann wieder wird beim Leser, augenblickhaft, der Eindruck einer objektiven Wahrheit vorgetäuscht: *Hier mache sich eben der Nachteil einer Gerichtsorganisation geltend* (P. 102), *Den Beamten fehlt der Zusammenhang der Bevölkerung* (P. 102), *Die Rangordnung und Steigerung sei unendlich und selbst für den Eingeweihten nicht absehbar* (P. 103). Nun die Übersetzung: *C'était là qu'apparaissait justement le défaut d'une organisation judiciaire* (365), *Les fonctionnaires manquaient de contact avec la société* (366), *La hiérarchie de la justice comprenait des degrés infinis au milieu desquels les initiés eux-mêmes avaient peine à se trouver* (366).

Die französische Übersetzung kann diese Ambiguität des Erzählens, die den unsicheren Standort Josef K.s in der Prozeßwelt spiegelt, nur partiell ausdrücken. Kafka hingegen hat diese Kongruenz zwischen der Ausdrucksebene

und der Inhaltsebene bewußt forciert. Dem „eigentümliche[n] Schweben der Darstellungsweise [...] zwischen objektiver Vorgangsschilderung und subjektiver Perspektive“ (Beda Allemann¹⁹) entsprechen inhaltlich Äußerungen wie: *Einzusehen versuchen, daß dieser große Gerichtsorganismus gewissermaßen ewig in der Schweben bleibt* (P. 104); *Dann scheint einem allerdings nichts mehr sicher* (P. 105); *dessen dürfe K. sicher sein* (P. 106), oder *Immer gab es Fortschritte, niemals aber konnte die Art dieser Fortschritte mitgeteilt werden* (P. 107). Die Abweichung ist weitgehend durch die Ausdrucksmöglichkeiten des Französischen bedingt, das hier den deutschen Zitat-Konjunktiv durch den Indikativ des Präteritums wiedergeben muß; sie bewirkt eine deutliche Veränderung in der syntaktisch-semantischen Struktur des Romans. Die Form-Inhalt-Kongruenz, die, wie ich zu Beginn sagte, den Eindruck von Geschlossenheit hervorruft, wird von der Übersetzung gerade nicht eingelöst.

Eine weitere Beobachtung läßt sich anschließen. Während im deutschen Text der Konjunktiv signalisiert, daß es sich jeweils um eine durch die Aspektfigur Josef K. gefilterte Aussage des Advokaten handeln muß, läuft das Subjekt der Aussage im französischen Text wegen der Länge des indirekten Berichtes Gefahr, beim Leser in Vergessenheit zu geraten. Vialatte war sich dieser Gefahr bewußt und versucht, dem Leser eine Orientierungshilfe dadurch zu geben, daß er in Abweichung vom Original mehrfach Formeln einfügt wie *ajoutait l'avocat* (366) oder *disait le docteur Huld* (367). Diese Amplifikationen machen die im deutschen Text nur verdeckt vorhandene metasprachliche Ebene explizit. Daraus folgt notwendig eine Disziplinierung und Objektivierung textinterner kommunikativer Strukturen, die sich freilich auch auf die Kommunikation zwischen Text und Leser auswirkt²⁰. Ambiguität und Mißverständlichkeit in den Kommunikationsabläufen zwischen K. und seiner Umwelt — und das gilt auch für den *Schloß*-Roman — haben indes bei Kafka gerade die Funktion, Verstehensweisen oder Sehweisen zu problematisieren. Ein Beispiel, das die Adverbien des Meinens betrifft — und damit schließe ich diesen Punkt ab — mag die Übersetzungsproblematik in diesem Zusammenhang nochmals verdeutlichen (*Sch.* 238): *Wohl aber tue ich ihm vielleicht Unrecht, das ist freilich möglich.* Vialatte verkürzt (745): *Mais que je sois injuste, c'est possible.*

¹⁹ Kafka — *Der Prozeß*, in: *Der dt. Roman II*, hg. v. B. v. Wiese, Düsseldorf 1965, 234–290, hier: 240.

²⁰ Für dieses Phänomen lassen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen. So heißt es im franz. Text anlässlich desselben Gesprächs mit Huld (368): *Il fallait éviter à tout prix de se faire remarquer, rester tranquille même si on y éprouvait la plus grande répugnance, tâcher de comprendre que [...]*. Im Original steht (P. 104): *Nur keine Aufmerksamkeit erregen! Sich ruhig verhalten, selbst wenn es einem noch so sehr gegen den Sinn geht! Einzusehen versuchen, daß [...]*. Nicht nur werden bei Vialatte die drei elliptischen Konstruktionen in einer einzigen Periode aufgelöst, sondern die Erzähldimension als solche ist von der Variante *Il fallait [...]* que betroffen. Im deutschen Text haben wir es mit Sequenzen zu tun, die — scheinbar — spontan artikuliert sind und in ihrer Erlebnisform, ja bis in die Wortfolge und Wortwahl hinein an die subjektivste aller literarischen Ausdrucksweisen, an das Tagebuch erinnern, an Sätze wie: *Nur nicht überschätzen, was ich geschrieben habe [...], Eingesehen, daß ich die Zeit seit August durchaus nicht genügend ausgenutzt habe* (zit. nach *Dichter über ihre Dichtungen — Franz Kafka*, hg. v. E. Heller u. J. Beng, München 1969; hier: 124 und 142).

