

Dichtung und Grammatik

Zur Frage der grammatischen Interpretation

Von Walter Weiss

Was hat Dichtung denn mit Grammatik zu tun? Die so aus ihrem Gefühl heraus fragen, können sich auf gewichtige wissenschaftliche Autoritäten berufen; voran auf Benedetto Croce, der in seinem Hauptwerk, „Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik“ (1900, dt. 1905), als einer der ersten Dichtungskonsequenz als Sprachkunst verstanden hat. Wer grammatische Kategorien auf Dichtungen und ihre Sprache anwendet, verfehlt nach Croce das Wesen der Grammatik, der Sprache und der Dichtung im Ansatz und folglich auch in den Ergebnissen: „Die“ Sprache ist für Croce eine bloße Abstraktion, hinter der sich die lebendige Wirklichkeit der unendlichen Vielfalt einzelner sprachlicher Äußerungen, individueller Redakte verbirgt. Sprache ist also im Grunde individuelle Rede, individuelle Schöpfung, und die Dichtung ist schöpferische individuelle Rede im höchsten und eigentlichsten Sinn. Sie ist legitim nur durch nachschaffende Intuition zu erreichen. Im scharfen Gegensatz zu ihrem Wesen beziehen sich Logik und Grammatik auf Allgemeinbegriffe, auf Klassen, auf Gattungen. Die Grammatik bringt in die Sprache von außen eine ihrem Wesen nicht entsprechende Ordnung hinein. Für die Dichtersprache gilt das in gesteigertem Maße.

Nun gibt es aber auf der Gegenseite – in verschiedenen Spielarten – die Ansicht, daß Grammatik den Zugang zur Dichtersprache nicht verstellen muß, sondern ihn im Gegenteil erschließen kann.

Da ist z. B. der Romanist Leo Spitzer. Er teilt weitgehend Croces Auffassung von Sprache und Dichtung. Trotzdem nähert er sich der Dichtung durch grammatische Beobachtungen. Er versucht, dem Individuellen dadurch beizukommen, daß er auffallende grammati-

sche Eigentümlichkeiten feststellt und verfolgt. Da Einzelzüge in der gleichen Weise auch anderswo vorkommen können, versucht Spitzer auf dem Weg über unverwechselbare Konstellationen solcher Einzelzüge sein Ziel zu erreichen. Er faßte sein Programm in zwei Sätzen zusammen: „individuum non est ineffabile, m. a. W., der individuelle Sprachstil läßt sich mit sprachwissenschaftlichen Methoden beschreiben; und „oratio vultus animi“, d. h., die Dichtersprache ist eine „biologisch notwendige Auswirkung der Individualseele“.¹

Anders als Croce und Spitzer setzen Karl Kraus und Oskar Walzel ohne besondere theoretische Begründung innere Zusammenhänge zwischen der Dichtersprache und der überindividuellen Gemeinsprache, zwischen ästhetischer und grammatischer Sprachbetrachtung voraus, eine Art prästablierter Harmonie. Kraus tut es als Kasuist, Walzel als Systematiker.

Kraus versenkt sich bohrend in grammatische Einzelfälle und macht sie durchsichtig auf die Sprache, die ihm Inbegriff und Signatur des Geistes, der Kultur ist. Ich zitiere aus der Einleitung zu seinem Essay „Subjekt und Prädikat“: „Wie alles, was zur ‚Sprachlehre‘ gehört, und mehr als alles andere, bietet diese Untersuchung die Aussicht einer Mühsal zu keinem größeren, keinem geringeren Ergebnis als dem des Einblicks in eine Unbegrenztheit von Beziehungen, die das Wort, und das kleinste unserer Sprache, durchzuleben vermag. Also eine Ahnung davon, daß in jeder Form seines mechanischen Gebrauchs ein Organismus sei, umgeben und gehalten vom Leben des Geistes.“² Oskar Walzel, der Systematiker, meint, es ließen sich „die gesamten Kategorien der Grammatik“, der traditionellen Grammatik, für die Erforschung der „Wortkunst“ nutzen. Den „kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ Wölfflins gegenüber, die Walzel ebenfalls zur methodischen Begründung der Literaturwissenschaft heranziehen wollte, haben sie den Vorzug, aus dem Organ der Dichtung gewonnen zu sein. Bereits 1924 schrieb er in einem Aufsatz über „Das Wesen des dichterischen Kunstwerks“: „Der Wortkunst wird sicherlich am unbedingtsten gerecht, wer in die Schule der Wissenschaft geht, die sich bisher am emsigsten mit dem Wort beschäftigt, dessen Wege am genauesten beobachtet hat. Es ist die Sprachlehre. Die Gruppen, die

¹ Leo Spitzer, Wortkunst und Sprachwissenschaft, in: Stilstudien. Zweiter Teil, 2. Aufl. Darmstadt 1961, S. 519f.

² In: Die Sprache, 4. Aufl., München 1962, S. 289.

von der Sprachlehre längst gebildet und verwertet worden sind, lassen sich mit Gewinn auf ihre künstlerische Bedeutung prüfen.“³

Er traf sich dabei mit dem Romanisten Emil Winkler („Grundlegung der Stilistik“, 1929), der Voßler und Croce kritisch gegenüberstand. Ein Schüler Winklers, Herbert Seidler, griff gut zwanzig Jahre später die Forderung seines Lehrers und Walzels auf und legte eine systematische Darstellung des ästhetischen Wertes der grammatischen Kategorien in seiner „Allgemeinen Stilistik“ (1953) vor. Dies geschah allerdings im Zeichen einer gewandelten Auffassung von Sprache und Grammatik. Wir kommen gleich darauf zurück.

Wolfgang Kayser, der beim Hervortreten dieses Werks der prominenteste Vertreter der Lehre vom Sprachkunstwerk und seiner adäquaten Erfassung war, begrüßte es. Aber er machte auch einen ersten Vorbehalt. Er fragte, „wieweit sich der Ausdruckswert sprachlicher Formen und Fügungen“ in einem „System der Stilmittel eindeutig festlegen läßt“, und meinte, es bleibe auf jeden Fall „die nicht genugsam zu betonende Tatsache . . . , daß man nur durch einen Sprung vom System zum Individuum kommen kann und daß die Arbeit der individuellen Stilanalyse nur zu einem sehr kleinen Teil von einer allgemeinen Stilistik vorbereitet werden kann“.⁴ Den gleichen Einwand hatte früher bereits Spitzer ähnlichen Versuchen gegenüber vorgebracht.⁵

Kaysers Einwand enthält zwei verschiedenartige Voraussetzungen: zunächst die Spannung zwischen System und individueller Schöpfung. Sie ist unbestreitbar, sie kann nicht beseitigt werden; und es fragt sich, ob ihre Beseitigung überhaupt wünschenswert wäre. Die andere Voraussetzung, der Dualismus zwischen Systematik (Grammatik, allgemeine Stilistik) und Erfassung des Individuellen (nach-

³ In: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926, S. 106. Vgl. dazu auch das Kapitel „Grammatische Kategorien und Stil“ in „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“: „Die gesamten Kategorien der Grammatik, zumal der Syntax, lassen sich . . . für rechte Erforschung der künstlerischen Gestalt der Wortkunst nutzen . . .“ (Photomechanischer Nachdruck der 1. Aufl. von 1929, Darmstadt 1957, S. 383). Praktische Beispiele lieferte Walzel mit Aufsätzen wie „Schicksale des lyrischen Ichs“ (1916), „Zeitform im lyrischen Gedicht“ (1921), „Von ‚erlebter Rede‘“ (1924).

⁴ Das sprachliche Kunstwerk, 10. Aufl. Bern/München 1964, S. 274f.

