

研究ノート：文学テキスト理論についての 予備的考察 (1)

—— カフカ作品の理解のために ——

中 尾 光 延

「記号学が何から成り立ち、どんな法則がそれを支配するかを教えるであろう。……記号学が発見する法則は、言語学にも適用されるに違いない。言語学はかくして人間の事象の総体のうちでよく定義された領域に結びつけられることになる。」

(フェルディナン・ド・ソシュール：『一般言語学講義』より)

芸術言語のメッセージ

あらゆる文学作品のテキストの冒頭部や結末部は種々の意味で重要である。その重要性は、たとえば、ある作家の処女作とライフワークと称される作品と対比的に考察されうるかもしれない。作家の処女作には、かれがその後の全作品において展開するであろう基本構造の特性が示されることが多いのはなぜであろうか。作家の処女作にあっては、その作家が自己を実現しようとする文体、書くことにより様々な「社会」との対話を通して獲得した思想、精神的アイデンティティの探求の拠り所とする言語についての考察、その言語に歴史的に内在する文法や構文や修辭との相互対話、作家が作品を介して伝えたいメッセージなどの基本イメージが実現されることがある。いうまでもなく、「作家の言語」とは、作家が駆使しうる言語だけではなく、その言語に浸透している「複数の言語」をも含むであろう。一般に、通時的にも共時的にも言語は相互に浸透しあい、ある一つの言語は、他の言語を包摂し、また包摂されている。一つの言語は他の言語とのたえざる接触による自己認識、対話による相互更新、角逐による新規創造、相互破壊と相互修復などにさらされている。また作家によって用いられた言語は、その都度、しかも絶えざる通時的なコノテーションのただなかにある。つまり歴史性と非歴史性の両者から浸透され、両者に投げ返される。

かかる言語によって「創作」された「作品のメッセージ」は従って、情報伝達の観点からみなせば、発信者のメッセージ、媒介者のメッセージ、受容者のメッセージの三通りのメッセージを考えてみる事が可能である。文学作品のテキストのメッセージについては、同様に、幾つかの分類が可能である。作家が受容者へ伝えることを望んでいるメッセージ、作品自体が発しているメッセージ、読者が受容したとみなすメッセージ、など。大急ぎで言うておかなければならぬのは、作家が伝えたいイメージと、読者の受け取るメッセージの間には、時に同一、時に誤差、時に全く異質の場合が生じるものであることである。言語表現の契機自体が作家自身にとって不明な場合でも作品が成立することのある場合をみても、作家の伝えたいメッセージの記号と読者の受け取るメッセージの記号とは食い違う場合も生じるのである。このことはしかし作品というものが、幾重にもどのようにも理解されうるといふ裏返し不可知論を意味するものではない。

文学理論は自律する

作家が作品を通して伝えたい（もしくは秘匿したい）メッセージ。この場合は、作家自体が作品のメッセージ解読の鍵となる。コード解読の鍵は作家の生涯に隠されている。個人の生涯の謎を解く場合に、作家「個人」を時代の産物として了解するのであれ、過去の歴史の産物として関係づけるのであれ、或いはそれらの複合体としての文学的人格を考えるのであれ、解釈学は文学以外の基準コードを借用し、もしくはこのような文学以外のコードを文学学において有効に使える記号体系へと翻訳しなければ、作品を了解するための予備作業としての作者の解読をなし終えることは不可能である。作者の生涯と、その生涯の営まれた風土、歴史、作者の重視する言語、言語一般の歴史と伝統、それらすべてが創造者の世界に関与する。作者は、作品によって世界をその都度創始する。作家は時代と歴史と社会と神の「被造者」であり、同時に文体と作品のコード体系と意味作用の「創造者」である。この両者の間には超えがたい深淵がある場合が多い。この両者の深淵間に橋架けしようとするのが芸術理論の使命である。このことから、文学理論にとっては、それ自体が、一つのジャンルとして、「作家の作品」や「人間と歴史研究」などと等身大になることが要求される。

