

ZUR AUSSAGEKRAFT DER KÖRPERSPRACHE BEI FRANZ KAFKA UND IHRE ÜBERTRAGUNG INS BULGARISCHE

Gergana Fyrkova

Sofioter Universität „St. Kliment Ochridski“ (Bulgarien)

ABOUT THE POWER OF BODY LANGUAGE BY FRANZ KAFKA AND ITS TRANSLATION INTO BULGARIAN

Gergana Fyrkova

Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Bulgaria)

DOI: <https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.izv.2.339-354>

Abstract: In Kafkas Werken ist das Nonverbale, insbesondere die Körpersprache, ein subtiles Ausdrucksmittel sowohl für den emotionalen Zustand der Figuren als auch für die Vermittlung von Motiven wie Macht, Scham, Neigung oder Abneigung und anderen Beziehungen zwischen den Protagonisten, so dass eine gewisse Sensibilität erforderlich ist, um all diese Aspekte zu erfassen. Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Rolle von Gestik und Mimik bei Franz Kafka und den damit verbundenen Schwierigkeiten bei der Übersetzung ins Bulgarische. Die große Herausforderung für die Übersetzer ergibt sich aus der Tatsache, dass Kafka keine konventionellen Gesten verwendet. Das äußere Verhalten der Figuren ist ebenso rätselhaft, verschlüsselt und kafkaesk wie seine Texte überhaupt.

Schlüsselwörter: Franz Kafka, Körpersprache, Gestik, Mimik, bulgarische Übersetzer

Abstract: In Kafka's work, the non-verbal, especially body language, is a subtle means of expression for the emotional state of the characters as well as for conveying motives such as power, shame, affection or resentment and different relationships between the protagonists, so that a sensitivity is required to catch all these aspects. The

present work focuses on the role of gestures and facial expressions by Franz Kafka and the difficulties of translating them into Bulgarian. The great challenge for translators arises from the fact that Kafka does not use conventional gestures. The outward behavior of the characters is as enigmatic, coded and Kafkaesque as his texts in general.

Keywords: Franz Kafka, body language, gestures, expressions, Bulgarian translator

Die Körpersprache als grundlegende menschliche Fähigkeit hat die Aufmerksamkeit von Forschern aus verschiedenen wissenschaftlichen Fachbereichen auf sich gezogen, nicht zuletzt von Sprach- und Kunstwissenschaftlern.

Das große Interesse an der Psychologie hat heutzutage die Wahrnehmung der Körpersprache für verschiedene Gemütszustände stark verfeinert. Es ist daher nicht überraschend, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der nonverbalen Kommunikation relativ schnell populär geworden ist, so dass in der aktuellen Literatur Fachtexte aus diesem jungen Wissenschaftszweig zu finden sind.

Die Perspektive auf den Einsatz der Körpersprache in der Literatur ist besonders interessant, da sie die Ausdrucksmöglichkeiten von Gestik und Mimik mit einer künstlerischen Funktion nutzt. In der Realität sind Gesten und Mimik spontane Reaktionen in einer konkreten Kommunikationssituation, während sie in einem literarischen Werk fiktiv sind und der künstlerischen Intention des Autors unterliegen, der eine natürliche Reaktion mit seinem eigenen Sinn füllt. Durch den kreativen Eingriff werden sie zu Botschaften, so dass die Leser und vor allem die Übersetzer mit fiktiven Bildern konfrontiert werden, die vom Körper übermittelt werden. Die Wahrnehmung der Körpersprache erfolgt über die Sprache des Autors, der das Sichtbare in Text verwandelt. Der Übersetzer muss nun den umgekehrten Weg gehen, von der verbalen Beschreibung zur Visualisierung, um diese dann in seiner verbalen Übersetzung wiederzugeben. In diesem doppelten Transfer, einerseits zwischen Geste und Sprache, andererseits zwischen den Sprachen, stehen die Übersetzer vor einer doppelten Herausforderung, indem sie diese Leistung auch in ihrem eigenen Text als ein Übersetzen wiedergeben. (Utz 2001, 276).

Nicht nur die Sprache, in der der Autor schreibt, sondern auch die durch seine Phantasie bedingte Überlagerung von zusätzlichen Bedeutungen stellt ein ernsthaftes Hindernis für die Übersetzung dar. Während der Leser des Originals frei ist, das Gelesene nach seinen eigenen Erfahrungen zu interpretieren, ist es die Aufgabe des Übersetzers, den Text in das andere sprachliche und kulturelle Umfeld zu übertragen und die Kluft zwischen den Sprachen zu überwinden. Die Schwierigkeit, aber auch die Kunst des Übersetzens besteht gerade darin, sich der Mittel und der künstlerischen Umsetzung eines bestimmten Bildes in

einem Text bewusst zu sein und zu wissen, was genau seine Botschaft ist, um auf diese Weise das gewünschte Bild und die gewünschte Wirkung so gut wie möglich zu transportieren. Und diese Aufgabe ist nicht nur eine sprachliche, denn Gestik und Mimik, taktile Handlungen oder Proxemik sind stark von den kulturellen Praktiken und dem Verhaltenskodex einer jeden Gesellschaft beeinflusst. Einer der meistzitierten Sprachwissenschaftler auf dem Gebiet des Nonverbalen, Ray Birdwhistell, hat Bewegungen beim Sprechen systematisch untersucht und festgestellt, dass die in einer bestimmten Sprachgemeinschaft entstehenden Bewegungsmuster konventionalisiert, von den Angehörigen der Gruppe als Code geteilt und im Laufe der Sozialisation übernommen werden (Birdwhistell 1990, 173). Diese Theorie wurde von anderen Sprachwissenschaftlern weiterentwickelt und durch empirische Analysen gestützt.

