

von Hermann

Kindern aus Notizen

Psychologische Beobachtungen an Berlin-Kindern
Lernstil und Notizen von Hildegard Keller, unter
Einwirkung von Gertrude Heilmann

Hamburg: Junfermann, 1924

Ina Hartmann

Einsichten aus Räumen

Topologische Transformation in der
tschechischen Literatur am Beispiel von
Richard Weiner, Věra Linhartová und
Daniela Hodrová

Hamburg University Press

Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Impressum

Zugl.: Dissertation, Universität Hamburg, 2021 u. d. T. : Einsichten aus Räumen. Topologische Raum-poetiken der tschechischen Literatur am Beispiel Richard Weiners, Věra Linhartová und Daniela Hodrovás

BIBLIOGRAPHISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

LIZENZ Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.



ONLINE-AUSGABE Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/hup.266.2084>

GEDRUCKTE AUSGABE ISBN 978-3-943423-99-0

COVER UND SATZ Hamburg University Press

DRUCK UND BINDUNG Books on Demand – Norderstedt (Deutschland)

VERLAG Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2024
<https://hup.sub.uni-hamburg.de>

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank nachstehenden Personen und Einrichtungen entgegenbringen, ohne deren Unterstützung die Anfertigung dieser Promotionsschrift nicht denkbar gewesen wäre.

Mein herzlicher Dank gilt zunächst Frau Prof. Dr. phil. Anja Tippner für die Erstbetreuung meiner Arbeit, ohne deren kompetente Führung, mannigfache Ideengebung und konstruktive Kritik diese Arbeit nicht hätte entstehen können. Einen ebenbürtigen Dank möchte ich meinem Zweitbetreuer, Herrn Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, für seine wissenschaftliche Betreuung aussprechen. Neben den fundierten Anregungen werden mir die zahlreichen fachlichen und persönlichen Gespräche mit beiden immer als bereichernder Austausch in Erinnerung bleiben.

Zudem möchte ich mich aufrichtig beim DAAD, dem Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds, dem Ústav pro českou literaturu für das Fellowship Josefa Dobrovského und dem Gleichstellungsfonds der Universität Hamburg für die finanzielle Unterstützung bedanken. Ich möchte dem Nadační fond Adrieny Šimotové und Jiřího Johna herzlich für die Genehmigung zur Reproduktion von Šimotovás Werk danken. Ich danke außerdem den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Kolloquien in Hamburg, Prag und Berlin für die kritische und konstruktive Auseinandersetzung mit meiner Studie.

Für kritische Betrachtungen, fachliche Kenntnisse und Anregungen, die Bereitstellung von Quellen, das Lektorieren des Textes sowie moralische und freundschaftliche Unterstützung danke ich besonders Kristina Andělová, Werner Fitzner, Irakli Goderdzishvili, Christof Heinz, Clemens Günther, Shoko Igeta, Cyril Poliačik, Václav Rameš und Bára Sedláková. Die Entstehung und Durchführung meines Projektes wäre ohne euch nicht denkbar gewesen.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinen Großeltern und meiner Mutter, denen ich diese Arbeit in tiefer Verbundenheit und Liebe widme.

Inhalt

	Danksagung	V
1	Einleitung	1
2	Denkfiguren der Raumtheorie	15
2.1	Vor-Raum – Denkfiguren der Raumontologie	16
2.2	Im-Raum – Denkfiguren der Raumwahrnehmung	22
2.3	Über den Raum – Denkfiguren der Raumsemantisierung	30
3	Aus dem Gleichgewicht – Richard Weiners Raumpoetik der Moderne	35
3.1	Techniken der Transformation	40
3.1.1	Der Verlust der Heimat in <i>Rovnováha</i> (1917)	42
3.1.2	Der Verlust der Liebenden in <i>Hlas v telefonu</i> (1919)	48
3.1.3	Die fehlende Mitte in <i>Uhranuté město</i> (1919)	54
3.2	Abschied von der Romantik	60
3.2.1	Der entleerte Naturraum in <i>Loučení s včerejškem</i> (1914)	62
3.2.2	Der zerstörte Naturraum in <i>Kostajnik</i> (1916)	68
3.2.3	Der revolutionäre Naturraum in <i>Valná hromada</i> (1929)	74
3.3	Spiel(t)räume – Existenzentwürfe in <i>Hra doopravdy</i> (1933) zwischen Entfremdung und Erlösung	83
3.4	Weiner neu (ge)sehen	101

4	Der Fluchtpunkt des Schreibens – Věra Linhartová	
	Raumpoetik der Transzendenz	105
<hr/>		
4.1	Literatur als Refugienbildung	113
4.1.1	Die Stufen der Erkenntnis in <i>Cesta do hor</i> (1964)	115
4.1.2	Die Vernebelung der Welt in <i>Pokoj</i> (1964)	120
4.1.3	Raumpoetik der Resonanz in <i>Dům daleko</i> (1968)	126
4.2	Die Welt(en) der Literatur	142
4.2.1	Leibniz, Maxwell, Dostoevskij – Die Welt der Dämonen in <i>Račí kánon na běšovské téma</i> (1964)	144
4.2.2	Raumschichten, Raumschnitte in <i>Chiméra neboli Průřez cibulí</i> (1967)	150
4.2.3	Bewegung im Welt(en)raum – Die Entfaltung des Raumes in <i>Co nejvíc šedé</i> (1964)	158
4.3	Auf dem Weg ins <i>Anderswo</i>	169
4.4	Einheit in Vielheit	174
5	Die Verwandlung des Raumes – Daniela Hodrovás	
	Raumpoetik der Überlagerung	177
<hr/>		
5.1	Das topografische Paradigma – Überlagerung als Sedimentierung	189
5.1.1	Das Haus als Zentrum in <i>Trýznivé město</i>	190
5.1.2	Raummuster der Romantrilogie	195
5.1.3	Die Kammer als Konzentrationspunkt des Traumas	197
5.1.4	Der Raum als Speichermedium	201
5.2	Das organische Paradigma – Überlagerung als Gewebe	203
5.2.1	„Ich bin die Haut“ – Körperliche Einschreibungen von Martyrium und Mythos	204
5.2.2	Verpuppung als evolutionäre Universalmetapher	210
5.2.3	Das Gewebe des Lebens	216

5.3	Das geologische Paradigma – Überlagerung als Schichtung	221
5.3.1	Der <i>Blaník</i> – Biographie eines Berges	222
5.3.2	Der Galgenberg – Tod, Teufel und Erlösung	225
5.3.3	Körperpraktiken und Dingpoetiken der Raumöffnung	228
5.4	Raubewusstheit	233
6	Abschließende Bemerkung	237
<hr/>		
	Literaturverzeichnis	243
	Über die Autorin	268

1

Einleitung



Prázdny rám (1977, [Der leere Rahmen]), kombinierte Technik in Farbe, 73,5 x 55 cm, Papier 76 x 58 cm

Zwei Hände am unteren Rand einer weißen Fläche. Einige Finger fehlen, die verbliebenen tasten sich zaghaft ins Rauminnere. Was suchen sie zu ertasten? Einen Hinweis gibt der Titel der Radierung: *Prázdný rám* (Der leere Rahmen). Die weiße Fläche¹ verbirgt oder umhüllt etwas, scheint wie eine Meditation über das Meta-physische. Aber dieses Weiß ist nicht rein und nicht im eigentlichen Sinne leer, sondern Teil einer räumlichen Konstellation, eines Palimpsests, das die braunen Farb- und Papierreste in der oberen Fensterecke andeuten. Es ist vielschichtig, worauf die komplexe mehrfache Umrahmung der Fensterscheibe hindeutet. Durch sie entsteht ein räumlicher Eindruck, verstärkt durch Perspektive schaffende Seitenverhältnisse; symmetrisch, aber nicht steril, eher gebrochen und verschwommen. Im Aufbruch des oberen Fensterrahmens kippt die Zentralperspektive aus der Achse, die Illusion geometrischer Räumlichkeit wird negiert. Die collageartig² eingefügten Dreiecke aus unterschiedlichen Materialien – die goldgelbe Stelle im linken Bildrand gleicht einem dünnen Tuch, die braune einer Holzplanke – verstärken den Eindruck einer zutiefst künstlichen und künstlerischen Räumlichkeit.

Adriena Šimotová's Radierung entsteht 1977, in der Zeit der Normalisierung nach dem Prager Frühling. Literarische und öffentliche Räume sind schwer zugänglich und werden kontrolliert, viele Künstler fliehen außer Landes oder ziehen sich ins Private zurück. Die Aufbruch versprechende Tradition der Avantgarden ist noch präsent, aber auch problematisch geworden. Der Einzelne ist gefährdet und nur noch als Rudiment erkennbar. Diese Konstellation bringt eine spezifische Raumästhetik hervor: sie ist a-sozial und abstrakt, immateriell und immanent. Es dominieren geometrische Linien und Seitenverhältnisse, elementare Symbole wie Hände, Fenster und Farben. Die Ästhetik ist nüchtern, aber dennoch illusionsbildend. Eines ist sicher: die Räume sind nie das, was sie zu sein vorgeben. Sie haben keine festen Komponenten, sind dynamisch-organische Gebilde. Hier geht es nicht um Realismus, nicht

1 Das ganze Bild ist in dezerten Farben gehalten, wie es für die meisten Werke der Künstlerin in jener Periode charakteristisch ist. Vgl. beispielhaft *Profil* (1975, [*Profil*]), *Dvojí profil (?)* (1976, [*Doppelprofil (?)*]) und *Žízeň* (1976, [*Der Durst*]) in Hodrová 2015. Die Farbwahl und -symbolik stellt die Radierung in die Tradition der Avantgarde, für die die Farbe Weiß ein „Schweigen [...] voll Möglichkeiten“ (Kandinsky 1912: 81) ist. Für Jiří Valoch (Valoch 2006: 25) hat dieses Weiß im Schaffen Šimotová's ein transzendentes Potential.

2 In den 1970er Jahren gibt Šimotová die Malerei zugunsten von Zeichnungen, Aktionskunst, Installationen und v. a. Collagen auf. In ihnen integriert sie heterogene Materialien wie Stoff, Glas, Blei und Papier, z. B. in *Vymezení člověka* (1977, [*Definition des Menschen*]), vgl. Hodrová 2015: 18.

um die detailgetreue Wiedergabe von Personen, Orten und Dingen. Topologie statt Topografie.

Šimotová Werk³ fasziniert. Věra Linhartová ist so angetan, dass sie Šimotová als Illustratorin mehrerer ihrer Werke wählt.⁴ Mit Daniela Hodrová verbindet die Künstlerin eine tiefe Freundschaft. Die Autorin macht sie sogar zur Protagonistin in ihren Werken *Točité věty* (2015, [Wendelsätze]) und *Ta blízkost* (2019, [Diese Nähe]) und widmet sich im Essay *Co se vyjevuje* (2015, [Was enthüllt wird]) ihrer Ästhetik. Was fasziniert, ist der Einbruch eines Geheimnisses in die Ärmlichkeit der alltäglichen Existenz, die poetische und metaphysische Aufladung klassischer Raumtopoi, der Bruch mit traditionellen Raumperspektiven und die intermediale Erschließung neuer Weisen der Raumwahrnehmung und -semantisierung. Diese Aspekte, so die Ausgangshypothese der folgenden Arbeit, konturieren eine topologische Raumpoetik, die in der Folge analytisch am Werk von Richard Weiner, Linhartová und Hodrová durchmessen werden soll.

Für die spezifische Denkbewegung dieser Raumpoetik steht der Titel der Arbeit, *Einsichten aus Räumen*. Das Verb *ausräumen* hat im Deutschen zwei Bedeutungen. Es bezeichnet einerseits einen Prozess der Leerung, etwa, wenn man eine Wohnung ausräumt, und andererseits einen Prozess diskursiver Klärung, etwa, wenn in einer Diskussion Bedenken ausgeräumt werden können. Nach erfolgreichem *Ausräumen* gerät der Raum bzw. ein Diskussionsgegenstand in seiner ursprünglichen Form in den Blick. Man gewinnt Einsichten in Räume, die zuvor verschlossen oder verdeckt waren. Diesen Erkenntnisgewinn hat Martin Heidegger im Sinn, wenn er der Etymologie des Verbs *räumen* nachgeht. Er schreibt: „Was aber heißt >räumen< anders als ein Frei-, ein Offen-machen. Waldlichtung: ein Ort, an dem gelichtet, d. h. an dem der Erdboden von den Baumstämmen freigelegt, von ihnen geräumt wurde. So gründet

3 Seit Ende der 1960er bildet sich ihr künstlerisches Profil zunächst als Malerin. Sie war Mitglied der bedeutenden Künstlergruppe UB 12, zu der unter anderem Václav Boštík, Jiří Mrázek, Petr Frágner, Daisy Mrázková, Bedřiška Frágnerová, Stanislav Kolibal, Věra Janoušková sowie Šimotová Ehemann Jiří John gehörten. Die Gruppe bediente sich methodisch und bildnerisch des Ausdrucksrepertoires der westlichen Avantgarden, wenngleich die Grundhaltung der Gruppe die einer psychologisierenden Realitätsdurchdringung war und sie damit der emotionalen Expressivität verhaftet blieb. Dadurch gehörte die UB12 (gemeinsam mit der Gruppe *Křižovatka*) in der kurzen Zeitspanne der Liberalisierung zu den progressiven Innovationskräften in der Parallelkultur der tschechoslowakischen Kunstszenen, vgl. Šetlík 1991.

4 Das letzte publizierte Werk Linhartová, das von Šimotová illustriert wurde, ist der Gedichtband *Ianus tří tváří* (Linhartová 2014).

wesensmäßig alles Raumhafte im Freien, Offenen, Gelichteten und nicht umgekehrt.“ (zit. nach Boss 1977: 37)

Heideggers Ausführungen erinnern an den Handlungsaspekt des Ausräumens und an die Tätigkeiten, die damit verbunden sind. Es gibt aber auch einen diskursiven Aspekt des Ausräumens, ein Entwickeln und Nachvollziehen von Gedanken, der denselben Effekt hervorbringen kann. Beide Aspekte spielen in der Folge eine Rolle, etwa, wenn es um die Raumtechniken eines Akrobaten bei Weiner geht, der versucht, den Raum neu in den Blick zu nehmen (vgl. Kap. 3.1.1), oder wenn die Protagonistinnen von Daniela Hodrová auf der Suche nach offenen Freiflächen durch Prag ziehen, um ihrer Vergangenheit und Identität nachzuspüren. Auch Šimotová Radierung vollzieht diese Bewegung nach, wenn sie alle Raumqualitäten reduziert, um den Raum in seiner elementaren Weißheit sichtbar zu machen.

Die Radierung illustriert schließlich auch den Charakter der so gewonnenen Erkenntnisse. Hierfür stehen die titelgebenden *Einsichten*. Einsichten sind visueller Natur, man muss genau hinsehen, um sie zu erlangen. Die Suche nach einem neuen Sehen, das es überhaupt erst ermöglicht, die Räumlichkeit des Raumes zu erkennen, spielt in der Folge eine zentrale Rolle, zum Beispiel in der prominenten Platzierung der Forderung nach einem neuen Sehen zum Ende von Weiners Doppelroman (vgl. Kap. 3.3), oder wenn Linhartová in einem ihrer Texte durch Leerzeichen eine eigentümliche Schriftbildlichkeit herstellt, in der Leerstellen bedeutungstragend werden (vgl. Kap. 4.1.3). Solche Einsichten sind aber keine vollständigen Erkenntnisse, sondern eher flüchtige, zeitlich begrenzte Einblicke in komplexe Sachverhalte. Mit dieser zweiten Bedeutungsdimension der Einsicht soll der Geltungsanspruch der Arbeit markiert werden. Es geht nicht um ein vollständiges Bild, um eine erschöpfende Erklärung und Interpretation topologischer Raumpoetiken, sondern vielmehr um exemplarische Einblicke in eine lange vernachlässigte Dimension literarischen Erzählens über den Raum.

Die weißen Flecken des *spatial turn*

Kaum ein Begriff hat in den letzten Jahren größere Kreise in der Forschung gezogen wie der *spatial turn*. Die Bezeichnung, die auf Edward W. Soja zurückgeht,⁵ hat sich längst in einer transdisziplinären Debatte um den Raum aufgefächert. (vgl. Döring/

5 Zur Definition des *spatial turn* vgl. Soja 2005:96, Döring/Thielmann 2009: 7 ff.

Thielemann 2009, Günzel 2009) an der sich auch die Literaturwissenschaft beteiligt. (vgl. Müller/Weber 2013) Seitdem ist nicht nur eine schier unüberblickbare Anzahl an philologischen Einzeluntersuchungen erschienen, (vgl. u. a. Müller/Weber 2013, Dünne/Mahler 2015) sondern auch die Theoriegeschichte der Raumforschung in umfangreichen Handbüchern und Anthologien verfügbar gemacht worden. (Dünne/Doetsch/Lüdeke 2004, Günzel 2013, Dünne/Günzel 2015, Dünne/Mahler 2015) Theorie und literarische Praxis stehen hierbei nicht in einem Konkurrenzverhältnis, sondern bedingen sich wechselseitig. Literarische Werke liefern Impulse für raumtheoretische Reflexionen, raumtheoretische Ansätze gehen in literarische Werke ein. Der *spatial turn* ist schließlich selbst Gegenstand weiterer Differenzierung geworden, so ist mittlerweile die Rede von einem *topological turn* und einem *topographical turn*. (Günzel 2008: 221)

Die Ausgangsbasis des *spatial turn* ist eine konstruktivistische Betrachtung des Raumes und mit dieser ein Produkt verschiedener (technische, mediale, kulturelle, etc.) Formen der Wahrnehmung und Symbolisierung. (Nünning 2009) Raumverständnis baut auf Praktiken auf, die Räume erschließen und in Repräsentationen verständlich machen. (Bachmann-Medick 2006: 300) Dieser Prozess wird als *Mapping* bezeichnet und meint die Ausbildung räumlicher Strukturen, die in Form von „räumlichen Metaphern wie Marginalität, Ränder, Grenze, Location, Deterritorialisierung, Zentrum-Peripherie“ (ebd.: 305) politisch und kulturell wirkmächtig werden. Dieses wesentlich auf Henri Lefebvre zurückgehende sozialkonstruktivistische Raumkonzept ist somit als Gegenpol zu der klassischen Vorstellung eines absoluten Raumes, d. h. einem Verständnis vom Raum als eine Art Container für Menschen und Gegenstände, zu verstehen.⁶

In der Literaturwissenschaft sind diese Impulse vor allem im Rahmen des *topographical turn* aufgenommen worden. Dieser rückt mit Sigrid Weigel die „Bedeutung von Orten, Landschaften und Raumkonzepten“ (Weigel 2002: 157) und ihre künstlerische Darstellung in den Fokus. Ist die „Repräsentation des Raums“ (Borso 2015: 279) Gegenstand der Studien, so spricht man meist von Topografie. Hier geht es um die literarische Bedeutung von Orten, Landschaften, um „geographisch identifizierbare

6 Lefebvre zufolge ist jeder Raum ein Produkt sozialen Handelns. Hierbei differenziert er den wahrgenommenen Raum, den konzipierten Raum des Wissens und der Zeichen sowie den gelebten Raum der Akteure. Auf Lefebvres Studie greift auch Soja in *Postmodern Geographies* zurück, vgl. Dünne/Günzel. 2015: 297 ff.

Orte“ (Weigel 2002: 157 f.), um eine Kartographie literarischen Raumwissens. Auch im slavistischen Kontext gibt es viele Untersuchungen von Darstellungen einzelner Städte, allen voran von Prag, (Hodrová 1988, Bobravkov-Timoškin 2006, Kliems 2009, Kliems 2010, Weinberg/Wutsdorff 2018, Wutsdorff 2020, Mascher 2021) von Landschaftsformationen (Baran-Szoltys/Glosowitz/Konarzewska 2018, Power 2015, Tomášek 2016) oder raumpoetischer Topoi wie dem Haus (Martinek 2009) In der kulturwissenschaftlichen Forschung zu Ost(mittel)europa sind umfangreiche Untersuchungen zur *Geopoetik*⁷ (White 2007, Marszalek/Sasse 2010) realer und imaginärer Räume vorgelegt worden. (Ajvaz, Havel, Mitášová 2004, Bílek/Dimter 2007, Jedičková 2010, Komenda 2011, Tlustý 2011, Komenda/Malinová/Změlík 2012, Dózsai/Kliems/Polakova 2014, Kliems 2015, Soukupová/Špína 2016) Hier rücken Kontaktmomente zwischen Texten und Kulturen in den Fokus, die eine lange historische Tradition und eine bedeutsame erinnerungskulturelle Funktion besitzen. (Hochmann 2014, Schreiber 2015) Poetische Verfahren wie Polyphonie oder (postkoloniales) *Rewriting* zur Abbildung von Transferprozessen zwischen (National)Literaturen betonen die Pluralität kultureller (und nationaler) Identitäten in Zeiten der Globalisierung. (Tureček 2007: 182) Transnationalisierende Phänomene wie *border crossing*, *third spaces*, *contact zone* sowie unterschiedliche Arten der Transgression, (Neumann 2003, Sturm-Trigonakis 2007) sind nicht nur Anlass, sondern längst auch fester Bestandteil von literaturwissenschaftlichen Untersuchungen. (Frank 2009: 64) Zu den topografischen Ansätzen zählen auch Arbeiten aus der Literaturgeographie, die Aussagen über die geografische Lokalisierung verschiedener Genres ableitet (Moretti 2009) und Beziehungen zwischen literarischen Räumen und realen Topografien untersucht. (Piatti 2008)

Wozu bedarf es angesichts dieser Erfolgsgeschichte eines weiteren *turn*, des *topological turn*? Die bisher genannten Ansätze legen großen Wert auf die sozialen, kulturellen und historischen Bedingungen der Raumkonstitution. Darüber geraten die homologen Merkmale der Raumerschließung und -beschreibung etwas aus dem Blickfeld, wie Stephan Günzel (2008: 224) kritisiert hat. Solche findet man in mathematischen und naturwissenschaftlichen Raummodellen, aber auch in phänomenologischen und strukturalistischen Ansätzen, die von den kontingenten Merkmalen der Raumwahrnehmung abstrahieren und die ontologischen, perzeptiven

7 Unter Geopoetik versteht man literarisch produzierte Landschaften, Orte und Territorien, die mit einer spezifischen Semantik korrelieren.

und semantischen Grundlagen des Raumes ermitteln.⁸ Topologien beschreiben „allgemeine[] Relationsgefüge“ (Günzel 2018: 134) wie Oben und Unten, Nähe und Distanz, Horizontalität und Vertikalität. Anstelle der Beschreibung konkreter physischer Ausprägungen des Raumes interessiert die Raumstruktur, die solche Ausprägungen erst ermöglicht. Um diese zu beschreiben, greift die Topologie auf mathematisierte Beschreibungsmuster zurück, entwickelt aber auch eigene Raumkonzepte wie das des Knotens oder der Falte, um die Konzentrations- und Umschlagspunkte von Raumstrukturen einzufangen. Es geht, mit Gilles Deleuze gesprochen, „um die Bestimmung eines ‚reinen *spatium*‘“ (Deleuze zit. nach Günzel 2008: 225, Hervorh. im Original).