⁵ Wortkunst und Sprachwissenschaft. In: Stilstudien, zweiter Teil, 2. Aufl. Darmstadt 1961, S. 513, 515f.

schaffende Intuition, individuelle Stilanalyse), folgt daraus nicht ohne weiteres. Die ausschließliche Erfassung des Individuellen ist fragwürdig. In der Form der nachschaffenden Intuition gleitet sie sehr leicht ab und verfällt in ein unkontrollierbares Dichten über Dichtung, in ein Dichten aus zweiter Hand. In der Form der individuellen Analyse des Sprachstiles faßt sie, streng genommen, nicht das Individuelle. Die besonderen Sprachzüge und ihre Konstellationen haben Gattungs (Klassen) charakter: Individuum est ineffabile. Schirmunski brachte diesen Einwand gegen Spitzer vor, und Spitzer konnte ihn nach seinem eigenen Eingeständnis nicht entkräften.⁶

Was auf der anderen Seite die Systematik und ihr Verhältnis zum Individuellen betrifft, so haben sich in den letzten Jahrzehnten Wandlungen in der Sprachauffassung und, zusammenhängend damit, in der Grammatik vollzogen, die eine Annäherung der Positionen begünstigen. Im Anschluß an Wilhelm v. Humboldt und an Ferdinand de Saussure kommt der von Hermann Paul und Croce zugunsten des Einzelsprechers und der individuellen Rede abgewertete Begriff „der“ Sprache zu neuen Ehren. An die Stelle der angeblich allein wirklichen Rede tritt die doppelte Wirklichkeit der Sprache als „langue“ und als „parole“. Parole und langue setzen einander wechselseitig voraus und sind beide sprachimmanent. Die „langue“ ist danach keine von außen über die „parole“ gepreßte begriffliche Ordnung. Das gleiche gilt für die grammatische Beschreibung der „langue“, wenn sie dieser angemessen ist.

Die sogenannte strukturelle bzw. strukturalistische und die sogenannte inhaltbezogene Richtung der erneuerten Grammatik bemühen sich um eine solche Beschreibung. Sie setzen nicht bloße Laute, sondern lautlich-inhaltliche Ganzheiten als kleinste Spracheinheiten an. Sie verwenden Methoden, wie die systematische Erfassung in Oppositionen und die Erprobung durch Substitution (Ersatz), Umstellung, Weglassen (Abstreichen). Sie arbeiten mit echten, nicht präparierten Texten. Dabei verändern sich die grammatischen Kategorien auf allen Stufen (Satz, Satzglied, Wortart, Wort, Wortinhalt usw.). Sie werden differenzierter, textnäher, besser geeignet, stilrelevante Züge herauszuarbeiten und damit Brücken von der Grammatik zur Stilistik, von der Systemerfassung (langue, allgemeine Stilistik) zur Erfassung des Besonderen, Einzelnen (parole, Stil-

⁶ Ebd., S. 535.

beschreibung) zu schlagen. Arbeiten wie die von Glinz, Brinkmann, Seidler, Weinrich u. a. zeigen das eindrucksvoll.⁷

Damit kann aber an die Stelle der nur durch einen Sprung zu überwindenden Kluft zwischen Systematik und „unmittelbarer“ Erfassung des Individuellen eine enge Zusammenarbeit und wechselseitige Ergänzung von grammatisch-stilistischer Systematik und Individualisierung durch grammatische Interpretation treten.

Die grammatische Interpretation hat, im Unterschied zur individuellen Stilcharakterisierung und -analyse, eine doppelte Blickrichtung:

1. Auf das Besondere (Individuelle): Sie nähert sich ihm durch die Frage nach der Aktualisierung (Ausnützung, Auswahl oder auch Erweiterung, Überschreitung) der von der Systematik herausgearbeiteten grammatisch-stilistischen Möglichkeiten.
2. Auf die Systematik: Sie erprobt die Systematik, indem sie sie anwendet, und kann sie dadurch allenfalls ergänzen, korrigieren bzw. Korrekturen, Ergänzungen veranlassen.

Die grammatische Interpretation soll der Spannung zwischen System und Individuum gerecht werden, ohne dem Geheimnis der individuellen Schöpfung, entweder vermessen leugnend oder vermessen Besitz ergreifend, zu nahe zu treten. Sie ist geeignet, die Zusammenarbeit zwischen Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft zu intensivieren.

Wir wollen nun eine solche grammatische Interpretation versuchen. Ich habe dazu eine kurze Prosadichtung von Kafka, *Eine kaiserliche Botschaft*, ausgewählt. Sie steht im Mittelpunkt der Betrachtungen. Andere Dichtungen Kafkas und Trakls ziehe ich in Einzelzügen zum Vergleich und zur Ergänzung heran. Einen Überblick über mein Vorgehen gebe ich am Schluß.

⁷ Hans Glinz, *Der deutsche Satz*, Düsseldorf 1957 (Hölderlin-Texte); ders., *Die Leistung der Sprache für zwei Menschen*. In: *Sprache – Schlüssel zur Welt*. Festschrift für Leo Weisgerber, Düsseldorf 1959, S. 87–105 (Hofmannsthal-Text). Hennig Brinkmann, *Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung*, Düsseldorf 1962; ders., Heinrich Böll „Es wird etwas geschehen – Eine handlungsstarke Geschichte“. Aufschlüsselung eines literarischen Textes von den Satzmodellen aus, *Wirkendes Wort* 14, 1964, S. 365–373; ders., *Die Konstituierung der Rede, Wirkendes Wort* 15, 1965, S. 157–172 (Borchert-Text). Herbert Seidler, *Allgemeine Stilistik*. 2. Aufl., Göttingen 1963; ders., *Die Dichtung*, 2. Aufl. (= Kröners Taschenausgabe 283), Stuttgart 1965. Harald Weinrich, *Tempus* (= Sprache und Literatur 16), Stuttgart 1964.

Eine kaiserliche Botschaft

Wir verständigen uns zunächst über das Größte: Ein sterbender Kaiser schickt durch einen Boten eine Botschaft an den Empfänger, den der Erzähler mit *Du* anspricht. Der Weg des Boten ist zu weit, der Abstand zwischen dem Kaiser und dem Empfänger zu groß; zu viel steht dazwischen, als daß der Bote ankommen könnte. Aber der Empfänger träumt von seiner Ankunft.

Ein einfacher Vorgang, eine einfache Figurenkonstellation. Und doch, sieht man näher zu, so tauchen eine Reihe von Fragen auf, das scheinbar Klare wird rätselhaft. Wer ist dieser Kaiser, der ohne weitere Erklärung als *der Kaiser* eingeführt wird. Einen Hinweis gibt die appositive Bezeichnung seiner *Residenzstadt* als *Mitte der Welt*. Tatsächlich ist unser Text aus einem größeren mit dem Titel: *Beim Bau der chinesischen Mauer* genommen und wird dort als *Sage* eingeführt.⁸ Diese Klärung ist aber nur vorläufig. Denn China ist dort – wie auch in unserer Sage – offenbar mehr als ein historisch-geographischer Begriff. Und wer ist der Empfänger? Was ist der Inhalt der Botschaft, die doch schließlich den Kern des Ganzen bildet. Je weniger wir eine Antwort auf die Fragen nach „Wer“ und „Was“ erhalten, desto wichtiger wird das „Wie“ der Erzählweise, des Aufbaus, der Sprache. Man kann es hier nicht als Zugabe zu einem formunabhängigen Inhalt mißverstehen.