Verschiedene Sprachen haben ein unterschiedliches Repertoire an Gesten, die Gründe dafür sind zum Teil linguistisch. (Robinson 2008, 283). Das ist oft auch der Grund für die ungenaue Interpretation der Körpersprache durch den Übersetzer, der sich in seinem Perzeptionsvermögen eher an die Codes seiner eigenen Kultur hält. Die Diskrepanz in den Botschaften ist oft unbeabsichtigt, da die Bedeutung der Geste nicht in vollem Umfang berücksichtigt und lediglich aus der landesüblichen Perspektive entschlüsselt wird. Die Abweichungen sind aber manchmal auch beabsichtigt, wenn der Übersetzer eine größere Klarheit anstrebt und den fremden Text dem heimischen Umfeld näher bringen will. Sowohl die Vernachlässigung des Nonverbalen als auch seine Einengung auf eine rein lokale Perspektive führen zu erheblichen Verschiebungen im Tonfall und in der Bedeutung zwischen dem Original und der Übersetzung.

Wenn wir uns die bulgarischen Kafka-Übersetzungen näher betrachten, finden wir interessante Beispiele, die die Probleme bei der Übersetzungsarbeit verdeutlichen.

Der Körper nimmt in Kafkas Werk einen zentralen Platz ein, und dementsprechend sind die Gesten reichlich vorhanden. Sein charakteristischer Sinn für das äußere und innere Unbehagen wird gerade durch die Darstellung des Körpers und des visuellen Verhaltens suggeriert. Darüber hinaus spiegeln Gestik und Mimik für Kafka nicht nur die innere Befindlichkeit an sich wider, sondern sind auch „ein wichtiges Mittel, Charaktere, menschliche Beziehungen und geistige Sachverhalte darzustellen.“ (Binder 1976, 146)

Die große Schwierigkeit für die Übersetzer ergibt sich hier jedoch aus der Tatsache, dass Kafka keine konventionellen Gesten verwendet – bei ihm sind sie dramatisch übertrieben und äußerst theatralisch. Die Gestik und Mimik und das allgemeine äußere Verhalten der Figuren sind ebenso rätselhaft, verschlüsselt und kafkaesk wie seine Texte überhaupt, die bekanntlich mehrere Interpretationen zulassen. Die Übersetzer stehen also in der Tat vor komplexen und verantwor-

tungsbewussten Entscheidungen. Was die bulgarische Praxis anbelangt, so hat man den allgemeinen Eindruck, dass Gestik und Mimik trotz der weltweit sehr fortgeschrittenen Forschung zu Kafkas Werk ein Bereich sind, der insbesondere in der bulgarischen Rezeption bisher nicht ausreichend analysiert worden ist.

In den bulgarischen Übersetzungen fällt auf, dass die Körpersprache ein Thema ist, mit dem sich die Übersetzer der alten Schule nicht so intensiv beschäftigen. Sie erkennen nicht immer die Bedeutung der Details und bemühen sich eher um Klarheit, wie sie sie selbst sehen. Aber Kafkas besondere Stärke liegt in seiner Fähigkeit, banale Bilder in außergewöhnliche zu verwandeln, gewöhnliche menschliche Situationen in außergewöhnliche. Durch das Streben nach Klarheit in der Übersetzung wird die ganze Metaphysik zerstört. Man hat das Gefühl, dass Gesten und Gesichtsausdrücke eher intuitiv ins Bulgarische übersetzt werden als mit Einsicht in ihre grundlegende Funktion. Eine Revision dieses Übersetzungsstils ist dringend notwendig, zumal sich die bulgarische Theaterszene im vergangenen Jahr 2023 für Kafka stark gemacht hat, und im Theater das Visuelle in einen direkten Dialog mit dem Verbalen tritt und keinesfalls ungelesen bleiben kann.

Doch selbst wenn wir von Kafkas eigenartigem Stil und seinem ausgeprägten Sinn für die Mimik und Ausdruckskraft des menschlichen Körpers absehen, stoßen wir zwangsläufig auf spezifische Schwierigkeiten, die sich aus dem unterschiedlichen Charakter des Deutschen und des Bulgarischen ergeben. Beim Vergleich der beiden Sprachen lässt sich sofort feststellen, wie unterschiedlich das Instrumentarium zur genauen Benennung der einzelnen Körperteile ist. Im Vergleich zum Deutschen ist die bulgarische Sprache in dieser Hinsicht lexikalisch unterentwickelt.

Ein exemplarisches Beispiel, das jedem Übersetzer seit langem Kopfzerbrechen bereitet, ist das Vorhandensein von nur einer Bezeichnung für Hand (bzw. Arm) und Fuß (bzw. Bein) im Bulgarischen – ein altbekanntes Hindernis, mit dem jeder Übersetzer aus dem Deutschen immer wieder zu kämpfen hat. Und wenn die beiden Begriffe in einem Text aufeinandertreffen, muss man immer nach einer raffinierten Lösung suchen, um die Geste klar zu vermitteln. Ein Beispiel aus dem „Proceß“, in dem die beiden deutschen Wörter Hand und Arm vorkommen, zeigt dies in der Praxis.

...und wie er einmal mit erhobenen Armen und lose in den Gelenken bewegten Händen irgend etwas darzustellen versuchte, das K. nicht begreifen konnte... (Kafka 1990, 275)

... и как веднъж с дигнати право нагоре ръце и с пъргави движения в ставите се мъчеше да представи нещо, което К. не можеше да схване... Übersetzt von Dimiter Stoevski (Kafka 1980, 184)

... и как внезапно издига ръце и като движи ловко ставите си, се опитва да изобрази нещо, което оставаше непонятно за К. Übersetzt von Ljubomir Iliev (Кафка 2016)

Beide bulgarischen Übersetzer vermeiden die Wiederholung desselben Wortes *ръце* jeweils für *Hände* und *Arme* und behalten stattdessen das Wort *Gelenke* bei und ersetzen damit das Wort *Hand*. Aber ob sich der Leser die Handgelenke oder die Ellbogengelenke vorstellt, ist eher zweifelhaft.

