

Wolfgang Hobland

**Der Naturalismus
in der tschechischen Literatur**

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Wolfgang Hobland - 9783954794423

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:42:31AM

via free access

Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen

Reihe II

Marburger Abhandlungen
zur Geschichte und Kultur Osteuropas

Im Auftrag der Philipps-Universität Marburg
herausgegeben von
Hans-Bernd Harder und Hans Lemberg

Band 29

Verlag Otto Sagner

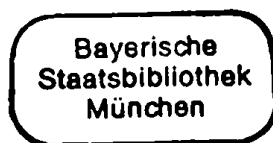
München

Wolfgang Hobland

DER NATURALISMUS
IN DER TSCHECHISCHEN LITERATUR

Verlag Otto Sagner · München

1991

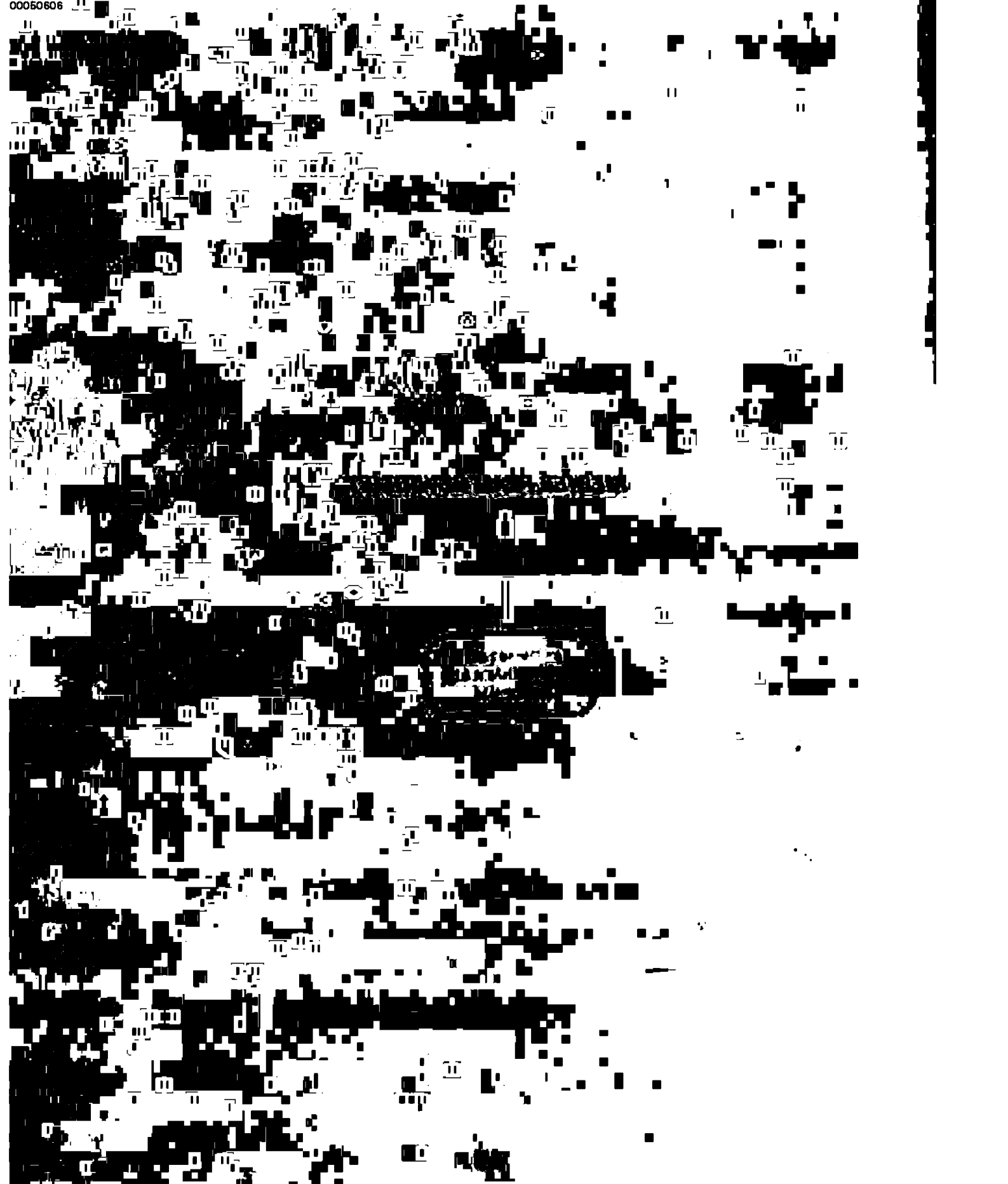


D 4

ISBN 3-87690-462-5

**Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1991
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München
Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt**

MEINER FRAU GEWIDMET



Copyright by United States Government, 1954
Abolition der Strafen
Das ist ein...

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung hat mich bis April 1988 beschäftigt und wurde im Wintersemester 1988/89 vom Fachbereich 10 der Philipps-Universität in Marburg/Lahn als Dissertation angenommen.

Ich danke Herrn Professor Dr. Hans-Bernd Harder für die Betreuung der Arbeit und Herrn Professor Dr. Helmut Wilhelm Schaller für vielfältige hilfreiche Unterstützung.

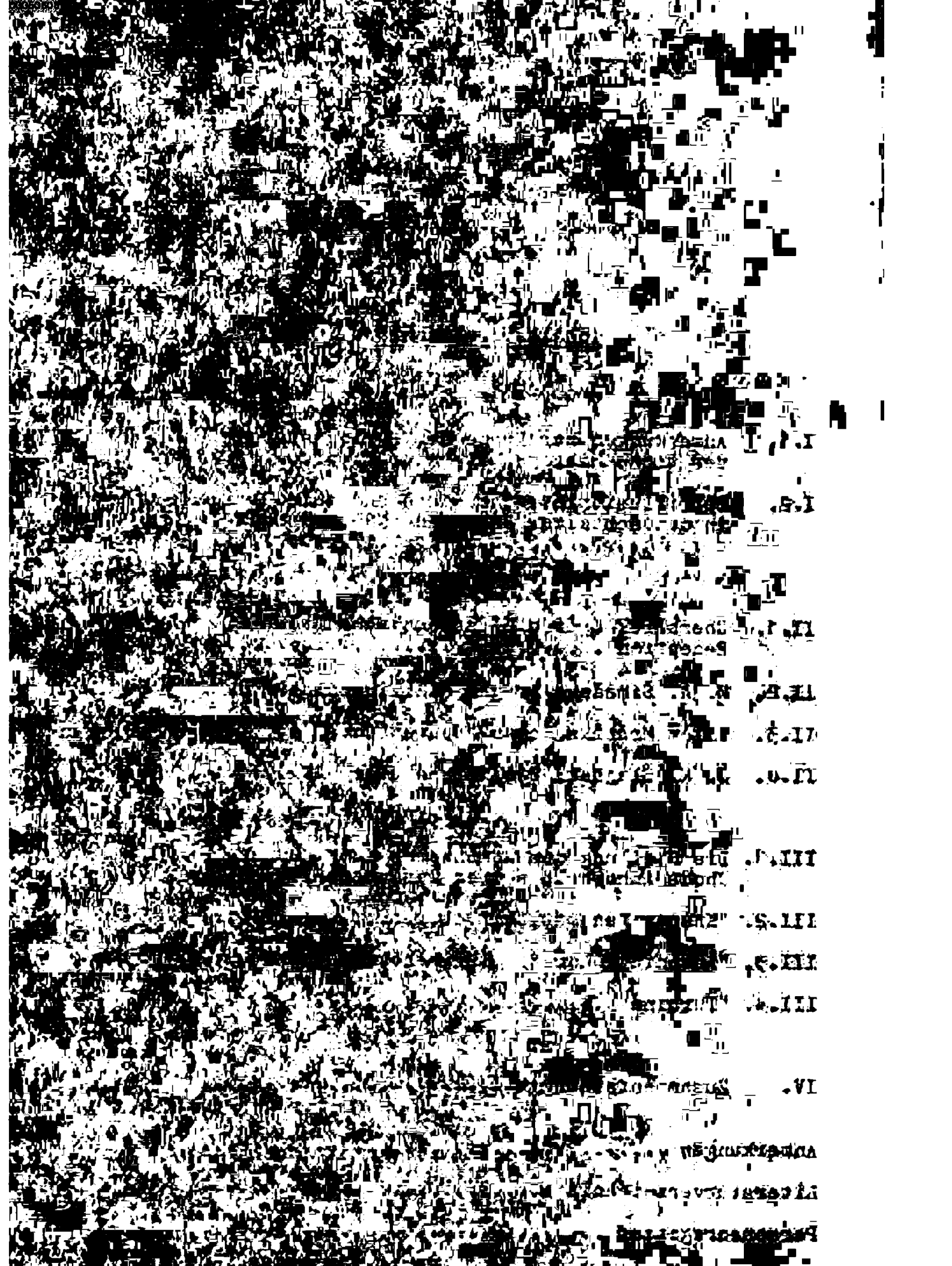
Mein Dank gilt auch Frau Dr. Daniela Hodrová in Prag für die mir freundlich gewährte Einsichtnahme in ein bis dahin unveröffentlichtes Manuskript.

W. H.



Inhaltsverzeichnis

I.1.	Anmerkungen zur Frage der Periodisierung der tschechischen Literatur	1
I.2.	Der illusionistische Roman und seine Krise in den achtziger Jahren des 19. Jahrhun- derts	9
II.1.	Überblick über die tschechische Zola- Rezeption	23
II.2.	M. A. Šimáčeks Prager Familienbilder	38
II.3.	Vilém Mrštíks Roman "Santa Lucia"	50
II.4.	J. K. Šlejhar: Zwei Erzählungen	63
III.1.	Die Stellung des Romanwerks K. M. Čapek- Chods innerhalb seines Gesamtchaffens ...	75
III.2.	"Kašpar Lén mstitel"	94
III.3.	"Antonín Vondřejc" (Příběhové básníka) ...	109
III.4.	"Turbina"	142
IV.	Zusammenfassung	159
	Anmerkungen	163
	Literaturverzeichnis	172
	Personenregister	176



I.1. Anmerkungen zur Frage der Periodisierung der tschechischen Literatur

Im Jahre 1916 erschien K. M. Čapek-Chods Roman "Turbina" und kurz darauf, in den Jahren 1917-18, sein Meisterwerk "Antonín Vondřejc" in der endgültigen Fassung. Ebenfalls 1916 veröffentlichte A. M. Tilschová ihren Roman "Stará rodina", dem als thematische Fortsetzung im Jahre 1918 "Synové" folgten. Beide Autoren setzten ihr Romanschaffen in den zwanziger Jahren fort, so daß der tschechische Gesellschaftsroman naturalistischer Prägung im zweiten und dritten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts seine Blüte erreichte. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß es sich um späte Früchte des Naturalismus handelt, der als literarische Strömung in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts anzusiedeln ist.

Es erscheint deshalb angebracht, einen kurzen Überblick über den chronologischen Ablauf literarischer Strömungen in der tschechischen Literatur aufzuzeichnen. Da sich eine künstlerische Stilrichtung in der Regel als Opposition gegen die vorausgegangene Epoche konstituiert - der tschechische Naturalismus ist besonders in seiner ersten Phase überhaupt nicht anders zu definieren -, beginne ich in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in der sich auch der erste tschechische Romantyp herausbildet.

Ganz allgemein gilt die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts in den europäischen Literaturen als die Epoche der Romantik, auf die um die Jahrhundertmitte Realismus und Naturalismus folgen. Nach K. Krejčí verdecken solche mechanischen Abgrenzungen jedoch die Tatsache, daß literarische Stilrichtungen meist einen synthetischen Charakter haben. Besonders in der Erzählkunst enthalten romantische Werke ein starkes realistisches Element, und romantische Elemente verschwinden keineswegs, wenn der Realismus zur dominierenden Richtung wird.¹

In Böhmen traten geistesgeschichtliche Strömungen im Vergleich zur westeuropäischen Entwicklung immer etwas verspätet auf. Die

Romantik entwickelte sich nur fragmentarisch, ihren Höhepunkt erreichte sie erst mit dem Erscheinen von Máchas Hauptwerken in den dreißiger Jahren.²

Die erste Dichtergruppe, die sich zu Mácha als ihrem Vorbild bekannte, betrat mit dem Almanach "Máj" - benannt nach Máchas gleichnamigem Gedicht - im Jahre 1858 die literarische Szene. Zu dieser Zeit hatte die europäische Romantik ihren Höhepunkt längst überschritten. Neben den Organisatoren und Herausgebern des Almanachs, V. Hálek und J. Neruda, bekannten sich zu dieser Gruppe aus der jüngeren Generation A. Heyduk, R. Mayer, G. Pflieger-Moravský und K. Světlá, aus der älteren Generation K. Sabina und J. V. Frič. Zu ihren Sympathisanten gehörten auch B. Němcová und K. J. Erben. Ausländische Vorbilder der "Máj-Generation" waren vor allem die Autoren des Jungen Deutschlands, die deutschen Lyriker des Vormärz und Heinrich Heine.³

Realistische Tendenzen, die sich in den literarischen Produktionen der Vertreter dieser Generation manifestieren, bewegen sich mehr oder weniger im Rahmen dessen, was auch in anderen europäischen Literaturen der Romantik anzutreffen ist. Klammert man die alles überragende Persönlichkeit Jan Nerudas aus, so läßt sich diese Gruppe bis zu ihrem Zerfall im Jahre 1874 - dem Todesjahr Vítězslav Háleks - der Romantik zuordnen.⁴

Eine Differenzierung der Literatur als Reflex der sozialen Differenzierung tritt in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zum erstenmal in den jahrelangen, heftigen Diskussionen über die Zielsetzungen der nationalen Literatur zwischen der "kosmopolitischen" und der "nationalen" Richtung offen zutage.

Wichtiger als der Verlauf dieses Streites, der in seiner Heftigkeit über weite Strecken durch persönliche Aversionen geprägt war,⁵ interessieren in diesem Zusammenhang die Charakteristik und historische Einordnung seiner Protagonisten, da sich die naturalistische Prosa, die sich ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre konstituierte, als Gegenbewegung, zum Teil auch als Parodie auf die Wirklichkeitsferne beider

Richtungen verstand.

Die künstlerisch und historisch weitaus bedeutendere Gruppierung sind die kosmopolitischen "Lumírovci". Die Zeitschrift "Lumír" wurde im Jahre 1873 von Neruda und Hálek gegründet und von 1877-1898 von Sládek geleitet. Das Ausklingen der romantischen Strömung, das im Zusammenhang mit dem Zerfall der "Máj"-Gruppe 1874 konstatiert wurde, trifft also zeitlich mit der Entstehung einer neuen literarischen Welle zusammen, die gelegentlich als parnassistisch,⁶ häufiger als neuromantisch⁷ bezeichnet wird.

Die charakteristischsten Vertreter der "Lumír"-Gruppe sind S. Čech, J. Vrchlický, J. V. Sládek und J. Zeyer. Čech verließ die Gruppe jedoch bald und gründete im Jahre 1879 die Revue "Květy", in der er seinen eigenen Weg ging, der vor allem durch die Wahl ausschließlich tschechischer oder slawischer Stoffe gekennzeichnet ist.⁸

Das starke Gewicht der "Lumírovci" in der tschechischen Literatur der folgenden Jahre wird vor allem dadurch bestimmt, daß ihre Hauptvertreter zu den bedeutendsten Dichterpersönlichkeiten dieser Zeit gehören. Ihre literaturgeschichtliche Rolle charakterisiert Šalda in einer Studie aus dem Jahre 1909 wie folgt:

"Mit Ausnahme in gewissem Maße von Sládek, haben sowohl Vrchlický als auch Zeyer die jüngste tschechische Tradition, auch wenn sie noch so kurz und noch so schwach war, unterbrochen. Die Romantik zersetzte sich, als sie in die Literatur eintraten, und es bestand die Hoffnung, daß sie sich in einen zahmen heimischen Realismus zersetzen würde - in eine schwache Entsprechung dessen, was in Rußland geschehen war. Nun, die "Lumírovci" machen diese Hoffnung auf viele Jahre hinaus zunichte, wenn sie sie nicht ganz vereiteln. Die "Lumírovci" stützen die Romantik dadurch, daß sie sie mit künstlerischen Gesetzen festigen, daß sie ihr bewußte künstlerische Arbeit und Form geben. Dadurch retten sie sie auf Jahrzehnte vor dem Zerfall, verlängern ihr Leben in der tschechischen Literatur. Das ist ihre Tat, und so ist der Sinn ihrer Tat."⁹

Eine rege Übersetzertätigkeit und die Bereicherung der tschechischen dichterischen Tradition durch die Übernahme einer Vielzahl von künstlerischen Formen aus den westlichen Lite-

raturen kennzeichnen die Bemühungen der "Lumírovci" um eine europäisch orientierte tschechische Dichtung. Zu den Vorbildern Vrchlickýs gehören Hugo, Gautier und die Vertreter der französischen "école parnassienne", zu Gautiers Gedanken des "l'art-pour-l'art" bekennt sich auch Zeyer im Vorwort zu seiner Erzählung "Dobrodružství Madrány", während Sládek die Ausdruckswelt seiner Lyrik durch angelsächsische Vorbilder erweiterte.¹⁰

Sládek übertrug Longfellow, Byron, Burns und fast das gesamte Werk Shakespeares ins Tschechische. Außerordentlich umfangreich ist das Übersetzungswerk Vrchlickýs. Klassische Werke übersetzte er vor allem aus den romanischen Sprachen, aber auch aus dem Deutschen beide Teile von Goethes "Faust". Seine Bemühungen, mit der französischen Literatur Schritt zu halten und ihre neuesten Tendenzen zu vermitteln, bewogen ihn, die Lyrik der Vertreter der "école parnassienne" wie Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud und Mallarmée in mehreren Anthologien ins Tschechische zu übertragen.¹¹ Als hervorragender Kenner der gesamten Weltliteratur schöpfte Zeyer in seinen epischen und dramatischen Adaptationen fremder Stoffe aus allen europäischen, aber auch aus orientalischen und fernöstlichen Kulturen.

Es liegt auf der Hand, daß solche forcierten Anstrengungen um einen Ausgleich mit den höherentwickelten europäischen Literaturen auch ihre negativen Seiten zeitigen mußten. Viele neue Formen wurden übernommen, konnten sich aber nicht organisch entwickeln. Dies gilt auch von der Vielzahl der gestalteten Ideen, die zusammen mit den fremden Stoffen als fertige und geschlossene Welt transplantiert wurden.¹² Die Folgen waren Eklektizismus und Epigonentum.

Diese Eigenschaften wurden von den Vertretern der nationalen Schule entschieden angegriffen. Doch gelang es den Kritikerpersönlichkeiten dieser im ganzen konservativen Richtung nicht, auf die wirklichen Schwächen der Kosmopoliten aufmerksam zu machen. In ihren kritischen Aktivitäten erfaßten sie nur Teilaspekte. Die Hauptstoßrichtung ihrer Attacken

ging auf die neue Konzeption der Literatur selbst. Die "Lumírovci" vertraten die Auffassung, die Dichtung habe sich von außerliterarischen Funktionen zu emanzipieren und dürfe sich nur als Bereich der Kultur mit eigenen, selbständigen Werten verstehen. Diese Auffassung, eine bisher in der tschechischen Literatur nicht bekannte Sinnlichkeit und vor allem die Wahl vorwiegend nichttschechischer Stoffe bildeten die Hauptangriffspunkte für die Kritik der nationalen Schule. In Überschätzung der Bedrohung der tschechischen Kultur von seiten der Höherentwickelten deutschen beharrten sie auf der für die Zeit der Wiedergeburt charakteristischen Konzeption, wonach die Literatur vorrangig nationale und politische Erziehungsfunktionen zu erfüllen habe.¹³ In ihrem Organ, der Zeitschrift "Osvěta" formulierten ihre Hauptvertreter F. Schulz, V. Vlček, J. Durdík und E. Krásnohorská das Programm eines "idealen Realismus", mit dem sie sich an J. F. Herbart's Ästhetik orientierten und ein geschlossenes ästhetisches System anstrebten. Der Hauptgedanke, die Literatur habe durch ideale Beispielhaftigkeit positiv auf die Gesellschaft zu wirken, führte zur bewußten Reduzierung ihrer erkenntnisfördernden und kritischen Funktion. Die Romanproduktion, die im Umkreis des "idealen Realismus" entstand,¹⁵ litt deshalb an Thesenhaftigkeit, gewaltsamer Idealisierung und künstlichen Konflikten, kurz: es mangelte ihr an Lebensnähe.

Zu Beginn der achtziger Jahre ebten die Polemiken zwischen den beiden Richtungen allmählich ab. Einen Schlußstrich unter die immer fruchtloser werdenden Diskussionen zog Jan Neruda mit seinen Bemerkungen in einem Referat über die Dichtung des Jahres 1881:

"Heute ist die Frage der Richtungen bei uns schon endgültig gelöst, nicht theoretisch, sondern praktisch, was besser ist. Heute sind die beiden Hauptrichtungen, die moderne und die nationale, wie in allen fortgeschrittenen Literaturen auch bei uns völlig gleichberechtigt, in beiden wurden bei uns auf ihre Weise vorbildliche Arbeiten hervorgebracht, auf die wir stolz sein können, beide wachsen weiter, verflechten sich

gegenseitig, ja vereinigen sich in ein und derselben Dichterpersönlichkeit. Heute kann die eine oder die andere Richtung nur mehr durch einen Epigonen lächerlich werden, der durch eine glänzende Schale nicht zum Kern dringt. Heute hat bei uns nur das Gewicht, was gut ist: nämlich das wirklich Poetische und künstlerisch Vollendete."¹⁶

Zu dieser Zeit begann ein neuer Streit, der für die theoretischen Positionen des "idealen Realismus" zu einer weit größeren Herausforderung werden sollte und der fast zwei Jahrzehnte andauerte. Diesmal ging es um den Begriff des Realismus. Unmittelbarer Anlaß war der Einbruch Zolas in das europäische literarische Leben in den Jahren 1879-1880.¹⁷ Bis zum Jahre 1880 war der Begriff des Realismus unstrittig. In dieser Frage gab es auch keine Differenzen zwischen den "Lumírovci" und der "Osvěta". Als realistisch wurden alle Werke bezeichnet, die durch die tschechische Wirklichkeit inspiriert waren, wahrheitsgetreu und verständnisvoll über sie berichteten und die - das wurde in Kritiken immer wieder hervorgehoben - sich bemühten, Ideal und Wirklichkeit miteinander zu verbinden.

Mit dem Jahr 1880 änderte sich die Situation schlagartig. Zu dieser Zeit hatte Zola mit "Nana" die erste Reihe seines Romanzyklus "Les Rougon-Macquart" beendet, im gleichen Jahr erschien "Le Roman expérimental", dem ein Jahr später weitere theoretisch-programmatische Studien folgten. Besonders die Romane "L'Assommoir" und "Nana" errangen innerhalb kürzester Zeit in ganz Europa eine ungewöhnliche Popularität. Sie forderten die Kritiker heraus, die Verlage begannen Übersetzungen vorzubereiten.

Auch die tschechische Publizistik begann sich in den Jahren 1879-1880 für Zola zu interessieren; auch ihr ging es vor allem um "L'Assommoir" und "Nana". Man verwies auf das Aufsehen, das diese Romane allerorts erregt hatten, und erwog eine Übersetzung ins Tschechische. Schon diese ersten, meist kurzen Nachrichten machen deutlich, daß ein Teil der tschechischen Kritiker und Publizisten in Zolas Naturalismus eine neue und höhere Stufe in der Entwicklung des Realismus er-

blickte.¹⁸ Damit verlor der traditionelle Realismusbegriff seine Eindeutigkeit und wurde problematisch. Immer häufiger wurde von der Notwendigkeit einer präzisen Definition gesprochen.

Die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung sah bislang bei der Periodisierung der tschechischen Literatur einen Einschnitt zu Beginn der neunziger Jahre. Dieser Tradition folgte auch der dritte Band der Akademie-Literaturgeschichte vom Jahre 1961. Zahlreiche Einzeluntersuchungen der letzten Zeit weisen jedoch überzeugend nach, daß ein Umbruch bereits zu Beginn der achtziger Jahre stattfindet.¹⁹ In der gegenwärtigen Diskussion über den geplanten vierten Band nimmt R. Pytlík diese Anregungen auf. Auch Pytlík sieht in dem Jahr 1879 einen "organischen Meilenstein" und empfiehlt, bei dem geplanten Werk von diesem Zeitpunkt auszugehen.²⁰

Der Umbruch kann nicht allein aus der Eigengesetzlichkeit der Literatur verstanden werden, sondern ist Ausdruck der fortschreitenden Differenzierung der tschechischen Gesellschaft. Die Industrialisierung brachte ein wohlhabendes Bürgertum hervor, ein Teil des Mittelstandes verarmte, und es entstand ein Arbeiterproletariat. Im Jahre 1878 konstituiert sich die Sozialdemokratische Partei mit internationaler Ausrichtung. Schon 1874 hatte sich die Nationalpartei in Alttschechen und Jungtschechen gespalten, die nun ihre Gegensätze in aller Öffentlichkeit austrugen. Die Streitigkeiten berührten nicht nur politische Fragen, sondern auch kulturelle Angelegenheiten, wie Literatur und Theater. Schließlich sei noch der heftige Streit um die Echtheit der Köninghofer und Grünberger Handschriften erwähnt. Sichtbares Resultat dieser Entwicklung ist die Zersetzung des traditionellen nationalen Gedankens. Die Fiktion einer tschechischen Gemeinschaft, die durch Geschlossenheit und Opferbereitschaft die staatliche Eigenständigkeit erreichen könnte, ist in den achtziger Jahren nicht mehr aufrecht zu erhalten.

In der Literatur spiegelt sich der Bewußtseinswandel in mehrfacher Weise wider. Am auffallendsten ist ein wachsendes Des-

interesse der Leserschaft an originaler Belletristik. Der Buchhandel klagt über eine regelrechte Absatzkrise.²¹ Ein Teil der Publizistik wertet das mangelhafte Interesse an tschechischer Literatur als Symptom eines allgemeinen nationalen Niedergangs und fordert neue Anstrengungen der Schriftsteller, um die Spaltung der Nation durch verstärkte national-erzieherische Werke zu überwinden. Autoren der älteren Generation wie Světlá und Arbes schufen auch jetzt noch idealistische Romanhelden, ließen sie aber bei ihren sozialreformerischen Bemühungen scheitern. Es gab aber zu dieser Zeit auch schon Stimmen, die den großen analytischen Gegenwartsroman Zolascher Prägung forderten.

Der ersehnte Roman ließ jedoch noch auf sich warten. Mit Ausnahme des heute noch beliebten Herrmann-Romans "U snědeného krámu", der in der Zeitschriftenfassung schon 1885-88 erschien, entstand in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre nur Kurzprosa. Ihr künstlerischer Wert ist sehr unterschiedlich, doch verbindet sie einige wesentliche Züge, die es erlauben, sie als charakteristisch für den tschechischen literarischen Naturalismus anzusehen.

In bewußtem Gegensatz zum idealistischen Realismus strebten die Naturalisten nach einer neuen Lokalisierung ihrer literarischen Bilder, wie schon einige Buchtitel zeigen: "Z opuštěných míst", "Z pražských zákoutí", "Z posledních stanic", "V třetím dvoře". An die Stelle des traditionellen Handlungsortes, der kleinstädtischen Gesellschaft, tritt nun das Milieu der großstädtischen Unterschichten und des Arbeiterproletariats. Den lokalen Rahmen der Erzählungen bilden zumeist Orte, die als soziale Unterwelt oder menschliche Höllen bezeichnet werden können. ("Peklo" ist der Titel eines Romans von Šlejhar).

Es verändert sich aber auch der Blick auf die traditionelle Lokalität der idealistischen Prosa, das Land. Einige Werke K. V. Rais' und vor allem Šlejhars Skizzen und Erzählungen weisen einen grundlegenden Wandel in der Atmosphäre der Handlungsorte auf, indem sie nachdrücklich die dunklen Seiten beleuchten. Sie stehen in krassem Gegensatz zu den idylli-

schen Bildern der patriarchalischen Gemeinschaft, wie sie aus B. Němcovás und K. Světlás Erzählungen bekannt sind.²³ Ein anderer Weg zur Überwindung überlebter Klischees ist die Parodie ihrer Bild- und Stilschablonen. Diesen Weg beschreitet besonders Čapek-Chod.

Schwierigkeiten bereitet die Frage der Zuordnung von Schriftstellerpersönlichkeiten zur naturalistischen Stilrichtung. Das liegt einmal daran, daß die in den meisten Handbüchern vorgenommene Unterscheidung in kritische Realisten und Naturalisten praktisch unbrauchbar ist.²⁴ Durch die verspätete Entwicklung des tschechischen Naturalismus gerieten zudem einige Autoren zu Beginn der neunziger Jahre unter den Einfluß anderer modernistischer Strömungen, ohne deshalb ihre naturalistische Grundhaltung aufzugeben. Kurz vor der Jahrhundertwende scheint die naturalistische Strömung in der tschechischen Literatur zu versiegen. Autoren wie Hladík, Šlejhar, Mrštík oder Šimáček hatten ihre Kräfte offensichtlich erschöpft. Der naturalistische Roman war nur in einigen wenigen Fällen gelungen. Čapek-Chod galt zu dieser Zeit als Randerscheinung der Literatur. Es war nicht vorauszusehen, daß gerade er fast zwei Jahrzehnte später Meisterwerke dieser Gattung schreiben würde.

I.2. Der illusionistische Roman und seine Krise in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts

Ein doppeltes Scheitern kennzeichnet den im Jahre 1883 erschienenen, groß angelegten Roman "Mesiáš" von Jakub Arbes. Valerián Matějovský, der idealistische Held des Werkes, kehrt aus der amerikanischen Emigration in die Heimat zurück. Seine hochfliegenden Pläne, das gesellschaftliche, geistige und literarische Leben in Böhmen neu zu organisieren und zu fördern, ein Messias des Volkes zu werden, scheitert jedoch an den "kleinlichen Verhältnissen" im Lande. Er wird schließlich ausgewiesen und beendet sein Leben im bayerischen Furth durch Selbstmord. Der Mißerfolg und das tragische Ende eines

utopischen Reformers ist ein neues Element in der tschechischen Romanliteratur.

Es scheitert aber auch der Autor selbst bei der künstlerischen Bewältigung seiner Problematik. Der Handlungsverlauf folgt nicht den Gesetzmäßigkeiten der Charaktere, sondern einem komplizierten Verwicklungsapparat mit einer Vielzahl trivialer Motive des Abenteuerromans. Seine eigentlichen Absichten muß der Erzähler deshalb oft dem Leser durch reflektierende Betrachtungen mitteilen. Beide Aspekte des Scheiterns signalisieren einen tiefgreifenden Wandel in der tschechischen Erzählkunst der achtziger Jahre: der illusionistische Roman hat sich überlebt.

Dieser Typ begründete den tschechischen Roman überhaupt und hatte zu dieser Zeit erst eine kurze Geschichte von etwas mehr als zwei Jahrzehnten. Einige Etappen seiner Entwicklung sollen hier kurz skizziert werden.

Die Bemühungen um die epische Großform erstrecken sich über die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts,²⁵ der tschechische Roman entsteht aber erst in den fünfziger Jahren. Da in der eigenen Literatur eine Romantradition fehlte, war es nur natürlich, daß sich tschechische Autoren ihre Modelle in anderen europäischen Literaturen suchten.

In den vierziger und fünfziger Jahren entstanden in Frankreich zwei Romantypen, die große Ausstrahlungskraft auf ganz Europa ausübten: der romantisch-phantastische Sozialroman Eugène Sues und der realistisch-desillusionistische Gesellschaftsroman, der nach Honoré de Balzacs "Illusions perdues" auch "Roman der verlorenen Illusionen" genannt wird.²⁶

Der letzte Typ konnte vorerst keinen Einfluß auf die tschechische Romanentwicklung gewinnen; er kann in diesem Zusammenhang außer acht gelassen werden. Das Suesche Modell der "Geheimnisse" hingegen schien den Schriftstellern ein geeignetes Vorbild für die Darstellung nationaler und sozial-reformatorischer Bestrebungen abzugeben.

Eugène Sues "Les Mystères de Paris" erschienen in den Jahren 1842-1843 als Feuilletonroman. Durch diese Veröffentlichungsweise erzielte das Werk einen Massenerfolg von bisher unge-

ahnten Ausmaßen. Das historische Verdienst dieses Kolportageromans liegt in seiner sozialen Thematik. Zum ersten Male werden hier die Nachtseiten der modernen Großstadt dargestellt: die Unterwelt, das Verbrechermilieu, die Asozialen, die Elenden und die Proletarier.²⁷ Den Inhalt dieses weitschweifigen Romans auch nur anzudeuten, ist hier nicht möglich, es sollen aber einige Aspekte hervorgehoben werden, die den tschechischen Roman durch seine Orientierung an diesem Werk beeinflußt haben.

Das soziale Milieu wird von Sue im romantischen Sinne als *exoticum* dargestellt. In den spannend erzählten Begebenheiten von Mord, Einbruch, Erpressung und Hehlerei finden sich alle Requisiten der Abenteuerliteratur des ausgehenden 18. Jahrhunderts: falsche Identitäten, Verwechslungen, Entführungen, Kindsunterschlagung, Rache, Wahnsinn und ähnliche Motive.

Sue begnügt sich jedoch nicht mit greller Elends- und Verbrechensmalerei, sondern bezieht die Position eines Sozialreformators. Sowohl im Rahmen der Handlung als auch in abschweifenden Exkursen prangert er den verrotteten, schädigenden Zustand sozialer Einrichtungen an. Dabei richtet er seine Kritik keineswegs gegen das bestehende Gesellschaftssystem, sondern nur gegen krasse Defekte innerhalb desselben, die durch die Einsicht und Hilfsbereitschaft der Mächtigen behoben werden sollen. Die ideale Sozialordnung, wie sie in den "Mystères" propagiert wird, ist dadurch gekennzeichnet, daß die Reichen sich ihrer Verantwortung gegenüber den Armen bewußt werden und die Armen sich auf die Einsicht und Opferbereitschaft der Reichen verlassen dürfen.

Diesen illusionistischen Glauben an die gesellschaftliche Heilkraft außergewöhnlicher Einzelpersonen verkörpert Sue in dem Helden des Romans, einem philanthropischen Adligen. Um eine frühere Verfehlung zu büßen, hat er sich freiwillig in die Pariser Unter- und Armenwelt gestürzt, um dort - inkognito - die gutwilligen Rechtlosen zu schützen und zu retten, die böswilligen Verbrecher aber zu verfolgen und zu bestrafen. Mit unbeschränkten Geldmitteln und allseitigen

Fähigkeiten ausgestattet spielt er im Dschungel der Unterwelt die Rolle der Vorsehung.

Die Stellung des Leithelden bestimmt auch die Komposition des Romans. Um seine Person gruppieren sich Schicksale und Lebensläufe einer Vielzahl von Gestalten aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten. Gerade das aber schien auch Autoren mit weiterreichenden Intentionen Möglichkeiten zu eröffnen, die Vielfalt des modernen Gesellschaftslebens mit Hilfe dieses Romanmodells optimal erfassen zu können.²⁸

Dies gilt besonders für den jungdeutschen Schriftsteller Karl Gutzkow, der sich bei dem von ihm angestrebten "Roman des Nebeneinander" ebenfalls an der französischen Literatur orientierte. Dabei stieß er auf beide Typen des Gesellschaftsromans, zeigte jedoch für Balzac nur mäßiges Interesse.²⁹ In seinem neunbändigen Roman "Die Ritter vom Geiste" (1850-52) folgte er dem Beispiel des Sueschen Riesenromans. Mit fünf Neuauflagen bis zum Jahre 1869 erlangte das Werk große Popularität, es war auch bei den Tschechen sehr beliebt.³⁰ Das Programm des Romans des Nebeneinander verkündet Gutzkow im Vorwort zur dritten Auflage. Er illustriert den neuen Roman mit Schnitten durch ein Bergwerk oder ein Kriegsschiff, "wo das nebeneinander existierende Leben von hundert Kammern und Kämmerchen, wo die eine von der anderen keine Einsicht hat, doch zu einer überschauten Einheit sichtbar wird. Der Autor glaubte durch eine Betrachtungsweise, wo ein Dasein unbewußt immer wieder Schale oder Kern eines andern ist, (...) den Roman noch mehr als früher zum Spiegel des Lebens gemacht zu haben."³¹ In der praktischen Ausführung des Programms blieb Gutzkow allerdings weit hinter dem Anspruch der Theorie zurück. Durch sein mangelndes Formvermögen entstand ein schwer zu verfolgendes Geflecht der einzelnen Schichten. Das Zentrum der Handlungsverknüpfung ist in diesem Roman ein Geheimbund, ein Bund der geistigen Elite jenseits der gesellschaftlichen Schranken, dessen Bestreben in Reformen zur Verwirklichung des liberalen Zeitgeistes be-

steht. Das Werk leidet an den gleichen romantischen Mystifikationen und unglaublichen Zufälligkeiten wie sein Vorbild.

Einen tschechischen Roman des Nebeneinander schrieb Karel Sabina. Mit "Synové světla" (1859), in der endgültigen Fassung umbenannt in "Na poušti" (1863), knüpfte er an Sue und Gutzkow an und schuf den ersten tschechischen Gesellschaftsroman. Sabina - heute vor allem bekannt durch seine Librettos zu den Smetana-Opern "Die Brandenburger in Böhmen" und "Die verkaufte Braut" - war als Radikaldemokrat nach der achtundvierziger Revolution zum Tode verurteilt worden. Das Urteil wurde in Gefängnisstrafe umgewandelt, die er bis zur Amnestie von 1857 auf der Olmützer Festung absaß. Nach seiner Entlassung nahm er seine literarische Tätigkeit wieder auf und schloß sich dem "Máj"-Kreis an. Im Jahre 1872 wurde er von seinen Freunden als Konfident der Geheimpolizei enttarnt. Gemieden und völlig verarmt starb er 1877.

Am Beginn von Sabinas Bemühungen um den tschechischen Roman steht die theoretisch-programmatische Studie "Slovo o románu" (1858). Ausgehend von der bedeutenden Rolle des Romans im zeitgenössischen literarischen Leben Europas, wo es ihm gelang, sich "in die Mitte des bewegten Lebens"³² zu stellen, beklagt Sabina das Fehlen dieser Gattung bei den Tschechen. Seine Vorstellungen vom neuen, lebensnahen Roman entwickelt er auf dem Hintergrund der Schwächen des alten. Sabina meint die Schauer-, Ritter- und Räuberromane, "in denen es nur so wimmelt von den übermütigsten freien Erfindungen einer verdorrten Phantasie", wo nur das für beachtenswert angesehen wurde, "was auf wunderwirkende Weise geschah, was vor Abenteuerlichkeit nur so überquoll".³³

"Die Macht und Stärke" des neuen Romans sollte hingegen darin liegen, "daß er die gesamte Vielfalt und Buntheit des wahrhaftigen Lebens in seinen Darstellungsbereich aufnimmt, daß er durch lebendige Individualisierung der Charaktere und der lokalen wie persönlichen Umstände nicht nur Ereignisse erzählt, sondern auch die Motive menschlichen Handelns und die verborgenen Quellen der öffentlichen Geschichte aufdeckt und ausspricht, ...". Sabina postuliert also einen

Roman, der seine Bilder nicht erfindet, sondern aus dem wirklichen Leben nimmt. Aber damit nicht genug. Er fordert weiter, daß der Roman spannend zu sein habe, "daß er ein lebendiges, bewegtes und anziehendes Bild vom Leben gibt, das den Leser mit aller Macht in seinen Bereich zieht und so lange an sich fesselt, bis die geplante Handlung sich erfüllt und die zu Beginn geweckte Neugierde befriedigt wird."³⁴

Es liegt auf der Hand, daß die beiden angestrebten Tendenzen des neuen Romans gegenläufigen Charakters sind, denn die Erzeugung von Spannung setzt einen geplanten Verwicklungsmechanismus voraus, der schon seiner Natur nach lebensfremd ist. Was Sabina vorschwebt - und seine schriftstellerische Praxis beweist das -, ist ein gesellschaftlicher Abenteuerroman Suescher Prägung.

Der Suesche Romantyp erfuhr im tschechischen Milieu eine spezifische Modifizierung. Wo der europäische Roman der Geheimnisse seine sozialen Utopien hegte, pflegte der tschechische Roman vor allem seine patriotischen Illusionen.³⁵ Dieses Modell entsprach ganz den Bedürfnissen, die nationale Wiedergeburt als ein Mysterium darzustellen und sie auf diese Weise für breite Leserschichten attraktiv zu machen. Nationale Aktivitäten werden mit einer Atmosphäre des Geheimnisvollen umgeben, sie sind das Werk auserwählter Häretiker, Angehöriger geheimer Sekten. Die Patrioten sind in diesen Romanen keine typischen Vertreter ihres Volkes, sondern außergewöhnliche Gestalten, weltfremd und wunderbar, sie leben zurückgezogen und verborgen, also gerade nicht inmitten des "bewegten Lebens".

Wie seine Vorbilder zerfällt auch der Roman "Na poušti" in eine ganze Reihe selbständiger Handlungslinien, die - wie bei Gutzkow - durch die Tätigkeit von Mitgliedern eines Geheimbundes miteinander verflochten werden. In kaleidoskopartigen Bildern wird das Leben verschiedener sozialer Schichten und Milieus beleuchtet. Die politischen, nationalen und kulturellen Verhältnisse der Vormärzzeit sind Gegenstand zahlreicher Betrachtungen und Diskussionen. Doch fehlt auch Sabina die künstlerische Formkraft für diese anspruchsvolle Aufgabe.

Personen und Verwicklungen sind kaum zu überblicken, die Erzählweise ist weitschweifig, und der Handlungsverlauf wird durch den Zufall bestimmt.

Zum Typ des patriotischen Romans der Geheimnisse gehören auch die Prager Romane K. Světlás "První Češka" (1861), "Na úsvitě" (1865), "Poslední paní Hlohovská" (1875) und "Zvonečková královna" (1872). Im letztgenannten Werk findet sich wieder das Motiv des Geheimbundes. Einen Roman mit dem Titel "Tajnosti ze života českého" begann auch J. K. Tyl zu schreiben, konnte ihn aber nicht mehr vollenden.³⁶ Zu den Prager Geheimnissen kann jedoch seine Novelle "Poslední Čech" (1844) gezählt werden.

Merkmale dieses Genres tragen auch K. Světlás Dorfromane aus dem nordböhmischem Jeschkengebiet. In ihnen suchte die Autorin das Mysterium der nationalen Erweckung in den Nachkommen protestantischer Familien, die in der ländlichen Verlorenheit die Ideen der Hussiten und der Böhmischem Brüder bewahrt haben. Diese Reste alter religiöser Lehren wurden dabei in Richtung hochentwickelter philosophischer Theorien europäischen Denkens idealisiert.³⁷

Die weitere Entwicklung dieses Romantyps verläuft in zwei Richtungen: zum reinen Abenteuerroman, der durch Werke wie J. Svátek's "Tajnosti pražské" (1868) und J. Kolár's "Pekla zplouenci" (1862) repräsentiert wird, und zum sozialen Roman.

Mit der Problematik des Industrieproletariats beschäftigen sich im Rahmen dieses Genres G. Pflieger-Moravský und J. Arbes. Beide ihrer Grundhaltung und Weltsicht nach dem "Máj"-Kreis zugehörig, orientierten auch sie sich an der jungdeutschen Schule. Das Zwitterhafte des Romantyps ist bei ihnen besonders ausgeprägt. Realistischen, dem zeitgenössischen Leben entnommenen Szenen und reportagehaften Schilderungen auf der einen Seite stehen unglaubliche, künstliche Fabelkonstruktionen mit allem geheimnisvollen Beiwerk auf der anderen Seite gegenüber. Dem journalistischen Charakter dieser Werke entspricht eine weitgehende sprachliche Stillosigkeit. Wertvoll für die Entwicklung einer realistischen Prosa sind allein die reportagehaften Partien.

Für seinen Arbeiterroman "Z malého světa" (1863) besuchte Pflieger-Moravský mehrere Prager Fabriken und betrieb ausgiebige dokumentarische Studien. Er beobachtete die Produktions- und Arbeitsbedingungen und die miserablen Wohnverhältnisse der Arbeiter und ihrer Familien. Im Vorwort zur 2. Auflage schreibt der Autor: "Mit einem unbeschreibbaren Gefühl verließ ich in Begleitung meines Freundes die stickigen, von allerlei Ausdünstungen fast betäubenden Arbeitshallen, und die bleichen, kranken Gesichter der Arbeiter gingen mir nicht aus dem Sinn. Was Wunder, daß der Gegenstand der Unterhaltung mit meinem Freund die Lebensweise dieser unglücklichen Parier der menschlichen Gesellschaft war."³⁸

Der reale Hintergrund der Handlung sind die Arbeiterunruhen des Jahres 1845, die durch die Einführung von Druckmaschinen in der Textilindustrie und die damit verbundenen Massenentlassungen ausgelöst wurden.

Die Fabelkonstruktion ist ganz dem romantischen Muster verpflichtet und mit dem nationalen Gedanken verbunden, die Personencharakteristik wird von Schwarz-Weißmalerei beherrscht. Die Geschichte handelt von zwei jungen Männern, einem Tschechen und einem Deutschen, die zusammen und gleich arm nach Prag kommen, um dort ihr Glück zu machen. Während der Deutsche durch betrügerische Machenschaften schnell reich und ein skrupelloser Unternehmer wird, bleibt der aufrichtige Tscheche Arbeiter. Die Verwicklungen folgen dem Schema des Kolportageromans: Procházka ist der lang gesuchte uneheliche Sohn eines alten Grafen. Als selbstbewußter Arbeiter lehnt er das angebotene Erbe ab. Seine Tochter verliebt sich in den Sohn des Fabrikbesitzers und bewegt ihn zu einer versöhnlichen Haltung gegenüber den Arbeitern. Als bestimmender Faktor im Prozeß der Einigung erscheint jedoch der Adel. Der philanthropische Graf steht beim Arbeitskonflikt auf der Seite der Streikenden; durch seine vermittelnden Aktivitäten werden die sozialen Probleme schließlich gelöst und die Einheit der nationalen Gemeinschaft wieder hergestellt. Mit einem Roman aus dem Fabrikartermilieu versuchte sich auch J. Arbes. In den siebziger Jahren hatte der Autor mit

seinen Romanettos die tschechische Erzählkunst um eine neue Gattung bereichert und breite Leserschichten gewinnen können. Der Reiz dieser novellenartigen Form besteht in einer spannenden Handlung mit romantisch-phantastischen Verwicklungen, die schließlich schrittweise rational aufgelöst werden: alles Rätselhafte verschwindet im Lichte naturwissenschaftlicher Erkenntnisse bzw. wissenschaftlicher Utopien. In diesen ersten tschechischen Science-Fiction-Erzählungen steht der Autor unter dem Einfluß E. A. Poes und J. Vernes.

Weniger erfolgreich waren Arbes' Bemühungen um den großen Sozialroman. Im Jahre 1880 begannen seine "Epikurejci" in S. Čech's Zeitschrift "Květy" zu erscheinen. Es sollte eine groß angelegte Romanchronik aus dem Leben der Prager Arbeiterschaft der Jahre 1824-1848 werden. Die Veröffentlichung fiel gerade in die Zeit des gesellschaftlichen und literarischen Umbruchs, der, wie schon erwähnt, zu einem eklatanten Desinteresse des Publikums an originaler Belletristik führte. Dieses Arbes'sche Werk war davon direkt betroffen. Čech mußte aus geschäftlichen Gründen die Veröffentlichung unterbrechen, da es keinen Anklang bei der Leserschaft fand. Ebenso katastrophal verlief ein zweiter Anlauf des Autors, das Werk 1883 in Form von Einzelheften drucken zu lassen. Das Unternehmen mußte nach dem vierten Heft abgebrochen werden, der Roman, inzwischen in "Štrajchpuďlíci" (eine Argotbezeichnung für Druckereiarbeiter) umbenannt, blieb ein Fragment.

Von den geplanten sechs Bänden wurde nur der erste niedergeschrieben. Er bietet nicht mehr als eine Exposition, aus der kaum Schlüsse auf das Gesamtwerk gezogen werden können. Im Mittelpunkt steht ein aufgeklärter Arbeiter mit sozial-reformatorischen Ambitionen im Sinne der utopischen sozialistischen Theorien Saint-Simons, Proudhons und Fouriers, die er in der Fabrik seines Bruders verwirklichen will. Auf die beginnende Zola-Rezeption deutet hingegen der Versuch, das Problem des Einflusses von Milieu und Erziehung auf den Menschen darzustellen. Arbes benutzt dazu das romantische Motiv der Vertauschung zweier neugeborener Kinder.³⁹

Hatte die depressive Stimmung in der Gesellschaft einen nega-

tiven Einfluß auf die Entstehung dieses Werkes, so werden die "kleinlichen Verhältnisse" nun zum Gegenstand von Arbes' zweitem Roman. Im vorausgegangenen Kapitel wurden die objektiven Bedingungen des gesellschaftlichen Wandels skizziert. Bevor noch einmal dem "Mesiáš" als dem Schlußpfeiler in der Entwicklung des illusionistischen Romans die Aufmerksamkeit zugewendet werden soll, mögen einige prominente Zeitgenossen mit ihrem subjektiven Urteil zu Wort kommen. Bei Schriftstellern der älteren Generation werden Apathie und Interesselosigkeit am öffentlichen Leben kritisiert und als Symptome eines allgemeinen nationalen Verfalls angesehen.

J. Neruda schreibt im Jahre 1878 in den "Národní listy":

"Als ob unsere größten Männer überhaupt nicht gelebt hätten, als ob große Taten für uns gar nicht nötig wären, und doch feiern wir ständig etwas -, ein merkwürdiges, armes Volk, das Kleinigkeiten Ehrendenkmalter baut! Oder - das große Dinge kleinlich auffaßt und dafür seiner Kleinlichkeit den Anstrich des Großartigen gibt."40

Ein Jahr später geißelt J. Holeček die weit verbreitete passive Mentalität:

"Hübsch haben wir das angestellt. Andere schlagen sich, wenn sie gesündigt haben, reumütig an die Brust und rufen: mea culpa. Wir haben das nicht nötig, denn wir haben für unsere eigene Schuld einen guten Blitzableiter. Wir zucken von Zeit zu Zeit mitleidig mit den Schultern und sagen mit bewegter Stimme und pharisäerhaft zum Himmel gewandten Augen: Die Verhältnisse - es sind die Verhältnisse. Dabei vergessen wir dann völlig, daß die ganze Gesellschaft sich die Verhältnisse schafft, daß wir alle zusammen und jeder einzelne die Schuld tragen. Mancher ist sogar so gerecht, das einzugestehen. Aber auch er wird nichts bessern, denn er müßte die Verhältnisse verbessern, wozu er weder Lust noch die Kraft hat."41

Oft wird die Kleinheit der Zeit dadurch unterstrichen, daß die Gegenwart mit ruhmreicheren, kämpferischen Zeiten konfrontiert wird, in denen ein gemeinsames Ideal die Menschen zu gemeinsamem Handeln bewegte. Das waren entweder die sechziger Jahre mit ihren Nationalitätenkämpfen, besonders aber

das Jahr 1848 oder die Hussitenkriege. Ich zitiere noch einmal aus einem Feuilleton Nerudas aus dem Jahre 1886, in dem ein Patriot alten Schlages einem jungen Zeitgenossen gegenübergestellt wird. Trotz der ironischen Zeichnung des "Achtundvierzigers" bleibt kein Zweifel, wo die Sympatien des Autors liegen. Ein elegischer Zug ist nicht zu verkennen.

"Die jetzigen Generationen kennen diese Kameraden nicht mehr. Den Vormärzpatrioten würde unser heutiger junger Herr einfach auslachen - er käme ihm so komisch vor, dieser Mann mit den langen Haaren, der so lebhaft gestikuliert, nur von tschechischen Büchern, vom alten tschechischen Ruhme spricht, und der, wenn er davon spricht, sich jedesmal eine Träne aus dem Auge wischt. Und der Achtundvierziger wäre ihm wieder so unbegreiflich wahrhaftig, in seiner Überzeugung so unerbittlich, in seiner Logik so fest - unser junger Herr würde nur einen Bogen um ihn machen, mit in die Augen wie gegen die Sonne gedrücktem Hut, mit geschlossenen Lippen, und erst nach drei Meilen wäre es dem Herrn wieder wohl."⁴²

In belletristischer Form gelingt eine satirisch zugespitzte Konfrontation der Gegenwart mit der Hussitenzeit besonders S. Čech in seiner Erzählung "Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do patnáctého století" (1888). Čech setzt einen typischen Vertreter dieser Zeit, der alle ihre negativen Seiten verkörpert, unmittelbar in Beziehung zur ruhmreichen Vergangenheit. Der Prager Mietshausbesitzer und Spießbürger Matej Brouček - schon der Name Brouček (Käferchen) ist bezeichnend - gerät durch einen Zufall in das Prag des Jahres 1420 und wird Zeuge der Schlacht am Veitsberg, d. h. er hätte Zeuge des Ereignisses werden können. Er erweist sich jedoch als Feigling und Opportunist, der sich bei der ersten Gelegenheit aus dem Staube macht, um Kopf und Kragen zu retten. Aus der Begegnung mit den hussitischen Kämpfern geht Brouček als unglaublich kleine und erbärmliche Figur hervor.