Satzbau

Betrachten wir zuerst die Sätze. Es fällt auf, wie sehr sie auf das Prinzip der Spannung hin gebaut sind; eine mit dem Satzanfang erregte Spannung (*Der Kaiser . . .*) wird erst ganz zum Schluß gelöst (*eine Botschaft gesendet*). Die verbale Satzklammer (*hat . . . gesendet*) und der Klammerbau der Substantivgruppe (*dem . . . Schatten*) stellen unter dem übergreifenden Spannungsbogen kleinere Spannungsbögen her. Das sind geläufige Eigentümlichkeiten des deutschen Satzbaues. Sie werden nun aber in unserem Text mit verschiedenen Mitteln besonders verstärkt: Im ersten Satz geschieht es durch die viermal wiederholte und dabei im Umfang jedesmal wachsende Nennung des Empfängers (*dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüch-*

⁸ Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, Stockholm 1946, S. 78f. Unter dem Titel *Eine kaiserliche Botschaft* in: *Erzählungen*, Frankfurt 1965, S. 169f.; zuerst in *Ein Landarzt*, München/Leipzig 1919.

teten Schatten) und durch den nochmaligen Ansatz. Dadurch wird der lösende Schluß, das Ziel der Aussage in mehreren Schritten hinausgeschoben. Die Hemmungen auf dem Weg dorthin mehren sich und wachsen. – Der Bau des ersten Satzes ist ein kleines Modell des Ganzen. Er nimmt vorweg, was wir später über den Weg der Botschaft erfahren.

Der vierte, fünfte und der achte Satz handeln von den wachsenden Entfernungen und Hindernissen, die der Bote vergeblich zu überwinden sucht. Sie alle schaffen mit verschiedenen syntaktischen Mitteln Spannung und zögern die Lösung hinaus:⁹ Satzgestalt und Satzinhalt stimmen genau überein. Daß es hier nicht zufällig geschieht, zeigen Entsprechungen, die sich allenthalben im Werk Kafkas finden:

Zunächst eine Entsprechung zum ersten Satz: In einem anderen Prosastück aus dem Umkreis der *Chinesischen Mauer* ist in verschiedenen Variationen von den weiten Entfernungen zwischen einer chinesischen Provinzstadt und der Grenze die Rede. *Aber doch noch weiter als bis zur Grenze ist, wenn man solche Entfernungen überhaupt vergleichen kann – es ist so, als wenn man sagte, ein dreihundertjähriger Mann ist älter als ein zweihundertjähriger –, also noch viel weiter als bis zur Grenze ist es von unserem Städtchen zur Hauptstadt.*¹⁰ Was im ersten Satz der *Kaiserlichen Botschaft* die Distanzstellung (der Klammerbau des Satzes und der Substantivgruppe), ein Einschub, der wiederholte und dabei immer umfangreicher werdende Dativ der Person und der Neuansatz leisten, das leisten hier die geschichteten Einschübe und der Neuansatz.

Die Metaphorik wirkt dabei in einer Richtung mit dem Satzbau. Im ersten Satz der *Kaiserlichen Botschaft* unterstützt der Bildgegensatz von Sonne und Schatten die syntaktische Spannung. Im Parallelsatz tut dasselbe der Vergleich zwischen Alter (Zeit) und Entfernung (Raum).

Zu dem besonders auffälligen und gewichtigen achten Satz bietet das Werk Kafkas zahlreiche Entsprechungen, vor allem in den kurzen Parabelerzählungen. Man kann geradezu von einer Grundfigur

⁹ 4. Satz: umfangreicher Einschub, Neuansatz; 5. Satz: Nachtragsgröße (Apposition), Weiterführung über mehrmals scheinbar erreichte Abschlüsse durch Strichpunkte; 8. Satz: Folge von Teilschritten, weitergetragen durch Strichpunkte und weiterführendes *und*; kurz vor dem Schluß, als die Spannung fast unerträglich geworden ist, Einschub und doppelte Setzung des Hindernisses.

¹⁰ *Die Abweisung*. In: *Beschreibung eines Kampfes*, S. 84.

sprechen, in der bestimmte syntaktisch-formale Züge und bestimmte Inhalte fest miteinander verbunden sind: ein Hauptsatz, der sich vornehmlich aus einer Folge von hypothetischen Teilschritten (Perioden) aufbaut, betonte Negationen; ein unendliches und meist vergebliches Sichmühen, vergebliche – nicht zuletzt gedankliche – Ausbruchsversuche in Richtung auf Freiheit und Erlösung.

Wir finden diese Grundfigur z. B. in *Auf der Galerie*,¹¹ im *Jäger Gracchus*, im *Bericht für eine Akademie*¹² und in der Skizze *Fürsprecher*,¹³ die dem Prozeß-Roman sehr nahe steht. Als Beispiel zitiere ich den *Jäger Gracchus*, der, wie der Ewige Jude, das Dasein durchirrt und vergeblich Hilfe und Erlösung sucht. Seine Lage gleicht der des Adressaten der *Botschaft*:

Niemand wird lesen, was ich hier schreibe, niemand wird kommen, mir zu helfen; wäre als Aufgabe gesetzt, mir zu helfen, so blieben alle Türen aller Häuser geschlossen, alle Fenster geschlossen, alle liegen in den Betten, die Decken über den Kopf geschlagen, eine nächtliche Herberge die ganze Erde. Das hat guten Sinn, denn niemand weiß von mir, und wüßte er von mir, so wüßte er meinen Aufenthalt nicht, und wüßte er meinen Aufenthalt, so wüßte er mich dort nicht festzuhalten, so wüßte er nicht, wie mir zu helfen.¹⁴

Fast immer enthält die Grundfigur Wörter und Wendungen, die sie in universale Zusammenhänge stellen und sie als Modell der Welt- und Lebensverfassung erscheinen lassen: *alle, die ganze Erde*, bezieht der Jäger Gracchus auf seine Lage; *in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft* richtet sich die Perspektive einer Zirkusszene (*Auf der Galerie*); durch den ins Endlose wachsenden Raum (*so groß, kein Ende*) läuft der Bote des Kaisers (*und so*) weiter durch *Jahrtausende*. *Tempus-Modus-Gefüge*

Neben dem Satzbau fällt das Tempus-Modus-Gefüge der *Kaiserlichen Botschaft* auf. Es ist von zwei klaren Oppositionen bestimmt: von der Opposition zwischen Präsens und Perfekt und von der Opposition zwischen Indikativ (Präsens) und Konjunktiv II.

Im Perfekt steht der Abgang des Boten. In die Präsensebene gehen die Szenerie des Kaisertodes, der Lauf des Boten, das Warten des

¹¹ In: *Erzählungen*, S. 154f.

¹² In: *Erzählungen*, S. 190f.

¹³ In: *Beschreibung eines Kampfes*, S. 138.

¹⁴ In: *Beschreibung eines Kampfes*, S. 104.

Empfängers, die Anrede des Erzählers an das Empfänger-Du ein. – Im Konjunktiv II erscheinen die Ankunft des Boten und Teilfortschritte auf dem Weg dorthin. Die Opposition dazu bilden der vergebliche Lauf des Boten und das vergebliche Warten des Empfängers (im Indikativ Präsens). – Der Indikativ Präsens ist das Zentrum dieses Tempus-Modus-Gefüges. Auf ihn beziehen sich sowohl die Tempus- als auch die Modus-Opposition.

Das präsentisch Dargebotene ist keineswegs nur aktuelle Gegenwart. Seine Grenzen gegenüber dem Vergangenen, dem Zukünftigen, dem Zeitlosen sind unscharf. Es dehnt sich nach allen Seiten aus. Nur nach zwei Seiten ist es scharf begrenzt: nach dem Perfekt und nach dem Konjunktiv II hin.