Es fällt auf, dass Iliev nach dem Vorbild der russischen Übersetzung, die übrigens als Sprache ebenfalls ein ähnliches Hand/Arm-Defizit aufweist, eine Turnodynamik in das Bild einführt, die den Schwerpunkt verschiebt, während Stoevski doch näher an Kafkas Schilderung bleibt.

... высоко подняв локти и свободно шевеля кистями рук, пытается изобразить что-то, чего К. никак не мог понять... Übersetzt von Rita Rait-Kowaljowa (Kafka 2001, 46)

Diese Ausgangsschwierigkeit wird natürlich noch verschärft durch die Fülle und die besondere Bedeutung von Kafkas Handgesten, die sehr vielfältig und mit metaphorischen und emotionalen Botschaften aufgeladen sind. „Innere Vorgänge werden aber nicht nur in starkem Maße am Spiel der Augen und Hände abgelesen, sondern Kafkas Beschreibungen bleiben auch sehr häufig bei diesen greifbaren Phänomenen stehen, die ihm als solche Geistiges hinreichend repräsentieren.“ (Binder 1976, 131)

Verfolgt man Kafkas Beschreibungen des Körpers, so findet man darin das für die moderne Kunst typische Experimentieren mit Formen und das Zerbrechen von Bildern: die Auflösung des Ganzen, die Übertreibung einzelner Elemente, die Dissonanzen. Kafkas Gesten sind stark übersteigert und verzerrt; sie zerlegen die organische und gewohnte Form in Einzelteile und zeigen so die Deformationen des menschlichen Wesens. Adorno und Benjamin ordnen Kafkas Werke aufgrund der dramatisch übertriebenen Gesten dem Expressionismus zu.

Kafka vermittelt sehr geschickt das Gefühl des Kontrollverlusts und der völligen Entfremdung vom eigenen Ich, gerade durch die Aufspaltung des Körpers in einzelne Elemente. Sein Blick auf den eigenen Körper ist stets von Skepsis und ängstlichem Staunen, wenn nicht gar von Misstrauen geprägt. Diese Entfremdung vom eigenen Körper, die Selbstbeobachtung aus der Distanz, ist für Kafka charakteristisch und kommt in seiner Kurzgeschichte „Der Kampf der Hände“ sehr plastisch zum Ausdruck. In „Die Verwandlung“ eskaliert diese Haltung zur Abscheu. Die Verwandlung des Menschen in ein ungeheures Ungeziefer ist eine ziemlich radikale Beschreibung der Entfremdung, und sie beginnt genau mit der detaillierten Inspektion des neuen Körpers, den Kafka in seiner charakteristischen Manier von großer Distanziertheit und Schamgefühl beobachtet.

In Kafkas Text wird dies sogar durch sehr kleine, kaum wahrnehmbare Details, wie z. B. den bewussten Verzicht auf Possessivpronomen angedeutet, was den Übersetzern entgangen ist. Um seine Distanz zu betonen, spricht Kafka von dem „Körper“, dem „Kopf“, dem „Rücken“ als Außenstehender. In den Übersetzungen ist Gregor Zamza jedoch endgültig mit dem Ungeziefer verschmolzen, denn um einer flüssigen und lesbaren Übersetzung willen haben die Übersetzer die Körperteile automatisch mit dem Possessivpronomen *mein* versehen, und diese Entscheidung entfernt den Leser vom Motiv der Verwandlung als Exil der Seele, als Strafe und Zeit der Erlösung, erfüllt von dem naiven Glauben, dass nach der Verwandlung eine Entwandlung möglich wäre.

...blieb der Kopf, den er beim Fall scharf heben wollte, voraussichtlich unverletzt. Der Rücken schien hart zu sein. (Kafka 1994, 123)

... вероятно, не би наранил главата си, която рязко щеше да вдигне. Гърбът му пък изглеждаше твърд. Übersetzt von Dimitar Stoevski (Kafka 2007)

... вероятно, нямаше да нарани главата си, защото при падането щеше рязко да я извие нагоре. Гърбът изглеждаше достатъчно твърд. Übersetzt von Wentzislav Konstantinov (Kafka 1982, 45)

... по всяка вероятност нямаше да си удари главата, която при падането щеше рязко да се вдигне нагоре. Гърбът му явно беше корав. Übersetzt von Ljubomir Iliev (Kafka 2018)

In seiner Studie über die Symbolik der Gesten im Roman „Der Proceß“ kommt Karl Kuepper zu dem Schluss, dass die Rolle der Gesten in Kafkas Werk vor allem zweideutig oder paradox ist (Kuepper 1970, 144).

Walter Benjamin sieht den Gestus bei Kafka als „wolkige Stelle der Parabel“ und behauptet, dass aus ihm Kafkas Dichtung hervorgeht. Er betont, dass „Kafkas ganzes Werk einen Kodex von Gesten darstellt, die keineswegs von Hause aus für den Verfasser eine sichere symbolische Bedeutung haben, vielmehr in immer wieder anderen Zusammenhängen und Versuchsanordnungen um eine solche angegangen werden.“ (Benjamin 1996, 427)

Die implizite Erwartung, in der Körpersprache eine verlässliche Informationsquelle zu finden, wird bei Kafka aber nie erfüllt. Adorno begreift Kafkas Gesten als Rätsel. Ihm zufolge „setzen die Gesten bei Kafka oft Kontrapunkte zu den Worten: das Vorsprachliche, den Intentionen Entzogene fährt der Vieldeutigkeit in die Parade, die wie eine Krankheit alles Bedeuten bei Kafka angefressen“ (Adorno 1997, 258).