Die Adverb-Akkumulation ist hier nicht nur Ausdruck für den hypothetisch-affirmativen Stil. Sie ist noch für eine weitere wichtige Erscheinung in der Sprache Kafkas kennzeichnend: die Redundanz. Wie das Beispiel eben schon andeutete, benutzt er die Redundanz gerade nicht zur „Sicherung der Nachrichtenübermittlung“ — etwa im Sinne des bekannten Beispiels aus der *Minna von Barnhelm*²¹: ...*aber allein, ganz allein, insgeheim, unter vier Augen*. Vielmehr besitzen die redundanten Strukturen vor allem im *Prozeß* zunächst einmal eine — freilich vom Dichter beabsichtigte — negative Funktion: Sie verhindern Eindeutigkeit. Es gilt außerdem zu unterscheiden zwischen einer Redundanz auf der ‚signifiant‘-Ebene und einer Redundanz auf der ‚signifié‘-Ebene. Bei Kafka manifestiert sie sich vor allem auf der ‚signifiant‘-Ebene, und die mehrfache Wiederholung eines bestimmten Lexems bedeutet nicht notwendig die Wiederholung desselben ‚signifié‘. Ich möchte diesen etwas kompliziert ausschauenden Sachverhalt und seine Rezeption in der Übersetzung folgendermaßen verdeutlichen: Eine Frequenz-Analyse der Türhüter-Episode im *Prozeß* ergibt im Original zwölfmal die Verwendung des Wörtchens *Meinung*; in der Übersetzung Vialattes hingegen finde ich folgende Varianten: dreimal *thèse*, zweimal *gloses*, einmal *commentateur* (personal), einmal *Voilà qui va loin* (idiomatisch umschrieben), zweimal *avis*, zweimal *opinion* und einmal *sentiment*. Die Veränderung resultiert aus einer unterschiedlichen Bewertung der Redundanz. Letztere wird bei Vialatte auf der ‚signifiant‘-Ebene weitgehend aufgehoben. Freilich ist damit auch eine Manipulation der inhaltlichen Aussage verbunden. Die im Wort *Meinung* mitschwingenden Bedeutungen, die der Leser erschließen muß — und darin äußert sich die Liberalität der Werke Kafkas —, diese nur potentiell vorhandenen Bedeutungen werden zum Teil in der Übersetzung explizit, das heißt durch bestimmte Signifikanten realisiert. Vialatte tut also genau das, was durch das Lessing-Beispiel ausgedrückt wird: Er versucht, die Information genau zu machen. Das führt jedoch letztlich zum Informationsverlust für den Empfänger der poetischen Botschaft²². Die mit diesen Varianten verbundenen semantischen Einkreisungen Vialattes widersprechen der in der Auslegung des Gleichnisses zum Ausdruck kommenden Strategie, die hermeneutische Situation offen zu gestalten. Durch die Form seiner Darstellung, durch die semantische Indifferenz der Begriffe — und sie wird mit Hilfe der Redundanz ja noch verstärkt — produziert Kafka einen ähnlichen Bedeutungsfreiraum für den Leser wie der Geistliche für Josef K. Anders ausgedrückt: Kafka hat in vollem Bewußtsein des hermeneutischen Problems solche gestalterischen Mittel, also Redundanz, Unbestimmtheit, Gleichnisform usw., eingesetzt, die den Akt des Verstehens in seinem Text erschweren. Begriffe wie *glose* oder *glossateur*, die eindeutige Konnotationen erwecken, sind einer solchen Strategie nicht hilfreich. Diese Erkenntnisse lassen

²¹ Vgl. Theodor Lewandowski: *Linguistisches Wb.* III, Heidelberg 1976, 568.

²² Ähnlich verfährt der Übersetzer mit dem wichtigen Wort *täuschen* bzw. *Täuschung*, das wiedergegeben wird durch *méprendre*, *erreur* oder *tromper*; für *Türhüter* schließlich steht *sentinelle*, *gardien* und *portier*.

sich auf zahlreiche andere Beispiele übertragen, in denen die Redundanz reduziert und Unbestimmtheit in Bestimmtheit verkehrt wird²³.

Solche Beobachtungen bestätigen das Selbstverständnis des Übersetzers als Interpreten. Kann man nun sagen, daß sich hinter den Interpretationen — und ich beziehe mich zunächst auf die Übersetzungen der Romane *Der Prozeß* und *Das Schloß* — ein bestimmtes System verbirgt, kann von einem spezifischen Interpretationsstandpunkt, somit von tendenziöser Übersetzung die Rede sein? Erste Hinweise hierfür gibt das mit den Romanen veröffentlichte kritische Akzessorium. Die in meinem Besitz befindliche Ausgabe des *Prozesses*²⁴ enthält (neben der Übersetzung) einen etwa vierzigseitigen Kommentar, der unter anderem aus einer *Préface* des Philosophen Bernard Groethuysen, einer *Introduction* von Vialatte und dem bekannten *Postskriptum* von Max Brod besteht. An Brods eindeutige Stellungnahmen sei in diesem Zusammenhang nur erinnert; sie haben mitgewirkt an dem, was ich den ‚metaphysischen Geist‘ der Übersetzung nennen möchte. Zentraler Gesichtspunkt in der Einführung Vialattes — und die theologische Autorität von Max Brod wird ausdrücklich hervorgehoben — ist das Motiv der Erbsünde („coupable-né“) und die Suche nach Gott („la quête de Dieu“)²⁵. In dieser Einführung ist die Übersetzerintention deutlich formuliert, und jeder Literaturwissenschaftler, der sich mit Übersetzungen befaßt, ist für derartige Materialien dankbar. Denn ein bestimmtes Konzept aus der Übersetzung selbst herauszulesen, wird mitunter zu einer äußerst schwierigen Aufgabe. Die hermeneutische Übersetzungswissenschaft hat bei der Suche nach Kriterien und Methoden zur Feststellung dieses Phänomens m. E. noch zu wenig differenziert. Erwähnung finden vor allem die beiden Pole, auf denen der Übersetzer sein Konzept alternativ oder zwischen beiden vermittelnd aufbauen kann. Einesteils geht es darum, die Eigenarten des Originals, das in einen bestimmten historischen Prozeß eingegliedert ist, zu erfassen und mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Zielsprache neu zu konkretisieren. Das historische Treueideal betrifft aber nur die eine Seite des Übersetzungsprozesses, der sich immer auch den Bedingungen der aufnehmenden Kultur anzupassen hat. Dieser