Die Absendung und Abfertigung des Boten durch den Kaiser erhält im Gegensatz zum präsentisch Dargebotenen den Charakter des einmaligen, abgeschlossenen Ereignisses, das jedoch als Voraussetzung für das Gegenwärtige in die Präsensebene hereinreicht bzw. auf das der Erzähler aus der Präsensebene zurückgreift.

Die Menge ist so groß; ihre Wohnstätten nehmen kein Ende und Wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwingt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes – von dieser Umgebung hebt sich der siebte Satz, der erste Konjunktivsatz, ab. Er sagt die Befreiung des Boten und seine erlösende Ankunft hypothetisch aus. Je schroffer das indikativisch und das konjunktivisch Gefaßte einander gegenüberstehen, desto wirklicher erscheint der Indikativ und desto irrealer der Konjunktiv. Die „Wirklichkeitsform“ gewinnt hier ihre besondere Färbung aus dem Gegensatz zur erträumten Befreiung, Erfüllung, Erlösung.

Ähnliches gilt auch für den achten Satz, den wir schon in anderem Zusammenhang betrachtet haben. Auch er steht zwischen indikativischen Aussagen, die mit besonderem Nachdruck den Erfolg des Boten ausschließen. Die betonte Negation der ohnehin nur gedachten Teilerfolge potenziert die quälende Aussichtslosigkeit seiner Anstrengungen.

Das Tempus-Modus-Gefüge der *Kaiserlichen Botschaft* stimmt in seiner Struktur genau mit der immer wiederkehrenden Struktur der Kafkaschen Parabelerzählung überein. Am Beginn dieser Parabelerzählung oder bald danach steht immer ein Initial-Ereignis, das ein Menschenleben aus der selbstverständlichen Ordnung wirft. Danach breitet sich die eingetretene Daseinsverfassung: Unsicherheit, Verfremdung, immer wieder mit Mißerfolgen endende Anstrengung mit

negativer Kontinuität *in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft*¹⁵ aus. Die Sehnsucht des Menschen, der aus diesem Zustand hinausstrebt, der sich aus ihm hinausdenkt, hinaussehnt, hinausräumt, bleibt – mit Ausnahme von *Amerika* – unerfüllt; sie scheitert an einer rätselhaft unzugänglichen, überlegenen Macht; nur gelegentlich fällt ein Glanz, ein täuschender oder schnell zurückweichender Erlösungsschimmer in die quälende Ausweglosigkeit des einmal eingetretenen Zustandes.

Wir finden diese Struktur z. B. im *Prozeß* und in seiner Kernfabel *Vor dem Gesetz*, im *Schloß*, in der *Verwandlung*, im *Jäger Gracchus*, in *Ein Landarzt* usw.¹⁶

Hatten wir es bisher mit nachweisbar gestaltungsbestimmenden grammatischen Strukturen zu tun, so wenden wir uns nun auffallenden Einzelercheinungen zu, die man, isoliert betrachtet, als zufällig und bedeutungslos abtun könnte. Und doch sind sie aufschlußreich im nicht verblaßten Sinn, wie ihre Analyse und Blicke über unseren Text hinaus zeigen.

Umschlag vom Konjunktiv II zum Indikativ

In der großen hypothetischen Periode der *Kaiserlichen Botschaft* (Satz 8) stutzt der grammatisch Geschulte und Empfindliche, wenn da plötzlich der Konjunktiv II in den Indikativ umschlägt: *und stürzte er (der Bote) endlich aus dem äußersten Tor . . . liegt erst die Residenzstadt vor ihm . . .*

Was soll das? Ist das ein Druckfehler? War Kafka in den elementaren Regeln der deutschen Schulgrammatik nicht ganz zu Hause? – Nun gab es allerdings noch in der Goethezeit den Brauch, nur gedachte Situationen als tatsächlich hinzustellen. In Goethes *Tasso* sagt Antonio:

Und tratst du Herr nicht zwischen uns herein,
so stünde jetzt auch ich als pflichtvergessen
mitschuldig und beschämt vor deinen Blicken.¹⁷

¹⁵ *Auf der Galerie*, in: Erzählungen, S. 154.

¹⁶ *Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet* (*Der Prozeß*, 1. Satz). – *Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt* (*Die Verwandlung*, 1. Satz).

Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblicke der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht, was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt. . . (*Der Jäger Gracchus*, S. 102). – *Einmal dem Febläuten der Nachtglocke folgt – es ist niemals gutzumachen* (*Ein Landarzt*, letzter Satz.)

¹⁷ Angeführt bei Herbert Seidler | *Allgemeine Stilistik*, 2. Aufl., Göttingen 1963, S. 139.

Aber läßt sich die Stelle bei Kafka ohne weiteres darauf zurückführen? Wir müssen uns wohl in Kafkas Werk umsehen. Und da finden wir denselben Verstoß wiederholt, und zwar nicht beliebig, sondern stilistisch motiviert.

Ziehen wir zunächst Parallelfälle heran, bevor wir die Deutung unserer Stelle angehen. Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang vor allem die kurzen tagebuchnahen Prosaskizzen, die den Band „Erzählungen“ einleiten. In einer von ihnen, mit dem Titel *Der Ausflug ins Gebirge*,¹⁸ reflektiert ein sehr kafkaeskes Ich über seine Einsamkeit, in der es niemand um sich hat: *Nur daß mir niemand hilft-, sonst wäre lauter Niemand hübsch.*¹⁹ *Ich würde ganz gern – warum denn nicht – einen Ausflug mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen. Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst? Wie sich diese Niemand aneinanderdrängen ... Versteht sich, daß alle in Frack sind.* Der völlige Einsame, der niemand zur Gesellschaft hat, deutet den Mangel um und macht daraus durch Substantivierung der Negation eine Gesellschaft von lauter Niemand. Sein groteskes Gedankenexperiment überwältigt ihn, er verliert die Distanz dazu und identifiziert sich mit ihm. So gibt er die Charakterisierung als „nur gedacht“ auf und wechselt vom Konjunktiv II zum Indikativ über, als Zeichen dafür, daß ihm das Erdachte wirklich geworden ist. Das bloß Subjektive objektiviert sich, es wird nicht mehr als subjektiv gekennzeichnet und segelt gleichsam unter falscher Flagge.

Noch ein Beispiel, die Skizze, *Wunsch, Indianer zu werden*:²⁰ ... *Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schieß in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glattgemähte Heide sah, schon ohne Pferdebalg und Pferdeköpfe.* Der Wünschende wünscht sich so intensiv in die Rolle des Indianers hinein, daß er in der Verfolgung seines Wunschtraumes in ihr aufgeht und sie dann noch überschreitet. Was er eben noch distanziert als „nur gewünscht“ und „nur vorgestellt“ charakterisiert hat, wird für ihn gleich darauf zur erfahrenen Wirklichkeit, dargestellt in der sogenannten „erlebten Rede“ (Indikativ Präteritum).

¹⁸ S. 34.

¹⁹ Mit groteskem Humor treibt dieses Ich als Sprachspiegel, was bei Heidegger philosophischer Ernst wird. Vgl. „Was ist Metaphysik?“

²⁰ S. 44.

Damit haben wir Voraussetzungen gewonnen, die es uns erlauben, den „Fehler“ in der *Kaiserlichen Botschaft* als Stilistikum zu deuten. Der Indikativ in der hypothetischen Periode widerspricht der Norm wie der Erwartung und schockiert deshalb. Es fällt auf, daß er am Ende der „nur gedachten“ Teilerfolge des Boten auf dem Weg zum Ziel eintritt. Er schließt sie mit einem scharfen Ruck ab. Er nimmt das unüberwindliche Hindernis der Residenzstadt, das den Boten erwartet, wenn er je doch einmal aus dem Palast herausgelangen sollte, überraschend aus dem nur Gedachten hinaus und setzt es massiv als wirklich gegeben hin.