Daher besteht die erste große Schwierigkeit für die Übersetzer darin, die Gesten zu verstehen. Denn diese sind im Allgemeinen eng verbunden mit dem szenischen Charakter von Kafkas Erzählweise und seiner Neigung, die Hand-

lungsabläufe auf Gesten zu reduzieren. Gesten, die in Kafkas Prosa eine exponierende Funktion übernehmen, sind Elemente der Erzähldramaturgie, die, wie im Theater, als Mittel der Verfremdung dienen. Die Gesten bei Kafka sind figurativ, übertrieben und verzerrt. (Schiffermüller 2011, 11) Somit ist der Übersetzer mit einer zweiten großen Herausforderung konfrontiert, die Metaphorik und das Unkonventionelle der Gestik zu bewahren. Das ist mit schweren Entscheidungen und viel Mut verbunden, denn die Übersetzung strebt per Definition nach mehr Klarheit.

Mit dem nächsten Zitat aus dem „Schloss“ wollen wir den Zusammenstoß zwischen dem Streben nach Klarheit und der kafkaesken Beschreibung der Figuren überprüfen.

Wo genau die schwierigen Stellen liegen, lässt sich am besten durch den Vergleich mehrerer Übersetzungen herausfinden. Aus ihren Differenzen lassen sich die problematischen und deutungsbedürftigen Stellen herausfiltern. Da es nur eine Übersetzung des Romans ins Bulgarische gibt, nehme ich zum Vergleich eine Übersetzung aus dem Russischen und eine aus dem Englischen, um zu prüfen, wie andere Übersetzer die jeweilige Geste sehen.

Die Hauptfigur K. ist gerade als Fremder im Dorf angekommen und sieht im Wirtshaus ein Bild. Ein dunkles Porträt, das Brustbild eines etwa fünfzigjährigen Mannes:

Den Kopf hielt er so tief auf die Brust gesenkt, daß man kaum etwas von den Augen sah, entscheidend für die Senkung schien die hohe, lastende Stirn und die starke, hinabgekrümmte Nase. Der Vollbart, infolge der Kopfhaltung am Kinn eingedrückt, stand weiter unten ab. Die linke Hand lag gespreizt in den vollen Haaren, konnte aber den Kopf nicht mehr heben. (Kafka 1982, 15)

Главата му бе сведена толкова ниско над гърдите, че очите почти не се забелязваха сякаш причина за това свеждане бяха високото тежко чело и големият орлов нос. Голямата му гъста брада, смачкана малко заради тази стойка на главата, беше щръкнала в долния си край. Лявата ръка се бе вкопчила в буйните коси, но не беше в състояние да повдигне главата. Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 12)

Его голова была опущена так низко, что глаз почти не было видно и четко выделялся только высокий выпуклый лоб да крупный крючковатый нос. Широкая борода, прижатая к груди подбородком, резко выдавалась вперед. Левая рука была запущена в густые волосы, но поднять голову кверху никак не могла. Übersetzt von Rita Rait-Kowaljowa (Kafka 2021, 8)

The sitter's head was bent so low on his chest that you could hardly see his eyes, and the reason why he held it like that seemed to be the weight of his high, heavy forehead and large hooked nose. The man's beard, which was squashed in at his

throat by the angle of his head, stood out below his chin. His left hand was spread and he was running it through his thick hair, but he could raise his head no higher.
Übersetzt von Anthea Bell (Kafka 2009, 10)

Unübersehbar in dieser Beschreibung ist das Gefühl einer übermäßigen Schwere. In dieser kopfhängenden Haltung dominiert das Gefühl einer übermäßigen Schwere, das durch Wörter wie *gesenkt*, *Senkung*, *lastend*, *hinabgekrümmt*, *eingedrückt* suggeriert wird. Was aber darüber hinaus auffällt, ist die Darstellung der Senkung in ihrer Dynamik, alles ist nach unten gerichtet: „tief auf die Brust gesenkt“, selbst die Form der Nase ist nicht gekrümmt, sondern hinabgekrümmt.

Und die genannten Details fehlen in den Übersetzungen. Dieses sinkende Gefühl, das auf Deutsch ganz natürlich rüberkommt, wäre in anderen Sprachen sehr schwer natürlich wiederzugeben. In den zitierten Übersetzungen sind die Gesten eindeutiger, doch gerade das Doppeldeutige fehlt. Wie man sieht, wird in allen Übersetzungen verständlicherweise z. B. der Standardausdruck für eine krumme Nase verwendet.

Im letzten Satz der Passage ist die Handstellung problematisch. Die gespreizte Hand ist eine offene Hand mit ausgestreckten Fingern.

Kafka verwendet häufig das Attribut „gespreizt“ (vor allem in der Kombination *gespreizte Finger*). Bei Dornseiff (2010) findet man *gespreizt* im synonymen Bereich: Eitelkeit, Übertreibung, Prahlerei, d. h. Charakteristika, mit denen man dieses Adjektiv auch bei Kafka assoziieren kann.

Dieses Bild bei Kafka enthält definitiv auch eine starke theatralische Note.

Alle Übersetzer haben offenbar Schwierigkeiten damit gehabt, eine Verbindung herzustellen zwischen der gespreizt liegenden Hand und dem Versuch, den Kopf zu heben.