それにくわえて、媒介者のメッセージ、受容者のメッセージが考えられる。（これらについては後述。）

コミュニケーション理論による芸術テキスト理論の革新

ところで、ユーリー・ロトマンの記号論の出発点は、「芸術は伝達の一手段」であり、「芸術とは特殊な方法で組織された言語による伝達である」というテーゼにあった。このテーゼを補強するのは、すなわち、芸術を芸術たらしめる最たるものは、芸術にそれぞれに独自で特殊な言語、すなわち、「芸術言語」であり、芸術作品とは「芸術的情報」を送信するテキストであり、芸術的情報は個別的には、そのテキストの構造と、一般的には芸術言語の構造と不可分である。この特殊な芸術言語で織りなされたテキストの構造と「観念の構造」を結びつけているその原理を探求することが文学研究の使命である。芸術言語は相補的な諸言語からなる複雑な階層であるから、テキストは受容者に対して決して一義的な情報を提供するものではなく、たとえば、造形芸術の言語は、新たに見る者、新たに触れる者に対して絶えず新たな情報を提供する。もし解釈という立場に立てば、理論的には無限の解釈の可能性が存する。ソシユールにおいて出発した言語理論から芸術言語理論へのはしがきは、ここにおいて、芸術理論や言語表現美学を支える理論的必然性を獲得するのである。

文学テキストの芸術言語

文学作品は、芸術言語の中でもっとも「言語性」についての高い意識を有する。文学テキストは「言葉」を表現の手段とするために、文学テキストの芸術言語を理解したり、了解したりする作業には、「言葉」の「言語性」についての基礎的な言語学の研究がつきものである。その場合、自然言語とメタ言語についての複層的な言語学が必要とされる。

ロトマンにとって、テキストの解読とは、第一に、作品を支配する芸術言語の解読であった。また、その芸術言語が、文なり或いは作品という記号体系を構成し、作者の観念体系として変身している様を調べたり、芸術言語と作者の観念体系との結びつきの原理を突き止めるのは、本来記号学が言語学ときっても切れない関係にあるために、きわめて困難である。実際、芸術言語は、無限の現実世界との限りない相対の中にある。テキストは現実世界の提示する無限の世界を限定的に、個々の世界をモデルとして抜き出すのである。ボヴァリー夫人は無数のボヴァリー夫人の代表的な代理モデルである。現代文学が象徴を多用するのは、「実際世界が無限に複雑になってゆくように見えるから」であり、「無限に世界のモデルを増殖させているように見えるから」である。現実世界のなかの無数のボヴァリー夫人は、作品『マダム・ボヴァリー』の世界に

「象徴」されている。テキスト化されたボヴァリー夫人の世界は、現実世界の一つの事例にも精確に適合しないが、総ての事例に範例的に適合するのである。世界の多義性に対してテキストはある戦略をもってするのである。つまり、文学テキストの多くが、象徴や比喩や寓意やその他多くの文学的修辭を多用することは、それらが、多義化し、象徴化した世界に真剣に対応していることを意味する。極端な「テキスト」理論にあつては、作品の「作者」なるものが消滅してしまう場合があるのはこのためである。

「テキスト」は世界を再現するのではなく、現実世界からのモデルを実現する

さてテキストは、世界を再現するのではなく、現実世界からのモデルを実現する。その際、テキストはしかし有限であるから、複数のモデルが組み合わされて同一テキストの中に共存することはあり得ることにしても、現実世界の総ての世界をモデル化して、一度に内包することができないのはいうまでもない。実際、テキストは、「複数の水準で作動したり、複数の体系が重なり合っているから」、水平的にも垂直的にもその構造原理が探求されねばならない。文学テキストの場合は、文法的、音声的、構文的、などのテキストの構造的レベルから、表現法、そのテキストに先行するテキストとのミメシス関係、その言語遊戯体系などの垂直軸から、そして最後にテキストの及ぼす「意味作用」などの喩的関係論から、などの重層的解説を要求するのである。ロトマンは、詩的言説のテキストの場合などのように、とりわけ情報の複雑さと構造の複雑さが有機的に結合されている場合などにはテキストはさらに複雑な「内部構造」を有する、という。その場合ロトマンは、そのような複雑性の困難を解決するために、言語の複雑な構造化を「範列レベル」を構築することで理解しようとした。これらはイェルムスレウの連辞軸と範列軸、ソシュールの連合関係と統合関係、ヤコブソンがテキスト解説に用いた選択の軸、統合の軸、の基本構造の理解概念と同じである。