²³ Im 5. Kap. des *Prozesses*, überschrieben mit *Der Prügler*, sind die Worte *Prügler* bzw. *prügeln* achtzehn Mal belegt. Vialatte liefert die tollsten Varianten von *fouetter* über *justigeur* bis hin zur Kapitelüberschrift *Le bourreau*. Angesichts dieser Änderungen fühlt man sich an die Worte des Geistlichen erinnert, der zu Josef K. sagt (P. 183 f.): *Du hast nicht genug Achtung vor der Schrift und veränderst die Geschichte*.

²⁴ Franz Kafka: *Le Procès*. — Nouvelle éd., Paris 1957.

²⁵ Die philosophische Textbezogenheit des kritischen Apparates der von David bearbeiteten Kafka-Ausgabe spiegelt eine nicht ganz so eindeutige, aber trotzdem tendenziöse Auslegung wider. Die Erkenntnisse über den *Schloß*-Roman beispielsweise lassen auf eine zwar undogmatische, allgemeinere Verstehensweise schließen, doch ist die religiöse Komponente dabei dominant. Kafka gilt als „un esprit religieux parmi les plus profonds de notre temps“ (1138), eine Einschätzung, die im Verständnis des Textes als Gottsuche („Ce Dieu que cherche K.“ [1133]) gründet. Punktuell zeigt sich auch bei David eine Tendenz zur Entweltlichung von Gestalten des Romans, etwa wenn der Bote Barnabas als „Engelsbote“ („l'ange porteur de bonnes nouvelles“ [1159]) apostrophiert wird. Davids pro-mystisches Interesse an Kafka äußert sich u. a. in folgendem Urteil (1138): „Comme les mystiques, il joue dangereusement avec le vide; comme eux, il s'écarte des dogmes et frôle constamment le scandale, comme eux aussi, il se prête à tous les malentendus et tous les contresens.“

zweite funktionale Aspekt wird übrigens besonders von der marxistischen Literaturkritik hervorgehoben, die freilich mit Anpassung an die veränderten Verhältnisse eine ganz spezifische ‚Parteilichkeit‘ des Übersetzers meint²⁶. Angesichts der Frage nach der Rolle der Übersetzung in den internationalen literarischen Beziehungen wäre also auch zu überprüfen, ob überhaupt und nach welchen Regeln von Übersetzungsvarianz auf bestimmte Konzeptionen geschlossen werden kann. So viel scheint sicher: Die Übersetzerintention wird desto deutlicher, je konsequenter sie an einem System partizipiert; dieses muß nicht politisch-gesellschaftlich verankert sein, sondern kann zum Beispiel — so bei Vialatte — einer metaphysischen oder religiösen Ordnung angehören. Hier wie dort enthält sie eine stark ideologische Komponente.

Eine Übersetzung sollte man dort nach möglichen Vorurteilsstrukturen befragen, wo die größte hermeneutische Belastung zu vermuten ist. Eine echte Bedeutungskonzentration begegnet uns in dem Begriff der ‚Schuld‘, einem der wesentlichsten Schlüsselwörter der Romane Kafkas. Man kann absehen, was es für den Leser bedeutet, wenn in der französischen Fassung *Schuld* teils aufgrund des Kontextes, teils willkürlich mit *culpabilité*, *délit*, *faute* oder *crime* wiedergegeben wird. Diese Ambivalenz zwischen der konkret bestimmbar und einer allgemeinen Schuld wird im deutschen Text begrifflich nicht aktualisiert. Allein die Tatsache, daß die K.s immer wieder nach Erklärungen und Ursachen für ihre aktuelle, desolante Lage suchen, läßt auf ihr Verständnis von Schuld als rechtliches oder moralisches Vergehen (*délit* oder *crime*) schließen. Daß Vialatte hier einen echten Konflikt auszutragen hatte, zeigt das folgende Beispiel. Die Mehrdeutigkeit des ‚Schuld‘-Begriffes wird offenbar erfaßt, kann aber nicht ohne Verschiebung in der semantischen Struktur in die französische Sprache umgesetzt werden (P. 109): *Vor allem war es [...] notwendig, jeden Gedanken an eine mögliche Schuld von vornherein abzulehnen. Es gab keine Schuld.* Übersetzung (372): *Il était surtout nécessaire [...] d'éliminer à priori toute idée de culpabilité. Il n'y avait pas de délit.* Die Tatsache, daß zwei semantisch divergierende Ausdrücke (*culpabilité*, *délit*) verwandt werden, entspricht technisch gesehen dem bekannten Sachverhalt: Während wir es im Original mit einem Fall von polyfunktionaler Vertextung, die in der Tat mehrere Lesarten von *Schuld* erlaubt, zu tun haben, besteht in der französischen Fassung eine Tendenz zur Aufhebung der Polysemie und damit zur Verengung eines relativ offenen Sinngefüges. Erst in der Übersetzung des *Schloß*-Romans verdichtet sich dann der ‚Schuld‘-Begriff in Richtung auf ein religiöses, metaphysisches oder mystisches Erlebnis im Sinne der erwähnten Vorworte und Kommentare. Es bedarf nicht erst der Anstrengung des Konnotierens, um bei der Schuldfrage auf das Thema der Sünde, ja der Erbsünde zu stoßen, wie das folgende Beispiel