Die bulgarische (bzw. russische) Übersetzerin gibt dem Versuch der Hand, den Kopf zu heben, den Vorrang und verzichtet auf die gespreizten Finger. Wir sehen eine Hand mit geballten Fingern (im Bulgarischen sogar mit grabenden, verkrampften Fingern), die den Kopf nach Art des Baron Münchhausen nach oben ziehen soll, was eine völlig verzweifelte Pose darstellt. Während die englische Übersetzung die Handhaltung in zwei Gesten unterteilt: hier bleibt die linke Hand gespreizt und der Mann fährt sich damit durch sein dichtes Haar. Und nur in dieser Übersetzung ist der Mann derjenige, der den Kopf nicht heben kann. Die Hand ist von einer solchen Aufgabe befreit, was nämlich ihre Haltung verrät.

Die bulgarische Übersetzerin verlässt sich offensichtlich darauf, dass in der Geste eine Logik liegen und die Körperhaltung sinnvoll erscheinen muss, und übersetzt im Sinne der sozialistischen Rezeption Kafkas als Verfechter des vom Kapitalismus erdrückten kleinen Mannes. Im Originalzitat sehen wir jedoch eher, wie Kafka die Wirkung der expressionistischen Malerei auf die Literatur überträgt, und wir entdecken, wie weit die bulgarische Interpretation vom Original entfernt ist.

Auch der Raum in Kafkas Texten, in dem sich die Figuren bewegen, trägt wesentlich zur Atmosphäre und zum emotionalen Gehalt bei. Er ist nie bloße Kulisse für die Handlung, sondern Teil der Grundstimmung und der Zusammenhänge. Im „Schloss“ zum Beispiel bestimmt die Abgeschlossenheit der Landschaft die Beziehungen zwischen den Figuren. Das lässt sich anhand der Episode der ersten Begegnung zwischen dem Lehrer und K. nachvollziehen:

Der Lehrer, ein junger, kleiner, schmal-schultriger Mensch, aber, ohne daß es lächerlich wurde, sehr aufrecht, hatte K. schon von der Ferne ins Auge gefaßt, allerdings war außer seiner Gruppe K. der einzige Mensch weit und breit. (Kafka 1982, 19)

Учителят, млад, дребен, с тесни рамене, с прекадено изправена стойка, без това да го прави смешен, още отдалеко бе забелязал К.; наистина, като се изключеше неговата група, К. беше единственият човек надлъж и шир. Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 15)

Die Übersetzung von *weit und breit* mit der bulgarischen Wendung *дълъж и шир* vermittelt ein ungenaues Bild. Die im Original gemeinte Bedeutung ist *von allen Seiten; wohin man auch schaut*, während die bulgarische Übersetzung eher an eine unermessliche, unendliche Weite denken lässt. Das provoziert ein irreführendes Bild der Handlungsszene und lässt in keiner Weise die expressionistische Bildlichkeit erahnen, in der die Episode endet.

Die Art und Weise, wie der Lehrer K. erblickt, unterscheidet sich in der bulgarischen Fassung in Intensität und Dynamik. Bei Kafka *hatte der Lehrer K. schon von der Ferne ins Auge gefaßt*, was ins Bulgarische mit dem Konventionellen *отдалеко бе забелязал К.* (hatte K. von weitem bemerkt) übersetzt wird.

Und nach dem Dialog zwischen den beiden verschwinden der Lehrer und die Kinder in der steil abfallenden Gasse.

Sie verschwanden bald in einem jäh abfallenden Gäßchen. (Kafka 1982, 20)

Скоро изчезнаха надолу по една стръмна уличка. Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 16)

Das Verschwinden der Figuren bei K. ist von einer expressionistischen Atmosphäre durchdrungen (kontrastreiche Proportionen, ein jächer, stürzender Abstieg ins Unbekannte, der immer bedrohlich ist).

In der bulgarischen Übersetzung geht dieses für den Expressionismus charakteristische Unheimliche und Abgründige definitiv verloren. In der bulgarischen Beschreibung wirkt das Bild idyllisch und malerisch. Und das ist ein typisches Beispiel dafür, wie die Extremität der kafkaesken Bildsprache eher übertüncht und in einer der bulgarischen Kultur nähere Verständlichkeit gebracht wird.

Eine weitere große Hürde bei der Übersetzung ist die Wiedergabe von Gestik, Mimik und des Raumverhaltens der Figuren mit der natürlichen Leichtigkeit, die im Deutschen möglich ist.

Alles ist anders: die dynamische Gestaltung, die Bewegungen und die Möglichkeiten, Richtungen anzugeben, was bei Franz Kafka, der mit großer Kontrolle schreibt und jedes Detail sorgfältig auswählt, immer von wesentlicher Bedeutung ist. Er nutzt die Möglichkeiten der deutschen Syntax und der flexiblen Wortbildung voll aus.

Die für Kafka charakteristische räumliche Symbolik lässt sich schwer mit derselben Natürlichkeit des Originals ins Bulgarische übersetzen. Gestik und Gesichtsausdrücke (insbesondere die Blicke) sind oft räumlich gebunden. Kafka ist sehr genau in der räumlichen Zuordnung und der strukturbildenden Personenpositionierung, die zudem szenisch wirken. Die Bewegungen und räumlichen Positionen der Figuren drücken hierarchische Beziehungen aus und ermöglichen auch einen Perspektivenwechsel auf den Handlungsablauf. Im Deutschen lässt sich dies leicht und präzise durch Präfixe von Bewegungsverben vermitteln. Auch die Opposition hoch-tief wird sehr kompakt durch Verbpräfixe wiedergegeben.