⁴³

Um die Konfrontation eines ehemaligen "Achtundvierzigers" mit der zeitgenössischen Gesellschaft geht es auch in Arbes' "Mesiáš". Nach seiner Rückkehr aus dem Exil besucht Matějovský seine ehemaligen Kommilitonen und Freunde und muß grundlegende Wandlungen in ihren Gesinnungen und Handlungsweisen erkennen. Mit offenem Zynismus schildern ihm die einstigen

Mitstreiter, wie sie inzwischen durch Verstellungen, Lügen und krassen Opportunismus steile Karrieren als Beamte und Politiker erklimmen haben.⁴⁴

Ratlosigkeit und Resignation herrschen auch unter den Intellektuellen, die den Zuständen zwar kritisch gegenüberstehen, doch grundsätzlich in einer defensiven Haltung verharren. In ihren Diskussionen finden sich jene Argumente wieder, die schon aus den oben zitierten Feuilletons bekannt sind:

"A jak vám povídám", mluvil basový hlas tenorového timbru, "mně se již do duše hnusí. Pořád se bijeme v prsa: 'My, my - národ historicky proslulý, osvícený - smělý, odhodlaný, rázný, v boji za svá práva otužilý - národ Husů, Žižků, Komenských ...' Neustále voláme: 'My bojujeme - pracujeme - domáháme se svých práv' - a zatím - eh! samá pustá fráze! Pochlubte se jen jediným rozhodným a zároveň vymoženým nebo vybojovaným výsledkem! ... Vše, čeho jsme u porovnání s dobou minulou získali, padlo nám jako zralé jablko do klína, bylo přirozeným následkem stavu věcí, nebo nám bylo docela i vnuceno. Necht' mi říká kdo chce co chce - my jsme národ váhavců, snivých, a při tom vzdorovitých zpěváků, ..." "Oho!" ozval se rozhodně dosti příjemný baryton. "Doslova takovými přece nejsme. Všechno se nedá přelomit přes koleno. Přes noc také nebyl ani Řím vystavěn ... Pravda - váhaví, loudaví, líní jsme; ale mnohdy přece nelze hlavou prorazit zed' - poměry jsou někdy tak zvláštní ..." "Eh, poměry! Zase ty prokleté poměry!" ozval se prudce bas. "Co je to poměry? Kdo dělá poměry? Mluvíme-li o sobě, mluvíme vždy jen o poměrech, jež jsme zavini-li sami - slovem poměry omlouváme jen sebe, své chyby a vady ..."45

Im folgenden kehren Holečeks kritische Bemerkungen über die "Verhältnisse" fast wörtlich wieder. Es darf angenommen werden, daß dieses Thema schon seit Jahren zum gängigen Repertoire von Stammtischdebatten gehörte. In diese Richtung deuten auch die zahlreichen Erzählerkommentare.

Trotz zahlreicher Episoden, die kritische Streiflichter auf gesellschaftliche Mißstände werfen, geht auch dieser Roman nicht den Weg einer konsequenten Analyse, sondern folgt den Gesetzmäßigkeiten der abenteuerlichen Fabel. Wie für das Genre typisch, bewegt sich diese fast ausschließlich auf der Ebene verworrener Familien- und Verwandtschaftsbeziehungen.

Das führt zu einem krassen Mißverhältnis zwischen Darstellungsintentionen und der Motivierung des Handlungsverlaufes.

Die Absichten des Autors müssen vorwiegend aus Dialogen, inneren Monologen und auktorialen Erörterungen erschlossen werden: Matějovský möchte mit seinen Erfahrungen aus dem amerikanischen Bürgerkrieg in der Heimat bei der Lösung sozialer Probleme helfen. Als reiner Idealist beabsichtigt er, auf individueller Basis landesweit eine Organisation aufzubauen, die tschechische künstlerische Talente aufspürt und fördert. Zu diesem Zwecke reist er kreuz und quer durch Böhmen, ohne auf nennenswertes Interesse zu stoßen. Aufmerksamkeit erregt er hingegen bei der Geheimpolizei, die in ihm eine subversive Kraft, einen Agenten der internationalen Sozialdemokratie vermutet und ihn beschatten läßt. Bei der gerichtlichen Untersuchung verliert er sein gesamtes Notizenmaterial, das die Grundlage für die geplanten sozialen Aktivitäten bilden sollte, und wird schließlich des Landes verwiesen. Seinen Freitod begleitet der Erzähler mit dem Kommentar, eine ähnliche Katastrophe müsse jeder erwarten, der mit großen Plänen in die tschechische Gesellschaft tritt.

Im Rahmen der dargestellten Handlung sieht die Geschichte jedoch wesentlich anders aus. Der Mißerfolg des Helden basiert auf einer Kombination des Doppelgängermotivs mit dem Motiv des Freundschaftsbeweises. Auf der Rückreise verspricht Matějovský seinem sterbenden Freund Randa, dem er auffallend ähnlich sieht, mit seinem Paß und unter seinem Namen nach Böhmen zurückzukehren, um durch vorbildliche Lebensführung dessen guten Ruf wiederherzustellen, der durch einige Jugendsünden getrübt ist. Diese melodramatische Szene enthält alle konventionellen Requisiten romantischen Erzählens: Sturm, Gewitter, das Schiff droht zu bersten. Die Verfehlungen des Freundes erweisen sich jedoch als schwerwiegende Vergehen. Die Last der moralischen Verantwortung geht auf den jetzigen Träger des Namens über und vereitelt seine idealistischen Pläne als Messias, da der Anspruch auf Edelmut und Uneigennützigkeit unglaubwürdig wird. Auch der Verdacht sub-

versiver politischer Tätigkeit gründet sich auf das unmoralische Vorleben und entfällt augenblicklich, als sich Matějovský zu erkennen gibt. Bei einer stürmischen Erkennungsszene - Geheimpolizist und Untersuchungsrichter stellen sich als nahe Verwandte heraus - fallen die Notizen unbeachtet zu Boden und gehen verloren. Vor seiner Abreise wird Matějovský von Freunden und Verwandten herzlich verabschiedet, man freut sich auf die Rückkehr nach Wiedererlangung der österreichischen Staatsbürgerschaft.

Das Werk zeigt besonders anschaulich, daß dieser Romantyp nicht in der Lage ist, die Probleme der zeitgenössischen Gesellschaft glaubhaft zu gestalten. Als illusionistisch erweisen sich auch die Gestalten der idealistischen Reformer. Mit ihren teils träumerischen, teils rebellischen Vorstellungen aus der Vormärzzeit möchten sie von einer individualistischen Position aus grundlegende gesellschaftliche Probleme lösen. Ihr isoliertes Handeln macht ihr Scheitern in den Auseinandersetzungen mit der Zeit unausweichlich.

II.1. Überblick über die tschechische Zola-Rezeption

Die tschechische Aufnahme der Zolaschen Werke läßt sich in drei Phasen einteilen.¹ Die erste, ab 1879 anzusetzende Phase dauert bis etwa 1885 und ist gekennzeichnet durch zahlreiche Berichte über Zolas Romane und ästhetische Vorstellungen in den Literaturzeitschriften und durch heftige ablehnende Reaktionen von seiten der konservativen Kritik. Es sind vor allem die Vertreter des "Osvěta"-Kreises, Schulz, Durdík und Krásnohorská, die verbissen ihr Konzept vom Charakter und den Aufgaben der zeitgenössischen Literatur verteidigen. Für sie gilt auch jetzt noch, daß die Literatur vorrangig erzieherische Funktionen zu erfüllen habe; dabei geht es ihnen sowohl um nationale als auch um allgemeinemenschliche Ideale. Sie bleiben dem alten, an Herbarts Ästhetik orientierten Begriff des Schönen verhaftet und setzen der künstlerischen Wahrheit enge Grenzen. Diese Grenzen findet die Wahrheit naturgemäß da, wo sie die intendierte Funktion gefährdet, d. h., wo negative Seiten innerhalb der Gesellschaft aufgezeigt werden, die die Förderung des nationalen Selbstbewußtseins stören könnten. Zolas These von der Notwendigkeit, die gesamte Wirklichkeit unbeschönigt, nackt, so, wie sie tatsächlich ist, zum Gegenstand der Kunst zu machen, ruft bei diesen Kritikern geradezu Empörung hervor. Man negiert die Möglichkeit einer Übersetzung seiner Romane ins Tschechische, warnt die Schriftsteller vor deren schädlichem Einfluß und verweist den Autor mit fast seinem gesamten schriftstellerischen Werk weit hinter die Grenzen der Kunst. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre kam es also zu einer Konfrontation zweier unterschiedlicher ästhetischer Konzeptionen.

Zola wollte mit seinem zwanzigbändigen Romanzyklus über die Rougon-Macquarts eine Natur- und Sozialgeschichte dieser Familie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben und damit das Bild einer ganzen Epoche liefern. Sein monumentaler Versuch orientierte sich an Balzacs "Comédie humaine" aus den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts und war Aus-

druck des Selbstbewußtseins der modernen Naturwissenschaft als neuem, umfassendem Prinzip der Welterklärung.

Zwei Stämme bilden diese Familie: der eine als die legitime Nachkommenschaft der Ehe der Ahnmutter Adelaide mit Rougon, der andere als Ergebnis einer wilden Ehe mit Macquart, einem Alkoholiker und Schmuggler. Auf dem damaligen Verständnis des Vererbungsgesetzes fußend, verbindet sich die Erbschaft der schwachsinnigen Adelaide, die der Autor erst im letzten Band als hundertfünfjährige Wahnsinnige sterben läßt, mit den schlechten Eigenschaften Macquarts. Indem Zola die nächsten Generationen dieses Zweiges verfolgt, entsteht eine Konzentration aus Krankheit, Armut und Häßlichkeit des Lebens, die in Brutalität, Habgier, mörderischen Begierden und Prostitution ihren Ausdruck findet.

Den Rougonschen Stamm beobachtet Zola auf seinem Weg durch die höheren Schichten des öffentlichen Lebens. Obwohl dieser Zweig der Familie eine "legitime" Abstammung genießt, zeigen ihre Mitglieder keineswegs eine weniger verwerfliche Moral als die Macquarts. In diesen Schichten geht es allerdings eher um Machtgier, Dekadenz und heuchlerische Moral als um elementare Triebhaftigkeit. Die Vererbungsunterschiede führen daher nicht gegenseitig zu Moral und Unmoral, sondern nur zu entsprechend anderen Formen der Unmoral. Daraus resultiert der oft gerügte Pessimismus Zolas. Bei der Schilderung der Familie gesellt sich zum Gesetz der Vererbung das ergänzende Gesetz des Milieus. Die detaillierte Darstellung desselben verleiht dem Zyklus erst die Perspektive des Zeitromans und bietet dem Autor die Möglichkeit, ein ungemein farbiges, kulturgeschichtlich echtes Bild der französischen Gesellschaft jener Zeit in ihrer ganzen Breite zu zeichnen. Besonders in den Schilderungen des Arbeiterelends wirkt Zola durch seine entschieden sozialkritische Einstellung bahnbrechend.

In seinen theoretischen Schriften wandte sich Zola gegen die konventionelle romantische Belletristik, wie sie für ihn Sue verkörperte, sowie gegen einen konventionellen Realismus, der ebenfalls nicht auf abgenutzte romantische Kunstgriffe

verzichten wollte. Zu den Wegbereitern des naturalistischen Romans zählte er Stendhal und Balzac und eine Reihe von Zeitgenossen, wie Flaubert, die Brüder Goncourt und Daudet. Engen Kontakt pflegte er auch zu den Malern der impressionistischen Schule.

Im Gegensatz zum "intuitiven" Realismus seiner Vorgänger strebte Zola eine streng wissenschaftliche Methode für den Roman an. Immer wieder beruft er sich dabei auf die medizinischen Forschungen von Claude Bernard, dem Begründer der modernen Physiologie. Dabei geht Zola von der Voraussetzung aus, daß sich menschliche Phänomene einer gleichen Determiniertheit unterordnen wie das Materielle.²

Die experimentelle Methode führe von der Chemie zur Physiologie, von ihr zur Anthropologie und Soziologie und davon zur Dichtung. Dabei handelt es sich seiner Vorstellung nach nur um verschiedene Grade desselben Weges.³ Jeder Mensch verhalte sich also wie ein Stoff, der, in Verbindung mit anderen Menschen gebracht, bestimmte Verhaltensweisen offenbare, deren Wesen der Dichter als Mann der Wissenschaft zu beobachten und zu schildern habe. Das setzt notwendigerweise voraus, daß der Mensch auf eine physiologische Einheit reduziert wird.

Vom Standpunkt seiner Konzeption aus überprüft Zola das gesamte Repertoire der Darstellungsmittel, mit denen die Belletristik bis dahin gearbeitet hatte, und gelangt zu wesentlichen Umorientierungen. Negiert wird in erster Linie der romantische Begriff der Imagination, da dieser im Gegensatz zur empirischen Realität steht. Es sei nicht Aufgabe des Künstlers, eine spannende Handlung zu erfinden, sondern wirkliche Menschen sich in einem wirklichen Milieu bewegen zu lassen. Durch genaue Beobachtung seines Experimentes gelangt der Schriftsteller zur Erkenntnis der "kompletten" Wahrheit.⁴ Das Ziel ist also nicht mehr eine metaphysische, ideale Wahrheit, sondern eine nach dem quantitativen Maßstab der Vollständigkeit gemessene.

Das hat wiederum Auswirkungen auf die quantitative Festlegung der Milieudeskriptionen, die eine Determinante des

Experimentes bilden. Was dem Naturwissenschaftler Gewichts-, Druck- oder Temperaturangaben sind, das sind dem Autor des experimentalen Romans Informationen über Herkunft, zeitliche und lokale Umstände und vor allem den Beruf seiner Gestalten. Die Deskription definiert Zola als den Zustand des Milieus, das den Menschen determiniert und ergänzt.⁵ Bei der Beschreibung habe der Künstler strenge Objektivität walten zu lassen, denn jeder subjektive Eingriff müsse die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten und damit die Wahrheitsfindung stören. Zola betont jedoch ausdrücklich, daß die Detaildeskription nie selbstzweckhaft sein dürfe. Sie habe dort ihre Grenzen zu finden, wo sie nicht der Interpretation einer menschlichen Persönlichkeit durch konkrete Fakten dient. Eine photographische Aufnahme lehnt er strikt ab.

Schlüsse aus dem Ergebnis des Experiments zu ziehen, sei nicht die Aufgabe des Künstlers. Ist ein Resultat für die Gesellschaft unerwünscht oder gefährlich, obliegt es ihr bzw. ihren Politikern, in die Determiniertheit der Phänomene einzugreifen und das Milieu zu verändern.⁶ Damit weist Zola nicht nur den Vorwurf des Fatalismus zurück, er verteidigt auch die sogenannte "Elendsmalerei". Die krassen Enthüllungen der schrecklichen Zustände unter den Arbeitern, Mittellosen und Kranken sollen zu deren Aufhebung führen, also zur Reformierung der gesellschaftlichen Zustände.

Charakteristisch für die erste Phase der tschechischen Rezeption ist die unsystematische Auswahl einzelner Elemente der Zolaschen Ästhetik und ihre isolierte Interpretation. Das gilt nicht nur für den Teil der Kritik, der Zola von vornherein ablehnt, indem er negative Züge verallgemeinert. Auch jene Kritiker, die im Naturalismus eine neue Stufe in der Entwicklung des Realismus sehen, reißen die Argumente zu seiner Verteidigung oft aus ihrem Zusammenhang und legen sie nach eigenem Gutdünken aus. Als Beispiel dafür wähle ich J. Kuffners kritische Betrachtungen "O románu vůbec a o Vlčkově díle Zlato v ohni zvlášt' "

aus dem Jahre 1883.⁷

Als Literaturkritiker und Feuilletonist der "Národní listy" kannte Kuffner den unerfreulichen Zustand der tschechischen Prosa (und des Dramas). Es war ihm klar, daß das Desinteresse des Publikums nur durch die Gestaltung zeitgenössischer, lebendiger Menschen mit ihren aktuellen Problemen zu überwinden sei. Aus diesem Grunde setzte er sich wiederholt und leidenschaftlich für den Naturalismus ein. Kuffner versucht seinen Lesern das Phänomen Zola dadurch begreiflich zu machen, daß er den Autor in den Entwicklungsstrom der französischen Erzählkunst eingliedert und somit die historische Gesetzmäßigkeit der Entstehung des Naturalismus betont. "Das Ferment liegt in der Luft, die Zeit atmet es ein, und so teilt es sich allen Organismen und überall zugleich mit." Als Beweis dafür, daß sich auch in der tschechischen Prosa unabhängig von äußeren Einflüssen die naturalistische Methode weitgehend durchgesetzt hat, führt Kuffner den Roman "Zlato v ohni" an. Dieses konventionelle Werk Vlčeks, des belletristischen Hauptvertreters des "idealen Realismus", war bereits 1876 in der Zeitschrift "Osvěta" erschienen, 1882 kam es in Buchform heraus. Trotz geringer Einwände wurde es von der Kritik positiv aufgenommen, man sah in ihm den Prototyp des tschechischen realistischen Romans. (Die Bezeichnungen "realistisch" und "naturalistisch" wurden in der Regel synonym gebraucht). Auf diese Weise diente es auf Jahre hinaus als Demonstrationsobjekt für das Für und Wider innerhalb der Realismuskussion.

Kuffners progressive Einstellung gegenüber dem Naturalismus erscheint jedoch in einem anderen Lichte, vergegenwärtigt man sich, mit welchen Argumenten er Vlčeks Roman dem angeblich bereits existierenden tschechischen Naturalismus zuordnet. Es ist vor allem die protokollarische Reproduktionsweise, die er lobend erwähnt, ja er sieht in ihr geradezu das grundlegende Kriterium für den naturalistischen Stil: Detail wird an Detail gereiht, die Wirklichkeit wie eine Photographie wiedergegeben, dadurch

wird die Vielgestaltigkeit des Lebens eingefangen, ohne daß eine Schicht privilegiert würde. Abgesehen davon, daß Zola, wie schon erwähnt wurde, die photographische Methode ausdrücklich abgelehnt hatte, werden durch die Herauslösung eines Aspektes die naturalistischen Prinzipien entstellt. Ohne den sozialkritischen Standpunkt führt eben auch die Detaildeskription zur Idyllisierung der eingefangenen Wirklichkeit. Ein Zitat aus diesem Artikel verdeutlicht das:

" ... es ist alles hübsch tschechisch und ehrlich einheimisch, der Schriftsteller borgt sich für seinen Apparat keine fremden Jacken und fashionable Gepflogenheiten bei seinen ausländischen Kollegen. Es gibt keine Salons, keine herrschaftlichen Manieren, und muß der Autor zum Beispiel einmal seine Leute versammeln, so führt er sie in den Wirtshausgarten und zum Kegeln ... Bei uns geht das nicht anders. Beim Kegeln und nicht beim Pferderennen, Pickett und am Roulettisch fühlen wir uns zuhause."8

Als charakteristische Züge der zeitgenössischen Realität betrachtet Kuffner also ganz geläufige Details, die seiner Ansicht nach deshalb wahrheitsgetreu sind, weil ihre Existenz in der Wirklichkeit nachprüfbar ist. Das mußte naturgemäß zu einer verflachten Konzeption des realistischen Romans führen.

Dementsprechend verschiebt sich in der zweiten Phase der Zola-Rezeption, die um das Jahr 1886 einsetzt und bis zum Ende des Jahrzehnts reicht, der Schwerpunkt der Diskussion. An die Stelle der Polemik zwischen Idealismus und Realismus tritt nun eine Auseinandersetzung zwischen Realismus und Pseudorealismus. Es dominieren die Bemühungen um eine genaue Interpretation Zolascher Standpunkte. Zur gleichen Zeit beginnt die systematische Übersetzung russischer Autoren; eine Antwort auf strittige Fragen sucht man auch in ihren Werken.

Protagonisten in dieser Phase sind V. Mrštík, T. Nováková und L. Čech. Eine exponierte Stellung nimmt dabei Mrštík ein. Sein kritisches Engagement für Zola bestimmt in erster Linie die Realismusdebatte dieser Jahre. Mrštík informiert die tschechische Öffentlichkeit zum erstenmale gründlich über Zola, verteidigt ihn gegen Verleumdungen und beweist die Unrichtig-

keit früherer Interpretationen. Er zitiert ausführlich aus "Le Roman expérimental", übersetzt ganze Abschnitte und rekonstruiert wahrheitsgetreu das Konzept der naturalistischen Methode. Einzelaspekte der Zolaschen Ästhetik wie Funktion und Umfang der Deskription, die Rolle der Imagination oder den Charakter der epischen Handlung stellt er in den Zusammenhang der Gesamtkonzeption und betont das Umwälzende von Zolas Thesen. Dabei bemerkt er bereits die Diskrepanz zwischen Theorie und literarischer Praxis.

Mit seinen Zola-Artikeln zielt Mrštík in erster Linie gegen den Pseudorealismus, der sich im Laufe der achtziger Jahre in der tschechischen Prosa ausgebreitet hatte. Er bezeichnet ihn als "falschen Realismus", dem nicht das Recht zukomme, seine Werke mit dem Naturalismus in Verbindung zu bringen. Als typische Merkmale für den "falschen Realismus" führt Mrštík an: zufällige und äußerliche Beschreibung, die Unfähigkeit zu verallgemeinern; ein primitiver, weitschweifiger Stil, der von keiner einigenden Idee durchdrungen ist.

Mit seiner kritischen Tätigkeit hat Mrštík die Kenntnis Zolas wesentlich vertieft und damit die Voraussetzungen für den weiteren Austausch von Standpunkten geschaffen. Es muß jedoch betont werden, daß er Zolas Bedeutung nicht überschätzt hat. Stimmt er der Forderung nach Gestaltung der "nackten Wahrheit" rückhaltslos zu, so lehnte er das Postulat der Objektivität des Künstlers ab. Er betonte im Gegenteil die Notwendigkeit des subjektiven Ausdrucks; nur er könne einem literarischen Werk Eigenart und Kraft verleihen.⁹ Die gründliche Kenntnis des russischen Romans und Belinskijs kritischer Schriften bewogen ihn von Anfang an zu einer Distanz gegenüber Zolas Biologismus und Determinismus.

Mrštíks Verdienst für eine progressive Orientierung der tschechischen Literatur in den achtziger Jahren kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Es ging ihm nicht nur um Zola, sondern um die Beseitigung aller Hindernisse, die die tschechische Literatur vom westeuropäischen Romanschaffen trennten. Auch die Werke Balzacs und Flauberts waren zu dieser

Zeit noch weitgehend unbekannt.¹⁰

Zu Beginn der neunziger Jahre wandelte sich in Frankreich die Einstellung zum Naturalismus grundlegend. Schon nach dem Erscheinen des Romans "La Terre" (1887) distanzierte sich eine Reihe ehemaliger Anhänger von Zola. Frühere Weggenossen aus der "Medan"-Gruppe suchten ihre Inspirationen anderswo. Huysmans wandte sich dem Katholizismus und Mystizismus zu, Bourget reagierte auf die Physiologie der Zola-Schule mit seinem psychologischen Roman. In der Ästhetik folgte parallel dazu die Abwendung von Taine und Zolas experimentalen Prinzipien. An ihre Stelle trat Hennequins "ästhopsychologische" Methode. Heftig angegriffen wurden vor allem Zolas naturwissenschaftliches Konzept und die materialistische Interpretation von Menschen und Milieu.

Die tschechische literarische Öffentlichkeit verfolgte die Auseinandersetzungen in Frankreich mit großer Aufmerksamkeit. Ein reges Echo fand die französische Entwicklung auch in Deutschland. Auch hier war man sich der Unzulänglichkeiten des Naturalismus bewußt und forderte seine Weiterentwicklung und Verfeinerung.¹¹ Die Zeitschrift "Čas" rezensierte 1892 einen deutschen Sammelband mit kritischen Beiträgen über den Naturalismus und stellte dabei überwiegende Ablehnung fest.¹²

Das ist in kurzen Zügen der Kontext, in dem die dritte Phase der tschechischen Zola-Rezeption verläuft. Sie beginnt 1890 und läuft um das Jahr 1896 aus. Was danach zu diesem Thema geschrieben wurde, bringt kaum noch neue Aspekte. Wenn sich auch die Diskussionsteilnehmer in zwei Gruppen einteilen lassen, so geht es diesmal nicht um Befürworter und Gegner des Naturalismus. Kritik und heftige Angriffe kommen aus beiden Lagern. Zur ersten Gruppe gehören J. Durdík, E. Krásnohorská, T. G. Masaryk und V. Kalina. Die zweite Gruppe bilden junge Kritiker und Künstler, die das Progressive des Zola-schen Wirkens anerkennen, den Naturalismus aber als unzulänglich und überholt betrachten: es sind dies H. G. Schauer, A. Procházka, J. Karásek und F. X. Šalda.

Durdíks und Krásnohorskás Standpunkte sind seit Beginn der

achtziger Jahre im wesentlichen die gleichen geblieben. Zu Durdíks ästhetischem Konservatismus - die Literatur solle die Funktion veredelnder Unterhaltung haben, die Leser über den häßlichen Alltag erheben usw. - gesellt sich immer deutlicher eine konservative politische Haltung, wie folgendes Zitat belegt:

" ... der Naturalismus zieht gegen jegliche gesellschaftliche und staatliche Ordnung zu Felde, wobei er allerdings Einfluß und Beifall erntet; er wendet sich an die Massen, kann auf sie durch unmittelbare Schilderung von Mißständen und Unrecht in der europäischen Gesellschaft wirken, nähert sich sozialistischen Schlußfolgerungen, wie die Beseitigung der Ideale, der Ehe, des persönlichen Eigentums und dergleichen mehr, worin er bedeutende Dienste leisten kann. Unsere gesellschaftliche Moral ist angeblich nur Lüge, Vorwand, Verstellung und Unnatürlichkeit; das alles sollte beseitigt und der Natur freien Lauf gelassen werden."¹³

Durdíks Äußerungen zeigen aber auch, daß der Autor die Widersprüche innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft zur Kenntnis nimmt und somit vom herkömmlichen patriotischen Konzept abrückt, das von der Existenz einer geschlossenen nationalen Gemeinschaft ausging. E. Krásnohorská verteidigt dieses Konzept auch noch in den neunziger Jahren.

Mit einer strikten Ablehnung Zolas kommt in den neunziger Jahren auch T. G. Masaryk, jedoch entspringt seine Polemik anderen Motiven.¹⁴ Masaryk galt zu dieser Zeit aufgrund seiner literaturkritischen Tätigkeit als Wortführer des Realismus. Diese Ansicht beruhte jedoch auf einem Mißverständnis. Für den späteren Gründer der Realistenpartei und nachmaligen Staatspräsidenten ist Realismus eine politische Konzeption. Ihr ordnete er alle seine anderen publizistischen Aktivitäten (auf den Gebieten der Philosophie, der Soziologie und Literatur) unter. Seine literarischen Exkurse sind daher nur in der Einheit mit seinem übrigen Werk zu verstehen.

Die zentrale Aufgabe sieht Masaryk in der Behebung der gefährlichen Widersprüche, die die zeitgenössische Gesellschaft bedrohen. Gelingen es nicht, die sozialen und politischen Ordnungen zu stabilisieren, so seien revolutionäre Er-

schütterungen unausweichlich. Religiosität und moralische Verantwortung haben die Erneuerung der Gesellschaft zu fördern. Diese Grundpostulate finden sich auch in seinen literaturkritischen Arbeiten. Die Literatur habe sich, so Masaryk, an die Spitze der moralischen Auseinandersetzungen zu stellen. Von diesem Standpunkt aus rückt er gegen alle Erscheinungen zu Felde, die die Grundlagen des sozialen Organismus zerstören könnten.

Als Hauptkrankheit der zeitgenössischen Literatur rügt Masaryk Nihilismus und Pessimismus, die er als Ergebnis des Verfalls religiöser Werte deutet. Der moderne Mensch eile von Idee zu Idee, aber unfähig, sie in ein harmonisches Ganzes zu fassen, verbreite er Unsicherheit und Unzufriedenheit. Er leide und revoltiere. Nur eine christliche Ethik könne diesen Zustand überwinden. Masaryk sucht deshalb solche künstlerische Aussagen, die eine Therapie anbieten, und findet sie im "ethischen Realismus" Tolstojs und Dostojewskijs.

Da die Hauptkriterien seines Interesses an der Literatur außerhalb des ästhetischen Bereiches liegen - das Kriterium der Moral ist de facto ein politisches -, bleibt das spezifisch Künstlerische eines Werkes außerhalb seiner Betrachtung. In den beiden Meistern des russischen Realismus sieht er die bedeutendsten zeitgenössischen Philosophen. Besonders Dostojewskij, der ähnlich wie Masaryk den Grundwiderspruch der Epoche als Widerspruch zwischen Glauben und Unglauben charakterisiert, wird zum Vorbild des "ethischen Realismus" erhoben, der die Nächstenliebe propagiert, die den Menschen aus der Vereinsamung zu den Sicherheiten des christlichen Glaubens führt.¹⁵

Es liegt auf der Hand, daß Masaryk von dieser Betrachtungsweise aus in Zola einen Autor sehen mußte, dessen Werke jeglichen moralischen Wertes entbehren. (Dasselbe gilt auch für seine Einstellung zu Ibsen). Zolas These, nicht der Schriftsteller sei der größte, der sich um die Besserung der Menschen bemüht, sondern derjenige, der ihnen zeigt, wie sie sind, ruft seinen Protest hervor. Indem er Zola überhaupt

das Recht abstreitet, sich auf den Realismus zu berufen, bezeichnet er ihn als Fatalisten und perversen Sexualmaterialisten.¹⁶

Um Religiosität und Lebenswahrheit kreisen auch die Beiträge des Wiener Masaryk-Schülers H. G. Schauer, der bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1892 aktiv an der Diskussion teilnahm.¹⁷ Gemeinsam mit seinem Lehrer ist ihm die Breite seiner Wissensgebiete und die idealistische Weltsicht. Auch Schauer vertritt den Standpunkt, die Komplexität der Welt sei nur durch die Prinzipien der Ethik und des religiösen Glaubens zu organisieren. Er hatte jedoch ein großes Einfühlungsvermögen für den spezifischen Charakter der Kunst; in dieser Hinsicht unterscheidet er sich wesentlich von Masaryk.

Schauers Einstellung zum Naturalismus ist von einer konsequent historischen Sichtweise geprägt. Er betont die zeitgebundene Gültigkeit einer jeden neuen Kunstströmung: Zola, Ibsen und Tolstoj seien die großen Vertreter der europäischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ihr Werk der überzeugende Ausdruck dieser Zeit. Der menschliche Erkenntnisprozeß komme jedoch nie an ein Ende. So oft er auch abgeschlossen zu sein schien, immer sei eine neue, andere Zeit gekommen und mit ihr eine neue fortschreitende Erkenntnis. So auch in der Kunst. Schauer deutet an, daß auch der Naturalismus im Begriffe sei, unzulänglich zu werden, da er nicht die ganze Wirklichkeit zu erfassen vermag. Eine Reaktion auf ihn sei deshalb zu erwarten, das entspreche dem inneren Wesen der Kunst. Die Verabsolutierung einiger Züge der naturalistischen Literatur zu einem Dogma könne daher der weiteren Entwicklung, einem neuen Experiment nur hinderlich sein. Konkret befaßt sich Schauer mit dem Problem der künstlerischen Wahrheit und dem Verhältnis von Subjekt und Objekt. Er plädiert für eine größtmögliche Breite in der literarischen Gestaltung der Wirklichkeit; kein Thema dürfe ausgespart bleiben, weil es angeblich zu niedrig oder unmoralisch sei. Eine wahrhaftige Kunst sei ohne freie Wahl des Themas und dessen Gestaltung undenkbar. Die Möglichkeit, sich in der Literatur praktisch mit allem zu beschäftigen,

sei das unbestreitbare Verdienst des Naturalismus. Ist bis dahin Schauers Standpunkt identisch mit dem Mrštíks, so folgen doch einige Einschränkungen, die mit seiner idealistischen Grundanschauung erklärt werden müssen. Um das Prinzip der Wahrheit mit dem des Schönen in Einklang zu bringen, sei eine Ausgewogenheit des künstlerischen Bildes erforderlich. Schauer fordert deshalb vom Schriftsteller ein richtiges Verhältnis zwischen den wertvollen und den weniger wertvollen Elementen, nur so sei "die wirkliche, d. h. ideale Wahrheit" zu erreichen. Postuliert wird also eine gesellschaftliche Erziehungsfunktion der Literatur.

Mag man hierin einen Widerspruch in seinen ästhetischen Vorstellungen erblicken, so ist Schauers Standpunkt zum Problem Subjekt-Objekt eindeutig progressiv. Er negiert entschieden die objektive Detaildeskription als Mittel der Wirklichkeitserklärung. Nicht die Kopie der äußeren Welt in ihrer Faktizität sei die künstlerische Wahrheit, sondern die Ergründung dessen, "was in der Erscheinung charakteristisch ist, was auf einen höheren Ursprung und den Zusammenhang mit der tieferen, wertvolleren Ordnung der Dinge hinweist".¹⁸ Statt äußerlicher Charakteristik also eine Interpretation der komplexen sozialen Beziehungen. Dazu ist jedoch das Engagement und der wertende Standpunkt des Künstlers unabdingbar.

Was Schauer in seinen Betrachtungen angedeutet hatte, trat schon nach kurzer Zeit offen zutage. Die "Generation der neunziger Jahre" formierte sich als Gegenbewegung zum Naturalismus. Das gilt sowohl für die Unterzeichner des von Machar und Šalda verfaßten Manifests der tschechischen Moderne, als auch für die Herausgeber der "Moderní revue", dem Organ der tschechischen Dekadenz. A. Procházka und J. Karásek übernehmen die wesentlichen Argumente der französischen Ablehnungsfront. Indem sie erklären, daß Zola nicht ihr Programm sein könne, betonen sie jedoch auch das Positive seines Eingreifens in die literarische Entwicklung: er habe der Kunst völlig neue Lebensbereiche erschlossen. Eine bereits abgeschlossene Stilrichtung sah F. X. Šalda

im Naturalismus, als er 1892 mit der programmatischen Studie "Syntetismus v novém umění" die publizistische Bühne betrat. Als Verkünder der individualistischen Künstlerpersönlichkeit wendet er sich darin gegen das analytische Prinzip des Positivismus und der naturalistischen Methode und plädiert für das Symbolistische in der Dichtung. Das historische Verdienst des Naturalismus erkennt Šalda nur insoweit an, als dieser zur Auflösung idealistischer Schemen und Schablonen beigetragen hat.

Daß Šalda von seinem Standpunkt aus den Künstler Zola überwiegend negativ beurteilt, kann nicht verwundern. Es erübrigt sich, alle Argumente aufzuführen; sie konzentrieren sich durchweg auf die Überzeugung, die positivistische, naturwissenschaftliche Sicht des Menschen und gesellschaftlicher Phänomene sei überholt und müsse überwunden werden. Dementsprechend sei auch die objektive Milieubeschreibung oder, wie Šalda sagt, die "rekonstruktive Bildlichkeit" als unkünstlerisch abzulehnen. Hingegen seien die impressionistisch geprägten Zeichnungen der äußeren Welt ein wesentlicher Gewinn für die Dichtung, ihr künstlerischer Wert harre noch der gebührenden Würdigung:

"... Zolas Bildlichkeit ist nicht nur rekonstruktiv, sie ist in hohem Maße pittoresk und stimmungsgeladen. Zola hat in hohem Maße die Klaviatur des Schönen erweitert, er hat in der Kunst den Eindrücken, Empfindungen, Stimmungen und den Natur- und Lebensschauspielen ein Heimatrecht verschafft, wo sie bis dahin als häßlich oder nüchtern ausgeschlossen waren. Zolas künstlerische Tat liegt darin, daß er einen Blickwinkel gefunden hat, durch den gesehen sie aufhören langweilig oder lächerlich zu sein und traurig und ergreifend oder furchtbar und gespenstisch werden. Zola entdeckte Poesie auch in Dingen, die, wie es vorher schien, völlig der Poesie entbehren. So muß man sich vergegenwärtigen, daß das Fabrik- und Arbeiterleben, das Leben der großstädtischen Unterschicht vor ihm fast völlig aus der sog. großen Kunst ausgeschlossen und nur in der Verkleidung als geglättetes Genrebild, frisiert und sentimental zurechtgeschnitten und pointiert zugelassen waren: die unbestreitbare malerische und stimmungshafte Schönheit und den besonderen, schmerzlichen, müden, traurigen und rohen Zauber, seinen Stimmungs- und Stilwert entdeckte erst in bedeutendem Maße Zola."¹⁹

Noch deutlicher als in der obengenannten, stark polemisch gefärbten Schrift offenbart sich Šalda's Standpunkt in seiner umfangreichen Studie über den sozialen Roman aus dem Jahre 1893. Trotz gewichtiger Einwände gegen die naturalistische Passivität und Statik werden die Errungenschaften auf dem Gebiet des sozialen Romanes voll gewürdigt. Ausgehend von der Klassik, die auf das Individuum als den Träger idealer moralischer Eigenschaften baute - Ehre, Heldentum, Opferbereitschaft usw. -, sich damit auf das Prinzip der Auswahl, der vereinfachenden Abstraktion stützte und den Charakter als feststehende Einheit begriff, verlagert die moderne Kunst ihre Aufmerksamkeit vom Einzelnen auf das gesellschaftliche Ganze. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich die Vorstellung durch, daß die Problematik der Massen durch statistische Methoden erkennbar werden kann. Die Literatur konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen dem Einzelmenschen und seiner Umwelt, was eine Wandlung in der künstlerischen Methode zur Folge hat:

"War die klassische Kunst selektiv und richtete ihr Augenmerk nur auf den Charakter, nur auf das Individuum, das über der Masse, über dem Durchschnitt stand, so ist die moderne Kunst von vornherein darauf gerichtet, das Leben in seiner ganzen komplizierten, vielseitigen und verwobenen Reichhaltigkeit zu erfassen, das Leben der Masse, des Milieus in jenen Vertretern darzustellen, die es spiegeln und verkörpern, mit einem Wort, Typen sind. Hatte die alte Kunst wie auch die alte Wissenschaft den Menschen auf dem höchsten Gipfel seiner geistigen Kräfte zum Gegenstand, so hat die moderne Kunst, gleich der modernen Wissenschaft ihr Ziel und ihren Gegenstand unendlich breiter: den ganzen Menschen ... und mehr noch, die ganze Menschheit, die ganze Gesellschaft in ihrer Abfolge und der Entwicklung der Generationen ..."20

Die Schwäche des naturalistischen Romans sieht Šalda in seinem Mangel an Psychologie, deren Bedeutung durch die Betonung sozialer Fragen keineswegs schwindet. Die aktive Rolle des Individuums dürfe nicht ausgeschaltet werden, sie habe weiterhin im Zentrum der Romangestaltung zu stehen. Mit Hilfe der objektiven Beobachtungsmethode sei jedoch das Studium innerer Vorgänge unmöglich, denn "man kann nicht mit Sicherheit ... psychische Prozesse selbst erkennen, die uns

durch ihren inneren Mechanismus verborgen sind, sondern nur indirekt, d. h. durch Taten, die sich beobachten lassen und die sie mittelbar kundtun."²¹ In engem Zusammenhang mit der Beobachtungsmethode sieht Šalda auch eine weitere Einseitigkeit der naturalistischen Kunst, die fast ausschließliche Konzentration der Aufmerksamkeit auf den degenerierten Menschen, dessen individueller Kern so schwach ist, daß er sich vergebens gegen die assimilierende Macht des Milieus und der Gesellschaft wehrt und zum ohnmächtigen Opfer typisierender Kräfte wird. Ist durch Beobachtung überhaupt etwas von psychischen Vorgängen in Erfahrung zu bringen, so lassen sich eben logische Schlüsse bei primitiven Personen bedeutend einfacher ziehen. Bei der viel schwierigeren Gestaltung außerordentlicher und unregelmäßiger Charaktere kommt der Autor nicht umhin, die Kraft der eigenen Erfahrung in den Schaffensprozeß einzubringen, die die fragmentarischen Details durch Konjekturen und Deduktionen zu einem aussagekräftigen Ganzen formt.²²

Die Forderung nach künstlerischer Intuition, dem geistigen Durchdringen des Gegenstandes zur Erhellung seines geheimen Inneren entspricht der symbolistischen Weltsicht und muß als direkte Reaktion auf die naturalistische Deskription verstanden werden. Das Suchen nach der "inneren Wahrheit" wird zur Losung für die gesamte "Generation der neunziger Jahre".²³

Für den künftigen psychologisch geprägten sozialen Roman fordert Šalda die Berücksichtigung der bisher vernachlässigten Schichten. "Neben den Kräften der Vererbung, den zählbaren, vervielfältigten, typischen Kräften - wirkt das Prinzip der individuellen Variation, der Veränderung, des spontanen Wirkens. - Neben der Masse stehen die einzelnen, die Individualitäten, die über der Masse oder neben ihr sind - die sie entweder führen oder mit ihr kämpfen".²⁴ Es geht Šalda also um einen dialektischen Prozeß. Der soziale Roman soll gesellschaftliche Dynamik widerspiegeln und zugleich bewirken. Diese Argumente finden wir in Šaldas Kritiken und Rezensionen naturalistischer bzw. realistischer

Erzählwerke über viele Jahre und Jahrzehnte. In den neunziger Jahren ist sich Šalda allerdings bewußt, daß seine Vorstellungen in der Gegenwart nicht zu realisieren sind. Von den Gegenströmungen des Naturalismus erwartet er neue Einseitigkeiten, die Verabsolutierung des Psychischen ohne Beachtung des sozialen Umfeldes.

II.2. M. A. Šimáček's Prager Familienbilder

Šimáček versuchte in seinem umfangreichen Erzählwerk eine Vielzahl naturalistischer Gesichtspunkte und Techniken zu verwirklichen. Daß Zolas Anregungen bei ihm auf besonders fruchtbaren Boden fielen, ist auch auf dem Hintergrund seines beruflichen Werdeganges zu verstehen. Šimáček absolvierte das Technikum und war mehrere Jahre als Chemiker in Zuckerfabriken tätig. Wichtige Prinzipien seiner technischen Bildung bestimmen den Charakter seines literarischen Schaffens: die naturwissenschaftliche Sicht gesellschaftlicher Phänomene, die Neigung zu analytischer Deskription und der Determinismus. All das machte seine Werke in der Zeit naturalistischer Thesen interessant und führte in der ersten Hälfte der neunziger Jahre zu einer Überschätzung ihres künstlerischen Wertes. Mit dem Durchbruch der Moderne kamen diese Prinzipien jedoch rasch aus der Mode. Trotz anhaltender schriftstellerischer Produktivität verlor der Autor um die Jahrhundertwende das Interesse der Kritik und der Leserschaft. Šimáček's Bedeutung für die Entwicklung der tschechischen Prosa liegt in der Erweiterung ihres thematischen Gesichtskreises. In der Mitte der achtziger Jahre galt er als führender Repräsentant einer realistischen Generation, die den romantisierenden Tendenzen und dem Exotismus der "Lumír"-Gruppe die Forderung nach Wirklichkeitsnähe entgegensetzte. Zur Plattform dieser Bestrebungen wurde die von ihm geleitete Zeitschrift "Světobor".

Dokumentarische Unmittelbarkeit charakterisieren seine ersten Erzählwerke aus dem Milieu der Fabrikarbeiter, das er aus der

Zeit seiner Tätigkeit als Chemiker gut kannte. In ihnen dominieren die Elemente reportagehafter Darbietung. Der Produktionsprozeß wird in minutiösen naturalistischen Detailaufnahmen geschildert. Anklagenden Charakter haben die Darstellungen sozialer Mißstände, wie Kinderarbeit und Schwerstarbeit für Frauen, die in der Erzählung "U řezaček" außerdem durch die Kopie eines originalen Arbeitsvertrages dokumentiert werden. In dem Roman "Duše továrny" kontrastiert Šimáček diese Elemente mit der metaphorischen Personifizierung des Milieus. Wie bei Zola erscheint die Fabrik im Geiste des biologischen Determinismus als drohende, mysthische Kraft, die sich den Menschen prägt und mit unwiderstehlicher Macht in ihre Gewalt bannt. Im gegebenen Fall entsteht dadurch eine balladenhaft zugespitzte Situation. Die Heldin ist mit der Fabrik in so hohem Maße verwachsen, daß sie sich instinktiv zu ihr hingezogen fühlt. Dadurch gerät sie in einen Konflikt zwischen ihrer triebhaften Neigung und den Pflichten gegenüber der Familie. Bei einem nächtlichen Rendezvous wird sie von ihrem Mann überrascht und "rettet" sich vor seinem Zorn durch den Sprung in eine rotierende Maschine.

Das Motiv der Spannung zwischen der Rolle der Frau in der Familie und ihrer Tätigkeit in der Fabrik erscheint in Šimáček's Werken noch öfter. In der Entfremdung der Frau gegenüber ihrer natürlichen Berufung sieht der Autor geradezu das Grundproblem der zeitgenössischen Zivilisation. Das Dokumentarische der Darstellung wird daher oft vom belehrenden und sentimentalsten Standpunkt des Erzählers überlagert.

In den neunziger Jahren verläßt Šimáček diesen Themenkreis und wendet sich dem Milieu des Prager Bürgertums zu. Es entstehen mehrere Romane, deren trockener und weitschweifiger Stil sehr bald die Grenzen seines schriftstellerischen Talents offenbaren. Bedeutender und interessanter ist eine Reihe von Erzählungen, die der Autor in den Jahren 1893-97 unter dem Titel "Ze zápisků phil. stud. Filipa Kořínka" herausgab. Durch die Verwendung des Pseudonyms Martin Havel glaubte Šimáček den Vorstellungen der naturalistischen Poetik zu entsprechen, wonach der Autor seine Anwesenheit zu verschweigen habe und

nur als vermittelndes Instrument zur Registrierung der objektiven Wirklichkeit fungieren dürfe. Die fünf Bände sind lediglich durch die Gestalt des Ich-Erzählers miteinander verbunden. Kořínek kommt als Philosophiestudent vom Lande nach Prag und verdient sich seinen Unterhalt als Hauslehrer. Dabei lernt er die Familienverhältnisse in verschiedenen bürgerlichen Häusern kennen. Seine Beobachtungen schreibt er in ein Tagebuch, begleitet sie aber nicht selten mit moralisierenden Kommentaren. Zolas Vorstellungen vom Schriftsteller als Sammler menschlicher Dokumente - ihm ging es allerdings um die Vorstudien zu einem Werk - glaubte Šimáček auf diese Weise in literarische Form umzusetzen. Kořínek sucht über gegebene Sachverhalte immer neue Fakten und revidiert danach oft seine ursprünglichen Schlüsse, bis ein möglichst vollständiges und wahrheitsgetreues Bild entsteht.

Für die Entwicklung der tschechischen Prosa bedeuten die "Zápisky" einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem üblichen Genrebild-Realismus, wie ihn zu dieser Zeit vor allem I. Herrmann und J. Lier in feuilletonistischer Form pflegten. Ging es ihnen hauptsächlich um die Zeichnung interessanter Prager Figuren, die sie mit einer anspruchslosen, meist anekdotischen Handlung verbanden, so versucht Šimáček in seinen Familienbildern jene sozialen Erscheinungen kritisch zu beleuchten, die durch die Spaltung des Bürgertums in eine neu-reiche und eine von Verarmung bedrohte Schicht entstehen.²⁵

"Chamradina"

Das Thema der Erzählung ist die Ernüchterung eines romantischen Patrioten, der am Ende des Desillusionierungsprozesses alles Tschechische als "Gerümpel" (chamradina) verachtet, aus dieser Gesinnung heraus sein nationales Empfinden über Bord wirft und ins deutsche Lager überwechselt. Bei der Suche nach den Ursachen dieser Entwicklung polemisiert Šimáček nicht nur gegen sentimentale nationale Vereinsmeierei, dilettantische patriotische Unternehmungen, die das Geld naiver Spender unsinnig vergeuden, sondern auch gegen zeitgenössische politi-

sche und geistige Strömungen, wie Masaryks Realismus, die anarchistische Omladina-Bewegung und den Individualismus der literarischen Moderne. Der Feldzug gegen alle progressiven Erscheinungen der neunziger Jahre demonstriert anschaulich, wie der Autor innerhalb kurzer Zeit ins konservative Abseits geraten ist.

Der traktathafte Charakter dieses Werkes erweitert die Rolle des Ich-Erzählers gegenüber anderen Erzählungen des Zyklus beträchtlich. Kořínek beteiligt sich lebhaft an allen Debatten und vertritt seine Ansichten gegenüber "angekränkelten" Intellektuellen vom Standpunkt des "gesunden Volksempfindens" aus. Auf der Ebene des erzählenden Ich überwuchern monologische Reflexionen und hymnische Bekenntnisse zum Tschechentum die beobachtete Handlung.

Kořínek besucht in Prag seinen weitläufigen Verwandten Jan Svatopluk Kobosil und muß entsetzt feststellen, daß er statt des erwarteten glühenden Patrioten einem zynischen Nihilisten gegenübersteht. Zu seinem Fehltrug war Kořínek durch die wenigen Nachrichten gelangt, die in der Verwandtschaft über den Vetter kursierten. Danach war das Haus des alten, wohlhabenden Kobosil das Zentrum eines patriotischen Zirkels, in dem sich die wichtigsten tschechischen Politiker, Gelehrten und Schriftsteller trafen. Jan Svatopluk hatte kurz vor dem Examen sein Jurastudium abgebrochen, um in Polen während des Aufstandes von 1863 für die Ideale der Gerechtigkeit zu kämpfen. Auch einige weitere Stationen seines Lebens ließen den Schluß zu, daß er überall dort zu finden wäre, wo es um Ehre und Freiheit ging.

Kobosil ist jedoch unterdessen den Jugendjahren entwachsen, seine romantischen Schwärmereien sind längst der Ernüchterung gewichen, die um so größer ist, als er nun nach unruhigen Wanderschaften in die "kleinlichen Verhältnisse" der ausgehenden achtziger Jahre zurückkehrt, in denen patriotische Ideale zu hohlen Phrasen in Parteienstreitigkeiten zwischen Alt- und Jungtschechen verkommen sind. Jan Svatopluk lehnt beide Parteien strikt ab und vertritt die Überzeugung, daß Macht oder Ohnmacht der nationalen Position in diesem Sta-

dium der gesellschaftlichen Entwicklung vorwiegend von ökonomischer Stärke oder Schwäche abhängen. Von diesem Gesichtspunkt aus unterzieht er alle jene Aktionen einer vernichtenden Kritik, bei denen Gutgläubige um ihr Vermögen gebracht werden, während sich die Organisatoren auf betrügerische Weise bereichern. Kobosil betrachtet sich selbst als Opfer jener falschen Romantik und sieht in ihr die Ursache für seinen sozialen Abstieg. Die Verschwendung des väterlichen Vermögens für patriotische Zwecke habe nicht nur seine wirtschaftliche Notlage verschuldet, sondern der tschechischen Position ganz allgemein geschadet:

"Víte vy, že v jeho domě přižívovali se všelijací ti naši bojovníci a objevovali se mně, mladému hochu, jenž na ně zpočátku pohlížel s posvátnou úctou, ponenahlu ve svém lidském rouše, a to že bylo většinou na všech stranách děravé a zablácené a pokalené? - Že v jeho domě jsem viděl rub těch lidí, na něž v novinách jsem četl panegyriky? V jeho domě že prohlédl jsem jejich líčidlo i pozlátko a poznal pod ním většinou zištnost, propěchárství, sobeckost, zvrácenost a mnohdy i podlost? Kolik tisíc ztratil můj otec v různých podnicích s národní etiketou, jimž šel na lep a jež nebyly než osobní spekulací?" "Kdyby byl těch peněz užil na založení nějakého podniku průmyslového - my byli, jak víte, na národnostním pomezí - nebo jen na zakoupení pozemkův, aby je uchoval naší rodině - Ale to ne! Zato všelijakým konsorciím na hlučná provolání, všelijaké národní žebrotě, pochybným listům - to ano. Kus české povahy, krátce."²⁶

Der tschechischen Trägheit und weichlichen Schwärmerei stellt Kobosil deutsche Tüchtigkeit und offensiven Unternehmergeist entgegen und kann dabei seine Bewunderung für den Gegner kaum verbergen. Er geht von der plausiblen These aus, daß ökonomische Initiativen kommunale Machtpositionen schaffen und dadurch in gemischt besiedelten Gebieten die Germanisierung stoppen könnten.