²⁶ Die folgenden Thesen aus einer übersetzungstheoretischen Diskussion in den *Weimarer Beiträgen* 19 (1973), 36, mögen dies verdeutlichen: „Jede Nachdichtung ist ein nachschaffender und schöpferischer Prozeß [...], eine Interpretation des Originals entsprechend einem bestimmten Treueideal.“ Mit der Ideologisierung des „Treueideals“ geht der individuelle Impetus der Übersetzerintention freilich zum größten Teil verloren (ebd. 37): „Hier wird wirklich neue internationalistische, sozialistische Welthaltigkeit geschaffen, hier wird das Erbe neu und sorgsam geprüft und wird auch eine neue Traditionsbeziehung geschaffen.“

zeigt (Sch. 179): *Du wirst hineingezogen werden in unsere Dinge, unschuldig, nicht viel schuldiger als Barnabas* (681): *Tu vas te trouver mêlé à nos affaires, innocemment, sans plus de péché que Barnabé.*

Daß die Interpretation von Schuld als Sünde aufgrund der besonderen Appellstruktur des Textes möglich und wahrscheinlich ist, soll hier nicht in Abrede gestellt werden. Denn daß es sich einerseits um eine allgemeine Schuld handelt, signalisiert das kollektive *unsere Dinge*, daß andererseits der Held an dieser Schuld sozusagen keine Schuld hat, geht aus dem passiven *wirst hineingezogen* und der für Kafka so typischen Verbindung von affirmativem *unschuldig* und einschränkendem *nicht viel schuldiger* hervor. Die Übersetzung entbindet den Leser jedoch zumindest teilweise von dieser analytischen Anstrengung. Wie vorher schon in den satzinternen Verbindungen von *culpabilité* und *délit*, *culpabilité* und *crime* oder *culpabilité* und *faute* wird nun in der Verbindung von *coupable* und *péché* das wiederholende Glied durch einen anderen Ausdruck ersetzt. Damit präsentiert sich uns ein Fall von syntagmatischer Substitution, der — besonders weil von der Abweichung ein Leitmotiv betroffen ist — Ausdruck eines bestimmten Interpretationsstandpunktes ist. Bestätigt finden wir das durch ein anderes Beispiel, und zwar ebenfalls aus dem langen Gespräch zwischen Olga und K., das für religiöse Deutungen freilich besonders empfänglich zu sein scheint. Im Original sagt Olga (Sch. 212): *Und hier mag ich eine Schuld in deinem Sinne haben.* In der Übersetzung sagt sie (718): *Sur ce point, je peux avoir péché de ton point de vue.* Eine genauere Kontextanalyse, die hier nicht nachgeholt werden soll, würde wahrscheinlich ergeben, daß der Übersetzer in seinem Verständnis von Schuld als Sünde bestimmten Anspielungen des Textes, die er subjektiv auslegt, gefolgt ist, im wahrsten Sinne des Wortes ‚Rück-sichten‘ genommen hat.

Ich meine, daß die Übersetzung ihre Leser in religiös-metaphysischen Deutungen zumindest bestärkt, zumal auch der kritische Apparat der französischen Kafka-Ausgaben — die Analysen von David inbegriffen — die religiöse Komponente entschieden betonen. Wenn Hans Joachim Schoeps, an den theologischen Spürsinn des Lesers appellierend, die These vertritt²⁷, die beiden großen Romane Kafkas seien „im Grunde in einer modernen Hieroglyphenschrift geschrieben“, die es zu entziffern gelte, so fühlt man sich in diesem Zusammenhang an die symbolische Großschreibung bestimmter Schlüsselwörter in den Übersetzungen erinnert. Begriffe wie *la Loi*, *l'Écriture*, *le Château* werden durch ihre Majuskeln ganz selbstverständlich der Aura eines Mysterium tremendum zugeordnet. Auch auf dieser graphematischen Ebene äußert sich eine durchaus meinungsreflektierende und meinungsbildende Übersetzungsvarianz. Die Großschreibung — sie wird in Davids Ausgabe leider nicht korregiert — will hier verstanden sein als Ausdruck der Distanz, die zwischen Josef K. und dem Gesetz oder den Dorfbewohnern und dem Schloß herrscht. Dies sind Deutungsanweisungen an den Leser, die im Original zumindest in dieser Direktheit nicht erscheinen. Bezeichnend ist, daß selbst solche Details sich in

²⁷ *Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas*, in: *Die neue Rundschau* 62 (1951), 32.