Aufgrund der unterschiedlichen Natur des Bulgarischen kann jedoch selbst die gewöhnlichste Bewegung eine Hürde bei der Übersetzung darstellen. Der Transfer der räumlichen Symbolik ins Bulgarische erfolgt durch zusätzliche Wörter, die den Satz erschweren und in der Logik sogar redundant klingen. Dazu ein Beispiel aus „Das Schloss“, in dem sich K. an eine Situation aus seiner Schulzeit erinnert:

Er rammte die Fahne ein, der Wind spannte das Tuch, er blickte hinunter und in die Runde, auch über die Schulter hinweg auf die in der Erde versinkenden Kreuze, niemand war jetzt und hier größer als er. Zufällig kam dann der Lehrer vorüber, trieb K. mit einem ärgerlichen Blick hinab, beim Absprung verletzte sich K. am Knie... (Kafka 1982, 49-50)

Заби знаменцето, вятърът изпъна плата, той погледна надолу и наоколо, хвърли и един поглед през рамо към кръстовете, хлътна в земята, нямаше по-велик от него тук и сега. Тогава оттам случайно мина учителят, погледна го сърдито и го накара да слезе... Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 37)

Eine weitere Besonderheit, die von den bulgarischen Übersetzern oft nicht genügend beachtet wird, ist der intensive Gebrauch von Als-ob-Sätzen und Konstruktionen, die in allen Texten Kafkas, besonders aber in den Romanen, häufig vorkommen. Dabei fällt auf, dass diese Form in der Regel zur Verdeutlichung von Mimik, Gestik, Haltungen, Bewegungen, Aussagen und Gedanken der Figuren (auch der Perspektivträger), also zur Personendarstellung dient. (Binder

1976, 195) Diese Strukturen liefern nämlich zusätzliche Erklärungen für dieselben mimischen und gestischen Details. Dabei unterscheidet sich die Zusatzinformation im Als-ob-Satz von der Primäraussage und bringt neue Aspekte des fraglichen Sachverhalts, aber eben in einem nicht ganz eindeutigen Licht. Gesten, die in Als-ob-Sätzen verpackt sind, erweitern auf eine außergewöhnliche Weise den „Wahrnehmungshorizont und appellieren an die Vorstellungskraft des Lesers“. (Binder 1976, 217)

Hier ist ein Beispiel aus dem „Proceß“, bei dem der Vergleichssatz nur die Art der Bewegung darstellt. Josef K. staunt:

Aber vor der Tür, als hätte er nicht erwartet, hier eine Tür zu finden, stockte er. (Kafka 1990, 47)

Но пред вратата се стъписа, сякаш не беше очаквал да намери тук врата. Übersetzt von Dimitar Stoevski (Kafka 1980, 28)

На прага обаче спря, сякаш не бе очаквал да се окаже през изхода. Übersetzt von Ljubomir Iliev (Kafka 2016, 37)

Eine ähnliche Funktion erfüllen auch die Vergleiche mit *wie*. In Wie-Strukturen werden bekannte Ausdrucksbewegungen visuell verdeutlicht und vor allem spezifiziert und mit individuellem Leben erfüllt.

Dabei ist zu beachten, dass Kafka Aussagen über das Innere der Hauptfiguren überhaupt ungern als erzählerische Direktinformation gibt. Er macht sie lieber vom Bewusstsein der Figuren abhängig.

Die Gesten und nonverbalen Signale, die in Als-ob- oder Wie-Strukturen gefasst sind, erinnern sehr an Regieanweisungen in einem Theaterstück und sollten neutral und nicht erklärend übersetzt werden, als ob man eine bestimmte Bedeutung in etwas suchen würde, das fremd klingt:

K. stand wie in Wolken (Kafka 1982, 26)

На К. му се стори, че се намира сред облаци. Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 17)

К. стоял, словно окутанный облаками. Übersetzt von Rita Rait-Kowaljowa (Kafka 2021, 11)

K. might have been surrounded by clouds. Übersetzt von Anthea Bell (Kafka 2009, 13)

Kafka behandelt auch die Syntax sehr oft frei, was zu Schwierigkeiten beim Übersetzen führen kann. Dies wird auch in dem schon angeführten Beispiel deutlich: „Aber vor der Tür, als hätte er nicht erwartet, hier eine Tür zu finden, stockte er..“, wo wir eine für Kafka typische Darstellungsform sehen, bei der die Haupt-

information als eine Art Rahmen gegliedert wird. Die Spannung, die durch die außergewöhnliche Syntax entsteht, ist im Bulgarischen stilistisch schwer zu vermitteln.

Hier noch ein weiteres sehr anschauliches Beispiel aus dem „Proceß“, dem Kapitel über den Kaufmann Block. Josef K. ist beim Advokaten und Leni erscheint, sie versucht durch rasche Blicke zu erfahren, was geschehen war:

Sie nickte K., der sie starr ansah, lächelnd zu. (Kafka 1990)

Тя усмихнато кимна на К., който я гледаше втренчено. Übersetzt von Dimitar Stoevski (Kafka 1980, 173)

Кимна с усмивка на К., който я стрелна с безучастен поглед. Übersetzt von Ljubomir Iliev (Kafka 2016, 201)

K. la regarde fixement ; elle lui adressa un sourire. Übersetzt von Vialatte (Kafka 1987, 237)

K.s starrer Blick, Lenis Nicken und ihr Lächeln stehen als drei isolierte Elemente einer nonverbalen Kommunikationssituation beziehungslos nebeneinander. Es bleibt offen, ob Lenis Gesten bei K. auch wirklich ankommen. Hier verklammert Kafka die Perspektiven von Leni und K. durch den eingeschobenen Relativsatz, ohne sie inhaltlich wirklich zu verbinden. „Die ‚Grammatik‘ der Gebärden bei Kafka ist insofern nicht nur auf der Ebene der einzelnen Zeichen problematisch, sondern auch in ihrer entstellten und deshalb auch umstellbaren Syntax. Wie jeder Leser ist der Übersetzer gezwungen, diese Syntax zu entziffern.“ (Utz 2001, 275)