詩的言語

詩的言語においては、言葉の形式によってその働き方に差異があり、また音や語の結合は、これら二つの原理に基づいて行われる。その場合、連辞軸（統合論）は文の形成の基礎であり、文の意味の実現を志向する。文の意味の実現は、情報伝達機能を左右するものであるから、自動化の傾向をもち、範列論は脱自動化を志向する。それゆえ詩的言語の場合には、連辞論の軸に対して絶え

ず範列論の軸が絡み合い、多くの場合には後者が前者を圧倒する場合もしばしばである、というのがロトマンの結論である。

構造分析は創作の科学である

ロトマンは、文学テキストの解説は、「テキストの全体的意味」から出発して、「巨大意味単位のレベル」、「文の統辞・意味論的構造」、「語のレベル」、「音素群（音節）のレベル」、「音素レベル」に至る創作過程の再建を意味するという。なぜなら文学的テキストは、「非芸術的テキストの記号体系との類推により」、「音韻論的、文法論的、語義・意味論的、微視・統辞論（文的統辞論）的、巨視・統辞論（超文的統辞論）的レベルといった個々のレベルが区別される」が、ロトマンはさらに、文学テキストの解釈の場合には、「これらのレベルをあらかじめ区別し、祖述しなければ、芸術テキストの精密モデルを組み立てることは不可能である」という。「しかもこのような区別は、単に予備的な、発見法的意味しかもたないのである。」。なぜなら、「芸術テキストの、現実の機能は、非芸術的構造においてみられるよりも、はるかに活発な、諸レベル間の相互作用と関係しているからである。」。それゆえ、芸術テキストの編成（コンポジション）は、機能的に異質な諸要素の連続、様々な諸レベルの構造的な主調音の連続として組み立てられるのである。これが構造分析の縦軸と横軸の結合の分析であるの言うまでもない。

ロトマンの結論

文学的テキストの内部では、これらの異質な諸レベル、諸要素が、一つのまとまった編成組織としてテキストを構成する。それらは構造的連続体として組み立てられ、他の構造的連続体が被せられ、それらの諸構造は、絶えず被せられる構造を「攪乱」し、破壊する作用を及ぼし、その結果「著しい融通性と無限の意味論的活性のメカニズムが形成される。」。それゆえ文学的テキストにあっては、「もともとが非等価的な構造要素、登場人物と脚韻、リズムの惰性の破壊と碑銘、被写体距離と視点の入れ替え、暗喩における意味断層等々が、統一的な連辞論的構造体の等価的諸要素として登場する。これらの諸々の構造的な主調音の統一的、合成的レベルの記述こそ文学テキスト解析のなすべきところである。」。ロトマンはここ至って、芸術テキストの構造に関する重要な結論に到達する。すなわち、非芸術的テキストとは対比的に、「芸術テキストにおいては、非等価的な構造要素が統一的な連辞論的構造体の等価的諸要素として

登場するが、構造的法則としては、非均質性、構成上異質な諸分節の並置である。」というものである。ロトマンはここで、ロシア中世の聖像画に現れた、同一画面上で複数の遠近法の用いられている例、またトルストイの『戦争と平和』では、異なる社会グループ間では相互にそれらの行為基準が異なる例などをあげて、様々のレベルの構造要素が交錯し、前の構造が次の構造を隠蔽し、隠蔽された構造が次の未知の構造を生み出しながら文学テキストを縦横に貫き、異なる要素が衝突する結果、「その各々の断片において世界についての新しい見方、人間関係の新しい構成を感じさせるのである。」としている。

芸術テキストは世界の構造モデル化である

さて前述のように、ロトマンが芸術テキストについて明確にしたのは、芸術テキストと非テキストとに分割する枠を設定することが可能である、ということであった。ロトマンによれば、テキスト自体は、それ自身有限であり、現実界という無限の対象からモデル化を図るものであった。一方、芸術テキストの特性は、学問的テキストとは異なり、「題材の各要素に対して複数の意味が同時に現れる」ことにある。これは先のテキストの基本構造についてのロトマンの結論である「芸術テキストの編成は、機能的に異質な諸要素の連続、様々な諸レベルの構造的調音の連続として組み立てられる」というテーゼとまさしく裏腹の関係にある。すなわち、芸術テキストの重層的構成とは、「音韻論的、文法論的、語義・意味論的」など、異なる様々な個々の記号体系のレベルが同時に並立することにあつた。この場合、どのような記号体系のレベル群を措定するかは多くの場合ジャンルによって異なるとはいえ、個々のジャンルに属する作品の記号体系のそれぞれのシステムを明らかにし、記号体系と記号体系の輻輳の具合、ある記号体系と別の記号体系の水面下での連合や角逐、そのような衝突の結果、どのような新しい世界や人間についての視角が生じるかなどを芸術理論は確認することになる。なぜならそれらこそ文学テキストの真のダイナミズムを構築するものであるからだ。文学テキストのこのようなダイナミズムを生み出す構造を把握し、構造と構造の弁証法的な対話関係を明らかにすることが文学理論の任務である。