Nun könnte man berechtigter Weise einwenden, dass ein solch *reines spatium* immer eine terminologische Fiktion bliebe und ebenfalls auf soziale, kulturelle und historische Konstruktionsfaktoren zurückverweist. Das Argument trägt aber auch in die andere Richtung. Es gibt keine Form kultureller Raumaneignung, die nicht auf bestimmten invarianten Grundmustern aufbauen würde. Topografie und Topologie stehen folglich in einer Wechselwirkung zueinander und je nachdem, welche der beiden Blickrichtungen man wählt, bekommt man bestimmte Phänomene schärfer und andere unschärfer in die Linse der Betrachtung.

Diese Pluralität der Betrachtungsweisen entspricht einer pluralen Textlandschaft, in der es sowohl Texte mit explizit topografischen Bezügen als auch Texte mit vorrangig topologischen Bezügen gibt, (Pichler 2009) die um abstrakte Fragen wie die Geometrisierbarkeit des Raumes, die literarische Erkundung unterschiedlicher Positionalitäten oder die Elementareigenschaften von Raumelementen kreisen. Um solche Texte soll es in der Folge gehen. Sie bilden in der Slavistik im Allgemeinen und der Bohemistik zwar keinen weißen, aber doch einen hellgrauen Fleck. Nach dem Ende des Kommunismus überwogen topografische Ansätze in Literatur und Literaturwissenschaft mit einem Schwerpunkt in der Gegenwartsliteratur, was nach der Öffnung der Grenzen, die neue Mobilitäts- und Kontakterfahrungen mit sich brachte, und der Archive, die lange verdrängte historische Erfahrungen zu Tage förderten, nur allzu verständlich war.

8 Topologische Raumverständnisse findet man darüber hinaus in der abstrakten Geometrie oder in der Beschreibung des Cyberspace, aber auch in frühen Entwicklungsstadien des Kindes oder bei vormodernen Kulturen.

Die vorliegende Arbeit hingegen fokussiert andere Erfahrungsmomente, die vom Verlust der Sicherheit der unmittelbaren Lebenswelt ausgehen. Hierzu gehört der Bedeutungsverlust stabilisierender Anker wie Religion und Tradition in der Moderne, aber auch die politische Einschränkung künstlerischer Spielräume im Kommunismus und die damit verbundenen Erfahrungen von Exil und Ausgrenzung. In solchen Konstellationen greifen Autoren auf topologische Elementarfiguren zurück, um ihre Erfahrungen und Beobachtungen künstlerisch zu bewältigen. (Günzel 2008: 229) Die Strategien und Schreibweisen unterschieden sich dabei, wie die Analysen des Hauptteils zeigen werden, stark und hängen von kulturellen Voraussetzungen ab, die es genau in den Blick zu nehmen gilt, um die Spezifik topologischen Raumwissens in der Literatur besser verstehen zu können.

Begreift man „Topologie als Methode“ (ebd.: 142), so geht es darum, in einem Prozess der analytischen Abstrahierung die Strukturen der literarischen Räume und ihre Funktion für den Aufbau der jeweiligen Werke zu ermitteln. Mit Jurij Lotman gehe ich davon aus, dass „historische und national-sprachliche Raummodelle“ als „Organisationsprinzip für den Aufbau eines Weltbildes“ (Lotman 1972: 313) fungieren.⁹ Lotman beschreibt diese Raummodelle mittels binärer topologischer Kategorien wie hoch-niedrig, nah-fern oder diskret-ununterbrochen. Eine solche Orientierung an archetypischen Raumkonstellationen kann auch bei der Beschreibung moderner Literatur hilfreich sein, in der Weltmodelle nicht an einzelne Figuren gebunden sind, sondern in ihnen selbst und ihren Wahrnehmungs- und Sinnggebungsmustern in einen Widerstreit geraten. Einzelne Motive und Verhaltensweisen können hier nicht mehr, wie etwa bei Pierre Bourdieu, eindeutigen Positionen in einem begrenzten sozialen Raum zugeordnet werden, sondern sind selbstwidersprüchlich und strukturell doppelt codiert. Auf diese Weise transportieren sie ein spezifisches, topologisch strukturiertes Raumwissen.

Vorstellung der Arbeit

Worin dieses Raumwissen besteht, möchte ich im Theorieteil meiner Arbeit klären. Er folgt einem multiperspektivischen Zugriff, für den phänomenologische Raumdenker wie Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty und Jan Patočka sowie Ernst Cassirers ästhetische Raumtheorie zentral sind. Die Überlegungen des Kapitels 2.1

9 Vgl. für einen Transfer der Ideen Lotmans auf den tschechischen Kontext Wutsdorff 2018.

zur Raumontologie beginnen mit der Diagnose einer Divergenz naturwissenschaftlicher, alltäglicher und ästhetischer Raumwahrnehmung am Ende des 19. Jahrhunderts, deren Überwindung und Synthese im Zentrum der philosophischen Beiträge von Cassirer, Patočka und Kurt Lewin steht. Um den Seinsstatus des Raumes zu konkretisieren, berücksichtigen sie dabei sowohl kulturelle Symbolisierungen (Cassirer) und subjektive Lebenszusammenhänge (Patočka) als auch topologische Voraussetzungen der Raumontologie. Lewin entwickelt mit seinem Konzept der *Hodologie* (gr. *hodos* = Weg) eine Raumontologie, die objektives und subjektives Raumdenken zu einer Synthese führt, wobei im Kontext der Analyse vor allem deren ästhetische Potentiale von Belang sind. Im Kapitel 2.2 zur Raumwahrnehmung wird mit Husserls Begriff der *Abschattung* zunächst darauf hingewiesen, dass jeder Wahrnehmungsakt positional und sinnlich bestimmt ist und neben Erkenntnissen immer auch blinde Flecken (die *Abschattungen*) produziert. Anschließend wird mit Patočka auf die zentrale Bedeutung leiblicher und psychologischer Voraussetzungen der Raumwahrnehmung Bezug genommen. Konzeptuell knüpft hieran Merleau-Ponty an, der von spezifischen und individuell verschiedenen *Situationsräumlichkeiten* spricht, die primär durch das Körperschema des wahrnehmenden Subjekts definiert sind. Das Kapitel 2.3 schließt mit Hermann Schmitz Konzept des Weiteraumes, dem zufolge Raumwahrnehmungen über sinnlich vermittelte Eindrücke hinaus immer auch eine Ahnung des Absoluten transportieren und damit den Blick für die transzendente Qualität des Raumes öffnen.

Raumwahrnehmung geht in Raumsemantisierung über, wenn Sinneseindrücken spezifische Eigenschaften zugesprochen werden, die zu einer Erkenntnis des Erlebten führen. Dieser Übergang steht im Zentrum des Kapitels 2.3, das am Beispiel der Apophanie und des Geheimnisses Probleme bei der Übersetzung von Raumwahrnehmung in Raumwissen verhandelt

Der Analyseteil der Arbeit ist in drei Hauptkapitel untergliedert. Das Kapitel 3.1 widmet sich Weiners nicht-topografischer Raumpoetik der Moderne unter der Annahme, dass in seinen Werken die spatiale Ordnung eine strukturbildende Funktion besitzt. Beeinflusst von der Avantgardegruppe *Le grande jeu* und der Philosophie Friedrich Nietzsches und Henri Bergsons, sind Weiners Erzählungen an einer neuen Welt- und Seinserfahrung interessiert, für die der alltägliche Raum transformiert werden muss. Das Unterkapitel 3.1 nimmt sich am Beispiel der Erzählungen *Rovnováha*, *Hlas v telefonu*, *Ze zápisků N. N.* und *Uhranuté město* den Techniken dieser Raumtransformation an, die durch performative, synästhetische und kognitive

Erschließungsakte neue Raumqualitäten erfahrbar machen. Das Kapitel 3.2 widmet sich Weiners Abschied von der Romantik und arbeitet heraus, wie seine Erzählungen *Loučení s včerejškem*, *Kostajnik* und *Valná hromada* mit der romantischen Naturdarstellung brechen, die in Zeiten von Krieg und Revolution nicht länger sinnstiftend sein kann. Im Kapitel 3.3 zu Weiners Doppelroman *Hra doopravdy* geht es um die Möglichkeit der Entwicklung neuer Existenzentwürfe angesichts der Erfahrung der Entfremdung in der modernen Großstadt. Diese Entwürfe sind eng mit der Erschließung transzendenter Raumqualitäten verbunden, die vor allem in Schwellen- und Theaterräumen erfahrbar werden.

Kapitel 4 widmet sich Věra Linhartová, die den Raum auf topologische Grundqualitäten wie Tiefe, Höhe oder Weite reduziert. In ihren Erzählungen dominieren Protagonisten, die sich in heterotopischen Räumen wie Klöstern, Psychiatrien und Bibliotheken bewegen, in denen sie fremden Regimen ausgeliefert sind. Das Kapitel 4.1 *Literatur als Refugienbildung* zeigt, wie sich die Protagonisten in *Cesta do hor*, *Pokoj* und *Dům daleko* solche Orte als Rückzugsorte aneignen und dort nach einem neuen Lebenssinn suchen. Im Kapitel 4.2 *Welt(en) der Literatur* liegt der Fokus darauf, wie die Protagonisten in *Račí kánon na bešovské téma*, *Chiméra neboli Průřez cibulí* und *Co nejvíc šedé* in der Bewegung durch Raum und Zeit neue, vielseitige Raum-, Subjekt- und Zeitordnungen entwerfen. Kapitel 4.3 mit dem Titel „Auf dem Weg ins Anderswo“ nimmt sich Linhartová’s französischsprachigem Spätwerk an. Neben dem Einfluss der japanischen Kultur und Philosophie und dem damit verbundenen Aufgreifen japanischer Topografien, wird vor allem der zum Leitbegriff von Linhartová’s Raumdenken avancierte Begriff des *Anderswo* in den Blick genommen.

Der Analyseteil schließt mit der Untersuchung von Daniela Hodrovás Raumpoetik der Überlagerung in ihrer Trilogie *Trýznivé město – Podobojí, Kukly, Théta*. Überlagerung fungiert dabei als Schlüsselkonzept, das, motivisch variiert, eine außerordentliche Vielfalt an Raumverständnissen ermöglicht. Das Kapitel 5.1 konkretisiert Überlagerung aus topografischer Perspektive als Sedimentierung. Die Handlungsorte der Romane fungieren als Speichermedien, in denen sich historische Zeitschichten überlagern. Kapitel 5.2 interpretiert Überlagerung als organisches Gewebe. Metaphern wie Haut, Verpuppung und Gewebe verweisen auf historische Traumata wie die Verbrechen des Holocaust, auf körperliche Erfahrungen existenzieller Bedrohung und auf biologische Modelle der Evolution und Metamorphose. Kapitel 5.3, *Überlagerung als Schichtung*, widmet sich dem geologischen Paradigma. Hier stehen Bewegungen von Aufstieg und Abstieg sowie die körperlichen Praktiken, mit denen

sich Tiefenschichten der Stadtlandschaft erschließen lassen, im Zentrum. Es wird gezeigt, dass unter der Oberfläche des Handlungsraumes Prag verschiedene dies- und jenseitige Welten existieren, die in mythologischen, historischen und biographischen Streifzügen durchschritten und erschlossen werden können.

Für die literarischen Analysen greife ich auf verschiedene methodische Ansätze zurück. (Neo)strukturalistischen Ansätzen folgt die Identifikation textstrukturierender Binarismen, die vor allem in den Analysen zu Weiner bedeutsam sind. Strukturalistisch inspiriert ist auch Linhartová Konzept der *Geometrie-Poetik*, das sie in der Analyse des Spätwerks von Weiner entwickelt und später in ihr eigenes Schaffen integriert. Viele der Binarismen, die die Texte der drei Autoren prägen, befinden sich in einer spezifischen kulturgeschichtlichen Konstellation, die – so zum Beispiel im Falle der Psychiatriekritik Linhartová oder den Großstadtdarstellungen Weiners und Hodrovás – im Hinblick auf ihre topologischen Implikationen rekonstruiert wird. Im konkreten Fall von Weiner wird sein Großstadttroman *Hra doopravdy* im Spannungsfeld zwischen weiteren Großstadttexten der Moderne und dem zeitgenössischen Wahrnehmungshorizont diskutiert. Im Falle Hodrovás spielt vor allem ihre Auseinandersetzung mit dem Prager Texte eine tragende Rolle. Solche Rekonstruktionen implizieren motivgeschichtliche, intertextuelle (Chvatík 1988, Stolz-Hladká 2000) und intermediale Zugänge, letztere vor allem im Hinblick auf die Bildende Kunst.

Die ausgewählten Autoren stehen in einem intensiven Rezeptions- und Diskussionszusammenhang. So entwickelt Linhartová ihre raumpoetischen Überlegungen wesentlich im Nachwort zu einer Edition ausgewählter Texte des Spätwerks Weiners. (Schamschula 2004: 507–510; Tippner 2009: 192) In ihren Texten gibt es darüber hinaus eine Reihe direkter intertextueller Verweise auf Weiner. Hodrová widmet sich in ihren theoretischen Schriften den literarischen Raumkonzeptionen von Weiner und Linhartová, (Hodrová 1994a: 113 ff., Hodrová 2011) und verweist in ihrem belletristischen Schaffen namentlich auf Linhartová. Neben intertextuellen Bezügen sind auch zentrale biografische Gemeinsamkeiten auszumachen. Da ist zum einen die Emigration nach Paris, die Weiner und Linhartová eint und die eine Publikation ihrer Werke im eigenen Heimatland erschwert oder gar unmöglich macht. Alle drei Autoren haben mit Zensur und Problemen bei der Veröffentlichung ihrer Werke zu kämpfen. Alle eint ebenfalls ein profundes Interesse an den (kunst)theoretischen Diskursen ihrer Zeit. Bei Weiner zeigt sich das in seinem journalistischen Schaffen und im Kontakt mit surrealistischen Gruppen, in denen auch Linhartová aktiv ist. Über Linhartová's vielfältige Forschungsinteressen (Kunst, Kunstgeschichte, Orientalistik,

Japanologie, etc.) legen ihre zahlreichen Studien und Essays Zeugnis ab, (Linhartová 2010) Hodrovás Bedeutung als Theoretikerin und Übersetzerin (u. a. von Bachtin) ist ebenfalls gut bezeugt.

Der hier zuletzt genannte Grund für die getroffene Auswahl verbindet sich zugleich mit einem der Anliegen der Arbeit. Obwohl das Raumthema die deutschsprachige wie tschechischsprachige Bohemistik-Forschung in den letzten Jahren stark mitbestimmt hat, ist die Forschung zu Weiners, Linhartová und Hodrovás Werk defizitär. Es existiert zwar eine Bandbreite an Fachartikeln und Studien über raumthematische Fragestellungen, diese sind jedoch meist an paradigmatischen geistesgeschichtlichen Makrokonstellationen interessiert und fokussieren oft nur einzelne Texte. Die vorliegende Studie entwirft eine ganzheitliche Raumpoetik, die in literaturtheoretische und -historische Kontexte eingebettet wird. Sie ist die erste, explizit topologischen Raummustern gewidmete Studie und spannt einen weiten Bogen von der Moderne zur Postmoderne. Sie behauptet dabei, dass der Fokus auf die Topologie philosophische und ästhetische Tiefendimensionen, die fundamental für ein Verständnis der tschechischen Literaturgeschichte im Allgemeinen und der drei Autoren im Besonderen sind, freilegen kann.

Anmerkung zur Transliteration und Übersetzung

Fremdsprachige Literaturangaben der Primär- und Sekundärliteratur werden in der für alle wissenschaftlichen Texte üblichen Transliteration aufgeführt. Städtenamen und geographische Bezeichnungen werden aus stilistischen Gründen in der im Deutschen üblichen Form aufgeführt (zum Beispiel Prag statt Praha).

Sofern vorhanden wurde auf verfügbare Übersetzungen aus dem Tschechischen zurückgegriffen. In einigen Fällen stammen die Übersetzungen, wie angegeben, von der Verfasserin.

2

Denkfiguren der
Raumtheorie

Um das eben skizzierte Wechselspiel von Theorie und literarischer Praxis für die Textanalyse fruchtbar zu machen, sollen in der Folge zentrale Denkfiguren der Raumtheorie vorgestellt werden, die ontologische, perzeptive und semantische Grundlagen einer topologischen Raumpoetik definieren. Methodologisch greife ich auf das Modell der Denkfigur zurück, die theoretische Anstrengung (das Denken) mit künstlerischer Formgebung (die Figur) kombiniert. Urs Stäheli definiert Denkfiguren „als plastische Verbildlichungen und Veranschaulichungen von abstrakten und formalen Argumenten in theoretischen Texten“, die „die begriffliche Arbeit anregen, strukturieren“ und „als argumentative Abkürzung wirkmächtig werden“ (Stäheli 2021: 241) können. Sie sind folglich keine kohärenten, genealogisch rekonstruierbaren Modelle, die nur auf den Analysegegenstand übertragen werden müssen, sondern liefern vielmehr Anhalts- und Orientierungspunkte auf dem langen und schwierigen Weg der begrifflichen Einholung dessen, was literarische Werke mit Räumen machen. Es geht somit nicht um eine vollständige Rekonstruktion von Ontologien, Wahrnehmungen und Semantisierungen des Raumes, sondern um die Sammlung eines theoretischen Bestands und den Aufbau eines Begriffsarsenals.

2.1 Vor-Raum – Denkfiguren der Raumontologie

1994 veröffentlicht Věra Linhartová ihren Essay *Za ontologie exilu* (1994, [Für eine *Ontologie des Exils*]), in dem sie sich mit ihrer eigenen Positionalität als Exilschriftstellerin auseinandersetzt. Sie wendet sich gegen die emotionale Überzeichnung des Exils und erklärt diese zum Ausdruck eines Denkens sesshafter Gesellschaften, das in einer nomadologisch strukturierten Gegenwart seinen Wert verloren hat. Im Begriff der Nomadologie klingen Gilles Deleuze und Félix Guattari an, die mit diesem das Verhältnis zwischen Mensch und Ordnung im Raum fassen. Dem gekerbten Raum der Sesshaften, der durch Grenzen und Reglementierungen bestimmt ist, stellen sie den glatten Raum der Nomaden gegenüber, der durch Offenheit und Uneingeschränktheit bestimmt ist. (Deleuze/Guattari zit. nach Dünne/Günzel 2015: 434) Während ersterer durch Akte der Territorialisierung und Subjektivierung sowie durch Normierungen von Verhaltensweisen strukturiert ist, ist letzterer durch Deterritorialisierung und vielfältige Verhaltensweisen geprägt. (ebd.: 436)

Auffallend an Linhartovás Essay ist weiterhin, dass sie durch den Terminus *Ontologie* eine Grundsätzlichkeit ihrer Überlegungen postuliert, die weit über die Refle-

xion ihrer eigenen Lebenserfahrung hinausgeht. Was aber meint hier Ontologie? Linhartová grenzt sich von einem Raumdenken ab, das in binären territorialen Kategorien wie Mobilität und Immobilität, Eigen und Fremd, Hier und Dort operiert und Identität an die Einnahme einer solchen Raumposition zurückbindet. An die Stelle tritt ein Plädoyer für die Kategorie des *Anderswo*, das ein Raummodell evoziert, das raumstrukturierenden Ordnungsmustern skeptisch gegenübersteht und stattdessen für eine individuelle Konstruktion freier Verortungen eintritt.

Ihre Infragestellung von etablierten Kategorien des Raumdenkens knüpft an die literarische Moderne und deren Kritik an erkenntnistheoretischen Dualismen wie Subjekt/Objekt, Natur/Kultur, Aktiv/Passiv, Außen/Innen an. Letztere ist mehrfach motiviert: Mit der Krise des Historismus am Ende des 19. Jahrhunderts gerät die Dominanz der Zeit über den Raum ins Wanken. In der territorialen Reorganisation Europas nach 1918 wird der schwankende Boden, auf dem die Imperien und ihre Bewohner standen, politisch und persönlich erfahrbar. Insbesondere aber der Fortschritt in den Naturwissenschaften – das Aufkommen und die Verbreitung nicht-euklidischer Geometrien, die Relativitätstheorie oder die Quantenphysik – gibt wesentliche Impulse zur Abkehr von einem stabil gedachten, dreidimensionalen euklidischen Raum. An die Stelle eines verbindlichen Raummodells, das als Abbild eines einheitlichen Weltbildes wirkt, treten disparate, divergierende und diffundierende Modelle.

Exemplarisch wird diese Differenzierung im Denken Ernst Cassirers. In den 1920er Jahren verfasst dieser unter dem Eindruck neuer physikalischer Erkenntnisse und der Neuinterpretation des modernen, in der Renaissance beginnenden Verständnisses von Kosmos und Welt seine *Philosophie der symbolischen Formen*, in der er sich auch mit dem Raum beschäftigt. Er konstatiert: „Es ist bekannt, daß der Wahrnehmungsraum, daß der Seh- und Tastraum, mit dem Raum der reinen Mathematik nicht nur nicht zusammenfällt, sondern daß zwischen beiden vielmehr eine durchgehende Divergenz besteht.“ (Cassirer 2002a: 98) Was beide Räume jedoch eint, ist, dass sie „Ergebnis eines Prozesses“ (Cassirer 2002b: 160) sind, also konstruiert sind, wie man heute sagen würde. Der Konstruktion liegt „ein besonderer Schematismus der Darstellung“ (ebd.: 168) zu Grunde, also eine bestimmte Art und Weise, Raum wahrzunehmen und zu beschreiben. Raum wird also nicht als immer schon vorhanden gedacht, sondern als Ergebnis eines Aktes der Symbolisierung. Symbolisierung meint hier die Integration in eine bereichsabhängige Sinnordnung. Dies gilt zum Beispiel auch für den mathematischen Raum und seine nur vermeintlich denk- und erfahrungsabhängige Struktur. In seiner Studie *Mystischer*,

ästhetischer und theoretischer Raum (1931) konstatiert er, dass „der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der Sinnordnung erhält, innerhalb deren [sic!] er sich jeweilig gestaltet. Je nachdem er als mythische, als ästhetische oder als theoretische Ordnung gedacht wird, wandelt sich auch die ‚Form‘ des Raumes“. (Cassirer zit. nach Dünne/Günzel 2015: 494) Entscheidend an diesem Gedanken ist die Dialektik von Differenzierung und Vereinheitlichung. Erst die Differenzierung der Raumwahrnehmung in der modernen Wissenschaft, die in Konkurrenz zu lebensweltlichen, mythisch-religiösen und ästhetischen Raumvorstellungen tritt, öffnet den Blick dafür, dass all diese Muster der Wahrnehmung Resultat eines, von einer kontingenten Sinnordnung abhängigen Aktes der Symbolisierung sind.

