

Steffi Widera

Richard Weiner

Identität und Polarität im Prosafrühwerk

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.

Steffi Widera - 9783954790296

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:25:00AM

via free access

Steffi Widera
Richard Weiner
Identität und Polarität im Prosafrühwerk



Maurice Henry: R. Weiner,
Kresba (1927—1928)

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 413

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2001

Steffi Widera

Richard Weiner
Identität und Polarität
im Prosaführwerk



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2001

PVA
2002.
582

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

ISBN 3-87690-818-3
© Verlag Otto Sagner, München 2001
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

P 02

Vorbemerkung

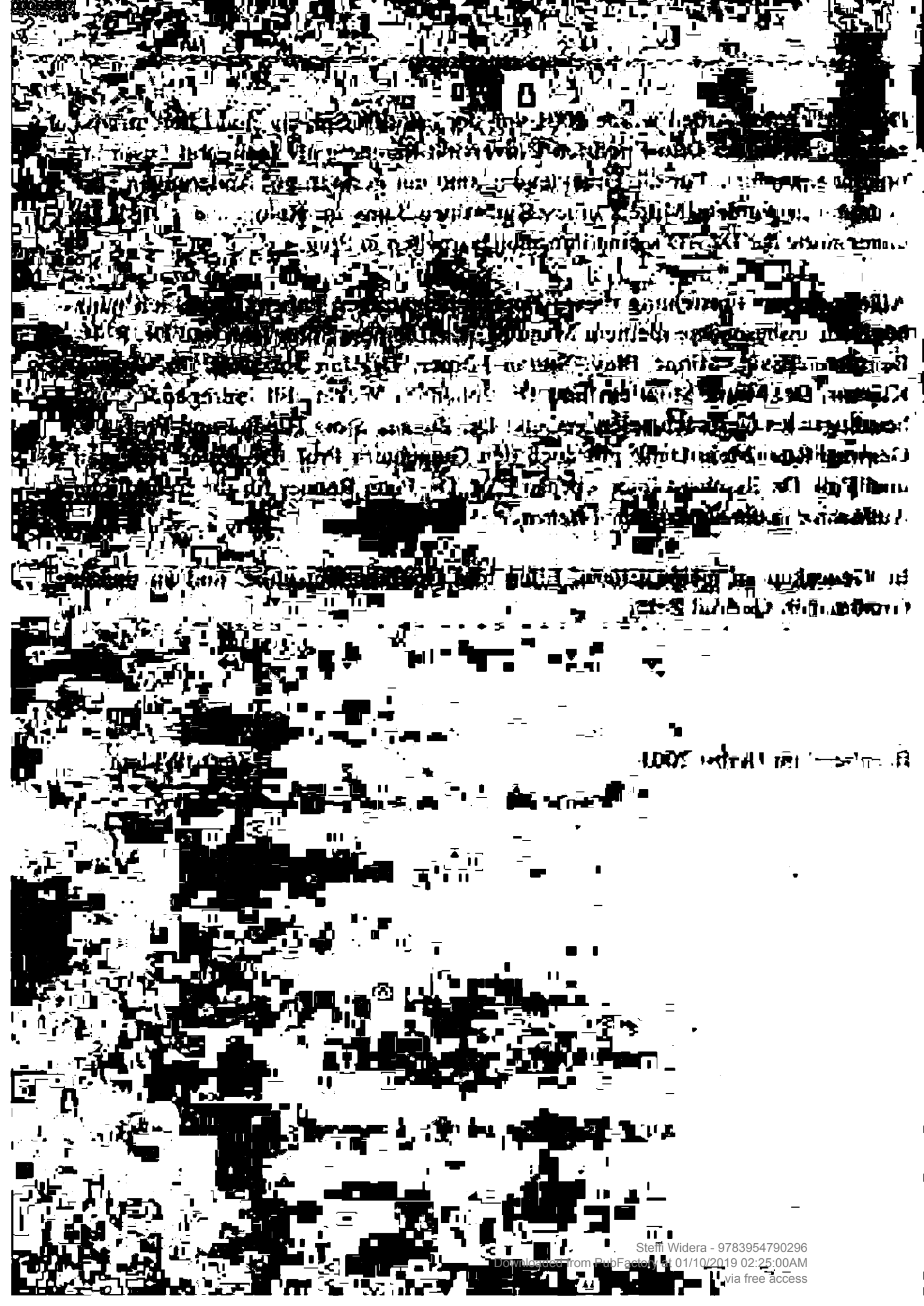
Die vorliegende Arbeit wurde 2001 von der Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Inaugural-Dissertation angenommen. Für die Drucklegung sind nur geringfügig Änderungen vorgenommen worden. Mittels eines Kurzstipendiums im Rahmen des HSP III unterstützte der DAAD meine Forschungsarbeiten in Prag.

Allen, die zur Entstehung dieses Buches beigetragen haben, danke ich ganz herzlich, insbesondere meinem Mann Martin, meinem Sohn Josh und Dr. Rolf-Bernhard Essig, Minne Bley, Stefan Förner, Dr. Jan Jiroušek, Dr. Alfrun Kliems, Dr. Maria Muallem und Dr. Johannes Weber. Für anregendes und bestätigendes Gespräch seien gedankt Dr. Zuzana Stolz-Hladká und Prof. Dr. German Ritz. Mein Dank gilt auch den Gutachtern Prof. Dr. Peter Thiergen und Prof. Dr. Reinhard Ibler, ebenso Prof. Dr. Peter Rehder für die freundliche Aufnahme in die *Slavistischen Beiträge*.

In Gedenken an meine Eltern, Ellen und Günther Kutschke, und an meine Großmutter, Gertrud Zeißig.

Bamberg, im Herbst 2001

Steffi Widera



Inhalt

1. Einleitung

1.1 „Im Wunder wohnen“ oder „im Schlamm waten“?

Thema und Begründung.....11

1.2 „Deserteur seiner Generation?“

Einordnung in den literarhistorischen Kontext.....15

1.3 Zur Forschungssituation.....24

1.4 „Ich drucke; und ihr, ihr kritzelt da herum auf meinem Zauberdruck.

Was kommt bei euch heraus?“

Zu Methode und Konzeption.....28

2. Písek – Prag – Paris

Richard Weiners biographische Räume.....38

3. Lesarten

3.1 Identität und Polarität: Begriffsklärung.....63

Transzendenz und Alterität – ‚Phänomenologische Identität‘: Sartre – Persönliche Identität: Freud, Erikson, Mead, Goffman – Aspekte eines Identitätsverständnisses bei Richard Weiner – Polarität und Duplizität

3.1.1 „Jener Mensch wird ewig entsetzt sein.“

Identität und Ich-Verunsicherung: *Prázdná židle*.....71

Der gedoppelte Text – E. A. Poe – Erfahrung der Irrationalität versus Methode des Rationalen – Halluzinativer Mystizismus – Traumanalogie – Ich-Verunsicherung und ‚psychisches Entsetzen‘ – Spiel-Poetik – Therapie-Poetik – Ästhetik des Entsetzens

3.1.2 „Ich bin nicht mehr als mein treuestes Zeichen.“

Identität und Existenz als Poetik: *Lazebník* (Exkurs).....92

Ich-zentrierte Poetik im Kontext einer Triplizität von Text, Autor und Kunst – Sprache und Sprachversagen – Traum-Poetik – Schreiben und Identität – Surrealistische Einflüsse: *Traité du style* von L. Aragon

3.1.3 Der Bader nimmt Platz auf dem leeren Stuhl.

Eine Zwischenbilanz.....114

3.2 „Ich bin weder Jude noch Tscheche, weder Deutscher noch Franzose.“

Heimat und Fremde im Werk Richard Weiners.....118

Dichotomisches Weltmodell (Jan Patočka) – Heimat und Identität – Exil – Grenzgänger Weiner – ‚paradise lost‘

3.2.1 „Die Unmöglichkeit zu zweifeln, die Notwendigkeit, das Ziel zu erreichen“

Suche nach Identität: *Let vrány*..... 125
 „Vrána“: das Vogelmotiv – „Let“: das Wandermotiv – Aufbruch und Ankunft:
 Kreis oder Gerade – Heimat als Identitätsbasis versus Fremde als
 Identitätssuche – Identitätsverlust – Nihilismus und Nietzsche als Präfiguration –
 Vrána: des Dichters Alter Ego?

3.2.2 „Ein Abtrünniger, der seine Heimat verleugnete“

Das Fremde und das Eigene: *Uhranuté město (I)*..... 147
 ‚Heimatzeichen‘ und ‚Fremdheitsmarker‘ – ‚Geschehensinitialisierung‘ durch den
 Fremden – Die Stadt und František Kres oder Vom gescheiterten Umgang mit dem
 Anderen – Der Student und František Kres oder Vom gelungenen Umgang mit
 dem Anderen

3.3 „Oh, wie wünschte ich mir, daß ich dies alles einmal sagen könnte!“

‚Maske‘ und ‚Signal‘ – Homoerotik in der Prosa Richard Weiners..... 164
 ‚Homotextualität‘ als erweiterter Lektüremodus (Stockinger, Keilson-Lauritz,
 Detering) – Der Homosexuelle als Prototyp des Doppelwesens (Sartre)

3.3.1 Reduzierte Frauen – potenzierte Männer..... 166

Ruce – Long is the Way to Tipperary – Hra na čtvrcení

3.3.2 „Über die irdische Schönheit und menschliche Freuden“

Verheißung in der Ferne: *Uhranuté město (II)*..... 171
 Die ‚heteronormierte Stadt‘ – ‚Blick‘ und ‚Gang‘ als homoerotische Signalwörter –
 Konstituenten des homotextuellen Raumes

3.3.3 „Indifferente Ekstase für losgelösten Genuß“

Doppel-Spiel mit dem Tabu: *Netečný divák (I)*..... 177
 Triplizitärer Textaufbau – Der Doppelspieler: Josef Černý – Bekenntnis und
 Verführung – Einbettung in einen homoerotischen Literaturkanon: Platon, Ovid,
 Verlaine, Wilde – Dandy und L’Indifférent – Homoerotik und Identität als Spiel –
 Moderne-konforme Ästhetikspiele

3.4 „Wieviele Bundesladen dort am Horizont, und kein Noah, kein Gott“

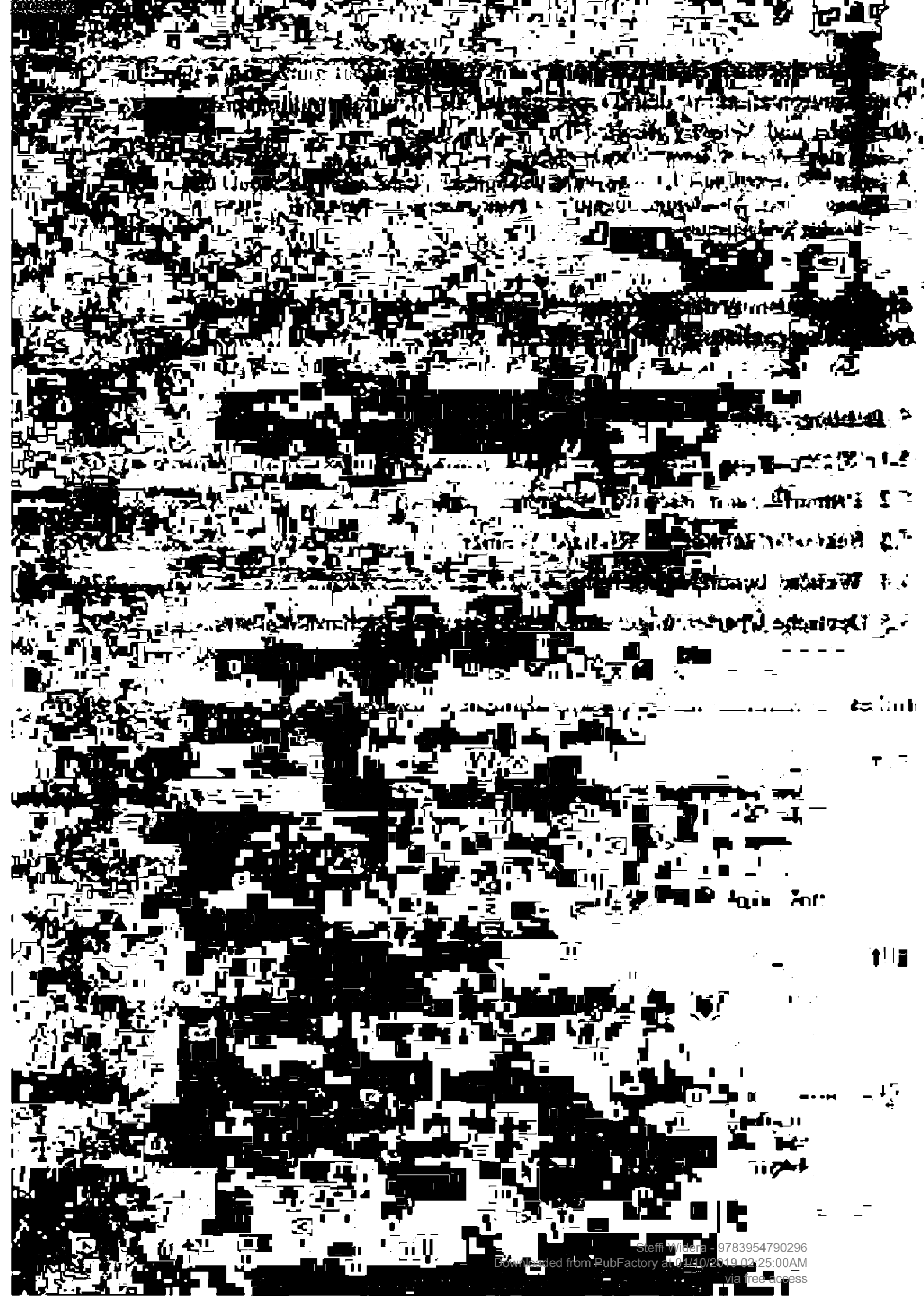
Spuren eines jüdisch-christlichen Synkretismus
 im Werk Richard Weiners..... 198

3.4.1 „Seitdem ich begann, mich für das öffentliche Leben zu
 interessieren, spürte ich, daß mir dies nicht gelingen würde,
 ohne die jüdische Frage zu beachten.“

Weiners Auseinandersetzung mit dem Judentum..... 199

Einordnung in die tschechische jüdische Literatur – *Kde moje místo? – Apologie
 proti semitismu* – Judentum und Sprache – Die Suche nach Schuld oder Der
 böhmische Kafka – Tod o d e r Erlösung versus Tod u n d Erlösung – Tod und
 Doppelgängerschaft

3.4.2 „In einem einzigen Exemplar kann ich doch nicht ganz sein.“ Die Konfrontation mit dem Doppelgänger als Identitätsfindungsprozeß: <i>Dvojníci</i> und <i>Netečný divák</i> (II).....	227
Krieg als ‚anderes System‘ – Konfrontation und Konstellation – Dämonische Aspekte – Komplementär-Ich – Spaltung und Spiegel – Indikatoren für Schuld und Erlösung – Tod, Absolutum, Identität – Poetogenetische Funktion – Jüdisch- griechischer Synkretismus	
4. „Magnetismus der Extreme“	
Schlußbetrachtung	263
5. Bibliographie	
5.1 Siglen.....	268
5.2 Primärliteratur Richard Weiner.....	269
5.3 Sekundärliteratur zu Richard Weiner.....	270
5.4 Weitere benutzte Literatur.....	276
5.5 Deutsche Übersetzungen aus dem Prosawerk Richard Weiners.....	292
Index	293



1. Einleitung

1.1 „Im Wunder wohnen“ oder „im Schlamm waten“?

Thema und Begründung

Nesrozumitelný Weiner – Unverständlicher Weiner lautet bezeichnenderweise der Titel einer der Studien des Literaturkritikers und Weiner-Kenners Jindřich Chalupecký¹. Ein so exklusives und ängstliches Œuvre wie der Prosaschriftsteller, Lyriker, Journalist und Übersetzer Richard Weiner (1884-1937) bieten innerhalb der tschechischen Literatur nicht viele Autoren². Was des einen Lust, ist des anderen Last: die Gedichte und Erzählungen laden zu vielfältiger Interpretation ein, doch häufig ist Weiner in der Vergangenheit mißverstanden worden und unbeachtet geblieben.

„[...] Weiner zůstal uprostřed zmaloměšt'áct'ující české literatury zjevem nezařaditelným a nepochopitelným, cizincem a podivínem“ (Chalupecký 1947: 85)³.

„[...] Weiner blieb innerhalb der zum Kleinbürgertum tendierenden tschechischen Literatur eine nicht einzuordnende und unverständliche Erscheinung, ein Fremder und Sonderling“.

Nach 1989 wächst das Interesse eines tschechischen Leserkreises an unkonventioneller, ‚anderer‘ Literatur, an Underground und Dissidententum, aber auch an den Autoren der literarischen Moderne und Avantgarde, die während des Sozialismus nicht zum offiziellen Literaturkanon gehörten. Ladislav Klíma, Jakub Deml und auch Richard Weiner geraten in den Focus. Neben einer Reihe von Einzelpublikationen wird seit 1996 die seit langem geplante Werkausgabe Weiners herausgegeben. Richard Weiner erlebt eine regelrechte Renaissance.

-
- ¹ Das 1971 entstandene Manuskript wurde 1992 im Essayband *Expresionisté* veröffentlicht.
- ² Das Werk Weiners zeichnet sich innerhalb der tschechischen Literatur durch „Einzigartigkeit“ aus („jedinečnost a osamělost“, Linhartová 1964: 54). Auch Chalupecký betont: „Jeho slovník je rozsáhlý a mnohvrstevný jako snad u nikoho jiného v české literatuře [...]“ (Chalupecký 1992: 63f.) – „Sein Wortschatz ist umfangreich und vielschichtig wie vielleicht sonst bei niemandem anderen in der tschechischen Literatur [...]“.
- ³ Um die Zitate in tschechischer Sprache auch den Lesern zugänglich zu machen, die das Tschechische nicht beherrschen, habe ich mich entschieden, diese Textstellen zusätzlich in deutscher Übersetzung anzugeben. Wenn nicht anders vermerkt, habe ich die Übersetzung vorgenommen.

Der vielschichtigen Prosa Weiners versucht die Arbeit mittels unterschiedlicher Lesarten gerecht zu werden: Leben in der Fremde versus Verbundenheit mit der Heimat, homoerotische Neigung versus Anspruch einer heterosexuell normierten Gesellschaft, Suche nach Sinn und Erlösung versus Schuldempfinden. Diese Dichotomien finden ihre Begründung im Leben und Schreiben eines Tschechen, der in Paris lebte, eines Juden, der dem Katholizismus weit näher stand als dem orthodoxen Judentum, eines Homosexuellen, der ‚Confiteor‘ und ‚Outing‘ vermieden hat, ohne daß seine Neigung zu Männern in Frage gestellt worden wäre, eines Mannes, der ein typischer Vertreter seiner Zeit war, der dem Schriftstellertypus der Moderne entsprach.

Die Lesarten werden zeigen, daß eine Erzählung Weiners „einer Schachtel mit geheimen Böden“ gleicht, „und wer sich damit befaßt, entdeckt immer wieder neue geheime Federn, einen Boden nach dem anderen beiseiteschiebend“⁴. ‚Beiseiteschieben‘ heißt nicht auseinanderbrechen und abgrenzen. Die Lesarten sind miteinander verbunden, gehen ineinander über. Von daher erklären sich häufige Querverweise und der Umstand, daß ich die Erzählungen in verschiedenen Kapiteln zur Interpretation heranziehe und sie nicht auf einen Aspekt reduziere.

Ihren übergeordneten gemeinsamen Bezugspunkt finden die Lesarten in der Frage nach der ‚Identität‘, dem Einheitsstiftenden, und der ‚Polarität‘, dem Divergierenden, das in Doppelungs- und Spaltungsphänomenen kulminiert.

„Téma rozpolcenosti, podvojnosti člověka je vedoucím motivem Weinerova díla“
(Chalupecký 1992: 20).

„Das Thema der Gespaltenheit, der Verdoppelung des Menschen ist das Leitmotiv in Weiners Werk“.

Fiktionale Gegenwelten faszinieren den Menschen, der sich seit jeher bemüht, die Grenzen der sichtbaren Welt zu überschreiten, auf der uralten Suche nach etwas, ‚was dahinter ist‘. Die Lektüre solcher Texte schlägt den Leser in Bann, erschreckt und begeistert ihn gleichzeitig. Für Richard Weiner sind ‚Schrecken‘ und ‚Schönheit‘ identisch („ztotožnil hrůzu a krásu“, Novák 1934: 134; vgl. auch Kap. 3.1.1). Seine Erzählungen wirken vielfach wie ein Magnet, dessen Plus- und Minuspol zur gleichen Zeit den Leser anziehen und ihn absto-

⁴ „[...] krabici s tajnými dny [...] a zabýváte-li se jím, odhalujete nová a nová tajná péra, odsunující dno za dnem“ (Chalupecký 1992: 19).

Ben. Für einen großen Teil der Prosa Weiners gilt, was der tschechische Literaturkritiker F. X. Šalda für den Roman *Hra doopravdy* (1933, *Spiel im Ernst*) konstatiert:

„Jeho poesie – nebot' zůstává to i v próze poesí – to jsou jakési strašidelné můry, které ti lehají na prsa a vyssávají z tebe i dech i radost a víru životní. Je to umění upří, ale umění opravdové“ (Šalda 1933/34: 155).

„Seine Poesie – denn auch in der Prosa bleibt es stets Poesie – das sind irgendwelche gespenstischen Alpe, die sich dir auf die Brust legen und aus dir sowohl Atem als auch Freude und den Glauben an das Leben heraussaugen. Es ist eine Vampir-kunst, aber eine wahrhaftige Kunst“.

Aspekte von Duplizität und Polarität charakterisieren bereits die dem Kapitel vorangestellten Zitate. Im tschechischen Original lauten sie:

„bydlet v zázraku“ und „broditi se blátem“.

Das Gegensatzpaar auf der Verbebene signalisiert Ambiguität: ‚bydlet‘ = ‚wohnen, heimisch sein‘ bezeichnet einen statischen Zustand, ‚broditi se‘ = ‚waten, unter Anstrengungen und in widrigen Umständen sich fortbewegen‘ einen dynamischen Zustand. Die Ambiguität wird auf der Substantivebene fortgesetzt: ‚zázrak‘ = ‚Wunder‘ kontrastiert mit ‚bláto‘ = ‚Kot, Schlamm, Morast‘ – Himmel und Erde, Erhöhung und Verworfenheit. Die Zitate stimmen auf das zentrale Thema in Weiners Prosa ein und verbinden gleichzeitig Früh- und Spätwerk: „broditi se blátem“ findet sich in der Erzählung *Netečný divák* (*Der unberührte Zuschauer*) aus dem Jahre 1917, „bydlet v zázraku“ in *Lazebník* (*Der Bader*) aus dem Jahre 1929.

Die weitgehende Einschränkung des untersuchten Textkorpus auf das Frühwerk ist durchaus begründet, da hier Motiv- und Themenspektrum Weiners in ganzer Breite bereits ausgebildet sind (vgl. auch Spitzbardt 1992: 264). Die zeitliche Differenz von acht Jahren, die Früh- und Spätwerk Weiners voneinander scheidet, erlaubt eine Sonderbehandlung vor allem der frühen Texte als künstlerische Einheit. Dennoch fehlt es nicht an Verbindungen der beiden Werkphasen Weiners, 1912 bis 1919 und 1928 bis 1933⁵. Insbesondere das Spätwerk ließe sich ohne Kenntnis des Frühwerks nicht adäquat interpretieren. Daß in der vorliegenden Arbeit auf Exkurse zum Spätwerk, vor allem auf *Lazebník*, nicht verzichtet werden kann, liegt auf der Hand. Die Texte ab 1928

⁵ Diese Jahreszahlen folgen Publikations-, nicht Entstehungsdaten.

verhalten sich zum Frühwerk wie Supplement und Explikation. František Götz konstatiert bereits Anfang der 20er Jahre die Fragmentarität der frühen Prosa und Lyrik Weiners und die Notwendigkeit, das Werk fortzuschreiben:

„Po ‚Šklebu‘ se Weiner odmlčel. Čím zevrubněji analyzuješ jeho dílo, tím určitěji cítíš v něm cosi ještě neřečeného, velký otazník, temnou hádanku. Teprve budoucí jeho tvorba odpoví na ně a dá celku pevný smysl: stabilisuje jeho hodnoty“ (Götz 1921/22: 547 und Götz 1922: 64).

„Nach ‚Škleb‘ verstummte Weiner. Umso gründlicher man sein Werk analysiert, desto eindringlicher spürt man in ihm noch irgendetwas Unausgesprochenes, ein großes Fragezeichen, ein dunkles Rätsel. Erst sein zukünftiges Werk wird darauf antworten und dem Ganzen einen festen Sinn geben: es wird seinen Werten Stabilität verleihen“.

Die über Jahre und Textgrenzen hinaus relativ homogene Struktur des Gesamtwerkes korrespondiert mit Weiners Vorliebe für den Unanimismus, eine philosophische Weltanschauung, in deren Zentrum die ‚ganzheitliche Allseele‘ steht, an der der Mensch partizipiert⁶. Der zerrissene, sich gespalten empfindende Mensch, der nach einem Weg zur ‚Ganzheit‘ sucht, steht – ganz im Geist der Moderne – im Zentrum der literarischen Anstrengung. Vor allem das Frühwerk ist getragen von dem Anspruch, diese Erkenntnis literarisch zu formen, oder besser: zu dieser Erkenntnis auf literarischem Weg zu gelangen.

Schreiben ist für Weiner ein Experiment, nicht mit dem Reagenzglas, wie es der Autor in seinem bürgerlichen Beruf als Chemiker durchzuführen pflegte, sondern mit Feder und Tinte. Die Experimente werden in symbolistischen, expressionistischen, visionären, intellektuellen, spekulativen oder meditativen Texten vorgenommen. Das Unternehmen erweist sich als höchst kompliziert, oft nicht durchführbar, da der Hauptstoff, ohne den jegliches Erzähl-Experiment unmöglich wäre, die Sprache ist. Das Ausdrucksmittel literarischen Schaffens erweist sich für einen Autor wie Richard Weiner, einen „Mathematiker der Seele“⁷, häufig als unzureichend geeignet, Irrationales, Unfaßbares

⁶ Der Unanimismus wurde als philosophisch-ästhetische Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris von Jules Romains begründet (*La vie unanime*, 1908). Er basiert auf der Idee eines beseelten Kosmos, der sich vor allem in einer kollektiven Seele (*âme unanime*) manifestiert. Richard Weiner übersetzte einige Werke Jules Romains' ins Tschechische, darunter *Diktator*.

⁷ Begriff nach Friedlaender 1918: 156.

zu beschreiben und seelische Zustände transparent zu machen. In seiner Sprachskepsis, vor allem in *Prázdná židle* und *Lazebník*, quält Weiner die Sprachkrise der Moderne, in deren Kontext die frühe Prosa Weiners gesehen werden muß.

Doch eine solche ‚Sprachkrise‘ kann bei manchem Leser auch zu einer ‚Lese Krise‘ führen⁸. Eines der Ziele dieser Arbeit ist es von daher, Zugänge zu öffnen, Lesarten anzubieten, die dem Leser ermöglichen, wie F. X. Šalda sagen zu können:

„Číst Weiner žádá velikého napětí pozornosti; ale hlavní je mně, že se ta námaha se vyplácí“ (Šalda 1933/34: 159).

„Weiner zu lesen erfordert eine große Konzentration der Aufmerksamkeit; aber Hauptsache ist für mich, daß sich diese Anstrengung auszahlt“.

1.2 „Deserteur seiner Generation?“

Einordnung in den literarhistorischen Kontext

Von vielen Seiten wird Richard Weiner eine singuläre Stellung innerhalb der tschechischen Literatur eingeräumt. Dabei prägt das Werk Weiners eine Vielzahl flagranter Kennzeichen der historischen Moderne und Avantgarde⁹.

„Der Begriff *M o d e r n e*, der hier zur Bezeichnung einer spezifischen, idealiter zwischen 1890 und 1914 zeitlich situierten, literarischen Formation gewählt wurde, ist weder exklusiv noch eindeutig oder unumstritten. Die Erscheinungen, die er abdeckt, werden anderswo auch mit Begriffen wie Symbolismus, Neuromantik, Décadence, Jugendstil gekennzeichnet. Eine einheitliche Terminologie hat sich – ähnlich wie [...] bei der europäischen Avantgarde – bisher nicht durchgesetzt“ (Lauer 1991: 9; Hervorh. im Original).

⁸ Vgl. zur Leseproblematik moderner Literatur Steinmetz 1996 und Kap. 1.4.

⁹ Zur Einordnung Weiners in den Expressionismus vgl. Podivínský 1983, Mourková 1988, Vízdalová 1988; zur Einordnung in die Avantgarde Ibler 1995.

Weiner selbst, und auch J. Chalupecký, subsumieren unter ‚Moderne‘ auch, was strenggenommen bereits zur ‚Avantgarde‘ gehört. Nicht eindeutig klären läßt sich, ob Weiner den Begriff ‚moderní literatura‘ nicht als Epochenbegriff, sondern eher umgangssprachlich als ‚moderne Literatur‘ im Sinne von zeitgenössischer Gegenwartsliteratur versteht (vgl. Weiners Feuilleton *Nadrealismus* und Chalupecký 1992: 31).

Der „Pluralismus der spektakulärsten Epoche, d. h. des ausgehenden neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts“ (Žmegač 1991: 23) zeitigt einen Stilsynkretismus, der Elemente des Naturalismus und seiner antithetischen Strömungen Impressionismus, Dekadenz, Symbolismus, wie auch Expressionismus und Kubismus einschließt. Die von Reinhard Lauer genannte Jahreszahl 1914, die die historische Moderne im Idealfall begrenzen soll, bedeutet für die tschechische Literatur keine Zäsur. Der Erste Weltkrieg hat auf die Umgestaltung des Kulturbetriebs nur peripheren Einfluß, indem Schriftsteller eingezogen werden bzw. die Zensur verschärft wird – zensiert wird auch Weiners Prosaband *Lítice* (1916, *Die Furie*). Bereits 1913 kündigt sich mit Erscheinen des *Almanach na rok 1914* (*Almanach auf das Jahr 1914*) ein literarischer Neubeginn an. Junge Autoren wenden sich in der Publikation bewußt von der herrschenden symbolistisch-mystischen Kunstrichtung ab.

Im Nachhinein werden die Schriftsteller des *Almanach* u. a. auch als „Čapkovská generace“, die „Čapek-Generation“, bezeichnet¹⁰. Das Etikett macht deutlich, daß die modernistischen Strömungen im wesentlichen Gruppenphänomene sind, die wenig Raum für Einzelgänger lassen¹¹. Weiner jedoch ist jeglicher Kollektivismus fremd, so daß er den Titel „Deserteur seiner Generation“ – „dezertérem své generace“ erhält (Götz 1931; vgl. Linhartová 1964: 57)¹². Nicht nur das zeitgleiche Debüt – Weiners erste Gedichtsammlung *Prák* (*Der Vogel*) erscheint im Januar 1913, ein Dreivierteljahr vor dem *Almanach na rok 1914* –, sondern vor allem inhaltliche Kongruenzen zwischen Karel Čapeks *Boží muka* (*Gottesmarter*, 1917), Josef Čapeks *Lelio* (1917) und Weiners *Lítice* (*Die Furie*) und *Netečný divák* (*Der unberührte Zuschauer*) begründen die gemeinsame Zuordnung zum literarischen Kubismus (Götz 1921/22 und 1922, 49-87). Wohl am ehesten läßt sich aus den Texten das ihnen gemeinsame Lebensgefühl eines „absoluten Nihilismus“ eruieren¹³.

¹⁰ *Takzvaná generace čapkovská* war Titel und Gegenstand einer Vorlesung von František Götz am 13. Oktober 1931 in der Městská knihovna in Prag.

Zur Zugehörigkeit Weiners zur ‚Čapek-Generation‘ siehe auch Mourková 1997: 421.

¹¹ Ich erweitere hier die Formulierung auf Moderne und Avantgarde als ‚modernistische Strömungen‘, die Reinhard Ibler speziell auf die Avantgarde begrenzt benutzt (vgl. Ibler 1995: 245).

¹² Die Formulierung vom ‚Deserteur seiner Generation‘ wird immer wieder gern aufgegriffen (z. B. Roth 1987, Spitzbardt 1992 u. a.).

¹³ Vgl. Linhartová 1964: 57. Zu Parallelen in frühen Erzählungen Čapeks und Weiners vgl. auch Králík 1937: 364 und Ibler 1995/96.

„Evropský nihilismus je vědomí nesmyslnosti a bezúčelnosti života ve vesmíru, všeho, co tu jest. Duše lidská, již jest nezbytností míti nějaký cíl, aby mohla prostě býti, stojí v bezúčelném světě bezradně a zmateně. Kubistická naše povídka je obrazem této duše, zbavené představy cíle života a stojící bezbranně v běsnění živlů a démonů: propast je v ní, propast nad ní a pod ní – je jediná skutečnost – propast“ (Götz 1921/22: 528 und 1922: 52f.).

„Der europäische Nihilismus ist das Bewußtsein von der Sinnlosigkeit und Zwecklosigkeit des Lebens im Universum, von allem, was hier existiert. Die menschliche Seele, für die es geradezu unerträglich ist, irgendein Ziel zu haben, um einfach existieren zu können, steht in der zweckentleerten Welt ratlos und verwirrt. Unsere kubistische Erzählung ist ein Bild dieser Seele, der Vorstellung eines Zieles im Leben entbunden und dem Toben der Elemente und Dämonen ungeschützt ausgesetzt: der Abgrund befindet sich in ihr, über ihr und unter ihr – es gibt eine einzige Wirklichkeit – den Abgrund“.

Weiners Frühwerk ist in der Thematisierung von Randfiguren menschlichen Schicksals, personaler Verdoppelung und der Emanation eines polaren Alter ego, der Gegenwart dämonischer Kräfte, deren Welt sich hinter den Grenzen nachvollziehbarer Logik befindet, zunächst noch anachronistisch beeinflusst vom späten Symbolismus und der Dekadenz, vom Esprit des Fin de siècle (Linhartová 1964: 57). Weiners ‚Symbolismus‘ prägt vorrangig seinen Sprachstil, der sich in der ersten Phase seines Schaffens an den Gewohnheiten der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts orientiert: er schreibt u. a. ‚slovy‘ statt ‚slova‘ (Nom. Pl.), ‚od setkane‘ statt ‚od setkání‘, er dekliniert ausländische Eigennamen nicht nach tschechischem Flexionsmuster usw. (vgl. *Spisy I, Ediční poznámka*: 450)¹⁴. Zudem verhindert Weiners langjähriger Aufenthalt in Paris eine aktive Teilnahme an der tschechischen Sprachentwicklung. So steht auch bereits das Frühwerk in einem Spannungsverhältnis zwischen Form und Inhalt, „einer Spannung zwischen archaisierender Sprache und moderner Bildlichkeit“ – „napětí mezi archaizujícím jazykem a moderní obrazností“ (Mourková 1988: 165).

Mit Erscheinen des Buches *Lítice* dringt die wortgewaltige Ausdruckskraft des Expressionismus durch.

¹⁴ „Lumírovská čeština byla jazykem jeho dětství“ (Mourková 1988: 165) – „Das Tschechisch der Lumíristen war die Sprache seiner Kindheit“.

„V expresionismu křičí opuštěné nitro a srdce člověka v prázdném světě, který pozbyl smyslu, v kubismu se intelekt usilovně snaží dobrat se racionálním rozbo-rem jevu či děje k základním složkám a souvislostem mezi nimi, pochopit podstatu a v tvůrčím aktu s vyloučením logického myšlení vytvořit novou ‚nads skutečnost‘. Kubisté i expresionisté vycházejí ze stejného filozofického základu, směřují k abstrakci [...]“ (Vízdalová 1988: 346).

„Im Expressionismus schreit das verlassene Innere und Herz des Menschen in einer leeren Welt, die einen Sinn verloren hat, im Kubismus versucht der Intellekt angestrengt, mittels einer rationalen Analyse von Erscheinung oder Handlung zu den grundlegenden Bestandteilen und den Zusammenhängen zwischen ihnen vorzudringen, ihr Wesen zu begreifen und im schöpferischen Akt unter Ausschluß des logischen Denkens eine neue ‚Surrealität‘ zu schaffen. Kubisten und Expressionisten gehen von derselben philosophischen Grundlage aus, wenden sich dem Abstrakten zu [...]“.

Susanna Roth verwendet den Begriff „böhmischer Expressionismus“ und unterstreicht Weiners Verwandtschaft mit Ladislav Klíma, Jakub Deml und Jaroslav Hašek. Als Gemeinsamkeit der doch recht heterogenen Quadriga wird ihr Außenseiterstatus bezüglich konventioneller Einordnungskriterien genannt (Roth 1987: 29, Spitzbardt 1992: 255, Moldanová 1996: 99).

Die onomatopoetischen und synästhetischen Stilmittel sowie die Personifikation des Krieges verraten expressionistische Einflüsse auf *Lítice*. Der Krieg ist eine Furie (eben jene „lítice“), ein Orkan, der Zivilisation und Natur in Besitz nimmt:

„Hukot nad námi: orkán s roztaženými lokty dere se lesem. Svist, hvízdání, ryk, hukot, chrapot [...]“ (K: 273). „Město zaplápalo hlukem skoro posvícenským. Mrtvé však věci a rostlá příroda, lidí moudřejší, klamat se nedaly [...] a kolona byla jakoby nožem, jež kdosi zatl v zemskou hrud' a nyní ji řeznickým řezem páral“ (D: 228).

„Ein Brausen über uns; ein Orkan tobt mit nach außen gestreckten Ellbogen durch den Wald. Jaulen, Pfeifen, Tosen, Brausen, Schnarchen [...]“. „Die Stadt flammte unter dem Lärm auf, fast als sei Kirchweih. Die leblosen Dinge aber und die gewachsene Natur, weiser als die Menschen, ließen sich nicht täuschen [...] und die Kolonne war wie ein Messer, das irgendjemand in die Erdbrust gestoßen hatte und sie jetzt mit einem Metzgerschnitt aufschlitzte“.

Die Wirkung von Sprachgewalt und Eindringlichkeit der Sprachbilder nicht unterschätzend werden eben solche Stellen, in denen der Krieg als unmenschliche, entfesselte Maschinerie sein Unwesen treibt, 1916 zensiert.

„Expresionisté se pokoušeli vyjádřit především ‚stav duše‘: vycházeli z intenzivního zážitku a silou vůle se chtěli dopracovat aktivního protestu proti válce a čelit jejím důsledkům svým pozitivním humanismem. [...] Weinerův expresionismus se jeví jako pokus o simultánní zachycení stavu dvojakosti duše a těla, dobra a zla“ (Mourková 1988: 150 und 171).

„Die Expressionisten versuchten vor allem, den ‚Zustand der Seele‘ auszudrücken: sie gingen vom intensiven Erleben aus und wollten kraft des Willens einen aktiven Protest gegen den Krieg erarbeiten und sich seinen Folgen durch positiven Humanismus entgegenstellen. [...] Weiners Expressionismus erscheint als ein Versuch, simultan den Zustand der Duplizität von Seele und Körper, von Gut und Böse zu fassen“.

Der „Zustand der Seele“, ein „emotionales Erlebnis“, das in einen „inneren Monolog“ gekleidet wird, strukturiert den Text (Mourková 1988: 155). „[...] Gegenstand der Moderne ist: nicht mehr die gesellschaftlich-konkrete Wirklichkeit (wie im Realismus oder Naturalismus), sondern die ‚verseelte‘, durch die Seele, wir können auch sagen: durch die Subjektivität, gebrochene und gewonnene eigentliche Wahrheit. [...] mit dem Ziel, höhere Seins-Schichten – das Seelische, das Geistige, das Transzendente – erkennbar zu machen [...]“ (Lauer 1991: 12). Entlang dieser Definitionen läßt sich ein großer Teil der frühen Prosa mit der Moderne und explizit dem Expressionismus in Verbindung setzen. Allerdings nimmt Weiner nicht teil am ‚Gruppenphänomen Expressionismus‘, er bekennt sich nicht zu der einzigen tschechischen expressionistischen Gruppierung um die Brüner Zeitschrift *Host* von František Götz. Seine expressionistische Methode folgt keinem Zeitgeist, keiner Mode, sondern ist „natürlicher Ausdruck seiner ganzen komplizierten menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit“¹⁵, die zugleich Objekt literarischer Betrachtung wird. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Objekt- und Subjektstatus basiert auf einer „radikale[n] Individualisierung, Selbstzentrierung, Selbstreflexivität des

¹⁵ „V příklonu k této metodě nebylo nic vnějšího, módního. Expresionismus se stal přirozeným výrazem celé jeho složité lidské i umělecké osobnosti“ (Mourková 1988: 171).

Subjekts“, welche die „Bedingungen der Innovationen“ markieren, mit denen die Moderne einhergeht (Pfeiffer 1997: 103; Hervorh. S. W.).

Eine dieser Innovationen, die im Bereich der Medizin, der Kunst und Literaturwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchschlagenden Erfolg hatte, ist die Psychoanalyse. Auch wenn mittlerweile wieder Abstand davon genommen wurde, Kritiker von einem eingengten Blickwinkel sprechen, ist dennoch zu würdigen, „daß mit Freud völlig neue Möglichkeiten der Bedeutung literarischer Werke entstehen, und zwar sowohl vom Autor als auch vom Leser aus. In einem literarischen Werk können zentrale Bedeutungskerne enthalten sein, die vom Autor unbewußt geschaffen werden. Andererseits kann auch der Leser Bedeutungen konkretisieren, die von seinem Unbewußten eingegeben sein können“ (Steinmetz 1996: 193). Wenn das Aufspüren seelischer Erschütterungen, „wie ein sensibler Seismograph“ – „jako citlivý seismografický přístroj“ (Sezima 1930: 309), hervorstechendes Merkmal eines Schriftstellers zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist, so kann Weiner als Repräsentant seiner Zeit gelten und seine literarischen Figuren in ihrer Suche nach Identität als Prototypen der Moderne:

„Unzählige literarische Helden [der Moderne. S. W.] ringen um das Bewußtsein ihrer Identität, um die Ganzheit ihres Ich. Hier manifestiert sich die Krise des Ich, die zerstörte Ich-Gewißheit, die Freud aufgedeckt hat. Der Leser moderner Literatur muß darauf gefaßt sein, mit Personen konfrontiert zu werden, die aus der Sicherheit einer Mitte geraten, die dezentriert sind. Es sind Gestalten, die das der Vernunft nicht zugängliche Wechselspiel von Bewußtem und Unbewußtem illustrieren“ (Steinmetz 1996: 196).

Miroslav Rutte zufolge antizipierte Weiner in seiner Anlage des Doppelgängers als Emanation des Unterbewußtseins Sigmund Freud zu einer Zeit, als Freud dies noch nicht explizit formuliert hatte (Rutte 1929a: 164). Seiner Fähigkeit zur Antizipation wird Weiner umfassend gerühmt: er sei „ein Existentialist vor den Existentialisten, ein Surrealist vor den Surrealisten“ (Roth 1987: 29, vgl. auch Králík 1937: 365; Eisner 1948: o. S. u. a.)¹⁶. Prosa und vor allem Lyrik zeigen einen starken Einfluß des Surrealismus, während andere tschechi-

¹⁶ Präexistentialistische Züge im Werk Weiners auszuloten, wirkt weit weniger spektakulär, wenn man von der gleichen These ausgeht wie Leszek Kołakowski. Kołakowski zufolge habe Henri Bergson substantiell den Existentialismus begründet. Vorlesungen Bergsons besuchte Weiner 1914 in Paris (vgl. Kolakowski 1985: 121 und Linhartová 1964: 57).

sche Dichter noch unter dem Einfluß des Poetismus Karel Teiges und Vítězslav Nezvals stehen. Surrealistische Anklänge lassen sich aber auch bereits im Frühwerk feststellen (z. B. die Trauminspiration in *O jednorukém člověku*; vgl. Linhartová 1964: 59). Weiner ist in der Antizipation avantgardistischer Strömungen original¹⁷, Ibler erklärt Weiner darüber hinaus gar zum „Prophet[en] der Postmoderne“ (Ibler 1995: 266)¹⁸. Weiners Werk stößt sich nicht an Strömungsgrenzen – Grenzüberschreitungen aber sind in besonderem Maße ein Spezifikum der literarischen Moderne (vgl. auch Schenk 2000: 7).

Obwohl Weiner Themen vorwegnimmt, die später im Zentrum literarischen Interesses stehen, initiiert und prägt er selbst keine dieser Bewegungen¹⁹. Jindřich Chalupecký sieht den Grund zum einen darin, daß Weiner seine Prosa und Lyrik tschechisch verfaßte, zum anderen darin, daß selbst tschechische Schriftsteller weit mehr dazu neigen, ihre Vorbilder in ausländischen Literaten statt in tschechischen zu suchen (Chalupecký 1992: 17). Letzterem kann ich nur bedingt zustimmen. Gerade die tschechische Literatur krankt häufig an einer gewissen Autofixierung, an einer Redundanz tschechischer Stoffe, Themen, Motive, Stile. Richard Weiner war nicht zu sehr Tscheche, sondern im Gegenteil zu ‚untschechisch‘, um in dem Umfang rezipiert zu werden, der aufgrund der Qualität seines Schreibens angemessen gewesen wäre (siehe auch unten). So fungiert er lediglich als Korrespondent, als Vermittler der neuen Strömungen in Literatur und Kunst, wenn er in seinen Feuilletons aus Paris die tschechischen Leser mit dem Dadaismus oder dem Surrealismus bekannt macht (vgl. u. a. Chalupecký 1992: 30ff.)²⁰. Das Echo auf seine Bücher und sein Einfluß auf andere Schriftsteller außerhalb des tschechischen Sprach- und Kulturraums wä-

¹⁷ Ein weiteres Merkmal der Avantgarde ist die, wie in den folgenden Kapiteln dargestellt werden wird, für die vorliegende Arbeit relevante ‚Leben-Kunst-Relation‘, die in Weiners Werk „spürbare innere Wechselbeziehung von Kunst und Leben, von produktivem Schaffen und künstlerischer Selbstreflexion“ (Ibler 1995: 246; vgl. Kap. 1.4).

¹⁸ Daran knüpft auch Sabine Haldimann an (Haldimann 1998: 172, 182).

¹⁹ Im Zusammenhang mit Michail A. Kuzmin konstatiert Anton Sergl, daß „ein Außenseiter [...] keine literatur- und kulturhistorisch dominanten Erscheinungen wie verbindliche Stile oder literarische Gruppen bzw. Epochen um sich organisieren“ kann (Sergl 1998: 110). Die Feststellung ist bereits in bezug auf Kuzmin zweifelhaft, wird aber gänzlich widerlegt, denkt man an Franz Kafka und die geradezu inflationäre Nutzung des Wortes ‚kafkaesk‘.

²⁰ „Nach J. Chalupeckýs Ansicht verstand Weiner 1924 als einziger unter den tschechischen Künstlern und Intellektuellen die Bedeutung von Bretons in diesem Jahr erschienenen *Manifeste du Surrealisme*. Weiner hob besonders den antiutilitaristischen, freiheitlichen Charakter der neuen Kunstrichtung hervor“ (Ibler 1995: 267). Bretons *Nadja* rühmt Weiner als „eines der bedeutendsten Bücher der letzten Zeit“ („z nejvýznamnějších knih poslední doby“, nach Chalupecký 1992: 40).

ren sicherlich bei weitem stärker gewesen, hätte er den Sprachwechsel vom Tschechischen zum Französischen auch in seiner Literatur vollzogen. Denn unumstritten ist, daß „Weiner in den Kanon der Klassiker der europäischen Moderne gehört“ (Ramm 1990: o. S.).

„Deserteur seiner Generation“? Bei all den Kongruenzen mit zeitgenössischen Strömungen stellt sich die abschließende Frage, worin letztlich Weiners Desertieren bestand. Die tschechische Literatur kämpft seit der ‚Nationalen Wiedergeburt‘ im 19. Jahrhundert nicht nur um das eigene, sondern auch um das Überleben der tschechischen Kulturnation. Bestrebungen, der Literatur einen modernen Autonomiestatus einzuräumen, mangelt es an Wirkung²¹. Nach 1918 beeinflussen vor allem Karel Čapek und seine ‚Freitagsgesellschaft‘ eine künstlerische Atmosphäre des Optimismus und Vitalismus. Man pflegt eine am Pragmatismus orientierte Literaturkultur²². Im Grunde besteht Weiners ‚Desertieren‘ im unerlaubten Entfernen von der tschechischen nationalen Truppe. Weiner geht mit der europäischen Moderne, und dies nimmt man ihm übel. Während noch das Frühwerk, insbesondere *Lítice*, als „künstlerische Entdeckung“ auf Begeisterung stößt²³, fällt das Spätwerk weitgehend bei Lesern und Kritikern durch²⁴. Chalupecký führt die schwache Resonanz auf das Spätwerk partiell auf Weiners Entfremdung von der tschechischen Sprache zurück²⁵. Weiners Prager Verlag *Aventinum* unter Otakar Štorch-

²¹ Das 1895 wahrscheinlich in der Hauptsache von J. S. Machar und F. X. Šalda verfaßte Manifest *Česká moderna* ist bereits bei Erscheinen eine Totgeburt. Zwar proklamiert es wortgewaltig einen autonomen Status der Literatur, ihre Entbindung von national-didaktischen Aufgaben und die inhaltliche und formale Freiheit des Künstlers. Im Anschluß daran führt ein Katalog konkreter politischer Forderungen die literarischen Postulate allerdings ad absurdum. Die Gruppe der Unterzeichneten tritt weder vorher noch nachher noch einmal geschlossen in Erscheinung. Vgl. auch Anm. 135.

²² Gegen Karel Čapek opponiert Weiner 1929 in einer Rezension der Erzählungen *Povídky z jedné kapsy do druhé*. Weiner wirft Čapek vor, er habe sich vom freien Dichter zu einem „dieser Welt verschriebenen Tribun“ gewandelt, zu einem „offiziösen Verkünder tschechoslowakischer Philosophie“. Wenn Čapek in seinem literarischen Pragmatismus dem „spezifischen tschechischen Geist“ Ausdruck verleihe, bedeute dies eine „nationale Katastrophe“ (vgl. Chalupecký 1971: 5 und Spitzbardt 1992: 256f.).

²³ „Když r. 1917 vyšla sbírka válečných povídek Richarda Weinerja ‚Lítice‘, znamenala svým způsobem umělecký objev [...]“ (Rutte 1929a: 159) – „Als im Jahre 1917 [eigentlich 1916; S. W.] Richard Weiners Kriegserzählungsband ‚Lítice‘ herauskam, bedeutete dies auf seine Art eine künstlerische Entdeckung [...]“.

²⁴ Eine Ausnahme war der Literaturkritiker F. X. Šalda, vgl. Forschungsbericht, Kap. 1.3.

²⁵ In einer Rezension lesen wir folgende sarkastische Kritik: „[...] po léta nežije skutečností českou, nýbrž francouzskou, a čeština mění se mu při tom nezbytně v řeč více myšlcnou

Marien lehnt die Edition von *Hra doopravdy (Spiel im Ernst)* ab (der Roman erscheint erst 1933 im Verlag *Kvasnička a Hampl*). Gegen die Prosa *Lazebník (1929, Der Bader)* polemisiert ein Rezensent :

„[...] čísti knihu Weinerovu znamená kousati do skla. Nesrozumitelné duchaplnosti připomínající řeči duševně chorého unavují nejen čtenáře, ale také autora, který na straně 105 razil o své ‚poetice‘ flagelantské slovo: náměsíční blábolení“ (nach Vlašín 1974: 434).

„[...] Weiners Buch zu lesen bedeutet, auf Glas zu beißen. Unverständliche Scharfsinnigkeiten, die an die Sprache eines Geisteskranken erinnern, ermüden nicht nur den Leser, sondern auch den Autor, der auf Seite 105 das geißelnde Wort für seine ‚Poetik‘ prägt: mondsüchtige Fasel!“.

Die Literatur Weiners tritt uns als zugegebenermaßen kompliziertes künstlerisches Phänomen entgegen, aber ist es tatsächlich „nach geläufigen Konventionen schwer einzuordnen“²⁶? Reinhard Ibler bemerkt zu Recht, Weiners Œuvre präsentiere sich „[...] im kulturellen Kontext seiner Zeit [...] wesentlich weniger systemfremd, als dies in der literaturgeschichtlichen Darstellung [...] den Anschein hat“ (Ibler 1995: 246). Seine Zugehörigkeit zur europäischen Moderne läßt sich, betrachtet man Themen und Sprache, nicht leugnen. Expressionistische, symbolistische und surrealistische Strukturelemente (Wort- und Bildwahl, Entgrenzung von Realität und Traum, Aufhebung einer kausal-logischen und zeitlichen Aufeinanderfolge des Geschehens, die ‚Formulierung der Sprachkrise‘) sowie themenkonstituierende Komponenten wie Mystizismus, Metaphysik und Religion, die Frage nach Schuld und Erlösung, nach Leben und Tod, Entwürfe von Bi- und Homosexualität lassen sich zwanglos in die Literatur der europäischen Moderne einordnen. In seiner Rezeption der psychoanalytischen Schule Sigmund Freuds, in der Auseinanderset-

než hromadně poslouchanou, spíše odtažitou než srostlou [...]. Ano, ‚chci psáti rámce, čtenář vyplniž si je sám‘, protože tou odskutečněnou češtinou se nic jiného psát nemůže“ (jv.: 1929: o. S.) – „[...] Jahre lang lebt er nicht innerhalb der tschechischen Realität, sondern der französischen, und sein Tschechisch verändert sich dabei zwangsläufig zu einer eher geistigen Sprache als einer hauptsächlich gehörten, eher abstrakten als zusammengewachsenen [...]. Ja, ‚ich will Rahmen schreiben, der Leser möge sie sich selbst füllen‘, weil mittels dieser entrückten tschechischen Sprache man auch nichts anderes schreiben kann“.

²⁶ „Stojíme před neobyčejně složitým zjevem, těžko zařaditelným podle běžných konvencí [...]“ (Mrnka 1964: 10).

zung mit Inspirationstheorien, die auf Traumtheorien basieren, und nicht zuletzt in der Beeinflussung durch die Philosophie Friedrich Nietzsches, Sören Kierkegaards, Henri Bergsons und Salomo Friedlaenders verhält sich Weiner – entgegen allen anderen Ansichten – äußerst systemkonform. In der tschechischen Literatur allerdings findet die subtile und ängstliche Prosa Weiners kaum ein Pendant.

1.3 Zur Forschungssituation

„Kdybychom tento povrch – knižní a časopisecký trh na literaturu, který je pro čtenářskou veřejnost často jediným zdrojem informací – ztotožnili s reálnou existencí a působností díla samého, pak bychom mohli o Weinerovi mluvit jako o autorovi neznámém a znovuobjevovaném“ (Linhartová 1964: 54).

„Wenn wir diese Äußerlichkeit – den literarischen Buch- und Zeitschriftenmarkt, der für die Leseröffentlichkeit häufig die einzige Informationsquelle ist – gleichsetzen würden mit der realen Existenz und Wirkung eines Werkes selbst, dann könnten wir über Weiner reden wie über einen unbekanntem und neuentdeckten Autor“.

Obwohl in den fast vierzig Jahren, die seither vergangen sind, immer wieder Artikel zu und Reeditionen oder Übersetzungen aus dem Werk Richard Weiners veröffentlicht wurden²⁷, besitzt die Beurteilung Věra Linhartovás durchaus noch Gültigkeit. Weiner scheint nach wie vor „der große Unbekannte“ in der tschechischen Literatur zu sein.

In tschechisch- wie in deutschsprachigen Literaturgeschichten und Nachschlagewerken finden sich meist nur knappe Einträge. Dobrova Moldanová billigt Weiner im Kontext der tschechischen Moderne kaum anderthalb Seiten zu (Moldanová 1996: 99-100), Heinrich Kunstmann räumt Weiner in dem Standardwerk *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert* immerhin elf Seiten ein (Kunstmann 1974: 315-326).

Zu Lebzeiten überwogen literaturkritische Artikel, Rezensionen, meist mit dem Anliegen, Weiner in gängige Kategorien und Gruppierungen einzuordnen. Wie bereits erwähnt, vereinnahmte František Götze ihn für den literarischen Kubismus und ordnete ihn der ‚Čapek-Generation‘ zu (vgl. Götze 1921/22 oder

²⁷ Vgl. Kap. 5.2, 5.3 und 5.5.

auch Oldřich Králík 1937). Miroslav Rutte exemplifizierte an Weiner ein damaliges Modethema innerhalb der Literaturwissenschaft, die Psychoanalyse (Rutte 1929a). Auf die große Resonanz, die *Lítice* bei der tschechischen Leserschaft evoziert hatte, reagierte der bekannte Literaturkritiker Arne Novák mit einem Überblick der bis dahin von Weiner publizierten Werke, die nach *Lítice* auf wesentlich mehr Interesse stießen als zuvor²⁸.

Ein mit dem Frühwerk vergleichbar starkes Echo blieb bei Weiners nach 1928 publizierten Werken aus. Der einzige, der eine positive Rezension des Romans *Hra doopravdy* (1933, *Spiel im Ernst*) wagte, war niemand Geringeres als der einflußreiche Literaturkritiker F. X. Šalda (1933/34). *Dvojitá cesta do hlubin noci* führt Weiner auf einem „zweifachen Weg in die Tiefe der Nacht“ und in die geistige Nähe zu Dostoevskij und Kafka.

Bohumil Novák (1934) und Oldřich Králík (1937), der mit der Wahl des Untertitels *Pokus o studii* (*Versuch einer Studie*) bereits auf die Kompliziertheit einer Interpretation Weiners hinwies, waren die ersten, die eine literarwissenschaftliche Einschätzung des Gesamtwerkes wagten und damit der bis dahin in der Literaturkritik vorherrschenden Meinung von der Zersplitterung des Werkes entgegenzuwirken versuchten.

Was die Sekundärliteratur zu Richard Weiner betrifft, sind in besonderem Maße Jindřich Chalupecký, Věra Linhartová und Jarmila Mourková zu nennen.

Jindřich Chalupecký ist sicherlich derjenige, der sich um das Werk Weiners am meisten verdient gemacht hat. Bereits während des Zweiten Weltkrieges setzte sich Chalupecký intensiv mit Weiner auseinander. Im Nachlaß finden sich vier Maschinenskripte, die z. B. Weiners Verhältnis zu *Le Grand Jeu* oder seine Affinität zu Kafka zum Thema haben. 1947 erschien die Monographie *Richard Weiner* im Verlag *Aventinum* – allerdings wurde sie bereits zwei Jahre später wieder eingestampft. In den 60er Jahren bereitete Chalupecký die Herausgabe des Gesamtwerkes für den Verlag *Odeon* vor. Das Projekt wurde zwar nicht realisiert, machte Chalupecký aber zu einem kompetenten Weinerspezialisten. Als Ergebnis seiner Mühen liegt der Essay *Richard Weiner* vor (in: *Expresionisté*, 1992); eine nicht so umfangreiche, aber prägnantere und überzeugendere Untersuchung als seine Monographie²⁹. In der Vorrede wies Chalupecký selbst darauf hin, daß der Aufsatz eine Bearbeitung, eine Art Revi-

²⁸ „První knihou, jež jméno mladého spisovatele Richarda Weinerja učinila obecněji známým, byl soubor válečných povídek ‚Lítice‘“ (Novák 1917: 3) – „Das erste Buch, das den Namen des jungen Schriftstellers Richard Weiner allgemein bekannt machte, war die Sammlung von Kriegserzählungen ‚Lítice‘“.

²⁹ Darin desweiteren Essays zu Jakob Deml, Ladislav Klíma und Jaroslav Hašek.

sion seiner 25 Jahre zurückliegenden Monographie darstellt. Selbstkritisch bemerkte er, das Buch von 1947 sei hauptsächlich aufgrund des Umstandes, während des Krieges keinen Zugang zum Archiv der *Lidové noviny* und somit zum journalistischen Werk Weiners gehabt zu haben, mangelhaft. Darüber hinaus hätten ihm Informationen über die Gruppe *Le Grand Jeu* gefehlt. So erscheint aus heutiger Sicht die Monographie von 1947 in großen Teilen als „veraltet, unvollständig und fehlerhaft“ – „zastaralá, neuplná a chybná“ (Chalupecký 1992: 3). Trotz Chalupeckýs kritischer Einstellung zu seiner Monographie übernahm er weite Teile unverändert in den Essay, auch blieb die Textanlage identisch: nach einer kurzen biographischen Einführung folgt der Text in literaturgeschichtlicher Manier chronologisch den Erscheinungsdaten der Publikationen. Chalupeckýs Augenmerk gilt dem religiös-metaphysischen Denken Weiners und damit verbunden dem Doppelungsmotiv. „Motiv dvojnictví“ wird häufig erwähnt, aber nicht näher erläutert. Dennoch ist Chalupeckýs Monographie zu Richard Weiner in ihrer Wirkung und Funktion als Impulsgeber und Katalysator nicht hoch genug einzuschätzen.

Věra Linhartová steht ein vergleichbar verdienstvoller Platz zu. Ihre Arbeiten zu Weiner sind nicht umfangreich, aber von höchster Qualität – sie wird später bezüglich ihrer eigenen Prosa als Fortschreiberin des Werkes Weiners gewürdigt werden. Ihr Nachwort zur Ausgabe von *Hra doopravdy* (1964, 2. Aufl. 1967) bietet umfangreiches Quellenmaterial: Linhartová stellte die im Nachlaß erhaltenen handschriftlichen Varianten vor, zitierte reichlich aus den Briefen Weiners und verfaßte einen Kommentar, der in seiner strukturalistischen, fast mathematischen Exaktheit einen belebenden Kontrast zu Chalupeckýs spekulativem Sprachstil bildet, eigene Akzente setzt und neue Perspektiven auf das Werk Weiners eröffnet.

Über dreißig Jahre lang beschäftigte sich Jarmila Mourková mit Richard Weiner. 1964 systematisierte sie seinen Nachlaß, sie arbeitete bis zu ihrem Tod an der Werkausgabe mit und besorgte die Nachworte zu *Spisy I* und *II*. Von Chalupecký und Linhartová unterscheidet sich Mourková vor allem durch einen weniger intellektuellen und komplizierten Sprachstil. Ihr lag eher an Überblick und Einführung als an Ergründung und Interpretation des Werkes³⁰. In beson-

³⁰ Leider fallen Oberflächlichkeiten und sogar Fehler auf: So erklärt Mourková in ihrem Nachwort zu *Spisy I, Expresionistické prózy Richarda Weinerja*, Silvie Richterová irrtümlicherweise „zu den bedeutenden Auslegern“ Weiners („mezi významné vykladače“; Mourková 1996: 471).

derem Maße beschäftigte sie sich mit dem Expressionismus im Werk Weiners³¹.

Die Nachfolge Jarmila Mourková bei der Herausgabe der *Spisy* trat Marie Langerová an. Für den dritten Band der Werkausgabe 1998 besorgte sie das Nachwort. Im vergangenen Jahr legte Langerová ihre vierte Publikation und nach Chalupecký die zweite Monographie zu Weiner vor, wobei auch sie eher einen Überblick statt thematischer Vertiefung des Werkes anbietet (Langerová 2000).

Einzelne Erzählungen Weiners untersuchten unter einem bestimmten Interpretationsblickwinkel innerhalb der tschechischen Bohemistik Dobrava Moldanová (1994/95: *Richard Weiner ‚Let vrány‘*), in der deutschsprachigen Forschung vor allem Reinhard Ibler. In seinen Aufsätzen, 1995 eine unter gattungs- und strömungsspezifischen Aspekten konzipierte Studie zu *Lazebník* und 1996 eine Interpretation, die *Prázdná židle* und Karel Čapeks *Šlépě* vergleicht, revidiert Ibler, wie bereits in Kap. 1.2 erwähnt, gängige Ansichten zur Einordnung Weiners in den literarhistorischen Kontext. In jüngster Zeit publizierten Sabine Haldimann unter einem komparatistischen polnisch-tschechischen Blickwinkel zu Richard Weiner und Bruno Schulz (1998) und Filip Charvat zu *Prázdná židle* (2000). Ein besonderes Verdienst kommt dem Übersetzer und Slavisten Peter Urban zu, der den anspruchsvollen tschechischen Autor für ein breites deutschsprachiges Lesepublikum in den 90er Jahren wiederentdeckte.

Während die meisten tschechischen Weiner Ausgaben mit Nachworten versehen sind, denen als Begleit- und Paratexte unterschiedlicher Qualität ein Sekundärliteraturstatus zukommt (u. a. Linhartová 1967, Mrnka 1964, Vlašín 1974, Mourková 1996 und 1997), stellt lediglich Wolfgang Spitzbardt in dem Prosaband *Der gleichgültige Zuschauer* (Leipzig 1992) den tschechischen Autor einem deutschsprachigen Lesepublikum in einer etwas umfangreicheren Einführung in Leben und Werk vor³².

³¹ *Expresionismus v díle Richarda Weinerja*, in: *Buřiči a občané*. Praha 1988 und *Expresionistické prózy Richarda Weinerja* in: *Spisy* I, 1996.

³² Manches gerät Spitzbardt allerdings zur Unprägnanz: so reiht er Kafka in den tschechischen Expressionismus ein (Spitzbardt 1992: 255). Sein Umgang mit Daten ist lässig: das Frühwerk datiert er mit 1911 bis 1918 anhand von Entstehungsdaten, das Spätwerk anhand von Publikationsdaten. Auch stellt sich die Frage, wen Spitzbardt im Blick hatte, wenn er „mannigfaltige Interpretationsversuche und zuweilen recht bizarre Analyseprozeduren“ festzustellen glaubt (Spitzbardt 1992: 264).

Die umfangreiche Liste der Sekundärliteratur zu Richard Weiner sollte einen nicht täuschen (vgl. Kap. 5.3): In der Mehrzahl handelt es sich dabei um kurze Rezensionen, Nachworte u. ä. Nur wenige Darstellungen setzen sich literaturwissenschaftlich mit den Texten auseinander statt nur einen literaturgeschichtlichen Überblick zu bieten. Eine intensive Rezeption und methodische Auseinandersetzung mit Richard Weiner steht trotz des steigenden Interesses an dem Autor noch aus. Die von mir in das Zentrum der Betrachtung gestellten Aspekte ‚Schuld‘, ‚Judentum‘, ‚Fremde‘, ‚Homosexualität‘, die unter den synthetisierenden Termini ‚Identität‘ und ‚Polarität‘ übergreifend das Werk Weiners konstituieren und wie ein Netz umspannen, werden in der Sekundärliteratur zwar erwähnt, ihren Einfluß auf einzelne Texte herauszuarbeiten, ist allerdings ein Novum.

1.4 „Ich drucke; und ihr, ihr kritzelt da herum auf meinem Zauberdruck. Was kommt bei euch heraus?“ Zu Methode und Konzeption

„Aber warum schreibst Du denn? [...] Ich habe bisher noch kein anderes Mittel gefunden, meine Gedanken los zu werden. Und warum willst du sie loswerden? Warum ich will? Will ich denn? Ich muß –“
(Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*)

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen Lesarten, die zu einem Verständnis des Prosafrühwerkes Richard Weiners beitragen sollen. Zugangsmöglichkeiten eröffnen Identität versus Existenzproblematik (Kap. 3.1), Fremde versus Heimat (Kap. 3.2), Weiners Homoerotik versus heterosexuell normierte Gesellschaft und Kultur (Kap. 3.3), Zugehörigkeit zum assimilierten tschechischen Judentum versus Affinität zum Katholizismus (Kap. 3.4). Die Lesarten solcherart dichotomisch zu formulieren, ist nach der Kritik Derridas und des Dekonstruktivismus eine angreifbare Methode (vgl. u. a. Bossinade 2000: 50). Ich halte sie dennoch als wissenschaftliche Hypothesen für hilfreiche Konstruktionen, die durchaus begründbar sind. Die Dichotomien werden meines Erachtens künstlerisch wirksam, strukturieren und beeinflussen das Werk Weiners. Das Axiom, ‚Opposition evoziere Kunst‘, gilt nicht erst seit dem Verfremdungspostulat Viktor Šklovskijs, sondern findet sich bereits im Idealismus.

Friedrich Schiller schreibt 1795 in seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*:

„Die mannichfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegen zu setzen. Dieser Antagonismus der Kräfte ist das große Instrument der Kultur [...]“ (Schiller 1962b: 326).

Die Lesarten gründen auf der Biographie Weiners, auf der konkreten Existenzsituation, die eine stete Suche nach Identität und damit eine spezifische Poetik evoziert³³. „Subjekt und Ich haben, fast von jeher, eine Doppelsexistenz geführt. In ihnen verdichten sich Spannungen, die zwischen Texten und Erfahrung, zwischen Begriffen und Realitäten herrschen“ (Pfeiffer 1989: 13). Bilden Lebenskonstituenten und literarische Texte eine enge Symbiose, bietet sich ein Begriff aus dem russischen Symbolismus an: „žiznetvorčestvo“³⁴. Die Leben-Kunst-Relation, die Durchdringung des gesamten menschlichen Daseins durch die Kunst und umgekehrt, gehört zum Wesensmerkmal, zur Atmosphäre von Moderne und Avantgarde. Zwar gilt der Begriff „žiznetvorčestvo“ im Fall Weiners nur in bezug auf seine Literatur – privat stilisiert er sich nicht zur Kunstfigur –, aber es geht ihm stets „um das konkrete Leben, um Lebenspraxis, um Moral“ („o konkretní život, o životní praxi, o mravnost“, Chalupecký 1992: 23; zum Begriff der Lebenspraxis innerhalb der Moderne auch Žmegač 1991: 21).

„Wer spricht, wer schreibt?“³⁵

„Autobiographisch sind alle Bücher, wenn sie was taugen“. Diesen Satz muß man Marcel Reich-Ranicki verzeihen, war er doch nicht gedruckt, sondern schnell dahin gesprochen, und ich lediglich ‚Ohrenzeuge‘ der Aussage³⁶. Vielleicht aber hatte der Literaturkritiker mit dem Begriff ‚autobiographisch‘ autographisch im Sinn? Autographie bedeutet das Schreiben solcher

³³ Davon geht auch Sabine Haldimann aus: „Bei dem Versuch einer Annäherung an Weiners Werk sind dessen Lebenserfahrungen nie vom Schreiben zu trennen“ (Haldimann 1998: 177).

³⁴ Zur Verknüpfung von Kunst und Leben im russischen Symbolismus vgl. z. B. Ebert 1988: 7-9 und 29-43.

³⁵ Barthes 1981: 44.

³⁶ Marcel Reich-Ranicki am 30.10.1998 in der TV-Sendung *Literarisches Quartett*.

Texte, „in denen sich uns der Autor ‚offenbart‘, auch gegen seine Absicht“³⁷. Weiner „floh in die Öffentlichkeit“ (*Prázdná židle*), Schreiben war ihm Weg zur Selbsterkenntnis wie zum Sich-erkennen-Geben, so daß sich eine autographische Lesart für das Œuvre Weiners anbietet. Zu schreiben bedeutet „für ihn das eigene und unrevidierbare künstlerische Mittel, sich selbst Ausdruck zu verleihen“ – „[...] pro něho vlastním a neopakovatelným uměleckým prostředkem sebevyjádření“ (Mourková 1988: 151).

Der Autor sollte „weder vor noch hinter seinem Text stehen“, sondern „in seinem Text aufgehoben sein; und nur so würde eine Literatur denkbar, welche nicht mehr bloß Wirklichkeit repräsentiert, sondern sich selbst als Wirklichkeit präsentiert“ (Ingold 1988: 39; Hervorh. im Original). Im Rekurs auf die Autorbiographie stellt sich die Arbeit in den Diskurs, ob die Frage nach dem Autor überhaupt noch Relevanz besitzt – eine Frage, die nach Roland Barthes und Michel Foucault nicht mehr geleugnet werden kann³⁸.

„Wenn nun also der Autor seine während Jahrhunderten sanktionierte, wiewohl immer mal wieder anders definierte Vorrangstellung als individueller Diskursbegründer räumt und von seiner Text- beziehungsweise Werkherrschaft zugunsten der eigenmächtig gewordenen Sprache zurücktritt, bedeutet dies dennoch keineswegs, daß er dadurch entbehrlich würde; das vielberufene ‚Verschwinden des Autors‘ bedeutet nichts anderes als das Schwinden der A u t o r i t ä t des Autors [...]“ (Ingold 1993: 38; Hervorh. im Original).

Das Verschwinden des Autors als Autorität ermöglicht aber auf der anderen Seite „die Wiederkehr des Autors q u a S u b j e k t, sein Zurückkommen zu sich selbst; sein Zurückfinden ins Diesseits der Sprache. Insofern [würde ...] der [...] Verlust des auktorialen Ich abgegolten durch die Rückgewinnung individueller – nämlich ‚ungeteilter‘, g a n z h e i t l i c h e r – Subjektivität; und das heißt auch: durch die Erfahrung der ‚vollsten erhabensten Gegenwart‘. Wahrnehmung des Ganzen im Einzelnen; Nichtigkeiten, in denen die

³⁷ Der Begriff ist nicht so sehr ein produktions- wie ein rezeptionsästhetischer Gattungsterminus: „Je nachdem, ob wir ein literarisches Dokument ‚fictively‘, ‚factually‘ oder ‚autographically‘ lesen, stellen wir je spezifische Fragen an den Text – und dementsprechend schallt er zurück“ (Härle 1992: 32).

³⁸ Roland Barthes provokanter Titel *La mort de l'auteur* (*Der Tod des Autors*; in *Manteia* 1968: 5, 12-17) trägt das plakative Stigma einer Parole, wie auch Michel Foucaults Frage *Qu'est-ce qu'un auteur?* rein rethorisch bleibt (*Was ist ein Autor?*; in: Foucault 1988: 7-31).

„Gegenwart des Unendlichen“ sich manifestiert; Teilhabe und Teilnahme des Ich an der Welt der Objekte, mithin Aufhebung der Demarkationslinie zwischen Subjekt und Objekt“ (Ingold 1993: 26f.; Hervorh. im Original).

Sich auf Subjektivität und Identität im Werk Weiners zu konzentrieren, stellt die Frage nach dem Autor, der sich uns in verschiedenen Erzähl-Ichs präsentiert, also lediglich g r a d u e l l . Konstitutive Dominante seiner Prosa wie Lyrik ist Weiners E g o z e n t r i s m u s , die Beleuchtung und Analyse von seelisch-psychischen Vorgängen, von metaphysischen und existenzphilosophischen Fragen stets mit Blick auf das eigene Ich (vgl. auch Linhartová 1964: 55)³⁹. Meine Intention ist keineswegs, biographischen Reduktionismus zu betreiben, ein Autorenporträt, gar ein Psychogramm zu zeichnen. Eine solche Arbeit wäre auch nicht im Sinne Weiners:

„Na začátku jedné své knihy vyjádřil velmi zřetelně svůj odpor k prostoduchým kritikům biografickým a snad ještě zásadněji k esprits fins, kteří vyabstrahují karierní podobiznu umělcovu z jeho děl“ (Králík 1937: 364).

„Am Anfang eines seiner Bücher drückte er sehr deutlich seine Abneigung gegen die naiven biographistischen Kritiker und vielleicht noch grundsätzlicher gegen die Geister [...] aus, die ein karikaturistisches Porträt des Künstlers aus seinen Werken herausabstrahieren“.

Hier spielt Oldřich Králík auf das Buch *Lazebník* an, das den Untertitel *Poetik* trägt und somit eine theoretische Standortermittlung suggeriert. Weiner proklamiert hier in artistisch-verschlungenen Gedankengängen, daß im dichterischen Werk die Selbstreferentialität des ästhetischen Ausdrucks im Vordergrund steht. Sprachliche Zeichen verweisen demnach nur auf sich selbst, ihre Wahl ist willkürlich und „eine Privatangelegenheit, außerhalb jeder Diskussion“ – „osobní věc, která je mimo diskusi“ (L: 14)⁴⁰.

Dennoch tritt das Werk – und mit der Veröffentlichung sein Autor – in eine Diskussion ein und stellt sich zur Diskussion. „Osobní věc“ wird zur öffentlichen Angelegenheit. Der Autor kann sich dessen nicht entziehen, schließ-

³⁹ Vgl. Rutte 1929a: 146: Psychoanalyse als literarischer Prozeß ist A u t o p s y c h o a n a l y s e .

⁴⁰ Weiners Wunsch nach Diskretion und nach Erfolg als Autor – der das polare Verhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, in das sich jeder Schriftsteller begibt, per se markiert –, kommt eine besondere Rolle in bezug auf seine Homosexualität zu. Denn den homosexuellen Schriftsteller treibt ‚der Wunsch zu verhüllen und gleichzeitig erkannt zu werden‘; vgl. Härle 1992: *Erkenntniswunsch und Diskretion*. Näheres siehe auch Kap. 3.3.

lich ist er „U r h e b e r einer sprachlichen Äußerung, in der der ästhetische Gesichtspunkt überwiegt“ (Mukařovský 1989: 173; Hervorh. S. W.)⁴¹. Wir haben es also mit der Literarisierung, d. h. Fiktionalisierung und Ästhetisierung von Gedanken und Vorstellungen eines Autor-Subjekts zu tun. Allerdings darf hier nicht das Dichterindividuum in Gestalt eines autarken Genius im Begriff ‚Autor‘ gesehen werden. Autor ist der „Schnittpunkt“ (Mukařovský 1989: 187), in dem persönliches Erleben, biographisch-soziale Veranlagung und Phänomene supranationaler literarischer, kunstkultureller, wissenschaftlicher und politischer Strömungen zusammentreffen, er ist eine „Kristallisationsachse“ inner- und außerliterarischer Wechselbeziehungen (Mukařovský 1989: 195). Der Autor „ist zugleich Rezipient von (und Teilhaber an) den Diskursen seiner Zeit und Produzent von Texten – eine Art produktiver Filter“ (Detering 1992: 54).

„Die Wirkung des Lebens auf das Werk tritt manchmal offen zutage [...], ein andermal ist sie verdeckt. Die Annäherung von Leben und Werk kann jedoch auch ein bloßes künstlerisches Mittel sein, ohne Anspruch auf dokumentarische Gültigkeit des Werkes; umgekehrt verliert auch bei einer verdeckten Beziehung zwischen Werk und Urheber die Frage ihrer Wechselbeziehung nicht an Bedeutung. Das dichterische Werk ist in bezug auf das Leben des Dichters immer ein *Z e i c h e n*, manchmal ein direktes, häufiger jedoch ein symbolisches [...]“ (Mukařovský 1989: 173; Hervorh. im Original).

Im Gegensatz zu Foucault und Barthes erwächst für Jan Mukařovský aus der „Wechselbeziehung zwischen dem Werk und seinem Autor“ die Möglichkeit, den Sinn eines Werkes zu vervollständigen. Die Persönlichkeit des Autors stellt den „Generalnenner“ aller von ihr geschaffenen Werke“ dar (Mukařovský 1989: 176). Mukařovský zufolge haben wir sie uns als eine „*S t r u k t u r*“ vorzustellen, d. h. als ein „labiles, ständig in Bewegung befindliches Zusammenspiel von Kräften, das auf der grundlegenden [...] Antinomie zwischen dem Dichter und all dem, was ihn umgibt, beruht. Es ist wohl nicht erforderlich, besonders hervorzuheben, daß die Struktur, die wir als dichterische Per-

⁴¹ Jan Mukařovský wird an dieser Stelle lediglich in deutscher Übersetzung zitiert, da er das Kapitel *Der Dichter – Básník* als Stichwort in einer geplanten, allerdings nicht realisierten Enzyklopädie konzipiert hatte. Der Text basiert auf einem Vortrag vor dem Pražský Lingvistický Kroužek 1941. Květoslav Chvatík nahm es in einem nur deutsch erschienenen Band verschiedener Schriften Mukařovskýs mit dem Titel *Ästhetik, Poetik, Semiotik* dem Wortlaut einer Korrekturfahne folgend auf (vgl. Mukařovský 1989: 276).

sönlichkeit bezeichnen, nicht identisch ist mit der psychischen Struktur des Dichters als Mensch“ (Mukařovský 1989: 211f.; Hervorh. im Original).

Die Frage nach dem Autor im Text gestaltet sich stets problematisch. Im vorliegenden Fall möchte ich sie im Sinne Věra Linhartovás beantworten: nicht als Identität (totožnost) von poetischem Ich und der Persönlichkeit des Autors, sondern als eine Ähnlichkeit im mathematischen Sinn (podobnost). Das poetische Ich ist ein verallgemeinerter, unpersönlicher Ort (člověk - místo, Linhartová 1967: 312). Wobei Linhartová unterstreicht, daß Weiner durchaus zur ‚totožnost‘, also einer deckungsgleichen Identität zwischen Autor-Ich und poetischem Subjekt, tendiert (Linhartová 1964: 56). So liegt der Schlüssel zum Verständnis der Werke Weiners in seinem „egocentrismus“, denn „Selbsterkenntnis, Selbstentwertung, Selbstverständnis und letztlich Auto-Katharsis“ sind Věra Linhartová zufolge Motivation und Aufgabe seines literarischen Schaffens („sebepoznání, sebevytvoření, sebeuchopení a posléze sebeočistění“, Linhartová 1964: 55).

Wer liest, wer interpretiert?

Das schreibende Ich steht im Spannungsverhältnis zwischen autobiographischem Ich und fiktionalem Ich, und sucht seine Konkretisierung im „Auge des Anderen“: im lesenden Ich (Härle 1992: 40). Der Autor des Werkes darf nicht verwechselt werden mit dem literarischen Subjekt, „jenem ‚Ich‘, von dem das dichterische Werk als sprachliche Äußerung ausgeht und das als ureigenster Träger aller im Werk enthaltener Gefühle, Gedanken usw. empfunden wird“. Das literarische Subjekt ist „die Brücke vom Dichter zum Leser“ (Mukařovský 1989: 180).

Diese Brücke zu beschreiten kann eine unsichere Angelegenheit sein. Weiner warnt vor stereotypen Denkmustern und Interpretationsschablonen, wir, die Leser, seien „faule Sklaven von Assoziationen“ – „lenošnými otroky asociací“ (L: 15), und er zweifle daran, „ob der Leser gegen den Strom dieser Gewohnheit [...] je wieder jene Freiheit [zur unbeeinflussten Auslegung, S. W.] wird entfalten können [...] Wenn ich ehrlich sein soll, muß ich sagen daß ich daran nicht glaube“ (B: 18 ff.)⁴². Im Sinne Weiners sind auch die hier angebotenen Lesarten für die jeweiligen Erzählungen nicht verbindlich und erheben keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Der Rezipient ist in diesem wie in jedem

⁴² „Nejsem sobě zcela jist, dovede-li čtenář proti proudu onoho návyku [...] nabýt zase oné svobody [...] Mám-li být upřímný, povím, že v to nevěřím“ (L: 15).

anderen Fall moderner Literatur allein seinem Erkenntnisinteresse verantwortlich. Ihm obliegt es, „Bedeutung weitgehend selbst [zu] entwerfen. Darum bleiben Konkretisierungen, bleibt Verstehen nicht nur individuell, sondern auch vorläufig und provisorisch. Während der Lektüre probiert der Leser eher Bedeutungsmöglichkeiten aus, als daß er sie entdeckt“ (Steinmetz 1996: 190f.). Gültigkeit besitzt dabei nach wie vor die Prämisse: „[...] jeder Leser, der ein Buch liest, liest sich eigentlich selbst“ – „[...] každý čtenář, čtoucí knihu, čte vlastně sama sebe“ (Rutte 1929a: 154).

Wer liest, wer interpretiert wie?

Die Lesarten korrespondieren miteinander, in gleichem Maße wie einzelne Texte eines Autors miteinander korrespondieren, einander kommentieren, ergänzen und erklären (vgl. Mukařovský 1989: 196). Die Zugänge weisen durch ihre Beachtung der Moderne und des Lebenskontextes Richard Weiners über das literarische Ich auf den Autor hin und entbinden die hier vorliegenden Interpretationen von der Willkür und Zufälligkeit reiner Rezeptionsästhetik. Sie sind heuristische Spiele des Verstehens, die ihren Ausgangspunkt in dem Axiom finden, Weiners Erzählungen seien ‚mehrfach kodierte Lektüreprozesse‘ inskribiert. Das Ziel des Spiels kann nur in der Rezeptions- und Wirkungserweiterung der komplex konzipierten Erzählungen liegen: „Einen Text interpretieren heißt nicht, ihm einen (mehr oder weniger begründeten, mehr oder weniger freien) Sinn geben, heißt vielmehr abschätzen, aus welchen Pluralen er gebildet ist“ (Barthes 1987: 9).

„Dávám jim výklad vzpomínek v plen; vydávám jim ho do rukou jako plášť, na němž mi nezáleží a bez něhož by jim byla tak veliká zima! [...]

Literárně mluveno: Chci psáti rámce. Čtenář vyplniž si je sám“ (L: 90 und 95).

„Ich überlasse die Deutung von Erinnerungen zur Plünderung ihnen; ich händige sie ihnen aus wie einen Mantel, den ich nicht brauche und ohne den sie schrecklich frieren müßten! [...]

Literarisch gesprochen: ich will Rahmen schreiben. Der Leser möge sie selbst ausfüllen“ (B: 144 und 154).

Ein solcher Appell lockt natürlich jeden (Rezeptions-)Hermeneutiker, die vorgegebenen Rahmen in andere Rahmen wie Philosophie, Religion, Psychologie, Psychoanalyse und Sprachwissenschaft einzupassen. Die Vielschichtigkeit

der Prosa Weiners verbietet geradezu jegliche Beschränkung. Der ambivalenten Struktur des Gegenstandes kommt neben der hermeneutischen Methode der Ansatz einer „strukturellen Thematologie“ unter dem Blickwinkel einer „Semantik möglicher Welten“ nach Lubomír Doležel entgegen (*Strukturální tematologie a sémantika možných světů*, siehe Doležel 1991).

„Každý narativní text má podvojný význam, intenzi textury a extenzi fikčního světa. Narativní sémantika zahrnuje jak intenzionální sémantiku textury, tak extenzionální sémantiku fikčního světa. Strukturální tematologie je extenzionální sémantika narativu, studující struktury fikčního světa a jeho kategorií – příběhu, jednajících postav, vztahů mezi postavami, akce, interakce, psychologické motivace atd. Sémantickou reprezentací tematických struktur jsou motivy a jejich složky“ (Doležel 1991: 5).

„Jeder narrative Text hat eine doppelte Bedeutung, die Intentionalität der Textur und die Extentionalität der fiktionalen Welt. Die narrative Semantik umfaßt sowohl die intentionale Semantik der Textur wie auch die extentionale Semantik der fiktionalen Welt. Strukturelle Thematologie ist die extentionale Semantik des Narrativen, indem sie die Strukturen der fiktionalen Welt und ihrer Kategorien studiert – der Geschichte, der handelnden Personen, der Personenkonstellationen, der Aktion, der Interaktion, der psychologischen Motivation usw. Die semantischen Repräsentanten der thematischen Strukturen sind Motive und ihre Komponenten“.

Die vorliegende Arbeit ist so aufgebaut, daß sie über die Analyse von Ambiguitäten, Oppositionen, Dichotomien im Prosaführwerk Weiners in dem identitätsstiftenden und polaritätsgenerierenden Motiv par excellence ihren Schlußstein findet: im Doppelgängermotiv. Das Doppelgängermotiv zeigt sich prägnant in den Erzählungen *Dvojnáci* (*Die Doppelgänger*) und *Netečný divák* (*Der unberührte Zuschauer*), die in Kap. 3.4.2 besprochen werden.

Der Verleger Otakar Štorch-Marien erinnert sich in einem Artikel in der *Lidová demokracie*, daß ihm Weiner bei einem nächtlichen Spaziergang in Paris berichtet habe, bereits zweimal sich selbst getroffen zu haben: „Tady jsem už dvakrát potkal sám sebe [...]“ (Štorch-Marien 1967: 5). Dieses „Sich-selbst-Sehen“, die ‚Heautoskopie‘, beruht nach psychologischer Ansicht auf einer „gesteigerten Selbstbetrachtung“, die nicht vor allem „ein typisch schizoides Erlebnis, sondern ein spezifisch menschliches“ ist. Sie läßt sich auf einen „auf angeborene Disposition beruhenden Trieb zur Analyse und Zerlegung innerer Vorgänge“ zurückführen, „welcher bei hervorragenden Männern der Geistesge-

schichte gewöhnlich vorhanden ist“ (Menninger-Lerchenthal 1946: 27f.). Die „Analyse innerer Vorgänge“ ist, wie bereits erwähnt, Motivation und Aufgabe des literarischen Schaffens Richard Weiners.

Sprache und Präferenz gewisser Themen und Motive im Werk eines Autors sind nicht nur ästhetisch-künstlerisch, sondern auch biographisch-sozial und psychologisch motiviert (vgl. Mukařovský 1989: 182-184). Im Fall Weiners sind es vor allem Thema und Motiv der Gespaltenheit und Duplizität des Menschen.

„Dvojnický motiv je také Weinerovi prostředkem, jak se vyrovnat s některými nej-intimnějšími vlastními problémy“ (Mourková 1988: 160).

„Das Doppelgänger motiv ist Weiner ebenfalls ein Mittel, mit einigen äußerst intimen eigenen Problemen umzugehen“.

In ähnlichem Tenor konstatiert Miroslav Rutte für Weiner einen „komplex dvojnictví“ als movens zu künstlerischem Schaffen im Sinne „ästhetischer Komplexe“ oder einer „idée fixe“ (Rutte 1929a: 144). Meiner Meinung nach bezieht sich die etymologische und semantische Verwandtschaft zwischen ‚Motiv‘ und ‚Motivation‘ aber zunächst auf die Funktion des Motivs innerhalb eines Textsystems. Es wird also vor allem in einem hohen Maße textstrukturierend wirksam, es stellt innerhalb eines Werkes Korrespondenzen her und es bietet einen Ausgangspunkt für komparatistische und intertextuelle Betrachtungen.

Insbesondere Motive stellen mittels verschiedener ‚Wirkungsformen‘ wie „Reminiszenzen, Impulse, Kongruenzen und Filiationen, ferner in Parodien, Travestien, Grotesken u. ä.“ Texte und Literaturen in einen inneren Kontext (Ďurišin 1980: 94). Korrespondierende Texte aus der russischen, englischen, französischen und deutschen Literatur werden in der vorliegenden Arbeit komparatistisch untersucht. Auch wenn mit Blick auf die ‚Intertextualität‘ die ‚Intersubjektivität‘ solch komparatistischer Methodik als obsolet kritisiert werden könnte, operiere ich an manchen Stellen mit Begriffen einer Vergleichenden Literaturwissenschaft⁴³.

⁴³ Der slowakische Komparatist Dionýz Ďurišin unterscheidet bezüglich verschiedener Korrespondenzebenen von Texten ‚genetische Beziehungen‘ und ‚typologische Zusammenhänge‘. Unter ‚genetischen Beziehungen‘ sind Ähnlichkeiten zu verstehen, die infolge unmittelbarer oder mittelbarer Kontakte entstanden sind, wobei die direkte Benutzung der literarischen Vorlage eines anderen Autors die ausgeprägteste Form ist. Kontakte können

Unter diesen Gesichtspunkten soll im folgenden das Doppelgängermotiv (Kap. 3.4.1) und seine ‚Reduktionsstufen‘ (Kap. 3.1.1 - 3.3.4) untersucht werden (Begriff nach Töns 1998). Um der zu Anfang erwähnten Leben-Kunst-Relation gerecht zu werden, stelle ich eine Biographie des Autors voran.

sich in externer (über Berichte, Mitteilungen, Übersetzungen mit informativer Funktion) und interner Weise vollziehen (vgl. Āurišin 1980: 93f.). ‚Typologische Zusammenhänge‘ sind allgemeinere Analogien, die unabhängig von Kontakten entstehen. Sie ergeben sich aufgrund ähnlicher Lebensumstände, einer gleichen Weltanschauung, allgemeinemenschlicher Erfahrungen, Denkweisen und Empfindungen. Anhand typologischer Zusammenhänge ist es z. B. möglich, Entwicklungslinien literarischer Gattungen nachzuzeichnen. Āurišin unterscheidet gesellschaftlich-typologische, psychologisch-typologische und literarisch-typologische Analogien (Āurišin 1976: 93).

2. Písek – Prag – Paris

Richard Weiners biographische Räume

Nad vahami dní hra doopravdy skončila.
 Vysoko v nedozírno padá pták,
 k rozcestí padá, liticemi štvaný.
 Má bludná sudbo s kostkami,
 led usměvavých odříkání ti z očí zebe.
 Zrcadlo marnosti, to jsem já před osudem.
 Záhadný v krutosti tvě, nebe,
 mnoho nocí zná mou druhou tvář.
 Ostruhou smrti zmámen k rozcestí bloudím.
 Nikdy nedojdu.

(Miloš Tůma: *In memoriam Richarda Weiners*)

„Zvláštní spojitost“ – „ein besonderer Zusammenhang“ besteht zwischen dem Leben und dem Werk Richard Weiners (Linhartová 1964: 55). Die Leben-Text-Relation ist eine ganz eigene: einzelne Wörter, Verse, ganze Prosaerzählungen bleiben uns ängstlich verschlossen, man kann sie nicht dechiffrieren und erst recht nicht den äußeren Lebensumständen entsprechend, aber: „Ohne Verständnis für den inneren Erlebniskontext, dem seine Kunst entspringt, könnten wir seinen besonderen Charakter nicht völlig begreifen“ – „Bez pochopení vnitřního zážitkového kontextu, z něhož pramenilo jeho umění, bychom plně nepochopili jeho zvláštní ráz“ (Mourková 1988: 156). Inneres und äußeres Erleben stehen in einer Wechselwirkung. Das Kapitel zu Weiners Biographie ist umfangreich ausgefallen, und das hat seine Bewandnis⁴⁴. Eine Arbeit, in deren Zentrum die Polyvalenz von Identität steht, muß, wie bereits in Kap. 1.4 begründet, auch den Autor der Texte ins Auge fassen – was keinesfalls eine monokausale ‚Eins-zu-Eins-Verknüpfung‘ von Autorleben und Autorwerk oder gar eine Gleichsetzung bedeuten soll. Aber in der Literatur Weiners läßt sich der Mensch Weiner nie völlig ausklammern:

⁴⁴ In Gesprächen hat sich immer wieder herausgestellt, daß Leben und Werk Weiners sowohl dem tschechischen wie auch dem deutschen Lesepublikum weitgehend unbekannt sind. Die lange Jahre einzige Monographie von Jindřich Chaloupecký aus dem Jahr 1947, die dem tschechischsprachigen Rezipienten tieferen Einblick hätte bieten können, wurde bereits zwei Jahre nach Erscheinen eingezogen. Diesen Mangel könnte jetzt die erst vor kurzem erschienene Monographie Marie Langerová beheben (Langerová 2000). Weiner wird trotz Übersetzungen in das Deutsche von einer deutschen Leserschaft fast gar nicht wahrgenommen (siehe Kap. 5.5). Etwas umfassender als in anderen deutschsprachigen Ausgaben stellt Wolfgang Spitzbardt den Autor 1992 in seinem Nachwort zu *Der gleichgültige Zuschauer* vor (siehe Kap. 1.3).

„Život literáta, život obětovaný psaní. Žil, aby psal; nebo správněji, potřeboval psát, měl-li žít. Žádné jiné možnosti existence pro něho nebylo“ (Chalupecký 1947: 11 und 1992: 13).

„Das Leben eines Literaten, ein Leben, geopfert dem Schreiben. Er lebte, um zu schreiben; oder besser, er mußte schreiben, wollte er leben. Eine andere Möglichkeit der Existenz gab es für ihn nicht“.

Písek – Prag – Paris: Biographische Räume. Der Titel weist zum einen auf die dynamische Struktur der Vita Weiners hin, auf seine Wanderung zwischen Böhmen und Frankreich, die ihren Niederschlag in einer künstlerischen Progression findet, zum anderen auf das statische Moment des Raumes. Welche große Rolle im Werk Weiners der Raum (und letztlich seine Überwindung) spielt, scheint in vielen Erzählungen durch, in besonderem Maße in *Let vrány*, *Kostajnik*, *Uhranuté město*⁴⁵. Strukturiert wird das vorliegende Kapitel durch eben diese chronologisch geordneten ‚biographischen Räume‘, wie ich sie nenne. Die ‚biographischen Räume‘ sind nicht nur geographische Stationen im Leben Weiners. Die Bezeichnung erlaubt uns auch, fiktive Orte seiner Literatur als artifizielle loci vitae wirksam zu machen.

Böhmen: Kindheit und Jugend

Am 6. November 1884 wird Richard Weiner in der südböhmischen Stadt Písek geboren. Die Familie besitzt eine Spirituosen- und Süßwarenfabrik und gehört der liberal-aufgeklärten tschechisch-jüdischen Bürgerschicht an. Allen Zeugnissen zufolge erlebt Weiner eine glückliche Kindheit und versteht sich gut mit seinen Eltern, seinen Geschwistern Kamil, Jiří, Marta und Zdenka und dem weiteren Familienkreis⁴⁶. Viele seiner Texte widmet Weiner später Familienangehörigen, so die Gedichtsammlung *Pták* seinen Eltern, die Erzählung *Let vrány* seinem Onkel Dr. Oskar Taussig.

Von einer engen Familienbindung zeugen auch seine Briefe aus dem Jahre 1899. Sie geben neben anderem Auskunft darüber, warum Weiner gegen den Wunsch seiner Eltern nicht die deutsche Handelsakademie in Prag besucht,

⁴⁵ Siehe auch Kap. 3.2. *Kostajnik* (in *Litice*, 1916) findet in der vorliegenden Arbeit lediglich marginal, nicht aber in Form einer Einzelbesprechung Erwähnung.

⁴⁶ „Rodinné prostředí, plné laskavosti a vzájemného pochopení, ho dlouho chránilo před světem [...]“ (Mourková 1988: 154) – „Die Familie, voller Liebe und gegenseitigem Verständnis, schützte ihn lange vor der Welt“. Vgl. u. a. auch Mourková 1997: 419f.

sondern kurz nach Schuljahresbeginn im Herbst 1899 auf das Realgymnasium nach Písek zurückkehrt.

Als Ältester von fünf Kindern soll Weiner traditionsgemäß das elterliche Unternehmen fortführen. 1902 immatrikuliert er sich in Prag für ein Chemiestudium. Prag ist die erste geographische Station, die ihn geistig aus dem provinziellen Klima einer südböhmischen Kleinstadt herausführt. Schul- und Studienzeit bilden für Weiner den zeitlichen und geistigen Rahmen seiner dichterischen Anfänge⁴⁷. Unter dem Pseudonym „Jan Bol“ debütiert er 1904 in seiner Heimatzeitung *Písecké listy*, bis 1906 erscheinen unter dem Pseudonym „Štěpán Golev“ vereinzelt Beiträge im Feuilleton der tschechisch-jüdischen Wochenzeitung *Rozvoj* und im *Českožidovský kalendář* (Chalupecký 1947: 12; 1992: 14)⁴⁸.

Schweiz und Deutschland: Aufbruch

Nicht nur das Publizieren in der tschechisch-jüdischen Presse zeigt zu dieser Zeit eine gewisse Nähe zum Judentum. Sein Interesse am Judentum verliert Weiner auch nicht in Zürich, wohin er zur Vertiefung seines 1906 abgeschlossenen Studiums reist. Am Züricher Technikum freundet er sich mit anderen Prager Studenten an, die in der Mehrzahl jüdischer Herkunft sind⁴⁹.

⁴⁷ Im literarischen Nachlaß finden sich Schulhefte, die von einer äußerst kreativen Periode zeugen – zumindest, was die Quantität betrifft, qualitativ bleiben sie einem Schülerzeitungsniveau verhaftet. Vgl. auch Chalupecký 1992: 12.

⁴⁸ „Jan Bol“ ließe sich wohl am besten mit „Jan Leid“ oder „Schmerz“ übersetzen. Dazu Weiner 1927: „Pamatuji-li se dobře, měl jsem první příspěvek v zábavní příloze píseckého týdeníku *Písecké listy*. Jmenoval se *Smutná ulice* a jako každý, i já byl ovšem nesmírně pyšný. Užíval jsem tehdy pseudonym: Jan Bol. Leccos jsem si v životě odpustil, tenhle ten usazený pseudonym nikdy. Požádám si kvůli němu do pekel. Poté jsem trápíval českožidovský týdeník *Rozvoj*, jenž tehdy, myslím vycházel v Pradubicích [...]“ (zitiert nach Langerová 1989: 156) – „Wenn ich mich recht erinnere, hatte ich den ersten Beitrag in der Unterhaltungsbeilage der Píseker Wochenzeitung *Píseker Blätter*. Er hieß *Traurige Straße* und wie jeder, so war natürlich auch ich unendlich stolz. Ich benutzte damals ein Pseudonym: Jan Bol. Allerlei habe ich mir im Leben verziehen, aber dieses tränenbenetzte Pseudonym niemals. Ich werde deshalb um Aufnahme in die Hölle ersuchen. Danach quälte ich immer wieder die tschechisch-jüdische Wochenzeitung *Rozvoj*, die damals, glaube ich, in Pardubice erschien [...]“.