Überhaupt wäre auch der Prozeß des nationalen Renegatentums - wie Šalda in seiner Rezension betont²⁷ - mit der wirtschaftlichen Situation allein überzeugend zu motivieren: Kobosils Posten bei einer tschechischen Versicherung ist schlecht bezahlt und entspricht nicht seinen Fähigkeiten. Um sich be-

ruflich zu verbessern, wechselt er zu einer deutschen Firma. Nach einiger Zeit wird er infolge seines Aufstiegs nach Wien versetzt, wo er und seine Familie notgedrungen die Muttersprache aufgeben. In dieser einfachen und durchsichtigen Geschichte erschöpft sich das Sujet der Erzählung.

Šimáček begnügt sich jedoch nicht mit der ökonomischen Erklärung, er sucht die Wurzeln für das Phänomen des nationalen Verrats auf biologischem und philosophischem Gebiet. Das führt zur ideellen Aufblähung des simplen Vorgangs und macht aus Kobosil ein "pathologisches Präparat"²⁸, an dem sich alle zeitgenössischen dekadenten Erscheinungen aufzeigen lassen.

Die Einbeziehung des für den Naturalismus charakteristischen Vererbungsprinzips führt zu einem höchst fragwürdigen Verständnis des Nationalbewußtseins. Als "Bestandteil des Herzens und Hirns, des Blutes und der Knochen"²⁹ wird dieses durch physische Faktoren determiniert und funktioniert nur so lange sicher, wie die organische Basis des Betroffenen intakt ist. Kobosils immer wieder hervorgehobene Reizbarkeit, die Unstetigkeit, die auch als Ursache für seine gescheiterte Karriere anzusehen ist, und eine krankhafte Neigung zu zersetzender Kritik läßt Šimáček seinen Ich-Erzähler als biologische Schwäche, als das Erbteil der genußsüchtigen und lebensuntüchtigen Mutter interpretieren. Entscheidender noch ist ihre deutsche Abstammung. In den Vordergrund tritt dabei nicht etwa der erzieherische Einfluß, sondern eine materialistisch verstandene "Macht des Blutes":

"Kdyby tak starý doktor Kobosil vstal! - Můj bože, celý jeho rod - celý - Nic platno, v tom přece byla veliká vina, že matka byla Němka, - - to mělo veliký vliv, přešlo v krev - Nebyla ve Vlastě a není v Janu Svatoplukovi čistá naše krev. Je v nich cizí živel. A ten měl také vliv, a veliký - Snad hlavní - Cizí krev - "30

Den Haß und die Verbitterung über sein persönliches Scheitern überträgt Kobosil völlig undifferenziert auf die gesamte Umgebung. Sein negatives Urteil trifft alle Bereiche des öffentlichen Lebens. Wirtschaftliche und organisatorische Fähig-

keiten der Tschechen werden ebenso in Frage gestellt wie das zeitgenössische geistige und kulturelle Leben. Den Umbruch in der literarischen Entwicklung der achtziger Jahre betrachtet Kobosil als das definitive Absterben großer nationaler Bestrebungen, wie sie die Zeit der nationalen Wiedergeburt charakterisieren:

"Kde máte, prosím vás," pokračoval opět po takovém návratu ode dveří a zastaviv se u mne, "dnes nějakého takového velikého pracovníka, jako byl Dobrovský, Šafařík, Purkyně, Palacký? Kde člověka takových vysokých cílů, takových obsahlých programů duševních? ... Ti bojovníci, ti zápasníci, jež kolem sebe vidíte, ani po pás jim nesahají. Každý vypluje s věrtelem hesel na fůře nadšení - ale za pár let vidíte, co v tom vlastně bylo. Povrchnost, skořápka, nic víc. Za nic nestojíme - mělcí lidé jsme, chabý národ - chamradina!"³¹

Mit der Gestalt seines Überläufers polemisiert der Autor gegen die kritische Grundhaltung der jungen Generation in den neunziger Jahren, wie sie sich u. a. im Manifest der Moderne dokumentiert. Kobosils Argumente gegen den unfruchtbaren Historismus in der Taktik der politischen Parteien, gegen die nicht mehr dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung entsprechenden patriotischen Ideale und die Forderung nach Orientierung des kulturellen Lebens am europäischen Standard finden sich auch dort. Nach Šimáčeks Überzeugung verdichteten sich in den Vertretern dieser Generation die Gefühle der Degenerierung, der enttäuschten Aspirationen und des "unreinen Blutes" zu Pessimismus, Skepsis und falschem Kosmopolitismus.

Offen attackiert werden zwei Persönlichkeiten, die sich wie der Held der Erzählung "den Weg zur nationalen Abtrünnigkeit mit philosophischen Bäumchen bepflanzten. Nur höheren und dichter belaubten, - weil sie mit größerem Wissen ausgerüstet waren. Es waren belesene Leute, von durchdringendem Geist, von analytischem Charakter. Sie verblüfften durch ihre Argumente. Viele schauten auf sie wie auf originelle Erscheinungen, ja sie fanden sogar ihre Anhänger."³² Offenbar handelt es sich hierbei um T. G. Masaryk und H. G. Schauer. Masaryk beunruhigte in der Zeit, in der die Erzählung handelt, die konservative

Öffentlichkeit durch sein Eintreten gegen die Handschriftenfalsifikate. Schauer veröffentlichte im Jahre 1886 in der Zeitschrift "Čas" einen aufsehenerregenden Artikel mit dem Titel "Naše dvě otázky", in dem er die Ansicht vertritt, zur Förderung der nationalen Kultur genüge nicht allein die Pflege der Sprache. Ebenso notwendig seien Anstrengungen für die Entwicklung einer eigenen Ideenwelt, die nur in Wechselbeziehung mit den europäischen Kulturen, besonders der deutschen, stattfinden könne.³³ Wegen seiner deutschen Abstammung dient Schauer zugleich als Beweis für die Theorie des "unreinen Blutes".

Die Generation der neunziger Jahre stellte nicht nur die herkömmlichen Begriffe der Nation und des Patriotismus in Frage, sie unterzog auch die weitverbreiteten Vorstellungen von der Landbevölkerung als gesundem Kern der Volksgemeinschaft einer kritischen Analyse. An der Zersetzung des von Rousseau und der Romantik tradierten Glaubens an die moralische Unversehrtheit der mit der Natur verbundenen Dorfbewohner hatte der Naturalismus in den europäischen Literaturen großen Anteil. Die tschechische naturalistische Dichtung rührt an diesem Klischee nur recht zaghaft.³⁴ Šimáček vertritt in dem Punkt voll den herkömmlichen Standpunkt, in den sich das biologische Prinzip als neues Moment nahtlos einfügt. Rationale Erwägungen sind danach eindeutige Symptome der Dekadenz in der Persönlichkeitsstruktur. Der in seinen Anlagen gesunde Mensch - und den gibt es eben nur in den patriarchalischen Dorfgemeinschaften, in die das deutsche Element nicht eindringen konnte - stellt keine Fragen, er verläßt sich ausschließlich auf sein Gefühl:

"Když v nich cit podobných myšlének nevyvolá, když v nich toho citu ani není, když nejsou přirostlí k národu celou svou bytostí tak, aby myšlénka oddělení je ani napadnout nemohla, nač je přesvědčovat? - Zde nemůže být ani přesvědčování, zde nemůže býti nijakých důkazů, přirovnání, tvrzení. Ničím z toho se cit netvoří. A citu toho je třeba - vždyť v citu jen kotví pojmy vlast a národ."³⁵

Mit solchen Ansichten, die so und ähnlich auch in seinen publizistischen Arbeiten zu finden sind, ist Šimáček in den

neunziger Jahren in die Nähe bedenklicher Rassentheorien geraten. Als Vertreter der attackierten jungen Generation widerlegt Šalda in der bereits genannten Rezension Šimáček's Theesen Punkt für Punkt. Er wirft dem Autor materialistischen Mysthizismus und Aberglauben vor.

"Rodiny dvou sester"

In dieser Erzählung beobachtet Kořínek die divergierende Entwicklung zweier bürgerlicher Familien und forscht nach deren Ursachen. Auch dem gesellschaftlichen Niedergang des dichtenden patriotischen Dilettanten Hašek und dem mit moralischem Verfall einhergehenden Aufstieg seines skrupellosen Schwagers, des "patriotischen" Advokaten Dr. Tužina, liegt die Vorstellung der biologischen Degeneration zugrunde. Die Dekadenz alter Familien wird später zum bevorzugten Thema des naturalistischen Romans. Im vorliegenden Werk begnügt sich der Erzähler mit dem allgemeinen Hinweis auf das Vererbungsprinzip,³⁶ im Mittelpunkt seines Interesses steht das Fehlverhalten der gegenwärtigen Generation.

Kořínek bekommt auf ein Zeitungsinserat hin eine Stelle als Nachhilfelehrer in der Familie des renommierten Prager Anwalts Dr. Tužina. Die Bedingungen werden jedoch nicht im großbürgerlichen Haushalt des Juristen ausgehandelt, sondern in einem ärmlichen Hinterhaus der Vorstadt, in dem die Familie Hašek ein dürftiges Leben fristet. Die Frau des Anwalts hatte wegen der Diskretion ihre Schwester mit der Angelegenheit beauftragt. Die großzügig bezahlte "Kondition" gibt Frau Hasek die Möglichkeit, die Zusage mit der Bedingung des unbezahlten Unterrichts für ihren eigenen Sohn zu verbinden.

Dem Ich-Erzähler fällt es nicht schwer, in seinem großen Bekanntenkreis Fakten in Erfahrung zu bringen und die Vorgeschichte beider Familien zu rekonstruieren.

Als ein determinierender Faktor wirkt in beiden Familien die gesunkene Moral der Ehefrauen. Die beiden Schwestern stammen

aus einer wohlhabenden, später durch eigene Schuld verarmten bürgerlichen Familie, führten das nutzlose Leben höherer Töchter und können weder arbeiten noch wirtschaften. In der Ehe sahen beide Mädchen nur ein probates Mittel zu gesellschaftlichem Aufstieg. Erfolgreich dabei war nur die jüngere Schwester. Sie wurde unter Vorspiegelung falscher Tatsachen die Frau des Juristen Dr. Tužina, eines zynischen Pragmatikers ohne moralische Grundsätze.

Während seiner Besuche in diesem Hause wird Kořínek Zeuge einer beispiellosen Demoralisierung aller Mitglieder dieser Familie. Tužinas Engagement im öffentlichen Leben dient lediglich der Stärkung seiner Macht und seines Einflusses, sein Patriotismus erschöpft sich im Abdreschen nationaler Phrasen auf Wahlversammlungen. Auf einer Abendgesellschaft entpuppt sich auch die vorgetäuschte Bildungsbeflissenheit als purer Schein. Kořínek wird beauftragt, Lyrik zu rezitieren. Das Unternehmen scheitert am Fehlen jeglicher schönggeistiger Bücher im Haus des Anwalts, was die Gäste eher befriedigt zur Kenntnis nehmen, da die kulturelle Einlage nur den Jahrmarkt der Eitelkeiten gestört hätte.

Mit Abscheu verfolgt der Erzähler den Egoismus und die Verlogenheit der Familienmitglieder, die eheliche Untreue beider Partner, das ausschweifende Leben der Söhne und die Verstellung gegenüber der Öffentlichkeit. Trotz betrügerischer Machenschaften beim Bankrott einer von ihm vertretenen Firma ist Tužinas gesellschaftlicher Aufstieg nicht zu bremsen. Die genaue Kenntnis des Lebensstils der oberen Gesellschaftsschichten und die gelungene Zeichnung des Zeit- und Lokalkolorits machen den eigentlichen Reiz der Erzählung aus. Einen moralischen Verfall kennzeichnet auch die Familie Hašek, nur geht dieser Hand in Hand mit gesellschaftlichem Niedergang. Die ältere der beiden Schwestern wollte durch die Heirat mit einem Offizier in die "bessere" Gesellschaft aufsteigen, der Plan scheiterte jedoch an der fehlenden Mitgift. Aus Verlegenheit heiratete sie den Gutsbesitzer Hašek, einen kraftlosen und lebensuntüchtigen Mann. Er lebt mit der Illusion, ein großer Dichter zu sein, und machte sein Gut zum Mit-

telpunkt "patriotischer" Rezitations- und Theaterabende. Die wirtschaftliche Unfähigkeit beider Eheleute ruiniert schließlich das Gut und damit die gesicherte Existenz.

Auch nach dem Abstieg ins Kleinbürgertum - Hašek arbeitet inzwischen in Prag als Korrektor bei einer Tageszeitung - frißt "der Schimmelpilz der Zersetzung" an der Familie, da beide Ehepartner weiterhin ihren Illusionen nachhängen und damit die Harmonie des Zusammenlebens stören. Hašek gibt sich einer larmoyanten Bitterkeit hin, er betrachtet sich als Opfer von Intrigen der Verlage, die die Herausgabe seiner Gedichte hintertreiben. Die Umwelt beurteilt sein Talent allerdings anders. "Mit zwanzig und fünfundzwanzig Jahren flicken sie einige Gedichte zusammen, bearbeiten irgendein Stück, und seitdem ist jeder von ihnen ein nationaler Aktivist. Dann tut er bis sechzig nichts und wenn, taugt es nichts, aber er läuft ständig als verkannter und angefeindeter Hidalgo herum. Und immer als Schriftsteller, das ist das beste."³⁷

In ihrer "angeborenen Faulheit und Oberflächlichkeit" glaubt Frau Hašek, nur durch die Verheiratung ihrer Tochter Klotylda der Misere entrinnen zu können. An ihrem Beispiel demonstriert Šimáček wieder seine Lieblingsidee, die in allen seinen Familienbildern eine Rolle spielt. Nur eine umsichtig sorgende Hausfrau, die sparsam wirtschaftet und ein gemütliches Zuhause schafft, kann die harmonische Entfaltung der Familie garantieren. Scheitert die Frau bei dieser Aufgabe, droht der Verfall.

Um die Tochter der "vornehmen" Welt zu präsentieren, flaniert Frau Hašek mit ihr täglich in vollem Putz über die Ferdinandstraße und den Graben. Diese Paraden bleiben letztlich erfolglos, zerstören aber die Harmonie der Familie vollends. Besonders der ständig kränkelnde Sohn Emánek leidet unter der Zerrüttung im Elternhaus. Sein sich abzeichnender früher Tod ist als direkte Folge der mangelnden mütterlichen Fürsorge zu verstehen.

Wie aus der Skizzierung des Handlungsverlaufes zu ersehen ist, determiniert Šimáček völlig einsichtige Vorgänge durch pedantisches Sammeln banaler Fakten. Hierbei werden die Grenzen sei-

ner schriftstellerischen Originalität offenbar. Geradezu ans
 Feinliche grenzt stellenweise die spießhafte Selbstgefäl-
 ligkeit des kommentierenden Erzählers. Das gilt vornehmlich
 für die wertende Einschätzung solcher Situationen, in denen
 sich Kořínek's Verachtung "unstandesgemäßer" Arbeit ausdrückt.
 Dafür ein Beispiel:

Nach einigen Jahren kommt Kořínek - nun bereits als Studien-
 professor - nach Prag zurück, um die böhmische Landesausstel-
 lung zu besuchen. In einem Feinkostpavillon trifft er zufäl-
 lig Klotylda wieder, als Bedienung. Nach dem Tode des Vaters
 unterhält sie durch ihre Arbeit Mutter und Bruder. Sie wirkt
 frisch, gesund und heiter, ihre Aufgabe, für jemanden zu sor-
 gen, scheint sie zu befriedigen, kurz, man könnte schließen,
 sie sei der zersetzenden Fäulnis entronnen und habe den Durch-
 bruch zu einer gesünderen Lebensauffassung geschafft.

Ganz anders beurteilt der Erzähler die Situation. Physische
 Arbeit ist für Kořínek die letzte Stufe des Niedergangs einer
 bürgerlichen Familie:

Po obědě jel jsem na výstavu, ale slečnu Klotyldu jsem
 již nenavštívil. Bylo plno u jejich dvou stolův, a by-
 lo plno i následující dny.
 Ale i kdyby nebylo bývalo, sotva bych se byl odhodlal
 u ní opět zasednout. Cítil jsem, že bude lépe, vyhnu-
 li se. ... Ona je teď ve sféře, kde musí jiskřit ús-
 měvem, vábit grácií, zářit pohledem, zvonit rozmarem
 a smíchem. Otáčí se v ní v plném vědomí svých úspěchů,
 v plné síle svých nadějí i v smírné radosti, že ule-
 vuje bídě matky i bratra. Zhasla svou minulost jako
 kahan při rozbřesnutí nového dne života. Nač prilé-
 vat do něho oleje vzpomínek. Žije přítomnosti všemi
 silami své bytosti a jde cestou, na níž ji nepotkám
 a na níž bylo by zbytečno sypat v měkkém rozcitlivění
 dovadlé květy přešlých snův anebo házet kameny mravo-
 kárných rad a výkřiků."38

Diesen Standpunkt vertritt der Autor auch in anderen Werken.
 Man kann nicht umhin, Machar zuzustimmen, der Šimáček's spä-
 te Prosa in Anspielung auf den Untertitel des "Rougon-Mac-
 quart"-Zyklus als "Naturbeschreibung des tschechischen Phi-
 listers" charakterisiert.³⁹

II.3. Vilém Mrštík's Roman "Santa Lucia"

In Mrštík's Werk lassen sich deutlich zwei Schaffensperioden unterscheiden. Die erste beginnt um das Jahr 1886 mit seiner kritischen Tätigkeit und gipfelt in den Jahren 1891-1894 mit belletristischen Werken, wie den Sammlungen kleiner Prosawerke "Stíny" und "Obrázky", den beiden Romanen "Pohádka máje" und "Santa Lucia" und dem bis auf den heutigen Tag lebendig gebliebenen Bauerndrama "Maryša", das in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Alois entstand. Die zweite Periode beginnt in der Mitte der neunziger Jahre und endet mit dem Tod des Dichters im Jahre 1912. Gekennzeichnet ist sie durch den merklichen Verfall seiner künstlerischen Schaffenskräfte und in der kritischen Tätigkeit durch traditionalistische und konservative Standpunkte, die oft in krassem Gegensatz zu den originellen und progressiven Auftritten in den achtziger Jahren stehen. In dieser Zeit leidet Mrštík zunehmend an Depressionen und beendet schließlich sein Leben durch Selbstmord. Der in dieser Periode entstandene und nur als Fragment erhaltene Roman "Zumři" offenbart das Versiegen der künstlerischen Potenz am deutlichsten.

Betrachtet man Mrštík's belletristisches Schaffen aus der Retrospektive, so finden sich Anzeichen einer ideellen Unsicherheit bereits in dem Werk, das seinen Ruhm begründete, dem Roman "Pohádka máje". Der Autor schildert darin die Liebesgeschichte eines Prager Studenten und eines jungen, naiven Mädchens vom Lande. Der Held gesundet durch das Einwirken der frühlingshaften Natur von innerer Zerrissenheit und seinem leichtsinnigen, weltmännischen Gebaren und wird eines echten Gefühls fähig. Das Liebeserlebnis macht ihn zu einem verantwortungsvollen jungen Mann, der zielstrebig seine bürgerliche Existenz aufbaut, heiratet und sich ein kleines privates Glück schafft. Für einen Autor, der bis dahin entschlossen für die komplette Lebenswahrheit in der Kunst eingetreten war, ist ein solcher Handlungsverlauf enttäuschend konventionell. In einer zweiten Fassung (1897) werden dazu noch einige ironisierende Erzählerbemerkungen eliminiert, die ursprüng-

lich die Aufgabe hatten, die Idylle zu relativieren. Der Gewinn des Werkes liegt in den lyrisch-impressionistischen Naturschilderungen, die hier wie auch in anderen Werken dieser Zeit das sprachschöpferische Talent des Autors offenbaren.

Ein unumstrittenes Meisterwerk ist Mrštíks zweiter Roman "Santa Lucia" aus dem Jahre 1893. Es ist einer der ersten tschechischen desillusionistischen Romane. Dieser Typ, der sich am Balzacschen Modell orientiert, gelangte erst sehr spät in die tschechische Literatur, entfaltete sich jedoch in den neunziger Jahren in großer Vielfalt und in verschiedenen Stilkontexten. Es genügt, einige Autoren zu nennen: außer Čapek-Chod sind es vor allem Zeyer, Karásek und Sova. In den meisten Fällen überlagern sich Darstellungsmittel verschiedener Richtungen, so daß nur die konkrete Einzelinterpretation etwas über die stilistische Zuordnung aussagen kann.

Der desillusionistische Roman entwickelte sich im Zuge der Entromantisierung als Opposition gegen den träumerischen Helden, gegen seine Weltfremdheit und die Neigung zur Weltabgeschiedenheit. Die Helden dieses Romantyps kommen allesamt aus der Provinz in die Hauptstadt, um sie sich zu erobern. Ihre anfänglichen Illusionen beziehen sich auf die Welt - also eben auf die Hauptstadt, auf sich selbst - sie streben nach künstlerischem Ruhm oder gesellschaftlichem Erfolg - und auf erotische Beziehungen. Aufgrund negativer Erfahrungen im Getriebe der Großstadt verlieren sie nach und nach jegliche Illusionen - gesellschaftliche, künstlerische erotische - korrigieren ihre ursprünglichen Vorstellungen und nehmen schließlich eine pragmatische Haltung zur Wirklichkeit ein.⁴⁰

In der tschechischen Literatur entwickelt sich der desillusionistische Roman - wie schon der vorausgegangene Suesche Typ - wiederum in einer spezifisch modifizierten Gestalt, und zwar als Roman der verlorenen patriotischen und erotischen Illusionen.⁴¹ Als Resultat des Desillusionierungsprozesses finden wir eine ganze Skala gebrochener Seelen, vom tragisch endenden Opfer bis zum moralisch degradierten Pragmatiker.

Auch die Hauptgestalt des Romans "Santa Lucia", Jiří Jordán, kommt aus der Provinz in die Hauptstadt, um sie sich zu "erobern". Die Aspirationen des tschechischen Helden richten sich jedoch nicht auf gesellschaftlichen Erfolg - das Motiv des Parvenus, für den französischen Roman charakteristisch, taucht im tschechischen Roman erst später auf - sondern auf Partizipation am Leben im geistigen Zentrum der nationalen Gemeinschaft. Scheitert Jordán auch an physischer Not und schließlich an einer tödlichen Krankheit, so sieht Mrštík das soziale Problem nur als einen Aspekt einer allumfassenden moralischen Degradierung des Großstadtmenschen. Ausdrücklich betont der Erzähler, daß die Wurzeln für Jordáns Verderben in dessen illusionären Vorstellungen zu suchen sind, in Vorstellungen, die durch die Lektüre patriotischer Literatur genährt worden sind:

"Mrtvé ty krásy oživoval naprosto jinými lidmi, jinými vášněmi, starostmi, než jaké viděl kolem sebe, a v té víře v svoje obrazy Praha zdála se mu vykupitekou a spásnou jakousi metou od všech béd a ústrků, kterými zmítán byl až posud mladý jeho život. Vytvořil si proto Prahu v podobě tak ideální, že ve své lásce k ní rostl a nutně hynul zároveň už dávno předtím, než do Prahy nastoupil první krok. Hynul, jako hynouti musí každý člověk odsouzený k vzdušným výtvorům svých snů a živěný sám sebou a okolním světem k představám, které v poměru ke skutečnému a nadlouho nezměnitelnému životu nutně už ve svém vzniku nesou zárodek smrti."⁴²

Demgegenüber hat Jordáns praktisch veranlagter Kommilitone Hégr bereits alle patriotischen Illusionen verloren. Für ihn haben Begriffe wie nationales Leben, nationale Arbeit, nationales Ideal den gleichen Wert, wie "nationaler Kaffee, nationale Seife, nationaler Mist."⁴³

Der Titel des Romans bezieht sich auf ein italienisches Volkslied, in dem die Stadt Neapel als ein himmlisches Paradies besungen wird. Eine fast krankhafte Sehnsucht zieht den mittellosen mährischen Studenten nach Prag, wo er das Studium der Rechte aufnimmt. Ausgerüstet mit einigen Empfehlungsschreiben zur Erleichterung des Broterwerbs wird er unvermittelt mit einer gesellschaftlichen Realität konfrontiert, auf die er nicht vorbereitet ist. Die Großstadt ignoriert ihn.

Bei den Mäzenen stößt er auf Interessellosigkeit und Unwillen, ein Liebesverhältnis zerbricht nach kurzer Zeit an launischer Unverbindlichkeit. Nach drei Monaten geht Jordán an Hunger und Einsamkeit zugrunde.

Gerade die äußerst karge Handlung ermöglicht es Mrštík, naturalistische Kühnheit mit impressionistischer Sensibilität zu verbinden und so ein dichterisch anspruchvolles lyrisches Erzählwerk zu schreiben. Jordáns Versuch der "Besitznahme" Prags verläuft dabei auf zwei Ebenen: auf der Ebene der Auseinandersetzungen mit dem Alltag, der Jagd nach finanziellem Unterhalt, seines unglücklichen erotischen Verhältnisses und auf der Ebene der subjektiven Verzauberung durch die Stadt, durch ihre Architektur, ihre Töne und Gerüche, ihre gesamte Atmosphäre. Diese bei weitem dominierende Schicht ist die Quelle einer deskriptiven Poesie, die in der tschechischen Prosa bislang unbekannt war und die Bewunderung der zeitgenössischen Kritik fand.

Obwohl die Inspiration durch Zolas Natur- und Panoramabeschreibungen evident ist, wendet Mrštík diese Form der Umweltdarstellung in Umfang und Funktion auf durchaus eigenständige Weise an. Diese Panoramabilder erhalten ihr Gepräge durch das Zusammenspiel von Objekt, besonders gestimmtem Subjekt sowie den klimatischen und den Lichtverhältnissen. In seinen theoretischen Erörterungen räumt Zola ein, daß diese Bedingungen das Verhalten der Menschen nicht minder beeinflussen als Vererbung und Umwelt. Doch geschieht das nicht mit der gleichen belastenden Nachhaltigkeit, sondern punktuell und veränderlich, wie sie erscheinen.⁴⁴

Gerade diese Eigenschaften machen sie poetisch flexibel und symbolfähig. Da sich der Einfluß der momentanen klimatischen Verhältnisse auf das Subjekt und auf das Objekt auswirkt, entsteht zwischen beiden Parteien eine ambivalente Verbindung. Nebel und Regen verdüstern nicht nur die Stadt, sondern können auch die Stimmung des Betrachters drücken; diesem erscheint dann wiederum das geschaute Bild abstoßend. Der Eindruck der Stadt, der durch die jeweiligen Licht- und Wetterumstände zustandekommt, ist deshalb kein objekti-

ves Kriterium für ihre wahre Beschaffenheit. Die tatsächliche Verfassung des Objekts kann verschleiert oder offenbart werden.⁴⁵ Hatten diese Möglichkeiten für den Künstler Zola ihren besonderen Reiz, der Theoretiker konnte sie nicht akzeptieren, stehen sie doch im Widerspruch zu seiner Hauptforderung, der objektiven Beschreibung. Als Zola im Zusammenhang mit den fünf Parisbeschreibungen im Roman "Une Page d'Amour" auf diesen Widerspruch hingewiesen wurde, berief er sich auf die Übermacht seines Temperaments, das diese "Abweichungen" verschuldet habe. Selbstkritisch bemerkte er: "On rêve alors toutes sortes de choses folles, on écrit des oeuvres où les ruisseaux se mettent à chanter, où les chênes causent entre eux, où les roches blanches soupirent comme des poitrines de femme à la chaleur de midi. Et ce sont des symphonies de feuillages, des rôles donnés aux brins d'herbe, des poèmes de clartés et de parfums."⁴⁶

Bemerkenswert ist der Gesichtspunkt, mit dem Zola die Monumentalisierung von Naturerscheinungen motiviert: "S'il y a une excuse possible à de tels écarts, c'est que nous avons rêvé d'élargir l'humanité et que nous l'avons mise jusque dans les pierres des chemins."⁴⁷

Ein so verstandenes Milieu ist nicht mehr nur Bestimmung und Ergänzung einer Romangestalt, sondern ihre Erweiterung, der Ausdruck des Bedürfnisses, die gesamte Umwelt zu vermenschlichen, um ihre Gleichgültigkeit und Fremdheit aufzuheben und mit ihr zu verschmelzen. Solche Bestrebungen tragen notwendigerweise den Keim des Vergeblichen in sich. Die Menschlichkeit zu erweitern, indem man sie in die Steine der Wege legt - Zolas ironische Bemerkung deutet das schon an - ist ein illusionäres Unterfangen. Das bedrückende Übergewicht der dinglichen Welt über das leidende menschliche Subjekt ist auf diese Weise nicht zu überwinden, im Gegenteil, jeder neue Versuch der Erweiterung der Menschlichkeit durch Personifizierung toter Gegenstände verdeutlicht nur die Kluft zwischen subjektivem Wollen und objektiver Realität. Zola demonstriert das nicht nur in seinen Romanen, er drückt es auch in der Studie "De la Description" aus, wo er die Funktion der wieder-

holten Stadtbeschreibungen in dem erwähnten Werk folgendermaßen erklärt: "Dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le choeur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créatures."⁴⁸

Tote Augen bleiben letztlich auch die Prager Steine für Mrštík's Studenten Jordán. Im Gegensatz zu Zola ist die subjektivierte Umweltbeschreibung für Mrštík keine tadelnswerte Abweichung, sondern ein willkommenes Mittel zur Verfeinerung des Naturalismus, das der Autor zielstrebig zur Charakterisierung seiner Hauptgestalt verwendet. Außer einigen kurzen, in iterativer Form wiedergegebenen Betrachtungen sind es gleichfalls fünf große Panoramabeschreibungen. Vom Fenster seines Zimmers in den Weinbergen aus läßt Jordán die Stadt in verschiedenen Beleuchtungen auf sich einwirken, in der Abenddämmerung, an einem Vorwintertag, an dem die Sonne einen milchigen Schleier über die Stadt legt, an einem heiteren Sonnentag, den er von früh bis abends am Fenster sitzend verbringt und dabei jede Veränderung des Lichteinfalls und der Wolkenbildung wahrnimmt, bei Nacht und schließlich nach dem ersten Schneefall.

In der Konzeption des Romans erfährt Jordán's Sensibilität eine ambivalente Wertung. Die Fähigkeit der sinnlichen Wahrnehmung, des subjektiven Erlebens der neuen Umgebung ist für den Erzähler ein Zeichen individueller Ausprägung und emotionaler Kultur. Demgegenüber hat der Zyniker Hégr nicht nur seine patriotischen Illusionen, sondern auch diese Eigenschaften verloren. Für seine "müden Augen" besteht das ganze Panorama nur aus einem undifferenzierten "Wald von Türmen".⁴⁹ Doch in dem Maße, wie durch die verkümmerten zwischenmenschlichen Beziehungen in der großstädtischen Gesellschaft alle anderen Versuche der Kontaktaufnahme scheitern, wird diese positive Eigenschaft zu einer gefährlichen Illusion. Das genießerische Verhältnis zur dinglichen Welt verhindert eine nüchterne Ein-

schätzung der realen Situation und ist ein Grund für Jordáns Scheitern.

Der Prozeß der Desillusionierung findet auch seinen Ausdruck in der Metaphorik der Panoramagemälde. Die Assoziationsbilder begleiten das konkrete Geschehen wertend und fungieren somit als symbolisierte Erfahrung des Betrachtenden. Als konstante Metapher Prags erscheint regelmäßig das Bild eines liegenden weiblichen Aktes, was auch der Lage der Stadt vom genannten Blickpunkt aus entspricht. Der städtische Raum wird bei Mrštík konsequent erotisiert.

Schon am Tage seiner Ankunft empfindet Jordán Prag als eine schöne, schwarzhaarige Frau mit einem maskenhaft unbeweglichen Gesicht, die sich abweisend verhält, indem sie ihre Reize zu verbergen sucht.⁵⁰ Das erste selbstverdiente Geld weckt in ihm die Hoffnung, in der Stadt endgültig Fuß zu fassen und näher in ihre Geheimnisse einzudringen:

"... chvíli ještě postál před nahou, sluncem zulíbanou tou Prahou v nejkrásnější její podobě, ještě chvíli měřil různé její stíny - liboval si osvícené její body, hořící bane a osvícené obláčky stříbrného dýmu, ale pak odtrhnul se od pyšného toho obrazu, - jako by se nasýtil chladných jejích pŕvabŕ a toužil po jiných, živějších, sladších slibného jejího klínu."⁵¹

Bald darauf, als Jordáns Hoffnungen auf einen ausreichenden Lebensunterhalt hinwelken und seine leeren Taschen ihm jegliche Teilnahme am Prager Leben unmöglich machen, verwandelt sich das Bild der geheimnisumwitterten Dame in das einer Dirne, die für ihn unerreichbar ist, weil er sie nicht bezahlen kann:

"Jen z okna ji zase viděl ohromnou, kamenou, chladnou a na pohled prázdnu, jak ji vídal ještě před týdnem. A jen zrána, když okna otvíral, slyšel z dálky temný její huk. Žije! pomyslíl si v duchu a utíkal před ní do polí, vyhýbal se jí jako krásce, které zaplatil za prohýřenou noc a více se k ní hlásit nesmí. A přece jej zase sváděla hříšná, lákala jej k sobě, i když z daleka se na ni díval a Praha odpočívati se zdála v tmách. Spala, svůdná, v náručí těch, kteří platili víc."⁵²

Das Bild von Prag als einer Prostituierten hatte schon vor-

her wiederholt Hégr gebraucht. Für Jordán wird es im Laufe seiner Enttäuschung so mächtig, daß er es auch auf sein konkretes Liebesverhältnis überträgt. Als dieses in die Brüche geht, Klára ihm mitteilt, daß sie seiner überdrüssig sei und ihn nicht mehr sehen wolle, beschimpft er sie als ordinäre Dirne. Dabei fallen für ihn offenbar die Bilder der konkreten und der symbolischen Geliebten zusammen. Für ein kapriziöses sechzehnjähriges Mädchen ist diese Bezeichnung unangemessen.

Dem todkranken, verlassenen Jordán bietet sich die Stadt in einer apokalyptischen Vision dar. Prag versinkt im Nebel. "An seiner Stelle starrte eine leere, gewaltige, tiefe, mit Qualm gefüllte und Ruß bedeckte Grube." Schließlich erscheint ihm die Stadt als "Leichnam im Totenhemd".⁵³

Im Gegensatz zu Zola erschöpft sich bei Mrštík die subjektivierte Umweltbeschreibung nicht in den Panoramagemälden. Auch wenn Jordán aus Neigung oder Not ganze Tage in seinem Zimmer zubringt, spielt sich doch der überwiegende Teil seiner Bemühungen um Partizipation am Prager Leben außerhalb seiner vier Wände ab: auf seinen Exkursen nach Broterwerb, Liebe und Freundschaft. Auch diese direkten Berührungen mit der großstädtischen Umwelt werden im Roman größtenteils mit den Augen des Helden gesehen und sind von der Veränderlichkeit der Gefühle, Stimmungen und Lebenssituationen geprägt. Die Szenerie der belebten Prager Straßen beobachtet Jordán mit "momentan angespanntem Blick" (chvilkově napjatým zrakem), d. h., die augenblickliche psychische Verfassung des Betrachters bestimmt die Auswahl und Folge der Details, die ein Gesamtbild ergeben. Umgekehrt erlaubt die Zusammensetzung des Bildes Rückschlüsse auf den momentanen Seelenzustand. Die Spannung zwischen dem Detail und dem Ganzen ist für Mrštík, wie J. Janáčková bemerkt, ein wichtiges Mittel der Charakterisierung.⁵⁴

Das soll an Beispielen aus drei verschiedenen Kapiteln des Werkes belegt werden. Das Kapitel 15 schildert den Tag nach Jordáns Ankunft in Prag. Der erste Besuch bei dem Mäzen Dr. K. war recht günstig verlaufen. Man hatte ihn freundlich em-

pfangen und ihm - wenn auch völlig unverbindlich - Hoffnungen auf eine Beschäftigung als Privatlehrer gemacht. In exaltem Zustand verläßt Jordán das Haus, taucht in das Menschengewirr der Prachtstraßen ein und läßt sich vom Strom mitreißen. Der Freudentaumel drückt sich in exzentrischen Bewegungen aus, durch die er die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zieht. In diesem rauschartigen Zustand sieht Jordán seine Umgebung in abstrakter Allgemeinheit, als "tosenden Strudel von Körpern, die sich wanden, auseinanderzogen und wieder vereinigten" oder als "wimmelnden, buntfarbenen Menschenreigen".⁵⁵

In dem Maße, wie die euphorische Erregung abklingt, ändert sich auch die Art des Wahrnehmens. An die Stelle des Abstrakten tritt eine lange Kette von Einzelbeobachtungen. Dabei werden interessante Gestalten aus dem Strom herausgetrennt, von denen wiederum nur charakteristische Details die Aufmerksamkeit erregen. Aus den mehr als zwei Seiten umfassenden Impressionen zitiere ich nur einen Ausschnitt:

"Odkudsi z Václavského náměstí přiběhla mladistvá sklepnice s kudrnatou hlavou, v červených punčochách obutých do zeleně vyšíváných pantoflí, obrátila se, jako by někoho hledala, a bledá jako smrt na bílém světle dne zmizela zas v proudu od Vinohrad se hrnouceho řetězu; pak oko samo se obrátilo na mnicha v bílém rouše, jak s černým kloboukem na hlavě ubíral se v průvodu zakuklené jeptišky; za nimi hned jakýsi cizinec zablýsknul v slunci lesklým proužkem pásku přes rameno hozeného tlumoku; na jeho místo učenník se prodrál umouněný, začazený jako négr, a klehtaje bosýma nohama v rozezlých střevíců, špinavou rukou do úst strkal ukousnuté jablko; zas stráž vmíchala v hučivý ten rej posledních promenád, důstojnická šavle zařinčela na rohu plném mužských kabátů, dítě zaplakalo uprostřed, přišlápnuté nemotornou nohou posluhy, a hned zas nato černě oděná jakási dáma vystoupila z řady a černooká bílá tvář jako křída, sehnula se k děcku na zem a černým věncem rozkládajíc kolem sebe záhyby své sukně rozhlížela se za sebe, blíží-li se už pomoc, tažená párem koní tramvaje."⁵⁶

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß Jordán immer Herr der Situation bleibt und fähig ist, die diffusen Details in einem sinnvollem Gesamtbild zu harmonisieren.

Das ändert sich jedoch im Stadium der Desillusion. Im 25. Kapitel steht Jordán bereits vor dem Scherbenhaufen seiner Hoffnungen. Alle Bemühungen um eine Beschäftigung sind gescheitert, Dr. K. weist ihn bei einer erneuten Vorsprache mit bisigen Worten von der Tür, im Liebesverhältnis signalisiert sich das nahende Ende. Getrieben von Verzweiflung, Hunger und Fieber jagt Jordán durch die winterlichen Straßen. Das defensive Lebensgefühl findet seinen Niederschlag in der Sicht der äußeren Welt. Das wahrnehmende Bewußtsein ist nicht mehr imstande, eine logische Verbindung zwischen der Fülle der Details und dem übergeordneten Ganzen herzustellen. Einmal sieht Jordán ein Gesamtbild von Straßen und Plätzen, das sich aus lauter farbigen, bewegten Punkten zusammensetzt, dann wieder nimmt sein Auge scharf umrissene Gegenstände wahr, die chaotisch um ihn kreisen.⁵⁷ Die Wirklichkeit zerfällt in eine wilde Bilderfolge, in einen wirren und unsinnigen Strudel abstrakter Allgemeinheiten und isolierter Konkretheit. Das verzweifelte Individuum kann sich in dieser uneinheitlichen, des Sinnes beraubten Wirklichkeit auf nichts mehr stützen. Alles wird in die gleiche Unruhe versetzt, die in ihm selbst herrscht.

Eine extreme Zuspitzung erfährt Jordáns Situation im 29. Kapitel. Hégr hat ihm auf erpresserische Weise das letzte Geld abgenommen, die Krankheit treibt ihrem Höhepunkt zu. Jordán weiß, daß sein Ende gekommen ist, das nackte Entsetzen jagt ihn noch einmal durch die Prager Straßen. Die Bilderfolge enthält alle genannten Charakteristika und wird dazu durch erinnernde Halluzinationsfetzen zu einem eindrucksvollen Bewußtseinsstrom erweitert. Das Einsetzen des Strudels signalisiert den beginnenden physischen Zusammenbruch:

"Kočí obcházel kolem, pokyvoval hlavou a ruce drže v rukávníku čekal následující vůz. Každý ten pohyb, každý ten zvrát rýsoval se v duši Jordánově stopou nesmazatelnou. Koně pofrkali, potrhující uvolněnými postraňky. Napříč přes Radeckého náměstí proplétaly se v pásu černé tečky lidu - - - A pojednou, zcela neočekávaně světla se zamíchala na svých místech, vozy s rudými a modrými lucernami vyvrátily se i s dlažbou zkrivenou a mokrou nahoru, kočáry, domy, paláce, hrady i svato-

víťský dóm jako by se vypáčily ze svých základů - černý pás lidu už jen jako tmavá nitka protáhnul se jeho zornicí - všechno pojednou se zhroutilo v jedno kalné, šeré, prázdné nic. Svíravé hoře obrátilo se mu v prsou, oči zalily se slzami."

Hier erscheinen Jordán visionäre Bilder aus seiner Heimat. Er sieht sich in Gesellschaft seiner Eltern und Geschwister.

"A náhle jako by se protrhly ty hráze myšlenek a trhlinou se nahrnulo trochu zase skutečného světla, Jordán procitnul na chvíli, vzpřímil hlavu a slyšel zas, jak za zády mu proudem plyne vlhké vanutí lidských rouch, pomísené kašláním dětí, skřípěním bot - - - Milka krají mu chleba - matka mu dolívá - pobízí: Jen jez, - jez - at' se hajíš ---, . . . Trhnul sebou. Na remeně ležela mu čísi ruka. Hučivý, rachotivý hluk ulice provalil se do jeho duše - ..."58

Eine weitere Quelle, die die Dominanz der lyrischen Komponente des Werkes verstärkt, ist der innere Monolog. Besonders in der Phase der Desillusion weitet sich sein Anteil wesentlich aus. Parallel dazu verstärkt sich auch im Dialog eine monologische Tendenz. In verbalen Konflikten erklingt Jordáns letzte Replik zweimal vor zugeschlagenen Türen, also ohne Gegenüber. Geradezu komische Züge nimmt Jordáns "Gespräch" mit Hégr im 26. Kapitel an, wo man den Kommilitonen als Gegenüber mit tauben Ohren bezeichnen könnte. "Hégr hörte diese Worte als etwas, was schon längst, längst hinter ihm lag ... Und was er hörte, war ihm schon so fremd, daß er nur noch Wörter, Sätze aufschnappte; das Ganze schwamm vor ihm wie ein formloses, graues Gemisch."

Den inneren Monolog gestaltet Mrštík mit jenen stilistischen Mitteln, die gerade zu Beginn der neunziger Jahre ihren Eingang in die künstlerische Prosa gefunden hatten: die direkte Rede ohne Anführungszeichen und die erlebte Rede. Entsprangen die Impressionen Jordáns träumerischer Veranlagung, so verweisen die Reflexionen auf die trotzig, aufbegehrende Seite seines Wesens. Mit diesen Eigenschaften hatte er zu Hause und vor allem auf dem Gymnasium erfolgreich gegen Ungerechtigkeiten und willkürliche Behandlung Widerstand leisten können, in der sozialen Isolierung der Großstadt ist diese Waffe jedoch stumpf.

In den Monologen reflektiert Jordán in kritischer Selbstanalyse seinen sentimental Illusionismus und entwickelt den Gedanken der individuellen Revolte gegen das Böse in der Gesellschaft. Auffallend dabei ist, daß die Ursachen für soziale Mißstände in der Großstadt nicht in den Klassenunterschieden gesucht werden, was nach Jordáns Prager Erfahrungen naheliegend wäre. Ein Zusammenhang zwischen den Eigentumsverhältnissen und dem gesellschaftlichen Übel wird ausdrücklich negiert.⁵⁹ Für die Verkümmerng positiver menschlicher Eigenschaften, wie Mitgefühl und Gewissen, macht Jordán eine langjährige Fehlentwicklung in Erziehung und Bildung verantwortlich:

"... A může to být člověk mizerné paměti, bez všeho talentu, bohatý jako Krésus, - má-li srdce v pořádku, nepůsobí zla. Svět stojí hore nohama s celou svou vzdělaností a snad je to tím, že o hlavu se staral posud celý svět, o srdce bezmála nikdo."⁶⁰

Ein Echo Rousseauscher Gedanken klingt durch.

Für die Humanisierung der Welt sei das Gleichgewicht zwischen "Herz und Kopf" unabdingbar. Da allenthalben die bösen Triebe gesiegt haben, führe der Weg zur moralischen Erneuerung des Menschen nur über den konsequenten Widerstand gegen alle Formen der Erniedrigung und Beleidigung, einen Widerstand, den das Individuum auf eigene Faust zu führen habe:

"Netrpět zla, ... , nejen se mu protivit, ale pronásledovat ho v každém kroku, na každé cestě, v jakémkoliv odstínu, nic neodpouštět zvláště v mládí, kdy je člověk jako pes, který jednou-li se zatoulá a není potrestán, toulá se pak po celý svůj život."⁶¹

Hier ist Mrštík offensichtlich von Positionen Dostojevskijs beinflußt.

Im Rahmen des Werkes stoßen die Möglichkeiten der individuellen Revolte jedoch auf sehr enge Grenzen. Jordán gelangt kurz vor seinem Ende nur in das Stadium der Bewußtwerdung und findet außer dem desinteressierten Hégr nicht einmal Zuhörer für seine Ideen. Den Fluch, der den egoistischen Bewohnern der Stadt gilt, kann er nur mit geballten Fäusten den toten Augen der Prager Steine entgeschleudern.⁶²

Die Komposition des Romans wird durch eine Rahmenhandlung bestimmt. Dem sterbenden Jordán erscheinen noch einmal die wichtigsten Stationen seines Lebens vor dem inneren Auge. Von den dreißig Kapiteln des Werkes bilden die ersten drei den Rahmen, der im letzten Kapitel mit dem Erlöschen des Bewußtseins und dem Totengebet geschlossen wird. Die erinnerte Handlung gliedert sich in zwei auf unterschiedliche Weise erzählte Teile. Die mährischen Erlebnisse werden überwiegend in gerafftem Erzählerbericht wiedergegeben. Sie können als weit ausgeführte Exposition verstanden werden. Der Erzähler identifiziert sich dabei in hohem Maße mit seiner Gestalt, der Bericht rückt stellenweise in die Nähe der erlebten Rede. Die Prager Begebenheiten (Kap. 15-30) bilden die eigentliche Handlungsgegenwart. In diesem Teil des Werkes erlangen der Dialog und der Monolog eine weit größere Bedeutung. Doch dominiert auch hier der stark subjektiv gefärbte Bericht. Eine distanzierte Haltung des Erzählers seinem Helden gegenüber ist nur selten zu beobachten.

Die Motivierung des Handlungsverlaufs als Reminiszens bedingt den für einen sozialen Roman sehr engen Ausschnitt aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Nur Jordán als zentrale Gestalt wird mit markantem persönlichem Profil gezeichnet. Alle übrigen Personen haben episodischen Charakter und treten meist nur einmal auf. Aber auch wenn sie mehrmals erscheinen - wie Klára und Hégr - eröffnen sie Jordán (und dem Leser) keinen Einblick in ihr gesellschaftliches Umfeld.

Dennoch enthält das Werk genügend epische Substanz, die seine Zuordnung zur Gattung des Romans rechtfertigt. Die Prager Begebenheiten erstrecken sich über einen Zeitraum von drei Monaten. Ihre Darstellung konzentriert sich auf vier Tagesabläufe, wobei jeder Tag mehrere Kapitel umfaßt. Bis auf die letzte Gruppe (Kap. 27-29), die den todkranken Jordán in seiner verzweifelten Verlassenheit verfolgt, enthält jeder der dargestellten Tage eine oder mehrere Konfliktsituationen, deren roter Faden das Sujet konstituiert.

II.4. J. K. Šlejhar: Zwei Erzählungen

Als gespenstische Arena menschlicher Verkommenheit präsentiert sich die epische Welt J. K. Šlejhars. Düstere Bilder von Bosheit und Gewalt, von Gefühllosigkeit und unglaublicher Bestialität beherrschen seine Erzählungen und Romane. Ausgangspunkt seiner konsequent pessimistischen Weltanschauung ist die aus dem Darwinismus abgeleitete Vorstellung, wonach das Leben in der menschlichen Gesellschaft durch die gleiche triebhafte Rücksichtslosigkeit geprägt ist, die in der Natur herrscht. "Unser aller Schicksale sind einheitlich. Und wir alle sind: die Menschen und das stumme Antlitz und die tote Materie".⁶³ ("Němá tvář" ist die immer wiederkehrende Metapher für das leidende Tier). Die so verstandene Einheit der Welt bedingt einen Determinismus, der genauer als Fatalismus zu bezeichnen wäre, da eine Beeinflussung der determinierenden Kräfte ausgeschlossen ist. Šlejhar begreift die Welt, die er gestaltet, als einmal gegebene und unveränderliche Größe, das Böse ist allumfassend und erreicht kosmische Ausmaße.

Zum Naturalismus gehört Šlejhars literarisches Werk auch durch die Wahl des Milieus, der Thematik und der geschilderten Lebenserscheinungen. Wie jedes Lebewesen führt auch der Mensch nach Meinung des Autors einen gnadenlosen Kampf ums Dasein, einen Kampf, in dem es keinen Platz für Schwache gibt und in dem die Gewalt und das Böse grundsätzlich über passive Gutmütigkeit siegen. Deshalb teilt sich die Welt seiner Erzählungen in Gestalten, die leiden, und in solche, die Quelle und Ursache des Leidens sind. Zur ersten Gruppe gehören hauptsächlich physisch und psychisch schwache Geschöpfe, die nicht in der Lage sind, sich zu wehren: Kinder, alte Menschen, Kranke und Haustiere. Sie alle sind der Übermacht des Bösen auf Gnade und Ungnade ausgeliefert, es bleibt ihnen nur die Resignation und die Hoffnung auf Erlösung im Tode. Die minutiöse Schilderung des meist qualvollen, allmählichen Sterbens bildet ein zentrales Thema vieler Erzählungen.

Eine gleichbedeutende Parallele hat die Welt der Leidenden und Unterdrückten in den Gestalten der Ausgestoßenen und Entrechteten, der Vagabunden, Schausteller, Bettler, Wilddiebe und ähnlicher verlorener Existenzen, die in Šlejhars Werk zum ersten Mal auftreten. Sie erweitern den thematischen Horizont der modernen tschechischen Literatur und finden ihre Fortsetzung in ähnlichen Gestalten aus der Peripherie der menschlichen Gesellschaft bei Opolský, Matějka, Šrámek, Uher und Olbracht. Obwohl dieser Personenkreis in der Regel zu den Leidenden und Getretenen gehört und die Sympathien des Autors genießt, ist auch ihm der Hang zum Quälen nicht fremd, wie die Erzählung "Dva okamžiky" aus der Sammlung "Dojmy z přírody a společnosti" (1894) belegt, in der sich ein verkommener Vagabund vor dem Gehängtwerden in perverser Weise an einem wehrlosen Hund rächt, indem er ihn auf eine Zaunslatte speißt.

Als den eigentlichen Bereich sozialer Widersprüche betrachtet Šlejhar jedoch das öffentliche Leben und seine Auseinandersetzungen, die er rein negativ versteht und im Vorwort zur Sammlung "Co život opomíjí" in litaneiartiger Anklage aufzählt: "Die Politik, Nationalitätenkämpfe, Bürokratie und Militär, die Usurpation stärkerer Rassen, das Kapital, das Kastenwesen, die Konkurrenz, soziale Zügellosigkeit, die Ungerechtigkeit des Rechts, Protektion, Vorherrschaft und Sklaverei, unsichere wissenschaftliche Theorien, gewalttätige religiöse Floskeln, die Falschheit von Kunst und Wissenschaft, die nicht dem Ideal der Wahrheit und Schönheit, sondern dem Ideal des Mammons nachjagen, wie alles diesem nachjagt, was heute das Hirn der Menschheit verdorren läßt."⁶⁴

Zu einer Analyse der Ursachen sozialer Mißstände dringt der Autor allerdings nicht durch, statt dessen verwirft er die gesamte moderne Zivilisation, die bei ihm - ähnlich wie bei Mrštík - für die Disharmonie von Kopf und Herz verantwortlich ist.