Wie in den vorher betrachteten Parallelstellen erfolgt der Umschlag im Gefolge einer mehr oder weniger umfangreich aufgebauten Hypothese. Dort versetzt sich der Ich-Erzähler in sein Gedankenexperiment so intensiv hinein, daß ihm das nur Gedachte zur gegebenen Wirklichkeit wird. Und auch in der *Kaiserlichen Botschaft* geschieht etwas Ähnliches. Der Erzähler eilt dem Boten, der sich immer noch im innersten Palast abmüht, hypothetisch bis zum Ausgang des Palastes voraus. Dort aber vergißt er gleichsam den Hypothesencharakter seines Vorgriffes, das „nur gedachte“ wird zum „wirklichen“ Hindernis, an dem zugleich mit dem „nur gedachten“ Boten sein hypothetischer Befreiungsversuch scheitert.

Nun können wir uns einem noch schockierenderen Umschlag aus dem Konjunktiv II in den Indikativ nähern, der sich in der Parabel *Auf der Galerie* findet. Auch er ereignet sich am Ende einer weit ausgreifenden Hypothese, zum Abschluß des konjunktivischen Weltmodells, das die eine Hälfte der Parabel bildet, während ihm in der anderen Hälfte ein indikativisches Weltmodell antithetisch gegenübergestellt wird. Das konjunktivische Weltmodell zeigt, übereinstimmend mit vielen ähnlichen Modellen bei Kafka, das Dasein einer Zirkusreiterin als endlose Qual. Sie ist einem erbarmungslosen Direktor, einem erbarmungslosen Publikum und einem erbarmungslosen Orchester ausgeliefert. Das indikativische Modell entwirft dagegen ein Bild der Harmonie zwischen Zirkusreiterin, Direktor und Publikum. Sein Wirklichkeitsanspruch wird dadurch ausgehöhlt, daß es den schönen Schein des Zirkusauftrittes für wirklich erklärt, den doch jeder als bloßen Schein durchschaut. Damit erhält aber auf der Gegenseite das konjunktivische Modell, im Widerspruch zu seiner Charakterisierung als „bloß geträumt“, Wirklichkeitsanspruch. Der Darbietungsmodus und der Realitätsgehalt des Dargebotenen geraten also bei allen zwei

Modellen in Spannung zueinander. Die Auffassung, daß der Modus von der Ansicht (Perspektive) und nicht vom Realitätsgrad des Dargestellten abhängt, wird hier eindrucksvoll bestätigt. Zugleich wird deutlich, wie bewußt Kafka mit den Modusperspektiven umgeht.

*Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin ... im Kreise rundum getrieben würde ... – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters –.*²¹

Der unerwartete und normwidrige Umschlag aus der aufgebauten Sphäre des nur Vorgestellten ins Tatsächliche schockiert und macht damit den Protest gegen die aufgebaute Welt besonders eindrucksvoll. Zugleich zeigt er an, daß sich – wieder einmal – der Erzähler mit seinem gedanklichen Entwurf so sehr identifiziert, daß er ihn nicht mehr als „nur gedacht“ kennzeichnet. Wie den Einsamen auf dem *Ausflug ins Gebirge* die Niemand plötzlich umdrängen, wie der, welcher Indianer sein möchte, plötzlich über die Prärie jagt, so ergreift hier der Erzähler gegen das von ihm entworfene Schreckbild mit dem Galeriebesucher Partei. Dieser „wirkliche“ Protest gegen ein scheinbar „nur geträumtes“ Lebensbild entspricht auch der von uns beobachteten Spannung zwischen hypothetischer Darbietung und Realitätsanspruch.

Mir scheint, daß uns die Analyse der normwidrigen Übergänge vom Konjunktiv II zum Indikativ wichtige Einblicke in Kafkas Dichten gewährt hat.

Beiwörter

Anders als der auffällige Umschlag vom Konjunktiv II zum Indikativ in der hypothetischen Periode fallen zwei bedeutsame Adjektive in der *Kaiserlichen Botschaft* erst beim näheren Zusehen auf: *Kaiserlich* im Titel *Eine kaiserliche Botschaft* und *herrlich* in *Das herrliche Schlagen seiner Fäuste* (Z. 17).

Alle zwei Adjektive bzw. Beiwörter betreffen die Botschaft und ihren Charakter. Sie scheinen auf den ersten Blick die Substantive, denen sie attributiv zugeordnet sind, zu charakterisieren. Charakterisierende Adjektive geben Eigenschaften des Substantivs an und lassen sich in den Verbalbereich des Satzes überführen, wo sie werten, urteilen, Stellung nehmen; z. B. der unermüdliche Bote, er ist (läuft) unermüd-

²¹ Erzählungen, S. 154.

lich. Davon unterscheidet Brinkmann²² eine Gruppe von orientierenden Adjektiven. Sie orientieren über Herkunft, räumliche, zeitliche und andere Relationen. Sie können nicht in den Verbalbereich übertreten, d. h., sie werten, urteilen nicht. Zwei Beispiele: das väterliche Erbe, das jenseitige Haus (am anderen Ufer des Flusses). *Eine kaiserliche Botschaft*, das ist zunächst eine Botschaft, die vom Kaiser kommt, ein orientierendes Adjektiv also. Ist es nun aber vom Kontext (von der Parabelerzählung) her ebenso unstatthaft, zu sagen: *Die Botschaft ist kaiserlich* wie *Das Erbe ist väterlich* und *Das Haus ist jenseitig*? Ich glaube, nein. Die raum-zeitliche Entfernung (Distanz) zwischen dem Kaiser und dem Empfänger seiner Botschaft ist vom ersten Satz an wertbestimmt. Dafür sorgt schon der Bildgegensatz von Sonne und Schatten, der dann das Ganze durchzieht, über *das Zeichen der Sonne*, das dem Boten freie Bahn schaffen soll, bis zum *Abend*, an dem der Untertan, der ferne Schatten, vergeblich von der Ankunft des Boten träumt. Die Botschaft des Kaisers erscheint als etwas Herrliches. – *Kaiserlich* ist also im Zusammenhang unseres Textes nicht bloß Herkunftsbezeichnung, sondern zugleich auch wertgeladene Charakterisierung. Die Lautgleichheit von orientierendem und charakterisierendem Adjektiv ermöglicht diese stilistisch feine Verbindung, die eine Differenzierung der *langue* zugleich überspielt und ausnützt. In der Orientierung über Herkunft und Ort schwingt zugleich eine Wertung mit. Das heißt aber, daß der Titel *Eine kaiserliche Botschaft* in seiner grammatischen Struktur die poetische Struktur des Ganzen vorwegnimmt, in dem, ähnlich wie im mittelalterlichen Drama, alle Orte, Entfernungen, Bewegungen zugleich, ja primär geistig-werthafte Bedeutung haben.