⁴⁹ Vgl. vor allem Briefe vom 8.10.1906 und 15.1.1907. Falls nicht anders angezeigt, befinden sich die zitierten Briefe zu einem Teil im literarischen Nachlaß Richard Weiners, zum anderen im literarischen Nachlaß Jindřich Chalupeckýs. Beide können im *Literární archiv* des *Památník národního písemnictví* in Prag eingesehen werden.

Über die Lektüre Weiners erfahren wir aus der Korrespondenz wenig. Der verschlossene und zurückhaltende Weiner nimmt sich wahrscheinlich zu wenig wichtig, als daß er darüber ausführlich schreiben würde. Aus seinen Züricher Briefen allerdings wissen wir, daß er dort (neben dem Franken Jakob Wassermann) Erzählungen des Schweizer Autors Gottfried Keller liest⁵⁰. Seine perfekten Deutschkenntnisse, die für das Bürgertum im Habsburger Reich nicht ungewöhnlich sind, ermöglichen ihm ein problemloses Studieren und Arbeiten im deutschsprachigen Raum⁵¹. Im Anschluß an seine Studien in Zürich verbringt Weiner, nach kurzem Zwischenaufenthalt in Böhmen, den Frühling und Sommer in Aachen. Die Zeit im Ausland ist Weiner in vielerlei Hinsicht förderlich⁵².

Nach einjährigem Militärdienst tritt Weiner 1908 eine erste Anstellung in Pardubice an. Doch lange hält es ihn nicht in seinem Heimatland: Weiner arbeitet bereits 1909 in einem Laboratorium in Freising, anschließend in einer Malzfabrik, der ‚Deutschen Diamalt-Gesellschaft‘ in Allach. Mourková bewertet

⁵⁰ Siehe z. B. seine Briefe vom 16.11. und 4.12.1906. „Ale jinak se tu pší hrozné věci [...] a k tomu ještě jsou [...] chauvinistickými patrioty“ (Brief vom 4.12.1906) – „Aber ansonsten schreiben sie hier gräßliche Sachen [...] und dazu sind sie noch [...] chauvinistische Patrioten“.

⁵¹ Mourková sieht in Weiners perfekter Beherrschung des Deutschen eine gute Voraussetzung zur Partizipation an der ‚Weltkultur‘, unterstreicht aber die große emotionale Bedeutung, die das Tschechische für ihn hatte (Mourková 1997: 419). In einem Brief an die Eltern vom 8.10.1906 beschreibt Weiner seine Freude über das Kennenlernen junger Tschechen in Zürich, mit denen er endlich tschechisch (oder auch französisch) sprechen kann: „Tím věčným mlčením byl jsem jako pitomý a zrovna zoufalý“ – „Von dem ewigen Schweigen war ich schon ganz irr und geradezu verzweifelt“. Neben seinen Französisch- und Deutschkenntnissen überrascht Weiner in *Deník* (in *Litice*, 1916) und in *Hra doopravdy* (1933) mit Russismen.

⁵² In einem undatierten Brief aus Aachen meint Weiner im Sommer 1907: „Krom toho, tuším, i tak rok pobytu v cizině měl účinek, jenž se dá očekávati sice u každého, který jsem však u sebe, maje příliš špatné mínění s svém Drang zu Leben, nejméně očekával: otrkal jsem se trochu, nabyl jsem trochu jistoty ve vystupování – aspoň se domnívám [...]“ – „Außerdem, glaube ich, auch so ein Jahr Auslandsaufenthalt hat seine Auswirkung, die sich zwar bei jedem erwarten läßt, die ich jedoch bei mir selbst, der ich eine ziemlich schlechte Meinung vom meinem Drang zum Leben habe, am wenigsten erwartet habe: ich habe mir ein bißchen die Hörner abgestoßen, habe ein bißchen an Sicherheit im Auftreten gewonnen – wenigstens nehme ich das an [...]“.

Die Interessen des älteren Weiner kommen bereits zum Vorschein, wenn er an Zürich bemängelt, es sei zu kleinstädtisch, zu züchtig („cudné město“):

„Noční kavárny tu nejsou a jiné milostní aventury mohou se podnikati jen prý s nebezpečím konfliktu s policií“ (Brief vom 8.10.1906) – „Nachtcafés gibt es hier keine und andere Liebesabenteuer kann man hier angeblich nur unter der Gefahr eines Konfliktes mit der Polizei unternehmen“.

Weiners Aufenthalt in Allach als „einen wichtigen Wendepunkt in seinem Leben“ – „důležitým mezníkem v jeho životě“ (Mourková 1997: 422). Zunächst ist er noch bemüht, an einem bürgerlichen Leben als Chemiker Gefallen zu finden:

„Mně by se líbil takový život, představuji se jej plný zájmů a povinností, jež brání poklesnutí pozornosti, jež absorbují člověka tak, že nemá ani času na všelijaké hlouposti [...]“⁵³.

„Mir würde ein solches Leben gefallen, ich stelle es mir voller Interessen und Pflichten vor, die davor schützen, die Aufmerksamkeit sinken zu lassen, die den Menschen so sehr absorbieren, daß er gar keine Zeit hat für irgendwelche Dummheiten [...]“.

Aber die Wahl der Konditionalform signalisiert lediglich die Möglichkeit eines Gefallens⁵⁴. Weiners Überlegung bleibt fragmentarisch, die konsequente Fortführung des Gedankens, etwa in der Art „[...] wenn nicht der Drang zum Schreiben wäre“, verbietet sich Weiner noch. Der verborgene Text wird bald sichtbar. Vielleicht mag die geographische Nähe zu München, damals eines der Zentren des Expressionismus, eine inspirierende Rolle gespielt haben – Weiner besucht hier Theater, Konzerte, Cafés⁵⁵. Zunehmend kommen Zweifel an der Berufswahl auf: „Mir geht es gut, abgesehen davon, daß ich mir manchmal in den Kopf setze, daß ich zu nichts zu gebrauchen bin“ – „Mně se daří dobře, až na to, že si někdy vezmu do hlavy, že k ničemu nejsem“, schreibt Weiner seinen Eltern am 5.12.1910. Seiner Schwester Marta beichtet er, sich wieder der Literatur zugewendet zu haben, aber nur für sich persönlich, und nicht beabsichtige zu publizieren („zase si zašel krapet na literaturu (ale jen pro sebe)“; Brief vom 7.6.1911).

Bereits Anfang des kommenden Jahres hat Weiner als Schriftsteller und Korrespondent eine Wohnung im Pariser Quartier Latin in der Rue de Sommerand bezogen. Wie kommt es, daß er sich in so kurzer Zeit vom Schreiben „pro se“ („für sich selbst“) zum Leben als Literat, für den Wechsel vom bürgerlichen Beruf zur künstlerischen Berufung entschließt? ‚Geburtshelfer‘ ist kein Geringerer als der Literaturkritiker František Xaver Šalda, der

⁵³ Brief an seine Eltern aus Freising im September 1909.

⁵⁴ Dies bemerkt bereits treffend Chalupecký 1947: 11.

⁵⁵ Vgl. u. a. Brief vom 23.5.1910: Weiner besucht Schumann-Konzerte, Reinhardt-Inszenierungen, Puppentheater (Opern von Mozart u. a.), Mozart- und Wagner-Festspiele.

1911 zwei Gedichte Weiners, *Zahrádko, zahrádko bledá* und *Před polednem*, veröffentlicht⁵⁶. Der Einfluß Šaldas auf die tschechische Literaturszene ist enorm und seine Bedeutung für Weiner persönlich wird sich nicht mehr verlieren. Mit Šalda korrespondiert Weiner noch von der Front aus⁵⁷. Der Kritiker wird später als einer der ersten die Qualität von Weiners Spätwerk erkennen (vgl. Kap. 1.2 und 1.3).

Als Weiner Allach und damit die vorgezeichnete Laufbahn als Chemiker verläßt, spielt sicherlich der Wunsch eine Rolle, dem einengenden familiären Anspruch, die Firma zu übernehmen und selbst eine Familie zu gründen, zu entkommen (vgl. Mourková 1988: 153 und 154). Es ist der Versuch, ein anderes Leben zu führen – gegen alle Erwartungen und jede Konvention⁵⁸:

„Netajil jsem se nikdy tím, že moje odhodlání je vlastně experimentem. [...] bylo mým úmyslem, ba ideálem, založiti svou existenci [...] na něčem, co není předem dáno. Abych vstoupil tak záhy do otcovského závodu, to se mi zdálo tak nějak příliš zabezpečené, příliš málo riskantní“ (Brief an die Eltern vom 15.11.1911).

„Ich habe kein Hehl daraus gemacht, daß mein Entschluß eigentlich ein Experiment ist. [...] es war meine Absicht, gar mein Ideal, meine Existenz [...] auf etwas zu gründen, daß nicht von vornherein gegeben ist. So bald in die väterliche Firma einzutreten, das erschien mir irgendwie zu gesichert, zu wenig riskant“.

⁵⁶ „[...] opravdu na svědomí má mě pan F. X. Šalda. Kdyby mně, tehdy chemikovi v továrně na sladově výtažky v bavorském Allachu, nebyl otiskl v Novině dvě básně – 1912, tuším – byl bych se umoudřil nadobro, neboť kvůli těm dvěma básničkám nechal jsem ‚technické‘ kariéry. Když jsem se dal na cestu ‚volného spisovatele‘, byly veškerou mou bagáží“ (*Lidové noviny* 1927, hier zitiert nach Langerová 1989: 156) – „[...] tatsächlich auf dem Gewissen hat mich Herr F. X. Šalda. Wenn er mir, der ich damals Chemiker in einer Fabrik für Malzextrakte im bayerischen Allach war, nicht zwei Gedichte in seiner ‚Novina‘ gedruckt hätte – 1912, glaube ich –, hätte ich mich eines Besseren besonnen, denn wegen dieser zwei Gedichtchen ließ ich die ‚technische‘ Karriere. Als ich mich auf den Weg machte, ein ‚freier Schriftsteller‘ zu werden, waren sie meine ganze Bagage“.

⁵⁷ Šalda schickt Weiner Zeitungen und Zeitschriften an die Front. Vgl. Feldpostbriefe vom 10. und 30.11.1914.

⁵⁸ Die Erwartungen seiner Eltern und Geschwister enttäuschen zu müssen, fällt Weiner nicht leicht. Immer wieder stößt man in seinen Briefen auf Entschuldigungen. So schreibt er am 30.8.1913: „Jest mi strašně líto, že v naší rodině, zvyklé na normální existenci, právě já musím porušiti tradici a figurovati tak trochu jako dobrodruh“ – „Es tut mir schrecklich leid, daß in unserer Familie, gewöhnt an eine normale Existenz, gerade ich die Tradition brechen und ein wenig als Abenteurer figurieren muß“.

Paris: Durchbruch

Der ‚Zunftwechsel‘ von der Chemie zum Schreiben gestaltet sich keineswegs unproblematisch. Bereits vor seiner Abreise nach Paris überlegt Weiner, ob er, anstatt in einer 40 km von Paris entfernten Fabrik in Ris Orangie zu arbeiten, sich um eine Korrespondentenstelle bei der tschechischen Zeitung *Národní Listy* bemühen sollte⁵⁹. Obwohl er als Auslandskorrespondent der Tageszeitung *Samostatnost*, seit Mai 1913 der *Lidové noviny* tätig ist, zeugen Briefe an seine Eltern von einer anhaltenden Suche nach einer festen Mitarbeiterschaft bei tschechischen Zeitungen⁶⁰. Weiner tritt auf die literarische Bühne als homo ignotus, er gehört keiner der Gruppen an, die den Literaturbetrieb Anfang des 20. Jahrhunderts in Prag bestimmten. Es ist nicht einfach für den 27jährigen, seine Gedichte und Erzählungen zu publizieren⁶¹.

Der als „Experiment“ geplante Parisaufenthalt dehnt sich, abgesehen von einer Militärübung während der Balkankrise, bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs aus⁶². So wie Weiner in Zürich Schweizer Schriftsteller gelesen hat, nähert er sich seinem Gastland auf dem Wege der Lektüre Molières, Voltaires, Racines, Corneilles, „und zwischendurch ergötze ich mich an La Fontaine“ – „a zatím se delektuji La Fontaine“ (Brief vom 29.3.1913). Im Laufe des Jahres 1914 besucht Weiner am Collège de France Vorlesungen Henri Bergsons, der

⁵⁹ Brief an die Eltern, 3.12.1911.

⁶⁰ Am 27.9.1913 schreibt er: „Zbývá mi ještě teď, abych se ohlédl po spolupracovníctví v některém pražském deníku, ale v kterém. Čas nechci, Nár. Listy také ne ani Právo Lidu [...] půjdu se popatit do Venkova [...] kariera to není, bože můj, to ne, ale je aspoň možnost žít.“ – „Bleibt mir jetzt noch, mich nach einer Mitarbeit in irgendeiner Prager Tageszeitung umzuschauen, aber in welcher. Čas will ich nicht, Národní Listy auch nicht, so wenig wie Právo Lidu [...] ich werde bei Venkov nachfragen [...] eine Karriere ist das nicht, mein Gott, das gerade nicht, aber es ist wenigstens eine Möglichkeit zu leben“. Durch die gesamte Korrespondenz Weiners ziehen sich immer wieder Auflistungen von Ausgaben, die seine häufig angespannte finanzielle Lage belegen.

⁶¹ Brief an Dr. Milan Čapek, 5.4.1912: „Neměl jsem štěstí, abych byl znám s literáty. Víte, co to znamená? Co já jsem se napsílal věci! Co kdy bylo? Nic. – A když se mi to konečně jakž takž s Dykem a Šaldou podařilo – kdo ví, nebylo-li by to dopadlo jinak, nebýt těch zvláštních osobních okolností [...] Kdo mi pomohl do sedla (do sedla!)? Nikdo. Já sám.“ – „Ich hatte nicht das Glück, mit Literaten bekannt zu sein. Wissen Sie, was das bedeutet? Was habe ich nicht alles für Sachen verschickt! Hat es irgendwann was gebracht? Nichts. – Und als es mir endlich mit Šalda und Dyk einigermaßen gelang – wer weiß, ob es nicht anders ausgefallen wäre, wären nicht diese besonderen persönlichen Umstände gewesen [...]. Wer hat mir in den Sattel geholfen (in den Sattel!)? Niemand. Ich selbst.“

⁶² In der Zeit von Winter 1912 bis Mai 1913 muß Weiner für diese Militärübung seinen Parisaufenthalt unterbrechen (vgl. Künzel 1968: 147).

in Paris gerade en vogue ist und dessen Philosophie Weiner vor allem in seiner frühen Prosa beeinflusst (Linhartová 1964: 57 und hier Kap. 1.2 und 3.1.1).

In den Lyrikbänden *Pták* (1913) und *Usměvavé odřikání* (1914) begegnet Lesern und Rezensenten allerdings die eher konventionelle Lyrik eines Debütanten, „deskriptiv und dekorativ, ohne tiefere Noetik und ohne prägnante Poetik. Es ist die Poesie der ‚Lobgesänge‘, mehr oder weniger proklamativ, wenig überzeugend die Freude am Leben verkündend, deklarativ und profan“ – „[...] popisnou a dekorativní, bez hlubší noetiky a bez výraznější poetiky. Je to poezie ‚chval‘, víceméně proklamativní, málo přesvědčivě hlásající radost ze života, deklarativní a jednoduchá“ (Adam 1989: 8). Die Gedichte wirken ‚blutarm‘, es fehlen die Tiefe und die Authentizität, durch die – neben der Sprachgewalt – spätere Verse Weiners überzeugen.

„Přesto Weiner nežil naprosto v takovém št'astném pocitu života, o jakém hleděl ujistit své čtenáře. Nepravím, že by byl býval nešťasten; především ony roky 1912 až 1914, kdy se usidloval stále pevněji v krásné Paříži a kdy viděl zdar svých prvních literárních plánů, jistě byly z nejradostnějších, jaké kdy prožil“ (Chalupecký 1947: 14; 1992: 15).

„Dennoch lebte Weiner durchaus nicht in solch einem glücklichen Lebensgefühl, wie er seinem Leser zu versichern suchte. Ich sage nicht, daß er unglücklich gewesen wäre; vor allem jene Jahre 1912 bis 1914, als er sich beständig im schönen Paris niederließ und als er den Erfolg erster literarischer Pläne sah, waren sicher die freudigsten, die er je erlebte“.

Die Gedichte der Sammlung *Usměvavé odřikání* sind nicht der Ausdruck von Glück, sondern eines „Willens zum Glück“⁶³. Weiner scheint ein starkes Interesse daran zu haben, Glück und Optimismus in seinen Publikationen zum Ausdruck zu bringen. Dafür spricht eine Anzahl von Gedichten, die er in diesen Jahren, teilweise bereits in Allach, verfaßt – eine geplante Publikation soll zunächst den aufschlußreichen Titel *Hledání bez cíle* (*Suche ohne Ziel*), später *Zmatky* (*Wirrungen*) tragen, bleibt aber Handschriftentorso⁶⁴. Dies sind Gedichte, die alles andere als leicht und beschwingt sind und die die großen Themen- und Motivbereiche der komplizierten Seelenqualen des späteren Wei-

⁶³ „[...] jsou [die Gedichte in *Usměvavé odřikání*; S. W.] daleko spíše z vůle po štěstí“ (Chalupecký 1992: 15; Hervorh. S. W.).

⁶⁴ Einige der Gedichte finden Eingang in den Lyrikband *Usměvavé odřikání*.

ner anklingen lassen⁶⁵. Weiner chiffriert negative Gefühle gegenüber der Vergleichen menschlichen Strebens und Empfindungen einer gewissen Entwurzelung, die sich seiner bereits in Allach bemächtigt hatten, in einer Spiegelschrift. Entspiegelt gelesen verweist sie auf *o d ř í k á n í*, auf die *E n t s a – g u n g*. Doch die Frage bleibt: Entsagung wovon?

Es drängt sich die Annahme auf, Weiner habe versucht, seinen Schritt in das Literatenleben und das Leben im fremden Land ein wenig schönzureden. An seinen Umzug nach Paris hat Weiner viele Hoffnungen geknüpft, Paris sollte zur geographischen Koordinate eines anderen Lebens, einer neuen Identität werden. Nicht alle seine Vorstellungen lassen sich realisieren. Zwei Jahre nach seiner Entscheidung gegen den Beruf und für die Berufung, gegen Písek und für Paris lesen wir in Briefen an seine Eltern und an seine Schwester Marta⁶⁶:

„Zdá se mi, že jsem za dva poslední roky velmi zestaral, což je o to horší, poněvadž jsem si představoval, že v nich omládnou. Zapomněl jsem, že jsem se začal znovu orientovati v době, ve věku, kdy jiní jsou již docela doma. Podnikl jsem velmi těžkou věc v 27 letech a ve věku, vidíš, jenž přece už není mládím průpravným. Ale já teprve začal a dnes, kdy platím za ‚mladého spisovatele‘, je mi 30 let málem (přesně 29 a dva měsíce), věk, kdy lidé, měli-li talent, vidí první světélka slávy. Ale co jsem já?“ (Brief an Marta, 2.1.1914).

„Es scheint mir, daß ich in den vergangenen zwei Jahren sehr gealtert bin, was um so schlimmer ist, weil ich mir vorgestellt hatte, in ihnen jünger zu werden. Ich hatte übersehen, daß ich mich zu einer Zeit neu zu orientieren begann, in einem Alter, in dem andere schon ganz zu Hause sind. Ich ging mit 27 Jahren eine sehr schwierige Sache an, in einem Alter, siehst Du, das nicht mehr die vorbereitende Jugend ist.

⁶⁵ *Mrtvá ruka*: Eine abgestorbene Hand nimmt das Motiv einer ‚pars pro toto‘ in *Ruce* (1918; in beiden Texten übernehmen Hände Funktionen der Personen) wie auch des Todes z. B. in *Stigma* (1918; *Ruce* und *Stigma* in *Škleb* 1919) vorweg. *Rudolstadt* wurde inspiriert durch eine Zeitungsnotiz vom Doppelselbstmord zweier Studenten. Hier begegnet uns das erste Mal das Zentralthema von der Doppelung des Menschen. Das Gedicht *Ahasver* führt mit seiner Thematik von der unerklärlichen Schuld und Verdammnis des Einzelnen in den Komplex des jüdisch-religiösen Lebensgefühls Weiners ein (Näheres siehe Kap. 3.4.1 und 3.4.2). Vgl. Chalupecký 1992: 16. So auch Jarmila Mourková: „[...] tyto motivy [t.j. motivy zoufalství, muk a smrti atd.; S. W.] přece jen vědomě potlačoval [...]“ – „[...] diese Motive [gemeint sind u. a. Motive der Verzweiflung, der Qualen und des Todes; S. W.] unterdrückte er jedoch nur bewußt“ (Mourková 1997: 423).

⁶⁶ Marta ist bis zu ihrem Tod im Oktober 1918 die Vertraute ihres Bruders. Ihren Platz als bevorzugte Briefpartnerin wird später die Schwester Zdenka einnehmen.

Aber ich begann erst, und heute, wo ich als ‚junger Schriftsteller‘ gelte, bin ich beinahe 30 Jahre alt (genau 29 und zwei Monate), ein Alter, in dem Leute, die Talent haben, die ersten Lichtstrahlen des Ruhms sehen. Aber was bin ich?“

„Co jsem já?“ Diese Frage zieht sich wie ein roter Faden durch Weiners Leben und Schreiben. Sie nimmt eine exponierte Position am Ende der Erzählung *Dvojníci* ein: „[...] wer wird mir je sagen, was ich war und was ich jetzt bin?“ – „[...] kdo mi kdy poví, čím že jsem býval a čímže jsem?“ (D: 237). Eine Antwort auf diese Sinnfrage suchte Weiner, Chalupecký zufolge, in seinem literarischen Schreiben. Es sollte ihm „Befreiung aus dem verzweifelten Gefühl der Unbegreiflichkeit, der Sinnlosigkeit, der Bedeutungslosigkeit“ bringen („vysvobození ze zoufalého pocitu nepochopitelnosti, nesmyslnosti, bezvýznamnosti“; Chalupecký 1992: 15).

Serbien: Zusammenbruch

Weiners Kriegserlebnisse an der serbischen Front während des Ersten Weltkriegs wurden immer wieder als ein persönlichkeitsverändernder, traumatischer Einschnitt gewertet, als Wendepunkt im Werk des Schriftstellers⁶⁷. Während eines Besuchs in Böhmen im Juli 1914 wird Weiner eingezogen. Ein halbes Jahr kämpft er an der serbischen Front bis er im Januar 1915 nach einem Nervenzusammenbruch demobilisiert wird⁶⁸.

⁶⁷ „[...] stopu toho duševního otřesu jsme našli v jeho válečné knize *Litice*, ale nezmizela snad nikdy“ – „die Spur dieser seelischen Erschütterung fanden wir in seinem Kriegsbuch *Litice*, aber sie verschwand vielleicht nie“ (Karel Čapek in seinem Nekrolog *Chudák Richard* in *Lidové noviny* vom 5.1.1937). „V dalších sbírkách, už po zkušenostech z války, kterou prožil na srbské frontě, mizí úsměvný postoj k životu, Weiner se uchyluje k podvědomí, v němž nachází novou, vyšší realitu“ (*Přehledné dějiny literatury* 1995: 127) – „In weiteren Sammlungen, schon nach den Erfahrungen im Krieg, den Weiner an der serbischen Front erlebte, verschwindet die lächelnde Einstellung zum Leben, Weiner wendet sich dem Unterbewußtsein zu, in dem er eine neue, höhere Realität findet“. Vgl. auch Vlašín 1974: 428, Haldimann 1998: 195.

⁶⁸ Seinen Nervenzusammenbruch im Januar 1915 ahnt Weiner, wie einer Reihe von Briefen zu entnehmen ist, offensichtlich voraus (siehe Feldpostbriefe vom 10.11., 11.11., 5.12.). Seinem Bruder Kamil schreibt er am 17.12.1914: „Věřím takové divné povětrí. Jakoby bylo plno divných, nepochopitelných, nepěkných věcí ve vzduchu“ – „Ich wittere so eine eigenartige Wetterstimmung. Als läge eine Fülle eigenartiger, unbegreiflicher und unschöner Dinge in der Luft“.

Bereits während der Balkankrise Anfang 1913 sind Weiners Nerven äußerst angespannt: „Věšte, že moje nervy [...] – zkrátka, cítím každý jich koneček. nespím, jsem už po měsíce v jediném rozechvění [...]“ (Brief an den Bruder Kamil vom 7.2.1913) – „Glaubt mir, daß

Von seinen Erlebnissen legen nicht nur seine Briefe, sondern vor allem die Erzählungen in der Prosasammlung *Lítice (Die Furie)* Zeugnis ab. Noch während des Krieges erfolgt die Publikation 1916, allerdings zensiert und ohne Scheu vor demonstrativen weißen Lücken. Erst 1928 erscheint eine vollständige, von Weiner nur wenig überarbeitete Neuauflage (vgl. Kap. 1.2 und 3.4.1). *Lítice* hat von allen Büchern Weiners wohl den größten Erfolg, nicht zuletzt, weil es das erste Buch in tschechischer Sprache ist, das sich mit dem Krieg auseinandersetzt. In den fünf Erzählungen *Dvojníci*, *Deník*, *Blahoslunný den*, *Kostajnik*, *Ztřeštěné ticho* gestaltet Weiner Fronterlebnisse nicht als äußere Handlung, sondern als inneren Kampf, den Krieg als entfesselte Macht, eben als „Furie“ („lítice“). Der Krieg ist für Weiner subjektives Erleben, so daß *Lítice* nur ein persönliches, subjektives Buch werden konnte. Autor-Ich und poetisches Ich sind kaum zu trennen – der Tod von Lukyniaks Leutnant in *Ztřeštěné ticho (Wahnwitzige Stille)* konnotiert nichts anderes als den psychischen Tod, den Nervenzusammenbruch, des Leutnants Richard Weiner. Die subjektive Dimension des Krieges formuliert Weiner in *Kostajnik* ⁶⁹:

„Ne sociální, ne hospodářská, ne kulturní věc, do níž nás zapřáhli. Nikoliv – pro každého z nás vlastní, nejosobitější záležitost [...]“ (K: 283).

„Keine gesellschaftliche, keine ökonomische, keine kulturelle Sache, in die man uns hier eingespannt hat. Keineswegs – für jeden von uns ist es eine eigene, äußerst persönliche Angelegenheit [...]“.

Die persönliche Angelegenheit ist höchst ambivalent, wie *Lítice* transparent macht. Krieg ist Naturerfahrung, also Wesentliches des Menschseins und besitzt neben seiner destruktiven auch eine pädagogische Kraft⁷⁰. Vor allem in

meine Nerven [...] – kurzum, ich fühle jedes ihrer Enden, ich schlafe nicht, seit Monaten schon bin ich in einer einzigen Erregung [...]“.

⁶⁹ Der Angriff auf den serbischen Berg, der der Erzählung ihren Titel gibt, erfolgte an Weiners 30. Geburtstag (siehe Feldpostbrief an den Bruder Kamil vom 5.12.1914). Die Erzählung verbirgt wenig von der authentischen Erfahrung. Sogar der Bursche des Leutnants in *Kostajnik* trägt den gleichen Vornamen wie Weiners Bursche: Lylo (siehe Brief vom 26.8.1914).

⁷⁰ „Vůbec jsem se naučil mnohým věcem a úkonům [...] Trochu jsem přiblížil přírodnímu člověku, ale pochybuji, že by se ke mně hlásil dobrý Jean Jacques“ (Brief vom 28.10.1914) – „Überhaupt habe ich viele Dinge und Tätigkeiten gelernt [...] Ein wenig ähnele ich einem Naturmenschen, aber ich bezweifle, daß sich der gute Jean Jacques zu mir bekennen würde“.

der Erzählung *Dvojnici* gestaltet Weiner die Wirkung des Krieges in Form einer Katharsis, wie er es in einem Brief vom 21.8.1914 formuliert:

„Vojna je zlá věc [...]. Zato se člověk mnohému naučí a snad se i lepším stane, než byl“.

„Der Krieg ist eine böse Sache [...]. Dafür aber erlernt der Mensch vieles und wird vielleicht besser als er war“.

Daß Weiners Kriegskorrespondenz nicht nur Empfindungen von Angst und Verlassenheit spiegelt, mag seine Begründung in einer Teilhabe an einer rein männlichen Sozietät finden („Jsme řetež, jsme jeden“ (K: 274) – „Wir sind eine Kette, wir sind einer“). So schreibt Weiner am 15.8.1914:

„Válka je strašná věc. [...] na druhé straně však, jaká bratrská oddanost mezi spolubojovníky. Byl jsem dojat až k slzám [...]“.

„Der Krieg ist eine schreckliche Sache. [...] auf der anderen Seite allerdings, welche brüderliche Zugetanheit zwischen den Kameraden. Ich war zu Tränen gerührt [...]“.

In Weiners Korrespondenz aus dem ersten Kriegsjahr 1914 wechselt der Subton seiner Briefe von einer verzweifelten Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende zu Resignation (vgl. Briefe vom 6., 8., 18.10.). Nach dem 21. Oktober glaubt er nicht mehr an einen raschen Waffenstillstand. Umso überraschender wirkt ein plötzlicher Stimmungsumschwung zum Euphorischen, nachdem er eine Auszeichnung erhalten hat:

„Ó hochu, hochu, jaký je to rej, ten život. Věc ukrutná, podivuhodná a krásná přese vše i pro vše [...]. Trpím tolik a zase jsem tolik št'asten rozličnými zkušenostmi, pocity a všelikým uvědoměním“ (Brief vom 9.12.1914).

„Oh, Junge, Junge, was ist das für ein Reigen, dieses Leben. Eine grausame, wundervolle und schöne Sache trotz allem und wegen allem [...]. Ich leide so sehr und wiederum bin ich so glücklich aufgrund verschiedener Erfahrungen. Gefühle und allerlei Bewußtwerdung“.

Signalwörter wie „glücklich sein aufgrund unterschiedlicher Erfahrungen und Gefühle“, vor allem im Zusammenhang mit dem Wunsch sich aussprechen

zu können („Ó jak bych si přál, abych to vše mohl kdy říci!“ (Brief vom 9.12.1914) – „Oh, wie wünschte ich mir, daß ich dies alles einmal sagen könnte!“), lenken die Aufmerksamkeit auf Weiners homoerotische Neigung und die mögliche Botschaft, Wiener habe sich verliebt (vgl. dazu auch Kap. 3.2)⁷¹. Weiners Empfindungen im Krieg sind also von einer ebenso ambigen Struktur gekennzeichnet, wie ich sie als grundlegend für sein ganzes Leben und Schreiben erachte.

Die Kriegserlebnisse sind für Wiener existentiell, aber sie evozieren keinen Bruch in Weiners literarischem Werk, wie häufig behauptet wird⁷². Bedenkt man die Erfahrung des Krieges, das heißt die Konfrontation mit Gefühlen der extremen Form, mit der Todesangst, verwundert es kaum, daß ein so sensibler Mensch wie Wiener einen Nervenzusammenbruch erleidet⁷³. Die Extremerfahrung bringt Verzweiflung, Angst, Schuld als Grundempfindungen Weiners und somit als Grundkomponenten in seinem dichterischen Schaffen nicht hervor, sondern verstärkt lediglich, was bereits in früheren Erzählungen und Gedichten angelegt war⁷⁴.

„Uncharakteristische Angstzustände wie die sogenannten Nervenzusammenbrüche“ gehören zu „Formen der hysterischen Symptombildung“ und waren nicht selten bei den „Kriegszitterer[n] des Ersten Weltkrieges“ (Mentzos 1980: 773). Durch den Verlust über die Kontrolle eigenen Handelns und Fühlens tritt ein Moment ein, in dem affektives, emotionales Erleben stärker wird als verstandesmäßiges, kognitives Erkennen und Steuern von Reaktionen. Zentral nimmt dieses Moment in *Lítice* immer wieder in der thematisierten Duplizität der menschlichen Existenz Gestalt an und in dem Wechselspiel von Verstand und Gefühl, von Bewußtem und Unterbewußtem, von Realität und Traum, von Erlebnis und Vision. „Smysl života nemůže býti u vědomí“ – „Der Sinn des Lebens kann nicht beim Bewußtsein liegen“ liest man bereits in der 1912 in Paris entstandenen Prosa *O jednorukém člověku* (*Über einen ein-*

⁷¹ In der Literatur werden homoerotische Abenteuer bevorzugt in reinen Männergesellschaften, z. B. in Militärschulen (Musil) oder auf See (Gombrowicz), situiert.

⁷² Vízdalová erklärt den Krieg zum entscheidenden Impuls für Weiners Prosa überhaupt: „Richard Wiener je autorem, pro jehož tvůrčí prozaické počátky bylo rozhodující setkání s válkou“ (Vízdalová 1988: 347) – „Richard Wiener ist ein Autor, für dessen schöpferische Prosaanfänge entscheidend das Zusammentreffen mit dem Krieg war“.

⁷³ „Richard Wiener byl velmi citově založený, jeho emocionalita byla už depresivního charakteru [...]“ (Mourková 1988: 154) – „Richard Wiener war äußerst empfindsam veranlagt, seine Emotionalität hatte schon depressiven Charakter [...]“.

⁷⁴ Von der Homogenität des Werkes geht auch Chalupecký u. a. unter Verweis auf die drei in Anm. 65 genannten Gedichte aus (Chalupecký 1992: 18).

armigen Menschen). In *Rovnováha* (*Gleichgewicht*; Erstveröffentlichung 1914 vor Ausbruch des Krieges in *Umělecký měsíčník*, Nr. 2) preist Weiner Verstand und Willenskraft: „Ale zázrakem se nestalo [...] To jsem se zasloužil já, [...] to jest plod m o j í vůle [...] Zázrak? Zanechte lži. Jen já, jen já, jen já!“ (R: 204 und 205; Hervorh. im Original) – „Aber ein Wunder ist nicht geschehen [...] Das habe ich mir verdient [...] das ist die Frucht m e i n e s Willens [...] Ein Wunder? Lassen Sie die Lügen. Nur ich, nur ich, nur ich!“. Wie Voraussetzungen erscheinen seine Sätze:

„Nic zlého se mi nemůže přihoditi, pokud můj mozek, který ustavičně pracuje, bude jasný a svůj“ (R: 194).

„Nichts Böses kann mir geschehen, solange mein Gehirn, das ununterbrochen arbeitet, klar und sich treu bleibt“.

Die Angst vor dem Verlust einer verstandsmäßigen Kontrolle von ‚Welt‘ und ‚Ich‘ spürt Weiner also bereits v o r Ausbruch des Krieges. Die Publikation von *O jednorukém člověku* und *Rovnováha* in Buchform erfolgt 1917 aus aktuellem Anlaß erst nach *Lítice*: die Kriegserzählungen sollten noch während des Ersten Weltkriegs erscheinen⁷⁵. *Netečný divák a jiné prózy* (*Der unberührte Zuschauer und andere Prosa*) umfaßt zwölf kurze Erzählungen. Für den Druck wird die zuletzt entstandene Titelgeschichte *Netečný divák* (*Der unberührte Zuschauer*) an erster Stelle positioniert. Durch die chronologisch verfälschte Anordnung inszeniert der Autor, nach der Meinung Chalupčickýs, bewußt eine „List“: Im Vorwort beschreibt er das Buch als „ein Bild des Übergangs von einem absonderlichen Zweifel zum Glauben“ – „obrazem přechodu z podivínské pochybovačnosti do víry“ (*Spisy* I, 8). Tatsächlich aber verläuft die Entwicklungslinie „zu Trauer, Unglück, Hoffnungslosigkeit und Tod“ – „do smutku, neštěstí, beznaděje a smrti“ (Chalupecký 1992: 16).

Während dieser Zeit arbeitet Weiner in Prag für die Zeitungen *Venkov*, *Narodní listy* und *Lidové noviny*. 1918 erscheint der Lyrikband *Rozcestí* (*Scheideweg*). An einem Scheideweg befindet sich Weiner kurze Zeit später, und er wendet sich erneut in Richtung Paris.

⁷⁵ Die Herausgeber der *Spisy* orientierten sich an den Entstehungsdaten und plazierten in Band I *Netečný divák a jiné prózy* allerdings v o r *Lítice*.

Paris: Umbruch

Der Umzug nach Paris resultiert keinswegs aus einer plötzlichen Entscheidung. Bereits während der Balkankrise sehnt sich Weiner in die Fremde. Aus Briefen an seine Familie in Písek vom 23.1., 19. und 22.3.1913 erfahren wir:

„[...] jen pryč z Rakouska, do Francie, a nemusit se nikdy již vracet. Moje širší vlast se mi nelíbí, a tím trpí na lásce i vlast užší [...]. Jsem toho všeho do té míry syt, že mám pouze touhu odejít co nejdříve z této říše a nevrátit se do ní [...]. Raději s bledou bídou v cizině [...]. Všude se mi volněji dýchá než v Rakousku“.

„[...] nur fort aus Österreich, nach Frankreich, und niemals mehr zurückkehren müssen. Mein weiteres Vaterland gefällt mir nicht, und dadurch leidet die Liebe auch für die engere Heimat [...]. Ich habe dies alles dermaßen satt, daß ich mich nur danach sehne, so bald wie möglich aus diesem Reich fortzugehen und nicht zurück-zukehren [...]. Lieber mit bleicher Armut in der Fremde [...]. Überall läßt es sich freier atmen als in Österreich“.

Die Formulierungen zeigen, daß Weiner nicht in einem engstirnigen tschechisch-nationalistischen Geist aufwuchs, er empfindet Prag und Böhmen als Teil des Habsburger Reiches und dieses als sein Vaterland⁷⁶. Da sich die negative Briefstelle so explizit auf Österreich bezieht, könnte man annehmen, nach 1918 ließe es sich für Weiner vielleicht ‚leichter atmen‘. Obwohl er als ein aufmerksamer Beobachter und Kommentator journalistisch die Entstehung der ersten Republik begleitet und ihr mit der Publikation der Feuilletonsammlung *Třásničský dějinných dnů* (1919, *Fransen historischer Tage*) ein literarisches Denkmal setzt, steht Weiner nationalen Belangen stets kritisch gegenüber. Weiner ist ein europäischer Kosmopolit, der sich bei aller Verbundenheit nicht in das enge Heimatland hineinzwängen läßt. Die wenigen Briefstellen, die seine Lektüre, Theater- oder Konzertbesuche zum Thema haben, geben Auskunft über sein Interesse an europäischer Kultur: Weiner erwähnt Bernard Shaw, Hippolyte Taine, Dürer, Gogol', Dostoevskij, Goethe, Ibsen, Stendhal, Thomas Mann, Berlioz, Händel, Beethoven und Wagner, aber nur einmal Smetana. Weiner kann sich auch nicht mit dem Optimismus der jungen Republik identi-

⁷⁶ In einem Brief vom 16.12.1914 bezeichnet Weiner Serbien, damals noch zum Habsburger Reich gehörig, als „eigenes Land“: „jsme ve vlastní zemi“.

fizieren⁷⁷. In einem Brief an seine Schwester Zdenka vom 18.10.1919 bringt er sein Gefühl auf einen kurzen Nenner: „In Böhmen ist die Luft vergiftet“ – „V Čechách vzduch je otrávený“.

Neun Erzählungen setzen in *Škleb* (1919, *Die Fratze*) die Motivlinie der Zwiegespaltenheit der menschlichen Existenz und der unverschuldeten Schuld, die der Leser bereits aus früheren Publikationen kennt, fort. Anschließend widmet sich Weiner, der bereits seit Januar wieder in Paris lebt, nur noch dem Journalismus und Übersetzungen aus dem Französischen⁷⁸. Aus der tschechischen Presseszene der zwanziger Jahre ist Weiner nicht wegzudenken: Er schreibt politische Kommentare, Literatur-, Kunst- und Theaterkritiken, stellt Modeschauen ebenso vor wie Rezepte der französischen Küche⁷⁹. Er rezensiert Prousts *A la recherche du temps perdu* und macht die tschechischen Zeitungsleser mit dem Dadaismus und Surrealismus bekannt (vgl. Chalupický 1992: 29). ‚Schreiben‘ aber ist das für Weiner nicht, dem Journalismus mißt er nicht den gleichen Stellenwert wie der Schriftstellerei zu. Der Beruf des Journalisten ist eine Maske, hinter der sich das wahre Gesicht des Lyrikers und Prosaisten verbirgt.

„Mně se nedaří špatně, a nepíši nic [...]“ (Brief an Otto Gutfreund, 17.11.1920).

„Osm let bylo zjevným mým zaměstnáním novinářství, hlavním zaměstnáním něco jiného. Něco, co možná chystalo tuto knihu [...]“ (*O sobě a Lazebníkovi*, o.S.).

⁷⁷ Weiner eckt mit seiner so gar nicht konformistischen Haltung oft an, das Etikett „Deserteur“, das ihm Götz für seine literarische Exklusivstellung verleiht, paßt auch zu dem Journalisten Weiner. Als Beispiel möge dienen, daß Weiners Kritik an der offiziellen tschechoslowakischen Frankreichpolitik dazu führte, daß die Tageszeitung *Lidové Noviny* zwischen dem 20.3. und 2.12.1935 über 40 Artikel Weiners nicht druckte. Aus heutiger Sicht erscheinen Weiners Warnungen vor einem neuen „Bílá Hora“, vor einer neuen Schlacht am „Weißen Berg“, deren Niederlage 1620 Böhmen unter die Herrschaft der Habsburger Monarchie zwang, weitsichtig, da sie sich durch das Münchner Abkommen 1938 als berechtigt erwiesen (vgl. Chalupický o. J.: *Tři dopisy Richarda Weinera*).

⁷⁸ Weiner übersetzt u. a. J. Natanson, V. Larbaud, J. Lacretelle, J. Romains, M. Pagnol, P. Nivoix und L.-F. Céline. Nur einmal tritt Weiner als Literat in Erscheinung: 1925 wird in Prag aus Anlaß der Internationalen Ausstellung dekorativer Kunst in Paris eine bibliophile Ausgabe mit dem Titel *Ulice-boulevard* herausgegeben. Der Prosatext erscheint erneut in *Lumír* 53, 1926, Nr. 1, 17-24 und wird letztlich als *Prostor Paříž* dem Lyrikband *Zátiší s herbářem, kulichem a kostkami* (1929) zugeordnet.

⁷⁹ Dieses Ressort gehört nicht zu seinen redaktionellen Aufgaben, er schreibt darüber unter dem weiblichen Pseudonym Filína oder Filina und benutzt in den Texten die grammatischen Femininendungen (Chalupický 1992: 29; vgl. dazu auch Kap. 3.3.1).

„Mir geht es nicht schlecht, aber ich schreibe nichts [...]“. „Acht Jahre war augenscheinlich meine Beschäftigung der Journalismus, in der Hauptsache galt meine Beschäftigung etwas anderem. Etwas, das möglicherweise dieses Buch vorbereitete [...]“ (*Über mich und Lazebnik*).

Weiners Leben als Korrespondent in Paris ist wenig spektakulär. Er befindet sich lange Jahre in einer „Potemkinschen Ordnung [...] der Konvention, Stagnation und geistigen Trägheit“⁸⁰. Er geht täglichen Gewohnheiten nach, sitzt im Kaffeehaus, trifft sich mit dem immer gleichen Bekanntenkreis (vgl. Linhartová 1967: 290). Eines seiner Lieblingscafés ist „Les Deux Magots“, fast täglich nimmt er hier zur ‚blauen Stunde‘ seinen Aperitif ein⁸¹. Das Café ist ein berühmter Treffpunkt für die Pariser Literatur- und Kunstszene, aber auch für die Homosexuellen⁸². Kontakt hat Weiner zu dem kleinen tschechischen Künstlerkosmos in Paris: Bereits während seines ersten Parisaufenthaltes lernt Weiner in den Jahren 1913/1914 die Maler František Kupka (dessen Bilder Weiner im übrigen nicht sonderlich zusagen, Brief vom 16.11.1913) und Otakar Kubín kennen. Das Atelier Josef Šímas, mit dem Weiner befreundet ist, wird später zum Treffpunkt der jungen Simplisten (s. u.).

Aber die langjährigen Rituale und Gewohnheiten stellen wie gesagt eine ‚Potemkinsche‘, also eine scheinbare Ordnung dar, und nichts vermag Weiner von seiner Einsamkeit abzulenken.

„Problém samoty je u něho vždy dvojnásobný: útká se do ní, a přece se z ní pokouší vymanit“ (Mourková 1988: 169).

„Das Problem der Einsamkeit ist bei ihm stets zweideutig: er flieht in sie und dennoch versucht er, sich aus ihr zu befreien“.

⁸⁰ „[...] v potěmkinském řádu dlouholeté a záměrně dotvrzované i bezděčně se upevňující konvence, stagnace a mentální lenosti“ (Linhartová 1967: 289).

⁸¹ Vgl. Linhartová 1967: 290. In *Long is the Way to Tipperary* schreibt der Ich-Erzähler (und gibt sich damit als Autor-Ich zu erkennen): „Byl jsem tam jako denně: mezi šestou a sedmou“ (LWT: 102) – „Ich war dort wie jeden Tag: zwischen sechs und sieben“.

⁸² Im „Les Deux Magots“ verkehrten so illustre Gäste wie Apollinaire, Proust, Soupault, Aragon, Breton, später Sartre und de Beauvoir (vgl. Hofmarcher 1994). Es war (und ist) Schauplatz für Literaten und für Literaturen: Nabokov läßt Humbert Humbert hier mit Uranisten, also mit Homosexuellen, zusammentreffen (Nabokov 1989: 24). Zur Affinität von Homosexuellen zur Kunstszene vgl. u. a. Langer 1997. Jacob Stockinger dagegen weist kritisch auf die „weitverbreitete Mythe von der homosexuellen artistischen Überlegenheit“ hin (Stockinger 1987: 22). Näheres siehe Kap. 3.3.

Bereits in seiner Kriegskorrespondenz kommt Weiner immer wieder auf das Gefühl der Verlassenheit und seine Minderwertigkeitsgefühle zu sprechen. Es wundert ihn, wenn andere ihm Sympathie entgegenbringen:

„Cítím se opuštěný a jako by odříznut od světa“ (Brief vom 17.12.1914).

„Udržují mě projevy sympatie z tolika stran. Jak jsem si toho zasloužil?“ (Brief vom 9.12.1914).

„Pořád se jen divím, že takového protivu, jako jsem já, mají přece jen lidé rádi. To dělá válka“ (Brief vom 27.12.1914).

„Ich fühle mich verlassen und wie abgeschnitten von der Welt“.

„Sympathiebekundungen von so vielen Seiten erhalten mich aufrecht. Wie habe ich das verdient?“

„Immerzu wundere ich mich nur, daß solch einen unausstehlichen Menschen, wie ich es bin, die Leute auch noch gern haben. Das macht der Krieg“.

Nichts anderes empfindet Weiner 14 Jahre später:

„Hrůza z nenapravitelné opuštěnosti; přesvědčení o neschopnosti vzbudit v komkoli přátelský efekt, o vlastní nízkosti a neschopnosti; jakýsi směšný pocit o svém pouze hospitanství (lze-li tak říci) v životě tom i onom [...]“⁸³.

„Das Grauen vor unabänderlicher Verlassenheit; die Überzeugung von der Unfähigkeit, in irgendjemandem einen freundschaftlichen Effekt zu wecken, von der eigenen Niedrigkeit und Unfähigkeit; ein gewisses lächerliches Gefühl davon, lediglich zu hospitieren (wenn man das so sagen kann) in diesem wie in jenem Leben [...]“.

Erst die kurze, intensive Freundschaft mit den Simplisten verleiht ihm das Gefühl von „Heimat“ – „domov“⁸⁴ und inspiriert ihn zu erneutem literarischem Schaffen.

⁸³ Aus einem Brief vom 26.1.1928 an K. Z. Klíma. Näheres siehe Vlašín 1974: 426.

⁸⁴ Vgl. Chalupický 1992: 33.

„Mesopotamien“: Zwischenspiel beim ‚Großen Spiel‘

Im Oktober 1926 lernt Richard Weiner über befreundete Schriftsteller, Léon Pierre-Quint und Philippe Soupault, drei jungen Studenten kennen⁸⁵. René Daumal, Roger Vailland und Roger Gilbert-Lecomte nennen sich gemeinsam mit weiteren jungen Literaten ‚Simplisten‘. Weiner stellt sie wenig später dem Maler Josef Šíma vor, dessen Atelier Treffpunkt der Gruppe wird. Seine Zeichnungen illustrieren die Revue *Le Grand Jeu*, nach der sich später die Simplisten nennen⁸⁶. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Weiner auch der erste, der die Gruppe publizistisch erwähnt⁸⁷.

In den Gedichten *Mnoho nocí (Viele Nächte)*, entstanden in der Zeit von Juni bis Oktober 1927, werden die drei Simplisten Daumal, Vailland und Gilbert-Lecomte, mit denen Weiner eine freundschaftliche Beziehung verbindet, glorifiziert. Aus der Korrespondenz läßt sich eine (intime) ‚Haßliebe‘ zu Vailland herauslesen (vgl. vor allem Linhartová 1967: 285 und 286). Eine besondere Verbundenheit soll Weiner mit dem nachdenklichen, schweigsamen Daumal empfunden haben⁸⁸. Seiner Schwester Zdenka schreibt Weiner über

⁸⁵ Über die genaue Datierung herrscht Uneinigkeit. Das angegebene Datum folgt der Monographie *Le Grand Jeu* von Michel Random (Random 1970: 34). Vlašín nennt als Zeitraum der Freundschaft 1925 bis 1928, wobei er sich wohl an Linhartová orientiert, die im Kommentar zu *Hra doopravdy* 1967 konstatiert: „V době kolem roku 1925, kdy se Weiner setkává s básníky budoucí Le Grand Jeu [...]“ – „In der Zeit um 1925, als Weiner sich mit den Dichtern des späteren Le Grand Jeu traf [...]“ (Linhartová 1967: 290, Vlašín 1974: 432). Linhartová stützt sich auf einen Brief Josef Šímas aus dem Jahr 1964. Für Chalupický erweisen sich all diese Datierungen als unhaltbar früh. Weder aus Weiners Korrespondenz mit der Familie noch aus Briefen der Simplisten ließe sich, Chalupický zufolge, vor 1927 eine Beziehung zwischen Weiner und den Simplisten rekonstruieren (Chalupický 1992: 72f.).

⁸⁶ Näheres zu der parasurrealistischen Gruppe u. a. bei Linhartová 1964: 58, Linhartová 1967: 291f., Chalupický 1992: 32ff., Random 1970, Henninger 1981.

⁸⁷ In dem Artikel *Pařížský těsnopis (Lidové noviny* vom 17.4.1927) erwähnt Weiner die Simplisten namentlich (vgl. Chalupický 1982: 33). Später wird die Gruppe in der tschechischen surrealistischen Literaturszene durchaus Beachtung finden. 1931 widmet ihr die Künstlergruppe *Devětsil* um Karel Teige eine Sonderausgabe (*Revue Devětsilu* 3, č. 8).

⁸⁸ Im August 1927 machen Weiner und Daumal gemeinsam Urlaub in den französischen Alpen. Ihre Freundschaft intensiviert sich dadurch, allerdings haben sie keine intime Beziehung. Daumal erwidert Weiners Liebe nicht (Mourková 1997: 428; Daumal hatte wohl im Gegensatz zu Lecomte und Vailland keinerlei homosexuelle Neigungen. Vgl. Chalupický 1992: 37). 1927 steht Weiner in regem Briefwechsel mit René Daumal, häufig geht es nur um Verabredungen im ‚Deux Magots‘, am 20.9.1927 gesteht Weiner Daumal, der seine Briefe an Weiner mit ‚Niel‘ oder ‚Nathaniel‘ unterzeichnet, seine Liebe: „Nielíčku, to se mi po Tobě stýská“ – „Niel, wie ich mich nach Dir sehne“ (für Daumal chiffriert tschechisch geschrieben, vgl. Chalupický 1992: 37; Briefe an Weiner: Daumal 1958).

René Daumal: „unter der Jacke hat er Flügel, solche aus Gänsefedern, wie Engel“ – „[...] má pod kabátem křídla; ta z husích brk, jako andělé“ (nach Chalupecký 1992: 33).

Die ‚Engel‘, wie sich die Simplisten übrigens auch selbst nennen, wandeln sich jedoch bald zu Teufeln: „[...] wir waren für Dich Teufel-Versucher“, schreibt Daumal in einem Brief an Weiner⁸⁹. Weiner nimmt Abstand von gemeinsamen Publikationen in der geplanten Revue. Seine launische, anspruchsvolle, eifersüchtige Art belastet das freundschaftliche Verhältnis innerhalb der Gruppe⁹⁰:

„Weiner nás často překvapoval nečekanými obraty v náladě a jednání. Ale to byl on – člověk dychtící po přátelství a vždycky zklamaný“ (aus einem Brief Josef Šímas an Věra Linhartová, 28.1.1964: hier zitiert nach Chalupecký 1992: 35).

„Weinerovo afektivní, náročné a žárlivé přátelství, nepodložené skutečnou integrací vnitřní zkušenosti, nemohlo mít dlouhé trvání. Vývoj tohoto vztahu, včetně zbožnění, desiluze a literární ‚pomsty‘ opisuje téměř přesný oblouk zklamaného milostného vztahu [...]“ (Linhartová 1967: 308).

„Weiner überraschte uns oft durch unerwartete Wendungen in Stimmung und Verhalten. Aber das war er – ein Mensch, gierig nach Freundschaft und immer enttäuscht“.

„Weiners affektive, anspruchsvolle und eifersüchtige Freundschaft, die nicht auf einer tatsächlichen Integration innerer Erfahrung gründete, konnte nicht von langer Dauer sein. Die Entwicklung dieser Beziehung, einschließlich Vergötterung, Desillusionierung und literarischer ‚Rache‘, beschreibt fast exakt den Bogen einer enttäuschten Liebesbeziehung [...]“.

⁸⁹ Chalupecký 1992: 35: „[...] jsme pro Tebe byli d’ábly-pokušiteli“.

⁹⁰ Auch andere Zeitgenossen erleben Weiner eher als „Einsamen und Eigenbrötler“ – „osamělým a samotařícím“: „Byl [...] skeptický a pesimistický, s mrzutým pohledem na život“ (Langer 1937: o. S.) – „Er war [...] skeptisch und pessimistisch, mit einem verdrößlichen Blick auf das Leben“. Aus den Erinnerungen seiner Freunde zieht Vlašín allerdings als Surrogat, Weiner sei „ein umgänglicher, sanfter Zeitgenosse“ – „družný, jemný společník“ – gewesen, der in seinen Feuilletons Sinn für Humor und Interesse für die Kleinigkeiten des Lebens bewiesen habe (Vlašín 1974: 430). Auch Mourková beschreibt Weiner zwar als sensibel und verschlossen, hervortretende Charaktereigenschaften waren aber „arbeitsam, konsequent, verantwortungsbewußt und sorgfältig“ – „pracovitý, důsledný, odpovědný i pečlivý“ (Mourková 1988: 154 und 151).

Aber nicht nur Liebeskummer, sondern auch ein hohes Maß ideeller Differenzen lassen die Freundschaft mit den Parasurrealisten zu einem kurzen Zwischenspiel werden⁹¹. Weiners Moralvorstellungen und seine religiöse Überzeugung hindern ihn daran, die Exzesse der 20 Jahre jüngeren Männer gutzuheißen (vgl. Mourková 1988: 154). Der unkontrollierte Gebrauch von Alkohol, Opia-ten und synthetischen Drogen sowie Russisches Roulette lassen ‚das Große Spiel‘ zu einem Spiel auf Leben und Tod werden⁹². Die Simplisten bekennen sich zu Spiritualismus und Okkultismus und dem kaukasischen Heiler und Guru Gurdjew (Bondy 1987: 164)⁹³. Arthur Rimbaud verherrlichend verfolgen die Simplisten das Ziel, „sich ihre eigene monströse Seele zu erschaffen“, und zelebrieren spiritistische Übungen und „metaphysische Experimente“⁹⁴.

Das Praktizieren von ‚Mystizismus ohne Glauben‘ entspricht nicht dem Denken Weiners. Das Jahr mit *Le Grand Jeu* bezeichnet Weiner als ein Jahr „großer metaphysischer Beklommenheit“ – „velké metafyzické úzkosti“ (aus einem Brief an K. Z. Klíma vom 26.1.1928, Chalupecký 1992: 37, auch Mourková 1997: 430). Für Weiner ist ‚hinter die Dinge‘ zu gelangen eine Angelegenheit von Bewußtsein und Unterbewußtsein. Während das ‚Absolute‘ im Denken der Simplisten der Ausgangspunkt subjektiven Determinismus ist, kann es für Weiner nur das Ziel bedeuten. Ein Ziel, das nie endgültig erreicht werden kann, aber dem sich zu nähern gilt (vgl. Mourková 1988: 170).

„Redukovat život na ta hnutí trochu choulostivá, která se zdobí názvem tajemství a mystika, to se mi nedaří příliš dobře pochopit. [...] Ale úplně je chápu od chvíle, kdy tento mysticismus směřuje k Bohu. K bohu Pascalovu, nikoli Spinozovu. Proto – a to neříkám poprvé – je tu něco, co mne odděluje od Vás a Vašich přátel – je to Váš mysticismus, o kterém tvrdíte, že je bez Boha, a o kterém se domnívám, že svádí z cesty, nebo alespoň že je to postoj, který nikam nevede a který se nedá hájit,

⁹¹ Ich stimme in dieser Einschätzung mit Chalupecký, nicht mit Linhartová überein, die allein persönliche Gründe für den Bruch akzeptiert. Vgl. Linhartová 1967: 308f.; Chalupecký 1992: 37ff.

⁹² Lecomte stirbt an den Folgen des Drogenmißbrauchs 1943 als 36jähriger, Daumal ein Jahr darauf im gleichen Alter an Tuberkulose. Einzig Vailland überlebt das große Spiel länger. Er stirbt erst 1964 als erfolgreicher Romanautor.

⁹³ Von der politischen Zielsetzung des Surrealismus unter Bretons Federführung sind die Simplisten weit entfernt, sie halten sich für jeglicher Autorität entbundene Anarchisten. Breton exkommuniziert sie in einem Schauprozeß. Karel Teiges Anstrengung, den antibürgerlichen Destruktionseilan der Gruppe für die soziale Revolution zu instrumentalisieren, zeitigt meines Erachtens kein Ergebnis (Teige 1931: 249-255; vgl. auch Vlašín 1974: 433).

⁹⁴ U. a. Wachsclaf oder Versuche einer Verdoppelung in einen physischen und einen ‚Astralkörper‘ (vgl. Chalupecký 1992: 32).

než dokud ‚vše se dobře daří‘, to znamená pokud se nenarazí na s k u t e č n o u tragiku“ (nach Chaluppecký 1992: 37f.)⁹⁵.

„Das Leben zu reduzieren auf die ein wenig heiklen Bewegungen, die sich mit der Bezeichnung Geheimnis und Mystik schmücken, das gelingt mir nicht so gut zu verstehen. [...] Aber ich begreife sie völlig von dem Moment an, wenn dieser Mystizismus sich Gott zuwendet. Zu dem Gott Pascals, nicht Spinozas. Deshalb – und das sage ich nicht zum ersten Mal – gibt es hier etwas, was mich von Ihnen und Ihren Freunden trennt – das ist Ihr Mystizismus, von dem Sie behaupten, daß er ohne Gott sei, und von dem ich annehme, daß er irreleitet, oder daß es zumindest eine Einstellung ist, die nirgendwo hinführt und die sich verteidigen läßt, solange ‚alles gut geht‘, das heißt, solange man nicht auf eine w i r k l i c h e Tragik stößt“.

Die Begegnung mit den jungen Simplisten wird unisono als Auslöser für die zweite Schaffensphase Weiners (1928-1933) genannt, Ursache ist sie sicher nicht⁹⁶. Eine Auseinandersetzung mit *Le Grand Jeu* sind *Mnoho nocí* (*Viele Nächte*, 1928), *Mezopotamie* (*Mesopotamien*, 1930) und *Hra doopravdy* (*Spiel im Ernst*, 1933) nur an der Oberfläche. Der Gedichtzyklus *Mezopotamie* trägt im Titel das Land zwischen Euphrat und Tigris, wo nach alttestamentarischen Vorstellungen das Paradies zu lokalisieren ist. Zeitlich verlagert der Dichter das Paradies in die Jugend: In der Figur des achtzehnjährigen František stilisiert sich der Dichter weit mehr selbst, als daß er mit dem Namen auf den ‚François‘ genannten Vailland anspielt⁹⁷.

František kämpft in *Mezopotamie* um die Liebe Carmens – carmen, carminis, lat.: Lied, Gedicht. Diese Metapher verschlüsselt, Chaluppecký zufolge, Weiners Liebe zur Literatur und sein Bemühen um poetischen Ausdruck (vgl. Chaluppecký 1992: 52). *Mezopotamie* könnte man dementsprechend als lyri-

⁹⁵ Zitat aus einem Brief Weiners an Maurice Henry vom 2.9.1928. Henry hatte ihn nach dem Bruch mit den Simplisten wiederholt gebeten, dennoch einige Gedichte der Revue beizufügen (vgl. Chaluppecký 1992: 36).

⁹⁶ Linhartová deutet 1927 als „Jahr seiner Wiedergeburt als Mensch und als Dichter“ – „rokem jeho lidského a básnického znovurození“, Weiner habe mit den Simplisten „eine persönliche inspirative Beziehung“ verbunden („osobní inspirativní spojení“, Linhartová 1964: 58).

⁹⁷ Vor einer Gleichsetzung von Vailland mit František warnt Chaluppecký. Zu Vailland habe Weiner stets eine skeptische Position bezogen, er sei ihm zu „pragmatisch“ und „egoistisch“ gewesen (vgl. Chaluppecký 1992: 74). Dennoch ermöglichte Weiner Vailland, der Journalist werden wollte, im Herbst 1927 einen zweimonatigen Aufenthalt in der Tschechoslowakei, während dem er auch Weiners Familie in Písek besuchte (Vgl. Daumal 1958: 123, Linhartová 1967: 285, Chaluppecký 1992: 74).

schen Spiegeltext zu Weiners Poetik *Lazebník* bezeichnen (vgl. Kap. 3.3). In gleichem Maße wie in den Erzählungen des Bandes *Lazebník* begegnen wir einer ‚Kristallisierung‘ und ‚Mythisierung‘ von Themen und Motiven, die bereits im Frühwerk angelegt sind. Das Spätwerk offenbart sich als Rückkehr zu den Anfängen und Wurzeln seines Schaffens. Die Erzählung *Ela* geht in Grundzügen auf die unveröffentlichte Skizze *Přetržená nit* (*Der zerrissene Faden*) aus dem Jahr 1912 zurück⁹⁸. Von der Episode mit den drei Mädchen in *Lazebník* gibt es einen ersten Entwurf aus dem Jahr 1903. Sie nimmt für Linhartová eine Schlüsselfunktion ein (Linhartová 1964: 58). Der zweite Teil des Doppelromans *Hra doopravdy, Hra na čest za oplátku* (*Spiel auf Ehre um Vergeltung*), führt den Leser in die Pariser Unterwelt mit seinen Apachen, den Halbweltbur-schen mit den geschminkten Gesichtern, lackierten Haaren und Fingernägeln, in ein Milieu also, das er u. a. aus der Erzählung *Netečný divák* (1917) kennt.

Sieht man von František Xaver Šalda ab, scheinen Leser und Kritiker lediglich über die Verständnisschablone des französischen Surrealismus Zugang zu dem Roman *Hra doopravdy* zu finden⁹⁹. Keine klare Handlungslinie, keine festen Personencharakteristika, gar die Geschlechtszuordnung der Figuren wechselt, Alogik, Irritation (der erste Roman beginnt zweimal), Traumkomponenten und Assoziationssplitter entfernen den Doppelroman weit von konventionellen Gattungsvorstellungen (vgl. auch Kap. 3.3.1). Aber wie bereits zu Anfang seines künstlerischen Werdegangs die Schublade mit dem Etikett ‚Čapek-Generation‘ klemmte, entzieht sich auch Weiners Spätwerk jeder Fest-schreibung und Einordnung.

„Weinerovo dílo bylo u nás často vykládáno jako jakýsi druh nadrealismu. Byl to naprostý omyl. Weiner, pravda, si nadrealismu vždy opravdově vážil a byl z prv-ních, kteří o něm u nás referovali. Ale jeho pojetí nadrealismu bylo docela jiné, než jaké zdomácnělo u nás a jaké měli na mysli také ti, kdo Weinerja s nadrealismem srovnávali. Český nadrealismus se vyvinul z obdivu k dílu Apollinairovu, jež předtím nadlouho orientovalo českou básnickou modernu. [...] Ale pro Weinerja byl nadrealismus něčím právě opačným Apollinairovi; zatím co Apollinaira odmítal pro jeho ‚sybaritský artismus‘, v nadrealismu viděl – a právem – způsob zoufalství“ (Chalupecký 1947: 89)¹⁰⁰.

⁹⁸ Linhartová 1964: 58; nach Chalupecký nur äußere Ähnlichkeiten, vgl. Chalupecký 1992: 76.

⁹⁹ Vgl. u. a. die Rezension G. 1933: o. S. und Šalda 1933/34.

¹⁰⁰ „Zbývalo by – například – rozbít jistou nádobu o hlavu těm, kdo – snadná předpověď! – přijdou na nás s nadrealismem. Takovéto, at`si jinak pádně argumenty se mi však zásadně

„Weiners Werk wurde bei uns oft ausgelegt als irgendeine Art Surrealismus. Es war ein absoluter Irrtum. Weiner schätzte in der Tat den Surrealismus immer aufrichtig und war einer der ersten, die bei uns darüber berichteten. Aber seine Auffassung vom Surrealismus war eine ganz andere als die, die bei uns heimisch wurde, und die auch die im Sinn hatten, die Weiner mit dem Surrealismus verglichen. Der tschechische Surrealismus ist entstanden aus der Bewunderung für das Werk Apollinaires, woran sich zuvor für lange Zeit die tschechische Dichtung der Moderne orientiert hatte. [...] Aber für Weiner war der Surrealismus geradezu das Gegenteil zu Apollinaire; während er Apollinaire wegen seines ‚genußsüchtigen Artismus‘ ablehnte, sah er im Surrealismus – und zu Recht – eine Art Verzweiflung“.

Prag – Podolí – Písek: Rückkehr

Verzweiflung löst auch die fehlende Rezeption der Publikationen nach 1928 aus. Das Spätwerk trifft bis auf wenige Ausnahmen auf Unverständnis. Lediglich Kritiker wie Miroslav Rutte oder F. X. Šalda honorieren Weiners außergewöhnliche Leistungen (vgl. Kap. 1.2 und 1.3).

„Ale ve skutečnosti jeho knihy zapadaly do prázdna. Byly registrovány v povinnosti, s chladným usilím o objektivnost, jako každá jiná novinka knižního trhu; daleko nebyly přijaty jako události duchovní“ (Chalupecký 1947: 83).

„Aber in Wirklichkeit fielen seine Bücher ins Leere. Sie wurden registriert aus Pflichtgefühl, mit kalter Anstrengung um Objektivität, wie jede andere Neuerscheinung auf dem Büchermarkt; bei weitem wurden sie nicht als geistige Ereignisse aufgenommen“.

Die quantitativ wie qualitativ schwache Resonanz auf seine letzten Publikationen haben Weiner verstummen lassen. Er lehnt es ab, weiter zu schreiben.

příčí. Kdybych řekl, že jsem si zoufal už tehdy, když nadrealismus chodil ještě v kalhotkách na zadní zapínání, neznamenaloby to zhola nic a dokazovalo by to stejně mnoho“ (L: 99) – „Es bliebe – zum Beispiel –, denjenigen ein gewisses Geschirr um die Ohren zu hauen, die uns – leicht vorherzusagen! – mit dem Surrealismus kommen. Derartige, sonst vielleicht schlagende Argumente sind mir jedoch grundsätzlich zuwider. Wenn ich sagen würde, ich sei bereits verzweifelt gewesen, als der Surrealismus noch in kurzen Hosen ging, hinten geknöpft, würde dies ganz und gar nichts bedeuten, und beweisen würde es ebenso viel“ (B: 160).

„Po každé knize, a hlavně po každé z těch posledních tří či čtyř míval jsem dojem, a víc než jen dojem, že jsem nedosáhl víc než být na přítěž, a to i těm, či spíše zrovna těm a jim jedině, kdo se jimi obírali z laskavosti nebo řekněme ze sympatie. A proto dost“ (Brief an seine Schwester Zdenka, 28.6.1934).

„Nach jedem Buch, und vor allem nach jedem der letzten drei oder vier, hatte ich den Eindruck, und mehr als nur den Eindruck, daß ich nicht zu mehr taugte als zur Last zu fallen, und das auch denen, oder besser gerade denen und einzig ihnen, die sich damit aus Gefälligkeit beschäftigten oder sagen wir aus Sympathie. Und deshalb Schluß“.

Nachdem Weiner 1935 geschwächt von seiner Magenkrebserkrankung nach Prag zurückkehrt¹⁰¹, bezieht er eine Wohnung im Stadtteil Dejvice. Er stirbt am 3. Januar 1937 in einem Sanatorium in Prag-Podolí und wird drei Tage später auf dem Jüdischen Friedhof in Písek beigesetzt. Noch einmal muß Richard Weiner umziehen: 1987 werden seine sterblichen Überreste nach der Auflösung des jüdischen Friedhofs auf den Waldfriedhof von Písek überführt (Langerová 2000: 128).

¹⁰¹ Diese Jahreszahl wird von Chalupecký, Mourková und anderen genannt und kann als sicher gelten. Dennoch lassen sich – vor allem in deutschsprachigen Zeitungsrezensionen – Unachtsamkeiten feststellen: Weshalb Susanna Roth (1987) für Weiners Rückkehr nach Prag das Jahr 1936 angibt, muß unbeantwortet bleiben.

3. Lesarten

3.1 Identität und Polarität: Begriffsklärung

Die vorgestellte Biographie Richard Weiners erfüllt für uns eine spezifische Funktion der Identitätspräsentation, d. h. ein Bild des Autors entsteht aus einer notwendigerweise selektiven Perspektive seiner Korrespondenz und der Rezeption vorausgegangener ‚Weiner-Hermeneuten‘.

Einen Zugang zum Werk Weiners über die Problemstellung ‚Identität‘ zu finden, erfordert zunächst die Klärung der Frage, welche Aspekte des vieldeutigen Begriffes fruchtbar gemacht werden können. Die Vielfalt unterschiedlicher Theorien und Untersuchungen zu diesem Thema weist nur zu deutlich darauf hin, wie schwierig der Begriff inhaltlich zu fassen ist, obgleich er nicht mehr und nicht weniger bezeichnet als eine selbstverständliche „Gegebenheit menschlichen Lebens“ (Luckmann 1979: 295).

„Persönliche Identität als Daseinsform des Menschen wird wohl überall dort angenommen werden müssen, wo man überhaupt vom Menschen sprechen will“ (Luckmann 1979: 293).

Auch wenn Wolfgang Iser etwas abschätzig auf die „Hochkonjunktur“ des Begriffs verweist und Odo Marquard klagt: „Das Thema ‚Identität‘ hat Identitätsschwierigkeiten: die gegenwärtige inflationäre Entwicklung seiner Diskussion bringt nicht nur Ergebnisse, sondern auch Verwirrungen“¹⁰², erweist sich der Terminus ‚Identität‘ m. E. dennoch als durchaus sinnvoll und brauchbar, um der ‚Reflexionswürdigkeit und Reflexionsbedürftigkeit des Ich‘ Rechnung zu tragen und in ein heuristisches Lesemodell zu integrieren.

Transzendenz und Alterität

Der spätlateinische Begriff ‚identitas‘ (lat. ‚idem‘ = ‚derselbe, dasselbe‘) läßt sich mit ‚Wesensgleichheit‘ übersetzen. „In der philosophischen Theorie ist Identität ein Prädikat, das eine besondere Funktion hat; mittels seiner wird ein einzelnes Ding oder Objekt als solches von anderen gleicher Art unterschieden“ (Henrich 1979: 135). Identität kann nur begriffen werden mittels Setzung eines

¹⁰² Iser 1979: 725; Marquard 1979: 347. Marquard reduziert den Begriff auf eine terminologische Substitutfunktion, indem er behauptet, Identität mache „modern seine Karriere als Ersatzbegriff für *essentia* und als Begriff des Ersatzpensums für Teleologie“ (Marquard 1979: 358).

Zweiten: eines Gleichen oder eines Verschiedenen. Dualistisch strukturiert sind Persönlichkeitskonzeptionen bereits bei Platon, der den Menschen primär als Seele begreift, die in einen Körper verbannt ist. ‚Identität‘ ist in der griechischen Philosophie definiert „durch die Negation des Andersseins; denn jegliches Seiende ist mit sich selbst identisch. In seiner biblischen Ausprägung bestimmt er [der Identitätsbegriff; S. W.] sich durch die Verabsolutierung des Abstandes; denn Gott ist totaliter aliter“ (Iser 1979: 725). In beiden Fällen ist eine gewisse Alterität, nämlich die Beziehung zum Anderen, Ausgangspunkt für das Begriffsverständnis („Radikalisierung“ oder „Negation des Unterschieds“). Identität in diesem Verständniszusammenhang wird stets „durch eine Garantieinstanz verbürgt, die außerhalb ihrer liegt“ (Iser 1979: 726).

Grundsätzlich ist dem Begriff ‚Identität‘ eine Zweistelligkeit inhärent, die im Verlauf der Untersuchung immer im Auge behalten werden sollte. So differenziert Friedrich Schiller zwischen „Person“ und „Zustand“ und „unterscheidet in dem Mensch etwas, das bleibt, und etwas, das sich unaufhörlich verändert. Das Bleibende nennt sie [die Abstraktion; S. W.] seine Person, das Wechselnde seinen Zustand“ (Schiller 1962b: 341; Hervorh. im Original).

„[...] das Selbst und seine Bestimmungen – die wir uns in dem nothwendigen Wesen als eins und dasselbe denken, sind ewig Zwey in dem endlichen“ (Schiller 1962b: 341; Hervorh. S. W.).

Nur Gott ist ‚Eines‘, das Absolutum. Der Mensch aber ist dualistisch konzipiert und kann sich dessen nicht erwehren (lediglich im ästhetischen Zustand erfährt er eine Art ‚Null-Zustand‘; vgl. Schiller 1962b: 377). Die ‚Person‘ also ist bleibend, unabhängig, frei, der ‚Zustand‘ hängt ab von der Zeit, und ist demgemäß ‚werdend‘, also dynamisch-veränderlich. Der Idealismus versteht ‚Identität‘ als einen unveränderlichen Wesenskern und eine wechselnde, der Welt zugewandte Hülle. Von einer Desintegrität und Diffusion innerhalb der individuellen Persönlichkeit, wie sie die Ich-Psychologie des 20. Jahrhunderts herausarbeitet, kann (größtenteils) noch nicht gesprochen werden.

‚Phänomenologische Identität‘

Ich möchte an dieser Stelle kurz auf die *Die Transzendenz des Ego* von Jean-Paul Sartre eingehen. Weiner, den ‚Existentialisten vor dem Existentialismus‘,

verbindet mit Jean-Paul Sartre nicht nur ein moralischer Anspruch¹⁰³. Bei Sartres Auseinandersetzung mit der Phänomenologie Husserls begegnen wir Gedanken, die für die vorliegende Arbeit fruchtbar gemacht werden können. Sartre konstatiert, daß „[...] das Ego weder formal noch material im Bewußtsein ist: es ist außerhalb, in der Welt; es ist ein Sein der Welt, wie das Ego anderer“ (Sartre 1982: 39; Hervorh. im Original). Das psychische und psychophysische ‚Moi‘ gibt sich als empirisches Bewußtsein, das transzendente ‚Je‘ als Struktur eines absoluten transzendenten Bewußtseins. Die Frage nach einem ‚präpersonellen Ich‘ und damit verbunden, ob „Personalität [...] notwendiger Begleiter eines Bewußtseins ist“ (Sartre 1982: 43), stellt sich insbesondere in Richard Weiners ‚Doppelgängergeschichten‘ *Netečný divák* und *Dvojníci* (Kap. 3.3.3 und 3.4.2). Für Husserl allerdings ist die Frage bereits entschieden: Das transzendente Bewußtsein sendet sogenannte ‚Ich-Strahlen‘ auf jedes Phänomen, „das sich im Aufmerksamkeitsfeld“ präsentiert. „So wird das transzendente Bewußtsein unbestreitbar persönlich“ (Sartre 1982: 43; siehe dazu auch Kap. 3.2.1). Die Existenz dieses transzendentalen Ich ist Einheits- und Individualitätsgarant: „Weil alle meine Wahrnehmungen und Gedanken sich auf diesen permanenten Brennpunkt beziehen, ist mein Bewußtsein vereinigt“ (Sartre 1982: 44; zuvor wurde eine solche Garantieinstanz schlicht ‚Gott‘ genannt, s. o.). Weiners Vorliebe für den Unanimismus, der die Partizipation des Einzelnen an einer Allseele proklamiert, verdeutlicht, daß Weiner nicht nur diesseitige psychische Ich-Inszenierungen (wie partiell in *Netečný divák*) in den Blick nimmt, sondern weit mehr ein transzendentes, metaphysisches Seinsverständnis in seinen Erzählungen thematisiert. Der phänomenologische Zugang als „Tatsachenwissenschaft“ (Sartre 1982: 42; Hervorh. im Original), als objektorientierte, erscheinungsweltlich fundierte Philosophie, zeigt sich in seiner Problematik in *Prázdná židle* (Kap. 3.1.1).

Persönliche Identität:

Freud, Erikson, Mead, Goffman

„Persönliche Identität“ oder „Ich-Identität“ als Schlüsselbegriffe zur Deskription psychischer Vorgänge sind Konzepte des 20. Jahrhunderts. Philosophie- und kulturhistorisch kann man die terminologische Entwicklung in der Notwendigkeit einer „Diesseitsidentität“ verankern. Allgemeine Säkularisationsten-

¹⁰³ Vgl. Sartre 1982: 337; Mourková 1988: 154 und 1997: 430 sowie Kap. 1.2.

denzen haben Gott den Status eines transzendenten „Identitätsgaranten“ genommen:

„Das provoziert den Versuch einer innerweltlichen Rettung der Identität [...]. Denn wer als Mensch zwar – faktisch – existiert, aber kein ‚festgestelltes‘ Wesen mehr hat und keinen ihn übergreifenden Zweck: wodurch kann der sich definieren? Auf diese nunmehr unabweislich gewordene Frage verspricht eine Antwort – jenseits der bloßen ‚Inversion der Teleologie‘ und diesseits der ‚Angst‘ – die Zauberformel ‚Identität‘“ (Marquard 1979: 355 und 360).

Sigmund Freud benutzt nach Aussagen Erik Eriksons den Begriff Identität nur einmal, und zwar zur Erläuterung seiner Bindung an das Judentum (vgl. Erikson 1991: 124; auch Grinberg/Grinberg 1989: 129f.). Diesem Beispiel entsprechend ist für Erikson „[...] der Begriff der Identität im wesentlichen ein psychosozialer“ (Erikson 1991: 123; Hervorh. S. W.). Dem Interaktionstheoretiker Erving Goffman zufolge setzt sich die persönliche Identität aus einer Reihe „positiver Kennzeichen oder Identitätsaufhänger“ zusammen:

„By *personal identity*, I have in mind only the first two ideas – positive marks or identity pegs, and the unique combination of life history items that comes to be attached to the individual with the help of these pegs for his identity. Personal identity, then, has to do with the assumption that the individual can be differentiated from all others and that around this means of differentiation a single continuous record of social facts can be attached, entangled, like candy floss, becoming then the sticky substance to which still other biographical facts can be attached“ (Goffman 1986: 74f.).

Identität erscheint als bestimmte Struktur einer Person, als eine „stabile Synthese“ zwischen Trieb und Rolle innerhalb der sozialen Umwelt (vgl. Henrich 1979: 135). Identität bildet einen stabilen Faktor, der ein soziales kommunikatives Handeln ermöglicht. Termini wie ‚Autonomie‘, ‚Konstanz‘, ‚Charakter‘ sind damit verbunden (Henrich 1979: 136). Gleichzeitig aber ist Identität *d y n a m i s c h*. Identität muß erworben werden und verändert sich in gewissen Parametern: „Die Identität ist nicht so sehr eine Substanz als ein Prozeß“ (Mead 1975: 222). Sollte Persönlichkeit als ein ‚Gebilde‘ transparent gemacht werden, ist seine Mehrschichtigkeit, bzw. bei Mead seine Zweischichtigkeit zu beachten, die als „I“ und „Me“ bezeichnet werden: „Me“ läßt sich als sichtbarer Partizipant an einer sozialen Welt beschreiben, also als das nach

außen sichtbare Ergebnis der Handlungen und Reaktionen des „I“. „I“ ist „das sich selbst als Objekt erfahrende Ich“ (Mead 1975: 216) und partizipiert primär an einer subjektiven Welt.

„[I' und Me'] sind getrennt und gehören doch zusammen [...] Sie sind nicht identisch, da das I' niemals ganz berechenbar ist [...] das I' ruft das Me' nicht nur hervor, es reagiert auch darauf. Zusammen bilden sie eine Persönlichkeit, wie sie in der gesellschaftlichen Erfahrung erscheint. Die Identität ist im wesentlichen ein gesellschaftlicher Prozeß, der aus diesen beiden Phasen besteht“ (Mead 1975: 221).

Erklärungsangebote für die menschliche Persönlichkeit und Identität wurden von den unterschiedlichsten Seiten gemacht, wobei eine Gemeinsamkeit, nämlich die **Binarität** der Modelle auffällt: Sartre unterscheidet ‚Je‘ und ‚Moi‘; Freud scheidet ‚Ich‘ von ‚Selbst‘ und beeinflusst darin Mead, Erikson u. a. Erikson erklärt seinen Begriff der Identität als weitgehend deckungsgleich mit dem ‚Selbst‘ und etabliert damit Meads ‚Self‘ als ‚Identität‘ (Erikson 1991: 188).

„Die Ich-Identität [...] (als ein Untersystem des Ichs) [hätte] die Summe der Selbstvorstellungen, die aus den durchlebten Krisen der Kindheit stammen, zu prüfen, zu sortieren und zu integrieren [...] Es stünde dann dem Ich als der organisierenden Zentralinstanz im Laufe des Lebens ein veränderliches Selbst gegenüber, das jeweils verlangt, mit allen zurückliegenden und in Aussicht stehenden Selbsten in Übereinstimmung gebracht zu werden“ (Erikson 1991: 190 und 191).

Aspekte eines Identitätsverständnisses bei Richard Weiner

In modernen Identitätstheorien nimmt man von Attributen wie kultureller und sprachlicher ‚Homogenität‘, ‚kollektiver Identitätsaneignung‘ und ‚Kontinuität des Ich‘ zugunsten von ‚Prozeßhaftigkeit‘ und ‚Wandlung‘ Abstand (s. o. bei Mead und Erikson). Dieser Aspekt erscheint besonders relevant für einen Zugang zu einigen Erzählungen Richard Weiners. Demzufolge wird Identität nicht als Kontinuum oder starre Substanz definiert, sondern zeichnet sich durch ein dynamisches Potential, die **V e r ä n d e r l i c h k e i t** des Selbst aus. In einem Integrationsmoment zusammengeführt ermöglicht uns dies ein Sich-Selbst-Sein, d. h. Identität stellt eine Selbststruktur der Person dar, eine Vorstellung von sich selbst zum jetzigen Zeitpunkt, in Vergangenheit und Zukunft.

Die zentrale psychosoziale Komponente der Ich-Identität unterstreicht, daß ein Ich-Sein außerhalb der Welt, Umwelt, Familie, Gesellschaft nicht möglich ist.

Weiner selbst benutzt den Begriff ‚Identität‘ nur im Zusammenhang mit dem sprachlich-grammatischen und geometrisch-mathematischen ‚identisch‘, also ‚deckungsgleich‘ sein (‚totožnost‘, ‚totožný‘ u. a. in *Lazebník*, L: 48, 53, 57, 66 u. a.). Zur Bezeichnung einer Existenzform der Persönlichkeit war der Begriff noch nicht so etabliert wie heute¹⁰⁴. Dennoch lassen sich die Erzählungen Weiners in großem Maß als ‚Identitätsspiele‘ bezeichnen, in denen die fiktionale Figur einen „človek-místo“ – „Mensch-Ort“ vorstellt, den es als Reflexionssubstrat eines Ich zu lokalisieren gilt (Begriff nach Linhartová 1967: 312).

Die Ich-Reflexion in der Fiktionalisierung verschiedener Identitäten wird dabei von zwei existentiellen Fragen geleitet:

Was will die Welt von mir, dem ich nicht gerecht werden kann oder will? Eine Poetisierung von Rollenbildern und Rollenkonflikten stellt u. a. die Erzählung *Let vrány* dar. Immer damit verbunden scheint die Frage nach der persönlichen Schuld auf (*Prázdná židle*). Parallelen zu Weiners Biographie drängen sich auf: Mit der Aufgabe der bürgerlichen Laufbahn glaubt Weiner, seine Familie in privater wie beruflicher Hinsicht zu enttäuschen. Nach seinem Nervenzusammenbruch an der serbischen Front ist Weiner nicht mehr in der Lage, das auszuführen, was von einem Offizier im Krieg erwartet wird. So erscheint der Nervenzusammenbruch als eine Art affektiver Verweigerung.

Die zweite Frage lautet analog: Was will ich von der Welt und was verweigert sie mir? Eine Antwort auf diese Frage kann im Fall Weiners nur im Hinblick auf sein Literatur- und Schriftstellerverständnis, auf die Möglichkeiten und Grenzen des Schreibens, der Kunst überhaupt, gesucht werden

¹⁰⁴ In *Meyers Konversations-Lexikon* von 1887 wird unter dem Lemma ‚Identität‘ in der Hauptsache auf sprachlich-grammatische und mathematische Sachverhalte und kurz auf die philosophische Identität (Opposition Subjekt – Objekt, Denken – Ausdehnung) eingegangen (Bd. 8, 875). Progressiver erweist sich *Ottův slovník naučný* aus dem gleichen Jahr, das neben den erwähnten Aspekten die Psychologie einbezieht: „V psychologii mluvíme o i-tě či totožnosti vědomí označující tím onen zjev normálního života vnitřního (duševního), že při všech změnách, jež s námi v čase se dějí, vědomí jsme si totožnosti své osoby čili svého já. Vědomí se stále mění, ale něco v něm přece zůstává nezměněno a to jest, že cítíme se vždy touže osobností či individuem“ (Bd. 12, 478) – „In der Psychologie sprechen wir von Identität oder Wesenseinheit des Bewußtseins und bezeichnen damit jenes Phänomen des normalen inneren (seelischen) Lebens, durch das wir uns bei allen Veränderungen, die sich mit uns im Laufe der Zeit vollziehen, der Wesensgleichheit unserer Person oder unseres Ichs bewußt sind. Das Bewußtsein ändert sich ständig, aber etwas in ihm bleibt dennoch unveränderbar und das bewirkt, daß wir uns immer als Persönlichkeit oder Individuum empfinden“.

(*Prázdná židle, Netečný divák, Let vrány, Lazebník*). Hier gehen biographische und literarische Positionen ineinander über. Wenn Wolfgang Iser im Identitätsbegriff gar „ein Paradigma für die Funktion der Fiktion“ sieht, setzt auch er Identitätsbegriff und literarisches, fiktionales Schaffen in eine bedeutende Beziehung¹⁰⁵: „Die Geschichte steht für den Mann“ (Lübbe 1979: 279).

Polarität und Duplizität

„Unter Polarität, unter Polarisation, versteht man die Entspringung des Unterschiedes aus dem in sich selber Identischen: so und nicht anders, elektrisch, entspringt Relatives dem Absoluten, Zeit aus der Ewigkeit, die Welt aus Gott, Notwendigkeit aus der Freiheit, Erscheinung aus dem Wesen, Dividuales aus dem Individuum“ (Friedlaender 1918: XIV).

Philosophiegeschichtlich betrachtet entzündet sich die Auseinandersetzung mit ‚Identität‘ im Moment der Entstehung des Selbst-Bewußtseins. Nur wo der Mensch sich als Individuum empfindet, fragt er nach seiner Identität. Die im Begriff ‚Individuum‘ signalisierte Unteilbarkeit des Einzelnen in seiner Existenz läßt sich zunächst als Garant einer unteilbaren Identität denken. Maßgabe dafür ist die Abgrenzung zum Anderen. Was als ‚ein Ding an sich‘ außerhalb des Menschen gesetzt wurde (das Kantsche ‚Noumenon‘, ‚das Nicht-Ich‘), tritt zunehmend als eine Konfiguration **i n n e r h a l b** der Person auf. Im Prozeß der Selbstreflexion oszilliert das reflektierende Wesen zwischen Subjekt- und Objekt-Status, ‚denkt‘ sich selbst als ‚Nicht-Ich‘ und setzt so einen Spaltungsprozeß in Gang, der in die „Auflösung des Individuum-Begriffs“ mündet (vgl. Töns 1998: 20 und 30). Im philosophie- und kulturgeschichtlichen Diskurs mutiert das Individuum zum Dividuum.

„Freilich birgt [die] Umschreibung des ungeteilten Ichs in sich bereits den Keim des Ich-Zerfalls. Indem sich das Individuum als Einheit empfindet, hat es Bewusstsein seiner selbst, es ist einmal Subjekt und einmal Objekt des Empfindens – es produziert Zweiheit in der Einheit, die früheste Stufe der Ich-Dissoziation“ (Töns 1998: 18f).

¹⁰⁵ Allerdings schränkt Iser ein, Identität sei „nur erfahrbar und nicht mit gleicher Gewißheit auch wißbar“ (Iser 1979: 728). So auch Karl Jaspers: „Das Selbst ist **m e h r a l s a l l e s W i ß b a r e**“ (Jaspers 1956: 34; Hervorh. im Original).

Der junge Narziß, der sein Spiegelbild im Wasser entdeckt, fragt nicht nur nach seiner Identität als Individuum, er leidet auch unter ihr, so sehr, daß er daran stirbt. Der Narziß-Mythos in den *Metamorphosen* Ovids steht für den Beginn einer literarischen Auseinandersetzung mit Selbstfindungsprozessen, die polaren Charakter hat: ‚Ich‘ als beobachtendes Subjekt, ‚Ich‘ als beobachtetes Objekt; ‚Ich‘ als liebendes Subjekt, ‚Ich‘ als geliebtes Objekt¹⁰⁶.

Der Narziß-Mythos ist somit auch eine der ersten Bearbeitungen des Doppelgängermotivs¹⁰⁷. Renate Lachmann spricht vom „das schismatische Individuum darstellende[n] Doppelgängermotiv“, dessen Motivkonstanz und Präsenz auf dem „anthropogenen Grundmythos vom Menschen als Doppelwesen“ beruht (Lachmann 1990: 464).

Auch Weiners Erzählwelt bevölkern Doppelwesen, nicht im Sinne phantastischer Mythenwesen, sondern als ebensolche „schismatische Individuen“. Die Spiegelung mit und in dem Anderen kulminiert in Verdoppelungs- und Spaltungsphänomenen. Als Doppelgänger tritt das Du als Extrapolation des Ichs in Erscheinung und wirft die Frage nach Einheit und Integrität von Persönlichkeit, nach Identität, in kaum zu überbietender Form auf¹⁰⁸.

„Klassische Texte der Literatur mit ausbalancierter Mimesis stellen Personen dar, die Integrationsprozesse durchlaufen (oder in ihnen scheitern), deren Endpunkt Individualität ist, während mimetisch nicht mehr gesicherte Texte Figuren der Nichtfixierbarkeit, Teilbarkeit, Nichtidentität entwerfen: Phantasma und Simulakrum bestimmen die schismatische Persönlichkeit des Doppelgängers“ (Lachmann 1990: 465f.).

Im folgenden Kapitel wird uns mit *Prázdná židle* ein Text begegnen, der nicht nur „mimetisch nicht mehr gesichert ist“, sondern darüber hinaus diese Unsicherheit selbst zum Thema macht und die Doppelungsphänomene von der figuralen Ebene auf narrative Strukturen erweitert.

¹⁰⁶ Narziß-Allusionen bei Weiner vor allem in *Netečný divák*, siehe Kap. 3.3.3 und 3.4.2.

¹⁰⁷ Poritzky setzt die Entstehung des Doppelgängermotivs noch früher an, nämlich „in jene Zeit [...], da der Mensch zum erstenmal sein Echo vernommen hat“. Die visuelle Erscheinungsform des Doppelgängers ist nach der akustischen erst Sekundärphänomen: „Zum zweitenmal begegnen wir dem Doppelgängermotiv schon vor Jahrtausenden in der ‚Narzissosage‘, als der Mensch zum erstenmal in ruhiger Wasserfläche sich selbst in seinem Spiegelbild gewahrte und also sich selbst gegenübertrat, ein Phänomen, das er sich nicht erklären konnte und das den Menschen tiefe Schauer einflöbte“ (Poritzky 1928/29: 509).

¹⁰⁸ Näheres zum Doppelgängermotiv siehe Kap. 3.4.1 und 3.4.2.

3.1.1 „Jener Mensch wird ewig entsetzt sein.“ Identität und Ich-Verunsicherung: *Prázdná židle*

„Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt...“.
(Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*)

In *Prázdná židle* (*Der leere Stuhl*) wird dem Leser ein ‚gedoppelter Text‘ vorgelegt, in dem sich fiktionale Erzählung und metafiktionaler Kommentar mischen. Im Mittelpunkt steht die Deskription eines künstlerischen *Negativprozesses*: eines Prozesses von der Erzählidee zu deren nicht geglückter Realisation. *Prázdná židle* sperrt sich einer kurzen Paraphrase in gleichem Maße wie bereits zuvor der Textproduktion. Ausgangspunkt für die Erzählung ist das bei einem Spaziergang aufgekommene Interesse an einer Psychologie des Entsetzens – „zvídavost po psychologii úděsu“ (PŽ: 374)¹⁰⁹. Der Erkenntniswunsch verbindet sich mit der Absicht, die Schilderung so packend zu gestalten, daß das Entsetzen spürbar wird (PŽ: 328f.). Doch nur der Titel nimmt Gestalt an, die Erzählung selbst bleibt „vergebliches, entkräftendes Suchen nach Form und Ausdruck“ – „marným, vysilujícím hledáním formy a výrazu“ (PŽ: 372). Die Unmöglichkeit zu erzählen mündet in einer als notwendig empfundenen Analyse, um wieder als Mensch und Schriftsteller handlungsfähig zu werden (PŽ: 372).

Die rudimentäre Fabel handelt davon, „daß jemand zu Besuch ging, aber nicht ankam“ – „že kdosi na návštěvu šel, ale nedošel“ (PŽ: 379). Zwei Freunde, Jan und Václav, treffen sich nach langer Zeit zufällig auf der Straße. Die Freude über das unverhoffte Wiedersehen läßt spontan den Plan entstehen, sich umgehend bei einer Tasse Tee zusammzusetzen. Jan geht schon voraus in seine nur wenige Meter entfernte Wohnung, um alles vorzubereiten; Václav eilt in ein Geschäft auf der gegenüberliegenden Straßenseite, um ein Dessert für das Treffen zu besorgen. Václav jedoch erscheint nicht zu dem angekündigten Besuch. Während der langen, vergeblichen Wartezeit wechselt Jans Stimmung zwischen Sorge, Enttäuschung, Wut und kulminiert in Unverständnis und Entsetzen über das Fortbleiben des Freundes.

Den analytischen Überlegungen, was passiert sein könnte, schließt sich unerwartet die Wendung der Erzählung in einen persönlichen Erlebnisbericht an (PŽ: 384). Das soeben unpersönlich und ‚fiktiv‘ Berichtete habe sich

¹⁰⁹ Möglicherweise eine Anspielung auf ‚die Psychologie der Angst‘ Sören Kierkegaards.

tatsächlich zugetragen. Václav heiße eigentlich Émile und sei Belgier (P: 386). Der Unmöglichkeit, das Geschehen rational und logisch zu analysieren, zollt das Erzähl-Ich Tribut, hebt jegliche Distanz auf und versucht den Eindruck des Schrecklichen durch Unmittelbarkeit zu verstärken. Zurück bleibt ein Entsetzen „vor der Schuld meines Lebens“ – „z viny mho ivota“ (P: 390).

Przdn idle erscheint erstmalig Ende 1916 in der Zeitschrift *Lumír*, 1919 findet die Erzählung Aufnahme in dem Erzählband *kleb (Die Fratze)*, der das Ende der literarischen Frühphase Weiners markiert¹¹⁰. „Bolav knka o nesrozumitelnosti lidsk existence [...] je [...] Weinerovou knihou nejintelektulnj“ – „Ein schmerzendes Bchlein über die Unverständlichkeit menschlicher Existenz [...] ist [...] Weiners intellektuellstes Buch“, das paradoxerweise den Beweis des „Ungengens des Intellekts“ antritt (Chalupeck 1992: 26).

„Prost udlosti, rozvinovan chorobn zitenou logikou a do prostor hrzy, lek z reality, spaten nenadlm, kosm pohledem, vnmn neviditelnch duchovch psem a sil a objevovn netuench souvislost mylenek a jev, tot' dje této knihy, v nz due odpoutv se stle hloubji a hloubji od vnjho svta, od prostho a pozitivnho ivota smysl, aby se propadala do dusiv prostoty nejistoty a dvojznanosti, v nz vsichni realita mn se v *kleb hrzy*“ (Rutte 1919: 137; Hervorh. S. W.).

„Schlichte Ereignisse, mittels einer krankhaft erregten Logik entfaltet bis in Bereiche des Grauens, Erschrecken vor der Realität, gesehen mit einem unerwarteten, schiefen Blick, die Wahrnehmung unsichtbarer geistiger Zonen und Kräfte und die Entdeckung ungeahnter Zusammenhänge von Gedanken und Phänomenen, davon handelt dieses Buch, in dem sich die Seele zunehmend tiefer und tiefer von der äußeren Welt loslöst, vom einfachen und positiven Leben der Sinne, um sich in stickige Räume der Unsicherheiten und der Zweideutigkeit fallen zu lassen, in dem sich die gesamte Realität in eine *Fratze des Schreckens* verwandelt“.

kleb: Der Titel signalisiert eine Veränderung innerhalb der künstlerischen Entwicklung des Autors von ‚Lchelnder Entsagung‘ (Gedichtband *Usmvav*

¹¹⁰ Im gleichen Jahr erscheint noch ein Sammelband von Feuilletonartikeln, *Tsniky djinnch dn (Fransen historischer Tage)*, der jedoch nicht dem literarischen, sondern dem journalistischen Schaffen Weiners zuzuordnen ist.

odřikání, 1914) zur leidverzerrten ‚Fratze‘. Für Miroslav Rutte kommen in den beiden Publikationen die Pole Weinerschen Schaffens zum Ausdruck.

„A přece všechny jsou jen různou reakcí na týž jediný komplex dvojnictví a nevědomě viny, jenž tvoří ohnisko vší Weinerovy tvorby i jeho složitý, nervově zauzlený a zase vzdušně prchavý výraz“ (Rutte 1929a: 150)¹¹¹.

„Und doch sind sie alle lediglich unterschiedliche Reaktionen auf diesen einen Komplex der Doppelheit und der unbewußten Schuld, der den Brennpunkt Weiners gesamten Schaffens bildet und seinen komplizierten, wie Ganglien verknöteten und doch wieder luftig-flüchtigen Ausdruck formt“.

‚Komplex dvojnictví‘

Der „komplex dvojnictví“ äußert sich in *Prázdná židle* in erster Linie auf der poetologisch-textuellen Ebene. In ihrer konzeptionellen Doppelschichtigkeit, die Heinrich Kunstmann veranlaßt, von der „zweifellos interessantesten tschechischen Anwendung der Doppelerzählung“ zu sprechen, liegen Schwierigkeit und Reiz der Erzählung (Kunstmann 1974: 321f.):

„Es sind darin zwei deutlich differenzierbare Diskursebenen auszumachen, eine *fiktional-narrative*, die der erzählerischen Darstellung des rätselhaften Geschehens gewidmet ist, und eine *poetologische, quasi meta-fiktionale*, auf der sich der Erzähler in der Stilisierung eines den Schaffensprozeß reflektierenden und kommentierenden Autors zunächst ausführlich über seine Pläne zu einer Erzählung ausläßt, die er trotz Vorhandenseins eines Titels, nämlich *Prazdná židle*, angeblich nie zu schreiben vermochte“ (Ibler 1995/96: 332; Hervorh. im Original).

In der Konzeption des Autorkommentars orientiert sich *Prázdná židle* an *The Philosophy of Composition* (1846), Edgar Allan Poes epochaler Abhandlung, die *ex post* die Entstehung des Gedichtes *The Raven* (1844) beschreibt. Ausführlich weist Weiner auf die genetische Verwandtschaft zu dem Prätext

¹¹¹ Auf den von Rutte neben „komplex dvojnictví“ erwähnten „komplex nevědomé viny“, also auf den „Komplex unbewußter Schuld“ im Werk Weiners, werde ich im Zusammenhang mit Weiners Judentum in Kap. 3.4.1 und 3.4.2 ausführlich eingehen.

hin¹¹². In beiden Texten geht es um die logische (Re-)Konstruktion des Schreckens, aber während das Gedicht Poes (nach Ansicht des Sprechers¹¹³ in *Prázdná židle*) für sich spricht und eines Kommentars nicht bedarf, wird in *Prázdná židle* Rechenschaft abgelegt über den „Untergang eines Sprachwerks“ – „zánik[u] slovesného díla“ (PŽ: 370).