Ganz ähnlich hat Jan Patočka diese dialektische Beziehung in seinem Aufsatz *Der Raum und seine Problematik* beschrieben:

Nicht nur der abstrakte und konkrete, der physische und psychische Raum werden differenziert, sondern auch Aspekte und Gruppen grundlegender räumlicher Beziehungen, und zwar die topologischen, projektiven und metrischen Beziehungen. [...] Alle diese Fortschritte, die ursprünglich bloß unter dem Zwang sachlicher Probleme und ohne programmatische Einheit erzielt werden, bereiten den Weg für eine mögliche neue Synthese. (Patočka 1991: 70)

Er wendet sich gegen die Verallgemeinerung des geometrisch-mathematischen Raumverständnisses, das keinen Platz mehr für alternative Auffassungen lässt. Die Verabsolutierung dieses Raumverständnisses ist für ihn ein Missverständnis. Lakonisch schreibt er: „Nicht die Geometrie schafft die Realisierung, sondern die Realisierung schafft die Geometrie.“ (ebd.: 87) Patočka verortet diese Realisierung allerdings nicht im Akt der Symbolisierung selbst, also in einer Kulturtechnik, sondern im Subjekt. Das Subjekt ist der „Realisator von Beziehungen“ (ebd.: 89) und als Realisator immer in einen „Lebenszusammenhang“ (ebd.: 100) eingebunden, der unhintergebar ist. Patočka spricht von „ursprünglichen Verhältnissen des Erlebens“ (ebd.: 120), deren genaue phänomenologische Analyse die Differenzierung des Raumdenkens überwindet.

Ein idealtypisches und auch für diese Arbeit zentrales Konzept, das die Dialektik von Differenzierung und Synthetisierung des Raumdenkens illustriert, wäre die Hodologie. Ihr Interesse gilt einer mathematisch präzisen Beschreibung gerichteten

Raumhandelns, worunter so unterschiedliche Phänomene wie alltägliche Besorgungen und physikalische Kraftwirkungen zusammengefasst werden können. Dieses Raumhandeln kann – folgt man Kurt Lewin, dem Begründer dieser Denkfigur – nicht mit der traditionellen euklidischen Geometrie in Einklang gebracht werden, die Richtung und Weg miteinander gleichsetzt. (Lewin 1934: 262) Um von A nach B zu kommen, ist es in vielen Fällen – Lewin wählt zur Veranschaulichung ein Labyrinth –, nicht damit getan, einmalig die richtige Richtung einzuschlagen, sondern man muss fortwährend Richtungsänderungen vornehmen.¹⁰ Über mathematisch-physikalische Raumbeschreibungen (Begriffe wie Winkel, Feld, Richtung, Differential) versucht Lewin, eine allgemeine Definition für die Richtung psychologischer Aktivitäten und insbesondere für die Richtung von Kräften (Vektoren) im psychologischen Bereich zu erhalten.¹¹ Dabei lenkt er die Aufmerksamkeit darauf, dass insbesondere bei lebensweltlichen Fragen nur in den seltensten Fällen von durchstrukturierten Feldern,¹² in denen einzelne Gebiete und Sphären klar voneinander abgrenzbar sind, ausgegangen werden kann. (Lewin 1934: 290)¹³ Die Pointe der Argumentation Lewins liegt darin, dass nur in der Synthese aus objektivem (das heißt mathematischem)

-
- 10 Mathematisch gesprochen handelt es sich beim hodologischen Raum um einen Raum, in dem die Richtung von a nach b durch das anfängliche Differential des ausgezeichneten Weges von a nach b definiert wird. Die Richtung ist durch diesen Weg definiert. Sie definiert Lewin als Relation von Raumgebilden, die für sie bestimmend sind, u. a. die Art der Lokomotion. Unter Lokomotion versteht Lewin eine Bewegung, die eine Person in ihrem Lebensraum unternehmen kann, um von einer Region in eine andere zu gelangen. Die Art der Bewegung kann im Zusammenhang mit der Umgebung des Lebensraums variieren. (vgl. ebd.: 252)
- 11 Lewin geht es bei seiner Psychologie um allgemeingültige Erklärungen psychologischer Prozesse und nicht um individuelle Diagnosen, vgl. Lück 2007: 261)
- 12 Lewin übernimmt den Feldbegriff aus der Physik. Die Feldtheorie geht von einer relativen und lokal begrenzten Homogenität aus, weswegen sie weniger vom Raum als vom Feld spricht. Ein Feld lässt sich durch Vektoren beschreiben, die jedem Punkt eine Richtung geben. Lewin importiert aus dieser Vorstellung die Figur sozialräumlicher Felder, die ebenso relative Raumverhältnisse beschreiben, vgl. Günzel 2008: 94. Für eine Einschätzung des Verhältnisses zwischen Feldtheorie und Sozialwissenschaft bei Lewin vgl. Lohr 1963.
- 13 Ausgangspunkt seiner späteren theoretischen Entwürfe ist die Kriegserfahrung im Ersten Weltkrieg. In seinem ersten Aufsatz *Kriegslandschaft* von 1917 zeigt er, dass Raum im Krieg auf anderen Konstituenten fußt als in Friedenszeiten. Seine Topologie einer Kriegslandschaft, die ganz im Zeichen seiner Erfahrung als Feldartillerist steht, ist durch Gefahrenzonen, Grenzen und Stellungen bestimmt. Die Landschaft wird dadurch einerseits als begrenzt, in Zonen gegliedert und gerichtet charakterisiert. Andererseits ist ihre Struktur dynamisch konzipiert – Grenzen verschwinden oder und mit ihnen verändern sich Gefahrenzonen und Gefechtslagen, vgl. Lewin 1917 in Dünne/Günzel 2015.

und subjektivem (das heißt psychologischem) Raumdennen die Realität des Raumhandelns in angemessener Komplexität beschrieben werden kann. Erst im Rückgriff auf den Lebensraum gewinnt die Raumontologie in den Begriffen des strukturierten, unstrukturierten und durchstrukturierten Raumes die Begrifflichkeiten, mit dem sich menschliches Handeln im Raum begreifen lässt.

Lewins Ansätze sind in der existentialistischen Philosophie, so bei Jean-Paul Sartre, und später durch Otto Bollnow erweitert worden. Letzterer führt im Anschluss an Lewin den Begriff des „Spielraums“ (Bollnow 1997: 210) ein, um die Wahlmöglichkeiten des Subjekts beim gerichteten Gehen im Raum herauszustreichen. Das hodologische Modell lässt sich nur sinnvoll denken, wenn man das Raumverhältnis des Menschen als freies begreift, das heißt, wenn seine Bewegung im Raum Resultat von Entscheidungen ist. Der Raum entsteht erst, so Bollnow im Anschluss an Sartre, durch ein „Sich-Situieren im Feld“ (ebd.: 198). Im Unterschied zu Lewin schwingt bei Bollnow auch eine ökologische Komponente mit, wenn er an der Landschaft die Logik der Hodologie veranschaulicht und damit eine Praxis beschreibt, die wesentlich aus Naturbezügen erwächst.

Ebenfalls hodologisch vorstrukturiert ist die einflussreiche Unterscheidung zwischen Karte und Wegstrecke bei Michel de Certeau. Dieser unterscheidet zwei Weisen der Beschreibungen von Handeln im Raum: eine kartographische, die von abstrakten Raumbeziehungen ausgeht (etwa in einer Straßenkarte oder in einem Grundriss für ein Haus) und eine praxeologische, die aus Handlungs-Anweisungen besteht. (de Certeau 2014: 221) Er wählt hierfür die Begriffe Karte und Wegstrecke und behauptet, dass das historisch lange Zeit vorherrschende Modell der Wegstrecke ab dem 15. Jahrhundert sukzessive durch das Modell der Karte abgelöst wird, (ebd.: 223) wodurch es zwar ermöglicht wird, heterogene Orte zusammenzubringen und einen „Gesamt-Schauplatz“ (ebd.: 225) zu erzeugen, die Anzahl möglicher Resultate aber begrenzt wird. Diese Entwicklung erfolgt zum Preis, dass die Anzahl „aufgezwungener“ (ebd.) Orte erhöht wird und die Möglichkeit, Geographien zu verändern und flexibel zu interpretieren, abnimmt.¹⁴

Was macht die Hodologie als Denkfigur für die folgenden literarischen Raumanalysen attraktiv? Theoriegeschichtlich ist die Hodologie am Schnittpunkt von Psy-

14 Mit der binären Unterscheidung zwischen Karte und Wegstrecke fällt de Certeau analytisch allerdings hinter die Syntheseleistung Lewins zurück, dessen Ziel es ja war, die Logik der Wegstrecke mit den Mitteln mathematisierter Kartographie beschreibbar zu machen.

chologie, Existenzphilosophie und Mathematik angesiedelt, der insbesondere für das Schreiben Weiners und Linhartová zentral ist. Letztere spricht etwa von *Geometrie-Poetik* und versucht in diesem Begriff ebenfalls eine Synthese mathematischen und ästhetischen Raumverständnisses. Literarische Texte zeichnen sich zudem durch eine „Umwegskultur“ (Blumenberg 1987: 137) aus, die sich einfachen Deutungsmustern konfliktloser Bewegung von A nach B entzieht. Erst durch Hindernisse gewinnt der hodologische Raum seine Qualität und Komplexität, wie später exemplarisch am Beispiel Hodrovás gezeigt werden soll. Zuletzt ist der hodologische Raum, so Lewin, ein Raum, der sich besser als Beziehung zwischen Gebieten als zwischen Punkten beschreiben lässt. (Lewin 1934: 288) Diese Figur ist bei Weiner und Linhartová von zentraler Bedeutung, in deren Texten es nicht auf die Ankunft an einem konkreten Ziel ankommt, sondern um das Vorstoßen in eine neue Sphäre, ein neues Gebiet des Erlebens. Die Logik des Unterweg-Seins ist wichtiger als die Logik der Ankunft. Das Unterwegssein dient nicht vorrangig der Vernetzung oder Verknüpfung, sondern besitzt einen eigenen Modus, der vor allem aus der Psychologie des handelnden Subjekts heraus rekonstruiert werden muss.

Zusammengefasst geht die in dieser Arbeit angelegte Raumontologie von der spezifisch modernen Konstellation der Differenzierung verschiedener Formen der Raumauffassung aus. Trotz dieser Differenzen eröffnet sich im Akt der Symbolisierung, der entweder prozessual (Cassirer) oder individual (Patočka) gedacht werden kann, die Möglichkeit einer Synthese eigentlich unvereinbarer Raumauffassungen. Die Suche nach einer solchen Synthese naturwissenschaftlich-mathematischer und lebensweltlicher Raummodelle spielt für alle in der Folge besprochenen Autoren eine entscheidende Rolle. Mit dem Paradigma der Hodologie wurde schließlich ein transdisziplinäres Begriffsangebot unter die Lupe genommen, das diese Agenda der Synthetisierung in einer für die Texte dieser Arbeit besonders produktiven Art und Weise unternimmt, nämlich in Bezug auf die Beschreibung von Handlungs- und Lebenswegen. Die Hodologie wurde dabei als proto-existenzialistische Raumphilosophie mit besonderem Augenmerk auf interaktionistische Elemente und subjektive Grundierungen des Raumhandelns rekonstruiert, das insbesondere in seiner Sensibilität für die ästhetischen Spielräume der Raumkonstruktion attraktiv erschien.

2.2 Im-Raum – Denkfiguren der Raumwahrnehmung

Viktor Šklovskij bestimmt in *Kunst als Verfahren* die Verfremdung als Hauptaufgabe und -wirkweise der Kunst. Für ihn zeichnet sich die Gegenwart durch einen „Prozeß der Algebräisierung, der Verautomatisierung“ (Šklovskij 1969: 13) aus, die im Dienst der Ökonomisierung der Wahrnehmungskräfte stehe. Aufgabe der Kunst sei es, die Gegenstände aus diesem „Automatismus der Wahrnehmung“ (ebd.: 15) herauszulösen. Hieran knüpft Jan Mukařovský an, wenn er die Einnahme der Position eines entfremdeten Beobachters der Wirklichkeit, die zur Erschließung neuer Wahrnehmungsräume führe, zum Definitionsmerkmal der ästhetischen Funktion macht:

Nur die ästhetische Funktion kann dem Menschen gegenüber dem Universum die Stellung eines Fremdlings erhalten, der immer wieder mit unverbrauchter und hellwacher Aufmerksamkeit in unbekannte Regionen vorstößt, der sich seiner selbst immer wieder dadurch bewusst wird, dass er sich in die umgebende Wirklichkeit projiziert, und der sich immer wieder der ihn umgebenden Wirklichkeit dadurch bewusst wird, dass er sie an sich selbst misst. (Mukařovský 1989: 66)

Das Kunstwerk ist der privilegierte Ort dieser ständig erneuernden, pluralistischen Wirklichkeitserschließung. Im Modus des Ästhetischen verdeutlicht sich die Vielfältigkeit der Modi, durch die der Mensch seine Umwelt wahrnimmt, wobei die ästhetische Funktion nicht auf einen spezifischen Wirklichkeitsausschnitt, sondern auf die Wirklichkeit als Gesamtes gerichtet ist. In Formalismus und Strukturalismus spielt die Reflexion über Voraussetzungen und Modi der Wahrnehmung eine zentrale Rolle. Die Problematisierung der Wahrnehmung hat dabei auch eine räumliche Dimension. Wie und was wir im Raum wahrnehmen, ist abhängig von komplexen Voraussetzungen, die insbesondere die Phänomenologie identifizieren und beschreiben möchte. (vgl. Pětová 2004)

Edmund Husserls Beschäftigung mit der Raumwahrnehmung erwächst aus seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Psychologie. Husserl wendet sich gegen die empiristische Grundhaltung der Psychologie, die die menschliche Wahrnehmung auf Sinneseindrücke reduziert und betont in Abgrenzung hierzu die transzendentalen Voraussetzungen jedes Wirklichkeitsbezugs. In seinem frühen Hauptwerk *Logische Untersuchungen* (1901) entwickelt Husserl die Idee einer „reinen Logik“ (Husserl

1921: 227), auf deren Prinzipien sich die Tätigkeit aller Wissenschaften zurückführen lasse. Im methodischen Zentrum dieses Ansatzes steht die Idee der Reduktion“, (Fellmann 2015: 63 ff.), die Wahrnehmungsakte auf ihre Grundbestandteile zurückführt.¹⁵ Auf diese Weise identifiziert er Strukturen, die in allen Wahrnehmungsakten gelten wie zum Beispiel die Intentionalität, das heißt die Gerichtetheit der Wahrnehmung auf etwas hin oder die Strukturen von Protention und Retention, die jede Form des Zeitbewusstseins organisieren.

Was sind nun laut Husserl die Grundformen und -strukturen der Raumwahrnehmung? Hierfür konzentriere ich mich auf Husserls wichtigsten Beitrag (Mertens 2017: 216) zu dieser Frage in seiner Vorlesung *Ding und Raum* (1907). Husserl wendet sich gegen empiristische Auffassungen, denen zufolge der Raum und seine Qualitäten, die Menschen auf eine bestimmte Art und Weise affizieren, immer schon existieren. Stattdessen spricht er vom „Sich-Konstituieren [...] von Erfahrungsgegenständlichkeit“, womit er die „Korrelation von Wahrnehmung und wahrgenommener Dinglichkeit“ (Husserl 1991: 8) meint, oder, in den Worten von Mertens, von „objektiver als auch subjektiver Richtung“ (Mertens 2017: 216). Wenn Husserl von „Dingumgebung und Wahrnehmungszusammenhang“ (Husserl 1991: 80) spricht, dann lassen sich diese Qualitäten nicht einem subjektiven oder objektiven Pol zuordnen, sondern können nur als deren Korrelation analysiert werden. Was als Umgebung eines im Raum situierten Gegenstandes erscheint, ist abhängig von der Position des Beobachters, seinem visuellen und taktuellen Feld, (ebd.: 82) während der Beobachter wiederum nur „die räumliche Ausbreitung der dinglichen Qualitäten“ (ebd.: 68) wahrnehmen kann, die selbst kein Gegenstand subjektiver Wahrnehmung ist. Indem Husserl von konkreten Wahrnehmungsakten ausgeht, vermeidet er die unergiebigste Diskussion um das Primat subjektiver Erkenntnis oder objektiver Gegebenheit und macht deutlich, dass beide Dimensionen immer schon notwendigerweise miteinander verschränkt sind. Husserl differenziert in seiner Vorlesung weiterhin zwischen einer ‚idealen‘ Form der „unveränderten äußeren Wahrnehmung“ (ebd.: 42) und der ‚realen‘ Situation der „kinetischen Wahrnehmungssynthese“ (ebd.: 85). Letztere ist an dieser Stelle interessanter und meint vereinfacht gesprochen die Kontextabhängigkeit des Prozesses der Raumwahrnehmung. Raumwahrnehmung ist stets Wahrnehmung

15 Die Methodologie hinter dieser Reduktion, die Husserl wahlweise als „eidetische“ oder „transzendente“ (Fellmann 2015: 69) Reduktion bezeichnet, muss an dieser Stelle nicht vertieft werden.

in Bewegung, ist abhängig von der geistigen „Interessenrichtung“ (ebd.: 129), aber auch von ganz realer Positionsveränderung im Raum.¹⁶

In der Folge möchte ich mich auf eine Denkfigur konzentrieren, in der mehrere Fäden des Husserl'schen Raumenkens zusammenlaufen: das Phänomen der *Abschattung*. Begrifflich verweist die *Abschattung* auf das Wechselspiel von Licht und Schatten (Mertens 2017: 226) und gehört in den Bereich visueller Wahrnehmung. Wahrnehmungsakte sind abhängig von der Belichtung, die notwendigerweise von Beschattung begleitet wird. Was jeweils im Licht, und was im Dunkel erscheint, ist abhängig von der Perspektive, das heißt von der Position der Wahrnehmung. Der einzelne Wahrnehmungsakt kann dabei nie das Ganze des Raumes und der darin befindlichen Dinge erfassen, sondern stets nur einen Ausschnitt. Claesges spricht in diesem Zusammenhang von der „prinzipielle[n] Unabschließbarkeit der Erfahrung“ (Claesges 1964: 49), da so etwas wie vollkommene Wahrnehmung nicht existieren kann. Wahrnehmung ist notwendigerweise einseitige Wahrnehmung. (Mertens 2017: 227) Diese Einseitigkeit bedeutet gleichzeitig aber nicht, dass es in der Qualität der Raumwahrnehmung keine Unterschiede geben könnte. Einen ersten Unterschied deutet Husserl durch die Betonung der „Klarheit und Deutlichkeit“ (Husserl 1991: 132) der Wahrnehmung an. Klarheit und Deutlichkeit können durch „Strukturen der Vertrautheit und Bekanntheit“ (Mertens 2017: 227) hergestellt werden, aber auch durch Positionsveränderungen im Raum, durch die einzelne, zuvor verschattete Aspekte, klarer in den Blick genommen werden können.

Die Möglichkeit qualitativer Steigerung, „leg[t] die Frage nahe, ob nicht eine Wahrnehmungsmannigfaltigkeit denkbar wäre, die zu einem Grenzpunkt hinleiten könnte, in dem absolute Sättigung und Sättigung in jeder Hinsicht bestände.“ (Husserl 1991: 114) Husserl negiert die Möglichkeit eines solchen Standpunktes, aber dass er ihn als Ideal nennt, weist auf eine Dynamik des Erkenntnisprozesses hin, die auch in den von uns untersuchten Werken eine wesentliche Rolle spielt. Das Wissen um die Defizite der eigenen Wahrnehmung provoziert die Suche nach einer Positionalität, von der aus der Mangel an Klarheit und Deutlichkeit überwunden werden könnte. Ein zweiter relevanter Gedanke zum Ideal der Sättigung betrifft die Vorstellung, dass die Bewegung im Raum die Qualität seiner Wahrnehmung zu einer „allseitigen“

16 Smail Rasic weist darauf hin, dass diese Vorstellung Husserls stark von Alexander Bain und Ernst Mach beeinflusst wurde, die wiederum auf Berkeleys Theorie des Sehens aufbauen (1709) vgl. Rasic 1991: XI-LXXVIII.

(Husserl 1991: 103) steigern könnte. Die Reize der Außenwelt motivieren zu Positionsveränderungen, um das bisher Abgeschattete ins Reich des Lichts überführen. Diese Suchbewegung ist nicht von konkretem Wissen getrieben, sondern von vagen, fast mystischen Ahnungen, dass an einer Stelle etwas sein könnte.

Jan Patočka studierte in den 1930er Jahren in Freiburg bei Edmund Husserl und zählte später zu dessen engstem Mitarbeiterkreis.¹⁷ (Landgrebe 1990) In seiner Habilitationsschrift *Přírozený svět jako filosofický problém* (1936, *Die natürliche Welt als philosophisches Problem*) folgt Patočka der von Husserl in seinem Spätwerk entfalteten Problematik der Lebenswelt (Husserl 2008). Dabei spielen räumliche Aspekte wie der Gegensatz zwischen Fremde und Heimat oder die Rolle der Leiblichkeit in der Weltwahrnehmung eine zentrale Rolle, die auf Motive seines späteren Werks verweisen. Patočka fasst den Gegensatz zwischen Lebenswelt und abstraktem Raum als Widerspruch „zwischen der rein objektiven Notwendigkeit einer mathematisch begriffenen Natur, die alles Seiende diesem Modell der Objektivität unterwirft und dem erlebten Leben“ (Patočka 1990: 181). Zwar lässt sich aufgrund von Texten aus Husserls Nachlass rekonstruieren, dass auch er bereits in seinem Frühwerk von der „Nahsphäre“ und der „Kernwelt“ des menschlichen Orientierungsraums als „Urzelle, aus der sich der homogene Raum konstituiert“ (Rapic in Husserl 1991: LXIX), spricht, Gedankenfiguren also, die thematisch auf die Lebenswelt-Idee vorausweisen, aber eine systematische Beschäftigung mit diesen Aspekten fehlt in *Ding und Raum* noch. Dieser Aspekt spielt bei Patočka nun eine Hauptrolle:

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. [...] Heimat ist freilich nicht [...] ein an meiner jeweiligen Position orientiertes Zentrum. 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

17 Zum Verhältnis von Husserl und Patočkas Philosophie vgl. Vetter 2003. Patočkas Phänomenologie des Raumes (vgl. u. a. Vgl. dazu bspw. Patočka, Jan (2003): *Poznámky o prostoru. CTS0316 Rukopisné poznámky*, [<http://www.cts.cuni.cz/soubory/reports/CTS0316.doc>] (gesehen am 30.11.2021, l. H.)) spielte bislang in der Forschung nur eine untergeordnete Rolle, siehe Karfík 2008, S. 50–52, was auch an der sich nur langsam verbessernden Quellenlage liegen mag.

irgendeinem anderen zugehöre. Mehrere »Heimaten« kann ich nicht gleichzeitig mit derselben Intensität erleben. (Patočka 1990: 99)

Patočka abstrahiert vom konkreten Hier des Wahrnehmungsaktes und akzentuiert stattdessen die psychologischen, Identität stiftenden Voraussetzungen der Raumwahrnehmung, wie etwa Vertrautheit, Zugehörigkeit oder Intensität.