Ist *herrlich* in *das herrliche Schlagen seiner Fäuste an deiner Tür* ein gewöhnliches charakterisierendes Adjektiv? Machen wir die Probe darauf, indem wir es in den Verbalbereich überführen: *das Schlagen ist herrlich*. Nein, das entspricht nicht. Auf das Substantiv bezieht sich *herrlich* nicht, zumindest nicht in erster Linie. Vielleicht bezieht es sich mehr auf den Verbinhalt des Verbalsubstantivs, so wie *stark* in *der starke Raucher: er schlägt herrlich (er raucht stark)*. Auch das paßt nicht. *Seine Fäuste schlagen an deine Tür. Das ist herrlich* bzw. *seine Fäuste schlagen – herrlich (ist's) – an deine Tür*. Damit haben wir die gesuchte Entsprechung. *Herrlich* bezieht sich offenbar auf die Aussage, auf den Satz im ganzen, es ist ein sogenanntes Satzadjektiv. Wenn wir *herrlich*

²² Die deutsche Sprache, S. 109ff.

in flektierter Form beim Substantiv antreffen, dann scheint es uns das Substantiv zu charakterisieren. Dadurch wird unsere Aufmerksamkeit davon abgelenkt, daß „herrlich“ von seiner Herkunft her ein Urteil über den ganzen Satz enthält. Die scheinbare Charakteristik des Vorgangs *Schlagen* enthält und verdeckt zugleich eine Stellungnahme des Erzählers der *Kaiserlichen Botschaft*. Die Beziehung auf das wertende Subjekt ist die Hauptsache, nicht die Charakterisierung des Vorgangs.

Wir haben also an zwei Fällen beobachten können, wie Kafka Eigenarten des deutschen Adjektivsystems dazu benützt, vorwiegend Subjektives, Subjektbezogenes in verdeckter, scheinbar gegenstandsbezogener Form hinzustellen.

Dieses deutsche Adjektivsystem ist dadurch bestimmt, daß die scharfe Trennungslinie nicht, wie die Schulgrammatik immer noch lehrt, zwischen dem Adjektiv in prädikativer und attributiver Verwendung auf der einen und dem Adverb auf der anderen Seite verläuft, sondern zwischen dem flektierten Adjektiv in der Substantivgruppe und dem unflektierten Adjektiv in allen anderen Positionen, besonders in der Verbalgruppe. Dazu kommen morphologisch nicht oder nur selten gekennzeichnete Differenzierungen sowohl in der Substantivgruppe (charakterisierendes, orientierendes Beiwort) als auch in der Verbalgruppe (prädikatives, adverbiales Adjektiv, Satzadjektiv). Die Dichtersprache kann sowohl die Überschreitung der scharfen Grenzen zwischen dem unflektierten und dem flektierten Adjektiv als auch die Mehrwertigkeit des flektierten wie des unflektierten Adjektivs stilistisch fruchtbar machen.

Bei Kafka haben wir die Grenzüberschreitung und die Mehrwertigkeit des flektierten Adjektivs als Stilistika kennengelernt. Glinz hat gezeigt, wie Hölderlin die morphologische Nichtunterscheidung zwischen prädikativem und adverbialem Adjektiv fruchtbar macht.²³

Erlauben Sie mir an dieser Stelle eine Abschweifung zu Georg Trakl, besonders zu seinem *Salzburger* Gedicht *Die schöne Stadt*. Eine auffallende grammatische Eigenart der Sprache dieses Gedichts und Trakls überhaupt besteht nämlich gerade darin, daß sie die in der deutschen Sprache angelegten Möglichkeiten der mehrseitigen Beziehungen des Adjektivs aufs äußerste nützt und sie auch überschreitet.

Sonnig in Vers 1 (*Alte Plätze sonnig schweigen*) und *silbern* in Vers 27

²³ Der deutsche Satz, Kap. „Das reine Adjektiv als Satzglied“, S. 116–133, besonders S. 126 ff.

(*Silbern flimmen müde Lider*) sind sowohl adverbial als auch prädikativ zu verstehen: die alten Plätze schweigen und sind sonnig. Die Lider flimmern und sind silbern. Der Reiz besteht gerade in der doppelten Beziehung. Übersetzt man solche Adjektive ins Englische, Französische, Lateinische, so muß man sich oft für eine der Beziehungen entscheiden und den Reiz der Doppelbeziehung aufgeben.²⁴

Im ersten Vers der sechsten Strophe (*Helle Instrumente singen*) muß man *belle* nicht nur als flektiertes charakterisierendes Adjektiv auffassen; man könnte es auch auf das Verb beziehen, besonders wenn man den scheinbar genau gleich gebauten, korrespondierenden Schlußvers der Strophe *Leise junge Mütter singen* dazunimmt, wo *leise* eindeutig auf das Verb bezogen ist.²⁵

Indem Trakl mit der deutschen Grammatik und zum Teil über sie hinaus Adjektive (besonders die Farbadjektive) mehrseitig bezieht, verhilft er ihnen zu einem größeren Wirkungsbereich, der sich dort, wo sie zugleich auf den Vorgang und auf den Träger des Vorgangs zu beziehen sind, über den ganzen Satz ausdehnt.

Nun ist *Die schöne Stadt* ein ziemlich frühes Gedicht Trakls. Die Eigenart seines Sprachstils beginnt erst hervorzutreten. Was wir hier im Ansatz gefaßt haben, verstärkt sich später mehr und mehr. Da finden wir die Verbindung von orientierendem und charakterisierendem Adjektiv: *Ihr großen Städte | steinern aufgebaut | in der Ebene! Steinern* ist zugleich Herkunftsbezeichnung und wertende Charakterisierung.²⁶ Da finden wir sehr häufig die Doppelbeziehung auf den Vorgang und auf den Träger des Vorgangs: *Das Rohr bebt gelb.*²⁷ *Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung.*²⁸ *Sein Antlitz grau im Mond verfällt.*²⁹ *Silbern blühte der Mohn auch.*³⁰ *In einer Kinderschar fliegt rot ein Kleid.*³¹

²⁴ Der Vers *Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung* aus *De Profundis* lautet in einer französischen Übersetzung *Ses yeux quêtent, ronds et dorés, dans le crépuscule (Rêve et Folie et autres Poèmes par Georg Trakl. Texte allemand, traduction et préface par Henri Stierlin, Paris 1956, S. 67)*. Die Verse *Ein Dorf | Das fromm in braunen Bildern abstirbt* aus *Die Schwermut* lauten in einer englischen Übersetzung *A little town | That piously dies away into brown pictures* (Twenty Poems of Georg Trakl. Translated by James Wright and Robert Bly, Madison 1961, S. 45).

²⁵ Diese Beobachtung verdanke ich einem mündlichen Hinweis von Prof. Johannes Erben. Fast alle Teilnehmer an einer Seminarübung, die der Verfasser im Mai 1966 an der Universität Jena abhielt, verstanden „helle“ verbbezogen.

²⁶ Georg Trakl, *Die Dichtungen*, 11. Aufl., Salzburg o. J., S. 170.

²⁷ Ebd., S. 38.

²⁸ Ebd., S. 67.

²⁹ Ebd., S. 31.

³⁰ Ebd., S. 160.

³¹ Ebd., S. 59.

Das Adjektiv mehrfach beziehen heißt zugleich, auf seine syntaktische Festlegung verzichten. Geht man auf diesem Weg weiter, so kommt man zum isolierten, absolut gesetzten Adjektiv. Der Vers: *Am Abend liegt die Stätte öd und braun*³² ist auf dem Weg dorthin. Man kann *öd und braun* mit dem gleichen Recht als unflektierte, nachgestellte attributive Adjektive zu *Stätte*, als zugleich prädikative und adverbiale Adjektive und als Nachtrag zum ganzen Satz verstehen, der aus dem Satzverband herausgenommen und damit syntaktisch ganz unbestimmt geworden ist.

Ein Äußerstes in dieser Richtung bietet das Prosastück *Verwandlung des Bösen*.

*Braun und schweigsam*³³ (Z. 6) ist als Nachtrag aus dem Satz herausgenommen und kann ebensogut auf das Vorangegangene (das Tier, den Jäger usw.) wie auf das Folgende bezogen werden.