ところで、ロトマンによれば、テキストの神話的位相は普遍界全体に対応し、テキストの話材的な位相は現実界の何らかの位相に対応する。結末が悲劇的である場合、たとえば主人公の悲劇を語りながら作者は世界全体の悲劇を語る。作品の冒頭部は「テキスト」をコード化したり、読者にジャンルや文体や芸術

コードに関する最大に可能な情報を与える役割を担うのである。とすれば、文学テキストは言語による、言語のための、言語を目的とした「宇宙空間の構造モデル」であり、「上昇と下降、境界と境界侵犯、閉鎖と開放」などの特性を有する。テキストの冒頭と結末は、言語宇宙空間の根本的構造の特色をもっとも鮮明に示すのである。

「開かれた」作品

ウンベルト・エーコの『開かれた作品』は、芸術作品の記号論的解釈が言語学理論の応用であることを改めて明確にした。彼は、文学、造形芸術、音楽、建築、ユニット家具にいたるまでの「芸術作品」が、無限に翻訳可能な諸記号からなる一つの体系として分析可能であることを示した。エーコにとって芸術作品は、組織体として<閉ざされ>ているが、その還元不可能な単独性を変質させぬまま、多様に解釈できるという意味で<開かれ>ているのである。たとえば、聖書、詩、形象芸術などの一切は、「字義的、寓意的、道徳的、彼岸的」という四つの異なる意味から解釈することができる、と述べる。この場合、解釈は異なる四つの「意味」を表現しており、異なる「意義」を表現しているわけではない。理論上「神のロゴス」を光源として、そこから発する展開線を基につくられた遠近法のもとに見たてられた世界は、一義的な秩序にもとづいた階層的世界像を人々の目に焼き付けた。神のロゴスを第一原因とする遠近法的秩序構成の原理は、同時に一義的な解釈方法論を支えるものであり、しかも諸解釈の出発点であり、起源である。この場合、遠近法を構成する理論上の線を逆に辿って、神のロゴスから発する光源を発見することが解釈の意義を決定する。失われた聖杯、人類の記憶に残っている楽園の記憶を辿り直すこと。それはロマン主義時代の創作のように、多くの作家に共通する普遍的な作品創作の方法論をも規定していたものである。象徴に溢れている中世の造形芸術の場合でも、象徴自体の多義性はいうまでもないにしても、その芸術作品の創作者が作品上の象徴に寄託している解釈は常に一義的なものである。つまり創作から解釈へと通じる一本の線が明確にひかれていると解釈者は措定するわけである。

多義的な創作と解釈

エーコが挙げている楽曲の例はきわめて示唆的である。K. H. シュトックハウゼンのピアノ曲第十一番は、演奏家が一枚の紙上に印刷された楽曲のパートを任意に選んで弾き始め、次に続くパートもその都度選ぶように指定してい

る。楽節の継起を、演奏家がモンタージュ技法で選択するわけである。P.ブレーズのピアノ曲の場合でも、同様に、楽節を任意に選択して組み合わせ演奏家が演奏する、という例を挙げている。このような場合、楽曲は作曲家と演奏家の共同作業であり、演奏家はまた作曲家との関係でいえば聴衆の一人でもあるから、楽曲は作曲家と聴衆の共同制作作品であるともいえる。作曲家によって支配されている楽曲が、聴衆に一義的な解釈を強要することについての懐疑からこのような発想は生まれていると考えられる。当然、演奏された作品は、作者によって全体的な曲想の調子を規定されつつも、音楽の本質の一つである時間的な継起は演奏家によって支配される。あるいは継起の契機がその都度「創作」される。聴衆もまた、作曲家や演奏家とともに演奏される場と時間を一回限り共有することで、「解釈」という創作に加わるのである。この場合「作品」は多義的な解釈を許容する「開かれた」作品であることをみずから名乗っているのである。すなわち「作品」とはたえざる未完を意味し、「創作」とは個人の「作者」の独裁下にあるものだ、という観点は完全に払拭されて、創作は作品の書き手、受容者への媒介者、受容者の三者の共同作業の産物となる。極端な場合には作品はその都度自己を更新し、解釈もまた当然その都度更新されるというか、無限の解釈の可能性を提供するような作品が「書かれる」ことになるだろう。一人で、しかも複数の作家というものが考えられ、一義的な解釈、しかも多義的な解釈が生じることが考えられる。