Zudem unterscheidet Patočka von Husserl die Betonung der Leiblichkeit des Ich als Grundbedingung der Raumwahrnehmung. In seiner Leiblichkeit steht der Mensch in „ständiger Interaktion mit den Dingen seiner Umgebung“ (Patočka 1991: 95). Leiblichkeit fungiert hier als Medium der Kontaktaufnahme zur Mit-Welt und verankert den Menschen in dieser Welt. (Blecha 2017) Die Unterscheidung zwischen diesem aktiven und passiven Modus des Subjekts im ursprünglichen Verhältnis zur Welt bestimmt den Zusammenhang zwischen Innen und Außen. Das menschliche Subjekt ist ursprünglich und anfänglich immer schon *in* einer Situation, *in* Beziehungen zu Wirklichkeiten gesetzt und eingegliedert. Das In-Sein oder Innen ist eine „den Raum begründende *Beziehung*“, ein „allgemeiner Zustand der Disposition für Kontakte“ (Patočka 1991: 91 f.). Das Subjekt ist also immer schon Teil von Beziehungsstrukturen und räumlich verankert. Obwohl *in* der Welt und mitten unter den Dingen, ist das Subjekt gleichzeitig ursprünglich auch *außerhalb*. Das Außerhalb ist die notwendige Voraussetzung für diese Praxis, es ermöglicht dem Subjekt „die Ausgliederung, ohne die eine *Gliederung* und daher auch die *Eingliederung* seiner selbst nicht möglich ist“ (ebd.). Hier bestehen Parallelen zu den oben zitierten Auffassungen Šklovskijs und Mukařovskýs. Durch seinen Wunsch nach Kontaktaufnahme und Behausung ist das Subjekt als Realisator von Beziehungen am Ordnen des Raumes beteiligt. (ebd.: 90) „Der solcherart mit dem Leben verbundene Raum ist also kein *rein objektives Konkretum*, kein *spatium ordinatum*, sondern ein Bauen, eine *spatium ordinans*.“ (ebd.: 120)

Deutlich klingen in Patočkas Betonung des In-Seins und des Bauens Denkfiguren der Ontologie Martin Heideggers an, die dieser in *Sein und Zeit* (1927, insbes. §12 zum In-Sein) und in seinem Aufsatz *Bauen, Wohnen, Denken* (1951) entfaltet hat. Patočka entwickelt diese weiter, indem er sie explizit als raumtheoretische Probleme betrachtet und den Anderen, das Du, als notwendigen Bezugspunkt jeder Raumwahrnehmung aufwertet. Das Ich bildet im Raum verankerte Beziehungen zu Anderen.

Patočkas Überlegungen beeinflussen auch Linhartová und Hodrová, die explizit auf seine Philosophie literarisch Bezug nimmt.¹⁸

Patočkas Philosophie lässt sich auch auf Denkfiguren der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys beziehen. Während Patočka diese Wahrnehmung allerdings noch in der menschlichen Subjektivität fundiert und ihr ein personales Ich zugrunde legt, steht im Mittelpunkt von Merleau-Pontys Phänomenologie der Raumwahrnehmung ein natürliches Ich, (Bernes 2020: 80) das in der Leiblichkeit des Menschen, die allen Sinnkonstruktionen vorausgeht, wurzelt. Eine weitere Differenz liegt im Unterschied von „im-Raum-Sein“, dem Leitbegriff Patočkas und „Zum-Raum-Sein“, dem Leitbegriff Merleau-Pontys. Ersterer fokussiert den Wahrnehmungszusammenhang einer konkreten Situation, letzterer die transzendentalen (ebd.: 70) Voraussetzungen von Wahrnehmung, die von dieser notwendigerweise abstrahieren müssen.

In seiner *Phénoménologie de la perception* (1945, *Phänomenologie der Wahrnehmung*) beschreibt Merleau-Ponty den Leib als Bedingung von Räumlichkeit: „Endlich ist mein Leib für mich so wenig nur ein Fragment des Raumes, dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib“ (Merleau-Ponty 1966: 127). Der Leib ist kein Ding unter anderem, sondern Grundlage der Weltwahrnehmung. Es gibt keinen „konkreten Raum“ der der menschlichen Vorstellung gegenübergestellt ist, sondern all die Elemente, die wir gewöhnlich einem solchen Raum zuschreiben würden, sind „in der Struktur meines Leibes schon vorgezeichnet, als dessen unlösliches Korrelat, da „*schon die ‚reine‘ Motorik die elementare Sinngebung*“ besitzt.“ (ebd.: 171) Merleau-Ponty meint mit dem Leib eine integrierte Struktur: das Körperschema.¹⁹ Das Körperschema versteht er in den Worten von Stefan Kristensen als „die Einheit des Körpers als lebendiges, wahrnehmendes und sich bewegendes Wesen“ (Kristensen 2018: 23). Durch es steht der Mensch immer schon in Interaktion mit dem umliegenden Raum. Den Unterschied zwischen Leib und Rauming veranschaulicht Merleau-Ponty anhand eines Aschenbechers, den er als beispielhaftes Gegenstück zum menschlichen Arm wählt. Im Vergleich zum Aschenbecher besitzt der menschliche Arm keine „Raumwertigkeiten“ (ebd.: 123). Der Arm ist nicht Teil des Raumes, wie es der Aschenbecher als rein physisches Objekt ist. Der Arm (der

18 In *Točité věty* ist dieser sogar einer der Protagonisten.

19 Der Begriff des Körperschemas wird in der Neurologie und Psychologie seit dem frühen 20. Jahrhundert als eine Wechselbeziehung der Wahrnehmung zwischen Außen- und Körperwelt verwendet. Vgl. für die Begriffsgeschichte des Körperschemas. (Joraschky 1983: 17–22)

stellvertretend für den Leib steht) ist nicht „*im* Raume, wie übrigens ebensowenig [...] in der Zeit. Er *wohnt* Raum und Zeit *ein*“ (ebd.: 169).

Um diese Differenz zwischen Leib und Gegenständlichkeit begrifflich einzufangen, unterscheidet er Positions- und Situationsräumlichkeit. Die Positionsräumlichkeit bezeichnet die Lagebeziehung der Gegenstände, zum Beispiel des oben erwähnten Aschenbechers im Raum.²⁰ Die Situationsräumlichkeit ist hingegen immer auf den Leib und seine Wahrnehmungssituation bezogen. Sie ist die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass wir überhaupt von Positionen im Raum sprechen können und mit dem Adverb *hier* (im Gegensatz zum *dort* des positionierten Gegenstandes) markiert:

Auf meinen Leib angewandt, bezeichnet das Wort „*hier*“ nicht eine im Verhältnis zu anderen Positionen oder zu äußeren Koordinaten bestimmte Ortslage, sondern vielmehr die Festlegung der ersten Koordinaten überhaupt, die Verankerung des aktiven Leibes in einem Gegenstand, die Situation des Körpers seinen Aufgaben gegenüber. (Merleau-Ponty 1966: 125 f.)

Das Wissen um das Hier ist die Bedingung dafür, dass wir überhaupt von Lagebeziehungen im Raum sprechen können. Merleau-Ponty verdeutlicht dies am Beispiel der präpositionalen Bestimmung des *auf*. Die Rede davon, dass sich ein Gegenstand *auf* einem anderen befindet, „impliziert die Unterscheidung von Oben und Unten, mithin einen ‚orientierten Raum‘.“ (ebd.: 126) Diese Orientierung kann nur der Leib geben, der uns ein intuitives, Orientierung gebendes Wissen vermittelt, das meist latent bleibt, durch die phänomenologische Analyse allerdings explizit wird.

Das Konzept der Situationsräumlichkeit baut auf dem Körperschema auf und ist wie dieses dynamisch und individuell verschieden. Situationsräumlichkeit ist, wie Merleau-Ponty in Abgrenzung unter anderem zu Cassirer betont, noch kein Resultat symbolisierender reflexiver Praktiken, (ebd.: 147 ff.) sondern repräsentiert ein intuitives Wissen. Das Konzept der Situationsräumlichkeit meint auch mehr als das oben erwähnte visuelle und taktuelle Feld, das für Husserl den Horizont der Raumwahrnehmung darstellt. Das Körperschema geht der visuellen und taktuellen Erschließung des Raumes voraus, es konstituiert eine Situativität, vor deren Hinter-

20 Diese Positionsräumlichkeit geben wir üblicherweise als Verhältnisbestimmung an, in etwa der Form, dass der Gegenstand vor, hinter, neben oder in einer bestimmten Entfernung von einem anderen Gegenstand liegt.

grund erst der Raum sehend und tastend erschlossen werden kann. Es ist eben dieser Rückgriff auf die Situation einer „Urstiftung“²¹, des Rückgangs auf die Bedingungen der Raumwahrnehmungen, die das Konzept der Situationsräumlichkeit für die folgenden Analysen wertvoll macht. Dies gilt erstens im Hinblick auf die Abstraktionsbewegung der Raumwahrnehmung, die vor allem bei Weiner und Linhartová zentral ist: Leiblichkeit ist hierbei Grundbedingung jeder Bestimmung und Qualifikation von Positionalität. Zweitens ist das Konzept sensibel für Störungen des Körperschemas.²² Fehlen bestimmte Vermögen im Körperschema, zum Beispiel im Falle einer Amputation oder einer psychischen Störung, dann wandeln sich Wirklichkeits- und Möglichkeitsfelder. (Merleau-Ponty 1966: 135) Der Kranke nimmt den Raum anders war als der Normale (hier bediene ich mich der Begriffe Merleau-Pontys) und handelt dementsprechend auch anders.

Hermann Schmitz, der führende Vertreter der sogenannten *Neuen Phänomenologie*, geht noch einen Schritt weiter, wenn er eine weitere Voraussetzung des Körperschema postuliert: den Weiteraum. Schmitz zufolge „überformt“ (Schmitz 1998: 55) das Körperschema den *Weiteraum*, dessen Grundempfindungen dem Körperschema vorausgehen. Er versteht „[u]nter dem *eigenen Leib* eines Menschen [...] das, was er in der Gegend seines Körpers von sich spüren kann, ohne sich auf das Zeugnis der fünf Sinne [...] und des perzeptiven Körperschemas [...] zu stützen“ (Schmitz 1998: 12). Leib meint hier keinen zeitlich und örtlich bestimmbar Körper, sondern ein prädimensionales Volumen, das über den eigentlichen Körper hinausgeht. Dieses Volumen manifestiert sich im „spürbaren Leib“ (ebd.), der als solcher vor allem durch Emotion und Praxis erfahrbar wird. Entscheidend sind für ihn hier vor allem die Dimensionen von Enge und Weite. Beide stehen in einem dialogischen Verhältnis zueinander, wie Schmitz am Beispiel der Atmung verdeutlicht. Beim Einatmen ist eine Weitung spürbar, beim Ausatmen eine Engung. Schmitz überträgt diese beiden Grundtypen leiblicher Dynamik auf die Dimension des leiblichen Raumes und resümiert: „Die tiefste Schicht des leiblichen Raumes, auf die alle anderen Raumstrukturen aufgetragen werden, ist demgemäß der *Weiteraum*, in dem sich auf ungegliederte Weite der absolute Ort des Leibes [...] ohne Vermittlung abhebt“ (ebd.: 52). Weite liegt allen Gegebenheiten des Raumes zugrunde; sie ist notwendig und zureichende

21 Den Begriff der Urstiftung entlehnt Merleau-Ponty von Husserl, vgl. ebd., S. 155.

22 Merleau-Ponty beschreibt ausführlich Pathologien menschlicher Leiblichkeit, etwa die Aphasie oder die Anosognosie.

Bedingung dafür, dass etwas räumlich ist. Aus dem ungegliederten diffusen *Weite-
raum* hebt sich der Leib als absoluter Ort ab. Der absolute Ort ist der, von dem das
leibliche Spüren ausgeht. Ein Beispiel hierfür wäre das Wetter, das immer präsent
und leiblich spürbar ist. Schmitz spricht bei diesem beständigen leiblichen Erleben,
das ohne explizite Konfrontation stattfindet, von einem unartikulierten *Weiteraum*.
Für Schmitz existiert also noch eine Raumdimension, die sich nicht artikulieren lässt
und durch die Spezifik des Spürens eine Ahnung des Absoluten vermittelt, das alle
Formen der Wahrnehmung umfängt. Dadurch, dass dieser *Weiteraum* unartikuliert
bleiben muss und ein Elementargefühl widerspiegelt, gerät Schmitz Phänomenologie
jedoch in die Nähe zur metaphysischen Spekulation.

2.3 Über den Raum – Denkfiguren der Raumsemantisierung

„Der Raum als Gegenstandsraum wird erst dadurch gesetzt und erobert, daß
bestimmten Wahrnehmungen ein repräsentativer Wert zugesprochen wird, daß
sie als feste Bezugspunkte der Orientierung auserlesen und ausgezeichnet werden“
(Cassirer 2002b: 175), heißt es bei Ernst Cassirer. Hier geht Raumwahrnehmung in
Raumsemantisierung über. Sinneseindrücken werden durch Sprache symbolische
Eigenschaften zuerkannt, die zu einer Erkenntnis des Erlebten führen. Die Summe
der Einzeleindrücke wird in eine Gestalt überführt, etwa, wenn man aus der Anord-
nung von Häusern, Straßen, Gerüchen, Geräuschen und vieler weiterer Elemente
die Vorstellung einer Stadt bildet. Cassirer spricht in diesem Zusammenhang von
einem „Akt der Konzentration“ (ebd.: 179) und einer geistigen Grundfunktion. Wie
konzentriert wird und auf welche Weise das Erlebte symbolisch und begrifflich kon-
zipiert wird, ist allerdings kontingent und abhängig von kulturellen Prägungen und
Logiken der Verknüpfung.

Eine besonders reizvolle und spezifisch moderne Logik der Verknüpfung stellt
die Apophanie dar. Unter ihr versteht man das Herstellen von Wahrnehmungszu-
sammenhängen zwischen eigentlich unverbundenen, zufälligen Mustern, Ereignissen
oder Elementen. Während die Apophanie ihren Ursprung in der Gestaltpsycholo-
gie und der Theorie der Schizophrenie besitzt (Conrad 1979), ist sie in jüngerer
Zeit „zum generalisierten Modus der Bedeutungsproduktion in digitalen Gesell-
schaften“ (Stäheli 2021: 75) erklärt worden. Der Mensch als Apophäniker generiert

unablässig und exzessiv neue Korrelationen. Mangelnde Verbundenheit wird durch Hyperkonnektivität sublimiert, die dazu führt, dass der Apophäniker nicht mehr zwischen fiktiven und realen Verbindungen differenzieren kann (ebd.: 78) und „[n]ichts klares erkennen“ (Steyerl 2018: 309) kann. Dies erinnert an Diskussionen der Jahrhundertwende, vor allem an Georg Simmels Stadtessay *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), der die „Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht“ (Simmel 1995: 116), beklagt. Diese Steigerung ist direkt an das Raumerlebnis rückgebunden, das von Überreizung und Dynamik geprägt ist und auch für die Großstadttromane meines Untersuchungskorpus von Belang ist.

Eine mögliche Reaktion auf pathologische Apophänie ist die Ausbildung von Techniken der Indifferenz, Simmel spricht beispielsweise von Blasiertheit und Reserviertheit (Simmel 1995: 121 f.) Indifferent-Werden kann auch als Raumpraxis verstanden werden, der es unter anderem um ein neues, ökologisches und resonantes Verhältnis zur Natur geht und um die Suche nach individuellen Freiräumen. Gegenwärtig würde man diese Praktiken als Teil einer Retreat- oder Detoxing-Kultur betrachten, der sich insbesondere Großstädter bedienen. Materiell geht es um eine Reduktion der verfügbaren Gegenstände, medial um ein Abkapseln von Kommunikationskanälen (in vielen der Digital-Detox-Destinationen gibt es kein Internet), spirituell um ein Erschließen neuer Sinnschichten. Das spirituelle Potential bestimmt die Wahl des Rückzugortes. Diese Bewegung lässt sich als Bewegung von einem Hier zum Dort im Sinne Patočkas denken, von der Endlichkeit in die Unendlichkeit, von der Realität in die Imagination.

Patočka spricht in diesem Zusammenhang auch von Geheimnis. Der Begriff des Geheimnisses verweist auf die orgiastische Intensität des Sakralen, die in der Moderne durch Rationalisierung und Technisierung unsichtbar gemacht wird, als Urgrund des Seins aber präsent bleibt. In seinem Essay *Ist die technische Zivilisation zum Verfall bestimmt?* diagnostiziert er, dass der Mensch der industriellen Epoche „in unvergleichlich höherer gesellschaftlicher Dichte“ (Patočka 2010: 116) lebt, die dazu führe, dass er sich die Natur immer effektiver und intensiver zu Nutzen mache. Für ihn ist dieser Zustand ein „Verfall“, da er auf einem pathologischen Verhältnis zur Natur beruht. „Das echte, eigentliche Sein“, so Patočka im deutlich erkennbaren Anschluss an Heidegger, bleibt so verdeckt. Es gibt aber eine „Dimension im Leben [...], in der etwas Stärkeres [...] in unser Leben einzudringen und ihm einen Sinn zu geben scheint.“ (ebd.: 119) Dieses Etwas gehört nicht zu den alltäglichen Dingen,

es überwältigt und reißt den Menschen hin. (ebd.: 120) Diese orgiastische Urgröße präsentiert, ähnlich wie das Dionysische bei Nietzsche, eine vorrationale Welt. Der Mensch muss sich diese offene Dimension, die Patočka mit dem Begriff Geheimnis – verwandte Begriffe des Essays sind das Orgiastische, das Dämonische oder der Eros – umschreibt, durch Kulturtechniken aneignen und in Verantwortung überführen. Er benennt diesen Prozess als Akt der Einverleibung des Geheimnisvollen und verankert ihn im Individuum und seiner Seele.²³

Derrida konkretisiert in seinem Kommentar zu Patočkas Essays die von diesem entworfene Genealogie des Christentums und der europäischen Zivilisation, indem er die Übergänge zwischen den eben skizzierten drei Stadien des Umgangs mit dem Orgiastischen – das Urstadium, den Platonismus und das Christentum – als „topologische Operation“ (Derrida in Patočka 2010: 189) konkretisiert. Der erste historische Übergang ist gekennzeichnet durch den Akt der Einverleibung: das Außen wird ins Innen überführt und diesem untergeordnet, allerdings nie unterdrückt. Der zweite historische Übergang ist gekennzeichnet durch den Akt der Verdrängung, der das orgiastische Moment unterdrückt und auf Distanz hält. (ebd.) Mit beiden Operationen korrelieren zwei unterschiedliche Arten des Geheimnisses: mit dem Übergang vom Platonismus zum Christentum wird das orgiastische durch das ‚andere‘ Geheimnis, das *mysterium tremendum*, abgelöst. (ebd.: 186) Dieses Mysterium erlebt der Mensch im Verhältnis zu Gott und der Konfrontation mit dessen Allmächtigkeit. Einerseits ist dieses Mysterium durch seine religiöse Sakralisierung ein den orgiastischen Urformen denkbar fernes, andererseits bleibt die Urfahrung des Dämonischen auch hier präsent: „Das *mysterium tremendum* begehrt auf, im doppelten Sinne des Wortes: es erhebt sich gegen ein anderes Mysterium, aber es erhebt sich auch, indem es vom Grund eines vergangenen Mysteriums aus aufsteigt.“ (ebd.: 187) Dieses *andere Mysterium* ist in Derridas Auslegung das „Ungedachte[] des Christentums“ (ebd.: 202) und es hat nun zwei Möglichkeiten, sich mit diesem auseinanderzusetzen: es vollenden oder es negieren.

Eine weitere Theorie des Geheimnisses entwirft Hodrová in ihrer Studie *Místa s tajemstvím* (1994, [Orte mit Geheimnis]). Sie behauptet, dass in der westlichen

23 Als konkurrierender Modus zur Einverleibung steht in der christlichen und v. a. der neuzeitlichen Zivilisation die Verdrängung der Natur durch deren Objektivierung und rationalisierende Aneignung. Durch diese Distanzierung wird allerdings das sinntragende Element zum Verschwinden gebracht, es wird negiert, gezähmt und dem Alltag dienstbar gemacht. (Patočka 2010: 133)

Literatur gegenwärtig zwei Ansätze nebeneinander existieren, von denen einer, der weitgehend mit dem Realismus verbunden ist, versucht, das Mysterium auszulöschen, während der andere sich bemüht es zu bewahren. (Hodrová 1994a: 10 f.)²⁴ Hodrová topologisiert das Geheimnis. Sie orientiert sich an der Differenz von profanen und sakralen Orten und beobachtet die Verwischung der Grenzen zwischen beiden Raumtypen in der Moderne. Die Möglichkeit einer „mystischen Erfahrung“ [„[m] ystická zkušenost“ (ebd.: 7)] wird von einem konkreten Topos gelöst und wandelt sich zu einer intuitiven und individuellen Größe, die sich räumlich manifestiert. Daraus folgt, dass sich nach Hodrová ‚jeder Ort in einen Ort mit Geheimnis verwandeln kann‘ [„[k]aždé místo se může proměnit v místo s tajemstvím“ (ebd.: 12)]. Der Individualität von Orten mit Geheimnis stehen alltägliche, kollektive, profane Orte ohne Geheimnis gegenüber. (ebd.: 11) Der Ort des Geheimnisses erscheint in den unterschiedlichsten Gestalten – als Schloss, Labyrinth, Wildnis, Haus, Berg, etc. –, die jedoch eines eint:

Der Ort mit Geheimnis trägt Erinnerungen an alle Wesen in sich, die sich an ihm befanden (ihre Erzählungen sind oft ein wichtiger Teil der Geschichte), und enthält sogar verschiedene explizite Informationen über ähnliche Orte mit Geheimnis in anderen Werken.

[Místo s tajemstvím si v sobě nese vzpomínky na všechny bytosti, které se na něm ocitly (jejich příběhy tvoří často důležitou součást děje), a dokonce v sobě obsahuje různě explicitní informaci o podobných místech s tajemstvím v jiných dílech (ebd.: 10)].

Durch Orte mit Geheimnis entsteht ein über-individuelles, intertextuelles Raum-Netzwerk, das seine Bedeutung manifestiert und seine Kontexte erweitert. Das Orgiastische als Urrgröße bleibt so präsent und ist nach Hodrová in der Literatur räumlich vermittelt. Hodrová überträgt diese Konzeption auch auf ihre literarischen Werke. Diese kreisen um die Erschließung räumlich gebundener Geheimnisse durch

24 Hier folgt sie der von Patočka und Derrida entwickelten Differenzierung zweier grundsätzlicher Handlungsoptionen, wobei sie ebenso wie die beiden Philosophen für die Bewahrung und Erschließung des Mysteriums plädiert.

körperliche und geistige Kulturtechniken. Insbesondere die Körperlichkeit dieses Erschließungsakts rückt ihre Konzeption in die Nähe der Gedanken Patočkas.