In den bulgarischen Fassungen findet die Kommunikation zwischen K. und Leni statt, im Unterschied zum Ausgangstext. Die Übersetzungen geben eine vollständigere Version der Zeichensprache in einer linearen Struktur des Satzes wieder. In Ilievs Übersetzung spürt man sogar eine Art Konfrontation zweier Antagonisten. Es ist kein Zufall, dass das Wort „Blick“ im Original fehlt. Denn der Blick steht bei Kafka für die menschliche Verbindung, der Blick ist sozusagen das sanfteste, indirekteste Kommunikationsmedium. Das Anstarren als Geste „nach Ausweis der mimischen Forschung, darauf hindeutet, dass jemand vollständig von einem Gedanken gefesselt ist, der ihn übermannt oder niederschlägt.“ (Binder 1976, 178)

Als Kontrapunkt dient die französische Übersetzung des Romans, in der der Übersetzer Alexandre Vialatte die Handlungen von K. und Lenny in zwei autonome, nur durch Semikolons verbundene Hauptsätze trennt und dadurch der Aussagekraft der Satzstruktur im Ausgangstext näher kommt.

Die abschließenden Beispiele aus dem Roman „Das Schloss“ sollen eine weitere Spezifika der bulgarischen Übersetzungen illustrieren: die Vorliebe der

Übersetzer für Redewendungen, die Körperteile enthalten. Die Übersetzung neutraler Beschreibungen mit solchen Idiomen entspricht nur auf den ersten Blick dem Kafka-Stil. Allerdings werden Körperteile bei Kafka nie in einem banalen Sinn verwendet, sondern sind immer in einer konkreten, real optischen Bedeutung realisiert.

Ich habe schon von ihm gehört“, sagte K. „er war an meiner Berufung beteiligt. (Kafka 1982, 295)

Чувал съм за него – рече К., – и той има пръст в поканата за моето назначение тук. Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 205)

Statt *beteiligt* verwendet die bulgarische Übersetzerin die Wendung *има пръст в* (wörtlich: *hat einen Finger in*).

Jedenfalls ist es krankhaft, wenn man sich aus Angst vor ihr etwa unter der Decke versteckt und nicht wagt hinauszuschauen. (Kafka 1982, 421)

Така или иначе, не е нормално да се боим от подобни случаи, да се крием под одеялото и да не смеем да си подадем носа. Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 287)

Statt *nicht wagt hinauszuschauen* – die Wendung *не смеем да си подадем носа* (wörtlich: *nicht wagen die Nase nach draußen zu stecken*).

Nach einer Weile schweigenden Arbeitens fragte Frieda, warum sich denn K. jetzt dem Lehrer so sehr füge. (Kafka 1982, 242)

защо сега така изведнъж превива гръб пред учителя übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 170)

Statt *sich so sehr füge* – die Wendung *превива гръб пред...* (wörtlich: *beugt seinen Rücken vor...*).

Wenn Du kein Vertrauen zu mir hast, wie soll dann bei mir nicht Mißtrauen entstehen, bin ich dann doch völlig der Wirtin überlassen, die Du durch Dein Verhalten zu bestätigen scheinst. (Kafka 1982, 251)

Щом като ти ми нямаш доверие, как тогава в мен да не се породи недоверие? Тогава наистина ще бъде изцяло оставена в ръцете на гостилничарката, чиито приказки сякаш потвърждаваш с поведението си. Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 176)

Statt *völlig der Wirtin überlassen* – die Wendung *ще бъде изцяло оставена в ръцете на гостилничарката* (wörtlich: *Ich werde ganz in den Händen der Wirtin gelassen*).

dass Du Dich immer über mich hinweg zu Klamm drängtest, war schlimm... (Kafka 1982, 253)

Лошо беше, че все се стремеше да стигнеш до Клам през главата ми... Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 177)

Statt *über mich hinweg* – die Wendung *през главата ми* (wörtlich: *über meinen Kopf*).

An anderen Stellen werden in den bulgarischen Übersetzungen bestimmte Körperteile durch andere ersetzt, um den Text flüssiger und verständlicher zu machen, obwohl im Original auch eine sehr ungewöhnliche Kombination an der Stelle vergleichbarer Standardausdrücke vorkommt.

Denk nur, unmittelbar Klamm zugeteilt sein, mit ihm von Mund zu Mund sprechen (Kafka 1982, 276)

Помисли само – да си зачислен направо при Клам, да разговаряш очи в очи с него! Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020, 193)

Теперь он, по его словам, прикреплен к Кламму и получает поручения от него лично. Übersetzt von Rita Rait-Kowaljowa (Kafka 2021, 110)

Just think of being assigned to Klamm, speaking to him face to face! Übersetzt von Anthea Bell (Kafka 2009, 155)

Von *Mund zu Mund sprechen* erweist sich nicht nur für die bulgarische Übersetzerin als ein Stolperstein, obwohl im Originaltext eine Modifikation des Standardausdrucks von *Angesicht zu Angesicht sprechen* verwendet ist, um den Fokus der Handlung auf dem jeweiligen Körperteil zu reduzieren.

...dass ich es daher auf eigene Faust erreichen muss. (Kafka 1982, 252)

ето защо ще трябва да го постигна на своя глава Übersetzt von Iva Ivanova (Kafka 2020)

Die Verwendung der bulgarischen Redewendung на *своя глава* (wörtlich: *auf eigenen Kopf*) entspricht in diesem Kontext nur bedingt dem deutschen *auf eigene Faust*. In der deutschen Wendung liegt der Bedeutungsschwerpunkt auf der Selbstständigkeit. Sie charakterisiert jemanden, der sein Ziel aus eigener Kraft erreichen will. Der bulgarische Ausdruck „auf eigenen Kopf“ hat zwar auch die Bedeutung „etwas ohne die Hilfe anderer erreichen“, doch diese Bedeutung ist veraltet. Im heutigen Gebrauch heißt es „ich tue etwas auf eigenes Risiko, ohne auf die Meinung anderer zu hören“. So erzeugen die Worte der Romanfigur im Original und in der Übersetzung unterschiedliche Vorstellungen, projizieren unterschiedliche Eigenschaften auf die Figuren und stellen sie in unterschiedliche Beziehungen zueinander. Schon die kleinste Verschiebung zwischen den Wörtern führt zu neuen Interpretationen.