Als sozialer Schriftsteller bezieht Šlejhar die Position eines Moralisten. Seine Philosophie des Mitleids und der barmherzigen Liebe ähnelt der Philosophie L. N. Tolstojs. "Das Bö-

se ist nicht in der Welt. Alles Böse ist in unserer Seele und kann beseitigt werden. Nur das Wachsen der Liebe zwischen den Menschen kann die derzeitige Gesellschaftsordnung verändern."⁶⁵ Um dem Leser die Dringlichkeit seines Anliegens nahezubringen, ihn von der Notwendigkeit sozialer Veränderungen zu überzeugen, begnügt sich Šlejhar nicht mit der objektiven Beobachtung der äußeren Wirklichkeit, wie sie die naturalistische Poetik postuliert. Er versucht, in das Wesen der geschilderten Phänomene einzudringen, sie zu sezieren und zu durchleuchten. Seine Ansichten scheint er dem Leser gleichsam einpeitschen zu wollen. Zu diesem Zwecke stilisiert er die düsteren, balladenhaften Bilder gelegentlich in expressionistischer Verzerrung und siedelt sie in einem Bereich zwischen Wirklichkeit und Halluzination an. Dem gleichen Ziel dienen die derbe, äußerst komplizierte Sprache und die zahlreichen auktorialen Reflexionen. Als Unterzeichner des Manifests der tschechischen Moderne wird Šlejhar den darin ausgesprochenen Forderungen nach subjektivem Ausdruck in vollem Maße gerecht.⁶⁶

Šlejhars Gesamtwerk umfaßt zwölf Sammlungen von Erzählungen und drei Romane. Eine größere Anzahl von Prosawerken ist in verschiedenen Zeitschriften verstreut und harret noch der Veröffentlichung. Die Romane gelten heute wegen ihres Mangels an Handlungselementen und der ermüdenden Weitschweifigkeit in den deskriptiven Partien als weitgehend mißlungen. Die beiden hier ausgewählten Erzählungen stammen aus den Sammlungen "Co život opomíjí" (1895) und "Z Prahy" (1910). Trotz des zeitlichen Abstandes von fünfzehn Jahren, der beide Werke trennt, ist ihre ideelle und künstlerische Atmosphäre im wesentlichen identisch. Eine gewisse Verschiebung vom Standpunkt des passiven Mitleids zu einer allgemeinen Misanthropie, welche die letzten Schaffensjahre des Autors charakterisiert - und von R. Lužík in Verbindung mit persönlichen Enttäuschungen gebracht wird -,⁶⁷ ist jedoch nicht zu übersehen.

"Ukolébavka"

"Druck, Gewalt, Unrecht können zweierlei Wirkungen haben: entweder treiben sie zum Widerstand, zur Energie, zur Tat, oder sie verschrecken die Seele und drängen sie zuerst in gezwungene, dann in freiwillige Passivität, schließlich zur Apathie und dem krankhaften Gefallen am Leiden selbst. Der Autor hatte die Wahl. Er konnte diesen oder jenen Weg gehen, beide Schlüsse wären richtig gewesen."68

Diese Bemerkungen schreibt Mrštík über ein anderes Werk Šlejars, sie treffen aber im gleichen Maße auf diese Erzählung zu. In beiden Fällen wählt der Autor den zweiten Weg. Auch die alte Bauernmagd Frantina ist eines jener Geschöpfe, die "das Leben außer acht läßt", die ausgebeutet und unterdrückt unauffällig am Rande der Gesellschaft leben und ihr Los geduldig tragen.

Das wahre Leiden beginnt für die Magd erst, als sie erkrankt und dadurch ihren Wert als Ausbeutungsobjekt verliert. Im Zustand physischer Auflösung zu ihren Verwandten abgeschoben, wird sie wehrloses Opfer brutaler Habgier, bis der Tod sie erlöst.

In einer weit ausholenden Einleitung reflektiert der Erzähler über die Schwierigkeit, ein Stück Wirklichkeit in seiner ganzen Tragweite richtig zu erkennen. Sein Ich erweist sich als überempfindliches Medium, das bei jeder noch so angenehmen sinnlichen Wahrnehmung eine negative Kehrseite vermutet, die es zu ergründen gilt, da in ihr die wesentlichen Seiten des Lebens verborgen sind:

"Kdykoliv vzhledá mysl k zjevům, jimiž ponětí života nejskvěleji se jeví, jež by ji mohly vznítiti a opravdově nadchnouti - at' jsou to nejvábnější zdroje smyslných vidin v oné nesmírné snůji zjevů přírody, ... - at' je to cokoliv, čím by se mysl vymkla z všedních poměrů a dovedla se opravdově ušlechtilě vzrušiti: i tehdaž neubrání se jakémusi mrazivému ponětí, jež zbývá vždy v jejích základech. Značí tento mrazivý dech, že všechno ono, čím tak život se vyšňořuje, není to jediné, není pravda sama, není svrchovaná útěcha a že zůstává v životě daleko více mimo naše zálibná ponětí estetická."69

Die Berechtigung seines Mißtrauens gegenüber der wahrnehmbaren Oberfläche demonstriert der Autor anhand des Schauplatzes der Geschichte. Es handelt sich hierbei offensichtlich um eine Polemik gegen die Unzulänglichkeit der Zola'schen Beobachtungstheorie, aber auch gegen das romantische Klischee vom gesunden und harmonischen Landleben, das zu dieser Zeit in der tschechischen Prosa noch bei weitem dominierte.

Jahre hindurch hatte der Erzähler auf seinen einsamen Spaziergängen in einer idyllischen Gegend am Waldrand eine alte, halbzerfallene Hütte beobachtet, die ihm der Inbegriff des Romantischen zu sein schien. Selbst gehetzt und ausgelaugt von geistiger Arbeit, mit der die städtische Zivilisation den modernen Menschen wie mit einem Fluch belegt, glaubte er hier das wahre, einfache Glück betrachten zu können. Die Bewohner der Hütte verließen am Morgen - so folgerte er aus seinen Beobachtungen - mit frischem Sinn und reinem Herzen ihr Zuhause, um tagsüber als Tagelöhner auf den naheliegenden Feldern ihr Brot zu verdienen. Die Kinder vertrauten sie der Mutter Natur an, in deren Obhut sie am besten aufgehoben sind. Wenn sie abends von der Arbeit nach Hause kamen, hatte der älteste Sohn bereits das Feuer im Herd entzündet, der Feierabend wurde zum ungetrübten Familienfest inmitten der unberührten Natur.

Ein zufälliger Blick durch eine zerbrochene Fensterscheibe zerstört jäh diese Illusion, und schließlich bestätigen ein paar aufgefangene Sätze aus der Diskussion zweier betrunkenen Männer den Verdacht, daß sich in den vier Wänden der Hütte eine menschliche Tragödie abspielt: der Todeskampf einer alten, kranken Frau, über deren ärmlichen Habseligkeiten die Verwandten im Streit liegen.

An dieser Stelle wechselt die Erzählsituation. Da die Hintergründe menschlicher Schicksale durch Beobachtungen nicht zu erforschen sind, beruft sich der Erzähler auf die Notwendigkeit, Erkundigungen auf vielfältige Weise einzuholen. Die Fiktion des Erfahren-Habens wird noch eine Zeitlang aufrecht erhalten, doch wandelt sich der Ich-Erzähler allmählich zum

omniszenten auktorialen Medium.

Ganz allgemein könnte man als das Thema der Erzählung den Kampf des biologisch Stärkeren mit dem Schwachen, Absterbenden bezeichnen. Die bewußte Wahl der negativen Seiten des Lebens führt zu einer extremen Verengung des Blickwinkels. Beide Parteien, das Opfer und seine Peiniger, bewegen sich auf einer Ebene unterhalb intellektueller Bewußtheit und psychischer Differenziertheit, was eine individuelle Charakteristik so gut wie ausschließt.

Soweit in diesem Werk überhaupt von einer Handlung gesprochen werden kann, besteht sie lediglich in der deskriptiven Illustration zweier kontrastierender Verhaltensweisen. Verkörpert die Magd die absolute Demut und Leidensfähigkeit, so werden ihre Widersacher von den allerprimitivsten Trieben, wie Habgier, Bosheit und Neid, bewegt. Zwischentöne fehlen vollkommen.

Charakteristisch für die berichtende Erzählweise Šlejgars, die im gesamten Erzählwerk gegenüber szenischer Darstellung vorherrscht, ist die Reduktion des Faktischen zugunsten wertender Reflexionen. Subjekt und Objekt vertauschen gleichsam ihren Platz. Komplizierte syntaktische Konstruktionen und die oft derbe Sprache verleihen dem Bericht Schwerfälligkeit und verstärken dadurch noch die bedrückende Atmosphäre des Erzählten.

Dafür zwei Beispiele, in denen das eintönige und anspruchslose Leben Frantinas geschildert wird:

"Vskutku prostý jest život takového člověka. Nic mu není známo mimo nejnuznější potřeby života. Všechno ostatní, čím se život zahrnuje - jeho zájmy, domnělé povinnosti a ohledy, výběry v pozitcích - je mu daleké, nepotřebné, nepocítěné. Tvrdá práce bez oddechu, jakou nese potřeba života nejnuznější střídmost, časně vstávání a pozdní spánek a pranic více, než co právě jen duše si snuje pro sebe, pro svou útěchu, pro své vidiny - tím se vyplňuje život takového člověka. Je-li štásten? Myslím, že nezná ponětí štěstí či neštěstí ..."70

Die hier anklingenden Sympathien des Erzählers steigern sich im folgenden zu einer regelrechten Lobrede auf Bescheidenheit

und Nächstenliebe. Es gibt eigentlich nur zwei Ereignisse im Leben der Magd, die aus der grauen Alltäglichkeit herausragen: eine Epidemie und eine Mißernte, die eine katastrophale Hungersnot in der Gegend zur Folge hat. In beiden Fällen bleibt die aufopfernde Fürsorge für die Mitmenschen im gleichen Maße unbeachtet wie die sonstigen täglichen Plagen:

"Dávat, almužnou pomáhati, sytiti hladové, byt' sám jsi nebyl syt - toť jsou zásluhy, jež se počítají na věčnosti, a všechny zásluhy světské, jimiž se život honosí, mimo ty prý vlastně nic neznamení. Nuže, prostá, nepatrná Frantina získala by si zásluh, jež na věčnosti jí budou počítány, její život jimi stal by se velkým, nesmrtelným. Jenže na světě to nemá žádného významu, tu rozhodují zcela jiné zásluhy."

71

Wie bei ihrer täglichen Arbeit wird Frantina auch bei ihren wöchentlichen Kirchgängen gemieden und übersehen. Dem aufmerksamen Beobachter entgeht jedoch nicht, daß bei der stillen Andacht jedesmal ein geheimnisvolles Leuchten ihre starre Miene und den müden Blick aufhellen. Ein geheimer Gedanke reißt sie für kurze Zeit aus ihrer vegetativen Lebensweise und gibt ihrem Antlitz etwas menschlich Bewußtes. Zwar wird sie den Plan, von den kargen Ersparnissen ihres ganzen Lebens ein Muttergottesbild zu stiften, nie verwirklichen können, doch ist dieser metaphysische Gedanke der einzige Halt in ihrem Dasein, der aus der "menschlichen Materie" für kurze Augenblicke einen Menschen macht.

Gerade dieses Geld ist es aber, das die Begehrlichkeit der Angehörigen weckt und ihren Sterbeprozess zu einer demütigenden und qualvollen Odyssee werden läßt, die alle Plagen und Erniedrigungen ihres ärmlichen Lebens in den Schatten stellt. Den drei Ehepaaren, die zu ihren Quälgeistern werden, ist eine auffallend gleichförmige Mechanik in ihren instinktgetriebenen Aktionen eigen. Was die Frauen den Männern an Agressivität voraushaben, gleichen jene durch Hinterhältigkeit aus.

Für die Bäuerin ist das Geld nicht erreichbar, durch die Erwähnung desselben gelingt es ihr aber, den Bruder Karvan zu

bewegen, die Kranke in seinem Haus aufzunehmen. Sie entledigt sich nicht nur der unproduktiven Kostgängerin, sondern stiehlt ihr vorher noch einen Teil der Füllung des Federbettes. Völlig gleichartig reagiert die robuste Kavanová, als es ihr nicht gelingt, sich des Geldes zu bemächtigen. Sie veranlaßt mit der gleichen Anspielung den Bruder Jodas, Frantina aufzunehmen, nicht ohne ihr vorher ebenfalls Federn und die besten Stücke ihrer Kleidung zu entwenden. Auch auf der dritten Station ihrer Abschiebung endet die Irrfahrt der Sterbenden noch nicht. Mit Verstellung, moralischer Erpressung und physischer Gewalt gelangt die ordinäre Jodasová schließlich doch an das Geld. Der Versuch der neuerlichen Abschiebung ins Spital mißlingt jedoch.

Was sich danach abspielt, läßt sich am besten als chaotischer Wirbel der Materie bezeichnen. Die Todkranke hat mit dem Verlust ihrer "Idee" auch jegliche Ähnlichkeit mit einem menschlichen Wesen verloren, die Schmerzen erscheinen ihr nicht mehr als notwendiges Leiden, sondern als das schiere Grauen vor der Auflösung des Körpers:

"Stav nemocné nabýval onoho rázu, kdy člověk jako by ztrácel příznaky své dosavadní lidskosti a stával se čímśi od své lidskosti vyvrženým - nějakou cizou hroznou hmotou, cizích zkázoploďných živlů... Neb to tělo přestalo býti člověkem, k němuž směřovaly dosavadní ohledy. Náleží již neodvratně cizímu rozkladu, hnilobě a zemi. Hrůza, příšerná hrůza toho stavu a smrti, proti níž všechna ustrašení života pomíjející hříčkou jsou, zachvacuje chvílemi srdce těchto ztacených. Běda tu člověku!"⁷²

Einen eiskalten mysthischen Schauer, der den Schauplatz des Geschehens durchweht, empfindet auch das lyrische Erzähler-Ich und deutet ihn als Verachtung und Zorn des Weltalls über das nicht mehr Lebensfähige. Dieser Hauch des Universums ist als metaphysische Kraft der Materie zu verstehen.

Eine Parallele finden diese Szenen in der Orgie des Animalischen, die sich im Schnapsausschank abspielt, wo die Jodasens ihren Triumph feiern. Šlejars Neigung zum Schwelgen in Häßlichkeiten findet hier ihren Höhepunkt:

"Ve městě v kořalně u židů bylo plno jako vždy.... Bylo tu více ženských, nějací drátaři, koňský řezník, kravský handlíř, sešlí měšťáci kořalové, tlačící se v koutě za dveřmi, syčáci, potulkou svou o kořalnu zavadiví, nějaký plachý mladý človíček, jemuž kořalka připravila tuberkule - míchaná, divná to byla společnost. Ta lihová planoucí očka u všech, sliny v plných proudech stékající přes olizlé rty, pustý jednotvárný hlahol bleptajících jazyků, dým těžký, smradlavý nejhoršího tabáku a bramborové natě, cinkot sklínek, pronikavý křik žida, když někdo neměl se hned k placení, - koňský řezník začal zuřivě se hádat s drátaři, k tomu se jiní a za řevu drátaře vyhodili - necudný švikot ženských, jež zedník jakýsi makavě bavil - skvičely pak ty zpité ženské naporád a velmi necudně a odporně - syčáci, bez ustání se drbajíce, stranou osamoceni, zálibně při své sklence mlaskali, jinak na ničem neberouce podílu, také nikdo by se k nim nepřidal, - souchotinářské mužisko každou chvíli napadáno bylo kašlem a pokaždé kašel zalilo silnou dávkou magadoru - s tím to již dlouho trvat nebude - a nachově, prudce rděly se mu vyžilé tváře a horečně, skákavými třpyty mžikala jeho očka, nepatrná, kdesi hluboko v modravých jamách lebky - na ulici nadávali drátaři a nějaký ožrál svalil se na záhrobeň - - - tak asi vyznačovala se kořalna za toho parného dusného večera ..."73

Die Funktion der Szene erschöpft sich keineswegs im Selbstzweck der naturalistischen Milieuausmalung, sondern kann ebenfalls als Symbol des Taumels der chaotischen Materie verstanden werden. Darauf deutet auch die Zweistimmigkeit des "Wiegenliedes" hin, das der Erzählung den Titel gibt. Nach der Abweisung im Spital verweigern die Jodassens der Kranken die Aufnahme in ihr Haus. Sie lagern sie an einem Erdhügel vor der Hütte und überlassen sie ihrem Schicksal. Ein wolkenbruchartiger Gewittersturm begräbt die Sterbende unter den Schlammmassen. Als erlösender Gesang dringt zu ihr das widerliche Gelalle des betrunken heimkehrenden Ehepaars, begleitet vom Grollen des Donners.

"Ještě dva měsíce"

Ein akutes soziales Problem steht im Mittelpunkt dieser Erzählung. Sie gehört zu dem kleineren Teil des Šlejhsarschen Werkes mit Themen aus dem großstädtischen Milieu. Bemerkens-

wert ist, daß dem Autor auch noch nach der Jahrhundertwende Seitenhiebe auf den Mißbrauch des patriotischen Idealismus für profane Zwecke notwendig erscheinen, wie sie schon bei Šimáček und Mrštík zu beobachten waren.

Es ist gerade ein "national-patriotisches" Geldinstitut, das mit einer ausgeklügelten Beschäftigungspraxis tschechische Jungakademiker ausbeutet und sie um Sozialleistungen prellt. Die ungünstige Arbeitsmarktlage für Studienabgänger ermöglicht es der Bank, unbezahlte Aspiranten in großer Zahl einzustellen mit dem vagen Versprechen, ihnen nach einer angemessenen Einarbeitungszeit ein "adjutum" zu gewähren und sie bei nächster Gelegenheit in ein definitives Arbeitsverhältnis zu übernehmen. Obwohl das Betrügerische dieser Praxis allgemein bekannt ist, erlaubt die große Nachfrage den Beamten, Bestechungsgelder für die bevorzugte Einstellung zu fordern. Die Mehrzahl der Aspiranten verläßt nach zwei bis drei Jahren das Institut, entweder weil den Angehörigen der finanzielle Atem ausgeht oder weil sie selbst ihrem Unwillen freien Lauf gelassen haben, was grundsätzlich die fristlose Entlassung nach sich zieht. Neue und willige Kräfte warten vor den Toren.

Die relativ umfangreiche Erzählung besteht im wesentlichen aus episodenhaften Milieudarstellungen des byrokratischen Apparates. Der Ich-Erzähler - selbst ein betrogener Aspirant - ist jedoch alles andere als ein unparteiischer Beobachter. Das Großraumbüro, in dem er und seine Leidensgenossen mit geisttötenden Tätigkeiten ihre Tage verbringen, erscheint ihm wegen der ständigen Erniedrigung und Willkür als menschliche Hölle. Sein Bericht ist von beißendem Spott durchsetzt und hat stellenweise den Charakter eines Zeitungspamphlets. Dafür ein Beispiel, in dem es um die Entlassung eines Kranken geht:

"Naši tak zvanou lampičku, vyčouhlého, pihovitého souchotináře, mlčenlivého, zachmuřeného, ale dobráka člověka, a tak pokorného a poníženého, jenž jako by prosil za odpuštění, že je také na světě, který ovšem více kašlal, než manipuloval, a jemuž jsme přezdívali lampička proto, že pořád drobnou zúženou svou hlavičkou

klátil - dali lékařsky prohlédnout, ač se tomu zoufale bránil, věda asi o svém beznadějném stavu, a po lékařském dobrozdání, že nanejvýše ještě do dvou roků může svítit, propustili náhle s odbytou stovkou a bez udání důvodů. A naše lampička zhasla dříve, než jsme se nadáli my i bankovní doktoři, zhasla za měsíc. Z hoře, bídy a zoufalství! Ostatně dlužno tu spravedlivě připomenouti, že kdyby se byli u nás nadáli, že ten člověk skončí to tak brzy, zajistě by ho nebyli propustili - bylo té stovky škoda. Aspoň měl se tak vyjádřiti náš jenerální."74

Aus dem Mosaik solcher und ähnlicher menschlicher Schicksale ragt eine Episode durch Umfang und Intensität der Darstellung heraus. Es ist die Geschichte des kleinen Bankbeamten Burda, eines Familienvaters, der von einer obligatorischen Wehrübung mit einer rätselhaften und sich rasch verschlimmernden Erkrankung des Bewegungsapparates an seinen Arbeitsplatz zurückkehrt. Obwohl die Beschwerden das Leiden fast unerträglich machen und sein Ende sich abzeichnet, ist er gezwungen, täglich an seinem Schreibtisch zu erscheinen und sein Pensum zu bewältigen, da ihm noch zwei Monate für die Berechtigung der Hinterbliebenenpension fehlen. Schließlich stirbt er kurz davor.

Šlejhar will an diesem Fall sicher demonstrieren, welche Folgen die geschilderte Praxis eines modernen Betriebes in einem konkreten Fall haben kann, doch geht es ihm um mehr: um das Mißtrauen gegenüber der sozialen Gesetzgebung mit ihren pauschalen Rechtsansprüchen und deren eventueller Verweigerung aus menschlich nicht gerechtfertigten Gründen. Seinem Idealbild von tätiger Nächstenliebe entspricht eher eine funktionierende patriarchalische Ordnung.⁷⁵

Die Erschütterung des Lesers über eine menschliche Katastrophe versucht der Autor auch hier mit seinem bevorzugtem Darstellungsmittel, der detaillierten Deskription grauenerregender Fakten, zu evozieren. Diese Intention muß jedoch als weitgehend mißlungen angesehen werden. Die Ursache ist in erster Linie in der Qualität des Erzählers zu suchen. Als reine Gestalt der Handlung berichtet er über einen ihm nicht sehr nahestehenden Kollegen. Einem Ich-Erzähler ist aber der Innensichtsstandpunkt naturgemäß verschlossen. Da sich Burda

auch nicht im Dialog offenbart, bleibt er dem Leser persönlich zu abstrakt und kann nicht seine Teilnahme wecken. Unter diesen Umständen wirkt die extrem lange Beschreibung schlechthin ermüdend und wendet das Interesse von der Gestalt ab.

Um die Aufmerksamkeit der Vorgesetzten nicht auf seinen aussichtslosen Zustand zu lenken, hat Burda ein ganzes System von Maßnahmen getroffen. So läßt er die Büroarbeiten nachts von seiner Frau erledigen, mietet sich eine Hilfsperson, die den inzwischen völlig Gelähmten lange nach Dienstschluß, wenn er von niemanden mehr gesehen werden kann, zur Straßenbahn begleitet, wo weitere bezahlte Helfer warten.

Die abendliche Heimfahrt schildert Šlejhar auf sieben Seiten, hier soll ein kurzer Ausschnitt genügen.

"Když se tramvaj konečně blížila a zastavovala, aby vzala toto tělo s sebou, pohnulo cosi prudce vychrtlým mužem, jako by do něho strčil, obličej se mu úporně napjal, šíj kupředu se natáhla, jako by měla cosi přetěžkého vyvléci za sebou.

Konduktor byl asi se situací obeznámen a také slušně zaplacen. Bez pobídky vyskočil na chodník oběma mužům vstříc a chápe se z druhé strany nešťastníka. Vlekou jej k vozu. Leč stalo se tehdaž, že nepružným údem nedovedl se vymknouti z úžlabí koleje. Jako smyčkou byl jím zachycen a oběma dost připraveně nezadržán, střemhlav zřítíl se k zemi, z toho zrádného úžlabí jako z odstředivé osy vzmetnut, neb ti dva neměli již sil udržet slepě řítící se hmotu. Padl obličejem právě do kaluže pouličního bláta.... Černé bláto stékalo mu po tvářích, třísnilo mu čelo i skráně i do vlasů se mu vlepilo....

Nechávali tak poskvrněnou tuto tvář lidskosti, nemohoucí dodati si korektní úpravy, aby sloužila za zjev pusté pouliční zvědavosti. Zvědavost ta musela býti asi nejstrašnější pro utrpení tohoto muže, ale snažil se jaksi svá muka zlehčovati, zastírat, tak ledabyly si jen vzhlížeje před sebe Ba snažil se i usmáti, vystřely se mu mezi rty řídké, ale bílé zuby, jsoucí rovněž poskvrněny blátem se rtů sem steklým."76

Auf einen anderen Aspekt dieser Deskription sei noch hingewiesen. Der übertriebenen Vergrößerung einzelner Züge eines Bildes wohnt die Tendenz zur Karikatur inne. Auch wenn diese Tendenz hier ungewollt ist, vergrößert sie die Distanz zwischen dem Betrachter und dem Objekt.

III.1. Die Stellung des Romanwerks K. M. Čapek-Chods innerhalb seines Gesamtchaffens

K. M. Čapek-Chod (1860-1927) schrieb seine sechs Romane zwischen den Jahren 1908 und 1927. Erst nach der Veröffentlichung des "Kašpar Lén mstitel" (1908) gelang ihm der künstlerische Durchbruch, der ihm die Anerkennung der Kritik und die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit einbrachte. Ein literarischer Neuling war der achtundvierzigjährige Autor zu dieser Zeit allerdings nicht mehr, lagen doch bereits über zwei Jahrzehnte schriftstellerischer Tätigkeit hinter ihm. Mit seinen Novellen und Erzählungen, die in den achtziger Jahren in Zeitschriften und ab 1892 auch in Buchausgaben erschienen waren, hatte er jedoch nicht vermocht, den künstlerischen Durchschnitt der zeitgenössischen Erzählkunst zu überschreiten und die Entwicklung der realistischen Prosa nachhaltig zu beeinflussen.

Erst in letzter Zeit beschäftigt sich die Forschung auch eingehender mit dieser ersten Schaffensperiode, wobei es sich zeigt, daß die Analyse der Erzählungen wichtige Aufschlüsse vermitteln kann, die für das Verständnis der Genese des späteren Romanschaffens unabdingbar sind.

War ein Anknüpfen an den ersten tschechischen Romantyp und die Novelle gleicher Prägung zu dieser Zeit nicht mehr möglich, so bot sich auf dem Gebiet der Kurzprosa ein Genre an, das bereits eine längere einheimische Tradition aufweisen konnte und den Bestrebungen der Realisten und Naturalisten nach lebensnaher Handlungslosigkeit entgegenkam. Es waren das die sujetlosen bzw. sujetarmen "Bilder aus dem Leben", die seit den fünfziger Jahren vor allem aus dem Umkreis der "Máj"-Gruppe hervorgingen. "Bilder" schrieben K. Sabina und B. Němcová - auch die berühmte Erzählung "Babička" trägt den Untertitel "Obrazy venkovského života" -, ihre besondere Ausprägung zur realistischen Kurzgeschichte erhielten sie aber erst durch Jan Neruda. Mit "Povídky malostranské" und "Arabesky" schuf er Meisterwerke der Gattung, die als Vorbild

bis weit in dieses Jahrhundert hineinwirkten (Čapek, Bass, Poláček u. a.). Trotz der ursprünglichen Inspiration durch den literarischen Journalismus der jungdeutschen Schule und Prosawerken wie etwa Heinrich Heines Reisebilder ist diese Darbietungsform spätestens seit Neruda ein selbständig entwickeltes Genre der tschechischen Literatur.

Die Arabesken folgen ihrer Struktur nach dem Prinzip der losen Aneinanderreihung von Episoden, Bildern und Situationen, wodurch die Entwicklung einer Handlung reduziert wird. In den Vordergrund tritt die Charakteristik der Gestalten, die der Autor unter den armen Leuten der gesellschaftlichen Peripherie findet. An ihnen demonstriert er, daß Sonderlinge und tragische Toren unter lächerlichen und bizarren Zügen oft positive menschliche Werte verbergen. Dabei akzentuiert er überwiegend die tragischen Momente der abgebildeten Realität, der sozialkritische Blick richtet sich auf illusionäre und sentimentale Lebenseinstellungen.

In den "Kleinseitner Geschichten" verschiebt sich das Interesse des Autors von der Charakteristik einzelner Personen auf die Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen. Exemplarisch dafür sind besonders die beiden umfangreicheren Erzählungen "Týden v tichém domě" und "Figurky". Der Verzicht auf eine einheitliche Handlungslinie ist auch hier zu beobachten. Die Aufmerksamkeit des Erzählers ist im ersten Werk ganz den banalen Vorkommnissen der Bewohner eines Kleinseitner Mietshauses gewidmet. Eine zusammenhängende Geschichte gibt es nicht, ebenso fehlt ein zentraler Held. Plastisch herausgearbeitet sind hingegen die Beziehungen zwischen den einzelnen Protagonisten, die in verschiedenen Lebenssituationen - dem Tod, einem Heiratsantrag, einer Hochzeit, einer Beerdigung, einem Lotteriegewinn - miteinander konfrontiert werden. Der Erzähler stellt dabei verschiedenartige Episoden und Charakteristiken gegenüber, er verbindet Humor mit Satire.

In der Erzählung "Figurky" werden nicht mehr verborgene humane Werte gesucht, hier übt Neruda rücksichtslose Kritik ohne höhere Perspektive. Die Gestalten dieses Werkes sind

Protagonisten einer absurden, einförmigen und trostlosen Tragikomödie. Die demaskierende künstlerische Analyse einer determinierten Welt enger kleinbürgerlicher Horizonte erreicht hier ihren Höhepunkt.¹

Auffallende Parallelen zu diesen beiden Kleinseitner Geschichten weist Čapek-Chods Erzählung "V třetím dvoře" aus dem Jahre 1895 auf. Vor dem Leser defiliert eine Reihe von Gestalten, die alle zu den Bewohnern des dritten Hofes eines Prager Mietshauses gehören. Im Unterschied zum gepflasterten ersten Hof und zum zweiten mit einem gepflasterten Weg führt über den dritten Hof nur ein Trampelpfad. Der dritte Hof als hinterste Lokalität repräsentiert also die unterste Schicht der Prager Gesellschaft. Schon diese Auswahl des Motivs ist bezeichnend für den Naturalismus.

An Neruda knüpft Čapek-Chod an mit seinen Bestrebungen, die banale und graue Wirklichkeit mittels scharf beobachteter Details und der Charakteristik urwüchsiger, unglücklicher und tragikomischer Gestalten aus der sozialen Peripherie abzubilden. Auch dieses Werk hat keinen zentralen Helden und keine durchgehende Handlung. Es besteht aus einer Folge von Episoden und Situationen, die das Alltagsleben einer scheinbar geschlossenen Gemeinschaft widerspiegeln.

Neu gegenüber Neruda ist die systematische Verwendung der Prager Umgangssprache in der Personenrede. Der Prozeß der Vulgarisierung der epischen Sprache beginnt gerade mit dieser Erzählung Čapek-Chods. Wie M. Fundová in ihrer Studie "K počátkům pronikání obecné češtiny do jazyka české prózy" nachweist, ließen naturalistische Schriftsteller wie Šimáček, Mrštík und Šlejhar dieses Mittel ganz oder weitgehend ungenutzt. (In Herrmanns Roman "U snědeného krámu" und in Mrštíks "Santa Lucia" fand die Autorin je einen Beleg.)²

Dabei ist bei Čapek-Chod eine recht differenzierte Anwendung der Umgangssprache für die Charakteristik zu beobachten. Wenn z. B. "paní Máry", die Haushälterin eines ausgehenden, invaliden Hauptmanns, in einer für den dritten Hof geradezu unnatürlichen Schriftsprache spricht, so drücken sich darin ihr Gefühl der sozialen Überlegenheit und der De-

spekt gegenüber dem Milieu aus.

Die naturalistische Orientierung Čapek-Chods führt noch zu weiteren Modifizierungen des Modells. Durch die Einengung der Perspektive auf die biologische Sphäre des menschlichen Lebens werden gesellschaftliche Phänomene als Ergebnis von Vererbung und triebhaften, oft pathologischen Nervenreflexen verstanden. Hieraus resultiert die Betonung des Mienen- und Gebärdenspiels sowie eine exaltierte Sprechweise, verbunden mit heftiger mimischer Gestikulation. Den Dialogen eignet etwas Drastisches und Krampfartiges. Das alles sind Merkmale von Bemühungen, Lebensäußerungen der Gestalten mit Hilfe des Unterbewußten widerzuspiegeln.

Hatte Neruda in den Gestalten der Peripherie in der Regel sympathische Eigenschaften entdecken können, so betont Čapek-Chod die Momente der alltäglichen Belanglosigkeit, der abstoßenden Banalität und des Zufälligen. An die Stelle nachsichtigen Humors tritt die tragikomische Groteske der menschlichen Existenz.

Aus all diesen Feststellungen darf aber nicht geschlossen werden, dem Autor sei in seiner frühen Schaffensperiode primär daran gelegen gewesen, der Erzählkunst neue Wege zu bahnen. Vielmehr ist er zu dieser Zeit auf unermüdlicher Suche nach Lesern für die Produkte seiner spontanen Erzählleidenschaft. Diese wird allgemein mit zwei biographischen Fakten in Verbindung gebracht. Zum einen ist es seine Herkunft aus dem Chodenland, wo zur Zeit seiner Kindheit mündliches Erzählen noch eine vielgeübte Tradition war.³ Zum anderen ist es die Tätigkeit als Journalist, die er Zeit seines Lebens hauptberuflich ausgeübt hat. (Zuerst im Olmützer "Našinec", danach ab 1888 als Redakteur in den Prager Zeitungen "Hlas národa", "Národní politika" und "Národní listy".) Aus dieser Tätigkeit rührt seine außergewöhnlich gute Kenntnis der verschiedensten Milieus und Gesellschaftsschichten her, aber auch der improvisatorische Stil und das Gespür dafür, was bei einem breiten, anspruchslosen Publikum ankommt.

Da das gesamte literarische Schaffen Čapek-Chods im Spannungsfeld zweier entgegengesetzter Pole steht - auf der

einen Seite künstlerische Zucht, ohne die sich eine Gesamtvorstellung, welche die Teile zu einem sinnträchtigen Ganzen integriert, nicht realisieren läßt, auf der anderen Seite zügellose Erzählfreude, die die Hauptlinie eines Werkes retardiert und die ideelle Konzeption stört - muß auch dieser Teil seines Gesamtwerkes kurz beleuchtet werden.

Auf die "mündliche" Erzählweise spielt auch J. Brabec an, wenn er den Stil der frühen Erzählungen Čapek-Chods folgendermaßen charakterisiert:

"In 'Povídky' und der folgenden Sammlung 'Nedělní povídky' läßt er keine Gelegenheit verstreichen, ohne zu betonen, daß der Schriftsteller alles, was dem Leser begegnet, gesehen, erlebt oder von anderen Beteiligten gehört hat. Als ob wir um einen Erzählenden säßen, der uns von Zeit zu Zeit anspricht, uns die Handlung vorstellt, die 'vor unseren Augen' abläuft, an unsere Kenntnis appelliert, die jedoch die Helden seiner Erzählungen nicht haben, von der Haupthandlung abzweigt in der Vermutung, daß auch uns eine Gestalt gefesselt oder eine Besonderheit des Milieus eingenommen habe. Er kommentiert zusammen mit uns Begebenheiten, unterscheidet seine Annahme von dem, was 'feststeht' usw."⁴

Schon diese ersten Erzählungen zeigen, daß dem Autor die Wirksamkeit attraktiver Gestalten und traditioneller Handlungsmuster bekannt ist. Er weiß um die Anziehungskraft außergewöhnlicher Schicksale. So interessieren ihn z. B. ein beinamputierter Kriegsinvalide, ein blinder Bettler, der Vater eines ertrunkenen Jungen oder ein Taubstummer, der in eine junge Arbeiterin verliebt ist, die aber der Verführungskunst des Betriebsleiters unterliegt. Mag auch dabei der Naturalismus die thematische Wahl beeinflußt haben, so muß doch das Hauptinteresse des Autors an solchen Stoffen in ihrer Unterhaltsamkeit gesucht werden.

Čapek-Chod modifiziert gern traditionelle Handlungsschemata, indem er sie mit einem unerwarteten, paradoxen Ausgang versieht. Auch dabei steht im Vordergrund das Bemühen, den Leser mit überraschenden Situationen und romantischen Verwicklungen zu fesseln. Dieses Interesse und die ausgeprägte Neigung, sich an Details aufzuhalten oder seine Fachkennt-

nisse in den verschiedensten Bereichen zur Geltung zu bringen, tragen die Schuld an der Vernachlässigung der psychologischen Gestaltung der Personen.

Noch deutlicher läßt sich das Bedürfnis, ein breites Publikum auf sich aufmerksam zu machen, in der Sammlung "Nedělní povídky" (1897) beobachten. Der Autor verläßt darin die "gezeichneten" Gestalten der ersten Sammlung und widmet sich ganz dem humoristischen Erzählen. In diesen anspruchslosen Humoresken stellt er sich keine hohen Ziele, er will seine Leser einzig und allein auf launische Weise unterhalten. So erlaubt es ihm z. B. Mates in der Erzählung "Jak se Mates Holejch polepšil", witzig zu fabulieren und statt Lebenskonflikte eine Welt kleiner Interessen aufzuzeichnen und schließlich zu harmonisieren: Der notorische Kartenspieler Mates Holejch rauft mit seiner Frau, weil sie ihn aus dem Wirtshaus holen will. Durch die Aufregung erleidet sie eine Frühgeburt. Der geschreckte Vater flieht und kehrt erst nach zehn Jahren in die Heimat zurück. Zufällig trifft er einen Knaben, der lateinische Vokabeln lernt (pater-otec). Er will ihn umarmen, der Sohn fällt vor Schreck ins Wasser. Mates trägt den Geretteten zu seiner Mutter. Nach einer kurzen Erkennungsszene betritt der Schwiegervater den Raum. Der Sünder versteckt sich im Schrank, ohne zu bemerken, daß die Schuhspitzen herausschauen und ihn verraten. Nach einer allgemeinen Aussöhnung verspricht Mates, nie mehr Karten anzurühren.

Diese unkomplizierte Figur faszinierte den Autor offenbar so sehr, daß er mehr als ein Jahrzehnt später noch einmal mit ähnlichen humoristischen Begebenheiten auf sie zurückgriff.

Alle angeführten Charakteristika der Čapek-Chodschen Erzählweise finden sich auch in den Romanen wieder. Sowohl die körperlich und psychisch gezeichneten Personen als auch die humoristischen Figuren - diese meist satirisch gefärbt - bevölkern die Welt der Nebengestalten. In den gelungenen Fällen werden sie durch die tragikomische Weltsicht in das Sinngefüge eingebunden. Wo sie Selbstzweck bleiben, gefähr-

den sie die Geschlossenheit eines Werkes und seine dichterische Originalität.

In die andere Richtung weist die Novelle "Nejzápadnější Slovan" (1893). Hier geht es dem Autor nicht in erster Linie darum, irgendeine belanglose Geschichte publikumswirksam zu erzählen. Wie schon bei Šlejhar zu beobachten war, beschäftigt auch Čapek-Chod die Frage, worin das Wesen der Wirklichkeitstreue beruht. Er ist sich wohl bewußt, daß ein und dasselbe Phänomen je nach der Disposition des Betrachters verschiedenartig verstanden werden kann.

Das Werk trägt alle wesentlichen Züge des desillusionistischen Romans, wie er bereits im Zusammenhang mit dem Balzacschen Modell charakterisiert wurde: ein Träumer wandelt sich zum Pragmatiker. In der Form knüpft es an das von Arbes kreierte Genre des Romanettos an,⁵ modifiziert es aber dahingehend, daß die Entzauberung des Traumes in zwei qualitativ unterschiedlichen Phasen verläuft. Die "Geschichte in drei Kapiteln" unterteilt sich in ein "romantisches", ein "realistisches" und ein "naturalistisches".⁶

In Domažlice treffen sich die ehemaligen Schüler des Gymnasiums, um den zehnten Jahrestag ihres Abiturs zu feiern. Besondere Neugierde erweckt Hvězda, der auf der benachbarten kleinen Grenzstation als Bahnhofsvorsteher beschäftigt ist. Wie er dahin gekommen ist, obwohl er auf der Universität studiert hatte, bildet den Inhalt seines Berichts.

Im "romantischen" Kapitel dringt der Astronomiestudent nachts in einen verlassenen Kleinseitner Palast ein: höfische Musik und Kerzenlicht in Spiegelsälen erwarten ihn, eine geheimnisvolle Kutsche hält vor dem Portal, ihr entsteigt eine Dame in Rokokokleidern. Hvězda verliebt sich augenblicklich in sie und möchte sie küssen. Daraufhin wird er vor die Tür gewiesen.

Im zweiten Kapitel, dem "realistischen" beginnt die Entzauberung. Hvězda erwacht nach dreimonatiger Bewußtlosigkeit im Krankenhaus. Der Arzt erklärt ihm, was vorgefallen ist. Im Fieberanfall einer beginnenden Typhuserkrankung war er aus dem Hause geflohen, ein Polizist hatte ihn vor der Tür

eines Hauses auf der Kleinseite ohnmächtig liegend gefunden. Das geheimnisvolle Abenteuer war nichts anderes als die Halluzination eines kranken Gehirns.

Nach seiner Genesung muß sich Hvězda mit dem grauen Lebensalltag herumschlagen. Da er während der Krankheit sein Gedächtnis verloren hat, ist er gezwungen, kurz vor dem Examen das Studium an den Nagel zu hängen. Ein weitläufiger Verwandter verhilft ihm zu einer untergeordneten Stellung bei der Bahn, wo er nahe der bayerischen Grenze als "westlichster Slawe" aktive patriotische Arbeit leisten zu können glaubt. Vor seiner Abreise besucht er in Prag noch ein Pferderennen. Wieder erfaßt ihn eine Halluzination. Er meint, die Dame seines Herzens - diesmal in zeitgenössischer Mode gekleidet - zu erblicken, das Wappen an ihrer Droschke ähnelt dem, das den nächtlichen Palast auf der Kleinseite geziert hatte. Eilig verläßt Hvězda die Hauptstadt und begibt sich zu seiner Dienststelle.

In beiden Kapiteln operiert Čapek-Chod mit altbekannten Requisiten. Die mit amouröser Handlung verbundene Rokoko-Arabeske ist ein beliebtes Motiv in den neuromantischen Novellen Julius Zeyers. Das "realistische" Kapitel parodiert offensichtlich den "idealen" Realismus Vlčekscher Prägung. Der Unterschied zur Romantik ist nicht gerade gewaltig. Die imaginierte Angebetete bewegt sich im zeitgenössischen Milieu und trägt ein modernes Kostüm. Auch das Motiv des idealistischen nationalen Aktivisten ist dieser Richtung zuzuordnen.

Das "naturalistische" Kapitel destruiert sowohl die romantischen Phantasien als auch die "ideal"-realistischen Illusionen. Auf seiner verlassenen Station verliebt sich der Held in die Enkelin des alten Amtsdieners. Noch einmal ist eine Täuschung im Spiel. In einem geträllerten Liedchen glaubte er eine Melodie aus der bewußten Nacht wiederzuerkennen. Er ist überzeugt, daß er die uneheliche Tochter eines Adligen heiratet und auf diese Weise wieder in den Dunstkreis seines Traums eintauchen kann.

Alles endet jedoch in lächerlich alltäglicher Prosa. Der

Traum von der schönen Komtesse zerrinnt, und übrig bleibt ein gesundes, robustes Landmädchen, das ihm drei kräftige Kinder mit roten Haaren gebiert. Ebenso lächerlich ist der Gedanke an die patriotische Arbeit als westlichster Slawe. Außer seiner analphabetischen Frau und ihrem tauben Großvater gibt es keine Menschen in dieser Gegend. Der Titel des Werkes ist somit als Parodie auf bekannte vaterländische Romane wie "Poslední Čech", "Poslední paní Hlohovská" oder "První Češka" zu verstehen.

Endet dieses Romanetto auch komisch, so ist die schicksalhafte Ironie nicht zu übersehen. Auf den Naturalismus beruft sich Čapek-Chod auch im Titel zweier weiterer Prosawerke: "Zpověď naturalistova" und "Experiment". Diese Novellen stammen aus späterer Zeit, das Ironisch-Komische hat sich inzwischen zu bitterer Tragikomik gewandelt. In ihnen scheitern nicht mehr nur träumerische Gestalten, sondern gerade solche Menschen, die sich auf die Souveränität ihres nüchternen Verstandes verlassen. Mit der Herausbildung der tragikomischen Weltsicht, welche die frühe Schaffensperiode beendet, gesellt sich zum romantischen Desillusionismus das "Debakel des Naturalisten".⁷ Das menschliche Schicksal erscheint nun als eine Kette von tragischen, komischen, ironischen und grotesken Zufällen, in der weder Logik noch Kausalitäten zu erkennen sind.

Es bleibt letztendlich eine Frage der Definition, ob ein so begriffenes Werk überhaupt noch zum Naturalismus gezählt werden sollte - D. Moldanová weist dem Autor einen Platz zwischen Naturalismus und Expressionismus zu⁸ -, doch trotz des offensichtlichen Verlassens orthodox-naturalistischer Positionen soll hier versucht werden, die tragikomische Konzeption als eine mögliche Ausfaltung des Naturalismus zu interpretieren.

In seiner "Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie" bezeichnet K. S. Guthke gerade diese Form als die dem naturalistischen Kunstwillen kongenialste, da die naturalistische Theorie von verschiedenen Punkten aus in die Richtung einer gemischten Form weist.⁹ Der Autor arbeitet drei sol-

cher Punkte heraus, die hier kurz umrissen werden sollen, da sie auch für Čapek-Chods Romane relevant sind.

Einen dieser Zugänge findet Guthke in dem naturalistischen Bestreben nach Vergegenwärtigung einer möglichst umfassenden Lebensbreite. Gerade das Fehlen derselben hatten die Programmatiker der Schule den Epigonen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts zum Vorwurf gemacht. Nun postulierten sie die Kompensierung der früheren Überbetonung der schönen und freundlichen Aspekte des Lebens. Das führte dann häufig zum anderen Extrem, zur Bevorzugung der Schattenseiten, des Häßlichen, Abstoßenden und Peinlichen in der Welt. So sehr die Theoretiker auch beteuerten, lediglich die Gesamtheit der gesellschaftlichen Wirklichkeit abzubilden, entstand doch weithin Armeleutekunst. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß zu der intendierten Lebens-totalität als Darstellungsgegenstand der Kunst auch das Bei-einander von Erschütterndem und Erheiterndem gehörte. In der Regel führte das lediglich zur Juxtaposition von Tragik und Komik in ein und demselben Werk. "Der Gegensatz tragisch-komisch ist ja eine der sich leicht anbietenden Gestaltungskategorien, der technischen Griffe, mit denen man sehr einfach die Illusion erwecken kann, eine möglichst umfassende Wirklichkeitsweite zu umspannen. Schon um der Gefahr der Einseitigkeit, der blickpunktlich oder geschmacklich gerichteten Auswahl zu entgehen, fügt man lächerliche Züge ins Zustandsbild oder Problemdrama, seien es auch nur Details."¹⁰

Für ein solches Nebeneinander von Tragischem und Komischem bei Čapek-Chod sei die Gestalt der Mörtelmischerin Kabourková aus "Kašpar Lén mstitel" angeführt. In ihrem vital-animalischen Selbstverständnis existieren keine konventionellen Moralbegriffe. Die sexuelle Zügellosigkeit und die daraus resultierenden sechs unehelichen Kinder erfüllen sie mit Stolz auf die eigene Kraft und Fruchtbarkeit. Ihre freimütigen Aussagen vor dem Gericht - hier vollendet sich gerade die Tragödie Léns - rufen bei den Zuschauern regelrechte Lachsalven hervor. Durch die Komik dieser Auftritte

verflüchtigt sich allerdings die anfangs implizierte sozialkritische Funktion der Gestalt: eine Mutter, die als Schwerarbeiterin auf dem Bau den Lebensunterhalt für ihre sechs Kinder verdient.

Geringere Bedeutung hat in unserem Zusammenhang der zweite Zugang zum Tragikomischen, den Guthke aus der naturalistischen Poetik ableitet. Die möglichst genaue Wiedergabe auch der unscheinbarsten sprachlichen und charakterlichen Eigentümlichkeiten wurde zum leitenden Prinzip der Darstellung erhoben. Die minutiöse Beachtung des Details im Persönlichkeitsbild führt aber leicht absichtlich oder unfreiwillig zu komischen Effekten, auch auf dem Hintergrund tragischer Umstände.¹¹

In Čapek-Chods phonographisch genauen Wiedergaben der Sprechweise und der exakten Beschreibung der Mimik spielt auch dieser Aspekt eine gewisse Rolle; als Ausgangspunkt für das Entstehen einer ganzen Galerie tragikomischer und skurriler Gestalten kann er nicht angesehen werden. Die Wurzeln dafür sind, wie schon im Zusammenhang mit den Humoresken betont wurde, in der unterhaltsamen Attraktivität dieser Figuren zu suchen. Die naturalistische Forderung nach breiter Milieuausmalung bietet dem Autor eher einen willkommenen Vorwand, seine in der Regel absurde epische Welt mit ihnen zu bevölkern und sie gegebenenfalls in ihnen widerzuspiegeln.

Auch trifft Guthkes Feststellung, der naturalistische Dichter vermeide allgemein die Situationskomik, da sie den fügenden und witzig lenkenden Former verrät,¹² auf Čapek-Chod nicht zu. Seine Komik entsteht überwiegend aus der Kombination oder Gegenüberstellung kontrastierender Gestalten und Situationen, ein wertendes Urteil des Erzählers ist ihr grundsätzlich immanent.

Weit wichtiger als die beiden bisher behandelten Punkte stellt sich für die Herausbildung der Tragikomik der Mangel an weltanschaulicher Orientierung dar. Unter Tragikomik ist hierbei nicht mehr das Nebeneinander von Tragik und Komik zu verstehen, sondern ihre Synthese. Gerade dieses Defizit an weltanschaulicher Sinngebung hat B. Václavek im Auge,

wenn er Čapek-Chods Prosa so charakterisiert:

"Es gibt keine innere Organisation und keine tiefere weltanschauliche und dichterische Wertung, außer dem konsequent durchgeführten Prinzip der materiellen Schwerkraft und des unerschütterlichen Übergewichts des Körperlichen über den Geist. Auch sein Lachen erlöst nicht, es ist nur befremdlich höhnisch. Capek kann die Wirklichkeit nicht von den Wurzeln umgestalten und eine künstlerisch gesetzmäßige Welt aufbauen. In der monumentalen Burleske, die die äusseren Umrisse deformiert und zum Zerrbild entstellt und die moralischen Begriffe und Fiktionen, auf die sich die herrschende Gesellschaftsordnung stützt, ins Wanken bringt, in der unheimlichen apokalyptischen Düsternis ist Čapek einzig groß."¹³

Die weltanschauliche Ratlosigkeit und "allumfassende Fragwürdigkeit",¹⁴ mit der sich die naturalistischen Künstler sehr bald konfrontiert sehen, ist die deprimierende Kehrseite jenes Determinismus, der von den Programmatikern im optimistischen Überschwang als neue Glaubensüberzeugung propagiert wurde. Man glaubte, mit Hilfe der Naturgesetze das menschliche Schicksal bis in die letzten Winkel rational durchleuchten zu können. Die Naturgesetze stehen als einzig Fragloses da, die ineinandergreifenden Prozesse der Vererbung und Milieueinwirkung bestimmen alles irdische Geschehen. "L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique."¹⁵ Zola gerät geradezu ins Schwärmen, wenn er vom hohen humanistischen Wert der zukünftigen naturalistischen Dichtung spricht. Dabei ist er sich wohl bewußt, daß der Weg der Wissenschaft bis zur vollständigen Eroberung alles Unbekannten noch lang sein werde. Wird aber erst einmal erwiesen sein, so schreibt der Verfasser des "Experimentalromans", daß der menschliche Körper eine Maschine ist, deren Teile eines Tages vom Experimentator beliebig herausgenommen und wiedereingesetzt werden können, wird man sich auch mit den vom Gefühl und vom Verstand bestimmten Handlungen befassen können. Hier eröffne sich dann das Feld des Schriftstellers, der als experimentierender Moralist im Versuch zu zeigen habe, wie sich ein Trieb in einem sozialen Milieu auswirke. Sei erst einmal

der Mechanismus eines Triebes bekannt, werde man ihn beeinflussen und dämpfen können und zu verhindern wissen, daß er Schaden anrichte. Dann brauche man nur noch auf die Individuen und die Milieus einzuwirken, um den gewünschten sozialen Status zu schaffen.¹⁶

Gleichermaßen optimistisch äußert sich der deutsche naturalistische Theoretiker Wilhelm Bölsche über den Determinismus. Die Tatsache der menschlichen Willensunfreiheit erscheint ihm als höchster Gewinn, denn "wenn sie nicht bestände, wäre eine wahre realistische Dichtung überhaupt unmöglich. Erst indem wir uns dazu aufschwingen, im menschlichen Denken Gesetze zu ergründen, erst wenn wir einsehen, daß eine menschliche Handlung, wie immer sie beschaffen sei, das restlose Ergebnis gewisser Factoren, einer äußern Veranlassung und einer innern Disposition, sein müsse und daß auch diese Disposition sich aus gegebenen Größen ableiten lasse, - erst so können wir hoffen, jemals zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise eines Menschen zu gelangen und Gestalten vor unserm Auge aufwachsen zu lassen, die logisch sind, wie die Natur."¹⁷

In seinen "Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" behandelt Bölsche u. a. ausführlich das Problem des Zufalls, das in der naturalistischen Dichtung oft Ausdruck der Unberechenbarkeit der Welt für das Individuum ist. Für den Autor gibt es in einer determinierten Welt grundsätzlich keine Zufälle. Wie Zola ist jedoch auch er sich im klaren, daß die Wissenschaft noch lange Zeit brauchen würde, um alle Gesetzmäßigkeiten des Lebens zu erkunden. Solange es keine lückenlosen Kenntnisse von der Kausalität der Dinge gibt, muß dem Menschen noch vieles als Zufall erscheinen, "denn mit jedem Schritt, den wir thun, kreuzen wir fremde ungeahnte Causalitätsreihen, die in der Folge der neuen Reihe, die aus dem Contact hervorgeht, eine Macht innerhalb unserer eigenen Linie werden. Ein ganzes Menschenleben bis in diese feine Gewebe seines Schicksals hinein zu zerglie-

dem: das wäre ein Kunstwerk, wie wir es noch nicht einmal ahnen. In Wahrheit giebt es wenig Punkte, die dem Beobachter so schmerzlich nahe legen, wie weit unsere Kunst in all' ihrer Erfassung des Menschlichen noch hinter der Wirklichkeit zurücksteht."¹⁸ Dennoch ist Bölsches Glaube an die grundsätzliche Erreichbarkeit einer lückenlosen Einsicht in alle Zusammenhänge unerschütterlich.