Vergleicht man die hier untersuchten Denkfiguren der Raumsemantisierung, so wird ein gemeinsames Muster sichtbar. Ausgangspunkt ist in allen Fällen eine kulturkritische Gegenwartsdiagnose, die eine Abkehr vom eigentlich Wichtigen, von der sinntragenden Dimension beklagt. Überwunden werden kann dieses Stadiums des Verfalls durch einen Akt der Konzentration auf das Wichtige. Zentral für die Überwindung ist die Ausarbeitung neuer Kulturtechniken und einer neuen literarischen Form der Verknüpfung, die durch die Reduktion der Objekte und die Neuverknüpfung der durch Reduktion zu Tage geförderten Tiefenschichten zu leisten ist. Bei Weiner ist dies ein kognitiver, bei Linhartová ein kinetischer und bei Hodrová ein körperlicher Akt.

3

Aus dem Gleichgewicht –
Richard Weiners
Raumpoetik der Moderne

Seit 1912 lebt und arbeitet Richard Weiner (1884–1937) als freier Autor, Übersetzer und Auslandskorrespondent der Tageszeitung *Lidové noviny* in Paris.²⁵ Er befindet sich somit an dem Ort, an dem nach dem Zusammenbruch der alten Welt nach dem Ersten Weltkrieg die Ordnung der neuen Welt verhandelt wird. Die Friedensverhandlungen von Versailles läuten eine *Zeitenwende* ein, (Leonhard 2018) die gleichzeitig auch eine Raumwende ist: Die alten Imperien zerbrechen und in Mitteleuropa entstehen Nationalstaaten. Bereits am 28. Oktober 1918 wird in Prag die Tschechoslowakische Republik ausgerufen, deren Staatsbürger Weiner nun ist.²⁶ Krieg und Krise scheinen für Weiners Schaffen eine stimulierende Wirkung zu haben.²⁷ Nachdem er 1914 nervenschwach von der serbischen Kriegsfront nach Paris zurückkehrt, entstehen in kurzer Abfolge die Erzählbände *Lítice* (1916, [*Die Furie*]) sowie *Netečný divák* (1917, *Der gleichgültige Zuschauer*) und *Škleb* (1919, [*Die Fratze*]). Erst 1929 beginnt mit der Publikation des lyrischen Prosabandes *Lazebník* (1929, *Der Bader*) eine zweite Schaffensphase, die der Doppelroman *Hra doopravdy* (1933, *Spiel im Ernst*) abschließt.

Meine Studie untersucht die Raumpoetik von Weiners Prosa. Sie nimmt dabei Bezug auf Prosatexte aus allen Schaffensphasen und interpretiert diese im Kontext seines Gesamtwerks. Darin unterscheidet sie sich von der bisherigen Forschungsliteratur, die sich, meist unter biographischen oder motivischen Gesichtspunkten, entweder nur dem Frühwerk widmet (Widera 2001) oder sich in der Analyse auf wenige einzelne Erzählungen bzw. auf den Roman konzentriert. (u. a. Ibler 1995/96, Thomas 1995) Meine These lautet, dass die Poetik des Raumes als Schlüssel zum Verständnis von Weiners Texten dient und eine strukturbildende Funktion besitzt. Das

25 Seine Tätigkeit als Korrespondent beginnt Weiner bei der Zeitung *Samostatnost*. 1917 übernimmt er temporär die Stelle eines Redakteurs bei der Tageszeitung *Venkov*. Ende 1917 wechselt er zu *Národní Listy* und kehrt im Laufe des Jahres 1918 endgültig zu *Lidové noviny* zurück, vgl. Urban 1991: 164.

26 Im Jahr der Staatsgründung verfasst Weiner den Artikel *Kde je moje místo?* (*Wo ist mein Platz?*), (Weiner 1918) dessen Titel eine Anspielung auf die tschechische Nationalhymne ist. Der Artikel liest sich als persönlicher Kommentar, in dem Weiner der Frage nach der jüdischen Identität im Kontext der nationalstaatlichen Gründung der ersten Tschechoslowakischen Republik nachgeht.

27 Neben zahlreichen Gedichten und Feuilletonbeiträgen prägen kürzere und längere Prosatexte sein Werk. Zu den Gedichtsammlungen zählen *Pták* (1913, [*Vogel*]), *Usměvavé odříkání* (1914, [*Lächelnde Entsagung*]), *Rozcestí* (1918, [*Scheidewege*]), *Mnoho nocí* (1928, [*Viele Nächte*]), *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* (1929, [*Stillleben mit Kauz, Herbarium und Würfeln*]) und *Mezopotámie* (1930, [*Mesopotamien*]). 1919 erscheint eine Auswahl von Feuilletonbeiträgen in der Sammlung *Třásničky dějinných dnů. 1918–1919* (1919, [*Fransen historischer Tage. 1918–1919*]). Zu Weiners Feuilletons vgl. Langerová 2000, Janka 2018.

heißt, dass die ideelle und motivische Architektonik der Erzählungen immer räumlich vermittelt ist. Meist lassen sich verschiedene Teilräume differenzieren, die jeweils für eine bestimmte Weltsicht stehen. Beispiele hierfür wären Klein- und Großstädte, privilegierte Handlungsorte wie das Café, der Zirkus oder Naturräume. Diese einzelnen Teilräume folgen dabei einer eigenen Motivik, Metaphorik, Rhetorik und Syntax.

Kapitel 3.1 setzt sich mit den Erzählungen *Rovnováha* (1917, *Gleichgewicht*), *Hlas v telefonu. Ze zápisů N. N.* (1919, [*Die Stimme im Telefon. Aus den Aufzeichnungen von N. N.*]) und *Uhranuté město* (1919, *Die behexte Stadt*) auseinander, die an symbolisch aufgeladenen Handlungsorten spielen. Diese sind geprägt von Entfremdung und Identitätsverlust, lassen aber durch den Eintritt unwahrscheinlicher Ereignisse und den Auftritt weltverwandelnder Charaktere die Möglichkeit einer Transformation aufscheinen. Im Kapitel 3.2 stehen Naturräume im Zentrum, wie in *Loučení s veřejněkem* (1914, [*Abschied von gestern*]), *Kostajnik* (1916, *Kostajnik*) und *Valná hromada* (1929, *Die Hauptversammlung*). Der Naturraum ist in Früh- und Spätwerk positiv besetzt. Er besitzt Potentiale neuer Welt- und Selbstverhältnisse, die die Protagonisten jeweils ausagieren. Im Kapitel 3.3 widme ich mich dem Doppelroman, in dem sich vielfältige intertextuelle Bezüge zum Frühwerk ausmachen lassen. Weiner überwindet die dichotomische Grundstruktur seiner frühen Erzählungen und akzentuiert das Potential von durch Offenheit geprägten Schwellenräumen, in denen für kurze Zeit eine Alternative zum Alltag sichtbar wird.

Weiner im Kontext seiner Zeit

In der Forschungsliteratur galt Weiner lange Zeit als Einzelgänger.²⁸ Als tschechisch schreibender Jude, dessen gesamtes Werk im Ausland entsteht, fällt die Einordnung Weiners in eine nationalphilologisch konzipierte Literaturgeschichte schwer.²⁹ Hinzu

28 Insbesondere der Nachruf Karel Čapeks sollte die Reputation Weiners als Solitär der tschechischen Literatur für lange Zeit prägen. Darin heißt es, dass Weiner in Paris der tschechischen Literatur verloren gegangen sei; ‚von Zeit zu Zeit bekamen wir seine Bücher mit nervösen, schmerzhaften, innerlich gespaltenen Gedichten und Prosa‘ [‚čas od času jsme dostávali do rukou jeho knížky nervózních, bolavých, vnitřně rozpolcených básní a próz‘]. Weiner selbst beschreibt er als ‚stets [...] komisch einsam, abgelenkt und flatterhaft‘ [‚vždycky [...] podivínský osamělý, roztržitý a těkavý‘] und überträgt dieses Bild auch auf Weiners Persönlichkeit, vgl. Čapek 1937 [Nachdruck in Málek 2007].

29 In seiner Studie *Objevování Richarda Weinera* befasst sich Roman Kanda (Kanda 2008) mit der Rezeption Weiners in Tschechien. Er konstatiert, dass die Interpretationen der 1930er bis 1960er

kommt, dass seine Texte zur Zeit der literarischen Modernen entstanden, deren Stilpluralismus bzw. -synkretismus eine eindeutige Standortbestimmung ohnehin häufig verhindert. Einflussreich in der Bohemistik war lange Zeit Jindřich Chalupeckýs kurz nach dem Zweiten Weltkrieg vorgenommene Einordnung. Er zählt Weiner neben Ladislav Klíma und Jakub Deml zum Kreis der Expressionisten. (Chalupecky 2013) Reinhard Ibler (Ibler 1995) und Peter Zajac (Zajac 2008) verorten Weiner im größeren Kontext der Avantgarde und Spätmoderne. Häufig wird auch auf semantische, thematische und motivische Parallelen zu Franz Kafka verwiesen, (Hodrová 2006, Chavát 2006, Doležel 2008, Zimmermann 2012)

Solche Zuordnungen können zwar Analogien benennen, bleiben aber mit dem Problem konfrontiert, dass sich Weiner zu keiner der größeren, literarischen Gruppierungen zugehörig versteht. Hierauf weist vor allem Steffi Widera hin, die Weiners Werk von den Repräsentanten der *Čapkovská generace*³⁰ abgrenzt. (Widera 2001: 16) Diese Standortbestimmungen wären zu ergänzen um eine Klärung von Weiners Verhältnis zum Poetismus. Wenngleich augenscheinliche Unterschiede zwischen der optimistischen Grundstimmung des Poetismus und Weiners Existentialismus bestehen, verweisen die Achse Prag-Paris als auch motivische Gemeinsamkeiten (Akrobat, Zirkus etc.) auf Parallelen. Diese werden auch in meiner Arbeit immer wieder eine Rolle spielen, wie bspw. im Kapitel 3.1 zur Erzählung *Rovnováha*, deren Hauptfigur mit Vítězslav Nezval's *Akrobat* (1927, *Akrobat*) verglichen wird.

Ebenso einflussreich wie der tschechische Kontext ist für Weiner der französische. Hier ist vor allem die avantgardistische Künstlergruppierung *Le Grand Jeu* zu nennen, der unter anderem die französischen Autoren René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte sowie der tschechische Maler Josef Šíma angehörten und deren Bekanntschaft Weiner Mitte der 1920er macht. (Chalupecky 2013: 79 f.) Sie übt mit ihren Experimenten psychischer und physischer Grenzüberschreitungen (Schlafmangel, Drogen, esoterischen Methoden) einen ethischen wie ästhetischen Einfluss auf Weiner, vor allem in seiner zweiten Schaffensphase, aus. (Tharp 1999: 119, Srp 2004, Linhartová 2010)

Jahre weitestgehend mit historischen Veränderungen des literarischen Feldes korrelieren und Weiner als Dichter der metaphysischen Leere (František X. Šalda) oder als abstrakter Dichter (Jindřich Chalupecký) interpretiert und in expressionistischen, (Mourková 1988) existenziellen und sogar christlich-spirituellen (Ivan Slavík) Kontexten gelesen wurde.

30 Die *Čapkovská generace* umfasst junge Autoren, die sich gegen die herrschende symbolisch-mystische Kunstvorstellung der Zeit positionieren. Relativismus, Pragmatismus, Humanismus und Liberalismus sind wichtige thematische Schlagworte dieser Generation, vgl. Ort 2016: 9.

Paris als kulturelles Epizentrum der modernen Kunst und Philosophie ist für Weiners literarische Entwicklung ebenso inspirierend wie der persönliche Kontakt. Weiner ist vertraut mit den neusten Entwicklungen im Film, in der Bildenden Kunst, (Weiner 2002: 374–376) in Literatur, Tanz und Musik, wie seine Feuilletons und vor allem der Doppelroman *Hra doopravdy* zeigen.³¹ Philosophisch steht Weiner, wie viele seiner Zeitgenossen, unter dem Einfluss Friedrich Nietzsches und der Philosophie Henri Bergsons. (Paloff 2016: 241) Er hörte 1914 Vorlesungen bei Bergson, Einflüsse lassen sich vor allem im Hinblick auf die Suche nach einer neuen Methode der Welterkenntnis (*Intuition*), den Stellenwert schöpferischer Emotionen und die Suche nach einer unmittelbaren Gegebenheit reiner, unverzerrter Qualitäten von Raum und Zeit (*Dauer*) ausmachen. In seinem Spätwerk finden sich in der starken Betonung subjektiver Emotionen als Medium der Welterschließung auch Parallelen zur zeitgenössischen Phänomenologie, die von einem „Apriorismus des Emotionalen“ (Fellmann 2006: 80) ausgeht, durch den die Wirklichkeit unmittelbar wahrgenommen werden kann. Dieser Apriorismus wurzelt in der Vorstellung des In-Seins, das primär durch die Leiblichkeit des wahrnehmenden Subjekts geprägt ist.

Raumpoetik

Betrachtet man Weiners Werk, so fällt zunächst die starke Stellung biografischer Räume auf. (Widera 2001: 38–39) In der Tat findet Weiners Biografie – seine südböhmische Geburtsstadt Písek, die mit dem Krieg verknüpfte serbische Landschaft³² oder seine Wohnorte Prag, München und Paris – wiederholt Eingang in sein Werk. Die meisten Handlungsräume seiner Erzählungen erklären sich biografisch, wie zum Beispiel die negative Darstellung des provinziellen Kleinstadtlebens in *Uhranuté město*.³³ Einige Schauplätze passen aber nicht in dieses Schema, zum Beispiel Manchester und Kyoto in der Erzählung *Rovnováha* oder das schwedische Uppsala in *Long is the way to Tipperary* (1929).

31 Martin Gaži untersucht Weiners journalistisches Werk im Hinblick auf seine Kommentare und Kritiken zu zeitgenössischen Filmen und kommt zu dem Ergebnis, dass er begeisterter Anhänger der französischen Kinematografie von R. Bernard, R. Claire und J. Epstein war, vgl. Gaži 1999. Von der Kenntnis zeitgenössischer Kultur zeugen Weiners zahlreiche Feuilletons (Weiner 2002).

32 Als Reservist dient Weiner im Winter 1912/1913 an der serbischen Front und wird 1914 erneut zum Kriegsdienst eingezogen. Seine Erlebnisse verarbeitet er im Werk *Lítice*, vgl. Harkins 1982: 61.

33 Weiner selbst stammte aus Písek und kehrte bis an sein Lebensende nie wieder dorthin zurück. Zum schwierigen Verhältnis Weiners zu seiner provinziellen Heimatstadt vgl. Widera 2001: 160.

Viele dieser biografischen Räume wurden in der Forschung in dichotomische Kategorien wie Heimat–Fremde (Widera 2001) oder Belebt–Unbelebt (Doležel 2008: 72) überführt und mit Weiners „Vorliebe für Dichotomien“ (Langerová 1998: 28) erklärt. Ich erweitere diese bislang ermittelten Dichotomien um Kategorien wie Oben–Unten, Zentrum–Peripherie, Gleich- und Ungleichgewicht. Die Strukturen von Weiners Raumauffassung lese ich zudem im größeren Kontext des im Theorie-Teil beschriebenen Wandels im physikalischen und philosophischen Raumverständnis, dessen er sich bewusst ist und den er literarisch reflektiert. Das metaphysische Moment in Weiners (Raum)Denken (Slavík 1995) verstehe ich im Rahmen einer Raumpoetik des Performativen. Nur durch einen nicht stabil gedachten, dreidimensionalen Raum besteht überhaupt erst die Möglichkeit einer Raumtransformation. Durch die Bewegung im Raum, wie das im Falle des Artisten in *Rovnováha* oder des durch die Stadt wandernden Fremden in *Uhranuté město* der Fall ist und durch ein neues emotionales Verhältnis zum Raum, wie es sich in der synästhetischen Raumerfahrung des Protagonisten in *Hlas v telefonu* äußert, entstehen neue Raumqualitäten. Hier geht es um eine Vorstellung von Raumfühlen, die nicht von unmittelbar sichtbaren Evidenzen im Raum ausgeht, sondern auf andere, intuitive Formen der Raum- und Wirklichkeitswahrnehmung abzielt.

3.1 Techniken der Transformation

Als Richard Weiner seine Erzählbände *Netečný divák a jiné prózy* (1917) und *Škleb* (1919) vorlegt, ist die Vorkriegswelt verschwunden: Halb Europa ist zerstört, Millionen Menschen haben ihre Heimat verloren, neue politische Grenzen werden gezogen und neue Staaten gegründet. Weiner, der nach Kriegsende zurück nach Paris geht, verarbeitet diese Verlustserfahrungen. Sie spiegeln die unmittelbaren Ereignisse jedoch nicht wider, sondern betonen größere technologische und transnationalisierende Entwicklungen.

Im Zentrum dieses Kapitels stehen drei Erzählungen: *Rovnováha*, *Hlas v telefonu*. *Ze zápisků N. N.* und *Uhranuté město*. Die Handlungsorte – eine namenlose Kleinstadt, Prag und Manchester – unterscheiden sich in Einzelheiten, nicht aber in ihren Grundzügen. Ihre Bewohner können sich in der Unwirtlichkeit ihrer Städte nicht länger zurechtfinden, es dominieren Entfremdungserfahrungen und Identitätsverlust. Einzig die Hauptfigur bleibt noch beschreibbar, Nebenfiguren hingegen existieren

tieren nicht. Die Protagonisten sind migrierende Gestalten, ohne festen Ortsbezug. Die Wahl der Handlungsorte erscheint daher kontingent – die Ortsbeschreibungen bleiben abstrakt-symbolisch, eine Kenntnis lokaler Traditionen und Mythen ist nicht notwendig. Eine topografische Dimension besitzen diese Orte nur noch in Ansätzen, sie haben ihre kulturelle Eigenheit verloren.

Dieser Negativierung der Makroebene steht ein ambivalenter Blick auf die Mesoebene der konkreten Handlungsorte in den Städten entgegen. In *Rovnováha* wird ein Zirkus zum Zwischenort, an dem sich eine namen- und ahnungslose Masse versammelt, die der japanische Akrobat durch seine Kunststücke verzaubert. In *Hlas v telefonu. Ze zápisků N. N.* wird ein Café zum ambivalenten Zwischenort, zu dem sich der Protagonist trotz seiner Oberflächlichkeit und Morbidität magisch hingezogen fühlt und der später zum Schauplatz einer weltverwandelnden Erfahrung wird. In *Uhranuté město* ist der örtliche Marktplatz ein solcher uneindeutiger Ort, dessen abstrakt-geometrische Beschreibung einerseits die Entfremdung der Bewohner unterstreicht und andererseits die Vorstellung geometrischer Harmonie erahnen lässt.

Narrativer Angelpunkt dieser Erzählungen ist die temporäre Transformation dieser Räumlichkeiten. In allen Fällen geht es um die Entwicklung von Selbsttechniken, mit denen die entfremdete Raumwahrnehmung in einer transnationalen Moderne transzendiert und dadurch überwunden werden kann, etwa durch medial-sinnliche Erweiterungen, wie das in *Hlas v telefonu* der Fall ist, oder durch eine veränderte Körperhaltung, wie sie die Gestik des Fremden in *Uhranuté město* oder das Artistische in *Rovnováha* repräsentiert. Eine solche Überwindung ist für einen kurzen Augenblick denkbar, bleibt aber prekär. Niemand veranschaulicht das besser als der japanische Akrobat in *Rovnováha*, der nur während des Kunstakts die Möglichkeit eines Gleichgewichts realisiert. Alle Erzählungen enden schließlich mit der Rückkehr zum *status quo ante*.

Der Modus der jeweiligen Raumaneynungen ist der der Verzauberung. Weiners Protagonisten experimentieren mit verschiedenen Möglichkeiten, die entzauberte Wirklichkeit zu transzendieren. In *Rovnováha* dominieren Anklänge an Nietzsches Übermensch-Philosophie, in *Hlas v telefonu* ist es der zwischenmenschliche Kontakt zwischen Mann und Frau, der als utopische Möglichkeit aufscheint, in *Uhranuté město* eine performative Transformation des Raumes durch dessen Begehung. Die Heterogenität dieser Verfahren lässt erkennen, dass Weiner zu diesem Zeitpunkt noch keinen privilegierten philosophischen und handlungstheoretischen Zugangspunkt gefunden hat, sondern mit unterschiedlichen Möglichkeiten der Kompensation experimentiert.

Kompensation und Transformation beziehen sich dabei nie auf die Außenwelt, deren Topografie gleichbleibt und sich nicht transformieren lässt. Vielmehr geht es um die Transformation topologischer Strukturen, um eine Neuordnung grundlegender Raumverhältnisse wie Oben–Unten, Zentrum–Peripherie und Sakral–Profan.

3.1.1 Der Verlust der Heimat in *Rovnováha* (1917)

Die Erzählung *Rovnováha* aus dem Band *Netečný divák a jiné prózy* handelt von einem siebzehnjährigen Artisten aus Japan. Sie schildert einen Abend, an dem dieser zusammen mit seinem Vater seine Kunststücke im Zirkus von Manchester aufführt. Sie ist als innerer Monolog des Artisten gestaltet, der sein künstlerisches und biografisches Selbstverständnis reflektiert. Auslöser der Reflexion ist eine akrobatische Nummer, in der der Protagonist auf eine Leiter klettert, die sein Vater am Boden liegend hält. Als er die Spitze der Leiter erreicht und für wenige Minuten sein Gleichgewicht hält, beginnt die Imagination der japanischen Heimat. Diese verblasst mit dem Ende seines Balanceakts.

Eine Welt im Wandel

Im Gegensatz zu vielen in abstrakten und namenlosen Räumen angesiedelten Erzählungen Weiners enthält *Rovnováha* eine Vielzahl topografischer Markierungen.³⁴ Handlungsort ist die nordenglische Industriestadt Manchester, in deren Zirkus die Artisten auftreten. Manchester repräsentiert zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht allein eine Stadt, sondern metonymisch ein ganzes Gesellschaftsmodell – den Manchester-Kapitalismus. Popularisiert durch Friedrich Engels erschütternden Bericht über *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845), steht Manchester für einen auf Profitmaximierung getrimmten, inhumanen Kapitalismus, in dem die Arbeiterklasse unter langen Arbeitszeiten, menschenunwürdigen Wohnbedingungen und

34 Alice Jedličková unterscheidet zwei Raumverständnisse im Text. Der erste, analytisch-argumentative Teil arbeitet mit einem Raum, der durch die ausgewogene Bewegung von Körper und Geist des Artisten entsteht; der zweite, retrospektive narrative Teil mit einer Umgebung, die durch konkrete Objekte, visuelle Reize und wirkungsvolle Details strukturiert ist, vgl. Jedličková 2010: 204. Meine Analyse betont hingegen die verbindenden Elemente innerhalb der Erzählung und ihre strukturelle Verknüpfung.

Unsicherheit leidet.³⁵ Für den Artisten scheint diese Welt außerhalb des Zirkuszeltts im Zerfall begriffen zu sein: „[I]ch bleibe ich selbst, möge es um mich herum krachen, davonfließen und mir den Boden entziehen“ (Weiner 1992: 34) [„[T]rvám sám sebou, nechť popraská kolem mne, odplyne a seběře mi pevnou půdu“ (Weiner 1996: 205)]. Hier artikuliert er die Erfahrung von unaufhörlichen Umbrüchen in Gesellschaft, Politik und Wirtschaft, die ihn prägen. Diese Umbrüche spiegeln sich in seiner Migrationsgeschichte wider, die ihn durch halb Europa, die USA und Asien geführt haben. Im Text werden unter anderem Kopenhagen, Berlin, Königsberg und Chicago genannt. Es sind Orte bar jeder Semantik, austauschbare Kulissen, die keinen bleibenden Eindruck hinterlassen. Die globalisierte Welt, in der sich der Protagonist bewegt, ist instabil und identitätslos.