Poe und Weiner streben beide eine gewisse Transparenz ihrer künstlerischen Schaffensmethoden an. Ihre Dichtung erweist sich dabei, wie Nikolaus Lohse für Baudelaire und Mallarmé formuliert, als „Mischung aus Sprachalchemie, poetischer Mathematik und Seelenanalyse und die literarische Werkstatt als Laboratorium, in dem seziiert und konstruiert, kombiniert und experimentiert [...] wurde“ (Lohse 1994: 288).

¹¹² „V oné době těžké duševní krize dostaly se mi do rukou eseje Edgara Allana Poe. Tam připamatovala se mi znova jeho stat' Filozofie uměleckého díla. Toto vylíčení umělcovy práce při skladbě básně Havran, vylíčení neméně slavně než báseň sama, přivedlo mě na myšlenku, abych se podobným způsobem vypořádal se svojí nenapsanou povídkou. Pravda, už v pohnutkách je nebetyčný rozdíl: tam básník, jenž z podivného rozmaru snaží se metodickým výkladem oslabiti účín své básně, která sama mu zajišť'uje nehynoucí slávu [...], zde ztroskotavší autor, který se pokouší zachrániti svoje umělecké živoření výkladem o troskách povídky, na niž nestačil“ (PŽ: 372f.) – „In jener Zeit der schweren seelischen Krise gerieten mir die Essays Edgar Allan Poes in die Hände. Dabei erinnerte ich mich wieder an seine Abhandlung Die Philosophie des künstlerischen Werkes [gemeint ist der bereits erwähnte Aufsatz *The Philosophy of Composition*, in deutscher Übersetzung bekannt als *Die Methode der Komposition*; S. W.]. Diese Schilderung der Arbeit des Künstlers beim Komponieren des Gedichtes Der Rabe, eine Schilderung nicht weniger berühmt als das Gedicht selbst, brachte mich auf den Gedanken, mich auf ähnliche Weise mit meiner ungeschriebenen Erzählung auseinanderzusetzen. Freilich, schon in den Motiven besteht ein himmelweiter Unterschied: Dort ein Dichter, der aus einer seltsamen Laune heraus sich bemüht, durch methodische Auslegung die Wirkung seines Gedichtes, das ihm allein schon unvergänglichen Ruhm sichert, abzuschwächen [...], hier ein gescheiterter Autor, der durch Auslegung der Trümmer einer Erzählung, der er nicht genügt, versucht, sein kümmerliches künstlerisches Dasein zu retten“.

¹¹³ In bezug auf Weiners *Lazebník* konstatiert Reinhard Ibler: „Da [...] im Text künstlerische und poetologische Spezifik in einer eigenartigen Wechselbeziehung stehen, sei hier auf eindeutige Funktionsbegriffe wie ‚Erzähler‘ und ‚Autor‘ verzichtet; statt dessen wird im folgenden neutral vom ‚Sprecher‘ oder ‚Sprecher-Subjekt‘ die Rede sein“ (Ibler 1995: 247). Wie ich im folgenden noch ausführlich darlegen werde, kann *Prázdná židle* als eine poetologische Präform zu *Lazebník* begriffen werden, für die konventionelle Bezeichnungen wie ‚Erzähl-Ich‘ und ‚Autor-Ich‘ noch nicht vollkommen ihre Relevanz und Funktion verloren haben. Trotzdem wirkt in bestimmten Parametern aber die von Ibler angebotene Kommunikationsterminologie stimmiger. Ich werde daher im folgenden sowohl ‚Erzähler‘, ‚Autor‘ als auch ‚Sprecher‘ und ‚Sprecher-Subjekt‘ benutzen.

„Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought [...] – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary h i s t r i o “ (Poe 1965/Bd. 14: 194f.; Hervorh. im Original).

Der Satz „at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable“ kann geradezu als Leitsatz für *Prázdná židle* gelten. Die vorliegende Erzählung wird als „ungewöhnliches und vergebliches Vorgehen“ bezeichnet, der Titel „ist das einzige, was von der Erzählung übrig blieb; von einer Erzählung, die mir niemals zu schreiben gelingt“¹¹⁴.

„There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis – or one is suggested by an incident of the day – or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative [...]“ (Poe 1965/Bd. 14: 193f.).

„Přísně vzato, žádná z mých povídek či básní nevznikla cestou čistě spekulativní. Pokud o báseň jde, rozumí se tato okolnost sama sebou, neboť tu nutno vždy předpokládati citový otřes nebo náhlý vzrůst zájmu o jistý předmět. Obojí samozřejmě nastane jedině nárazem zevně. Ale také moje povídky obsahují v jádře vnější skutečnost. [...] Ale jak a proč a čím – toho vysvětliti nedovedu“ (PŽ: 377).

„Strenggenommen ist keine meiner Erzählungen oder Gedichte auf rein spekulativem Weg entstanden. Soweit es sich um ein Gedicht handelt, versteht sich dieser Umstand von selbst, denn hier ist es immer notwendig, eine emotionale Erschütterung oder ein plötzliches Anwachsen von Interesse an einem bestimmten Gegenstand vorauszusetzen. Beides tritt selbstverständlich nur durch einen Anstoß von außen ein. Aber auch meine Erzählungen enthalten im Kern die äußere Wirklichkeit.

¹¹⁴ „[...] neobyčejn[ý] a marn[ý] počín: [...] tento název, tot’ jediné, co z povídky trvá; z povídky, které napsati nikdy nedovedu“ (PŽ: 371).

[...] Aber wie und warum und wodurch – das zu erklären bin ich nicht imstande“¹¹⁵.

„I prefer commencing with the consideration of an effect. [...] ,Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?“ (Poe 1965/Bd. 14: 194; Hervorh. im Original).

Auch Weiner erwägt den Effekt seines Textes: „ich wollte dem Leser Schrecken suggerieren“ – „chtěl jsem hrůzu čtenáři vsugerovati“ (PŽ: 378; s.u.).

Ausgangspunkt, ‚Aufhänger‘ für Rhythmik und Metrik des Gedichtes *The Raven* ist für Poe das Refrainwort ‚Nevermore‘ (Poe 1965/Bd. 14: 200). Vergleichbare Bedeutung wird bei Weiner dem Titel einer Erzählung zugewiesen, er sei ihm gemeinhin „sicherste Absprungstelle für die weitere Arbeit“ – „nejbezpečnějším odrazištěm k další práci“ (PŽ: 371).

Beide Autoren unterstreichen die Besonderheit ihres Handelns, wenn auch Weiner damit sein schriftstellerisches Unvermögen entschuldigt wissen will (ganz im Gegensatz zu Poe). Selbstminderung oder Selbstüberschätzung lassen sich als typische Form der *captatio benevolentiae* konstatieren, „nicht weil Schriftsteller immer besonders unzuverlässige Leute wären, sondern aus Gründen des ‚métiers‘, aus intuitiver Rücksicht auf die narzißtischen Bedürfnisse der Leser“, die die Lektüre eines „außerordentlichen Verfassers“ bevorzugen (Schönau 1991: 3).

„I am aware, on the other hand, that the case is by no means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained“ (Poe 1965/Bd. 14: 195).

„Pouze na jediné může toto vypsání činiti sobě nárok: na jedinečnost. Nebot' není příkladu, aby spisovatel veřejně se rozhovořil o díle, kterého nenapsal, a aby takto dobrovolně vydal svou nemohoucnost a svou neschopnost“ (PŽ: 370).

¹¹⁵ Die engagiertesten Kreativitätstheorien wurden wohl von Seiten der Psychoanalyse vorgelegt (triebpsychologische, ich-psychologische und selbst-psychologische). Obwohl an verschiedenen Stellen dieser Arbeit Erfolge und Wirkung der Psychoanalyse Rechnung getragen wird, bin ich der Meinung, daß auch die Psychoanalyse nicht in der Lage ist – und es wohl auch nie sein wollte –, das Wesen der künstlerischen Sublimierung, die Probleme von Talent, Begabung und ästhetischer Umsetzung vollständig zu erklären.

„Nur auf eines kann diese Schilderung Anspruch erheben: auf Einzigartigkeit. Denn es gibt kein Beispiel, daß ein Schriftsteller öffentlich über ein Werk gesprochen hätte, das er nicht geschrieben hatte, und daß er auf diese Weise freiwillig sein Unvermögen und seine Unfähigkeit zugegeben hätte“.

‚Unvermögen‘ und ‚Unfähigkeit‘ sind nun keineswegs Ausdrücke, die sich auf die literarische Leistung und Wirkung Poes anwenden lassen. Allerdings waren *The Raven* und *The Philosophy of Composition* die einzigen fiktional-poetologischen Texte, mit denen der Dichter bereits zu Lebzeiten großen Erfolg hatte. Die Biographen Poes weisen immer wieder auf die psycho-biographisch bedingte ‚Zerrissenheit‘ des Schriftstellers hin. Diese ‚Ent-Zweiung‘ findet nach Ansicht E. Y. Meyers ihren literarischen Ausdruck in diesen zwei Texten: der ‚intuitiv-phantastischen‘ stimmungsvollen Lyrik und ihrer Darstellung als „eine einzige logisch-kausale, wissenschaftlich-präzise Gedanken-Konstruktion“ (Meyer 1982: 54). Im Unterschied zu Poe führt Weiner die textuelle ‚Ent-Zweiung‘ in e i n e m Text vor. Fiktionale Erzählung und metafiktionaler Kommentar laufen zudem – anders als bei Poe – zeitgleich ab: Die Beschreibung eines n i c h t geglückten Schaffensprozesses generiert letztlich doch eine (wenn auch rudimentäre) Erzählung.

Der „sich zum Autor stilisierende Ich-Erzähler“ (Begriff nach Ibler), der eine „nie geschriebene Erzählung“ analysiert (also dann doch schreibt), tut nichts anderes als seiner Bestimmung nachzugehen. Seine Funktion erfüllt er allerdings erst vollständig mittels eines öffentlichen Forums. Rezeptionsästhetisch gesprochen benötigt der Text zur Realisation den Leser.

„Nebot' jsem spisovatelem, to znamená, že jsem tak jako herec, jenž nejvíce se raduje a nejvíce truhlí na jevišti a jenž nedovede pohřbíti beze svědků ani svou radost, ani svou bolest. [...] A pravý herec, živím nadějí, že divák se dostaví, neboť dovedu hráti, jen že v to doufám, musím hráti, neboť jen tak dovedu mluvit pravdu, a musím ji slyšeti [...], poněvadž mi jinak nelze žít!“ (PŽ: 373).

„Denn ich bin ein Schriftsteller, das heißt, daß ich so wie ein Schauspieler bin, der sich am meisten freut und am meisten trauert auf der Bühne und dem es ohne Zeugen weder gelingt, seine Freude noch seinen Schmerz zu begraben. [...] Und als echter Schauspieler nähre ich die Hoffnung, daß sich der Zuschauer einstellen wird, denn ich vermag zu spielen, nur indem ich darauf hoffe; ich muß spielen, denn nur

so kann ich die Wahrheit sagen, und ich muß sie hören [...], weil ich anders nicht leben kann“.

Zuschauer resp. Leser nehmen eine wichtige Rolle ein, so jedenfalls stellt es sich in *Prázdná židle* dar. Die ersten drei Seiten werden auf eine bereits oben erwähnte *captatio benevolentiae* „zum Lob der Leser“ – „ku chvále čtenářů“ (PŽ: 374) verwendet. Gleichzeitig wird der Leser gewarnt, „keines der Bedürfnisse“ werde befriedigt, „denen zuliebe er sich gewöhnlich der Lektüre hingibt“ (PŽ: 370). Doch nicht nur der Leser, der intendierte Adressat, sondern auch der Absender (das Sprecher-Subjekt) übernimmt in Teilen die Position des Zuschauers. In der Reflexion eigenen Handelns beobachtet er sich und tritt dem Leser und sich selbst ebenfalls als ‚divák‘, als Zuschauer, gegenüber. Diese Form der Selbst-Spaltung in Subjekt-Ich und Objekt-Ich präsentiert sich am prägnantesten in Weiners Erzählung *Netečný divák* (Kap. 3.3.3 und 3.4.2). Die analoge Doppelkonzeption bei *Netečný divák* und *Prázdná židle* bleibt allerdings auf die narrative Ebene beschränkt. In bezug auf die ‚duplikative Textsorte‘ weist *Prázdná židle* auf *Lazebník* voraus.

Doppelungen lassen sich in *Prázdná židle* also sowohl auf fiktionaler als auch auf metafiktionaler Ebene erkennen. Wir haben es zu tun

- mit einer nicht nur duplikativen, sondern triplizitären Erzählung:
 1. Anstoß zur Erzählung gibt ein belauschtes Gespräch während eines Spaziergangs in Prag;
 2. die Erzählung wird aus der ‚unpersönlichen‘ Distanz eines Autors widergegeben;
 3. die Erzählung wird aus der Perspektive der ‚direkten‘ Betroffenheit und des ‚tatsächlich‘ Erlebten widergegeben;
- mit duplikativen Figuren: Jan = ‚Ich‘, Václav = Émile;
- mit einem duplikativen Ort: den Inspirationsimpuls bietet ein Spaziergang in Prag, die Handlung allerdings spielt in Paris;
- mit einer duplikativen Textsorte: fiktionale Erzählung und poetologische Abhandlung;
- mit einem duplikativen Sprecher: der Sprecher spiegelt sich als Erzähler einer fiktiven Erzählung und als Beobachter und Analysand eigenen literarischen Schaffens (‚herec‘ und ‚divák‘)¹¹⁶.

¹¹⁶ Poetisches Ich und Autor-Ich sind nicht identisch, doch in der Annahme, es handle sich hier um einen „auktorialen Kommentar zum eigenen Schaffen“ (Kunstmann 1974: 321),

Erfahrung des Irrationalen versus Methode des Rationalen

Jindřich Chalupecký zufolge sind allerdings nicht nur Doppelung und metaphysische Schuld dominante Konstituenten in *Škleb*, sondern im besonderen Maße „die Irrationalität des menschlichen Schicksals“:

„Toto iracionálno je koncipováno v *Šklebu* jako iracionálno absolutní. Není žádným způsobem redukovatelné na racionálno, a co více, je naprosto neuvědomitelné, je naprosto cizí všemu manifestně i virtuálně vědomému [...]. Člověku je odepřena i sebemenší možnost z tohoto nevědomého nebo přesněji mimovědomého iracionálna cokoli poznat“ (Chalupecký 1992: 24).

„Dieses Irrationale ist in *Škleb* konzipiert als ein absolutes Irrationales. Es ist in keiner Weise auf das Rationale zurückführbar, und darüber hinaus ist es einfach nicht bewußt zu machen, es ist allem manifest und virtuell Bewußten schlicht fremd [...]. Dem Menschen ist auch die aller kleinste Möglichkeit verwehrt, von diesem unbewußten oder genauer außerhalb des Bewußtseins liegenden Irrationalen irgendetwas zu erkennen“.

Reinhard Ibler konzentriert das Sujet in *Prázdná židle* auf das Zusammenstoßen unterschiedlicher Welten, von Physik und Metaphysik, von objektivem Sein und subjektiver Vorstellung: In dieser Erzählung „[...] wird das unvermittelte Hereinbrechen von Unerklärlichem, Mysteriösem, Irrationalem in eine von logischen Prämissen und rationalen Maßstäben beherrschte, d. h. von der ‚Normalität‘ des Alltags geprägte Welt zum Ausgangspunkt der Sujetbildung gemacht“ (Ibler 1995/96: 325). Doch das Sujet erweist sich als äußerst widerspenstig bei der Konzeption literarischer Verfahren. Das Irrationale entzieht sich dem begrifflich strukturierten rationalen Verstehen des Menschen, zum einen, weil es nur als Negativphänomen erfahrbar ist: der Freund ist nicht gekommen; der Freund hat keine Erinnerung an das zufällige Treffen, es gibt keine evidente Erklärung. Zum anderen, weil es als absolutes Irrationales eben nicht antithetisch aufgebaut ist, d. h. es findet sich keinerlei

spiegeln sie einander. Der Ich-Erzähler in *Prázdná židle* weist deutliche Parallelen zu Richard Weiner auf: beide leben (einsiedlerhaft) in Paris und gehen neben der literarischen einer journalistischen Arbeit nach.

Bezugspunkt, keine Opposition im Bereich des Rationalen. Weil ‚es‘ dies zur Existenz nicht benötigt. Lediglich der Mensch konstruiert Binäroptionen zur systematischen Durchdringung von Welt¹¹⁷. Folgen wir unserem Argumentationsgang, so stellt sich die Frage, ob nicht der Begriff ‚Irrationalität‘ in seiner etymologischen Verwandtschaft mit dem Begriff ‚Rationalität‘ irreführend ist. Liegt hier eine Opposition zu Rationalität vor oder eher eine *r e l a t i o - n a l e* Beziehung? Oder gar überhaupt keine Beziehung?¹¹⁸ Welche Art von Beziehungen können wir konstatieren, wenn sie uns nur als Negativphänomene oder gar nicht erscheinen? Subsumieren wir unter dem Begriff alles, was verstandesmäßig nicht erklärbar ist, muß dies nicht zwangsläufig einen Gegensatz bedeuten, sondern kann eine graduelle Verschiebung sein.

„Kdybych mohl uvěřiti, že se mu postavilo v cestu cos ohromného či strašidelně záhadného, kdybych mohl připustiti, že příčina, proč mne opustil, je svou podstatou lidské bytosti nezbadatelná, méně bych se děsil tohoto vakua, jež bylo, než musím-li předpokládati pouhý myšlenkový či citový přesun, který byl příčinou všeho toho. A nelze se ho dopátrati, ježto leží mimo oblast logiky a mimo okruh prostých lidských citů“ (PŽ: 386).

„Wenn ich glauben könnte, daß sich ihm etwas Ungeheures oder gespenstisch Rätselhaftes in den Weg gestellt hätte, wenn ich annehmen könnte, daß die Ursache dafür, warum er mich verlassen hatte, ihrer Substanz nach dem menschlichen Wesen unerforschlich ist, hätte mich das Vakuum, welches blieb, weniger erschreckt, als daß ich eine rein gedankliche oder emotionale Verschiebung voraussetzen muß, die Ursache für all das war. Und die Verschiebung läßt sich nicht ergründen, weil sie außerhalb des Bereiches der Logik und außerhalb der Sphäre einfacher menschlicher Gefühle liegt“.

Da sich Irrationales einem begrifflichen Verstehen, einer Erkenntnis entzieht, verweigert es sich im gleichen Maß einer begrifflichen Fixierung – und

¹¹⁷ Henri Bergson, der vielfach als Irrationalist bezeichnet wurde, weil er die Vorherrschaft kausal-logischer, rationaler Naturwissenschaft in Frage stellte, strukturierte weite Teile seines philosophischen Werkes dichotomisch: ‚Intuition‘ versus ‚Analyse‘, ‚Materie‘ versus ‚Gedächtnis‘ u. a. Vgl. Kolakowski 1985: 13, 38-44.

¹¹⁸ „Die Waffengattungen der logischen Deduktion und der mystischen Kontemplation sind nämlich nicht kompatibel; und die klügste Kritik streitet wie Don Quichote mit den Windmühlen, sobald sie die instantane Evidenz des Visionärs zu entkräften versucht“ (Macho 1987: 9).

läßt den Schriftsteller an seiner Tätigkeit scheitern: „[...] die Idee existierte tatsächlich [...], war sogar eine sichere rudimentäre Fabel“, überwand allerdings nie „das Stadium irgendeiner Nebelwolke von Vorstellungen“ und blieb ein „vergebliches, entkräftendes Suchen nach Form und Ausdruck“¹¹⁹.

Die Suche nach einer Möglichkeit, Irrationales, d. h. den Naturgesetzen nicht Entsprechendes, Vernunftwidriges, literarisch glaubhaft zu machen (und somit seiner habhaft zu werden), beschäftigt Weiner noch Jahre später. Im *Lazebník* lesen wir:

„Jak vyjádřit direktivně, bez vysvětlivek a komentářů, že jehlanec stojící na hrotu stojí proto tak pevně, že nestojí na základně?; jak učinit, aby také čtenář chápal snadnost, s jakou jsem navlékl do jehly lodní lano, a nesnáze, jež jsem měl s navlákáním niti?; [...] jak žádat, nejen abyste přisvědčili, nýbrž byli upřímně přesvědčeni, že X, jenž se mi objevil na obzoru, zdál se mnohem větším než Y, který byl těsně vedle mě? [...]“ (L: 95).

„Wie drückt man direkt aus, ohne Erläuterungen und Kommentare, daß eine auf der Spitze stehende Pyramide gerade deshalb so fest steht, weil sie nicht auf der Grundfläche steht?; wie bewirkt man, daß auch der Leser die Leichtigkeit begreift, mit der ich ein Schiffstau in eine Nadel eingefädelt habe, und die Schwierigkeit, die ich beim Einfädeln eines Fadens hatte?; [...] wie verlangt man, daß ihr nicht nur zustimmt, sondern selber ehrlich davon überzeugt seid, daß X., den ich am Horizont entdeckte, um vieles größer schien als Y., der neben mir ging [...]?“ (B: 153)¹²⁰.

¹¹⁹ „[...] myšlenka skutečně existovala [...], byla dokonce jistá rudimentární fabule“; „stadium jakési představově mlžiny“; „marným, vysilujícím hledáním formy a výrazu“ (PŽ: 371 und 372).

¹²⁰ Wer allerdings den Kinderbuchklassiker *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* von Michael Ende kennt, wird sich über eine gewisse Schwerfälligkeit im Denken und die Hyper-Problematisierung des Sprechers wundern. Ende nutzt gerade die Qualität des Mediums Literatur, verändert einfach die Vorzeichen bekannter Naturgesetze und erklärt, ohne die geringsten Irritationen bei kleinen und großen Lesern hervorzurufen, den Scheinriesen Tur Tur: „Der Riese kam Schritt für Schritt näher und bei jedem Schritt wurde er ein Stückchen kleiner. Als er etwa noch hundert Meter entfernt war, schien er nicht mehr viel größer zu sein als ein hoher Kirchturm. Nach weiteren fünfzig Metern hatte er nur noch die Höhe eines Hauses. Und als er schließlich bei Emma anlangte, war er genauso groß wie Lukas der Lokomotivführer. [...] ‚Sehen Sie, meine Freunde: wenn einer von Ihnen jetzt aufstünde und wegginge, würde er doch immer kleiner und kleiner werden, bis er am Horizont schließlich nur noch wie ein Punkt aussähe. Wenn er dann wieder zurückkäme, würde er langsam immer größer werden, bis er zuletzt in seiner

Der leere Stuhl wird zum Symbol für ein Loch in der Wahrnehmung, für einen Riß in der Kausalitätskette. Irgendetwas muß geschehen sein, was den auf das Versprechen hin als unumgänglich betrachteten Besuch verhindert hat. Die Verkäuferin hat den Freund noch gesehen, mit ihm gesprochen, er hat die Straße überquert, ist auf das Haus zugegangen. Weiter hat sie seinen Weg nicht verfolgt. Aber das Haus betreten hat er nie (vgl. PŽ: 382f.). Dieses Loch in der Wahrnehmung, das sich im leeren Stuhl-Objekt vergegenständlicht, ist, rezeptionsästhetisch gesprochen, die ‚Leerstelle‘, die es zu füllen gilt.

Einige Erklärungsmodelle werden vom Sprecher erwogen: äußere Einwirkungen (Unfall, eine dritte Person, die Václav von dem Besuch abhält u. a.) oder die spontane Entschlußänderung des Freundes, doch nichts überzeugt. Bleibt der Bereich des Mysteriösen. Gegen die Einschätzung Miroslav Ruttes, die Prosa in *Škleb* sei „vollkommen durchzogen von einer transzendentalen Atmosphäre“, würde sich der Sprecher nachdrücklich verwehren („Vzduch je všechen proniknut transcendentální atmosferou“; Rutte 1919: 137; Hervorh. im Original). Übersinnliche, transzendente Einwirkungen seien „bei allem Geheimnisvollen“ – „při veškeré tajemnosti“ (PŽ: 389) auszuschließen:

„[...] vtom se stalo cosi nepřirozeného, jež znemožnilo, aby svůj záměr uskutečnil. Myšlenka tato je ovšem absurdní. poněvadž operuje s nadpomyslným“ (PŽ: 384).

„[...] da geschah etwas Unnatürliches, das ihm unmöglich machte, seine Absicht zu verwirklichen. Dieser Gedanke ist jedoch absurd, weil er mit Übersinnlichem operiert“.

Eine Erklärungsmöglichkeit wäre die Annahme, Emil leide unter einer psychopathologischen Störung, eine zweite wäre es, dies für das Sprecher-Subjekt zu diagnostizieren:

„O jaké příhodě to mluvíš?‘ pravil. ‚Nepamatuji se [...]‘ Zbyl tedy dvojí výklad: bud’ docela zapomněl, že jednou návštěvu onu skoro již vykonal, bud’ stalo se tak

wirklichen Größe vor uns stünde. Sie werden aber zugeben, daß der Betreffende dabei in Wirklichkeit immer gleich groß bleibt. Es scheint nur so, als ob er erst immer kleiner und dann wieder größer würde.’ [...] ‚Nun‘, erklärte Herr Tur Tur, ‚bei mir ist das einfach umgekehrt. Das ist alles [...]‘“ (Ende 1990: 129 und 132).

jen v mojí chorobně představivosti. Leč ne! Pomyslnou tehdejší jeho návštěva nebyla [...]“ (PŽ: 390 und 389).

„Über welches Ereignis sprichst du?“ sagte er. „Ich erinnere mich nicht [...]“. Es blieb also zweierlei Erklärung: entweder er hatte ganz vergessen, daß jener Besuch einmal fast schon stattgefunden hatte, oder sei es, daß er so nur in meiner krankhaften Vorstellung stattgefunden hatte. Aber nein! Imaginär war sein damaliger Besuch nicht gewesen [...]“.

Nehmen wir an, Emil habe das Treffen tatsächlich vergessen. Sollte dem so sein, könnten wir ihm leichtfertig eine große Vergeßlichkeit unterstellen, die sich vielleicht aufgrund zerebraler Störungen sogar von einem Moment auf den anderen einstellen könnte. Die sich daraus ergebende Erklärung – Emil überquert die Straße und vergißt genau in diesem Moment, was er eigentlich vorhatte, wendet sich vom Haus des Freundes ab und geht – wäre eine rationale und kausal-logische (zugegebenermaßen zu einfach anmutende, aber gleichzeitig ungemein beruhigende) Erklärung für das Geschehen. Für eine solche psychopathologische Störung Emils würde auch die Reaktion Emils sprechen, als er von dem ihm nicht erinnerbaren Treffen Kenntnis erhält: Auf seinem Gesicht zeichnet sich nicht nur Erstaunen, sondern „vielleicht auch Unruhe, vielleicht auch Entsetzen“ ab – „snad i neklid, snad i děs“ (PŽ: 390). Doch letztlich geht es weder dem Sprecher-Subjekt noch dem Autor darum, Erklärungen zu finden, sondern Fragen aufzuwerfen, die auf das Ich (des Sprecher-Subjektes) zurückweisen; Emil und das Ereignis sind lediglich „Werkzeuge“ dazu¹²¹:

„[...] kletba mého života. Jen jednou jedinkráte projevilo se skutečností, ježto jeho jsoucnost musila býti připamatována. Za hmotný nástroj, kterým to mělo býti prokázáno, byl vyvolen Emil. Jakž jinak mohl než zapomenouti, vykonav své poslání pouhého nástroje?“ (PŽ: 390).

„[...] der Fluch meines Lebens. Nur ein einziges Mal machte es sich innerhalb der Wirklichkeit bemerkbar, weil an seine Existenz erinnert werden mußte. Zum materiellen Werkzeug, durch das dies nachgewiesen werden sollte, wurde Emil auserwählt. Wie konnte er anders als vergessen, nachdem er seine Mission eines bloßen Werkzeugs erfüllt hatte?“

¹²¹ Vgl. zu dieser Textstelle auch Kap. 3.4.1.

Bleiben wir also beim Sprecher-Subjekt: Rutte konstatiert für die Prosa der Sammlung *Škleb* einen Übergang „in schweren, halluzinativen Mystizismus“ – „v těžký, hallucinovaný mysticismus“ (Rutte 1919: 137). Bei einer (pathologischen) Halluzination, einem Trugbild „[...] handelt es sich um die plötzliche Bildung eines partiellen, absurden psychischen Systems. Dieses System ist notwendigerweise partiell, weil es nicht das Objekt irgendeiner Konzentration des Bewußtseins sein kann. Es gibt kein Bewußtseinszentrum mehr [...], und genau deshalb erscheint es [...]. Jede Wahrnehmung gibt sich als beobachtbar; jeder Gedanke gibt sich als meditierbar [...]. Im Gegensatz dazu können diese Systeme in keiner Weise beobachtet werden, denn sie sind Korrelate einer Nivellierung des Bewußtseins, sie erscheinen nur in einem Bewußtsein ohne Struktur, da sie genau die Negation jeder Struktur sind“ (Sartre 1971: 252; Hervorh. im Original).

Für die Annahme eines Autosuggestion-Phänomens sprechen also weder die Dauer des Geschehens noch die Logik der Handlungskette in *Prázdná židle*: Treffen → Freude → Unterhaltung → Verabredung → Trennung → Vorbereitung → Warten → Ärger → Wut → Ratlosigkeit → Verzweiflung → emotionslose Überlegung → Entsetzen (vgl. PŽ: 380). Die ausgeprägte Beobachtungs- und Reflexionsfähigkeit des Ich-Erzählers schließt auf den ersten Blick eine Wahrnehmungsstörung als Erklärungsmodell aus, jedoch nur in bezug auf eine zeitgleiche Reflexion: „In einem Wort, die Halluzination stellt sich dar als ein Phänomen, dessen Erfahrung nur durch die Erinnerung gemacht werden kann“ (Sartre 1971: 253; Hervorh. im Original):

„Ano, dnes ovšem vše je zmoženo aspoň natolik, že mi lze analyzovati a referovati málem procesuálně“ (PŽ: 388).

„Ja, heute ist alles wenigstens so weit bewältigt, daß ich geradezu prozessual analysieren und referieren kann“.

Die Abwesenheit eines reflexiven Bewußtseins verbinden Halluzination und Traum (Sartre 1971: 258). Dieser Konnex ermöglicht den gedanklichen Schritt zum literarischen Schaffen. In seiner *Traumdeutung* (1900) entwickelt Sigmund Freud einige „Gesetzmäßigkeiten des Phantasierens“. In der Annahme, Traum und Dichtung wiesen gewissen Analogien auf, legt er damit den

Grundstein zu einer psychoanalytischen dichterischen Kreativitätstheorie¹²². Dementsprechend würde sich bei der vorliegenden Analyse eine sogenannte ‚sekundäre Bearbeitung‘ vollziehen, die dem Traum, bzw. im vorliegenden Fall der möglichen Halluzination, seine logische Kohärenz verleiht.

Wechselseitige Bezüge sowohl zwischen Traum und Literatur als auch zwischen neurotischen (halluzinatorischen) Störungen und Literatur wurden immer wieder hergestellt. Das literarische Werk sei „Ausdruck einer psychischen Konfliktstruktur“, seine Entstehung basiere auf einem „Bedürfnis nach Konfliktbewältigung“ (Schönau 1991: 95).

„Weniger die im Werk thematisierten Konfliktbewältigungsversuche als die ‚literarisch produktiv gewordenen Konfliktstrukturen in der Person des Autors‘ [...] bilden dabei den eigentlichen Untersuchungsgegenstand. Der individuelle Umgang mit den Konflikten ist im Zusammenhang mit dem Prozeß der Identitätsbildung zu sehen: der Drang zum Ausgleich widersprüchlicher Tendenzen und Erfahrungen ist ein Motor der Identitätsbildung“ (Schönau 1991: 95f.).

‚Erzählen‘ und ‚Benennen‘ zur Bewältigung traumatischer Erlebnisse sind Grundlage der klassischen Psychoanalyse. „Der beste Weg zu einer Innenansicht der literarischen Schreiarbeit ist wohl die therapeutische Dialogsituation [...]“ (Schönau 1991: 5). Der Transformationsprozess von einer unterbewußten Schicht in die verbal zu fixierende bewußte Oberflächenstruktur ermöglicht eine Bewältigung des Erlebten, was nichts anderes bedeutet als eine Systematisierung, eine Einordnung unter Verständniskategorien im Sinne eines ‚psychohygienischen Aufräumens‘. So geht auch der Erzähler in *Prázdná židle* vor. Schon der Untertitel *Rozbor nenapsané povídky – Analyse einer nie*

¹²² „Der manifeste Trauminhalt, also die Traumszenen, wie sie im Traumbericht nacherzählt werden können, entsprechen in dieser Analogie dem Handlungsverlauf, der Oberflächenstruktur des literarischen Werkes. Der latente Traumgedanke, der verborgene, tiefere Sinn der Traumbilder, entspricht dann dem ‚psychodramatischen Substrat‘ [...] des Werkes. Das Traumerlebnis entspricht der Rezeption, die Traumdeutung die Interpretation des Werkes. Die ‚Traumarbeit‘, die Transformation des ursprünglichen Traumgedankens durch die Mechanismen der Verschiebung, Verdichtung usw. unter dem Antrieb eines Wunsches, läßt sich mit den unbewußten Anteilen der Kunstarbeit vergleichen [...]. Auch die ‚sekundäre Bearbeitung‘, die dem Traum wenigstens den Anschein einer logischen Kohärenz verleihen soll, hat ihr Analogon im Schaffensprozeß, in dessen Verlauf individuelle, unbewußte Vorstellungen zu sozial akzeptablen Kunstwerken umgewandelt werden, welche die formalen Gesetzmäßigkeiten und Normen von Stil, Gattung und Konvention berücksichtigen“ (Schönau 1991: 85; Hervorh. im Original).

geschriebenen Erzählung erhellt den impliziten Zusammenhang¹²³. Zudem verstärkt die oben dargelegte Anrede an einen intendierten Leser den Eindruck einer Gesprächsanalyse. Die Problemlösung wird auf eine Ebene außerhalb des Textes verschoben:

„Stat' tuto píší tedy jen v té sobecké naději, že se zbavím můry, která saje mou krev již příliš dlouho. Jsem však žel spisovatelem už tolik, že mi nestačí pouhé vypsání historie nenapsané povídky. Nemělo by pro mě ceny, nevykonalo by služby, již očekávám, kdybych pro ně nenalezl veřejného fora“ (PŽ: 373).

„Diese Abhandlung schreibe ich also nur in der egoistischen Hoffnung, mich so von dem Alp zu befreien, der mir das Blut schon zu lange aussaugt. Allerdings bin ich leider schon so sehr Schriftsteller, daß mir die bloße Beschreibung der Historie einer ungeschriebenen Erzählung nicht ausreicht. Das hätte für mich keinen Wert, würde nicht den Dienst leisten, den ich erwarte, wenn ich dafür nicht ein öffentliches Forum fände“.

Aber führen Analyse und Bericht zu einer kausal-logischen Lösung des Problems? Kierkegaards Diktum vom Leben, das vorwärts gelebt und rückwärts verstanden wird, zeigt keine Wirkung mehr: Auch im Erinnern des Geschehenen stellt sich kein Verstehen der Schuld ein.

„Die Unschuld ist Unwissenheit. [...] In diesem Zustand ist Friede und Ruhe; aber da ist zu gleicher Zeit noch etwas Anderes, welches nicht Unfriede und Streit ist; denn es ist ja nichts da, damit zu streiten. Was ist es denn? Nichts. Aber welche Wirkung hat Nichts? Es gebiert Angst. Das ist die tiefe Heimlichkeit der Unschuld: sie ist zugleich Angst“ (Kierkegaard 1971a: 219).

Die Reduzierung eines psychischen Phänomens auf das Nichts läßt alle rationalen Erklärungsmodelle zwangsläufig scheitern. Ibler diagnostiziert im vorliegenden Fall die „Entlarvung der Kausalität“ (Ibler 1995/96).

¹²³ „Postupuji při dnešní rekonstrukci těchto zmatených vnitřních stavů a dějů velmi opatrně, snažím se analyzovati je krok za krokem, veden snahou, abych vydobyl vlákno tehdejší inspirace v celistvosti“ (PŽ: 374) – „Ich gehe bei der heutigen Rekonstruktion dieser verwirren inneren Zustände und Prozesse sehr vorsichtig vor, ich bemühe mich, sie Schritt für Schritt zu analysieren, geleitet von dem Bemühen, den Faden der damaligen Inspiration in seiner Ganzheit zu fassen“.

„[...] stanuv na samém pomezí toho světa, marně v něm pátraje po příčině, nemohu já racionalista smířiti se s myšlenkou, že jí vypátrati nelze [...]. Ve skutečnosti zůstala záhada záhadou, a domníval-li jsem se chvíli, že jsem k ní našel klíč, musil jsem záhy přiznati, že i onen klíč je pro mě tajemným, neznámá vyměněna za neznámou“ (PŽ: 386 und 388).

„[...] an der äußersten Grenze dieser Welt stehend, vergeblich in ihr nach einer Ursache forschend, kann ich Rationalist mich nicht mit dem Gedanken abfinden, daß sie unerforschlich ist [...]. In Wirklichkeit blieb das Rätsel Rätsel, und meinte ich auch einen Augenblick lang, den Schlüssel zu ihm gefunden zu haben, so mußte ich doch sofort erkennen, daß auch dieser Schlüssel für mich geheimnisvoll war, eine Unbekannte durch eine andere Unbekannte ersetzt worden war“.

Wortwahl und Methode eignen einer Analysepraxis, die sich als typisch erweist für den ehemaligen Chemiker Weiner, der als Naturwissenschaftler ein Interesse an kausalen, logischen Erklärungen verfolgt. In dieser Erzählung aber versucht der Autor, eine Synthese zwischen Ratio und Intuition zu leisten (vgl. Rutte 1919: 136). Die Dichotomie ‚Intuition‘ und ‚Intellekt‘ resp. ‚Intuition‘ und ‚Analyse‘ führt uns zu Henri Bergson, dessen Vorlesungen, wie bereits erwähnt, Weiner hörte. Bergson versteht unter Intuition „Sympathie, durch die man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um mit dem, was er Einzigartiges und infolgedessen Unaussprechliches an sich hat, zu koinzidieren. Dagegen ist die Analyse die Operation, die den Gegenstand auf schon bekannte Elemente zurückführt, d. h. auf Elemente, die dieser Gegenstand mit anderen gemeinsam hat“ (Bergson 1948: 183). Für Intuition aber findet sich kein Äquivalent im kausal-analytischen Bereich und läßt sich nicht in rationalen Kategorien ausdrücken. Ihre spezifischen Konfigurationen von ‚Bedeutung‘ und ‚Erkenntnis‘ liegen außerhalb des sprachlichen Bereichs (vgl. Kolakowski 1985: 83). So erklärt sich, warum dem Sprecher-Subjekt in *Prázdná židle* daran gelegen ist, die engen Funktionsgrenzen der Sprache zu durchbrechen:

„Moje spisovatelská ctižádost nechtěla se ovšem spokojiti pouhým vypsáním. Chtěl jsem býti přesvědčivým, chtěl jsem hrůzu étenáři vsugerovati a zdar této sugesce byl vlastním problémem chystané prózy“ (PŽ: 378f.).

„Mein schriftstellerischer Ehrgeiz wollte sich allerdings nicht mit einer bloßen Schilderung zufrieden geben. Ich wollte überzeugend sein, ich wollte das Entsetzen

dem Leser suggerieren, und der Erfolg dieser Suggestion war das eigentliche Problem der geplanten Prosa“.

Der Wunsch, in *Prázdná židle* sowohl Erkenntnisse zur Psychologie des Entsetzens zu vermitteln als auch Entsetzen zu suggerieren, also kognitiv und emotiv qua Literatur zu wirken, muß fast zwangsläufig fehlschlagen. Im Œuvre Weiners lassen sich zwei unterschiedliche kunsttheoretische Positionen verorten, wie Miroslav Rutte sie in Rezeption Friedrich Nietzsches versteht: die apollinische und die dionysische, d. h. eine an Verstand und Vernunft orientierte, konstruierte Kunst und eine am scheinbaren Chaos der menschlichen Psyche orientierte, intuitive Kunst¹²⁴. Man könnte die unterschiedlichen Kunstpositionen auch als Handlungsvorgaben einerseits des ‚homo faber‘ und andererseits des ‚homo ludens‘ verstehen. In *Prázdná židle* wird (noch) zu sehr der ‚homo faber‘ präferiert. Der allerdings muß an so einem irrationalen Sujet geradezu zwangsläufig scheitern.

„Aber das Recht der Kunstwerke beschränkt sich nicht auf das Rechtbehalten, und es ist nicht Scherz, was sie mit dem Entsetzen treiben. Sie treiben ihr Spiel damit, weil [...] dem Entsetzen oft nur noch das Spiel beikommt – denn das Spiel allein schafft jenen Bewegungsraum, der das Gefühl aus seiner Erstarrung befreit“ (Muschg 1981: 134).

¹²⁴ Vgl. Rutte 1929a: 139f. (Hervorh. im Original): „[...] rýsují se nám v umění dva hlavní typy: umění a p o l l i n s k é , jehož strážným duchem je bůh slunce, tedy bůh harmonie a jasu, a umění d i o n y s o v s k é , jehož ochráncem je bůh živelné přírody, vína a extase. První umění je umění, založené na logickém řádu, umění pěti smyslů, vůle a rozumu [...], jeho posledním důsledkem je k o n s t r u k t i v i s m u s , jenž znamená obnažení skutečnosti do jejích mathematických základů. Naproti tomu umění dionysovské je umění temných hlubin člověka, alogické umění nespoutaných sil a nahého bytí duše, jehož nejvýraznějším projevem v současné literatuře je s u r r e a l i s m u s “ – „[...] für uns zeichnen sich in der Kunst zwei Haupttypen ab: die a p o l l i n i s c h e Kunst, deren Schutzgeist der Sonnengott ist, also der Gott der Harmonie und der Heiterkeit, und die d i o n y s i s c h e Kunst, deren Beschützer der Gott der Naturelemente, des Weines und der Ekstase ist. Die erste Kunst ist eine Kunst, begründet auf der Logik, eine Kunst der fünf Sinne, des Willens und des Verstandes [...], ihre letzte Konsequenz ist der K o n s t r u k t i v i s m u s , der die Zerlegung der Wirklichkeit in ihre mathematischen Grundlagen bedeutet. Dagegen ist die dionysische Kunst eine Kunst der dunklen Tiefen des Menschen, eine alogische Kunst entfesselter Kräfte und des nackten Daseins der Seele, deren ausdrucksstärkste Erscheinung in der zeitgenössischen Literatur der S u r r e a l i s m u s ist“.

Spiel-Poetik – Therapie-Poetik

Nirgendwo thematisiert Weiner expliziter und eindringlicher die Ich-Verunsicherung als in *Prázdná židle*. Ich-Erwartung (der Freund soll kommen) und Reaktion der Außenwelt (der Freund kommt nicht) kollidieren und erschüttern damit die Vorstellung vom eigenen Ich absolut. Die Folgen des Ereignisses erscheinen kaum adäquat: Man sollte annehmen, daß eine solch banale Begebenheit – ein angekündigter Besuch findet nicht statt – nicht zwangsläufig in eine die gesamte Persönlichkeit erfassende Existenzkrise mündet. Hier allerdings wird das Entsetzen zum Persönlichkeits-, zum Identitätsmarker: „daraus entstand ein Bestandteil seines Wesens: jener Mensch wird ewig entsetzt sein“ – „z toho se stal součástíou jeho bytosti: člověk onen bude udčšen věčně“ (PŽ: 376). In gleichem Maße, wie der leere Stuhl immer „ein leerer und wartender“ bleiben wird („prázdnou a čekající“; PŽ: 379). Dieses Entsetzen ist kein „sinnliches“, also transitorisches, vorübergehendes, sondern ein „psychisches“ Entsetzen:

„[Údēs psychický] nastane, je-li tok událostí, pro něž máme subjektivně uspokojivé vysvětlení, proložen náhle řekněme vírem, to jest novou událostí, pro kterou uspokojivého vysvětlení dopátrati se nelze, a vyznačuje se tím, že přetrvá úkaz, který jej vyvolal“ (PŽ: 376).

„[Das psychische Entsetzen] tritt ein, wenn der Fluß der Ereignisse, für die wir eine subjektiv befriedigende Erklärung haben, plötzlich, sagen wir, durch einen Wirbel, das heißt, durch ein neues Ereignis, unterbrochen wird, für das sich eine befriedigende Erklärung nicht ermitteln läßt, und das sich dadurch auszeichnet, daß das Phänomen, welches es hervorgerufen hat, unaufhörlich anhält“.

Der vergeblich unternommene Versuch, eine Erzählung unter dem Titel *Der leere Stuhl* zu verfassen, löst bei dem Sprecher-Subjekt „eine wirkliche Qual“ aus und wird als Besessenheit und existentielle Bedrohung bis hin zum psychischen und physischen Tod empfunden (PŽ: 372). Bereits in den vorhergehenden Kapiteln habe ich auf die ich-zentrierte Bedeutung von Schreiben und Literatur für den Autor Weiner hingewiesen, dessen Motivationen, Věra Linhartová zufolge, in „Selbsterkenntnis“ und „Selbstheilung“ liegen¹²⁵.

¹²⁵ Vgl. die bereits zitierte Textstelle: „Básnická tvorba mu není ničím než prostředkem postupného sebepoznání, sebevytvoření, sebeuchopení, a posléze sebeočistění“ (Linhartová

So wird auch das Œuvre Edgar Allan Poes, dessen Abhandlung *The Philosophy of Composition*, wie bereits dargestellt, Prätext für *Prázdná židle* ist, von vielen als ein einziger „Selbstheilungsversuch“ Poes gedeutet (Meyer 1982: 72f.). Allerdings steht beim Fiktionalisieren allgemein weniger Therapie als kreatives Spiel im Vordergrund, denn es will „der Künstler nicht, wie der Analysand, ‚geheilt‘ werden, er will mit seinem Konfliktmaterial ‚spielen‘ (im weitesten Sinne des Wortes), er will es eher gestalten als begreifen [...]“ (Schönau 1991: 4)¹²⁶.

Einen Konflikt auf der Ich-, auf der Identitätsebene, so wie er sich hier in der Konfrontation mit dem Irrationalen und dem daraus resultierenden Entsetzen äußert, als produktiv wirksam zu erachten, heißt, seine Relevanz nicht nur auf der Erzählebene, sondern auch auf der textuellen, metafikcionalen Ebene zu erkennen.

„Tato koncepcie iracionálna jakožto absolutní cizoty má však své zvláštní důsledky pro Weinerovu poetiku. [...] je-li iracionální [...] vědomými lidskými schopnostmi naprosto neuchopitelné, zůstane také navždy nevýslovné. [...] nikdy [...] nemůže ani jakožto básník, uchopit, pochopit a vyslovit toto nevýslovné samo“ (Chalupecký 1992: 25).

„Diese Konzeption des Irrationalen als einer Art absoluter Fremdheit hat jedoch seine besonderen Folgen für Weiners Poetik. [...] wenn das Irrationale [...] menschlicher Bewußtseinsfähigkeit schlicht unzugänglich ist, bleibt es in gleichem Maß für immer unaussprechlich. [...] niemals kann er, selbst als Dichter nicht, dieses an sich Unaussprechliche erfassen, begreifen und ausdrücken“.

Die Entdeckung des ‚Mysteriums des Seins‘ in der scheinbaren Banalität des Alltags führt zu existentiellen Zweifeln an der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen, ist also Subjektkrise wie auch ein Leiden an der Unzuverlässigkeit und Unbestimmbarkeit der gegenständlichen Welt, also Objektkrise. Beides kulminiert in einer existentiellen Krise des Erzählers in seiner Rolle als Wort-

1964: 55) – „Dichterisches Schaffen ist ihm nichts anderes als ein Mittel zu sukzessiver Selbsterkenntnis, zur Selbstgestaltung, zum Selbstbegreifen, und letztlich zur Selbstkatharsis“.

¹²⁶ Dies gilt m. E. in gleichem Maße für *Prázdná židle*, auch wenn in der Erzählung versichert wird, Impuls zu schreiben sei allein Erkenntnis gewesen: „Řekl jsem tedy, že mým východiskem byla zvědavost po psychologii úděsu“ (PŽ: 374) – „Ich sagte also, daß mein Ausgangspunkt die Neugier für die Psychologie des Entsetzens war“.

Künstler: in der Sprach- oder Wort-Krise, aus der sich das Erzähl-Ich wiederum mittels Sprache retten will. Sprache läßt sich nur durch das Sprechen ausdrücken, „die Krankheit“ wird „als Heilmittel“ eingesetzt, doch die „Wort-Kunst“ versagt als „Heil-Kunst“ (Begrifflichkeit nach Muschg 1981: 124 und 186). Dieses Versagen als Schriftsteller, als Sprachkünstler könnte eine greifbare Schuld sein, ein Teil der metaphysischen Schuld, auf die der Sprecher verweist (Näheres siehe Kap. 3.4.1). Jahre später greift Weiner die hier in Sprachlosigkeit gipfelnde Sprachkrise erneut auf und formuliert sie in dem nicht umsonst *Poetik* genannten Text *Lazebník*.

Prázdná židle läßt sich also als Weinersche ‚Urpoetik‘ lesen, bzw. als ‚Präpoetik‘ zu *Lazebník*, in der verifiziert wird, was bereits in *Prázdná židle* vorformuliert wurde. Bohumil Novák zufolge sind die künstlerischen Elemente „fantastičnost“ – „Phantastisches“, „podivínství“ – „Befremdliches“ und „jedinečnost“ – „Einzigartigkeit“ (PŽ: 370) nicht nur für *Prázdná židle* konstitutiv, sondern bestimmen Weiners *Poetik* überhaupt. Die Begriffe umreißen „sein schöpferisches Bekenntnis, dem er in seinem ganzen Werk nicht untreu wird“ – „jeho tvůrčím vyznáním, kterému se nezpronevěřil v celém svém díle“ (Novák 1934: 134). Weiners Ästhetik läßt sich als Ästhetik des Schreckens oder, in Analogie zu *Prázdná židle*, als Ästhetik des Entsetzens bezeichnen (womit wir wieder bei E. A. Poe angelangt wären)¹²⁷. Eine Ästhetik des Entsetzens, in der Schrecken und Schönheit gleichsetzt werden (Novák 1934: 134)¹²⁸.

¹²⁷ Durch die deutsche Übersetzung drängen sich Wortspielereien auf, die im Tschechischen leider nicht funktionieren: Eine ‚Psychologie des Ent-Setzens‘, des ‚Sich-außerhalb-etwas/oder seiner-selbst-Setzens‘ am Bild des leeren *Stuhl*s zu entrollen, ist natürlich wunderbar, denn wohin könnte man sich besser entsetzen als auf einen leeren Stuhl?

¹²⁸ Die europäische Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts benutzte für eine Abgrenzung des Schönen vom Schrecklichen den Begriff des Erhabenen. Zwar impliziert auch dies die Wahrnehmung von Angst, Schrecken, Schmerz und Gefahr, aber doch immer aus einer sicheren Distanz des Beobachters heraus, d. h. nicht unmittelbar. Zudem ging u. a. Schiller von der rationalen und moralischen Kontrollierbarkeit aller in der Welt herrschenden Gesetze aus – was grundsätzlich mit den Vorstellungen Weiners kollidiert: „E r h a b e n nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt; gegen das wir also p h y s i s c h den Kürzern ziehen, über welches wir uns aber m o r a l i s c h , d. i. durch Ideen erheben“ (Schiller 1962a: 171; Hervorh. im Original). Auch der Versuch Lyotards, den Begriff des Erhabenen für die Kunst der Avantgarde fruchtbar zu machen, läßt sich nicht ohne Weiteres auf Weiner anwenden, da dem Autor letztlich die Distanz zum eigenen Kunstgegenstand fehlt (vgl. Lyotard 1984 und 1986; bzgl. Weiner siehe Kap. 1.4).

3.1.2 „Ich bin nicht mehr als mein treuestes Zeichen.“

Identität und Existenz als Poetik: *Lazebník* (Exkurs)

„Das Leben ist eine Sprache, das Schreiben eine ganz andere.
Ihre Grammatiken sind nicht austauschbar“.
(Louis Aragon: *Traité du style*)

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, sei mir trotz meiner begründeten Beschränkung auf das Prosafrühwerk dennoch der Exkurs in das Spätwerk erlaubt. Ich erachte es für unzureichend, ohne Berücksichtigung des *Lazebník* (*Der Bader*) aus dem Jahr 1929 Aussagen zum poetischen und ästhetischen Konzept Weiners zu machen und ein umfassendes Verständnis für *Prázdná židle* (1916) zu entwickeln¹²⁹.

Lazebník trägt den Untertitel *Poetika* und gibt sich den Anschein, zunächst als Vorwort zu den nachfolgenden Erzählungen im gleichnamigen Sammelband geplant zu sein¹³⁰, doch „einige Worte“ (B: 7 und 8; „několik slov“, L: 9 und 10) wachsen sich zu einem umfangreichen „Pamphlet“ aus (B: 108). Der von Weiner gewählte Untertitel *Poetik* legt den Text nur scheinbar auf die bezeichnete Textsorte fest. Fern einer deskriptiven oder normativen, sachbezogenen, theoretisierenden Poetik im Sinne einer Dichtungswissenschaft handelt es sich viel eher um Reflexionen, Assoziationsreihungen, um einen „umfassenden Exkurs über das Schreiben, die Sprache, das Denken und die menschliche Existenz schlechthin“ (Ibler 1995: 247). Ibler bezeichnet *Lazebník* als „artifizierten Metatext“, der seinen Status im steten Oszillieren zwischen „geplantem Paratext

¹²⁹ Zu dem Urteil, ohne die Kenntnis der Publikationsphase 1928-1933 seien die Werke aus der Frühphase nur fragmentarisch zu verstehen, kommt auch Věra Linhartová. Vgl. Linhartová 1964: 54.

¹³⁰ Vgl. L: 10. Das Buch umfaßt neben *Lazebník* die Erzählungen *Long is the Way to Tipperary*, *Správkáři loutek*, *Valná hromada*, *Ela*. Aus dem parallel zur Herausgabe von *Lazebník* veröffentlichten Kommentar *Lazebníkův ranec* (LR) – *Der Ranzen des Baders* erfährt man allerdings: „*Lazebník* není sbírkou novel, není sbírkou ‚próz‘. Bylo-li zde v Aventinu kdy oznamováno, že jde ‚o rozměrný pamflet-poetiku a čtyři prózy, v nichž se autor snažil poetiku onu realizovat‘, šlo jen o hrubou definici ad usum delphini. Úvodní *Lazebník* není žádnou malířskou patronou na konfekci zbytku. Vztah jeho k celku je stejný jako vztah všech kusů ostatních“ (LR: 206). – „*Lazebník* ist keine Novellensammlung, keine Prosasammlung. Sollte man jemals hier im Verlag Aventinum verkündet haben, es handele sich ‚um eine umfangreiche Pamphlet-Poetik und vier Prosatexte, in denen der Autor versuchte, jene Poetik zu realisieren‘, so ging es nur um eine grobe Definition für den Gebrauch des Durchlauchtigsten Dauphins. Der einführende Bader ist keine Farbpatrone für die Konfektion des Restes. Seine Beziehung zum Ganzen ist die gleiche wie die Beziehung aller anderen Stücke“.

(,Vorbemerkung‘)“ und einem „autonomen Text“ erhält (Ibler 1995: 255). Angesichts des Nebeneinanders (mindestens zweier) verschiedener Textkategorien läßt sich, ähnlich wie bei der frühen Erzählung *Prázdná židle*, von einem ‚gedoppelten Text‘ sprechen.

Obwohl Weiner in *Lazebníkův ranec* (*Der Ranzen des Baders*) beteuert¹³¹: „Mám rád Lazebníka, a nepřestanu ho míti rád“ (LR: 202) – „Ich mag den Bader, und ich werde nicht aufhören, ihn zu mögen“, bewertet er den Text als „vergeblich“ („marným“, LR: 200). Reinhard Ibler wendet die Formulierung „Poetik der Vergeblichkeit“ an. Die Unmöglichkeit, in *Prázdná židle* eine Erzählung zu schreiben, erscheint hier als „die Unmöglichkeit, eine Poetik zu schreiben“ (Ibler 1995: 250f. und 266).

Ich-zentrierte Poetik im Kontext einer Triplizität von Text, Autor und Kunst

Das Sprecher-Subjekt in *Prázdná židle* wirft Fragen nach Inspiration und schöpferischer Umsetzung auf und verknüpft die Textproduktionsbedingungen eindeutig mit der Person des Erzählenden und darüber hinausgehend mit der des Autors. Das poetische Konzept, das dem *Lazebník* zugrunde liegt, ist substantiell subjektbezogen. Schon der personale Titel weist auf ein tätiges Subjekt hin: *Lazebník – Der Bader*. Abgesehen von dem vorangestellten Motto – „[...] die Zunft der Bader stand in verächtlichem Ruf [...]“ – „[...] Cech lazebnický byl v opovržení [...]“ – findet sich in der ‚Poetik‘ oder in einer der Erzählungen im gleichnamigen Buch kein weiterer Bezug auf den Titel. Dennoch wertet ihn Reinhard Ibler zu Recht als „ein semiotisches Signal, das im Verlauf der Textrezeption als – zumindest unterschwelliger – semantischer Hintergrund erhalten bleibt“ (Ibler 1995: 265). Ibler geht von einer Analogie von Dichter und Bader als Intention der Titelwahl Weiners aus:

„[...] Bader und Dichter [...] ‚wildern‘ gewissermaßen ‚im fremden Revier‘, beide verfügen nicht über ein einheitliches Berufsbild, sondern sehen sich immer wieder vor zum Teil sehr unterschiedliche Aufgaben gestellt, beide sind leicht Anfeindungen von den verschiedensten Seiten her ausgesetzt und werden häufig nicht ernst-

¹³¹ *Rozpravy Aventina* 5 (1929/30), Nr. 8, S. 89/90 am 14.11.1929. Hier zitiert aus: Richard Weiner: *Spisy III. Lazebník, Hra doopravdy*, Praha 1998, 200-207 (LR). Der Autor schätzte *Lazebník* wohl selbst als äußerst kompliziert und schwierig ein, da er parallel zur Buchveröffentlichung einen Kommentar publizierte.

genommen. [...] Auch Weiner, der Suchende, der Unverstandene und der Moralist, mag sich innerhalb der festen, programmatischen Positionen seiner Gilde in gewisser Weise wie ein Bader vorgekommen sein“ (Ibler 1995: 266; vgl. Kap. 1.2).

Somit ist der zunächst unverständlich wirkende Titel durchaus „die konzieste Information über den Text, eine in wenige Lexeme gefaßte Vororientierung“ (Erika Greber; zit. nach Ibler 1995: 265). Er signalisiert die Verständnisleitlinie und Rezeptionsperspektive, aus der heraus eine Lesart für den vorliegenden Text entwickelt werden kann. In deren Zentrum steht eine Ich-bezogene Poetik und eine subjektive Auseinandersetzung mit ‚Welt‘ und ‚Wort‘. Letztlich wird die antithetisch formulierte Leitfrage verfolgt:

„Kteráže to andělská, kteráže to d’ábelská moc pudí básníka, aby uveřejňoval?“ (LR: 200).

„Welche engelsgleiche und welche teuflische Macht treibt eigentlich den Dichter zu veröffentlichen?“

Binär strukturiert sind nach Weiners Verständnis nicht nur Ursache, sondern auch Wirkung dichterischen oder allgemein künstlerischen Handelns. Zu den Aufgaben der Kunst gehört es, „Wonne und Gebet [...], Begierde und Befriedigung, Schwäche und Stärkung, die enge Verschmelzung von allem [...] und Oasen im Alltagsleben“ zu sein¹³². Solch große Worte gehen auf den ersten Blick eine Synthese mit einem elitären Selbstverständnis des Künstlers als „Eingeweihter“ und „Auserwählter“ (B: 123) ein, dessen Berufung in der Rettung besteht:

„Není básníka hodného toho jména, aniž s naprostou jistotou věděl, že se může státi spasitelem, či abychom nepřeháněli, osvoboditelem, rádcem, pomocníkem, dobrým dělníkem, kýmsi docela nepostrádatelným [...]“ (L: 82).

„Es gibt keinen Dichter, oder er trüge diesen Namen zu Unrecht, der nicht mit absoluter Sicherheit wüßte, daß er zum Retter werden kann oder, um nicht zu übertrei-

¹³² B: 123f. „[...] rozkoší a modlitbou, žádostí a vyplněním, slabostí a posilou, těsným sloučenstvím všeho“, „oázami všedního života“; „člověk, posvěcený, [...] vyvolený“ (L: 77).

ben, zum Befreier, Ratgeber, Helfer, zu einem guten Arbeiter, zu jemand ganz Unentbehrlichem [...]“ (B: 132).

Von diesem Selbstbild gilt es jedoch Abstand zu nehmen, da es ein trügerisches ist. Der Schriftsteller ist seiner Aufgabe entbunden in gleichem Maß, wie die Literatur autonom und zweckfrei ist. „Seine Funktion selbst kann nur paradoxer Natur sein: er provoziert und beschwört zugleich, formal gesehen ist sein Wort frei, der Institution der literarischen Sprache entzogen [...]“ (Barthes 1981: 52). Der Schriftsteller der Gegenwart jongliert mit Worten, agiert als „Zauberer“ (Barthes 1981: 53). Als ein ‚entpflichteter Zauberer‘ entwirft sich auch der fingierte Autor in *Lazebník*: Das Sprecher-Subjekt proklamiert für das Kunstschaffen keine Norm oder Wertung, favorisiert kein bestimmtes philosophisches oder ästhetisches Credo, „denn der Geist weht, wohin er will“¹³³.

Mit dem Appell an die Zweckfreiheit der Literatur¹³⁴, die im Kontext der tschechischen Nationalliteratur eine erheblich größere Sprengkraft besitzt als im Kontext z. B. der deutschen oder französischen Literatur, geht Weiner konform mit Postulaten und Programmen der europäischen Moderne und Avantgarde¹³⁵.

¹³³ „Nebot‘ duch fouká tamtudy, kudy chce [...]“ (L: 80). Deutsche Übersetzungen, die nicht mit einer Seitenangabe aus dem *Bader* in der Übersetzung von P. Urban versehen sind, stammen von mir, da ich in den betreffenden Fällen eine variierte Übersetzung für passender hielt.

¹³⁴ „Nejprve staví se proti jakékoliv služebnosti, tendenčnosti a dobovosti umění, jelikož ‚vše, na čem leží, je mimo dobu‘“ (Rutte 1929b: o. S.) – „In erster Linie wendet er sich gegen jegliche Dienstbarkeit, jegliches Tendenziöse und Zeitgemäße der Kunst, weil ‚alles, worauf es ankommt, außerhalb der Zeit ist‘“. Vgl. auch die Einschätzung eines anderen *Lazebník*-Rezensenten, der unter dem Kürzel ‚G.‘ schreibt: „Umění je Weinerovi přímo protichůdné vší ideí a tendenci, vší dobovosti, racionálním zajmům spravedlnosti, sociálnosti a melioračním snahám všech odstínů“ (G. 1929: o. S.) – „Die Kunst ist für Weiner geradewegs diametral entgegengesetzt allen Ideen und Tendenzen, allem Zeitgemäßen, den rationalen Interessen der Gerechtigkeit, des Sozialen und den Meliorationsbemühungen aller Schattierungen“.

¹³⁵ Die tschechische Literatur erweist sich in besonderem Maß als Paradigma politisch engagierter Literatur. Im 19. Jahrhundert, seit der Zeit der ‚Nationalen Wiedergeburt‘, der ‚národní obrození‘, schwankt die tschechische Literatur zwischen einer pädagogischen Aufgabe, eine eigenständige Kulturnation hervorzubringen und zu stärken, und dem Anspruch auf poetische Autonomie. Selbst im 20. Jahrhundert (bis hin zur Dissidentenliteratur der 70er und 80er Jahre) gelingt kaum eine umfangreiche, konsequente Loslösung, auch nicht in der Moderne, deren formulierte Programmatik auf literarischer Autonomie basiert. Das Manifest *Česká moderna* greift von literarischen Standpunkten auf politische und ökonomische Programmpunkte über (nachzulesen in: F. X. Šalda: *Kritické projevy* 2. Praha 1950, 361-363). Vgl. dazu auch Kap. 1.2, Anm. 21. Zu den konsequentesten Vertretern einer unabhängigen Moderne gehören Richard Weiner und Ladislav Klíma.

Bei allen unterschiedlichen Strömungen innerhalb der Moderne gibt es ein konstitutives Moment: die Aufgabe der Sinnkonstruktion geht einher mit dem Zusammenbruch der auktorialen Werkherrschaft, mit dem Zurücktreten des auktorialen Ich hinter das Selbst der Sprache (vgl. Ingold 1993: 8). Damit geht der Autor einer „tautologischen Tätigkeit“ nach: „Nicht, daß der Schriftsteller reine Essentia sei: er handelt, aber seine Handlung ist seinem Objekt immanent, sie ist paradoxerweise auf sein eigenes Instrument, die Sprache gerichtet“ (Barthes 1981: 45f.).

„Der allwissende Autor, der Autor als Schöpfer, als Demiurg nimmt seinen Abschied, um sich fortan als ‚geheimer Rat‘ (Sekretär) in den Dienst der Sprache zu stellen [...] Durch diesen Abschied wird das auktoriale Ich in einen Zustand der Trennung von sich selbst versetzt, der sprechende Mensch, der schreibende Autor [...] begreift sich, seit Rimbaud, als ‚e i n A n d e r e r ‘ [...]“ (Ingold 1993: 12; Hervorh. S. W.).

Wie auch in *Prázdná židle* teilt sich das Sprecher-Subjekt in eine zweifache Persönlichkeit¹³⁶; eine Beobachtung, die auch Miroslav Rutte macht:

„Vnitřní rozdvojenost, tak typická pro Weinera, objevuje se hned v jeho úvodní studii, již dal podnadpis poetika: máte dojem, jako by ony stránky psali současně dva lidé, z nichž jeden trpělivě analyzuje každý pojem i slovo, a druhý se posmívá slovům a takřka úmyslně rozmetává jejich logické hranice“ (Rutte 1929b: o. S.).

„Die innere Gespaltenheit, so typisch für Weiner, zeigt sich gleich in seiner Eingangsstudie, der er den Untertitel Poetik gab: man hat den Eindruck, als ob diese Seiten gleichzeitig zwei Leute geschrieben hätten, von denen einer geduldig jeden Begriff und jedes Wort analysiert, und der andere sich über die Wörter lustig macht und sich geradezu absichtlich über ihre logischen Grenzen hinwegsetzt“.

Den Anderen entwirft das Sprecher-Subjekt in *Lazebník* aber auch im Dialog mit einer fiktiven Leserschaft. Analog zum Begriff des gedoppelten oder duplikativen Textes tritt hier ein duplikativer Autor in Erscheinung, denn die Anrede ist primär „gedankliches Konstrukt, Bestandteil seines Bewußt-

¹³⁶ Otokar Fischer glaubt ebenso „dvojník či dvojnictví“ – „einen Doppelgänger oder eine Doppelgängerschaft“ im *Lazebník* entdecken zu können; so äußert er sich jedenfalls am 31.12.1929 in einem Brief an Weiner.

seins“, also autoreferentiell. Heteroreferentielle Funktion übernimmt sie am deutlichsten dort, wo konkret tschechische Literaturkritiker, wie z. B. Miroslav Rutte, angesprochen werden (L: 99; vgl. Ibler 1995: 248f.; hier Ausführliches zur „Dialogizität des Redediskurses“ in *Lazebník*).

Funktion und Gestaltung des Dialogs zeigen aber auch, daß uns in *Lazebník* ein wesentlich autonomeres schreibendes Ich als in *Prázdná židle* begegnet. Nicht mehr nur Werbung, sondern primär Warnung vor zu großer Einflußnahme treibt das Sprecher-Subjekt zur Leseranrede¹³⁷. Das Verhältnis zwischen Autor und Leser ist ein primär skeptisches, konkurrierendes und oppositionelles:

„Spisovatelův vztah k čtenáři určován zpravidla tím, tento že pokládá onoho za pokrytce, ne-li za lháře, onen tohoto pak za nevěřícího Tomáše. Odtud všechna ta osudná nedorozumění. Odtud i cosi horšího: to, že čtenář, aby svou nevěru ošálil, se staví nedoslýchavým; to, že spisovatel se posléze opravdu jme lhát, až se práší, protože ví, že ta nejnestoudnější lež se nejnadhěji pašuje tehdy, pronásíme-li ji jako pravdu. – Neoddávám se přeludům; nenamlouvám si, že mi čtenář naměří jinak než druhým. Lžu a metám kozelce jako ostatní... myslí si. Neměl by spouštět z paměti, že mi na tom nesejde. Nesejde nikoliv snad proto, že bych čtenářem jaksi docela výjimečně pohrdal, nýbrž proto, že není nic tak závažné jako nahost věcí a nic lhostejnějšího než myšlenka, tedy soud, tedy to, co si kdo o čem myslí“ (L: 33).

„Das Verhältnis des Lesers zum Schriftsteller ist in der Regel dadurch bestimmt, daß dieser den anderen für einen Heuchler, ja, für einen Lügner hält, und der andere diesen für einen Ungläubigen Thomas. Daher all die fatalen Mißverständnisse. Daher noch etwas Schlimmeres: daß sich der Leser, nur um seinen Unglauben zu überlisten, schwerhörig stellt; und daß der Schriftsteller schließlich in der Tat das Blaue vom Himmel herunterlügt, weil er weiß, daß die unverschämteste Lüge am besten dann zu schmuggeln ist, tragen wir sie als Wahrheit vor. – Ich mache mir keine Illusionen; ich rede mir nicht ein, daß mir der Leser anderes entgegenbrächte als anderen. Ich lüge und schlage Purzelbäume wie alle anderen auch... denkt er. Er sollte nicht aus dem Gedächtnis verlieren, daß es mir darum nicht geht. Nicht etwa, weil ich den Leser ganz besonders verachte, sondern weil nichts so bedeutsam ist wie die Nacktheit der Dinge, und nichts gleichgültiger als der Gedanke, also das Urteil, also das, was jemand über etwas denkt“ (B: 48).

¹³⁷ „V a r u j i čtenáře, aby nenaléhal“ (L: 19; Hervorh. S. W.) – „Ich warne den Leser davor, zu drängen“ (B: 24).

Das Sprecher-Subjekt trägt also eine gewisse Indifferenz dem Leser und damit einer extraliterarischen Aufgabe gegenüber zur Schau, die eine Konzentration auf Text und Sprache fordert.

Sprache und Sprachversagen

„Zapomenout na tonoucího! Myslit na rýsovací hřebíčky, to jest pamatovat na rýsovací hřebíčky!“ (L: 25).

„Den Ertrinkenden vergessen! An Reißzwecken denken, das heißt Reißzwecken erinnern!“ (B: 35).

Bei der Absage an eine literarische Außenorientierung zugunsten des ‚Wortmaterials‘ stehen dem Autor ‚Reißzwecken‘ („rýsovací hřebíčky“) und ‚Sesam-Wörter‘ („slovy-sézamy“, vgl. L: 15 / B: 18) zur Seite, die weit mehr auf sich selbst zurückweisen als die Objektwelt zu chiffrieren:

„Pán chce být za každou cenu apartní! Pán chce být hermetický! – Ani dost málo. Jde mi prostě o to, že [...] slova nejsou pouze prostředníky a pomáhači marných asociací tvořících kruh, totiž asociací, které vězní [...], nýbrž že žijí svéprávně, mají vlastní barvu, tvar, krásu či šerednost, etiku, zkrátka že jsou jakoby pukajícými kuklami, z nichž z každé vybřídá nový a úplný svět“ (L. 94f.).

„Der Herr will um jeden Preis originell sein! Der Herr will hermetisch sein! – Nicht im geringsten. Es geht mir einfach darum, daß [...] die Wörter nicht bloß Mittler und Helfer für vergebliche, einen Kreis bildende Assoziationen sind, nämlich Assoziationen, die gefangen halten [...], sondern daß sie eigenberechtigt leben, eigene Farbe, Form, Schönheit oder Häßlichkeit haben, eine eigene Ethik, kurz, daß sie sind wie aufplatzende Puppen, aus denen aus jeder eine neue und ganz eigene Welt quillt“.

Der Begriff ‚Reißzwecken‘ wird zuerst in bezug auf Namen genannt: P. S., Kavjde und Beltram, denen wir in der Erzählung *Long is the Way to Tipperary* begegnen, seien nur „Klangfolgen“, um die sich Verfahren und Sujet (wenn von einem solchen überhaupt noch gesprochen werden kann) formieren (vgl. L: 14ff. / B: 19ff.). In *Prázdná židle* erklärt Weiner den Titel, also den Namen einer Erzählung, zu Impuls und Inspiration seines Schaffens, die er

unbedingt benötigt: „[...] nedovedu napsati nic, čemu jsem už předem nedal jména“ (PŽ: 371) – „[...] ich bringe es nicht fertig, irgendetwas zu schreiben, dem ich nicht schon zuvor einen Namen gegeben habe“. Was keinen Namen hat, existiert nicht, weil es der begrifflich-wahrnehmbaren Welt entzogen ist. Der Name ist gleichsam Persönlichkeitsmarker, mittels dem wir ein Objekt von einem anderen unterscheiden, ihm also seine spezifische Identität zuordnen. Dieses Spezifikum ist in *Lazebník* zur ‚Reißzwecke‘ reduziert¹³⁸, der allerdings neben einem breiten Assoziationspektrum innovative Funktion zugebilligt wird. Gerade die ‚Reißzwecken-Wörter‘ haben das Potential, die Wirklichkeit neu zu fixieren und die Diskrepanz zwischen Wort und Wirklichkeit aufzuheben¹³⁹.

Die Unzulänglichkeit von Sprache wird in *Prázdná židle* auf bestimmte Themenbereiche begrenzt (z. B. das Irrationale, das Entsetzen). Gleichzeitig vollzieht sich der geradezu absurd wirkende Versuch, gescheitertes Erzählen mittels eines Erzählvorgangs darzustellen. In *Lazebník* versagt Sprache bei der Darstellung von Welt *generell*.

„Není to říci; neboť slova jsou paklíči, z nichž každý otvírá vše, tedy nic zvlášť; není co zobrazit, neboť obraz, jenž se vloupal aspoň na povrch, je už lupičem jak sepatří slavným; a zbytečná i zaklínadla nejmocnějších čarodějů, snaží-li se vylákat na věcech přiznání k jejich věčnosti [...]“ (L: 22).

„Es gibt nichts zu sagen; denn Wörter sind Dietriche, von denen jeder alles aufschließt, also eigentlich nichts; es gibt nichts abzubilden, denn das Bild, das zumindest an der Oberfläche einen Einbruch verübt hat, ist bereits ein allseits und sattem bekannter Verbrecher; und nutzlos auch die Zauberformeln der mächtigsten Zauberer, bemühen sie sich, den Dingen ein Bekenntnis zu ihrer Dinghaftigkeit zu entlocken [...]“ (B: 30).

Die hier konstatierte Sprachkrise – im Sinne einer Störung in der Beziehung zwischen Objektwelt und ihrer sprachlichen Fixierung – ist kein indivi-

¹³⁸ „Nám rýsovací hřebíčky ani p r v k y nejsou; posloužíme si jimi jedině, abycom uhranuli marnost, kterou vypocuje osud, jemuž neujdeme, a libovůle, která k němu žene“ (L: 99; Hervorh. im Original) – „Die Reißzwecken sind für uns nicht einmal E l e m e n t e ; wir bedienen uns ihrer lediglich, um die Vergeblichkeit zu bannen, die vom Schicksal ausgeschwitzte, und die Willkür, die es bedrängt“ (B: 160; Hervorh. im Original).

¹³⁹ Chalupecký 1992: 63. Vgl. hierzu weiterführend Kap. 3.4.1 zu *Judentum und Sprache*.

duelles Problem Weiners, sondern eines der herausragenden Kennzeichen der Moderne:

„Die Wörter treffen die Dinge nicht mehr. Am Anfang der modernen Literatur gibt es daher nicht nur eine Krise der überlieferten Sinnordnungen, die durch neue Wirklichkeitserfahrungen ausgelöst wird, sondern es gibt auch – notwendigerweise – eine Krise der Sprache“ (Steinmetz 1996: 223).

Der Erfahrung sprachlicher Begrenzung liegt eine **Nicht-Identität** von Wort und Wirklichkeit zugrunde¹⁴⁰ und konkretisiert sich im vorliegenden Text in den angestregten Bemühungen des Sprecher-Subjektes, die richtigen Worte und Formulierungen zu treffen¹⁴¹. Dabei sitzt es um halb sechs Uhr zur Apéritifzeit im Kaffeehaus (darin signalisiert es Übereinstimmung mit Gewohnheiten des Autors Weiner) und fordert, den Satzbau wie „Krücken“ und die Morphologie wie eine „überflüssige Maske, die Lügner aufsetzen, um ihre Verlegenheit zu verbergen“, wegzuwerfen, denn Wörter sind „nur Sand in unseren Augen“¹⁴².

„Kdo by se nebyl už dovtípil, naší klecí že je odstíněná, skladná, metodická a spořádaná řeč lidstev, ‚dospěvších vysokého stupně civilizace‘, a její podařená odnož: foneticko-analytické písmo! Lučavka a skalpel. Sonda, nořená dryáěnicky do nevyjádřitelného opravdu dobrala“ (L: 10f.).

¹⁴⁰ Die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens und die damit verbundene Unmöglichkeit einer Übereinstimmung (einer Identität) von Sprache und Welt sind immer wieder Gegenstand sprachphilosophischer Betrachtungen. Adorno formuliert in der *Negativen Dialektik* als Grundessenz philosophischer Fragestellungen und Reflexionen „[...] die Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen“ (Wellmer 1985: 12). Befremdlich dagegen erscheinen Überlegungen Wolfgang Iser's, „ob Identität wirklich mit einem der vielen Begriffe von ihr identisch ist?“ (Iser 1979: 728). Wie kann Iser ernsthaft davon ausgehen, daß i r g e n d e i n Begriff mit damit bezeichneten Phänomenen oder Vorstellungen identisch sei?

¹⁴¹ „První věta, a všechno se už kymácí: pochybnost, dostojím-li slibu, slibuje pouhých několik slov; a skrupule, nebylo-li by mé myšlence odpovídalo lépe, kdybych byl řekl spíše, že se mě zmocnil n á h l ý pocit nezbytí, než se mě zmocnil náhle. Rozpaky dotěrné poctivosti!“ (L: 9; Hervorh. im Original) – „Der erste Satz, und schon gerät alles ins Wanken: Zweifel ob ich mein Versprechen halten kann, wenn ich lediglich einige Worte spreche; und Skrupel, ob es meinem Gedanken nicht besser entspräche zu sagen, daß sich meiner ein j ä h e s Gefühl der Notwendigkeit bemächtigte statt zu sagen, es habe sich meiner jäh bemächtigt. Bedenken lästiger Rechtschaffenheit!“ (B: 7; Hervorh. im Original).

¹⁴² B: 8. „[...] odhazuje berle a morfologii jako nepotřebnou masku, kterou nasazují lháři, aby skryli své rozpaky [...] slova jsou jen pískem do očí“ (L: 9).

„Wem wäre noch nicht aufgefallen, daß unser Käfig die nuancierte, zusammenklappbare, methodische und wohlgeordnete Sprache jener Menschheiten ist, ‚die eine hohe Zivilisationsstufe erreicht haben‘, und ihr wohlgelungener Sprößling: die phonetisch-analytische Schrift! Scheidewasser und Skalpell. Sonde, nach Quacksalberart ins Nichtausdrückbare getunkt und mit prahlerischer Gebärde wieder herausgezogen, als hätte sie das Nichtausdrückbare tatsächlich entdeckt“ (B: 10).

„Das Nichtausdrückbare“ löst in *Prázdná židle* beim Sprecher-Subjekt noch Angst und Schrecken aus, hier begegnen uns Resignation, Abgeklärtheit, aber auch Zorn und Wut:

„Jsou v ní hněv a zlost oněch, kdo poznali, že jsou v kleci, a snaží se uniknouti z ní. A marně [...]. Mřížka na dešifrování? Mříž klece, kde nelze nic jiného než obcházet“ (L: 10 und 11f.).

„In ihm stecken die Wut und der Zorn derer, die erkannt haben, daß sie in einem Käfig sitzen, und nun versuchen, aus ihm auszubrechen. Doch vergeblich [...]. Eine Schablone zum Dechiffrieren? Das Gitter des Käfigs, in dem nichts anderes bleibt, als ihn abzuschreiten“ (B: 9 und 11).

Erklärungen, wie Welt und Wirklichkeit beschaffen sind, kann der Schriftsteller nicht bieten, er spricht immer nur über Sprache und die durch sie fiktiv evozierte Welt, „ein mehrdeutiges Produkt des Wirklichen“ (vgl. Barthes 1981: 47): er „schreitet nur den Käfig ab“¹⁴³. Leser und Autor sehen sich konfrontiert mit einer Literatur, die sich einem Botschaftscharakter – außer dem, die Wirklichkeit der Sprache zu thematisieren – verweigert.

¹⁴³ Ob es sich hier um eine bewußte Reminiszenz an Rainer Maria Rilkes Gedicht *Der Panther* (1903) handelt, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Allerdings ist davon auszugehen, daß Weiner den deutschen Dichter kannte. Unabhängig von einigen biographischen Parallelen – beide Dichter wurden in Böhmen geboren, lebten lange Zeit in Paris – lassen sich Übereinstimmungen feststellen. Die erste Zeile des *Panthers* lautet: „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden, daß er nichts mehr hält. / Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben keine Welt“ (Rilke 1984: 261). Wie das Sprecher-Subjekt in *Lazebník* resigniert der Panther und verfolgt keinerlei Intention, ‚Käfig‘ und ‚Welt‘ in einen Zusammenhang zu bringen.

„Poselství odnikud a o ničem, poselství kamenného vrtochu, bez hrozeb a beze slibů [...]. List. [...] teprve teď, když lpí ukřižován, přiznává se, že nikdy neměl koho spasit“ (L: 21 und 22, ohne Hervorh.).

„Botschaft aus dem Nirgends und nichts betreffend, Botschaft einer Laune aus Stein, ohne Drohungen und ohne Versprechungen [...]. Ein Blatt. [...] erst jetzt, da es gekreuzigt dort klebt, bekennt es, daß es nie jemanden habe retten sollen“ (B: 28 und 29; ohne Hervorh.).

So kann die Aufgabe des Dichters nicht darin liegen, extralinguale Erkenntnis zu transportieren (woran der Dichter bereits in *Prázdná židle* scheiterte), sondern lediglich, subjektive Eindrücke an die Oberfläche zu führen: „[...] er muß das Verfahren finden, sie mitzuteilen und sie zu objektivieren – seine Gesichte, seine Träume, seine Erinnerungen“ (B: 132) – „[...] najít způsob, jak sdělit, jak objektivizovat své vidiny, své sny, své vzpomínky“ (L: 82). Autorisiert wird hierfür das freie Assoziieren in Analogie einer Traumtechnik.

Traum - Poetik

„[...] a nejspodnějším smyslem ‚umění‘ je nám všem, těm zde vědomě, těm tam, aniž tušili, aby vyplavilo zapomenuté sny [...]“ (L: 81).

„[...] und der verborgenste Sinn der ‚Kunst‘ ist für uns alle, dem einen bewußt, dem andren, ohne daß er's ahnt, die vergessenen Träume auftauchen zu machen [...]“ (B: 129).

Snářem – Traumbuch sollte die vorliegende ‚Poetik‘ zunächst heißen. Einem Herbarium gleich sollte es Träume aufbewahren, nicht erklären (L: 68). Grundlagen der Traum-Poetik sind keineswegs Positionen und Methoden, die Ende der 20er Jahre in Mode waren. Weiner distanziert sich von den Methoden des Marquis d'Hervey de Saint-Denis, ein Traumgedächtnis zu entwickeln (L: 94 / B: 151), wie auch speziell von Sigmund Freud:

„Nic mi není vzdálenější než vydávat psychanalýzu za bránu k podstatnému ‚proč‘. Sny a vzpomínky zajímají mě jedině jako prvky, respektive jako východiska poetiky“ (L: 93).

„Nichts liegt mir ferner, als die Psychoanalyse zum Tor zum wesentlichen ‚Warum‘ zu erklären. Träume und Erinnerungen interessieren mich nur als Elemente resp. Ausgangspunkte der Poetik“ (B: 150).

Vorrangig von Bedeutung ist nicht die Reduktion von Träumen auf Unbewußtes und Verdrängtes¹⁴⁴. Erklärung und Erkenntnis, wie sie noch in *Prázdná židle* verfolgt werden, sind nicht (mehr) Anliegen der Literatur.

„Sen symbol? Sen jinotaj? Sen výnor cenzurovaného já? Snad to, snad ono. At’ to či ono, lhostejno, protože to i ono je stejně libovolným zájezdem do oblasti před prvotním hříchem“ (L: 65; Hervorh. im Original).

„Der Traum als Symbol? Der Traum als Sinnbild? Der Traum als Ausfluß des zensierten Ich? Vielleicht dies, vielleicht das. Ob dies oder das ist gleichgültig, denn das eine wie das andere ist die unfreiwillige Exkursion an den Ort vor dem Sündenfall“ (B: 102).

„Der Ort vor dem Sündenfall“: Weiners Traumverständnis basiert nicht auf physio-psychologischem Interesse, sondern weist dem Traum eine metaphysische Dimension zu.

„Ráj byl; a rájem byla oblast ‚všeho možného‘, to jest oblast, kde vše je nikoliv jen možné, nýbrž možné tak, že se nečasne“ (L: 25, vgl. auch 27).

„Das Paradies hat es gegeben; und das Paradies war der Ort ‚alles Möglichen‘, das heißt der Ort, wo nicht nur alles möglich ist, sondern so möglich, daß man nicht staunt“ (B: 35, vgl. auch 38)¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Freudianismus bezeichnet Weiner als „Neomystizismus“, „Mystizismus außerhalb Gottes“. Vgl. folgende Anmerkung im *Lazebník* zu einer Bemerkung eines Dritten, die Episode mit den drei Mädchen chiffriere verdrängte Lust auf einen Bordellbesuch. Diese Bemerkung sei „[...] bezeichnend für die Verheerungen, die der Freudianismus angerichtet hat: er hat das Unterbewußte zu einem grobschlächtigen und plumpen Verräter der Sexualität degradiert; den Begriff des Unterbewußten als einer wachen Reserve spiritueller Möglichkeiten zerstört; [...] den Begriff des Unterbewußten als einer geheimen Rettung“ (B: 149f.) – „[...] příznačná pro zkázy, kterých natropil freudismus: degradoval podvědomí na hrubého a nejapného zrádce sexuality; zničil pojem podvědomí jakožto bdělé zásoby možností spirituálních; [...] pojem podvědomí jakožto utajené spásy“ (L: 93).

¹⁴⁵ Wie bereits in Kap. 2 erwähnt, läßt sich Weiners Gedichtband *Mezopotamie* (1928) wie einen lyrischen Spiegeltext zu *Lazebník* lesen. Dem Mythos nach wird das Paradies geographisch in Mesopotamien verortet. In den Gedichten setzt sich Weiner u. a. mit der

Was den Menschen aus seinem paradiesischen Zustand vertreibt, ist sein Wunsch nach Erkenntnis: „Pud k ‚poznání‘ je jedním z atributů lidské bídy“ (L: 28) – „Der Trieb nach ‚Erkenntnis‘ ist eines der Attribute des menschlichen Elends“ (B: 40). Seitdem der Mensch ein Urteilsvermögen und analytisches Denken entwickelt hat und die Welt mittels Sprache kausal-logisch zu erklären trachtet, bestehe das Paradies nicht mehr. Wenn nun der Mensch wenigstens echte Erkenntnisfähigkeit errungen hätte, beklagt das Sprecher-Subjekt, aber was er erhalten habe, sei lediglich „Ausschußware“, ein „erbärmlicher Diebstahl“, den ein „kleinlicher“ Gott mit der Erbsünde hart straft. Adam habe sich wie ein paralytischer Greis prellen lassen¹⁴⁶.

Der Fluch des Menschen liegt also im Wort, in der Sprache begründet¹⁴⁷ und wächst mit dem Selbstbewußtsein des Menschen in sprachlicher Begrifflichkeit, Reflektiertheit und Differenziertheit der Sprache¹⁴⁸.

Während des Träumens nun verlieren Reflexion und kausal-logische Erkenntnis ihre Dominanz für den Menschen (L: 65). Der Traum hebt Paradoxien auf, die Trennung zwischen Paradies und Nicht-Paradies. Er ist für den Träumenden „pekloráj“ – „Höllenparadies“ und „nejvlastnější bůh“ – „ureigenster Gott“, indem er antinomische und polare Strukturen ignoriert und synthetisierend wirkt, d. h. das Paradies besteht dort, wo Spaltungen und Polaritäten aufgehoben sind:

Suche nach poetischem Ausdruck auseinander, also wiederum mit der Unmöglichkeit, mittels Sprache Welt, Phänomene, Gefühle usw. ausdrücken zu können. Vgl. dazu weiterführend Kap. 3.4.1.

¹⁴⁶ B: 36 und 37; „jakoby vabakovaným zbožím“; „ubohý lup“; „nedůtklivý [...] Adam že byl paralytickým kmetem, který se dal napálit“ (L: 26).

¹⁴⁷ Vgl. dazu, wie positiv „die Reiche der Mineralien, der Pflanzen und das der sogenannten stummen Kreatur“, „auf denen die Gnade ruht“, eingeschätzt werden (B: 41 und 52; „říši nerostnou, rostlinnou a takzvanou němou tvář“, „na nichž Milost“, L: 28 und 35). Zu ‚Fluch‘ und ‚Schuld‘ siehe Kap. 3.4.1.

¹⁴⁸ Weiners Beispiele von ‚Eingeborenen‘ wirken auf den ersten Blick recht zweifelhaft und der Sprache des (noch kolonialen) Zeitgeistes verpflichtet, sind aber ironisch zu verstehen: die als „zaostalci“ – „Zurückgebliebene“ Bezeichneten (L: 43) sind in bezug zu sehen zu denen, die „eine hohe Zivilisationsstufe erreicht haben“ – „dospěvších vysokého stupně civilizace“ (L: 11; von Weiner selbst in Anführungszeichen gesetzt). D. h. Weiner polemisiert gegen seine europäischen Zeitgenossen, aber favorisiert, gleichsam einem Zeitgeist-diskurs entsprechend, den ‚schönen Wilden‘, dessen kommerzialisierte Fehlinterpretation er kritisiert (vgl. L: 54-56 / B: 84-87).

„Je to vskutku tak, jako by v něm vřela ‚ano‘ a ‚ne‘ tak rovnocenná, že se navzájem přízračně neutralizují. Je to pekloráj [...]“ (L: 66).

„Es ist wirklich so, als brodelten in ihm das ‚ja‘ und das ‚nein‘ so gleichwertig nebeneinander, daß sie sich gegenseitig auf gespenstische Weise neutralisieren. Es ist das Höllenparadies [...]“ (B: 105).

Weil für Weiner der Traum die Grenzen zum Paradies in bestimmter Weise wieder öffnet, d. h. den Menschen in einen Zustand undeformierter Ursprünglichkeit zurückführt, gilt es einen Weg zu finden, Träume für die Kunst fruchtbar zu machen. Hier treffen sich partiell doch die Positionen von Weiner und Freud, der in seiner *Traumdeutung* (1900) Grundlagen für eine Analogietheorie zwischen Träumen und Schreiben entwickelte (vgl. Kap. 3.1.1, Anm. 122). Weiner zufolge gleicht Kunst „Weltausstellungen von Träumen und Erinnerungen“ (B: 125) – „světelné expozice snů a vzpomínek“ (L: 78f.). Evokative Elemente, traumähnliche Sedimente als kunsttragende Indikatoren zu nutzen, geht nach Weiners Ansicht nicht erst auf den Surrealismus zurück, sondern findet sich in verschiedenen Richtungen, in hohem Maße auch bei dem bereits näher betrachteten Edgar Allan Poe (vgl. L: 79 / B: 126; zu Poe Kap. 3.1.1).

Die Texte, die im Band *Lazebník* der gleichnamigen ‚Poetik‘ nachgeordnet sind, erklärt Weiner zu Traumerzählungen: „Im wesentlichen geht es darum, wie man Träume und Erinnerungen verbal fixiert“¹⁴⁹ und objektiviert (s. o.) – oder wie es Roland Barthes nennt: um die „Institutionalisierung der Subjektivität“ (Barthes 1981: 53). Die Essenz dieser Poetik besteht also in ihrer Analogie zu den Träumen¹⁵⁰. Das Spannungsfeld, in dem der Text oszilliert, ist die Frage nach der Möglichkeit, subjektive, kreative Produktivität in objektive Rezipierbarkeit umzuwandeln, „den ureigensten Gott“ – „nejvlastnější bůh“ öffentlich zu machen.

¹⁴⁹ B: 131; „V podstatě jde o to, jak sny a vzpomínky verbálně u s t á l i t“ (L: 82; Hervorh. im Original).

¹⁵⁰ In der Entstehungszeit des *Lazebník* hat sich Weiner bereits gründlich mit dem Surrealismus auseinandergesetzt, er gilt als einer der ersten, der dem tschechischen Lesepublikum den französischen Surrealismus vorstellt (u. a. mit seinem Artikel *Nadrealismus (Studie)*. In: *Lidové noviny* 32 (1924), Nr. 536 vom 24.10.1932, 7). Dennoch unterscheidet sich Weiner in seinem Traumverständnis von den Surrealisten und Simplisten. Weiner ist original, es geht ihm weder um Erklärungen noch um „Transkriptionen von Träumen“ – „transkripce snů“, sondern gleichsam um „Träume in zweiter Potenz“ – „sny na druhou“ (L: 99 / B: 160).

Schreiben und Identität

Ebenso wie *Prázdná židle* verknüpft *Lazebník* die Frage nach dem schöpferischen Impuls des Künstlers mit der Frage nach persönlicher Identität. So „wurde ein authentisches Schreiben, das auf der Identität des Menschen mit dem gesprochenen und geschriebenen Wort beruht, zum eigentlichen Gegenstand des *Lazebník*“ (Haldimann 1998: 175).

Wie, auf welche Weise begegnet uns nun ‚Identität‘ im vorliegenden Text? Zentrales Bild ist das des Schiffbrüchigen, der „im Wunder lebt“.

„On v zázraku bydlí. Bydlí v zázraku jako v zakletém zámku, [...] z jehož oken jeví se svět p o v ě d o m ý m a n e b ý v a l ý m“ (L: 19; Hervorh. S. W.).

„Er wohnt im Wunder. Wohnt im Wunder wie in einem verwunschenen Schloß [...], durch dessen Fenster die Welt b e k a n n t u n d n i e d a g e w e s e n hereinscheint“ (B: 25; Hervorh. S. W.).

Außen- und Innenwelt vermischen sich, die äußere Welt war einst die eigene:

„[...] nezbadaná země, jež se před ním stře, je podivuhodnou obměnou toho, čemu podtud [...] říkával ‚čas, ježž jsem prožil‘“ (L: 20).

„[...] das unerforschte Land, das sich vor ihm erstreckt, eine wundersame Abwandlung dessen [...], was er [...] bisher ‚die Zeit, die ich durchlebt habe‘ nannte“ (B: 25).

Das Wunder besteht demzufolge in der Aufkündigung kausal-logischer Bedingtheiten, wie sie in *Prázdná židle* noch irritierten, jetzt aber zu Maßgabe und Ziel erklärt werden: Die Welt, die nie existiert hat, ist bekannt; das allerdings, was tatsächlich geschehen ist, bleibt unbekannt. Von einer Identität im Sinne der Summe von Erlebnissen, Eindrücken, Empfindungen, von Empirischem und Reflektiertem kann nicht gesprochen werden.

„Bydlí v zázraku [...], protože se tím pění jeho n e p o z n a n é a nyní už n a v ě d y n e p o z n a t e l n é j á [...], že se nikdy nic nedálo [...]“ (L: 20; Hervorh. S. W.).

„Er wohnt im Wunder, [...] weil darüber sein u n e r k a n n t e s und nun bereits für immer u n e r k e n n b a r e s Ich [...] in Wallung gerät, daß nie etwas geschehen ist [...]“ (B: 26; Hervorh. S. W.).

In seiner Auseinandersetzung mit dem „unerkannten“ und „für immer unerkennbaren Ich“ verfügt das beschriebene Subjekt nicht über ein ‚Erinnerungssich‘ im Sinne Karl Jaspers’: „Meine Vergangenheit wird mein Spiegel; ich bin, was ich war“, denn: „Das Ich erfaßt sich [...] als Eins im gegenwärtigen Augenblick und als Eins durch die Folge der erinnerten und der künftig gedachten Zeit“ (Jaspers 1956: 32 und 26). Identität und die Suche nach ihr aufzugeben, bedeutet aber auch die Distanz zu sich selbst aufzugeben und damit die Spaltung zwischen ‚Schauspieler‘ und ‚Zuschauer‘, zwischen handelndem Subjekt und beobachtendem Objekt aufzuheben. Jaspers differenziert zwischen ‚Ich‘ und sogenannten ‚Ich-Aspekten‘, die keinesfalls identisch mit dem ‚Ich‘ sind: ‚Körperich‘, ‚soziales Ich‘, ‚Leistungssich‘ und das bereits erwähnte ‚Erinnerungssich‘ (vgl. Jaspers 1956: 24-35). In *Lazebník* proklamiert das Ich ein Zusammenfließen all dieser Aspekte: „Was immer er sieht, hört, fühlt, denkt, ist er selbst; buchstäblich er selbst“ (B: 34) – „Cokoliv zří, slyší, hmatá, myslí, je jím; doslova jím“ (L: 24f.).

Dies deckt sich mit der These Henri Bergsons, die einzige Möglichkeit, sich selbst tatsächlich zu erfassen, bestehe in der Intuition, in der ‚Sympathie‘, ‚Koinzidenz‘ mit Objekten und mit sich selbst (Bergson 1948: 183; vgl. Kap. 3.1.1)¹⁵¹. Zwar ist Bergsons ‚fundamentales Ich‘ wesentlich homogener als die Ich- und Identitätsvorstellungen, die hier bislang thematisiert wurden, da es nahezu identisch mit Bergsons Vorstellung von der Zeit als subjektgebundener *durée* und somit ein bewegliches ‚Fließ-Ich‘ ist. Dennoch weist das Ich im Verständnis Bergsons Doppelaspekte auf: „[...] unsre Perzeptionen, Empfindungen, Emotionen und Vorstellungen stellen sich unter einem doppelten Aspekt dar: der eine scharf umrissen, präzise, doch unpersönlich; der andere verworren, unendlich beweglich und unaussprechlich, weil die Sprache ihn nicht fassen kann, ohne seine Beweglichkeit zu fixieren, noch ihn ihrer alltäglichen Form anzupassen vermag, ohne ihn ins Gebiet des allen Gemeinsamen herabzuziehen“ (Bergson 1949: 107f.). Das Ich ist nicht faßbar durch Sprache –

¹⁵¹ Das ‚Erinnerungssich‘ im Jasperschen Verständnis korrespondiert mit Bergsons These, daß sich das Ich im Gedächtnis entfaltet (Kolakowski 1985: 59).

so stellt es sich auch im *Lazebník* dar. Die konstatierte Koinzidenz wertet den nur kurz zuvor formulierten Grundsatz um:

„Nemůžeš být tím i oním; jste dva“ (L: 23).

„Du kannst nicht eins sein und das andere; ihr seid zwei“ (B: 31).

Die Zusammenführung zweier Pole erfüllt sich lediglich im Traum (vgl. L: 24), wobei im Hintergrund stets die Vorstellung mitzudenken ist, daß der Schlaf (also partiell auch der Traum) „der Bruder des Todes“ ist (vgl. L: 25). Für Jaspers erfüllt sich eine vergleichbare Einheit nur in der Erfahrung und Voraussetzung einer Transzendenz¹⁵².

„Ich selbst bin nichts, wenn ich nur bin. Selbstsein ist die Einheit des Doppelten: auf sich zu stehen und hingegeben sein an Welt und Transzendenz. [...] Wenn ich nicht da bin ohne Welt, so bin ich nicht ich selbst ohne Transzendenz“ (Jaspers 1956: 48; Hervorh. S. W.).

Innerhalb der ‚Poetik‘ *Lazebník* (sowie des Œuvres überhaupt) läßt sich eine polare Struktur erkennen, die mit dem dichotomischen Ziel „überzeugen und ablehnen“ – „přisvědčovat a odpírat“ (L: 34) auf eine bewußte Intention des Schreibenden zurückgeht:

„Moje poetika je dána několika zdánlivými paradoxy: osvětlení přichází z temnot, moudrost od počítaných, spočinout lze jen na soptících vlnách, hladověš-li, zasedni za stůl neprostřený, a chceš-li dohlédnout v nejtěsnější sousedství nekonečna, svěť se tmám“ (L: 81).

„Meine Poetik legt Wert auf einige scheinbare Paradoxa: Erleuchtung kommt aus den Finsternissen, Weisheit von den Toren, ruhen kann man nur auf tosenden Wellen, hast du Hunger, setz dich an einen ungedeckten Tisch, und willst du einen Blick in die allernächste Nachbarschaft des Unendlichen werfen, vertrau dich der Dunkelheit an“ (B: 130).