Solchen Höhenflügen folgte sehr bald die Ernüchterung. Schon Zolas literarische Praxis läßt jeglichen Anlaß zur Hoffnung vermissen. Die meisten Gestalten seiner Romane krümmen und winden sich unter den Qualen ihrer pathologischen Erbschaft und den äußeren Umständen. Auch die deutschen Naturalisten erkennen sehr bald die lähmenden Konsequenzen des strikten wissenschaftlichen Materialismus. Sie erleben die Kehrseite der freudig propagierten Determination durch die Naturgesetze als etwas Entmutigendes. Des freien Willens als seiner wertvollsten Eigenschaft beraubt, erscheint der Mensch nun als passives Objekt eines kosmischen Geschehens, "dessen letzte Gründe wir nicht kennen."¹⁹

Weltanschauliche Sinngewebungen versagen vor der Erkenntnis der natürlich bedingten Mechanik des menschlichen Lebens in allen seinen Formen. Der Weg zum Transzendenten wurde abgeschnitten, ethische Normen werden dadurch illusionär. Der Künstler ist mit der totalen Relativität aller moralischen Werte konfrontiert.

Aus dem Sachverhalt der Ratlosigkeit und des Orientierungsverlusts entwickelt sich bei vielen Dichtern ein tragikomisches Lebensgefühl, denn die Determinierung durch Anlage und Umwelt entbehrt nicht des Komischen und Absurden. Das Echo auf das Scheitern der ursprünglichen Glaubensvoraussetzungen klingt in Holz' und Schlags "Familie Selicke" so: "Die Menschen ... sind nichts weiter als Tiere ... wandelnde Triebe, die gegeneinander kämpfen, sich blindlings zur Geltung bringen bis zur gegenseitigen Vernichtung ... Man tappt nur so hin. Man ist die reine Maschine! Mann ... eh! es ist ja alles lächerlich."²⁰

Aus den europäischen Literaturen wäre in diesem Zusammenhang noch auf Ibsen zu verweisen, dessen gesellschaftskritische

Dramen durch tragisch-ironische Handlungsführung, dramatische Doppelbödigkeit und ähnliche Kunstgriffe geprägt sind, die ebenfalls einem Gefühl weltanschaulicher Ratlosigkeit und allgemeiner Resignation entspringen.

Zum Thema wird die hartnäckige Suche nach metaphysischen Sicherheiten in Čapek-Chods Roman "Antonín Vondřejc". Sie bleibt ebenso erfolglos wie die Sehnsucht der willensschwachen Titelgestalt, in irgendeiner Weise auf die Welt einzuwirken und das eigene Leben selbst zu bestimmen. Das allumfassende Gefühl der Unfähigkeit zur Tat ruft in Vondřejc alptraumhafte Bilder vom "Schicksal" hervor. Einmal fühlt er sich an ein monströses Ungeheuer gekettet, das ihn unentwegt mit hervorquellenden glühenden Augen anstiert und in lähmende Angst versetzt.²¹ Dann wieder verfolgt ihn die Vorstellung, ein riesiger Polyp lasse seine Fangarme durch die Prager Straßen gleiten und könne sich jeden Augenblick an seinem Genick festsaugen.²² Auf den passiven, ohnmächtigen Menschen wirkt die Umwelt aggressiv und bedrohlich, der ihn umgebende Raum füllt sich mit schreckenerregenden Gespenstern.

Solchen grotesken Verzerrungen in der Sicht der äußeren Welt versucht der Held durch die Gewinnung ideeller Gewissheiten entgegenzusteuern. Der eifrige Dialog mit dem Philosophen Spencer scheint mit einer Antwort auf seine dringlichen Fragen zu enden. Die goldene Schrift mit der erlösenden Botschaft am Horizont vermag das erlöschende Bewußtsein jedoch nicht mehr zu entziffern. Die Erkenntnis der letzten tragischen Ironie seines Lebens bleibt Vondřejc somit erspart. Nur der Leser erfährt die banale Auflösung des Rätsels. Die Kellnerin Anna hatte sich über den Sterbenden gebeugt. Die für Vondřejc nicht mehr lesbare Schrift war ihr Name, den sie als Ansteckschildchen auf der Brust trug.

Čapek-Chods epischer Raum erscheint seinen Gestalten unberechenbar, verräterisch und hinterhältig. Ohne feste Werte gibt es keine sichere Orientierung, alles ist in ständiger Bewegung und wechselt seinen Platz. Jede Erscheinung kann

ebenso gut ihr Gegenteil bedeuten. Der Mensch fühlt sich isoliert und verunsichert. In der Gesellschaft empfindet er sich als Fremder und betrachtet alle seine Mitmenschen als potentielle Feinde. Sein Lebensweg ist vom Schicksal vorgezeichnet, persönliche Initiative ist ebenso unsinnig wie passives Dahinvegetieren. So läßt sich in kurzen Zügen der tragikomische Pessimismus des Autors charakterisieren.

In der mittleren Schaffensperiode gestaltet Čapek-Chod mit großer Überzeugungskraft menschliche Typen, die vom Druck ihrer Umwelt bedrängt werden und an den unbarmherzigen Regeln und Gesetzen der Gesellschaft scheitern. Diese Phase beginnt mit "Kašpar Lén mstitel" (1908), dem im ersten Weltkrieg zwei weitere Romane folgen: "Turbina" (1916) und "Antonín Vondřejc" (1917-18).

Der letztgenannte Roman hat eine recht komplizierte Entstehungsgeschichte. In der Novellensammlung "Nové patero" (1910) erschienen bereits die Teile "Antonína Vondřejce státní stipendium" und "Poslední večer Antonína Vondřejce". Drei weitere Teile publizierte der Autor in der Sammlung "Patero třetí" (1912), und schließlich erschien das Kapitel "In articulo mortis" (1915) als gesonderte Veröffentlichung. In der Romanfassung gesellten sich zu diesen Novellen noch die Begebenheiten des Floryš Vestyd. Der Entstehungsgeschichte entspricht die wenig geschlossene, mosaikartige Komposition des Werkes, die auch in der endgültigen Fassung noch zu bemerken ist.

Zwei weitere Prosasammlungen, "Z města i obvodu" (1913) und "Siláci a slaboši" (1916), runden das Bild dieser Zeit ab.

Trotz gewichtiger Einwände fanden die Romane bei der Kritik ein überwiegend positives Echo. Nach dem Erscheinen des "Kašpar Lén mstitel" beschäftigte sich auch Šalda zum ersten Male mit dem Autor und drückte dabei seine Anerkennung aus:

"Kašpar Lén bedeutet einen offensichtlichen Fortschritt gegenüber dem vorangegangenen Werk des Herrn Čapek und nötigt den gerechten Kritiker, in mancherlei Hinsicht

das ältere Urteil über seinen Autor zu korrigieren, ein Urteil - wozu es leugnen? -, das nicht gerade günstig war. In Kašpar Len präsentiert sich Herr Capek als schriftstellerische Individualität, die man kritisieren oder anfechten oder in manchem ablehnen kann, und zurecht ablehnen, die einem nicht sympathisch sein muß oder die einem sogar unsympathisch sein kann - alles - alles bis auf das, daß man sie nicht übersehen kann: sie zwingt sich einem einfach auf."²³

Šaldas wichtigste Argumente für und wider die drei Romane dieser Zeit sollen kurz nachgezeichnet werden, da sie von Čapek-Chod sehr ernst genommen wurden - auch wenn sie gelegentlich polemische Gegenveröffentlichungen hervorriefen -²⁴ und wahrscheinlich die Modifizierung des determinierten Menschenbildes in den Werken der Nachkriegszeit mitveranlaßt haben.

Šalda lobt Čapeks perfekte Kenntnis des Milieus und der Menschen, die er gestaltet, und bezeichnet den Autor als gewissenhaften und verlässlichen Künstler, der zwar kein großer Architekt, aber ein ehrlicher Arbeiter ist. "Čapek kennt ganz genau das, wovon er schreibt. Er schreibt über den Bau eines Hauses und kennt im Detail alle dazugehörenden Arbeiten, den ganzen Organismus, alle Funktionen und Werkzeuge, er kennt die Fachterminologie und den Jargon, den Maurer und Handlanger sprechen. Er schreibt über ein Gerichtsverfahren, und man sieht, er kennt dessen ganzen Mechanismus, alle typischen Bestandteile und Figuren, die zusammenspielen, die Art ihres Denkens und Fühlens, ihre typischen Gesten und typischen Phrasen - das ganze Innere des Apparats."²⁵

Doch erst mit den Vondřejc-Novellen überwindet der Autor nach Meinung des Kritikers die Zufälligkeit seiner Einfälle und erreicht jenen "typischen Symbolismus", ohne den ein literarisches Werk kein echtes Kunstwerk ist. Der Blick hinter die Kulissen des Lebens legt die Fäden der menschlichen Marionettenkomödie bloß, so daß die Ränke und Fallstricke des Schicksals offenbar werden. Čapek-Chod dringt in diesem Werk zum ersten Male zu seinem persönlichen Stil durch, zu jener einheitlichen Perspektive, von der aus das menschliche Leben und die Welt betrachtet werden müssen, um ohne Abstriche jene Wirkungen zu erreichen, die dem Autor vorschweben. Die-

ser Stil ist die Groteske.²⁶

Weniger positive Aspekte findet Šalda in "Turbina". Da ist erst einmal die für die tschechische Literatur unübliche Tatsache, daß dem Autor im fortgeschrittenen Alter ein Werk gelungen ist, das auch seinem Umfang nach die Gattungsbezeichnung Roman verdient. (Zwischen fünfzig und sechzig Jahren sind tschechische Schriftsteller in der Regel erschöpft, sie wiederholen sich und verfallen der Routine). Trotz des spürbaren improvisatorischen Stils sind für den Kritiker durchaus künstlerische Formkräfte in der Komposition wie im sprachlichen Ausdruck zu erkennen. "Čapek hat seinen eigenen Ausdruck; wie jeder richtige Künstler denkt er in Worten, und über seine philologische Bildlichkeit wird man in Zukunft Abhandlungen schreiben, wie man heute über Rabelais' Wortbildungskunst Studien schreibt -."²⁷

Im Mittelpunkt von Šaldas kritischen Einwänden steht die Fülle der Details, soweit sie die Geschlossenheit eines Werkes beeinträchtigt. Šalda geht davon aus, daß ein Kunstwerk etwas Höheres sein müsse als ein Ausschnitt aus der Natur oder der Gesellschaft. In einem monographischen Roman - die Mehrzahl der Čapek-Chodschen Romane verweist scheinbar schon durch den Titel auf diesen Typ - habe das Erfassen des "inneren Dramas" der Gestalt oberstes Ziel des Künstlers zu sein. Diesem Ziel entfernt sich nach Šaldas Ansicht der Autor des "Kašpar Lén": "Die Figur Léns wird erstickt durch andere, untergeordnete Figuren, die gleichermaßen ausführlich und mit der gleichen beobachtenden Sorgfalt ausgearbeitet sind, die der Autor in den gleichen Plan stellt und die er gleich gewichtig darbietet wie die Hauptfigur. Die Detailliertheit der physischen Welt, des Milieus wird zum Ziel selbst, nicht zu dem, was sie sein sollte: nur die Begleitung des inneren, psychischen Geschehens."²⁸

Solchen Ansichten, die auch von A. Novák und anderen Kritikern vertreten werden, widerspricht Čapek-Chod wiederholt und nachdrücklich. Sein Ziel sei, die zeitgenössische Wirklichkeit in ihrer ganzen Vielfalt zu erfassen.²⁹

Ein weiterer kritischer Einwand Šaldas betrifft Čapek-Chods Nihilismus, wie er vor allem in "Turbina" zu beobachten ist. Der Kritiker vermißt hier ein "schöpferisches Wachsen der menschlichen Seele", das auch in einem grotesken Roman möglich sei. "Ich weiß nicht, ob das Ergebnis der Bemühung, die hier aufgewandt wurde, angemessen ist. Wenn ich ein Werk von sechshundert Seiten lese, will ich mehr als einige Negationen gewinnen; ich will mit dem Autor irgendeine positive Einsicht vom Leben erlangen, etwas, das steht und die tausendfache veränderliche Nichtigkeit der Erscheinungen überdauert."³⁰

Solche Einwände der Kritik und die veränderte Wirklichkeit - der Weltkrieg als Thema von Erzählungen und Romanen - veranlaßten den Autor in seiner dritten Schaffensperiode, den fatalistischen Standpunkt zu überdenken und zu modifizieren. Die Auffassung von der Ohnmacht des Menschen, dem das Fatum in Form des Krieges in den Rücken fällt, wurde nicht zum Leitgedanken des Nachkriegsschaffens. Vielmehr orientiert sich der Autor nun am menschlichen Leiden, sucht die persönliche Verantwortlichkeit des Individuums an seinem Unglück und dem anderer.

In "Jindrové" (1921) schuf Čapek zum ersten Mal einen positiven Menschentyp, bei dem der Kampf mit der eigenen Determiniertheit nicht zur Zerstörung der Persönlichkeit führt, sondern zu gesteigerten ethischen Anstrengungen und zum Sieg über das Schicksal. Ähnliches läßt sich über "Vilém Rozkoč" (1923) und "Řešany" (1927) sagen. Die Korrektur des tragikomischen Pessimismus durch das ethische Moment statet zwar die Gestalten mit einer gewissen Aktivität aus und führt zu positiven Ausgängen, jedoch um den Preis des Moralisierens und Idealisierens.

Von den Erzählungen mit Kriegsthematik wären die Sammlungen "Ad hoc!" (1919) und "Čtyři odvážné povídky" (1926) zu nennen. Posthum erschien "Psychologie bez duše" (1928).

Die Werke der letzten Periode sind von künstlerisch unterschiedlichem Wert, insgesamt erreichen sie nicht die Originalität und das Niveau der mittleren Phase.

Die Romane

Für Zitate und Verweise werden folgende leicht zugängliche Ausgaben benutzt:

Kašpar Lén mstitel. Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Praha 1962. Světová četba sv. 286.

Antonín Vondřejc, příběhové básníka. Dílo K. M. Čapka-Choda. Československý spisovatel. Praha 1959.

Turbina. Dílo K. M. Čapka-Choda. Československý spisovatel. Praha 1958.

Vilém Rozkoč. Dílo K. M. Čapka-Choda. Československý spisovatel. Praha 1956.

Řešany. Dílo K. M. Čapka-Choda. Československý spisovatel. Praha 1957.

III.2. "Kašpar Lén mstitel"

Auch der naturalistische Schriftsteller verzichtet nicht auf traditionelle literarische Motive, um den geforderten Ausschnitt aus dem Leben zu gestalten; er traktiert sie nur auf niederer Ebene, indem er sie banalisiert. Der Titel des Werkes ruft unweigerlich Assoziationen zu den bekannten Gestalten der Räuber und Rächer in der Weltliteratur hervor, zu Karl Moor, Rinaldo Rinaldini, dem Grafen von Monte-Christo oder, um im westslawischen Bereich zu bleiben, zu Jánošík und Nikola Šuhaj.

Da in einer determinierten Welt bewußtes und planvolles Handeln ausgeschlossen ist, entkleidet Čapek-Chod seinen Rächer jeglicher romantischen und abenteuerlichen Gloriele. Er entheroisiert ihn bis in die letzte Konsequenz. Weder der Titelheld noch irgendeine andere Figur des Werkes sind im eigentlichen Sinne des Wortes tragische Gestalten, da der dumpfe Mechanismus, der die tragischen Entwicklungen bestimmt, ihnen jede Dimension der Größe und der Einmaligkeit nimmt. Er entschärft die Tragik dergestalt, daß sie nicht mehr vom Komischen zu unterscheiden ist. Schon der rächenden Tat - ihre Schilderung wird bezeichnenderweise in der direkten Erzählung ausgespart, der Leser muß sie aus verschiedenen Prozeßaussagen rekonstruieren - haftet etwas abstoßend Lächerliches an.

Durch Alkoholgenuß physisch zerrüttet nutzt Lén seine letzte Kraft, um den Kramladenbesitzer Konopík durch einen Ziegelstein zu töten, den er durch einen Spalt im Gerüst fallen läßt. Im gleichen Moment erfaßt den Täter eine Ohnmacht, aus der er nie wieder zu vollem Bewußtsein erwachen wird. Apathisch, gleichsam als lebender Leichnam, verfolgt er seinen Prozeß, bis ein tödlicher Blutsturz der peinlichen Vorstellung ein Ende setzt.

Die monotone Handlungslinie des Romans ergibt sich gesetzmäßig aus der Exposition und den vorgegebenen Veranlagungen der Gestalten, die nach naturalistischem Verständnis statischen Charakter haben. Die mechanischen, instinktiven Reaktionsweisen rücken das Werk in nächste Nähe zum Zolaschen Experimentalroman.

Der Maurer Kašpar Lén kehrt nach Absolvierung seines Wehrdienstes aus Südtirol nach Prag zurück. Auf seiner ehemaligen Schlafstelle trifft er statt des erwarteten Kollegen Kryštof fremde Leute an. Kryštof hat sich in der Moldau ertränkt, nachdem er von Konopík bei einem Mundraub ertappt worden war; seine Tochter Márynka, die Lén unbewußt liebt, wurde sexuell mißbraucht und zur Prostitution gezwungen.

Das Werk gliedert sich in zwei ungleiche Teile. Der erste Teil besteht aus acht Kapiteln und schildert die Begeben-

heiten von Léns Ankunft in Prag bis wenige Tage vor dem Racheakt in einer Erzählweise, die objektiven Autorenbericht mit erlebter Rede verbindet. Da Léns stumpfsinnige und triebhafte Wesensart zusammenhängendes Reflektieren nicht möglich macht - seine Gedanken spiegeln lediglich unwillkürliche Reaktionen wider -, gibt es für die Anwendung der erlebten Rede keine günstigen Entfaltungsmöglichkeiten.

Der zweite Teil besteht aus vier Kapiteln und schildert Léns Prozeß. Im Zusammenhang mit Márynkas Flucht wird im 2. Kapitel ein Bild aus dem Milieu der Prostitution eingeflochten. Während der Verhandlung (Kap. 3 und 4) fluktuiert der Blickpunkt zwischen einem Erzähler, der durch die wiederholte Kundgabe seines Fachwissens recht konkrete Züge gewinnt - etwa die eines Berichterstatters, dem die Gewohnheiten der Richter und Anwälte aus seiner Tätigkeit längst vertraut sind - und der naiven Márynka Kryštofovic als personalem Medium. Gelegentlich werden Vorkommnisse nacheinander aus beiden Perspektiven dargeboten, wobei die Version, die aus der Sicht des unkundigen Mädchens resultiert, oft eine komische Note erhält.

Zwei in ihrer Qualität so unterschiedliche Wahrnehmungszentren müssen notwendigerweise Brüche in der Erzählstruktur verursachen. Der Kontrast zum ersten Teil wird auch dadurch deutlich, daß die Gestalt des anwesenden Lén eigentlich niemanden interessiert.

Die tektonische Geschlossenheit des ersten Teiles wurzelt in der weitgehenden Einhaltung einer Perspektive, die sich aus der Sichtweise einer besonders disponierten Gestalt ergibt. Darüber hinaus verwendet Čapek-Chod als Kompositionsprinzip eine Leitmotivtechnik, die mit ihren vorausdeutenden Signalen alle acht Kapitel überspannt und fest verbindet.

Um Léns Reaktionen als kalkulierbares Moment zu erhellen, müssen zunächst drei Szenen betrachtet werden, in denen sich ein wesentlicher Charakterzug des Helden offenbart,

ein spontaner Trieb, Mißhandelten und Beleidigten beizustehen. Dieses altruistische Element im Wesen des primitiven, eigenbrödlerischen Maurers wird von A. Haman als Rest eines ethischen Ideals und damit als ungenügende Loslösung von den aprioristischen Stilschablonen der parnassistischen Literatur interpretiert.³¹

In einem retrospektiven Expositionsbericht bewahrt Lén die noch halbwüchsige Márynka vor den Prügeln ihres Vaters, indem er sich völlig unerwartet einmischt und dem erzürnten Kryštof den ausgezogenen Arm festhält. Ähnlich ist sein Verhalten bei einem groben Scherz, dessen Opfer der alte, in seiner Gesundheit bereits hinfällige Maurer Liprcaj ist (Kap. 3). Er wird vom Tagelöhner Trhlý hinterrücks so heftig an den Rockschoßen gezogen, daß er das Gleichgewicht zu verlieren und abzustürzen droht. Lén reagiert wiederum unerwartet und reflexartig. Er taucht Trhlýs Gesicht in den Mörtelbehälter, was bei den sonst immer zu Späßen aufgelegten Arbeitern Betroffenheit und Entsetzen auslöst.

Außer ihrer charakterisierenden Funktion gehören diese Szenen in die Schicht der Milieuausmalung und haben für die Entwicklung des Sujets keine Bedeutung. In den Handlungsverlauf hinein wirkt dagegen die dritte Szene, in deren Mittelpunkt die Kabourková steht (Kap. 6). Wieder ist es Trhlý, der im Scherz auf den Kindersegen der jungen Mörtelmischerin anspielt, indem er sich zwei Holzscheite in die Arme legt und sehr gekonnt das Schreien von Säuglingen imitiert. Wie eine fremde Kraft, die ihn von außen befällt, regt sich in Lén erneut der Beschützertrieb:

"Všechna ospalost opustila Léna, takže mu neušlo nyní ani hnutí jeho. Třepetal se rozčilením, aniž by se ptal, je-li oprávněno, věděl jenom, že všechnen nesmírný vztek jeho soustředuje se na toho zavalitého rudocha a že vzrůstá téměř každým dechnutím. Vzniká jako docela mimo místo, na němž Lén stojí, jako vichr, který je ještě ve třetí nebo komplikaté ulici odtud, ale který se sem docela jistě přivalí, Léna s sebou strhne a zběsile vmete na ryšavce. Každým vláknem svalů svých cítil Lén tuto cizí sílu, které pánem není a která jím mrští vpřed, až bude nejneodolatelnější."³²

Léns nervöse Erregung entspringt nicht allein dem Zwang zu altruistischem Handeln, sie ist das Ergebnis einer diffusen Mischung widerstrebender Emotionen, unter denen auch unbewußte sexuelle Begierden und Eifersucht eine Rolle spielen. Die unkomplizierte Kabourková fühlt sich durch den harmlosen Scherz durchaus nicht beleidigt und wendet sich belustigt dem "Rothaarigen" zu. Dadurch steigert sich Léns Reizzustand ins Unermeßliche. Er glaubt, in ihren Bewegungen erotische Signale zu erkennen und fällt über den vermeintlichen Nebenbuhler her.

Das Physiologisch-Mechanische des Ablaufs offenbart sich besonders deutlich durch Léns nachträgliche Bemühungen, das Motiv seines Handelns aufzuspüren:

"Tu napadlo Léna - a Lén se na prahu své boudy vzpřímil jako svíčka - napadlo ho, proč se vlastně do ryšavce pustil, proč se tak mlátili? Ryšavec dal první, pravda, ale Lén po něm skočil, proč?

Naproti přes ulici lampář rozsvítil lucernu a jde dál, svítilna hoří, ale Lénovi rozbřesknouti se nemůže! Zarazilo mu to poleno i rozum?

Proč se tak stalo?"³³

Einem Muster animalischer Verhaltensweisen folgt auch die Kabourková, die Lén als dem Stärkeren der beiden Streithähne nach dem Sieg ein sexuelles Verhältnis anträgt. Damit tritt sie aus dem Bereich der Milieudarstellung in das personale Beziehungssystem des Sujets.

In allen drei Szenen manifestiert sich anschaulich der Mechanismus instinktgetriebener Aktionen, der in gleicher Weise für die Hauptdarstellungsebene charakteristisch ist. Halbbewußtes und Unwillkürliches verquicken sich auch in Léns Verhältnis zu Konopík und bestimmen den Ablauf des Geschehens. Ansätze rationalen Denkens bewegen sich in "schwerfälliger, verkehrter Reihenfolge." "Jeder Gedanke folgte dem anderen gleichsam wie ein Keulenhieb und verursachte immer einen schweren Schlag in seinem Kopf."³⁴ So bleiben alle Pläne vage, entbehren der logischen Konsequenz und scheitern schließlich an unvorhergesehenen Einflüssen.

Léns fester Vorsatz, die verfahrenere Situation zu bereinigen, stößt sehr bald an die Grenzen seines stumpfen Intellekts und verwickelt ihn in ein schier unentwirrbares emotionales Chaos. Eine spontane Tat, wie sie am ehesten seinem Naturell entspricht, scheitert an Márynkas strenger Bewachung. Der einzige verbleibende Ausweg, das Mädchen dem Zuhälter abzukaufen, rückt das Vorhaben in weite Ferne und erfordert langfristiges Planen.

Zwei Faktoren komplizieren die Realisierung der Absicht. Zum einen sind es Léns ständig sich steigernde sexuelle Begierden, zum anderen ein zwar unklares, aber in einigen Punkten recht ausgeprägtes Standesbewußtsein. "In seiner Welt hieß 'Ehre im Leibe haben', sich nichts gefallen zu lassen, und Lén würde lieber zugrunde gehen, als Herrn Konopík zu verzeihen."³⁵ Allein die zeitliche Koordinierung des Planes überfordert sein Denkvermögen. Der Besitz des Mädchens ist für ihn unvorstellbar ohne die vollzogene Rache an ihrem Schänder. Da er aber auf Konopíks Baustelle das zum Freikauf benötigte Geld verdienen muß, kann er den Bauherrn nicht töten, solange ihm die erforderliche Summe nicht zur Verfügung steht.

Das permanente seelische Unbehagen, das diese für ihn unlösbaren Widersprüche hervorrufen, äußert sich in der Regel rein physiologisch: durch Kribbeln der Hände, Schweißausbrüche, Druck in der Kehle oder Zucken der Lippen und Augenlider.

Čapek-Chod dürfte wohl befürchtet haben, daß die konsequente Durchführung einer psychologischen Darstellung, bei der sich der ohnehin wenig einnehmende Held unentwegt kratzt, räuspert und den Schweiß abtrocknet, beim Leser jegliche Anteilnahme erticken muß. Deshalb öffnet er einmal Léns Inneres direkt und läßt uns Schmerz, Verzweiflung und enttäuschte Hoffnungen unmittelbar miterleben. Auslösendes Moment ist eine Musik, die aus dem Nachbarhaus auf die Baustelle dringt und Lén spontan seine innere Situation bewußt werden läßt:

"Naslouchal udiven, jakživ nepocítíl, že by se ho byla

hudba někdy tak tkla jako tentokráte. Tak rozbíravě hluboko nesáhl do něho ještě žádný kus, žádná píseň. Proč mu ty doléhavé, chvějné zvuky připomenuly právě chudáka Kryštofa, utonulého kamaráda, a Mařku, zrovna když na oba tak důkladně byl zapomněl?"

"Ale v těsném příbytku jeho duše takto nárazem prolomena nová netušená místnost, a v té dříve nebyvalé prostora našly zvuky teskné hudby ohlas tak účinný, že se všechna chvěla s sebou. Náhle mu bylo jasno, proč ještě večer po svém příjezdu musil stůj co stůj navštívit starý svůj byt u Kryštofů, kdež se ovšem něčeho zhořel jiného nadál, a také nyní věděl, proč vlastně prázdný svůj vojenský kufřík naplnil hrozny už v Roveredu. Zostřilo se náhle tušení věcí, předtím jenom podvědomé." 36

Es möge dahingestellt bleiben, inwieweit die geschilderte Wirkung einer Donizetti-Arie auf einen Menschen, für den Musik bislang nur die Funktion hatte, das Marschieren im Gleichschritt zu erleichtern, glaubwürdig erscheinen kann. Ohnehin ist diese Episode nur ein Intermezzo, das die graue Szenerie ein wenig auflockert.

Je deprimierender die Situation wird, desto sicherer reagiert Lén physiologisch: er greift zum Branntwein, um die Unruhe zu betäuben. Dem Erzähler liegt ausdrücklich daran, diesen kausalen Zusammenhang zu betonen. Lén hatte keine Neigung zum Alkoholismus, vom Standpunkt der Standesehre war Trunksucht für den Handwerker immer eine Schande, die er verächtlich nur den "unteren Ständen", den Handlangern und Tagelöhnern nachsah.

Der zunehmende Alkoholgenuß eskaliert nun den physischen Ruin und schränkt seinerseits die Möglichkeiten selbständiger Entscheidungen ein. Die triebhaften Neigungen treten weiter in den Vordergrund, bestimmen die folgenden Entwicklungen des Geschehens und lassen den Plan zur Karikatur der ursprünglichen Absichten werden. Die unbefriedigten erotischen Wünsche münden abrupt in das Verhältnis mit der Kabourková, eine Beziehung, die durch grobe, geradezu gewalttätige Sexualität geprägt ist. Damit schwindet logischerweise Léns Interesse an Márynka. Die Hauptmotivation

für die rächende Tat verliert ihre Bedeutung.

Ein Prozeß der Reduktion einer festumrissenen Vorstellung zu einem absurden Detail ist auch bei der Analyse des Leitmotivs zu beobachten, auf dessen Bedeutung für die Komposition bereits hingewiesen wurde. Die subjektiv empfundene Notwendigkeit, der Gerechtigkeit zum Durchbruch zu verhelfen, endet in der Zwangsvorstellung, einen Schädel an seiner empfindlichsten Stelle zertrümmern zu müssen.

Poetisch erweist sich die Ausgestaltung des Leitmotivs als besonders fruchtbar, da die Bilderfülle interessante Aufschlüsse über unterbewußtes psychisches Geschehen und die Sicht der äußeren Welt des erregten Helden gibt. In zehn Varianten durchzieht das Motiv des kahlen Schädels die acht Kapitel des ersten Teils und bietet einen geradezu lückenlosen Abriß von Lén's innerem Drama.

Von Anfang an ist die Wahrnehmung der Glatze mit starkem Unbehagen verbunden. Beim ersten Auftreten des Motivs ist der Konnex beider Komponenten nur ein temporaler. Lén hat kurz vorher von Kryštofs Unglück erfahren, kennt aber die Zusammenhänge noch nicht. Im Vorübergehen schaut er zufällig durch die Tür des Ladens:

"U samých skleněných dveří skloněn nad pultem přebíral se v účtech mužík, na pohled nemladý, jak se podle jeho úplně holé, jak slonová kost bílé Ibi souditi mohlo.

'Ale! Pan Konopík!' pomysll si Lén, 'ten špatně hospodařil za ty tři léta s vlasama.'

A bylo mu do smíchu, leč jen na okamžik. Vzápětí zabořelo ho jako spálenina na duši; jako když pu-
chýř nedávno vzniklý prodře. Lén věděl, odkud je-
jí má."37

In den beiden folgenden Varianten erscheint das Motiv bereits im Zusammenhang mit dem unbewußten Verlangen nach Rache. Lén ist in die Vorkommnisse während seiner Abwesenheit eingeweiht worden. Ohnmächtige Wut jagt ihn die halbe Nacht durch die Gassen der Prager Vorstadt, er be-
trinkt sich und gelangt in der Morgendämmerung zu den ne-
belverschleierten Moldaufern. Dort überfällt ihn eine
Vision: eine helle, runde Scheibe bewegt sich schaukelnd

vor seinen Augen. Nur für kurze Zeit gelingt es Lén, die Erscheinung der Glatze und die durch sie ausgelösten Mordgelüste zu verdrängen, dann überfällt ihn die Halluzination erneut.

Das Motiv präsentiert sich nun in einer besonders originellen Version. Der Getriebene heftet seinen stieren Blick an die Flamme einer Gaslaterne. Als er sich endlich losreißen kann und davonjagen will, hinterläßt die optische Wahrnehmung einen schwarzen Fleck auf seiner Netzhaut. Gerade in diesem Augenblick kehrt die Vision der weißen Scheibe wieder. Lén begreift dieses eindeutige Bild als einen Fingerzeig des Schicksals, auf welche Weise er seine Pflicht zu erfüllen habe; ein frostiger Schauer überfällt ihn.

Mit der Aufnahme der Arbeit auf Konopíks Baustelle hat Lén die Ursache seiner Erregung täglich im Blickfeld, was immer wieder zu alptraumhaften Erscheinungen in seinem Bewußtsein führt, die ihn wie Fieberanfälle heimsuchen. Der Anblick des Übeltäters bewirkt ein Klopfen innerhalb seines Augapfels, die wahrgenommenen Bilder deformieren sich in Farbe und Gestalt:

"Celý svět před ním zezelenal až na úzký kroužek vprostřed, a tu zůstal civět zavalitý, ulehlý pan Konopík, zřetelně znatelný, vrtivý, každého druhého chodce pozdravující. Zelená obruba v Lénově zření kolem postavičky kupčickovy se smrská a zas rozeskakuje, jako kdyby mu v hlavě oči něco pružně krátce stiskalo."³⁸

So wie Lén durch die mangelnde Fähigkeit zu rationalem Denken bei der Beurteilung der Gesamtsituation den Überblick verliert, verursacht seine vegetative Dystonie rein optisch die Auflösung eines Bildes. Ein analoges Phänomen konnte bereits im Zusammenhang mit Mrštíks Roman "Santa Lucia" beobachtet werden.

In Čapek-Chods Roman verläuft der Prozeß dergestalt, daß sich zunächst eine Person aus dem Kontext ihres Milieus löst; nach und nach erfahren immer kleinere Ausschnitte eine geradezu mikroskopische Vergrößerung.

Bei einem unbeabsichtigten Zusammenstoß mit Lén verliert

Konopík in der Eingangshalle seines im Bau befindlichen Hauses die Kopfbedeckung. Mit seinen stark kurzsichtigen Augen starrt er aus nächster Nähe auf den Verursacher des Zwischenfalls. In dem dunklen Raum wird allein der obere Teil seines Kopfes von einem schräg einfallenden Sonnenstrahl beleuchtet. Auf diese Weise sieht Lén in gespenstischer Vergrößerung jedes noch so feinste Äderchen der rotunterlaufenen Augen, einige Schweißtropfen im feisten Genick wachsen zu grotesken Gebilden, und, was für den Fortgang des Geschehensverlaufs wichtiger ist, der unbedeckte Schädel bietet sich Léns Blicken in übergroßer Dimension und bestärkt ihn in seiner fixen Idee:

"Nejosudněji však z toho setkání uvízla Lénovi na paměti představa o tenké křehkosti Konopíkovy lebky, kterouž byl viděl tak zblízka pod blánitou, ztuha napjatou koží. Pomyšlením, jak málo násilí by bylo zapotřebí, aby se do té sněhobílé lesklé obliny udělal otvor, rýplo Léna vždycky hluboko v nose, jako by měl kýchnout, a vždy mocí hleděl se zhostiti této myšlenky, která jej odtud potom často navštěvovala . . . "39

In seiner weiteren Entwicklung bewegt sich das Motiv der Glatze im Rahmen des bereits Geschilderten und zeugt mit seinem chaotischen Kreisen vom wachsenden Leerlauf in Léns Gedankenwelt.

In den Vordergrund tritt die Beschäftigung mit dem beabsichtigten Mordwerkzeug. Seit der Fixierung des Bildes vom schwarzen Fleck auf der weißen Schädeldecke als Zwangsvorstellung bietet sich Lén das Senkblei zur Ausführung der Tat als am naheliegendsten an. Das Lot garantiert auf der konkreten Handlungsebene "Maßarbeit", symbolisch ist es das Zeichen des Handwerkers und der immer wieder zitierten Standesehre, deren Verletzung ja vor allem durch die Tat gesühnt werden soll.

Doch auch in diesem Vorsatz erleidet Lén ein Fiasko. Im gleichen Maße, wie er durch seine Trunksucht immer rascher zum Nervenbündel wird, verliert er die Fähigkeit zur Handhabung des Instruments. Wäre er noch fähig, seine Umwelt

wahrzunehmen, würde er sein soziales und menschliches Absinken an den verächtlichen Mienen der Kollegen ablesen können. Wegen der Beziehung mit einer Tagelöhnerin und vor allem wegen seiner permanenten Trunkenheit wird er schließlich nur noch als "das Tier" bezeichnet.

Wieder reduziert sich ein Vorhaben auf seine banalste Komponente. Den genauen Ablauf der Tat läßt der Autor absichtlich im Unklaren. Alle Beobachtungen stammen von einer entfernt stehenden Augenzeugin und werden zudem aus zeitlicher Distanz berichtet. Diese indirekte Technik bietet dem Leser den Reiz des Schlüsseziehens. Lén könnte in einem Zustand zwischen Delirium und völliger Bewußtlosigkeit statt des Senkbleis den ersten besten Gegenstand auf Konopíks Kopf geworfen haben. Die erwähnte Staubwolke unmittelbar vor dem Fall des Steines läßt eine noch banalere Version denkbar erscheinen. Ist Lén vielleicht auf dem Gerüst überhaupt nur zusammengebrochen und hat beim Sturz unbewußt einen auf dem Sims gelagerten Ziegelstein in Bewegung gesetzt? Der tragikomischen Weltsicht Čapek-Chods würde diese konsequenteste Entheroisierung eines Rächers am ehesten entsprechen.

Léns Prozeß bietet ein Spiegelbild entmenschlichter Beziehungen. Er gleicht einer burlesken Theateraufführung, in der die Hüter der Gerechtigkeit in brillanten Selbstdarstellungen glänzen und sich in den Pausen gegenseitig für die besten Einfälle ihrer hohlen Rhetorik beglückwünschen. Jedes Pathos wirkt in dieser Situation lächerlich, es degeneriert zur leeren Pose.

Den Vertetern der Anklage geht es ausschließlich darum, auf raffinierte Weise Schlingen zu knüpfen, um dem Angeklagten Aussagen zu entlocken, welche die Anwendung eines dafür vorgesehenen Gesetzesparagrafen ermöglichen. Der ganze Ehrgeiz des Verteidigers besteht darin, das zu verhindern. Die Person des Angeklagten interessiert nur im Rahmen der formalen Vorschriften, die Motive der Tat und ihr sozialer Hintergrund müssen auf diese Weise verborgen bleiben.

Abgesehen von satirischen Überzeichnungen einiger Protagonisten resultiert die komische Grundstimmung vor allem aus mehreren Kontrasten. Ein groteskes Mißverhältnis besteht zwischen dem fast stummen Angeklagten und seinen rhetorisch versierten Anklägern. Ausgebrannt und völlig gleichgültig, scheint Lén nur mit seinem eigenen Sterbeprozess beschäftigt zu sein. Auf alle Fragen des Richters, ob er etwas zur Sache zu sagen habe, antwortet er mit der stereotypen Floskel: "Eigentlich weiter nichts".

Grotesk ist auch das äußere Erscheinungsbild des Todkranken. In der erlebten Wahrnehmung der Zeugin Kryštofovic ruft Lén eher den Eindruck einer Vogelscheuche als den eines jungen Mannes hervor:

"Je to možno, je to on, ta úzká, homolovitá, dohola ostríhaná hlava, s odstávajícima ušima, jak z bílého papíru vystřiženýma, ten krk, sestávající z dvou tenkých šlach, mezi nimiž se hluboká propadlina bořila, hranatá, široká, ale jako z prken vyřezaná ramena?

Viděla jej jenom odzadu, vyvstalého lopotkami nad oba sousedy, vojáky, a když ještě jednou zakašlal, nebylo už klamu."40

Eine weitere Quelle für komische Streiflichter liegt im absurden Formalismus der Verhandlungsführung. Lén ist vom Untersuchungsrichter offensichtlich im Zustand des Deliriums vernommen worden. Seine surrealistisch anmutende Behauptung, der Sonnenschein habe Konopík den Schädel zertrümmert (Šajn od slunce ho šlehl přes lebeň), ist dem Gericht ein fachmännisches Gutachten wert, das die Aussage auf pedantische Weise widerlegt: "Von der Sonne kann jemand nur durch Sonnenstich oder Verbrennung sterben, und davon könne doch im November keine Rede sein, ganz abgesehen davon, daß Sonnenstrahlen keine Schädel zerschlagen." Da sich das Gericht einmal auf diese Ebene begeben hat, kann es denn auch nicht verwundern, daß Lén noch weitere Einfälle dieser Art anbringt. "Dann hat Herrn Konopík eben ein Tropfen Regenwasser erschlagen." Auf den sachlichen Einwand, "daß auch dies hinsichtlich des geringen Gewichts eines

Wassertropfens nicht möglich sei," erwidert der Angeklagte: "Es war eben ein kiloschwerer" und beendet seinerseits das ihm lästige Verhör.

Eine rein burleske Gestalt ist die Zeugin Kabourková. In ihr konkretisiert sich eine Vielzahl naturalistischer Darstellungsprinzipien, so die lebhafteste Gestikulation und Mimik, ein derber Vorstadtjargon, der mit seiner Farbigkeit in diesem Rahmen besonders hart mit der trockenen Juristensprache kontrastiert, und eine epikureische Lebensauffassung, der alle gesellschaftlichen Tabus fremd sind.

In der kontrastierenden Funktion erschöpft sich jedoch nicht die Rolle dieser Gestalt. Eine kurze, scheinbar unwichtige Aussage löst bei ihrer Rivalin einen ähnlichen physiologisch-mechanischen Prozeß aus, wie er schon im ersten Teil zu beobachten war. Wieder ist es das Spiel vibrierender Nerven, niederer Instinkte, halbbewußter Vorstellungen und banaler Zufälle, das jegliches rationale Planen in ungestümen Ausbrüchen zunichte macht.

Auf die Frage des Staatsanwalts, weshalb sie denn mit dem Angeklagten ein Verhältnis angeknüpft habe, antwortet die Kabourková spontan und zur allgemeinen Erheiterung: "Das deshalb, gnädiger Herr, weil wir beide gleich groß sind."⁴²

In ihrer ausschließlich sexuell bestimmten Vorstellung von Partnerschaft ist Körpergröße offenbar das dominierende Kriterium, das ihr identisch mit physischer Stärke und Vitalität erscheint.

In den gleichen primitiven Bahnen bewegt sich das Denken der Márynka Kryštofovic. Nicht das Auftauchen einer Nebenbuhlerin ist für sie eine Tragödie, sondern allein die Tatsache, daß sie als Kleinwüchsige durch das selbstbewußte Bekenntnis der Rivalin an ihrer empfindlichsten Stelle getroffen wurde:

"Mařku Kryštofovou ranila ta slova smrtelně. Ona byla Lénovi sotva pod ramena!
Nevýslovná hořkost ji otrávilá, nebýt těch slov, snad by byla Léna té hranaté, urostlé, opálené ženě snáze přála, kdyby byla třeba ještě o hlavu

větší. Ona jediná rozuměla trefnostipošetilého na poslech doznání, pro ni mělo také osobní osten, jeho bodnutí cítila jako zhrzení, ostatní se smáli, až se necítili, ona by byla křičela."

" ... to, že tady vystoupila najednou sokyně, která ji odstrčila z místa, jež ji náleželo, by ji nebylo tak k smrti hnětlo, ale že se milovali proto, že byli stejně velcí, mohlo jí hrdlo roztrhnouti."

43

Zu dieser Zeit ist der Prozeß in eine kritische Phase eingetreten. Da kein Motiv für die Tat aufzufinden war und vorsätzliches Handeln nicht nachgewiesen werden konnte, steht ein Freispruch bevor. Von Lén ist keine Aussage zu erwarten. Márynka ist sich der Macht, die in ihrer Mitwisserschaft beruht, durchaus bewußt, weist den Gedanken des Verrats aber von sich. Doch nistet er sich in ihrem Unterbewußtsein ein.

Rache aus Eifersucht wäre durchaus ein niederer, elementarer Trieb und in dieser Situation glaubwürdig. Dem Autor steht eine solche Reaktion wohl doch der Tragödie zu nahe, wo seit der Antike gekränkte und verschmähte Frauengestalten ihre Umgebung und sich selbst der totalen Vernichtung preisgaben und dabei oft heroische Dimensionen erlangten.

Čapek-Chod läßt keinen Zweifel daran, daß seine Frauengestalt instinktiv und gegen ihren eigenen Vorsatz agiert. Um dem Unterbewußten, in dem sich neben Rachegeleüsten gegen den verräterischen Freund eine panische Angst vor körperlicher Züchtigung festgesetzt hat, zum Durchbruch zu verhelfen, läßt er sie im entscheidenden Moment einschlafen. Dadurch sind alle willkürlichen psychischen Vorgänge ausgeschaltet.

Zur Situation: Um der Verhandlung beiwohnen zu können, ist Márynka um Mitternacht trotz strengster Bewachung aus dem "Institut" geflohen. Unmittelbar darauf beginnt die Jagd nach ihr. Dem "gnädigen Herrn" - hauptberuflich ein hoher Polizeibeamter - stehen schier unbegrenzte Möglichkeiten zu ihrer Aufspürung zur Verfügung. Mit speziellen akustischen Signalen ist er imstande, den gesamten Prager

Gendarmerieapparat augenblicklich zu mobilisieren und seinen privaten Diensten zu unterstellen. Nur einer Reihe günstiger Umstände verdankt Márynka das vorläufige Gelingen der Flucht. Sie ist sich bewußt, daß der Chef ihr auf den Fersen bleibt.

Die Übernächtigung, die Angst vor der drohenden Auspeitschung und Léns Verrat versetzen sie in einen hysterischen Erregungszustand, der durch krampfhaftes Anstrengen, sich nicht durch lautes Schreien zu verraten, allmählich zur Erschöpfung und schließlich in einen schlafähnlichen Zustand führt.

Inzwischen hat der Verteidiger sein abschließendes Plaidoyer gehalten, wortgewaltig, posenreich, voller Paradoxe und Sophismen; alles bereitet sich auf die feierliche Verkündung des Freispruchs vor. Da geschieht etwas völlig Unerwartetes. "Es ertönte aus dem Gerichtssaal plötzlich ein Aufschrei, so gräßlich unnatürlich und hoch und kreischend und so widerlich, daß an dem gleichzeitigen Zucken der gesamten anwesenden Menschenmenge zu erkennen war, daß er jedermann gleichsam durchbohrte."⁴⁴ Der Chef hat die Flüchtige ausfindig gemacht und versucht, sie unauffällig aus dem Saal zu führen. Bei der leisesten Berührung ihrer Hand bricht Márynkas Erregungszustand - ohne daß sie gleich zu vollem Bewußtsein zurückfindet - in einen hysterischen Anfall aus. Instinktiv entledigt sie sich der drohenden Gefahr, indem sie sich dem Gericht als Mitwisslerin und Zeugin anbietet.

Für die Titelgestalt bleibt diese Wendung gleichermaßen unbedeutend wie der erwartete Freispruch. Der dumpfe Fall des leblosen Körpers beendet die Verhandlung.

Mit der ironischen Bemerkung: "Und so machte Kašpar Lén aus einem langen einen kurzen Prozeß" wendet sich der Erzähler sichtlich erleichtert von seinen unheldischen Helden ab.

III.3. "Antonín Vondřejc". (Příběhové básníka)

Čapek-Chods "Geschichten eines Dichters" sind sein gewichtigster und originellster Beitrag zum "Roman der verlorenen Illusionen". Schon bei der Interpretation von Mrštík's "Santa Lucia" konnten einige Modifikationen aufgeführt werden, die das Balzacsche Modell in der tschechischen Rezeption erfuh. Weitere bedeutsame Unterschiede fallen bei "Antonín Vondřejc" und anderen späten Ausformungen dieses Typs ins Auge.

Die tschechischen Helden dieser Romane, die aus geschlossenen Enklaven der ländlichen Gesellschaft in die Hauptstadt drängen, sind wesentlich ärmer als die Gestalten Balzacs, Stendhals oder Gončarovs. Nicht selten ist es im wahrsten Sinne des Wortes der Hunger, der sie zur Strecke bringt. Die "große Welt" selbst ist in Böhmen nicht wirklich groß, geht es doch um Prag, eine Provinzstadt der Habsburger Monarchie, und nicht um Paris oder Petersburg. Prag bietet weder den Glanz großbürgerlicher gesellschaftlicher Ereignisse noch die Möglichkeiten steiler Karrieren, aber auch keine dramatischen Katastrophen und Zusammenbrüche. Wo solche Aspekte großweltlichen Lebens dennoch literarisch gestaltet werden wie in Hladík's Roman "Dobývateľ", wirken sie gewollt und unglaubwürdig.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zu den Vorbildern liegt in der charakterlichen Beschaffenheit der "Eroberer". Diese zeichnen sich grundsätzlich durch exemplarische Passivität und Willensschwäche aus. Ihre nebulösen Ideale und illusionären Lebensziele erweisen sich in der Konfrontation mit der gleichgültigen oder gar feindseligen neuen Umgebung als wenig tragfähig. Schon bei den ersten Mißerfolgen versagen ihnen die moralischen, psychischen und physischen Kräfte und, falls sie nicht zugrunde gehen, reihen sie sich bereitwillig in den gesellschaftlichen Durchschnitt ein (F. X. Svoboda: "Rozkvět"), oder sie vegetieren verbittert an der sozialen Peripherie dahin (Šimáček: "Štěstí").

Dieser Umstand bewirkt nun, daß sich im tschechischen Roman dieses Typs fast von Anfang an zwei Themenkreise verquickten: das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft, die Suche seines Platzes in ihr und die Suche der eigenen Identität. Beide Themen bedingen sich gegenseitig und figurieren als komplementäre Aspekte ein und desselben Problems. In der tschechischen Literatur läßt sich deshalb auf Jahrzehnte hinaus keine eindeutige Trennung zwischen dem sozialen und dem psychologischen Roman vollziehen.⁴⁵

Die totale Desillusionierung eines sentimentalen Träumers, das Scheitern sämtlicher Pläne und Hoffnungen und die detaillierte Schilderung seines psychischen Zusammenbruchs und physischen Verfalls bis hin zum letzten Atemzug - das ist das Thema des "Antonín Vondřejc". Als Sohn eines kleinen tschechischen Bauern und einer deutschstämmigen Mutter verläßt Vondřejc sein Dorf und begibt sich nach Prag, um klassische Sprachen und Philosophie zu studieren. Sein eigentlicher Traum geht jedoch dahin, sich die große Welt durch dichterischen Lorbeer zu erobern. Er verliert auf der ganzen Linie und stirbt frühzeitig an Tuberkulose.