Identitätsstiftend ist allein der Herkunftsort des Protagonisten – Japan. An ihn erinnert er sich, als seine Vision einsetzt:

Ty vidíš v této chvíli naši zahradu s latovými pavilony; a vítr v nich nadýma lehké rohožky, volně zapjaté. Z Kiota a z přístavu buší kladiva, houkají sirény, je slyšeti hluché nárazy shazovaných beden a šoupavý běh dvoukolek. [...] Přes naši zahradu je napjat drát z elektrické centrály, po obvodě města časem projede tramvaj směrem k továrním předměstím. Ale z pavilonu vychází matka v atlasovém kimonu, vlasy jsou spjaty množstvím dlouhých jehel ve vysoký účes. (Weiner 1996: 20)

Du siehst in diesem Augenblick unseren Garten mit den Lattenpavillons; und der Wind bläht darin die leichten, lose verbundenen Matten. In Kioto (sic!) und im Hafen dröhnen Hämmer, jaulen Sirenen, man hört das dumpfe Krachen heruntergeworfener Kisten und den schnurrenden Lauf der Rikschas. [...] Über unseren Garten ist ein Draht von einer Elektrozentrale gespannt, übers Weichbild der Stadt fährt zeitweise eine Straßenbahn hinaus zu den Fabrikvorstädten. Aus einem Pavillon tritt die Mutter im Kimono aus Altseide, das Haar hat sie sich mit einer Vielzahl langer Nadeln zu einer hohen Frisur aufgesteckt. (Weiner 1992: 30 f.)

35 Zwar wird keines dieser Merkmale in der Erzählung explizit angesprochen und auch die Topografie der Stadt bleibt unspezifisch, aber sie prägen doch die Assoziationen der Leser.

Sein Heimatort Kyoto wird mitsamt vieler Realien der japanischen Kultur (Lampions, Rikscha etc.) topografisch präzise beschrieben. Vater wie Sohn lassen keinen Zweifel an ihrer Zugehörigkeit zu dieser Landschaft: Possessivpronomen dienen als Marker, um den Garten, der den Ausgangspunkt des Rundblicks bildet, als Eigentum der Familie zu kennzeichnen. Aber auch in Japan ändern sich die Verhältnisse. Im Hintergrund des ruhigen Hausgartens erblickt er den Hafen, um den herum es dröhnt und jault. Der Hafen ist Symbol für eine aufstrebende Industrienation, aber auch für einen sich öffnenden Inselstaat, der seine jahrhundertlange Isolation zugunsten einer globalen Integration überwindet. Als der Blick schließlich nach Tokyo wandert, rücken auch politische Umbrüche in den Fokus: „Und ich sehe als ich mich langsam strecke [...]: Vor dem Parlament in Jedo³⁶ ist ein großer Menschenauflauf“ (Weiner 1992: 30) [„A vidím, zatímco pomalu se vztyčuji, stavěje se na ruce: Před sněmovnou v Jedu jsou veliké zástupy lidí“ (Weiner 1996: 201)].

Kyoto mit seinen Zen-Gärten, der traditionellen Kleidung und (Haar)Mode sowie der Pavillon-Architektur, die an die Teezeremonie denken lässt, steht für das alte, Identität stiftende Japan. Diesem historisch-exotistischen Bild, das in der westlichen Japanrezeption in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts dominiert,³⁷ entzieht sich *Rovnováha*. Japan ist kein Gegenentwurf zur westlichen Moderne, sondern ein ebenso moderner, industriell geprägter Inselstaat wie Großbritannien. Das hier geschilderte Japan ist das Japan der Meiji-Periode, in der sich Japan zu einer modernen Industrienation entwickelt. (Kreiner 2018: 261–267) Schlussendlich lässt sich zwischen Japan und England, Heimat und Fremde nicht mehr unterscheiden, Kleidung und Fahrzeuge ähneln sich. (Weiner 1996: 201)

Und so resümiert der Protagonist: „Es ist alles so, als wären wir in Manchester, doch wir sind in Jedo“ (Weiner 1992: 30 f.) [„Je to všechno, jako by to byl Manchester, ale je to Jedo“ (Weiner 1996: 202)]. In der Moderne wird alles austauschbar und identitätslos. Wenn der Protagonist von Heimat spricht (ebd.), dann meint er

36 Jedo, auch Edo, ist der ursprüngliche Name der japanischen Hauptstadt Tokyo und die Bezeichnung für eine spezifische Epoche. In der Edo-Zeit verlegte die Regierung 1869 den Sitz des Kaisers von Kyoto nach Jedo. Dass Weiner sich für die Bezeichnung Jedo anstelle Tokyos entschied, das bereits ab 1869 als Name der Hauptstadt Verwendung fand, kann als Ausdruck einer Rückbesinnung des Protagonisten auf das alte Japan verstanden werden.

37 Japan als Antipode des Westens ist seit dem 16. Jahrhundert ein zentraler, aber auch ambivalenter Topos, der zwischen kultureller Überheblichkeit und Überidealisierung changiert, vgl. Pekar 2003. Vgl. konkret zum tschechisch-japanischen Kulturkontext Merta/Čapková/Pučerová 2021.

keine geografisch-kulturelle Größe, sondern eine familiär-soziale, wie sie Jan Patočka beschreibt. (Patočka 1992: 86) Alles Weitere bleibt nostalgische Projektion.

Über den Menschen

Da die Außenwelt aus dem Gleichgewicht geraten ist, sucht der Protagonist nach Stabilität im Inneren. Er grenzt sich von seinen Zuschauern ab, (Weiner 1996: 199) und erhöht sich psychisch wie physisch über diese. Gleich zu Beginn will er Publikum und Leser darüber informiert wissen, dass der Gleichgewichtsfigur nicht nur seine körperlichen Konditionen, sondern auch „innere Funktionen“ (Weiner 1992: 23) [„vnitřní úkony“ (Weiner 1996: 195)] zugrunde liegen. Jede Körperbewegung wird „mit mathematischer, [ihm] zur Gewohnheit gewordener Genauigkeit“ (Weiner 1992: 32) [„s matematickou přesností, stavší se [mu] zvykem“ (Weiner 1996: 203)] ausgeführt. Medium des Aufstiegs ist die Leiter, die eine materielle und emotionale Einheit mit dem Akrobaten bildet. Sie ist ein Instrument zur Überwindung von Höhenmetern und teilt den Raum in Oben und Unten. Diese Raum-Umordnung garantiert erst die (Selbst)Aufwertung des Ich. Die Leiter ist außerdem anorganisches Bindeglied zwischen Vater und Sohn und wird zur Metapher für die feste und stabile Verbindung zwischen ihnen.³⁸

Die Unterscheidung zwischen Künstler und Masse ist zentral für *Rovnováha*. Die Erzählung beginnt mit der Frage „Warum zittern Sie?“ (Weiner 1992: 22) [„Proč se chvějete?“ (Weiner 1996: 194)], wodurch die mechanisch kontrollierte Körperlichkeit des Erzählers mit dem Körperverhalten seiner nervösen Zeitgenossen³⁹ im Publikum kontrastiert wird. Das Zittern des Publikums ist unkontrolliert und deutet einen Angstzustand an, der dem Protagonisten fremd ist. Dieser führt dem Publikum folglich die eigene Unzulänglichkeit vor Augen. Den Kontrast zwischen Künstler und Menge übersetzt er in die Raumlogik eines mathematischen Vektorfeldes: „Wir, Sie und ich, sind wie zwei Divergenten, die voneinander wissen können, doch in keinerlei Beziehung zueinander stehen“ (Weiner 1992: 25) [„Jsme, vy a já, jako dvě lichoběžky, které mohou vědět jedna o druhé, jež však nemají vůbec vztahu“ (Weiner 1996: 197)].

38 Eine sinnliche Ergänzung zur Leiter ist das „Band der Verständigung“ (Weiner 1992, S. 26) [„pásmo dorozumění“ (Weiner 1998, S. 198)], d. h. der Blickkontakt zwischen Vater und Sohn. Ihn versteht der Protagonist metaphorisch als „das stärkste Seil“ (Weiner 1992, S. 26) [„nejšílnější lano“ (Weiner 1998, S. 198)] im Geflecht der Raumbeziehungen.

39 Zu Nervosität als Grundspannung der Zwischenkriegszeit, vgl. Radkau 1998.

Das Publikum wird als gesichtslose Masse wahrgenommen, die vom Artisten auf Distanz gehalten wird: „Wahrhaftig, wenn ich den Abgrund zwischen meiner und Ihrer Vorstellungswelt so weit wie möglich vertiefe, leiste ich für Sie die nützlichste aller Taten, deren ich fähig bin (Weiner 1992: 25)“ [„Vpravdě prohlubuji-li co možná nejvíce propast mezi svým a vašim světem představovým, konám pro vás dílo nejužitečnější z těch, která jsou v mých možnostech.“ (Weiner 1996: 197)]. Das Publikum kann und soll ihm in seine höheren Gefilde der Wahrnehmung nicht folgen.

Der Artist ist kein beliebiger Künstlertypus, sondern einer der Prototypen der Moderne. In der Vorrede von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–1889) wird der Seiltänzer, ein Artist wie der Protagonist in *Rovnováha*, als anthropologische Annäherung an den noch zu schaffenden Übermenschen eingeführt. Durch seinen Mut und seine Kühnheit unterscheidet er sich von der Menge und erfährt deshalb auch die Wertschätzung Zarathustras. Solche nietzscheanischen Assoziationen waren Weiners Denken nicht fremd und finden sich auch in anderen Erzählungen wie *Let vrány* (1917, *Der Krähe Flug*). (Widera 2001: 141–143)⁴⁰ Die Figur des Artisten und vor allem des Gleichgewichtskünstlers erhält bei Weiner eine eigenständige Bearbeitung. Übermensch und Artist verschmelzen zu einer Person. Der Seiltänzer befindet sich an der Grenze zwischen Schwerelosigkeit und Schwerkraft, zwischen Gefahr und Sicherheit, zwischen Leben und Tod. Durch seinen Wagemut ist er in der Lage, in einer Realität zurechtzukommen, die die Existenz erschüttert. Er ist fähig, sich in sich selbst zu begründen und somit ein seelisches Gleichgewicht zu schaffen: „Ich bin das Gleichgewicht, ich bin durch mich selbst“ (Weiner 1992: 34) [„Jsem rovnováha, jsem sám sebou“ (Weiner 1996: 205)].

Weiners junger Japaner ist nicht der einzige Artist der (tschechischen) Literatur der Zwischenkriegszeit und wurde in der Forschung mit Kafkas Trapezkünstler aus der Erzählung *Erstes Leid* (1924) (Wutsdorff 2020) und dem Akrobat Volodja Kablukov aus Daniel Charms Theaterstück *Zirkus Šardam* (1935) verglichen. (Olšovský 2010: 18) Darüber hinaus ließe sich auf Vladislav Vančuras Erzählung *Rozmarné léto* (1926, *Ein launischer Sommer*) hinweisen. Deren Protagonist Arnoštek ist ein Verführer, der in einem roten Umhang auftritt und an einen Protagonisten aus einem

40 Widera sieht Parallelen zwischen Weiner und Nietzsche in Bezug auf „die Thematisierung der Sinnlosigkeit des Daseins, [die] Negierung von Konventionen und Normvorstellungen“ und in der Möglichkeit der „autonomen Gestaltung des eigenen Schicksals“ (Widera 2001:141). Außerdem führt sie aus, wie das in der Erzählung formulierte Ideal einer fröhlichen Schönheit in Analogie zu Nietzsches Idee einer fröhlichen Wissenschaft steht.

mittelalterlichen Mysterienspiel erinnert. Im Gegensatz zu Weiners Protagonisten ist er kein rationalisierender, moderner Typus, sondern eine Gegenfigur aus der Vergangenheit. Gleich ist beiden Erzählungen jedoch der Gegensatz zwischen Artisten und Menge. Arnošek wird mit Neid und Missgunst der Menge konfrontiert. Ein solche Ablehnung erfährt Weiners Protagonist nicht. Die Erzählung endet mit der Betrachtung über das Fallen, das lediglich angedeutet, aber nicht realisiert wird. Tragisch endet jedoch das Schicksal des namenlosen Akrobaten in Vítězslav Nezvals *Akrobat* (1927, *Akrobat*), der in die Tiefe fällt. Nezval widmete sein Gedicht Vančura und war ebenfalls stark von Nietzsche beeinflusst. (Havelka 2001: 135) Eine Parallele zu *Rovnováha* ergibt sich durch den grenzüberschreitenden Charakter des Seiltanzes, der den Protagonisten von Madrid nach Sibirien führt. Nezvals Akrobat steht dabei nicht im Gegensatz zur Menge, sondern wird von ihr als Erlöser erwartet. Im Poetismus, zu dem Nezval zählt, wird der Topos des Zirkus einige Jahre nach Weiners Erzählung eine wesentliche Rolle spielen und als modernes Unterhaltungsmedium erscheinen. Hier dominieren Fantasie, Heiterkeit und Vergnügen – Eigenschaften, die Weiners Protagonisten fremd sind. Die Akrobaten Weiners, Vančuras und Nezvals eint die Fähigkeit, als Künstler die Welt anders wahrzunehmen und in Bereiche vorzustoßen, die der Menge verschlossen sind. Diese Fähigkeit ist in *Rovnováha* magisch konnotiert, der Protagonist beschreibt sich als Zauberer, der Wunder vollbringt. (Weiner 1996: 196) Er stößt in die „Gebiete des Unphysischen“ (Weiner 1992: 24) [„oblast[] nefyzická“ (Weiner 1996: 196)], in denen sich eine andere Realität offenbart, die „über die Grenzen der üblichen Zweckdienlichkeit der Leistung“ (Weiner 1992: 27) [„zúžuje [se] do mezí všední účelnosti výkonu“ (Weiner 1996: 199)] hinaus geht. Er ist Teil „einer anderen Ordnung als der, welche die übrige Welt beherrscht“ (Weiner 1992: 22) [„než jen ten, jímž je ovládán ostatní svět“ (Weiner 1996: 194)].

In der Introspektion erschließt sich der Protagonist ein neues, transzendierendes Sehen. Nach Zuzana Stolz-Hladká weist ein solches Sehen auf eine expressionistische Ästhetik und mit dieser auf Deformation, Disharmonie und mystische Exaltation hin. (Stolz-Hladká 2006: 194)⁴¹ Trotz seiner übermenschlichen Fähigkeiten, mit denen er sich über die Menschen erhebt, bleibt er in seiner Wahrnehmung an eine Objektwelt

41 Laut Stolz-Hladká wendet Weiner in *Hlas v telefonu*, *Uhranuté město* und *Smazaný obličej* die Kriterien, die er als Kritiker für (kubo)expressionistische Kunst formuliert, selbst literarisch an. Dazu gehören neben der Einbindung von Medien der bildenden Kunst insbesondere die visuelle Kommunikation als Alternative zum Wort und das ‚innere Sehen‘. Dem Sehen des Auges setzt das Ich sein ‚inneres‘ Sehen entgegen. (Stolz-Hladka 2006)

gebunden, in der sich eine solche Transzendenz nur noch als Nostalgie erschließen lässt. Im Zirkus erschafft er autonome Raumordnungen, die die Verbindung zur japanischen Heimat sicherstellen. Der Zirkus wird so zu einem Kompensationsraum für den verlorenen Raum der Heimat. Die Überwindung des eigenen Standorts in der Welt findet sehend im Individuum statt und ist kein Resultat sprachlicher Kommunikation. Nie gibt es eine wirkliche, lautlich artikulierte Verständigung, Frage oder Anweisung, nie eine wirkliche Auseinandersetzung. Die Sprachlosigkeit beruht weniger auf dem Umstand der fremdsprachigen Umgebung als auf einer ausgeprägten Skepsis gegenüber der Sprache, deren Konventionalität die Wahrnehmungswelt des Ich nicht fassen kann. (Weiner 1996: 189) Es gibt eine Unmittelbarkeit der sensorischen, vor allem der visuellen Wahrnehmung, die die Bedingung der Möglichkeit seiner Kunst ist.⁴²

Das Wunder in der Erzählung ist weniger im Bereich der Magie angesiedelt als in der Tatsache, dass sich das Ich einen sicheren, stabilen Standort in der *zitternden* Welt schaffen kann. Die vertikale Positionierung über den Menschen wird wichtiger als die horizontale Verortung zwischen Japan und England. In einer Welt, die sich durch technischen Fortschritt transnationalisiert hat, spielt die Heimat keine herausgehobene Rolle mehr. Wichtiger wird die Fähigkeit, durch neue Selbsttechniken der Weltwahrnehmung in Sphären vorzustoßen, die der Menge verschlossen sind.

3.1.2 Der Verlust der Liebenden in *Hlas v telefonu* (1919)

Weiners Kurzgeschichte *Hlas v telefonu. Ze zápisků N. N.* aus dem Band *Škleb* handelt von einem namenlosen Großstädter, der seine Tage allein in einem Café verbringt.⁴³ Eines Tages erhält er einen Anruf, in dem eine mysteriöse Frauenstimme ihm gesteht,

42 In einer Passage artikuliert der Protagonist eine klare Hierarchie seiner Sinne: „Was immer ich erblicke, was immer ich höre, was immer meine Finger berühren, alles versetzt mich in Entzücken, denn alles führt zu meiner Leiter und meiner Kunst. Die Fähigkeit, alles zu transformieren, die Kunst mich aus der Gleichgültigkeit gegen alle Dinge und die Ereignisse zu lösen, sie macht mich wertvoller als Sie [den Leser]“ (Weiner 1992: 33) [„Cokoliv spatřím, o čemkoliv uslyším, čehokoliv se dotknou moje prsty, vše mne uvádí u vytržení, neboť všechno vede k mému žebříku a k mému umění. Schopnost transformovati všechno, umění osvoboditi se z netečnosti vzhledem ke všem věcem a všem událostem, ta dává mi cenu nad vás [čtenáře]“ (Weiner 1996: 204)].

43 Die Geschichte nimmt in Weiners Werk eine besondere Stellung ein. Weder die Thematik der sich vermeintlich anbahnenden Liebschaft zwischen Mann und Frau noch die synästhetischen Verfahren der Raumwahrnehmung werden in anderen Texten thematisiert.

dass sie ihn liebe, aber nicht verraten könne, wer sie sei. Der Protagonist ist von dem intimen Geständnis überrascht und bittet sie mehrmals erfolglos darum, ihm zu sagen, wer sie sei. Nach einigen verpassten Gelegenheiten, seine Verehrerin zu treffen, werden die Anrufe weniger. Die Stimme am Telefon spricht kränklich und hörbar geschwächt. Die Erzählung schließt damit, dass der Protagonist eines Abends eine Mensentraube erblickt, die eine Frauenleiche aus dem Fluss birgt – seine Verehrerin.

Die Finsternis der Einsamkeit

Handlungsort der Erzählung ist Prag. Die Stadt wirkt fragmentiert, wie ein Raum zusammenhangloser Orte, die keinen stabilen semiotischen Verweischarakter besitzen. Die Straßen und Gassen liegen im Dunkeln, in ihnen herrscht „Grabesstille“ („hrobový klid“), sodass sich der Protagonist verirrt. (Weiner 1996: 396) Dunkelheit und Schwärze sind Eigenschaften des verfallenden, leblosen und monotonen Stadtraums. Dramaturgisch strebt die Erzählung der totalen Dunkelheit des letzten Satzes entgegen: „Es war eine solche Dunkelheit. Eine solche Dunkelheit“ [„A byla taková tma! Taková tma!“ (ebd.: 409)]. Die Großstadt ist ein Ort, der den einzelnen schwächt, isoliert und in seinem Dasein zersetzt. Das wird mit Sprachbildern des Morbiden und des Kränklichen sowie in mystisch-mythologischen Verbindungen, zum Beispiel zu Medusa, illustriert. (ebd.: 392) Angesichts eines sich materiell zersetzenden Raums muss auch das Subjekt „sich schlussendlich verlieren und untergehen“ [„nakonec zbloudí a zanikne“ (ebd.)].

Diese Beschreibungen stehen in der Tradition symbolistisch-modernistischer Stadtbilder. Bereits Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857–1868, *Die Blumen des Bösen*) erzeugen den Eindruck des Hässlichen und Morbiden durch atmosphärische Kontraste wie Tag und Nacht, Helle und Dunkelheit, an die sich Metaphoriken des Todes knüpfen.⁴⁴ So heißt es in Baudelaires *Abendklänge* etwa, der Nachthimmel sei ein „grosses Grab“ und „Ein Herz das flieht vor Nacht und Untergehn“ (Baudelaire 1999: 636). Die Bilder des Grabes als Metapher für einen todgeweihten (Stadt)

44 Insbesondere die Abteilung *Tableaux parisiens* ist hierbei von Bedeutung. Neben Baudelaire sei auch an den Topos der toten Städte, der auf den symbolistischen Roman *Bruges-la-morte* (1892, *Das tote Brügge*) von Georges Rodenbach basiert, die morbide Raumästhetik in Thomas Manns *Tod in Venedig* (1911) oder den apokalyptisch-satirischen, karikaturhaften Untergang des *Perle-Reiches* in Alfred Kubins *Die andere Seite* (1908) erinnert, die prägnante Beispiele einer Raumästhetik im Zeichen des Hässlichen und Morbiden sind.

Raum und die Figur des Fliehenden vor einer Nacht, die zugleich den Tod bedeutet, finden sich auch in *Hlas v telefonu*. Eine weitere Parallele ließe sich zu Paul Leppins Pragdarstellung in *Severins Gang in die Finsternis* (1914) ziehen. Die Unklarheit und Unergründlichkeit des Stadtbilds erzeugen beim Protagonisten Unruhe und den Eindruck des drohenden Untergangs.⁴⁵ Bei Weiner ist der Untergang des Stadtraums bereits Gegenwart geworden, der in der Finsternis seine Metapher findet. In der Orientierungslosigkeit und in der in Naturmetaphern (Weiner 1996: 393, 402 f.) gefassten Auflösung des Raumes zeigen sich in Weiners Text so prototypische literarische Elemente moderner Großstadtswahrnehmung.⁴⁶

Prag bildet aber nur die Kulisse der Erzählung, deren wichtigster Handlungsort ein Café ist, das der Protagonist täglich aufsucht. Als literarischer Topos erlebte das Prager Café in der Zwischenkriegszeit eine Blüte. Es galt als Ort der Ausgelassenheit, als Treffpunkt, besinnlicher Zufluchtsort, als ein Epizentrum des geistig-kulturellen und künstlerischen Lebens. (Jähn 1988: 318–319) Solche Beschreibungen vermisst man in Weiners Erzählung.⁴⁷ Zwar sucht der Erzähler das Café auf, um in Kontakt mit anderen Menschen zu treten, Teil einer Caféhaus-Gesellschaft zu werden, mag ihm aber nicht zu gelingen.