¹⁵² Eine vergleichbare Bedeutung von Transzendenz und Gott als Garant zeigt sich bei Weiner in der häufigen Nutzung eines religiösen Wortschatzes und in Anspielungen auf biblische Inhalte (Lots Salzsäule, Sodom und Gomorrha, das Paradies, die Schöpfungsgeschichte u. v. m.; vgl. dazu auch Kap. 3.4.1).

Jedoch läßt sich ‚Poetik‘ im Verständnis Weiners, wie ich zu Anfang bereits festgestellt habe, nicht auf die mit diesem Terminus gemeinhin bezeichnete Textsorte reduzieren – der Autor selbst warnt davor:

„Také se slovem ‚poetika‘ je se mít na pozoru. Žádný ‚manifest‘, a nejméně ze všeho manifest literární. Autora nikdy nenapadlo dělat kdákající kvočnu a svolávat kuřátka pod záminkou, že hrozí společné nebezpečí. Není společných nebezpečí, jsou jenom společné strašáky. Lazebník je vádemékum, kniha veskrze jednotná. [...] Lazebník je knihou realistickou, to jako bych řekl knihou života“ (LR: 206 und 207).

„Auch mit dem Wort ‚Poetik‘ ist vorsichtig umzugehen. Kein ‚Manifest‘, und am wenigsten von allem ein literarisches Manifest. Dem Autor fiel niemals ein, die gackernde Glucke zu machen und die Küken zusammenzurufen unter dem Vorwand, daß eine gemeinsame Gefahr drohe. Es gibt keine gemeinsame Gefahr, es sind nur gemeinsame Gespenster. Der Bader ist ein Vademecum, ein Buch durch und durch einheitlich. [...] Der Bader ist ein realistisches Buch, damit will ich sagen, ein Buch des Lebens“.

Weiners Poetik erweist sich als „[...] einzige[r] wahre[r] Schlüssel [...] zum Leben, der die Poetik ist“ (B: 49) – „jedin[ý] opravdov[ý] klíč [...] k životu, kterým jest poetika“ (L: 34). Diese Funktionserweiterung zu einer „Erklärung des Lebens“ (Ibler 1995: 253; Hervorh. im Original) bezieht sich nicht nur auf das Leben generell, die menschliche Existenz im allgemeinen, sondern im besonderen auf die Existenz des schreibenden Ichs und des sich dahinter verbergenden Autors. So metaphorisiert Weiner in *Lazebníkův ranec*: „Der Bader ist der Sprengmeister des Hauses, das ich bin“ – „Lazebník je dynamitářem domu, kterým jsem já“ (LR: 203). Schreiben und Existenz gehen ineinander über: Das „weiße Blatt“, auf das der Autor schreibt, ist „wie ein erblindeter Spiegel“, der „alles aufgesogen [hat], wodurch wir wir selbst sind“. In diesem „Spiegelgefängnis“ erkennt das Sprecher-Subjekt, daß es „nicht mehr [ist] als [sein] treuestes Zeichen“¹⁵³. Unterstrichen wird die rela-

¹⁵³ „Na bílý papír bíle tisknu“ – „Auf weißes Papier weiß drucke ich“; „jakoby zrcadlem osleplým [...] vpila vše, čím jsme sebou“; „zrcadlové své vézení“; „že nejsem nic víc než nejděrnějším svým znamením“ (L: 97 und 98). Vgl. zu dieser Textstelle auch Kap. 3.4.1.

tive, subjektive Dimension der Poetik durch das exponierte Finalwort „J á“ – „I c h“, mit dem die Poetik schließt (L: 100).

„Tak jako by šlo o něco jiného než o to, jak se dorozumět se sebou s a m ý m ! Nám nelze právě toho. Ďáblová všetečnost vnukla nám víru v přelud poznání dialektického, a dialektika, rarach, prohání nás v kruhu jako psa, honícího se za svým ocase. Na obelhání druhých řeč nestačí; na vlastní přesvědčení, na vlastní stížení ještě méně“ (L: 11; Hervorh. S. W.).

„Als ob es um etwas anderes ginge als darum, wie man sich mit sich selbst verständigt! Uns ist gerade dies unmöglich. Diabolischer Fürwitz hat uns den Glauben an das Phantom der dialektischen Erkenntnis eingegeben, und die Dialektik, dieser Teufel, jagt uns im Kreis wie einen Hund, der seinem eigenen Schwanz nachjagt. Zum Belügen anderer reicht die Sprache nicht aus; zum Überzeugen seiner selbst, zum Erreichen seiner selbst, noch weniger“ (B: 11; Hervorh. S. W.).

Die Position, literarisches Schreiben resultiere aus dem Drang des Schreibenden, sich mit sich selbst zu verständigen, über sich selbst zu reflektieren, deckt sich mit der Ansicht Karl Jaspers' über die Fähigkeit und Möglichkeit des Einzelnen zur Selbstreflexion. Diese Selbstreflexion bleibt nicht einem rezeptiven Moment verhaftet, sondern entwickelt kreative Wirksamkeit. Unter diesem Blickwinkel erscheint die Verbindung einer Poetik als Theorie einer Dichtkunst und einer gleichzeitigen Reflexion über das Leben, über Existenz und Identität keineswegs paradox, sondern geradezu schlüssig.

„Sie [die Selbstreflexion] ist nicht Selbststudium, sondern S e l b s t k o m m u - n i k a t i o n und verwirklicht sich nicht als Erkenntnis, sondern als Selbstschöpfung“ (Jaspers 1956: 39; Hervorh. im Original).

Nach Karl Jaspers erfährt Existenz Sinn und Spürbarkeit durch sogenannte Grenzsituationen wie Tod, Leiden, Kampf und Schuld (vgl. Jaspers 1956: 210-249). Die Grenzen der Sprache, der Erkenntnis, des Seins und der Kunst: dies sind die Isotopien, die Reinhard Ibler in *Lazebník* auslotet (Ibler 1995: 256). Auf die inhaltlichen Kohärenzen zwischen Jaspers und Weiner weist Ibler kurz hin, führt die Grenzthematisierung in Leben und Kunst bei Weiner aber ansonsten auf den Kontakt mit den Simplisten zurück (vgl. Ibler 1995: 260 und 261).

Die Einflüsse der Pariser Literaturszene – aber nicht beschränkt auf die Simplisten – sind in der Tat nicht zu übersehen.

Surrealistische Einflüsse: *Traité du style* von Louis Aragon

Diesem Kapitel habe ich ein Motto von Louis Aragon vorangestellt, das eine weitreichende Beziehung zu *Lazebník* hat. Eine nähere Betrachtung des Traktats, das häufig als drittes Manifest des Surrealismus bezeichnet wird, erweckt den Eindruck, es handle sich bei *Lazebník* und *Traité du style* nicht nur um typologisch, sondern um genetisch verwandte Texte¹⁵⁴. Zunächst fällt eine gewisse Übereinstimmung in der Titelwahl auf. *Traité du style* (1928) und *Lazebník. Poetika* (1929): beide Titel irritieren, brechen die Gattungsgrenzen auf und implantieren ihren ‚Dichtungstheorien‘ Exkurse über die Welt und das Leben. Allerdings schätzt Aragon sein Traktat weit weniger als „Schlüssel [...] zum Leben“ (B: 49) – „klíč [...] k životu“ (L: 34) ein als Weiner:

„Je suis un homme qui n'a pas la clef d'une porte qui n'existe pas. La vie est un fait, et en tant que telle indiscutable“ (Aragon 1980: 92).

„Ich bin ein Mensch, der nicht den Schlüssel hat zu einer Tür, die nicht existiert. Das Leben ist eine Tatsache, und als solche nicht zu diskutieren“.

Obwohl Aragons Sprachstil rüder, provokanter, fäkalischer ist und Abweichungen im Themenspektrum existieren – Aragon ‚politisiert‘ mehr –, wirkt *Traité du style* wie ein Stichwortverzeichnis zu *Lazebník*.

In beiden Texten begegnen uns

- eine Auseinandersetzung mit Literaturkritikern und der Vorwurf, kein Verständnis für die Literatur der Autoren zu haben;
- eine häufige Leseransprache, die den Abhandlungen dialogische Dynamik verleiht. Jedoch gehen Aragon und Weiner nicht in devoter Freundlichkeit

¹⁵⁴ In einer Rezension zu *Lazebník* findet sich die Bemerkung: „[...] jsou v ni však zcela určitě prvky nadrealistické; myslím zvlášt' na L. Aragona, jehož ‚Traité du style‘ se Weinerova knížka blíží i svou formou [...]. Nemluvím tu ovšem o nějaké závislosti. Jde o příbuznost básnických typů“ (G. 1929: o. S.) – „[...] ganz bestimmt enthält es surrealistische Elemente; ich denke besonders an L. Aragon, dessen ‚Traité du style‘ eine Nähe zu Weiners Buch auch in der Form aufweist [...]. Ich spreche hier jedoch nicht über irgendwelche Abhängigkeiten. Es geht um die Verwandtschaft von Dichtertypen“.

mit ihren Lesern um: der eine beschimpft sie als „faule Sklaven ihrer Assoziationen“ (L: 15 / B: 18), der andere als „Querulanten“, deren Klage „uns nicht wieder zu den abgegriffenen Metaphern bringen wird, dazu, die Pantoffeln der Gewohnheit anzuziehen“ – „emmerdeurs“, „cela ne nous fera pas retourner aux métaphores usées, chausser les pantoufles de l'habitude“ (Aragon 1980: 139);

- die namentliche Nennung von Philippe Soupault¹⁵⁵;
- Polemik und Abgrenzung gegen Freud und den Freudianismus¹⁵⁶;
- Mineralien, Steine, Pflanzen, die in ihrer Unbewußtheit als ‚glücklich‘ eingeschätzt werden¹⁵⁷;
- die Grenzen der Sprache. Eines der zentralen Themen findet sich konzentriert auch in dem vorangestellten Motto: „[...] la vie est un langage, l'écriture un tout autre. Leurs grammaires ne sont pas interchangeables“ (Aragon 1980: 228) „[...] das Leben ist eine Sprache, das Schreiben eine ganz andere. Ihre Grammatiken sind nicht austauschbar“;
- der Traum als dichterische Inspirationsquelle. Traumberichte werden zu Literatur erklärt und die „Reinheit des Traumes“ verteidigt. Weiners Traumtheorien habe ich bereits ausführlich besprochen, er situiert im übertragenen Sinn den Traum im ‚Paradies‘;
- das Paradies. Die gleiche Breite, die dieser Begriff bei Weiner einnimmt, überrascht uns bei Aragon. Weiner scheint auf Aragons These „Il n'y a pas de paradis“ (Aragon 1980: 108) – „Es gibt kein Paradies!“ direkt geantwortet haben: „Ráj byl“ (L: 25) – „Das Paradies hat es gegeben“ (B: 35).
- der Appell an ein ‚moralisches Schreiben‘:

„Proč se hanbí [t.j. básníci; S.W.], udá-li se jim býti moralisty, to jest udá-li se jim p ř i p o m e n o u t o d p o v ě d n o s t a p ř i p o m í n k o u o n o u m é n í t l i d i v s o l n é s l o u p y , d é l a t z n i c h s o l n é s l o u p y“ (L: 70; Hervorh. im Original).

¹⁵⁵ Aragon polemisiert gegen Philippe Soupault, „der seit einer zunehmenden Anzahl von Jahren Literatur mit dem Verb *aufbrechen* macht“ – „qui fait depuis un nombre croissant d'années de la littérature avec le verbe *partir*“ und die Mode der Reiseliteratur forciert (Aragon 1980: 80ff.; Hervorh. im Original). Richard Weiner läßt auffallenderweise P. S. im *Lazebník* und in *Long is the Way to Tipperary*, einer ‚Reisebeschreibung‘ (sic!), auftreten.

¹⁵⁶ „[...] puisque j'ai vu qu'on traduisait des romanciers freudiens du tchécoslovaque!“ (Aragon 1980: 147) – „[...] man übersetzt freudianische Romanciers aus der Tschechoslowakei!“

¹⁵⁷ Im französischen Surrealismus fällt eine gewisse Vorliebe für bio-geologische Systematik auf. Vgl. z. B. *Histoire naturelle* von Benjamin Péret, Paris 1958.

„Warum schämen sie [die Dichter; S.W.] sich, wenn ihnen zuteil wird, Moralist zu sein, das heißt, wenn ihnen zuteil wird, an die Verantwortung zu erinnern und durch dieses Erinnern Menschen in Salzsäulen zu verwandeln, aus ihnen Salzsäulen zu machen“ (B: 110f.).

„Ils manquent d'allure, ils n'ont plus confiance en leur autorité. [...] Ils rougissent d'être pris pour des pions“ (Aragon 1980: 43) .

„Es fehlt ihnen an Haltung, sie haben kein Vertrauen mehr in ihre Autorität. [...] Sie schämen sich, für Schulmeister gehalten zu werden“.

Die Proklamation einer (wie auch immer definierten) verantwortungsvollen Literatur (vor allem verantwortungsvoll gegenüber der Literatur und der Sprache) weist auf die enge individuelle Bindung zwischen Schriftsteller und Schreiben hin – bei Aragon wie bei Weiner. Der Autor bleibt auktorialer Urheber seiner Literatur, ‚écriture automatique‘ ist keinesfalls ein dichterisches Wundermittel.

„Ainsi le surréalisme n'est pas un refuge contre le style. [...] A part ça, je me refuse à séparer l'un de l'autre deux êtres fictifs, l'auteur et le type qui s'en lave les mains. [...] si j'écris ce n'est pas pur désintéressement [...] je tiens énormément à ce que je dis, et j'en réclame pleinement la responsabilité“ (Aragon 1980: 189 und 231).

„Surrealismus ist also kein Refugium vor dem Stil. [...] Außerdem weigere ich mich, das eine von dem anderen zweier fiktiver Wesen zu trennen, den Autor und den Typen, der sich die Hände wäscht [...] wenn ich schreibe, ist das nicht die reine Selbstlosigkeit [...] mir liegt enorm an dem, was ich schreibe und ich übernehme die volle Verantwortung dafür“.

Die aufgeführten Parallelen können kaum Zufall sein und erlauben meines Erachtens, von Louis Aragons *Traité du style* als einem genetischen Prätext zu *Lazebník* zu sprechen. Der Vergleich illustriert überzeugend die Integration Weiners in den zeitgenössischen europäischen Kontext der literarischen Moderne und Avantgarde.

„Ses proses, appuyées sur les essais théorique de *Lazebník* (Barbier chirurgien, Prague 1928)¹⁵⁸, rappellent bien les proses surréalistes parisiennes, mais en même temps sortent déjà de l'avant-garde par leur côté existentialiste“ (Kvapil 1968: 139).

„Seine Prosa, die sich auf die theoretischen Essays von *Lazebník* (Barbier-Chirurg, Prag 1928) stützt, erinnert wohl an die Prosatexte der Pariser Surrealisten, tritt aber gleichzeitig schon aus der Avant-Garde hervor durch ihre existentialistischen Aspekte“¹⁵⁹.

3.1.3 Der Bader nimmt Platz auf dem leeren Stuhl. Eine Zwischenbilanz

Die künstlerische Weiterentwicklung im Werk Weiners vom expressionistisch und kubistisch beeinflussten Frühwerk (*Lítice, Škleb*) zur Avantgarde, zum Surrealismus und Existentialismus bedeutet nicht, daß es sich bei den zwei Schaffensphasen um erratische Blöcke handelt. Mehr noch als der Einfluß der Pariser Literaturszene kennzeichnet die Prosa und Lyrik des Spätwerkes eine Rückkehr zu den Anfängen, zur Mythisierung, zu Themen, die Weiner schon immer interessiert haben (genauer in Kap. 2)¹⁶⁰. Auf die frühe Erzählung *Prázdná židle* und ihr Scheitern wird in *Lazebník* wörtlich angespielt:

¹⁵⁸ *Lazebník* erschien erst 1929.

¹⁵⁹ Ein existentialistischer Aspekt ist das in bevorzugte *Lazebník* Menschenbild des ‚Verzweifelten‘ und ‚Geworfenen‘ (Heidegger). Auch der Mensch Weiner erscheint ‚geworfen‘ in sein Schicksal, in seine Existenz als Schriftsteller, als einer, der sich einer ‚Botschaft‘ verpflichtet fühlt. Und so ist er gezwungen, die Botschaft, die nichts enthält und niemanden rettet, am wenigstens einen „Schiffbrüchigen“ wie ihn (L: 22 / B: 29), zu lesen und zu schreiben: „Chartou svobody. Proto bylo člověku svislých paží a s hlavou sklopenou, že byt' si ničeho již nebylo, je p ř e c e č í s t i j i“ (L: 24; Hervorh. S. W.) – „Die Charta der Freiheit. Deshalb mußte der Mensch mit den herabhängenden Armen und dem gesenkten Kopf – auch wenn er nichts davon hätte – s i e d e n n o c h lesen“ (B: 32; Hervorh. S. W.).

¹⁶⁰ Moldanová resümiert: „[...] co bývá spojováno až s pozdní Weinerovou tvorbou, je u něho přítomné od samého počátku, že jeho dílo je vnitřně jednotnější, než se obvykle soudí“ (Moldanová 1994/94: 150) – „[...] was gemeinhin erst mit dem späten Schaffen Weiners in Beziehung gebracht wird, ist bei ihm von den allerersten Anfängen an gegenwärtig, so daß sein Werk in seiner inneren Struktur einheitlicher ist, als gewöhnlich behauptet“.

„[...] můj švédský cestopis rozplynul by se pod pérem tak jako kdysi z příčin podobných cosi, na čem mi záleželo ještě mnohem více“ (L: 14).

„[...] meine schwedische Reisebeschreibung würde mir unter der Feder zerrinnen wie schon einmal, aus vergleichbaren Gründen, etwas, an dem mir noch viel mehr gelegen war“ (B: 16).

So verwundert es keineswegs, daß sich *Lazebník* nicht nur zur Einleitung zu den nachfolgenden Erzählungen, sondern zum auktorialen Kommentar des Gesamtwerkes gestaltet:

„Pamatuje-li se čtenář ještě, zdůrazňovali jsme počátkem tohoto pamfletu záměr podati poetiku nejen této knížky, nýbrž všech svých zapomenutých prací minulých i budoucích“ (L: 68).

„Wenn sich der Leser noch erinnert, haben wir zu Beginn dieses Pamphlets die Absicht unterstrichen, eine Poetik nicht nur dieses Buches vorzulegen, sondern aller unserer vergessenen Arbeiten in Vergangenheit und Zukunft“ (B: 108).

Lazebník soll also die Funktion einer Poetik für alle Texte Weiners übernehmen. Umgekehrt spiegelt sich in allen seinen Texten eine gewisse Poetik wider, d. h. fast alle der Texte Weiners weisen eine gewisse Metasignifikanz auf, in dem Sinne, daß sie Auskunft geben über Weiners Ästhetik und sie reflektieren.

„Při ostatně je n o m poetiku“ (L: 35; Hervorh. im Original).

„Ich schreibe übrigens n u r eine Poetik“ (Hervorh. im Original).

Bei aller sprachlichen Differenziertheit und inhaltlichen Progression erklären und erhellen *Prázdná židle* und *Lazebník* einander. Aufgrund der zeitlichen Distanz, die zwischen den jeweiligen Entstehungsdaten liegt, erscheinen sie uns als chronologische Eckpunkte. Mit der Aufhebung der Gattungsgrenzen und der paritätischen Gleichzeitigkeit von poetischem Text und poetologischem Essay weisen sich sowohl *Lazebník* als auch bereits *Prázdná židle* als typische Texte der literarischen Moderne aus, gekennzeichnet von „Grenzüberschreitung, Dehierarchisierung und synkretistischer Hybridisierung“ (Ingold 1993: 7). Die für Ibler in *Lazebník* wirksamen Grenzisotopien bezüglich Sprache, Erkenntnis,

Sein und Kunst gelten bereits für *Prázdná židle*. Beide Texte komplettieren einander in der Frage nach der schöpferischen Intuition, in Selbstthematization und Reflexion des Künstlers im Werk, im vergeblichen Bemühen um sprachlichen Ausdruck, verbale Fixierung und um Verstehen irrationaler, metaphysischer Vorgänge. Ein Gestaltungsmittel dafür sind Polaritätswürfe auf inhaltlicher und formaler Ebene. ‚Duplikative Texte‘ liegen vor, wenn auf der metatextuellen Ebene z. B. verschiedene Textsorten kombiniert werden. Ein ‚gedoppelter Autor‘ begegnet uns in der Spiegelung des Sprecher-Subjektes mit dem Leser wie auch mit dem Autor-Ich¹⁶¹. *Prázdná židle* weist darüber hinaus Duplikationen auf der figuralen und räumlichen Ebene auf, die man in *Lazebník* in der Konfrontation von Paradies und Welt, von (synthetischem) Traum und (analytischem) Wachzustand konstatieren kann. Polaritäten und Dichotomien sind der Poetik Weiners immanent und besetzen die Funktion von Basiselementen, die in vielen Erzählungen Weiners konstitutiv wirken.

Innerhalb des Werkes Richard Weiners weisen *Prázdná židle* und *Lazebník* eine besonders hohe Signifikanz bezüglich Identität und Schreiben auf. Textdominierend ist in beiden Fällen die Reflexion des Schreibenden über den Prozeß des Schreibens. *Prázdná židle* und *Lazebník* lassen sich deshalb als „díla ve zrodu“ – „Werke im Werden“ apostrophieren¹⁶². Sie gehen im besonderen Maße eine Konjunktion mit dem Schreib-Ich ein.

„Die Poetik des werdenden Textes steht in enger Interferenz mit dem Bewußtsein des schreibenden Ichs [...]. Für den Schreibenden intensiviert sich das Bewußtsein der Interferenz zwischen Leben (als Wirklichkeits- und Identitätssuche) und literarischer Arbeit in dem Maße, als letztere unter dem Aspekt ihrer Prozessualität gesehen wird“ (Schmitz-Emans 1994: 209).

Das aus *Lazebník* zitierte Bekenntnis, „ich bin nicht mehr als mein treuestes Zeichen“ – „nejsem nic víc než nejvěrnějším svým znamením“ (L: 97 und 98), ist Programm und Understatement zugleich:

„Das Zurücktreten des individuellen Schreibenden hinter die sich selbst zum Gegenstand werdende Schrift ist ein zweideutiger Vorgang und entspricht einem

¹⁶¹ Die ‚Mündlichkeit‘ suggerierende Dialogizität, durch die sich *Prázdná židle* und *Lazebník* auszeichnen, wird als signifikant für den sich selbst im Entstehungsprozeß reflektierenden ‚werdenden‘ Text gewertet (vgl. Schmitz-Emans 1994: 209f.).

¹⁶² Linhartová 1964: 59. Ich wende den Terminus über Věra Linhartová hinausgehend nicht nur auf Texte der Spätphase, sondern auch auf Weiners frühe Prosa an.

prinzipiell ambivalenten Verhältnis zu Wörtern. Es kann sowohl Ausdruck eines tiefen Vertrauens in diese sein – als auch Resignation angesichts der Erfahrung ihrer unwiderruflichen Fremdheit. Das Ich kann, anders gesagt, ‚sich selbst‘ in der Sprache zu realisieren glauben – oder es kann sein unartikulierbares Selbst dem Reich der Zeichen assimilieren, bis es sich selbst fremd geworden ist. Im einen wie im anderen Fall steht der in den Vordergrund tretende Schreib-Prozeß für ein anderes, existentielles Geschehen: für den Verlust oder die ‚Erfindung‘ der Identität eines schreibenden Ichs“ (Schmitz-Emans 1994: 211; Hervorh. S. W.).

Künstlerische Fortentwicklung stellt sich dort ein, wo aus dem Entsetzen des frühen Weiner über Unbegreifliches und Unausdrückbares der schöpferische Impuls und Ausgangspunkt jeglicher poetologischer Überlegungen im *Lazebník* entstehen¹⁶³. In der Nicht-Identität von ‚Wort‘ und ‚Welt‘ liegt nicht Scheitern, sondern Chance des Schriftstellers, so er dies denn akzeptiert und in eine Traumpoetik umzuwandeln weiß. Die ‚Leerstelle‘ in *Prázdná židle*, so stellte ich fest, bleibt unausgefüllt, der ‚leere Stuhl‘ unbesetzt, da die Unfähigkeit, irrationale Zusammenhänge kausal und mittels einer analytischen, abstrakten Sprache erklären und somit beherrschen zu können, nicht akzeptiert, sondern als ‚Schuld‘ und ‚Fluch‘ empfunden wurde. *Lazebník* nimmt das Thema der Vergeblichkeit wieder auf und erweist sich als Fortführung und Vollendung einer bereits im Frühwerk angelegten Poetik: der Bader nimmt Platz auf dem leeren Stuhl.

¹⁶³ „Tedy umění, jež vyrůstá z iracionálna“ (G. 1929: o. S.; Hervorh. im Original) – „Also eine Kunst, die aus dem Irrationalen erwächst“.

3.2 „Ich bin weder Jude noch Tscheche, weder Deutscher noch Franzose.“ Heimat und Fremde im Werk Richard Weiners

„Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir, und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren“.
(Friedrich Hölderlin: *Mnemosyne*)

Ein bipolarer Weltentwurf, wie er in die heuristische Konstruktion der vorliegenden Arbeit paßt, findet sich bei dem tschechischen Philosophen Jan Patočka. Er beschreibt Heimat und Fremde als die asymmetrisch-polaren Grundkonstituenten unserer Welt. ‚Welt‘ chiffriert „[...] – to druhé, svět mimo mne“ (Patočka 1992: 238)¹⁶⁴ – „das Andere, die Welt außer mir“, oder wie sich in der deutschen Übersetzung ergänzend findet: „die Welt, das Andere, das nicht ich bin“ (Patočka 1990: 254). Die „erste Dimension der Welt“ erstreckt sich „in ihrer Spannung zwischen Heimat und Fremde“ (Patočka 1990: 102) – „v jejím napětí mezi domovem a cizotou“ (Patočka 1992: 88). Heimat bildet das Zentrum, Fremde die Peripherie.

„Patří k podstatě našeho světa, že je jeho centrálním jádrem část, s níž jsme převážně obeznámeni, v níž se cítíme bezpečni, kde není takřka nic objevovat, kde každé očekávání již bylo anebo vždy může být typickým způsobem vyplněno, a tuto část nazýváme domovem“ (Patočka 1992: 85).

„Es gehört zum Wesen unserer Welt, daß ihren zentralen Kern jener Teil bildet, mit dem wir am engsten vertraut sind, in dem wir uns sicher fühlen, wo es fast nichts gibt, was man erst noch entdecken muß, wo jede Erwartung sich schon erfüllt hat oder sich auf eine typische Art und Weise erfüllen läßt. Was hier umschrieben ist, nennen wir Heimat“ (Patočka 1990: 99).

Heimat bezeichnet nicht nur einen geographischen Ort, sondern umfaßt Größen wie Gemeinschaft, Familie, Tradition, Beruf. Der Kontrast zur Fremde ist keine scharf gezogene Trennlinie. Heimat und Fremde sind zwei oppositionelle, aber korrelativ auftretende Modalitäten. Die Fremde begrenzt und beglei-

¹⁶⁴ 2. Neuauflage der Publikation *Přirozený svět jako filosofický problém* (1936). Die Übersetzung ist folgender deutschen Ausgabe entnommen: *Die natürliche Welt als philosophisches Problem. Phänomenologische Schriften I*. Hrsg. von K. Nellen und J. Němec. Stuttgart 1990 (= Ausgewählte Schriften 3).

tet als „potentieller Hintergrund“ immer die als Heimat empfundene Welt (Patočka 1990:101; Patočka 1992: 87).

„Heimat“ wurde in der jüngeren Forschung vielfach mit dem Begriff der Identität korreliert¹⁶⁵. Entwürfe raumbezogener Identität erweisen sich allerdings durch das ihnen inhärente territoriale, statische Moment als problematisch. Deshalb ist ‚räumliche Identität‘ in einem Wechselspiel mit soziokulturellen Aspekten zu sehen:

„Identität ist, auf den Einzelnen bezogen, der Zustand, in dem er seiner selbst bewußt ist, in dem er gelebtes Leben – Vergangenheit – tätig in die Zukunft zu knüpfen vermag, indem er von den anderen, von der Bezugsgruppe oder den Bezugsgruppen voll akzeptiert ist. Im übertragenen Sinn hat er dann Heimat. Umgekehrt: wenn man Heimat als ‚Ort tiefsten Vertrauens‘, als ‚Welt des intakten Bewußtseins‘ bezeichnet, dann ist Heimat nicht nur die Basis für Identität, sondern gewissermaßen das Wesen der Identität“ (Bausinger 1980: 9; Hervorh. S. W.).

Heimat muß allerdings nicht zwangsläufig positiv, Leben in der geographischen Fremde keineswegs negativ konnotiert sein. Heimat kann sich durchaus entlarven als „Illusion [...], hier sei die Welt nicht fremd [...]. Heimat [ist] ein Problem der Identität, d. h. ein Dilemma zwischen Fremdheit im Bezirk, dem wir zugeboren sind, oder Selbstentfremdung durch Anpassung“ (Frisch 1990: 371; Hervorh. S. W.).

Das Spannungsfeld Heimat und Fremde beschäftigt die Literaturforschung vor allem bei Schriftstellern im politischen Exil. Umfangreiche Exilforschung wird innerhalb der Germanistik zu Schriftstellern im politischen Exil 1933 bis 1945 betrieben. Seit 1989 mehren sich auch innerhalb der Bohemistik und Ostmitteleuropaforschung Untersuchungen zur tschechischen Exilliteratur nach 1948 und 1968. Die Fülle der Publikationen beschränkt sich allerdings auf Überblicksdarstellungen, Monographien zu einzelnen Exilschriftstellern und bibliographische Arbeiten. Die Fragestellung, inwieweit sich die Exilsituation auf Textkonstituenten wie Sprache, Themen und Motive auswirkt, wird leider weitgehend außer Acht gelassen¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Vgl. u. a. Neumeyer 1992: 117-121; Bausinger 1980.

¹⁶⁶ Zuzana Stolz-Hladká untersucht den Aspekt ‚Sprache und Exil‘ in *Human Existence as Strangeness and Writing as Estrangement – Aspects of Exile in the Texts of Věra Linhartová*. In: *Canadian-American Slavic Studies* vol. 33 / 2-4 (1999), 153-177. Alfrun Kliems promovierte jüngst mit einer Arbeit zu einer inhaltsbezogenen Diskussion der tschechi-

Im Unterschied zu den politischen Exulanten der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts wählt Richard Weiner ein freiwilliges, persönliches Exil.

„Raději dobrovolné vyhnanství navždy a třeba bídu než jísti pečeně zde, kde není pořádku a ani nepořádku, jenom nějaké sociologické Nic“ (Brief an die Eltern vom 28.3.1913).

„Lieber lebenslänglich freiwillige Verbannung und vielleicht sogar Not, als hier Braten zu essen, wo weder Ordnung noch Unordnung, sondern nur ein soziologisches Nichts ist“.

Sicherlich ist der entscheidende, identitätspsychologisch relevante Unterschied der, daß Weiner stets die Möglichkeit der Rückkehr hatte und somit seinen in Paris entstandenen Texten keine irreversible Verlusterfahrung zugrunde liegt¹⁶⁷. Aber ungeachtet der Fragestellung, ob es immer äußere Umstände sein müssen, die einen Ortswechsel erzwingen und somit eine Exilsituation schaffen, kann zwischen politischem Exil und freiwilligem Umzug eine Parallele gezogen werden. Von der persönlichen Situation ausgehend – Leben in einem fremden Land – läßt sich ein Ansatz formulieren, „der Exil aus dem anthropologischen Befund der Ortsbezogenheit menschlicher Existenz reflektiert“ (Stammen 1987: 14).

Konvergenzen zwischen Weiner und einem typischen Exilschriftsteller lassen sich außer an äußeren Lebensbedingungen an der Entwicklung von Stil und Sprache beschreiben¹⁶⁸. Die Lebenssituation birgt die Gefahr, „daß die Sprache gewissermaßen in einem Eiskasten steckt“ und „bestenfalls konserviert“ wird (Ernst Weiß, zitiert nach Köpke 1985: 228). Die Sprache der frühen Erzählun-

schen Exilliteratur: *Im Stummland. Die tschechischen Autoren Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip im deutschen Exil* (bislang unveröffentlicht).

¹⁶⁷ Die Dichotomie Heimat und Fremde bei Richard Weiner zu thematisieren, verlangt, sie nicht auf eine geographische Dimension zu reduzieren. Exil, im Sinne einer erzwungenen Ferne zur Heimat und einer unfreiwilligen Existenz in befremdlicher und bedrohlicher Umgebung, ist nicht Kennzeichen des Aufenthalts in Paris, sondern des Fronteinsatzes im I. Weltkrieg. Der Krieg, wie er uns in den Erzählungen *Lítice* begegnet, ist weit mehr bedrohliche Fremde als die Stadt Paris (vgl. Kap. 2 und 3.4.2).

¹⁶⁸ Seine publizistische Tätigkeit bringt Weiner in die ideelle und systemische Nähe zu Exilautoren. „Exilpublizistik ist immer zuerst politische Publizistik“ (Haarmann 1989: 13). Neben Feuilletons, die Pariser Kunst, Kultur und Literatur dem tschechischen Leser nahebringen sollen, beobachtet und kommentiert Weiner stets kritisch die politische Entwicklung in der Ersten Tschechoslowakischen Republik (vgl. Kap. 2, Anm. 77).

gen und Gedichte wirkt bezüglich Lexik, Phraseologie und Syntax noch dem Stil der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts verpflichtet, also der *Décadence* und dem Symbolismus, ist aber auch bereits von der französischen Sprache beeinflusst (vgl. Kap. 1.2). Die „Abspaltung“ von der Sprachentwicklung der Muttersprache in Symbiose mit einer fremden Alltagssprache führt zu einer gegenseitigen Durchdringung. Im Fall Weiners ist es eben diese Häufung der Gallizismen und Archaismen, die zu einer erschwerten Lesbarkeit beiträgt¹⁶⁹. Die Schwierigkeiten, die sein Tschechisch seinen Lesern bereitet, sind dem Autor durchaus bewußt¹⁷⁰.

Daß Weiner seine Muttersprache als Dichtersprache beibehält, stellt sich uns als Ausdruck der Verbundenheit mit dem Heimatland dar, denn „in ihrer Sprache sind [...] die Menschen am tiefsten und entscheidendsten ‚daheim‘; mehr noch als Dorf, Landschaft, Stadt ist die Muttersprache ‚Heimat‘“ (Fetscher 1992: 32). Liest man Weiners späte Werke, die Poetik *Lazebník* (1929) und die Gedichte in *Mezopotamie* (1930), so zeigt sich darüber hinaus eine geradezu mythische Wertung der Beziehung ‚Sprache und Heimat‘. Mesopotamien, das Land, in dem das biblische Paradies verortet wird und in dem weder differenzierte Sprache noch Logik existiert haben sollen, apostrophiert Weiner als „Heimat“ – „vlast“ (M: 370)¹⁷¹.

Die ‚heimelige‘, emotionale Geborgenheit, die eine Sprache vermitteln kann, spürt bereits der junge Weiner. In einem Brief vom 23.5.1910 beschwert er sich über seine Schwester Marta:

„Jak pošle lístek, je vždycky německý! Mně se to nelíbí [...]. Já nevím, ale nikdy bych nemohl někomu, koho mám rád a kdo česky mluvíval se mnou, psáti jinak než česky“.

¹⁶⁹ Linhartová allerdings lobt den französischen Einfluß als Bereicherung und Innovation für Weiners sprachliche Originalität: „Tento odstup mu umožnil zcela svobodnou laboraci s jazykovými prvky: četné neologismy, tradicionalismy, galicismy aj. jsou naprosto zákonitými a ústrojnými jevy v suverenní gramatologické stavbě jeho jazyka“ (Linhartová 1964: 57) – „Dieser Abstand ermöglichte ihm ein ganz freies Laborieren mit Sprachelementen: unzählige Neologismen, Traditionalismen, Gallizismen u. a. sind durchaus rechtmäßige und organische Phänomene im souveränen grammatologischen Aufbau seiner Sprache“.

¹⁷⁰ Bereits 1913 räumt Weiner ein: „Pokud o češtinu jde, můj bože, je pravda, že musím býti velmi bdělý, piši-li česky. Vždyt' žiji už léta v cizině“ (Brief vom 30.8.1913) – „Sofern es um das Tschechische geht, mein Gott, es ist wahr, ich muß äußerst wachsam sein, wenn ich tschechisch schreibe. Ich lebe ja auch schon [einige] Jahre im Ausland“.

¹⁷¹ Zu Weiners Bewertung von ‚Sprache‘ vgl. auch Kap. 3.1.2 und 3.4.1.

„Wenn sie eine Karte schickt, so ist sie immer deutsch! Mir gefällt das nicht [...]. Ich weiß nicht, aber ich könnte nie jemandem, den ich gern habe und der mit mir immer tschechisch gesprochen hat, anders als tschechisch schreiben“.

Trotz Aussagen wie „Ich bin in Paris jetzt wie zu Hause, man sagt, ich spreche gut französisch“, die Weiner in einem Brief Ende 1913 formuliert¹⁷², bleibt der Eindruck. Weiner habe seine tschechische Heimat nur äußerlich und nur vorübergehend hinter sich gelassen. Der nicht vollzogene Sprachwechsel sichert ihm eine tschechische Heimat¹⁷³. Dennoch entfernt sich Weiner beständig vom tschechischen Milieu, allerdings ohne ganz in Frankreich anzukommen. Karel Čapek urteilt, Weiner sei weder in Böhmen noch in Paris heimisch gewesen, und erklärt dies zu einem Signum seiner Einsamkeit¹⁷⁴.

„Člověku někdy je, že svléká starou kůži a že nová bud' ještě není hotová bud' .nepadne“ (Brief an die Eltern, 15.10.1913).

„Manchmal ist es dem Menschen, als streife er die alte Haut ab und die neue sei entweder noch nicht fertig oder ‚passe ihm nicht“.

Der Grenzgänger Weiner verliert also zunehmend die Bindung an seine ursprüngliche Heimat, ohne eine neue zu gewinnen. Allerdings partizipiert er durch seine Berichterstattung, seine Teilnahme an der Pariser Literaturszene wie auch mit seinen Übersetzungen an der französischen und gleichzeitig an der tschechischen Kulturgemeinschaft. Die Lektüre seiner Korrespondenz erweckt den Eindruck, Weiner habe sich nicht für eine intensiv gelebte Heimat entscheiden können, sei stets hin- und hergerissen gewesen zwischen dem Wunsch, in Paris zu bleiben und zurückzukehren.

¹⁷² „Jsem v Paříži nyní jako doma, říkají, že dobře mluvím francouzsky“. Zitiert nach Lange-rová 2000: 19.

¹⁷³ „H e i m a t , das ist für mich nicht allein der Ort, an dem die Toten liegen; es ist der Winkel vielfältiger Geborgenheit, es ist der Platz, an dem man aufgehoben ist, in der S p r a - c h e , im Gefühl, ja selbst im Schweigen aufgehoben [...]“ (Lenz 1980: 128f.; Hervorh. S.W.).

¹⁷⁴ „Chudák Richard tu [v Paříži; S. W.] přece jen není doma [...] prostě i doma se přestal cítit doma. Byla ta samota uprostřed lidí [...]“ (Čapek 1937: o. S.) – „Der arme Richard ist hier [in Paris; S. W.] dennoch einfach nicht zu Hause [...] auch zu Hause hörte er schlichtweg auf, sich heimisch zu fühlen. Es war diese Einsamkeit inmitten von Leuten [...]“.

„Domov není tam, kde jsem právě já, nýbrž právě já sám mohu být z domova vzdálen; domov je útočiště, místo, kam patřím více než kamkoli jinam; více domovů memůže být prožíváno zároveň s toutěž intenzitou“ (Patočka 1992: 86).

„Heimat ist nicht da, wo ich gerade bin, sondern gerade ich selbst kann fern der Heimat sein. Heimat ist Zuflucht, ein Ort, dem ich mehr als irgendeinem anderen zugehöre. Mehrere ‚Heimaten‘ kann ich nicht gleichzeitig mit derselben Intensität erleben“ (Patočka 1990: 99).

Typische Briefstellen illustrieren die Widersprüchlichkeit und Gespaltenheit in Weiners Urteil:

„Není dobře žítí v cizině. Člověk má zůstatí ve svojí zemi. Jinde degeneruje dřívě či později. Přeji si, abych mohl se vrátiti domů do Čech nebo na Moravu, ale lépe do Čech. [...] Člověk může býti celý jen mezi svými“ (Brief an die Eltern 13.4.1914; Hervorh. S. W.).

„Es ist nicht gut in der Fremde zu leben. Der Mensch soll in seinem Land bleiben. Anderswo degeneriert er früher oder später. Ich wünsche mir, nach Böhmen oder Mähren zurückkehren zu können, aber lieber nach Böhmen. [...] Der Mensch kann nur unter den Seinen ganz [er selbst] sein“.

„Jsem také již dlouho v cizině. Zapomínám, bolí mě to, a nechtěl bych se vrátiti. Je v tom cosi nezdravého. Nejsem ani Žid ani Čech ani Němec ani Francouz“ (Brief an die Eltern, 18.7.1913).

„Ich bin jetzt auch schon lange in der Fremde. Ich vergesse zunehmend, das schmerzt mich, aber ich möchte nicht zurückkehren. Darin liegt etwas Ungesundes. Ich bin weder Jude noch Tscheche, weder Deutscher noch Franzose“.

Daß er sich einer eindeutigen nationalen und literarischen Zuordnung versperrt, ist Weiner häufig zum Vorwurf gemacht worden (vgl. Kap. 1.2). Chalupecký wertet Weiners Aufenthalt im Ausland als eine Form der Flucht vor der Verantwortung, was mir allerdings wenig gerechtfertigt erscheint¹⁷⁵. Für

¹⁷⁵ „Je to útěk. Útěk dvojité. Útěk z českých poměrů a stejně i útěk před vlastním povoláním spisovatelským“ (Chalupecký 1992: 27) – „Es ist eine Flucht. Eine zweifache Flucht. Flucht aus den tschechischen Verhältnissen und ebenso Flucht vor dem eigentlichen Beruf des Schriftstellers“. Der Vorwurf erscheint höchst unzeitgemäß. Unzählige Schriftsteller

Max Frisch sind es gerade die „Nicht-Angepaßten“, die „Aufständischen“, die als „Patrioten“ Verantwortung übernehmen für ihr Heimatland¹⁷⁶. „Von der Ferne fällt [...] neues Licht auf die Nähe, aufs Vertraute“ (Fetscher 1992: 32). Im Manuskript zu dem Feuilleton *Jsem ten a ten* formuliert Weiner genau diesen Standpunkt:

„Šlo mi o to: dívati se do Čech skrze Paříž, která je, věřím v to, stále ještě pulsometrem světa“ (Paris, 15. Mai 1913).

„Darum ging es mir: nach Böhmen zu schauen von Paris aus, das, meines Erachtens nach, immer noch der Pulsmesser der Welt ist“.

Eine gewisse Kongruenz zu Heinrich Heine fällt auf, mit dem sich Weiner in seiner *Apologie proti semitismu* auseinandersetzt (siehe Kap. 3.4). Auch Heine wirkt lange Jahre von Paris aus als Kommentator von Politik und Kultur auf sein deutsches Heimatland ein. František Gottlieb glaubt bei Weiner ein ähnliches Bedürfnis wie bei Heine feststellen zu können: beide Autoren hätten den Auslandsaufenthalt benötigt, um das eigene nationale Gleichgewicht halten zu können („aby udržel svou národní rovnováhu“, Gottlieb 1924, o. S.). Wahrscheinlich aber geht es Weiner weit weniger um sein nationales Gleichgewicht als um eine selbstbestimmte Lebenssituation, in der es ihm möglich ist zu schreiben. Vilém Flusser apostrophiert Heimat als unfreiwillige und zwanghafte „geheimnisvolle Fesseln“, die Exilsituation dagegen als eine Form der „Transzendenz“, die einen „schöpferische[n] Dialog“ ermöglicht (Flusser 1994: 19,

der literarischen Moderne gingen bürgerlichen Berufen nach: Mallarmé, Vančura, Kafka (wobei sich der Journalist und Übersetzer Weiner noch weniger wesensfremd betätigt als der Versicherungsangestellte Kafka). Ingold sieht in diesem Autorentypus einen Gegenentwurf zum „elitären Einzelgänger [...], auch zum diskriminierten Außenseiter“, er begegnet uns als „ein gebrochenes oder – ins Positive gewendet – multifunktionales Subjekt, das die Funktion Autor nicht mehr exklusiv und exemplarisch, sondern bloß partiell und phasenweise vertritt“ (Ingold 1993: 16). Zudem dürfen wir nicht übersehen, daß Weiner sich seinen Lebensunterhalt verdienen mußte. Nachdem er den väterlichen Betrieb abgelehnt hatte, war der Druck, Leistung zu zeigen und die Familie finanziell nicht zu belasten, sicher nicht gering.

¹⁷⁶ Vgl. Frisch 1990: 371 und 373: „Wer Heimat sagt, nimmt mehr auf sich“ (Hervorh. im Original). Meines Erachtens nach ist auch der ‚Dienst‘, den Weiner der tschechischen Literatur und Publizistik leistet, bei weitem wertvoller als der eines Likörfabrikanten in Písek.

105 und 106)¹⁷⁷. Dem Migranten wird eine Form der Freiheit geboten, die einem ‚ kreativen Katalysator‘ gleichkommt. „Das Exil, wie immer es auch geartet sein möge, ist die Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue“ (Flusser 1994: 109). Julia Kristeva sieht sich gar zu der überspitzten Formulierung bemüht, Schreiben sei „ohne irgendeine Form des Exils“ im Sinne einer Entfremdung von der eigenen Identität nicht möglich¹⁷⁸. Unbestritten mag jedoch sein, daß ein Leben im fremden Land zu den ‚ anthropologischen Universalien‘ menschlicher Existenz zählt.

Richard Weiner hat den engen Raum der Heimat verlassen und sich seine persönliche Exilsituation geschaffen, einen neuen *modus vivendi*, von dem er sich künstlerische Weiterentwicklung und eine veränderte Perspektive auf Leben und Schreiben erhoffte. Als ein freiwilliger Exulant auf der Suche erscheint er uns zumindest in vielen seiner Erzählungen, darunter in *Let vrány* (*Der Flug der Krähe*, 1912) und *Uhranuté město* (*Die behexte Stadt*, 1918).

3.2.1 „Die Unmöglichkeit zu zweifeln, die Notwendigkeit, das Ziel zu erreichen“

Suche nach Identität: *Let vrány*

„Die Krähen schrei'n
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnei'n –
Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“
(Friedrich Nietzsche: *Vereinsamt*)

Let vrány (*Der Flug der Krähe*) ist der erste Prosatext, den Richard Weiner veröffentlicht hat. Die Erzählung erscheint am 22.2.1912 in der Literaturzeitschrift *Lumír* und wird 1917 in den Band *Netečný divák* aufgenommen. Eine Krähe verläßt ihre vertraute Umgebung und das Nest mit ihren Jungen, um sich einem ‚ blinden Willen‘ folgend, auf eine lange Reise zu begeben. In dem Glauben, sich dort in einen wunderschönen Vogel zu verwandeln, ist sie auf der Suche nach einem paradiesischen, großen Nest. Doch das Ziel ihrer Träume

¹⁷⁷ „Ich wurde in meine erste Heimat durch meine Geburt geworfen, ohne befragt worden zu sein, ob mir das zusagt“ (Flusser 1994: 20).

¹⁷⁸ „Writing is impossible without some kind of exile. Exile is already in itself a form of *d i s s i d e n c e* [...] The exile cuts all links [...]“ (Kristeva 1986: 298; Hervorh. im Original).

erreicht sie nie. Während des Fluges stirbt sie entkräftet, entstellt, aber ohne je die Hoffnung verloren zu haben.

Die frühe Erzählung ist einer der Schlüsseltexte zu Weiners Identitäts- und Lebensverständnis: die *navigatio vitae* als vergeblicher Flug einer halbblinden Krähe über die Einöde, auf der Suche nach der ‚fröhlichen Schönheit‘.

„Vrána“: das Vogelmotiv

„Byl, zpíval, létal – není“.

(Richard Weiner: *Pták*)

„Er existierte, sang, flog – er ist nicht mehr“.

Wir können im Œuvre Richard Weiners eine gewisse Präferenz für die Vogelmetaphorik feststellen: seine erste Gedichtsammlung nennt er 1913 *Pták* (*Der Vogel*), in *Mnoho nocí* (1928) klingen Variationen zum Thema *Mrtvé ptáci – Tote Vögel* an, in *Lazebník* treffen wir auf Tauben und Möwen, in *Long is the Way to Tipperary* auf Hühner und Schwalben u. s. w. Seinen Verleger Otakar Štorch-Marien erinnert Weiner während eines Treffens in Paris selbst an einen „Vogel, der aufgehört hat zu singen“ – „[...] připadal mi jako pták, který přestal zpívat“ (Štorch-Marien 1967: 5).

Mit der Vogelmetaphorik steht Weiner nicht allein innerhalb der Dichtung der Moderne. Der Gebrauch der Vogelmetaphorik ist von den russischen Symbolisten bis zu Friedrich Nietzsche geradezu en vogue (vgl. Thiergen 2000). Primär verweist das Vogelmotiv sicherlich auf den Traum des Menschen zu fliegen, frei und unabhängig seine Lebensbahn ziehen zu können. Gleichzeitig aber erscheint uns der Vogel, abgesehen vom Raubvogel, verletzlich und wenig wehrhaft und deutet auf Endlichkeit und Tod. In altägyptischen Darstellungen kreist ‚ba‘, die Seele des Verstorbenen, in Vogelgestalt über dem Toten. Dieses Bild findet sich später in der christlichen Vorstellung von der Seele, die mittels Flügeln zu Gott emporsteigt oder allgemein in jüdisch-christlichen Imagines der geflügelten Engel und Cherubim wieder. In unserem Zusammenhang erscheint eine der platonischen Trope von der „gefiederten Seele“ folgende Metaphorisierung des ‚Selbst‘, der ‚Seele‘ als Vogel sinnstiftend¹⁷⁹. Die Häufung des Bildes bei Richard Weiner läßt in Hinblick auf die Bedeutungsrelevanz metaphysischer und psychischer Vorgänge eine solche Intention des Autors wahrscheinlich erscheinen.

Die Krähe in der vorliegenden Erzählung zeichnet sich zunächst durch ihre unpoetische Alltäglichkeit aus (vgl. Moldanová 1994/95: 145 und 146). Wenn

¹⁷⁹ Vgl. Thiergen 2000: 255.

wir überhaupt Eigenschaften mit der Krähe verbinden, dann die Dummheit und Oberflächlichkeit. So erscheint sie uns zumindest literarisch modifiziert in Antonín Puchmajers Übersetzung der Äsopschen Fabel *Liška a vrána*¹⁸⁰. Ironisch wirkt diesbezüglich der Vergleich zwischen Weiners Krähe und Adler, Schwalbe, Lerche und Nachtigall, die es zu übertreffen gilt¹⁸¹. Der Vogel hier imponiert, Dobrava Moldanová zufolge, lediglich „durch den Willen, das Ziel zu erreichen, die Unfähigkeit zu zweifeln“ – „vůli dosáhnout cíle, neschopnosti pochybovat“ (Moldanová 1994/95: 145).

Diese Unfähigkeit zu zweifeln impliziert aber zugleich eine Unfähigkeit zu Einsicht und Erkenntnis. Fliegen resp. „Schweben ist Ausdruck des ‚reflektierenden Problematisierens‘“ (Thiergen 2000: 255). Hier schwebt jedoch eine einäugige Krähe, deren Sehvermögen im Verlauf des Fluges ständig abnimmt¹⁸². In Edgar Allan Poes *The Raven* wird der Rabe „zum Symbol für das Tier, das sprechen gelernt hat und sich damit gleichzeitig des Todes bewußt geworden ist“ (Meyer 1982: 91). Weiners Krähe allerdings bleibt bis zu ihrem Tod der tiefere Sinn ihrer Reise und somit allgemein des Daseins verborgen. Ihre partielle Blindheit und die damit symbolisierte eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit ermöglicht der Krähe die Illusion und die Hoffnung auf einen positiven und baldigen Ausgang ihrer Reise.

¹⁸⁰ Vgl. Moldanová 1994/95: 145. Während der Fuchs in der deutschen Äsop-Übertragung einen Raben überlistet, ist es in der tschechischen Tradierung eine Krähe, die sich eitel und dumm prellen läßt. Der Rabe ruft im tschechischen kulturellen Denken weit mehr eine positive Vorstellung von Kraft und Kampfesmut hervor als im deutschen.

¹⁸¹ „Let vraní je krásný. Neletí jako vlaštovka, jež se podobá střele, vymrštěné a směřující k cíli, jehož nevyvolila sama. Docela jinak letí než skřivan, jenž osvobozen od pout země vznáší se ve spirále, která se zúžuje do výše; skřivan, jenž umírá blahem, když dospěl ke svojí výšině. Let vrány není letem orlím, který je samým zpěvem o síle a šťastné mohoucnosti. [...] a zpívala by lépe než slavík nejdivočeji milující“ (LV: 104 und 105) – „Der Krähenflug ist schön. Sie fliegt nicht wie die Schwalbe, die einem Geschoß ähnelt, emporgeschleudert und auf ein Ziel gerichtet, das sie sich nicht selbst gewählt hat. Ganz anders fliegt sie als die Lerche, die befreit von den Fesseln der Erde aufsteigt in einer Spirale, die je höher immer enger wird; die Lerche, die vor Glückseligkeit stirbt, wenn sie zu ihrer Höhe gelangt. Der Flug der Krähe ist nicht wie der Adlerflug, der reiner Gesang ist über Kraft und glückliche Macht. [...] und sie würde besser singen als die leidenschaftlichst liebende Nachtigall“.

Zur Ironie in *Let vrány* vgl. Moldanová 1994/95: 145.

¹⁸² „A levé oko, napjatě neustále pátrající, sláblo den ke dni“ (LV: 110) – „Und das linke Auge, ununterbrochen gespannt forschend, wurde schwächer von Tag zu Tag“.

„Vždy, když letěla, bylo jí, že způli je ponořena v noc. [...] Svým levým okem zřela vždy jen poušť a smutek, a ne dosti zkušená, domnívala se, že útěšlivé, rajske kraje se prostírají za zdí, přes kterou neviděti“ (LV: 106).

„Immer, wenn sie flog, war ihr, als sei sie zur Hälfte in die Nacht getaucht. [...] Mit ihrem linken Auge erblickte sie immer nur Einöde und Trauer, und ungenügend erfahren, vermutete sie, daß tröstliche paradiesische Gegenden sich hinter der Mauer erstreckten, durch die nicht zu sehen war.“

Das Auge ist in nahezu allen Kulturen und Religionen ein Signum der Erkenntnis und des Göttlichen. Verschiedentlich weist das Auge auf die menschliche Seele hin: es ist der Spiegel, der sich selbst (die Seele) spiegelt¹⁸³. Dem Auge entspricht die geometrische Figur des Kreises. In der vorliegenden Erzählung erhält der Kreis eine zentrale Funktion durch das große, runde Nest, das das paradiesische Ziel darstellt (s. u.). Der Kreis stellt wie das Auge ein Sinnbild für göttliche Allwissenheit dar (Lurker 1979: 201).

Doch das eine Auge der Krähe ist trüb. Die Krähe vermag es nicht, ihr Tun zu überdenken, wird von blindem Willen getrieben und reflektiert sich selbst nicht. Ihre zunehmende Häßlichkeit und der körperliche Verfall sind ihr nicht bewußt. Doch letztlich ist es die Blindheit, die sie vor dem Verzweifeln angesichts ihres Schicksals schützt. Überspitzt ließe sich formulieren: wenn die Krähe resp. der Mensch schon dazu verurteilt sind, klein, häßlich, alltäglich und sinnlos zu sein, so ist es wenigstens zu ihrem Guten, keine (göttliche) Erkenntnis über ihr Handeln zu besitzen. In der vorliegenden Erzählung ist die Protagonistin auch keineswegs an Erkenntnis interessiert, ihr liegt weit mehr an der Aufrechterhaltung der Wunschvorstellung¹⁸⁴. So verwundert es nicht, daß die Krähe im Augenblick der Einsicht in die Vergeblichkeit ihres Tuns stirbt.

¹⁸³ Ausgehend von Platon ist es vor allem Jakob Böhme (1574-1624), der die menschliche Seele als Auge apostrophiert und im kulturellen Symboldenken verankert (Lurker 1979: 83).

¹⁸⁴ „A tu poprvé jí nebylo žel osleplého oka“ (LV: 107) – „Und da war es ihr das erste Mal nicht leid um das erblindete Auge“.

„Let“: das Wandermotiv

„Mám v boku ránu a ta krvácí.

A proč tedy letím svým letem?“

(Richard Weiner: *Počátek marnosti*)

„Ich habe in der Seite eine Wunde und die blutet.

Und warum also setze ich meinen Flug fort?“

(*Der Beginn der Vergeblichkeit*)

Das Motiv des Weges korrespondiert mit anderen Lyrik- und Prosatexten Weiners, unter anderem mit der Erzählung *Kostajnik* (1916) und dem frühen Gedicht *Ahasver* (1912)¹⁸⁵. Bedeutsam erscheinen für Weiner in bezug auf das Motiv ‚Weg‘ hauptsächlich zwei Komponenten. Zum einen muß ein Weg gegangen werden, um als Weg überhaupt zu existieren. Er entsteht also erst in der Erfüllung seiner Funktion:

„Hledáme cestu. Jaká divná věc cesta, po níž jsme dosud nikdy nešli a kterou už nikdy nepůjdeme. [...] Cesta, po níž jdeme jen jednou – čím je? Ale čím je cesta, po níž nikdy kráčetí nebudeme?“ (K: 271 und 281).

„Wir suchen einen Weg. Was für eine sonderbare Sache, ein Weg, den wir bis jetzt nie gegangen sind und den wir nie mehr gehen werden. [...] Ein Weg, den wir nur ein einziges Mal gehen – was ist das für ein Weg? Aber was ist das für ein Weg, den wir niemals beschreiten werden?“

Zum anderen müssen dem Gehenden, der in diesem Akt dementsprechend zum ‚Weg-Schöpfer‘ wird, Ursache und Ziel seiner Handlung bewußt sein:

„A člověk chápe, naráz střízlivý, že nezáleží na tom, kolikrát cestou jdeme. Jen a jediném: kam a proč“ (K: 271).

„Und der Mensch begreift, mit einem Mal nüchtern, daß es nicht darauf ankommt, wie oft wir einen Weg gehen. Nur und einzig [wichtig]: wohin und warum“.

In *Let vrány* erfüllt sich nur eine der beiden Weg-Komponenten: geradezu von einem élan vital im Sinne Bergsons getrieben, fühlt sich die Krähe

¹⁸⁵ Das Gedicht, datiert auf den 30.8.1912, wurde nie gedruckt, findet sich jedoch im literarischen Nachlaß.

gezwungen, ihren Flug zu wagen, ihren Weg zu gehen. Erkenntnis dagegen bleibt ihr bis zum Ende verwehrt. Ahasver im gleichnamigen Gedicht dagegen weiß um seine ewige Wanderschaft und verzweifelt dennoch nicht¹⁸⁶:

„V zvrhlé radosti fakíra uplynou tisíciletí. / [...] / on jediný nestržen vírem nadějí
[...] / [...] on ví, on ví.“

„In der degenerierten Freude eines Fakirs vergehen die Jahrtausende. / [...] / er
allein ungebrochen im Hoffnungsglauben [...] / [...] er weiß, er weiß.“

Mit der Reise- und Wandermetapher verbunden ist in einem konventionellen literarischen Verständniskodex das Bild einer inneren Weiterentwicklung, doch greift dies in *Let vrány* nicht. Im Fall von *Let vrány* wenden wir Sinngehalte tradierter Metaphorik vergeblich an. Sie leiten uns fehl. Moldanová spricht von einem „Hinterhalt“ – „nástraha“ (Moldanová 1994/95: 146). Nicht Progression zu einer höheren Entwicklungsstufe, sondern Niedergang impliziert der Vogelflug. Der Flug, der die Krähe zu ‚fröhlicher Schönheit‘ führen soll, läßt sie im Gegenteil zu einem ekelerregenden Ungeheuer werden und verenden.

Aufbruch und Ankunft: Kreis oder Gerade

Die Krähe bricht auf von einem heimatlichen Zentrum (Steingeländer, Kirchturm, Stadt) „irgendwohin, wohin sie nicht sah“ – „někam, kam neviděla“ (LV: 104). Die hier formulierte Fremde (Sonne, Meer) ist nicht peripher, d. h. in dem Verständnis Patočkas an der Peripherie, am Horizont beginnend, sondern sie liegt „in [...] unabsehbarer und unbegreifbarer Ferne“ – „v [...] nedozírné a nepochopitelné dálce“ (LV: 104). Zwischen Heimat und Fremde gibt es ein Zwischenland, das beide Bereiche berühren:

„[...] širé. smutné plochy [...] smutná rašeliniště, vzkvetlá barvami jedovatých
květů [...] chudé vesnice v kamenitých polích [...] divok[é], strnul[é] pustin[y]“
(LV: 105).

¹⁸⁶ Weiner apostrophiert die ewige Wanderschaft Ahasvers mit „ironická cesta“ – „ironischer Weg“ (vgl. Kap. 3.4.1). Moldanová hält auch in *Let vrány* eine gewisse ironische Färbung für möglich (Moldanová 1994/95: 146). Ich werde darauf in Zusammenhang mit dem Selbstbild als Dichter zurückkommen.

„weite, traurige Ebenen [...], ein trauriges Torfmoor, das erblüht in den Farben giftiger Blüten [...] karge Dörfer in steinigen Feldern [...] wilde, erstarrte Einöden“.

Von solcher Art sind die Gebiete, die Krähen stets überfliegen, wo sie also ‚beheimatet‘ sind (LV: 105). Gleichzeitig aber evoziert die beschriebene Landschaft den Eindruck des Unheimlichen. „Das Unheimliche [...] ist das ehemals Heimische, Altvertraute“ (Freud 1994: 267). Die Landschaft, die von der Krähe überflogen wird, ist also längst schon objektive Fremde, wird allerdings von der Krähe nicht wahrgenommen. Ihre subjektive Fremde, die sie ununterbrochen anfliegt, aber nie erreicht, sieht ganz anders aus:

„[...] útěšlivé, rajské kraje [...] hnízdo nesmírně veliké, vyhloubeně vlídně a nenáhle a cele vystlané měkkým pýřím. Někde na úbočí brčálově zeleného svahu, [...] slunce, [...] kvetoucí sady“ (LV: 106 und 107).

„[...] tröstliche, paradiesische Gegenden [...] ein unermeßlich großes Nest, freundlich und vorsichtig ausgehöhlt und ganz mit weichem Flaum gepolstert. Irgendwo an einem sattgrünen Abhang, [...] Sonne, [...] blühende Gärten“.

Das dieser Wunschvorstellung zugrundeliegende Paradies ist in einer utopischen Zukunft verortet. Und doch trägt es Züge eines zurückliegenden ‚paradise lost‘. Das große, runde Nest chiffriert die Geborgenheit und Sicherheit der Kindheit. Verständlich wird die starke Kindheitssehnsucht vor dem Hintergrund des Erlebnisses, bei dem die Krähe einst von ihrer Mutter vor der völligen Blindheit und vor dem Tod bewahrt wurde:

„Když byla pískletem, právě takovým, jakými jsou dnes její opuštěné děti, zlý hoch ji uchvátil a oslepil pravé oko. Když se chystal, aby probodl i levé, přiletěla její matka, vášnivě bijíc křídly. I odehnala zpustlíka“ (LV: 105).

„Als sie ein Nestling war, gerade so einer, wie es jetzt ihre zurückgelassenen Kinder sind, packte sie ein böser Junge und blendete ihr das rechte Auge. Als er im Begriff war, auch das linke auszustechen, flog ihre Mutter herbei, leidenschaftlich mit den Flügeln schlagend. Und sie verjagte den Wüstling“.

Ihr unbeirrbares Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen schöpft die Krähe letztlich aus dieser Erfahrung, die der Erfahrung einer emotionalen

Heimat gleichkommt. Die Mutter, die ihre Kinder schützt, schafft ihnen eine Heimat, in der sie sich geborgen und zu Hause fühlen. Eine solche Heimat bietet allerdings die Krähe ihren eigenen Nachkommen nicht, sie läßt sie zurück.

„A tato jednooká vrána byla vyvolena k dlouhému putování. Jí bylo určeno, aby s překonaným, bolestnějším smutkem opustila své děti a šla svou poutí. Běda, nikdy nebude jich moci vyrvati z bezcitných rukou hochu ukrutníka. Propadnou zkáze, aniž bude moci přispěti jim“ (LV 105f.).

„Und diese einäugige Krähe wurde auserwählt zu langem Reisen. Ihr war es bestimmt, mit überwundener, so schmerzhafter Trauer ihre Kinder zu verlassen und ihren Weg zu gehen. Oh weh, niemals wird sie sie den gefühllosen Händen eines grausamen Jungen entreißen können. Sie werden dem Verderben anheimfallen, ohne daß sie ihnen wird beistehen können“.

Verfolgen wir die Überlegung, die Krähe, die das runde Nest sucht, sei nicht fähig oder nicht willens, die Pflichten eines erwachsenen Wesens zu erfüllen, sondern richte sich nach dem Bedürfnis aus, in die Geborgenheit der Kindheit, in das ‚Nest‘, zurückzukehren¹⁸⁷. Dieses Verhalten stellt sich uns als Regression dar. Darunter versteht man die Reaktivierung ontogenetisch älterer, früheren Kindheitsphasen entsprechender Verhaltensmuster. Sigmund Freud zufolge gehört die Regression zu den Abwehrmechanismen, die als „Flucht aus der unbefriedigenden Wirklichkeit“ wirksam werden (u. a. Freud 1969a: 94 und 1969b: 122). Regression tritt situativ und zeitlich begrenzt auf, nicht als manifeste Dauererscheinung. Der Trieb äußert sich in der vorliegenden Erzählung als der Wille zum Fortfliegen und das Ziel zu erreichen¹⁸⁸. Mit der Annahme einer Regression erhält die textinterne Erzählbewegung eine neue Richtung: sie ist nicht progressiv, dynamisch nach vorn gerichtet. Die partielle

¹⁸⁷ Das Nest für den Vogel ist in einer vergleichbaren Art ‚paradise lost‘ wie der Mutterleib für den Menschen. „Liebe ist H e i m w e h “, konstatiert Siegmund Freud in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* im Sinne einer Sehnsucht nach der „alten Heimat des Menschenkinde, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst gewohnt hat“ (Freud 1994: 267; Hervorh. S. W.). Dem psychopathologischen Bereich entzogen, könnte man in gemilderter Form durchaus sagen, daß Liebe ‚Heimweh‘ ist in dem Sinne, daß eine Partnerschaft eine Lebensform darstellen sollte, in der sich der Mensch geborgen und ‚zu Hause‘ fühlt.

¹⁸⁸ „Tehdy zachtělo se jí vrhnouti se dolů na dlažbu a zabít se, ne však ze zoufalství o děti, nýbrž proto, že byla její vůle tak malá“ (LV: 104) – „Da wollte sie sich auf das Pflaster hinunter stürzen und sich umbringen, nicht jedoch aus Verzweiflung über die Kinder, sondern deshalb, weil ihr Wille so schwach war“.

(da situative) Regression weist den Weg zurück bis zum weichen, sicheren Nest. Nicht ‚let‘ – der Flug, der Weg –, sondern weit mehr ‚hnízdo‘ – das Nest, der Raum – ist also der verdeckte konstituierende Bezugspunkt. Damit korrespondiert auch der traktathafte, reflektierende Textaufbau, der wenig Handlung und Spannung bietet, sondern gleich zu Anfang den Ausgang nennt und häufig darauf rekurriert: „Und deshalb ist der Krähenflug ein einziges Lied vergeblichen Suchens“ – „A proto je let vraní samou písni marného hledání“ (LV: 105)¹⁸⁹.

Dem Modell Věra Linhartová folgend, Weiners Werke wiesen eine ‚innere Geometrie von Kreisen und Geraden‘ auf¹⁹⁰, beschreibt Moldanová den Flug der Krähe als Aufbruch aus einem Bereich des Kreises (Nest, Umlauf des Kirchturms) in die Gerade des Fluges wiederum mit einem kreisförmigen Ziel, „einem unermesslich großen Nest“ – „hnízdo nesmírně veliké“ (LV: 106; vgl. Moldanová 1994/95: 148). Im Leben der Krähe scheint es also zwei eindeutig voneinander geschiedene Bereiche zu geben, die antithetisch, weil unvereinbar gegenüberstehen: der Kreis (Heimat) und die Gerade (Aufbruch in die Fremde). Doch die von Moldanová gezogene klare Trennlinie täuscht. Eine Täuschung der Art, wie sie in *Lazebník* entlarvt wird:

„Nedělám si iluzi. Jsme veverkami v kotouči a zůstaneme veverkami v kotouči. To, co následuje, jsou beznadějně pokusy zlosti a hněvu – a beznadějně proto právě, že ze zlosti a hněvu –, jak z této samovazby vyrazit, jak přemoci centripetální sílu a dostat se z kruhu do přímky“ (L: 12; Hervorh. S. W.).

„Ich mache mir keine Illusionen. Wir sind Eichhörnchen im Rad und bleiben Eichhörnchen im Rad. Was daraus folgt, sind die hoffnungslosen Versuche der Wut und des Zorns – und hoffnungslos gerade weil aus Wut und Zorn –, aus dieser Einzelhaft auszubrechen, die Zentripetalkraft zu überwinden und aus dem Kreis auf die Gerade zu gelangen“ (B: 12).

Trotz aller Anstrengung, „aus dem Kreis auf die Gerade zu gelangen“, scheitert die Krähe: die Gerade schließt sich zum Kreis in dem Moment, als die Krähe aufbricht. Es gibt kein in der Ferne liegendes Telos. Die Krähe ist beim

¹⁸⁹ Auch Mourková zufolge dominieren keine dynamisch-epischen Elemente: „Let vrány je spíše básně v próze než skutečnou povídkou“ (Mourková 1988: 152) – „Let vrány ist eher ein Prosagedicht als eine echte Erzählung“.

¹⁹⁰ Vgl. Linhartová 1967: 275 und Kapitel 3.2.2.

Start bereits am Ziel, „sie hatte es in dem Augenblick erreicht, als sie sich entschlossen vom Kirchturm in die Luft geschwungen hatte“¹⁹¹.

Auch die Beschreibung der sich ständig wiederholenden, öden Landschaft unterstreicht den Eindruck, der Flug der Krähe sei weit weniger Gerade als unentrinnbarer Kreis (LV: 107). Diesbezüglich ist die Dynamik, die uns der Titel suggeriert, eine deutlich eingeschränkte. Der von Moldanová konstatierte „Hinterhalt“, den ich in bezug auf das Reisemotiv erwähnte, erwartet uns also auf verschiedenen Ebenen.

Heimat und Identität

Wie bereits dargelegt, speist sich die Identität der Krähe, ihr Ich-Verständnis, also zum einen aus dem erworbenen Ur-Vertrauen durch das Verhalten ihrer Mutter und zum anderen aus der Annahme, auserwählt zu sein:

„[...] byla to jedna z vran, kterým je vykonati beznadějnou cestu. Ne všem dostane se tohoto hořkého posvěcení“ (LV 106).

„[...] sie war eine der Krähen, denen es bestimmt ist, diese hoffnungslose Reise zu unternehmen. Nicht allen wird diese bittere Weihe zuteil“.

Bereits zu Anfang werden die Unterschiede der Krähe zu anderen Vogelarten, der Schwalbe, Lerche, Nachtigall, dem Adler, hervorgehoben (LV: 104; s. o.). Sogar von ihren eigenen Artgenossen wird sie deutlich abgegrenzt, denn „keine Krähe, ein Held flog hier“¹⁹². An Heldenlegenden und Märchen erinnert die Erzählung in verschiedenen Parametern. Keine Krähe hatte bisher das Ziel erreicht, das märchenhaft und unwirklich beschrieben ist, und die Reise soll mit der Verwandlung in einen wunderschönen Vogel belohnt werden. Auf Legende, Erzählung, Mythos als ‚Wortkunst‘ rekurriert auch folgendes: Die paradiesische Vorstellung, die die Krähe auf ihrem Flug leitet, wird subsumiert unter dem Begriff „fröhliche Schönheit“ – „veselá krása“ (LV: 106). Die Krähe kennt nur das Wort: „Znala jen slovo [...] Jen slovo znala!“ (LV: 106). „Am Anfang war das Wort“ – der Beginn der biblischen Schöpfungsgeschichte gleicht dem Impuls der Selbstschöpfungsgeschichte der Krähe. Sie folgt einem

¹⁹¹ „[...] už dávno. dávno je ve svém cíli, [...] ho dostihla v ten okamžik, když se odhodlaně vznesla z kostelní věže“ (LV: 110f.).

¹⁹² „Ne vrána, junák tu letěl“ (LV: 107).

Wort, einem Traum, einer Idee – ein Vorgang, der durchaus als Initialisierung menschlicher Progression per se betrachtet werden kann. In *Lazebník* bemerkt Weiner: „Nejzazší ‚myšlenkou‘ odcházejících jest vidění“ (L: 25) – „Der verborgenste Hintergedanke („Gedanke“) derer, die weggehen, ist die Vision“ (B: 34)¹⁹³.

Die Vision der Krähe sind eine neue Heimat („hnízdo“) und eine geglückte Identitätsfindung, die sich in einer Verwandlung des Ich zu einem gänzlich Anderen vollziehen soll. Die angestrebte Gestaltwerdung des Anderen setzt bereits im Vorhinein Signale durch gewisse Polaritätsstrukturen¹⁹⁴. Polar ist die Konfrontation Wirklichkeit versus Illusion, die getragen wird von der ambivalenten Halbblindheit der Krähe (ambivalent, weil sie nicht nur negativ empfunden wird, s. o.). Stets fühlt sich der Vogel, als sei er zur Hälfte in die Nacht getaucht, er schläft halb wachend (vgl. LV: 106, 109). Der Umstand der Halbheit führt im Gegenzug dazu, daß die Krähe „doppelt unglücklich“ („dvojnásob nešťastná“) ist und keinen Platz in der Weltenordnung findet: „Niemals darf sie in die verbotene Höhe“ („Nikdy nesmí do zapovězené výše“), doch fliegt sie zu tief, scheint es, „als ob das Erdinnere in wüster Böswilligkeit wild nach ihr spucke“ („jako by nitro zemské v pusté zlobě zuřivě po ní plilo“, LV: 105). Doch am Ziel ihrer Wunschvorstellung angelangt, so die Einschätzung der Krähe, würde sich diese Gespaltenheit aufheben und sie in einen gänzlich Anderen verwandeln (LV: 104f.). Die märchenhaft anmutende

¹⁹³ Auch Mrnka resümiert: „Vyzdvihuje jeden z vnitřních kategorických imperativů člověka: přesahovat sám sebe, nespokojit se s přijímáním svého údělu, svých daností, burcovat síly, které nás ponесou dál, výš, chtít víc, než je v naší každodenní vůli. Toto puzení překonat se je ostatně základem lidské tvorby“ (Mrnka 1964: 14) – „Sie [die Erzählung; S. W.] betont einen der grundlegenden kategorischen Imperative des Menschen: über sich selbst hinausgehen, sich nicht zufrieden geben mit dem Empfang seines Schicksals, seiner Gegebenheiten, die Kräfte aktivieren, die uns weiter und höher tragen, mehr wollen, als in unserem alltäglichen Willen vorhanden ist. Dieser Drang, sich selbst zu überwinden, ist letzten Endes die Grundlage menschlichen Schaffens“.

¹⁹⁴ Die Dichotomie Heimat – Fremde ist in der vorliegenden Erzählung nur partiell polar, wie ich oben dargelegt habe. Desweiteren weist Moldanová auf die Zweiteilung des Titels hin. Die ungebräuchliche Konstruktion „Let vrány“ – „Der Flug der Krähe“ anstelle von „Vraní let“ – „Der Krähenflug“ gewichte die Komponenten ‚Flug‘ und ‚Krähe‘ gleich (Moldanová 1994/95: 146). Obwohl auch ich von einer gleichwertigen Aussagekraft von Motiv ‚Vogel‘ und Motiv ‚Reise‘ ausgehe (s. o.), erscheint mir allerdings die Titelbildung aus zwei Substantiven weit mehr darauf hinzuweisen, daß es sich hier um eine spezielle Krähe handelt („vrána, o níž vypravuji“ (LV: 105) – „die Krähe, von der ich erzähle“) und nicht um den Krähenflug im allgemeinen. Benutzt Weiner die Formulierung „vraní let“, schließt dies auch andere Krähen mit ein (vgl. u. a. LV: 104, 105).

Verwandlung erinnert aus phänomenologischer Sicht an die Ich-Strahlen Husserls (vgl. Kap. 3.1):

„Ale nejkrásnějším bylo, že nad ním [hnízdem; S. W.] nikdy nezapadlo slunce. Stále šikmým vrhem posílalo sem své paprsky, které je vyplňovaly třpytivým světlem a lichotivým teplem. Tak třpytné bylo to světlo, že její černélesklé peří svítilo všemi barvami – a ona už nebyla černým ptákem, ale zázrakem, učiněným z barev“ (LV: 106).

„Aber am schönsten daran war, daß über ihm [dem Nest; S. W.] die Sonne nie unterging. In einem stets schrägen Wurf schickte sie hierher ihre Strahlen, die es mit funkelndem Licht und mit schmeichelnder Wärme ausfüllten. So funkelnd war dieses Licht, daß ihr schwarzglänzendes Federkleid in allen Farben leuchtete – und sie war kein schwarzer Vogel mehr, sondern ein Wunder, aus Farben geschaffen“.

Statt in einen wunderschönen Vogel verwandelt sich die Krähe aber im Gegenteil in ein abstoßendes Ungeheuer. Ihr Anblick ist so furchtbar, daß er anderen den Tod bringt (LV: 111). Der Flug der Krähe zehrt an den Kräften des Vogels, Spuren körperlicher Erschöpfung zeigen sich, ihre Flügel werden müde, sie bekommt ein zerzaustes Federkleid, bis sie als abstoßender „lebender Leichnam“ endet¹⁹⁵. Die Erschöpfung allerdings ist eine rein körperliche, keine mentale:

„Ale odvaha její se proto nezmenšila, nadšení proto nepokleslo [...] ani nadšení, ani rozkoše, ani vůle [...]“ (LV: 108 und 109).

¹⁹⁵ „Ucítla, že její křídla se znavila přílišným letem [...]. Zestarala, zhubeněla. Její peří bylo nelesklé, jak pokálené, peruti roztrásněné [...] nebyla již ptákem, nýbrž netvorem byla, strašná napohled. Peří již dávno vypelichalo. Její tělo bylo docela nahé, žluté, a věčně větrem, mrazem a deštěm šleháno, hnisalo a otvíralo se. [...] Avšak tělo, mrtvé již zaživa, bylo děravé, prolezlé červy, s vnitřnostmi vyhřezlými, z nichž kapala žlutá, hustá tekutina, značíc stopu letu“ (LV: 108, 110 und 111) – „Sie spürte, daß ihre Flügel müde wurden durch den übermäßigen Flug [...]. Sie alterte, magerte ab. Ihr Gefieder war stumpf, wie beschmutzt, die Fittiche zerzaust [...] sie war bereits kein Vogel mehr, sondern ein Ungeheuer, schrecklich zum Anschauen. Die Federn waren ihr schon längst ausgefallen. Ihr Körper war ganz nackt, gelb und durch den ständigen Wind, den Frost und den Regen gezeißelt, er eiterte und öffnete sich. [...] Der Körper jedoch, tot bereits zu Lebzeiten, war zerlöchert, von Würmern zerfressen, mit herausgetretenen Innereien, aus denen eine dicke, gelbe Flüssigkeit tropfte, die Spur des Fluges markierend“.

„Aber ihr Mut wurde davon keineswegs geringer, ihre Begeisterung sank nicht [...] nicht Begeisterung, nicht Lust, nicht Wille [...]“.

Die positiven Gefühle zu Anfang, „eine große Freude“ – „veliká radost“ (LV: 104), wandeln sich im Laufe des Flugs zu Negativempfindungen. Stolz und Verachtung bringt sie den Krähen entgegen, die nicht fortfliegen. Die Krähe greift ihre Artgenossen an und beschimpft sie als Feiglinge (LV: 108). Sich freiwillig von der Gruppe absentierend, erfährt sie eine existentielle Einsamkeit: „Die ganze Zeit über war sei allein, sie sprach mit niemandem“ – „Po celý ten čas byla sama, nepromluvila s nikým“ (LV: 110).

Identitätsverlust

Im Zusammenhang mit dem Wander- und Reisemotiv habe ich bereits erwähnt, daß der Weg der Krähe weder intellektuelle, geistige Bildung noch ‚Herzensbildung‘ chiffriert. Im Gegenteil: am Ende ihrer Reise angelangt, hat die Krähe kein Herz mehr. Die innere Entwicklung der Krähe während ihres Fluges wird anhand des romantischen Motivs vom Verlust des Herzens nachgezeichnet. Die Krähe glaubt fest daran, daß ihr das Herz beim Anblick der ‚fröhlichen Schönheit‘ „vor Wonne bersten“ werde. Stattdessen aber wird das Herz durch Stolz und Hybris zu einer „Festung“. Die Krähe wappnet es gegen die Flüche der anderen, bis es leer wird und gänzlich verschwindet (LV: 106, 107 und 109).

„Za tu dlouhu dobu se vyprázdnilo její srdce, necítilo věci minulých, necítilo nic, co bylo mimo ni. Jen svým úkolem bylo živo, i stalo se, že srdce zmizelo. Nebylo srdce [...]“ (LV: 110).

„Während dieser langen Zeit wurde ihr Herz leer, es spürte keine vergangenen Dinge, es spürte nichts von dem, was sich außerhalb seiner selbst befand. Nur durch seine Aufgabe war es lebendig, und so geschah es, daß das Herz verschwand. Es gab kein Herz mehr [...]“.

Bevor das Herz aber gänzlich verschwindet, gibt es zunächst die Erinnerung auf¹⁹⁶. Erinnerung ist eine wesentliche Komponente, die auf Selbstbild und Identität konstitutiv wirkt¹⁹⁷: „Wir sind, woran wir uns erinnern“ (Keiner et al. 2000: 20). Die Erinnerung hätte die Krähe am Weiterfliegen gehindert, da sie Zweifel und Sorge um die zurückgelassenen Kinder hervorgerufen hätte. In Zusammenhang mit der unwirtlichen Landschaft, die die Krähe überfliegt, habe ich Sigmund Freuds Definition des Unheimlichen zitiert, die folgendermaßen ergänzt wird: „Die Vorsilbe ‚un‘ an diesem Wort ist die Marke der Verdrängung“ (Freud 1994: 267). Die Verdrängung all dessen, was war und was kommen könnte, wird bei der Krähe möglich gemacht durch ihre Halbblindheit und besagten Verlust des Herzens¹⁹⁸. Diese körperlichen und seelischen Defizite verhindern letztlich eine homogene Identität und reduzieren die Krähe auf ihren Flug. Die Krähe verliert zunehmend ihre Identität, indem sie sie ununterbrochen sucht. Sie ist kein Vogel mehr, sondern gleicht einem Pfeil (LV: 110). In Pfeilgestalt personifiziert sie Richtung, Weg, Suche. Sie wird zur Suche: „Es flog die Notwendigkeit, das Ziel zu erreichen, so ist es“ – „Letěla nutnost dosažení, tak tomu jest“ (LV: 110).

Das Verschwinden des Herzens, der Mitte des Wesens, chiffriert eine Form des Ich-Verlusts. Die Krähe hat keine Mitte, kein Zentrum mehr, sondern verliert sich an eine Idee, die sie vorantreibt. Eine Parallele zu Nikolaj Gogol's Unterscheidung von „innerem“ und „äußerm Menschen“ drängt sich auf. 1843 definiert Gogol' in einem Brief an A. S. Danilevskij den ‚äußeren Menschen‘ als einen, der in seinem Inneren kein Zentrum hat¹⁹⁹. Das äußere Leben sei außerhalb Gottes, das innere Leben in Gott: „Vnešnjaja žizn' vne boga, vnutrennjaja žizn' v boge“ (Gogol' 1952: 196)²⁰⁰. Auch die Krähe in Weiners

¹⁹⁶ „Odpor a pohrdání nebyly v jejím srdci. Ani lítost v něm nebyla, ani vzpomínka“ (LV: 110) – „Widerwillen und Verachtung gab es nicht in ihrem Herzen. Auch keine Reue war darin, und keine Erinnerung“.

¹⁹⁷ Vgl. dazu die Ansichten Karl Jaspers' und Henri Bergsons Kap. 3.1.3.

¹⁹⁸ „Kdyby [...] byla užřela, byla by zoufala nad cílem své vítězné cesty. [...] Byla by zatoužila navrátiti se k opuštěným dětem, zatoužila až k panické úzkosti, k vidině, jak zlí hoši oslepují její neviňátka. A úzkost by byla zlomila její vůli a hnala ji zpět [...]“ (LV: 107) – „Wenn sie [...] gesehen hätte, sie wäre über das Ziel ihrer Siegesreise verzweifelt. [...] Sie hätte sich danach gesehnt, zurückzukehren zu den verlassenen Kindern, sie hätte sich gesehnt bis hin zu einer panischen Angst, zu der Vision, wie böse Jungen ihre unschuldigen Kleinen blendeten. Und die Angst hätte ihren Willen gebrochen und sie zurückgetrieben [...]“.

¹⁹⁹ „[...] kogda net vnútri ego centra, na kotoryj operšis“ (Gogol' 1952: 196).

²⁰⁰ Peter Thiergen stellt die zitierte Briefstelle in Beziehung zu Gogol's Erzählung *Šinel'* (*Der Mantel*). Gleichwohl die Krähe keinen äußeren Gegenstand, sondern einen inneren

Erzählung wird als gottlos bezeichnet: „Nešť’astná, nenábožná“ (LV: 108) – „Unglückliche, Gottlose“. Aufgebrochen von einem Kirchturm, rastet sie nun auf Kirchtürmen, „die geschmückt sind mit dem Symbol der Knechtschaft – dem Kreuz“ – „které jsou zdobený symbolem poroby – křížem“ (LV: 105)²⁰¹. Ihre Gottlosigkeit gründet partiell auf der Hybris der Krähe. So maßt sie sich an, unsterblich zu sein (LV: 108).

Weiner kleidet alte Mythen in ein neues Gewand: Ikarus stürzt zu Tode, als er sich zu weit zur Sonne hinaufwagt, die Krähe stürzt zu Tode, obwohl sie sich nicht „in die Höhe, sondern in große Ferne“ – „k výši, než do velké dálky“ (LV: 104) begibt. Weiner zeigt hier ein ums andere Mal seine Tendenz zu moralisieren (vgl. L: 70). Es ist jedoch einzuschränken, daß nicht der Tod als solcher die Strafe ist für der Krähe Stolz und Hybris. Durch die Verknüpfung des Sterbens mit dem Moment der Erkenntnis konnotiert der Tod positive Erlösungsaspekte²⁰². Bestraft wird der Vogel höchstens durch die Art des Sterbens: körperlich grauenhaft entstellt und einsam.

Die Krähe verdrängt ihre biologische Determination, z. B. die Verpflichtung zur Brutfürsorge, und erfährt dadurch eine Freiheit, die ihr den Flug ermöglicht. Die Befreiung von der heimatlichen Pflicht ist aber lediglich eine scheinbare und mündet in eine neue Verpflichtung: im Zwang weiterzufliegen. Freiheit besteht für die Krähe nur in dem einen Moment des autonomen Entschlusses: „[...] sie beschloß fortzufliegen“ – „[...] umyslila se, že odletí“ (LV: 104). Später wird sie nur noch vorwärtsgetrieben. Überlegungen, die sie aufhalten könnten, verdrängt sie. Es besteht lediglich eine gewisse Freiheit zur Wahl, die eine oder die andere Bürde auf sich zu nehmen.

Zustand, die ‚fröhliche Schönheit‘, zum Mittelpunkt ihres Daseins erklärt, lassen sich Ähnlichkeiten mit Gogol’s Protagonisten feststellen: Der häßliche, unscheinbare Titularrat und die alltägliche, einäugige Krähe begeben sich auf den Weg in ihr Verderben in dem Moment, in dem sie den Kreislauf alltäglicher Verpflichtungen verlassen. Der neue Mantel wird zum dominierenden Mittelpunkt im Leben Akakijs im gleichen Maße wie der Flug im Dasein der Krähe. Die Suche tritt anstelle des Seins. Die Krähe wie auch Akakij leben Surrogatexistenzen, beide werden durch ihre Obsessionen vernichtet. Bei Akakij allerdings handelt es sich um einen Austausch von Obsessionen. Schon auf das Abschreiben von Texten war er vollkommen fixiert gewesen. Eine solche Aussage läßt sich im Falle der Weinerschen Krähe nicht machen, da uns ihr Leben vor dem Flug, abgesehen von dem Übergriff des Jungen, der zu ihrer Einäugigkeit führt, unbekannt ist.

²⁰¹ Die geradezu blasphemischen Attitüden der Krähe stellen einen Bezug zum Nihilismus Nietzsches her. Näheres siehe unten.

²⁰² Zu Funktion und Wertigkeit von ‚Tod‘ bei Weiner siehe Kap. 3.4.1 und 3.4.2.

„Frei wovon? – Was schert es noch Zarathustra, wenn euer Auge scheel blickt bei der Frage: frei w o z u ?“ (Nietzsche 1991: 91; Hervorh. im Original).

Friedrich Nietzsches „Übermensch“ Zarathustra weist seinen Zuhörern ein „scheeles Auge“ zu, Weiners Krähe ist einäugig, fast blind (s. o.). Trotz der zunächst sehr unterschiedlich wirkenden Dispositionen der Helden Krähe und Zarathustra finden die Fragen *Frei wovon?* und *Frei wozu?* bei Weiner eine Antwort: Frei sein von heimatlichen, oktroyierten Pflichten. Frei sein dafür, seinen Platz in der Gesellschaft zu finden – und damit eine neue, andere Identität²⁰³.

„Poznala své místo ve velké rodině vran, poznala, že bylo jiného druhu než místo všech ostatních. Jen šatem se jim podobala. Ostatně nic ji k nim nepojilo [...], ona, jež byla všechna už: nutností dosažení. Jen sebou žila, jen svým určením, žila jen tím, že letěla vpřed, vpřed, nad zemí a nad vodami“ (LV: 110).

„Sie erkannte ihren Platz in der großen Familie der Krähen, erkannte, daß er von anderer Art war als der Platz aller übrigen. Nur im Kleid glich sie ihnen. Ansonsten verband sie mit ihnen nichts [...], sie, die schon ganz das eine war: die Notwendigkeit, das Ziel zu erreichen. Nur sich selbst lebte sie, nur ihrer Bestimmung, sie lebte allein dadurch, daß sie vorwärts flog, vorwärts, über Land und über Wasser“.

Durch diese Bewertung erfährt die negative Interpretation, die der Flug hier bislang als Regression und Obsession erhalten hat, eine positive Wendung. Unbeirrbar verfolgt die Krähe, ungeachtet aller Widrigkeiten, ihr Ziel, ihren Lebensraum. František Götz sieht in dem Aspekt aktiver Lebensgestaltung einen höheren Sinn des Daseins:

„[...] absolutní cíl svého života nepoznáme diskursivně, že si jej musíme vytvořit sami tím, že svému životu dáme absolutní hodnotu“ (Götz 1921/22: 546).

²⁰³ Für Vilém Flusser manifestiert sich im qualitativen Unterschied zwischen den beiden Fragen ‚frei wovon?‘ und ‚frei wozu?‘ die Veränderung vom ‚Vertriebensein‘ zu ‚Migration‘, und somit zu akzeptierter Freiheit: „Das Umschlagen der Frage ‚frei wovon?‘ in ‚frei wozu?‘, dieses für die errungene Freiheit charakteristische Umschlagen, hat mich seither in meiner Migration wie ein Basso continuo begleitet. So sind wir alle, wir aus dem Zusammenbruch der Selbsthaftigkeit emportauchenden Nomaden“ (Flusser 1994: 17).

„[...] das absolute Ziel unseres Lebens erkennen wir nicht diskursiv, so daß wir es selbst erschaffen müssen dadurch, daß wir unserem Leben eine absolute Wertigkeit geben“.

Nihilismus und Nietzsche als Präfiguration

Für František Götz gehören die frühen Erzählungen Weiners zum sogenannten literarischen Kubismus, der sich mit dem europäischen Nihilismus auseinandersetzt (vgl. Kap. 1.2). Bezüge zum Nihilismus in der Prägung Friedrich Nietzsches, der hier bereits erwähnt wurde, finden sich in der Erzählung *Let vrány* in der Thematisierung der Sinnlosigkeit des Daseins, der Negierung von Konventionen- und Normvorstellungen, in der ständigen ‚Wiederkehr des Gleichen‘ („píseň marného hledání“, LV: 105), vor allem aber in der Überzeugung der Krähe von der autonomen Gestaltung des eigenen Schicksals, denn „sie hielt sich selbst für die Schöpferin ihres großen Entschlusses“ – „[...] sama sebe považovala za stvořitelku svého velikého odhodlání“ (LV: 107). Im Moment des Aufbegehrens, in dem sich die Krähe gegen ihre gesellschaftliche Aufgabe und Verantwortung entscheidet, und im Ausbruch trotzigem Widerstands gegen den Tod erinnert sie an einen Übermenschen im Sinne Zarathustras (LV: 108; s. o.) Auch Moldanová weist kurz auf die Nähe zum Nihilismus hin (vgl. Moldanová 1994/95: 149).

Auffällig erscheint vor allem folgende Parallele: Die Krähe sucht die ‚fröhliche Schönheit‘, Nietzsche verkündet *Die fröhliche Wissenschaft*. Ob es sich hier um eine bewußte Reminiszenz Weiners, also um eine genetische Verwandtschaft im Sinne Ďurišins handelt, oder um eine zufällige, typologische Beziehung, läßt sich nicht zweifelsfrei klären. In der Korrespondenz Weiners bleibt Nietzsche meines Erachtens unerwähnt. Allerdings ist anzunehmen, daß Weiner Nietzsche (im deutschen Original) kannte. Die Dichtung zu ignorieren, scheint geradezu unmöglich, wirkt sie doch im vorliegenden Heimat-Fremde-Kontext wie eine Widmung, denn Nietzsche legt *Die fröhliche Wissenschaft* den „Heimatlosen“ „ausdrücklich an’s Herz“ (Nietzsche 1973: 310).

Die fröhliche Wissenschaft liest sich manchementeils wie eine Parallelektüre zu *Let vrány*. Gleich zu Beginn des Ersten Buches erscheinen uns Motiv und Thema der Weinerschen Erzählung formuliert zu sein:

„Die Lehrer vom Zwecke des Daseins. – Ich mag nun mit gutem oder bösem Blick auf die Menschen sehen, ich finde sie immer bei Einer Aufgabe, Alle und jeden Einzelnen in Sonderheit: Das zu thun, was der Erhaltung

der menschlichen Gattung frommt. Und zwar wahrlich nicht aus einem Gefühl der Liebe für diese Gattung, sondern einfach, weil Nichts in ihnen älter, stärker, unerbittlicher, unüberwindlicher ist, als jener Instinct, – weil dieser Instinct eben **d a s W e s e n** unserer Art und Heerde ist“ (Nietzsche 1973: 43; Hervorh. im Original).

Die Krähe überwindet den ‚Herdeninstinkt‘ und folgt ihrem eigenen Trieb. Die Entbindung von der normierten Pflicht, das Ausscheren aus dem ‚Herdenverhalten‘ nützt Nietzsche zufolge der Gesellschaft weit mehr als der Konformismus:

„**D a s A r t e r h a l t e n d e .** – Die stärksten und bösesten Geister haben bis jetzt die Menschheit am meisten vorwärts gebracht: sie entzündeten immer wieder die einschlafenden Leidenschaften – alle geordnete Gesellschaft schläfert die Leidenschaften ein –, sie weckten immer wieder den Sinn der Vergleichung, des Widerspruchs, der Lust am Neuen, Gewagten, Unerprobten, sie zwangen die Menschen, Meinungen gegen Meinungen, Musterbilder gegen Musterbilder zu stellen“ (Nietzsche 1973: 50).

Vor allem an die Philosophen, die Intellektuellen, an die Dichter ist der Appell gerichtet und entwirft im Subtext ein dichterisches Idealbild, denn: „Die Poeten zum Beispiel waren immer die Kammerdiener irgend einer Moral“ (Nietzsche 1973: 45).

Ihr utopisches Ziel nennt die Krähe „die fröhliche Schönheit“, als zukünftige Idealvorstellung propagiert der Sprecher im Nietzschetext die „fröhliche Wissenschaft“, in der „die Komödie des Daseins sich selber noch nicht ‚bewußt geworden‘“ ist (Nietzsche 1973: 44). Hier wie da sind es Bewußtseins-, Erkenntniszustände, keine geographischen Orte, die es zu erreichen gilt.

„**V o m Z i e l e d e r W i s s e n s c h a f t .** – Wie? Das letzte Ziel der Wissenschaft sei, dem Menschen möglichst viel Lust und möglichst wenig Unlust zu schaffen? Wie, wenn nun Lust und Unlust so mit einem Stricke zusammengeknüpft wären, dass, wer möglichst viel von der einen haben **w i l l**, auch möglichst viel von der anderen haben **m u s s** – dass, wer das ‚Himmelhoch-Jauchzen‘ lernen will, sich auch für das ‚zum-Tode-betrübt‘ bereit halten muss? [...] Entschliesst ihr euch für das Erstere, wollt ihr also die Schmerzhaftigkeit der Menschen herabdrücken und vermindern, nun, so müsst ihr auch ihre **F ä h i g k e i t z u r F r e u d e** herabdrücken und vermindern“ (Nietzsche 1973: 57 und 58; Hervorh. im Original).

„Fröhlich“ impliziert also nicht die Ferne von Unlust, Unglück, Widrigkeiten, Not, auch nicht deren ausschließliches Gegenteil. Lust und Unlust sind einander bedingende und einfordernde Grundkonstituenten menschlichen Empfindens. Die Unlustreduzierung, die Freud zum Hauptantrieb des Menschen proklamiert, erfährt bei Nietzsche eine Problematisierung, die geradewegs in eine moderne Zivilisations- und Konsumkritik mündet. In diesem Licht erscheint das Verhalten der Krähe weit weniger widersinnig, wenn sie lacht und sich freut, obwohl es ihr allen objektiven Bedingungen nach alles andere als gut geht (LV: 180f.).

Doch utopische Ziele bleiben *sui generis* in weiter, unerreichbarer Ferne. In Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* und Weiners *Let vrány* geht es auch nicht um das Erreichen, sondern um die Verfolgung der eigenen Ziele – letztlich bis zum Tod.

„Hänge deinen besten oder deinen schlechtesten Begierden nach und vor Allem: geh' zu Grunde!“ (Nietzsche 1973: 44).

Vrána: des Dichters Alter ego?

„Každý jde svou cestou – a srdce nějak kamení k utrpení jiného“ (Brief an die Eltern vom 13.4.1914).

„Jeder geht seinen Weg – und das Herz versteinert irgendwie zum Leidwesen eines anderen“.

Mit einem neuerlichen Rekurs auf das Herz, das sich leitmotivisch durch den Text zieht, endet die Erzählung. Die zu Anfang des Kapitels konstatierte Analogie ‚Vogel = Seele resp. Selbst‘ verführt, einen Blick auf das Autor-Ich zu werfen. Die Wendung von einer unpersönlichen Erzählperspektive in die Ich-Perspektive verstärkt den Eindruck eines persönlichen (Autor-) Blickwinkels.

„Řekl jsem něco o srdci, že ano? Neměla ho. M y s l í m aspoň, že ho neměla. Hledal' j s e m je po tři dny a nenalezl jsem. Snad byla na jeho místě nutnost dosažení. Ale té nelze spařiti“ (LV: 112; Hervorh. S. W.).

„Ich sagte doch etwas von einem Herzen, nicht wahr? Sie hatte keins. Zumindest denke i c h , daß sie keins hatte. Drei Tage lang habe i c h es gesucht und nicht

gefunden. Vielleicht war an seiner Stelle die Notwendigkeit, das Ziel zu erreichen. Aber die kann man nicht sehen“ (Hervorh. S. W.).

Die Erzählung, die Weiner seinem Onkel Dr. Oskar Taussig widmet, wird häufig als Erklärungsversuch für Weiners Aufbruch nach Paris im gleichen Jahr interpretiert²⁰⁴.

„Weiner v ní vyjádřil svou nepotlačitelnou touhu žít po svém i za cenu nejvyšší, za cenu možnosti, ba nutnosti ztroskotání. Vždyť na konci života čeká každého stejně smrt“ (Mourková 1988: 152).

„Weiner drückte in ihr seine nicht zu unterdrückende Sehnsucht aus, auf seine Art zu leben, und sei es um den allerhöchsten Preis, um den Preis der Möglichkeit, nein, der Notwendigkeit des Scheiterns. Denn am Ende des Lebens wartet ja auf jeden ohnedies der Tod“.