In der Exposition, einigen epischen Details und dem Ausgang unterscheidet sich das Werk nicht wesentlich von Mrštík's "Santa Lucia" und anderen Erzählungen dieser Art. Die dichterische Weltsicht und die daraus resultierende spezielle Formgebung verleihen dem Roman allerdings ein unverwechselbares, eigenständiges Gepräge. Die Titelgestalt ist weniger ein tragischer Held, der sein Ziel verfehlt, sondern vor allem das Opfer eines boshaften Schicksals, das sie vom Dichter über den Redakteur zum Korrektor absinken läßt. Eine ähnliche abschüssige Linie kennzeichnet auch die erotischen Verhältnisse des Helden. Nach einem Abenteuer mit einer Komtesse wird er Liebhaber, später Ehemann einer jüdischen Kellnerin, deren sexuelle Vitalität ihn gesundheitlich ruiniert. Schließlich endet sein Leichnam als Seziermaterial, an dem ein Jugendfreund seine Geschicklichkeit unter Beweis zu stellen hat, im anatomischen Institut.

Ging es Mrštík noch darum, Mißstände und Fehlentwicklungen der Gesellschaft anzuprangern und über Möglichkeiten ihrer Korrektur nachzudenken, so ist Čapek-Chods Standpunkt in seinem zwanzig Jahre später geschriebenen Werk von Ratlosigkeit und extremer Skepsis gegenüber der Erkennbarkeit menschlicher Verhaltensweisen und sozialer Phänomene geprägt. In seiner epischen Welt befindet sich alles in unaufhörlicher Bewegung, herkömmliche Wertnormen verlieren ihre Bedeutung, der Glaube an die Dauerhaftigkeit von Lebenserscheinungen und allgemeinverbindlichen Vorstellungen erweist sich als illusionär und töricht.

Nicht nur die Gestalten des Romans leiden unter der Orientierungslosigkeit, sie erfaßt auch den Erzähler, was notwendigerweise zur Suche neuer Darbietungsformen oder zur Modifizierung konventioneller Erzähltechniken führen muß. Der auktoriale Erzähler mit seinem Gesamtüberblick und der daraus resultierenden Möglichkeit der Erklärung und Wertung des Geschehens verliert seine Bedeutung, ja sogar seine Berechtigung.

In Čapek-Chods Romanen sind es hauptsächlich zwei Techniken, die diesem Umstand Rechnung tragen: die Aufspaltung der Komposition durch eine Vielzahl von Episoden und die Verlagerung der Perspektive in eine oder mehrere Gestalten der Handlung.

Das Interesse des Autors am Detail wurde von der zeitgenössischen Kritik (Novák, Šalda, Sezima) fast einstimmig negativ beurteilt. Man sah es im Zusammenhang mit journalistischen Gepflogenheiten, rügte den übertriebenen Hang zur Unterhaltsamkeit und sprach in Rezensionen über "Antonín Vondřejc" geradewegs von der mißlungenen Komposition des Werkes. Wie bei "Kašpar Lén" verweist auch hier der Titel scheinbar auf einen monographischen Roman, und poetologische Kriterien dieses Genres dienten als Maßstab für ein Werk, das offensichtlich andere Intentionen zu realisieren suchte. Was der Kritik nicht einsichtig werden wollte, begriff die artverwandte Schriftstellerin B. Benešová, die in einem Brief an den Autor aus dem Jahre 1918 folgen-

des bemerkte:

"Mir scheint, daß er (der Roman "Antonín Vondřejc", Anm. W. H.) trotz seines grotesken Charakters und der Sonderlichkeit einzelner Figuren einen ganzen, sehr typisch tschechischen Zeitausschnitt umfaßt, eine Atmosphäre, die für immer bezeichnend bleiben wird für eine bestimmte Generation, für das Wachsen und Scheitern der Menschen in ihr. Er hat jene Breite, jenen Blick auf das ganze Leben, der einen Roman eben erst zu einem Roman macht, er hat seine besondere Sicht und Wertung in der Ironie der Handlung und in der inneren Ironie.

Es ist ein sehr trauriges Buch, teurer Freund, das Buch eines Pessimisten mit unbestechlichen Augen und mit einem liebenswerten, enttäuschten Herzen. Mir kam bei so manchem Blatt das Weinen, und wenn zum Beispiel Anna über Vondřejc an einer Stelle ausruft: 'Ich habe für ihn alles getan, was sich für eine ordentliche Geliebte gehört, und er kann von Glück sprechen, daß er m i r in die Hände geraten ist ...', so ist das so zum Verzweifeln traurig und doch so ganz und gar wahrhaftig, die ganzen ironischen, grausamen und grotesken Irrungen und Wirrungen des Lebens und der Liebe sprachen zu mir. Es gibt viele derartige Stellen, die sich einem ins Gedächtnis einbrennen ... überhaupt, wieviele Blicke auf sehr lebendiges Geschehen und offensichtlich ganz authentisches, und doch alles eingebunden und komponiert."46

Gerade die letzte Feststellung der Autorin ruft bei Čapek-Chod große Befriedigung hervor. In seiner Antwort auf den Brief fügt er noch folgende charakteristische Bemerkung hinzu:

"Ihr Brief war mir ein linderndes Blatt auf die Wunde, die mir Arne (Novák, Anm. W. H.) mit seinem Wort von der mißglückten Komposition meines Buches zugefügt hatte. Sie sehen, daß das Buch die Entdeckung eines 'ganzen, sehr typisch tschechischen Zeitabschnitts' ist, und ich füge hinzu, es mußte so komponiert werden, wie es ist. Dem Kritiker hätte vielleicht geholfen, wenn das Buch einen kollektiven Titel wie 'Die Bohème' oder 'Die Dekadenten' oder 'Die Gestrandeten', 'Vom Grunde' usw. bekommen hätte, dann hätte ihm vielleicht all das in den Rahmen gepaßt, was ihm jetzt herausgefallen ist." 47

An diesem Bekenntnis Čapek-Chods zu einer adäquaten Form, die seine Sicht des großstädtischen Lebens bestimmter Gesellschaftsschichten widerspiegeln soll, orientiert sich

D. Moldanová in ihrer Interpretation des Werkes. Nach Ansicht der Autorin führen die Episoden nicht vom zentralen Handlungsstrom weg, sondern haben für ihn eine kommentierende und wertende Funktion. "... Vondřejc hat im Roman einige sehr starke Mitspieler, gegebenenfalls Gegenspieler. Neben Anna ... sind das namentlich Redakteur Hejhola, weiter Vondřejc' Übersetzer Dr. Freund, Floryš Vystyd und andere, um die sich Geschichten kristallisieren, die ihrem Umfang und ihrer Bedeutung nach den Charakter der reinen Episode überschreiten und - wenigstens für eine bestimmte Zeit - parallele Geschichten zu denen des Vondřejc sind. Diese zusätzlichen Begebenheiten und Gestalten erweitern den Blick auf Vondřejc' Schicksal, stellen es - als für die Epoche charakteristisch - in eine konkrete Zeit und einen konkreten Raum ..."⁴⁸

Für die kritische Beleuchtung beider konträrer Positionen scheint es angebracht, den quantitativen Gesichtspunkt der Erzählzeit mit in Betracht zu ziehen. Daneben soll an dieser Stelle nur eine allgemeine Charakteristik der retardierenden Partien gegeben werden. (Eine eingehendere Interpretation bedeutsamer Episoden erfolgt in anderem Zusammenhang).

Unzutreffend ist vor allem der Vorwurf des kompositionellen Chaos. Der Roman besitzt eine eindeutige Handlungslinie, die sich trotz aller Abzweigungen und Retardationen nie aus dem Bewußtsein des Lesers verliert. Dafür sorgen hauptsächlich monologische Einblendungen der immer anwesenden Titelgestalt in Form von Selbstvorwürfen, Befürchtungen und Hoffnungen.

Als zentrale Handlungslinie ist alles das anzusehen, was mit Vondřejc' Bemühungen um Eingliederung in das Prager Leben in Zusammenhang steht: die Plagen um künstlerische Anerkennung, die tägliche Fron seiner journalistischen Tätigkeit, die Schikanen der Kollegen, die keine Ausnahmeerscheinung in ihrer Umgebung dulden und mit boshafem Neid reagieren, vor allem aber das ungleiche und qualvolle Verhältnis zur Kellnerin Anna. Später dann das Dahinsiechen

in seiner Matratzengruft, der fieberhafte Enthusiasmus bei der Abfassung des Versepos, die Freude über den sich abzeichnenden Erfolg, die Verzweiflung über den Verfall des Körpers und die Alpträume während des Todeskampfes.

Der Roman umfaßt in der hier benutzten Ausgabe 553 Seiten. Die romantisch-ironische Liebesgeschichte mit der Komtesse Mirza erstreckt sich über 15 Seiten und wird von einem inneren Monolog eingerahmt, der sie als Reminiszenz des Helden motiviert und in Beziehung zu seiner gegenwärtigen Situation stellt. Für einen Expositionsbericht bewegt sich diese Episode im Rahmen des Gängigen.

Weniger organisch integrieren sich die beiden Auftritte des Floryš Vestyd. Der robuste hanakische Autodidakt erscheint am Anfang des Romans und noch einmal ganz zum Schluß, bereits nach Vondrejč' Tod. Als Kontrastfigur zur Titelgestalt ist seine kommentierende Funktion zu dessen Schicksal ein wenig zu eindeutig und stört die das Werk prägende allumfassende Ambivalenz. Durch seine Lokalisierung als eine Art Rahmen entfällt zudem die Möglichkeit, ihn mit der ganzen Galerie der blutleeren philosophierenden Ästheten und ästhetisierenden Pseudokünstler zu konfrontieren. Aber gerade das hätte den ausgiebigen Gebrauch des derben hanakischen Dialekts gerechtfertigt, der nun weitgehend funktionslos und damit überflüssig bleibt.

Am wenigsten überzeugen vom Standpunkt der epischen Integration aus die acht Kapitel, die die Begebenheiten im Upanishaden-Klub schildern. Bei einer erzählten Zeit von nur wenigen Stunden unterbrechen sie den Fortgang der Handlung über 110 Seiten, das ist ein Fünftel der Gesamterzählzeit. Es sind weniger die Diskussionen der Mitglieder - sie dienen in beeindruckender Weise, wenn auch karikaturistisch überzeichnet, der Ausmalung des Zeit- und Lokalkolorits - als vielmehr die eingeschobenen heiteren, traurigen und pikanten Histörchen, mit denen sich die anwesende "geistige Elite" produziert.

Der kritische Einwand übertriebener Unterhaltsamkeit, den

auch F. Kovárna unterstreicht,⁴⁹ ist hier nicht von der Hand zu weisen.

Einen anderen Maßstab der Bewertung erfordern die fünf Kapitel, in denen Vondřejc' Hochzeit mit Anna geschildert wird. Bei einer erzählten Zeit von ungefähr einem halben Tag erstrecken sie sich über 70 Seiten. Die nahezu unüberschaubare Fülle disparater Figuren und Geschehnisse veranlassen auch den einfühlsamen Kritiker K. Sezima, von einer bedenklichen Überlastung des "epischen Bodens" zu sprechen.⁵⁰

Doch gerade in den Hochzeitsszenen offenbart sich die innere Ordnung der scheinbar improvisierten Komposition. Das dominierende Gestaltungsprinzip ist das Grotteske, für das gerade "der nicht auflösbare, unheimliche, ... nicht-sein-dürfende Kontrast"⁵¹ charakteristisch ist. Der Schauplatz scheint, um mit Guthke zu sprechen, von einem inkommensurablen Gott beherrscht zu sein, dem "die Tragödie des Menschenlebens zum Divertissement dient."⁵²

Die Zersplitterung der Komposition ist hier ein adäquates Ausdrucksmittel zur Gestaltung grotesken Geschehens. Die literarische Form potenziert die künstlerische Aussage. Durch die Konfrontation der Kontraste entstehen in einigen Fällen Konflikte, die einen dramatischen Effekt verursachen und damit das improvisierte Chaos als geplant erkennen lassen.

Die Auflösung der Komposition eines Bildes erhält somit symbolische Bedeutung. Die Bilderfolge verliert ihren sinnstiftenden Zusammenhang und wird zum Konglomerat sich gegenseitig negierender Details, die außer ihrer Unvereinbarkeit jeglicher Aussagekraft entbehren. Der symbolische Sinn einer solchen Komposition liegt gerade in der Betonung des Unwesentlichen, in der Gleichsetzung des Bedeutsamen und des Bedeutungslosen. Darin drückt sich das Bestreben des Künstlers aus, das Leben des Individuums im Zustand der Auflösung und der ungeordneten Vielfältigkeit der Phänomene zu erfassen, deren Zusammenhang absichtlich geleugnet wird. Das menschliche Schicksal erscheint als ein wirres

Chaos, das sich in blinder Absurdität ziellos dahinwindet.
53

Je 20 Seiten umfassen die Episoden um Redakteur Hejhola und Dr. Freund, und den gleichen Umfang hat auch das eingeschobene Versepos "Die Belagerung von Alcalor". Mit Hejhola und Dr. Freund wird Vondrejč im Laufe der Handlung mehrmals konfrontiert. Die beiden Episoden bespiegeln die Lebenseinstellung des Helden aus zwei verschiedenen, stark ironischen Perspektiven. Hejholas Bericht über die opportunistischen Machenschaften in den politischen Parteien und die beeindruckende Schilderung einer Massendemonstration, die von der Polizei brutal auseinandergetrieben wird, stellen zudem ein lebendiges Zeitdokument aus den neunziger Jahren dar.

Das Epos "Die Belagerung von Alcalor" erlaubt die Einordnung des Dichters Vondrejč in den literarischen Kontext der Jahrhundertwende. Das ritterliche Thema aus der exotischen spanisch-maurischen Geschichte und seine Darbietung in prunkvollen Versen verweisen auf die kosmopolitische Richtung, auf Vrchlický oder Zeyers "Obnovené obrazy". In einer Diskussion zwischen Vondrejč und seinem Hausarzt wird die Frage der Berechtigung fremder Stoffe für die tschechische Dichtung erörtert, eine Frage, die ein zentraler Streitpunkt zwischen der nationalen Schule und den Anhängern des "Lumír"-Kreises war.

Auch Čapek-Chod nimmt indirekt zum Problem des Exotischen Stellung, allerdings nicht im Sinne der beiden genannten Schulen. Seine Antwort ergibt sich aus dem Kontrast zwischen der Weltfremdheit des Themas und den miserablen Lebensumständen des Dichters. Die Ekstase des Schöpfungsaktes bietet nur die Möglichkeit einer zeitweiligen Weltflucht, die Realität holt Vondrejč erbarmungslos ein. Symbolisch heißt das: die Poesie wird durch die Banalität der Wirklichkeit erstickt.

Bedeutsame Neuerungen erfährt die tschechische Prosa durch das gesteigerte Interesse des Autors an psychologischer Problematik. Die Fixierung der Perspektive auf eine Roman-

gestalt führt zu wesentlichen Veränderungen in der epischen Struktur. Diese Technik wird in "Antonín Vondřejc" zum ersten Male in einem tschechischen Roman relativ konsequent durchgeführt und entspricht den programmatischen Intentionen Čapek-Chods, wie er sie im Nachwort zur fünften Vondřejc-Novelle darlegt. Danach wolle er die äußere Welt nicht anders als mit den Augen seines Helden sehen und inneres Geschehen nur aus dessen eigener Introspektion reproduzieren. Alle Ideen, Urteile und Schlüsse seien folglich nicht dem Autor, sondern allein der Titelgestalt zuzuordnen. Čapek-Chod betont nachdrücklich, daß die Formgebung des gesamten Zyklus in hohem Maße durch die gewählte Methode bestimmt worden sei.⁵⁴

Nach F. K. Stanzel haben drei Faktoren die Entwicklung des personalen Romans in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefördert: "ein philosophisches Prinzip (die Forderung nach Objektivität); eine erzähltechnische Neuerung (die strenge und konsequente Einhaltung einer bestimmten Perspektive); und ein neues Thema (das Bewußtsein und das Unterbewußtsein des Menschen)."⁵⁵

Die Forderung nach Objektivität des Erzählers hat für Čapek-Chod in keiner der drei Schaffensperioden eine Rolle gespielt. Weder Flauberts Gebot der "impassibilité" und "impartialité" gegenüber den Charakteren noch Zolas wissenschaftlichem Anspruch entspringende Forderung nach Objektivität als Voraussetzung für das Gelingen eines künstlerischen Experiments gehörten je zu seinen theoretischen Prinzipien. Der wertende Erzähler zieht sich denn auch nicht so konsequent zurück, wie es nach den oben angeführten Äußerungen zu erwarten wäre. Er karikiert Gestalten, konstruiert komische Situationen und scheut auch nicht vor gelegentlichen Kommentaren zu Zeiterscheinungen zurück. Selbst die "autonome" Titelgestalt wird nicht gänzlich von seinem überlegenen Urteil verschont.

In den Hochzeitskapiteln wird Vondřejc der point of view völlig entzogen, der Autor läßt ihn zwischen mehreren Nebengestalten fluktuieren. Offenbar soll damit dem Eindruck

entgegengewirkt werden, die turbulenten Geschehnisse seien nicht "in Wirklichkeit" grotesk, sondern erschienen nur in der getrübbten Wahrnehmung des todkranken Helden so absurd. Ein erneuter Wechsel der Perspektive wird nach dem Erlöschen des Bewußtseins durch den Tod erforderlich.

Die eigentliche Domäne personalen Gestaltens liegt in solchen Erzählpassagen, in denen sich äußeres Geschehen reduziert und Bewußtseinsinhalte in den Vordergrund treten. Als bevorzugtes Darstellungsmittel erscheint die erlebte Rede. In "Antonín Vondřejc" geschieht das in dem Augenblick, da der Held durch den Verlust des Arbeitsplatzes und die Ablehnung des Stipendiengesuchs ins soziale Abseits gedrängt wird. Durch seine Krankheit schließlich völlig isoliert, verliert er auch noch den letzten Rest an Abwehrfähigkeit und Lebenswillen. Dementsprechend steigern sich die Reizbarkeit gegenüber Wahrnehmungen aus der engsten Umgebung und die Neigung zum Reflektieren.

Exkurs: Anmerkungen zur erlebten Rede im Tschechischen

Obwohl die erlebte Rede seit den neunziger Jahren als geläufiges Stilmittel in der tschechischen Erzählkunst nachzuweisen ist, hat die Forschung sie erst relativ spät zur Kenntnis genommen. Als erste Studie erscheint im Jahre 1929 in "Naše řeč" J. Hallers Artikel "Řeč přímá, nepřímá a polopřímá", in dem sich der Autor auf Belege vor der Jahrhundertwende und aus den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts stützt. In den theoretischen Ansätzen orientiert sich Haller dabei an Thesen, die Ch. Bally in den langjährigen Diskussionen zwischen deutschen und französischen (genauer Genfer) Linguisten vertreten hat. Die deutschen Beiträge kamen hauptsächlich von Schülern K. Vosslers (Th. Kalepky, E. Lerch, E. Lorck). Ihre Argumentation entsprang in erster Linie ästhetischen und literarisch-psychologischen Gesichtspunkten. Darauf verweisen

schon die von ihnen geprägten Termini, wie "verschleierte Rede", "erlebte Rede", "Rede als Tatsache" usw. Die Vernachlässigung rein sprachlicher Aspekte führte notwendigerweise zu Einseitigkeiten ihrer Interpretation.

Demgegenüber versuchten die französischen Forscher, die erlebte Rede vom linguistischen Standpunkt aus zu definieren. Für Bally war sie ein besonderes grammatisches Mittel der Reproduktion, eine Zwischenform zwischen der indirekten und der direkten Rede. (Daher auch sein Terminus "style indirect libre" im Unterschied zu "style indirect subordonné"). Dieser Ansicht schloß sich in den Grundzügen die Bally-Schülerin M. Lips an, äußerte jedoch bereits Zweifel am reinen Reproduktionscharakter der erlebten Rede, d. h. an der Möglichkeit der exakten Unterscheidung dessen, der spricht oder denkt und dessen, der Äußerungen oder Gedanken übermittelt.⁵⁶

Ohne Einschränkung vertritt Ballys Position J. Haller, der die für die tschechische Literaturwissenschaft bis heute gängige Bezeichnung "polopřímá řeč" prägt. Zwar führt auch Haller einige zweideutige Beispiele an, betrachtet sie aber als stilistische Ungenauigkeiten: "Bei der erlebten Rede gibt es viele Möglichkeiten, sie bestimmt und klar auszudrücken."⁵⁷

Zahlreiche Einzeluntersuchungen belegen in der Folgezeit, daß die zweideutige Form der erlebten Rede in der modernen Prosa durchaus geläufig ist und nicht als unwillkürlich betrachtet werden darf.⁵⁸ Die gewollte Zweideutigkeit gehört zu den Grundmerkmalen eines modernen epischen Textes.

Auf dieser Erkenntnis basiert L. Doležels konsequente linguistische Analyse der erlebten Rede. Ihre Herausbildung ist nach Ansicht des Autors nur e i n e Folge einer umfassenderen Grundtendenz in der modernen Erzählkunst: der Tendenz zur Aufhebung der Opposition zwischen dem Erzählerbericht und der direkten Personenrede. Waren diese beiden Bereiche in der klassischen Prosa - im konkreten Fall sind es die Erzählungen B. Němcovás - durch sprachliche Distink-

tionsmerkmale und graphische Delimitation klar und scharf voneinander getrennt, so ist für die moderne Erzählkunst der weiche, fließende Übergang charakteristisch. Er wird durch die Herausbildung neuer Kontextmedien ("kontextové postupy") ermöglicht, die sich zwischen dem Bericht und der direkten Rede ansiedeln. Durch die Aufhebung der graphischen Delimitation, die Beseitigung formaler Distinktionsmerkmale und die Vermischung aussagespezifischer, semantischer und stilistischer Kennzeichen entstehen die nichtangeführte direkte Rede ("nevlátní přímá řeč"), die erlebte Rede und der mehr oder minder personal gefärbte Bericht ("smíšená řeč").⁵⁹

Aus dem Verzicht auf graphische Abgrenzung eröffnen sich der direkten Rede in der modernen Prosa neue, differenziertere Anwendungsmöglichkeiten. Löst man ihre kompakte Form auf, läßt sie sich organisch sowohl in den Erzählerbericht als auch in die erlebte Rede integrieren. Dieser Prozeß verläuft in verschiedenen Stufen: zuerst entfallen die einführenden Verba dicendi und sentiendi, darauf jeglicher Hinweis auf eine Sprech- oder Reflexionssituation; schließlich folgt die syntaktische Aufsplitterung. In letzter Konsequenz dringen lediglich Partikel in andere Kontextmedien (Bericht oder erlebte Rede) ein und verschmelzen mit ihnen zu neuen syntaktischen und intonatorischen Einheiten.⁶⁰

Weit tiefgreifendere Folgen resultieren für die Struktur der modernen Erzählkunst aus dem Auftreten der erlebten Rede. Doležel definiert sie als weitere Konsequenz, die sich aus der Aufhebung der Opposition zwischen dem personalen und dem auktorialen Bereich in einem epischen Text ergibt.⁶¹

Auch bei der erlebten Rede entfällt die graphische Delimitation. Darüber hinaus tritt durch die Aufhebung formaler Distinktionsmerkmale eine Annäherung an den auktorialen Bereich (Bericht) ein. Am eindeutigsten drückt sich das in der Reduktion der grammatischen Personen aus. Verfügte die direkte Rede über drei Formen, so kommt die er-

lebte Rede mit einer aus, der dritten Person. Das gilt für das Verb wie für das Personalpronomen. In der erlebten Rede werden also sprechende, angesprochene und besprochene Personen mittels grammatischer Formen nicht unterschieden.

Weniger eindeutig sind die Verhältnisse beim Tempus. Während die romanischen und germanischen Sprachen die für den Erzählerbericht charakteristische Zeit, das Imperfektum, aufweisen - im Deutschen kommt als Besonderheit noch die Umsetzung des Modus hinzu -, finden im Tschechischen in der überwiegenden Zahl der Fälle keine Tempusveränderungen im Vergleich zur direkten Rede statt. In der Regel erscheinen also Praesens, Praeteritum und Futurum je nach dem Verhältnis des Aussagegegenstandes zur subjektiven temporalen Position der sprechenden Gestalt.

Doležel findet jedoch in seinem Material auch eine nicht zu vernachlässigende Anzahl abweichender Belege, in denen das Praeteritum erscheint, obwohl es um Geschehen geht, das vom Standpunkt des Sprechenden oder Wahrnehmenden gegenwärtig ist.⁶² Diese Erscheinung wird auch durch meine Untersuchungen bestätigt. Hier ein Beispiel aus "Antonín Vondřejc":

"Přestaňte dýchat! Dýchejte zhluboka!"

To nebyl týž profesor Vejborný z pondělka, ta tam jeho odměřenost a nepřístupnost; dnes byl jako vyměněn. Ovšem přišel i dnes zasmušilý a vážný a tvář jeho vraštila se stále víc, ale když se vzpřímil od naslouchání básníkovu srdci, kterak že se vyjasnilo? Kam se poděly s otricolského čela profesora zlověstné vrásky?

"No, není to nejhorší, příteli básníče!"⁶³

Die Möglichkeit der Verwendung zweier Tempora in der tschechischen erlebten Rede ist ein anschaulicher Beweis für den gemischten und zwiespältigen Charakter des Stilmittels. Die Aufhebung der Opposition zwischen den beiden Bereichen vollzieht sich in zwei Stufen. Die erste, häufigere Variante enthält in ihrer sprachlichen Struktur durch die Beibehaltung der Zeitverhältnisse ein wichtiges Merkmal des personalen Bereichs. Die zweite Variante nähert sich durch die

Annahme der epischen Zeit einen Schritt weiter dem Erzählerbericht.

Im obigen Beispiel dringt ein zusätzliches Berichtsmerkmal unauffällig in die erlebte Rede ein, wenn statt des Pronomen "jeho" ein Possessivadjektiv aus der Bezeichnung des Sprechenden ("básníkovu srdci") verwendet wird.

Auch einige aussagespezifische Funktionen des personalen Bereichs - dazu gehören die Appellfunktion sowie expressive und deiktische Merkmale - erfahren in der erlebten Rede formale Modifikationen. Befehlssätze lassen sich durch das Fehlen der zweiten Person und damit auch des Imperativs nur in der periphrastischen Form mit "at'" wiedergeben. Der Befehl verliert so seine Direktheit und erhält vermittelten Charakter. Ähnliches geschieht bei der Transposition von Anredesätzen. Durch die Verwendung der dritten Person entfällt der Vokativ, an seine Stelle tritt der Nominativ. So verliert auch der Appell seinen direkten Charakter und seine ursprüngliche stilistische Wirkung.

Expressive Merkmale drücken subjektive Emotionen der Sprechenden Personen aus. Die häufigsten sprachlichen Mittel sind im lexikalischen Bereich expressive Interjektionen, auf der syntaktischen Ebene Ausrufesätze. Die Wiedergabe expressiver Funktionen deckt sich - bis auf die Verwendung der dritten Person - völlig mit der direkten Rede. Noch eindeutiger ist der Charakter deiktischer Merkmale in der erlebten Rede. Zeit- und Ortsadverbien sind immer im personalen Bereich verankert. Für den Interpreten stellen sie deshalb wichtige Anhaltspunkte dar.⁶⁴

Die gleiche eindeutige Zuordnung zum personalen Bereich haben semantische und stilistische Distinktionsmerkmale der erlebten Rede. Von den semantischen Merkmalen beschäftigt sich Doležel eingehend mit der sachlichen und der modalen Wertung von Gestalten und Geschehnissen. Da diese Wertungen der subjektiven Sicht des Sprechenden entspringen, sind sie besonders dann deutliche Hinweise auf das Vorhandensein erlebter Rede, wenn sie mit der auktorialen Wertung differieren.⁶⁵

Die gleiche Bedeutung haben stilistische Distinktionsmerkmale. Wie sich in der direkten Rede individuelle Stilebenen durch die Verwendung spezifischer lexikaler Mittel lokalen und sozialen Charakters herausbilden können, dringen umgangssprachliche Elemente auch in die erlebte Rede ein. Für die Identifizierung des wahrnehmenden Subjekts sind solche Färbungen in der sprachlichen Charakteristik ebenfalls von Wichtigkeit.⁶⁶

Dafür wieder ein Beispiel aus unserem Roman. Wie bereits erwähnt, wechselt in den Hochzeitskapiteln der Blickpunkt ständig. Als zentrales Orientierungszentrum ist der auktoriale Erzähler anzusehen, der seine Rolle oft nur für Augenblicke seinen Gestalten überträgt. Ohne ausdrücklichen Hinweis ist im folgenden Text durch Signale der persönlichen Wertung und stilistischen Färbung zu erkennen, daß es Anna ist, die das eben Vorgefallenen rekapituliert:

"Tenhle dr. Freund, jež by při prvním zoení z kvartýru nejraději okamžitě vyhodila, jak jí přišel vlastně vhod. Baval Tonouše až do nejposlednější chvílčinky, když už nebylo žádných přípravných výkladů třeba, poněvadž nebylo k nim prostě času.

Zbyvalo jen Tónu vzít a postavit ho velebnému pánu tváří v tvář, ten at' si to s ním vyřídí, od toho je tady.

Nerad, nerad Tóna, chudák, měl se k tomu svatému pomazání, ale pan kaplan překvapené jeho námitky vyřídil velmi zkrátka, bez dlouhých cavyků rutinnou, ve sterých případech již osvědčenou, a bylo dobře."⁶⁷

Zu den Merkmalen subjektiver Wertung gehören die das persönliche Verhältnis bezeichnenden familiären Formen des Namens Antonín, Tonouš und Tóna sowie das wertende Attribut "chudák". Negative Emotionen drückt das verstärkte Demonstrativpronomen vor dem Namen Dr. Freundes aus. Umgangssprachlich ist auch die Stellung des Subjekts außerhalb des Satzes.

Auf der lexikalischen Ebene deuten auf die Umgangssprache: "kvartýr", "bez dlouhých cavyků" und die nicht eben geläufige Diminutivform "chvílčinka".

Fehlerhaftes Tschechisch ist "od toho je tady" anstelle von

"k tomu je tady" oder "proto je tady". (Dazu ist anzumerken, daß Annas Muttersprache Jiddisch ist und daß ihr auch im Gespräch gelegentlich Fehler unterlaufen).

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der erlebten Rede ein widersprüchlicher Charakter eigen ist. In ihrer formalen Struktur tendiert sie zum Erzählerbericht. Mit der direkten Rede verbinden sie aussagespezifische, semantische und stilistische Merkmale. Zu ihrer Konstituierung ist jedoch eine ausreichende Konzentration differenzierender Merkmale erforderlich. Treten sie nur signalartig in unzureichender Dichte auf, so liegt ein mehr oder weniger personal gefärbter Bericht vor. (Doležels Bezeichnung "smíšená řeč" wurzelt in seiner eigenen Terminologie, die auf strikte Trennung zwischen sprachlicher Struktur und literarischer Funktion bedacht ist. Isoliert soll sie deshalb nicht übersetzt werden).

Historisch gesehen geht der subjektiv gefärbte Erzählerbericht der erlebten Rede voraus. Das Eindringen sprachlicher Elemente der Personenrede in den Bericht ist ein komplizierter und vielschichtiger Prozeß. Doležel unterscheidet drei Ausformungen dieses Prozesses, die sich sowohl durch ihren Charakter als durch ihre stilistische Funktion unterscheiden.

Bereits zu Beginn des literarischen Realismus erfährt die Schriftsprache wesentliche Veränderungen in ihren syntaktischen und lexikalen Normen, indem sie sich an der Volkssprache orientiert. Die neuen sprachlichen Mittel haben im realistischen Stil u. a. evokatorische Funktion, d. h. sie rufen die Atmosphäre eines bestimmten lokalen oder gesellschaftlichen Milieus hervor.⁶⁸ Auf dieses Phänomen weist Vinogradov anhand seiner Studien über verschiedene Werke der russischen Literatur hin. So schreibt er etwa über den Stil von Tolstojs "Vojna i mir": "Die Sprache des Autors ändert sich ständig in ihrer expressiven Färbung, als ob in ihr Merkmale des Denkens, Wahrnehmens und Sprechens der beschriebenen Helden durchschienen; dadurch wird sie semantisch vielfarbig und erlangt zugleich - bei syntaktischer

Ganzheit eines einheitlichen stilistischen Systems - eine ungewöhnliche Tiefe und Komplexität der Bedeutungsperspektive."⁶⁹

Einen weiteren Schritt bildet das Eindringen konkret identifizierbarer Signale der erlebten Rede in den Erzählerbericht. In der tschechischen Prosa geschieht das gerade bei B. Němcová, also bei der Autorin, deren Werke Doležel als exemplarisch für den "klassischen Stil" anführt. Es handelt sich in ihren Erzählungen - besonders in "Babička" und "Pohorská vesnice" - um expressive Elemente, vor allem um Ausrufesätze, mit denen die Erzählerin die epische Objektivität durchbricht und sich durch die Kundgabe von Sympathien und emotionalen Wertungen einen Augenblick mit dem subjektiven Fühlen einer Gestalt identifiziert.⁷⁰ Solche Formen der erlebten Rede sind bei B. Němcová allerdings noch wenig ausgeprägt und modifizieren den Bericht nur sporadisch.

Ähnliche Erscheinungen, allerdings in weit größerem Umfang, beobachtet A. Neubert im Werk der englischen Schriftstellerin J. Austen. Bei dieser Autorin geht es nicht mehr allein um Keime der erlebten Rede, die spontan in den Bericht gelangen; die Einfühlung in das Innenleben der Gestalten durchdringt die objektive Darstellung bereits in beträchtlichem Maße und verleiht den Romanen einen ausgesprochenen Erlebtheitscharakter. Dennoch bleibt der Erzählerbericht dominierend und bestimmt wesentlich die sprachliche Gestaltung des neuen Stilistikums. Neubert spricht von "auktoraler" erlebter Rede. Der häufige Gebrauch von Einleitungsverben ordnet die gedachten und gefühlten Inhalte syntaktisch dem Bericht unter, und auch in der lexikalischen Struktur ist noch keine Differenzierung gegenüber der Erzählersprache zu erkennen.⁷¹

Waren die bisher geschilderten Formen des subjektivierten Berichts frühe Ansätze auf dem Wege zur vollentwickelten erlebten Rede, so tritt eine weitere, äußerst komplizierte Spielart des personal gefärbten Berichts erst auf, als diese in ihrer kompakten Form wieder zerfällt. Eine ana-

loge Erscheinung war bereits bei der nichtangeführten direkten Rede zu beobachten. Bei modernen Autoren dient die unentwirrbare Verflechtung von Bericht und erlebter Rede in syntaktischer Einheit als Ausdruck gewollter Mehrdeutigkeit epischer Vorgänge.⁷² Nach den von Doležel angeführten Belegen zu schließen, erscheint dieses Stilmittel in der tschechischen Literatur nicht vor den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts. Für unseren Autor hat es demnach keine Bedeutung.

Čapek-Chod verwendet die erlebte Rede in mannigfaltigen Gestalten und Funktionen. Dominierend ist dabei die kompakte Form in Verbindung mit dem personal gefärbten Bericht. Dieser ist grundsätzlich überall dort zu erwarten, wo der Erzähler auf den übergeordneten Standpunkt verzichtet und aus der Perspektive der Gestalt erzählt. Stilistisch relevant wird er aber erst, wenn emotionale Elemente konkret erkennbar werden, die über die bloße Anwesenheit hinaus auch eine subjektive Sicht des Helden manifestieren. Eine andere Möglichkeit ist die extreme Einschränkung des optischen und akustischen Wahrnehmungsbereichs. Das geschieht z. B. während Vondřejc' Siechtums auf dem Krankenlager, wo er alles um ihn herum Geschehendes nur mutmaßen kann. In diesem Fall ist der Bericht von den Adverbien "patrně" und "zřejmě" durchsetzt.

Als Hauptfunktionen der erlebten Rede sind der Gedankenmonolog, die Retrospektion und der erlebte Eindruck zu nennen. Für die Wiedergabe des gesprochenen Wortes wird das Stilmittel dagegen sehr selten verwendet. Bei den wenigen Belegen handelt es sich um erinnerte Äußerungen, die in längere Retrospektionen eingebettet sind.

Vor der eingehenden Untersuchung der einzelnen Funktionen soll ein längeres Zitat angeführt werden, an dem sich mehrere der erwähnten Aspekte vereint beobachten lassen.

Das Scheitern der von Vestyd forcierten Abreise ins mährische Mírostřež (Olmütz) durch Annas Selbstmordversuch erscheint Vondřejc als eine der letzten schwerwiegenden Unterlassungssünden gegen eine entscheidende Wende in seiner vom Niedergang gezeichneten Lebensbahn. Schon wenige Wochen danach muß er die mittlerweile eingetretenen Konsequenzen seiner Entschlußlosigkeit resigniert zur Kenntnis nehmen. In der Erinnerung tauchen noch einmal einige deprimierende Details jenes unseligen Tages auf:

"Dnes to ovšem už byla těžkost více morální, neboť byl to také škrť přes všechny jeho naděje přes mírostřežské a každé jiné hodláni. To poznal velmi přesvědčivě ještě téhož dne, kdy Annu na klinice notně se vykřičevší dovezl do jejího bytu - stalo se to už za soumraku - a když se mu náhle rozbřesklo, ano rozhořelo, nač měl vlastně nejdříve vzpomenouti, že celá nádražní historie An-nina a - jeho - bude zítra stát ve všech pražských listech, vyskočil jako jelen, a pryč a pryč. Musel nutně mluvit s člověkem, jemuž na oči přijíti nejméně v této chvíli toužil - s Hejholou, tent' jediný s to jest, aby zabránil ...

Když ho Anna postřehla u dveří, procitla z hořekavého paroxysmu své bolesti po pokoji nošené a zastavila jej.

Nepustí ho! Kamže chce jít!?

Vondřejc vyložil jí, co nutno opatřit, aby se zítra po celé Praze nemluvílo než o nich dvou.

O, jí je to jedno, čím víc, tím líp! At' se to doví celý svět!

Také páni u Šaršlů?

Ti se to dovědí přece hned, když nepřijde do obchodu, mínila Anna melancholicky a byla ochotna jej propustiti, ale snad ji tu nenechá samotnou, at' počká aspoň, až se vrátí mladá paní.

(....)

Ostatně, už je jí slyšet na chodbě... je to ona a ještě nějaký jiný ženský hlas, ustrašený, at' počká, až zajdou do kuchyňky - teď at' běží, ale at' je tady hned! 'Sic to víš!'

(....)

'Potom by přišly do novin jiný věci!'"73

Das Zitat beginnt, wie bereits aus dem Kontext hervorgeht, mit einem Gedankenbericht, in den gegen Ende des Abschnitts immer häufiger Elemente personaler Rede eindringen: elliptische Nebensätze, durch Gedankenstriche hervorgehobene

Satzglieder und (im zweiten Teil des letzten Satzes) die Praesensform des Verbums.

Das erinnerte Gespräch erscheint in erlebter Rede, Teile daraus sind berichtend verkürzt. Es schließt sich eine kurze erlebte Wahrnehmung an, die Bestandteil einer Replik ist. Die kleine Szene mündet schließlich in Annas erpresserische Drohung, einen öffentlichen Skandal zu entfachen, falls Vondrejč erneut versuche, sie zu verlassen. Diese Drohung wird in direkter Rede wiedergegeben und drückt eine Steigerung aus. Anna dürfte die beiden Sätze mit größerem Nachdruck ausgesprochen haben. Da die Abfolge erlebte Rede - direkte Rede in mehreren Beispielen zu beobachten ist, kann angenommen werden, daß der Autor dieses gradierende Ausdrucksmittel bewußt verwendet.

Der innere Monolog stellt die Reaktion dar, die Geschehnisse und Eindrücke der äußeren Welt in einer Gestalt auslösen. Im Vordergrund stehen Gedanken und Empfindungen. Das reflektierende Bewußtsein bemüht sich, Erfahrungen zu verarbeiten und den Stoff in seinen Gedankenkreis und seine Innenwelt einzuschmelzen. Längere Reflexionen treten in der Regel nach Wendepunkten des Geschehens auf, an denen sich eine Person ihr Verhältnis zur Umwelt klarzumachen sucht und Bilanz über eigene Handlungen und Versäumnisse zieht.

Für Vondrejč, dessen Schicksal im Rahmen des dargestellten Lebensabschnittes auf einer abschüssigen Bahn verläuft, sind Wendepunkte fast immer neue Tiefpunkte. Je deutlicher er sich seiner Ohnmacht bewußt wird, desto häufiger begibt er sich auf jene selbstquälerischen meditativen Streifzüge durch Prag, "die, je länger sie waren, ihn immer weiter von seinem Ziel entfernten - mit sich selbst ins reine zu kommen."⁷⁴

Vondrejč' innere Monologe werden überwiegend in kompakter erlebter Rede wiedergegeben. Andere Stilmittel - die fingierte direkte Rede in der ersten und der zweiten Person - spielen demgegenüber eine untergeordnete Rolle. Wird in längeren Reflexionen vergangenes Geschehen rekapituliert,

so schwindet in der Regel der Grad der Erlebtheit, und das Stilmittel nähert sich dem Bericht. Diese Tendenz wird durch den Gebrauch des Praeteritums und die Notwendigkeit der Benennung des Reflektierenden - direkt oder als Apposition - verstärkt.

Entschlußlosigkeit, nebulöse Zukunftspläne und Ekel vor der eigenen Passivität verleihen den meisten Monologen ihren stereotypen Charakter. In den Vordergrund rückt immer wieder der Gegensatz zwischen dem Wissen um die sexuelle Hörigkeit und der spontanen, unüberwindbaren Abneigung gegenüber der Person Annas. Auch der wiederholt geäußerte Despekt der Umwelt über das ungleiche Verhältnis verstärkt den inneren Konflikt. Dennoch ist sich Vondrejč stets seiner physischen Abhängigkeit bewußt, wodurch sich eigene Pläne in fiktive Träumereien auflösen:

"Dnešní den!...

Vždyť přece, co dnes čeká, znamená konec ponížení, začátek povznesení, nové dráhy, výšvih k ryzí, výhradní literatuře bez korektorské otročiny... znamená básnickou rehabilitací, postavení jeho jména tam, kam náleží, a snad možno, že i - vysvobození...

(.....)

Dnes dostane čtyři sta zlatých...!

Což pak... aby se... přece jenom konečně jednou k Anně nevrátil!

Dnes večer aby už nepřišel!

Zítřka v téhle chvíli bouchala by pod ním již kola do kolejí, tíhnocích k Hamburku. Neboť z Evropy by musei zmizet, sic by Anna jej našla jistě, i kdyby se ukryl třeba někde jako červ pod kamenem!

Na Mírostřež není už pomýšlení, o té Anna ví...

Mráz ho přešlehl, když si vzpomněl, že by tam mohla za ním přijet. Teď by se nerozpakovala ani okamžik.

V Americe by mu snad kynula budoucnost, majít tam našinci také žurnály, a on přece jenom není pouhým lyrickým básníkem."75

Noch krasser manifestiert sich Vondrejč' Furcht vor Entscheidungen in einer Situation, in der ihm feste Entschlossenheit aus der Sackgasse seiner verfahrenen Existenz herausgeholfen hätte. In der mährischen Zeitung "Cyrill" wird ihm unverhofft die Stelle eines Chefredakteurs ange-

boten, eine Tätigkeit, die ganz seinen Fähigkeiten und Neigungen entspräche und einen wesentlichen sozialen Aufstieg mit sich bringen würde. Auch hier handelt Vondrejč im Bewußtsein seiner sexuellen Abhängigkeit und täuscht sich mit lächerlichen Vorwänden:

"Teoreticky si umínil, že najisto odjede - pozítří, a při tom umínění teplá vlna opláchla jeho srdce Vystydovou novinkou, že se Mirza rozešla se svým mužem.

Bude-li se však zabývati problémy, nikdy nenapiše svůj referát...

Ostatně ví, co udělá!...

Pochodí-li tentokráte dobře, bude-li dr. Pateydel spokojen, nepojede do Mírostřeže, jinak ano! Dá to na štěstí. Poněvadž si však přeje vrátit se ke svému zamilovanému "Cyrillovi", zrovna proto bude co nejstrannějším a napíše referát, jak nejkrásněji dovede, aby neopravoval fortune!

Nedopadne-li, potom i sám osud si přeje to, co Vondrejč...!"⁷⁶

Diese beiden Beispiele mögen genügen.

Die zahlreichen Monologe bieten eine erschöpfende Charakteristik der Titelgestalt, so erschöpfend, daß direkte Charakterisierung durch den Erzähler überflüssig wird und, wo sie erscheint, pleonastische Wirkungen zeitigt.

Eine weitere Funktion der erlebten Rede ist die Retrospektion. Da das Stilmittel, wie bereits dargelegt wurde, in seiner sprachlichen Struktur einige Gemeinsamkeiten mit dem Erzählerbericht hat, eignet es sich bestens für den "epischen" Monolog. Nach Doležels Angaben verwenden moderne Autoren (Řezáč, Očenášek u.a.) die erlebte Rede bevorzugt zur Darbietung von Etappen der Exposition.⁷⁷

Bei Čapek-Chod dient die erlebte Rede lediglich zur Verknüpfung retrospektiver Partien mit der Handlungsgegenwart. Ein innerer Monolog motiviert die Rückschau und stellt sie in einen bedeutungsvollen Zusammenhang. Wird die Reflexion am Ende wieder aufgenommen, dient sie meist der Kommentierung des Erinnererten.

Bei längeren Retrospektionen, in denen szenische Darstellung dominiert, wird die Erinnerungsperspektive in der Re-

gel aufgehoben, kommentierende Reaktionen ordnen sich dann dem erlebenden Bewußtsein zu.

Zu den personalen Bewußtseinsprozessen gehört auch der erlebte Eindruck. Die Darstellung äußerer Dinge im Spiegel der Gestalten bedeutet das literarische Nachvollziehen des realen Wahrnehmungsvorganges. Diese Technik ermöglicht es dem Schriftsteller, Erscheinungen der Außenwelt mit großer Plastizität wiederzugeben. Der Blickwinkel einer Person, der für die erlebte Rede charakteristisch ist, realisiert sich in der erlebten Wahrnehmung im buchstäblichen Sinne des Wortes. Die Romanfigur erblickt einen Ausschnitt der sie umgebenden Wirklichkeit.

Čapek-Chod verwendet den erlebten Eindruck in allen seinen Romanen ausgiebig, vor allem bei Personenbeschreibungen. In "Antonín Vondřejc" sind dieser Technik gewisse Grenzen gesetzt, da der Held größtenteils mit seinen eigenen Problemen beschäftigt ist und selten ein offenes Auge für seine Umgebung hat. Im gleichen Maße, wie er durch seine Willensschwäche immer wieder zum Objekt von Entwicklungen wird, wächst das Bedürfnis, sich seiner Entscheidungsfreiheit zu versichern. Diesem Bedürfnis entspringt auch jene kleine Szene, in der er mit Anna ein recht geschmackloses Spiel treibt, um sich - entgegen der Wirklichkeit - als aktiver Faktor in der Beziehung bestätigt zu sehen. Anna hat Vondřejc vom Theater abgeholt, wo eines seiner Stücke aufgeführt wurde. Sie vereitelt einen kleinen Flirt mit einer jungen Schauspielerin und führt Antonín "wie einen aufgelesenen Hund" nach Hause. Um ihn nicht weiter unnötig zu reizen, hält sie einen gewissen Abstand zu ihm. Diesen Umstand benutzt Vondřejc, um ihre Schritte zu beeinflussen:

"'Proklatá ženská,' řekl básník už hnedle nahlas a ulekaně ohlédl se, neslyšela-li.
 Tam jde po druhé straně, a kdyby zůstal stát, zastaví také! Zkusme to!
 Nezastavila navlas ihned, ale šla ještě několik krůčků, ohlédla se po něm a teprve teď stojí.
 (....)
 Hle, ani ten hrozný klobouk nemůže ji zostuditi,

sochu krásnou v každém svém posunu, aniž by to věděla.
 Věru, že krásná socha, tak jest a kdekdo to musí uznat - proklatě!
 Jako taková Michelangelova Noc bez marnosti - smutná.
 Angelova Noc a Anna!

(.....)

Hle, nyní stojí šikmo naproti sobě, Vondřejc půjde jako zpět k divadlu, a také jde. Anna stojí. On jde deset, patnáct, dvacet kroků zpět a náhle přidá do kroku a tu teprve uzdá se vzdálenost nebezpečnou, i vykročí také, ale tak, jako kdyby ji za sebou strhl lasem, kol jejího pasu otočeným.

Nechtěla si zadat, ale konečně ji železná nutnost přece strhla silou neodolatelnou."78

Ein weit fruchtbareres Feld bietet sich der erlebten Wahrnehmung in den Sterbeszenen. In diesem gewaltigen Bewußtseinsstrom erreicht Čapek-Chods Erzählkunst ihren höchsten Gipfel.

In einem Zustand zwischen Fieberträumen und Halbwachsein versucht Vondřejc, dem unaufhaltsamen Prozeß der physischen Auflösung zu trotzen. Er dichtet Balladen, memoriert und sucht hartnäckig nach Antworten auf existenzielle Fragen. Währenddessen dringen Marschmusik und das Klirren von Gläsern aus einem benachbarten Biergarten in sein Zimmer. Durch diese Offensive des vulgären, gesunden Lebens auf die bangen Fragen eines Überflüssigen und Ausgestoßenen wird die menschliche Tragik mit jenem Hohn konfrontiert, der für die Weltsicht des Autors so typisch ist.

Der Beobachtungshorizont hat sich inzwischen so weit eingengt, daß Vondřejc nur noch das Absterben seiner Glieder beobachten kann:

"Tak co? Bude s to, aby uvedl v pohyb svou pravici? Kuráž!
 Nikoli, nepodařilo se to. Což nebylo především žádným překvapením, neboť jeho ruka probouzí se zpravidla až po delším úsilí.
 Ale dnes nehnul ani prsty, jimiž přece ještě před usnutím zapsal humoristickou pointu, kterak stružku máti objevila v dětském lůžku.
 Kriste Ježíši! Což jeho prsty dnes neprocitnou?"

Pravice jeho jako od těla uražená zůstala ležet na pokrývce a neposlechla povelu."79

Die fortschreitende Paralyse führt schließlich zum allmählichen Gedächtnisschwund, dem der sterbende Dichter mit aller Kraft entgegenzuwirken sucht:

"Jeho hrst leží na knize. Kniha je Herberta Spencera Filosofie souborná u výtahu, její pořídil, pořídil, pořídil F. Howard Collins. Díky bohu, to jméno je tu! Nepozbývá tedy paměti.

Sladko bylo Vondřejcovi z pocitu úlevy, sladko, ej! Hle, pozoruje i to, že týmž okamžikem s Howardem Collinsem se mu vrátil do palce pravice a obou sousedních prstů hmat. Bude snad přece jen ještě psát verše!

(....)

Dosud se sice neprobil ani k 'Základům biologie', ale jaképak čtení v takovém foliantu jedou rukou?! Neboť levá... levá, ta už před několika týdny právě tak umřela, jak nyní umírá pravá! Či jsou to jenom dny! Ale ne! To není možné. Vždyť pravice jeho přijde k sobě"80

Diese beiden Beispiele können nur einen begrenzten Einblick in Čapek-Chods Darstellungskunst innerer Vorgänge vermitteln. In die komplexe Struktur des Bewußtseinsstroms fließen z. B. spontane Visionen aus der frühen Kindheit ein, in denen Vondřejc den böhmisch-deutschen Dialekt seiner Mutter vernimmt, der ihn schmerzlich an die nicht ausgenutzte Mutterliebe gemahnt: "Woi' niat, maj schöi's kloj's Böivl, hóst wohl 'nen Trám ghót?" "Öitza óda láf, Tonnerl, d' Muada mou schoffa géja."⁸¹

Träume mit ihrer Technik der Montage, in der sich heterogene Dinge und Personen in fremdartiger und verblüffender Weise alogisch verquicken, sind wohl auch ein Symbol dafür, wie schwierig es für den egozentrischen Dichter selbst in gesunder Verfassung war, die verwirrende Vielfalt in seiner Umwelt gedanklich zu ordnen.

Eine ähnliche Intensität des Ausdrucks ist Čapek-Chod in späteren Werken nicht mehr gelungen.

Es bleibt nun zu untersuchen, welche Qualität dem Determinismus in diesem Werk zukommt.