der französischen Kafka-Kritik als religiöse Mystifizierungen oder Mythisierungen direkt niederschlagen, derart, daß die Großschreibung z. B. bei Vialatte („la Vie“, „la Justice“, „la Grâce“) oder auch bei David („la Loi“, „le Château“) in die Kommentare übergeht. Im Gegensatz dazu steht die demonstrative Kleinschreibung von Gilles Deleuze und Felix Guattari²⁸. Vor dem Hintergrund der Übersetzungen ist sie freilich ihrerseits eine Tendenzanzeige, wenn nicht gar ein Politikum im eigentlichen Sinne des Wortes. „La loi“, kleingeschrieben, bedeutet: Das Gesetz wird vom Himmel zur Erde heruntergeholt und dadurch auch mit kulturellen, sozialen oder schlechthin politischen Kontexten verknüpfbar. Daß das *Schloß*, neben der Türhüter-Legende im *Prozeß*, am ehesten zu metaphysischen Spekulationen Anlaß gibt, ist offensichtlich. Insbesondere hier wurde das praktiziert, was ich als Verengung des offenen Sinngefüges bezeichnet habe. Dem *Offenbarungswort* entspricht *le texte d'un Evangile* (678); die Überschrift des 15. Kapitels, *Bittgänge*, ist übersetzt mit *Pèlerinages, Sollicitations* und — von David in Klammer gesetzt — *Implorations* (706). Die *sinnlosen Bittgänge zum Vorsteher* (202) werden zu *ses inutiles pèlerinages chez le maire* (707). Den Satz *Er plagte sich bald auf seinen Gängen* (203) übersetzt Vialatte durch *Il se tuait en pèlerinages* (708). Der Inhalt ist in diesem Kapitelzusammenhang, daß die Aufträge zur Reparatur der Schuhe ausbleiben und nun die Schusterfamilie geächtet wird, nachdem Amalia den in *gemeinsten Ausdrücken* gehaltenen Aufforderungsbrief von Sortini zerrissen hatte. Die Bittgänge des Vaters waren also zunächst einmal der Versuch einer direkten Kontaktaufnahme mit den Herren vom Schloß, damit man ihm verzeihe und er die für seine Familie lebensnotwendige Arbeit wieder ausführen und die damit verbundene (auch soziale) Integration in die Dorfgesellschaft erreichen könne. Die gleichnishafte Auslegung des Kapitels vollzieht sich hier offenbar bereits auf der Ebene der Übersetzung.

Freilich soll nicht bestritten werden, daß Kafkas Texte auch voller religiöser Anspielungen stecken. Doch treten solche Anspielungen sehr selten ohne bestimmte Formen der ‚Zurücknahme‘ auf. Ein Mittel der Zurücknahme ist die Ironie. Darauf hinzuweisen, scheint gerade unter übersetzungsspezifischem Aspekt notwendig, wie das folgende Paradigma — es handelt sich um ein Gespräch zwischen K. und dem Wirt im 3. Kapitel — deutlich macht (*Sch.* 113): „Nein, nun muß aber deshalb nicht gleich Schwefel vom Himmel regnen.“ — „Nein“, sagte K., „danach sieht das Wetter nicht aus.“ Vialattes Übersetzung lautet (611): „Allons, allons, ce n'est pas pour cela que la fin du monde va arriver.“ — „Non“, dit K., „le temps qu'il fait n'en laisse rien prévoir.“ Während bei Kafka im Wörtlichnehmen des Bildes eine ironische Distanz zur Unheil prophezeienden Assoziation gewahrt bleibt²⁹, versucht Vialatte unter Verlust

²⁸ Kafka — *Pour une litt. mineure*, Paris 1975.

²⁹ Vgl. im 6. Kap. das Gespräch zwischen K. und der Wirtin, wo sich eine ganz ähnlich konstruierte Stelle befindet. Der Ausdruck *Der Segen war über ihnen, aber man verstand nicht, ihn herunterzuholen* wird durch den räumlichen Bezug — *die Wirtin lag ausgestreckt auf dem Rücken und blickte zur Decke empor* (*Sch.* 83) — ironisiert.

der Bildlichkeit und damit der Ironie, die Aussage eindeutig zu gestalten. Dadurch, daß das ‚Ende der Welt‘ beim Namen genannt und die ironische Distanz kaum noch aktualisiert wird, erscheint das religiöse Motiv um vieles verpflichtender. Interessant ist diese Stelle auch wegen der syntagmatischen Anknüpfung, denn die Aussage über das Wetter wird zu Beginn des 10. Kapitels wieder aufgenommen (*Sch.* 114): *Auf die wild umwehte Freitreppe trat K. hinaus und blickte in die Finsternis. Ein böses, böses Wetter.* Das im Zusammenhang mit der Erzählperspektive erwähnte Spiel von Affirmation und Einschränkung, das beim Leser eine permanente Unsicherheit gegenüber Aussagen und Sachverhalten hervorruft, wiederholt sich hier im Bildbereich. Die meteorologischen Verhältnisse zu Beginn des 10. Kapitels (*Finsternis, böses, böses Wetter*) scheinen die religiöse Konnotation (‚Schwefelregen‘ bzw. ‚Weltuntergang‘) einerseits bildlich zu bestätigen, andererseits sorgt das zwischengeschaltete *danach sieht das Wetter nicht aus* für Unverbindlichkeit und Ambivalenz — ein Phänomen, das die Übersetzung überspringt.