Der Übersetzer sollte nicht außer Acht lassen, dass er ein Vermittler ist, der durch seine Interpretation nicht nur die Leser einer anderen Kultur durch das

Original führt, sondern auch die gesamte Rezeption eines Autors in dieser Kultur stark beeinflusst.

Was wir brauchen, ist eine gründlichere Auseinandersetzung mit Kafka, die auf die verborgenen Details und die subtilen Nuancen in der Sprache und der Körpersprache sowie ihre Einzelheiten achtet. Die Bedeutung des nonverbalen Verhaltens ist für Kafka von zentraler Bedeutung. Die visuelle Gestaltung ist ein weiteres Ausdrucksmittel, auf das Kafka nicht nur beim Schreiben immer wieder zurückgriff. Das Zeichnen war für ihn zeitlebens eine große Versuchung. Immer wieder versuchte er, das Wesen verschiedener Figuren in bewegten und ausdrucksstarken Zeichnungen auszudrücken. Diese bekannten Skizzen sind mit seinen literarischen Gestalten vergleichbar und belegen die auffallende Verwandtschaft zwischen der verbalen und nonverbalen Charakterisierung der Figuren. Nur eine systematische Analyse und eine präzise Übersetzung der körperlichen Zeichen können die rätselhaften Figuren und ihre Beziehungen wirklich enthüllen.

LITERATURVERZEICHNIS/ REFERENCES

- Adorno, Theodor W. 1997. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Gesammelte Schriften. Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1996. *Gesammelte Schriften, II-2*. Rolf Tiedemann / Hermann Schwegler (Hrsg.). Suhrkamp.
- Binder, Hartmut. 1976. *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Metzler.
- Birdwhistell, Ray. 1990. *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. University of Pennsylvania Press.
- Dornseiff, Franz. 2010. *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. De Gruyter.
- Kuepper, Karl J. 1970. „Gesture and Posture as Elemental Symbolism in Kafka’s “The Trial.” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 3, No. 4, New Views of Franz Kafka: 143–152.
- Robinson, Peter. 2008. *Handbook of cognitive linguistics and second language acquisition*. Routledge.
- Schiffermüller, Isolde. 2011. *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Franke Verlag.
- Utz, Peter. 2001. „Übersetzte Gesten in Kafkas Proceß.“ In *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, Isolde Schiffermüller (Hrsg.). Edition Sturzflüge.

QUELLEN FÜR DIE BEISPIELE/ SOURCES OF EXAMPLES

- Kafka, Franz. 1980. *Protsesat*. Übersetzt von Dimitar Stoevski. Narodna kultura. [Кafka, Франц. 1980. *Процесът*. Превод Димитър Стоевски. Народна култура.]
- Kafka, Franz. 1982. *Das Schloss*. Kritische Ausgabe. S. Fischer Verlag.
- Kafka, Franz. 1982. *Preobrazhenieto. Izbrani razkazi*. Übersetzt von Ventseslav Konstantinov. Hristo G. Danov. [Кafka, Франц. 1982. *Преображението. Избрани разкази*.

- Превод Венцеслав Константинов. Христо Г. Данов.]
Kafka, Franz. 1987. *Le Proces*. Traduction d'Alexandre Vialatte. Preseiltation de Claude David. Gallimard.
Kafka, Franz. 1990. *Der Proceß. Kritische Ausgabe*. S. Fischer.
Kafka, Franz. 1994. *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*. Fischer Verlag.
Kafka, Franz. 2001. *Protsess*. Übersetzt von Rita Yakovlevna Rayt-Kovaleva. [Кафка, Франц. 2001. Процесс. Перевод Рита Яковлевна Райт-Ковалева.]
Kafka, Franz. 2007. *Izbrano*. Übersetzt von Dimitar Stoevski. Fama. [Кафка, Франц. 2007. *Избрано*. Превод Димитър Стоевски. Фама.]
Kafka, Franz. 2009. *The Castle*. Translation Anthea Bell. Oxford University Press.
Kafka, Franz. 2016. *Protsesat*. Übersetzt von Lyubomir Iliev. Atlantis – KL. [Кафка, Франц. 2016. *Процесът*. Превод Любомир Илиев. Атлантис – КЛ.]
Kafka, Franz. 2018. *Metamorfozata*. Übersetzt von Lyubomir Iliev. Fama+. [Кафка, Франц. 2018. *Метаморфозата*. Превод Любомир Илиев. Фама+.]
Kafka, Franz. 2020. *Zamakat*. Übersetzt von Iva Ivanova. Atlantis – KL. [Кафка, Франц. 2020. *Замъкът*. Превод Ива Иванова. Атлантис – КЛ.]
Kafka, Franz. 2021. *Zamok*. Übersetzt von Rita Yakovlevna Rayt-Kovaleva, Tekst [Кафка, Франц. 2021. *Замок*. Перевод Рита Яковлевна Райт-Ковалева, Текст.]

✉ Assoc. Prof. Gergana Fyrkova, PhD
ORCID ID: 0000-0002-6094-5829
Department of Western languages
Faculty of Classical and Modern Languages
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tsar Osvoboditel Blvd.
1504 Sofia, BULGARIA
E-mail: g.fyrkova@uni-sofia.bg