"Seiner eigenen Schuld," so urteilt der Erzähler über Vondrejč, "und die war bedeutend genug, wurde er sich niemals bewußt, die unbedachtsame Gemütsart des egozentrischen Lyrikers machte ihn auch dann noch unfähig, mit sich selbst abzurechnen, als das Unglück bereits da war. Immer legte er die Ursache alles eigenen Übels nach außen: Fatum, dios aisa!"⁸²

Eine extrem passive Lebenseinstellung und die geschilderten gesellschaftlichen Verhältnisse und Vorurteile hätten sicher als determinierende Faktoren genügt, dem Schicksal eines armen Dichters jenen Verlauf zu geben, den er in diesem Roman nimmt. Allerdings wäre dann wohl etwas Ähnliches daraus entstanden, wie Šimáček's pedantisch motivierte literarische Niedergänge, oder, im günstigeren Fall, wie Mrštík's "Santa Lucia".

"Antonín Vondrejč" erhält sein originelles Gepräge jedoch aus der tragikomischen Weltsicht, die ein Fatum, ein dämonisches Es, also eben jene bereits erwähnte inkommensurable Gottheit, die mit dem menschlichen Leiden ihr kurzweiliges Spiel treibt, voraussetzt.

So dürften denn wohl auch jene Überlegungen eines unbeteiligten Augenzeugen des absurden Mummenschanzes während der Hochzeitsfeier als Kredo des Autors angesehen werden:

"Die Welt muß sein, weil sie nicht aufhören kann zu sein, und da es keinen Verstand gibt, der sie leitet, ist das menschliche Leben - selbst nur ein reiner Zufall - aus lauter unvorhersehbaren Ereignissen zusammengewoben, wie ein Zinnguß zum Dreikönigstag."⁸³

Zufälle, die aus dem fehlenden Weltverstand, also einem fehlenden metaphysischen Prinzip resultieren, werden je nach dem Blickwinkel des Betrachters als gleichgültiges oder als tückisches Schicksal angesehen.

In "Antonín Vondrejč" werden zwar viele Gestalten mit "bizarren Zufällen" konfrontiert - so z. B. auch der dynamische Floryš Vestyd, der zum Rigorosum ausgerechnet den

Leichnam seines Freundes sezieren muß -, fatale Bedeutung haben sie jedoch nur für den zaghaften Vondřejc. Selbst Anna schafft sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten ihr eigenes Schicksal. Das Fatum kann nur dem willensschwachen Träumer, der das Steuer seines Lebens aus den Händen gibt, Fallstricke legen. Dem Starken gegenüber ist es machtlos. Stärke ist allerdings in der naturalistischen Dichtung in erster Linie biologische Stärke: eine robuste Konstitution und eine eiserne Gesundheit. Der kranke Mensch wird zur Seite gedrängt, er endet auch bei Čapek-Chod - wie schon bei Šlejhar - in unglaublicher Erniedrigung und muß noch dazu das höhnische Grinsen des Schicksals ertragen.

Folgenschwere Zufälle treten im Leben der Titelgestalt in so großer Anzahl auf, daß kein Zweifel am Wirken eines Fatums bestehen kann. Nicht die einzelne unerwartete Wendung, sondern erst die Kette bestätigt seine Existenz. Im konkreten Fall vermeidet der Erzähler die Mystifizierung, er deckt realistisch die Hintergründe auf und entkleidet damit den einzelnen Zufall jeglichen dämonischen Charakters.

So ist es auch in dem Fall, in dem der Held ausnahmsweise einmal nach oben stolpert. Vondřejc soll sich beim Chef seines Blattes melden, gelangt aber nur bis in das Vorzimmer, wo er den Befehl erhält, sich zur Audienz in eine Telefonzelle zu begeben:

"To byla vlastní audienční síň šéfova a stroj tu neměl kliky, nad ním hlučně tučný nápis:
P o l o h l a s n ě ! !

Podle návodu vyčkával tu Vondřejc trpělivě, až bude osloven. Po dlouhé, dlouhé chvíli zarachotil dřevěný zvonek telefonu - kovových nebylo v celém závodě - a ozval se hlas i telefonem sténavý:
'Pan Vondřejc?' a aniž čekal na přisvědčení, dodal:
'Jmenuji vás členem redakce. Bližší vám sdělí kolega noční redaktor!'
A telefon oněměl jako orakulum, kteréž nikdy nic nedodává."84

Diese an Kafka erinnernde Szene wird im nachhinein so ausführlich kommentiert, daß sie jeglichen Anflug des Geheim-

nisvollen verliert. Die Benutzung einer neuen technischen Errungenschaft mag von einem Zeitgenossen als genialer Trick zur Suggestion überirdischer Autorität empfunden worden sein, dahinter verbirgt sich jedoch nichts weiter als ein kühl kalkulierender moderner Manager, der irrtümlicherweise Vondrejč wegen seines Theatererfolgs für einen ehrgeizigen, dynamischen Mitarbeiter hält und ihn befördert, diesen Fehler aber bald wieder korrigiert.

Das eklatanteste Beispiel für die "raffinierte Ironie des Schicksals" ist jene Kumulation dreier Zufälle, die den entscheidenden Bruch im Leben des Helden herbeiführt. Vondrejč erfährt durch eine Indiskretion, daß seiner Lyriksammlung "Befleckte Empfängnisse" der Staatspreis für Kunstförderung zuerkannt worden ist. Mit gestärktem Selbstbewußtsein erscheint er auf dem Amt, wird jedoch mit der paradoxen Tatsache konfrontiert, daß die Auszeichnung nicht dem Original, sondern der deutschen Übertragung Dr. Freunds gilt. Tief deprimiert kehrt Vondrejč in die Folterkammer seines Korrektursaals zurück, gelangt aber nur bis an die Pforte, wo ihm die fristlose Kündigung wegen übersehener Druckfehler ausgehändigt wird. Beim Beginn einer neuen Lyriksammlung - sie trägt ironischerweise den Titel "Das sichere Glück" - wird bereits die Überschrift durch mehrere sternförmig angeordnete rote Punkte verziert. Der Ausbruch der tödlichen Krankheit kündigt das bevorstehende Ende an.

Auch diese Kette tragikomischer Ereignisse verdichtet sich nicht zur Groteske, da der Erzähler die Einzelsituationen grundsätzlich realistisch motiviert. So erinnert Vondrejč' Gang zum Ministerium wiederum an Kafka und weckt unheilvolle Ahnungen. Die Behörde ist in drei an einem Hang übereinandergebauten Kleinseitner Häusern untergebracht, die durch eingezogene Treppen verbunden sind. Vondrejč bewegt sich unermüdlich aufwärts und gelangt dennoch zweimal nach langen Mühen ins Kellergeschoß. Es bleibt in der Schwebe, ob es sich hierbei um ein symbolträchtiges Detail oder lediglich um die Beschreibung einer lokalen Gegebenheit handelt.

Selbst die Beamten sind nicht automatenhaft reduzierte Gestalten, sondern offenbaren hinter ihren kalten Mienen gelegentlich menschliche Züge. So bringen sie Vondrejč Anerkennung für seine dichterische Leistung entgegen und geben einen Einblick in den byrokratischen Mechanismus, der solche absurde Entscheidungen hervorbringt: Deutsche und tschechische Eingaben werden in Wien von gesonderten Stellen bearbeitet, Dr. Freund hatte wahrscheinlich die begeisterten Berliner Rezensionen seinem Antrag beigelegt, während Vondrejč im Führungszeugnis als "nicht ganz anstandslos" bezeichnet wurde, weil er in illegitimer Gemeinschaft mit einer Kellnerin lebt.

Mit solchen Erhellungen hebt der Erzähler selbst die von ihm implizierte Fatalität der Situationen teilweise wieder auf. Der Naturalist (im spezifischen Wortverstand) wird vom Realisten widerlegt.

Erst in den Hochzeitskapiteln verlieren kausale Zusammenhänge jegliche Bedeutung für die Erzählstruktur. In den Vordergrund tritt ein Spannungsverhältnis in der Kombination auseinanderstrebender Elemente. Damit wird die Voraussetzung für groteskes Gestalten geschaffen.

Zu diesem Zeitpunkt ist der Held durch seine physische Verfassung jeglicher Einflußnahme auf seine Umgebung beraubt. Diese wird nun ihrerseits aktiv, ja geradezu aggressiv und verhöhnt den Hilflosen mit einer absurden Maskerade. Das chaotisch vibrierende Geschehen entspringt zwei Umständen, die beide mit der Ohnmacht des Betroffenen zusammenhängen. Da ist einmal die Trauungszeremonie "In articulo mortis", die alle Assoziationen, die an die Vorstellung eines Hochzeitsfests gebunden sind, auf den Kopf stellt. Vondrejč hatte die Heirat, die er nicht wollte, so lange hinausgezögert, bis er gesundheitlich nicht mehr in der Lage war, vor dem Altar zu erscheinen. Nun ist Anna der bestimmende Teil und ertrotzt sich die Trauung auf dem Totenbett. Es gehört zur Ironie von Vondrejč' Leben, daß das Fest, mit dem eigentlich ein neuer Lebensabschnitt beginnen sollte, für ihn zur Vorfeier seiner eigenen Beerdigung wird.

Die Zeremonie beginnt mit der Letzten Ölung, und bitterer Hohn ist auch allen folgenden Details eigen: Der Geistliche beschließt seine Predigt mit den Worten: "Dieser Tag, mein lieber Sohn, ist eigentlich der glücklichste Tag in ihrem Leben", und ein stark angeheitertes Männerquartett singt gleich darauf das Lied "Was war das für eine Glückseligkeit!"

Den eigentlichen grotesken Wirbel verursachen aber die Gäste, die sich in so großer Anzahl eingefunden haben, daß die kleine Wohnung zu bersten droht. Doch nicht in erster Linie die Zahl, sondern das Unmotivierte ihrer Anwesenheit schafft ein groteskes Mißverhältnis. Niemand ist wirklich angereist, um den Brautleuten eine Ehre zu erweisen; die unterschiedlichsten Zufälle sind Ursache ihres Zusammentreffens. Annas vulgäre Schwester Iza hat ihren Mann während eines Ehestreits verlassen, Dr. Nečásek erscheint, um sie wieder abzuholen. Die voluminöse, bärtige Prinzessin Pychnowská, die Anna zum Katholizismus bekehrt hat, kommt mit ihrem Gefolge, um das Patengeschenk zu überreichen. Dr. Freund, inzwischen vom Wahnsinn befallen, ist aus dem Irrenhaus geflohen und sucht bei Vondřejc Zuflucht. Er trägt den Anwesenden sein neues philosophisches System vor und vollzieht mit seinen hypnotischen Fähigkeiten am todkranken Dichter das Wunder der Auferstehung. Dabei verschlingt er eine Unzahl geräucherter Knackwürste. In den Hausgängen drängt sich das Volk des ganzen Stadtviertels, um das sensationelle Spektakel mit gierigen Augen zu verfolgen. So hat sich der Traum des Dichters, in Prag bekannt zu werden, auf ganz besondere Weise erfüllt.

Einziges erkennbares Kompositionsprinzip dieses auf den ersten Blick amorphen Romans ist die Darstellung in Kontrasten. Diese Technik ist Ausdruck des Sinngefüges, eines Sinngefüges negativer Art, das D. Moldanová sehr treffend so charakterisiert:

"... Čapek schildert das Leben und das langsame Sterben seines Helden im Kontrast zu Annas strotzender Vitalität: je schwächer der Dichter wird, je mehr er

seinen Fieberphantasien und der Bewußtlosigkeit anheimfällt, desto stärker steht Anna im realen Leben, übernimmt in ihrer Beziehung die Hauptrolle und manipuliert ihn geradewegs. An Vondrejč' Totenbett meldet sich das Leben zu seinem Recht, das Leben, das durch des Dichters Geliebte und ihr Kind verkörpert wird. Die persönliche Tragödie eines einzelnen vollendet sich, das Leben aber endet nicht, es geht weiter, verhält sich ihr gegenüber gleichgültig. Diese Divergenz zweier Schicksale, das des kranken, physisch verfallenden Mannes, der sich vom äußeren Leben loslöst und das der Frau, die vor Leben strotzt und durch die Mutterschaft aufblüht, ist zugleich das Symbol für den Gegensatz zwischen einer Welt geistiger Werte und einer Welt animalischer Vitalität, die über den Geist siegt."85

Die ständige Konfrontation verschiedenartiger Schicksale und Lebenseinstellungen dient ihrer gegenseitigen Beleuchtung und enthebt den Erzähler der Notwendigkeit expliziter Sinngebung. Der weltanschaulichen Skepsis und Ratlosigkeit entspricht der ambivalente Charakter der meisten Situationen. Diese Technik funktioniert nur so lange, wie die Unvereinbarkeit der konfrontierenden Handlungslinien gewährleistet ist. Treffen sie sich in einem Punkt, wird ihre Symbolik außer Kraft gesetzt.

Im Verhältnis Anna-Vondrejč geschieht das zu Beginn des zweiten Teils, wo der bereits kranke Dichter einmal nicht von der physischen Erscheinung seiner Geliebten gereizt wird und angewidert reagiert, sondern verstohlen ein Lächeln auf Annas Gesicht betrachtet und dabei ungeahnte Tiefen ihres Seelenlebens vermutet:

"Znal tento úsměv své milenky, i nebylo pěknější ozdoby její drsné krásy nad tento úsměv, pro nějž měl Antonín dávné přirovnání. Připadal mu vždycky jako záblesk sluneční, náhlou průlinou mračen spadlý na tůň. Za okamžik zhasl a tůň se zas oloveně stala neprůhlednou, než oko nezapomnělo nedohlednou hloubku, jakou v tůni ukázal."86

Diese Stelle interpretiert V. Stejskal als das Ergebnis eines Lernprozesses, den der Autor und sein Held durchlaufen haben.⁸⁷ Betrachtet man die Beobachtung jedoch in ihrem weiteren Kontext, so ist eine andere Deutung wahr-

scheinlicher: Čapek-Chod bereitet auf diese Weise das Kapitel "Antonínovo shledání s Annou" (II,6) vor, das als moralisierender Eingriff in den Handlungsverlauf angesehen werden muß.

Von seinen frühesten Erzählungen bis zum letzten Roman propagiert der Autor mit Nachdruck die Verantwortlichkeit der Väter für die von ihnen gezeugten Kinder. Bei diesem Thema vergißt er oft jegliche Zurückhaltung und verletzt sogar - wie in diesem Roman - die Logik der Handlungsentwicklung.

Vondřejc hat sein erotisches Verhältnis immer als Unglück empfunden, als etwas, das ihn an den Boden fesselt und seine Seele zerzaust. Konsequenterweise betrachtet er auch Annas Kind als ungewolltes Element in seinem Leben und ignoriert es. Um diese Einstellung zu korrigieren, versucht Čapek-Chod, die Ursachen des Fehlverhaltens zu beseitigen, indem er Anna nachträglich mit einer gewissen psychischen Differenziertheit ausstattet. Diese "Aufbesserungen" in der psychologischen Charakteristik bewegen sich zwar im Rahmen des Glaubhaften, stören aber das symbolische Beziehungssystem beträchtlich. Vor allem öffnen sie dem Sentimentalen, das der Autor bis dahin erfolgreich zu eliminieren wußte, Tür und Tor.

Recht unvermittelt befinden wir uns dann wieder in der vertrauten Welt des totalen Nicht-Verstehens. Wenn Vondřejc mit weltentrücktem Lächeln das Prachtexemplar seines illustrierten Versepos betrachtet und Anna beim Anblick einer Mädchenfigur in der Vignette des Titelblatts zornig ausschreit: "Daß ihr euch gar nicht schämt, nackte Weiber her-umzuzeigen",⁸⁸ dann stoßen unvereinbare Wertsysteme hart aufeinander.

Weniger komplexer Natur sind die kontrastierenden Episoden zweier weiterer Personen: Hejholas und Vestyds. Beide Nebengestalten werden ausschließlich positiv charakterisiert, enthüllen noch einmal in zugespitzter Form negative Eigenschaften der Titelgestalt und zeigen mögliche Alternativen auf.

In scheinbar gleicher Lage befinden sich Vondřejc und Redak-

teur Hejhola, als sie eines Morgens am oberen Ende des Wenzelsplatzes zusammentreffen. Beide haben fast gleichzeitig ihre Stellung im Verlag "Mírny Pokrok" verloren. Damit erschöpfen sich aber bereits die Parallelen ihrer Schicksale.

Hejhola hatte als aufrechter Journalist über politische Machenschaften berichtet, in die auch einflußreiche Persönlichkeiten seines Blattes involviert waren, Vondrejč hingegen nur einige Druckfehler übersehen, weil er während der Arbeit wieder einmal seinem Selbstmitleid nachgegeben war. Hejhola wird durch sein aktives Engagement zum Mitauslöser einer Massendemonstration, bei der er den Tod findet. Vondrejč ist nur zufällig am Ort des Geschehens und gerät auch hierbei wieder in eine Situation, die nicht der Komik entbehrt. Trotz aller Vorsicht wird er von einem Menschenstrudel mitgerissen, verliert das Bewußtsein und erwacht im Polizeigefängnis. Mit ihren "weitverzweigten Beziehungen" bewirkt Anna seine Freilassung und trägt den Verletzten nach Hause.

Nicht in direkter Beziehung zu Vondrejč steht die Episode des Floryš Vestyd, die das Werk beschließt. Auch sie fungiert als Kommentar zu dessen Schicksal.

Der hanakische Schmied und Autodidakt wird von unstillbarem Ehrgeiz getrieben, zu den Honoratioren seiner mährischen Provinzstadt aufzusteigen. Mit hartnäckiger Entschlossenheit siedelt er in bereits fortgeschrittenem Alter nach Prag über, um Medizin zu studieren. Seine stämmige Frau finanziert das Studium mit den Einkünften eines mährischen Folkloreladens. Vestyds robuste Konstitution und Willenskraft tragen Früchte. Als Doktor der Medizin kehrt er in seine Heimat zurück und ertrotzt sich den ihm zustehenden Platz in der sozialen Hierarchie.

Vestyd eröffnet die Reihe der gesellschaftlichen Aufsteiger, die in den folgenden Romanen in den Mittelpunkt des gestalterischen Interesses treten werden.

III.4. "Turbina"

Als blendend inszenierter Reigen tragikomischer menschlicher Schicksale bietet sich Čapek-Chods populärster Roman dar. "Turbina" erfreut sich bei der Leserschaft bis zum heutigen Tag großer Beliebtheit, was allein die zahlreichen Neuauflagen bezeugen: Das Werk liegt gegenwärtig bereits in 13 Ausgaben vor.

Die Geschichte vom Niedergang der Prager Patrizierfamilie Ulík bildet eine Variante jenes Romantyps, der sich direkt auf der Basis naturalistischer Vorstellungen entwickelte. Den Verfall alter Geschlechter durch erbbiologische Schwächen schildern Th. Mann in den "Buddenbrooks", M. Gorkij in "Delo Artamonovych" und A. M. Tilschová in "Stará rodina" und "Synové". Auch in "Turbina" erscheint das Moment der biologischen Degeneration, wirkt jedoch so mechanisch, daß es kalkulierbar wird. In der zweiten, spätestens in der dritten Generation verkümmern die männlichen Nachkommen, während die Töchter, die nach Ansicht des Autors immer den Vätern nachschlagen, außergewöhnliche Anlagen aufweisen.

Das Problem des jeweiligen Inhabers liegt demnach regelmäßig in der Ausschau nach einem geeigneten Schwiegersohn, der den Erhalt und die Prosperität des Unternehmens gewährleistet. So ist die Firma zwar nicht Trägerin eines alten Namens, ihre Existenz wird durch den biologischen Faktor aber auch nicht in Mitleidenschaft gezogen.

Der gesellschaftliche Ruin der Fabrikantenfamilie Ulík bricht katastrophenartig herein, als Folge des Wirkens der gleichen dämonischen Macht, die Vondřejc' Leben und Sterben in eine grausame Grotteske verwandelte. War aber in "Antonín Vondřejc" nie ganz eindeutig, in welchem Maße ein ursächlicher Zusammenhang zwischen einer bestimmten Lebenseinstellung und den eingetretenen tragikomischen Situationen bestand, so wird in "Turbina" der Kausalnexus grundsätzlich unterbrochen. An seine Stelle tritt das Paradox. Die Sujetführung des ganzen Werkes wird ausschließlich von

der Laune des Schicksals bestimmt. "Turbina" wird damit zum grotesken Gesellschaftsroman, dem ersten grotesken Roman in der tschechischen Literatur überhaupt.

In der analytischen Darstellung der zeitgenössischen Gesellschaft erreicht Čapek-Chod eine ungewöhnliche Breite, mit der er selbst den im gleichen Jahr und im gleichen Verlag edierten Roman "Stará rodina" der A. M. Tilschová weit übertrifft. Er präsentiert dem Leser Vertreter fast aller sozialen Schichten und Gruppierungen: prosperierende und degenerierte Unternehmer, Bankrotteure, Intellektuelle aus der Welt der Kunst, der Medizin und der Astronomie, Beamte, Proletarier und Feministinnen. Er zeichnet das Theatermilieu vor und hinter den Kulissen, die Arbeiterviertel mit ihren Manufakturen, die im Begriff sind, sich in moderne Industriebetriebe zu wandeln, und die Welt der sich in dieser Zeit gerade erst formierenden vorstädtischen Sportklubs.

Prag ist in Čapek-Chods Roman ein gewaltiger Schmelztiegel, in dem sich die verschiedensten Gesellschaftsschichten und unterschiedlichsten Menschentypen mischen und verflechten. Es ist weniger ein festumrissener Organismus als eher eine heterogene städtische Landschaft, in der ein reiches und differenziertes Leben sprudelt.

Diese Sicht der Wirklichkeit beeinflusst natürlich auch die Komposition des Romans. Der Autor strebt nicht die Gestaltung eines Lebensausschnitts an, in dem ein bestimmtes Milieu seine Bewohner formt; er versucht vielmehr, das Leben als buntes Mosaik darzubieten. Das Mosaik erscheint Čapek-Chod als die geeignete Methode, den sich allmählich erschöpfenden Möglichkeiten des monographischen Romans auszuweichen und der Großform der epischen Prosa neue Wege zu erschließen. Diese Tendenz konnte bereits in "Antonín Vondřejc" beobachtet werden.

Den Mittelpunkt der personalen Struktur des Werkes bilden die Mitglieder der Familie Ullik, die in einer altmodischen Villa mit Türmchen und anderen Verzierungen im Zuckerbäckerstil auf dem Grundstück ihrer Manufaktur im Vorort Karlín

an der Moldau leben. Zu dieser Familie gehören der kaiserliche Rat Bohumil Ullik als derzeitiger Inhaber der Firma, seine drei Kinder, die beiden Töchter Tynda und Máňa, Sohn Bouda sowie der wunderliche Schwager Armin Frey. Alle weiteren Gestalten treten zu diesen Personen in mehr oder weniger enge Beziehungen. Da sind zuerst Tyndas drei Verehrer, der amerikanische Millionär John Mour, der athletische Věna Nezmará und der unscheinbare Musiker Rudolf Vážka, ferner eine Freundin, eine Verwandte in der Rolle der Anstandsdame und die deutsche Gesangslehrerin, Máñas Ehemann Dr. Zouplna, Armin Freys Geliebte und der polnische Jude Laib Blumenduft, mit dem Frey geschäftliche Verbindungen unterhält. Blumenduft tritt nur im ersten und im letzten Kapitel auf und bildet den für Čapek-Chods Erzählkunst typischen figuralen Rahmen.

Bestimmende Akteure des turbulenten Geschehens sind diese Personen aber nicht. Wenn alle ihre Pläne und Anstrengungen scheitern, dann nicht deshalb, weil die persönlichen Voraussetzungen für ihre ambitionierten Vorhaben fehlen, sondern einfach deshalb, weil den wichtigsten Gestalten durch einen dummen Zufall gerade dann ein Bein gestellt wird, wenn sie an ihre Flügel glauben. Alle Episoden des Romans dienen der Demonstration dieses tragikomischen Prinzips, zeichnen aber gleichzeitig ein lebendiges Bild der zeitgenössischen Realität, aus der ihre Details grundsätzlich abgeleitet werden.

Im Mittelpunkt steht die Maschine, die dem Werk seinen Titel gibt. Die Rolle der Turbine im Roman ist äußerst vieldeutig. Zum einen ist sie eine konkrete Maschine, mit der Ullik seinen Betrieb modernisieren möchte, zum anderen das Symbol des Industriezeitalters, das unvermittelt in die Altprager Patrizieridylle hereinbricht. In dieser Funktion ist sie auch eines jener Instrumente, dessen sich das boshafte Fatum (als metaphysische Kraft der Materie verstanden) bedient, um die Menschen, die die Grenzen des Materiell-Banalen durch höhere Bestrebungen zu überschreiten versuchen, zu Fall zu bringen und zu verhöhnen.

Turbina ist außerdem noch der Spitzname einer zentralen Gestalt, deren persönliches Schicksal Parallelen zum Schicksal der Maschine aufweist - beide versagen im entscheidenden Moment - und dem Erzähler ein ironisches Verwirrspiel erlaubt.

Der Roman schildert eine Welt im Umbruch zweier Epochen. Die patriarchalische Ordnung des frühen Kapitalismus, die mit gewissen idyllischen Zügen gezeichnet wird, erlischt langsam, und zu Wort meldet sich eine neue Zeit, die Zeit der rigorosen Industrialisierung, des modernen, entwickelten Kapitalismus, für den die Gewinnmaximierung den einzigen gültigen Wert darstellt. Das führt zu einem spürbaren Wandel des Lebensstils innerhalb der bürgerlichen Schichten und im Verhältnis zum Proletariat. Die soziale Mobilität wächst, einigen energischen Plebejern gelingt der gesellschaftliche Aufstieg, was in diesem Werk zu einer Reihe tragikomischer Wendungen in den menschlichen Beziehungen führt.

Obwohl es in "Turbina" keine positiven Personen gibt, lassen sich zumindest in Schattierungen gewisse Sympathien des Autors für die alte, erlöschende Ordnung und ihre Lebensweise erkennen. Ein typischer Vertreter dieser Ordnung ist der dekadente Armin Frey, dem Čapek-Chod als einziger Gestalt des Romans ein tragisches Ende vergönnt, indem er ihn sterben läßt. (Grotesk ist allerdings die Art seines Todes). Diese Tatsache fiel bereits dem zeitgenössischen Kritiker F. L. Fischer auf, der dazu folgendes bemerkte:

"Nur der geniale Falsifikator und Čapeks Liebe, Armin Frey, der Krüppel mit dem schönen Kopf und perverser Liebhaber imitierter Stilhaftigkeit, entgeht am Ende dem höhnischen Grinsen des Schicksals: er kommt in den Trümmern seines heißgeliebten Turmes durch den Sturz in die Trümmer der Turbine ums Leben, bei der Rettung seines - Perserkätzchens. (Wäre es denn kein Grinsen des Schicksals gewesen, wenn mit dem geretteten Leben sein Reiz in der soliden Ehe mit einer Fabrikarbeiterin, die seine Geliebte war, mit Žofka zunichte geworden wäre?) Auch Čapeks Schicksal kann also - gnädig sein."89

Hingegen entbehren die übrigen Vertreter der alten Familien,

die sich anschicken, den Sprung in die moderne Zeit zu wagen, jeglichen Charmes. Im Laufe des Anpassungsprozesses verlieren sie ihre individuelle Ausprägung und werden zu lächerlichen Spießern. Aber auch in den plebejischen Emporkömmlingen vermag der Erzähler keine sympathischen Züge zu erkennen. Animalische Vitalität, vulgäre Manieren, Rücksichtslosigkeit und maschinenhafte Exaktheit reduzieren ihr menschliches Erscheinungsbild.

Am anschaulichsten verkörpert diesen Typ Mr. Mour, der Ingenieur aus dem Prager Arbeiterviertel Žižkov, der es durch technische Erfindungen in Amerika zum Dollarmillionär gebracht hat. Als Erfolgsmensch in die Heimat zurückgekehrt, brilliert er als kühl kalkulierender moderner Finanzmanager. In der karikaturistisch überzeichneten Charakterisierung dieser Gestalt finden sich Vergleiche aus der Tierwelt, aber auch aus der Welt der Automaten:

"Ano, to byl on! V kočovném voskovém museu viděl Václav Nezmar inženýra Moura a to v plastické voskové skupině, od které se dlouho nemohl odtrhnout. Ano, ta gorila, to byl on, jenže tady, dnes, nízká její lebka černých vlasů byla přepečlivě učesána a tvář do leskla vyholena, veleop v panoptiku rovněž neměl pod hustým obočím veliký, černě vroubený monokl. Ale bradu, kupředu jako kulatý balkon vyčnělou, tu měli oba tutéž.

A přísámbohu ještě něco!

Tohle prudce urputné, vyzývavé hození hlavou hned k levému, hned k pravému rameni, jako by měl inženýr Mour v sobě také hodinový stroj, a jak se tu zastavil na podiu, byla reminiscence tak frappantní, že se Václav nyní až zasmát musel."90

Wenn John Mour auftaucht, bewegt sich gelegentlich auch die Umgebung auf groteske Weise. Der folgende kleine Auftritt scheint die literarische Umsetzung einer Stummfilmszene zu sein. Anregungen durch das junge Medium Film sind auch anderorts in Čapek-Chods Romanwerk zu beobachten.

"(....), povoz zastavil před divadlem a šofér byl už u dvířek. Nyní prudce vztyčil se i Mour a čeho se mu nedostávalo na výši, energicky dorazil bradou. Cosi velikého, modrého vyletělo z vestibulu tak rychle, že to bylo rozpoznáno jako portýr, teprve až se to zastavilo a kliku otevřeného kupé

přejalo z hrsti šoférovy. Několik klobouků vpravo, vlevo vzneslo se do výše tak stejně, jako by je byla jedna ruka smekla, jak se děje při hromadném pozdravení veleznámé osobnosti, o jejímž významu není pochyby; (....). Mour, stoje v automobilu, děkoval všestranně, ale potom prstem ukázal si na majitele sólové čepice, mrštně vybral se z povozu i zaměřil přímo k němu; i on vrhl se Mourovy vstříc. Až do posledního okamžiku vypadalo to, jako by se oba pánové měli obejmout, už už nadnesli proti sobě náruče, ale ukázalo se, že jde jenom o velmi obřadné uvítání s oboustranným, překypujícím důkazem úchvatu z toho štěstí.⁹¹

Mit animalischen Vergleichen wird auch ein anderer "proletarischer" Aufsteiger charakterisiert, Věna Nezmará, der Sohn des Pförtners und Nachtwächters in der Papierfabrik und angehender Ingenieur.

Groteske Elemente in satirischer bzw. karikaturistischer Funktion dienen nicht einer Auffassung von der Sinnlosigkeit des Bestehenden, sondern der Kritik an bestimmten negativen Erscheinungen.⁹² Im konkreten Falle ist es der Kultur- und Individualitätsverlust, den das Industriezeitalter nach Ansicht des Autors mit sich bringt.

Wie der Turbine ist auch anderen Gegenständen, Sachverhalten und Situationen ein ambivalenter Charakter eigen. Wenn Armin Frey mit feierlicher Stimme verkündet: "... sie (die Fabrik, Anm. W. H.) und ich, wir sterben zur gleichen Stunde," so ist das nicht allein die Reaktion auf die ersten Risse in der Wand seines Turmes, die durch das Einrammen von Stützpfeilern in das Fundament der Turbine entstanden sind, sondern zugleich Ausdruck der Gewißheit, daß die Maschine einem ganzen Zeitalter und dessen letztem stolzem Repräsentanten den Garaus machen wird.

Eine ähnliche symbolische Dimension hat auch das Bersten der riesigen Giebelfensterscheibe in Mr. Mours "Residenz" während eines Empfanges. Der gewaltige Knall wird von allen Anwesenden als Menetekel einer sich anbahnenden Katastrophe empfunden:

"Napříč velikého, jednolitého průčelního okna od hořeniho oblouku až k dolení zárubni táhla se kři-

volaká puklina, svítící na měsíci, ze světlivosti okna již odešlém, jako klikatý blesk, jako škrt osudu přes všechnu tu dnešní slavnostní pošetilost.

(....)

O výklad i jinde nebylo nouze, ukázalo se, že údálost působí na všechny tísnivě, něco sugestivního jako menetekel zelo z runy napříč skla vepsané."93

Die Handlung des gesamten Romans spielt sich in einer geheimnisvollen, unheilgeladenen Atmosphäre ab. Sowohl ein Vergleich zur antiken Tragödie, wo neidische Gottheiten den Lebensweg der Menschen vorherbestimmen, als auch zur dämonisch determinierten Welt der Hoffmannschen Erzählungen drängt sich auf.

Das Fatum wird als allmächtig, grauenerregend und gespenstisch empfunden. Apokalyptische Vorstellungen verbinden sich mit dem Stand der technischen Entwicklung und mit einem Endzeitgefühl, das aus der historischen Situation erwächst. Die Zivilisation scheint das Maß überschritten zu haben, in dem die Technik noch kontrollierbar und beherrschbar ist. Im Gedächtnis der Zeitgenossen ist die Katastrophe des Untergangs der "Titanic", die als technisches Wunder der Neuzeit gepriesen wurde.

Während der Abfassung des Werkes toben die Schlachten des Ersten Weltkrieges, den Čapek-Chod aus seiner philosophischen Sicht heraus als Aufstand des Materials gegen seine Erzeuger interpretiert. (Zur gleichen Zeit spricht K. Kraus von den "letzten Tagen der Menschheit").

Wie sehr das Leben in der epischen Welt der "Turbina" nach anderen Gesetzen als in der realen Welt verläuft, manifestiert sich besonders anschaulich im "Vestalinnengelübde", das Tynda Ulliková gegenüber ihrer Gesangslehrerin ablegen muß. Das Gebot sexueller Unberührtheit als notwendige Voraussetzung für den Erhalt einer phänomenalen Singstimme kann schwerlich als "menschliches Dokument" angesehen werden. Selbst ein Paradox, dient es zur Motivierung paradoxer Entwicklungen auf der Ebene der Sujetführung wie auf der Ebene der Komposition.

Der Roman besteht aus drei Teilen und einem panoramaartigen Epilog, in dem die weiteren Entwicklungen im zeitlichen Abstand von vierzehn Wochen zusammenfassend geschildert werden.

Im ersten Teil stehen alle wichtigen Personen in den Startlöchern, um in ihren Ambitionen nach Selbstverwirklichung, gesellschaftlichem Prestige, Reichtum und persönlichem Glück überdurchschnittliche Erfolge zu erjagen. Bereits im zweiten Teil beginnen sich die meisten Pläne als Illusionen zu entpuppen. Minimale Ursachen zeitigen dabei unabsehbar große Folgen. In dritten Teil stehen alle Gestalten vor den Scherbenhaufen ihrer Bemühungen. Niemand erreicht das, wonach er gestrebt hat, und gibt sich schließlich mit wesentlich weniger zufrieden.

Sind bereits die einzelnen Schicksalslinien durch Paradoxe gezeichnet, so sind es in noch höherem Maße die Schlußsituationen, wie sie sich im Epilog darbieten. Das Scheitern ruft bei keiner der betroffenen Personen - Armin Frey ist hierbei auszunehmen - Beunruhigungen hervor, im Gegenteil, die banale Durchschnittlichkeit in der Endphase ihres Lebens behagt ihnen.

Betrachten wir die Schicksale im einzelnen. Da ist zuerst der kaiserliche Rat Ullik, der mit Hilfe der Turbine seinen kränkelnden Betrieb zu neuer Blüte führen will. Doch gerade diese Turbine, die mit so vielen Hindernissen angeschafft und montiert worden ist, versagt bei der feierlichen Inbetriebnahme. Mit den ersten Umdrehungen zerstört sie ihre Fundamente und gleich darauf sich selbst. Ein Motiv für das Versagen der Maschine ist auf der konkreten Handlungsebene nicht auszumachen.

Parallel dazu verläuft das Schicksal des Mädchens, das von seiner Umgebung nach der Maschine benannt wird. Tynda Ulliková, eine Sängerin mit einzigartiger Stimme und hervorragenden künstlerischen Veranlagungen, versagt trotz solider Ausbildung im entscheidenden Moment und muß mit Schimpf und Schande die Opernbühne verlassen. Verursacht wird ihr Scheitern durch die Verletzung des "Vestalinnengelübdes".

Am Vorabend ihres Debuts im Nationaltheater unterliegt sie der Leidenschaft ihres plebejischen Verehrers Věna Nezmará. Dieser Fehltritt löst eine wahre Kettenreaktion aus. Dahin sind nicht nur die Träume vom künstlerischen Ruhm, sondern zugleich auch alle Aussichten auf Reichtum und gesellschaftliche Repräsentation, die ihr in der Ehe mit John Mour gewinkt hätten. Der millionenschwere Bewerber, der in die Zusammenhänge eingeweiht ist, ergreift unversehens die Flucht. Aller Illusionen beraubt und mit doppeltem Körpergewicht schließt Tynda später als armseliges Wrack die Ehe mit ihrem unansehnlichen Korreppititor und wird Miteigentümerin einer privaten Musikschule.

Zur Karikatur der ursprünglichen Absichten entwickelt sich auch das Schicksal der zweiten Ullikschen Tochter. Wieder wird die Erotik zum Stolperstein. Doch nicht eine elementare Leidenschaft, sondern ein schwärmerisches platonisches Verhältnis verbindet Máňa mit Dr. Zouplna.

Der Sohn des benachbarten Flickschusters kann auf dem Wege nach oben bereits ansehnliche Erfolge vorweisen. Als genialer Mathematiker hat er es zum Privatdozenten für Astronomie gebracht, die Professur ist nur eine Frage der Zeit. Die emanzipierte Medizinerin interessiert sich allerdings nicht für die soziale Stellung, sie fesselt allein die idealistische Begeisterung, mit der sich Dr. Zouplna der "überirdischen Liebe" widmet. Seine Darlegungen über kosmische Ereignisse strahlen Erhabenheit und Entrücktheit aus und versetzen die junge Feministin in lyrische Verzückungen.

Die Eheschließung vollzieht sich in einer Aura von Opferbereitschaft und Edelmut, die an idealistische Romane erinnert. Máňa hatte ihre medizinischen Fähigkeiten unter Beweis stellen wollen und dabei bei Zouplna Tuberkulose diagnostiziert. Daraufhin hält sie um seine Hand an, ja sie zwingt ihn geradezu zur Ehe, um ihn durch aufopfernde Pflege zu retten.

Und nun befinden wir uns wieder in Čapeks Welt des bitteren Hohns. Die Diagnose erweist sich als Irrtum. Máňa bekommt

weder ihr Erbteil ausgezahlt noch erhält sie die Approbation als Ärztin. Sie wird Hebamme. Zouplna hängt als Vater von Zwillingen seine brotlose Wissenschaft an den Nagel und vermarktet erfolgreich seine mathematischen Fähigkeiten als Bücherrevisor, Versicherungstechniker und Kreditfachmann. Aus dem idealistischen Jüngling mit dem strahlenden Blick wird ein feister Zyniker, mit wachsenden finanziellen Einnahmen dann aber ein rundum zufriedener Spießler, der sich in seichten Witzen gefällt.

Schließlich werden auch die letzten Tage des Armin Frey durch paradoxe Vorkommnisse verhöhnt. Der geniale Fälscher bibliophiler Kostbarkeiten, gestenreiche Schauspieler zahlreicher Rollen, Scharlatan und Kindskopf in einer Person glaubt kurz vor seinem Tod, einmal nicht wegen seines Geldes, sondern um seiner selbst willen geliebt zu werden. In Wirklichkeit ist er das Opfer einer vulgären Komödie, die ihm von Vertretern der proletarischen Peripherie vorgegaukelt wird und die nur den Zweck verfolgt, ihn seiner ansehnlichen Barschaft zu entledigen. Die ordinäre Arbeiterin Žofka Pečulíková wird dabei von ihrem boshafte Onkel, dem alten Nezmar, unterstützt.

Ein groteskes Mißverhältnis bestimmt auch die Umstände des Todes. Frey versucht, ein verängstigtes Kätzchen zu retten und verursacht dabei den Einsturz des rissigen Turms. Er stirbt, wie er gelebt hat: für eine Chimäre.

Der Roman der totalen Entzauberung des Lebens endet mit einer behaglichen Familienfeier. Die Anwesenden sind kaum wiederzuerkennen. Obwohl alles anders ausgegangen ist, als sie sich es erträumt hatten, ist ihre Stimmung blendend. Der kaiserliche Rat strotzt vor Gesundheit und guter Laune. Bei seiner jetzigen Tätigkeit als Vertreter von Ansichtskarten nutzt er seinen Bekanntheitsgrad als willkommene Geschäftsreklame. Als komischer Prager Figur öffnen sich ihm alle Türen. Tynda kann wegen ihrer Korpulenz zwar nicht mehr auf die Opernbühne zurückkehren, erntet aber als Oratoriensängerin bereits wieder Ovationen. Dr. Zouplna hat

als dynamischer Finanzmanager das Erbteil seiner Frau aus der Konkursmasse der Fabrik retten können. Das Geld erleichtert den Start in ein neues Leben, in dem auch Máňa bald ihre emanzipierten Jugendträume vergißt und eine anhängliche Ehefrau und sorgende Mutter wird.

Das Leben geht weiter, sein Stil wandelt sich. Über das bunte Bild der Familienidylle von einst hat sich gleichsam ein grauer Schleier ausgebreitet. Alles ist kleiner, seichter, spießiger als vorher, eben so, wie es die Bedingungen des Industriezeitalters erlauben.

Das Motiv der Aussöhnung mit dem kleinen, erreichbaren Glück ist in der tschechischen Literatur dieser Zeit des öfteren anzutreffen. (D. Moldanová verweist auf "Měsíc nad řekou", "Léto" und "Past" von F. Šrámek und auf "Zmoudření Dona Quijota" von V. Dyk).⁹⁴

Am Beispiel des Romans "Turbina" läßt sich anschaulich demonstrieren, was bereits wiederholt festgestellt werden konnte: Čapek-Chods Erzählkunst bewegt sich immer im Spannungsfeld zweier Pole, der ungezügelter Fabulierfreude auf der einen und bewußter künstlerischer Organisation auf der anderen Seite.

Jede der zahlreichen Gestalten bringt ein Stück ihrer spezifischen Umwelt in das Werk ein. Bei der fachkundigen Ausmalung der verschiedenen Milieus überschreitet der Erzähler oft die Wahrnehmungsperspektive der Gestalten und spinnt den Faden in feuilletonistisch referierendem Bericht fort. Hieraus ergibt sich der journalistische Charakter vieler Kapitel.

Auf der anderen Seite läßt das Werk eine Vielzahl tektonischer Prinzipien erkennen, die auf den gestaltenden Erzähler verweisen. Erwähnt wurden bereits die latente Präsenz der symbolischen Bedeutungsebene und der figurale Rahmen, der den geheimnisvollen Charakter des Geschehens unterstreicht. Wie in "Kašpar Lén mstitel" wird auch in "Turbina" die Entwicklung eines Handlungsstranges von einem Leit-

motiv begleitet. Ferner sind "sprechende" Namen und eine spezifische Zeitgestaltung zu nennen. Dominierendes Kompositionsprinzip ist der Parallelismus der Schauplätze und Situationen.⁹⁵

Der Leitmotivtechnik kommt in "Turbina" nicht die gleiche Bedeutung zu, die sie in "Kašpar Lén mstitel" hatte, da sie nur die Schicksalslinie einer von mehreren zentralen Personen begleitet. Das Motiv des Keuschheitsgelübdes verdient dennoch Aufmerksamkeit, da es sich mit seinen acht Varianten der paradoxen Grundidee des Werkes unterordnet.

Das Paradoxe in der Entwicklung des Motivs ist darin zu sehen, daß eine ausgesprochen intime Angelegenheit zur Kenntnis einer immer größeren Anzahl von Personen kommt, bis schließlich in der letzten Variante, dem katastrophalen Auftritt auf der Bühne des Nationaltheaters, jedermann von den Hintergründen des Fiaskos weiß.

Dieser Ausweitung entspricht auf der formalen Ebene das quantitative Anwachsen der jeweiligen Ausformungen. Všetičkas detaillierter Analyse des Motivs ist folgendes zu entnehmen: In den ersten vier Varianten, in denen sich das groteske Drama erst vorbereitet, beschränken sich die Erwähnungen des Gelübdes auf nicht mehr als einen Satz. Zum quantitativen Umbruch in der Ausdehnung des Motivs kommt es erst nach dem Bruch des Versprechens (III, 1.). Die letzten vier Varianten umfassen 13, 11, 52 und 33 Abschnitte. Sie sind ausschließlich im 3. Teil des Romans lokalisiert, in dem die Handlungslinie gesetzmäßig ihrem Höhepunkt zustrebt. Die quantitative Ausweitung der Varianten ist somit ein Ergebnis der Sujetentwicklung.⁹⁶

Paradoxe Namen im Verhältnis zu ihren Trägern sind Frey und Blumenduft. Armin ist alles andere als frei. Seine physische Deformation und extreme Wunderlichkeit machen ihm seine Wohnung im Dachgeschoß des Turms im wahrsten Sinne des Wortes zum Gefängnis.

Laib Blumenduft handelt u.a. mit jungen Perserkatzen, die er in den Taschen seines weiten Mantels transportiert. Der

Geruch, der ihn begleitet, ist eher der "Duft" von Katzen-dreck.

Einen versteckten Hintersinn entdeckt Všetická auch im Namen des kaiserlichen Rats Bohuslav Ullik. Verbindet man den Familiennamen mit dem Anfangsbuchstaben des Vornamens, so entsteht das Wort "bulík", das soviel wie Trottel oder Tölpel bedeutet. Den Eindruck eines Trottels erweckt Ullik ja auch wirklich nach seinem Scheitern als Unternehmer. Bemerkenswert ist, daß die Verbindung erst im dritten Teil, also nach dem Bankrott erscheint, z. B. in der Kapitelüberschrift "Účty A. Freye s B. Ullikem" (III,3.).⁹⁷

Einer ausgesprochen originellen Weise negativer Sinngebung dient die kompositorische Verwendung der Zeitkategorie. Jeder der drei Teile des Romans schildert einen Tagesablauf. Die Exposition und die ausgelassene Zeit zwischen den Teilen wird durch mehrere Retrospektionen integriert. (Außer Betracht bleibt der Epilog, der mit seiner vorwiegend resumierenden Erzählweise anderen Gesetzen folgt).

Zwischen den drei Tagesabläufen liegen jeweils zeitliche Intervalle von genau vier Monaten. Der erste Teil spielt im September, der zweite im Januar und der dritte im Mai. Und gerade darin liegt das Paradoxe der Zeitperspektive. Entgegen aller dichterischen Konvention scheitern in "Turbina" alle Pläne und Illusionen der Menschen im Frühling, im Monat der erwachenden Naturkräfte, des Sprießens und des Blühens. Es kann kaum bezweifelt werden, daß Čapek-Chod diese Zeitstruktur planvoll in den Dienst seiner ironischen Weltsicht gestellt hat.

Nur nebenbei sei noch erwähnt, daß der strengen Konsequenz in der großen Linie eine Anzahl kleinerer Unstimmigkeiten in der zeitlichen Gestaltung von Details gegenübersteht. Všetická verweist auf acht Fälle, in denen der Autor den Überblick über die Zeitverhältnisse verliert.⁹⁸ So gebiert z. B. Máňa Ulliková nach sechs Monaten Schwangerschaft gesunde Zwillinge.

Schließlich soll noch ein weiteres Bauprinzip betrachtet werden, mit dem Čapek-Chod die zentrifugalen Kräfte seines Romans einzubinden sucht. Das Prinzip der Parallelität prägt den formalen Aufbau des Werkes in weit höherem Maße als die bereits erwähnten Ordnungsfaktoren.

Das parallele Prinzip ist eine sehr alte Bauform der Epik. In der tschechischen Literatur ist es seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar. Zur formalen Meisterschaft haben diese Technik aber erst die Naturalisten entwickelt. Šlejhar gestaltet in seiner bekannten Erzählung "Kuře melankolik" das Schicksal eines ausgestoßenen Kindes parallel zum Schicksal eines sterbenden Tieres. Auf dem Prinzip paralleler Handlungsstränge baut auch A. M. Tilschová ihren Roman "Fany" auf.

Auf den zentralen Parallelismus in Čapek-Chods Roman - dem analogen Schicksal der Maschine (turbina) und der Sängerin (Turbina) - wurde bereits hingewiesen. Diese Beziehung ist nur der Ausgangspunkt für eine ganze Skala weiterer Parallelismen, die im Text als analoge, einander zugeordnete Szenen und Situationen erscheinen. Bemerkenswert ist, daß die Zahl dieser Dubletten gerade 21 beträgt, das entspricht genau der Zahl der Kapitel.⁹⁹ Ein bewußtes Konzept des Erzählers darf auch hier vermutet werden.

Aus dem von Všeticka detailliert herausgearbeiteten Material sollen nur einige illustrierende Beispiele aufgeführt werden. Der erste Parallelismus besteht im Verhältnis zwischen dem mißlungenen Beginn der Arbeiten an den Fundamenten für die bestellte Turbine (I,3.) und dem mißlungenen Abschluß dieser Arbeiten (III,2.). In der ersten Szene geht es um den Versuch, einen Stützpfeiler einzurammen; in der zweiten um den Versuch, die Turbine in Bewegung zu setzen. Dieser Versuch endet mit ihrer Zerstörung.

Ein weiterer Parallelismus findet sich in den Szenen, in denen Tynda mit ihren Verehrern spielt, einmal mit dem Korreptitor Vážka (I,5.), dann mit dem jungen Nezmará (I,8.). Bei beiden Rendezvous ist sie der aktive Teil,

küßt als erste ihre Partner und wird sich gleich darauf der Gefahr bewußt, die ihr aus solchen Flirts entstehen könnten. Beide Szenen spielen sich im gleichen Park ab und werden jeweils vom anderen Partner beobachtet.

Einweihungsfeiern enthalten die Kapitel II,6. und III,2. Im ersten Fall wird Mours Residenz festlich eröffnet, im zweiten die Inbetriebnahme der Turbine gefeiert. Die Abfolge der Ereignisse ist in beiden Kapiteln gleich: zuerst werden Erfrischungen gereicht, dann folgen Festreden, und schließlich kommt es zu unerwarteten Ereignissen. In Mours Residenz endet die Feier abrupt durch das als Menetekel empfundene Zerspringen der Giebelscheibe, beim Probelauf der Turbine stellt sich die Katastrophe selbst ein.

Kennzeichnete die bisherigen Dubletten ein positiver Parallelismus, so sind die folgenden zwei Beispiele durch These und Antithese geprägt. In I,2. bekommt Armin Frey durch Betrug eine größere Summe Geld, in III,5. wird sie ihm durch betrügerische Machenschaften wieder abgenommen. Ein weiterer Parallelismus dieser Art findet sich in I,3. und III,6. Im ersten Fall wird das Spiel der Wasserfontäne mit einem Ball geschildert - es ist das Symbol für die Prosperität des Ullikschens Betriebes -, im zweiten Fall dann das Ende dieses Spiels.

Diese Beispiele sollen genügen. Sie zeigen deutlich, in welchem Maße sich Čapek-Chod in seinen Meisterwerken um eine bewußte Formgebung bemüht, um seiner Vorliebe zum Improvisieren entgegenzusteuern. Der Roman "Turbina" ist durch seine künstlerische Virtuosität und lebendige Frische zu einem Eckstein in der modernen tschechischen Romantradition geworden.

Eine Reihe wichtiger Gestalten aus "Antonín Vondřejc" und "Turbina" übernimmt Čapek-Chod in seine beiden letzten Romane "Vilém Rozkoč" und "Řešany". Vor allem mit "Vilém Roz-

koč" schafft der Autor noch einmal eine Variante des "Romans der verlorenen Illusionen". Das Motiv des Parvenüs, das in der französischen und russischen Literatur bereits auf eine Geschichte von fast hundert Jahren zurückblicken kann, erscheint hier zum ersten Male in einem tschechischen Werk. Das hat seinen Grund in der verspäteten ökonomischen Entwicklung Böhmens und der untergeordneten Rolle Prags innerhalb der Habsburger Monarchie. Erst in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts wird die soziale Mobilität immer häufiger auch zum zentralen Thema tschechischer Romane: E. Hostovský, "Ztracený stín" (1932), F. Havlíček, "Neviditelný" (1937), V. Rezáč, "Černé světlo" (1943).¹⁰⁰

Die beiden letzten Romane Čapek-Chods, die durch die Hauptgestalt miteinander verbunden sind, demonstrieren auf anschauliche Weise das Ausklingen des Naturalismus. Der Bildhauer Vilém Rozkoč verliert bei seinem steilen sozialen Aufstieg seine Rechtschaffenheit als Mensch und Künstler und schließlich auch die schöpferischen Fähigkeiten. Nach allseitigem Scheitern in der "großen" Welt kehrt er in sein Milieu zurück, durchlebt eine moralische Katharsis und damit zugleich seine künstlerische Wiedergeburt.