Die Aufgabe der (biologisch determinierten) Krähenpflichten entspricht dem gewisse Konventionen ignorierenden Weg Richard Weiners. Er bricht nach Paris auf, wird Journalist und Schriftsteller statt den elterlichen Betrieb zu übernehmen. Der vergebliche Flug ist ein Sinnbild für Weiners Suche nach seinem Platz im Leben²⁰⁵. Auch wenn der Flug der Krähe wenig einladend wirkt und man fast verleitet wird (der berühmte Weinersche Hinterhalt!), den bereits erwähnten moralischen Appell Weiners auf die einfache Botschaft zu reduzieren: ‚Verlaßt nicht Euren Platz, schaut, wie es der Krähe ergeht‘, ist die

²⁰⁴ Vgl. Mourková 1988: 152: „Příchod do Paříže na počátku roku 1913 [1912; S. W.] znamenal pro Weinerja počátek nového života. Co pro něho osobně toto rozhodnutí znamenalo, ukazuje jeho první otištěná próza *Let vrány* [...], vznikla patrně ještě v Allachu. Je to povídka programatická, která ukazuje, že spisovatelství bylo pro Weinerja už tehdy způsobem, jak se vyrovnat s vlastním osudem; že mu v žádném případě nešlo jen o problém sociálního zařazení“ – „Die Ankunft in Paris zu Beginn des Jahres 1913 [1912; S. W.] bedeutete für Weiner den Anfang eines neuen Lebens. Was für ihn persönlich diese Entscheidung bedeutete, zeigt sein erster publizierter Prosatext *Let vrány* [...], offensichtlich noch in Allach entstanden. Es ist eine geradezu programmatische Erzählung, die zeigt, daß die Schriftstellerei für Weiner schon damals eine Form war, sich mit seinem eigenem Schicksal auseinanderzusetzen; daß es ihm keinesfalls nur um ein Problem sozialer Einordnung ging“.

²⁰⁵ „Nedoleť!“ (Moldanová 1994/95: 145) – die Krähe kommt nicht an und Weiner auch nicht. Tůmas Nekrolog auf Weiner, der eine Kompilation aus Werktiteln des Autors darstellt, schließt: „Nikdy nedojdu“ – „Niemals werde ich ankommen“. Tůmas Text habe ich vollständig wiedergegeben als Motto zu Kap. 2 (*Biographie*).

Inscriptio a tergo zu lesen: ‚Macht es d e n n o c h ! ‘. Seine Schwester Marta ermutigt er, sich nicht der Konvention entsprechend, sondern ihrem eigenen Gefühl folgend zu entscheiden.

„A řeknu Ti přímo, s m í š ! ! Ale také Ti povím: nedocílíš tak života, o jakém sníš, konáš zbytečnou práci, přeplácíš stonásobně. Každým odepřením kompromissu s rodinou a se společenskými konvencemi, pleteš si, nevědouc, jiná pouta, těžší, přísahám Ti, než jsou ta, která hodláš zpřetrhati“ (Aus einem Brief an Marta, Paris, 28.3.1914; Hervorh. im Original).

„Und ich sage geradeheraus, D u d a r f s t ! ! Aber ich sage Dir auch: Du wirst nicht das Leben erreichen, von dem Du träumst, Du unternimmst eine vergebliche Anstrengung, Du zahlst hundertmal mehr als nötig. Mit jeder Verweigerung eines Kompromisses mit der Familie und mit den gesellschaftlichen Konventionen knüpfst Du Dir, ohne es zu wissen, andere Fesseln, schwerere, schwöre ich Dir, als die, die Du vorhast zu zerreißen“.

In *Let vrání* sieht Jarmila Mourková konzentriert den Appell, etwas zu wagen, Mut zu beweisen. Weiner habe die Erzählung als „Mittel“ konzipiert, der Entscheidung, nach Paris zu gehen „den Schrecken zu nehmen“ (Mourková 1988: 152). Dazu nutzt Weiner insbesondere das Stilmittel der ironischen Übertreibung. Die Aussage „Der Krähenflug ist schön“ („Let vrání je krásný“; LV: 104) steht in krassem Kontrast zu der Beschreibung, wie die Krähe „hin und her geschüttelt und geschaukelt“ („zmítařým kolebáním“; LV: 106) über traurig-öde Landschaften fliegt. Die Apostrophierung der Krähe als „Held [...] geboren als Krähe unter Adlern“ – „junák [...] zrozena vránou mezi orly“ (LV: 107 und 108) läßt ein selbstironisches Dichterbild vermuten. Die Erzählung geht dementsprechend über eine persönliche Rechtfertigung gegenüber der Familie hinaus. Sonst wäre der Protagonist kaum ein solcher Antiheld, der wenig zur Identifikation einlädt. Weit mehr thematisiert Weiner in einem Subtext literarisches Schreiben und „symbolisiert den unabdingbaren Weg des Dichters“ („symbolizuje nevyhnutelnou pout' básníkovu“; Mrnka 1964: 14).

Dichterisches Schaffen in Bilder zu kleiden, die dem Kontext von ‚Weg‘, ‚Gehen‘, ‚Suchen‘ angehören, ist gängige Metaphorik²⁰⁶. Der Vogel symbolisiert den Sänger, den Dichter. Wie die Dichtermetaphorik innerhalb der

²⁰⁶ Peter Thiergen apostrophiert ‚den Vogel‘ und ‚das Fliegen‘ als „uralte Bilder der Dichtung und Philosophie“ (Thiergen 2000: 255).

Gedichtsammlung *Pták* chiffriert *Let vrány* eine „[...] Metapher der unendlichen Reise, die das Unmögliche verfolgt, der verzweifelten Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, des Dranges, sich selbst zu überwinden, also [eine Metapher] der grundlegenden Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen“ – „[...] metaforou nekonečné pouti za nemožným, zoufalé touhy po nedosažitelném, nutkání překonat sám sebe, tedy základních předpokladů umělecké tvorby“ (Vízdalová 1988: 349).

Im Flug der Krähe erscheint uns ein Dichterbild, das zunächst durch die Sonderstellung der Krähe als einsame und unbehaute Sucherin eine elitäre Auserwähltheitspoetik postuliert, die aber durch die Wahl eines alltäglichen und am Ende so häßlichen, ekelerregenden Vogels letztlich ironisch hinterfragt wird. Die „Aufgabe des Künstlers, das Wüst-Abgrundhafte zu bändigen und zur Form zu bringen“ (Thiergen 2000: 266) löst die Krähe lediglich für sich selbst: qua ihrer Einäugigkeit und ihrer Vorstellungskraft läßt sie imaginäre blühende Gärten neben der öden, todbringenden Landschaft, die sie tatsächlich überfliegt, entstehen. Doch der Weitergabeprozess des künstlerisch-schöpferischen actus an einen Rezipienten gelingt der Krähe in ihrer Isolationssituation nicht. So bleiben künstlerische Intention und Wirkung der Erzählung widersprüchlich.

Die Heimat verlassen, Aufbruch in die Fremde, verbindet sich in der jüdisch-christlichen Tradition mit dem bereits erwähnten Bild vom verlorenen Paradies. Die ‚paradise lost‘-Trope konnotiert bei Weiner allerdings keine persönliche geographische Herkunft, sondern eine mystisch-mythische, geistige Heimat aller Menschen. Wie bereits erwähnt, eröffnet sich für Weiner der Weg zum verlorenen Paradies über den Traum – und somit auch über den Tagtraum unserer Dichter-Krähe (vgl. Kapitel 3.1.3). Dorthin, in das verlorene Paradies – das sich für die Krähe in der Imago eines großen Nestes materialisiert – gilt es den Leser zu führen. Doch das Unternehmen scheitert, denn die Dichter-Krähe allein lebt in der Vorstellung vom utopischen Ziel ohne Partizipation eines Lesers, allerdings aber auch, ohne die Hoffnung zu verlieren. *Let vrány* bietet dem, der sich zu künstlerischem Schaffen entschieden hat, der aufgebrochen ist „aus relativ sicherer Heimat einer Illusion folgend“ („z relativně bezpečného domova za iluzí“), keine Synthese: weder Versöhnung („usmíření“) noch Resignation („rezignace“; Moldanová 1994/95: 146).

3.2.2 „Ein Abtrünniger, der seine Heimat verleugnete“ Das Fremde und das Eigene: *Uhranuté město* (I)

Während in *Let vrány* Aufbruch und Verlassen der Heimat thematisiert werden, konfrontiert uns Weiner in der folgenden Erzählung mit der Situation des Zurückkehrens, oder besser gesagt, der Unmöglichkeit eines Zurückkehrens und einer irreversiblen Entfremdung von der Heimat.

Uhranuté město (*Die behexte Stadt*, erstmals am 2. und 9.8.1918 in der Zeitschrift *Cesta*, aufgenommen in den Prosaband *Škleb*, 1919) ist eine äußerst bemerkenswerte Erzählung, die allerdings in der Sekundärliteratur kaum Beachtung findet²⁰⁷. Im Mittelpunkt steht eine eher alltägliche Begebenheit: ein Fremder kommt in eine sommerlich verschlafene Kleinstadt und erweckt bei den Einwohnern den Eindruck des Außergewöhnlichen, Geheimnisvollen. Auf ihre neugierige Zudringlichkeit reagiert der Fremde abweisend und akzeptiert lediglich einen jungen Studenten als verständnisvollen Gleichgesinnten.

Heimatzeichen und Fremdheitsmarker

Protagonisten in *Uhranuté město* sind der durchreisende František Kres, ein Student und die Stadtbewohner als Gruppe. Schauplatz ist die im Titel genannte Stadt. Durch die Beschreibung des Marktplatzes, um den sich Rathaus, Hotel und Wohnhäuser gruppieren, die Erker und Gesimse schmücken, entsteht vor unserem geistigen Auge eine typische tschechische Kleinstadt. Die städtebaulichen Details fungieren als „Träger von Heimatlichkeit“ bzw. „Heimatzeichen“, zu denen eben solch eine „optisch greifbare Außenwelt“ wie Gebäude, Straßenzüge, Plätze, Farben, Lichter u. a. zählen (vgl. Neumeyer 1992: 102). Außerhalb der Stadt liegen Gärten, Felder, Wälder. Sie gehören nicht zur Stadt-Heimat, denn: „Im eigentlichen Zentrum der Heimat gibt es keine Natur“ (Patočka 1990: 100; Hervorh. im Original; „V samém centru domova není přírody“; Patočka 1992: 86; Hervorh. im Original).

Der künstlich geschaffenen, unbelebten Stadt steht als Gegensatz aber nicht nur die Natur gegenüber, die als „beginnende Fremde“ fungiert, sondern als „vollendete Fremde“ auch das Ausland, in dem František Kres lebt und der Student studiert. Eine übergeordnete polare Struktur teilt den fiktionalen Raum in Bereiche des „Menschlichen“ und „Außermenschlichen“.

²⁰⁷ Mourková (1988: 167) widmet der Erzählung acht Zeilen, bei Chaloupecký und anderen bleibt *Uhranuté město* gänzlich unerwähnt.

„Existuje nyní dvojí základní modus dálavy-cizoty: lidská a mimolidská, a v mimolidské opět živá a neživá“ (Patočka 1992: 87).

„Es gibt zweierlei Grundmodi von Ferne-Fremde: die menschliche und die außermenschliche, und in der außermenschlichen wiederum die belebte und die unbelebte“ (Patočka 1990: 101).

Zu dem Bereich des „Außermenschlichen“ gehören die Dichotomien Heimat versus Fremde, Stadt versus Natur; zum Bereich des „Menschlichen“ die Dichotomie Bewohner der Stadt versus František Kres resp. Student. Die Konstellation „Außermenschliches“ / „Menschliches“ ist zwar binär, aber nicht polar. Die Einwohner identifizieren sich mit der Stadt, Kres und der Student werden mit der Fremde gleichgesetzt, die bereits hinter der Stadt, im Wald, beginnt.

Dieser Binärkonstellation entspricht die Konstruktion offener und geschlossener Räume. Wie eine zweigeteilte Bühne steht im Vordergrund die hermetisch abgeschlossene Stadt, im Hintergrund die Weite des offenen Raums, Felder, Wälder. Doch nicht nur horizontal, sondern auch vertikal erschließt sich uns die Weite der Fremde, worauf die Entfernung des blauen Himmels hinweist, der explizit nicht zur Stadt gehört.

„Zrovna nad středem náměstí stál bílý elipsovité mrak, tak hmotný, že bylo zřetelně pozorovati, jaká úžasná vzdálenost mezi ním a modrou klenbou nebes. Ten mrak patřil městu; azur však jistě ne“ (UM: 410).

„Direkt über der Mitte des Platzes stand eine weiße, ellipsenförmige Wolke, so materiell, daß deutlich zu sehen war, welche unglaubliche Entfernung zwischen ihr und dem blauen Himmelsbogen lag. Diese Wolke gehörte zur Stadt; das Azurblau jedoch sicher nicht“.

Uhranuté město liegt im besonderen Maße eine geometrische Konstruktion zugrunde. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel zu *Let vrány* ausführlich dargestellt, konstatiert Věra Linhartová, ausgehend von einer Untersuchung des Doppelromans *Hra doopravdy*, viele Texte Weiners seien dominiert von Kreisen und Geraden. Die immanente Bewegung solcher Texte sei „die Tendenz zur Rektifikation des Kreises“ – „tendence k rektifikaci kruhu“ (Linhartová 1967: 275).

Kreise finden sich in Stadt und Natur: Marktplatz und Brunnen sind rund; die Wolke, die zur Stadt gehört, ist ellipsenförmig; der Wirt, der Kres am Abend im Wirtshaus zu seinem Tisch geleitet, zeichnet ständig mit dem Fuß eine Acht auf dem Boden, eine Acht, die eben auch aus zwei Kreisen besteht²⁰⁸. Hinter Feldern und Gemüsegärten bauen sich Wälder „in einem gewaltigen Halbkreis“ auf – „v mohutném polokruhu“ (UM: 410; Hervorh. S. W.).

Bereits gleich zu Anfang der Erzählung wird der Leser auf „vier Straßen [...] in die vier Himmelsrichtungen“ hingewiesen – „čtyři ulice [...] po čtyřech světových stranách“ (UM: 410), denen eindeutig die geometrische Form der Geraden zugrundeliegt. Doch die ‚Geraden-Straßen‘ sind durch die vier Himmelsrichtungen zu einem Kreis angeordnet. Sie entsprechen der von Linhartová konstatierten Rektifikation des Kreises.

Darüber hinaus verbinden sie den Stadtkern (Heimat) mit dem Umland (Fremde).

„V jejich prodloužení ani domku, ani budky, ani altánku. [...] jádro města, unikající jimi z výhně, odtud, kde bylo náměstí s radnicí, hotelem a okresní záložnou [...]“ (UM: 410).

„In ihrer Verlängerung kein Häuschen, weder Hütten noch Lauben. [...] der Stadtkern, der über sie [über die Straßen, S. W.] aus der Schmiedeesse entfloh, von dort, wo der Marktplatz lag mit dem Rathaus, dem Hotel, und der Kreissparkasse [...]“.

Die Gerade steht in einem besonderen Kontext mit den Personen. Sie objektiviert ihre Haltung, ihr Verhalten und letztlich ihre Identität. Die Bewohner der Stadt überqueren den Platz in der Diagonalen, d. h. den Kreis in einer schrägen Geraden (vgl. UM: 410). Diese in der Stadt herrschende Gesetzmäßigkeit im Umgang der Geraden mit dem Kreis wird von František Kres, dem Fremden, der die Ruhe des Städtchens stört, ignoriert: er läuft den Platz zunächst an seiner Längsseite ab. Erst dann nimmt auch er die Diagonale, bleibt jedoch in der geometrischen Mitte des Platzes stehen und verweist mit der Vertikale seiner Arme wiederum auf eine Gerade (UM: 412).

²⁰⁸ „[...] elipsovitý mrak“ (UM: 410) – „eine ellipsenförmige Wolke“; „Opisuje nohama osmu za osmou, provázek cizince, který usedl za prázdným stolem“ (UM: 419) – „Mit den Füßen eine Acht nach der anderen schreibend, begleitete er den Fremden, der sich an einen freien Tisch setzte“.

Eine schiefe Neptun-Statue ziert einem Statthalter gleich den Brunnen und fordert grotesk Respekt mittels eines Dreizacks. Die drei Zacken bestehen aus drei Geraden, die die ellipsenförmige Wolke aufzuspießen drohen (UM: 410). Der Neptun, diese ‚schiefe Gerade‘, fungiert mit seinem Dreizack als Karikatur von Autorität und Ordnung, die den Kampf gegen Wolken wie Don Quijote gegen Windmühlenflügel zu suchen scheint.

Respektabler wirkt dagegen das Stadtzentrum, das einer „Schmiedeesse“ gleicht (UM: 410). Hier wird die Identität der Stadt und ihrer Bewohner geschmiedet, gebogen und geformt. Auch wenn sich durch die Heimatforschung die These zieht, Heimat sei „die Basis für Identität“ (Bausinger 1980: 9; siehe Kap. 3.2), so kann sie auch die Ausgangsbasis für eine *Verbildung von Identität* sein, aus der sich zu befreien notwendig wird. Heimat konnotiert zweifellos auch eine Form der Unfreiheit: „[...] die Fäden der Bedingung kleben am Menschen“ (Flusser 1994: 34). Hier findet sich die innere Verbindung zwischen *Uhranuté město* und der älteren Erzählung *Let vrány*. Wie im vorhergehenden Kapitel dargelegt, signalisiert der Titel *Let vrány* eine (allerdings nur scheinbare) dynamische Handlung der Protagonistin, während *Uhranuté město* sein Augenmerk auf den statischen Ort richtet, auf die Dagebliebenen, sich nicht Fortbewegenden (vgl. Kap. 3.2.1).

Wenn hier von ‚Stadt‘ gesprochen wird, bezeichnet der Begriff sowohl die Ansammlung von Gebäuden, Straßen und anderen Bauten als auch im übertragenen Sinn die Einwohner als Gruppensubjekt. Diese Synekdoche benutzt im übrigen auch Weiner in seiner Erzählung. Berechtigung findet dies, da die Stadtbewohner Typen bleiben, die eine kollektive Identität haben. Aus der Masse heraustretende Personen, der Portier, der Wirt, der Redakteur, der Magister, erhalten keine individuellen Konturen und verfolgen ein und dasselbe Ziel, nämlich ihre Neugier zu befriedigen²⁰⁹. Ihre einförmige Identität spiegelt sich in der Stadt wider, wird von ihr gebildet und geschützt.

²⁰⁹ „Zvědavost“ – „Neugier“ besitzt bei Richard Weiner eine pejorative Wertigkeit. Deshalb wird am Gesichtsausdruck František Kres' hervorgehoben, er sei „aufmerksam, aber nicht neugierig“ – „pozorný a nezvědavý“ (UM: 411; Hervorh. S. W.). Auch in *Netečný divák* legt Ludvík Marek Wert darauf, nicht neugierig zu wirken und keine Fragen zu stellen (ND: 12; vgl. Kap. 3.3.3 und 3.4.2). ‚Neugier‘ bezeichnet keineswegs eine Form der Wissensmotivation, sondern distanzlose Aufdringlichkeit, das unberechtigte Eindringen in die Privatsphäre eines anderen Menschen. Vergleichbares findet sich bei Martin Heidegger: „Die [...] Neugier besorgt aber zu sehen, nicht um das Gesehene zu verstehen, [...] sondern nur um zu sehen. Sie sucht das Neue nur, um von ihm erneut zu Neuem abzuspringen. Nicht um zu erfassen und um wissend in der Wahrheit zu sein, geht es der Sorge dieses Sehens [...]. Daher ist die Neugier durch ein spezifisches

„[Jádro města] prudce se zarází na nejzazších výčnělcích své totožnosti a křečovitě se přidržuje posledního přízemního domku, strachujíc se, aby neztratilo vědomí sebe“ (UM: 410).

„[Der Stadtkern] klammert sich heftig an die hintersten Vorsprünge seiner Identität und krallt sich krampfhaft am letzten ebenerdigen Haus fest, aus Angst, das Bewußtsein seiner selbst zu verlieren“.

Die bereits als Antithese zur Stadt erwähnte unnormierte, wachsende, sich verändernde Natur bedroht die Identität der Stadt, ihr Selbstbild. Die Stadt und das, was nicht zu ihr gehört, sind scharf voneinander geschieden, die Stadt weicht ängstlich zurück vor dem Nicht-Eigenen, dem Fremden. Die Stadt als bauliche Materie personifiziert die Empfindungen ihrer Einwohner und nimmt Grundaussagen der Erzählung vorweg. Erst die Begegnung mit dem Fremden, dem Anderen, macht Heimatmarker und ihre Einflüsse transparent.

‚Geschehensinitialisierung‘ durch den Fremden

„Z ničeho nic stál před hotelem závodní automobil. [...] Vystoupil muž“ (UM: 411).

„Geradezu aus dem Nichts aufgetaucht, stand plötzlich vor dem Hotel ein Sportwagen. [...] Ein Mann stieg aus“.

Das Auftreten eines Fremden gehört zu den Initialisierungstereotypen epischer und dramatischer Handlung. Das plötzliche und unerwartete Auftauchen des Fremden suggeriert eine Lesererwartung, die hier allerdings enttäuscht wird. Nichts Spektakuläres passiert. Statt von einer *H a n d l u n g s* initialisierung durch den Fremden zu sprechen, bietet es sich daher an, den Begriff einer *G e s c h e h e n s* initialisierung zu bilden.

Die Lesererwartung, nach einer solchen Introduction mü s s e etwas geschehen, entspricht der Erwartung der Stadtbewohner. Ihnen werden zunächst die Merkmale des Verschlafenen, Trägen, Passiven und der Langeweile

Unverweilen beim Nächsten charakterisiert“ (Heidegger 1953: 172; Hervorh. im Original). Näheres zum Bedeutungskontext von ‚Gehen‘ (‚Unverweilen‘) und ‚Sehen‘ in *Uhranuté město* siehe unten.

zugeordnet (u. a. UM: 411, 418). Das Auftauchen des Fremden bringt Bewegung, die Neugier weckt. Wie dem Portier, der als erster mit dem Fremden zusammentrifft und seine Neugier nicht verhehlen kann (UM: 412), geht es allen Einwohnern:

„A opět bylo zřítí, že nastal údiv, když postřehli cizince, ale údiv ten neměl trvání. Tak náhle jako povstal, tak i zmizel – a jeho místo zaujala zvědavost, ač to není pravé slovo. Pocit, jaký míváme při pohledu na známou věc, v níž náhle zatušíme nevysvětlitelnou, nepojatelnou, ale zároveň i nepopíratelně novou fázi“ (UM: 415).

„Und wieder war zu sehen, daß Verwunderung entstand, als sie den Fremden erblickten, aber diese Verwunderung hielt nicht lange an. So plötzlich, wie sie gekommen war, so verschwand sie auch wieder – und ihren Platz nahm Neugier ein, obwohl dies nicht das richtige Wort ist. Das Gefühl, das wir empfinden beim Blick auf eine bekannte Angelegenheit, in der wir plötzlich eine unerklärliche, unbenennbare, zugleich aber auch unbestreitbar neue Phase erahnen“.

Diese neue Phase, die das Auftreten des Fremden auslöst, ist subtiler und unmerklicher Art. Sie ist keineswegs kausal abhängig von einer besonderen Aktivität des Eindringlings. Fremd sein genügt offensichtlich. Das träge, passive, statische Moment der Stadt²¹⁰ wird von der Dynamik durchkreuzt, mit der der Fremde auftaucht: „[...] die Karosserie [des Autos; S. W.] brach unter dem Kontrast zusammen, den sie zwischen ihrem Elan und der Schlappeit ringsum spürte“ – „[...] karoserie [auta; S. W.] hroutila se kontrastem, jež tušila mezi svým elánem a zplihlostí okolí“ (UM: 411). Aber angetrieben durch ihre Neugier gelingt es den Bewohnern, die Rollen des Passiven und des Aktiven zu vertauschen, bevor der Fremde „frei von dem Bann der auf ihn gerichteten Blicke“ die Stadt zu einem Spaziergang verläßt („[n]espoután upřenými pohledy“, UM: 417).

„Tak dal se cizinec pozorovati třemi páry očí. Pravím, že se d a l p o z o r o - v a t i , a tomu skutečně tak, neboť vpravdě nikterak se o to nepříčinil a mezi čtyřmi lidmi, již právě jsou na scéně, trpným byl o n , třebaže v jeho trpnosti rozpoznati bylo mnohem více akce než v hybném vzrušení pozorovatelů“ (UM: 414; Hervorh. im Original).

²¹⁰ „[...] ne obyčejná letní letargie, nýbrž cosi jako nemoc [...]“ (UM: 414) – „nicht die gewöhnliche Sommerlethargie, sondern so etwas wie eine Krankheit [...]“.

„Also ließ sich der Fremde von drei Augenpaaren beobachten. Ich sage, er ließ sich beobachten, und es war wirklich so, denn in Wahrheit tat er nichts dazu, und von den vier Leuten, die gerade auf der Bühne waren, war der Passive er, auch wenn in seiner Passivität weit mehr Aktion zu entdecken war als in der rührigen Aufregung der Beobachter“.

Aber nicht nur die Menschen reagieren auf das Auftauchen des Fremden, sondern selbst die unbelebte Stadt regt sich. Darin läßt sich eine Chiffrierung der Behexung durch den Fremden erkennen²¹¹:

„Zdalo se, že lomenice i vikýře, kašna s Neptunem, poměr zaskleně plochy domů k jich ploše plně zděné, půdorys náměstí i jeho perspektiva vzeplaly se prudce k energické, ač očima nepostřehnutelné korektuře své ledabylé náhodnosti a že intuicí našly vztah k živoucí kolmici uprostřed náměstí. Ve strnulé hromadě zdiva nastalo pojednou zkypření světla a vzduchu. Jako by se nimbus rozestřel, v němž předměty rozkošnický poznávaly ukrytou svou krásu. Nerovnost výšek dala zčistajasna zvučnou kadenci a strakatost domovních nátěrů fascinovaná byla v houževnatý souzvuk. Bylo plně. Náměstí dalo samo sobě povel, jehož uposlechly i spodní tepny, jimiž až dosud odtékal život města. Nastal zpětný proud a horko se ukáznilo“ (UM: 413).

„Es schien, als hätten sich Giebel und Erker, der Brunnen mit dem Neptun, das Verhältnis der Glasflächen der Häuser zu ihren vollständig gemauerten Flächen, der Grundriß des Platzes und auch seine Perspektive ruckartig zu einer energischen, wenn auch mit den Augen nicht wahrnehmbaren Korrektur ihrer willkürlichen Zufälligkeit aufgebäumt, als hätten sie intuitiv eine Beziehung zur lebendigen Vertikale in der Mitte des Platzes gefunden. In dem erstarrten Haufen der Mauern entstand auf einmal eine Lockerheit von Licht und Luft. Als hätte sich ein Nimbus ausgebreitet, in dem die Gegenstände wollüstig ihre verborgene Schönheit erkann-

²¹¹ In *Die Toten von Laroque* von Matthias Altenburg begegnen uns umgekehrte Signifikanten. Hier taucht ein Fremder in einer französischen, ebenso sommerlich verschlafenen Kleinstadt auf, doch die Stadt reagiert statt mit aufdringlicher, distanzloser Neugier ablehnend und unzugänglich. Laroque bleibt fremd, exotisch. „Behext“ wird bei Altenburg nicht die Stadt durch den Fremden, sondern der Fremde durch die Stadt. Dementsprechend verlaufen die Konsequenzen anders: während bei Altenburg ein Mord geschieht, läuft bei Weiner das Ereignis ins Leere, die Stadt schläft und träumt nach dem kurzen Aufenthalt des Fremden genau wie zuvor.

ten. Die Ungleichheit der Höhen ergab eine völlig reine klangliche Kadenz, und das Gescheckte der Häuseranstriche hielt in andauerndem Einklang fasziniert inne. Erfüllt. Der Platz gab sich selbst einen Befehl, dem auch die unterirdischen Pulsadern gehorchten, durch die das Leben der Stadt bisher geflossen war. Eine Rückströmung setzte ein, die Hitze disziplinierte sich“.

Die Stadt und František Kres oder

Vom gescheiterten Umgang mit dem Anderen

Von František Kres, dem Fremden, der in der Stadt auftaucht, erfährt der Leser nicht viel mehr als die Stadtbewohner. *Kreslit* bedeutet ‚zeichnen‘: František Kres ist eine Skizze, die nur wenige Striche benötigt, um ausdrucksfähig zu sein.

„Obličej mužův, jenž sestoupil, nebyl ani sportsmanův, ani romantikův – což není řečeno ve smyslu antiteze. Byl to obličej pozorný a nezvědavý, bystrý a neukvapený, energický a nikoliv příkrý, nebojáčný a neprovokující. A vůbec kupodivu všechen zjev, přes neobvyklý ústroj, vyjadřoval přání nebuditi senzace“ (UM: 411).

„Das Gesicht des Mannes, der ausgestiegen war, war weder das eines Sportlers noch eines Romantikers – was nicht im Sinne einer Antithese gemeint ist. Es war ein aufmerksames und nicht neugieriges Gesicht, aufgeweckt, aber nicht überstürzend, energisch, aber keineswegs hart, nicht furchtsam und nicht provozierend. Überhaupt drückte seine ganze Erscheinung, ungeachtet der ungewöhnlichen Aufmachung, den Wunsch aus, keine Sensation aus sich zu machen“.

Die unspezifische Beschreibung erhöht das Exemplarische der Erzählung. Wir wissen von Kres, daß er in einem Sportwagen gebracht und wieder abgeholt wird, aber wir wissen nicht, wer das Auto fährt. Wir erfahren, daß er in Rodez, Frankreich lebt, aber hervorragende Tschechischkenntnisse besitzt, daß er gerne reist (UM: 417f. und 420). Besonderes Augenmerk richtet der Erzähler auf die Haltung der Arme:

„[...] překrásná svislost paží [...]. Och, té svislosti jeho paží! Vyjadřovala ušlechtilou výpravu všech smyslů za požitkem a všeho intelektu za kritikou [...], prosta malichernosti i zbabělosti [...]. Více než cokoliv jiného hovořila o cizinci, že

jde a jde, že nikdy nebude ukojen a že nikdy nesvěsí hlava, třeba věděl, že není ukojení“ (UM: 412f.).

„[...] die wunderbare Vertikale der Arme [...]. Ach, diese Vertikale seiner Arme! [...] Sie drückte den edlen Aufbruch aller Sinne zum Erlebnis und allen Intellekts zur Kritik aus [...] frei von Kleinlichkeit und Feigheit [...]. Mehr als alles andere sprach sie von einem Fremden, der geht und geht, der niemals befriedigt sein wird und der seinen Kopf niemals hängen läßt, auch wenn er wüßte, daß es keine Befriedigung gibt“.

Das ‚Anderssein‘ des František Kres’ findet seinen bildlichen Ausdruck in der Vertikale der Arme. Die Körperhaltung und -bewegung der Stadtbewohner dagegen drückt die erwähnte Kleinlichkeit, Feigheit und Unterwürfigkeit aus: ein Passant macht einen kleinen Bogen um den Fremden, ein Zuschauer zieht den Kopf zwischen die Schultern, der Wirt beschreibt eine Acht mit den Füßen, was an einen Kratzfuß erinnert²¹². Kres und die Stadt sind ein dichotomisches Paar, das sich gegenübersteht „von Angesicht zu Angesicht, sie unter größter Anstrengung von Phantasie und Verstand, er untätig in seinem geheimnisvollen Gleichgewicht“ – „tváří v tvář, ono valně se namáhajíc fantazií a rozumem, on nečinný ve své tajemné rovnováze“ (UM: 415).

Die Signifikanten, die die qualitativen Unterschiede zwischen dem Fremden auf der einen Seite und der Stadt auf der anderen Seite kennzeichnen, sind *G e h e n* und *S e h e n*, Körperbewegung und -haltung (wie bewegt sich eine Person durch die Umwelt?) und Sinneswahrnehmung (wie nimmt eine Person Umwelt wahr und wie wird die Person wahrgenommen?).

D e r S c h r i t t des Fremden ist geduldig, er schreitet erst die Längsseite des Platzes ab, dann die Diagonale, gleichbleibend und ruhig.

„Cizinec kráčel [...] jinak než lidé, které jsme tu viděli zpočátku: šel, jako by s neochvějnou trpělivostí očekával někoho, jenž i kdyby se ke schůzce dostavil za století, nikterak by nepřišel pozdě. – Krok jako krok, bez přestávky, bez váhání, sleduje druh druhá plavně a bezpečně. Krok ani trochu nedočkavý, krok nečinnosti, ne však krok zahálky a nudy“ (UM: 412).

²¹² „Došed, vyhnul se nevelikým obloukem [...]“ (UM: 414); „hlava se [...] vtáhla mezi ramena“ (UM: 413); „Opisuje nohama osmu za osmou[...]“ (UM: 419).

„Der Fremde ging [...] anders als die Leute, die wir hier zu Anfang gesehen haben: er ging, als ob er mit unerschütterlicher Geduld jemanden erwartete, der, auch wenn er erst nach Jahrhunderten zur Verabredung käme, niemals zu spät wäre. – Ein Schritt wie der andere, ohne Unterbrechung, ohne Zögern folgt einer dem anderen gleitend und sicher. Ein Schritt, auch nicht ein bißchen ungeduldig, ein Schritt der Muße, jedoch nicht der Faulenzerei oder der Langeweile“.

Der Schritt der Stadtbewohner ist ein ganz anderer: Zunächst bewegen sie sich kaum, sie schauen eher aus dem Fenster, bleiben im Schutz ihres mauerbegrenzten Heimattraumes. Wenn sie sich doch auf den Fremden zubewegen, ändert sich ihre Gangart, sie wird schneller²¹³. Nachdem der Fremde den Platz verlassen hat, bricht eine hektische Betriebsamkeit aus, die Stadtbewohner laufen hin und her (UM: 417). So ziellos die Fortbewegung der Stadtbewohner, so ziellos scheint ihr Blick: „prázdné oči“ (UM: 413) – „leere Augen“ betrachten den Fremden. Verwirrt reagieren die Stadtbewohner auf die Aussage des Fremden, zu schauen sei schön (UM: 420). Die Augen der Stadtbewohner scheinen weit weniger rezeptive Sinnesorgane als Handlungsträger zu sein, die Weisungen ausgeben, statt Eindrücke aufzunehmen, wie im Fall des Studenten: „Hunderte und mehr Augen tadelten ihn wegen seiner Andersartigkeit, sie tadelten ihn mit Blicken stiller Gehässigkeit [...]“ – „Sto, více očí káralo jej z odlišnosti, káralo pohledy malé nevraživosti [...]“ (UM: 417).

„Einäugig“ lassen die in der Mittagshitze heruntergelassenen Jalousien die Stadt wirken²¹⁴. Einäugigkeit symbolisiert eine geistige Beschränktheit, wie ich es bereits in bezug auf die Krähe in *Let vrány* festgestellt habe. Die deutliche Begrenzung der Stadt dort, wo die Häuser aufhören, diese „Vorsprünge ihrer Identität“ – „výčněl[ky] své totožnosti“ (UM: 410), bezieht sich nicht nur auf eine räumliche Dimension, sondern auch auf eine geistige: Im Zentrum der Stadt, in der Mitte des Marktplatzes entsteht „ein geisttötendes Vakuum“ – „duchamorné vakuum“ (UM: 410). Da sich die Stadt fortschrittlich wähnt, weil sie über eine ‚Gesellschaft Freie Gedanken‘ verfügt, glaubt sie jedoch ungebrochen an ihr Erkenntnisinteresse²¹⁵.

²¹³ „Kráčel kupodivo bystřeji než dřívější chodci [...]“ (UM: 414).

²¹⁴ „Žaluzie krámů byly napůl spuštěny, a proto bylo náměstí jednookým, a i ono jediné oko se přivřelo“ (UM: 411) – „Die Jalousien der Läden waren halb heruntergelassen, und deshalb war der Marktplatz einäugig, und auch dieses eine Auge war zugekniffen“.

²¹⁵ „Naše město je městem pokrokovým. Dbáme, aby nám nic neušlo z moderních proudů. Odbor Volné myšlenky – –“ (UM: 421) – „Unsere Stadt ist eine fortschrittliche Stadt. Wir

„Město volalo po cizinci, aby dal směr a radu“ (UM: 419).

„Die Stadt rief den Fremden, damit er ihr Richtung und Rat gebe“.

Tatsächlich handelt es sich hier aber nur um vorgetäushtes, oberflächliches Interesse. Die Stadt wehrt sich gegen den Einfluß des Fremden und gegen jegliche Art der Sympathie, im wörtlichen Sinne des griechischen *sympathein* – *mit* leiden, *mit* empfinden²¹⁶.

„[...] nikoliv nepodobny padělkům, odlitým podle cizince [...]. I vstoupil cizinec do vědomí města a byl tu jako cosi nepohodlného, ale neodbytného“ (UM: 415).

„[...] keineswegs unähnlich Falsifikaten, ein Abguß nach dem Fremden [...]. Und der Fremde drang in das Bewußtsein der Stadt ein und war hier etwas Unbequemes, aber Unabwendbares“.

Die Stadt ist unfähig, ein Verständnis für den Fremden zu entwickeln. Zwischen dem Fremden und der Stadt gibt es keine Kommunikation, keinen Erkenntnisaustausch, da die Stadt – begrenzt auf ihren eigenen Horizont – nicht fähig ist, sich dem Fremden, dem Anderen zu öffnen. Die Lithographien von Karel Havlíček (1821-1856) und František Palacký (1798-1876), die die Wände des Wirtshauses schmücken, besitzen eine Funktion als Heimatzeichen, wie ich sie zu Anfang der Interpretation bezüglich der städtebaulichen Details erwähnt habe. Sie konnotieren eine einseitige, auf sich bezogene geistige Ausrichtung der Stadt. Havlíček und Palacký, zur Zeit der ‚Nationalen Wiedergeburt‘ im philologischen und journalistischen Bereich Vertreter eines engagierten Tschechentums, verweisen auf eine Fixierung der Stadt auf das *Eigene*, nicht auf ein Interesse am Fremden.

achten darauf, daß uns nichts von den modernen Strömungen entgeht. Die Gesellschaft Freie Gedanken – –“.

²¹⁶ „Zbrojilo proti svodu cizincovu. Zbrojilo, aby na něm zůstalo lpěti ne sympatií, nýbrž nejvýše zvědavostí“ (UM: 420) – „Sie war gewappnet gegen die Verführung des Fremden. Sie war gewappnet, damit an ihm nicht Sympathie haftenblieb, sondern höchstens Neugier“.

„Ale s nimi byla marná řeč. Rozešli se po svých domovech pokleslí na mysl, poněvadž se jim nepodařilo servati vlastní iluzi, poněvadž unikla jejich hmatavým rukám“ (UM: 423).

„Aber mit ihnen zu reden war vergeblich. Sie kehrten kleinmütig in ihre Häuser zurück, weil es ihnen nicht gelungen war, die eigene Illusion zu zerstören, weil sie ihren tastenden Händen entglitten war“.

Der Student und František Kres oder Vom gelungenen Umgang mit dem Anderen

Jarmila Mourková glaubt in *Uhranuté město* als zentrales Thema eine programmatisch gestörte Kommunikation zu entdecken. Ein oberflächlicher und belangloser Umgang reduziere Mitmenschen zu Fremden. Mourkovás Einschätzung gilt nur bedingt. Sie unterschätzt die spezifische Qualität von Fremdheit und die Möglichkeiten, sie zu minimieren, wenn sie behauptet, das Gespräch zwischen František Kres und dem Studenten sei nur möglich, weil keiner der beiden persönliche Vertraulichkeiten preisgeben würde (vgl. Mourková 1988: 167). Kres und der Student, die einander Unbekannte sind, verbindet aber durchaus eine (vertrauliche) Beziehung, auch wenn sie nicht zwangsläufig über verbale Kommunikation hergestellt wird. Kres und der Student stehen in einem Komplementärverhältnis. Dies wird bereits durch die analoge Einführung der beiden Protagonisten in das Geschehen signalisiert. In vergleichbar spektakulärer Art wird sowohl auf Kres (s. o.) als auch auf den Studenten aufmerksam gemacht und eine plötzliche Handlungsinitialisierung oder -wende hypertroph markiert. Augenfällig bereits die parallele Syntax (einfache Unterstreichung):

So wird František Kres in die Erzählung eingeführt:

„Z ničeho nic stál před hotelem závodní automobil. [...] Vystoupil muž“ (UM: 411).

„Geradezu aus dem Nichts aufgetaucht, stand plötzlich vor dem Hotel ein Sportwagen. [...] Ein Mann stieg aus“.

So wird der Student in die Erzählung eingeführt:

„Tu však přihodilo se cosi neočekávaného. Na náměstí přišel mladý muž“; UM: 415).

„Da jedoch geschah etwas Unerwartetes. Auf den Platz kam ein junger Mann“.

So wird sein zweites Erscheinen im Wirtshaus angezeigt:

„A opět se přihodilo cosi neočekávaného. Vešel student“ (UM: 422).

„Und wieder geschah etwas Unerwartetes. Der Student kam herein“.

Nicht nur das Erscheinen des vollkommen Fremden in der Stadt wird als etwas Unerwartetes erlebt, sondern auch das des Studenten (doppelte Unterstreichung), obwohl er hier geboren wurde, hier aufwuchs. Nicht das vollkommen Fremde, sondern das Fremd gewordene evoziert negative Gefühle. Freud erkennt im ehemals Heimischen, Vertrauten Wurzeln von Angst und Ablehnung (vgl. Freud 1994: 267 und Kap. 3.2.1). Der Student ist zwar ein Einheimischer, studiert jedoch im Ausland, und da er sich der sozialen Kontrolle der Stadt entzieht, ist er bereits zu einem Außenseiter geworden²¹⁷. Ein wenig erinnert er an die Wolke, die Neptun vergeblich aufzuspießen trachtet. Obwohl sie zur Stadt gehört, läßt sie sich nicht aufspießen. Sie zieht wie der Student davon (UM: 412)²¹⁸.

„Byl to student, který ve městě trávil prázdniny. Zdejší rodák. Ale nenáviděli ho, protože se jim odcizil. [...] Považovali ho tedy za odpadlíka, jenž zapřel domov [...]“ (UM: 415 und 416).

„Es war ein Student, der in der Stadt die Ferien verbrachte. Ein Hiesiger. Aber man haßte ihn, weil er sich ihnen entfremdet hatte. [...] Sie hielten ihn also für einen Abtrünnigen, der seine Heimat verleugnete [...]“.

²¹⁷ „Nebot' zdálo se jim, že na ně nevraží: protože se, jak říkali, nedovedli dosлідiti nejtajnějších záhybů jeho života, přestože si dali největší práci. [...] Jeho studium, jeho práce, jeho životní snahy nebyly tajemstvím; ale tajemstvím byli a zůstali jeho osobní přátelé, jeho majetkové poměry, jeho cesty a jeho flirty, jeho společenské postavení a jeho lásky. Neznajíce je, měli za to, že jim zpronevěřil svůj život, na nějž si osobovali právo“ (UM: 416) – „Denn es schien ihnen, als ob er sie hasse: weil, so sagten sie, es ihnen nicht gelungen war, in die geheimsten Winkel seines Lebens zu schauen, obwohl sie sich die größte Mühe gaben. [...] Sein Studium, seine Arbeit, seine Anstrengungen im Leben waren kein Geheimnis, ein Geheimnis waren und blieben seine persönlichen Freunde, seine Besitzverhältnisse, seine Reisen und seine Flirts, seine gesellschaftliche Stellung und seine Liebschaften. Weil sie diese nicht kannten, glaubten sie, daß er ihnen sein Leben vorenthielte, auf das sie sich ein Recht anmaßten“.

²¹⁸ Das Bild vom Neptun, der eine Wolke aufspießt, wird erneut am Schluß aufgenommen, wenn die Stadt einsehen muß, daß sie keine Verbindung zu dem Fremden herstellen kann: „A město snilo zmatený sen o tom, jak bílý oblak sletěl na trojzub křivého Neptuna a jak se přitom rozsypal na ledovou tříšť“ (UM: 423) – „Und die Stadt träumte einen wirren Traum, wie eine weiße Wolke auf den Dreizack des schiefen Neptun fiel und dabei in Eisplitter zerbarst“.

Der Student bleibt namenlos und bietet sich nicht nur deshalb als Schablone an. Wir Leser können ihm einen beliebigen Namen geben – zum Beispiel den Richard Weiners. Der Student und sein ‚Komplement‘ Kres tragen biographische Merkmale des Autors, so daß die Erzählung in einem besonderen Maß Aussagen macht über Weiners Beziehung zu seiner Heimat und der Fremde, die ihm Wahlheimat wird: Weiner studiert im Ausland, er lebt und arbeitet in Frankreich. Aufgewachsen in Písek, einer böhmischen Kleinstadt, die wie fast alle tschechischen Kleinstädte an die ‚behexte Stadt‘ erinnert. Das Bild, das aus der Korrespondenz Weiners von seinem Verhältnis zu seiner Heimatstadt entsteht, ist ein widersprüchliches. Obwohl er das Klima in Böhmen als „vergiftet“ empfindet: „Vzduch v Čechách je otrávený“ (1919; vgl. Kap. 2); und diesem Land „ein soziologisches Nichts“ bescheinigt („sociologické Nic“, 1913), klagt er auch: „Není dobře žítí v cizině“ – „Es ist nicht gut, in der Fremde zu leben“ (1914; die beiden letzten Zitate vgl. Kap. 3.2). Darin ähnelt er dem Studenten in *Uhranuté město*:

„[...] on však vracel se opět a zas do města, které ho tolik nenávidělo – a příčina jeho návratů byla prostá: byl sem váben, nevěděl už ani proč a nemohl odolati“ (UM: 416).

„[...] er aber kehrte wieder und wieder in die Stadt zurück, die ihn so sehr haßte – und der Grund seiner ständigen Wiederkehr war einfach: es zog ihn hierher, er wußte längst nicht mehr warum und konnte sich doch nicht widersetzen“.

‚Fremde‘ wird fast zwangsläufig in Analogie zu ‚Fremdheit‘ benutzt, ‚Heimat‘ in Analogie zu ‚Vertrautheit‘ (vgl. Neumeyer 1992: 103). Aber der Funktion von Heimatlichkeit im Sinne von Zugehörigkeit und Geborgenheit ist die Stadt für den Studenten längst entzogen. Nicht die Heimat, die Stadt, ist dem Studenten vertraut und nahe, sondern die Fremde. Er geht wie František Kres in dem Wald spazieren, der schon nicht mehr zur Stadt gehört. Wald und auch František Kres personifizieren also eine Fremde, die durchaus eine neue Heimat werden kann, in der man sich heimisch fühlen kann²¹⁹.

²¹⁹ Heimat reduziert sich nicht auf einen geographischen Raum. Richard Weiners „každodenní koloběh“, „své kavárny“, also sein „alltäglicher Kreislauf“, „seine Kaffeehäuser“ (Linhartová 1967: 290), bieten ihm m. E. in Paris eine Heimat, die sich wiederum, im Sinne des Diktums „Heimat gibt Halt, in dem sie Grenzen setzt“ (Neumeyer 1992: 104), durch die Begrenztheit des Raumes auszeichnet.

„Hranice vzdálenějšího domova strou se do neurčita a zanikají v nezdомácnělém, cizím, v dálavě. Dálava a cizota má opět svá odstupnění a své zvláštní modality; a budiž však hned podotčeno, aby nevznikl dojem falešné opozice, že dálava nemá snad ráz naprosté neobeznámenosti, nýbrž je zvláštní modus orientovaného pochopení, a to v kontrastu k domovu“ (Patočka 1992: 86f.).

„Die Grenzen der fernerer Heimat verschwimmen im Ungewissen und verlieren sich in dem, was nicht heimisch ist, im Fremden, in der weiten Ferne. Die Ferne und die Fremde haben gleichfalls ihre Abstufungen und besonderen Modalitäten. Es sei jedoch, damit kein falscher Gegensatz assoziiert wird, gleich angemerkt, daß Ferne nicht etwa mit blankem Unvertrautsein gleichzusetzen, sondern ein besonderer Modus des orientierten Verstehens ist, und dies im Kontrast zur Heimat“ (Patočka 1990: 100).

Der Student ist in vielerlei Beziehung ein Pendant zu František Kres. Der eine ist der Stadt fremd, der andere hat sich ihr entfremdet („se jim odcizil“; UM: 415; Hervorh. S. W.). Beiden nimmt die Stadt dies übel, vor allem weil keiner der beiden den Umstand ändern und ihre Fragen beantworten möchte, auch der von hier gebürtige Student nicht: „On mlčel [...]“ (UM: 416) – „Er schwieg“.

Kres und der Student sind die einzigen beiden Personen, von denen berichtet wird, daß sie sich außerhalb des eng begrenzten Heimattraumes Stadt bewegen.

„Ale cizinec procházel se v lesích [...] a na protilehlé straně, v jiných lesích, šel student [...]“ (UM: 419).

„Doch der Fremde wanderte in den Wäldern, [...] und auf der entgegengesetzten Seite, in anderen Wäldern, ging der Student [...]“.

Obwohl die Wälder räumlich getrennt sind, drücken sie den qualitativ gleichen Lebensraum, Wald / Natur / (relative) Ferne aus. Ein Lebensraum, der die beiden verbindet, und zwischen zwei Fremden weit mehr Nähe entstehen läßt als zwischen den Stadtbewohnern bzw. zwischen dem Studenten und der Stadt. Aber auch des Studenten Art zu gehen ähnelt der des Fremden, unterscheidet sich aber von der der Stadtbewohner (und daß er ‚gehen kann‘, hat er ja bereits mit dem Verlassen seiner Heimatstadt bewiesen). Er setzt im Gegen-

satz zu den Stadtbewohnern seinen Schritt unbeirrt fort und versteckt nicht seine Verwunderung, in der sich die Akzeptanz des Anderen zeigt (UM: 417). Die unpräzise, wertfreie Akzeptanz zeigt sich deutlich an dem Blick, mit dem der Student den Fremden am Abend begrüßt (UM: 422). Der positive Austausch zwischen dem Fremden und dem Studenten vollzieht sich überhaupt mehr über Blicke und Gesten denn über Worte:

„[...] pohledy jejich řekly si navzájem, jak dobře se rozumějí“ (UM: 422).

„[...] ihre Blicke sagten einander, wie gut sie sich verstanden“.

Martin Heidegger hebt insbesondere das Schweigen als „wesenhafte Möglichkeit des Redens“ hervor: „Wer im Miteinander schweigt, kann eigentlicher ‚zu verstehen geben‘, das heißt das Verständnis ausbilden, als der, dem das Wort nicht ausgeht. Mit dem Vielsprechen über etwas ist nicht im mindesten gewährleistet, daß dadurch das Verständnis weitergebracht wird“ (Heidegger 1953: 164).

Wenn wir also, wie oben bereits am Beispiel Kres versus Stadt, für den Studenten ‚Gehen‘ und ‚Sehen‘ zu Identitätsmarkern erklären, besitzen beide, Kres und der Student, eine ähnliche Identitätsstruktur, die sich eindeutig von der der Stadt unterscheidet.

‚Heimat‘ hat hier weniger geographische Dimension, sondern drückt sich im menschlichen Miteinander aus. Wenn Weiner zentral die Kommunikation in einer Erzählung thematisiert, in der das Verständnisspektrum ‚Heimat und Fremde‘ zunächst von einer räumlichen Komponente dominiert scheint, so ist dies weniger ungewöhnlich, als es vielleicht auf den ersten Blick scheint. Sich auf Wilhelm von Humboldt berufend, verweist Heidegger auf Sprachen, die die enge Beziehung zwischen Person und Raum markieren und „das ‚Ich‘ durch ‚hier‘, das ‚Du‘ durch ‚da‘, das ‚Er‘ durch ‚dort‘ ausdrücken“ (Heidegger 1953: 119).

Während *Let vrány* einen isolierten, stark autokommunikativen und autoreflexiven Identitätswurf formuliert, präsentiert *Uhranuté město* bei aller Abgrenzung vom ‚Du‘, von ‚Welt‘, eine gewisse Form ‚sozialer‘ Identität, die im Spannungsfeld einer Auseinandersetzung mit der Gesellschaft oszilliert. Der Mensch im Austausch mit dem Anderen stellt die „Urstruktur“ dar, „die als allgemeiner Rahmen zur menschlichen Welt gehört: Du – Ich – die gemeinsame Umgebung, wobei Ich und Du in gleichem Maße leiblich sind, allerdings nicht nur objektiv leiblich, sondern leiblich durch eine phänomenalisierende, erschei-

nende Leiblichkeit. Hier liegt die Quelle der Struktur Heimat – Fremde, die man als eine der wesentlichen Dimensionen der natürlichen Welt betrachten kann“ (Patočka 1990: 252)²²⁰.

²²⁰ „[...] která náleží jako všeobecný rámec k lidskému světu: ty – já – společné okolí, přičemž já i ty jsou rovnou měrou tělesné, ovšem nikoli pouze objektivně tělesné, nýbrž tělesně fenomenalizující, zjevující tělesností. Zde je pramen oné struktury domov – cizota, kterou je možno považovat za jednu z podstatných dimenzí přirozeného světa“ (Patočka 1992: 237).

3.3 „Oh, wie wünschte ich mir, daß ich dies alles einmal sagen könnte!“ ‚Maske‘ und ‚Signal‘ – Homoerotik in der Prosa Richard Weiners

Vielfach ist herausgearbeitet worden, daß Homoerotik / Homosexualität und gerade ihre Tabuisierung, ihre literarische Verschleierung „als Generator einer kunstvoll polysemischen Textstruktur“ wirkt: „die Stigmatisierung wird literarisch produktiv“ (Langer 1997: 290)²²¹. Selbst dort, wo homophile Aspekte nicht explizit genannt sind, wird die innere Dynamik eines tabuisierten Geschehens in seiner Maske nachvollziehbar. ‚Signal‘ und ‚Maske‘ (Keilson-Lauritz), Camouflage „als die Kunst, sich gewissermaßen zugleich zu verkleiden und auszuziehen“ (Detering 1992: 65), sind von Nikolaj Gogol‘ und Hans Christian Andersen bis zu Franz Kafka, Thomas Mann oder Michail Kuzmin gängige literarische Methode. Die „intentionale Differenz zwischen Oberflächentext und Subtext“ aufzuspüren (Detering 1992: 65), bedeutet nicht, den konkreten, richtigen Sinngehalt zu finden. Der Wert liegt eindeutig in der Erweiterung des Interpretationsspektrums, in der potentiellen Mehrfachwirkung eines polysemantischen Lektüremodus²²².

Wo ‚homoerotisches Schreiben‘ wirksam wird, lassen sich nach Jacob Stockinger Parameter einer „Homotextualität“ herausfiltern. Stockinger verfolgt eine die üblichen Methoden „ergänzende“ Analysepraxis, in der „biographische, historische und thematische Studien“ auf „homotextuelle Strukturen“ in Konzentration auf den Text, nicht auf den Autor, in Symbol- und Motivgebrauch, Raumkonzeptionen, Geheimcodes und auf Intertextualität hin untersucht werden (vgl. Stockinger 1987: 5-26). Darauf aufbauend entwickelt Marita Keilson-Lauritz für „maskierende und signalisierende Textstra-

²²¹ Im Fall Weiners neige ich dazu, den Terminus ‚Homoerotik‘ statt ‚Homosexualität‘ anzuwenden. Ich schließe mich der Argumentation Heinrich Deterings an, der unter Homoerotik „jede Art erotischer Verhältnisse zwischen Angehörigen desselben Geschlechts“ subsumiert, „unabhängig davon, ob es zu sexuellen Beziehungen kommt oder nicht, und (um Spekulationen über die Natur der ‚Bisexualität‘ zu vermeiden) unabhängig davon, ob die homoerotische Neigung exklusiv ist oder nicht“ (Detering 1994: 20) [siehe *Netečný divák!*; S. W.].

²²² Eigenständige theoretische Ansätze für eine homoerotisch orientierte Literaturwissenschaft innerhalb der Slavistik sind mir nicht bekannt, was sicherlich nicht zuletzt mit der extremen Tabuisierung der Homosexualität in den ehemals sozialistischen Staaten zusammenhängt. Grundlagen aus den Bereichen der Germanistik und Anglo-Amerikanistik, wie ich sie anwende, haben u. a. bereits Gudrun Langer (Witold Gombrowicz), German Ritz (Jarosław Iwaszkiewicz) und Anton Sergl (Michail Kuzmin) für Texte slavischer Autoren nutzbar gemacht. Sergl postuliert „die kritische Sammlung und Erprobung jener wissenschaftlichen Ansätze [...], die in anderen Philologien unter dem Stichwort ‚Gender studies‘ subsumiert werden“ zu einem „Arbeitsziel der Slavistik in den nächsten Jahren“ (Sergl 1998: 105).

tegien“ sogenannte „Strategeme“, die auf einen homoerotischen Subtext hinweisen, ohne ihn eindeutig (und damit angreifbar) zu benennen. Besondere Beachtung finden dabei das Rollengedicht, in dem zwar eine gegengeschlechtliche Person angesprochen, aber eine gleichgeschlechtliche gemeint ist; Geschlechtsneutralität in jeglichem Sinne; Einbettung in religiöse Sprache und Attitüde, in Traditionen der Homosozialität, vor allem aber auch Versatzstücke aus dem als homoerotischen Subtext bereits bekannten Literaturkanon und vieles mehr. Keilson-Lauritz nennt eine Fülle von Strategemen, ohne zu versäumen, auf die mögliche Ausweitung ihrer Liste hinzuweisen (Keilson-Lauritz 1991: 69-71).

Betrachtet man die quantitative und qualitative Beliebigkeit der Strategeme, wird nachvollziehbar, daß derlei Verfahren nicht auf ungeteilte Akzeptanz stoßen. So kritisiert Wolfgang Popp Homotextualität als „Bezeichnung für umstrittene Versuche, in (literarischen) Texten typische sprachliche / semantische Zeichen und Signale zu ermitteln, die auf Homosexuelles weisen“ (Popp 1992: 438). Eine explizite ‚Typologie homosexueller Ästhetik‘ zu entwickeln, halte auch ich für fragwürdig (so auch Detering 1994: 21). Doch eine „methodisch reflektierte Zusammenführung von Textvoraussetzungen und Textgestalt“ erscheint mir im Fall Richard Weiners durchaus sinnvoll, auch wenn das Bemühen, jeglichen „biographischen Trugschluß“ zu vermeiden, notwendig bleibt (Detering 1992: 54; Hervorh. im Original)²²³. Salopp gesagt: Es kann nicht davon ausgegangen werden, daß jeder homoerotische Schreiber zwangsläufig homoerotisch schreibt, et vice versa.

Denn im Gegensatz zu Angehörigen anderer Minderheitengruppen haben Homosexuelle die Wahl, ihr ‚Stigma‘ zu zeigen oder zu verbergen. Diese Entscheidungsmöglichkeit erleichtert keineswegs eine Identitätskonstituierung, sondern kann sich zu einem Problem von „Authentizität“ und „falschem Schein“ entwickeln.

„Damit entsteht für den Homosexuellen eine dialektische Spannung zu seiner feindlichen Umwelt, [...] Konflikt zwischen Selbstverleugnung und Selbstbestätigung [...]. Aus einer zugrundeliegenden ‚Tiefenstruktur‘ (der homosexuellen Identität) entstehen verschiedene Varianten möglicher ‚Oberflächenstruktur‘: entweder eine vorgebliche heterosexuelle Identität, oder aber modifizierte oder gehemmte Formen einer homosexuellen Identität“ (Stockinger 1987: 11 und 12; Hervorh. im Original).

²²³ Zur Frage nach der Einheit von Werk und Autor siehe auch Kap. 1.4.

Jean-Paul Sartre erklärt in *L'être et le néant (Das Sein und das Nichts)* den Homosexuellen zum Musterbeispiel des Konflikts zwischen dem Selbst und dem Anderen. Der Homosexuelle in einer tabuisierenden und repressiven Gesellschaft entwickelt sich zu einem Doppelwesen, das in seiner „Duplizität“ einer „fortwährenden Wiedergeburt“ bedarf (Sartre 1991: 147 und 148). Unter diesem Aspekt verwundert kaum die Präferenz des Doppelgänger-motivs im Werk Weiners²²⁴.

Weiner schreibt kein Confiteor, keine Gender-Literatur. Doch eine so ich-zentrierte Literatur wie die Weiners rechtfertigt, ja provoziert auch genderspezifische Lesarten. Eine eigenständige, tragbare Interpretation einer Erzählung lediglich unter diesem Aspekt würde der Vielschichtigkeit und Polysemantik Weinerscher Prosa allerdings kaum gerecht werden. Aus diesem Grund werde ich im folgenden Interpretamente homoerotischer Camouflage in verschiedenen Texten vorstellen.

3.3.1 Reduzierte Frauen – potenzierte Männer

Richard Weiners homoerotische Veranlagung scheint allgemein bekannt. Mourková zufolge wird sie Weiner um das Jahr 1906 bewußt (Mourková 1996: 455). Verbürgt sind allerdings weder eine langjährige Partnerbeziehung noch kurze Affären²²⁵. Nur im Zusammenhang mit den jungen Simplisten werden intime Freundschaften erwähnt (vgl. u. a. Linhartová 1967; Adam 1989: 10 und Kap. 2 zur Biographie). Wenn uns so wenig konkrete Zeugnisse über Weiners Verhältnis zu Männern vorliegen, müssen wir die Frage e contrario stellen, nämlich nach Weiners Verhältnis zu Frauen.

²²⁴ In der Erzählung *Long is the Way to Tipperary* (1929) spaltet sich das Erzähl- oder Traum-Ich in einen schönen, ewig jungen Mann, sitzend auf den Zinnen des Schlosses von Uppsala, und in einen häßlichen, gealterten Mann im Pariser Café „Les Deux Magots“. Dennoch wird auf die verblüffende Ähnlichkeit hingewiesen (vgl. LWT: 101f.). Weiteres zum Doppelgänger-motiv Kap. 3.4.2.

²²⁵ Es drängt sich ein wenig die Frage auf, ob Weiner nur das offene Wort scheute oder ob er vielleicht seine homoerotische Neigung, die ja allgemein akzeptiert und in seinen Texten lesbar ist, vielleicht gar nicht auslebte. Die Männerfiguren in den Erzählungen Weiners fallen, verglichen mit Männerbeschreibungen bei anderen homosexuellen Schriftstellern, durch deutlich weniger erotisch-körperliche Signale auf (s. u.).

Bei der Lektüre seiner Briefe wird deutlich, wie schwer es Weiner gegenüber seiner Familie gefallen ist, nicht den gesellschaftlichen Konventionen zu entsprechen, zu heiraten und eine eigene Familie zu gründen (vgl. Brief an die Eltern vom 30.8.1913; siehe Kap. 2). Die Korrespondenz Weiners gibt auch Aufschluß darüber, daß er Frauen als Vertraute bevorzugt: die Briefe an die Schwestern Marta und Zdenka, an Vilma Löwenbachová sind sehr persönlich und offen. Aber das sagt natürlich gar nichts über eine homoerotische Veranlagung aus. Im Gegenteil signalisiert es lediglich, daß Weiner keineswegs misogyn war²²⁶. Auch in seinen Erzählungen – in einigen sind Frauen gar im Titel präsent (*Matka nad kočárkem, Ela*) – vertieft sich dieser Eindruck.

Dennoch bleiben Frauengestalten häufig konturenlos. Dies birgt die Möglichkeit, ihnen jeder Zeit auch eine männliche Identität zudenken zu können; eine Maskierungsstrategie, wie sie das geschlechtsneutrale ‚Du-Gedicht‘ nutzt (vgl. Keilson-Lauritz 1991: 69). So stellt sich die Frage, ob die Absenderin der Liebesbriefe in *Ztřeštěné ticho* (*Wahnwitzige Stille*, in *Lítice* 1916) tatsächlich als weibliche Person gedacht werden muß, handeln die Briefe doch vom ‚Einswerden‘ im Sinne eines identischen Mitfühlens. Darüber hinaus heißt der Bursche des Leutnants „Lukyniak“. Der Name verweist nicht nur auf den Literaturkanon der Antike – seit Plautus’ *Amphitryon* ist die Herr-Diener-Doppelgängerschaft ein beliebtes Motiv –, sondern im Subtext auch auf die im antiken Griechenland verbreitete Knabenliebe. Angesichts der starken Zuneigung, die der Leutnant für seinen Burschen Lukyniak spürt, ist die Parallellektüre eines latent homoerotischen Subtextes möglich.

In der Erzählung *Ruce* (*Hände*; 4.10.1918 in *Topičův sborník* 6, *Škleb*, 1919) entdeckt Vít seine Liebe zu der langjährigen ‚schwesterlichen‘ Freundin Marie. Im Mittelpunkt des Textes steht allerdings die Beschreibung von Dr. Synek, der gerade seine Verlobung mit Marie löst. Dr. Syneks krankhafte Eifersucht ist Anlaß zur Entlobung sowie Ursache dafür, daß Vít seine Liebe zu Marie erkennt. Auffällig ist die intensive Beschäftigung Víts mit Synek, vor allem mit dessen Händen. Angesichts der polaren Konstellation der beiden

²²⁶ Auch eine weibliche Perspektive zu wählen, scheint Weiner keine Probleme zu bereiten: Der Journalist*Weiner schreibt über Modenschauen und die französische Küche, obwohl dieses Ressort nicht zu seinen redaktionellen Aufgaben gehört, vereinzelt unter den weiblichen Pseudonymen Filína und Šeherezáda und benutzt dabei auch grammatisch das weibliche Genus (vgl. Chalupecký 1992: 29 und Langerová 2000: 20). Den ‚feminisierten‘ Stil Marcel Prousts lehnt er allerdings ab („zženštile – nepravím žensky – mluvňá“; Rezension von *Sodom und Gomorrha* 1927; vgl. Linhartová 1964: 60).

Männer erscheint Marie lediglich als marginale Person, als Medium, in dem sich zwei Männer treffen.

Frauengestalten bleiben in Weiners Werk häufig zum einen ‚gesichts-‘, also wesen- und konturenlos, zum anderen locken sie sirenengleich den Mann ins Verderben. Der Genderaspekt scheint sich im Spätwerk zuzuspitzen, aus dem ich Exempel nur exkursorisch anführen möchte. *Long is the Way to Tipperary* (1929) bevölkern Zwitterwesen, die – denken wir an H. C. Andersens *Kleine Meerjungfrau* – eindeutig homoerotische Figuren sind:

„Neviděl jsem jim do tváří; znal jsem toho příčinu: neměly obličejů; ale netroufal jsem si myslit na to [...] místo sukní nosila sukovitý sirénní ocas“ (LWT: 102).

„Ich schaute ihnen nicht in das Gesicht; ich kannte den Grund: sie hatten keine Gesichter; aber ich wagte nicht daran zu denken [...] anstelle eines Rockes trug sie einen verästelten Sirenschwanz“.

Der erste Teil des Romans *Hra doopravdy* (1933) verweist schon im Titel auf das grundlegende Thema: *Hra na Čtvrceň* – „Vierteilungsspiel“. Mit dem Figurenquartett Mutig, Fuld, Smíšek und dem ‚Sprecher-Subjekt‘ begegnet uns ein subtiles „Quadrupelgängertum“²²⁷. Fuld und Mutig besitzen gemeinsam „einen gedoppelten Januskopf“ (vgl. HD: 241). Wie ich im folgenden erläutern werde, will Mutig Fuld verführen, „wie es das Sprecher-Subjekt zu tun pflegte“ (vgl. HD: 240); Smíšek spiegelt als Objekt und Medium die bösen Neigungen aller Anwesenheiten.

Smíšek ist die am auffallendsten gespaltene Figur. Streckenweise unbelebt, steht die Figur als „loutka“ – „Puppe“ in der Tradition der Automaten E. T. A. Hoffmanns und verweist auf das Spektrum der romantischen Doppelgängermotivik. Die Figur oszilliert aber nicht nur zwischen Leben und Tod, sondern vor allem zwischen männlicher und weiblicher Geschlechtlichkeit. Im Tschechischen wird diese Form der Transsexualität durch die Genuszuweisung z. B. beim Verb im Präteritum oder bei den Adjektiven unzweifelhaft evident. Ein Vergleich mit dem diesbezüglich wesentlich unpräziseren Deutschen verdeutlicht es:

²²⁷ Begriff nach Natalie Reber, die ihn auf die vier Protagonisten in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* anwendet (Reber 1964: 49).

„Smíšek tady že je například v této chvíli mrtví. Mrtví ve mně, to jest mrtví vůbec i po svém. Smíšek, který mě zná [...] mi byla drahá [...]“.

„[...] řekl Smíšek. – Mluvila oním lehkým konverzačním tónem [...]“ (HD: 249 und 252; 261; Hervorh. S. W.).

„Nehmen wir an, Lacher hier ist zum Beispiel jetzt tot. Tot in mir, das heißt tot überhaupt, auch in Lachers Sinne. Lacher, der mich kennt [..., die] mir lieb und teuer war“.

„[...] sagte Lacher [im Sinne von „sagte der Lacher“]. Sie sprach in jenem leichten Konversationston [...]“²²⁸.

Diese Problematik des Textes und die Verwirrung, die dadurch beim Leser ausgelöst wird, versucht Peter Sacher in seiner deutschen Übersetzung zu umgehen, in dem er an manchen Stellen eine eindeutige Festlegung meidet und z. B. das Personalpronomen ausspart:

„Za jedním stolem seděl Smíšek. Seděla po vdovím a usmívala se nevýslovně“ (HD: 261; Hervorh. S. W.).

„An einem der Tische [ø] Lacher. [ø] Saß nach Witwenart, [ø] lächelte unsäglich“²²⁹.

Obwohl Smíšek als Mutigs Frau apostrophiert wird, müssen wir uns hier eine homoerotische Beziehung, in der eine solche Rollenzuweisung wirkt, bzw. ein Zwischenwesen vorstellen. Im Sinne Stockingers ließe sich deduzieren, daß die Wahl einer männlichen Namensform – Smíšek statt Smíšková – auf eine zugrundeliegende männliche Tiefenidentität verweise.

Kurz vor dem Auftauchen Smíšeks beobachtet das Sprecher-Subjekt einen Verführungskampf zwischen Mutig und Fuld, der die homoerotische Veranlagung auch des Sprecher-Subjektes dechiffriert:

„Patře na ony dva známé stíny, byl jsem náhle zachvácen, ano, zachvácen jistotou, Mutig že Fulda svádí, jako jsem ho svádíval já sám.

[...] pokaždé, když jsem usiloval o to, jak zmocí domnělou jeho ctnost [...]“ (HD: 240).

²²⁸ Richard Weiner: *Spiel im Ernst* 1987. Übersetzt von P. Sacher: 53 und 56; Hervorh. S. W.

²²⁹ Ebenda: 66; Hervorh. S. W.

„Während ich den beiden Schatten zusah, befiel mich plötzlich die Gewißheit, ja, sie befiel mich, Mutig wolle hier Fuld verführen, nicht anders, wie ich's sonst immer getan hatte.

[...] wann immer ich bemüht gewesen war, Fulds vermeintliche Tugend niederzuringen [...]“²³⁰.

Im Kontext tauchen Signalwörter auf, die in der Synthese Maske / Theater (im Roman spielt alles auf einer Bühne) und „religiöse Sprache und Attitüde“ einen Homotext strukturieren (s. o.): „organtýnová ona maska“ (HD: 242, auch 241) – Organdy-Maske, „hieratick[á] mask[a]“ (HD: 241) – priesterliche Maske. Fuld wird mit einem Engel verglichen²³¹. Dies könnte auf den außerliterarischen Lebenskontext des Autors verweisen. *Hra doopravdy* gilt als Schlüsselroman für Weiners Beziehung zu der parasurrealistischen Gruppe *Le Grand Jeu*, worauf bereits der Titel verweist: Hra / Spiel = Jeu. René Daumal nannte Weiner einen Engel (siehe Kap. 2 und Chalupecký 1992: 33). Das konnotative Spektrum von ‚Engel‘ ist weit. Im Sinne einer „Geschlechtsneutralität auf dem Assoziationsniveau“ und der Frage folgend „Wie ‚männlich‘ sind Engel?“ (Keilson-Lauritz 1991: 70), verweist es auf homoerotische Wirkung und den religiös motivierten Schuldkomplex, mit der Homoerotik / Homosexualität häufig einhergeht. Innerhalb des Textes korrespondiert der geschlechtlich uneindeutige Engel Fuld mit der oszillierenden Genuszuweisung Smíšeks.

Das transsexuelle Wesen Smíšek, das allerdings quantitativ häufiger als Frau bezeichnet wird, ist schwach, ohne eigenen Willen, sie wird rituell gequält und gefoltert, leblos wie eine Puppe, nicht nur ohne Gegenwehr, sondern mit einer geradezu absurden Opferakzeptanz, was den Haß des Peinigers Mutig auf sich zieht:

„Jak byste si také vážil ženské, která je s to pro mne se ‚podřezat‘, třeba ví, že je nám míň než onucí!?“ (HD: 253).

!

²³⁰ Ebenda: 42.

²³¹ „Čiže to byla bezděčná obrana jeho čistoty – ó, skoro andělské – před zradou satana, který na ní tak podle cizopasil?“ (HD: 241) – „War das alles nur eine unbewußte Abwehrhaltung seiner Reinheit gewesen – oh, einer fast engelhaften Reinheit – gegen die Treulosigkeit des Teufels, der so schändlich von ihr zehrte“ (Weiner: *Spiel im Ernst*, a. a. O.: 42f.).

„Wie könnten Sie auch ein Weibsbild schätzen, das bereit ist, sich meinerwegen ‚die Kehle durchzuschneiden‘, obwohl es doch wissen müßte, weniger als ein Fußlappen für uns zu sein!?“²³².

Die extreme Haltung Mutigs wird von den anderen beiden eindeutig ‚männlichen Männern‘ hinterfragt und in Zweifel gezogen (vgl. u. a. HD: 254). Der Text ist also nicht misogyn; allerdings wird eben einem semi-weiblichen Wesen die schwache Rolle zugewiesen. Die Reduziertheit Smíšeks, von Peter Sacher treffend mit „Lacher“ übersetzt, mehrt die Macht und Stärke der Männer und bestätigt die These: Weiners Frauenfiguren (resp. Zwischenwesen) potenzieren Männer.

3.3.2 „Über die irdische Schönheit und menschliche Freuden“ Verheißung in der Ferne: *Uhranuté město* (II)

Die geglückte Begegnung mit dem ‚Anderen‘ in *Uhranuté město* habe ich im vorangegangenen Kapitel auf die ähnlichen Identitätsmerkmale von František Kres und dem Studenten zurückgeführt, auf eine offensive Begegnung mit dem Fremden und eine spontane Übereinstimmung im Umgang mit der Stadt. Es ist aber auch möglich, ein anderes Axiom zugrunde zu legen und somit einen erweiterten Interpretationsspielraum zu erschließen: Ausgehend von der These, *Uhranuté město* weise eine Dichte homoerotischer Signale auf, möchte ich die Erzählung im folgenden kurz aus der Perspektive eines ‚homoerotischen Maskentextes‘ betrachten²³³.

In der Stadt herrscht eine normierte, im kulturellen Kontext anzunehmenderweise heterosexuelle Ordnung, die durch das Auftreten des Fremden und damit verbunden durch den Einbruch eines homophilen Moments gestört wird. Die Ankunft des Fremden ist begleitet von einem Vokabular, das eine starke, männlich erotische Ausstrahlung und Potenz signalisiert: František Kres fährt in einem Sportwagen vor, der „mit einem kurzen Aufbäumen seiner muskulösen Räder“ wieder verschwindet („kratičkým vzepřením svých svalnatých kol“, UM: 411). Die Beschreibung, die der Erzähler von Kres' Gestik und Mimik, also von seinem Körper gibt, spiegelt eine überaus starke Faszination wider

²³² Weiner: *Spiel im Ernst*, a. a. O.: 57.

²³³ Begrifflichkeit nach Jacob Stockinger 1987 und ihm folgend Gudrun Langer 1997.

(UM: 412f.). Im Werk Weiners ist dies eigenartigerweise selten. Verglichen mit anderen homoerotischen / homosexuellen Autoren wirken Weiners Männer im Wesentlichen unerotisch, eine dominierende Fixierung auf den männlichen Körper läßt sich kaum feststellen.

Die Stadt reagiert auf den Fremden ambivalent. Zum einen weicht sie angstvoll vor František Kres zurück, „aus Angst, das Bewußtsein seiner selbst zu verlieren“ – „strachujíc se, aby neztratilo vědomí sebe“ (UM: 410). Der Ruf nach dem Mädchen Anninka, der einzigen weiblichen Person in der Erzählung, ist „ein vereinbartes Zeichen“ – „smluveným znamením“ (UM: 414), ein (Warn-)Signal der Stadt zur Rettung des heterosexuellen Moments, ihrer normierten Identität. Auffallend das Verführungsvokabular, das das Verhältnis Fremder / Stadt markiert.

„Zbrojilo proti svodu cizincovu [...] jako odpoledne, když zvábil město, nový krysař z Hammeln, který však ani píšťaly nepotřeboval“ (UM: 420).

„Sie wappnete sich gegen die Verführung des Fremden [...] wie am Nachmittag, als er die Stadt verführte, der neue Rattenfänger von Hameln, der allerdings nicht einmal eine Flöte brauchte“.

Aber dennoch zieht es die Stadt, nicht erst am Abend im Wirtshaus, zu diesem Rattenfänger hin²³⁴. Aus dem Fenster gelehnt, geradezu voyeurhaft von „Logenplätzen“ aus, erwartet man eine „neue Phase“ (UM: 415) und wendet sich ihr aus sicherer Distanz zu:

„Ve strnulé hromadě zdiva nastalo pojednou zkyprění světla a vzduchu. Jakoby se nimbus rozestřel, v němž předměty rozkošnický poznávaly ukrytou svou krásu. Nerovnost výšek dala zčistajasna zvučnou kadenci a strakatost domovních nátěrů fascinovaná byla v houževnatý souzvuk. Bylo plně. Náměstí dalo samo sobě povel, jehož uposlechly i spodní tepny, jimiž až dosud odtékal život města. nastal zpětný proud a horko se ukáznilo“ (UM: 413; Hervorh. S. W.).

„In dem erstarrten Haufen der Mauern entstand auf einmal eine Lockerheit von Licht und Luft. Als hätte sich ein Nimbus ausgebreitet, in dem die Gegenstände

²³⁴ Deutlich schwingt die tiefenpsychologische Symbolhaftigkeit des (päderastischen) ‚Rattenfängers‘ mit seiner verführenden (phallischen) Flöte mit.

wollüstig ihre verborgene Schönheit erkannten. Die Ungleichheit der Höhen ergab eine völlig reine klangliche Kadenz, und das Gescheckte der Häuseranstriche hielt in andauerndem Einklang fasziniert inne. Erfüllt. Der Platz gab sich selbst einen Befehl, dem auch die unterirdischen Pulsadern gehorchten, durch die das Leben der Stadt bisher geflossen war. Eine Rückströmung setzte ein, die Hitze disziplinierte sich“.

Die im Zitat hervorgehobenen Wörter besitzen in unserem Kontext eine erotische Signalfunktion. Die „verborgene Schönheit“, die beim Auftreten des Fremden sichtbar wird, verweist textologisch auf den Subtext, der latent unter der manifesten Oberflächenstruktur liegt und der Aktivierung durch die Annahme eines bestimmten Codes bedarf.

Das heterosexuelle System der Stadt wird von einer vorrangig den Realien verhafteten, emotionslosen Sprache getragen. Schmiedeesse, Ellipse, Materie konnotieren Gefühlsferne. Das Azurblau des Himmels aber gehört nicht zur Stadt (UM: 410). Dieses Blau nimmt in unserem Interpretationszusammenhang eine Schlüsselfunktion ein. Im Rahmen der Farbpsychologie steuert Blau Affekte und Triebe (Lurker 1979: 355 und 573). Blau ist sowohl die Farbe des Paradieses als auch die des männlichen Geschlechts. Durch die Verbindung Blau / Wasser schwingt allerdings auch das lebenspendende „archetypische Bild der Weiblichkeit“ mit, so daß Blau „mit der symbolischen Kastration assoziiert wird, also mit dem unsterblich Androgynen“ (Theroux 1998: 26)²³⁵.

Im konventionellen literarischen Verständniskanon läßt die Farbe Blau stets an Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* denken. Die ‚blaue Blume‘ chiffriert Verheißung, Verprechen auf Erlösung, Erfüllung, durchaus im sinnlich-erotischen Sinne²³⁶.

„Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen / Wenn die so singen, oder küssen, / Mehr als die Tiefgelehrten wissen, / Wenn sich die Welt

²³⁵ In der jüdischen Kabbala symbolisiert Blau Mitleid (Theroux 1998: 10). Im vorhergehenden Kapitel habe ich von der Unmöglichkeit des ‚sympathein‘, des Mitempfindens der Stadt gegenüber dem Fremden gesprochen. Der Himmel und seine Farbe in *Uhranuté město* sind eindeutig der Fremde, somit František Kres und dem Studenten zugeordnet. Sie sind die beiden Protagonisten, die einander verstehen, also auch Empathie empfinden. In Kapitel 3.4 werde ich die subtilen Verweise Weiners auf das Judentum erörtern.

²³⁶ In Goethes *Farbenlehre* lesen wir, Blau stimme „zu einer unruhigen, weichen und sehnen- den Empfindung. [...] Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick“. Das Blaue zieht „uns nach sich“ (Goethe 1991: 252).

ins freye Leben / Und in die <freye> Welt wird zurück begeben, [...] Dann fliegt von Einem geheimen Wort / das ganze verkehrte Wesen fort“ (Novalis 1977: 344f.).

„Das ganze verkehrte Wesen“: Wenn auch weniger tabuisiert, so sind homoerotische Neigungen doch noch immer stigmatisiert. Jarmila Mourková bezeichnet Weiners Homosexualität als „deformace“ (Mourková 1996: 455). Stigmata der Deformation und Anomalie trägt in *Uhranuté město* allerdings nicht das homoerotische System, das der Fremde repräsentiert, sondern die Stadt. Ihr Zustand wird als Krankheit bezeichnet (UM: 414). So liegt eine „Verheißung“ des Fremden in einer Heilung und in einer möglichen „Behexung“, nämlich der Stadt zu geben, „wovon die Ferne träumte“ – „o čem dálka snila“ (UM: 423).

Für einen Text Richard Weiners wirkt es jedoch allzu simpel, die Lösung in folgender Gleichung zu suchen: die Stadt als gefühllose Welt der Zahlen und Figuren findet ihr Pendant in der ‚wahren‘, ‚anderen‘ Welt des František Kres²³⁷. Zwar wird Kres gerade weder als Sportler noch als Romantiker bezeichnet – wobei mir die Gleichsetzung eines literarhistorischen Terminus mit einem unpräzisen, umgangssprachlichen Prädikat nachgesehen werden möge, aber auch Kres ist nach all seinen Reisen und Wanderungen nicht am Ziel, sondern noch auf der Suche – ganz wie Ofterdingen nach der blauen Blume – und verfolgt dabei genau wie die Krähe in *Let vrány* ein utopisches Ziel (vgl. Kap. 3.2.1):

„[...] co jediné rád bych zvěděl: o skutečné barvě nebes“ (UM: 421).

„[...] was einzig ich gerne erfahren würde: die wahre Farbe des Himmels“.

Uhranuté město läßt sich nicht als Confiteor, als Bekenntnis zu homoerotischer Neigung lesen. Die Erzählung thematisiert im Subtext auch keineswegs konkrete homoerotische Abenteuer, wie dies z. B. *Zdarzenia na brygu Banbury* von Witold Gombrowicz' tut (vgl. Langer 1997), sondern stellt eine Verheißung auf mögliches Erleben dar – ohne die Erfüllung als notwendiges Ziel anzustreben.

²³⁷ Vor allem im Vergleich mit der eigenen inneren Geometrie des Textes (siehe Kap. 3.2.2)!

„[...] šel, jako by s neochvějnou trpělivostí očekával někoho, jenž i kdyby se ke schůzce dostavil za století, nikterak by nepřišel pozdě. [...] Více než cokoliv jiného hovořila [svislost jeho paží; S. W.] o cizinci, že jde a jde, že nikdy nebude ukojen a že nikdy nesvěsí hlava, třeba věděl, že není ukojen!“ (UM: 412 und 413).

„[...] er ging, als ob er mit unerschütterlicher Geduld jemanden erwartete, der, auch wenn er erst nach Jahrhunderten zur Verabredung käme, niemals zu spät wäre. [...] Mehr als alles andere sprach sie [die Vertikale seiner Arme; S. W.] von einem Fremden, der geht und geht, der niemals befriedigt sein wird und der seinen Kopf niemals hängen läßt, auch wenn er wüßte, daß es keine Befriedigung gibt“.

Bei der ersten Begegnung zwischen František Kres und dem Studenten sieht sich der junge Mann noch einmal nach dem Fremden um: „ohléd l se“ wurde vom Autor extra hervorgehoben. Wir können darin eine Aufforderung erkennen, ihm zu folgen, und tatsächlich begibt sich auch Kres auf einen Waldspaziergang „frei von dem Bann der auf ihn gerichteten Blicke“ – „[n]espoután upřenými pohledy“ (UM: 417). Offensichtlich wirkt eine gewisse Behexung doch auch von der Stadt in Richtung Kres. Doch der Student erlöst ihn.

„Ale cizinec procházel se v lesích [...] a na protilehlé straně, v jiných lesích, šel student [...]“ (UM: 419).

„Doch der Fremde wanderte in den Wäldern, [...] und auf der entgegengesetzten Seite, in anderen Wäldern, ging der Student [...]“.

Wald gehört zu den Konstituenten des homotextuellen Raumes und stellt die Opposition zur steinernen, heteronormierten Stadt dar. Der offene Raum bietet dem Homosexuellen ein Refugium, das „einerseits die Verbannung ausdrückt und andererseits die Gelegenheit, die ‚unnatürliche‘ Liebe in der Natur zu regenerieren“ (Stockinger 1987: 17). Der Subtext verschlüsselt also homoerotische Verheißung und das ‚Einander erkennen‘ zweier Gleichgesinnter. Bereits im *Alten Testament* steht die semantische Dimension des Begriffs ‚Erkennen‘ in einem sexuellen Konnex. Die Formulierung „er erkannte sie“ verschlüsselt den vollzogenen Koitus²³⁸. Kres und der Student erkennen einander als „Wanderer“

²³⁸ „[...] den Anderen von Angesicht zu Angesicht zu erkennen und ihn sexuell in Besitz nehmen stammt aus ein und demselben Streben – und umgekehrt: E r k a n n t w e r d e n

in den Wäldern. Und so scheitert der Annäherungsversuch zwischen Kres und dem Studenten weit weniger als der zwischen der Stadt und Kres, fehlt doch der Stadt der Zugang zum Code. Einer der Codeschlüssel für Kres und den Studenten sind die Blicke, in denen sie sich erkennen: „[...] ihre Blicke sagten einander, wie gut sie sich verstanden“ – „[...] pohledy jejich řekly si navzájem, jak dobře si rozumějí“ (vgl. UM: 417 und 422).

Doch auch die Gesprächsinhalte sind anspielungsreich. Nach Keilson-Lauritz ist „die Rede von ‚Schönheit‘ und ‚Ästhetik‘“ durchaus ein homoerotisches Textstrategem (Keilson-Lauritz 1991: 70):

„Proč on, poutník, tázal by se poutníka, lze-li si toho tolik říci bez otázek? O světské krásě a lidských radostech; o nenávratném putování a slastném pocitu, že není návratu“ (UM: 423; Hervorh. S. W.).

„Warum sollte er, ein Wanderer, einem anderen Wanderer Fragen stellen, wenn man sich auch ohne Fragen so viel zu sagen hatte? Über die irdische Schönheit und die menschlichen Freuden, über unwiederholbare Wanderungen und das lustvolle Gefühl, daß es keine Rückkehr gibt“.

Die Wandermetapher, „der fließende Raum der Reise“ wird explizit als ein für das homoerotische Schreiben aufschlußreiches Signal gedeutet. Das Reisen meint – Jacob Stockinger zufolge – „eine externe Route, die mit der inneren Route der Selbst-Entdeckung korrespondiert“ (Stockinger 1987: 19)²³⁹.

Der Student ist auch ‚Wanderer zwischen den Welten‘, Grenzgänger zwischen dem Wald, der Fremde, dem Ausland, in dem er studiert, und der Stadt, aus der er stammt und in die es ihn immer wieder trotz aller Ablehnung zieht (vgl. UM: 416). Homoerotik wird – nach Keilson-Lauritz – bevorzugt in ethnischer und geographischer Ferne verortet, um unangreifbar zu werden (Keilson-Lauritz 1991: 70). František Kres, der absolute Andere, erfährt auf seinen Rei-

ist gleichermaßen ein Akt der Selbstfindung wie des Selbstverlustes, ein Zu-sich-selber-Kommen durch Eintreten in den Objektstatus“ (Härle 1992: 21; Hervorh. im Original).

²³⁹ Gudrun Langer macht diese Bedeutungserweiterung der Metapher innerhalb eines homotextuellen Codes an Witold Gombrowiczs Erzählung *Zdarzenia na brygu Banbury* transparent (Langer 1997). In Weiners ‚Seereisebericht‘ *Long is the Way to Tipperary* verschlüsselt er homoerotische Anspielungen, z. B. auf P. S., den französischen Schriftsteller Philippe Soupault, noch ein weiteres Mal, indem er seinen „svědský cestopis“ als Traumprotokoll konstruiert, ihn also angeblich einer bewußten Konstruktion enthebt und unantastbar macht.

sen „[...] alles, was notwendig ist zu erfahren, um nicht vergeblich zu reisen“ – „[...] vše, co zvědětí nutno, abych necestoval darmo“ (UM: 421).

Auf den ein oder anderen mögen meine vorangegangenen Ausführungen vielleicht befremdlich wirken. Es sei jedoch darauf verwiesen, daß es sich hier um Lesarten handelt, die eine mögliche Perspektive anbieten. „Homotextualität‘ ist nicht so sehr eine Weise, Texte zu lesen, als eine Weise, sie neu zu lesen [...]“ (Stockinger 1987: 25; Hervorh. im Original). Meines Erachtens legen die vorgestellten Interpretamente den Blick frei auf die Ambiguität des Textes, die sich aus der Existenz eines homoerotischen Subtextes speist. *Uhranuté město* gibt ein gutes Beispiel ab vom „Doppelspiel von Manifestanz und Latenz“ (Langer 1997: 291).

3.3.3 „Indifferente Ekstase für losgelösten Genuß“

Doppel-Spiel mit dem Tabu: *Netečný divák* (I)

In der Erzählung *Netečný divák* (*Der unberührte Zuschauer*), die erstmals in der gleichnamigen Prosasammlung 1917 veröffentlicht wurde, berichtet der Schriftsteller Ludvík Marek im Kreise seiner Bekannten „von dem rästelhaftesten Menschen, den er je gesehen hat“ – „o nejzáhadnějším člověku, kterého [...] kdy viděl“ (ND: 10). Bei einem nächtlichen Spaziergang durch Pariser Randbezirke wird er von drei Männern überfallen. Einer von ihnen gibt sich als tschechischer Landsmann zu erkennen und überredet Marek, mit ihm eine Bar aufzusuchen. Der Fremde namens Josef Černý lädt Marek ein, am nächsten Tag sein Gast zu sein. Nach anfänglichem Zögern geht Marek auf das Angebot des zwielichtigen ‚apache‘ der Pariser Halbwelt ein²⁴⁰. Am nächsten Tag empfängt ihn Černý als gutsituierter Bankbeamter und höflicher Intellektueller. Er führt ein Doppelleben: tags entspricht er den Vorstellungen der bürgerlichen Welt, nachts verwirklicht er verborgene Wünsche und Triebe. Černý erzählt Marek seine Lebensgeschichte, die bestimmt ist von eben dieser Gespaltenheit zwischen seinen Wunschvorstellungen und dem äußeren Schein seines Daseins. An die Beichte schließt sich die Bitte an, Marek möge ihm ein Freund sein. Marek

²⁴⁰ ‚Apache‘ ist ein französischer Argotausdruck für einen Großstadtganoven, einen „[r]ôdeur, malfaiteur de grande ville, voleur et, à l’occasion, assassin [...]“ (*Grand Larousse* 1971: 193), zunächst eingeschränkt auf die Pariser Unterwelt zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „voyon parisien du début du XX^e s.“ (*Dictionnaire de l’argot* 1990: 12).

verlangt als Gegenleistung für seine Freundschaft eine Tat, die Černýs Glaubwürdigkeit beweise, und so vergiftet sich Černý vor den Augen Mareks.

Triplizitärer Textaufbau

In *Netečný divák* werden unterschiedliche Textebenen geschichtet: die Rahmen-erzählung, die Ludvík Marek im Kreise seiner Bekannten zeigt, die Begegnung zwischen Ludvík Marek und Josef Černý und die Lebensgeschichte Černýs.

In der Rahmenerzählung nehmen die Zuhörer die Rolle des implizierten Lesers ein, was auf die für Weiner typische dialogische Textkonstruktion, die ich bereits in *Prázdná židle* hervorgehoben habe, hinweist (vgl. Kap. 3.1.1). Der Rahmen, auf literarische Traditionen wie Boccaccios *Dekameron*, Chaucers *The Canterbury Tales* oder allgemein romantische Erzählverfahren rekurrend, erfährt eine Funktionserweiterung dadurch, daß auch Josef Černýs Lebensgeschichte durch die Konfrontation mit einem Anderen motiviert wird. Das Auftreten des Anderen setzt einen schöpferischen Prozeß in Gang. Die ‚Geschichte in der Geschichte‘, die Kernerzählung, handelt vom Leben Josef Černýs.

Der Doppel-Spieler: Josef Černý

„Nebyl jsem rozpolcený, nýbrž jen podvojný“ (ND: 18).

„Ich war nicht gespalten, sondern nur doppelt“.

Personenbeschreibung und Lebensgeschichte Josef Černýs sind in besonderem Maße von ambivalenten Signalen begleitet, die auf einen duplikativen Identitätsentwurf hinweisen. Černýs nächtlicher Verkleidung als ‚apache‘, geschminkt und gepudert, in der er sich in der Pariser Halbwelt, im Nachtleben der Großstadt bewegt, steht sein Benehmen und seine aristokratische Distinguiertheit am Tag gegenüber, er stammt aus einer ehrbaren Bauernfamilie, auch wenn er auf den ersten Blick dekadent und degeneriert wirkt (ND: 17). In diesem Spannungsverhältnis werden auch die Charaktere der Eltern und Brüder beschrieben (ND: 17f.).

Černýs Doppelleben beginnt bereits in der Kindheit. Das kränkliche Kind mit der schwachen Stimme flieht in eine Traumwelt, in der es seine unter-

drückten Triebe und destruktiven Neigungen auslebt²⁴¹. Das Doppelleben, das Černý in seiner Phantasie führt, erscheint ihm keineswegs widersprüchlich. Der Umstand, strebsam und naturverbunden zu sein und gleichzeitig Prasser und Exzentriker zu vergöttern, macht ihn stolz und hochmütig. Sein Leitspruch ist: „durch den Schlamm waten und rein bleiben“ – „broditi se blátem, a býti čist“ (ND: 19).

Dieses erste Doppelleben des Josef Černý, das sich zwischen Fiktion und Wirklichkeit bewegt, endet mit seiner Kindheit und frühen Jugend. Černý verläßt seine Heimat. Berlin, „die Stadt der schlimmsten Promiskuität“ (Z: 22), wird zu dem Ort, an dem er sich das erste Mal einem tatsächlich lasterhaften Leben hingibt. Černý entdeckt die Genüsse eines ausschweifenden Lebensstils und seine homo- bzw. bisexuelle Veranlagung (ND: 23).

Doch der vollkommenen Befriedigung seiner Sehnsüchte wird Černý überdrüssig. Er verläßt Berlin und somit seine beiden Geliebten, Helena und Artur. In Paris trennt er sein Dasein in ein Tag- und ein Nachtleben, sein Liebesleben teilt er zwischen einem Mann und einer Frau auf. Kamila und Karl wissen nichts voneinander und nichts von der Doppelexistenz Černýs. Karl durchbricht diesen Schutzwall, weil er sich nach einer innigen Freundschaft sehnt. Aus diesem Grund wird er von Černý vergiftet. Marek ist der Auserwählte, dem Černý seine duplikative Existenzform offenlegt, den Giftmord beichtet und seine absolute Freundschaft anträgt.

²⁴¹ „A přece byly ve mně ukryty úžasné spousty, strašlivá přání, ukrutné skutky, paličské záměry [...]. Kolikrát jsem účastně hovořil se starou dobrou tetou o jejich hospodářských střízlivostech a svízeli a současně žil nějaký bengálový mumraj! Kolikrát jen hrál jsem si s dětmi, všecek zabrán hrou, a prožíval krutou selanku –!“ (ND: 18f.) – „Und doch lagen tief in mir entsetzliche Verwüstungen, schreckliche Wünsche, grausame Taten, mordbrennerische Absichten [...]. Wie oft unterhielt ich mich mit der guten alten Tante über ihre wirtschaftlichen Überlegungen und Schwierigkeiten und erlebte gleichzeitig einen regelrechten bengalischen Mummenschanz! Wie oft nur spielte ich mit Kindern, war ganz in das Spiel vertieft und durchlebte eine grausame Idylle –!“ (Z: 21).

Übersetzte Textstellen, die mit der Sigle ‚Z‘ und einer Seitenangabe versehen sind, folgen der deutschen Übersetzung *Der unberührte Zuschauer* von F.-P. Künzel in *Der leere Stuhl und andere Prosa*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1968, 9-35. In einigen Fällen hielt ich eine abweichende Übertragung in das Deutsche für sinnvoller. Solche eigenen Übersetzungen führen keine Angabe.

Bekennnis und Verführung

Verfolgen wir die Handlung unter dem Axiom, hier mit dem Versuch einer homoerotischen Verführung konfrontiert zu werden²⁴². Kleidung und Benehmen Černýs verweisen bereits auf einen Normbruch: er ist geschminkt, gepudert, sein ‚Styling‘ wirkt „auf kokett gemacht“ – „uspořádán koketně“ (ND: 13). Seine Einladungen in die Bar, zu sich nach Hause, zu einem Gespräch zielen auf eine zunehmende Distanzaufhebung. Černý gibt unverhohlen zu: „etwas an Ihnen zieht mich an“ – „cosi mě k vám láká“ (ND: 13). Mareks Reaktion schwankt zwischen Anziehung und Abwehr: „nichtdestoweniger lockte es mich, mit ihm zusammen zu sein“ – „nicméně lákalo mě pobýti s ním“ (ND: 12). Jedoch weist er von vornherein mögliche (intime) Anträge ab: „Sie irren sich gründlich“ – „Mýlíte se důkladně“ (ND: 13). Wiederholt verbittet sich Marek das vertrauliche Duzen²⁴³. Mit seiner Reaktion darauf nimmt Černý den erhofften Ausgang, eine Annäherung zwischen Marek und ihm zu bewirken, vorweg: „Ich nahm an, die Zeit sei dafür schon gekommen“ – „Domníval jsem se, že již nadešel čas“ (ND: 19).

Černý legt ein Confiteor ab, heutigem Sprachgebrauch folgend ‚outet‘ er sich:

„Mně je třeba afektu – rozhodně –, ale předmětem jeho může být stejně žena jako muž. [...] A klid mého svědomí ví, že to, co skýtám, skýtati mohu a smím - -“ (ND: 21f.).

„Ich brauche den Affekt – ganz entschieden –, aber sein Gegenstand kann ebenso eine Frau wie ein Mann sein. [...] Und die Ruhe meines Gewissens sagt mir, daß ich das, was ich gebe, geben kann und darf - -“.

Černý gesteht Marek seine Veranlagung, seine Abenteuer und seine Suche. Er habe das Ziel von Männerfreundschaften *e r k a n n t* (ND: 22). Den etymologischen Zusammenhang zwischen ‚erkennen‘ und ‚sexuell in Besitz nehmen‘

²⁴² Unter den Aspekten ‚Identitätsfindung‘ und ‚Doppelgänger‘ werde ich die Erzählung erneut heranziehen (Kap. 3.4.2).

²⁴³ „Budete mi tykati, až dovolím.“ [...] ‚Promiňte, leč oslovujete mě již podruhé křestním jménem. Doufám, že v tom není úmyslu? Rozhodně si toho nepřeji“ (ND: 12 und 19) – „Sie werden mich duzen, wenn ich es gestatte.“ [...] ‚Entschuldigen Sie, aber Sie reden mich schon zum zweiten Mal mit dem Vornamen an. Ich hoffe, das ist keine Absicht? Ich möchte dies nämlich entschieden nicht““. Ausführlicher zum ‚Duzen‘ in Kap. 3.4.2.

habe ich bereits im vorhergehenden Kapitel erläutert. Die Bezeichnung ‚Männerfreundschaft‘ – „přátelství mužské“ – ist Maske und Signal zugleich. So gibt Marita Keilson-Lauritz ihrer Studie zur Homotextualität Stefan Georges den bezeichnenden Titel *Von der Liebe die Freundschaft heißt* (Keilson-Lauritz 1987).