テキスト理論は科学を志向する

ところで、このような考え方を敷衍すれば、現代作品の多くは、「複数の一人」の作家によって書かれていることが明らかである。ミメシス理論で補強するまでもなく、「作家」は様々な形式と様態で絶えず伝統を模倣する。伝統を拒絶する場合にも、たとえば同時代の最新のモードを拒絶しながら自己の文体を創ろうとする態度のように、そのような拒絶自体が、創作の伝統の新たな創造の契機となる例は豊富にある。この場合、歴史が創作の根本原理である。いかなる革新的な創作者といえども、歴史的創作者であり、歴史の創作者でもある。この場合、現代のテキスト理論が、ガダマーのごとく、歴史に重点を置くか、ハーヴァーマスのごとく、歴史の革新に重点を置くかの違いはあれ、あるいはまた、その「科学性」が、「芸術言語」を有する、いわば「芸術テキスト」に対してのみ有効であるにしても、「テキスト概念」の創始によって、文学テキストの科学的理解の可能性の端緒が開かれたことは確かなことである。

カフカの城・城のカフカ

「カフカの象徴の実存主義的、神学論的、臨床医学的、精神分析的な解釈はそれぞれ、作品の可能性の一部を汲み上げるにすぎない。その作品が汲めども尽きず開かれたままであるのは、それが多義的であるからである。」(ウムベルト・エーコ：『開かれた作品』)。

「開かれた作品」であることはしかし、解釈不能、もしくは解釈の恣意性を意味しない。前述のごとく、たとえば作品の冒頭部には、作者が、「創作行為」から「作品」にかけわたした記号体系の本質的な特質が、しばしば直截に示されることがあるのである。主人公の名前づけの性格に、登場人物たちの相互の「関係性」に、かれらの環境と状況に対する態度に、「事件」の推移形態に、それら総てから、作者が芸術言語として実現しようとした信号体系を、一義的に読みとることが可能である。すくなくとも、文学テキストの解釈の可能性は、そのような前提を立てて進もうとする場合にのみ生まれてくるのである。作品の記号体系を作者が発したいと欲するメッセージの信号体系として読み解くこと。カフカの例。

カフカの「城」

カフカの『城』は「主人公」K.が、ある冬の深夜、雪の降り込めた城村に到着するところから始まる。このK.はどこからきたのか、どこへ到着したのか、どこへいくのかが不明であるから、「旅人」の旅の円環の任意の一点がこの到着である以上、この到着は、繰り返される到着、永遠の未着である。しかも、その到着は、一見客観めかした書き方ながら、主人公 K.の視点の一点のみから描かれている。この到着は、テキストを読み進むに従って、ますますはっきりと到着ですらないことが明らかになる。それゆえ、「城では」と書いたところは、「城は」と書き始めるべきかもしれない。ともあれ、物語の表面上では中心人物である人物が「K.」と書かれるのは、単純化され、記号化された人名のようである。城を読むものは誰しも、「主人公」の「名前」が、記号化を暗示するK.というアルファベットであることに気づき、この物語の「主人公」は、読者とは異なる次元に棲む人間であることを、文章が念を押しているように感じるのである。事実、K.という名前は、多いときには、1ページに何回もでてくるほどで、K.の登場しないページはほとんど無い、といってよいほどである。また主人公 K.以外の人名は現実から借用したモデルと覺しき、「現実的な」名前を有していて、「K.」という記号と別次元の記号原理

を有している。作者自身が登場人物に幾層もの記号レベルを設定しているのである。このこと自体、カフカの芸術言語の体系の示す重要なコードである。テクスト全体の信号体系を解くカギの一つであることが後に明らかになる。