Böse (Z. 13) ist zugleich isoliert, mit Satzwert absolut gesetzt und allseitig bezogen. Gerade die syntaktische Isolierung ermöglicht ihm die Ausstrahlung auf das ganze Stück, zumindest aber auf den ersten Absatz, den es abschließt. In dem zugleich isolierten und allseitig bezogenen Adjektiv, das zum Stimmungsträger ganzer Dichtungen werden kann und auf das Subjekt zurückverweist, erreicht die Tendenz, die wir in ihren ersten Ansätzen in der „Schönen Stadt“ beobachtet haben, ihr Ziel und ihren Gipfel.

Du

Kehren wir zur *Kaiserlichen Botschaft* zurück, um eine letzte grammatische Besonderheit festzuhalten, die für die Erzählweise bestimmend ist. Der erste Satz wendet sich an ein *du*, das mit dem vergeblich wartenden Empfänger der Botschaft identisch ist. Jeder Leser kann sich damit angesprochen fühlen, um so mehr, da die „Sage“ als Existenzmodell gestaltet ist. Nun könnte das *du* aber auch das *du* eines Selbstgesprächs sein, in dem der Erzähler sich selbst die Parabel seiner Existenz erzählt. Auch gegen diese Annahme spricht in der *Kaiserlichen Botschaft* nichts. Das *du* ist also nicht eindeutig zu machen, zumindest textimmanent nicht.

Blicken wir über die *Kaiserliche Botschaft* hinaus. Wir finden in Kafkas Werk eine seltsame Vertauschbarkeit des Personalpronomens, der personalen Rollen: *Ich, du, er, man* scheinen untereinander fast be-

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 127.

liebig auswechselbar. Vom *er* zum *man*, das sich ebensogut auf *ich* beziehen könnte, geht es z. B. in den Prosaskizzen mit dem Titel *Er*:³⁴ *Die Strömung, gegen die er schwimmt, ist so rasend, daß man in einer gewissen Zerstreutheit manchmal verzweifelt ist über die öde Rube, inmitten welcher man plätschert, so unendlich weit ist man nämlich in einem Augenblick des Versagens zurückgetrieben worden.* Ich brauche im einzelnen nicht auszuführen, wie kafkaesk die Situation und der Ansatz zu einer Fabel hier ist. Um so mehr ist man geneigt, in dem *man* das *ich* zu finden, das sich – analog zu dem, was wir beim Umschlag vom Konjunktiv II zum Indikativ beobachtet haben – mit der erzählten Gestalt identifiziert.

Die Vertauschbarkeit des Sprechers, des Angesprochenen und des Besprochenen hebt die qualitativen Unterschiede zwischen ihnen auf. Man kann diesen Vorgang ebenso als Subjektivierung wie auch als Entsubjektivierung auffassen. Das *ich* verbirgt sich in allen Rollen, und das *ich* verliert seine Identität, seine Sonderstellung an die verschiedenen Rollen. Dazu paßt es, daß man schon längst bemerkt hat, wie wenig individuell-persönlich das *ich* bei Kafka geprägt ist.³⁵

Im Anschluß an die Diskussion verschiedener auffälliger und gestaltungsbestimmender Grammatika in der *Kaiserlichen Botschaft* fragen wir nun, ob mehrere von ihnen zu stilwertigen Funktionsgemeinschaften zusammentreten. Dabei ist allerdings Vorsicht geboten: Nur zu leicht kann man sich bei der Synthese irren, wenn auch die Einzeltzüge richtig erfaßt sind. Andererseits bedeutet es einen wichtigen Schritt auf dem Wege der Annäherung an das Individuelle, wenn zunächst getrennte Ansätze zusammenführen, wenn es sich ohne Zwang ergibt, daß einzeln beobachtete und verfolgte grammatische Züge gemeinsam in eine Richtung weisen. Das trifft aber in unserem Fall zu.

Das besondere Verhältnis von Spannung und Lösung im Satzbau, die syntaktisch-inhaltliche Grundfigur, das Tempus-Modus-Gefüge – sie alle entsprechen genau der dargestellten Parabel, darüber hinaus festen Zügen der Parabelerzählung Kafkas und dem darin regelmäßig wiederkehrenden Existenzmodell. Kafkas Sprache nützt dabei Möglichkeiten, die in der deutschen Sprache angelegt sind.

³⁴ *Beschreibung eines Kampfes*, S. 299.

³⁵ Martin Walser, *Beschreibung einer Form* (= *Literatur als Kunst*) München 1961, S. 37–39; Heinz Politzer, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt 1965, S. 39f.

Der überraschende und normwidrige Umschlag vom Konjunktiv II zum Indikativ in der hypothetischen Periode, die mehrseitig bezogenen Beiwörter, das doppelsinnige *du*, all diese ungewöhnlichen oder auch gegen die grammatischen Normen verstoßenden Grammatika verwischen Unterscheidungen zwischen Innen und Außen, zwischen Subjektivem und Gegenständlichem: Das, was als „nur gedacht“ gekennzeichnet wird, ist deutlicher an das Subjekt gebunden als das, was als wirklich gegeben hingestellt wird. Das orientierende Beiwort „*kaiserlich*“ ist stärker gegenstandsbezogen als das charakterisierende. Das Satzadjektiv „*berrlich*“ ist stärker subjektbezogen, d. h. auf den Sprecher bezogen, als das charakterisierende Beiwort *berrlich*. Das *du* des Selbstgesprächs ist enger mit dem Subjekt verbunden als das *du* des Dialogs. Wir beobachten hier einen Vorgang der Objektivierung des Subjektiven und der Subjektivierung des Objektiven, der gegenseitigen Durchdringung von Subjekt und Objekt. Gerade dieser Vorgang wird vielfach als eines der Hauptkennzeichen der modernen Dichtung genannt.³⁶ Dazu stimmt es, wenn wir beim Adjektiv Trakl in dieselbe Richtung gehen sehen wie Kafka, nur viel intensiver. Es ließe sich zeigen – wozu hier die Zeit fehlt –, daß auch bei Trakl mehrere grammatische Züge gemeinsam in diese Richtung weisen.

Wir blicken abschließend zurück und halten fest, wie wir bei diesem Versuch einer grammatischen Interpretation vorgegangen sind. Wir haben bei verschiedenen gestaltungsbestimmenden und auffällig hervortretenden Grammatika angesetzt und sie für sich betrachtet, mit der doppelten Blickrichtung auf die besondere Ausprägung und auf die grammatisch-stilistische Systematik.

³⁶ Zum Beispiel der „personale Roman“ bei Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 187), Göttingen 1964, S. 39–52; die „Entpersönlichung“ bei Hugo Friedrich, *Die Strukturen der modernen Lyrik* (= rowohlts deutsche enzyklopädie 25), Hamburg 1956, S. 26f.; Wilhelm Emrich über Kafka: „die innere Welt der Gefühle, Vorstellungen nimmt hier konkrete, sinnlich sichtbare Gestalt an. . .“ („Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn“. In: *Deutsche Literatur in unserer Zeit* [= Kleine Vandenhoeck-Reihe 73/74], Göttingen 1959, S. 74); Clemens Heselhaus über Trakl: „Das Nicht-Erscheinen des Ich ist geradezu eine Irreführung über die starke Anteilnahme des Dichters. Nun hat aber auch die moderne Prosa eine Redeweise entwickelt, in welcher der Erzähler persönlich nicht mehr auftritt, aber um so stärker in der Deutung anwesend ist: das ist die Form der erlebten Rede oder auch des *monologue intérieur*. Ich vermute nun, daß man das lyrische metaphorische Sprechen Trakls mit der erlebten Rede der Prosa vergleichen darf.“ (*Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*, 2. Aufl., Düsseldorf 1962, S. 236.)