„Přišel – přítel – ke mně omámenému, jenž posud nepodezříval nic. Bral jsem, bral, já dlouho odříkavý. [...] Přítel! Byl jsem mu přítelem; milencem Heleně. Žárná směs všeho, co mě obklopovalo [...]“ (ND: 23).

„Er kam – der Freund – zu mir Betörtem, der ich bislang keinen Verdacht geschöpft hatte. Ich nahm, nahm, ich lange Entsagender [...] Der Freund! Ich war ihm ein Freund; und Helena ein Geliebter. Brennendes Gemisch von allem, was mich umgab [...]“.

Černý offeriert Marek die Position eines Freundes, nachdem er ‚Männerfreundschaft‘ zuvor eindeutig homoerotisch definiert hat. Einer erotischen Situation entsprechend, vollzieht sich die Begegnung zwischen Černý und Marek nicht nur im Gespräch, sondern auch über Blicke:

„Ulpěl na mně pohledem plným vášně [...] I pohlédl mi pevně do očí. V pohledu tom tkvěla úžasná práce vůle a držela jej a v jeho očích stála, zdálo se mi, otázka neuvěřitelná“ (ND: 21 und 27).

„Sein Blick haftete voll Leidenschaft an mir [...] Fest blickte er mir in die Augen. In diesem Blick steckte eine unglaubliche Willensarbeit, die ihn trug, und in seinen Augen stand, schien mir, eine unglaubliche Frage“ (Z: 24 und 32).

Zunächst wehrt sich Marek gegen die Offerten:

„Tedy přece jsem se neklamal včera ni dnes?“ zvolal jsem, bled odporem i rozrušením. [...] ‚Dosti již,‘ vykřikl jsem a vyskočil, ‚dosti již toho hnusu. Kam směřujete? Co chcete?““ (ND: 22).

„Also habe ich mich weder gestern noch heute getäuscht?“ rief ich, bleich vor Abscheu und Erregung. [...] ‚Es reicht jetzt,‘ rief ich und sprang auf, ‚genug von dieser Widerwärtigkeit. Worauf wollen Sie hinaus? Was wollen Sie?““

Aber letztlich gibt Marek seine Abwehrhaltung auf und stellt seinerseits ein Abenteuer in Aussicht.

„Je čas na čin, pane Černý [...] Pak uvěřím.“

„A pak?“

„Pak [...] jste hoden, abych vám nahradil Kamilu i Karla.“ (ND: 28f.).

„Es ist Zeit für die Tat, Herr Černý [...] Dann werde ich glauben.“

„Und dann?“

„Dann [...] sind Sie es wert, daß ich Ihnen Kamila und Karl ersetze.“ (Z: 33f.).

Dem Oberflächentext folgend, setzt Černý das Versprechen in eine Tat um und begeht vor den Augen Mareks Selbstmord. Aber dieser Selbstmord hat durchaus metaphorischen Charakter. Černýs Tod signalisiert aus unserer Interpretationsperspektive, also im Zeichenkontext eines erotischen Codes, die Vereinigung zweier Menschen im Liebesakt. Der Konnex zwischen Tod und Erotik ist kein ungewöhnlicher Topos in Kunst und Literatur²⁴⁴. Eros, „der Mittler zwischen Sterblichem und Unsterblichem“, markiert das Verlangen nach Unsterblichkeit²⁴⁵. Beachtenswert auch, daß der sexuelle Höhepunkt häufig der „kleine Tod“ genannt wird. Die Gleichsetzung von Orgasmus und Tod ist einer der tropischen Ausdrücke, für die nur schwer eine Urheberchaft auszuloten ist. U. a. findet er sich bei George Bataille (*L'erotisme* 1957; dt: *Der heilige Eros* 1974: 97). Bataille betont den Zusammenhang von Erotik, respektive der „stets mit der Erotik assoziierten physischen Sexualität“, und Tod: „Wenn wir in den wesentlichen Verboten die Weigerung erblicken, die das Individuum der Natur als eine Verschwendung von Lebensenergie und einer Vernichtungs-Orgie entgegengesetzt, können wir keinen Unterschied mehr machen zwischen Tod und Sexualität“ (Bataille 1974: 57). Der Orgasmus, der ‚kleine Tod‘, ist demgemäß

²⁴⁴ Vgl. zur „Annäherung von Eros und Thanatos im Barockzeitalter“ Ariès 1980: 471-477. Besonders in der (nicht nur tschechischen) Symbolismus- und Dekadenzliteratur begegnet man dem Topos von Erotik und Tod, z. B. bei Otokar Březina (*Tajemné dálky*, 1875), Jiří Karásek ze Lvovic (*Sexus necans*, 1897) u. v. a. Allerdings steht die heterosexuelle Komponente eindeutig im Vordergrund – im Tschechischen nicht zuletzt deshalb, weil ‚smrt‘ Femininum ist und so die kulturellen Bilder und Vorstellungen mitprägt. Vgl. zu den ‚Todfrauen‘ Kliems 2000 und die umfangreichen Paratexte zum Thema, z. B. Kaiser 1995: *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv in der europäischen Kultur*; Guthke 1997: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*.

²⁴⁵ Vgl. Platon 1974: *Symposion* 207d.

also ein Tod, der sich wiederholen läßt. Auch Marek läßt Černý immer wieder sterben und auferstehen – im Doppelspiel von Eros und Thanatos²⁴⁶:

„Vídám jej dokonce dosti často. On a já – cožpak jste nerozuměli? Opravdu ne, mí bystrí přátelé? A sladký jed, který pijí, kdykoliv svědomí je příliš neomalené [...]“ (ND: 29).

„Ich sehe ihn vielmehr recht oft. Er und ich – haben Sie denn nicht verstanden? Wirklich nicht, meine scharfsinnigen Freunde? Das süße Gift, welches ich trinke, sooft mein Gewissen allzu grob wird [...]“ (Z: 34).

Der Verlust eines autonomen Subjektstatus in der sexuellen Vereinigung, der gemäß des platonischen Kugelmenschenmodells auf eine Verschmelzung zweier Identitäten zu einer Einheit zielt, gilt – wie der Tod – als existentielle Grenzerfahrung (zu weiteren Funktionen des ‚Todes‘ in *Netečný divák* siehe Kap. 3.4.2).

Einbettung in einen homoerotischen Literaturkanon

In Platons *Symposion* wird die Entstehung der physischen Liebe auf die Legende von der Teilung der androgynen Kugelwesen zurückgeführt²⁴⁷. Platon hebt weniger die hetero-, sondern, den Lebensgewohnheiten des antiken Griechenlands entsprechend, vor allem die homosexuelle Erotik hervor. Homoerotik nimmt für Platon den höchsten Stellenwert ein:

„Welche Weiber aber Abschnitte eines Weibes sind, die kümmern sich nicht viel um die Männer, sondern sind mehr den Weibern zugewendet, und die Tribaden kommen aus diesem Geschlecht; die aber Schnitte eines Mannes sind, suchen das Männliche auf [...] lieben sie als Schnittstücke des Mannes die Männer, und bei Männern zu liegen und sich mit ihnen zu umschlingen ergötzt sie, und dies sind die trefflichsten unter den Knaben und heranwachsenden Jünglingen, weil sie die männlichsten sind von Natur“ (Platon 1974: *Symposion* 191e und 192a).

²⁴⁶ Bereits Hegel ordnet das Lustprinzip dem Todestrieb unter: „Wir haben alle erfahren, daß die größte uns erreichbare Lust, die des Sexualaktes, mit dem momentanen Erlöschen einer hochgesteigerten Erregung verbunden ist“ (zitiert nach Macho 1987: 39f.).

²⁴⁷ Interessanterweise wird dieser griechische Mythos in Weiners Erzählung *Dvojnici (Lstice* 1916) von einem der Doppelgänger wörtlich genannt und auf die Ebene einer geistigen Doppelgängerschaft transponiert (D: 234; zitiert in Kap. 3.4.2).

Geschlechtliche Vereinigung führt also die gespaltenen Kugelmenschen zu einer Einheit zurück. Spaltungen, Doppelungen, duplikative Entwürfe und ihre Synthese stellen in einem allgemeinen kulturellen Verständniskontext unter anderem Verweise auf (homo-)erotische Entwürfe dar (vgl. dazu Sartre 1991, siehe Kap. 3.3). So auch im Falle der Begegnung von Černý und Marek. Gehen wir bei Černý von einem Wesen aus, das sich selbst als doppelt empfindet, also in sich bereits ein Gegenüber, ein ‚Du‘, einen Partner zu haben glaubt, leuchtet die starke autoerotische Fixierung ein, der zuliebe Černý zunächst auf tatsächliche Kontakte und Abenteuer verzichtet:

„Oč delikátnější, omamnější rozkoše byly v mých snech už doma na vsi! [...] Jsem sám sobě živlem. Jsem sám v sobě světem“ (ND: 18 und 23).

„Um wieviel delikater, betäubender waren schon daheim auf dem Dorf die Wonnen meiner Träume gewesen! [...] Ich bin mir selbst Urstoff. Ich bin in mir selbst die Welt“.

Die Autofixierung verbindet Černý mit einer anderen Figur der Weltliteratur, mit Narziß. In der Bearbeitung des antiken Mythos durch Ovid verliebt sich der schöne Jüngling Narziß in sein eigenes Spiegelbild und stirbt aus uncrüfflter Sehnsucht. Sowohl der Mythos als auch die Erzählung Weiners enden tödlich. Doch sind die Voraussetzungen dafür konträr konstruiert. Černý trachtet danach, seine *Doppelheit* zu überwinden, Narziß möchte die *Einheit* seines Körpers aufheben. Er wünscht sich die Spaltung in einen Subjekt-Narziß, der begehrt, und in einen Objekt-Narziß, der begehrt wird:

„se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur,
dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet [...] [...] a nostro secedere corpore possem!“

(Ovid 1992: *Narcissus* 425f. und 467).

„Arglos begehrt er sich selbst, erregt und findet Gefallen,
wird verlangend verlangt, entbrennt zugleich und entzündet [...] [...] Könnte ich scheiden doch von meinem Leibe!“ (ebda.)

Dem Wunsch nach der Trennung in Liebender und Geliebter geht bereits eine imaginäre Spaltung voraus. Erst das eigene Bild auf der spiegelnden Was-

seroberfläche läßt die Begierde in Narziß entstehen²⁴⁸. Das Motiv des Spiegelbildes kennzeichnet in *Netečný divák* zunächst recht profane Selbstverliebtheit. Die Geste, mit der sich Černý anlächelt und über sein Haar streicht, wird von ihm mit der nötigen ironischen Distanz zu sich selbst als im populären Sinne ‚narzißtisch‘, also als ‚selbstgefällig‘, ‚selbstbewundernd‘ eingeschätzt²⁴⁹. Vielschichtiger gestaltet sich die metaphorische Benutzung des Spiegels bezüglich Černýs Beziehungen zu anderen Menschen. Ein Freund bedeutet für Černý eine „universale Projektionsfläche“ (ND: 27), Kamila, die Geliebte, beglückt ihn erst in der Erinnerung. Ist er mit ihr zusammen, betrachtet er sie nur als Spiegel²⁵⁰.

²⁴⁸ „dumque bibit, visae correptus imagine formae
spem sine corpore amat: corpus putat esse, quod unda est [...] quid videat, nescit: sed, quod videt, uritur illo,
atque oculos idem, qui decipit, incitat error.
credula, quid frustra simulacra fugacia captas?
quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes.
ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:
nil habet ista sui [...]“ (Ovid 1992: *Narcissus* 416f., 430-435).
„Während des Trinkens liebt er, berückt von dem Reiz des erschauten Bilds einen leiblosen Wahn, was Welle ist, hält er für Körper [...] weiß nicht, was er da schaut, doch was er schaut, daran brennt er. Und der Wahn, der sie täuscht, er reizt seine Augen. – Was haschst verblendest du nur umsonst nach dem Schatten, dem flüchtigen? – Nirgends ist, was Du suchst. Kehr Dich ab! und du wirst, was du liebst hier, verderben. Was du da siehst, ist der Schein des zurückgeworfenen Bildes, aus sich selbst ist es nichts [...]“ (ebda.).

²⁴⁹ „Neodepřel si pohledu do zrcadla, visícího přímo proti jeho lenošce. Usmál se na svůj obraz, přejížděje dlaní kadeřené vlasy. Pak s tímtež neměnným úsměvem obrátil hlavu po mně řka: ‚Tak trochu Narcis, tak trochu eféb – dojistá to sobě myslíte‘“ (ND: 17) – „Černý unterließ es nicht, in den Spiegel zu schauen, der seinem Klubsessel gegenüber hing. Er lächelte sein Bild an und fuhr sich mit der Hand übers frisierte Haar. Dann wandte er, ohne das Lächeln zu verlieren, den Kopf mir zu und sagte: ‚Ein bißchen Narziß, ein bißchen Ephebe – denken Sie sicherlich‘“ (Z: 19).

²⁵⁰ „Zde miluji teprve, přes prostoru dní a čtvrtí městských jest mojí Kamilou a přitiskám ji k srdci, kdežto vedle ní prohlížím si ji se zalíbením jen jako zrcadlo, v němž se láskou obráží moje krása, moje mladí, ledová chladnost mých slov a gest, která ji strhují v lásku ke mně, prý netečnému“ (ND: 27; Hervorh. S. W.) – „Hier erst liebe ich, über den Raum der Tage und Stadtviertel hinweg ist sie meine Kamila, ich drücke sie ans Herz, neben ihr dagegen betrachte ich sie nur wohlgefällig als Spiegel, in dem durch Liebe meine Schönheit sich abbildet, meine Jugend, die Eiseskälte meiner Worte und Gesten, die sie zur Liebe für mich hinreißen, den vorgeblich Unberührten“ (Z: 31).

„Nach Spiegelung hungernde Persönlichkeiten sind begierig nach Selbstobjekten, deren bestätigende und bewundernde Reaktionen ihr ausgehungertes Selbst nähren. Es treibt sie, sich zur Schau zu stellen und die Aufmerksamkeit anderer zu erregen in dem Versuch, ihrem inneren Gefühl von Wertlosigkeit und ihrem Mangel an Selbstwertgefühl entgegenzuwirken, und sei der Effekt noch so flüchtig“ (Kohut 1980: 677).

Die Entstehung möglicher Minderwertigkeitsgefühle liegt in Černýs Kindheit, in der Beziehung zu seinem starken und dominanten Vater und seinen Brüdern begründet (vgl. ND: 17f.). In seinen beiden leidenschaftlichen, triebhaften Brüdern spiegelt sich das Kind Josef Černý. Das zurückgeworfene Bild trägt nicht nur angenehme Züge. In der Psychoanalyse besagt die Theorie zur Entstehung des Narzißmus, daß die Anlagen in der Kindheit gelegt werden, sollte in der Spiegelungsphase dem Kind zu wenig Verstärkung, d. h. zu wenig Anerkennung entgegengebracht werden. Nach Kohut ist der Narzißmus eine Konsequenz elterlicher Zurückweisung und Vernachlässigung (vgl. Kohut 1997: 234-272 und 315f.)²⁵¹.

Černý mangelt es aufgrund seiner übersteigerten Selbstliebe wie Narziß an der Fähigkeit, andere zu lieben²⁵²:

„I učinil jsem veliký objev: jsem člověk bez srdce. Nemohu dáti a nemám vůle žádati. Nic a nikdo mě nevpraví do souznění“ (ND: 23).

„Ich machte eine große Entdeckung: ich bin ein Mensch ohne Herz. Ich kann weder geben, noch habe ich den Willen zu fordern. Nichts und niemand bringt mich zum Gleichklang“ (Z: 27).

Und dennoch begnügt sich der Narziß in Černý nicht mit sich selbst. Er benötigt ein Gegenüber, in dem er sich spiegeln kann. Letztlich ist auch

²⁵¹ Černýs ausführliche Biographie bestätigt die Bedeutung seiner Genealogie, steht aber in Opposition zu dem Prototypen der Dekadenz, dem Černý ansonsten nachempfunden ist. Dieser Typus gilt gemeinhin als „w u r z e l l o s“ im Leben, schattenhaft, müßig“ (Hofmannsthal 1950: 176; Hervorh. S. W.).

²⁵² „multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;
sed fuit in tenera tam dura superbia forma:
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae“ (Ovid 1992: *Narcissus* 353-355).
„Jünglinge haben ihn viele begehrt und viele der Mädchen.
Doch solch harter Stolz war gesellt seiner lieblichen Schönheit:
Keiner der Jünglinge hat ihn gerührt und keines der Mädchen“ (ebda.).

die Notwendigkeit, sich im Gespräch mit Ludvík Marek zu öffnen, eine Bestätigung dessen.

„Ježto bylo v povaze jeho rozhodně cosi krutě narcisovského a ježto byl, ač nepřiznaně, schopen každé lásky, potřeboval v každém svém převleku jistých pevných středů, jakoby osnov. Něco, v čem by se mohl zhlížeti a co mučiti“ (ND: 26).

„Weil sein Charakter etwas grausam Narzißtisches hatte und weil er, wenn auch uneingestanden, zu jeder Liebe fähig war, benötigte er für die jeweiligen Verkleidungen bestimmte Mittelpunkte, Entwürfe gewissermaßen. Etwas, worin er sich spiegeln und was er martern konnte“ (Z: 30).

Der andere spielt dabei keine eigenständige Rolle, die Freunde Černýs werden nicht näher beschrieben. Ihre Charaktere scheinen nicht sonderlich individuell ausgeprägt zu sein bzw. werden von Černý nicht zur Kenntnis genommen, da allein ihre Fähigkeit, eine „universale Projektionsebene“ zu sein (ND: 27), von Bedeutung für ihn ist. Dementsprechend ist ihm auch gleichgültig, wer sein Bedürfnis nach Spiegelung befriedigt, sei es Frau oder Mann: „Ewig gelangweilt, unentwegt auf der Suche nach Augenblicksintimität – nach emotionalen Reizen ohne Verstrickung und Abhängigkeit –, ist der Narzißt promiskuitiv und häufig sogar pansexuell“ (Lasch 1980: 62). Unter dem Gesichtspunkt seiner sexuellen Veranlagung gehört Černý zur Freudschen Kategorie eines Narzißten:

„Der Ausdruck ‚Narzißmus‘ erscheint erstmals bei Freud 1910, um die Objektwahl der Homosexuellen zu erklären; diese ‚[nehmen] sich selbst zum Sexualobjekt, das heißt vom Narzißmus ausgehend [suchen sie] jugendliche und der eigenen Person ähnliche Männer auf [...]‘“ (Laplanche/Pontalis 1973: 317; Hervorh. S. W.)²⁵³.

²⁵³ Freud greift bei seiner Definition auf Studien anderer Psychologen zurück, die vor ihm den Begriff des Narzißmus benutzten, so auf Paul Näcke und Henry Havelock Ellis, der den Narzißmus als eine „autoerotische Perversion“ deutet. Isidor Sattger führt den Begriff 1908 in die Psychoanalyse ein. Freud stellt allerdings das erste Mal den Narzißmus in direkte Beziehung zur Homosexualität (vgl. Roth 1990: 33f.).

Welche weitreichende Auswirkungen die Ähnlichkeit zwischen Marek und Černý in der Tat hat, werde ich in Kap. 3.4.2 erläutern.

Seine Neigung zu Marek versucht Černý, wie bereits ausgeführt, kaum zu verhüllen. Schon die Lektüre von Paul Verlaines *Sagesse* läßt sich als Einladungsgeste lesen, legt Černý das Buch doch so auf den Tisch, daß der Besucher geradezu gezwungen ist, den Titel zu bemerken²⁵⁴. Der 1881 erschienene Poesieband umfaßt Gedichte, die größtenteils während Verlaines Gefängnisaufenthalt 1873-75 entstanden sind. Der Dichter hatte versucht, seinen Geliebten, Arthur Rimbaud, mit zwei Pistolenschüssen daran zu hindern, ihn zu verlassen. Der Titel *Sagesse*, „Umkehr, Einsicht des Sünders“, bedient sich der „religiösen Sprache und Attitüde“ homoerotischen Schreibens (Keilson-Lauritz 1991: 70), die auch Černý veranlaßt, das Buch als „befreitetes Gebet“ zu bezeichnen und die Signifikanz des Buches herauszustellen (Černýs erster Freund Artur trägt den Vornamen Arthur Rimbauds):

„Nevím, byl-li bych docela odmítl státi se Rimbaudem, kdyby se byl vyskytl alespoň jediný Verlaine. Neboť tato malá knížka, která tu před vámi leží – mám ji za jednu z nejkrásnějších. Tot' modlitba nejproštěnější“ (ND: 22).

„Ich weiß nicht, ob ich ganz und gar abgelehnt hätte, ein Rimbaud zu werden, wenn nur ein Verlaine aufgetreten wäre. Dieses schmale Büchlein, das hier vor Ihnen liegt – ich halte es für eines der schönsten. Das befreiteste Gebet“ (Z: 25).

Reminiszenzen, direkte oder indirekte Anspielungen auf einen substantiell homoerotischen Literaturkanon gehören für Keilson-Lauritz zu den Strategemen einer Homotextualität²⁵⁵. Ein weiteres Werk, zu dem eine enge Affinität besteht und das in der homoerotischen Literaturtradition Kultcharakter besitzt, ist Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891). Von dem zynischen und geistreichen Dandy Lord Henry Wotton zum Hedonismus verführt, wünscht sich Dorian Gray, ein Porträt von ihm möchte an seiner Stelle altern.

Sowohl in dem englischen Roman wie auch in *Netečný divák* pflegt der Protagonist eine homoerotische Passion. Was von Weiner jedoch eindeutig formuliert wird, kann bei Wilde nur erahnt werden. Obwohl Wilde die Homosexualität nicht direkt benennt, „stellt sie Dorians ‚Laster‘ dar, auf das der

²⁵⁴ Unabhängig von einem homoerotischen Lektüremodus situiert die Nennung Verlaines die Erzählung im Kontext einer literarischen Moderne, die Verlaine, Rimbaud, Baudelaire und andere zu ihren Vorläufern zählt (vgl. u. a. Stromšík 2000: 32).

²⁵⁵ Eine erotische Metapher, eine homoerotische Konstellation, einen Verweis auf die homoerotische Tradition gilt es so einsetzen, daß die Aussage im Notfall durch ihren Status als Metapher oder als literarisches Zitat geschützt ist (Keilson-Lauritz 1991: 68).

Erzähler nur geheimnisvoll anspielt“ (Gnüg 1988: 297). So erscheint es geradezu unmöglich, den Roman „anders denn als kaum verhüllten ‚Homotext‘ zu lesen“ (Stockinger 1987: 13).

Die erotischen Ausschweifungen werden bei Wilde und bei Weiner von kriminellen Vergehen begleitet. Als ‚apache‘ verkleidet, überfällt Josef Černý nachts Passanten und vergiftet seinen Freund Karl. Dorian Gray trägt Schuld am Selbstmord seiner Verlobten Sybil Vane, einer jungen Schauspielerin. Bevor er zum Mörder des Porträtmalers Basil Hallwards wird, kommt durch seine indirekte Schuld Sybils Bruder bei einem Jagdunfall ums Leben. Zudem wird geheimnisvoll von zahlreichen jungen Männern gesprochen, die Dorian auf dem Gewissen haben soll²⁵⁶.

Dorian Gray bleiben Jugend und Schönheit erhalten, bis er das Porträt zerstört und selbst dabei stirbt. Die Spaltung Dorian Grays vollzieht sich medial. In einem Porträt materialisiert sich Dorians Gewissen, sein „hideous face“, das nicht nur gealtert ist, sondern „die Verwerflichkeit eines rein sensualistischen Lebensentwurfs sichtbar macht“ (Gnüg 1988: 299 und 300). Černý hingegen braucht kein Medium für seine sekundären Daseinsformen. Er bringt die Entwürfe verschiedener Lebensformen zum Ausdruck, die er bewußt inszeniert – als Schauspieler, der sich selbst Zuschauer ist.

Dandy und l'Indifférent

Als „spectator of life“ begegnet uns in *The Picture of Dorian Gray* Lord Henry Wotton. Er bleibt „unberührt [...] von den Wogen des Lebens“ (Gnüg 1980: 300; Hervorh. S. W.). ‚Impatience‘, ‚Indifference‘ sind Attribute der sich selbst stilisierenden Dandys. Als Dandytum kann ein kultursoziologisches Phänomen bezeichnet werden, das sich von der Antike bis zur Gegenwart verfolgen läßt (Gnüg 1988: 12). Die engere Definition beschränkt sich jedoch auf eine Kulturerscheinung des 19. Jahrhunderts. Lord Henry Wotton rechnet Hiltrud Gnüg „dem dandystischen Ideal gelassener Überlegenheit“ zu, während Dorian Gray den Typus des „fallen dandy“ darstellt (Gnüg 1988: 294 und 303). Diese Etikettierung läßt sich problemlos auf Ludvík Marek und Josef Černý

²⁵⁶ „There was the wretched boy in the Guards who committed suicide. You were his great friend. There was Sir Henry Ashton, who had to leave England, with a tarnished name. You and he were inseparable. What about Adrian Singleton, and his dreadful end?“ (Wilde 1972: 274).

übertragen. Beide werden mit dem Dandytum in Zusammenhang gebracht (vgl. ND: 10 und 19).

Marek verführt Černý zu Beichte und Selbstmord genau wie Lord Henry Dorian zu seinem unmoralischen Treiben inspiriert. Mareks Philosophie eines eigenen Dandysmus durchzieht seine Lebenskonzeption vor allem in zwei Merkmalen, in der „Selbstentzweiung in beobachtendes und erlebendes Ich“ und in die demonstrative Kühle und Distanz, die „dandystische Ästhetik der *impassibilité* (Leidenschaftslosigkeit / Coolness“ (Gnüg 1988: 56 und 44; Hervorh. im Original).

Josef Černý und den Dandy verbinden nicht Revolte gegen die Konventionen, sondern reiner Hedonismus, Ich-Kult und ein absolut gesetztes Wertesystem²⁵⁷. Sein Empfinden von Gut und Böse entspricht nicht den ethisch-moralischen Konventionen. Die Mitteilung, er habe seinen Freund vergiftet, läßt keine Rückschlüsse auf ein schlechtes Gewissen oder auf ein moralisches Problem für Černý zu. Im Gegenteil weist er die Schuld von sich auf das Opfer.

„Charles zemřel. [...] Nepochopil, že by ztratil ceny pro mne, kdybych toho tolik přijal. Musil zemřít, jinak by mi věčně byl neodstranitelnou překážkou. [...] Proč sáhal po nápoji, který jsem připravil pro všechny případy?“ (ND: 27 und 28).

„Charles ist gestorben. [...] Hat nicht begriffen, daß er für mich wertlos geworden wäre, hätte ich soviel angenommen. Er mußte sterben, wenn er für mich nicht ewig ein Hindernis bleiben sollte. [...] Warum griff er nach dem Trank, den ich für alle Fälle vorbereitet hatte?“ (Z: 32).

Der Hedonismus, eine übersteigerte Ausprägung des genußsüchtigen Dandytums, erlebt seinen Höhepunkt im ausgehenden 19. Jahrhundert. Unter dem Einfluß des *Fin de siècle* erhält der Dandy seit Joris-Karl Huysmans' Roman *A Rebours* und seinem ‚Antihelden‘ Des Essaintes „immer deutlichere Züge eines ‚décadent‘ [...]: keine rebellische Vitalität, Flucht in die ‚paradis artificiels‘, in extreme, häufig pathologische Varianten des übersteigerten Genusses“ (Kissel 1991: 14). Des Essaintes ist eine Art Vorbild für Wildes Dorian Gray. Bis zu seinem gewaltsamen Tod gibt sich Gray den ausgefallensten Vergnügungen und Ausschweifungen hin, sammelt erlesene Kunstgegenstände, gestaltet sein Leben überhaupt dem Lektüreerlebnis von Huysmans' *A Rebours* nach (vgl. Gnüg

²⁵⁷ „Die baudelairesche Konzeption des Dandysmus basiert auf einem absolut gesetzten, egozentrischen Wertesystem“ (Kissel 1991: 12).

1988: 292). Innerhalb des Romans besitzt das Buch ähnliche Signalfunktion wie *Sagesse* in der Erzählung Weiners. Josef Černýs Leidenschaften und ausschweifende Vergnügen werden von Weiner zwar nicht näher ausgestaltet und bleiben der Phantasie des Lesers überlassen, doch sind sie Faktum und das Spektrum der erotischen Passionen Černýs breit. Der Dandysmus kann „im erotischen Bereich äußerst variable Ausdrucksformen zeitigen. Ein exzessiver Don Juanismus läßt sich mit der Haltung dandystischen Selbst-Genügens ebenso vereinbaren wie erotische Indifferenz und Abstinenz“ (Kissel 1991: 21).

Černýs Genußleben führt zum Lebensüberdruß, zum *taedium vitae*. Seine seelischen Kräfte verkümmern, was er mit Egoismus und Gleichgültigkeit – im Sinne des dandystischen ‚*nil admirari*‘ – zu kompensieren sucht. Die Gleichgültigkeit nimmt eine zentrale Stellung in der Erzählung ein. Weiner benutzt zur Beschreibung der Haupteigenschaft seiner Protagonisten zwei unterschiedliche Begriffe: „*lhostejnost*“ und „*netečnost*“²⁵⁸. Die Termini sind zunächst augenscheinliche Synonyme (vgl. Havránek 1989: Bd. 2, 548 und Bd. 3, 347). Etymologisch gehen sie jedoch auf verschiedene Wurzeln zurück: Das Adjektiv „*lhostejný*“ leitet sich von dem altschechischen „*lhostajnost*“ in der Bedeutung von „*rozmařilý, rozkošnický*“ – „genußsüchtig, wollüstig, hedonistisch“ ab (Machek 1968: 330). Das Wort hat also im Laufe der Zeit eine entgegengesetzte Semantik entwickelt. Dies wirft auf Černýs paradox klingende Aussagen bezüglich seiner Gleichgültigkeit als dominantes Lebensgefühl ein anderes Licht:

„*Vy rozumíte špatně lhostejnosti, řekl netečně. ‚Nenadál jsem se toho. Lhostejnost není chladem, jinak bych nebyl jiným každé chvíle. Lhostejnost též vyvolává bolest, Ludvíku‘ (ND: 24).*

„*Sie mißverstehen die Gleichgültigkeit,‘ sagte er ungerührt. ‚Das hatte ich nicht erwartet. Gleichgültigkeit ist nicht Kühle, sonst wäre ich nicht jede Weile anders. Gleichgültigkeit ruft ebenfalls Schmerz hervor, Ludvík‘ (Z: 28).*

„*Netečný*“ setzt sich aus der Adjektivbildung des Verbes „*týkati se koho, čeho*“ – „jemanden / etwas betreffen, angehen“ und dem Negationspräfix „*ne-*“ zusammen. Auf die Wertigkeit dieses Begriffes für die Erzählung weist bereits

²⁵⁸ An Ludvík Marek ist man die Pose bewußter Gleichgültigkeit gewöhnt (vgl. ND: 10). Motivation seines Handelns ist die Neugier, jedoch nicht ohne Gleichgültigkeit vorzuschützen (ND: 14). Josef Černý erzieht sich zum „*l'indifférent*“ (vgl. ND: 24).

die exponierte Position im Titel hin. Hauptsächlich wird das Attribut „netečný“ auf Marek angewendet (lediglich im Zusammenhang mit der Beziehung zu Kamila wird Černý als „netečný“ bezeichnet; vgl. ND: 27). Marek ist der Unberührte, den das Geschehen scheinbar nichts angeht, nicht betrifft. Daß dies im Grunde nicht der Fall ist, werde ich in Kap. 3.4.2 noch ausführlich erläutern.

Černý wird mit dem französischen Wort „l'indifférent“ bedacht, im Rekurs auf das gleichnamige Gemälde des französischen Rokokomalers Antoine Watteau (1684-1721). Seine Biographie zu fabulieren, seinen stilisierten Selbstentwurf erzählerisch zu beschreiben, scheint Černý offensichtlich unzulänglich. Gemäß Horaz' ‚ut pictura poesis‘ benötigt das Wort zu Illustration und Überzeugung die Orientierung am Bild²⁵⁹.

„L'indifférent,‘ pravím [= Marek] suše.

„Ano,‘ on [= Černý] na to s nadšením, ‚tak, jak jej maloval Watteau. Chci, abyste si mě představoval i v týchž barvách. I tak křehkým, i tak graciózním. V hebké žluti, v odmítavé modři a v růžové, v níž se probouzí báječný sen.“ (ND: 24).

„L'indifférent,‘ bemerkte ich trocken.

„Jawohl,‘ rief er begeistert, ‚so wie ihn Watteau gemalt hat. Ich möchte, daß Sie mich in den gleichen Farben sehen. Und auch so zerbrechlich und graziös. In zartem Gelb, in abweisendem Blau und in einem Rosa, das einen wunderbaren Traum erzeugt.“ (Z: 28).

Watteau, berühmt durch eine gewisse Verherrlichung eines beschwingten Lebensgefühls und naiver Sinnenlust, beeinflusste Habitus, Mode und Geschmack seiner und späterer Zeiten, auch den modebewußten Typus des Dandy. Um im Watteauschen ästhetischen Sinne wirkungsvoll und gleichgültig zu sein, bedarf es ständiger Affektkontrolle und somit der Selbstbeobachtung.

„Unvereinbar, widersprüchlich scheinen diese beiden Postulate zu sein, distanzierte Beobachtung / Selbstbeobachtung, kalkulierte Wirkungen des sich selbst kontrollierenden Subjekts einerseits und passionierte Hingabe an das Leben andererseits“ (Gnüg 1988: 47).

²⁵⁹ Arne Novák konstatiert eine große Affinität zwischen Weiner und den französischen Impressionisten, nennt neben Manet und Renoir aber auch Watteau (Vgl. Novák 1917: 3).

Homoerotik und Identität als Spiel

„[D]as zutiefst Widersprüchliche, Gespaltene seiner Natur: ‚double et muable caractère‘“ (Kissel 1991: 11), an dem der Dandy leidet, finden wir auch in *Netečný divák*. Hiltrud Gnüg apostrophiert den Dandy als Prototypen für die Selbstentzweiung in ein handelndes, „erlebendes“ und beobachtendes, „reflektierendes“ Ich (Gnüg 1988: 311). Dieser Prototyp erscheint bei Weiner aufgespalten in zwei Figuren: Josef Černý und Ludvík Marek, Schauspieler und Zuschauer, in „herec“ und „divák“²⁶⁰. „Herec“ und „divák“ sind Theatertermini, hier eines Theaters, in dem insbesondere der Zuschauer eine bedeutende Stellung einnimmt:

M: „Jste komediant [...]. V kolika úlohách již jste vystupoval dnes večer? Jsem v rozpacích jedině proto, že nevím, jaké hloupé šibalství pro mne na konec chystáte“.
 Č: „Rcete jen, není-li nejdůležitějším činitelem v divadle právě náruživý divák?! Není-li on nervem celé komedie?“ (ND: 24 und 28).

M.: „Sie sind ein Komödiant [...]. In wie vielen Rollen sind Sie heute abend nicht schon aufgetreten? Unsicher macht mich nur, daß ich nicht weiß, welchen Possen Sie mir am Ende spielen wollen!“
 Č: „Sagen Sie, ist im Theater der leidenschaftliche Zuschauer nicht der wichtigste Akteur?! Ist nicht er der Nerv der ganzen Komödie?“ (Z: 28 und 33).

Die *Beichte Černýs* wird von Marek als Komödie, Černý selbst als „Gaukler des Lebens“ – „kejklář života“ (ND: 28) bezeichnet. Marek konnotiert mit seiner Wortwahl („kejklář“) eine Abwertung, er wirft Černý einen „Mangel an echtem Leben“ vor. Černý dagegen sieht in der schauspielerischen Ausgestaltung unterschiedlicher Lebensvarianten eine Möglichkeit, die Vielheit des Lebens zu erfahren. Allerdings ist Černý weniger Akteur seiner beiden Existenzen als „indifferentes Bindeglied“, das Zuschauerstatus einnimmt (ND: 25). Černý nimmt mit seiner ‚Rollenidentität‘ geradezu die Deskriptionsterminologie der modernen Soziologie voraus. Theatervokabular verleiht der Rollenbeschreibung gesellschaftlichen Handelns eine anschauliche Bildlichkeit.

„Die soziale Welt ist eine Bühne, eine komplizierte Bühne sogar, mit Publikum, Darstellern und Außenseitern, mit Zuschauerraum und Kulissen, und mit manchen

²⁶⁰ Näheres zur Doppelgängerschaft von Černý und Marek in Kapitel 3.4.2.

Eigentümlichkeiten, die das Schauspiel dann doch nicht kennt“ (Goffman 1983: VII).

Moderne-konforme Ästhetikspiele

Die Begegnung mit Marek gestaltet sich für Černý als Spiel, aber als ein Spiel um Leben und Tod.

„Tato slova říkal těžce a já pochopil, že koná osudný krok, jehož zdar či zmar je svěřen docela mně. [...] leč já, Ludvíku, hraji tohoto večera o svůj život. Svolte, abych nemusil přerušit hru vpůli. Dohrajme – a pak at’ nastane cokoliv“ (ND: 16).

„Er brachte diese Worte nur mühsam hervor, und ich begriff, daß er einen schicksalhaften Schritt tat, dessen Erfolg oder Mißerfolg ganz von mir abhing. [...] ,ich aber, Ludvík, spiele heute abend um mein Leben. Es wäre mir recht, wenn ich nicht mitten im Spiel aufhören müßte. Wir spielen zu Ende – und dann mag geschehen, was will“ (Z: 17 und 18).

Spiel darf hier nicht mit Unernsthaftigkeit, gar mit Possen oder Launen verwechselt werden. Es ist vielmehr ein Lebens- und Kunstparadigma, wie es Weiner in *Hra doopravdy* (1933, *Spiel im Ernst*) exzellent anwendet. Černýs „spielerische Subjektentfaltung als ästhetische Inszenierung der Lebenswelt“ richtet sich gegen jegliche Zweckrationalität und gehört „nicht einem rein utilitaristisch verstandenen Weltverständnis an, sondern versuch[t], ästhetische, genußvolle, überschüssige Elemente als gleichwertige Bestandteile der Lebensweltgestaltung zu begreifen: diese Bedürfnisse gehören mit zu jener Welt, zu jener Form der Lebensgestaltung, die wir mit der Vokabel ‚Spiel‘ belegen“ (Belgrad 1992: 186 und 188). Das Spiel hat existentielle Bedeutung insbesondere unter dem Aspekt möglicher Identitätsfindung des Menschen, der sich wie Černý und Marek gespalten empfindet und doppelt entfaltet.

„[...] gerade das Spiel und n u r das Spiel es ist, was ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet [...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und e r i s t n u r d a g a n z M e n s c h , w o e r s p i e l t“ (Schiller 1962b: 358; Hervorh. im Original)²⁶¹.

²⁶¹ „Daß der Mensch nur ganz Mensch sei, wo er spiele, ist nicht die ganze Wahrheit der Ästhetik; er muß spielen, weil er nicht ganz Mensch ist, und weil er daran verzweifelt ist,

Duplikative Entwürfe sind Grundlage des kreativen ‚Spiels‘, der Ästhetik Weiners.

„Im Unterschied zur Natur, die gewissermaßen den Zufall würfeln läßt und deren Evolution einer grob berechenbaren Wahrscheinlichkeit folgt, würfelt der Mensch – und insbesondere der Philosoph, der Künstler – mit Methode: er würfelt, indem er sich gleichzeitig zum Subjekt und zum Objekt des Spiels macht, dialogisch; er spielt, so könnte man vielleicht sagen, das Spiel des Spiels; er spielt und läßt sich spielen“ (Ingold 1988: 31; Hervorh. im Original).

So erscheint uns auch das Thema ‚Homoerotik‘ weit mehr ein Spiel mit dem Tabu als das Ergebnis eines Bedürfnisses, es (und somit sich) öffentlich zu machen. Intensiver als ein möglicher Subtext thematisiert die Homoerotik der manifeste Oberflächentext, der sich in die Schablone einer artifiziellen Erzählung im Stil des *Fin de siècle* flüchtet. Homoerotik demaskiert und maskiert sich gleichzeitig als Dekadenz, als eine ‚Metapher für das ästhetisch Ungesunde‘²⁶². Erzählstrategie und narrative Komponenten wie Dandy, Flaneur – Marek als einer, „der in den Straßen der Großstadt wandelt, ihre vielfältigen Reize in sich aufnimmt, ohne sich zu engagieren, d. h. aus der Distanz des ‚interesselosen‘, ästhetischen Beobachters herauszutreten“ (Borchmeyer 1994: 75) –, die topische Verbindung ‚Tod‘ und ‚Erotik‘ ordnen sich ungebrochen in die Literatur der Dekadenz ein.

Doch um das Exklusive, das Auffällige, das Manierierte und Extravagante, dem sich die literarische Dekadenz zuwendet, geht es nur augenscheinlich.

„Ach, přestaňte s takzvanými lidskými záhadami! Pravím vám, že není záhadných povah, že všechna lidská konání, i nejnepředvídanější, nejsložitější, nejtíže vystopovatelná, pramení z prostých pohnutek. [...] Není větší složitosti tam než zde. Jsou pouze větší ctižádost, dobrodružnost, erotičnost a nahodilé poměry, příznivé

es hinreichend zu werden“ (Muschg 1981: 151). „Die Erziehung zum Spielen, zum spielfähigen Menschen ist das eher kunstvoll als philosophisch herauspekulierte Heilmittel gegen das nicht nur drohende, sondern bereits triumphierende *S p a l t u n g s i r r e s e i n* des Maschinen-Zeitalters. Dieser Triumph wird noch [...] so weit gehen, seinen Verächtern und Unvertrauten, allen, die sich nicht funktionalisieren lassen, den Befund ‚Schizophrenie‘ zu unterschieben“ (Muschg 1981: 137; Hervorh. S. W.).

²⁶² Begrifflichkeit nach Keilson-Lauritz in ihrem Urteil über Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (Keilson-Lauritz 1991: 67).

takzvanému vyžití. Ale tolik mi věřte: pohnutky všude tytéž a hlavně: utrpení a radost stejného kalibru vesměs“ (ND: 9).

„Ach, hören Sie auf mit der sogenannten menschlichen Rätselhaftigkeit! Ich sage Ihnen, es gibt keine rätselhaften Charaktere, alles menschliche Handeln, auch das unverhoffteste, komplizierteste, am schwersten verfolgbare entspringt einfachen Beweggründen. [...] Die Kompliziertheit ist bei den einen nicht größer als bei den anderen. Größer sind nur der Ehrgeiz, die Abenteuerlust, die Erotik und die Zufälligkeit der Verhältnisse, günstig dem sogenannten Ausleben. Aber so viel dürfen Sie mir glauben: die Beweggründe sind überall gleich: Freud und Leid sind allenthalben vom gleichen Kaliber“ (Z: 9).

Die gleich zu Anfang der Erzählung formulierte Erzählmotivation, nämlich Phänomene und Verhalten auf einfache und einsichtige Ursachen zurückzuführen, weist auf eine andere Strömung hin, nämlich auf den literarischen Kubismus. Ihn konstituiert die Maxime, Strukturen und Sinneinheiten in nachvollziehbarer Klarheit transparent zu machen. Unter dem Begriff ‚literarischer Kubismus‘ subsumiert František Götze die vorliegende Erzählung Richard Weiners (vgl. Kap. 1.2):

„Kubistům jde o to, aby složité formy dění životního převedli ve velkou jednoduše a přehlednost: vybírají tudíž z celého komplexu děje strukturní, základní prvky: souhrn vědomí a podněcování, intelektu a pudu, vůle a osudu. Dospívají někdy až k tomu, že epicky zpodobují leckdy jen abstraktní schéma události“ (Götze 1921/22: 528).

„Den Kubisten geht es darum, die komplizierten Formen des Lebensgeschehens in große Einfachheit und Transparenz zu überführen: sie wählen daher aus dem ganzen Geschehenskomplex strukturelle, grundlegende Elemente aus: den Komplex des Bewußtseins und der Stimulierung, des Intellektes und des Triebes, des Willens und des Schicksals. Sie gehen manchmal so weit, daß sie bisweilen nur das abstrakte Schema der Begebenheit episch darstellen“.

Auf Weiners Reflexionsprosa trifft dies in besonderem Maße zu. In *Netečný divák* wird die Erzählung nicht durch einen Handlungsverlauf dynamisiert, sondern ein Bericht von Handlung gegeben, wie wir es bereits aus den Erzählungen *Prázdná židle* und *Let vrány* kennen (siehe Kap. 3.1.1 und 3.2.1). Die „kubistische Mehrfachperspektive“, für Jiří Opelík eines der Merkmale des

bildenden wie literarischen Kubismus²⁶³, ordnet Weiner zum einen in einem Entwurf eines Doppellebens (Josef Černý), zum anderen figural aufgespalten (in Josef Černý und Ludvík Marek) an. Die ‚innere Ordnung‘ und ‚Disziplin‘ der Erzählung wie auch der Bezug zur Malerei durch das erwähnte Gemälde von Watteau lassen die literarkubistischen Züge in *Netečný divák* zutage treten²⁶⁴.

Viele Richtungen der Moderne und Avantgarde eint als geistige Haltung der Nihilismus. Die vom Nihilismus proklamierte Sinnleere erhält in Josef Černýs übersteigertem Ästhetizismus eine Antwort. Mit seinem Credo könnte sich Černý an František Götz orientieren, der in einer ästhetischen Sichtweise auf die Welt den einzigen verbliebenen Sinn sieht: „das Leben ist ein großes Theater, das keinen Sinn hat, und das nirgendwohin führt, aber es ist doch wenigstens schön!“ – „život je velké divadlo, které nemá smyslu, jež nikam nevede, ale jež je aspoň krásné!“ (Götz 1921/22: 529).

Aufgrund der überspitzten Ästhetisierung in *Netečný divák* rechtfertigt die redundant beschworene Affinität von Künstler und Homosexuellem neben den offenen Anspielungen auf homoerotische Abenteuer die Betrachtung der Erzählung unter einem Gender-Aspekt (vgl. Kap. 3.3). Allerdings erschöpft sich darin eine Auslegung nicht befriedigend. Deshalb werde ich *Netečný divák* hinsichtlich des Doppelgängermotivs erneut zur Interpretation heranziehen (Kap. 3.4.2).

²⁶³ Siehe Stromšík 2000: 34.

²⁶⁴ Die wechselseitige Erhellung von Bild und Literatur bestätigt die Affinität zum literarischen Kubismus, wie sie in Form einer angestrebten Aufhebung der Gattungsgrenzen auch im tschechischen Kulturraum nach 1910 verbreitet war (vgl. Stromšík 2000: 32f.).

3.4 „Wieviele Bundesluden dort am Horizont, und kein Noah, kein Gott“ Spuren eines jüdisch-christlichen Synkretismus im Werk Richard Weiners

„Wer Christ sein will, muß erst Jude werden“.
(Vilém Flusser)

„Christentum und Judentum bedingen sich welthistorisch wie
Position und Negation“.
(Otto Weininger)

„Nach wie vor ist eine genaue Definition des Judentums bzw. die Frage nach jüdischer Identität und jüdischen Charakteristika äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich. Das Judentum kann als Religion, als kulturelle Einheit und / oder ethnische Gruppe betrachtet werden“ (Peters 1993: 35). Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich das mitteleuropäische Judentum vorwiegend von der Konfession zur säkularen Kultur entwickelt (vgl. Brenner 2000: 29). Noch schwieriger gestaltet es sich, darin die einheitliche Entität eines Judentums zu entdecken:

„Einstellungen zu jüdischer Identität waren vielfältiger geworden [...]. Nicht ein, sondern eine ganze Reihe von geistigen Profilen hatte sich entwickelt, die nur sehr lose oder überhaupt keine Bindungen zum traditionell Jüdischen hatten und doch jüdisch waren“ (Iggers 1986: 212).

Pluralität und Heterogenität führten auch zu kritischen Urteilen wie „Jude ohne Judentum“. Gerade den deutschen Juden in der Weimarer Republik wurde vielfach vorgeworfen, sie hätten es nicht geschafft, eine eigenständige jüdische Kultur zu etablieren (vgl. Brenner 2000: 11). Analoges gilt für die Juden in der Tschechoslowakei und in Österreich. Dem sollten sogenannte jüdische Kultursphären entgegenwirken. So gründete z. B. Franz Rosenzweig 1920 das Frankfurter Jüdische Lehrhaus, das zum Ziel hatte, jüdisches Wissen und Denken wieder einer breiteren jüdischen Bevölkerung zugänglich zu machen.

„Wer einer solchen jüdischen Sphäre angehörte, hatte mehrere Identitäten und lebte in vielen Welten: ein und derselbe Schriftsteller bezog seine Inspiration aus deutschen Heldensagen und aus chassidischen Geschichten, ein und derselbe Pädagoge war in der Erwachsenenbildung der deutschen Volkshochschule und in der des jüdischen Lehrhauses tätig, ein und derselbe Maler bildete deutsche Soldaten und

Ostjuden ab, ein und derselbe Architekt baute Warenhäuser und Synagogen“ (Brenner 2000: 12).

Ob Richard Weiner zu denen gehörte, die in „vielen Welten“ lebten und ob auch er über „mehrere Identitäten“ verfügte, soll im folgenden beleuchtet werden.

3.4.1 „Seitdem ich begann, mich für das öffentliche Leben zu interessieren, spürte ich, daß mir dies nicht gelingen würde, ohne die jüdische Frage zu beachten.“

Weiners Auseinandersetzung mit dem Judentum

„Od dob kdy jsem se počal zajímati o život veřejný, cítil jsem, že mi nelze jítí nevšimavě mimo otázku židovskou [...]“. Das dem Kapitel vorangestellte Zitat ist einem Zeitungsartikel Richard Weiners entnommen, den er 1918 in der Zeitung *Národ* (*Das Volk*) unter der vielsagenden Frage *Kde moje místo? – Wo ist mein Platz?* veröffentlicht²⁶⁵. Weiner expliziert in dem Artikel seine Haltung zum Judentum zwischen dem Zionismus, der ihm „existentiell fremd“ sei („mi byl bytostně cizím“), und der Assimilation. Weiner unterstreicht, er selbst sei „tschechischer Schriftsteller und Jude“ – „český spisovatel a žid (*Kde moje místo?:* 293; Hervorh. im Original)²⁶⁶:

„Nerozpakoval bych se státi sionistou, kdyby pro to byly nutné citové předpoklady; nevzdám se češtví, protože se ho vzdáti n e m o h u “ (*Kde moje místo?:* 294; Hervorh. S. W.).

²⁶⁵ *Národ* 2 (1918), Nr. 23 vom 13.6.1918: 293-295.

²⁶⁶ Zunächst assimilieren sich die Juden in Böhmen und Mähren in der Hauptsache zum Deutschtum hin (Wlaschek 1997: 51; vgl. auch Iggers 1986: 208). Im Zuge der ‚Nationalen Wiedergeburt‘ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm auch die Zahl der Tschecho-Juden zu, was nicht immer auf Zustimmung der tschechischen Intelligenz stieß. Bereits Karel Havlíček-Borovský soll gesagt haben: „Wer Tscheche sein will, muß aufhören Jude zu sein“ (nach Wlaschek 1997: 53). Gegen eine Ausgrenzung resp. ein Sonderrecht tschechischer Juden bezüglich nationaler politischer und kultureller Belange wehrt sich Weiner. Das Recht, „Mitarbeiter“ und „Mitkämpfer“ zu sein, sei seiner Persönlichkeit inhärent („To právo jest s mou osobností inherentní“; *Kde moje místo?:* 294). Einem Juden müßte ein solches Recht genauso wenig wie einem christlichen Tschechen („wie Jaroslav Kvapil oder Alois Jirásek“) extra angetragen werden.

„Ich würde es nicht ablehnen, ein Zionist zu werden, wenn dafür die notwendigen emotionalen Voraussetzungen vorhanden wären; ich werde das Tschechentum nicht aufgeben, weil ich es nicht aufgeben k a n n “ .

Richard Weiner wird in der Literaturgeschichte unter *Židé v české literatuře – Juden in der tschechischen Literatur* subsumiert (Gottlieb 1924, Borkovec 1929, Donath 1930, Wlaschek 1997: 43), und in manchen Buchhandlungen findet man seine Bücher auch heute unter der Rubrik ‚Židovská literatura‘ – ‚Jüdische Literatur‘²⁶⁷. Eine Einordnung orientiert sich häufig nicht nur an der bloßen Zugehörigkeit zum Judentum als Religions- und / oder Volksgemeinschaft. Man bemüht einen Katalog von Kategorien, die auch textualistisch und stilistisch ‚jüdisch‘ zu einem literarischen Kriterium zu erheben trachten²⁶⁸. Von solch typologischem Denken sind selbst Juden nicht frei (František Gottlieb z. B. ist Jude). „Typisch Jüdisches“ vermeint Weiner auch bei sich festzustellen, so z. B. sein Mißtrauen gegenüber leichtfertig ausgesprochenen Worten oder seinen Hang zur Ironie²⁶⁹.

„Považuji je za typicky židovské; jejich prostřednictvím vím se židem; jimi je určen bytostný rozdíl mezi mnou a druhými Čechy. Řeknu to: mezi mnou a č e s k ý m i Č e c h y “ (*Kde moje místo?*: 294; Hervorh. im Original).

„Ich halte sie für typisch jüdisch; durch ihre Vermittlung weiß ich mich als Jude; durch sie ist der existentielle Unterschied zwischen mir und den anderen Tschechen definiert. Ich formuliere das so: zwischen mir und den t s c h e c h i s c h e n T s c h e c h e n “ .

Aber wahrscheinlich geben imagologische Stereotypen ebensoviel Anlaß zu Kritik wie sie einen Anspruch auf Berechtigung als Kulturmarker und Identifikationsfolien haben. Ob sie zu literarischen Typologieeinheiten taugen,

²⁶⁷ Zum Beispiel in einer kleinen Prager Buchhandlung in der Celetná ul.

²⁶⁸ Vgl. die umfangreiche Diskussion der Frage „Was ist jüdisch an der jüdischen Kultur?“ in *Kairos* 27 (1985), siehe Peters 1993: 35.

²⁶⁹ Auf den ersten Blick erscheint es befremdlich, daß Weiner die ewige Wanderschaft Ahasvers in dem gleichnamigen Gedicht aus dem Jahr 1912 als „ironická cesta“ – „ironischen Weg“ bezeichnet.

bleibt jedoch fragwürdig²⁷⁰. In formaler Hinsicht wird die Häufung von Motiven der Gespaltenheit, der antinomischen Weltaufteilung in Physis und Psyche und eine ambige Perspektive in ‚jüdischer Literatur‘ hervorgehoben. Standards, die uns durchaus auch im Œuvre Weiners begegnen.

„Jeho pocit a vědomí cizoty, nezapojitelnosti, rozpolcenosti byly napájeny nejen jeho zvláštnou senzitivností, ale i z pramenů jeho židovství. Třebaže cítil vždy česky a nepoznal židovskou ortodoxii“ (Mrnka 1964: 11).

„Sein Gefühl und das Bewußtsein der Fremdheit, der Ausgeschlossenheit, der Zwiespältigkeit wurden nicht nur aus seiner nervös zitternden Sensibilität, sondern auch aus den Quellen seines Judentums gespeist. Obwohl er immer tschechisch fühlte und die jüdische Orthodoxie nicht kannte“²⁷¹.

Die Vermittlung des Judentums verläuft also nicht primär über eine Einweisung in religiöse Lehre und Praxis. Zwar hat Weiner während seines Schulbesuchs in Písek Religionsunterricht bei einem jüdischen Privatlehrer, aber grundsätzlich dominieren Sittenkodex und Bildungsinhalte des christlichen Abendlandes. Die Familien Weiner und Taussig aus Písek gehören der assimilierten gehobenen jüdischen Mittelschicht an²⁷². Eher untergründig werden

²⁷⁰ Vilém Flusser konstatiert die undefinierbarkeit einer „jüdischen Literatur“ in gleichem Maße wie des Begriffs der „jüdischen Gemeinschaft“. Zu bedenken ist, „daß eine von Juden geschriebene Literatur weder räumlich noch zeitlich, noch auch nach irgendwelchen formalen Kriterien umrissen werden kann, um als Einheit untersucht werden zu können. Zwar gibt es räumliche und zeitliche Gipfelpunkte, bei denen eine von Juden geschriebene Literatur sich ziemlich deutlich abhebt (zum Beispiel die arabischen Texte des Mittelalters, die deutschen des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die amerikanischen und französischen der Gegenwart), aber weder die Beteiligten selbst noch ihre Leser sind sich hinsichtlich der Zuordnung spezifischer Texte zur ‚jüdischen Literatur‘ einig“ (Flusser 1995: 134).

²⁷¹ So auch Jarmila Mourková über Weiner: „Vyrostl v česky smýšlejícím prostředí“ (Mourková 1988: 151) – „Er wuchs in einem tschechisch gesinnten Milieu auf“.

²⁷² Die väterliche Verwandtschaft ging kaufmännischen Berufen nach, auf mütterlicher Seite finden sich, wie bereits erwähnt, Advokaten und liberale Čas-Anhänger. Weiners Onkel Julius Taussig war ein enger Mitarbeiter des Čas, ein anderer Onkel, Dr. Viktor Vodička, verteidigte im Píseker Revisionsprozeß den Juden Leopold Hilsner (näheres hierzu Anm. 277).

Die kleine Bemerkung von Ulrike Peters über den aus Brünn stammenden Schriftsteller des ‚Jungen Wien‘ Richard Beer-Hofmann gilt analog für Richard Weiner: „Schon der Name ‚Richard‘, der als sog. ‚Bildungsname‘ gelten kann, weist auf ein assimiliertes Elternhaus hin“ (Peters 1993: 105).

jüdische Identität über einen spezifischen kulturellen Code und ein Gefühl von Verbundenheit mit der Geschichte und Kultur der Juden tradiert. Vilém Flusser bemerkt zu seinen „jüdischen Eigenschaften“: „Ich meine nicht nur sehr allgemeine Charakteristika (meine Art zu gestikulieren, meinen Typ von Humor, meine Neigung zu spezifischen Krankheiten), sondern ich meine auch ganz spezifische ‚Techniken‘ meines Denkens und Handelns“ (Flusser 1995: 138)²⁷³. Inwieweit Weiner „spezifische Techniken“ wie das Talmudisieren und den Pilpul eigener Prägung anwendet, werde ich zu späterem Zeitpunkt darlegen²⁷⁴.

Suche, Einsamkeit, der ‚ewige Weg‘, das ‚Nicht-Verankertsein“ („nevkotvil“), auch die Ironie, die im Spätwerk zunehmend hervortritt, solcherlei Motive und Elemente verbinden Weiner angeblich in typischer Weise mit der ‚jüdischen Literatur‘ („jsou mnohé rysy, jež charakterisují Weintera jako židovského básníka“ – „es gibt viele Züge, die Weiner als jüdischen Dichter charakterisieren“; Borkovec 1929: o. S.)²⁷⁵.

Im literarischen Nachlaß finden sich (leider undatiert) zwei Manuskripte, in denen Weiner seinen Standpunkt zu jüdischer Kultur ausführlicher artikuliert. In einer Polemik gegen die Ansicht, ein jüdischer Künstler unterscheide sich nicht von der Nationalkunst seines jeweiligen (Heimat-)landes und einer sogenannten *Apologie proti semitismu – Apologie gegen den Semitismus* versucht er anhand von Komparationen verschiedener europäischer kunstschaffen-

²⁷³ In den Tenor, es gäbe eine ‚unbewußte‘ jüdische Traditionsweitergabe, stimmt auch Grözinger ein, wenn er fragt: „Liegt das Kontinuum, von dem Scholem spricht [das Kontinuum des jüdischen Schrifttums; S. W.] also unterhalb der Textoberfläche? Müssen wir darum zum Nachweis des Jüdischen im Werk Kafkas zu der freilich angreifbaren Überlegung Zuflucht nehmen, daß jahrhundertlang geübte Denk- und Verhaltensweisen auch in jenen nachwirken, die der lebendigen Volkstradition entfremdet sind?“ (Grözinger 1987: 93).

²⁷⁴ Flusser räumt ein „vielleicht nicht ‚orthodox[es]““ Verständnis des „Pilpul“ als eine „angeblich im 16. Jahrhundert ausgebildete sophistisch-spielerische Methode des Talmudstudiums“ ein (siehe *Pilpul (1)* und *Pilpul (2)* in Flusser 1995; hier 141 und 139).

²⁷⁵ Allein die Naturverbundenheit in seinen frühen Werken sei überraschend „pro židovského básníka v diaspoře“ – „für einen jüdischen Dichter in der Diaspora“: „[...] a co je tak zajímavého u židovského básníka, jest, že on Žid, z rodu bezzemků, jmenuje vesničky, rybníky, lidi jménem – což je projevem důvěrného vztahu ke kraji, tak, jak jej známe z básní Čarkových, Šrámkových, Bezručových“ (Borkovec 1929: o. S.; Hervorh. im Original) – „[...] und was so interessant ist bei einem jüdischen Dichter, ist der Umstand, daß er, der Jude, aus dem Geschlecht der Landlosen, Dörfer, Teiche, Menschen beim Namen nennt – was Ausdruck einer vertrauten Beziehung zur Region ist, so wie wir es aus Čareks, Šrámeks, Bezruč Gedichten kennen“. Auch Arne Novák hebt begeistert Weiners „authentischen tschechischen Ton“ hervor („pravdivý český tón“; Novák 1917: 4).

der Juden, darunter Heinrich Heine (den Weiner bei seinem Geburtsnamen „Harry“ nennt), gerade die Eigenheiten und spezifischen Erfolge jüdischer Künstler und Denker herauszustellen. Aufgrund der Erfahrung von „bolest“ – „Leid“ und „víra“ – „Glaube“ gelangten die Juden zu außerordentlichen Leistungen auf geistigem Gebiet. Da „den Juden Freizügigkeit und Freiheit das waren, was dem Fisch das Wasser“ („židům byla volnost a svoboda tím, čím je rybě voda“), formulierten zunächst Juden die Ideen der Freiheit, des Sozialismus und der Gleichheit.

Eine Assimilation findet daher kaum die Zustimmung Weiners²⁷⁶. Assimilation, „die einseitige Anpassung einzelner Mitglieder einer ethnischen Gruppe an die Kultur einer anderen, dominanten Gruppe“ (Peters 1993: 29), bedeutet im Falle der Juden in Europa „Ablegen der jüdischen Eigenart“, „Liberalismus und Säkularisation“ (Wlaschek 1997: 46). Assimilation wird von Weiner als ein politischer Begriff verstanden, dessen Umsetzung nicht von der Entscheidung oder dem Willen des einzelnen Juden abhängt, sondern davon, in welchem Umfang die nicht-jüdische Gesellschaft jüdische Assimilation akzeptiert und zuläßt (wie Recht er leider mit seiner These hatte, wird 20 Jahre später der nationalsozialistische Holocaust zeigen, den Weiner glücklicherweise nicht mehr erleben mußte). Jeder Dichter schreibe an einer „Chronik seines Volkes“, die bei aller Verbundenheit mit der Nation, in der ein Jude lebe, nur eine Chronik des jüdischen Volkes sein könne. Unter der Annahme, daß gerade die Diasporasituation zu einer wechselseitigen Bereicherung zwischen den Nationen und ‚ihrem‘ jeweiligen Judentum beitrage, findet aber auch die damals äußerst populäre Bewegung des Zionismus nicht die volle Unterstützung Weiners. Der Zionismus werde zwangsläufig zu einer Verarmung sowohl der christlichen Nationen wie auch des Judentums führen. Hier zeigt sich Weiners Präferenz für eine Form der Akkulturation, d. h. für einen „Kontakt mit einer anderen Kultur und die Übernahme einzelner Elemente dieser Kultur [...] im Sinne eines

²⁷⁶ Der Drang zur ‚Selbstausslöschung‘ gerät auch bei anderen Autoren in die Kritik: „Unser ganzes Sinnen und Trachten ist, den Juden in uns selbst zu vernichten, im diametralen Gegensatz zu allen Völkern jede Eigentümlichkeit abzustreifen, damit beileibe niemand sich an unserem Judentum stoße“ (Ruth Kestenbergl-Gladstein, zitiert nach Wlaschek 1997: 46). Franz Kafka schreibt an Milena Jesenská: „[...] eher könnte ich Dir den Vorwurf machen, daß Du von den Juden die Du kennst (mich eingeschlossen) – es gibt andere! – eine viel zu gute Meinung hast, manchmal möchte ich sie eben als Juden (mich eingeschlossen) alle etwa in die Schublade des Wäschekastens dort stopfen, dann warten, dann die Schublade ein wenig herausziehen, um nachzusehn, ob sie schon alle erstickt sind, wenn nicht, die Lade wieder hineinschieben und es so fortsetzen bis zum Ende“ (Kafka 1995: 61).

zweiseitigen Prozesses (d. h. beide betroffenen Gruppen übernehmen von der Gegenseite diverse Elemente)“ (Peters 1993: 29).

Die frühen Zeugnisse erhellen Weiners Verwurzelung im und seine Auseinandersetzung mit dem Judentum. Erste Gedichte und Erzählungen veröffentlicht er in der jüdischen Wochenzeitung *Rozvoj* (*Aufschwung*) und im *Českožidovský kalendář* (*Tschechisch-jüdischer Kalender*; Mourková 1997: 420). Weiners Sympathie mit den politischen Einstellungen der Zeitung *Čas* (*Die Zeit*) sind zunächst familiär bedingt²⁷⁷. Noch in Paris hat er *Čas* abonniert, aber Mitarbeiter der jüdisch-liberalen Zeitung möchte er nicht werden (vgl. Kap. 2, *Biographie*). Vor allem sein Freundeskreis in Zürich öffnet dem jungen Wiener Türen zum jüdischen Denken: „Já jsem se tu stal židem velmi pravověrným“ (Aus einem Brief an die Eltern, Zürich, 2.1.1907) – „Ich bin hier zu einem äußerst rechtgläubigen Juden geworden“.

Nach verhältnismäßig häufigen Erwähnungen in Weiners Briefen und in zumeist unveröffentlichten Gedichten (*Ahasver* 1912, *O staronové synagoze* undatiert, wahrscheinlich vor 1908) rückt die explizite Thematisierung des Judentums lange Zeit in den Hintergrund. Erst in einem Brief an seine Schwester Zdenka vom 18. Januar 1929 erwähnt er Borkovec' oben aufgeführten Artikel *Židé v české literatuře* (*Juden in der tschechischen Literatur*). Es liegt der Schluß nahe, das Frühwerk Weiners stelle weit mehr jüdische Züge unter Beweis als das Spätwerk. Wiederum sind es jedoch *Prázdná židle* und *Lazebník*, die eine direkte Verbindung zwischen Früh- und Spätwerk auch in Hinsicht auf Spuren des Judentums im Œuvre Weiners herstellen.

²⁷⁷ Weiners Beziehung zu *Čas* resultiert aus dem Engagement des weiteren Familienkreises, vgl. Mourková 1988: 151 und Anm. 272. Weiners Onkel Dr. Viktor Vodička verteidigt im Píseker Revisionsprozeß den Juden Leopold Hilsner, nachdem dieser in Kutná Hora des Mordes an einem tschechischen Mädchen angeklagt und zum Tode verurteilt worden war. Die Position der Zeitung *Čas* ist im Zusammenhang mit dem Hilsner-Prozeß nicht unbedeutend. Die Hilsner-Affäre nimmt 1899/1900 in Böhmen eine ähnliche Bedeutung wie die ‚Affäre Dreyfus‘ in Frankreich ein. Die Rolle Émile Zolas fällt dabei T. G. Masaryk zu (eine Karrikatur in *Humoristické listy* aus dem Jahr 1900 zeigt Dreyfus / Hilsner und Zola / Masaryk in solidarischer Umarmung). Jan Herben, ein Masaryk-Anhänger, gründet 1886 die Zeitschrift *Čas*. Sie gilt als Signum eines ‚Realismus Masarykscher Prägung‘. Zunächst zur Unterstützung der tschechischen Nationalbewegung konzipiert, erhält *Čas* rasch das Etikett des ‚Vaterlandsverrats‘, nachdem ein unsignierter Aufsatz die Frage aufgeworfen hatte, ob eine Partizipation an der westlichen Kultur für die Tschechen nicht sinnvoller gewesen wäre, statt sich als kleine Nation kulturell zu isolieren (vgl. Schamschula 1996: 244f.). *Čas* entwickelt zunehmend eine gemäßigte, eher liberale, integrative politische Einstellung.

Judentum und Sprache

„Mluví [...] z Weinera duch zřejmě židovský, který věří [...] v tvořivou moc slova [...]. Odtud to vysilující a stále zoufalější hledání výrazu a formy [...]. K slovu má Weiner vztah ducha typicky židovského: proto hledá s takovou zvilostí a zarputilostí výraz, proto je tak nesrozumitelný a proto někdy zůstává zase jeho verš a na několika místech i próza studeným experimentem [...]“ (Novák 1934: 134 und 135; Hervorh. S. W.).

„Aus Weiner spricht [...] ein offensichtlich jüdischer Geist, der [...] an die schöpferische Macht des Wortes glaubt [...]. Daher dieses entkräftende und immer verzweifeltere Suchen nach Ausdruck und Form [...]. Zum Wort hat Weiner eine Beziehung typisch jüdischer Provenienz: deshalb sucht er mit solcher Verbissenheit und Hartnäckigkeit nach einem Ausdruck, deshalb ist er so unverständlich und deshalb bleibt manchmal sein Vers, und an einigen Stellen auch die Prosa, kaltes Experiment [...]“.

Daß die Juden ein spezifisches Verhältnis zu Sprache entwickelt haben mögen, ist nachvollziehbar: in der Diaspora stiften allein die Sprache ihrer Religion (das Hebräische) und die Schrift (Thora, Talmud u. s. w.) Zusammengehörigkeit untereinander und eine Beziehung zu Gott.

„Die unlösliche Verbindung des Begriffs der Wahrheit der Offenbarung mit dem der Sprache, indem nämlich im Medium der menschlichen Sprache das Wort Gottes vernehmbar wird, [...] das ist wohl eine der wichtigsten, vielleicht sogar die wichtigste Erbschaft des Judentums an die Religionsgeschichte. [...] In der menschlichen Sprache haben wir einen Abglanz, eine Reflektion der göttlichen Sprache [...]“ (Scholem 1977: 7 und 48, vgl. auch Benjamin 1977: 146).

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Entsetzen, das das Erzähl-Ich in *Prázdná židle* angesichts der „Unmöglichkeit zu erzählen“ ergreift, eine neue Qualität (vgl. Kap. 3.1.1). Das Ausbleiben des Wortes chiffriert die Abwesenheit Gottes und verstärkt das Gefühl existentieller Verlassenheit vielleicht mehr noch als das tatsächliche Fernbleiben des Freundes, als der konkrete leere Stuhl, auf dem der Freund nicht Platz genommen hat. Der Sprachtheorie Abraham Abulafias (13. Jh.) zufolge gestaltet sich die Schöpfung selbst „als Akt des göttlichen Schreibens, in dem Gott seine Sprache den Dingen einverleibt, sie als seine Signaturen in ihnen hinterläßt [...]“ (Scholem 1977: 58). So versagt

der Schriftsteller nicht nur im begrenzten Rahmen seiner Profession, indem sich ein Sujet nicht zur Fabel fügt, sondern scheitert an einer gottähnlichen Schöpfungsaufgabe absolut²⁷⁸. Dem Erzähl-Ich bleibt als Rudiment nur der Titel, den er bereits von Anfang an wußte: *Prázdná židle – Der leere Stuhl* und bekräftigt: „[...] ich bringe es nicht fertig, irgendetwas zu schreiben, dem ich nicht schon zuvor einen Namen gegeben habe“ „[...] nedovedu napsati nic, čemu jsem už předem nedal jména“ (PŽ: 371). Das „typisch jüdische Verhältnis zum Wort“ manifestiert sich besonders in seinem Verhältnis zum Namen, das „zugleich Distanz und Intimität“ signalisiert (Flusser 1995: 135).

„Die Kompetenz des Namens ist ein Spezialfall der Kompetenz des Worts. Das Wort ist in der Tradition des jüdischen Denkens stets mit dem Wort Gottes verbunden. Hier geht es um ein Wort, das als personifizierter Gott selbst auftreten kann, als *Agent Gottes*, oder auch als ein Instrument des Schaffens“ (Glanc 1999: 17; Hervorh. im Original).

In der Merkaba-Version des Propheten Ezechiel sind nicht weniger als 72 Namen Gottes aufgeführt. Doch unterscheiden sich, so Gershom Scholem, der Name des Menschen vom Namen Gottes substantiell: während Menschennamen nicht mit ihrem Wesen und ihrer Wirklichkeit übereinstimmen, ist der göttliche Name mit sich selbst identisch (vgl. Scholem 1977: 47). Allerdings birgt der menschliche Name mehr als andere Worte göttliche Essenz:

„Das tiefste Abbild dieses göttlichen Wortes [...] ist der menschliche Namen. [...] Der Name ist [...] der eigentliche Anruf der Sprache. [...] Die Sprache – und in ihr ein geistiges Wesen – spricht sich nur da rein aus, wo sie im Namen spricht, das heißt: in der universellen Benennung“ (Benjamin 1977: 149 und 145).

„Universelle Benennungen“ und die „Magie des Namens“ (Scholem 1977: 13) beschäftigen auch Richard Weiner. In *Lazebník* erklärt er neben Wörtern besonders Personennamen zu sogenannten „Reißzwecken“, die ihrer Autonomie und Funktion soweit enthoben sind, daß sie universell einsetzbar sind (vgl. Kap. 3.1.2). Die Unnormiertheit sprachlicher Zeichen weist dem Schriftsteller

²⁷⁸ Auch Vilém Flusser thematisiert die Triade Judentum – Sprache – Literatur: Es „wird deutlich, daß die anormale Beziehung zwischen Juden und Sprache (einerseits Distanz, andererseits Intimität) gerade jene Beziehung ist, welche das sogenannte ‚Schriftstellen‘ überhaupt kennzeichnet. Ist daraus zu schließen, Juden seien für Schriftstellerei besonders gut geeignet [...]?“ (Flusser 1995: 132).

willkürliche autonome Schöpfungskraft zu (in seiner Sprach-Welt), gleichzeitig entzieht sie ihm aber die Herrschaft über die Dinge und Zusammenhänge (so daß es zu einem Nicht-Gelingen des Erzählens wie in *Prázdná židle* kommt). Was keinen Namen hat, ist der begrifflich-wahrnehmbaren Welt entzogen, habe ich in meiner Interpretation zu *Lazebník* konstatiert. Aber: „es gibt Dinge, die nur existieren, solange sie keinen Namen haben“ (B: 64; Hervorh. S. W.) – „jsou věci, které existují jen potud, pokud jim není jména“ (L: 43; Hervorh. S. W.). Doch diese Dinge sind in ihrer metaphysischen Qualität dem Zugriff auch des Dichters entzogen. Dem Dichter, der in *Lazebník* noch immer auf dem Ararat steht, die Welt unter sich, „die Sprache noch immer zur Hand“ (B: 11) – „řeč stále po ruce“ (L: 11). Aber was nützt sie ihm? Sie setzt sich zusammen zu einer „Botschaft, [...] in der nichts steht“, „zu seinem Haupt wie die schmäbliche Inschrift am Kreuz“. Sie erscheint „mal als Rolle, mal als Fetzen“: die Schriftrolle, die Thora, nicht mehr vollständig, nicht mehr leserlich, wird zum „gekreuzigten Blatt“, wo sie doch eigentlich „die Charta der Freiheit“ sein sollte (B: 29-32)²⁷⁹.

„Kolik arch úmluvy to na obzoru, a Noe žádný, a žádný Bůh, jen stenající skořápka, a nesmířitelné křížové ráhno [...]“ (L: 21).

„Wieviele Bundesladen dort am Horizont, und kein Noah, kein Gott, nur die stöhnende Nußschale, und das unversöhnliche Rahenkreuz [...]“ (B: 27).

Die Bundeslade enthält der Legende nach die steinernen Gesetzestafeln Moses'. Die Existenz vieler Bundesladen erlaubt die Annahme der Existenz vieler Gesetzesentwürfe nebeneinander. Es gibt keine klaren und richtungsweisenden Verhaltensnormen, keine Steuermänner, die Führungsfunktion übernehmen und für die menschliche Existenz und Identität bürgen („kein Noah, kein Gott“). Was einen Zustand des Chaos und der Anarchie apostrophiert, läßt sich im *Lazebník*, der seinem Wesen nach eine Poetik ist, leicht in den Bereich der Literatur übersetzen. Denn „Zeichen müssen sich verwirren, wo sich die Dinge verwickeln“ (Benjamin 1977: 154; Hervorh. im Original). Dem Dichter sind Regeln und Normen entzogen, wodurch seine Kreativität und

²⁷⁹ „Poselství, [...] v němž nic nestojí“. „nad jeho hlavou; jako hanlivý nápis na kříži“; „hned svitkem, hned cárem“, „ukřížovan[ý] list[...]“; „Chartou svobody“ (L: 22, 23 und 24; Hervorh. im Original).

Innovation zwar gestärkt, aber seine Funktion sinnentleert, seine Rolle als Mahner unterwandert wird (vgl. L: 70, zitiert in Kap. 3.1.2).

Lazebník ist, wie ich bereits ausgeführt habe, eine Auseinandersetzung mit der Sprach- und Dichtungskrise innerhalb der Moderne, wie sie Weiner auch in seinem Gedichtband *Mezopotamie* (1930) zum Ausdruck bringt:

„Slovo! Čí jménem že i slunce v něm se sluní
kdo řadí v struně té že zmkly všechny struny?
Slovo! Co poví jestli svolí mluvit po člověčím?
Myšlénku Jáhvodu? Stesk jehňátka jež mečí? [...]
Promluv Slovo promluv řeči!“ (M: 366 und 369).

„WORT! In wessen Namen sich gar die Sonne in ihm sonnt
wer schwingt die eine Saite so, daß alle anderen Saiten verstummen?
WORT! Was wird es sagen, wenn es einwilligt, auf Menschenart zu sprechen?
Einen Gedanken Jahwes? Die Klage des blökenden Lämmchens?
Sprich WORT sprich Sprache!“

Die beklagte Sprach-Losigkeit gründet auf einem atavistischem und absoluten Sprachdefizit. Seine Unzulänglichkeit verweigert dem Menschen die Partizipation an der universalen göttlichen Sprache, wie sie aus der Sicht des Judentums begriffen wird (s. o.). Weiner teilt die Verzweiflung am Nicht-Benennbaren um das „Geheimnis in der Sprache“ mit den Kabbalisten (vgl. Scholem 1977: 70) und führt den Mißstand auf die Vertreibung aus dem Paradies zurück (vgl. u. a. L: 28). Seitdem der Mensch ein Urteilsvermögen und analytisches Denken entwickelt hat und die Welt mittels Sprache kausal-logisch zu erklären trachtet, besteht das Paradies nicht mehr (so in Kap. 3.1.2). Diese Ansicht findet sich auch bei anderen jüdischen Denkern der Moderne. So konstatiert Walter Benjamin:

„Die paradiesische Sprache des Menschen muß die vollkommen erkennende gewesen sein [...]. Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des menschlichen Wortes, in dem der Name nicht mehr unverletzt lebte [...] der Ursprung der Abstraktion als eines Vermögens des Sprachgeistes [ist] im Sündenfall zu suchen“ (Benjamin 1977: 152, 153 und 154; Hervorh. im Original).

Die Suche nach Schuld oder Der böhmische Kafka

Die nach-paradiesische Sprache ist eine Folgeerscheinung des Sündenfalls. Der Begriff der Erbsünde besitzt im Kontext der jüdischen Religion keine so zentrale Position wie im Christentum. Von einer ontischen Schuld des Menschen, die a priori gegeben und mit seinem Menschsein unauflöslich verknüpft ist, gehen aber beide Religionen aus. „Die lurianische Erbsündenlehre, die eine vorindividuelle Erbschuld kennt“, rührt „entweder aus dem adamitischen Sündenfall“ her „oder aus dem Vorleben einer im Gilgul, d. h. in der Seelenwanderung befindlichen Seele“ (Grözinger 1995: 140). Die lurianische Erbsündenlehre ist Teil der Kabbala des legendären Isaak Lurja (1534-1572). Sie „entwickelt eine neue Weltschöpfungslehre („Zimzum“) und richtet sich betont auf die Sehnsucht nach Erlösung und nach dem Heil der Seele aus. Entsprechend rücken die Konzentration der Seele auf die letzten Ziele („Kawwana“), die Seelenwanderungslehre und das „Tikkun“, das Wirken am Heil der Welt, in den Mittelpunkt des kabbalistischen Strebens“ (Töns 1998: 142)²⁸⁰.

Erlösung und Seelenheil werden erst durch die Existenz von Sünde und Schuld notwendig und möglich. Die Vorgabe einer Erbsünde definiert Schuld und Sünde nicht als individuelle Taten, als „Existentialschuld“ (Buber 1962: 481), sondern im Lutherschen Sinne als „Aufenthaltsort des Menschen“ (Drewes 1995: 158). Ein ethisch-moralisches Leben zu führen, bedeutet für den Gläubigen nicht, Schuld zu vermeiden, sondern zu reduzieren und abzutragen – sowohl für den Juden wie für den Christen: „dann kommt dies absonderliche Ergebnis heraus, [...] daß Sünde alsdann im Heidentum sich gar nicht findet, sondern allein in Judentum und Christentum [...]“ (Kierkegaard 1971b: 489).

Mit „Existentialschuld, d. h. Schuld, die eine Person als solche und in einer persönlichen Situation auf sich geladen hat“, ist in der Regel ein „authentisches Schuldgefühl“ verbunden, das sich allerdings „sehr oft unübersehbar mit dem problematischen, dem ‚neurotischen‘, dem ‚grundlosen‘ vermischt“ (vgl. Buber 1962: 480 und 481). Psychoanalytiker wie Freud und Jung sehen ihre Aufgabe in erster Linie in der Beschäftigung mit solchen neurotischen Schuldgefühlen, die sich für Freud aus Tabubruch und Angst vor Bestrafung speisen. „Bei Freud gipfelt die Struktur der Psyche im ‚Über-Ich‘, das mit

²⁸⁰ ‚Kabbala‘ (hebr. Überlieferung) meint „die religiöse Überlieferung als Ganzes; im speziellen die geheime Lehre, die die Annäherung an Gott weder durch gedankliche Spekulation sucht noch durch religiöse Lebensführung allein, sondern durch innere Konzentration unter Zuhilfenahme besonderer Betrachtungsweisen, heiliger Namen und Schriftstellen“ (Töns 1998: 141).

seiner zensorischen Funktion nur die autoritären Instanzen von Familie und Sozietät vertritt, bei Jung gipfelt oder vielmehr gründet sie im ‚Selbst‘ [...] Hierzu kommt aber, daß als ein Hauptmoment im Prozeß der ‚Individuation‘, der ‚Verwirklichung des Selbst‘, die Integrierung des Bösen als Vereinigung der Gegensätze in der Psyche angegeben wird“ (Buber 1962: 478). Schuld im ontologischen Sinne, eine Schuld, die a priori gegeben ist und existiert, wird nicht in die Überlegungen einbezogen.

Grundlegend für einen Umgang mit Schuldgefühlen ist für den Menschen die „Erhellung“. „Dem Vorgang der Erhellung entspricht auf der Ebene des Rechts das Geständnis, auf der Ebene des Glaubens das Sündenbekenntnis“ (Buber 1962: 491). Auf das Gegenüber (das Gericht, die Gemeinde, den Beichtbruder) ist der Geständige, um Vergebung zu erfahren, angewiesen. Die Auseinandersetzung des ‚Ich‘ mit ‚mir‘ als Schuldigen kann nur über den Dialog mit dem ‚Du‘ geführt werden. „Das Geständnis bedeutet einen Dialog mit den dem Strafrecht gemäß richterlich entgegnenden Vertretern der Gesellschaft, das Bekenntnis einen Dialog mit der absoluten göttlichen Person [...]“ (Buber 1962: 491).

Wenn Schuld einen ontischen Charakter besitzt und nicht erst als Existentialschuld erworben wird, so stehen dem Menschen verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, damit umzugehen: er kann sie ignorieren oder akzeptieren. Wenn er sie akzeptiert, so kann er sie kritiklos annehmen, so wie sie ist, oder sich reflektierend mit ihr auseinandersetzen. Richard Weiner gehört fraglos zur letzten Kategorie. Für Miroslav Rutte konstituiert u. a. „ein Komplex unbewußter Schuld“ das Œuvre Weiners, Vízdalová spricht von einem „Schuldmystizismus“ (Rutte 1929a: 150, Vízdalová 1988: 348).

„Naleznu vinu svou, naleznu vinu svou. Musí být. Jest!“ (*Ahasver*)

„Ich werde meine Schuld finden, ich werde meine Schuld finden. Es muß sie geben. Es gibt sie!“

Bereits in dem frühen Gedicht *Ahasver* (1912)²⁸¹ drückt sich die Suche nach einer Schuld aus, deren Existenz unbestritten ist, die dem Einzelnen aber

²⁸¹ Manuskript im literarischen Nachlaß. Die unterschiedlichen Facetten reizten auch viele nicht-jüdische Autoren an einer literarischen Bearbeitung des Ahasverus-Motivs. Ich weise nur auf das 1995 im Reclam Verlag Leipzig erschienene Lesebuch *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom ‚Ewigen Juden‘* hin.

(noch) nicht erkennbar ist. Die Frage entzündet sich meines Erachtens am Verknüpfungspunkt zwischen ‚ontischer‘ und ‚Existentialschuld‘: Wenn es eine ontische Schuld gibt, so muß sie sich existentiell, d. h. individuell äußern und sichtbar werden. Was aber, wenn ich als Schuldiger sie dann nicht erkenne und verstehe? Diese Suche nach Schuldkenntnis und die Verzweiflung an der ausbleibenden Selbsterhellung kennen wir aus *Prázdná židle*.

„[...] tonu ve Vině, zalykám se jí, hříchem se brodím – a neznám ho a nikdy nepoznám“ (PŽ: 391).

„[...] ich versinke in SCHULD, ich ersticke an ihr, durch Sünde wate ich – und kenne sie nicht und werde sie niemals erkennen“.

In der Erzählung manifestieren sich die Unmöglichkeit, das grundlose Fernbleiben des Freundes zu verstehen und die Unmöglichkeit, das Entsetzen darüber literarisch umzusetzen. Zunächst sucht der Ich-Erzähler nach einer konkreten Verfehlung, nach der eigenen individuellen Existentialschuld an dieser Situation: „Wer sonst könnte physisch schuldig geworden sein, wenn nicht ich?“ – „Leč kdo jiný mohl býti fyzicky vinen, ne-li já?“ (PŽ: 388). Doch diese Konjektur wird zugunsten einer ontischen Schuld verworfen: „Aber bald zerschlug sich auch die Vermutung, daß ich für eine unbekannte, aber konkrete Schuld büßte, nämlich für eine Schuld, die an Emil begangen wurde“ – „Ale zhroutila se záhy i domněnka, že pykám za vinu neznámou, leč konkrétní, totiž za vinu spáchanou na Emilovi“ (PŽ: 389).

„I pochopil jsem, že nikoliv na něm jsem se provinil, nýbrž že trest, jenž mě stihnul, byl za ono velké mé Provinění, které nemá vztahu k věcem a lidem, které plodí zlo ne skrze předměty, nýbrž bezprostředně skrze sebe sama, zlo utajené a neplodné, kletba mého života“ (PŽ: 390).

„Und ich begriff, daß ich keineswegs an ihm schuldig geworden war, sondern daß die Strafe, die mich getroffen hatte, für jenes mein großes VERSCHULDEN war, das keine Beziehung zu den Dingen und Menschen hat, das das Übel nicht mittels Gegenständen hervorbringt, sondern unmittelbar durch sich selbst, ein verborgenes und unfruchtbares Übel, der Fluch meines Lebens“.

„Vina“ – „SCHULD“ und „Provinění“ – „VERSCHULDEN“ beginnen in den beiden letzten eingerückten Zitaten mit Majuskeln, obwohl Substantive,

abgesehen von Eigennamen, im Tschechischen innerhalb eines Satzes kleingeschrieben werden – es sei denn, der Autor möchte ihre Bedeutung in besonderem Maße hervorheben. Meines Erachtens unterscheidet Weiner schon in seiner Schreibung „vina“ die Existentialschuld im Sinne Bubers – Was habe ich konkret getan? – und „Vina“ Schuld im ontologischen Sinne, eine Schuld, die „keine Beziehung zu den Dingen und Menschen hat“. Ontische Schuld kann sich verschiedentlich konkretisieren und evident werden: „Jen jednou jedinkráte projevilo se skutečností, ježto jeho jsoucnost musila býti připamatována. Za hmotný nástroj [...] byl vyvolen Emil“ (PŽ: 390) – „Nur ein einziges Mal zeigte es sich in der Wirklichkeit, weil an seine Existenz erinnert werden mußte. Zum materiellen Werkzeug [...] wurde Emil ausgewählt“.

Ontischer Schuld kann man nicht entkommen, sie ist ein „Fluch“. Man kann sie aber vor allem nicht erkennen („neznám ho a nikdy nepoznám ho“). Lediglich das Faktum ihrer Existenz einzusehen und zu akzeptieren, ist dem Menschen möglich.

„[...] můj úděs, nezhojitelný, doživotný můj úděs, hle tot' hrůza z viny mého života. A neznám její proč a neznám její velikosti. Víím pouze, že je a že se jí nelze zbýti“ (PŽ: 390).

„[...] mein Entsetzen, mein unheilbares, lebenslanges Entsetzen, siehe, das ist das Erschrecken vor der Schuld meines Lebens. Und ich kenne nicht ihr Warum, und ich kenne nicht ihre Größe. Ich weiß nur, daß sie existiert und daß man sich nicht von ihr befreien kann“.

Das Verhalten des Ich-Erzählers angesichts der Schuldproblematik in *Prázdná židle* ist bei aller logischen und rationalistischen Sinnsuche (Kap. 3.1.1) vom jüdischen Glauben inspiriert. Auch eine versehentliche, unbewußte Schuld drängt als objektiver Schuldbestand zur Anklage (Grözinger 1995: 128). Der Ich-Erzähler nimmt eine Schuld, deren konkrete Gestalt er nicht kennt, dennoch an, denn schon das Leugnen von Schuld kann eine Sünde sein (vgl. Grözinger 1995: 127). Die Annahme der Schuld, das Ablegen eines Geständnisses, reduziert bereits die Schuld und führt den Juden zurück auf den ‚Gnadenweg‘, um ein ‚Zaddik‘, ein ‚Gerechter‘, zu werden (vgl. Grözinger 1995: 133f.).

Genau solch ein Schuldgeständnis aber verweigert Josef K. in Franz Kafkas Roman *Der Prozeß* (1915). Der Roman thematisiert wie die Erzählung Weiners die Suche nach Schuld, deren Folge zwar evident ist, aber nicht ihre

Ursache. In Kafkas Roman gestaltet sich das Resultat der nicht erkannten Schuld als positives, d. h. vorhandenes, sich vollziehendes Ereignis: die Anklage und letztlich die Hinrichtung des Josef K. In *Prázdná židle* ist es ein Negativ-Phänomen, ein sich nicht vollziehendes Ereignis: das Ausbleiben des Freundes und des dichterischen Wortes.

Weiner und Kafka sind verschiedentlich in einen engen Zusammenhang gebracht worden²⁸², was in der Apostrophierung Weiners als „böhmischer Kafka“ gipfelt²⁸³. Häufig sind die Argumente sub specie ‚der deutschschreibende Jude in Böhmen und sein tschechischschreibender Landsmann‘ leider rein äußerlicher Art²⁸⁴. Eine detaillierte, vergleichende Textanalyse wäre ein dringendes Desiderat der Forschung²⁸⁵.

Weiner durchspielt viele verschiedene Entwürfe menschlicher Existenz, um „einen Ausweg aus dem Labyrinth der Welt zu finden, durch das der schuldige Mensch irrt“ (Roth 1987: 29). Als „Reaktion und Sehnsucht nach

²⁸² Ob Kafka Weiner kannte, läßt sich nicht feststellen. Weder in Kafkas Tagebüchern noch in Max Brods Erinnerungen taucht der Name Richard Weiner auf. Weiner allerdings kannte Kafka (wie intensiv läßt sich nicht rekonstruieren). In einem Feuilleton vom 2.3.1921 schreibt Weiner, zur tschechoslowakischen Literatur gehöre auch die in deutscher Sprache verfaßte, also Werfel, Brod, K. Hoffman, Kafka (vgl. Chalupický 1992: 78).

²⁸³ So u. a. Laub 1969b. Vgl. Kafka-Weiner-Kongruenzen u. a. in verschiedenen Maschinenskripten Chalupickýs (Nachlaß), Künzel 1966, Roth 1987, Spitzbardt 1992.

²⁸⁴ So bemüht F.-P. Künzel einen Katalog biographischer (zeitlicher) Übereinstimmungen: Kafkas Geburtsjahr 1883 als Sohn eines wohlhabenden deutsch-jüdischen Kaufmanns in Prag, Weiners Geburtsjahr 1884 als Sohn eines wohlhabenden tschechisch-jüdischen Fabrikanten in Písek;

1906: Kafka Abschlußprüfungen zum Dr. jur. in Prag, Weiner Abschlußprüfungen zum Chemie-Ingenieur in Prag

1906-1908: Kafka Gerichtspraktikum und erste Anstellung, Weiner Vertiefung der Studien in Zürich und Aachen, Militärdienst

Kafka 1917: Ausbruch der Tuberkulose, Weiner 1915 Nervenzusammenbruch an der serbischen Front, 1924 Kafka an Kehlkopftuberkulose gestorben, Weiner 1937 an Magenkrebs (siehe Künzel 1966: o. S.).

²⁸⁵ Ein differenzierter Textvergleich findet sich lediglich bei Doležel 1981. Pavel Eisner erwähnt in seiner Rezension zur Monographie Chalupickýs textuelle Verwandtschaften zwischen *Ein Landarzt* (1919) und *Rovnováha (Gleichgewicht)* (1914), die, wie er selbst bemerkt, lediglich typologischer Natur sein können („podivuhodný případ blížeňecký“ – „ein wunderbarer Fall verwandter Seelen“; Eisner 1948: o. S.; vgl. auch Mourková 1988: 170). Eisners Hypothesen, sowie die von Spitzbardt, der „Gemeinsamkeiten in den Motiven“ bei *Ein Hungerkünstler* (1924) und *Rovnováha*, bei *Die Verwandlung* und *Obnova* sieht, müßten einer gründlichen Überprüfung unterzogen werden (vgl. Spitzbardt 1992: 265). Besonders im letzten Fall scheint mir die These doch etwas leichtfertig, handelt es sich bei *Obnova* doch nicht um eine Metamorphose im engeren Sinne, wie sie Gregor Samsa erlebt (zu *Obnova* siehe unten).

Erlösung“ vom Nicht-Begreifen und der damit korrespondierenden Schuld bezeichnet Rutte einen großen Teil der Prosa Weiners („reakcí a touhou po vykoupení“, Rutte 1919: 134). Ein solcher möglicher Ausweg Weiners begründet sich im vorliegenden Fall in der Schuldakzeptanz. Im Gegensatz zu dem Ich-Erzähler in *Prázdná židle* aber leugnet Josef K. in Kafkas *Prozeß* nicht nur eine Existentialschuld aus Ermangelung jeglichen Schuldgefühls, sondern darüber hinausgehend die Existenz einer ontischen Schuld. Er verweigert die Akzeptanz einer adamitischen Erbsünde und wagt es, „das verwegene Wort auszusprechen, das keinem Menschenmunde zusteht“ (Buber 1962: 495):

„Ich bin aber nicht schuldig“, antwortet K., „es ist ein Irrtum. Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein. Wir sind hier doch alle Menschen, einer wie der andere.“ (Kafka 1983a: 180).

Die Position der Verweigerung einer adamitischen Urschuld findet sich bei Weiner erst im Spätwerk: „[...] bin auch ich aus mir selber vertrieben und weiß nicht, wo ich schlafen soll? Wer ist das gewesen? Ich bin nicht schuld“ (B: 40; Hervorh. S. W.) – „[...] byl jsem ze sebe vypuzen i já sám a nevím, kde spočinout. Kdo to byl? Já nie nezavinil“ (L: 28; Hervorh. S. W.). *Lazebník* erwähnt das Paradies und die Vertreibung des Menschen daraus ausgiebig.

„[...] že pozbyl-li [t. j. člověk; S. W.] ráje, znamená to prostě, že ho nikdy neměl; že tedy je klet od samého svého počátku; to jest, že jest kletbou“ (L: 31; Hervorh. im Original).

„Pozbyl-li člověk ráje, to že v něm nikdy nebyl. Nikdy-li v něm nebyl, to že jest od samého svého počátku klet. Je-li klet od samého svého počátku, to že jest kletbou“ (L: 34).

„[...] daß, wenn er [der Mensch; S. W.] das Paradies verloren hat, dies einfach bedeutet, daß er es nie besessen hat; daß er also von Anbeginn an verflucht ist; das heißt, er ist ein Fluch“ (B: 45)²⁸⁶.

„Hat der Mensch das Paradies verloren, so ist er nie in ihm gewesen. Ist er nie in ihm gewesen, so ist er von Anbeginn an verflucht. Ist er von Anbeginn an verflucht, so ist er selbst ein Fluch“ (B: 50).

²⁸⁶ Die Hervorhebung im Originaltext ist von P. Urban im *Bader* nicht übernommen worden.

Der Gedankengang weist gewisse Analogien zum Denken Sören Kierkegaards auf, der sich in *Der Begriff Angst* (1844) mit dem widersinnig anmutenden Satz „Die Sünde ist durch eine Sünde in die Welt gekommen“ auseinandersetzt. Dabei schenkt er besonders der Position Adams innerhalb der Menschheitsgeschichte und speziell dessen Verhältnis zu Schuld und Sünde Aufmerksamkeit (Kierkegaard 1971a: 209).

„Aber wie steht es dann mit Adam? Er brachte ja die Erbsünde in die Welt, war denn also die Erbsünde in ihm nicht eine Tatsünde? [...] Nach hergebrachten Begriffen ist der Unterschied zwischen Adams erster Sünde und eines jeden Menschen erster Sünde dieser: Adams Sünde ist das die Sündigkeit als ihre Folge Bedingende, die andere erste Sünde setzt die Sündigkeit als ihre Bedingung voraus“ (Kierkegaard 1971a: 205 und 207)²⁸⁷.

Weiner aber positioniert Adam nicht – einer ‚dialektisch-phantastischen Dogmatik‘ folgend – außerhalb des Menschengeschlechts (eine Erklärung, die auch Kierkegaard zufolge „keine für das Denken“ wäre, Kierkegaard 1971a: 203). „Kletba mého života“ – „Fluch meines Lebens“ gehört in *Prázdná židle* zwar zum individuellen Leben, ist aber in seiner Genese noch außerhalb des Individuums Mensch zu verorten (z. B. im Sündenfall Adams). Der Prämisse folgend, „[...] daß – was das Wesentliche in der menschlichen Existenz ist – der Mensch Individuum ist und als solches zu gleicher Zeit er selbst und das ganze Geschlecht, dergestalt, daß das ganze Geschlecht am Individuum teilhat [...]“ (Kierkegaard 1971a: 205), weitet sich in *Lazebník* der Fluch, der auf dem Menschen lastet, auf diesen Menschen selbst aus²⁸⁸.

Weiner bezeichnet den extremen metaphysischen Nihilismus, den er im *Lazebník* betreibt, selbst als „metaphysische Ketzerei“ – „metafyzickým kacírstvím“ (L: 34). Wenn der Mensch sich selbst ein Fluch ist, wie zweimal betont wird, wie kann es noch Möglichkeiten der Erlösung geben?

²⁸⁷ Kierkegaards Begriff ‚Tatsünde‘ kommt Bubers ‚Existentialschuld‘ nahe.

²⁸⁸ Dem Menschen kommt nichts Besseres zu, ist er doch Weiner zufolge nichts als ein Fehlgriff der göttlichen Schöpfung: „A stačila bůhvíjak bědná zapomnětlivost, bůhvíkeré pokorusjící zabavení kterousi mizernou jarmareční podívanou, jež dělníkovu pozornost na chvíli odvrátily, a místo boha hrbáč-zmetek“ (L: 43) – „Und es genügte weiß Gott welche winzige Achtlosigkeit, weiß Gott welches miserables Jahrmarktsschauspiel, das die Aufmerksamkeit des Arbeiters für einen Augenblick ablenkte, und statt eines Gottes – ein buckliger Wechselbalg“ (B: 64).

Tod oder Erlösung versus Tod und Erlösung

„Der unwiderlegbare Beweis für die Schuldhaftigkeit jedes Menschen ist der Tod, der das äußerste Sühnemittel für die menschliche Schuld vor Gott ist. Denn ohne Sünde gibt es keinen Tod“ (Grözinger 1995: 132). Da aber kein Mensch dem Tod entgeht, muß jeder Mensch zwangsläufig – auch ohne vollzogene Existentialschuld – schuldig sein. Tod im jüdischen Verständnis ist unausweichlich die adäquate Konsequenz der Schuld und Abschluß des göttlichen Gerichtsverfahrens gegen den Menschen. Somit trägt ‚Tod‘ eindeutig finalen Charakter.