Etwas Entsprechendes geschieht in einem kurzen Prosastück, das in einer von Vialatte und Jean Carrive gemeinsam herausgegebenen Sammlung von Erzählungen veröffentlicht wurde³⁰. Die kurze Skizze hatte Kafka mit *Ein Dornbusch* betitelt³¹. Jean Carrive macht daraus in seiner Übersetzung *Le Buisson Ardent*. Man kann sich vorstellen, welche Konsequenzen derartige Abweichungen für die Rezeption haben beziehungsweise nicht haben können. Eine Deutung, wie sie der tschechische Literaturwissenschaftler Paul Reimann 1957 anbot, wäre unter den Bedingungen des ‚brennenden‘ Dornbuschs — obwohl man der orthodoxen marxistischen Literaturkritik hier mitunter erstaunliche Auslegungsfähigkeiten einräumen muß — nicht denkbar. Reimann, der nach Ende der ersten Phase der marxistischen Kafka-Rezeption, die sich noch weitgehend im Dekadenz-Vorwurf erschöpfte, aktiv wird, glaubt³², daß Kafka durch solche Gleichnisse „seine Auffassung der realen gesellschaftlichen Beziehungen auszudrücken suchte“. Die Tatsache, daß der Parkwächter eines — was Reimann ausdrücklich betont — „öffentlichen“ Parkes dem im Dornestrüpp Verstrickten nicht zur Hilfe eilt, bringt er mit dem Phänomen der Entfremdung, „der Auflösung und Entmenschlichung aller menschlichen Beziehungen in den Bedingungen des Kapitalismus“ in Zusammenhang³³. Kafka habe diesen Zustand kritisieren wollen. Daß sich die französische marxistische Literaturkritik mit ihrer Kafka-Rezeption nach 1945 zunächst so schwer tat — ich erinnere

³⁰ Franz Kafka: *La Muraille de Chine*, Paris 1950.

³¹ In einem Gespräch mit Gustav Janouch in: *Dichter über ihre Dichtungen — Franz Kafka* [Anm. 20] 151 f.) taucht der ‚brennende Dornbusch‘ wieder auf. Janouch berichtet, der Buchbinder hätte für eine Ausgabe von Erzählungen Kafkas auf dem Deckel einen brennenden Dornbusch und darunter den Namen Franz Kafka (*Name kursiv*) in zart gezeichneter Goldprägung angebracht. Kafka hat mit deutlich sichtbarer Verstimmung reagiert: *Ich bin kein brennender Dornbusch. Ich bin keine Flamme.* Und im Verlaufe des Gesprächs kommt es dann zu einer Öffnung des Bildes, in der die religiöse Konnotation, wenn nicht ausgeschlossen, so doch auf ein neutraleres, ontologisches Feld überführt wird: *Ich bin kein Licht. Ich habe mich nur in den eigenen Dornen verrannt. Ich bin eine Sackgasse.*

³² *Die gesellschaftliche Problematik in Kafkas Romanen*, in: *Weimarer Beiträge* 3 (1957), 598.

³³ Ebd. 600.

nur an die Diskussion mit dem Titel *Faut-il brûler Kafka?* in der kommunistischen Zeitschrift *Action*³⁴ —, mag bis zu einem gewissen Grade auch durch die sprachlichen Mystifikationen der Übersetzung bedingt gewesen sein. Gesellschaftskritische Deutungen, seien sie nun marxistisch oder nicht, konnten bei einer Übersetzung, die die Bittgänge zum Gemeindevorsteher oder zu sonstigen behördlichen Instanzen zu Wallfahrten sublimiert, zumindest nicht spontan entstehen.

Die Übersetzung, selbst Ausdruck einer bestimmten Urteilsstruktur, ist also fähig, Auffassungsweisen der aufnehmenden oder vermittelnden literarischen und kulturellen Systeme zu kanalisieren. Sie kann zu diesen oder jenen konkreten Denkprozessen herausfordern, andere sogar ausschließen. Auf dieser sekundären Rezeptionsstufe wird ihr kulturpolitischer Aussagewert besonders manifest — ein Problem des wechselseitigen Bezugs von Übersetzungsanalyse und Rezeptionsforschung, das unter anderem Ulrich Weisstein³⁵ und Dionýz Durišin³⁶ genauer analysiert haben. Laut Durišin „gehört die Übersetzung als eine sehr wichtige Äußerung einer interliterarischen Symbiose in die Sphäre der Kontaktbeziehungen“³⁷; er fordert „eine konsequente Charakterisierung der ermittelten Wirkungsformen“³⁸. Dazu zählt auch die durch die Übersetzung bewirkte Kritik. Aufschlußreich sind unter diesem Aspekt die ersten französischen Kafka-Rezensionen, weil sich bei ihnen der Kontakt zum übersetzten Werk historisch unmittelbar gestaltet als bei anderen Rezeptionsformen. In der Besprechung des *Schlosses* durch Daniel-Rops³⁹ findet man zum Teil die in der Übersetzung festgestellten Akzentuierungen wieder. Die Wirkung des Romans beruht danach auf einer „étonnante tension métaphysique“, und die Intention des Autors deutet der Rezensent so⁴⁰: „atteindre au mystérieux, au secret, à l'ésotérique sans céder au fantastique“. Derartige Äußerungen vermischen sich oft mit zeittypischem Hintergrundwissen; unter anderem spielt die sich gleichzeitig vollziehende französische Kierkegaard-Rezeption für die Beurteilung des Prager Dichters eine nicht unwesentliche Rolle. Bei Daniel-Rops resultiert daraus ein Dogma, das — neben dem der ‚Ersünde‘ — zu den beständigsten der französischen Kafka-Kritik zählt⁴¹: „c'est un univers de l'absurde et qui n'est pensable que tel“. Eine metaphysisch-mystische Sehweise herrscht auch bei Claude E. Magny vor, die, was das *Schloß* betrifft, auf die

³⁴ Daniel Biegel: *Faut-il brûler Kafka?*, in: *Action* 99 (26. Juli 1946).