Wir haben uns dabei nicht auf eine grammatische Erscheinung beschränkt. Die isolierte Berücksichtigung und Auswertung einer Einzelercheinung ist immer in Gefahr, die Proportionen zu verzerren. Dagegen bietet die Betrachtung mehrerer Grammatika Möglichkeiten der gegenseitigen Kontrolle und Stützung. Wie viele man heranziehen soll, läßt sich bei der hier vorgeschlagenen Art der grammatischen Interpretation nicht vorausbestimmen. Es hängt davon ab, wie viele auffallen und als gestaltungsbestimmend erkannt werden. Und das hängt wieder sowohl vom Gegenstand wie vom Betrachter und seinem grammatischen Erwartungshorizont ab. Ich habe mich hier im übrigen bewußt mit einer Auswahl begnügt, die leicht zu erweitern gewesen wäre.

Wir sind grundsätzlich bei unserem Text, der *Kaiserlichen Botschaft*, geblieben, haben aber ebenso grundsätzlich auch über ihn hinausgeblickt und nach dem Vorkommen der beobachteten grammatischen Einzelzüge und ihrer Konstellationen in anderen Werken des Dichters (Kafka) und anderer Dichter (Trakl) Ausschau gehalten.

Am Schluß stand die Frage nach stilprägenden Funktionsgemeinschaften der betrachteten Grammatika. Dabei ist wohl immer darauf zu achten, daß viele grammatische Erscheinungen stilistisch mehrdeutig sind. So hat etwa die Wenn-Periode der Kafkaschen Grundfigur, die in einer Reihe vergeblicher Ansätze „nur gedachte“ Möglichkeiten durchläuft, einen ganz anderen Stilwert als die weit in die Zukunft ausgreifende Wenn-Periode bei Klopstock oder die allvereinigende Wenn-Periode bei Goethe.³⁷

Der Wert des vorgeschlagenen Weges scheint mir darin zu liegen, daß er dazu beitragen kann, Dichtung als Sprachwerk und als Sprachkunstwerk zu verstehen, daß er die Grammatik immer wieder an die höchsten Sprachgestaltungen heranführt, sie an ihnen erprobt und sie dabei ergänzen und verfeinern kann, daß er sich der Dichtung nicht anspruchsvoll und unkontrollierbar nachdichtend, sondern kritisch nachvollziehbar durch fortschreitende Individualisierung nähert. Die grammatische Interpretation kann dabei verschiedenen Graden der Individualität von Dichtung gerecht werden, ohne dem Geheimnis des Individuums und der einmaligen Schöpfung zu nahe zu treten.

³⁷ Vgl. dazu August Langen, *Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2. Aufl., Bd. 1, Berlin 1957, Sp. 1076f. Zu Goethe vgl. Werthers Brief vom 10. Mai 1771, aber auch noch so späte Beispiele wie das Dornburger Lied (1828) „Früh, wenn Tal...“

FRANZ KAFKA

Eine kaiserliche Botschaft

Der Kaiser – so heißt es – *hat* (dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen [dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten], gerade dir *hat* der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft) *gesendet* (1). Den Boten *hat* er beim Bett*niederknien* 5 *lassen* und ihm die Botschaft ins Ohr *geflüstert*; so sehr war ihm an ihr gelegen, daß er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ (2). Durch Kopfnicken *hat* er die Richtigkeit des Gesagten *bestätigt* (3). Und vor der ganzen Zuschauerschaft seines Todes – alle hindernden Wände *werden niedergebrochen*, und auf den weit und hoch sich schwingenden Freitreppen 10 *stehen* im Ring die Großen des Reichs – vor allen diesen *hat* er den Boten *abgefertigt* (4). Der Bote *hat* sich gleich auf den Weg *gemacht*; ein kräftiger, ein unermüdlicher Mann; einmal diesen, einmal den anderen Arm vorstreckend, *schafft* er sich Bahn durch die Menge; *findet* er Widerstand, *zeigt* er auf die Brust, wo das Zeichen der Sonne *ist*; er *kommt* 15 auch leit vorwärts, wie kein anderer (5). Aber die Menge *ist* so groß; ihre Wohnstätten *nehmen* kein Ende (6). *Öffnetes* sich freies Feld, wie *würde* er fliegen und bald wohl *hörtest* du das herrliche Schlagen seiner Fäuste an deiner Tür (7). Aber statt dessen, wie nutzlos *müht* er sich ab; immer noch *zwingt* er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; 20 niemals wird er sie überwinden; und *gelänge* ihm dies, nichts *wäre* gewonnen; die Treppe hinab *müßte* er sich kämpfen; und *gelänge* ihm dies, nichts *wäre* gewonnen; die Höfe *wären* zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende; 25 und *stürzte* er endlich aus dem äußersten Tor – aber niemals, niemals *kann* es geschehen –, *liegt* (!!) erst die Residenzstadt vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes (8). Niemand *dringt* hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten (9). – Du aber *sitzt* an deinem Fenster und *erträumst* sie dir, wenn der Abend *kommt* (10).

FRANZ KAFKA

Auf der Galerie

Wenn irgendeine hinfallige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreis rundum *getrieben würde*, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und *wenn* dieses Spiel unter dem nicht aussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft *sich fortsetzte*, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind – vielleicht

10 eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief (!!) das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt . . . – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und,
15 im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.

GEORG TRAKL

Verwandlung des Bösen

Herbst: schwarzes Schreiten am Waldsaum; Minuten stummer Zerstörung; auflauscht die Stirne des Aussätzigen unter dem kahlen Baum. Langverganger Abend, der nun über die Stufen von Moos sinkt; November . . . Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein
5 Wild aus. Seine Hände rauchen von Blut, und der Schatten des Tiers seufzt im Laub über den Augen des Mannes, *braun und schweigsam*; der Wald. Krähen, die sich zerstreuen; drei . . . Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden; aus dem Sternenweiher zieht der Fischer einen großen, schwarzen Fisch, Antlitz voll Grausamkeit und Irrsinn.
10 Die Stimmen des Rohrs, hadernder Männer im Rücken schaukelt jener auf rotem Kahn über frierende Herbstwasser, lebend in dunklen Sagen seines Geschlechts und die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan. *Böse.*

GEORG TRAKL

Die schöne Stadt

Alte Plätze sonnig schweigen.

Tief in Blau und Gold versponnen
Traumhaft hasten sanfte Nonnen

4 Unter schwüler Buchen Schweigen.

Aus den braun erhellten Kirchen

Schaun des Todes reine Bilder,

Großer Fürsten schöne Schilder.

8 Kronen schimmern in den Kirchen.

Rösser tauchen aus dem Brunnen.

Blütenkrallen drohn aus Bäumen.

Knaben spielen wirr von Träumen

12 Abends leise dort am Brunnen.

Mädchen stehen an den Toren,

Schauen scheu ins farbige Leben.

Ihre feuchten Lippen beben

16 Und sie warten an den Toren.

- Zitternd flattern Glockenklänge,
Marschtakt hallt und Wacherufen.
Fremde lauschen auf den Stufen.
20 Hoch im Blau sind Orgelklänge.
Helle Instrumente singen.
Durch der Gärten Blätterrahmen
Schwirrt das Lachen schöner Damen.
24 *Leise junge Mütter singen.*
Heimlich haucht an blumigen Fenstern
Duft von Weihrauch, Teer und Flieder.
Silbern stimmen müde Lieder
28 Durch die Blumen an den Fenstern.