Bezüglich seiner Todesvorstellung divergiert der christliche Glaube grundlegend von der Mutterreligion. Das Christentum versteht sich substantiell als Paradigma für eine Überwindung der menschlichen Todesangst. „Es wird nicht dunkel bleiben über denen, die in Angst sind“ (Jesaja 8, 23). Dem Messias wird der Sieg über die Sterblichkeit prophezeit: „Er wird den Tod verschlingen ewiglich“ (Jesaja 25, 8). Die im Christentum bereits angebrochene nachmessianistische Zeit verändert nachdrücklich die Wertigkeit des Todes. Weniger mit der Vorstellung eines furchteinflößenden Gerichts als mit der Erweckung der Gerechten ist die Wiederkehr Christi verbunden (vgl. Ariès 1980: 125 und 126). Durch die Auferstehung Jesu Christi, der ‚den Tod überwand und für die Menschen starb‘, gewinnt der Tod eine vollkommen andere Qualität. Er ist nicht Ende, sondern Anfang eines Heilszustandes.

„Und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei noch Schmerz wird mehr sein [...]. Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende“ (Offenbarung 21, 4 und 6).

Franz Kafka variiert die bekannte Bibelstelle. „Ich bin Anfang oder Ende“ lautet seine Definition, womit er sich und seine Mittelstellung zwischen Christentum und Judentum (in etwas blasphemischer Manier) skizziert:

„Ich bin nicht von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetmantels noch gefangen wie die Zionisten. Ich bin Anfang oder Ende“ (Kafka 1983b: 89).

Das Zitat kann man in bestimmten Parametern auf Weiner übertragen. Im Werk Weiners lassen sich Züge eines vergleichbaren Synkretismus ausloten.

Während sich Kafka allerdings im Laufe seines Lebens zunehmend dem Chasidismus zuwendet, verdichtet sich bei Weiner die Affinität zum Katholizismus²⁸⁹. An Vilma Löwenbachová schreibt Weiner am 17.12.1928:

„Ale já, který věřím v boha transcendentního, nemohu se ke křtu odhodlat právě proto, že v něho věřím. Myslím, že do mě vidí a že tedy nepotřebuje symbolických projevů [...] Jinak ovšem jsem křesťanem, ne-li katolíkem“.

„Aber ich, der ich an einen transzendenten Gott glaube, kann mich gerade deshalb nicht zur Taufe entschließen, weil ich an ihn glaube. Ich denke, daß er in mich hineinsieht und daß er demnach keine symbolischen Bezeugungen benötigt [...]. Andererseits bin ich natürlich Christ, wenn nicht gar Katholik“.

In wechselnder Intensität durchzieht der Todesgedanke das gesamte Werk Weiners (vgl. *Netečný divák*, *Dvojníci*, *Kostajnik*, *Ztřeštěné ticho*, *Smrt Jakuba Ondřicha* u. v. a., im Spätwerk tritt eine Erlösungsvorstellung des Todes vor allem in *Mezopotamie* hervor). Eine auffällige Themenakkumulation findet sich in dem Prosaband *Škleb* (*Die Fratze*, 1919).

In der Erzählung *Stigma* (zuerst 1918 in *Lumír* publiziert) gipfelt ein „monologischer Dialog“ in einen mysteriösen Selbstmord. Der Ankündigung „Zabiju se!“ (S: 360) – „Ich bringe mich um!“ geht das Zerschlagen des eigenen Spiegelbildes voraus. Die kulturgeschichtlich verankerte Substitution ‚Spiegel‘ – ‚Doppelgänger‘ – ‚Ich‘ ist hinlänglich bekannt²⁹⁰. Auch in Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* kündigt sich der Tod so an. Bevor Dorian sein ‚Alter ego-Porträt‘ zerstört und stirbt, zertritt er einen Spiegel.

Dies ist in *Stigma* bereits der zweite Selbstmordversuch aus enttäuschter Liebe und allgemeinem Lebensüberdruß. Der erste war gescheitert: „Aber der Schuß ging nicht los. Nicht daß der Revolver versagt hätte. Er hat versagt, er“ – „Ale rána nevyšla. Ne že by revolver byl selhal. On selhal, on“ (S: 361; Hervorh. im Original). Nach dem Versagen findet sich der namenlose Protagonist bis zum zweiten, diesmal erfolgreichen Selbstmord, in einer veränderten Identität und Existenzkonstitution vor.

²⁸⁹ Hier treten Parallelen zu Heinrich Heine zutage, den Weiner ausführlich in seiner *Apologie proti semitismu* erwähnt. Heine wächst wie Weiner in einer aufgeklärten jüdischen Familie auf, entwickelt kein wirkliches Zugehörigkeitsgefühl zum Judentum im Sinne einer Orthodoxie und ist früh vertraut mit dem Katholizismus (vgl. Reeves 1992: 75).

²⁹⁰ Zum Zerschlagen des Spiegels als Todesvorzeichen siehe u. a. Rank 1914: 146. Bzgl. der symbiotischen Beziehung zwischen Doppelgänger und Tod s. u.

„Byl jsem naživu, ale nežil jsem“ (S: 361).

„Ich war am Leben, aber ich lebte nicht“.

Die Frage nach dem Bedeutungskontext der Erzählung erhält durch den graphisch vom Kerntext abgehobenen Erzählerkommentar am Ende des Textes eine eindeutige Richtung. Der Appendix weist explizit auf die übernatürlichen Umstände des Vorfalls hin. Obwohl bei der Obduktion Selbstmord durch Erschießen festgestellt wird, finden die Detektive, nachdem sie die Tür aufbrechen mußten, keine Tatwaffe. Diesen Umstand bezeichnen sie als „ein unerklärliches Rätsel der Kriminalistik“ – „nevysvětlitelnou hádanku kriminalistiky“ (S: 363). Die Bemerkung mag eine Anspielung auf Karel Čapeks ‚Detektivgeschichten‘ sein, vor allem im Erzählband *Boží muka* (1913, *Gottesmarter*), schließen läßt²⁹¹. Während Čapek kaum Erklärungsangebote für Sonderbares und Verwunderliches anbietet oder die Ereignisse relativiert, tritt der Erzähler in *Stigma* in direkten Leserkontakt und verweist auf die Erklärungsfolie:

„Čtenáři tohoto vypsání jsou v příjemnější situaci. Vědí, že se nejedná o kriminalistickou hádanku, a domyslili si už doufám, že jde o osud živé mrtvoly, přirozený tak, že se jeví až nadpřirozeným“ (S: 363).

„Die Leser dieser Schilderung sind in einer angenehmeren Situation. Sie wissen, daß es sich nicht um ein kriminalistisches Rätsel handelt, und haben sich hoffentlich bereits gedacht, daß es um das Schicksal einer lebenden Leiche geht, ein so natürliches, daß es geradezu übernatürlich erscheint“.

Übernatürliches ist also nichts anderes als eine Steigerungsform des Natürlichen, somit nichts, was Furcht einflößen müßte. Zu einer ‚lebenden Leiche‘, einem ‚Untoten‘, mutiert der gescheiterte Selbstmörder, indem er dem Tod „Gewalt antut“, ihn „provoziert“ (S: 362). Seit dem ersten Selbstmordversuch ist etwas in seiner Psyche entzweigebrochen („přestřihl“ / „přestřižení“, S: 361 und 362) und er hat „das Gefühl, sich zwischen Himmel und Erde zu befinden“ („měl [jsem] pocit, jako bych byl mezi nebem a zemí“; S: 362).

²⁹¹ Zu Bezügen zwischen Weiners *Prázdná židle*, wie *Stigma* eine Erzählung aus dem Band *Škleb*, und Čapeks *Šlépě* aus *Boží muka* siehe Ibler 1995/96.

Ein solches Zwitterwesen zwischen Leben und Tod ist auch der Protagonist der Erzählung *Obnova* (*Die Erneuerung*). Ein nicht mehr ganz junger Schriftsteller hat (auch hier) Selbstmord begangen und wird, nachdem er aufgebahrt war, begraben²⁹². Erst im Grab verläßt die Seele des Verstorbenen den Körper und wird „in düstere Räume überführt“ („odvedli ji do šerých prostor“; O: 424), in einen Vorraum zur Hölle. Die Hölle stellte ursprünglich gleichfalls nur einen Raum des Harrens, nicht der Marter und der Qual dar (Ariès 1980: 38). In Vorräumen, wie sie Weiner beschreibt, sollte geprüft werden, ob „die non valde mali, die nicht ganz Bösen, und die non valde boni, die nicht vollkommen Guten, nach dem Tode einem Feuer überantwortet würden, was nicht der ewigen Marter, sondern das der purgatio war“, also der Reinigung, der Katharsis (Ariès 1980: 197; Hervorh. im Original).

Das Zwischenreich zwischen Leben und Tod, der sogenannte Vorhimmel, findet sich in mittelalterlichen christlichen wie auch in jüdischen Vorstellungen, insbesondere im Chassidismus in Verbindung mit dem Gilgul. Nach der Vorstellung von Gericht innerhalb der lurianischen Seelenwanderungslehre ist das am Ende des irdischen Lebens gefällte Todesurteil nicht endgültig. „Den im Gilgul (Seelenwanderung) irrenden Seelen ist ein ständig tagender Gerichtshof beigegeben, der das Urteil je nach Umständen neu beschließt und verändert. [...] Die Seelen im Gilgul sind oft heimatlos Irrende, und dieses Irren kann auch nach der Entleibung fort dauern“ (Grözinger 1987: 101). Auch der Ich-Erzähler in *Obnova* wird als ‚ein Irrender‘ apostrophiert: „Er machte immer den Eindruck, als habe er sich unterwegs verirrt [...]“ – „Činil vždycky dojem, že zabloudil cestou [...]“ (O: 432).

Wiedergänger sind angehalten, Buße zu tun oder Vergebung zu erfahren (vgl. Ariès 1980: 589). Die Frage, ob er in das Fegefeuer gehöre oder nicht, stellt sich auch im Fall des Ich-Erzählers in *Obnova*. Als das Urteil über ihn gesprochen wird, ist dessen Grundlage allerdings nicht ‚Selbstmord‘, sondern ‚sündige Liebe‘ und die Reaktion des Verurteilten: Gleichgültigkeit²⁹³. Da er sich allerdings gegenüber seinem Zimmer schuldig fühlt („že jsem viníkem

²⁹² Bemerkenswert erscheint die Suizidhäufung in der Literatur eines Mannes, der eine solche Tat für sich selbst immer ausschloß (s. u.) – hier sogar der Selbstmord eines „nicht mehr ganz jungen Schriftstellers“ (O: 424), was auf eine kaum verhüllte Autostilisierung schließen läßt.

²⁹³ „Nebýti této obecné lhostejnosti“ (O: 424) – „Es war keine gewöhnliche Gleichgültigkeit“. Zu semantischen Differenzierungen hinsichtlich ‚Gleichgültigkeit‘ bei Weiner siehe Kap. 3.3.3.

vůči pokoji“; O: 427) und er sich eine Läuterung in der Ruhe des Fegefeuers kaum vorstellen kann, kehrt er zurück.

„Bylo mi, že jsem jí dávno přivykl, bylo mi, že zde žiji od věků, a jediné, co mě naplňovalo podivem, bylo, kterak že tento jednotvárný poklid, kde jsem nesnášel ani bolestí, ani úzkostí, může přispěti k odpykání hříchů?“ (O: 425).

„Mir schien, als hätte ich mich schon längst daran gewöhnt, mir schien, als lebte ich dort seit langem, und das einzige, was mich mit Erstaunen erfüllte, war, wie diese eintönige Ruhe, in der ich weder Schmerz noch Angst litt, zur Buße von Sünden beitragen konnte?“

Das Bild vom postmortalen Gericht korrespondiert, wie bereits erwähnt, mit jüdischen und christlichen Vorstellungen. Die Verfehlungen des Protagonisten zu seinen Lebzeiten liegen aber weit weniger in ‚sündiger Liebe‘, wie ihm das Gericht vorwirft (oder im Selbstmord), sondern eben darin, daß er seine Lebensspanne nicht sinnvoll genutzt und ausgefüllt hat²⁹⁴. Der Einzug eines jungen Paares in sein ehemaliges Zimmer führt dem Ich-Erzähler die Einsamkeit seines eigenen Lebens vor Augen. Das von ihm stets pedantisch aufgeräumte Zimmer wirkt bereits zu Lebzeiten unbewohnt und metaphorisiert das ungenutzte, ungelebte Leben (O: 429). Nur unmerklich unterscheidet sich sein Leben *v o r* dem Tod von seiner Existenz *n a c h* dem Tod.

„Byl ubožák mrtev dříve, než umřel“ (O: 432).

„Der arme Kerl war schon tot, bevor er starb“.

Die Blumen- und Farbmeteraphorik komplettiert die Zuordnungen ‚Ich‘ – Tod und junges, einziehendes Paar – Leben. Die junge Frau richtet das Zimmer in hellen, leuchtenden Farben ein, das zuvor in seinen Grautönen bereits an die fahlen Farben der Hölle gemahnte. Sie stellt frische, bunte Blumen in die Vasen. Derlei Blumenschmuck bemerkt der Ich-Erzähler erst bei der eigenen

²⁹⁴ Der Topos vom ungenutzten Leben, welches sich häufig in resignativer Rückschau offenbart, erfreut sich großer Beliebtheit in der Literatur. Eines der weltberühmten Beispiele ist der Faust-Stoff: Die Furcht vor der sinnlos vertanen Lebensspanne verleitet Faust zu einer radikalen Veränderung seines Lebens, zum Bündnis mit dem Teufel (aus religiöser Sicht ein zugegebenermaßen wenig willkommener Akt).

Beerdigung (O: 424)²⁹⁵, zuvor hatte er ein Faible für verwelkte Blumen: „lange, lange lebte ich zwischen ihren delikatsten kleinen Leichen“ – „jsem mezi jejič delikátními mrtvolkami dlouho, dlouho žil“ (O: 426).

Die Erzählperspektive läßt die Sicht eines Toten zum ‚anderen Blickwinkel‘ werden. Die Observation des jungen Paares im ehemaligen eigenen Zuhause (Innenraum) von einem (wie auch immer gearteten) Außenraum aus, erweckt den Eindruck, der Ich-Erzähler habe damit eine objektivere Sicht auf das e i g e n e Leben erhalten, als dies innerhalb des Innenraums zu Lebzeiten möglich war. Das Zimmer als kleiner exemplarischer Ausschnitt der Welt trägt Züge einer Guckkastenbühne. Die darin agierenden Figuren werden von dem Ich-Erzähler gesehen. Er allerdings bleibt wie hinter einer einseitig verspiegelten Wand unbemerkt. Die Erzählperspektive unterstreicht eine Verkehrung der Welt: das Leben zu erkennen wie es ist (hier: ungenützt) gelingt erst nach dem Tod im Spiegel anderer (genützter) Leben. Das Fremde reflektiert das Eigene.

Der erzählperspektivische Außenraum läßt sich, wie gesagt, schwer lokalisieren. Der Tote scheint für den Leser anwesend, aktiv, beobachtend und Bericht erstattend, doch nicht für die anderen erzählten Figuren. Sieht man vom Privileg fiktionaler Literatur ab, solcherlei Kunstgriffe allgemein problem- und bruchlos anzuwenden, steht die Erzählung darüber hinaus in einer jüdischen Erzähltradition. Karl Grözinger hat bezüglich chassidischer Erzählungen „auf das Ineinander der scheinbar getrennten Ebenen von himmlischem Gericht und irdischer Lebewelt“ hingewiesen, „die man recht eigentlich als die beiden Seiten der selben Medaille, als eine einzige Wirklichkeit sehen kann“ (Grözinger 1987: 106). So nimmt es nicht Wunder, daß der Wiedergänger sich erst in dem Moment zurückzieht, in dem ihm ein eindeutiger Platz zugeordnet wird:

„[...] Je tam, my zde. Tot' vše.' Já, přihlížeje zdaleka této scéně a naslouchaje, odvrátil jsem se nyní a zamyslíl do neurčita. Hluboký, krásný klid, jakého jsem nikdy nepoznal, klid – blaženost zmocnil se mě“ (O: 435).

„[...] Er ist dort, wir sind hier. Das ist alles.' Ich, der ich die Szene von weitem verfolgt und belauscht hatte, wandte mich jetzt ab und verlor mich in Gedanken. Eine tiefe, schöne Ruhe, wie ich sie noch nie gekannt hatte, eine Ruhe – Seligkeit bemächtigte sich meiner“.

²⁹⁵ Philippe Ariès weist auf den Sinnbezug zwischen Totenreich als Blumengarten und dem paradiesischen Garten hin (Ariès 1980: 37f.).

Doch die Verbannung in ein Zwischenreich zwischen Leben und Tod ist erst gänzlich abgeschlossen, als ein welker Blumenstrauß in einem unbewußt symbolischen Akt in den Ofen geworfen wird,

„[...] tehdy zmizela i poslední moje stopa. Od těch dob se květiny dlouho držely a dny mého očištění, snášené bez žehrání, plynuly do moře věčnosti, jeden za druhým, naplňující podivné poslání“ (O: 435).

„[...] da verschwand auch meine letzte Spur. Seit jenen Tagen hielten sich die Blumen lange, und die Tage meines Fegefeuers, die ich ohne Murren ertrug, flossen in das Meer der Ewigkeit, einer nach dem anderen und erfüllten damit eine sonderbare Mission“.

Die „sonderbare Mission“ des Todes wird am eindringlichsten in *Vůz (Der Wagen)* zur Diskussion gestellt. *Vůz* ist eine der wenigen Erzählungen Weiners, in der der Tod anthropomorphe und animalische Konturen erhält. So erscheint der „Schurke“ Tod, der nicht „aus der Ordnung der Natur“ stammt, als große gelbe Krabbe oder in Gestalt eines verführerischen jungen Mädchens (V: 364)²⁹⁶. In beklemmender Eindringlichkeit wird von Frauen erzählt, die ein mit Kindern beladenes Pferdefuhrwerk über einem Abgrund nicht mehr halten können (V: 368):

„[...] na toto nestěstí se dívaly z vozíku děti, napěchované tam jako lidský odpadek, pouhopouhá tříšť, nevydávající hlásku, ale s očima, z nichž němě a již bezradně a již jaksi zbytečně mluvilo zděšení, beznaděje, tetelivá hrůza a vzteklý, zkamenělý křik“ (V: 367).

„[...] auf dieses Unglück schauten aus dem Wagen Kinder, die dort hineingepfercht waren wie menschlicher Abfall, nichts als Splitter, und keinen Ton von sich gaben, aber mit Augen, aus denen stumm und bereits ratlos und irgendwie schon vergeblich Entsetzen, Hoffnungslosigkeit, bebendes Grauen und ein einziger wütender, versteinertes Schrei sprachen“.

²⁹⁶ Zum erotischen Bild der Tod-Frau vgl. auch Kap. 3.3.3, Anm. 244.

Der Tod wird ebenso wie in *Obnova* und *Stigma* als letztlich willkommene Erlösung begriffen: „Erlaube, daß die Kinder sterben, oh Herr!“ – „Svol, aby zemřely děti, ó Pane!“ (V: 368).

In seiner Präferenz für das Todesmotiv reiht sich Weiner in die literarische Moderne ein. Der Tod avanciert allgemein „zu einem Schlüsselbegriff der literarischen Produktionen der Jahrhundertwende“. Der „Verabsolutierung des Subjekts und seiner gleichzeitigen Bedrohung durch den Verlust metaphysischer Sinnbezüge“ werden die „Faszination durch Tod, Vergänglichkeit und Flüchtigkeit“, die Lust am Morbiden und Dekadenten entgegengesetzt (Pfeiffer 1997: 101 und 102). Trotz Anklängen dieser Art in Weiners früher Prosa (man denke nur an die ‚delikatsten kleinen Blumenleichen‘ in *Obnova*) bleibt Weiners Todesvorstellung grundsätzlich metaphysisch und religiös determiniert. Richard Weiner ist kein religiöser Schriftsteller, seine Gedichte und Erzählungen stellen keine religiöse Literatur dar, aber eine Literatur, die in dieser Hinsicht höchst bemerkenswert und aussagekräftig ist. In *Netecný divák* läßt der Autor Weiner Ludvík Marek bekennen:

„[...] jsem velmi prostinký člověk, tak prostý, že mi až líto. Neboť hrozím se bohabojných mravů a zásad [...] – ale hrozím se jich snad jen proto, že ve skutečnosti řídí ony moje kroky“ (ND: 10f.).

„[...] ich bin ein sehr einfacher Mensch, so schlicht, daß es mir geradezu leid tut. Denn mir graut vor gottesfürchtigen Sitten und Grundsätzen [...] – aber vielleicht graut es mir nur deshalb vor ihnen, weil in Wirklichkeit sie meine Schritte lenken“.

Von einem christlich anmutenden Erlösungsgedanken geleitet, gerät der Tod Weiner zur „Metapher der Befreiung und Sinnstiftung“ (Begriff nach Pfeiffer 1997: 12). Ein Ringen um das Leben („usilování“) drängt, was zunächst paradox klingen mag, Weiner zur Todesthematik. Jindřich Chalupecký erklärt zum prägnantesten Merkmal der Literatur Weiners die Anstrengung nicht zu verzweifeln. Niemals habe Weiner Selbstmord erwogen, so schlecht es ihm auch ging. Weiner sei der festen Überzeugung gewesen, daß man das Schicksal, das einem auferlegt worden war, aushalten, durchkämpfen und durchleiden müßte, um am Ende versöhnt und den Sinn erkennend sterben zu können (Chalupecký 1947: 39f.).

Die Todesstunde impliziert für Weiner Sinn und „Vergegenwärtigung des Lebens“ (Begriff nach Ariès 1980: 123). Weiner metaphorisiert in poetischer Akzentierung durch den Tod „das Absolute“ und stilisiert ihn zur „Chiffre für

Grenzerfahrungen“ (Begrifflichkeit nach Macho 1987: 196; Hervorh. im Original). Wenn Elias Canetti im Tod das oberste „Symbol des Mißlingens“ sieht, so läßt sich für Weiner der Antitopos vom Tod als „Symbol des Gelingens“ formulieren (vgl. Canetti 1973: 109).

„[...] myslel na smrt jako na krajní možnost života, jako na jeho dovršení. Smrt je tady všude posledním slovem Weinerovy naděje; naděje, že tato existence, jaká je, může se přeskupiti v novou podobu; ničeho ze sebe neztrácejíc, doplnit se, dotvořit se, docelit se ve svůj tvar **a b s o l u t n í**“ (Chalupecký 1947: 40; Hervorh. im Original).

„[...] er dachte an den Tod als an die äußerste Möglichkeit des Lebens, als an seine Vollendung. Tod ist hier überall das ultimative Wort für Weiners Hoffnung; für eine Hoffnung, daß sich diese Existenz, wie sie ist, zu einer neuen Figur umgruppieren kann; nichts von sich selbst verlierend, sich vervollständigen, sich die endgültige Form geben, sich in ihrer **a b s o l u t e n** Gestalt vervollkommen kann“.

Über den Tod zu sprechen, religionsphilosophisch, kulturgeschichtlich oder literarisch, erweist sich aufgrund seiner ambivalenten Signifikanz als schwierig. Zwar ist er wie die Geburt eine *conditio humana* schlechthin, doch menschlicher Erfahrung im Sinne eines bereits Erlebten und somit einem Vor- und Darstellbaren entzieht sich der Tod. Der Tod gerät zum „leeren Begriff [...] das Rätsel zeigt sich in der Sprache ungelöst“ (Macho 1987: 196; Hervorh. im Original)²⁹⁷. Nicht erfahrbare bis zum letzten, irreversiblen Moment, aber bewußt als individueller Endlichkeitsmarker für jedermann, konstituiert der Tod als eine ‚Grunderfahrung des menschlichen Daseins‘ die Identität des Menschen. Sterblichkeit als *principium individuationis* verbürgt sich für die Individualität des Menschen.

„Das Individuum sieht sich zunehmend einer widersprüchlichen Situation ausgesetzt: das unausweichliche Bewußtsein des Todes konstituiert und bedroht zugleich seine Individualität. Der Tod begründet seine Einzigartigkeit – und setzt ihr auch ein definitives Ende“ (Pfeiffer 1997: 6).

²⁹⁷ „Wir wissen nicht worüber wir sprechen, wenn wir vom Tod sprechen. Das sprachliche Zeichen ‚Tod‘ verbirgt das Bezeichnete. [...] Der Tod ist die Grenze des Sinns und der Bedeutung; er ist eine **Metapher** und er wird mit **Metaphern** aufgefüllt“ (Macho 1987: 196; Hervorh. im Original).

Durch den Endpunkt, den der Tod für die Existenz des Menschen markiert, strukturiert er die Lebensspanne. Auch Weiner apostrophiert den Tod als Zeitmesser: „Smrt jako měřič času, jaká to alegorie!“ (K: 290; noch einmal „Smrt měří čas“, K: 293).

Der Tod tritt dem Menschen im Sterben gegenüber als „Desorganisation von Raum und Zeit, als Trennung von Körper und Identität, als Negation aller diskursiven und sozialen Regeln“ (Macho 1987: 408). Die Problematik von Tod und Identität wird am „Leichenparadox“ evident: „An der Leiche exemplifiziert sich ein Rätsel, eine unerklärliche Verdopplung. Auf der einen Seite ist die Leiche ganz offensichtlich identisch mit einem bestimmten Menschen: wir wissen genau, wer da liegt und gestorben ist; auf der anderen Seite aber ist dieselbe Leiche – ebenso offensichtlich – nicht identisch mit diesem bestimmten Menschen“ (Macho 1987: 409). Interessanterweise wird in den beiden besprochenen Erzählungen *Obnova* und *Stigma* einem Leichenparadox aus dem Weg gegangen, indem Wiedergänger zugelassen bzw. der Weg in den Tod auf wundersam-tröstliche Weise verlängert und nicht als abruptes Ende dargestellt werden.

„Die Leiche ist eine verschlossene, eine negative Synthesis zwischen Identität und Differenz, Nähe und Entfernung, Einheit und Trennung, *e t w a s* und *n i c h t s*. Die Synthesis ist anwesend, aber nicht als Versöhnung eines dialektischen Widerspruchs“ (Macho 410f.; Hervorh. im Original).

Der Widerspruch von Identität und Nicht-Identität geht auf die antike dualistische Konzeption des Menschen, der aus Leib und Seele besteht, zurück. Das platonische Verständnis von einer ‚res extensa‘ und einer ‚res cogitans‘, deren Verbindung im Tod aufgehoben wird, bildet diesbezüglich die Grundlage des abendländischen Denkens: „Der Tod ist, wie mich dünkt, nichts anderes als die Trennung zweier Dinge voneinander, der Seele und des Leibes“ (Platon 1973: *Georgias* 524b). Die Vorstellung vom Tod geht also vielfach eine Symbiose mit Doppelungs- und Spaltungsmotiven ein²⁹⁸. „Keiner kann dem Ande-

²⁹⁸ Vgl. Borges 1983: 73: „En Alemania lo llamaron el *D o p p e l g a e n g e r*; en Escocia el *F e t c h*, porque viene a buscar (*f e t c h*) a los hombres para llevarlos a la muerte“ (Hervorh. im Original) – „In Deutschland nennt man ihn den *D o p p e l g ä n g e r*; in Schottland der *F e t c h*, weil er die Menschen holt (*fetch*), um sie dem Gevatter Tod zu bringen“.

ren sein Sterben abnehmen“ (Heidegger 1953: 240), im Tod treten wir uns selbst als ‚ein Anderer‘ gegenüber.

Tod und Doppelgängerschaft

„Der Tod ist die häufigste Folge des Zusammentreffens mit Doppelgängern“, konstatiert Alexander Wöll knapp und treffend (Wöll 1999: 59). Die Kohärenz von Doppelgängermotiv und Tod liegt in der Wirkungskraft kultureller Archetypen begründet. Verschiedentlich wird im Volksglauben, so z. B. im germanischen, davon ausgegangen, daß sich „kurz vor dem Tod oder im Augenblick des Todes vom Menschen ein zweites Ich“ abspaltet und „dem Sterbenden vor Augen tritt und ihm so seine Auflösung anzeigt“ (Frenzel 1999: 100)²⁹⁹.

Mythologisch erstmals greifbar wird das Paar ‚Tod‘ und ‚Doppelgänger‘ im Narzißmythos (vgl. Kap. 3.1). Narziß stirbt aus unerfüllter Sehnsucht nach dem eigenen Spiegelbild: „der Anblick des Doppelgängers führt zur tödlichen Wahrnehmung des ewig geteilten und doch einen Ich“ (Frenzel 1999: 100; Hervorh. S. W.).

In der jüdischen Vorstellungswelt allerdings erscheint der Doppelgänger nicht als Vorzeichen des Todes, sondern verbürgt die Gewißheit, einen prophetischen Zustand erreicht zu haben. Eine im Talmud enthaltene Überlieferung berichtet von einem Mann, der Gott suchte und sich selbst begegnete³⁰⁰.

In welcher Weise Richard Weiner in seinen Erzählungen *Dvojníci* und *Netečný divák* die vorgestellten Interpretamente Schuld – Tod – Erlösung – Identität – Doppelung / Spaltung miteinander in Beziehung setzt, diese Fragestellung werde ich im folgenden Kapitel verfolgen und dabei detaillierter auf das Doppelgängermotiv eingehen.

²⁹⁹ In dem Zusammenhang sind auch verschiedene Todesriten zu sehen, wie z. B. der bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts in Europa verbreitete Brauch, nach dem Tod eines Menschen die Spiegel zu verhängen, damit nicht die Seele des Verstorbenen im Haus bliebe und keine Ruhe fände (vgl. Rank 1914: 154).

³⁰⁰ So bei Borges: „Para los judíos, en cambio, la aparición del Doble no era presagio de una próxima muerte. Era la certidumbre de haber logrado el estado profético. Así lo explica Gershom Scholem. Una tradición recogida por el *Talmud* narra el caso de un hombre en busca de Dios, que se encontró consigo mismo“ (Borges 1983: 73; Hervorh. im Original) – „Für die Juden dagegen war das Erscheinen des Doppelgängers kein Vorbote des nahenden Todes. Es war die Gewißheit, den prophetischen Zustand erreicht zu haben. So erklärt es Gershom Scholem. Im Talmud wird die Geschichte eines Mannes auf der Suche nach Gott wiedergegeben, der schließlich sich selbst traf“.

3.4.2 „In einem einzigen Exemplar kann ich doch nicht ganz sein.“ Die Konfrontation mit dem Doppelgänger als Identitätsfindungsprozeß *Dvojníci* und *Netečný divák* (II)

„Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas;
alle Gestalten, die sich um mich bewegen, sind Ichs...“.
(E. T. A. Hoffmann)

Der Doppelgänger exemplifiziert die Dualität von Identität und Polarität wie kein zweites Motiv³⁰¹. So nimmt die Motivpräferenz und Motivkonstanz bei Weiner nicht Wunder. Doppelungs- und Spaltungsphänomene ziehen sich wie ein roter Faden durch das Schaffen des Prosaisten und Lyrikers Richard Weiner von der unveröffentlichten frühen Lyrik und Prosa bis hin zu den subtilen Doppelungsspielen im Spätwerk³⁰². Dabei geht es im Œuvre Weiners um hypercodierte literarisch wirksame Phänomene, die psychologisch, metaphysisch, religiös, philosophisch oder textologisch motiviert sein können³⁰³.

In keiner anderen Erzählung erhält das Doppelgängermotiv so klare Konturen und wird so breit behandelt wie in *Dvojníci* (*Die Doppelgänger*). 1916 erscheint die Erzählung in dem Prosaband *Lítice* (*Die Furie*), dessen Publikation den früher entstandenen Erzählungen in *Netečný divák* aus aktuellem Anlaß vorgezogen wird. *Lítice* ist das erste Buch innerhalb der tschechischen Literatur, das den Ersten Weltkrieg thematisiert. Doch wer eine präzise und realistische Darstellung des Kampfgeschehens erwartet, irrt. Der Krieg ist nur äußere

³⁰¹ Auf einen Überblick über die motivgeschichtliche Entwicklung des ‚Doppelgängers‘ wird hier verzichtet. Exemplarisch sei auf Frenzel 1999 und Fischer 1929 hingewiesen. Die Publikation Otokar Fischers ist zwar bereits älteren Datums, bezieht aber die tschechische Motivgestaltung bis zu diesem Datum mit ein. Einen strukturalistisch-thematologischen Zugang zum Doppelgängermotiv innerhalb der tschechischen Forschung legt Lubomír Doležel vor, behandelt aber nicht vorrangig die tschechische Literatur (Doležel 1991).

³⁰² Unveröffentlicht blieben z. B. *Mrtvá ruka*, *Rudolstadt* oder *Romantická nostalgia*, eine Kurzprosa über einen Schattenmord (siehe Kap. 2, Anm. 65). Die Anwendung von narrativen Doppelungs- und Spaltungselementen kulminiert in dem Roman *Hra na čtvrcení* (1933) in einer Vierfachspaltung, im Quadrupelgängertum (Begrifflichkeit nach Reber 1964). Die vier Figuren Mutig, Fuld, Smíšek und das Sprecher-Subjekt spiegeln sich ineinander. Neben der Figurenebene sind von diesem Verfahren auch Text- und Sprachebene betroffen (der Roman beginnt z. B. zweimal). Vgl. auch Kap. 3.3.1.

³⁰³ Keineswegs dürfen Weiners Erzählungen unter einem einengenden psychopathologischen Blickwinkel so mißverstanden werden, wie von den Autoren einer Literaturgeschichte, die behaupten: „Weiner nevěří v sílu rozumu, jeho hrdinové bývají rozpolcení a nenormální [...]“ (*Přehledné dějiny literatury* 1995: 127) – „Weiner glaubt nicht an die Kraft des Verstandes, seine Helden pflügen gespalten und nicht normal zu sein“.

Szenerie, in der sich besonderes, untypisches, persönliches menschliches Schicksal ereignet (vgl. Chalupecký 1947: 16).

Die Situierung einer Doppelgängergeschichte im Krieg erscheint einleuchtend. Der Krieg ist das abnorme, das ‚andere System‘, in dem der Doppelgänger leichtes Spiel hat: „Die Zeiten waren schlimm, die Zeiten waren dementsprechend“ (DG: 154) – „Časy byly zlé, časy byly podle toho“ (D: 212).

„Válka [...] staví Spajdana [t. j. hlavní osoba v povídce *Dvojníci*; S.W.] před mystické zrcadlo, v němž zahlédá svou skrytou tvář“ (Rutte 1929a: 168).

„Der Krieg [...] stellt Spajdan [die Hauptfigur der Erzählung *Dvojníci*; S.W.] vor einen mystischen Spiegel, in dem er sein verborgenes Gesicht erblickt“.

Doppelgänger erscheinen symptomatisch in Ausnahmesituationen. Die Umgebung wird so düster und geheimnisvoll geschildert, daß sie fast unreal, auf jeden Fall unheimlich wirkt. So läßt Fedor Dostoevskij seinen Protagonisten Goljadkin in *Dvojník* (1846, *Der Doppelgänger*) dem eigenen Doppelgänger im nächtlichen, „neblige[n], phantomhafte[n] Petersburg [...], im phantastisch schimmernden, nassen Grau seiner Granitbauten“ begegnen (Reber 1964: 54)³⁰⁴. In seiner existentiellen Bedrohlichkeit figuriert der Krieg in *Lítice* als metaphysische Macht, die auf den einzelnen unermüdlich einwirkt und ihn ganz einzunehmen droht.

„Nebot' šel jsem do války a všechen jsem byl orientován válkou. Nebylo pro mě jiné myšlenky než té, že je válka a já v ní“ (D: 211).

„Denn ich zog in den Krieg und war ganz auf den Krieg orientiert. Es gab für mich keinen anderen Gedanken, als daß Krieg war und ich darin“ (DG: 152).

³⁰⁴ Vgl. Dostoevskij 1972: 138. Im Werk Weiners könnte man in bezug auf Dostoevskij genetische Beziehungen wie auch typologische Zusammenhänge herausarbeiten. Weiner kannte das Werk Dostoevskijs, vgl. einen Brief an Vilma Löwenbachová vom 18.12.1929. In *Lazebník* erwähnt er *Brat'ja Karamazovy* (*Die Brüder Karamazov*) unter dem Blickwinkel der Psychologie (L: 31; desweiteren zu *Brat'ja Karamazovy* s. u.). Ob die Reminiscenz im Titel *Dvojníci* – *Dvojník* auf einer bewußten Entscheidung beruht, läßt sich nicht rekonstruieren.

Der Handlungsverlauf der Erzählung *Dvojníci*, in den sich Darstellungen des Kriegsgeschehens in expressionistischem Stil einfügen³⁰⁵, ist rasch wiedergegeben. Leutnant Spajdan trifft kurz nach seiner Einberufung an die Front Oberleutnant Ludvík Sankory, der ihm verblüffend ähnlich sieht. Die sofort von Dritten konstatierte und lautstark kommentierte Ähnlichkeit wird zunächst von Spajdan geleugnet. Die unermüdlichen Überzeugungsversuche Sankorys haben schließlich Erfolg: kurz vor dem Tod Sankorys akzeptiert Spajdan Sankory als seinen Doppelgänger.

Von dem Zusammentreffen mit seinem Doppelgänger berichtet Leutnant Spajdan aus der Ich-Perspektive während eines nicht näher bestimmten Zusammentreffens mit Bekannten, die ihn von früher kennen (D: 219). An manchen Stellen wird der Erzählvorgang von Hörer- resp. Leseranrede unterbrochen. Einen solchen Rahmen, der der Erzählung einen zusätzlichen Motivationsimpuls auch innerhalb der fiktionalen Welt gibt, kennen wir aus *Netečný divák*. Er bietet auch hier den Verständnisknoten, entlang dem der Sinn des Textes verfolgt werden soll:

„Co se stalo, že nejsem už veselým druhem Spajdanem, jak jste ho znali?“ (D: 237).

„Was ist geschehen, daß ich nicht mehr der fröhliche Kamerad Spajdan bin, wie Sie ihn gekannt haben?“ (DG: 182)³⁰⁶.

Konfrontation und Konstellation

Die Ähnlichkeit zu Sankory fällt Spajdan zunächst nicht auf. Erst Dritte weisen ihn darauf hin (D: 209). Daraufhin empfindet Spajdan für Sankory

³⁰⁵ Siehe Kap. 1.2. Gerade die eindringlichen expressionistischen Kriegsbeschreibungen werden 1916 in *Lítice* zensiert. 1928 erscheint eine unzensierte, vom Autor kaum veränderte Edition. Der Werkausgabe, *Spisy I*, liegt der vollständige Text von 1928 zugrunde. Susanna Roths Übersetzung von *Dvojníci*, die ich zum überwiegenden Teil nutze, folgt der ersten, zensierten Ausgabe (Sigle DG).

³⁰⁶ Einen vergleichbaren Verständnisknoten bietet E. T. A. Hoffmann für seine Erzählung *Die Serapionsbrüder* an, wo es gleich zu Anfang heißt: „Stelle man sich auch an, wie man wolle, nicht wegzuleugnen, nicht wegzubannen ist die bittere Überzeugung, daß nimmer – nimmer wiederkehrt, was einmal dagewesen. [...] Nur die Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens bleiben zurück und walten in unserm Innern [...]. – Die, die wir vielleicht nach Jahren wiedersehen, sind nicht mehr dieselben, von denen wir schieden, und sie finden ja auch uns nicht mehr wieder!“ (Hoffmann 1957: 5).

spontane Antipathie (D: 209). Die unwillkürliche Abneigung versucht Spajdan mit Gleichgültigkeit zu verdecken (D: 210) und sie mit der ungewöhnlichen Situation, einem Doppelgänger zu begegnen, zu erklären: „Gut möglich, daß die Entdeckung eines Doppelgängers immer bedrückend wirkt. Ich weiß es nicht, habe keine Erfahrung“ (DG: 151f.) – „Dost možná že nález dvojníka vždy působí tísnivě. Nevím, nemám zkušeností“ (D: 210f.).

Spajdan versucht, Gedanken an Sankory zu verdrängen und ihm aus dem Weg zu gehen. Den aufdringlichen Annäherungsversuchen Sankorys, der ihm ständig auf den Fersen ist („neustále v patách“, D: 219), begegnet Spajdan mit höflicher Distanz, er läßt sich z. B. nicht duzen³⁰⁷ und streitet die außerordentliche Ähnlichkeit und ihre Bedeutung ab:

„[...] náhodné setkání jakýchsi dvou sobě podobných vojáčků [...] přeháníte, jestliže přikládáte takovou váhu troše náhodně podoby. Ke dvojnictví je přece jen příliš daleko“ (D: 211 und 220).

„[...] die zufällige Begegnung irgendwelcher zweier sich ähnelnder Soldätchen [...] Sie übertreiben, wenn Sie unserer etwas zufälligen Ähnlichkeit so viel Gewicht beimessen. Von Doppelgängern sind wir doch wohl allzu weit entfernt“ (DG: 152 und 163).

Daß die Existenz eines Doppelgängers nach einer Konfrontation zunächst geleugnet wird, gehört zum Repertoire einer Doppelgängergeschichte. Aus der „Gegenüberstellung mit dem scheinbar Fremden erklärt sich [...] die Tatsache, daß die Ähnlichkeit mit dem Doppelgänger zunächst oft nicht registriert und dann nur widerstrebend zur Kenntnis genommen wird“ (Hildenbrock 1986: 175). Bestreitet Spajdan auch zunächst die Besonderheit der Begegnung, so kann er sich doch starken emotionalen Regungen nicht entziehen. Die suggestiven Anspielungen Sankorys auf ihre besondere Beziehung rufen bei Spajdan Gefühle der Bedrängnis und Unfreiheit hervor:

„Tíseň, která na mě spadla, hned jak mi poprvé přišel na oči, [...] objevila se znovu jako všedně nepříjemný pocit, podobný nechuti, ale pomalu špěla k podobě

³⁰⁷ „Vykáte mi, ač by tykání bylo případnější. Tykejme si.“ [...] ‚Nelze mi dobře. Ale nezazlívejte mi to. Omluvte mě [...]‘“ (D: 212) – „Sie siezen mich, obwohl Duzen am Platz wäre. Duzen wir uns.“ [...] ‚Das geht nicht gut. Aber nehmen Sie mir das nicht übel. Entschuldigen Sie mich [...]‘“ (DG: 153). Vgl. auch die Weigerung Ludvík Mareks, sich von Josef Černý duzen zu lassen und Anm. 311.

bolestnější a znepokojivé. [...] ‚K čemu to vše,‘ řekl jsem mu jednou, ‚opravdu, není mi ve vaší společnosti volno [...].‘“ (D: 219 und 220).

„Das Unbehagen, das mich befallen hatte, gleich als er mir das erste Mal unter die Augen gekommen war, und das ich anfänglich überwunden hatte, tauchte als alltägliches, ungutes, der Abneigung vergleichbares Gefühl wieder auf und wurde immer schmerzlicher und beunruhigender. [...] ‚Was soll das alles,‘ sagte ich einmal zu ihm, ‚ich fühle mich wirklich nicht wohl in ihrer Gesellschaft [...].‘“ (DG: 162).

Doch die ablehnende Haltung, mit der Spajdan versucht, sich dem Einfluß Sankorys zu entziehen, bleibt nicht ungebrochen. Das Moment der plötzlich auftretenden Faszination steigert sich bis zur vollkommenen Hörigkeit und Paralyse seines Willens (D: 221 und 226). Hier erreicht die Entwicklungslinie ihren Kulminationspunkt. Das Verhältnis zwischen den beiden verkehrt sich. Auch Sankory verliert seine anfängliche Sicherheit und muß zugeben, daß der Grund seiner eigenen Furcht in der Person Spajdans begründet liegt³⁰⁸:

(Spajdan:) ‚Já války nezavinil.‘³⁰⁹

(Sankory:) ‚Můj strach však ano“ (D: 236).

(Spajdan:) ‚Ich habe den Krieg nicht verschuldet.‘

(Sankory:) ‚Meine Angst aber schon“.

Der Doppelgänger ist also nicht nur der kühle, überlegene Gegenspieler. In der Furcht Sankorys offenbart sich, daß beide Protagonisten dem Doppelgängerphänomen problematisch, geradezu ‚zwiespältig‘, gegenüberstehen.

Der ‚Dämon‘ Sankory

Obwohl der Titel *Dvojníci* Spajdan und Sankory gleichermaßen die Funktion des Doubles zuweist, wird der Plural seinem Anspruch erst gegen Ende der Erzählung voll gerecht. Zwar ist Spajdan der ‚Störer von außen‘, der die

³⁰⁸ Schon zuvor hatte Sankory darauf hingewiesen, er fühle sich in der Gesellschaft Spajdans unwohl: ‚Vám je v mé společnosti nevolno, rád věřím. I m n ě v e v a š í“ (D: 220; Hervorh. S. W.).

³⁰⁹ Auch dieser Satz wurde in der Ausgabe von 1916 gestrichen. Deutsche Übersetzungen ohne Seitenangaben sind von mir und nicht der Übersetzung von S. Roth entnommen.

Ereignisse initiiert und bei dessen Auftreten andere die Ähnlichkeit feststellen, doch wird zunächst allein Sankory als der Doppelgänger eingeführt – nicht zuletzt bedingt durch die Ich-Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird.

Über Spajdan erfahren wir lediglich, daß er ein „ganz hübscher Kerl“ ist: „docela hezký chlapík“ (D: 209). Gestalt und Aussehen Sankorys werden in ihrer Wirkung auf Spajdan dagegen näher beschrieben:

„Šel přímo ke mně a ony tři kroky stačily, že jsem si zošklivil jeho rozkacený chod na hůlkovitě tenkých nožkách, které nesly dlouhý trup, v pasu nápadně zúžený, ale s rameny opravdu americky širokými. Na dlouhém krku seděla nepříjemně malá kulatá hlava, jíž při chůzi pitvorně kroutil – jako by se stále dávil –, zatímco jeho docela okrouhlé oči patřily dolů a napřed, jako by vyhlížely zrnka na zob. Nízké čelo vroubily rovně zastřižené vlasy. Uši veliké a těsně přiléhající a rty velmi tenké, zavlhlé“ (D: 209f.).

„Er kam direkt auf mich zu, und diese drei Schritte genügten, daß sein grimmiger Gang mich anwiderte, stäbchendünne Beinchen trugen den langen, in der Taille auffallend schmalen Leib, der aber Schultern geradezu amerikanischer Breite hatte. Auf seinem langen Hals saß ein unangenehm kleiner, kugelig Kopf, der sich beim Gehen grotesk bewegte – als würde er ständig würgen –, seine kugelrunden Augen schauten dabei nach unten und nach vorn, als suchten sie Körnchen zum Aufpicken. Die niedrige Stirn wurde von schnurgerade geschnittenen Haaren gerahmt. Große, eng anliegende Ohren und sehr schmale, ziemlich feuchte Lippen“ (DG: 150f.).

Die Beschreibung wirkt eher grotesk als beängstigend. Einzig Stimme und Augen wirken auf Spajdan anziehend³¹⁰. Sankorys Augen strahlen ein dämonisches Charisma aus.

„Byl jsem nucen pohleděti mu v oči. Odpovídaly hlasu. Černé, hluboké a v jejich hloubce čile přeskočily dvě jiskérky“ (D: 210).

„Ich war genötigt, ihm in die Augen zu schauen. Sie entsprachen der Stimme. Schwarz, tief, und in dieser Tiefe hüpfen zwei lebhaft Fünkchen“ (DG: 151; ohne Hervorh.).

³¹⁰ Die „samtene Stimme“ Sankorys ist somit nicht „Analogie seines Lebens“, wie dies Josef Černý in *Netečný divák* von seiner „schwächlichen Stimme“ behauptet (vgl. ND: 18).

Die Hinweise auf Unheimliches und Diabolisches in Sankorys Persönlichkeit sind zahlreich:

„Rve mě z mého kruhu a vláčí mě v jiný, ve svůj, kde to čpí čarodějnicemi“ (D: 211; Hervorh. S. W.). – „Er reißt mich aus meinem Kreis und schleppt mich in einen anderen, den seinen, wo es nach Hexen riecht [...]“ (DG: 152; Hervorh. S. W.).

„uměl glosovati s průhledným diabolismem“ – „er verstand es mit durchschaubaren Diabolismus zu glossieren“;

„Řekl to s úsměvem, a byl to škleb“ – „Er sagte dies mit einem Lächeln, aber es war eine Fratze“;

„besed[a] nadit[a] diabolismem“ – „ein mit Diabolismus angefülltes Gespräch“ (D: 211, 220 und 226; Hervorh. S. W.).

Sich seiner diabolischen Wirkung wohl bewußt, streitet er alles Unheimliche an seiner Person ab und versucht Spajdan immer wieder („jakoby refrémem“ (D: 232) – „wie ein Refrain“) zu beruhigen:

„Podivín ano, ale démon? Hlupáci věří v podivínech démona vždy“ (D: 221). „Nejsem démon“ (D: 230). „Já nejsem démon“ (D: 232, zweimal).

„Ein Sonderling, gewiß, aber ein Dämon? Dummköpfe wittern in Sonderlingen stets Dämonen [...]“ (DG: 164)

„Ich bin kein Dämon“ (DG: 173, so auch zweimal DG: 176).

Doch die suggestiven Kräfte, über die Sankory verfügen soll und die in bezug auf Spajdan wirksam werden (D: 226, s. u.), verstärken noch den Eindruck des Dämonischen³¹¹. Dieses Vermögen, andere Menschen zu manipulie-

³¹¹ Neben den dämonischen und suggestiven Eigenschaften Sankorys fällt vor allem eine Allusion an Dostoevskijs Spätwerk *Brat'ja Karamazovy* auf, die Sankory in die Nähe eines ‚Doppelgängers als Teufel‘ bringen. Einer der Höhepunkte des Romans ist bekanntlich der Dialog Ivans mit dem Teufel. In diesem Dialog streitet er sich mit dem Teufel über das Duzen. Zwar weigert sich Spajdan, Sankory zu duzen (und nicht umgekehrt), während Ivan von sich aus einen äußerst intimen Ton anschlägt (was dem Teufel sichtlich gefällt;

ren, besitzt Sankory, nach Aussagen seines Landsmannes Födek, schon seit seiner Kindheit und Jugend (vgl. D: 217f.). Gerüchte besagen, Sankory habe von seinen Freunden stets Opfer und Beweise ihrer Verbundenheit verlangt. So zwang er einen Freund, sich auf das Gleisbett zwischen zwei Eisenbahnschienen zu legen und dort auszuharren, bis der Zug über ihn hinweggerollt war. Der Freund sei nach diesem Vorfall vor Angst ergraut. Ein in ihn unglücklich verliebtes Mädchen trieb Sankory in einen Selbstmordversuch, rettete sie jedoch in letzter Minute. Sankory bestreitet die Wahrheit dieser Geschichten, hält solche Freundschaftsbeweise aber für wünschenswert (D: 221f.). Die diabolisch-suggestive Ausstrahlung Sankorys wird ergänzt durch den Bildbereich des Leblosen, Mechanischen und Puppenhaften.

„Duše Ludvíkova byla záhy jako loutka. Pohybovala se jen v několika málo kloubech, svazy a svalstvo zakrněly. Pohybovala se jen v kloubech, tedy skoupě, stroze a nápadně“ (D: 217).

„Ludviks Seele war plötzlich wie eine Marionette. Sie bewegte sich nur in einigen wenigen Gelenken, Bänder und Muskeln waren verkümmert. Sie bewegte sich nur in den Gelenken, also spärlich, steif und auffällig“ (DG: 159).

Das typisch romantische Motiv der Marionette unterstreicht die Präsenz eines Doppelgängers. Puppe, Marionette übernehmen wie Spiegelbild und Porträt Alter-Ego Funktionen für den Menschen. Graduell verstärkt das Marionetten- oder Automatenmotiv den dämonischen Aspekt an Sankorys Persönlichkeit und seine unheimliche Wirkung. Die „psychologische Ursache für die Empfindung des Unheimlichen“ ist in diesem Zusammenhang der „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“ (Hildenbrock 1986: 50). Verstärkt wird dieser Zweifel durch eine spezielle Wortwahl, so erhält die Erziehung Sankorys das Attribut „mechanisiert“ – „zmechanizovaná“ (D: 215).

Sankory unterscheidet sich schon in seiner Kindheit nicht nur von anderen Kindern, sondern auch von seinen Eltern. Die Loslösung aus dem genetischen Bezug zur Familie korrespondiert mit dem Marionetten-Motiv („Nezvedl se po rodičích ani podobou, ani povahou. Vznikly pověsti, že vůbec není jejich dítětem“, D: 215 – „Er war weder im Aussehen noch im Charakter nach seinen

vgl. Dostoevskij 1976, Bd. 15: 72). In *Dvojníci* wie auch in *Netečný divák* wird das Duzen thematisiert (vgl. Anm. 307).

Eltern geraten. Es entstanden Gerüchte, er sei überhaupt nicht das Kind der beiden“, DG: 157). Die Einflechtung einer Lebensgeschichte mildert den Eindruck des Nicht-von-dieser-Welt-Seins, des Leblosen und Unmenschlichen kaum.

In bezug auf den Doppelgänger Spajdan bewirkt der biographische Abriß das Gegenteil. Der Eindruck soll erweckt werden, es handle sich bei Spajdan und Sankory um zwei objektiv verschiedene Identitäten in zwei getrennten Personen. Darüber hinaus übernehmen Kindheitsbeschreibungen in Doppelgängergeschichten häufig die Funktion, den Einzelgängeraspekt hervorzuheben und zu erläutern (vgl. Hildenbrock 1986: 65). Charakterisiert als ein Mensch, der für andere „unerträglich“ ist, dessen „Gegenwart geradezu deprimiert“, hat Sankory auch innerhalb der Kompanie keinerlei Kontakt zu anderen³¹². Exempel aus der Doppelgängerliteratur belegen die These, daß Menschen, die ihrem Doppelgänger begegnen, häufig gesellschaftliche Außenseiter sind. Denken wir nur an Goljadkin, dem sein Arzt als Heilmittel mehr Abwechslung und Kontakt zu anderen Menschen empfiehlt (vgl. Dostoevskij 1972: 115), oder an Ivan Karamazov, von dem gesagt wird, er sei schon als Kind finster und verschlossen gewesen (vgl. Dostoevskij 1976, Bd. 14: 15)³¹³.

Als aufschlußreich für den Charakter Sankorys erweist sich seine Lektüre (D: 218). Sie besteht aus Mystisch-Theosophischem wie Emanuel Swedenborg³¹⁴, Moralisch-Erbaulichem wie Samuel Smiles und einem Kommentar zum Talmud (Näheres zum Talmud, s. u.). Auffälligerweise liest Sankory die Doppelgängerklassiker von H. H. Ewers (*Der Student von Prag*) und R. L. Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll und Mr. Hyde*). Sankory, der sein Interesse an der Thematik nicht leugnet und von der Existenz seines Doppel-

³¹² „[Byl] člověkem společensky nesnesitelným“ (D: 217); „jeho přítomnost deprimuje“ (D: 218). „Důstojníci naši neměli ho rádi, ale nejen to: ani jich valně nezajímal. [...] Byl neoblíben; především však o něho nikdo nedbal“ (D: 218 und 219) – „Unsere Offiziere mochten ihn nicht, und nicht nur das: er interessierte sie auch nicht sonderlich. [...] Er war unbeliebt, aber es kümmerte sich niemand um ihn“ (DG: 161).

³¹³ „[...] Helden, die von Doppelgängern gequält werden, sind häufig introvertierte, verschlossene, asoziale Naturen; sie verkriechen sich in ihre eigene Schale, leben außerhalb der gemeinmenschlichen Wirklichkeit, pflegen nur Umgang mit sich selbst [...]“ (Reber 1964: 41).

Wie bereits erwähnt, ist Sankory nicht nur der überlegene Doppelgänger, sondern selbst eine dubiose, gespaltene Person, so daß diese Formulierung in bezug auf ihn zulässig ist. Allerdings trifft sie nicht auf den lebenslustigen Spajdan zu.

³¹⁴ Emanuel Swedenborg, Mathematiker, Naturforscher und Theologe, entwarf 1745 angeblich nach Auskunft jenseitiger Geister und Engel eine ausführliche Darstellung von Diesseits und Jenseits.

gängers stets überzeugt war, läßt keinen Zweifel am ‚ordnungsgemäßen Vorgang‘ des Doppelgängertreffens.

„Der Schlüssel zum Verständnis dieses Problems liegt [...] in der Bedeutung des **Wiedererkennens**: die Frage ist weniger, ob ein Doppelgänger tatsächlich existiert, als vielmehr, ob und inwieweit sich eine Person in einer anderen erkennt und sie deshalb als Doppelgänger erlebt“ (Hildenbrock 1986: 30; Hervorh. im Original).

Während Spajdan auf das Treffen unvorbereitet ist, auf die Ähnlichkeit überrascht reagiert und sich so als die ‚unbewußte Hälfte‘ zu erkennen gibt, erfüllt sich für Sankory seine Ahnung und sein Wissen um die Existenz eines Doppelgängers und eine langgehegte Hoffnung:

„V jediném exempláři nemohu přece býti celý. Věděl jsem bezpečně, že existujete [...]“ (D: 212).

„In einem einzigen Exemplar kann ich doch nicht ganz sein. Ich wußte mit Sicherheit, daß Sie existieren [...]“ (DG: 153).

Zur näheren Erläuterung bedient sich Sankory Platons Erklärungsmodells von der Entstehung der Erotik³¹⁵.

„Znáš onu báj? Člověk byl srostlicí dvou. Ale bohové ho za trest rozdvojili a rozhodili půlky světem. Od těch dob obě po sobě touží a hledají se. A našly-li se, nahražují objetím, jemuž není naplnění, možnost uskutečnitelnou ještě méně: srůsti znovu v dokonalost jednoty“ (D: 234).

„Kennst Du diese Sage? Der Mensch war ein Zwillingsgeschöpf aus zwei Wesen. Zur Strafe spalteten die Götter ihn und verteilten die Hälften in der Welt. Seit jener Zeit sehnen sich beide nacheinander und suchen sich. Und wenn sie sich finden, trösten sie sich mit der Umarmung, die keine Erfüllung finden kann, für die noch

³¹⁵ Vgl. bereits Kap. 3.3.3. Anläßlich eines Gastmahls, zu dem der Tragödiendichter Agathon Dichter und Philosophen geladen hat, wird die Legende von der Teilung der androgynen Kugelwesen von dem Komödiendichter Aristophanes erzählt, der als konservativer, erbitterter Gegner des Sokrates gilt. Die Tatsache, daß Platon ihn auftreten und die Geschichte zum Besten geben läßt, ohne sie zu entkräften oder zu widerlegen, läßt annehmen, daß es sich um einen überlieferten griechischen Mythos handelt.

weniger realisierbare Möglichkeit: von neuem zur vollkommenen Einheit zu verwachsen“ (DG: 178).

Bei Platon heißt es:

„Begehrt ihr etwa dieses, soviel wie möglich zusammen zu sein, daß ihr euch Tag und Nacht nicht verlassen dürft? Denn wenn das euer Begehren ist, so will ich euch zusammenschmelzen und in eins zusammenschweißen, so daß ihr **s t a t t z w e i e r e i n e r** seid“ (Platon 1974: *Symposion* 192d/192e; Hervorh. S. W.).

Zwei Hälften eines Komplementär-Ichs

„Ještě více však než podoba našich zevnějšků zajímala je současná různost našich niter. Neboť bývá tomu tak, že v podobných tělech bývá také obdobné duševní ustrojení. Vy však, kteří jste mé znali z dob dřívějších a nyní vyslechli vypravování o Sankorym, poznali jste, že těžko najítí dvě lidí tak rozličných náklonností, temperamentů a povah, jako jsme byli Sankory a já“ (D: 219).

„Mehr noch als die Ähnlichkeit unseres Äußeren interessierte die anderen aber die Verschiedenheit unseres Inneren. Denn gewöhnlich ist es so, daß in ähnlichen Körpern auch ähnliche geistige Veranlagungen liegen. Sie jedoch, die Sie mich aus früheren Zeiten kennen und eben gerade die Erzählung über Sankory gehört haben, Sie sehen, daß es schwierig ist, zwei Menschen von derart unterschiedlicher Neigung, Temperament und Charakter zu finden, wie Sankory und ich es waren“ (DG: 161f.).

Dem unbeliebten „Dämon“ Sankory steht „das fröhliche, sonnige Naturell“ Spajdans gegenüber („veselý, slunečný naturel“, D: 226). Die Wortfelder, aus denen die Apostrophierungen Spajdans stammen, stehen in einem Assoziationskontext mit Licht und Sonne. Ein „Glückskind“, ein „Apoll“, ein „Frohgemuter, der rasch jung und alt für sich gewann [...] dessen Ankunft die Wolken vom Himmel und von den Stirnen der Menschen geblasen hat“ (DG: 174)³¹⁶, er hat den Ruf eines „Sonnenspenders“ („slunkadárce“, D: 231). Der Kontrast mit dem Diabolisch-Dunklen an Sankory weist auf Weiners Grund-

³¹⁶ „[...] dítě Štěstěny“ (D: 229 und 230); „Apollon [...] radostný, získávající rychle mladé i staré, [...] jehož příchod zaplašoval mraky z neb a z čel“ (D: 230).

verständnis der Doppelgängerthematik hin. Es resultiert aus einem primär metaphysischen Verständnis, aus einer dualistischen Weltanschauung.

„Vorerst wurzelt das Doppelgängermotiv in einer dualistischen Weltanschauung, in einem dialektischen Erfassen des Weltganzen [...] Das ganze Sein zerfällt für den Dualisten in eine Menge von unversöhnlichen Gegenpolen, [...] von Gut und Böse, Geist und Materie, Freiheit und Unfreiheit, Ideal und Wirklichkeit [...]. Zu jedem Ding läßt sich sein Gegending denken – zu jedem Gedanken der Gegengedanke – zu jedem Ich das Gegen-Ich: der Doppelgänger“ (Reber 1964: 40).

„Die archaische Konzeption des Menschen als Doppelwesen“ erhält seit der Romantik „eine psychologische Motivation – z. B. Bewußtseinspaltung, Teilung in ein gutes und ein böses Ich, Verlust der Seele; [...] etwa bei E. T. A. Hoffmann, Adalbert von Chamisso, Edgar Allan Poe und Robert Louis Stevenson“, so Renate Lachmann, die darin „Oberflächenmotivationen des 19. Jahrhunderts, die sich an realistischen Erzählfolien orientieren“, erkennt (Lachmann 1990: 466). Bei Weiner fließen diese Aspekte ein und erfahren gleichzeitig eine Veränderung³¹⁷. Weiners Dualismus paart sich mit subtiler Psychologie.

„Milovník dušezpytného pokusu a paradoxní dialektiky, činí si úkol naschvál složitějším. S oblibou sestruje kuriosa a zrůdy duševní, zejména si rád napomáhá zásludnou konstrukcí dvojnictví“ (Sezima 1930: 313).

„Als Liebhaber des seelenerforschenden Versuchs und einer paradoxen Dialektik gestaltet er sich die Aufgabe absichtlich komplizierter. Mit Vorliebe konstruiert er Kuriosa und seelische Mißgestalten, vorzugsweise behilft er sich dabei mit einer trügerischen Konstruktion des Doppelgängertums“.

Spajdan verkörpert die helle, Sankory die dunkle Seite menschlichen Seins. Sie sind zwei Seiten eines Komplementär-Ichs, ergänzen sich wie Vorder- und Rückseite einer Münze.

³¹⁷ Weiner verfügt über gute Werkkenntnisse seiner literarischen Vorgänger („předchudců“), vor allem über Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, F. M. Dostoevskij, E. A. Poe (vgl. Mourková 1988: 164).

(Spajdan:) „[...] že já jsem po vnějšku jakoby lícem, on rubem jediné bytosti“ (D: 229).

(Sankory:) „Já nejsem démon, [...] jsem pouze váš rub“ (D: 232).

(Spajdan:) „[...] daß ich äußerlich die Vorderseite bin und er die Rückseite eines einzigen Wesens“.

(Sankory:) „Ich bin kein Dämon, [...] ich bin nur Ihre Rückseite“ (DG: 176).

Sankorys Aufgabe als Doppelgänger besteht darin, Spajdan zu „entlarven“ („Cítíl jsem, že mě polapil“, D: 222). Die eigenen geheimen Wünsche und unterdrückten Triebe treten Spajdan im Wesen Sankorys personifiziert entgegen, ihm ist, als habe er „einen bösen Geist ausgeschwitzt“ („Měl jsem hrůzný dojem, že jsem vypotil jakéhosi zlého ducha“, D: 223). Die Definition Jean Pauls „Doppelgänger heißen Leute, die sich selbst sehen“ tritt in den Erzählungen *Dvojníci* und *Netečný divák* variiert in Kraft (*Siebenkäs* 1796/97, Jean Paul 1987: 66). Lubomír Doležel unterscheidet drei Motivkategorien: „Orlando“-Thema („Reinkarnation“: ein und dieselbe Person gehört zu unterschiedlichen, zeitlich differenzierten, fiktionalen Welten), „Amphitryon“-Thema („Doppelgänger“: zwei unterschiedliche persönliche Identitäten tauchen in ein und derselben fiktionalen Welt physisch vollkommen übereinstimmend auf) und das zentrale „dvojník“-Thema, das sich auch bei Weiner zeigt: zwei alternative Verkörperungen ein und derselben Person existieren in einer fiktionalen Welt (vgl. Doležel 1991: 6).

Nicht selten wird in der Literatur die äußere Form einer Bewußtseinsspaltung nicht in ein vollständig entwickeltes Doppelgängertum gekleidet, sondern in Reduktionsstufen, z. B. in „zwei Gestalten“ oder eine „mit zwei Gesichtern erscheinende Persönlichkeit“ (Frenzel 1999: 104). Die janusköpfige Doppelgängerei folgt einem diametral angelegten Prinzip. Dieses Prinzip von Vorder- und Kehrseite, von ‚líc‘ und ‚rub‘, entspricht einem bestimmten Doppelgängertypus. Dabei „repräsentiert der (,unheimliche‘) Doppelgänger einen Aspekt der Persönlichkeit, der dem Ich nicht bewußt ist; das heißt, er konfrontiert den einzelnen mit einem Alter ego, das doch nichts anderes als ein Teil seiner selbst ist“ (Hildenbrock 1986: 175).

Doppelgängergeschichten sind „diskursiv-argumentative Motivierung[en] der Verdoppelung“ inskribiert, die sich in *Dvojníci* als eine primär „moralisch-

allegorische Schreibweise“ und damit verknüpft als ein „psychoanalytischer Diskurs“ bezeichnen lassen (Begrifflichkeit nach Wöll 1999: 67 und 68)³¹⁸.

„Und weil der Mensch allgemein dazu neigt, sich selbst für gut und makellos auszugeben, so verschiebt er all das Böse, Schlechte, Niedrige aus sich heraus auf sein abgespaltenes Ich, seinen Doppelgänger, der dadurch folgerichtig zum Negativum, zum Zerrbild des gesäuberten, gehobenen Ich wird“ (Reber 1964: 40f.).

Steht in Dostoevskijs *Dvojník Goljadkin* – mit Freud gesprochen – sein personifiziertes ‚Über-Ich‘, das anzustrebende Ideal, gegenüber³¹⁹, figuriert Sankory als Spajdans ‚Es‘, sein unterdrücktes Triebwesen. Das ‚Es‘ „bildet den Triebpol der Persönlichkeit; seine Inhalte, psychischer Ausdruck der Triebe, sind unbewußt, einesteils erblich und angeboren, andernteils verdrängt und erworben“ (Laplanche/Pontalis 1973: 147). Freud entwickelt den Begriff des Es, um damit zu veranschaulichen, daß „das, was wir unser Ich heißen, sich im Leben wesentlich passiv verhält, daß wir [...] g e l e b t werden von unbekanntem, unbeherrschbaren Mächten“ (Laplanche/Pontalis 1973: 147; Hervorh. im Original).

Solcherlei „unbekannte, unbeherrschbare Mächte“ setzen sich zu Ich-Projektionen zusammen und erscheinen im Medium Literatur als Doppelgänger. Die Vermutung, bei Sankory handle es sich nicht um eine objektiv andere Person, sondern um einen Teil Spajdans, kann anhand verschiedener Aussagen im Text verifiziert werden. Sankory ist der „böse Geist“ (D: 223), den Spajdan „ausschwitzt“, und dessen Körperlichkeit er wiederum absorbiert³²⁰. Die Gren-

³¹⁸ Ergänzend kommt, wie im folgenden noch deutlich werden wird, ein religiöser Diskurs hinzu (vgl. Wöll 1999: 70).

In *Netečný divák* kommt darüber hinaus eine „künstlerisch-ästhetische Schreibweise“ vor, denkt man an die Bezüge zwischen der Erzählung und dem Gemälde von Watteau (ND: 24, siehe auch Kap. 3.3.3): „An der Ästhetik orientierte Sprech- und Schreibweisen liegen in allen Texten vor, die das Doppelgängermotiv über die B i l d e n d e K u n s t thematisieren“ (Wöll 1999: 71; Hervorh. im Original).

³¹⁹ Die Instanzen der menschlichen Psyche beschreibt und erläutert Freud in seiner Schrift *Das Ich und das Es* (1923). Die Rolle des Über-Ichs ist „vergleichbar mit der eines Richters oder Zensors des Ichs. Freud sieht im Gewissen, der Selbstbeobachtung, der Idealbildung Funktionen des Über-Ichs“ (Laplanche/Pontalis 1973: 540). Goljadkin der Jüngere verkörpert all den Erfolg, den sich Goljadkin der Ältere selbst wünscht, und erweist sich als Usurpator im Privat- und Berufsleben. Vgl. Dostoevskij 1972: 175.

³²⁰ „[...] jako bych byl současně jeho tělesnost vypotil a vsál“ (D: 226) – „als würde ich seine Körperlichkeit gleichzeitig ausschwitzen und aufsaugen“ (DG: 170).

zen zwischen Ich und Gegen-Ich verschwimmen³²¹. Die Identität der beiden Doppelgänger versinnbildlicht die Metapher vom Herzschlag in des anderen Brust³²²:

„Zamhouřil jsem oči a vztáhl ruku jako na obranu; on se jí chopil a položil ji na své srdce: ‚Slyšíte tlouci své ubohé srdce?‘ ‚Chraň bůh, aby toto srdce bylo mým srdcem““ (D: 224).

„Mit geschlossenen Augen streckte ich die Hand aus wie zur Verteidigung; er faßte sie und drückte sie auf sein Herz. ‚Hören Sie Ihr armseliges Herz klopfen?‘ ‚Bewahre Gott, daß dies mein Herz sei.““ (DG: 167).

Das Herz steht aber gleichzeitig für die Gefühlswelt des Menschen, eine Sphäre, die sich für Spajdan als Scheinwelt entlarvt („klamem [jeho] slunečných slov“, D: 230). Die als Hauptcharakterzüge immer wieder hervorgehobenen positiven Merkmale Spajdans erweisen sich, den Ausführungen Sankorys gemäß, als Trug. Er hält Spajdan einen Spiegel vor, indem er in zynisch-ironischer Weise seine Wünsche und Sehnsüchte beschreibt und damit Spajdans gute Taten als Eitelkeit und Schein entlarvt. Sankory kennt Spajdans Gedanken und private Erinnerungen³²³. Das scheinbar gute Wesen Spajdans ist eine Maske, das Auftreten Sankorys eine Demaskierung.

„[...] kdy se d e m a s k o v a l jako uzurpátor mojí bytosti, ne! – jako domnělá determinanta mého osudu“;

„[...] byl jsem všecek líbezně usměvavou m a s k o u “ (D: 213 und 229; Hervorh. S. W.).

³²¹ „[...] můj šikovatel, vyřizuje mi jednou Sankoryho služební vzkaz, dovolil sobě nevinný žert: Pane poručíku, vzkazujete si“ (D: 225) – „[...] als mein Feldwebel mir einmal dienstlich etwas von Sankory ausrichtete, erlaubte er sich einen harmlosen Scherz: Herr Lieutenant, Sie schicken mich zu sich“ (DG: 169).

³²² Das Bild des e i n e n Herzens verbindet Rutte im Zusammenhang mit der Erzählung *Blahosklonný den* (ebenfalls in *Ltice*) mit der Philosophie des Unanimismus (vgl. Rutte 1919: 135). Auch Salomo Friedlaender sinniert über das „ungeteilte Herz“ als „das Herz der Welt“ (Friedlaender 1918: 51).

³²³ Vgl. auch den Bericht über die Witwe Trautweinová (D: 231) oder die Wiederholung aller Namen, die sich Spajdan zur Beschreibung seines unverdienten Glücks in Gedanken selbst gibt (D: 229 und 230).

„[...] da er sich als Usurpator meines Wesens, nein! – als angebliche Determinante meines Schicksals e n t p u p p t hatte“;

„[...] ich war durch und durch eine lieblich lächelnde M a s k e“ (DG: 154 und 173; Hervorh. S. W.).

Hier offenbart sich Spajdans Grundkonflikt zwischen seinem äußeren, vorgetäuschten Ich, dem ‚homme extérior‘, und dem eigentlichen Ich, dem ‚homme intérieur‘³²⁴. Dem Begriff des homme extérior steht der Begriff der Persona C. G. Jungs sehr nahe. ‚Persona‘ wird verstanden als „[...] ein Funktionskomplex, der aus Gründen der Anpassung oder der notwendigen Bequemlichkeit zustande gekommen, aber mit der Individualität nicht identisch ist. Er bezieht sich ausschließlich auf das Verhältnis zu den Objekten, zum Außen“ (Jacobi 1986: 36)³²⁵.

Die Maske dient als Doppelgänger-Requisit auch dem ‚homme extérior Josef Černý‘ in der Erzählung *Netečný divák*. Sein Nachtleben inszeniert er unter der Larve eines Pariser Halbwelt-Apachen. Gleichzeitig verbindet sie ihn mit seinem Vater, der allerdings im Gegensatz zu Josef sie zu tragen als Zwang empfindet (ND: 17). Bei seinem Sohn stoßen wir dagegen auf eine Art willentlicher Selbstinszenierung („vychoval jsem se“, ND: 25). Dies unterscheidet Černý deutlich von literarischen Figuren wie Dr. Jekyll, der in R. L. Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) unter dem psychischen Zwang steht, sich in den mordenden Mr. Hyde zu verwandeln, oder von dem Juwelier Cardillac in E. T. A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi* (1819), der des Nachts die tagsüber verkauften Schmuckstücke zurückstiehlt. Diese beiden Doppelgängergeschichten scheinen sich für einen Vergleich mit *Netečný divák* bei dem Stichwort ‚Spaltung in Tag- und Nachtleben‘ zunächst anzubieten. Miroslav Rutte bezeichnet Černý so auch als einen „Bru-

³²⁴ Die Begriffe gehen auf A. Stocker zurück. Ihnen sind „le masque‘ bzw. ‚le double‘ als Korrelate zugeordnet, die z u s a m m e n die Persönlichkeit ausmachen“ (Hildenbrock 1986: 130; Hervorh. im Original).

³²⁵ An dieser Stelle möchte ich noch einmal den Aspekt der Homosexualität aufgreifen. Die Aufforderungen, ‚zu sich selbst zu stehen‘, seinen innersten Wünschen und Gefühlen Ausdruck zu verleihen („Já toužil po vás, vy po mně. Či neočekával jste zázrak od splnění chtíčů, o nichž nikdo nevěděl, ani vy sám?“, D: 230 – „Ich habe mich nach Ihnen geseht und Sie sich nach mir. Haben Sie etwa nicht von der Befriedigung der Triebe, von denen niemand wußte, nicht einmal Sie selbst, ein Wunder erwartet?“, DG: 173) und die Wortwahl aus dem Bereich der Erotik („sblížovací pokusy“, D: 220 – „Annäherungsversuche“) lassen vermuten, daß *Dvojníci* zusätzlich eine homoerotische Beziehung im Konflikt gesellschaftlicher Moralkonventionen chiffriert. Diese Überlegung verfolge ich hier aber nicht weiter, sondern verweise bzgl. solcher Sichtweisen auf Kap. 3.3.

der von Stevensons Herrn Jekyll“ (Rutte 1919: 129). Bei näherer Betrachtung erweist sich dies aus Gründen der oben genannten bewußten Inszenierungen unterschiedlicher Existenzformen jedoch als Trugschluß.

Spaltung und Spiegelmotiv

„Identität“ als Sujet und „Polarität“ als Fabel konstituieren *Dvojníci*. Es gilt die Frage zu verfolgen, die Spajdan an exponierter Stelle, am Ende der Erzählung so formuliert:

„Čím však byli jsme my dva? A posléze: kdo mi kdy poví, čímže jsem býval a čímže jsem?!“ (D: 237).

„Was aber sind wir beide gewesen? Und zuletzt: Wer wird mir je sagen, was ich war und was ich jetzt bin?!“ (DG: 182).

Die Identitätsverschmelzung der beiden Personen, deren Namen bezeichnenderweise mit dem gleichen Buchstaben beginnen, vollzieht sich in zwei Schritten: in der Spaltung Spajdans und dem Tod Sankorys. Der erste Schritt zur Aufhebung der Doppelung vollzieht sich über das Zwischenstadium der inneren Spaltung Spajdans.

„Ale nyní jsem si uvědomil, že pohled naň vzbouzí nevolnost dobře povědomou: tot' lehká závrat', jímající člověka, jenž po delší dobu napjatě hledí na svůj obraz v zrcadle. Chůva mě varovala: říkala, že se tomu, kdo večer hledí do zrcadla, zjevuje čert. Nikdy se mi nezjevil. Vím však, často že jsem za takovýchto dlouhých zpytování pojednou pocítil, jako bych se dvojit a jako by obě mé polovice se odcizovaly, nemohouce přemoci vzájemný hluboký odpor. Ano, tak tomu bylo i nyní [...]“ (D: 226; Hervorh. S. W.).

„Nun aber wurde mir bewußt, daß sein Anblick ein gutbekanntes Unwohlsein hervorrief: ein leichtes Schwindelgefühl nämlich, wie es einen überkommt, wenn man längere Zeit angespannt sein Spiegelbild betrachtet. Meine Amme hatte mich gewarnt: sie pflegte zu sagen, daß demjenigen, der abends in den Spiegel schaut, der Teufel erscheint. Mir ist er nie erschienen. Ich weiß jedoch, daß ich, wenn ich in die Beobachtung meiner selbst vertieft war, oft das Gefühl hatte, als würde ich mich spalten, als würden meine beiden Hälften sich einander entfremden, da sie ihren tiefen, wechselseitigen

Widerwillen nicht überwinden konnten. Ja, so war es auch jetzt [...]“ (DG: 170; Hervorh. S. W.).

Die Stelle ist kein Einzelfall im Œuvre Weiners. In *Lazebník* sinniert das Sprecher-Subjekt über das „Spiegelgefängnis“ und führt aus:

„Patřím-li do něho utkvěle a dlouze, nastane – ó, kolikrát už jsem toho zkusil! – jedna svou krátkostí nekonečná a svou hrůzou osvobozující chvíle, kdy se obraz můj vytratil a kdy pocínovaná plocha, jež ho byla snědla, zeje podivuhodným prázdňem, kam beze stopy vsakuje vše to, čím jsem sebou, až zbude jen docela nezvratná jistota, že nejsem nic víc než nejmějším svým znamením. Tomu říkáme nanebevzetí“ (L: 97; Hervorh. S. W.).

„Schau ich länger unverwandt hinein, so tritt – oh, wie oft habe ich das schon versucht! – ein in seiner Kürze unendlicher und in seinem Grauen befreiender Augenblick ein, in dem mein Bild sich verliert und in dem die verzinnte Fläche, die es verschluckt hat, als wundersame Leere gähnt, in der spurlos all das versickert, w o d u r c h i c h i c h b i n , bis nurmehr die unumstößliche Gewißheit bleibt, daß ich nichts weniger und nichts mehr bin als mein treuestes Zeichen. Das nennen wir Himmelfahrt“ (B: 156; Hervorh. S. W.).

Spiegelmetapher und Doppelgängermotiv sind eng miteinander verknüpft³²⁶. Der Spiegel illustriert den psychischen Vorgang der Spaltung, die sich in Spajdan vollzieht, denn er „kündigt Krisenerscheinungen an und beleuchtet Störungen des Persönlichkeitszentrums. Er verdeutlicht die Furcht vor dem Persönlichkeitsverlust [...] und die Todesangst“ (Daemmrich/Daemmrich 1987: 293). Wie in einem Spiegel erlebt Spajdan die Zersetzung des Ich: „Rozpadal jsem se vnitř“ (D: 226) – „Ich zerfiel innerlich“ (DG: 170).

„Der Doppel-Gänger resultiert aus der Ich-Verdoppelung an sich [...]. Die Verdoppelung einer Einheit ist aber undenkbar ohne deren Spaltung; und so schließt die Ich-Verdoppelung auch schon immanent eine Ich-Spaltung in sich ein – sei es als simultane Bewußtseinsentzweiung, wobei zwei verschiedene Bewußtseinsstrukturen im selben Ich gleichzeitig nebeneinander existieren – sei es als sukzessive

³²⁶ „Wenn aber die Rolle des Doppelgängers darin besteht, das gewohnte Bild vom eigenen Ich zu korrigieren, so bietet sich der Vergleich mit dem Spiegelbild an“ (Hildenbrock 1986: 175; Hervorh. im Original).

Aufeinanderfolge von zwei abgetrennten, sich völlig fremden Bewußtseinsformen im gleichen Menschen“ (Reber 1964: 40).

Weiner variiert hier traditionelle Doppelgänger motivik. Der Doppelgänger Sankory war vor der Spaltung da. Er ist nicht, wie zu erwarten wäre, das sich verselbständigende Spiegelbild. Der Spiegel wird als Vergleich herangezogen, der Blick in Sankorys Augen wirkt wie der Blick auf das eigene Spiegelbild. Solcherlei Substitutdoppelgänger wie Spiegelbilder und die oben erwähnte Marionette spielen in Erzählungen Weiners zwar eine Rolle, aber nicht die Hauptrolle³²⁷. Die mittels der Spiegelmetapher explizierte Persönlichkeitsspaltung Spajdans wird begleitet von dem typisch romantischen Moment des ‚Schwindens der Sinne‘. Spajdan ist krank, er fiebert. Auf den suggestiven Appell Sankorys „Tak se na mě podívejte!“ (D: 226) – „So schauen Sie mich

³²⁷ Vergleichbares läßt sich bei Gogol' und Dostoevskij, Meistern der offensichtlichen wie subtilen Doppelung, beobachten. Vgl. folgende auffällige Parallelen: Das zweite Kapitel aus Gogol's *Nos* beginnt: „Kolležskij asessor Kovalev prosnulsja dovol'no rano i sdelał gubami: ‚brr...‘, – što vseгда on delal, kogda prospalsja, choťja sam ne mog rastolkovat', po kakoj pričine. Kovalev potjanulsja, prikazal sebe podat' nebol'šoe, stojavšee na stole, z e r k a l o “ (Gogol' 1938: 52; Hervorh. S. W.) – „Der Kollegienassessor Kovalev erwachte ziemlich früh und machte mit den Lippen: ‚brr...‘, – was er immer tat, wenn er aufwachte, obwohl er selbst nicht erklären konnte, aus welchem Grunde. Kovalev reckte sich und gab Anweisung, ihm einen nicht sonderlich großen S p i e g e l zu geben, der auf dem Tisch stand“.

Das erste Kapitel in Dostoevskijs *Dvojniki* beginnt: „Bylo bez malogo vosem' časov utra, kogda tituljarnyj sovetnik Jakov Petrovič Goljadkin očnulsja posle dolgogo sna, zevnul, potjanulsja i otkryl nakonec soveršenno glaza svoi [...] Vyprygnuv iz posteli, on totčas že podbežal k nebol'šomu kruglen'komu z e r k a l ' c u , stojaščemu na komode. Choťja otrazivšajasja v zerkale zaspannaja, podslepovataja i dovol'no oplešivevšaja figura byla imenno takogo neznačitel'nogo svojstva, [...], no, povidimomu, obladatel' ee ostalsja soveršenno dovolen vsem tem, što uvidel v zerkale“ (Dostoevskij 1972: 109f.; Hervorh. S. W.) – „Es war fast acht Uhr morgens, als der Titularrat Jakov Petrovič Goljadkin nach einem langen Schlaf erwachte, gähnte, sich reckte und schließlich völlig die Augen öffnete. [...] Nachdem er aus dem Bett gesprungen war, lief er gleich zu dem kleinen runden S p i e g e l , der auf der Kommode stand. Obwohl die verschlafene, kurzsichtige, ziemlich kahlköpfige Gestalt, die ihm der Spiegel zurückwarf, einen so unbedeutenden Eindruck machte, [...] so war doch ihr Besitzer mit allem, was er im Spiegel erblickte, recht zufrieden“.

Im Falle Dostoevskijs erklärt Reber das marginale Auftreten eines Spiegels mit der übergroßen Macht, die der als real empfundene Doppelgänger über den Helden erlangt hat, so daß die „Vor- und Halbstufen“ wie Porträt, Büste, Spiegelbild, die „ohnehin schon schwächeren Brüder{...}, d[ie] Nebenformen des Doppelgängertums“, kaum mehr Eindrucks-kraft besitzen (Reber 1964: 71).

an!“ erfrieren ihm die Worte und das Zimmer verdunkelt sich³²⁸. Diese geheimnisvolle und mystische Atmosphäre begleitet die Persönlichkeitsspaltung, bei der Spajdans Willen paralyisiert wird.

„A cítil jsem, že vůle má je paralysována, jako bývala před zrcadlem. Rozpadal jsem se vnitř. Na tu chvíli byl jsem jeho nevolníkem“ (D: 226).

„Und ich spürte, wie mein Wille gelähmt war, wie jeweils vor dem Spiegel. Ich zerfiel innerlich. In diesem Moment war ich sein Leibeigener“ (DG: 170).

Die letzte Stufe der Beziehung Spajdans zu Sankory beginnt mit dem Gefühl, ein Höriger, ein Willenloser zu sein. Sankory „bezwingt [...] das fröhliche, sonnige Wesen Spajdans („zmáhá [...] veselý, slunečný naturel“, D: 226), so daß Spajdan zunehmend auch eine innerliche Ähnlichkeit mit Sankory entwickelt – bis letztlich nur noch von einer psycho-physischen Person gesprochen werden kann.

Doppelgänger:

Indikatoren für Schuld und Erlösung

Spajdan und Sankory apostrophieren einander als „Erlöser“ („vykupitel“, D: 224 und 233). Auffälligerweise übernimmt jeder für den anderen diese Aufgabe. Es stellt sich die Frage nach Ursache und Wesen der Erlösung. Worin besteht die Erlösung? Und warum ist Erlösung notwendig? Worin liegt die Schuld, von der Spajdan und Sankory erlöst werden müssen?

In der Erscheinung eines Doppelgängers offenbart sich die „Angst vor der eigenen Schuld“ (Reber 1964: 41; Hervorh. S. W.). Dieses Schuldempfinden verteilt sich auf die Fraktur-Menschen Spajdan und Sankory antithetisch³²⁹.

³²⁸ „[...] zmrazilo má slova a zatemnilo pokoj [...]“ (D: 226). Das Bild erinnert an den ‚eisigen Lufthauch‘, der als typischer Hinweis auf den Tod genannt wird (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1987: 314).

³²⁹ Sankory bezeichnet Spajdan als „člověk kusý“ (D: 13) – „Stück-“ oder „Fraktur-Mensch“. Vgl. bei diesem Begriff die Namenssymbolik bei Dostoevskij. Unweigerlich denkt man an Raskol'nikov: ‚raskol‘ bedeutet Riß, Spalte, Spaltung. Raskol'nikov ist also ein Gespaltenner, so wie Spajdan ein Fraktur-Mensch ist, unvollständig und gespalten.

Sankory ist nicht fähig, trotz seiner Bemühungen Gutes zu bewirken (vgl. D: 234), Spajdan dagegen fällt alles unverdient zu. Er sehnt sich im Gegenteil nach der Herausforderung seines glücklichen Schicksals:

„Horoucně jsem dychtil po katastrofě [...] kdesi hluboko závidíval jsem lidem, jež si bozi vybrali, aby nesli stopy jejich závistivé nelásky. Přál jsem si ztroskotání“ (D: 229).

„Ich wartete bereits begierig auf die Katastrophe. [...] irgendwo tief in meinem Inneren beneidete ich Menschen, die von den Göttern auserwählt waren, Spuren ihres neiderfüllten Hasses zu tragen. Ich wünschte mir ein Scheitern“ (DG: 172).

So findet jeder im anderen seine Entsprechung, doch ist sich Sankory der Bedeutung ihres Treffens wesentlich bewußter als Spajdan. Er empfindet sich seit jeher als ‚halb‘, als ein Mensch, in dessen Inneren ein Duell zweier diametral entgegengesetzter Wesen ausgetragen wird („Ale člověk jako já, zmítán bojem dvou bytostí [...]“, D: 233). Erst durch das Treffen mit Spajdan erfährt Sankory eine Entschädigung für seine Leiden an der Zerrissenheit.

„Jsem odškodněn za všechna utrpení“ (D: 233).

„Ich bin für all mein Leiden entlohnt worden“ (DG: 178).

Ähnliches findet sich auch in *Netečný divák*. Für Josef Černý liegt der eigene Identitätsentwurf bereits plural vor. Anders als Sankory inszeniert Černý seine Doppexistenz – „Nebyl jsem rozpolcený, nýbrž jen podvojný“ (ND: 38) – „Ich war nicht gespalten, sondern nur doppelt“ – in einem bewußten Erziehungsakt wie ein ‚dandystisches Spiel‘ (vgl. ND: 25)³³⁰.

Obwohl *Dvojníci* das Moment spielerischer Leichtigkeit eines Josef Černý fehlt, weisen beide Erzählungen Parallelen in der Personenkonstellation und Personencharakterisierung auf. Ludvík Marek beschuldigt Černý, ein „Gaukler

³³⁰ „Žít, Ludvíku, žít – tolika životy, kolika lze, ale žít je všechny a vědět si s každým rady! A mně bylo, že jich mám tolik ve své hrudi, tolik svářících se a utloukajících se navzájem! Vybaviti je, ó vybaviti je – a potýkati se poctivě se každým!“ (ND: 20f.; Hervorh. im Original) – „Leben, Ludvík, leben – so viele Leben wie nur möglich, aber alle l e b e n und sich mit jedem zu helfen wissen! Und mir war, als hätte ich ihrer viele in meiner Brust, viele miteinander hadernde und sich gegenseitig erschlagende! Sie befreien, oh, sie befreien – und ehrlich mit ihnen kämpfen!“ (Z: 24).

des Lebens“ zu sein („kejkliv život“, ND: 28), Sankory wirft Spajdan oberflächliches, egoistisches Verhalten vor. Darin bestehe Spajdans unbewußte, individuelle Existentialschuld:

„Před věčnou spravedlností jste horší mě, vezte to tedy. Neboť já – neschopen zla, sugeroval jsem je pouze; vaše šťastnější složení dovolilo vám lháti dobro. Ale konal jste je? Byl jste dobrý? Ukažte mi jediný dobrý skutek, jedinou obět’!“ (D: 231).

„Vor der ewigen Gerechtigkeit sind Sie schlimmer als ich, das sollten Sie wissen. Denn ich – unfähig Böses zu tun, habe es nur suggeriert; Ihre glücklichere Veranlagung hat Ihnen das Gute vorzutäuschen ermöglicht. Aber haben Sie es verwirklicht? Sind Sie gut gewesen? Zeigen Sie mir eine einzige gute Tat, ein einziges Opfer!“.

Hier entbrennt ein geradezu religiöser Thesenstreit über den Erwerb von Schuld. Ist erst die vollzogene Tat anklagbar oder bereits der Gedanken (vgl. z. B. Matth. 5, 21-22 und 27-28)? Sankory vertritt die These von der ‚Tat‘, sowohl der guten, die einen näher zu Gott bringt, als auch der bösen Tat, die einen von Gott entfernt. Als Religion des Werkes, der Tat bezeichnet Vilém Flusser das Judentum, den Katholizismus als eine Religion der Tat und des Glaubens („opera et fides“, Flusser 1995: 42). In *Netečný divák* fordert Ludvík Marek Josef Černý zu einer Tat auf, nach der er glauben wird. Černý wählt den Tod als absolute Tat (ND: 28f.). Augenscheinlich wird in *Netečný divák* religiöse Terminologie benutzt: Černý leidet, sucht „Trost“ und „Erlösung“ von seinen „traurig unschuldigen Sünden“, will nicht mehr „unbefleckt im Schlamm waten“³³¹. Seine homoerotischen Neigungen bezeichnet Černý als „mrzká zpověď, [...] a není hříchu“ – „schändliche Beichte, [...] aber keine Sünde“, Verlaines Gedichtsammlung *Sagesse* als „modlitba“ – „Gebet“ (ND: 21 und 22). Allerdings wirkt die These überzeugender, die religiöse Terminologie begründe sich in der manierierten Stilrichtung der Dekadenz und nicht in einem vom Glauben inspirierten religiösen Diskurs. Der in *Netečný divák* zum Ausdruck kommende „Lebensstil um die Jahrhundertwende“ wertet Ulrike Peters (im Hinblick auf den jüdischen Schriftsteller Richard Beer-Hofmann) als „Symptome der Assimilation“ (Peters 1993: 79).

³³¹ „Ale vím, co jsem vytrpěl já“ (ND: 20); „Dusil jsem se jimi, a přece – miloval své smutně nevinné hříchy“ (ND: 18); „[...] brodím se blátem neposkvěněn“ (ND: 20).

Das Judentum wird häufig definiert als eine Religion, der eine gewisse Dialektik inhärent ist, die nicht wie im Christentum über die Synthese ‚Jesus Christus‘ gelöst werden kann. Gott, der zwar Schöpfer ist, aber sich nicht innerhalb der Schöpfung zeigt oder gar mit ihr gleichgesetzt werden kann, gilt als „reality behind all appearance“. Gott wird als „oneness and unity“ verstanden und gleichzeitig als „totally other“ dem Menschen entgegengesetzt (Unterman 1981: 21). Zu Gott, dem ganz Anderen, kommt man nur über den Anderen, den Menschen, das ‚Du‘ (Buber).

„Seinem Wesen nach ist es [= das Judentum; S. W.] weder eine Weltanschauung noch eine Moral, sondern die Konfrontation mit dem Anderen“ (Flusser 1995: 82).

Das Doppelgängermotiv, insbesondere wie es in *Dvojníci* auftritt, wirkt im Kontext eines jüdisch-christlichen Synkretismus erhellend. Trotz der Tatunterstellung Sankorys bleibt Spajdan substantiell unschuldig:

„Ale o to jde, že přesto přese vše jste skutečně sobě zachoval srdce čisté; že všemu tomu navzdory přece jen jste směl býti pravým utěšitelem; že opravdu jste rozháněl mraky a že navzdory hříchům, falším, nevěrám jste byl nevinný“ (D: 232).

„Es geht aber darum, daß Sie allem zum Trotz für sich ein wirklich reines Herz bewahrt haben; daß Sie allem zum Trotz ein echter Tröster haben sein dürfen; daß Sie tatsächlich Wolken verjagt haben und trotz Sünde, Falschheit und Treulosigkeit unschuldig waren“ (DG: 176).

Da seine egoistischen Taten offensichtlich nicht als Existentialschuld gewertet werden, und Spajdan wohl – überspitzt formuliert – über einen Fond ‚ontischer Unschuld‘ verfügt, befinden wir uns wieder mitten in den Überlegungen Martin Bubers, wie ich sie im Kapitel zuvor dargelegt habe (vgl. Buber 1962). In den Ausführungen Sankorys zur Schuld scheint zudem die jüdische Vorstellung der Gerichtshöfe durch. Der Schuldige ist in der Lage, seine Schuld zu reduzieren, z. B. durch ein Geständnis. Sankory betont die Nicht-Anwesenheit des Gerichtes durch ihr Zusammentreffen:

„Ó, nestojím tu před vámi jako soudce, nikterak!“ (D: 232).

„Oh, ich stehe hier nicht als Richter vor Ihnen, auf gar keinen Fall!“ (DG: 176).

Doch stellt sich die Frage, ob Spajdan überhaupt geständnisfähig ist. Als nur eine Seite einer Persönlichkeit, der sozusagen das Gewissen fehlt, ist er gar nicht schuldigfähig. Die Schuldunfähigkeit wird möglich aufgrund der Existenz Sankorys, der gemäß dem „líc a rub“-Verständnis ihrer komplementären Persönlichkeit alle Schuld und alles Unrecht Spajdans auf sich nimmt.

„Ten, který zde kráčel podle mě, smutný jako odsouzenec, přestože řekl o mně zahanbující pravdu, zatímco já stále ještě kráčel s hlavou zdviženou, vpravdě o své vině nepřesvědčen, pln slunečných nadějí i v tomto tak smutném večeru, to byl někdo, kdo kvůli mému nezaslouženému štěstí vzal na svoje bedra všechnu křivdu mou. [...] můj vykupitel“ (D: 233).

„Derjenige, der da neben mir schritt, traurig wie ein Verurteilter, obwohl er die beschämende Wahrheit über mich ausgesprochen hatte, wogegen ich noch immer erhobenen Hauptes einherging, wahrlich nicht überzeugt von meiner Schuld und erfüllt von sonniger Hoffnung auch noch an einem so traurigen Abend, er war jemand, der meines unverdienten Glücks wegen all mein Unrecht auf sich geladen hatte. [...] mein Erlöser“ (DG: 177).

Die Auseinandersetzung mit der unverschuldeten Schuld und dem unverdienten Glück, mit der Problematik einer ungerechten Verteilung von Leiden und Harmonie führt erneut zu Dostoevskij. In *Brat'ja Karamazovy* thematisiert Ivan die irdische Ungerechtigkeit in einem Dialog mit seinem Bruder Aleša, erweitert sie jedoch auf die Frage nach dem Preis der himmlischen Harmonie, der ihm im Leiden Unschuldiger zu hoch erscheint (vgl. Dostoevskij 1976, Bd. 14: 222). Um das Maß des Unrechts zu verdeutlichen, wählt Ivan die Leiden unschuldiger Kinder (vgl. auch *Vůz*, Kap. 3.4):

„Esli oni na zemle tože užasno stradajut, to už, konečno, za otcov svoich, nakazany za otcov svoich, s-evšich jabloko, – no ved' éto rassuždenie iz drugogo mira, serdca že čelovečeskomu zdes' na zemle neponjatnoe. Nel'zja stradat' nepovinnomu za drugogo, da ešče takomu nepovinnomu!“ (Dostoevskij 1976, Bd. 14: 216f.).

„Wenn sie auf Erden auch schrecklich leiden, so sicherlich wegen ihrer Väter, sie werden bestraft für ihre Väter, die vom Apfel aßen, – doch das ist eine Erwägung aus einer anderen Welt, dem menschlichen Herzen hier auf Erden unbegreiflich. Es

darf ein Unschuldiger nicht anstelle eines anderen leiden, noch dazu so ein Unschuldiger!“.

„Leiden“ wird bei Dostoevskij eindeutig mit der Erbsünde verknüpft, die, obwohl verschiedentlich bei Weiner problematisiert, in *Dvojnici* nicht thematisiert wird. Die Schuld – ontisch und existential – bleibt an die beiden Doppelgänger individuell gebunden. Ihre Entstehung ist nicht religiös motiviert. Weiner entscheidet die ungerechte Verteilung bereits im Diesseits, indem er Spajdans und Sankorys Eigenschaften – und somit Schuld und Unschuld – im Moment des Todes Sankorys in eine geistige Symbiose münden läßt. Spajdan stirbt nicht als Sühne seiner Schuld, sein Urteil lautet, die negativen Seiten, die Schuld Sankorys auf sich zu nehmen. Der unbeschwerte, unbewußte Spajdan wird zu einem Ahasver, der ebenso als Strafe für seine „Unbewußtheit“, sein „Unverständnis“ nicht sterben durfte³³².

Der Prozeß der Identitätsfindung, der der Erzählung inskribiert ist, vollzieht sich im Wesentlichen über die Momente von Schuld und Tod. Wie bereits ausgeführt, gehört C. G. Jung zufolge zum erfolgreichen „Prozeß der ‚Individuation‘, der ‚Verwirklichung des Selbst‘, die Integrierung des Bösen als Vereinigung der Gegensätze in der Psyche“ (Buber 1962: 478). Doch erst im Moment der Annahme „wird der Träger der Schuld von dem Schauer des Identischseins mit sich selbst heimgesucht. Ich, bekommt er zu wissen, der ich ein anderer bin, bin derselbe“ (Buber 1962: 479).

„Es ist der Fall der Verschmelzung zweier ganz realer Personen zu einer mystischen Einheit. Die zweite Doppelgängerform bildet das genaue Gegenstück zur ersten: Während wir dort eine Aufsplitterung einer Einheit in eine Zwei- oder Vielheit vor uns hatten, wird hier im Gegenteil die Zweiheit zur Einheit zusammengefügt“ (Reber 1964: 49).

Solcherlei „Heils- und Erlösungsmythen“ kennzeichnen Renate Lachmann zufolge in einem hohen Maß Doppelungs- und Spaltungsmotive.

„Die Wiederholung in der Doppelung garantiert Unsterblichkeit, Wiederkunft des gleichen etc. Beide Modelle, die im literarischen Motiv zusammenwirken, verwei-

³³² Goethe zeichnet Ahasvers charakterliche Veranlagung ähnlich wie wir sie von Spajdan kennen: „Weil er nun, bei offener Werkstatt, sich gern mit den Vorbeigehenden unterhielt, sie neckte und [...] jeden auf seine Art anregte, so verweilten die Nachbarn und andre vom Volk gern bei ihm“ (Goethe: *Ein wunderlicher Einfall*. In: *Ahasvers Spur* 1995: 18).

sen auf die Hintergrundfigur der Einheit, Eintracht, Integration [...]“ (Lachmann 1990: 465).