Ganz offensichtlich schwimmt Čapek-Chod mit diesen beiden Romanen im Fahrwasser einer modischen optimistischen Strömung. In den ersten Jahren der Tschechoslowakischen Republik glaubte man, soziale Probleme in einem freien Staat allein auf der Basis individueller Moral lösen zu können. Dem fünf- undsechzigjährigen Autor fehlt vom Standpunkt seiner philosophischen Weltansicht aus allerdings die ideelle Ausrüstung zur Gestaltung positiver Helden. Rozkoč überzeugt nicht, er ist aus verschiedenen Aspekten früherer Charaktere unorganisch zusammenmontiert. Der Widerspruch zwischen der idealisierten Gestalt und dem fatalistischen Determinismus zieht sich störend durch den ganzen Doppelroman und macht sich auf allen Ebenen der Gestaltung geltend.

Čapek-Chod bricht in diesen Werken nicht zu neuen Ufern auf, sondern banalisiert lediglich die besten Errungenschaften

seiner naturalistischen Meisterwerke. So wird der Determinismus strikt beibehalten, die Ironie des Schicksals verliert aber durch die Milderung des tragikomischen Pessimismus ihre Bedrohlichkeit und wird trivial. Das allmächtige Fatum tritt in Rozkočs Leben durch eine Reihe unerwarteter Zufälle, die ihn zwar an den empfindlichsten Stellen seiner Eitelkeit treffen, im Grunde genommen aber nur komischen Charakter haben.

Es scheint, als sei Čapek-Chod in der letzten Schaffensphase zu seinen Anfängen zurückgekehrt, zu den anspruchslosen und profilarmen Figuren aus den neunziger Jahren. Šalda vergleicht die Spätwerke mit ihrer Mischung aus Realismus, Sentimentalität und Humor mit den Werken Herrmanns und Šimáčeks, gesteht Čapek-Chod jedoch ein größeres Erzähltalent zu.¹⁰¹

Das offensichtliche künstlerische Absinken der letzten Romane ist in erster Linie die Folge ihrer moralisierenden Tendenzen. Čapek-Chods Romankunst steht und fällt mit der bindenden Kraft des tragikomischen Pessimismus; nur durch ihn vermag der Autor die zerstreuten Phänomene zu integrieren.

Zusammenfassung

Die realistische Strömung entwickelte sich in der tschechischen Literatur - wie in anderen europäischen Literaturen auch - innerhalb der sich zersetzenden Romantik. In der Erzählkunst bewegt sich der Realismus seit den fünfziger Jahren auf zwei Geleisen, die beide ihren Ausgangspunkt in der "Máj-Generation" haben.

Da auf dem Gebiet des Romans eine einheimische Tradition fehlte, orientierten sich tschechische Autoren an fremden Vorbildern. Ihre Aufmerksamkeit stieß dabei auf das Modell der "Geheimnisse", das nach Sues populärem Unterhaltungsroman "Les Mystères de Paris" zu dieser Zeit in ganz Europa verbreitet war. Für anspruchsvollere künstlerische Intentionen erwies sich das Modell jedoch als Sackgasse, da alle Bemühungen um Lebensnähe durch Mystifikationen und die Dominanz der abenteuerlichen Fabel vereitelt wurden. Keiner dieser Romane überlebte seine Zeit.

Die zweite Linie bilden die sujetlosen bzw. sujetarmen "Bilder aus dem Leben", die ihre Inspiration dem literarischen Journalismus des Jungen Deutschlands verdanken. In der Entwicklung des Genres finden sich zwar Meisterwerke, wie Nerudas "Povídky malostranské", in denen sich bereits in den siebziger Jahren eine desillusionistische Grundtendenz Geltung verschafft, doch überwiegen sentimentale und idealisierende Darstellungen. Die Literatur sieht in diesen Jahrzehnten ihre Hauptaufgabe noch immer in der Stärkung des Nationalbewußtseins. Deshalb werden dem tschechischen Schriftsteller für den kritischen Blick auf soziale Mißstände sehr enge Grenzen gesetzt. Zum Kern eines allgemein anerkannten Realismusbegriffs gehört die Forderung, Ideal und wahrheitsgemäße, aber verständnisvolle Schilderung des Lebens miteinander zu verbinden.

Zu Beginn der achtziger Jahre ändert sich die Situation grundlegend. Nach der Zersetzung des traditionellen nationalen Gedankens durch die fortschreitende soziale Differen-

zierung ist die Vorstellung einer einheitlichen und einträchtigen Volksgemeinschaft nicht mehr aufrechtzuerhalten. Im Roman (und im Drama) verlieren die Gestalten der idealistischen Patrioten und illusionären Sozialreformer jegliche Glaubwürdigkeit. Dadurch gerät die tschechische Literatur in den achtziger Jahren in eine Krise, die sich auch als Absatzkrise im Buchhandel handfest manifestiert.

In dieser Situation erregen Berichte über Zolas Erfolge in Frankreich und in ganz Europa auch in Böhmen große Aufmerksamkeit. Man betrachtet den Naturalismus als neue und höhere Stufe in der Entwicklung des Realismus und erhofft sich Anregungen für die eigene Entwicklung. Der Einbruch Zolascher Gedanken löst eine langjährige Debatte über ein neues, zeitgemäßes Realismuskonzept aus.

Ab Mitte der achtziger Jahre erscheint eine größere Anzahl kürzerer Prosawerke, deren Autoren sich bewußt vom idealistischen Realismus abwenden. Ihre Bilder lokalisieren sie nicht mehr in der kleinstädtischen Gesellschaft, sondern vorwiegend in den sozialen Höllen der großstädtischen Peripherie. Ein Wandel tritt auch in Erzählungen mit ländlicher Thematik ein, in denen nun die düsteren Seiten des Dorflebens betont werden.

Für den Roman fehlt wiederum ein geeignetes Modell. So verwendet I. Herrmann für seinen Kaufmannsroman "U snědeného krámu", der als erster naturalistischer Roman betrachtet werden kann, ein Genrebild, das er mit Elementen des Entwicklungsromans und akribischen Detaildeskriptionen zur epischen Großform ausweitet.

Das Fehlen eines Modells dürfte wohl auch einer der Gründe gewesen sein, weshalb Neruda nie versucht hat, einen Roman zu schreiben, obwohl er diesem Genre höchste Priorität einräumte und junge Kollegen immer wieder ermunterte, sich auf diesem Gebiet zu engagieren.

Mrštíks nicht zu überschätzendes Verdienst ist es, der literarischen Öffentlichkeit im Rahmen der Realismuskonzeption in den achtziger Jahren ein unverzerrtes Bild vom Kunstwillen Zolas geboten zu haben. Zugleich ebnet er dem französischen

kritischen Realismus (Stendhal, Balzac, Flaubert) den Weg und übersetzt aus dem Russischen Romane von Gončarov, Dostojevskij und Tolstoj. Mrštík's Aktivitäten fallen auf fruchtbaren Boden. In den neunziger Jahren entstehen eigens neue Editionsreihen, in denen Übersetzungen französischer, russischer und skandinavischer Romane vorangetrieben werden.

Den Schriftstellern bietet sich nun für ihre Gestaltungsabsichten das Romanmodell der "verlorenen Illusionen" an. Mrštík selbst schafft mit "Santa Lucia" den Prototyp des tschechischen desillusionistischen Romans. Dieses Modell wird von seiner zentralen Thematik geprägt, in der stilistischen Ausformung ist es jedoch außerordentlich variabel. So negiert selbst der Naturalist Mrštík das wichtigste Postulat der Zolaschen Ästhetik, die objektive Umweltbeschreibung, und erhebt die dichterisch anspruchsvollere Stimmungsmalerei zur dominierenden Stilschicht seines Werkes. Bei Mrštík wie bei Šlejhar wurzeln solche Modifikationen in programmatischen Positionen. Beide Autoren sind Mitunterzeichner des Manifests der tschechischen Moderne, das den subjektiven Ausdruck propagiert und ihn als Fortschritt gegenüber der Kopie äußerer Phänomene betrachtet.

Historisch gesehen hat die dokumentarische Deskription aber durchaus ihre Berechtigung. Sie muß als polemische Reaktion gegen die Rolle der Imagination sowie gegen sentimentale und idealisierende Darstellungsweisen in vorausgegangenen Stilepochen verstanden werden.

Doch gerade die Überwindung des Sentimentalen gelingt auch solchen Schriftstellern nicht, die, wie Herrmann und Šimáček, den dokumentarischen Stil bejahen und praktizieren. Auch sie erreichen nicht jenen Grad an nüchterner Beobachtung, der für den französischen Naturalismus typisch ist. Das gilt in unterschiedlichem Maße auch für andere Autoren besonders dann, wenn es um Schilderungen aus dem ländlichen Milieu geht. Bei diesem Themenkreis haben alle Bemühungen, den traditionell idealisierten Gegenstand zu entzaubern, nur partiellen Erfolg. So ist es zu erklären, daß bei Rais

neben dem düsteren Roman "Kalibův zločin" die patriotische Idylle der "Zapadlí vlastenci" steht, daß Mrštík kurz nacheinander "Santa Lucia" und "Pohádka máje" schreibt und daß sich Herrmann nach Vollendung seines naturalistischen Romans "U snědeného krámu" der bieder-humoristischen Gestalt Kondelíks zuwendet.

In weit höherem Maße gelingt es Čapek-Chod, in einigen frühen Erzählungen und in den ersten drei Romanen das Sentimentale zu eliminieren. Störende Reste sind allerdings auch in "Antonín Vondřejc" zu beobachten. In der dritten Schaffensperiode tritt es als Folge der gemilderten tragikomischen Konzeption ungehemmt in den Vordergrund und senkt besonders in den beiden letzten Romanen, in denen es sich mit seichtem Humor paart, den Wert der künstlerischen Aussage beträchtlich.

Ausgeklammert wurde in dieser Arbeit das Werk A. M. Tilschovás. Obwohl ihre Romane aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts in Thematik und Darbietungsweise offensichtlich naturalistischen Prinzipien folgen, ist die Zuordnung der Autorin zum Naturalismus in der tschechischen Literaturgeschichte umstritten. Eine Rolle spielt dabei die Tatsache, daß ihre künstlerischen Anfänge in den neunziger Jahren nicht in der naturalistischen Strömung, sondern im Umkreis des Masarykschen Realismus verankert sind. Einige Forscher wollen sie deshalb in andere stilistische Kontexte eingeordnet wissen.

Mit ihren besten Schöpfungen - so resümiert Haman in seiner Studie die historische Rolle der Naturalisten - gelangen der tschechischen Literatur "originelle Varianten des Naturalismus als europäischen künstlerischen Stils. Es geht jedoch nur um Varianten, denn die tschechische literarische Kunst (....) war noch immer in der Rolle der Rezipierenden, die zwar auf eigenständige Weise äußere Anregungen verarbeitete, aber keine so große schöpferische Initiative entwickelte, um ihrerseits Europa rückwirkend Impulse geben zu können."

¹⁾ A. Haman, K. M. Čapek-Chod a český naturalismus, S. 360.

Anmerkungen

I

- 1 Vgl. K. Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, S. 292-293.
- 2 Ebd., S. 306.
- 3 Vgl. D. Jeřábek, Rozvoj kulturního života v šedesátých letech. Májovci. In: Průvodce po dějinách české literatury, S. 226-227. Über die Intentionen der Májovci informiert ausführlich M. Pohorský in Dějiny české literatury III, S. 31ff.
- 4 Nach Krejčís Ansicht bleibt auch Nerudas Frühwerk bis zu diesem Zeitpunkt durchaus im Rahmen der Romantik; a. a. O., S. 306.
- 5 Über den Verlauf der Auseinandersetzungen s. M. Pohorský, Boje směrů "národního" a "světového", a. a. O., S. 210-213.
- 6 Vgl. F. X. Šalda, Moderní česká literatura, S. 39. Von Parnassismus spricht auch A. Haman, K. M. Čapek-Chod a český naturalismus, S. 356-357. Haman verwendet diesen Terminus allerdings in viel weiterem Sinne.
- 7 Vgl. K. Krejčí, a. a. O., S. 307.
- 8 Über das Verhältnis S. Čechs zur "Lumír"-Gruppe s. F. X. Šalda, a. a. O., S. 206-207.
- 9 F. X. Šalda, a. a. O., S. 38-39.
- 10 Ebd., S. 39.
- 11 Über Vrchlickýs umfangreiches Übersetzungswerk informiert ausführlich Z. Pešat in Dějiny české literatury III, S. 320-322.
- 12 Vgl. B. Václavek, Česká literatura XX. století, S. 170.
- 13 Vgl. Š. Vlašín, Slovník literárních směrů a skupin, S. 170.
- 14 Vgl. M. Pohorský, a. a. O., S. 217.
- 15 Das gilt besonders für die Romane V. Vlček und S. Podlipskás, aber auch für die Prosa Světlás, die sich zu Beginn der achtziger Jahre den Positionen des "idealen Realismus" annähert, sowie für die Romane Jiráseks aus dieser Zeit. Vgl. dazu M. Pohorský, a. a. O., S. 254-257; Z. Pešat, a. a. O., S. 437-438.
- 16 J. Neruda, Nové písemnictví, Osvěta 1881, zitiert nach M. Pohorský, a. a. O., S. 212.
- 17 Über den Beginn der deutschen Zola-Rezeption, die sich ebenfalls in dieser Zeit entfaltete, s. R. C. Cowen, Der Naturalismus, S. 51.

- 18 Vgl. H. Hrzalová, Z historie sporů o naturalismus a realismus, S. 85.
- 19 Das gilt z. B. für J. Janáčková, Český román sklonku devatenáctého století; H. Hrzalová, Z historie sporů o naturalismus a realismus; M. Pohorský, Diferenciace literatury v období nástupu dělnického hnutí, a. a. O., S. 189-220.
- 20 Vgl. R. Pytlík, Nové rysy literatury na přelomu století, S. 205-207. Der Autor sieht den entscheidenden Impuls zu dieser Entwicklung in der Beendigung der passiven Resistenz durch den Wiedereintritt der tschechischen Abgeordneten in den Wiener Reichstag.
- 21 Vgl., H. Hrzalová, a. a. O., S. 87.
- 22 S. J. Janáčková, a. a. O., S. 45-46.
- 23 S. dazu A. Haman, a. a. O., S. 358.
- 24 Zu den Naturalisten zählt man in der Regel Šimáček, Mrštík, Šlejhar, Hladík, Čapek-Chod und Tilschová.
- 25 Diese Bemühungen und ihre Resultate beleuchten D. Hodrová, Tvar románu v žánrové situaci národního obrození, S. 214-219; M. Pohorský, Počátky českého románu, a. a. O., S. 83-88. F. Vodička, Cesty a cíle obrozenské literatury, bes. das Kapitel Vznik nového tvaru, S. 282-294, in dem es um die Anfänge der Prosa B. Němcovás geht.
- 26 S. D. Hodrová, Román ztracených iluzí. Die Autorin beschäftigt sich in der Studie mit der Entstehung und Kanonisierung dieses Typs in Frankreich und seinen Analogien und Varianten in der europäischen, bes. in der russischen und tschechischen Literatur.
- 27 Zu Sues Roman "Les Mystères de Paris" s. V. Klotz, Die erzählte Stadt, bes. das Kapitel Stadtmisere bei Sue, Hugo und Dickens, S. 124ff.; H.-J. Neuschäfer, Populärromane im 19. Jahrhundert, S. 180-181, wo auch weitere bibliographische Angaben zu finden sind.
- 28 V. Klotz kommt bei der Untersuchung dieses Aspektes zu dem Schluß, daß es auch Sue unter dem Druck der abenteuerlichen Fabel kaum gelungen ist, ein Stück spezifisches Großstadtleben einzufangen, a. a. O., S. 126-128.
- 29 Vgl. R. C. Cowen, Der Naturalismus, S. 50.
- 30 Vgl. M. Pohorský, a. a. O., S. 84.
- 31 Zitiert nach V. Klotz, a. a. O., S. 434.
- 32 K. Sabina, O literatuře, S. 91.
- 33 Ebd., S. 92.
- 34 Ebd., S. 93.
- 35 Vgl. D. Hodrová, Tvar románu v žánrové situaci národního obrození, S. 220-221.
- 36 Ebd., S. 221.
- 37 Vgl. J. Máchal, O českém románu novodobém, S. 83.
- 38 G. Pfleger-Moravský, Z malého světa, Praha 1872, zitiert nach J. Máchal, a. a. O., S. 68.

- 39 Über die Stellung von Arbes' "Štrajchpuďlíci" im Kontext der Entwicklung des sozialen Romans s. R. Pytlík, O českém románu sociálním. In: Česká literatura 24, 1976, S. 403.
- 40 J. Neruda, "Pravda", Národní listy, 23.6.1878, zitiert nach J. Janáčková, a. a. O., S. 25.
- 41 J. Holeček, "Poměry", Slovanské listy 14.12. 1879, zitiert nach J. Janáčková, a. a. O., S. 41.
- 42 J. Neruda, "Různí vlastenci", Národní listy 23.1.1886, zitiert nach J. Janáčková, a. a. O., S. 14.
- 43 Čechů "Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do patnáctého století" analysováno ausführlich H. Schmidt, Hus und der Hussitismus in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 218-228.
- 44 S. J. Arbes, Spisy 6-7, besonders das Kapitel 7, S. 123-146.
- 45 J. Arbes, Spisy 5, S. 278-280.

II

- 1 Soweit keine anderen Quellen angegeben werden, liegen den Ausführungen Fakten aus H. Hrzalovás Arbeit "Z historie sporů o naturalismus a realismus" zugrunde. Die Autorin rekonstruiert und kommentiert in dieser Studie die Realismusediskussion der achtziger und neunziger Jahre.
- 2 E. Zola, Le Roman expérimental, S. 17.
- 3 Ebd., S. 2.
- 4 Ebd., S. 11-12.
- 5 Ebd., S. 229.
- 6 Ebd., S. 28-29.
- 7 J. Kuffners kritischer Artikel "O románu vůbec a o Vlčkově Zlato v ohni zvlášt'" erschien in "Národní listy", č. 159, 160, 162. Vgl. dazu H. Hrzalová, a. a. O., S. 97-98.
- 8 Zitiert nach H. Hrzalová, a. a. O., S. 98.
- 9 S. J. Brabec, Poezie na předělu doby, S. 98.
- 10 S. Z. Pešat, Boje mladé generace a Česká moderna. In: Dějiny české literatury III, S. 372.
- 11 S. R. C. Cowen, Der Naturalismus, S. 87.
- 12 Vgl. H. Hrzalová, a. a. O., S. 109.
- 13 Zitiert ebd., S. 108.
- 14 Einen Überblick über Masaryks literaturkritische Tätigkeit gibt J. Brabec, a. a. O., S. 113.

- 15 T. G. Masaryk, Spisy Fedora Michailoviče Dostojevského. In: Čas VI, 1892. Hier nach J. Brabec, a. a. O., S. 113.
- 16 Vgl. H. Hrzalová, a. a. O., S. 112.
- 17 Über H. G. Schauer s. J. Brabec, a. a. O., S. 114-119. H. Hrzalová, a. a. O., S. 102-103, 109. Z. Pešat, Usilí o osamostatnění kritiky v rámci literárních druhů. In: Dějiny české literatury III, S. 378-379.
- 18 H. G. Schauer, Naturalism v poezii, Květy 1889. Zitiert nach J. Brabec, a. a. O., S. 118.
- 19 F. X. Šalda, Émile Zola, S. 196.
- 20 F. X. Šalda, Román sociální, S. 231.
- 21 F. X. Šalda, Synthetism v novém umění, S. 22.
- 22 Ebd., S. 25.
- 23 S. Manifest České moderny, S. 361: "Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel - individuum.
- 24 F. X. Šalda, Román sociální, S. 253.
- 25 Vgl. M. Nosek, Próza M. A. Šimáčka a jeho Zápisky, S. 372-373.
- 26 M. A. Šimáček, Ze zápisků phil. stud. Filipa Kořínka, Bd. II, Praha 1959, S. 66. Alle weiteren Zitate stammen aus dieser Ausgabe.
- 27 F. X. Šalda, Chamradina, S. 150-151.
- 28 Ebd., S. 154.
- 29 M. A. Šimáček, Ze zápisků, S. 126.
- 30 Ebd., S. 130.
- 31 Ebd., S. 59.
- 32 Ebd., S. 136.
- 33 Vgl. die Anmerkung 136, S. 361 dieser Ausgabe und Z. Pešat, Literatura odrazem krize buržoazní společnosti. In: Dějiny české literatury III, S. 363.
- 34 Vgl. F. X. Šalda, Problémy lidu a lidovosti v nové tvorbě básnické, S. 186:
- "Rozkladný protiillusionistický vliv naturalismu na staré romantické představy o lidovosti byl u nás mnohem, mnohem menší než v Německu, nemluvic o Francii. Naš selský a maloměstský lid jako by si chránil svůj byt hmotný a mravní před rozkladnou lučavkou naturalistickou. Nemáme selského románu podobného Balzacovým "Sedlákům" a ještě méně Zolově "Zemi"; jen misantropický Šlejhar rozbíhal se trochu tímto směrem."
- 35 M. A. Šimáček, Ze zápisků, S. 105.
- 36 Ebd., S. 355.
- 37 Ebd., S. 320-321.

- 38 Ebd., S. 355-356.
- 39 J. S. Machar, Próza z let 1901-04. Zitiert nach M. Nosek, a. a. O., S. 372.
- 40 Vgl. D. Hodrová, Román ztracených iluzí, S. 127-128.
- 41 Ebd., S. 128.
- 42 V. Mrštík, Santa Lucia, Praha 1958, S. 93. Alle weiteren Zitate stammen aus dieser Ausgabe.
- 43 Ebd., S. 128.
- 44 E. Zola, Le Roman expérimental, S. 150-151.
- 45 Vgl. V. Klotz, Die erzählte Stadt, S. 231-235, 506-507.
- 46 E. Zola, a. a. O., S. 232.
- 47 Ebd., S. 232.
- 48 Ebd., S. 232-233.
- 49 V. Mrštík, Santa Lucia, S. 156.
- 50 Ebd., S. 131. 51 Ebd., S. 181. 52 Ebd., S. 222.
- 53 Ebd., S. 226.
- 54 J. Janáčková, Mezi dvěma modernami. Krajina v posledních románech Terézy Novákové, S. 146.
- 55 V. Mrštík, Santa Lucia, S. 137. 56 Ebd., S. 137.
- 57 Ebd., S. 264-265. 58 Ebd., S. 320-321.
- 59 Ebd., S. 286. 60 Ebd., S. 286. 61. Ebd., S. 287.
- 62 Vgl. J. Janáčková, Český román sklonku devatenáctého století, S. 172-174.
- 63 J. K. Šlejhar, Motto der Erzählung "Kuře melankolik" aus der Sammlung "Co život opomíjí". In: Kuře melankolik a jiné povídky, S. 84.
- 64 J. K. Šlejhar, Co život opomíjí, Erstausgabe 1895, S. 12.
- 65 Zitat aus einem von Šlejhar verfaßten Lesebuch für Handelsakademien, hier nach R. Lužík, Lidský a umělecký úděl Josefa K. Šlejhara, S. 20.
- 66 Vgl. Anmerkung 23 auf Seite 77 dieser Arbeit.
- 67 Einen kurzen Abriß biographischer Daten Šlejhars gibt R. Lužík, a. a. O., S. 10-12.
- 68 V. Mrštík, Kritische Anmerkungen zu Šlejhars Erzählung "Kuře melankolik", Literární listy 1891, zitiert nach J. Janáčková, Český román sklonku devatenáctého století, S. 81.
- 69 J. K. Šlejhar, Kuře melankolik a jiné povídky, S. 137. Alle weiteren Zitate stammen aus dieser Ausgabe.
- 70 Ebd., S. 143. 71 Ebd., S. 146-147. 72 Ebd., S. 158.
- 73 Ebd., S. 168-169. 74 Ebd., S. 190-191.
- 75 Wie sich Šlejhar zwischenmenschliche Beziehungen vorstellt, bekennt er in der Erzählung "Kuře melankolik", wo er zugleich die Zerstörung der patriarchalischen Gemeinschaft durch das Eindringen der kapitalistischen

Produktionsweise auf einem Bauernhof beklagt: "Místo dřívější dověrnosti, s níž přihlíželo se v obcování mezi sebou (takové, aby se řeklo staromódní dověrnosti, s níž přihlíželo se k domácímu životu, k vlastním povinnostem i k poměrům lidí ostatních bodře a shovívavě - ovšem dověrnosti sice dávno přežilé, ale které ještě nebyly pro smích poctivost, láska, útrpnost, milosrdenství), zanesla se sem jizlivost a neupřímnost. Práce domácí konány bez lásky k věci, bez dřívější zaujatosti. Poměry sousedů přetřásány jen ze zlé stránky, každý z nich stržil si nějakého výsměchu, a nikdo neušel zlo-myslným očím domácím bez kousavé poznámky na svůj vrub." A. a. O., S. 112.

- 76 J. K. Šlejhar, Ještě dva měsíce. In: Kuře melankolik a jiné povídky, S. 179-180.

III

- 1 Vgl. dazu V. Křivánek, Nerudovo prozaické východisko a povídková tvorba Karla Matěje Čapka-Choda, S. 220.
- 2 M. Fundová, K počátkům pronikání obecné češtiny do jazyka české prózy, S. 22.
- 3 S. F. Kovárna, K. M. Čapek-Chod. Postavy a dílo, Bd.8, S. 16.
- 4 J. Brabec, Předmluva. In: Kašpar Lén mstitel, S. 7.
- 5 S. S. 16-17 dieser Arbeit.
- 6 Fast alle Interpreten Čapek-Chods sehen in dem Romanetto "Nejzápadnější Slovan" den Schlüssel zum Verständnis des Naturalismusbegriffs des Autors:
A. Haman, K. M. Čapek-Chod a český naturalismus, S. 359.
J. Hrabák, Průvodce po dějinách české literatury, S. 382.
D. Moldanová, K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, S. 225.
Die Verwandtschaft mit dem desillusionistischen Roman betont D. Hodrová, Román ztracených iluzí, S. 132.
- 7 D. Moldanová, K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, S. 226.
- 8 Ebd., S. 223, 226-227, 233.
- 9 K. S. Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, S. 218.
- 10 Ebd., S. 220. 11 Ebd., S. 220. 12 Ebd., S. 220.
- 13 B. Václavěk, Česká literatura XX. století, S. 43.
- 14 K. S. Guthke, a. a. O., S. 221.
- 15 E. Zola, Le Roman expérimental, S. 52.
- 16 Ebd., S. 24.

- 17 W. Bölsche, Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, 1887, S. 34-35.
- 18 Ebd., S. 87. 19 Ebd., S. 3.
- 20 A. Holz und J. Schlaf, Familie Selicke, 1890, S. 37. Zitiert nach K. S. Guthke, a. a. O., S. 222.
- 21 K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondřejc, 1959, S. 136.
- 22 Ebd., S. 148.
- 23 F. X. Šalda, K. M. Čapek: Kašpar Lén mstitel, S. 295.
- 24 Eine Bibliographie der Auseinandersetzungen zwischen Šalda und Čapek-Chod gibt D. Moldanová, a. a. O., S. 232.
- 25 F. X. Šalda, K. M. Čapek: Kašpar Lén mstitel, S. 296.
- 26 F. X. Šalda, K. M. Čapkova Turbina, S. 100-101.
- 27 Ebd., S. 103.
- 28 F. X. Šalda, K. M. Čapek-Chod: Kašpar Lén mstitel, S. 296.
- 29 K. M. Čapek-Chod, Vilém Rozkoč, S. 366.
- 30 F. X. Šalda, K. M. Čapkova Turbina, S. 104.
- 31 Vgl. A. Haman, K. M. Čapek-Chod a český naturalismus, S. 359.
- 32 K. M. Čapek-Chod, Kašpar Lén mstitel, S. 142.
- 33 Ebd., S. 148. 34 Ebd., S. 98. 35 Ebd., S. 103.
- 36 Ebd., S. 83, 89. 37 Ebd., S. 44.
- 38 Ebd., S. 66. 39 Ebd., S. 69.
- 40 Ebd., S. 205. 41 Ebd., S. 179.
- 42 Ebd., S. 214. 43 Ebd., S. 214-215.
- 44 Ebd., S. 234.
- 45 Zu dieser Problematik verweise ich auf die eben erschienene Studie D. Moldanovás, Zrození psychologického románu z románu ztracených iluzí. In: Česká literatura, Jg. 35, Heft 1, S. 30-45. Praha 1987. Zur Untermauerung ihrer These verfolgt die Autorin die Entwicklung des psychologischen Romans bis weit in die vierziger Jahre dieses Jahrhunderts.
- 46 B. Benešová, Brief an K. M. Čapek-Chod vom 25.6.1918. Zitiert nach D. Moldanová, K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, S. 229-230.
- 47 K. M. Čapek-Chod, Brief an B. Benešová. Zitiert nach D. Moldanová, ebd., S. 230.
- 48 D. Moldanová, ebd., S. 228.
- 49 F. Kovářna, a. a. O., S. 16.
- 50 K. Sezima, Humorista-pesimista, S. 87.

- 51 W. Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung, S.45.
- 52 K. S. Guthke, a. a. O., S. 218.
- 53 Eingehend befassen sich mit der inneren Ordnung des improvisatorischen Stils bei Čapek-Chod D. Moldanová, K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, S. 232-233 und A. Haman, a. a. O., S 353-355.
- 54 Vgl. K. M. Čapek-Chod, Autorovy poznámky. In: Patero třetí, Praha 1912, S. 515:
 "Ve všech pěti novelách jest pramálo řádek, kteréž zanášejí se něčím jiným než představami Antonínovými, anebo jeho vjemy. Naprosto nic se v nich neodehrává, čeho by Antonín nebyl svědkem anebo aspoň posluchačem. Zevní Antonínův svět autor sám nevidí (nechce vidět) jinak než jeho zrakem a vnitřní život jeho vyčetl autor z vidma, promítnutého do mysle Antonínovy hranolem vlastní Antonínova introspekce.
 Autor s důrazem tedy opakuje, že ideje, soudy, závěry na většině i forma tohoto cyklu jsou výhradou Vondřejcovou, že jsou tedy autorovou imitací."
- 55 F. K. Stanzel, Typische Formen des Romans, S. 39.
- 56 Eine kurze Bibliographie der Diskussion und weiterer Studien zu diesem Thema gibt L. Doležel, O stylu moderní české prózy, S. 69. Ein umfassenderes Verzeichnis von Studien bis zum Jahre 1957 findet sich bei A. Neubert, Stilformen der "erlebten Rede" im neueren englischen Roman, S. 8-9, 174-177.
- 57 J. Haller, Řeč přímá, nepřímá a polopřímá, S. 123.
- 58 Vgl. z. B. A. Neubert, a. a. O., S. 17f. Beispiele aus der russischen Literaturwissenschaft führt L. Doležel an, a. a. O., S. 90-92.
- 59 Vgl. L. Doležel, a. a. O., S. 62-63.
- 60 Vgl. ebd.: Zrušení distinktivního znaku grafického. Nevlastní přímá řeč, S. 63-68.
- 61 Ebd., S. 68.
- 62 Ebd., S. 75-76.
- 63 K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondřejc, S. 337.
- 64 Vgl., L. Doležel, a. a. O.: Výpovědní znaky polopřímé řeči, S. 76-82.
- 65 Ebd.: Sémantické znaky polopřímé řeči, S. 82-86.
- 66 Ebd.: Znaky slohového zabarvení v polopřímé řeči, S. 86-88.
- 67 K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondřejc, S. 469.
- 68 L. Doležel, a. a. O., S. 91, Anmerkung 22.
- 69 V. V. Vinogradov, O jazyce Tolstogo (50-60 gody), Literaturnoje nasledstvo 35/36, Moskva 1939, S. 170. Zitiert nach L. Doležel, a. a. O., S. 90-91.
- 70 S. L. Doležel, a. a. O., S. 36. In Anmerkung 12 zitiert der Autor je ein Beispiel aus den beiden genannten Erzählungen.

- 71 A. Neubert, a. a. O., S. 24-29.
- 72 Vgl. L. Doležel, a. a. O., S. 92, Anmerkung 3.
- 73 K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondřejc, S. 119-120.
- 74 Ebd., S. 82.
- 75 Ebd., S. 124-125; 148.
- 76 Ebd., S. 103.
- 77 Vgl. L. Doležel, a. a. O.: Epizace vnitřního monologu, S. 167-168.
- 78 K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondřejc, S. 17
- 79 Ebd., S. 514. 80 Ebd., S. 515, 516.
- 81 Ebd., S. 529, 530. 82 Ebd., S. 54.
- 83 Ebd., S. 485. 84 Ebd., S. 80.
- 85 D. Moldanová, K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy, S. 229.
- 86 K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondřejc, S. 308.
- 87 V. Stejskal, Doslov, S. 566.
- 88 K. M. Čapek-Chod, Antonín Vondřejc, S. 505.
- 89 F. L. Fischer, Turbina. In: Nové Čechy 4, 1920-1921, S. 128. Zitiert nach F. Všetička, Slovesný stavitel Čapek-Chod, S. 310.
- 90 K. M. Čapek-Chod, Turbina, S. 168.
- 91 Ebd., S. 190-191.
- 92 Vgl. H. Günther, Das Groteske bei N. V. Gogol', Formen und Funktionen. S. 40.
- 93 K. M. Čapek-Chod, Turbina, S. 254.
- 94 D. Moldanová, a. a. O., S. 231.
- 95 In den folgenden Darlegungen stütze ich mich auf Fakten, die F. Všetička in seiner Studie Slovesný stavitel Čapek-Chod auführt.
- 96 Vgl. F. Všetička, a. a. O., S. 312.
- 97 Ebd., S. 310-311.
- 98 Ebd., S. 316.
- 99 Vgl. ebd., S. 315.
- 100 Vgl. dazu die Bemerkungen D. Hodrovás in der Studie Román ztracených iluzí, S. 128-129.
- 101 F. X. Šalda, Poslední Čapek-Chod, S. 268.

LITERATURVERZEICHNIS

Textausgaben

- Arbes, J., Spisy, Bd. 1-14, Praha 1940-1954.
- Čapek-Chod, K. M., Spisy, Bd. 1-18, Praha 1921-1938.
 Jindrové, Praha 1955.
 Vilém Rozkoč, Praha 1956.
 Řešany, Praha 1957.
 Turbina, Praha 1958.
 Antonín Vondřejc, příběhové básníka, Praha 1959.
 Kašpar Lén mstitel, Praha 1962.
- Mrštík, A. u. V., Spisy bratří Mrštíků, Bd. 1-14, Praha 1914-1926.
- Mrštík, V., Santa Lucia, Praha 1958.
- Světlá, K., Vybrané spisy, Bd. 1-8, 1954-1960.
- Šimáček, A. M., Sebrané spisy, Bd. 1-20, Praha 1908-1911.
 Ze zápisků phil. stud. Filipa Kořínka, Bd. I u. II, Praha 1949-1959.
- Šlejhar, J. K., Sebrané spisy, Bd. 1-5, Praha 1914-1926.
 Kuře melankolik a jiné povídky, Praha 1964.
- Tilschová, A. M., Stará rodina - Synové, Praha 1965.

Literaturwissenschaftliche und -historische Werke

- Bölsche, W., Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, 1887, Tübingen 1976.
- Brabec, J., Poezie na předělu doby, Praha 1964.
 Předmluva. In: Kašpar Lén mstitel, Praha 1962, S. 7-29
- Cowen, R. C., Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche, München 1973.
- Doležel, L., Polopřímá řeč v moderní české próze. In: Slovo a slovesnost XIX, 1958, S. 20-46.
 O stylu moderní české prózy, Praha 1960
- Fundová, M., K počátkům pronikání obecné češtiny do jazyka české prózy. In: Naše řeč XLVIII, 1965, S. 21-29.
- Glauser, L., Die erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts. Bern 1948.
- Günther, H., Das Groteske bei N. V. Gogol'. Seine Formen und Funktionen. Diss. München 1967.

- Guthke, K. S., Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961.
- Haller, J., Řeč přímá, nepřímá a polopřímá. In: Naše řeč XIII, 1929, S. 97-107 und 121-130.
- Heřman, M., Romány o "Starých rodinách". In: Tilschová, Stará rodina. Praha 1965, S. 377-384.
- Hodrová, D., Tvar románu v žánrové situaci národního obrození. In: Slavia 48, 1979, S. 214-222.
- Román ztracených iluzí. In: Slavia 51, 1982, S. 127-138.
- Praha jako město deziluze v českém románu přelomu století. Referat auf einem Symposium in Pilsen, 1983, Manuskript, Masch.
- Hrabák, J., Jeřábek, D., Tichá, Z., Průvodce po dějinách české literatury. Praha 1976.
- Hrzalová, H., Z historie sporů o naturalismus a realismus. In: Realismus a modernost, Hrsg.: Forst, V., Praha 1965, S. 83-114.
- Janáčková, J., Mezi dvěma modernami. In: Realismus a modernost, Hrsg.: Forst, V., Praha 1965, S. 137-160.
- Český román sklonku devatenáctého století, Praha 1967.
- Justl, V., Doslov. In: Santa Lucia, Praha 1958, S. 343-350.
- Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk. 5. Aufl., Bern und München 1959.
- Das Groteske in Malerei und Dichtung. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 107). Hamburg 1961.
- Klotz, V., Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1960.
- Krejčí, K., Česká literatura a kulturní proudy evropské. Praha 1975
- A. M. Tilschová. Praha 1975.
- Křístek, V., O některých rozsahových novotách K. M. Čapka-Choda. In: Listy filologické 73, 1949, S. 194-198, 259-265.
- Několik poznámek k adjektivu K. M. Čapka-Choda. In: Slovo a slovesnost 12, 1950, S. 160-166.
- Křivánek, V., Nerudovo prozaické východisko a povídková tvorba Karla Matěje Čapka-Choda. K souvislostem vývoje české realistické a naturalistické povídky. In: Česká literatura 33, 1985, S. 218-222.
- Kovárna, F., K. M. Čapek-Chod. Praha 1936.
- Lämmert, E., Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- Lantová, L., Doslov. In: J. Zeyer, Jan Maria Plojhar, Praha 1976, S. 375-387.
- Česká literatura druhé poloviny XIX. století. Připravil

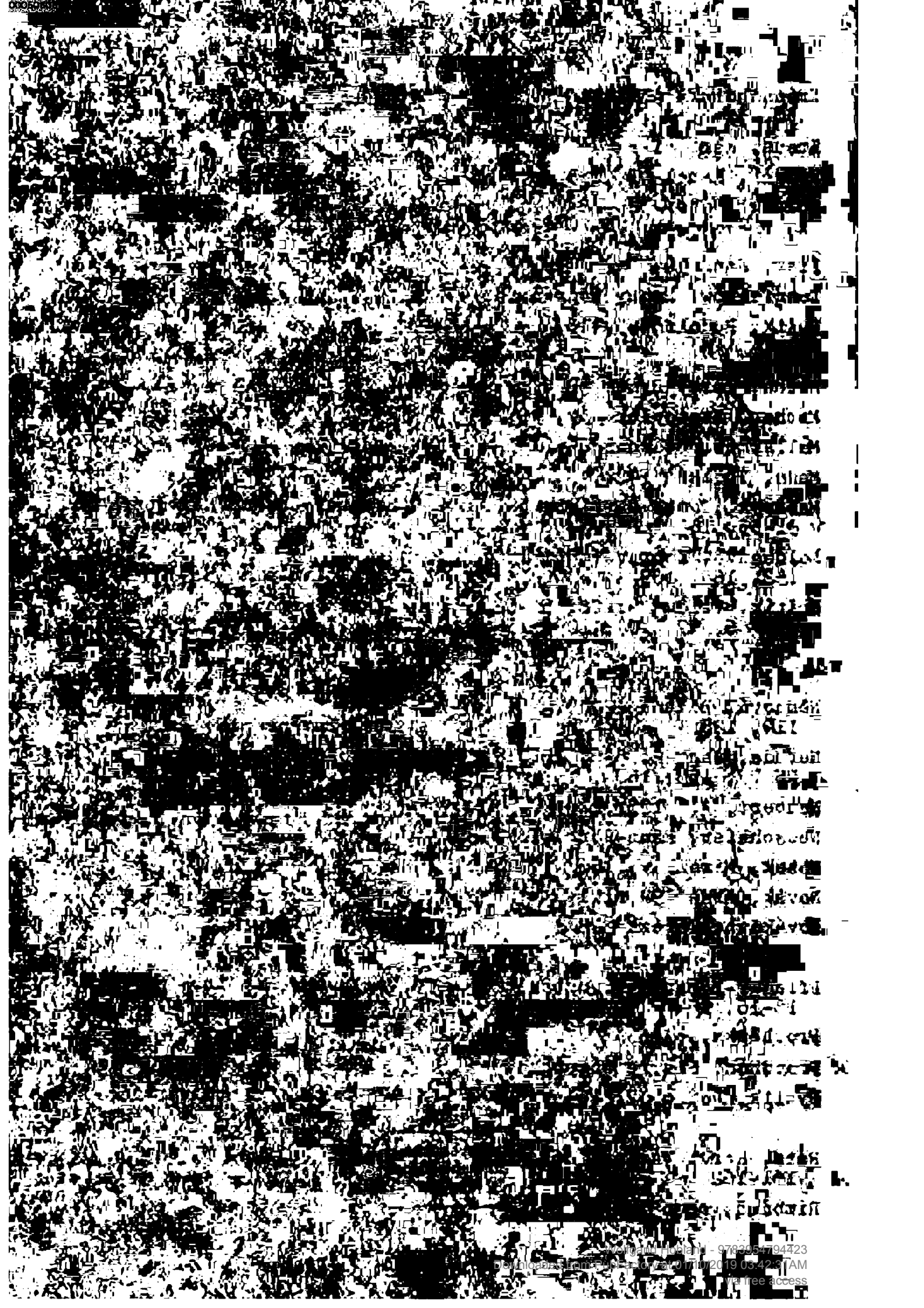
- kolektiv pracovníků katedry české lit. za redakce K. Krejčího, Praha 1955.
- Dějiny české literatury, Bd. III, ed. M. Pohorský, Praha 1961.
- Lužík, R., Lidský a umělecký úděl Josefa K. Šlejhara. In: Kuře melankolik a jiné povídky, Praha 1964, S. 7-23.
- Máchal, J., O českém románu novodobém. Praha 1930.
- Mahal, G., Naturalismus. München 1975.
- Manifest České moderny. In: F. X. Šalda, Kritické projevy 2, 1950, S. 228-231.
- Mensching, G., Das Grotteske im modernen Drama. Diss. Bonn 1961.
- Meyer, K. R., Zur erlebten Rede im englischen Roman des 20. Jahrhunderts. Basel 1957.
- Möbius, H., Der Naturalismus. Epochendarstellung und Werkanalysen. Heidelberg 1982.
- Moldanová, D., K. M. Čapek-Chod ve vývoji české prózy. In: Česká literatura 33, 1985, S. 223-233.
- Neubert, A., Stilformen der "erlebten Rede" im neueren englischen Roman. Halle 1957.
- Neuschäfer, H.-J., Populärromane im 19. Jahrhundert. Von Dumas bis Zola. München 1976.
- Nezkusil, V., Vrcholné období v próze Viléma Mrštíka. In: Česká literatura 9, 1961, S. 282-295.
- Nosek, M., Próza M. A. Šimáčka a jeho Zápisky. In: Ze zápisů phil. stud. Filipa Kořínka, Bd. II. S. 366-373.
- Novák, A., K. M. Čapek-Chod. In: Almanach České akademie věd a umění, 1928, S. 178-200.
- Zápas o pražský román. In: Almanach Kmene, 1930-31, S. 107-116.
- Parolek, R., Vilém Mrštík a ruská literatura. Praha 1964.
- Pytlík, R., Žánrové obrázky Ignáta Herrmanna. In: Česká literatura 24, S. 7-23.
- O českém románu sociálním. In: Česká literatura 24, 1976, S. 398-407.
- Šaldovo pojetí syntézy v letech devadesátých. In: Česká literatura 25, 1977, S. 318-328.
- Nové rysy literatury na přelomu století. In: Česká literatura 32, 1984, S. 203-215.
- Rutte, M., Psychologie bez duše. In: Doba a hlasy, 1929, S. 95-106.
- Sabina, K., O literatuře. Praha 1953.

- Šalda, F. X., Problémy lidu a lidovosti v nové tvorbě básnické. In: Šaldův zápisník IV, 1931-1932, S. 153-190.
- Synthetism v novém umění. In: Kritické projevy 1, Praha 1949, S. 11-54.
- Román sociální. In: Kritické projevy 1, 1949, S. 229-256.
- Šimáček: Duše továrny. In: Kritické projevy 2, 1950, S. 228-231.
- Chamradina. In: Kritické projevy 3, 1950, S. 147-155.
- Vilém Mrštík. In: Duše a dílo, 1950, S. 112-116.
- Émile Zola. In: Duše a dílo, 1950, S. 190-198.
- Kašpar Lén mstitel. In: Kritické projevy 7, S. 295-298.
- Z města a obvodu. In: Kritické projevy 10, 1957, S. 273-276.
- K. M. Čapková Turbina. In: Kritické projevy 10, 1957, S. 100-105.
- Poslední Čapek-Chod. In: Kritické projevy 12, 1959 S. 263-269.
- Moderní literatura česká. In: Studie z české literatury, Praha 1961, S. 15-59.
- Schmidt, H., Hus und der Hussitismus in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1969.
- Sezima, K., Humorista-pesimista. In: Podobizny a reliefs, 2. vydání, S. 67-137.
- Stanzel, F. K., Typische Formen des Romans. Göttingen 1964. Kleine Vandenhoeck-Reihe 187.
- Stejskal, V., Čapková společenská groteska. In: Turbina, Praha 1958, S. 393-396.
- Doslov. In: Antonín Vondřejc, Praha 1959, S. 561-567.
- Stříbrný, D., Český epik darwinismu. Poznámky k Sebraným spisům M. A. Šimáčka. In: Časopis pro moderní filologii, 1. ročník, Praha 1940, S. 161-170.
- Trávníček, F., Slovesné umění Čapka-Choda. In: Nástroj myšlení a dorozumění, Praha 1911, S. 21-24.
- Václavek, B., Česká literatura XX. století. Praha 1974.
- Vlašim, S., Slovník literárních směrů a skupin. Praha 1976.
- Vodička, F., Cesty a cíle obrozenské literatury. Praha 1958.
- Všetička, F., Slovesný stavitel Čapek-Chod. In: Česká literatura 32, 1984, S. 309-319.
- Zola, E., Le Roman expérimental. Paris 1880.

PERSONENREGISTER

- Arbes, Jakub 8, 9-10, 13-15,
16-18, 19-22, 165
- Austen, Jane 125
- Balzac, Honoré de 10, 23, 25,
161
- Banville, Théodore 4
- Baudelaire, Charles 4
- Benešová, Božena 111-112
- Bernard, Claude 25
- Bölsche, Wilhelm 87-88, 169
- Burns, Robert 4
- Byron, George 4
- Čapek-Chod, Karel Matěj 9, 51,
75, 77-158, 162
- Čech, Ladislav 30
- Čech, Svatopluk 3, 19, 165
- Cowen, R. C. 164
- Daudet, Alphonse 25
- Doležel, Lubomír 119-122, 124-
126, 130
- Dostojevskij, Fjodor M. 32, 61,
161
- Durdík, Josef 5, 23, 30-31
- Erben, Karel Jaromír 2
- Fischer, František L. 145
- Flaubert, Gustave 25, 117, 161
- Fournier, François 17
- Frič, Josef Václav 2
- Fundová, Marie 77, 172
- Gautier, Théophile 4
- Goethe, Johann Wolfgang 4
- Goncourt, Edmond u. Jules
25
- Gorkij, Maksim 142
- Guthke, Karl S. 83-86, 168
- Gutzkow, Karl 12-13
- Hálek, Vítězslav 2
- Haller, Jiří 118, 119
- Haman, Aleš 97, 162, 163
- Heine, Heinrich 2, 76
- Hennequin, Emile 30
- Herbart, Johann Friedrich 1
- Herrmann, Ignát 8, 40, 77,
160, 161
- Heyduk, Adolf 2
- Hladík, Václav 9, 109
- Hodrová, Daniela 164, 167,
168, 171
- Holeček, Josef 18, 20
- Holz, Arno 88
- Hrzalová, Hana 164, 165, 166
- Hugo, Victor 4
- Ibsen, Henrik 32, 88-89
- Janáčková, Jaroslava 57, 164,
165, 167
- Kafka, Franz 135, 136
- Kalina, Václav 30
- Karásek ze Lvovic, Jiří 30
34, 51
- Klotz, Volker 164, 167
- Kolár, Josef Jiří 15
- Kovárna, František 115, 166

- Krásnohorská, Eliška 5, 23,
30, 31
- Kraus, Karl 148
- Krejčí, Karel 1, 163
- Kuffner Josef 26-28
- Lier, Jan 40
- Longfellow, Henry Wadsworth 4
- Lužík, Rudolf 65, 167
- Mácha, Karel Hynek 2
- Machar, Svatopluk 34, 49
- Mallarmée, Stéphan 4
- Mann, Thomas 142
- Masaryk, Tomáš Garrigue 30,
31-33, 162
- Moldanová, Dobrava 83, 138,
152, 168, 169
- Mrštík, Vilém 9, 28, 50-62,
64, 66, 77, 102, 109, 134,
167
- Němcová, Božena 2, 9, 75,
119, 125
- Neruda, Jan 2, 5-6, 18, 19,
75-77, 159, 160
- Neubert, A. 125
- Neuschäfer, Hans-Jörg 164
- Nosek, Miroslav 166
- Novák, Arne 92, 111
- Nováková, Teréza 28
- Pfleger-Moravský, Gustav 2,
15-16, 164
- Procházka, Arnošt 30, 34
- Proudhon, Pierre Joseph 17
- Pytlík, Radko 7, 164
- Rais, Karel Václav 8,
161-162
- Rimbaud, Jean Arthur 4
- Rousseau, Jean Jacques 61
- Sabina, Karel 2, 13-14
- Saint-Simon, Claude Henri 17
- Šalda, František Xaver 34-38,
42, 46, 90-93, 111, 166,
169, 171
- Schauer, Hubert Gordon 30,
33-34
- Schlaf, Johannes 88
- Schulz, Ferdinand 5, 23
- Sezima, Karel 111, 115
- Šimáček, Matěj Anastásia 9,
38, 49, 77, 109, 161
- Sládek, Josef Václav 3-4
- Šlejhar, Josef Karel 8, 9,
63-74, 77, 134, 135, 161,
167-168
- Sova, Antonín 51
- Šrámek, Fráňa 64, 152
- Stanzel, Franz K. 117
- Stejskal, Václav 139
- Stendhal 25, 161
- Sue, Eugène 10-12, 159
- Svátek, Josef 15
- Světlá, Karolina 2, 8, 9, 15
- Taine, Hyppolyte 30
- Tilschová, Anna Maria 142,
143, 155, 162
- Tolstoj, Lev N. 32, 64, 161
- Václavek, Bedřich 85-86
- Vlček, Václav 5, 26-27
- Vrchlický, Jaroslav 3, 4,
116
- Všetička, František 153-155
- Zeyer, Julius 3, 4, 51, 116
- Zola, Emile 6, 17, 23-35, 53-
55, 86-87, 117, 160



Lebenslauf

Ich heiÙe Wolfgang Hobland und bin am 29. Januar 1936 in GroÙdubrau bei Bautzen (Oberlausitz) geboren.

Von 1942 bis 1950 besuchte ich die Grundschule in GroÙdubrau, anschließend von 1950 bis 1954 die Friedrich-Schiller-Oberschule in Bautzen, wo ich im Juli 1954 das Abitur bestand.

Von 1954 bis 1956 studierte ich an der Humboldt-Universität in Berlin und von 1956 bis 1958 an der Karls-Universität in Prag Slawistik. Von diesem Studium wurden mir 1958 von der Universität München drei Semester anerkannt.

Vom WS 1958/59 bis zum SS 1962 studierte ich in München Slawistik, Romanistik und Germanistik. Meine Lehrer waren die Professoren A. Schmaus und E. Koschmieder (Slawistik), H. Rheinfelder und A. Reichenberger (Romanistik), H. Kunisch und W. Vordtriede (Germanistik).

Im WS 1983/84 war ich als ordentlicher Studierender an der Philipps-Universität in Marburg/Lahn in den Fächern Slawistik und Romanistik immatrikuliert. Meine Marburger Lehrer waren die Professoren H.-B. Harder, H. W. Schaller und H.-J. Lope.

Bayerische
Staatsbibliothek
München