³⁵ *Einführung in die Vgl. Lit.wiss.*, Stuttgart 1968. Vgl. das 4. Kap. über „Rezeption“ und „Wirkung“, 103 ff. Weisstein hat diesen Zusammenhang punktuell an einem Beispiel aus der englischsprachigen Fassung von *Amerika* deutlich gemacht, wo die Haltung des hochauferichtete[n] Vaters (auf der Photographie, die Karl Roßmann bei sich trägt) mit *very erect* wiedergegeben wird. Die psychoanalytisch verfahrenende Literaturkritik hat aus dieser wörtlichen Übersetzung die Konsequenz gezogen, daß Kafka hier die „phallic power“ des Vaters habe demonstrieren wollen.

³⁶ Vgl. *Lit.forschung*, Berlin-Ost 1976. Vgl. das Kap. *Die wichtigsten Typen lit. Beziehungen und Zusammenhänge*, 47 ff.

³⁷ Ebd. 65.

³⁸ Ebd. 73.

³⁹ *Le Château*, par Franz Kafka, in: *Nouvelle Rev. Franç.* 1939, 526—529.

⁴⁰ Ebd. 526.

⁴¹ Ebd. 529.

Formel hinausläuft⁴²: „une sorte de mystique sans dieu“. Auf der anderen Seite zeigt sich eine Tendenz zur positiv-religiösen Auslegung der im Werk beobachteten metaphysischen Prozesse. Bemerkenswert scheint, daß selbst Sartre die religiöse Argumentation so eindeutig vertritt⁴³: „Et sans doute, Kafka veut atteindre ici la transcendance du divin, c'est pour le divin que l'acte humain se constitue en vérité.“ Sartre befindet sich hier in ‚Rezeptionsgemeinschaft‘ sowohl mit Brod als auch mit den Übersetzern, die, wie zum Beispiel Klossowski⁴⁴, „toute ‚sécularisation‘ de Kafka“ von sich weisen. Auch für die anhaltende kritische Auseinandersetzung mit dem Problem des ‚péché originel‘ mögen (neben Brod) die Übersetzer mitverantwortlich sein. Wie sehr gerade dieses Thema der ‚Sünde‘, das in den Romanen Kafkas (als Begriff) mehrfach erst durch die Übersetzung eingeführt wird, im kritischen Bewußtsein verankert ist, deutet eine Besprechung der Neuauflage der Vialatte-Übersetzung an⁴⁵. Zwar macht man, im Jahre 1977, Konzessionen an ein politisches Kafka-Bild („le politique et le métaphysique se recoupe“), doch stehen solche Kompromisse im Widerspruch zu jener dezidiert religiösen Lesart, die der Rezensent der französischen Öffentlichkeit — gewissermaßen als Affirmation der Übersetzung — schließlich anbietet⁴⁶: „La notion de péché se révèle un moyen de combattre l'angoisse d'exister et de mourir sans raison.“

Diese Thesen der Kritik — wir müssen uns auf wenige Stichproben beschränken — stehen hier nicht als solche zu Diskussion. Sie können indes die spezifische Wirkungsqualität der französischen Kafka-Fassung zumindest andeutungsweise illustrieren. Der Verlauf der kritischen Auseinandersetzung mit dem Dichter, das Kafka-Bild in Frankreich, ist mit dem Übersetzungsprozeß eng verzahnt — eine Einsicht, die der neueren französischen Kafka-Forschung durchaus nicht fremd ist⁴⁷: „La plupart des essais et articles français ont souffert d'un certain nombre de maladies pour ainsi dire ‚congénitales‘! Écrits par des auteurs qui ont lu Kafka en traduction, ils ne se posent, et pour cause, aucune question sur la langue, alors que chez Kafka ce problème revêt d'une grande importance; corrélativement, ils sont obligés de se fier à des traductions qui, dans le meilleur des cas, (et compte tenu d'exception signalée plus haut [gemeint sind u. a. die Übersetzungen von Marthe Robert]) — se situent dans la tradition des ‚belles infidèles‘.“

Die oben beschriebenen Verstehensweisen — und damit möchte ich abschließend einen weiteren Aspekt der Aufnahme Kafkas in Frankreich kurz skizzieren — lassen sich bis zu einem gewissen Grade durch die sogenannte ‚Exterritorialität‘ des Prager Dichters erklären. Der Mangel an historischer Bestimmtheit, zunächst im Werke selbst, dann aber auch die nur unzulängliche Kenntnis des sozio-kulturellen Kontextes, der biographischen Elemente, ja der

⁴² *Kafka ou l'écriture objective de l'absurde — Procès en canonisation*, in: *Cahiers du Sud*, Nov. 1942, 32.

⁴³ *L'Être et le Néant*, Paris 1943, 324.

⁴⁴ N. P.: *Avec le traducteur de Kafka* (Entretien avec P. Klossowski), in: *Les Lettres Franç.* 27, An. 4 und 5, Paris, Oct. 1945.

⁴⁵ Bertrand Poirot-Delpech: *Kafka dans la „Pliade“*, in: *Le Monde*, Sél. hebdom. (30. 12. 76 bis 7. 1. 77), 12.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Claude Prévot: *A la recherche de Kafka*, in: *Europe* 49 (1971), 13 f.