[K]dykoliv stoupám po schodišti kavárny, cítím na prsou ohavnou tíhu, které však bych už postrádati nechtěl, a jdu-li večer mimo, přecházím na druhý chodník, abych dobře viděl řadu kavárenských žlutých očí, které šalebně slibují, že uvnitř pro mě uchystáno cos vzrušujícího. [...] A pak tam sedávám ve svém koutku, u stolu, kde je ještě pět míst, na něž *nikdo nikdy neusedá*, a s rukama lehce vzepřenýma na kolenou čekám. (Weiner 1996: 395)

45 Leppin nennt darüber hinaus eine Reihe von Burgen, Kirchen und Denkmälern, die für den Topos Alt-Prag stehen. Zu nennen wären in diesem Kontext auch Karel Hynek Mácha's *Návrat* (1834, [Rückkehr]) und Julius Zeyers *Inlulus* (1895, *Inlulus*), die ebenfalls das Bild Prags als tragisch-düsterem Ort prägen. (Udolph 2000: 259, Escher 2018: 56)

46 Hierauf werde ich im Kapitel 3.3 zurückkommen.

47 Bemerkenswert ist allerdings, dass Weiner das Café als interkulturellen Ort konzipiert. Deutsch- und tschechischsprachige Tischgesellschaften hielten sich häufig streng separiert und in unterschiedlichen Cafés auf. Bei Weiner hingegen mischen sich beide Gruppen. So hört der Protagonist um sich herum deutschsprachige Dialoge und beobachtet eine Frau, die die deutschsprachige Zeitschrift *Die Dame* liest – ein Berliner Modemagazin des frühen 20. Jahrhunderts. (Weiner 1996: 399) Dadurch wird nicht nur auf die Präsenz der deutschsprachigen Kultur im Café verwiesen, sondern auch auf den real-existierenden Umstand, dass das Café auch immer ein Ort des Lesens war. (Jähn 1988: 323)

[W]ann immer ich die Treppe eines Cafés besteige, fühle ich auf meiner Brust eine abscheuliche Last, aber ich würde sie nicht mehr missen wollen, und wenn ich abends nach draußen gehe, wechsele ich auf die andere Seite des Bürgersteigs, um die Reihe der gelben Augen des Cafés gut sehen zu können, die trügerisch das versprechen, was im Inneren für mich so aufregend ist. [...] Und dann sitze ich dort in meiner Ecke, an einem Tisch, an dem es noch fünf weitere Plätze gibt, *niemand setzt sich jemals* auf sie, und warte mit meinen Armen leicht auf den Knien liegend.

Die Alliteration *něž nikdo nikdy neusedá* bringt seine isolierte Position in ihrer (grammatikalischen) Negativität zum Ausdruck. Diese korrespondiert mit der Namen- und Identitätslosigkeit des Erzählers, der mit dem Kürzel N. N.⁴⁸ bezeichnet wird. Das Café erscheint mit seinen gelben Augen, die im Dunkeln lauern und zugleich locken, raubtierhaft.⁴⁹ Es löst im Ich gleichermaßen Faszination und Schrecken aus. Obwohl er beim Eintritt körperliche Schmerzen empfindet, kehrt er immer wieder in das Café zurück. Wie in so vielen anderen Erzählungen Weiners misslingt die Kontaktaufnahme und Kommunikation mit anderen. Als sich eine Dame zu ihm an den Tisch setzt, ist er nicht in der Lage, ein Gespräch zu führen. Um seine Einsamkeit zu überwinden, betritt er einen Raum, in dem seine Einsamkeit in gesteigerter Form sichtbar wird, so die tragikomische Ironie seines Alltags. Er gleicht einer Motte, so ein eindrückliches Sprachbild, (Weiner 1996: 393) die es fortwährend von der Finsternis der Stadt in das Licht des Cafés zieht, dort aber fremd bleibt und mehr Parasit als möglicher Partner ist.

Der Wandel der Wahrnehmung

Diese trostlose Existenz wandelt sich, als der Protagonist plötzlich den Anruf einer Frau erhält. Ihr gegenüber nennt er erst- und einmalig seinen Namen und signalisiert dadurch seinen Willen zur Kontaktaufnahme. Diese Annäherung wird allerdings nicht erwidert, seine Nachfrage nach ihrem Namen bleibt ergebnislos. Auslöser dieses

48 Die lateinische Abkürzung für *Nomen nominandum* steht für einen Namen, der noch zu nennen ist.

49 Die Antropomorphisierung des Cafés verstärkt den Kontrast zum umliegenden, unlebendigen und im Dunkeln liegenden Stadtraum. Erst aus dieser leblosen Umgebung kann das Café in seiner Lebendigkeit herausstechen und als Raum auf den Protagonisten eben jene Verlockung ausüben.

Umschwung ist das Telefon. Marshall McLuhan zufolge beeinflusst jedes Medium „sofort die gesamte Sinnesorganisation“, (McLuhan 1964: 61) die sich in der Folge in einer anderen Weltwahrnehmung manifestiert. „*Musik mit den Augen hörend*“ [„*naslouchaje hudbě očima*“ (Weiner 1996: 394 f., Hervorh. im Original)] wartet der Protagonist auf weitere Nachrichten, während um ihn herum das bis dahin spärlich beschriebene Café sinnlich ausstaffiert wird und neue Objekte in sein Sinnesfeld rücken. Das synästhetische Bild wird zur *Sehnsuchtsfigur* (Gruß 2017), die seinen Wunsch nach Anerkennung und Antwort artikuliert und im Kontrast zu den zuvor so ausführlich beschriebenen sinnlichen Mängeln des Stadtbilds steht. Die folgenden Stunden und Tage verbringt er wartend im Café. Zwar meldet sich die mysteriöse Frau erneut am Telefon, erscheint jedoch nicht zum verabredeten Treffen, da sie sich nicht offenbaren wolle. (Weiner 1996: 405) Das Telefon bleibt ein „kaltes Medium“ (McLuhan 1964: 44), die Wärme des erhofften direkten Kontakts wird dem Protagonisten verweigert.

Die mysteriöse Frau steht für einen Typus, der Hodrová zufolge mit der Jahrhundertwende in den Prager Stadttexträumen auf den Plan tritt – die *schöne Unbekannte*, die *femme fatale* oder die *Dame in Schwarz*. (Hodrová 2006: 208) Sie kontrolliert die Kontaktaufnahme und das durch sie ausgelöste Spannungsverhältnis von An- und Abwesenheit, Distanz und Nähe. Dieser Typus dominiert auch in den Personenbeschreibungen der Erzählung, in denen von dunkler Kleidung, Blässe, auffälligem Make-Up, gefärbten Lippen (Weiner 1996: 401) und schwarz geschminkten Augen (ebd.: 402) die Rede ist. Hinter dem Glas wirkt eine Unbekannte mit ihrer schwarzen Silhouette (ibid.) so schemenhaft und mysteriös wie der Stadtraum. Diese Beschreibungen sind Bilder des bevorstehenden Todes. (Hodrová 2006: 208)

Die Anrufe mit dem Telefon bleiben ambivalent. Sie beleben den Raum und erweitern die Wahrnehmung, künden aber auch von der Gefahr des Todes. Diese Ambivalenz kulminiert im Symbol des Blumenstraußes, den die Verehrerin in der Wohnung des Protagonisten platziert:

Zde na stole mém, v pokoji, kde po rozsvícení elektrické lampy postřehl jsem prchající záchvěv cizí přítomnosti, malá kytice petrkličů, jejichž stonky jsou ještě vlhké a pokryté prstí. Svázány bílou nití společně s jednou jedinou fialkou, která nevoní. A naspodu kalíšku jest barva petrklíčů jako barva skrání těch, již právě došli věčného klidu a míru, a slabounká vůně jejich jako pach ruky zrovna dopracovavší – navěky. (Weiner 1996: 406)

Hier auf meinem Schreibtisch, im Raum, in dem ich nach dem Einschalten der elektrischen Lampe das flüchtige Beben einer fremden Anwesenheit wahrnahm, ein kleines Bündel Primeln, deren Stiele noch feucht und mit Fingerabdrücken bedeckt waren. Mit einem weißen Faden zusammengebunden mit einem einzigen Veilchen, das nicht riecht. Und am Boden des Bechers befindet sich die Farbe der Primeln, wie die Farbe derer, die gerade die ewige Stille und den ewigen Frieden erreicht haben, und der schwache Geruch von ihnen, wie der Geruch einer Hand, war gerade zum Ende gekommen – für immer.

Der Blumenstrauß steht im Kontrast zur nicht vegetabilen, technischen (aufgegriffen in der elektronischen Lampe) Umgebung des Zimmers. Seine Natürlichkeit verweist auf die sonst in der Erzählung fehlende Natur, die wiederum – stereotyp – mit der Frau verknüpft wird.

Aber der Blumenstrauß ist bereits im Begriff zu verwelken und geruchslos. Auch hier deutet sich das baldige Ableben der Verehrerin an, die in der Nennung der Hände direkt aufgerufen wird. Ihr Toteskampf spiegelt sich im Blumenstrauß.⁵⁰ Er ist ins Wasser eingetaucht und weist somit auf das Ende der Erzählung voraus. Das Wasser am Vasenboden reflektiert die Farben der Primeln, nimmt sie in sich auf und lässt sie schwächer werden – wie später der Fluss den Körper der ertrunkenen Anruferin in sich aufnehmen wird.⁵¹

Die Anrufe im Café werden in der Folge kürzer, die Stimme der Frau wird „immer schwächer und farbloser“ [„vždy slabším a bezbarvějším“ (Weiner 1996: 409)]. Die Farbqualitäten der Umgebung verblassen und selbst die Formen verschwimmen.

50 Das Symbol des Blumenstraußes verweist intertextuell auf Karel Jaromír Erbens Epos *Kytice* (1853, *Der Blumenstrauß*). In der gleichnamigen Ballade verstirbt die Mutter zweier junger Kinder. Ihre Seele kehrt im Gewand eines Blumenstraußes auf ihrem Grab zurück. Der Blumenstrauß bot ihrer Seele die notwendige Körperlichkeit, damit die Kinder sie wahrnehmen konnten. Neben der parallelen räumlichen Konzeption der Stadt als Grab überträgt sich insbesondere dieser übernatürliche Handlungsmoment in Weiners Erzählung. So meint der Protagonist im Gebinde der Frühblüher seine Verehrerin zu erkennen. Die Motive der Wiederkehr in Erbens Ballade verkehrt sich bei Weiner jedoch in eine Motive des Abschieds. Und damit verkehrt sich auch die zentrale Idee von Erbens Balladenwerk. Die junge Mutter – das tschechische Wort *mateřídouška* für Thymian, der Blume in Erbens Ballade, heißt wörtlich *Mutterseelechen* – steht für die Idee der Verantwortung, die der romantischen Idee der Selbsterfüllung entgegenstellt wird, vgl. Tureček 2014: 61.

51 Das Bild der Ertrunkenen in der Stadt findet sich zu etwa derselben Zeit auch in Josef Čapeks *Plynoucí do Acherontu* (1917, [*In den Acheron strömend*]).

(ebd. 408). Der Mangel kann nun nicht mehr synästhetisch ausgeglichen werden, die Umgebung entfärbt sich und am Ende ergraut auch der Protagonist. (ebd.: 409) Der einzige Moment, in dem der Protagonist seine Verehrerin leiblich erlebt und die Distanz zu ihr aufhebt, ist der Moment ihres endgültigen Abschieds. Mit dem Tod gelangt auch die Möglichkeit einer anderen Weltwahrnehmung an ein Ende und der Protagonist kehrt in die Trostlosigkeit des großstädtischen Alltags zurück.

3.1.3 Die fehlende Mitte in *Uhranuté město* (1919)

Handlungsort der Erzählung *Uhranuté město* aus dem Band *Škleb* ist eine namenlose tschechische Bezirksstadt. Geschildert wird die Ankunft eines Fremden, dessen Streifzüge im Zentrum die gebannten Blicke der Bewohner auf sich ziehen. Seine Anwesenheit verändert die Atmosphäre des Ortes und weckt die Neugier seiner Einwohner, die über das Wesen des Ankommenden rätseln. Schließlich erfahren sie den Namen des Fremden und versuchen erfolglos, in einem Gasthaus mit ihm ins Gespräch zu treten. Der Fremde tritt stattdessen mit einem in die Stadt zurückgekehrten Studenten in Dialog,⁵² bevor er am kommenden Morgen die Stadt in seinem Sportwagen wieder verlässt.

Die entzauberte Welt der behexten Stadt

In keinem anderen Text Weiners erfährt die Beschreibung des kleinstädtischen Raums so viel Aufmerksamkeit wie in *Uhranuté město*.⁵³ Die Kleinstadt wird als

52 Widera weist in ihrer Analyse von *Uhranuté město* auf die dichotomen Konstellationen der Erzählung (Fremder-Bewohner; Stadtraum-Naturraum) hin und interpretiert sie als dialektische Beziehung von Heimat und Fremde (Widera 2001: 149 ff.). Während die Stadt kein Verständnis für den Fremden entwickeln kann, stellt die offene Haltung des Studenten einen gelungenen Umgang mit dem Anderen da. Für diese Deutung spricht die dichotome Anlage der Erzählung und ihre Anschlussfähigkeit an die Biografie Richard Weiners. Ich radikalisiere diese These dahingehend, dass es in *Uhranuté město* nicht nur um den Verlust einer konkreten Heimat geht, sondern um eine existentielle, metaphysische Verलusterfahrung, die sich v. a. anhand der topologischen Struktur des Textes zeigen lässt.

53 Betrachtet man die insgesamt neun Erzählungen im Band *Škleb* fällt zudem auf, dass die Kleinstadt als literarischer Raum nur in *Uhranuté město* thematisiert wird. Die fünf Erzählungen *Smazaný obličej*, *Hlas v telefonu*, *Prázdná židle*, *Ruce* und *Stigma* sind im großstädtischen Raum angesiedelt. Weitere Erzählungen im kleinstädtischen Raum sind *Smrt Jakuba Ondřicha* und

lebendiger Organismus beschrieben, sie hat Augen, schnauft, staunt, und gähnt. (Weiner 1996: 411) Sie ist streng geometrisch aufgebaut und in Vertikalen, Diagonalen und Horizontalen gegliedert. Der Marktplatz samt seiner Architektur wirkt „krampfhaft“ (Weiner 1992: 5) [„křečovitě“ (Weiner 1996: 410)] geordnet und gleicht eher einer statischen Kulisse als einem lebendigen Kern. Die hinter den Fenstern hervorlugenden Gesichter gleichen Zuschauern der Aufführungen, die sich dem Geschehen auf der „Bühne“ (Weiner 1992: 10) [„scén[a]“ (Weiner 1996: 414)] des Marktplatzes widmen. Mukařovský zufolge werden im modernen Theater „Dinge und Wesen [...] in einzelne Bestandteile zerlegt, die an sich weder lebendig noch unbelebt sind und in willkürliche gegenseitige Beziehung treten können“ [„Věc i bytost rozkládají se v jednotlivé složky, které samy o sobě nejsou ani živé, ani neživé a mohou vstupovat v libovolné vzájemné vztahy“ (Mukařovský 2000: 419)]. Eben dies ist auch der Fall in *Uhranuté město*. Der als Theaterraum konzipierte literarische Raum, der uns ebenfalls im ersten Romanteil von *Hra doopravdy* wiederbegegnet wird, zeugt vom gespaltenen Subjekt des Modernismus und der Aufhebung einer Dichotomie zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Dinge.

Das Hauptmerkmal des Handlungsorts ist seine fehlende Mitte. Dominiert wird die Stadt von vier Geraden, die in die vier Himmelsrichtungen weisen, wodurch in der Stadtmitte ein „geisttötendes Vakuum“ (Weiner 1992: 5) [„duchamorné vakuum“ (Weiner 1996: 410)] entsteht. Das Vakuum ist ein leerer Raum, in dem es keine Materie gibt. Folglich fehlt in der Erzählung auch jede Form der Semantisierung einzelner Objekte oder Gebäude. Neben der Metapher des Vakuums wird die Stadt in der Exposition dreimal mit einer (Schmiede)Esse verglichen.⁵⁴ Während die Austauschprozesse in der Esse in der Regel menschlich kontrolliert werden, fehlt diese Möglichkeit der Kontrolle in der Bezirksstadt: „Es sah so aus, als entwiche der Stadtkern“ (Weiner 1992: 5) [„Podobalo se, že jádro města, unikající jimi“ (Weiner 1996: 410)], wodurch das Zentrum sein Bewusstsein zu verlieren droht. Es wirken Elementarkräfte, die zu einem allgemeinen „Vitalitätsverlust“ (Weiner 1992: 6) [„odsát[á] vitalit[a]“ (Weiner 1996: 411)] führen.⁵⁵ Symptom dieses Verlusts ist das Fehlen einer Stadtmitte. Die Stadt hat jede charakteristische Prägung verloren und

Valná hromada aus dem Band *Netečný divák a jiné prózy*. Letzterer wende ich mich im Kapitel 3.2.3 zu. Vgl. zum Topos des Kleinstadtraums bei Weiner Gilk 2006.

54 Eine Esse ist eine offene Feuerstelle, der Luft zu- und abgeführt werden kann.

55 Die Rede vom *Vitalitätsverlust* erinnert an damals populäre vitalistische philosophische Denkmuster in Nachfolge v. a. des *elan vital*-Denkens Henri Bergsons, vor allem aber spiegelt sie

wird dominiert von dehumanisierenden Räumlichkeiten, die eine direkte Folge außer Kontrolle geratener technischer Regulierung sind. Als Folge des *Verlusts der Mitte* (Sedlmayr 1948) entstehen gestörte Kommunikationsverhältnisse unter den Bewohnern, die sich nicht verständigen können.

Im Gegensatz zu den hektischen, auseinanderstrebenden Raumpraktiken der Bewohner steht das Verhalten des ankommenden Fremden. Er begibt sich „gleitend und unbeirrt“ (Weiner 1992: 7) [„plavně a bezpečně“ (Weiner 1996: 412)] direkt in das Zentrum der bislang verwaisten Stadtmitte. Er hält sich „in genau der arithmetischen Mitte dieses Raums“ (Weiner 1992: 8) [„[v] samém aritmetickém středu prostranství“ (Weiner 1996: 412)] auf und zieht dadurch die gebannten Blicke der Bewohner auf sich. Während in der dysfunktionalen Esse die Energieströme unkontrollierbar waren, bringt er durch sein überlegtes Auftreten das Stadtzentrum kontrolliert zum Glühen und etabliert eine geregelte energetische Beziehung zur Mitte, womit er ihr ihre Lebendigkeit zurückgibt. (Weiner 1992: 413) Diese Transformation des bislang „erstarrte[n]“ (Weiner 1992: 8) [„strnulé“ (Weiner 1996: 413)] Zentrums – an späterer Stelle ist die Rede davon, dass sich „die Hitze disziplinierte“ [„horko se ukáznilo“] – wird mit musikalischen Metaphern als „völlig reine klangliche Kadenz“ [„zčistajasna zvuč[á] kadenc[e]“] und als „dauerhafte Harmonie“ (Weiner 1992: 9) [„houževnatý souzvuk“ (Weiner 1996: 411)] bezeichnet. Der Fremde bewerkstelligt diese Transformation, weil er völlig in sich ruht und geistig wie körperlich ausgeglichen ist, womit er in deutlichem Gegensatz zu den überspannten Bewohnern der Stadt steht.

Der Text erzeugt eine Analogie von Körper- und Kraftströmen. Mehrfach ist von Strömungen und Energien die Rede, die nun wieder auf natürliche Weise fließen können. Der Fremde ruht in sich, in einem „geheimnisvollen Gleichgewicht“ (Weiner 1992: 11) [„tajemn[á] rovnováh[a]“ (Weiner 1996: 415)], das sich in einer idealen Körperhaltung äußert, die an klassische Vorbilder sowie an die bereits besprochenen Gleichgewichtsideale in *Rovnováha* erinnert. Seine Disposition wird in einer vitalistisch anmutenden Semantik (Strömung, Gleichgewicht, Sympathie) vermittelt,⁵⁶ die zur Voraussetzung der Regulierung der äußeren Kraftströme wird. In seiner Natur-

die kollektive Angst vor der Entropie als unausweichliche Folge des *Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik* wieder.

56 *Strömung und Sympathie* sind auch Schlüsselbegriffe der Philosophie Henri Bergsons und stehen im Rahmen seiner Philosophie der *Intuition* für eine alternative Methode der Welterkenntnis.

lichkeit gibt er dem Raum die ordnende Struktur zurück, die er im Zuge seiner technischen Transformation verloren hat.

Durch seine Präsenz im Zentrum erzeugt der Protagonist Resonanzen in Raum und Geist. Die ihn beobachtenden Bewohner nehmen kommunikative Seilföhlung⁵⁷ auf, es entstehen Erwartungen und Spannungen. Dieser Zustand hält jedoch nur kurz an und mit dem Verschwinden des Fremden bricht die Atmosphäre wieder zusammen. Was bleibt, ist die Ahnung einer „unerklärliche[n], unbenennbare[n], zugleich aber auch unbestreitbar neue[n] Phase“ [„nevysvětlitelnou, nepojatelnou, ale zároveň i nepopíratelně novou fází“].

Diese Formulierung deutet auf die transzendente Qualität der Raumtransformation hin. Der Fremde transportiert eine „völlig unbekannt Spannung“ [„napětí, jim posud zcela neznámé“], die im Gegensatz zum bislang Erlebten und Gesehenen steht. Die apophatische Lexik des Nicht-Beschreibbaren verleiht der Szenerie eine religiöse Dimension. Deren Evidenz ist „etwas Unabwendbares“ (Weiner 1992: 11) [„cosi očekávaného“ (Weiner 1996: 415)], der sich die Bewohner nicht verschließen können. Der Fremde besetzt eine Leerstelle, die von den Bewohnern – das bezeugen ihre gestörten Raum-Relationen vor seiner Ankunft – als Mangel empfunden wird. Diese Leerstelle ist transzendenter Natur. Sie verweist auf die Leerstelle grenzüberschreitender, verbindender Erfahrungen im technischen Zeitalter, das die Kontrolle über die Menschen und ihre sozialen Beziehungen übernommen hat. Im Angesicht dieser Transformation entpuppt sich die anfängliche topologische Beschreibung der Bezirksstadt als Versinnbildlichung der Orts- und Orientierungslosigkeit des modernen Subjekts, die durch den Auftritt eines neuen aufrecht-aufrichtigen Menschen überwunden wird. An die Stelle auseinanderlaufender Linien und Diagonalen tritt ein in sich ruhender Pol, der alle Räumlichkeiten auf sich konzentriert. Dies wird auch durch die Namenswahl des Protagonisten unterstrichen. Sein Nachname lautet *Kres*, was etymologisch auf das mittelhochdeutsch gleichnamige Wort für Kreis verweist. (Hennig 2011: 190) Der Kreis als harmonische Form steht in Spannung zu den disparaten Diagonalen des Ortes.