実際この人物の名前は、物語のいかなる状況、いかなる場においても常に登場するといつてよいのであって、通例の「物語」が、単数であれ、複数であれ、主人公とその環境のからみあい、状況と世界のコミュニケーションで成り立つものであるとするなら、この物語作法は随分と異例である。これは、受容者に対しての異化効果をめざした単なる修辞法的な物語技法ではない。なぜなら、この「書かれたもの」の受容者が、どのような読者であるかは、物語の最後の最後まで不明であるからである。この作品は未完であり、作者が受容者の指定を放棄しているのである。この物語の受容者に措定されているのはもしかすると作者自身のみであるかもしれないのである。複数の音、従って複数のアルファベットを連ねて、人の名前、もしくは村の名前、もしくは城の名前を記すが世の物語のならいであるなら、K.、城、城村、などとは、記号もしくは純然たる普通名詞、もしくは事物や人間やそれ以外のものについての、押し進められた符号化の結果とみなすほかない。全体的、普遍的事項の単純化が符号、記号であるとするなら、符号化、符丁化、単純化、構造化がつきものの記号はそれゆえにこそ、単純で簡素な見かけの背後に、数多くの内容を、普遍的全体を秘めていることになる。このテキストにおいて明白なことは、主人公も城も城村も固有名詞で書かれず、普通名詞で書かれていることである。すなわち、題材や話材は現実界から抽象されたモデルであることが、冒頭部における主人公の名前の記号化によって代表されるように、特に強調されているのである。モデル化の過程で現実界の世界はモデルとしての世界としてテキストに登場するのである。この作品の冒頭部は、あたかも無人の舞台上に登場するかのごとく、主人公がテキストに登場することが読者に提示されている。降り込めた雪に閉ざされた城村は舞台上の書き割りのごとく抽象化され、単純化され、記号化されている。K.と城、城と城村、K.と村人たち、K.と城代の対決と交渉、交流の不可能性もしくはその歪みが暗示される。カフカが抱き続けた世界のモデルとしての作品宇宙。城の冒頭部のテキストは、それ自身がコード化された世界を提示すること、およびそのコード化の手続きの秘密自体を明らかにしているのである。

ロトマンの理論の最大の意義は、各種の情報が各様に現れるテキストを一つ

の有機的な統合組織とみなした上で、その組織構造の研究の科学化への道を示したことであった。カフカの城の冒頭部に注目した例で明らかのように、文学テキストを科学として解釈する道の可能性に言及することができるのではないだろうか。

参考書目

- * Yu.M.ロトマン：『文学理論と構造主義』，磯谷 孝訳，勁草書房，1978
- * Hans Georg Gadamer, Gesammelte Werke, J.C.B Mohr, Tübingen, 1993
特に, Bde.1, Bde.2 Hermeneutik, Bde.8, Bde.9 Ästhetik und Poetik.
- * H.G.Gadamer u.a., Ende der Kunst-Zukunft der Kunst, Deutscher Kunstverlag, 1985, 邦訳：フリードリッヒ／ガダマー 『芸術の終焉・芸術の未来』，勁草書房，1989
- * Umberto Eco, A Theory of Semiotics, Bloomington: Indiana University Press, 1976, ウンベルト・エーコ：『記号論』 I, II, 池上嘉彦 訳，岩波書店
- * Umberto Eco, Opera Aperta, Bompiani, Milano, 1967, 邦訳：ウンベルト・エーコ『開かれた作品』，篠原資明・和田忠彦 訳，青土社，1990
- * Umberto Eco, Lector in fabula, Milano, 1979, 邦訳：ウンベルト・エーコ『物語における読者』，篠原資明 訳，青土社，1993
- * Ferdinand de Saussure, Cour de linguistique generale, edition critique, Paris, Payot, 1972, 邦訳：フェルディナン・ド・ソシュール『一般言語学講義』小林秀夫 訳，岩波書店，1972
- * ツヴェタン・トドロフ『象徴表現と解釈』，及川馥／小林文生 訳，法政大学出版
- * ミハイル・バフチン著作集，磯谷孝 他訳，新時代社
- * F.Kafka, Das Schloß, S.Fischer, Frankfurt a.M., 1982
- * F.Kafka, Das Schloß, Apparatband, S.Fischer, Frankfurt a.M., 1982