Sprachzugehörigkeit des Dichters haben sich auf die Aufnahme und Vermittlung seiner Werke sicherlich nicht günstig ausgewirkt. Kafka, so sagt sein Übersetzer Vialatte⁴⁸, „débarquait dans la littérature comme un Martien sur le globe terrestre.“ Derartige Aussagen sind symptomatisch für ein bestimmtes Vorverständnis. Doch mit einem ins Mystische verschobenen Total-Exil hat Kafkas Prager Situation, wie man — heute — meint, wenig zu tun. Seine Exterritorialität war keine, die außerhalb jedes geschichtlichen Bezuges gelegen und ihn daher durchlässig gemacht hätte für alle möglichen geistigen Annexionsformen bis hin zur „Naturalisierung“ (Marthe Robert). Kafkas ‚Purismus‘, auf den sich manche Übersetzer mit metaphysischem Eifer stürzten, war im Grunde die verdeckte und deshalb unerkannte Geschichtlichkeit seiner Sprache und Kunst. Der angebliche ‚Indifferentismus‘ des Ausdrucks war zum einen die individuelle Reaktion Kafkas auf die Situation in Prag, wo Juden, Tschechen und Deutsche alles andere als eine homogene Sprachgemeinschaft bildeten. Zum anderen reagierte er auf das sprachliche Chaos in den Dichtungen seiner Prager Zeitgenossen. Bei Kafkas Spracharmut handelte es sich vielmehr um Sprachverteidigung⁴⁹. Eine Übersetzung, die freiwillig-schöpferisch oder aus Gründen nationalsprachlicher Interferenzen semantische Offenheit in Bestimmtheit verkehrt, Kafkas Ellipsen auflöst, Redundanzen durch neue Begriffe ersetzt und ähnliches mehr — Phänomene, die wir beobachten konnten —, erscheint vor diesem Hintergrund besonders problematisch.

Schließlich stellt sich die Frage nach der Übersetzbarkeit Kafkas überhaupt. Die Stringenz und die ‚Reinheit‘ seiner Sprache war vielen Übersetzern, vor allem Vialatte, Anlaß zu quasi sprach-mystischen Überlegungen. Kafkas Sprache, meint Vialatte, gehöre einer „vierten Dimension des Universums“ an. Der Gedanke an eine Ursprache, an eine Sprache jenseits von sozialer, kultureller oder persönlicher Färbung ist also präsent. Das erinnert an die Konzeption Karl Vosslers, der hinter der Verschiedenheit des Sprechens ein Nichtmehr-Linguales, ein Übersoziales, ja sogar einen Bereich voraussetzt, wo der Übersetzer „mit der metaphysischen Sprachgemeinschaft der Menschheit und des Weltalls in geistige Berührung tritt“⁵⁰. Auf dieser universalistischen Basis ist jede Übersetzung legitim. Entsprechend verbirgt sich hinter den Worten von Vialatte, wonach Kafka „Europa eine neue Sprache“ geschenkt habe, der Glaube an eine die Sprechgrenzen, die kulturellen oder sozialen Grenzen überschreitende Sprachpotenz des Dichters. Die Gegenposition ist die monadische, die von dem Manifesten, dem kulturell, sozial usw. jeweils Fixierten in der Sprache ausgeht und im Extremfall daraus das Gesetz der Unübersetzbarkeit

⁴⁸ *Introduction*, aaO. [Anm. 24] 32.

⁴⁹ Die These vom defensiven Charakter der Sprache Kafkas bezieht sich auch auf die Entwicklung im eigenen Werk, das in den Anfängen, vor allem in *Beschreibung eines Kampfes* [= B.] von ungebräuchlichen Wendungen und von Pragismen nicht frei ist. Daraus entstehen besondere übersetzerische Probleme: Unübersetzbar sind die Erweiterungen des Reflexivums (*Da er sich rülpste* [B. 40]), der weggelassene Artikel (*Kleider* [...]), *die über schönen Körpern schön sich legen* [B. 40], bestimmte lexikalische Eigenarten (*Ich gab die Hände von meinen Ohren* [B. 28]) und ähnliches mehr.

⁵⁰ *Sprachgemeinschaft als Gesinnungsgemeinschaft*, in: *Das Problem des Übersetzens*, hg. v. H. J. Störrig, Darmstadt 1963, 203.

ableitet. Eine solche Haltung vertritt offenbar Klaus Wagenbach in bezug auf Kafka, wenn er betont⁵¹, daß Kafka „unübersetzbar“ und daher die Wirkung des Prager Dichters auf Grund von Übersetzungen „höchst fragwürdig“ sei.

Die Übersetzungsproblematik läßt sich freilich nicht nur von diesem sozio-kulturellen Aspekt her, der auf die vielfach postulierte Unbestimmtheit Kafkas ein etwas anderes Licht wirft, erfassen. Problematisch ist jede Kafka-Übersetzung wegen der im Text angelegten semantischen Offenheit. Hier hat der Autor in der Tat wenig Rücksicht auf seinen Übersetzer genommen. Dieser befindet sich als Interpret in der Situation jener Person, die in der Parabel den Schutzmann nach dem Weg fragt und doch nur sich selbst überlassen bleibt. Wir haben andeutungsweise gesehen, welche Konsequenzen dies für die kommunikativen Prozesse hat, die zwischen der Produktion des Originals und der Rezeption der Übersetzung abrollen.

⁵¹ *Franz Kafka*, Bern 1958, 89.