Der Fraktur-Mensch, „člověk kusý“ (D: 13), erhebt sich zum Ideal, das für einen dem Unanimismus zugeneigten Dichter stets die Verschmelzung aller Gegensätze in einem Ganzen sein muß, im Absoluten (vgl. Rutte 1919: 134 und Chalupecký 1947: 23).

Tod, Absolutum und Identität

„Das Absolute ist [...] bloß innen, d. h. indifferent; und es ist erst innen, wenn man dort nicht mehr differenzierter Mensch ist. Menschen sind nur Apparate, Marionetten der subjektiven Indifferenz, lebendig scheinende Sachen, elektrisierte Leichen“ (Friedlaender 1918: 201)

Das Moment der absoluten Aufhebung jeglicher Differenz ist der Tod. In *Dvojníci* und *Netečný divák* folgt Weiner dem Muster, daß Doppelgängergeschichten stets auf die Frage von Leben und Tod hinauslaufen.

„Da [...] der Doppelgänger als Zerstörer des Individualbewußtseins, also des eigentlichen Ich, auftritt, ist eine ausgeprägte Todesangst mit ihm verbunden, Angst vor der Zersetzung der Persönlichkeit, Existenzangst im eigentlichen Sinne“ (Reber 1964: 41).

Sankory erfüllt die typische Doppelgängerfunktion des Künders eines nahen Todes. Dem Plural *Dvojníci* gerecht werdend, steht zu Anfang nicht fest, wer sterben wird (D: 233). Die Aufgaben werden sozusagen zwischen Sankory und Spajdan aufgeteilt: ist der eine Kündler, obliegt es dem anderen, zwischen Leben und Tod zu wählen. Spajdan entscheidet sich für das Leben, wohl wissend, daß er damit den Tod Sankorys beschließt:

„Život!“ vydechl jsem v roztoužení. [...] ‚život přese vše.‘
 ‚Víš však, že to lze jen za cenu mé smrti?‘
 ‚Vím!‘» řekl jsem ledově a přivřel oči“ (D: 234).

„Das Leben!“ hauchte ich sehnsuchtsvoll. [...] ‚das Leben trotz allem.‘
 ‚Weißt Du aber, daß dies nur um den Preis meines Lebens möglich ist?‘
 ‚Ich weiß,‘ sagte ich eiskalt und schloß die Augen“ (DG: 179).

Die Todessymbolik des Doppelgängermotivs geht also über die Funktion des Doppelgängers als Todesbote hinaus, er kann zum aktiven Todesbringer werden, zum Subjekt des Todes, oder aber zum Objekt des Todes, indem er letztlich selbst umkommt. Zwar ist es wie gewohnt der Tod, der Doppelgänger entscheidet, doch wird der gängige Topos vom Duell³³³, vom Zweikampf zwischen dem Protagonisten und dem Doppelgänger, in dem Moment variiert, in dem Sankory Spajdan zu erschießen droht: eine dritte Macht, der Krieg, der in diesem Zusammenhang als metaphysische Größe gesehen werden kann, vollendet, was Sankory vorausgesagt hat: „Der Tod wird zwischen uns entscheiden“ – „Smrt mezi námi rozhodne“ (D: 234). Sankory trifft eine feindliche Kugel („Ti tam' mu postřelili hlavu“, D: 237). Beim Anblick der Leiche vermeint Spajdan, sich selbst als Toten zu sehen.

„A já naň hleděl, na mrtvého; a náhle padl na mě pocit – tak nějak zemitě těžký pocit – že jsem mrtev sám“ (D: 237).

„Und ich schaute ihn an, den Toten; und plötzlich überkam mich ein Gefühl – ein erdhaft schweres Gefühl –, selbst tot zu sein“ (DG: 182).

Auch in Platons *Symposion* ist vom gemeinsamen Sterben die Rede:

„[...] so daß ihr, [...] solange ihr lebt, beide zusammen als einer lebt und, wenn ihr gestorben seid, [...] nicht zwei, sondern, gemeinsam gestorben, ein Toter seid“ (Platon 1974: *Symposion* 192e; Hervorh. S. W.).

In gewisser Weise setzt der Tod beiden ein Ende, Sankory ein physisches, Spajdan ein psychisches. Als Spajdan wieder zum Leben erwacht (D: 237)³³⁴, ist er nicht mehr derselbe wie vorher. Die Charaktereigenschaften Sankorys sind auf Spajdan übergegangen. Wenn Spajdan seine ‚In-Dividualität‘ im Sinne

³³³ Vgl. z. B. die Duellszenen in E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* und E. A. Poes *William Wilson*. In O. Wildes *The Picture of Dorian Gray* sticht Gray auf sein Porträt mit einem Messer ein, das am nächsten Morgen in seiner eigenen Brust gefunden wird.

³³⁴ Diese Stelle veranlaßt Heinrich Kunstmann wohl zu der Einschätzung, die Erzählung erweise sich „am Ende als Traum des Ich-Erzählers“ (Kunstmann 1974: 319). Eine solche Ansicht wird Weiner kaum gerecht. Die Flucht in die Traum-Konstruktion ist nichts als der schale Versuch, phantastische, irrationale Elemente einer Begebenheit in einen rational verständlichen Rahmen zu stellen.

einer geistigen Einheit bei der Spaltung verloren hat, so kommt es durch den Tod Sankorys zur **I d e n t i t ä t s v e r s c h i e b u n g**: Die Spaltung wird aufgehoben, beide Doppelgänger vereinen sich zu einer charakterlichen Einheit. Die Lebensgefahr, in die Sankory Spajdan bringt, läßt sich als Hinweis für den vollständigen Persönlichkeitsverlust deuten. Der Spaltungsakt (D: 226) wäre demnach nur der erste Schritt zur vollständigen, unheilbaren Ich-Spaltung gewesen, die im letzten Moment verhindert wird. Im Augenblick dieser Gefahr verliert zwar Spajdan seine Fröhlichkeit, erhebt sich jedoch vom ‚Fraktur-Menschen‘ zu einer in sich geschlossenen Persönlichkeit mit positiven und negativen Seiten.

„[Weinerove] dvojníci často ztělesňují protiklad racionality a iracionality, vědomí a podvědomí – a vytvářejí komplementární dvojice, v nichž smrtí jednoho se teprve druhý doplňuje, uceluje“ (Vlašín 1974: 431).

„[Weiners] Doppelgänger verkörpern oft den Gegensatz von Rationalität und Irrationalität, von Bewußtsein und Unterbewußtsein – und gestalten eine komplementäre Zweiheit, in der durch den Tod des einen der Andere erst vervollständigt, zur Ganzheit wird“.

Der Tod wirkt identitätsverschmelzend auch in Weiners Erzählung *Netečný divák*. Bereits bevor Černý mit seiner Lebensgeschichte beginnt, gibt es Hinweise auf eine mögliche personale Einheit. Die Äußerungen, die zu Ludvík Marek gemacht werden, sind wenige, doch von auffälliger Parallelität zu Josef Černý. Sie sind Landsleute, zwei Tschechen in Paris, bei beiden wird das ausgeprägte Kinn hervorgehoben (ND: 10 und 13). Der wie beiläufig erwähnte Umstand, der Schriftsteller Marek schreibe unter einem Pseudonym, rückt Marek das erste Mal in die Nähe der Černýschen Lebenskonzeption. Ein Pseudonym schützt den Schriftsteller vor der Preisgabe seiner Identität und ist somit nichts anderes als eine **M a s k e**. Černý maskiert sich ebenfalls für seine nächtlichen Streifzüge. Černý streunt als ‚apache‘ durch Pariser Stadtbezirke. Marek nimmt als Voyeur an nächtlichen Abenteuern teil. Die Vorliebe für das Gefährliche und Abenteuerliche, für Grenzerfahrungen des menschlichen Lebens, bringt die beiden zusammen. Marek selbst nennt seine nächtlichen Spaziergänge seine „zweite Existenz“ – „druhá existence“ (ND: 11). Marek führt also ein mit Černý vergleichbares Doppelleben, allerdings nicht als aktiv handelnder Part, sondern als passiver Beobachter.

Sowohl Josef Černý als auch Ludvík Marek werden mit Attributen der Halbheit, der Unvollständigkeit, der Gespaltenheit belegt. Marek wird bereits von seinen Bekannten als nur halb anwesend empfunden: „Er war gewissermaßen immer nur halb anwesend“ – „Byl vždy přítomen jen jaksi napůl“ (ND: 10). Zudem spürt Marek, obwohl Gleichgültigkeit seine hervorstechendste Eigenschaft sein soll, eine Unruhe, als ob es sich nicht nur um einen *a n d e - r e n* handeln würde, von dem Černý berichtet:

„Cítil jsem v sobě neklid, jako by se blížil osud. Hleděl jsem zažehnati tento pocit, říkáje sobě, že jde pouze o něho. Já jsem tu jen posluchačem – ničím více. Ale přesto bylo mi těžce a sklíčeně“ (ND: 16f.).

„Ich fühlte eine Unruhe in mir, als nahte das Verhängnis. Dieses Gefühl versuchte ich zu bannen, indem ich mir sagte, daß es ja nur um ihn ging. Ich bin hier nur Zuhörer – sonst nichts. Dennoch blieben Schwere und Beklommenheit“ (Z: 18f.).

Černý spricht die mögliche Identität zwischen beiden an, als Marek noch ihre Verschiedenheit unterstreicht, die sich seiner Einschätzung nach vor allem in einer offensiven (Černý) und einer defensiven Art (Marek) zeigt (vgl. ND: 13). Mareks Prinzip, nicht zu fragen, korrespondiert mit seinem Credo der Gleichgültigkeit. Obwohl neugierig, verhält er sich passiv.

„Přiznávám bez okolků, že zvědavost je první a hlavní pákou všeho mého konání. Věděti a poznati. ano; ale netázati se. nýbrž předstírati lhostejnost. A vlastně prostě tak: čekám, až věci se samy nabídnou. Věci – a lidé. Čekám, ale čekám horečně a horoucně a v očekávání vtavuji celý svůj život“ (ND: 14).

„Ich gebe ohne Umschweife zu, daß Neugier erste und wichtigste Motivation all meines Handelns ist. Wissen und erkennen, ja; aber nicht fragen, sondern Gleichgültigkeit vortäuschen. Und eigentlich einfach so: Ich warte, bis die Dinge sich selbst anbieten. Die Dinge – und die Leute. Ich warte, aber ich warte fieberhaft und inbrünstig und in diese Erwartung schmelze ich mein ganzes Leben ein“.

In dieser Schlüsselstelle zu Mareks Persönlichkeit verbirgt sich die Entsprechung zwischen den beiden Protagonisten. Černý gestaltet die Vielfalt seiner Existenz aktiv, zunächst in Träumen, dann in der Realität. Er arrangiert sie wie Schauspiele und ist sich selbst die Welt („sám v sobě světem“, ND: 23). Marek dagegen versteht sich als netečný divák, als unberührter, gleichgültiger

oder auch indifferenter Zuschauer³³⁵. Indifferent bedeutet differenzlos, ohne Unterschied, eben: Eins.

„[...] das ‚Selbe‘ ist Indifferenz, das ‚Andre‘ polar; oder: das ‚Andre‘ ist immer die Polarität des ‚Selben‘ [...]“ (Friedlaender 1918: 33f.).

Josef Černý erscheint Marek unvollständig, als ob es ihm an etwas gebrach (ND: 26). Dieses Defizit, von dem Černý weiß, ist Grund und Anlaß für seine Einladung an Marek (ND: 26). Marek ist derjenige, der Černý vervollständigen soll. Marek und Černý ergänzen einander, sind wie Spajdan und Sankory zwei Hälften eines Komplementär-Ichs (Begrifflichkeit nach Hildenbrock 1986). Marek und Černý benötigen einander, wie der Schauspieler des Zuschauers bedarf und umgekehrt.

Zuschauer- und Schauspielerstatus oszillieren. Nicht nur Marek, auch Černý ist ein aufmerksamer Beobachter. Konträre Lebensentwürfe wie *vita activa* und *vita contemplativa* lassen sich nicht eindeutig zuordnen. Ludvík Mareks ‚unberührter‘ Zuschauerstatus ist ein scheinbarer. Hinter der Disjunktion in Akteur und Beobachter verbirgt sich ein Paradigma der Moderne, das sich in Grundzügen bereits bei Adam Smith und seinem Entwurf des ‚impartial‘ findet:

„Der scheinbar traditionellen Selbstteilung des Individuums in einen ‚inneren‘ und einen ‚äußeren‘ Menschen entspringt das Doppelgängertum des Handelnden und Sich-Selbst-Zuschauenden“ (Kalisch 1996: 81; Hervorh. S. W.).

Wichtig ist am Zuschauerstatus das ‚desengagement‘, das Marek allerdings nicht stringent beibehält. Er ist nicht der außenstehende Dritte, der eine Kommunikationssituation beobachtet, um eine möglichst objektive Beschreibung abgeben zu können. Marek ist involviert in die Situation. Dem Baudelaireschen Dogma der „Selbstentzweiung in beobachtendes und erlebendes Ich“ folgend

³³⁵ Zu *Netečný divák* existieren zwei Übersetzungen in das Deutsche: *Der unberührte Zuschauer* (Künzel, 1968) und *Der gleichgültige Zuschauer* (Spitzbardt, 1992). Unter dem Gesichtspunkt, daß eine personale Grenze zwischen Černý und Marek im Sinne zweier getrennter Identitäten nicht eindeutig gezogen werden kann, ist es unbedingt geboten, „netečný“ mit „unberührt“ zu übersetzen, da das Verb „týkat se“ auch einen sinnlich-physischen und psychischen Kontaktbereich einschließt. Ich hatte bereits in Kap. 3.3.3 darauf hingewiesen.

(vgl. Gnüg 1988: 56), bedeutet der Selbstmord Josef Černýs nicht nur (im narrativen Rahmen) den einer objektiv anderen Person, sondern eine ‚fiktionale‘ Selbsttötung Mareks, d. h. eine Fiktion in der Fiktion.

„Josef Černý, [...] jenž žije dva různé životy a jehož jedna část je zároveň netečným divákem části druhé, není ničím jiným než zosobněním Markových vlastních podvědomých a zlých přání, jichž jeho svědomí nemá si odvahy přiznati“ (Rutte 1919: 129).

„Josef Černý, [...] der zwei verschiedene Existenzen lebt und dessen eine Seite gleichzeitig der unberührte Zuschauer der anderen Seite ist, ist nichts anderes als die Personifizierung Mareks eigener unterbewußter und böser Wünsche, die sein Gewissen nicht den Mut hat zu akzeptieren“.

Doch was hier psychologisch motiviert wirkt: Černý als Mareks ‚Es‘, sein Triebleben, wie es Rutte interpretiert, dringt bei Weiner zusätzlich immer zu einer metaphysischen Dimension vor. Der Selbstmord Černýs bedeutet eine Aufhebung aller Spaltung und Doppelung und vervollständigt Černý, dem es „an etwas gebrach“ („Černému něčeho se nedostává“, ND: 26). Hinter dem Wunsch Černýs nach Mareks *a b s o l u t e r* Freundschaft, die ihm durch den Tod zugesichert wird, verbirgt sich der Wunsch nach Unversehrtheit und Ganzheit und korrespondiert mit Vorstellungen, die Weiner mit dem Unanimismus teilt, jeder Mensch partizipiere an einer unteilbaren Allseele: „die Welt ist unteilbar und ganz in jedem Molekül“ – „svět je jeden nedělitelný a celý v každé molekule“ (ND: 29). Die „unlösbare Einheit von reflektierendem und reflektiertem Bewußtsein“, wie sie Husserl postuliert (vgl. Sartre 1982: 48), und die hier zuvor spielerisch auseinander dividiert worden war, ist durch Černýs *Tat* wieder hergestellt. Der ‚Sprung zwischen den Modalitäten‘ (Husserl), der Übertritt vom ästhetischen in das ethische Stadium (Kierkegaard) und die Veränderung, die Marek dadurch erfährt, zeigt sich in der Verschiebung im Wortgebrauch. Nicht mehr vom unberührten – *n e t e č n ý* –, sondern vom leidenschaftlichen Zuschauer – *n á r u ž i v ý* divák – ist die Rede (ND: 29). Marek gibt seine indifferente Distanz zugunsten einer engagierten Identifikation auf.

In beiden Erzählungen Weiners erhält der Tod also die Qualität eines *principium individuationis*: der Mensch wird erst ganz in seiner Identität durch den Tod.

„Tak smrtí vyvazuje u Weinera člověk ze své podvojnosti“ (Chalupecký 1947: 39).

„So wird der Mensch bei Weiner aus seiner Zweiheit durch den Tod befreit“.

Unter einem anderen Aspekt stellt ‚Tod‘ in *Dvojníci* und *Netečný divák* ein spezielles Verfahren dar, das innerhalb der Textstrukturen ähnlich einer Synapse wirkt. Betrachtet man die vom Tod sprechenden Textstellen in den beiden Erzählungen genauer, kann man exakt den Punkt fixieren, an dem ein „Diffundieren zwischen den Ebenen“ evident wird (vgl. D: 237 und ND: 29)³³⁶. Der Satz „Skácel se“ (D: 237) – „Er sprang“ figuriert geradezu als Indikator. ‚Tod‘ ist neben seinen extratextuellen Erlösungsfunktionen, die für Weiner eine dominante Rolle spielen, auch ein Kunstgriff, mit dessen Hilfe der Autor versucht, den Widerspruch empirisch – anti-empirisch resp. rational – irrational zu lösen, der einer rein mimetischen Kunst inhärent bleibt³³⁷.

Der Tod ist in beiden Texten die Schaltstelle, an der die Konstruktion von einer ‚geschlossenen Erzählung‘, deren prägnantestes Merkmal die Einbettung der Ereignisse in Rahmenerzählungen ist, in eine ‚offene Erzählung‘ umschlägt: der (eigentlich finale) Tod in *Dvojníci* bewirkt das Weiterleben einer Synthese aus dem Körper Spajdan und einem psychischen Konglomerat aus Spajdan und Sankory. In *Netečný divák* erhält der Tod ein spielerisches Element: der fiktive Wiedergänger Černý stirbt und taucht doch immer wieder auf; die Geschichte wird zu einem ‚perpetuum mobile‘.

„[...] život a smrt nejsou synonymy trvání a konce“ (K: 283).

„[...] Leben und Tod sind keine Synonyme für Fortdauern und Ende“.

Doppelgänger in poetogenetischer Funktion

Im Zusammenhang mit der kreisförmigen Textbewegung und den Doppelungen auf der Figurenebene gewinnt die Erzählung zusätzliche Bedeutung: Wie

³³⁶ Wolfgang Schwarz benutzte die Begrifflichkeit während des Symposions „Die 10er Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde“ unter der Leitung von H. Schmid vom 2. - 5. 11. 2000 in Potsdam.

³³⁷ Weiner ist kein Dichter einer mimetischen Kunst, sondern einer „analytischen“, er entdeckt die Welt „durch Dinge“ statt sie an Erzählhandlungen zu entfalten oder zu beschreiben. Jarmila Mourková sieht in der Analyse im Gegensatz zur Deskription eine grundlegende expressionistische Methode (vgl. Mourková 1988: 156 und 168).

bereits erwähnt, erfährt die zunächst traditionell anmutende Rahmengeschichte eine Funktionserweiterung dadurch, daß auch die Lebensgeschichte, die Josef Černý Ludvík Marek erzählt, motiviert und initialisiert wird durch die Konfrontation mit einem Anderen (auch wenn der Andere letztlich ein abgespaltenes Ich ist). Das Auftreten des Anderen setzt einen schöpferischen Prozeß in Gang. Die kreisförmige Textbewegung, Ludvík Marek im Kreise seiner Zuhörer → die Begegnung mit Josef Černý → Černýs Lebensbericht → Černýs Tat vor den Augen Mareks → Marek im Gesprächskreis, spiegelt die unterschiedlichen Textebenen hintereinander wie ein mehrfach geschliffener Spiegel.

Selbstbespiegelung, Selbstbetrachtung stehen am Beginn allen künstlerischen Schaffens. Ovids Narzißmythos ist ein Paradigma der Literaturgenese in Analogie zu dem griechischen Mythos von der Entstehung der Welt durch Dionysos' Schöpfungsspiegel. In Černý spiegelt sich Marek wie der Dichter in seinem Werk. Černý ist Mareks Werk. Und Marek wiederum wird zur Projektionsfläche für Weiner. Ohne den äußeren Übereinstimmungen übermäßige Aufmerksamkeit zu schenken, zeigt sich eine Parallele zwischen Marek und Weiner: Weiner lebt als tschechischer Schriftsteller in Paris und benutzt in seiner Anfangszeit Pseudonyme wie Marek (Štěpán Golev, Jan Bol; vgl. Kap. 2). Dem Zuschauerstatus Mareks entsprechend, nennt auch Chalupecký Weiner „un voyeur-spisovatelem“ (Chalupecký o. J.: *Neznámý krajan Franze Kafky*: 3).

Unter diesem Aspekt sind Doppelungen und Spaltungen poetogenetisch wirksam. Das heißt, eine Doppelungserzählung wie *Netečný divák* verschlüsselt in einem Sub- oder Paralleltext auch immer die eigene Entstehung im Sinne einer sich selbst erzeugenden Dichtungstheorie. Die Duplizität von ‚líc a rub‘ – von ‚Vorder- und Kehrseite‘, die ‚Simultaneität von Bejahen und Verneinen‘, die Weiner explizit in *Lazebník* (1929) formuliert, findet sich als Grundlage seiner Poetik bereits im Frühwerk. Oder wie Věra Linhartová in einem ihrer Texte formuliert:

„Básník je jenom to, co zbývá z člověka, který se na světě setkal se svým dvojníkem“ (*Přestořech*).

„Ein Dichter ist nur das, was von einem Menschen bleibt, der auf Erden seinen Doppelgänger traf“.

Jüdisch-griechischer Synkretismus

Die kreisförmige Textbewegung korrespondiert mit dem ‚kreisförmigen Denken‘, das eine Voraussetzung der Lektüre des Talmud ist. Der westliche „Fortschrittsbegriff ist zeilenförmig, linear, und zwar so, daß die Irreversibilität der Linien vorausgesetzt wird“ (Flusser 1995: 146). Linhartová’s grundlegende Aussage zu Weiners innerer Geometrie vor Augen, deren ästhetische Grundkonstituenten Kreise und Geraden sind (vgl. Linhartová 1967: 275), läßt sich ein Strukturschema innerhalb der Prosa Weiners deduzieren, das aus dem Aufeinandertreffen „westlicher, griechisch beeinflusster [...], gerader“ Denkart und einem „kreisende[n], magisch-mythische[n] Denken“, dem Talmudisieren, dem Pilpul, besteht (Flusser 1995: 149). Bezüglich ihrer gnostischen Konstituierung fluktuieren einzelne Texte wiederum in einem dichotomischen, polaren Verhältnis. *Prázdná židle* wäre eine Erzählung, die der ersten Kategorie zuzuordnen ist (Kap. 3.1.1), *Dvojníci* und *Netečný divák* in gewissen Parametern der zweiten:

„Kurz, die westliche Philosophie ist ein Versuch, Udenkbares denkbar zu machen. Das jüdische Denken ist im Gegenteil bemüht, diese Widersprüche als unlösbar, als Zeichen für die Begrenzung des menschlichen Denkens auszuweisen. Das jüdische Denken läuft gegen die Grenzen des Denkbaren an, nicht um diese Grenzen abzuschaffen, sondern um sie festzustellen. [...] Der Horizont der jüdischen Reflexion (und der Talmudseite) ist das Udenkbare – ein Horizont, gegen den immer wieder vorgestoßen wird, ohne daß er je durchstoßen würde“ (Flusser 1995: 140f.).

Der Talmud gehört zur Lektüre Sankorys (D: 218). Vilém Flusser bemerkt dazu, daß Talmud-Lesende „anders auf der Welt [sind] als wir“ (Flusser 1995: 145; Hervorh. S. W.).

Aber weder *Dvojníci* noch *Netečný divák* sind jüdische Erzählungen. Renate Lachmann sieht gerade die *Symbiose* unterschiedlicher Denkrichtungen, „die herätischen Lesarten der Genesis, die systematisierenden Amalgame aus Gnosis, Kabbalah und Alchemie“, in einem engen Zusammenhang mit dem Doppelgängermotiv (Lachmann 1990: 464). Insbesondere die thematische Verknüpfung von ‚Tod‘ und ‚Identität‘ geht auf die griechische Philosophie, auf Platon, zurück. Doch eine Aufteilung in jüdisches und hellenistisches Gedankengut ist weder möglich noch geboten:

„Das Problem der jüdischen Identität, durch das die Frage nach dem wesenhaft Jüdischen heutzutage erschwert wird, gab es in der Antike nicht. [...] Begriffe der jüdischen Religion oder des jüdischen Lebens [wurden] durch griechische Bezeichnungen wiedergegeben [...], deren Bedeutungen Charakteristika der griechischen Kultur spiegeln“ (Simon 1985: 333).

Die platonische dualistische Weltsicht wird strukturiert von dem „Verhältnis der Seele zum Leib“ wie „eines von Einheit und Vielheit“ (Grabsch 1982: 157; Hervorh. S. W.).

„Das Leben bleibt eines in Entzweiung, Identität steht auf der Seite des Todes. Wenn das Leben, das sich in der Welt nur in Spaltung und Entzweiung vollziehen kann, überwunden ist, kann Identität sein [...]“ (Grabsch 1982: 160 und 158; Hervorh. S. W.).

Die Rezeption des auf Platon zurückgehenden dualistischen Weltbildes innerhalb der Moderne ist kaum zu übersehen. Die Polaritätsentwürfe in der Prosa Richard Weiners entspringen mit Augenmerk auf die dargelegten metaphysischen, religiösen, philosophischen und psychologischen Grundlagen in besonderem Maße dem Zeitgeist der Moderne. Salomo Friedlaender, dessen Schrift *Schöpferische Indifferenz* (1918) bereits gelegentlich zitiert wurde und passagenweise geradezu spiegeltextlich die Erzählungen Weiners zu kommentieren vermag, betont³³⁸:

„Diese Welt, sei es tausendfach wiederholt, ist keine Einheit, sondern der Zwiespalt selber [...] und die Welt ist nur die Selbstentzweiung (Polarisation) [...]“ (Friedlaender 1918: XIV und XXXI).

Die Duplizität aufzuheben, gilt es durch Subjektivität, durch die Besinnung des Individuums auf sich selbst. Denn die Person wirkt als „Integral aller Differenzierung“: „Person kennt nichts als Identität, die Welt gar keine“ (Friedlaender 1918: 97 und 108). Doch auch bei Friedlaender gehen Identität,

³³⁸ Der Einfluß der Indifferenzphilosophie Salomo Friedlaenders auf andere Schriftsteller zu Beginn des 20. Jahrhunderts, u. a. auf Alfred Kubin und Max Brod, gilt als gesichert (vgl. Töns 1998: 125).

im Sinne einer Aufhebung von Polarität, und Tod eine existentielle Symbiose ein³³⁹:

„Also der ‚Tod‘ kann nur leben, wo fern das Leben jenes Doppelleben ist. [...] ein Mißverständnis, wenn man urteilte, dieser Tod sei gar kein Leben, kein Erlebnis. Er ist sogar das Entscheidendste von allem. Ohne dieses Neutrum sind Position und Negation willenlos [...].

Eigene Identität, persönliche Ungebrochenheit, ist [...] freilich eine Art Tod, der Tod aller Differenz im Ego“ (Friedlaender 1918: 13, 14 und 204; Hervorh. S. W.).

³³⁹ „Um sein Inneres schöpferisch äußern zu können, halte man es absolut ungeteilt, weltidentisch [...] indifferent [...] Diesen Druck, welchen sonst der Tod ausübt [...]“ (Friedlaender 1918: XXX).

4. „Magnetismus der Extreme“

Schlußbetrachtung

„Ich habe die Einbildung, [...] als Kollektivum gedacht zu haben.
Das sonderbarste Gefühl von Einsamkeit und Vielsamkeit“.
(Friedrich Nietzsche)

In der vorliegenden Arbeit hatte ich mir zum Ziel gesetzt, Lesarten vorzustellen, die sich aufgrund der Biographie Richard Weiners anbieten und ein breites Verständnisspektrum anhand der Termini ‚Identität‘ und ‚Polarität‘ eröffnen. Die Textuntersuchungen haben den Ansatz als berechtigt und gewinnbringend bestätigt.

Prázdná židle (1916) und *Lazebník* (1929) weisen sich in ihren grundlegenden Aussagen zu einer autorspezifischen Poetik und zur menschlichen Existenz überhaupt als chronologische Eckpfeiler des Gesamtwerkes aus. Ihre duplizitäre Konzeption als fiktionale Erzählung und als poetologischer Kommentar entspricht diesem zweifachen Gegenstand. In bezug auf die Thematik ‚Identität‘ und ‚Schreiben‘ ergänzt *Lazebník*, der exkursorisch herangezogen wird, die frühe Erzählung *Prázdná židle*, die die „Unmöglichkeit zu erzählen“ in der Frage nach der „Schuld des Lebens“ und in einer absoluten Seinskrise gipfeln läßt.

Let vrány (1912) und *Uhranuté město* (1918) veranschaulichen das polare Spannungsverhältnis, das nicht nur zwischen Fremde und Heimat, sondern in einem hohen Maß zwischen Heimat und Identität besteht. Nicht der ‚vertraute Raum‘, sondern die ‚angestrebte Vision‘ und ‚der Fremde‘ bieten in den Erzählungen Heimat. Den Texten liegt ein auffälliger geometrischer Aufbau zugrunde, bestehend aus Kreisen und Geraden, die auch in anderen Erzählungen Dynamik und Statik des Lebens metaphorisieren:

„Ale tendencí života právě jest míti podobu kruhovou“ (K: 283).

„Aber die Tendenz des Lebens ist eben, Kreisgestalt zu haben“.

Von der Annahme ausgehend, manchen Texten Weiners sei neben dem manifesten Oberflächentext ein latenter Subtext inskribiert, der das Interpretationsspektrum in Hinblick auf homoerotische Maskentexte erweitere, legen ausgewählte Texte Zeugnis von einem verhüllten, doppelsinnigen Sprechen über Weiners homoerotische Veranlagung ab. Insbesondere in *Netečný divák* (1917) kleidet Richard Weiner das Tabuthema in eine dekadente Erzählung im Stil des

Fin de siècle, die mehr noch als in der Schilderung eines artifiziellen, dandystischen Doppellebens im Rekurs auf einen homoerotischen Literaturkanon ‚homotextuelle‘ Signale setzt.

Mit seiner Identität als Jude setzt sich Weiner nicht nur in Artikeln, handschriftlichen Abhandlungen und explizit jüdische Inhalte thematisierenden Gedichten auseinander. Die Ausführungen zu Sprache und Sprachversagen in *Lazebník* spiegeln neben modernetypischen Elementen auch jüdische Einstellungen zur Sprache wider. Weiners Verständnis von ‚Schuld‘, ‚Erlösung‘ und ‚Tod‘ weist jüdisch-christliche Doppel-Spuren auf. Die dualistischen Strukturen kulminieren in *Dvojníci* (1916) im Doppelgängermotiv.

Eine spezifisch dualistische Konzeption strukturiert in unterschiedlicher Intensität alle besprochenen Erzählungen.

„Weinerova řeč je vždycky tvrzením a popřením, existují pro něho já a dvojník, pravda a nepravda, zlo a dobro, skutečnost a zdání, a na řešení těchto dvojic, na tom ‚co z dvojího‘, mu velmi záleží“ (Linhartová 1967: 291).

„Die Sprache Weiners ist immer Behauptung und Negation, für ihn existieren das Ich und sein Doppelgänger, Wahrheit und Unwahrheit, das Böse und das Gute, Wirklichkeit und Schein, und an der Lösung dieser Dualität, an dem, ‚was die Duplizität bewirkt‘, liegt ihm sehr“.

Das ambig-polare System ist innerhalb der im wesentlichen subjektiven Literatur Weiners in der Frage nach dem ‚Ich‘, dem ‚Selbst‘, verankert. Innerhalb eines Textes und über Textgrenzen hinaus spaltet sich das ‚Ich‘, fächert sich auf und durchspielt verschiedene Seinsformen (am prägnantesten in *Netečný divák*, Kap. 3.3.3 und 3.4.2). Friedrich Nietzsche, zu dem vielerlei Bezüge herausgearbeitet werden konnten, formuliert das Ich-Bewußtsein der Moderne, das für Richard Weiner repräsentativ ist:

„Das ‚Subjekt‘ ist ja nur eine Fiktion“.

„Jeder [hat] das Zeug zu vielen personae“ (Nietzsche 1974: 364 und 1970: 62).

„Eine mehrschichtige Persönlichkeit ist bis zu einem gewissen Grad etwas Normales“ (Mead 1975: 185): Das in Kap. 3.1 vorgestellte Verständnis George H. Meads, nach dem Identität ein Prozeß, keine Substanz darstellt und Persönlichkeit bipolar konstruiert ist, legt den Schluß nahe, daß die ‚Einheit der Persönlichkeit‘ lediglich eine heuristische Hilfskonstruktion ist. Die Idee einer

geschlossenen Identität wird zur Fiktion, eine Mehrfachkodierung von Identitäten erscheint sinnvoll.

„Der Begriff ‚Individuum‘ ‚Person‘ enthält eine große Erleichterung für das naturalistische Denken: welches vor Allem sich beim Ein-mal-eins wohl fühlt. Thatsächlich stecken dort Vorurtheile: wir haben leider keine Worte, um das wirklich Vorhandene, nämlich die Intensitätsgrade auf dem Wege zum Individuum, zur ‚Person‘ zu bezeichnen“ (Nietzsche 1974: 363).

Wie immer wieder hervorgehoben, sind Kunst und Leben bei Weiner untrennbar miteinander verwoben („žiznetvorčestvo“). Der Schriftsteller Weiner legt in seiner heterogenen Lebensführung – als Tscheche in Paris, als assimilierter Jude und ungetaufter Katholik, als Homosexueller in einer restriktiven Gesellschaft – und in seiner Literatur Zeugnis ab vom kreativen Potential, von „der Sprengkraft der Risse“ (Muschg 1981: 173)³⁴⁰. Weiner verweigert sich der Annahme, ‚Person‘ sei a priori eine einheitliche Entität. Sein Gewährsmann ist niemand Geringeres als R. L. Stevenson, der Dr. Jekyll erkennen läßt, „that man is not truly one, but truly two“ (Stevenson 1924: 58).

Aber gerade Weiners Doppelgängergeschichten sind nicht Spaltungs-, sondern im Gegenteil Symbiosemythen inskribiert: Im Tod vereinen sich sowohl Josef Černý und Ludvík Marek als auch Spajdan und Sankory (*Netečný divák* und *Dvojníci*, siehe Kap. 3.4.2).

„U Weinera není rozporu mezi tělem a duší, mezi smysly a myšlenkami, onoho dualismu, jenž živil smutek a pohrdání u tolika básníků minulé generace. Weiner je ve svém nazírání vitalista, u něhož život vždy je nerozlučná jednota těla a duše“ (Rutte 1919: 128).

„Bei Weiner gibt es keinen Gegensatz zwischen Körper und Seele, zwischen den Sinnen und Gedanken, es gibt nicht jenen Dualismus, der Trauer und Verachtung bei so vielen Dichtern der vergangenen Generation nährte. Weiner ist seiner Einstellung nach Vitalist, bei dem das Leben immer eine untrennbare Einheit von Körper und Seele ist“.

³⁴⁰ So schreibt Weiner in einem Feuilleton 1929: „Československo bolestně postrádá zoufalých a ‚bláznů‘“ – „Die Tschechoslowakei entbehrt schmerzlich der Verzweifelten und ‚Verrückten‘“ (siehe Chalupický 1971: 5).

Weiners Literatur ist ihm, auch dort, wo es nicht als explizite Aussage im Oberflächentext erscheint, immanent stets Suche nach dem ‚Einenden‘ – auch für sein eigenes Leben. Jarmila Mourková schätzt den selbstreflexiven, geradezu therapeutischen Effekt des Schreibens für Weiner außerordentlich hoch ein. In seiner schriftstellerischen Kreativität fand er „ein notwendiges Mittel, ein Gleichgewicht im Leben zu finden“³⁴¹. Diese These bestätigt die Erzählung mit dem aussagekräftigen Titel *Rovnováha* (1914, *Gleichgewicht*). Hier schreibt der Autor über die Körperkunst zweier Akrobaten, Vater und Sohn, was sich auf die Literatur-Kunst übertragen läßt:

„Musíš míti rovnováhu raději než vlastní život. [...] Naše umění je nade všechna ostatní“ (R: 202 und 203).

„Du mußt das Gleichgewicht mehr lieben als das eigene Leben [...]. Unsere Kunst steht über allen übrigen“.

‚Identität‘ und ‚Polarität‘ sind nur scheinbar unvereinbare Antithesen, in deren Spannungsverhältnis das Werk Weiners oszilliert. Was als These und Antithese im Untersuchungsansatz formuliert wurde, birgt in sich bereits die Synthese, das *G l e i c h g e w i c h t*. Sie sind nicht Schritte oder Stufen zu einer qualitativ anderen und neuen Form der Synthese, sie sind die längst wirksamen Bausteine dieser Synthese. Identität kann nur erwachsen aus der Akzeptanz der Polarität des menschlichen Daseins, was nur scheinbar Bruch, tatsächlich aber komplementäre Einheit ist. In der Zusammenführung von Irrationalem und Rationalem, von Gut und Böse zeigt sich für einen Moment Ganzheit. Weiners Schreiben ist die Suche nach dem ‚Kairos‘ – nach dem erfüllten Augenblick.

„Ví [t. j. Weiner; S. W.], že problém dvojakosti, podvojnosti člověka nedá se vyřešit ve prospěch jen toho či onoho pólu lidské bytosti: pólu bdění, vůle, racionality, dobra, anebo pólu snu, automatismu, iracionality, zla [...] postupem svého díla bude se snažit oba protiklady lidské bytosti dotvořit a domyslit v jejich absolutní úplnost a pak dialektickým obratem je identifikovat: tak půjde za rekonstrukcí absolutna“ (Chalupecký 1992: 23).

³⁴¹ „Jeho tvůrčí činnost mu byla nezbytným prostředkem hledání životní rovnováhy“ (Mourková 1988: 155).

„Er [Weiner; S. W.] weiß, daß das Problem der Zweiheit, der Doppelung des Menschen sich nicht zu Gunsten des einen oder des anderen Pols der menschlichen Existenz lösen läßt: des Pols des Wachens, des Willens, der Rationalität, des Guten oder aber des Pols des Traums, des Automatismus, der Irrationalität, des Bösen [...] im Lauf seines Werkes wird er versuchen, beide Gegensätze menschlichen Daseins zu entwerfen und auszudenken in ihrer absoluten Vollkommenheit und sie dann in einem dialektischen Umkehrschluß zu identifizieren: so gelangt er zur Rekonstruktion des Absoluten“.

Die in der Einleitung genannte Zitatkompilation endet mit einem Fragezeichen. Eine Frage ist formuliert worden, die zu einer Antwort drängt. Die Entscheidung fällt, wie gesagt, synthetisch und konzilient aus. Die Oppositionen heben sich am Ende selbst auf. Das in seinem ambigen Grundmuster über Textgrenzen hinweg homogene Werk Weiners gibt selbst Antwort auf Existenz- (und darin implizit Literatur-)gestaltung:

Nicht „Im Wunder wohnen o d e r im Schlamm waten?“, sondern
„Im Wunder wohnen u n d im Schlamm waten!“

5. Bibliographie

5.1 Siglen

- B** Richard Weiner: Der Bader. Eine Poetik. Aus dem Čechischen von P. Urban. Berlin 1991.
- D** Dvojníci, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 209-237.
- DG** Doppelgänger. Übersetzt von S. Roth, in: Richard Weiner: Der gleichgültige Zuschauer. Leipzig 1992, 150-182.
- HD** Hra doopravdy, in: Richard Weiner: Spisy III. Lazebník, Hra doopravdy. Praha 1998, 209-439.
- K** Kostajnik, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 270-293.
- L** Lazebník, in: Richard Weiner: Spisy III. Lazebník, Hra doopravdy. Praha 1998, 9-100.
- LR** Lazebníkův ranec, erschienen in Rozpravy Aventina 5 (1929/30), Nr. 8, S. 89/90 am 14.11.1929. Hier zitiert aus: Richard Weiner: Spisy III. Lazebník, Hra doopravdy. Praha 1998, 200-207.
- LV** Let vrány, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 104-112.
- LWT** Long is the Way to Tipperary, in: Richard Weiner: Spisy III. Lazebník, Hra doopravdy. Praha 1998, 101-119.
- M** Mezopotamie (1930). In: Richard Weiner: Spisy II. Básně. Praha 1997, 353-403.
- ND** Netečný divák, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 9-29.
- O** Obnova, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 424-435.
- P** Pták, in: Richard Weiner: Spisy II. Básně. Praha 1997, 9-56.
- PŽ** Prázdná židle, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 370-391.

- R Rovnováha, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 194-205.
- S Stigma, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 357-363.
- UM Uhrnuté město, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 410-423.
- V Vůz, in: Richard Weiner: Spisy I. Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb. Praha 1996, 364-369.
- Z Der unberührte Zuschauer, in: Der leere Stuhl und andere Prosa. Übersetzt von F.-P. Künzel. Frankfurt/M. 1968, 9-35.

5.2 Primärliteratur Richard Weiner

Apologie proti semitismu, Rkp. 911. Undatierte Handschrift.

Etika Henri Bergsona. Rezension zu: Les deux sources de la morale et de la religion. In: Lidové Noviny 40 (1932), Nr. 181 vom 9.4.1932, 9.

Jaký je Rimbaud? In: Lidové noviny 39 (1931), Nr. 75 vom 11.2.1931, 11.

Ještě jeden nadrealistický manifest. In: Lidové noviny 33 (1925), Nr. 341 vom 11.7.1925, 7.

Kde moje místo? In: Národ 2 (1918), Nr. 23 vom 13.6.1918, 293-295.

Kronika. In: Venkov 12 (1917), Nr. 150 vom 26.6.1917, 3f.

Lazebníkův ranec. In: Rozprava Aventina 5 (1929/30), 89f.

Nadrealismus (Studie). In: Lidové noviny 32 (1924), Nr. 536 vom 24.10.1932, 7.

O sobě a Lazebníkovi. Maschinenskript. Praha 1929.

Pařížský těsnopis. In: Lidové noviny vom 17.4.1927, o. S.

Patologický případ. In: Lidové noviny 28 (1920), Nr. 279 vom 8.6.1920, 1f.

Solný sloup. Výbor z próz. Praha 1996.

Spisy I. Netečný divák a jiné prózy. Lítice, Škleb. Praha 1996.

Spisy II. Básně. Praha 1997.

Spisy III. Lazebník, Hra doopravdy. Praha 1998.

Surrealistická. In: Lidové noviny 40 (1932), Nr. 140 vom 17.3.1932, 7.

Výstava skupiny Le Grand Jeu. In: Lidové noviny 37 (1929), Nr. 314 vom 22.6.1929, 13.

5.3 Sekundärliteratur zu Richard Weiner

ADAM, J. 1989: Umění upříí, ale umění opravdové. In: Richard Weiner: Sluncem svržený sok. Praha, 7-14.

BONDY, F. 1987: Schuldgefühl, das seine Schuld sucht. Fünfzig Jahre nach seinem Tod ist der tschechische Dichter Richard Weiner noch immer ein Geheimtip. In: Süddeutsche Zeitung vom 7./8.11.1987, 164.

BORKOVEC, B. 1929: Židé v české literatuře. In: Republikán vom 17. und 21.1.1929, o. S.

CHALUPECKÝ, J.

– 1947: Richard Weiner. Praha.

– 1971: Nesrozumitelný Weiner. Maschinenskript.

– 1992: Expresionisté. Praha.

– o. J.: Neznámý krajan Franze Kafky. Maschinenskript.

– o. J.: Richard Weiner a Le Grand Jeu. Maschinenskript.

– o. J.: Tři dopisy Richarda Weinera. Maschinenskript.

CHARVAT F. 2000: Die Kunst des Scheiterns. Ein Interpretationsversuch zu Richard Weiners Text „Prázdná židle / Der leere Stuhl“ (1919). In: Schenk, K. (Hrsg.): Moderne in der deutschen und tschechischen Literatur. Tübingen – Basel, 201-214.

ČAPEK, K.

– 1920: Otevřená odpověď' Richardu Weinerovi. In: Lidové noviny 28, Nr. 341 vom 13.7.1920, 1f.

– 1937: Chudák Richard. In: Lidové noviny 45, Nr. 4 vom 5.1.1937.

ČOLAKOVÁ, Ž. 1999: Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu, Praha, insbes. 59-60, 63.

DAUMAL, R. 1958: Lettres a Richard Wiener [sic!] (1927) (Un écrivain tchèue). In: Ders.: Lettres à ses amis. Paris. 123-133.

- DERMUTZ, K. 1991: Sprachlos vor Entsetzen. Richard Weiners Analyse einer nicht geschriebenen Erzählung. In: Süddeutsche Zeitung vom 19./20.1.1991, 21.
- DOLEŽAL, B.
- 1968: „Mrtví ptáci“. In: Tvář, H. 21, 19ff.
 - 1969: Andělé noci. Poznámky k interpretaci první varianty Weinerova cyklu „Mrtví ptáci“. In: Tvář, H. 2, 40ff.
- DOLEŽEL, L. 1981: Radical Semantics: Franz Kafka and Richard Weiner. In: Esser, J., Hübler, A. (Hrsg.): Forms and Functions. Festschrift für Vilém Fried. Tübingen, 225-229.
- DONATH, O.
- 1930: Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století. 2 Bde. Brno.
 - 1931: Jüdisches in der neuen tschechischen Literatur. Prag.
- DYK, V. 1921: Literární českoslovák? (Polemika). In: Lumír 48, Nr. 3/4 vom 17.3.1921, 107-110.
- EISNER, P. (Pseudonym: Jan Ort) 1948: O Richardu Weinerovi. Rezension zu J. Chalupecký: „Richard Weiner“ (ohne weitere Angaben).
- G. (Kürzel unbekannt)
- 1929: Weinerova poetika a poesie. Rezension zu „Lazebník“. In: Národní Osvobození vom 22.12.1929, o. S.
 - 1933: Prosa Richarda Weinerja. Rezension zu „Hra doopravdy“. In: Národní Osvobození vom 26.3.1933, o. S.
- GOTTLIEB, F. 1924: Fischer, Weiner, Langer. Příspěvek k otázce projevu židovství v literatuře. In: Venkovské zprávy vom 14.11.1924, o. S.
- GÖTZ, F.
- 1923/24: Spor generací. In: Host 3, 579-580.
 - 1931: České dada. In: Ders.: Básnický dnešek. Praha, 247-289.
 - 1921/22: Kubismus v české povídce. In: Cesta 4, Nr. 33, 528-530, Nr. 34, 545-547, Nr. 35, 559-562, Nr. 36, 579-580.
 - 1922: Anarchie v nejmladší české poesii. Brno, inbes. 51-86.
 - 1923/24: Spor generací. In: Host 3, 152-155.
- HALDIMANN, S. 1998: Zwei Texte von der scheinbaren Unmöglichkeit des Erzählens: Von Bruno Schulz' „Mityzacja rzeczywistości“ zu Richard Weiners „Lazebník: [Poetika]“. In: Locher, J. P. (Hrsg.): Schweizerische Beiträge zum XII. Internationalen Slavistenkongress in Krakau, August 1998. Bern, 171-195.

HARKINS W. 1968: War in the Stories of Richard Weiner. Unveröffentlicht.

HEJDA, Z. 1965: Poznámka o Richardu Weinerovi. In: Tvář, Nr. 6, 29f.

HENNEROVÁ, M. 1917/18: K Weinerovým prosám. In: Lípa 1, Nr. 7, 108-109.

IBLER, R.

- 1995: Der einsame Avantgardist: Zur Deutung von Richard Weiners Poetik „Lazebník“ („Der Bader“). In: Wiener Slavistischer Almanach 35, 245-270.
- 1995/96: Die entlarvte Kausalität. Zu einem Erzählmotiv bei Karel Čapek („Šlépě“) und Richard Weiner („Prázdná židle“). In: Zeitschrift für Slavische Philologie LV, H. 2, 323-347.

JA. (Kürzel unbekannt) 1931/32: Generace čapkovská. In: Rozpravy Aventina, 45.

JELÍNEK, H.

- 1934/35: Richard Weiner. In: Lumír 61, Nr. 1, 63.
- 1936/37: Richard Weiner. In: Lumír 63, Nr. 3, 180-182.

JV. (Kürzel unbekannt) 1929: Rezension zu „Lazebník“. In: České slovo vom 29.11.1929, o. S.

KOPTA, J. 1937: F. X. Šalda a Richard Weiner. In: Listy 5, Nr. 6/8 vom 29.4.1937, 148f.

KOZMÍN, Z. 1968: Paradox rmutného světa. Kafka – Weiner – Linhartová. In: Plamen 10, 85-88.

KRALÍK, O. 1937: Richard Weiner. Pokus o studii. In: Listy pro umění a kritiku 5, Nr. 16, 364-367.

KRECHEL, U. 1991: Die Erstgeburt des Wunderbaren in klinischer Beleuchtung. „Der Bader“ – die Poetik des tschechischen Einzelgängers Richard Weiner aus dem Jahre 1929, vorgelegt als Winterbuch der Friedenauer Presse. In: Süddeutsche Zeitung vom 4.12.1991, VII.

KUNDERA, L. 1964: Vyvolán bude jménem Richard Weiner. In: Host do domu, Nr. 1, 78 ff.

KUNSTMANN, H. 1974: Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert. Köln, 315-326.

KÜNZEL, F.-P.

- 1966: Ein Doppelgänger Kafkas? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.9.1966, o. S.
- 1968: Biobibliographische Notiz. In: Richard Weiner: Der leere Stuhl und andere Prosa. Übersetzt von F.-P. Künzel. Frankfurt/M., 147.

- KURZKE, H. 1990: Wohnen im Wrack. Richard Weiner hat eine nicht geschriebene Erzählung geschrieben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 166 vom 20.7.1990, 28.
- KVAPIL, J. 1968: L'avant-garde tchécoslovaque d'entre les deux guerres et l'avant-garde parisienne. In: *Philologica Pragensia*, 11, 129-140.
- LANGER, F. 1937: Za Richardem Weinerem. In: *Lidové noviny* vom 7.1.1937, o. S.
- LANGEROVÁ, M.
- 1989: Richard Weiner. Biographischer Anhang in: *Richard Weiner: Sluncem svržený sok*. Praha, 155-186.
 - 1998a: Weinerovy obrázky z cest. Nachwort zu *Spisy III: Lazebník, Hra doopravdy*. Praha, 447-461.
 - 1998b: Věci a posvátné (Richard Weiner). In: Dies.: *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii*, Praha, 9-34.
 - 2000: *Weiner*. Brno.
- LAUB, G.
- 1969a: Die Suche nach sich selbst auf der Flucht vor sich selbst. Richard Weiner, der Doppelgänger von Richard Weiner. In: *Die Zeit* vom 18.7.1969.
 - 1969b: Der leere Stuhl. Richard Weiner, der böhmische Kafka, wurde erst spät entdeckt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 30.8.1969.
- LINHARTOVÁ, V.
- 1964: Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinera. In: *Tvář* 9/10, 54-60.
 - 1967: Richard Weiner/ *Hra doopravdy*. Rukopisné varianty. Komentář. In: *Richard Weiner. Lazebník*, 2. vyd., Praha, 239-313.
- MĚŠŤAN, A. 1985: Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Köln (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 24), 223-225.
- MOLDANOVÁ, D.
- 1994/95: Richard Weiner, „Let vrány“. In: *Český jazyk a literatura* (45) č. 7/8, 145-150.
 - 1996: *Česká literatura v období modernismu (1890-1918)*. Ustí nad Labem. Insbes. 89, 99-100.
- MOURKOVÁ, J.
- 1967: První pobyt R. Weinera v Paříži 1912-1914. In: *Literární archiv* II, 5ff.
 - 1988: Expresionismus v díle Richarda Weinera. In: Dies.: *Buřiči a občané. K zápasům o „nové umění“ v letech 1900-1918*, Praha, 148-174.
 - 1996: Expresionistické prózy Richarda Weinera. In: *Richard Weiner: Spisy I: Netečný*

- divák a jiné prózy. Lítice. Škleb. Praha, 453-471.
- 1997: Básnické dílo Richarda Weinerja. In: Richard Weiner, Spisy II: Básně. Praha, 419-439.
- MRNKA, J. 1964: Slovo o Richardu Weinerovi. In: Richard Weiner: Prázdná židle a jiné prózy. Praha, 7-23.
- NOVÁK, A.
- 1917: Cestou do vyjasněného údolí. In: Venkov 12, Nr. 146, 3-4.
- 1919: Na nových drahách české prózy. In: Venkov 14, Nr. 54, 2f.
- 1937: Essay o Richardu Weinerovi. In: Lidově Noviny 45 vom 7.11.1937, 9f.
- NOVÁK, B.
- 1934: Richard Weiner. In: Listy 2, Nr. 6, 133-138.
- 1935: Zapomínané knihy. In: Rozhledy 4, Nr. 16, 128.
- PELIKÁNOVÁ, J. 1996: Doslov a místo doslovu. Nachwort zu Richard Weiner: Solný sloup. Praha, 353-359.
- PODIVÍNSKÝ, M. 1983: Tvorba Richarda Weinerja v literárním kontextu. Dipl. práce, FFUK Praha, unveröffentlicht.
- PŘEHLEDNÉ DĚJINY LITERATURY 1995, hrsg. von B. Balajka, L. Soldán, E. Charous. 3 Bde., Praha, bes. 127f.
- RAMM, K. J. 1990: Kunststück nihilistischer Literatur. Richard Weiners Erzählung „Der leere Stuhl“. In: Tagesspiegel vom 19.8.1990, o. S.
- ROTH, S. 1987: Deserteur seiner Generation. Der tschechische Dichter Richard Weiner. In: Neue Zürcher Zeitung vom 7.8.1987, 29.
- RUTTE, M.
- 1919: Richard Weiner. In: Ders.: Nový svět. Praha, 125-141.
- 1928/29: Podvědomo a „čas znovu nalezený“ ve Weinerových Líticích. In: Rozpravy Aventina 4, 197f.
- 1929a: Kniha znovu nalezená (Richard Weiner). In: Ders.: Doby a hlasy. Turnov, 159-170.
- 1929b: Weinerův „Lazebník“. In: Národní listy vom 15.12.1929, o. S.
- SACHER, P. 1986: Die konsequent praktizierte Verzweiflung: Richard Weiner. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 40, 156-161.
- SERKE, J. 1991: Aufschwung beim Sprung ins Bodenlose. In: Die Welt vom 11.12.1991, 8.

SEZIMA, K. 1930: Richard Weiner. In: Ders.: Masky a modely, 308-321.

SLAVÍK, I.

– 1964: Válečný rok 1914. Úryvky z korespondence. In: Plamen, H. 7, 67ff.

– 1965: Básně Richarda Weinerja. In: Richard Weiner: Mezopotamie. Praha.

SPITZBARDT, W. 1992: Richard Weiner – Jude unter Christen, Tscheche unter Franzosen, Dichter unter Pragmatikern, Homosexueller unter Heterosexuellen – unverstanden und vergessen?... Nachwort zu Richard Weiner: Der gleichgültige Zuschauer. Leipzig, 255-269.

STAHL, H. 1969: Tschechisch. In: Kölnische Rundschau vom 18.1.1969, o. S.

ŠALDA, F. X.

– 1917/18a: Literární štvance (Glosse über Richard Weiner). In: Kmen 1, Nr. 13, 9-10.

– 1917/18b: Pan Richard Weiner (Glosse). In: Kmen 1, Nr. 14, 11.

– 1933/34: Dvojí cesta do hlubin noci. In: Ders.: Šaldův zápisník VI. Praha, 155-160.

ŠÍMA, J. 1964: Opis části dopisu Věře Linhartové od 28.1.1964. Unveröffentlichtes Maschinenscript.

ŠTORCH-MARIEN, O.

– 1967: Dvojí setkání s Richardem Weinerem. Vzpomínky. In: Lidová demokracie 23 vom 5.2.1967, 5.

– 1969: Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina, Bd. 2. Praha.

TŮMA, M. 1937: In memoriam Richarda Weinerja [Nachruf des Freundeskreises von Richard Weiner]. Aufl.: 200 Stück, Písek.

URBAN, P. 1991: Biobibliographische Notiz. In: Richard Weiner: Der Bader. Übersetzt von Peter Urban. Berlin, 163-167.

VIZDALOVÁ, I. 1988: Expresionismus a jeho projevy v české literatuře do konce první světové války. In: Česká literatura 36, 340-350.

VLAŠÍN, S. 1974: ‚Lichý člověk‘ naší meziválečné literatury. In: Richard Weiner: Lazebník. Hra doopravdy. Praha, 425-440.

VOISINE-JECHOVA, H. 1988: Aspects Cubistes et Existentialistes dans l'œuvre de Richard Weiner et de Karl Irzykowski. In: Revue des Études Slaves 60, 189-198.

WALTER, K.-P. 1987: Albträume auf offener Bühne. Richard Weiners Roman „Spiel im Ernst“ erstmals deutsch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9.6.1987, 28.

WINTER, G. 1936/37: Útrpení Richarda Weinera. In: Literární noviny 9, Nr. 10, 4.

WLASCHEK, R. M. 1997: Juden in Böhmen. Beiträge zur Geschichte des europäischen Judentums im 19. und 20. Jahrhundert, 2., vollständig überarb. und erw. Aufl., München (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 66), 43.

5.4 Weitere benutzte Literatur

ABRAHAM, U. 1985: Der verhörte Held. Recht und Schuld im Werk von Franz Kafka, München.

AHASVERS SPUR 1995: Dichtungen und Dokumente vom ‚Ewigen Juden‘, hrsg. von M. Körte und R. Stockhammer. Leipzig.

ALLERHAND, J. 1985: Jüdische Elemente in den Werken A. Schnitzlers, F. Kafkas, J. Roths und P. Celans. In: Kairos. Zeitschrift für Religionswissenschaft und Theologie, Jg. 27, 288-329.

ALTENBURG, M. 1994: Die Toten von Laroque. Frankfurt/M.

ANZ, TH. 1994: Expressionismus. In: Borchmeyer, D., V. Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Aufl., Tübingen, 142-152.

ARAGON L. 1980: Traité du style. Paris.

ARIÈS, PH. 1980: Geschichte des Todes. München.

BARTHES, R.

– 1968: La mort de l'autor. In: Manteia 5, 12-17.

– 1981: Literatur oder Geschichte. Aus dem Französischen von H. Scheffel. 3. Aufl. Frankfurt/M.

– 1987 S/Z. Frankfurt/M.

BATAILLE, G. 1974: Der heilige Eros. Frankfurt/M. – Berlin – Wien.

BÄUMER, R. 1994: Autor. In: Borchmeyer, D., V. Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Aufl., Tübingen, 33-40.

BAUSINGER H. 1980: Heimat und Identität: In: K. Köstlin; H. Bausinger (Hgg.): Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur, Neumünster, 9-24.

- BEHRING, E. 1991: Zur Abgrenzung von ‚Moderne‘ und ‚Avantgarde‘. Diskussionsbeitrag. In: R. Lauer (Hrsg.): Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München (= Südosteuropa-Jahrbuch 20), 201.
- BELGRAD, J. 1992: Identität als Spiel. Eine Kritik des Identitätskonzepts von Jürgen Habermas. Frankfurt/M.
- BENJAMIN, W. 1977: Gesammelte Schriften. Bde. 2,1 und 2,2. Frankfurt/M.
- BERGSON, H.
– 1908: Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist. Jena.
– 1948: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Meisenheim.
– 1949: Zeit und Freiheit. Meisenheim.
- DIE BIBEL oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. 1967.
- BOLLENBECK, G. 1994: Avantgarde. In: Borchmeyer, D., V. Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Aufl., Tübingen, 41-47.
- BORCHMEYER, D. 1994: Décadence. In: Borchmeyer, D., V. Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Aufl., Tübingen, 69-76.
- BORGES, J. L. 1983: El libro de los seres imaginarios. Con la colaboracion de M. Guerrero. 2. Aufl., Barcelona.
- BOSSINADE, J. 2000: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart.
- BRENNER, M. 2000: Jüdische Kultur in der Weimarer Republik. München.
- BUBER, M. 1962: Werke, Bd. 1: Schriften zur Philosophie. München, insbes.: Ich und Du: 77-170; Schuld und Schuldgefühle: 475-502.
- BUCK, G. 1979: Über die Schwierigkeit der Identität, singular zu bleiben. In: Identität 1979, 665-669.
- BÜRGER, P. 1992: Prosa der Moderne. Frankfurt/M.
- CANETTI, E. 1973: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München.
- COATES, P. 1988: The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction. New York.

- DAEMMRICH H., I. DAEMMRICH 1987: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen.
- DERRIDA, J. 1986: Positionen. Gespräche mit H. Ronse, J. Kristeva, J.-L. Houdebine, G. Scarpetta. Hrsg. von P. Engelmann. Graz – Wien.
- DETERING, H.
- 1992: Zur Fiktionalisierung homoerotischer Erfahrung. Methodische Überlegungen. In: G. Härle et al. (Hgg.): Erkenntniswunsch und Diskretion. Erotik in biographischer und autobiographischer Literatur, Berlin (= Homosexualität und Literatur 6), 51-68.
 - 1994: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis Thomas Mann. Göttingen.
- DICTIONNAIRE DE L'ARGOT 1990. Ed. J.-P. Colin, J.-P. Mével, C. Leclère. Paris.
- DOLEŽEL, L. 1991: Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka. In: česká literatura (39) 1, 1-13.
- DOSTOEVSKIJ, F. M.
- 1972: Dvojnik. Peterburgskaja poéma. In: Polnoe sobranie sočinenija, tom 1, Leningrad.
 - 1976: Brat'ja Karamazovy. In: Polnoe sobranie sočinenija, tom 14/15, Leningrad.
- DREWES, H.-A. 1995: Schuld im Lichte christlicher Theologie. In: Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium 1993, Klosterneuburg, hrsg. von W. Kraus, N. Winkler. Wien – Köln – Weimar, 149-176.
- DYSERINCK, H. 1991: Komparatistik. Eine Einführung, 3. Aufl., Bonn (= Aachener Beiträge zur Komparatistik 1).
- ĎURIŠIN, D.
- 1976: Vergleichende Literaturforschung. Berlin.
 - 1980: Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. In: Kaiser, G. (Hrsg.): Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963-1979. Stuttgart, 91-102.
- EBERT, C. 1988: Symbolismus in Rußland. Zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys. Berlin.
- ENDE, M. 1990: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. Stuttgart – Wien – Bern (1. Aufl. 1960).
- ERIKSON, E. 1991: Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze, 12. Aufl., Frankfurt/M.

- FETSCHER, I. 1992: Heimatliebe: Brauch und Mißbrauch eines Begriffs. In: Görner 1992, 15-35.
- FISCHER, J. M. 1989: ‚Jüdischer Selbsthaß‘: Zur deutsch-jüdischen Pathologie am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Pfister 1989, 141-151.
- FISCHER, O. 1929: Dějiny dvojníka. In: Ders.: Duše a slovo. Praha, 161-208.
- FLUSSER, V.
- 1994: Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus, Bensheim.
 - 1995: Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen, Mannheim.
- FORDERER, C. 1999: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800, Stuttgart – Weimar.
- FOUCAULT, M.
- 1978: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin.
 - 1988: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.
- FRENSCHKOWSKI, H. 1995: Phantasmagorien des Ich. Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. (= Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 30).
- FRENZEL, E. 1999: Doppelgänger. In: Dies.: Motive der Weltliteratur. Stuttgart, 94-113.
- FREUD S.
- 1955: Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. Mit einer Rede von Thomas Mann als Nachwort, Frankfurt/M.
 - 1969a: Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen (1909). In: Ders.: Darstellungen der Psychoanalyse. Frankfurt/M., 50-101.
 - 1969b: Das Interesse an der Psychoanalyse (1913). In: Ders.: Darstellungen der Psychoanalyse. Frankfurt/M., 102-129.
 - 1994: Das Unheimliche (1919). In: Ders.: Psychologische Schriften. 8. korr. Aufl., Frankfurt/M. (= Studienausgabe IV), 241-274.
- FRIEDLAENDER, S. 1918: Schöpferische Indifferenz. München.
- FRISCH, M.
- 1975: Mein Name sei Gantenbein. Frankfurt/M.
 - 1990: Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises. In: Ders.: Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre, Frankfurt/M., 365-373.

- FRITZ, H. 1977: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de siècle. In: Bauer R., E. Heftrich et al. (Hgg.): *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M. (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), 442-464.
- GIDE, A. 1991: *Gesammelte Werke VII/1: Erzählende Werke*. Hrsg. von R. Theis, P. Schnyder. Stuttgart.
- GLANC, T. 1999: Eine Spur zu den Namen der Toten. In: Kosta, P., Meyer, H., Drubek-Meyer, N.: *Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums. Die geniale Epoche*. Wiesbaden, 13-28.
- GNÜG, H. 1988: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart.
- GOETHE, J. W. 1991: Zur Farbenlehre. In: Ders.: *Sämtliche Werke. I. Abteilung, Bd. 23, I.* Frankfurt/M.
- GOFFMAN, E.
 – 1983: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München.
 – 1986: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Harmondsworth.
- GOGOL', N. V.
 – 1938: *Povesti*. In: *Polnoe sobranie sočinenija*, tom 3, Moskva.
 – 1952: *Pis'ma 1842-1845*. In: *Polnoe sobranie sočinenija*, tom 12, Moskva.
- GOMBROWICZ, W. 1984: Die Begebenheiten auf der Brigg Banbury. In: Ders.: *Bacacay. Gesammelte Werke*, hrsg. von R. Fieguth, F. Arnold, Bd. 9. München, 135-182.
- GÖRNER, R. (Hrsg.) 1992: *Heimat im Wort. Die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert*. München.
- GRABSCH, R. 1982: *Identität und Tod. Zum Verhältnis von Mythos, Rationalität und Philosophie*, Frankfurt/M.
- GRAND LAROUSSE de la langue française en six volumes 1971. Ed. L. Guilbert, R. Lagane, G. Niobey. Paris.
- GRIMMINGER, R., J. MURAŠOV et al. (Hgg.) 1995: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek (= rowohlts enzyklopädie 553).
- GRINBERG, L.; R. GRINBERG 1989: *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven – London.

GRÖZINGER, K. E.

- 1987: (Hrsg. et al.) Franz Kafka und das Judentum. Frankfurt/M., insbes. Ders.: Himmlische Gerichte, Wiedergänger und Zwischenweltliche in der ostjüdischen Erzählung. 93-112.
- 1995: Schuld und Sühne bei Kafka im Lichte jüdischer Theologie. In: Das Schuldproblem bei Franz Kafka. Kafka-Symposium 1993, Klosterneuburg, hrsg. von W. Kraus, N. Winkler. Wien – Köln – Weimar, 126-148.

GULDIN, R. 1995: Lieber ist mir ein Bursch... Zur Sozialgeschichte der Homosexualität im Spiegel der Literatur, Berlin (= Homosexualität und Literatur 8).

GUTHKE, K. 1997: Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur, München.

HAARMANN, H. 1989: In der Fremde schreiben. Aspekte der Exilpublizistik. Eine Problemskizze. In: Exilforschung. Ein internationales Handbuch, Bd. 7, 11- 20.

HÄRLE, G. 1992: Erkenntniswunsch und Diskretion. Versuch einer Verhältnisbestimmung von Erotik und Autobiographik. In: Ders. et al. (Hgg.): Erkenntniswunsch und Diskretion. Erotik in biographischer und autobiographischer Literatur, 3. Siegener Kolloquium Homosexualität und Literatur. Berlin (= Homosexualität und Literatur 6), 19-40.

HAVRÁNEK B. (Red.) 1989: Slovník spisovného jazyka českého. 8 Bde., Praha.

HECKER, J. 1931: Das Symbol der blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik. Jena.

HEIDEGGER, M. 1953: Sein und Zeit. 7. unver. Aufl., Tübingen.

HEILMANN, H., TH. WÄGENBAUER 1997: Macht, Text, Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie, Würzburg.

HENNINGER, G. 1981: ‚Le Grand Jeu‘. In: Akzente: Zeitschrift für Literatur, Nr. 6, 499-534.

HENRICH, D. 1979: ‚Identität‘ – Begriffe, Probleme, Grenzen. In: Identität 1979, 133-186.

HERK VAN, H. G. 1991: Homosexualität und Immoralität in Leben und Werk André Gides. In: M. Kalveram, W. Popp (Hgg.): Homosexualitäten – literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongreß ‚Homosexuality, which Homosexuality?‘ in Amsterdam 1987. Essen (= Literatur Männlichkeit – Weiblichkeit 3), 53-62.

HILDENBROCK, A. 1986: Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur, Tübingen.

HINTERHÄUSER, H. 1977: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München.

HOFFMANN, E. T. A.

– 1957: *Die Serapionsbrüder*, 1. Bd. In: Ders.: *Poetische Werke*, Bd. 5. Berlin.

– 1988: *Die Elixiere des Teufels*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2,2. Frankfurt/M., 9-352.

HOFMANNSTHAL VON, H. 1950: *Prosa I*. Frankfurt/M.

HOFMARCHER, A. 1994: *Les Deux Magots. Chronique d'un café littéraire*, Paris.

HUYSMANS, J.-K. 1929: *A rebours*. In: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 7. Paris.

IDENTITÄT 1979. Hrsg. von O. Marquard, K.-H. Stierle, München (= *Poetik und Hermeneutik VIII*).

IGGERS, W. (Hrsg.) 1986: *Die Juden in Böhmen und Mähren. Ein historisches Lesebuch*. München.

INGOLD, F. P.

– 1988: *Das Buch im Buch*. Berlin.

– 1993: *Autorschaft und Management*. Graz – Wien.

ISER, W. 1979: *Ist der Identitätsbegriff ein Paradigma für die Funktion der Fiktion?* In: *Identität 1979*, 725-729.

JACOBI, J. 1986: *Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk*. Frankfurt/M.

JASPERS, K. 1956: *Philosophie. Bd. II: Existenzerhellung*. Berlin.

JAUSS, H.-R. 1979: *Poetik und Problematik von Identität in der Geschichte des Amphitryon*. In: *Identität 1979*, 213-253.

JEAN PAUL 1987: *Siebenkäs*. Frankfurt/M.

JUNG, C. G.

– 1984: *Praxis der Psychotherapie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, 4. Aufl., Olten.

– 1989: *Psychologische Typen*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 6, 7. Aufl., Olten.

KAFKA, F.

– 1983a: *Der Prozeß*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von M. Brod. Frankfurt/M.

– 1983b: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von M. Brod. Frankfurt/M.

– 1995: Briefe an Milena. Erw. Neuausgabe, hrsg. von J. Born und M. Müller. Frankfurt/M.

KAISER, G. 1995: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv in der europäischen Kultur, Frankfurt/M.

KALISCH, E. 1996: Handeln in einer Gesellschaft von Zuschauern. Die Actor-Spectator-Beziehung im Denken von Adam Smith. In: Spektakel der Moderne: Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Medien und des darstellenden Verhaltens, hrsg. von J. Fiebach und W. Mühl-Benninghaus. Berlin, 79-137.

KEILSON-LAURITZ, M.

– 1987: Von der Liebe die Freundschaft heißt. Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges, Berlin.

– 1991: Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik. In: M. Kalveram, W. Popp (Hgg.): Homosexualitäten – literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongreß ‚Homosexuality, which Homosexuality?‘ in Amsterdam 1987. Essen (= Literatur Männlichkeit – Weiblichkeit 3), 63-75.

KEINER, T., M. MACÉ, E. THEOBALD 2000: Das autobiografische Gedächtnis: Wir sind, woran wir uns erinnern. In: Psychologie heute (27), H. 3, 20-26.

KIERKEGAARD, S.

– 1971a: Der Begriff Angst. In: Ders.: Werkausgabe I, Köln, 175-382.

– 1971b: Die Krankheit zum Tode. In: Ders.: Werkausgabe I, Köln, 383-574.

KIEVAL, H. J. 1988: The Making of Czech Jewry, National Conflict and Jewish Society in Bohemia 1870-1918, Oxford.

KISSEL, W. 1991: Russischer Dandysmus der Puškin-Zeit (1801-1837). Studien zum historischen, kulturellen und sozialpsychologischen Kontext, Bonn.

KLIEMS, A. 2000: Metamorphosen der Todfrau. Die Lyrik Jiří Grušas im Spannungsfeld zwischen Heimat und Exil. In: M. Goller et al. (Hgg.): Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slawistische Literaturwissenschaft, Berlin 1998. Frankfurt/M., 101-113.

KOHUT, H.

– 1980: Die Störungen des Selbst und ihre Behandlung (gemeinsam mit E. Wolf). In: Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. 10. München, 667-682.

– 1997: Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen, Frankfurt/M.

- KOLAKOWSKI, L. 1985: Henri Bergson. Ein Dichterphilosoph, München – Zürich.
- KOOPMANN, H. 1977: Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900. In: Bauer R., E. Heftrich et al. (Hgg.): *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), 73-92.
- KÖPKE, W. 1985: Die Wirkung des Exils auf Sprache und Stil. Ein Vorschlag zur Forschung. In: *Exilforschung. Ein internationales Handbuch*, Bd. 3, 225-237.
- KOSTA, P., H. MEYER, N. DRUBEK-MEYER 1999: *Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums. Die geniale Epoche*, Wiesbaden.
- KREUZER, H. 1994: Boheme. In: Borchmeyer, D., V. Žmegač (Hgg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl., Tübingen, 55-62.
- KRISTEVA, J.
- 1980: Das Subjekt im Prozeß; Die poetische Sprache. In: J.-M. Benoist (Hrsg.): *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Stuttgart, 187-221.
 - 1986: A New Type of Intellectual: The Dissident. In: Moi, T. (Hrsg.): *The Kristeva Reader*. New York, 292-300.
 - 1990: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.
- KULCSÁR-SZABÓ, E. 1991: „Die Welt zerdacht...“ Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne. In: Fischer-Lichte, E., K. Schwind (Hgg.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Tübingen, 29-43.
- LACHMANN, R. 1990: Kryptogrammatik und Doppelung. In: Dies.: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Kap. V. Frankfurt/M., 404-508 [„Vorform“ mit einigen wenigen Abweichungen der Seiten 463-488 („Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol“, Dostoevskij, Nabokov“) unter dem Titel „Doppelgängerei“ in: *Individualität* 1988, 421-439] .
- LAING, R. 1972: *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über Gesundheit und Wahnsinn*, Köln.
- LANGER, G. 1997: Witold Gombrowiczs Erzählung „Zdarzenia na brygu Banbury“ als homoerotischer Maskentext. In: *Zeitschrift für Slawistik* 42, H. 3, 290-299.
- LANGER, F. 1991: *Byli a bylo*. Praha.
- LAPLANCHE, J., J.-B. PONTALIS 1973: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.

- LASCH, C. 1980: Das Zeitalter des Narzißmus. München.
- LAUER, R. 1991: Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. Zur begrifflichen Orientierung. In: Ders. (Hrsg.): Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas. München (= Südosteuropa-Jahrbuch 20), 9-14.
- LENZ, S. 1980: Heimatmuseum. Berlin.
- LINHARTOVÁ, V. 1997: For an Ontology of Exile – Za ontologii exilu. In: Literatura, vězení, exil. Sborník příspěvků z konference „Literatura ve vězení a exilu – vězení a exil v literatuře“, 29.2.-2.3.1996 v Praze, red. M. Vacík, L. Ludvíková. Praha, 152-161.
- LINK-HEER, U. 1992: Über ‚Offenheit‘ und ‚Verstellung‘. Gide und Proust. In: G. Härle et al. (Hgg.): Erkenntniswunsch und Diskretion. Erotik in biographischer und autobiographischer Literatur. 3. Siegener Kolloquium Homosexualität und Literatur. Berlin (= Homosexualität und Literatur 6), 329-347.
- LOHSE, N. 1994: Dichterische Inspiration? Überlegungen zu einem alten Topos und zur Frage der Entstehung von Texten. In: Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, hrsg. von A. Gellhaus et al., Würzburg, 287-309.
- LÜBBE, H. 1979: Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie. In: Identität 1979, 277-299.
- LUCKA, E. 1904: Verdoppelungen des Ich. In: Preußische Jahrbücher 115, 54-83.
- LUCKMANN, TH. 1979: Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz. In: Identität 1979, 293-313.
- LURKER, M. (Hrsg.) 1979: Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart.
- LYOTARD, J.-F.
- 1984: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur (38), 151-164.
 - 1986: Das Schöne und das Erhabene. Gespräch mit G. Raulet. In: Spuren Nr. 17 (Nov./Dez.), 34-42.
 - 1987: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985, Wien.
- MACHEK, V. 1968: Etymologický slovník jazyka českého. Praha.
- MACHO, TH. H. 1987: Todesmetaphern. Zur Logik einer Grenzerfahrung. Frankfurt/M.
- MAIER, J. 1985: Intellektualismus und Mystik als Faktoren jüdischer Selbstdefinition. In: Kairos. Zeitschrift für Religionswissenschaft und Theologie, Jg. 27, 230-240.

- MARQUARD, O. 1979: Identität. Schwundtelos und Mini-Essenz. Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion. In: Identität 1979, 347-369.
- MATT, P. VON 1972: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung, Freiburg.
- MEAD, G. H. 1975: Geist, Identität, Gesellschaft. 2. Aufl., Frankfurt/M.
- MEYER, E. Y. 1982: Das sprechende Tier oder der nicht rationalisierbare Rest. Zu Edgar Allan Poe, seinem Gedicht ‚Der Rabe‘ und dem sich darauf beziehenden Essay ‚Die Methode der Komposition‘. In: Poe 1982, 53-92.
- MENNINGER-LERCHENTHAL, E. 1946: Der eigene Doppelgänger. Bern (= Schweizerische Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen; Beiheft 11).
- MENTZOS, S. 1980: Hysterie. In: Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. 10. München, 770-789.
- MEYERS KONVERSATIONS-LEXIKON 1887-1890. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens. 4. Aufl., Leipzig.
- MONÍKOVÁ, L. 1978: Das soziale Modell des Autors. Franz Kafka: Schuld und Integration. In: Ev. Akademie Hofgeismar 139 (1978), Türen zur Transzendenz. Internationales Kafka-Symposium, Protokoll 1977, 99-112.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 1989: Kunst, Poetik, Semiotik. Hrsg. und mit einem Vorwort von K. Chvatík. Frankfurt/M.
- MUSCHG, A. 1981: Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt/M.
- NABOKOV, V. 1989: Lolita. In: Ders.: Gesammelte Werke, hrsg. von Dieter E. Zimmer, Bd. 8. Reinbek.
- NEUMEYER, M. 1992: Heimat. Zu Geschichte und Begriff eines Phänomens, Kiel.
- NIETZSCHE, F.
- 1970: Nachgelassene Fragmente Herbst 1887 bis Herbst 1888. In: Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VIII/2, hrsg. von G. Colli, M. Montinari. Berlin.
 - 1973: Die fröhliche Wissenschaft („la gaya scienza“). In: Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. V/2, hrsg. von G. Colli, M. Montinari. Berlin.
 - 1974: Nachgelassene Fragmente Herbst 1884 bis Herbst 1885. In: Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VII/3, hrsg. von G. Colli, M. Montinari. Berlin.

- 1991: Also sprach Zarathustra. In: Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VI/4, hrsg. von M.-L. Haase und M. Montinari. Berlin.
- NOVALIS 1977: Schriften. Bd. 1: Das dichterische Werk. Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel. 3., nach den Handschriften erg., erw. und verb. Aufl., Stuttgart.
- OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ 1887, Praha.
- OVID (= Publius Ovidius Naso) 1992: Metamorphosen. Lateinisch-Deutsch. In deutsche Hexameter übertragen und hrsg. von E. Rösch. 13. Aufl., München – Zürich.
- PAETZKE, I. 1992: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen.
- PANNENBERG, W. 1979: Person und Subjekt. In: Identität 1979, 407-422.
- PATOČKA, J.
- 1988: Ketzerische Essais zur Philosophie der Geschichte und ergänzende Schriften. Hrsg. von K. Nellen und J. Němec. Stuttgart (= Ausgewählte Schriften 2).
 - 1990: Die natürliche Welt als philosophisches Problem (Übersetzung der Publikation von 1936). Phänomenologische Schriften I. Hrsg. von K. Nellen und J. Němec. Stuttgart (= Ausgewählte Schriften 3).
 - 1992: Přirozený svět jako filosofický problém. Praha (2. Neuaufl. der Publikation von 1936).
- PETERS U. 1993: Richard Beer-Hofmann. Zum jüdischen Selbstverständnis im Wiener Judentum um die Jahrhundertwende. Mit einem Vorwort von Sol Liptzin, Frankfurt/M. (= Judentum und Umwelt 46).
- PÉRET, B. 1958: Histoire naturelle. Paris.
- PFEIFFER, J. 1997: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900, Tübingen.
- PFEIFFER, K. L. 1989: Ich-Diskurse, Ich-Schicksale: Zur Geschichte einer kategorialen Verwischung. In: Pfister 1989, 13-21.
- PFEMFERT, F. (Hrsg.) 1916: Jüngste tschechische Lyrik. Berlin.
- PFISTER, M. 1989: Kult und Krise des Ich: Zur Subjektconstitution in Wildes ‚Dorian Gray‘. In: Ders. (Hrsg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution der Vor- und Frühmoderne, Passau, 254-268.
- PIECHOTTA, H. J. et al. (Hrsg.) 1994: Die literarische Moderne in Europa. 3 Bde., Opladen.

PLATON

- 1973: Georgias. In: Ders.: Werke in acht Bänden; griechisch und deutsch. Hrsg. von G. Eigler. Bd. 2. Darmstadt, 269-503.
- 1974: Symposion (Das Gastmahl). In: Ders.: Werke in acht Bänden; griechisch und deutsch. Hrsg. von G. Eigler. Bd. 3. Darmstadt, 209-393.

POE, E. A.

- 1965: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Ed. by James A. Harrison, New York. Insbesondere: „William Wilson“, Bd. 3: Tales, 299-325; „The Raven“, Bd. 7: Poems, 94-100; „The Philosophy of Composition“, Bd. 14: Essays and Miscellanies, 193-208.
- 1982: Der Rabe. Zweisprachige Ausgabe in der Übertragung von Hans Wollschläger. Mit dem Essay „Die Methode der Komposition“, übers. von U. Wernicke. Nachwort von E. Y. Meyer. Frankfurt/M.

POPP, W. 1992: Männerliebe: Homosexualität und Literatur. Stuttgart.

PORITZKY, J. E. 1928/29: Austausch literarischer Stoffe und Formen in der Weltliteratur. III. Das Doppelgängermotiv. In: Die Literatur (Literarisches Echo) 31, 508-511.

RANDOM, M. 1970: Le Grand Jeu, 2 Bde., Paris.

RANK, O. 1914: Der Doppelgänger. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. Hrsg. von S. Freud, Jahrgang III/2 (1914), 97-164.

RASCH, W. 1977: Fin de siècle als Ende und Neubeginn. In: Bauer R., E. Heftrich et al. (Hgg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt/M. (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), 30-49.

REBER, N. 1964: Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann. Gießen.

REEVES, N. 1992: Heimat aus der Ferne. Gedanken zu einem Leitmotiv in Heines Dichtung. In: Görner 1992, 72-89.

REVUE DEVĚTSILU 1931: [zvláštní číslo věnované pařížské skupině Le Grand Jeu]. R. 3, č. 8.

RIEBER A. 1996: Zur Sinn- und Ganzheitsproblematik in der Philosophie Jan Patočkas. In: Wege zur Ganzheit. Festschrift für J. Hanns Pichler zum 60. Geburtstag, hrsg. von G. E. Tichy, H. Matis, F. Scheuch, Berlin, 111-125.

RILKE, R. M. 1984: Werke. Bd. 2: Gedicht-Zyklen. 3. Aufl., Frankfurt/M.

RITZ, G.

- 1996: Jarosław Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne, Bern.
- 1997: Neue Welt und altes Frauenbild. Ein Gender-Blick auf die polnische Avantgarde nach 1918. In: Die Welt der Slaven XLII, 272-290.

ROTH, H.-J. 1990: Narzissmus. Selbstwertung zwischen Destruktion und Produktivität, Weinheim.

SARTRE, J.-P.

- 1971: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft, Reinbek.
- 1982: Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931-1939, hrsg. und mit einem Nachw. von B. Schuppener. Reinbek.
- 1991: Das Sein und das Nichts. Gesammelte Werke Bd. 3: Philosophische Schriften. Hrsg. von T. König. Reinbek.

SCHALK, F. 1977: Fin de siècle. In: Bauer R., E. Heftrich et al. (Hgg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt/M. (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), 3-15.

SCHAMSCHULA, W. 1996: Geschichte der tschechischen Literatur. Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg, Köln – Weimar – Wien.

SCHENK, K. (Hrsg.) 2000: Moderne in der deutschen und tschechischen Literatur. Tübingen – Basel.

SCHILLER, F.

- 1962a: Vom Erhabenen. (Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften, 1. Teil, Bd. 20. Weimar, 171-195.
- 1962b: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Philosophische Schriften, 1. Teil, Bd. 20. Weimar, 309-412.

SCHMID, W. (Hrsg.) 1987: Mythos in der slawischen Moderne. Wien (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20, Literarische Reihe).

SCHMITZ-EMANS, M. 1994: Von Buch zu Buch, von Schwelle zu Schwelle: Edmond Jabès' Poetik progredierender Schrift. In: Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, hrsg. von A. Gellhaus et al., Würzburg, 205-232.

SCHÖNAU, W. 1991: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart (= Sammlung Metzler, Materialien zur Literatur 259).

- SCHOEPS, H. J. 1986: *Jüdische Geisteswelt. Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten*, Hanau.
- SCHOLEM, G.
 – 1977: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*. In: Ders.: *Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik*. 2. Aufl., Frankfurt/M., 7-70.
 – 1992: *Judaica 5. Erlösung durch Sünde*. Hrsg., aus dem Hebräischen übersetzt und mit einem Nachwort von M. Brocke, Frankfurt/M.
- SCHUBERT, U. 1985: *Was ist jüdisch an der jüdischen Bildkunst?* In: *Kairos. Zeitschrift für Religionswissenschaft und Theologie*, Jg. 27, 269-278.
- SERGL, A. 1998: *Homosexualität und ästhetische Wertbildung bei M. A. Kuzmin*. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 52, H. 1, 105-132.
- SIMON, M. 1985: *Die jüdische Komponente des griechisch-jüdischen Synkretismus*. In: *Kairos. Zeitschrift für Religionswissenschaft und Theologie*, Jg. 27, 330-339.
- STAMMEN, T. 1987: *Exil und Emigration – Versuch einer Theoretisierung*. In: *Exilforschung. Ein internationales Handbuch*, Bd. 5, 11-27.
- STAŠKOVÁ, A. 2000: *„Moderne“ als Epochenbegriff. Einige Datierungsansätze der Literaturgeschichte*. In: Schenk 2000: 11-27.
- STEINMETZ, H. 1996: *Moderne Literatur lesen. Eine Einführung*, München.
- STEVENSON, R. L. 1924: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. In: *The Works of Robert Louis Stevenson*, Bd. 5. London.
- STOCKINGER, J. 1987: *Homotextualität – ein Vorschlag*. In: *Forum Homosexualität und Literatur* 2. Siegen, 5-26.
- STOLZ-HLADKÁ, Z. 1999: *Human Existence as Strangeness and Writing as Estrangement – Aspects of Exile in the Texts of Věra Linhartová*. In: *Canadian-American Slavic Studies*, vol. 33 / no. 2-4, 153-177.
- STROMŠÍK, J. 2000: *Rezeption der europäischen Moderne in der tschechischen Avantgarde nach 1910*. In: Schenk 2000: 29-68.
- ŠALDA, F. X. 1950: *Kritické projevy* 2. Praha, 361-363.
- TEIGE, K. 1931: *Nadrealismus a Vysoká hra*, in: *Revue Devětsilu* 3, č. 8, 249-255.
- THEROUX, A. 1998: *Blau. Anleitungen eine Farbe zu lesen*, Hamburg.

THIERGEN, P.

- 1988: Gogol's Mantel und die Bergpredigt. In: Gattungen in den slavischen Literaturen. Festschrift für A. Rammelmeyer, hrsg. von H.-B. Harder und H. Rothe. Köln – Wien, 393-412. [Dasselbe, wenig verändert in: Russian Literary Journal XLIII, No. 144 (1989), 125-143].
- 2000: Die Einsamkeit des Albatros. Zum ‚ornithologischen‘ Dichterbild des frühen Bal'mont vor dem Hintergrund Darwins und Nietzsches, in: Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag, hrsg. von U. Jekutsch und W. Kroll. Wiesbaden, 255-276.

TÖNS, A. 1998: „Nur mir gegenübergestellt“ – Ich-Fragmente im Figurenfeld. Reduktionsstufen des Doppelgängers in Kafkas Erzählprosa, Bern.

UNTERMAN, A. 1981: Jews. Their Religious Beliefs and Practices, Boston.

WELLMER, A. 1985: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt/M.

WILDE, O. 1972: The Picture of Dorian Gray. In: The Works of Oscar Wilde, Bd. 2. New York.

WLASCHEK, R. M.

- 1995: Biographia Judaica Bohemiae, Dortmund (= Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, hrsg. von J. Hoffmann, Reihe B, 52).
- 1997: Juden in Böhmen. Beiträge zur Geschichte des europäischen Judentums im 19. und 20. Jahrhundert, 2., vollständig überarb. und erw. Aufl., München (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 66).

WÖLL, A. 1999: Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur, Frankfurt/M. (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 17).

ŽMEGAČ, V.

- 1991: Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne. In: Fischer-Lichte, E., K. Schwind (Hgg.): Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen, Tübingen, 17-27.
- 1994: Moderne/Modernität. In: Borchmeyer, D., V. Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Aufl., Tübingen, 278-285.

5.5 Deutsche Übersetzungen aus dem Prosawerk Richard Weiners

DER LEERE STUHL UND ANDERE PROSA. Übersetzt von F. P. Künzel. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1968.

GLEICHGEWICHT. Übersetzt von K.-H. Jähn, in: *Das Abenteuer der alten Dame. Tschechische Erzählungen 1918-1945.* Leipzig, Reclam, 1982 [dies. Übers. in ‚Der gleichgültige Zuschauer‘, Leipzig 1992].

SPIEL IM ERNST. Übersetzt von P. Sacher. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1987.

DER LEERE STUHL. Übersetzt von P. Urban. Berlin, Friedenauer Presse, 1990.

DIE ERNEUERUNG. In: *Tschechische Erzähler.* Übersetzt und hrsg. von P. Sacher. Zürich, Manesse, 1990.

DER BADER. Übersetzt von P. Urban. Berlin, Friedenauer Presse, 1991.

DIE BEHEXTE STADT. Übersetzt von S. Roth, in: *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste.* Mit einer Einleitung von Milan Kundera. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von K. Chvatík, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1991 [dies. Übers. in ‚Der gleichgültige Zuschauer‘, Leipzig 1992].

DER GLEICHGÜLTIGE ZUSCHAUER. Erzählungen. Übersetzt von K.-H. Jähn, S. Roth, P. Sacher, W. Spitzbardt. Hrsg. und mit einem Nachwort von W. Spitzbardt. Leipzig, Reclam, 1992.

Index

- Abulafia, A. 205
 Adorno, T. 100
 Altenburg, M. 153
 Andersen, H. C. 164, 168
 Apollinaire, G. 54, 61
 Aragon, L. 54, 92, 111-114
 Ariès, P. 222
 Äsop 127
 Barthes, R. 30, 32, 105
 Bataille, G. 182
 Baudelaire, C. 74, 188, 190, 256
 Beauvoir, S. de 54
 Beer-Hofmann, R. 201, 248
 Beethoven, L. van 52
 Benjamin, W. 208
 Bergson H. 20, 24, 44, 80, 87, 107, 129, 138
 Berlioz, H. 52
 Bezruč, P. 202
 Boccaccio, G. 178
 Böhme, J. 128
 Borges J. L. 226
 Borkovec, B. 204
 Breton, M. 21, 54, 58
 Brod, M. 213, 261
 Březina, O. 182
 Buber, M. 212, 215, 249
 Canetti, E. 224
 Céline, L.-F. 53
 Chalupecký, J. 11, 15, 21, 25, 26, 27, 38, 40, 47, 50, 56, 58, 59, 60, 62, 79, 123, 147, 213, 223, 259
 Chamisso, A. von 238
 Charvat, F. 27
 Chaucer, G. 178
 Chvatík, K. 32
 Comeille, P. 44
 Čapek, J. 16
 Čapek, K. 16, 22, 27, 47, 121, 218
 Čapek, M. 44
 Čarck, J. 202
 d'Hervey de Saint-Denis 102
 Danilevskij, A. S. 138
 Daumal, R. 56, 57, 58, 170
 Deml, J. 11, 18, 25
 Derrida, J. 28
 Detering, H. 164
 Doležel, L. 35, 227, 239
 Dostoevskij, F. M. 25, 52, 168, 228, 233, 238, 240, 245, 246, 250, 252
 Dreyfus, A. 204
 Dürer, A. 52
 Dyk, V. 44
 Ďurišin, D. 36, 141
 Eisner, P. 213
 Ellis, H. H. 187
 Ende, M. 81
 Erikson, E. 65, 66, 67
 Ewers, H. H. 235
 Filip, O. 120
 Fischer, O. 96, 227
 Flusser, V. 124, 140, 198, 201, 202, 206, 248, 260
 Foucault, M. 30, 32
 Freud, S. 20, 23, 65, 66, 67, 84, 102, 103, 105, 112, 132, 138, 143, 159, 187, 209, 240
 Friedlaender, S. 24, 241, 261
 Frisch, M. 71, 124
 George, S. 181
 Gilbert-Lecomte, R. 56, 58
 Gnüg, H. 189, 193

- Goethe, J. W. von 52, 173, 251
 Goffman, E. 65, 66
 Gogol', N. V. 52, 138, 139, 164, 245
 Gombrowicz, W. 50, 164, 174, 176
 Gottlieb, F. 124, 200
 Götz, F. 14, 16, 19, 24, 53, 140, 141, 196,
 197
 Greber, E. 94
 Grözinger, K. 202, 221
 Gruša, J. 120
 Gurdjew, G. I. 58
 Gutfreund, O. 53
 Haldimann, S. 21, 29
 Händel, G. F. 52
 Hašek, J. 18, 25
 Havlíček-Borovský, K. 157, 199
 Hegel, F. 183
 Heidegger, M. 114, 150, 162
 Heine, H. 124, 203, 217
 Henry, M. 59
 Herben, J. 204
 Hilsner, L. 201, 204
 Hoffman, K. 213
 Hoffmann, E. T. A. 168, 227, 229, 238,
 242, 253
 Hölderlin, F. 118
 Horaz 192
 Humboldt, W. von 162
 Husserl, E. 65, 136, 257
 Huysmans, J.-K. 190
 Ibler, R. 16, 21, 23, 27, 74, 79, 86, 93,
 110, 115
 Ibsen, H. 52
 Ingold, F. P. 124
 Iser, W. 63, 69, 100
 Iwaszkiewicz, J. 164
 Jaspers, K. 69, 107, 108, 110, 111, 138
 Jean Paul 238, 239
 Jesenská, M. 203
 Jirásek, A. 199
 Jung, C. G. 209, 210, 242, 251
 Kafka, F. 21, 25, 27, 124, 164, 202, 203,
 209, 212, 213, 216, 224
 Kant, I. 69
 Karásek ze Lvovic, J. 182
 Keilson-Lauritz, M. 164, 165, 176, 181,
 188, 195
 Keller, G. 41
 Kestenberg-Gladstein, R. 203
 Kierkegaard, S. 24, 71, 86, 215, 216, 257
 Kliems, A. 119
 Klíma, K. Z. 55, 58
 Klíma, L. 11, 18, 25, 95
 Kohut, H. 186
 Kołakowski, L. 20
 Králík, O. 25, 31
 Kristeva, J. 125
 Kubin, A. 261
 Kubín, O. 54
 Kunstmann, H. 24, 73, 253
 Künzel, F.-P. 179, 213
 Kupka, F. 54
 Kuzmin, M. A. 21, 164
 Kvapil, J. 199
 La Fontaine de, J. 44
 Lachmann, R. 70, 238, 251, 260
 Lacretelle, J. 53
 Langer, G. 164, 171, 176
 Langerová, M. 27, 38
 Larbaud, V. 53
 Lauer, R. 16
 Linhartová, V. 11, 24, 25, 26, 33, 56, 57,
 58, 59, 60, 89, 92, 116, 121, 133,
 148, 149, 259, 260
 Lohse, N. 74
 Löwenbachová, V. 167, 217, 228

- Lurja, I. 209
 Luther, M. 209
 Lyotard, J.-F. 92
 Machar, J. S. 22
 Mallarmé, S. 74, 124
 Manet, E. 192
 Mann, Th. 52, 164, 195
 Marquard, O. 63
 Masaryk, T. G. 204
 Mead, G. H. 65, 66, 67, 264
 Meyer, E. Y. 77
 Moldanová, D. 24, 27, 114, 127, 130, 133,
 134, 135, 141
 Molière 44
 Moníková, L. 120
 Mourková, J. 25, 26, 27, 41, 57, 62, 133,
 145, 147, 158, 174, 201, 258, 266
 Mozart, W. A. 42
 Mrnka, J. 135
 Mukařovský, J. 32, 33, 34
 Musil, R. 50
 Nabokov, V. 54
 Näcke, P. 188
 Natanson, J. 53
 Nezval, V. 21
 Nietzsche, F. 24, 28, 88, 125, 126, 139,
 140-143, 263, 264
 Nivoix, P. 53
 Novalis 173
 Novák, A. 25, 192, 202
 Novák, B. 25, 91
 Opelík, J. 196
 Ovid 70, 184, 259
 Pagnol, M. 53
 Palacký, F. 157
 Pascal, B. 58, 59
 Patočka, J. 118, 130
 Peters, U. 201, 248
 Pierre-Quint, L. 56
 Platon 64, 126, 128, 183, 225, 237, 253,
 260, 261
 Plautus 167
 Poe, E. A. 73-77, 90, 91, 105, 127, 238,
 253
 Popp, W. 165
 Poritzky, J. E. 70
 Proust, M. 53, 54, 167
 Puchmajer, A. 127
 Racine, J. 44
 Random, M. 56
 Reber, N. 168
 Reich-Ranicki, M. 29
 Reinhardt, M. 42
 Renoir, A. 192
 Richterová, S. 27
 Rilke, R. M. 101
 Rimbaud, A. 58, 96, 188
 Ritz, G. 164
 Romains, J. 14, 53
 Rosenzweig, F. 198
 Roth, S. 18, 62, 229, 231
 Rousseau, J. J. 49
 Rutte, M. 20, 25, 36, 61, 73, 82, 84, 88,
 96, 97, 210, 215, 241, 242, 257
 Sacher, P. 169, 171
 Sartre, J.-P. 54, 64, 65, 67, 166
 Sattger, I. 187
 Schiller, F. 29, 64, 91
 Schmid, H. 258
 Scholem, G. 202, 206, 226
 Schulz, B. 27
 Schumann, R. 42
 Schwarz, W. 258
 Sergl, A. 21, 164
 Shaw, B. 52
 Smetana, B. 52

- Smiles, S. 237
 Smith, A. 256
 Soupault, P. 54, 56, 112, 176
 Spinoza, B. 58, 59
 Spitzbardt, W. 27, 38, 213
 Stendhal 52
 Stevenson, R. L. 235, 238, 242, 265
 Stocker, A. 242
 Stockinger, J. 54, 164, 169, 171, 176
 Stolz-Hladká, Z. 119
 Swedenborg, E. 235
 Šalda, F. X. 13, 15, 22, 25, 42, 43, 44, 60,
 61
 Šíma, J. 54, 56, 57
 Šklovskij, V. 28
 Šrámek, F. 202
 Štorch-Marien, O. 22, 35, 126
 Taine, H. 52
 Taussig, J. 201
 Taussig, O. 39, 144
 Teige, K. 21, 56, 58
 Thiergen, P. 138, 145
 Tůma, M. 38, 144
 Urban, P. 27, 95, 214
 Vailland, R. 56, 58, 59
 Vančura, V. 124
 Verlaine, P. 188, 248
 Vízdalová, I. 50, 210
 Vlašín, Š. 57
 Vodička, V. 201, 204
 Voltaire 44
 Wagner, R. 42, 52
 Wassermann, J. 41
 Watteau, A. 192, 197, 240
 Weiner, J. 39
 Weiner, K. 39, 47, 48
 Weinerová, M. 39, 42, 46, 121, 145, 167
 Weinerová, Z. 39, 46, 53, 56, 62, 167, 204
 Weininger, O. 198
 Weiß, E. 120
 Werfel, F. 213
 Wilde, O. 188-190, 217, 253
 Wöll, A. 226
 Zola, É. 204