57 Beschrieben wird, wie ein Bewohner nach einer anderen Bewohnerin ruft, „als wäre ein Seil von jenem Fenster zum gegenüberliegenden gespannt, und als glitte der Ruf wie flüssiges Wachs an diesem Seil hinüber.“ (Weiner 1992: 9.) [„Jako by najpal lano z onoho okna do protějšho, po němž zvolání odkvapilo jako visutý vozík“ (Weiner 1996: 414.)] Eine ähnliche Metapher wählt Weiner bereits mit dem ‚Augenseil‘ in *Rovnováha*.

Die Verzauberung der Stadt

Dass wir es hier mit einem übernatürlichen Vorgang zu tun haben, zeigt sich bei einer näheren Analyse des Erscheinens des Fremden. Über dieses heißt es: „*Plötzlich stand wie ein Blitz aus heiterem Himmel ein Sportwagen vor dem Hotel. Aus heiterem Himmel [...]*“ (Weiner 1992: 6) [„*Z ničeho nic stál před hotelem závodní automobil. Z ničeho nic [...]*“ (Weiner 1996: 411)]. Die Wiederholung des unerwarteten Auftretens lenkt den Blick auf den außerordentlichen Charakter des Geschehens. Der Fremde reist mit einem Sportwagen an, der sich selbstständig zu bewegen scheint und am Ende der Erzählung ebenso unerwartet wie am Anfang auftaucht, wodurch das Gefährt eine magische Komponente erhält.

Der *aus heiterem Himmel* gekommene Neuankömmling kann als prophetische Gestalt gelesen werden. Propheten, die in eine fremde Stadt kommen, die von einem lasterhaften Lebenswandel geprägt ist, sind seit dem Alten Testament Teil der europäischen Kulturgeschichte. Ihr Leben ist der Erkenntnis Gottes gewidmet, in ihren Predigten rufen sie zu Umkehr und Frömmigkeit auf. Der Fremde in *Uhranuté město* ist kein Prediger des Wortes, sondern ein Prediger der Tat, der durch sein erhabenes, höfliches Auftreten Beispiel gebend erscheint. Sein Verhalten nährt denn auch weitere Erwartungen an ihn: „Die Stadt rief den Fremden, damit er ihr Richtung weise und Rat erteile“ (Weiner 1992: 16) [„*Město volalo po cizinici, aby dal směr a radu*“ (Weiner 1996: 419)].

Diese Rolle kann und will er jedoch nicht annehmen, weshalb es zum Bruch kommt und er später als „Rattenfänger“ (Weiner 1992: 17) [„*krysař*“ (Weiner 1996: 420)] verunglimpft wird.⁵⁸ Er kann sie nicht annehmen, weil er selber ein Suchender ist: „Keiner kann mich über das Einzige informieren, was ich gerne gewußt hätte: die wahre Farbe des Himmels“ (Weiner 1992: 18) [„*Nikdo nemůže mě informovati o tom, co jedině rád bych zvěděl: totiž o skutečné barvě nebes*“ (Weiner 1996: 421)].⁵⁹ In einem Studenten findet er einen Seelenverwandten, mit dem er sich in „einem gemeinsamen Strom von Gefühlen und Gedanken zweier sterblicher Wesen“ (Weiner 1992: 20) [„*společný proud citu a myšlenky dvou smrtelných*“ (Weiner 1996: 423)] verbinden möchte. Die Bestimmung des Fremden als sterbliches

58 Die Figur des Rattenfängers wird uns in Kapitel 3.2.1 wiederbegegnen.

59 Wie in *Hlas v telefonu* wird die Vorstellung eines gelingenden Weltverhältnisses auch hier mit der Erkenntnis der Farben verbunden.

Wesen reduziert aber seine prophetischen Qualitäten. Er ist keine übernatürliche Heilsgestalt, sondern selbst eine säkulare Erscheinung.

Im Crescendo rhetorischer Fragen, das das Ende der Erzählung einläuten, reiht sich der Erzähler schließlich als dritter in die Phalanx der Suchenden ein: „Über das Land und die Leute, über deren Elend, Arbeit und Mühe, über das geduldige Warten auf unseren großen Tag, da *uns* alles offenbar werden wird, ohne daß wir danach gefragt haben!?“ (Weiner 1992: 21) [„O zemi, lidech, o jejich slotách, práci a snahách, o trpělivém očekávání velikého našeho dne, kdy vše nám bude zjeveno, aniž jsme se tázali?“ (Weiner 1996: 423)]. Mit dem *uns* wird eine Gemeinschaft der Suchenden kreiert, die Offenbarung erwartet; eine Offenbarung, deren Unwahrscheinlichkeit in der Moderne durch den folgenden Gedankenstrich in den Raum gestellt wird.

In dieser ambivalenten Prophetengestalt des Fremden liegt schließlich auch der Schlüssel zur Deutung des Titels der Erzählung. Die fortschrittliche, durch und durch moderne Stadt ist die Versinnbildlichung von Max Webers These der entzauberten Welt der Moderne, die zwar Wohlstand und Fortschritt, aber auch existentielle Zweifel mit sich gebracht hat. Die entzauberte Welt ist eine entfremdete Welt, die nach Wiederverzauberung dürstet. Hier wird kein Aufklärer gesucht, der die Bezirksstadt in die Zukunft führt, sondern eine Figur aus der Vergangenheit, die das Sinnvakuum – die metaphysische Leere im Zentrum von Stadt und Bewohnern – wieder zu füllen vermag. Der Fremde – so viel wird schon durch seinen prototypisch ‚modernen‘ Auftritt im Sportwagen klar – kann diese Rolle nicht füllen, weswegen sein Besuch zum Scheitern verurteilt ist.

Er kann durch sein Handeln allerdings imaginative Potentiale freisetzen. Solange er zentraler Projektionspunkt bleibt, gelingt dies auch. In dem Moment, in dem seine Existenz aber die Konkretion eines Namens bekommt, verschwindet sie. Die Szene, in der die Bewohner den Namen und den französischen Wohnort des Fremden erfahren, wird somit zum Wendepunkt. Sie raubt der Erzählung die Imagination der Exotik, des absolut Anderen. Der Protagonist, der nun verortet wurde, verliert in den Augen der Bewohner seine Fähigkeit zur Neuordnung. An die Stelle der von ihm zuvor freigesetzten Potentiale der Fantasie und Imagination treten die Negativitäten von Neugier und Peinlichkeit, die zum Scheitern der Kommunikation in der Gaststätte führen.⁶⁰

60 Die Bewohner versuchen mit dem Fremden ins Gespräch zu kommen, laden ihn ein, mit ihnen zu trinken. Der Fremde blockt diese Angebote ab. Die Bewohner reagieren daraufhin feindselig

Die Erzählung wird somit zu einer Parabel der Unmöglichkeit der Wiederverzauberung der Welt. Eine umfassende Beseelung der verlorenen und verlassenenen Räume ist nicht länger möglich, als einzige positive Möglichkeit scheint das temporäre Behexen der Szenerie auf. An die Stelle dieser positiven Illusionsbildung tritt aber am Ende erneut das regressive Verharren in überlebten mythischen Bildern. Hier taucht die Neptunstatue des Beginns der Erzählung wieder auf und die Zerstörung einer weißen Wolke ruft einen apokalyptischen Eisregen hervor. Diese gescheiterte Transformation von Wasserströmen und Aggregatzuständen ist das glatte Gegenteil der harmonisierenden Strömungslehre des Fremden, in dessen Präsenz in der Mitte zumindest für einen Augenblick die Möglichkeit umfassender Harmonie aufschien. Die Stabilisierung dieses Zustands bleibt allerdings ein ferner Traum, um die Schlussworte der Erzählung zu paraphrasieren.

3.2 Abschied von der Romantik

Naturräume spielen in Weiners Prosafrühwerk eine wichtige Rolle. Es ist geprägt von der Auseinandersetzung mit der Romantik, ihrer metaphysischen Aufladung des Naturraums und dessen Konturierung als Fluchtort der Selbsterfahrung. An die Stelle etablierter idyllischer Topoi und romantischer Natursymbolik tritt ein neuer Blick auf die Natur, der einerseits durch mathematisch-wissenschaftlich verfremdende Beschreibungen geprägt ist, und andererseits in den dämonischen Urgründen der Natur nach metaphysischen Wahrheiten sucht. In den Erzählungen *Loučení s včerejškem* (1914, [*Abschied von gestern*]), *Kostajnik* (1916, *Kostajnik*) und *Valná hromada* (1929, *Die Hauptversammlung*) wird die Raumdarstellung der Natur zum zentralen Instrument der Herstellung eines neuen Verhältnisses zu Gemeinschaft, Vergangenheit und Politik.

Die drei Erzählungen vereinen sujetgenerierende Raumdichotomien. Die wichtigste dieser Dichotomien, die auch in späteren Erzählungen (zum Beispiel in *Long is the Way to Tipperary*) Weiners immer wieder eine Rolle spielen wird, ist die zwischen Zivilisation und Natur. Weiners Protagonisten stehen in einer steten Spannung zum geordneten, zivilisierten Raum der Kleinstadt (*Loučení s včerejškem*, *Valná hromada*) oder zum Gewaltraum des Krieges (*Kostajnik*), den sie verlassen, um in der Natur

und legen sein Verhalten als Eitelkeit und Desinteresse aus.

ein neues Seinsverhältnis zu etablieren. Mit dieser grundlegenden Raumdichotomie korreliert eine starke Aufladung des Konflikts zwischen Individuum und namenloser Masse. Eine dritte zentrale Raumdichotomie, zwischen dem Raum der Vergangenheit, vor allem der Kindheit und dem Raum der Gegenwart, ist zeitlicher Natur. All diese Dichotomien offenbaren – ganz im expressionistischen Geiste der Zeit – eine tiefe Skepsis gegenüber der geordneten bürgerlichen Welt. Gleichzeitig ist der Naturraum durch seine magisch-dämonische Qualität in allen Fällen ein ambivalenter Raum, der Bedrohungen ankündigt und in extremer Form auf die psychisch labilen Charaktere Weiners wirkt.

Diese Raumkonstellationen werden in allen drei Fällen durch eine Epiphanie im Naturraum erzählerisch dynamisiert, durch die das Ich ein neues Selbst- und Weltverhältnis gewinnt.⁶¹ In *Loučení s včerejškem* ist es die Begegnung mit Hanka, die den Protagonisten Jaroslav von der Utopie romantischer Waldeinsamkeit löst und ihm die Notwendigkeit eines Abschieds vom Gestern klarmacht. In *Kostajník* ist es die eigenständige Erkundung des Naturraumes am Vorabend einer Schlacht, die die verdrängten Erlebnisse der Vergangenheit hervorbringt und den Protagonisten zur Erfahrung des Nichts führt. In *Valná hromada* schließlich ist es der Einbruch der Natur in Form einer Dogge in die Lebenswelt des Kommunisten Unwillkür, durch die er beginnt, seine kommunistischen Ideen in die revolutionäre Tat umzusetzen. In all diesen Fällen wandelt sich das Individuum durch die Naturerfahrung, sie wirkt als handlungsgenerierendes Moment und enthält eine performative Dimension. In *Loučení s včerejškem* liegt diese im längst überfälligen Abschiednehmen, in *Kostajník* im Ausleben von Rachegehlüsten, in *Valná hromada* in der revolutionären Tat.

Natur dient allerdings nicht nur als Medium der Selbsterfahrung, aus der die Möglichkeit einer Transformation der politischen Gegenwart erwächst, sondern auch als Medium einer transzendenten Erfahrung. Im Naturraum erhalten Weiners Protagonisten metaphysische Einsichten in die Grundkräfte des menschlichen Daseins. Weiner greift dabei auf verschiedene zeitgenössische Einflüsse zurück. Wichtig ist erstens sein Anknüpfen an Raumprinzipien der Malerei. In *Valná hromada* gibt es einen expliziten Bezug zur *metaphysischen Malerei* de Chiricos, *Loučení s včerejškem* ist, wie der Erzähler in *Prázdná židle* beichtet, inspiriert von einem Bild des tschechischen Künstlers František Kupka, der zusammen mit Vasilij Kandinskij zu den Begründern

61 Josef Hrdlička zufolge verortet die Epiphanie in Weiners Werk den Menschen im Kosmos, in dem er ein Gefühl der Vollkommenheit erlebt. (Hrdlička 2008: 174–175)

der abstrakten Malerei zählt. (Weiner 1996: 377)⁶² Die Grundkräfte sind zweitens nietzscheanisch konnotiert und betreffen die Erkenntnis der ewigen *Wiederkehr* aller Phänomene, die in einer harmonischen Zyklichkeit aufgehoben sind, ebenso wie die Erfahrung des den Menschen umgebenden Nichts. Literaturgeschichtlich zeigt sich drittens Weiners Nähe zur Strömung des Expressionismus, dessen Erfahrung von Entfremdung, Krieg und Zivilisationsbruch eine neue Natur zu Tage fördert, deren Grundprinzipien sich wesentlich von der nur noch in verfremdeter Form anwesenden romantischen Naturdarstellung unterscheidet. In der Auseinandersetzung mit der Romantik und ihrer Naturphilosophie gewinnt Weiners Schreiben eine Kontur, die auch seine spätere Prosa prägen wird.

3.2.1 Der entleerte Naturraum in *Loučení s včerejškem* (1914)

Die Kurzgeschichte *Loučení s včerejškem*⁶³ aus dem Prosaband *Netečený divák a jiné prózy* handelt vom Einzelgänger Jaroslav Harcan, der den Unmut der Dorfgemeinschaft auf sich zieht, weil er sich Abend für Abend in den Wald zurückzieht. Eines Abends sucht ihn das Dorfmadchen Hanka im Wald und kehrt mit ihm ins Dorf zurück. Der Aufbau der Erzählung ist musikalisch motiviert. Der Ich-Erzähler sagt: „Meine Erzählung sei wie fünf Noten“ [„Povídka moje [...] byla by jakoby pět not“ (Weiner 1996: 136)].⁶⁴ Dem *Präludium* folgen vier Kapitel, die Erzählperspektive ist auktorial: Aufruhr im Dorf, Flucht, Nachtlager und der finale Weggang. Sie strukturieren die Beziehung Jaroslavs zum Wald und erinnern an das bedeutendste Werk der tschechischen Romantik, Karel Hynek Máchas *Máj* (1836, *Mai*), das ebenfalls in vier Gesänge (und zwei Intermezzi) unterteilt ist.

62 Weiner sieht Parallelen zwischen Kupkas Ästhetik (Verzicht auf Volumen, Farbmystik, Dematerialisierung des Raumes) und seinem eigenen Schaffen, vgl. Weiner 1912: 1–2. Zur Bedeutung Kupkas für Weiner siehe Stolz-Hladká 2008. Ihr zufolge überführt Weiner die Bewegung von Kupkas Bild in die Sprache. Sie spricht von einer kinetographischen Sprache, die aus Fokus- und Perspektivwechseln sowie sensorischen und medialen Wechseln resultiert.

63 Die Erzählung wurde erstmals 1914 in der Monatszeitschrift *Lumír. Měsíční revue pro literaturu, umění a společnost*, Jahrgang XLII, 1914 veröffentlicht.

64 Literarischer Text und Musik werden neben dieser Erzählung auch im Doppelroman *Hra doopravdy* verschränkt. Dort organisiert das Motiv des Rondos das Sujet.

Die Dummen und der Verrückte

Wie viele spätere Erzählungen Weiners folgt *Loučení s včerejškem* einer dualistischen Raumlogik, deren Hauptgegensatz zwischen (einem namenlos bleibenden) Dorf und Wald besteht. Der „Dorfplatz mit fünf Linden, einer Pfütze von Entenküken und Johannes Nepomuk“ [„návsí kde je pět lip, louže s kachňaty a Jan z Pomuku“ (Weiner 1996: 143)] ist nationalsymbolisch aufgeladen. Die Linde (*lipa*) gilt als tschechischer Nationalbaum und Nepomuk ist Schutzpatron von Böhmen und Prag. Die Dorfgemeinde tritt als homogene (ebd.: 137, 141), dumme (ebd.: 141, 149) und unbewegliche Menge auf und steht für die tschechische Nation. Ihre Unbeweglichkeit symbolisiert geistigen Stillstand und korrespondiert mit ihrer Macht- und Antriebslosigkeit, die im Symbol gefalteter und versteckt gehaltener Hände ein Bild findet. (ebd.: 138) Hinter dieser Haltung steckt das Gefühl der „Freiheit in unserer Unfreiheit“ [„jaká volnost je v naší nesvobodě“ (ebd.: 148)], alle scheinen fremden Befehlen zu folgen, (ebd.: 147) es gibt keine Widerrede, kein Aufbegehren.

Von dieser Menge hebt sich der Protagonist in mehrfacher Hinsicht ab: als Mitglied einer jüngeren Generation gegenüber der älteren Dorfgemeinde, als Individuum gegen die kollektive, national codierte Identität sowie als Suchender, der sich stärker zum Natur- als zum Dorfraum hingezogen fühlt. Durch seine Distanz vom Dorf wird er zu einem Verrückten (ebd.: 149, 151, 155), was in diesem Kontext vor allem die Abweichung von sozial akzeptierten Verhaltens- und Denkweisen meint. Er ist laut, schreit (ebd.: 138), und scheint fortwährend vor etwas zu fliehen (ebd.: 136, 146), wobei er die Grenzen des Sozialraums Dorf hin zum Wald überschreitet. Er wird von den Dorfbewohnern als „Taugenichts“ [„budižkničemu“ (ebd.: 142)] wahrgenommen, seine Verhaltensweisen führen sie auf seine Lektüren zurück.⁶⁵ Ihren Höhepunkt erreicht dieses *othering*, wenn er in Anlehnung an die Geschichte des Rattenfängers von Hameln als Zauberer bezeichnet wird. (ebd.: 142)⁶⁶

65 Im Vorwurf „er hat das aus Büchern“ [„Má to z knih“ (ebd.)] schwingt zugleich ein intertextuelles Wissen mit. Die Verbundenheit zur Natur als etwas, das nicht den Konventionen der Dorfgesellschaft entspricht, stellt eine Referenz auf Božena Němcová's Werk *Divá Bára* (1855, *Die wilde Bára*) dar. Die Hauptprotagonistin Bára ist wie Jaroslav als Zwischenfigur zwischen dem Natur- und Dorfraum angesiedelt. Bei Němcová ist der Wald jedoch als biedermeierlich-idyllischer, triebhafter Naturraum angelegt, der einem ebenso national-patriotisch konzipierten Dorfraum etwas Wahrhaftes entgegensetzen kann, das in Weiners Naturraum fehlt.

66 Die Anspielung auf die alte niederdeutsche Sagengestalt ist literaturhistorisch aufschlussreich. Bereits 1911/1912 veröffentlichte Viktor Dyk in der Zeitschrift *Lumír* seine Novelle *Pravdivý př-*

Der Zwist zwischen Jaroslav und der Dorfgemeinde deutet tiefere Konfliktlinien an. Für Jaroslav ist „das Dorf kaputt, jeder ist alleine und alleine und alleine“ [„Ves je rozbitá. Každý je sám a sám a sám“ (ebd.: 150)]. Seine Bewohner leiden unter einer existentiellen Entfremdung und gehen einer Tragödie entgegen, die motivisch durch eine Sense, den Schatten, der sich über die Felder legt, und bedrohliche Wetterphänomene (ebd.: 136 f., 141) angedeutet wird. Jaroslav besitzt die prophetische Gabe, in die Zukunft blicken zu können, in der er Krieg und militärische Gewalt erblickt. (ebd.: 146) Er zieht eine Parallele zwischen dem gehorsamen Feldarbeiter und dem Soldaten, der auf seinem Posten Wache hält: „Bald werden sie den Ort erreichen und sich an ihren Orten aufstellen, und es wird so sein, als wäre jeder Mann ein Wächter am befohlenen Ort, und das Befehlsgelände ist irgendwo fern, nicht sichtbar und heilig“ [„Brzo dojdou na místo a rozestaví se na svých místech a bude to, jako by každý člověk byl stráží na přikázaném místě, a přikaziště je někde daleko, neviditelné a svaté“ (ebd.: 147)]. Während die Dummen im Dorf unfähig zur Bewegung sind und stur entfremdenden Routinen folgen, erkennt der *verrückte* (im Verrückten deutet sich bereits seine räumliche Distanzierung an) Jaroslav die Degeneration seines Umfeldes. Seine Verrücktheit, die im Gegensatz zur Dummheit nicht pejorativ markiert ist, eröffnet ihm Einsichten, durch die er einen Ausweg aus dem trostlosen Alltag im Dorf sucht.

Der Wald als verfremdeter Sehnsuchtsort

Der Gegensatz findet seinen raumpoetischen Ausdruck im Gegensatz zwischen zivilisiertem Dorfraum und romantischem Wald. Der Wald ist Jaroslavs Sehnsuchtsort: „Und dann bin ich Jaroslav Harcan ganz alleine hier, ich weiß, ich freue mich darauf, davon singe ich im Wald und schlafe mit der Behaglichkeit ein, dass ich alleine und

běh, die er später in *Krysař* (1915, *Die Ballade vom Rattenfänger*) umbenennt. Nur zwei Jahre später wurde Weiners Text in der gleichen Zeitschrift veröffentlicht. Es ist anzunehmen, dass Weiner Dyks Text kannte. Dyks Text bleibt in der klassischen Motivik des Rattenfängers. Vom helfenden Retter wandelt er sich in einen dämonischen Rächer, der nicht nur die Kinder, sondern die gesamte Dorfgemeinde durch das Spiel auf seiner Zauberflöte in den Tod führt. Ein solches Ende wird bei Weiner nur angedeutet. Todbringend ist jedoch nicht Jaroslav, sondern ein bevorstehender Krieg. Die Dimension des Krieges lässt bei Weiner letztlich die Dialektik zwischen Gut und Böse als überholt erscheinen. So hebt sich bei Weiner am Ende auch der Gegensatz zwischen dem Einzelnen und der Dorfgemeinde auf, der ihn zunächst noch mit Dyks Werk eint. Weiners wesentlich subtiler adaptierte Sagengestalt wird zur Figur der Moderne umgepolt, die keinen Raum der Sicherheit mehr aufsuchen kann, der Protagonist steuert als Teil der Masse dem Untergang entgegen.

ich bin“ [„A pak tu jsem Jaroslav Harcan docela sám, vím to, těším se z toho, zpívám to do lesa a usínám s poklidem, že jsem sám a já“ (ebd.: 138)]. Im Wald sucht er die Einsamkeit, die das Dorf ihm nicht bieten kann. *Waldeinsamkeit*⁶⁷ ist ebenso ein klassischer romantischer Topos wie die Charakterisierung des Waldes als Mondscheinlandschaft (Weiner 1996: 152, 155). Die romantische Symbolik schimmert außerdem in dem Wunsch des Erzählers durch, „diese Geschichte so zu schreiben, dass sie nur von den Tönen der Waldhörner verstanden werden kann“ [„Chtěl bych tuto povídku napsati tak, aby jí bylo rozumět jen při zvucích lesních rohů“ (ebd.: 136)]. Das Waldhorn dient als zentrales Instrument der musikalischen Klangwelt der Romantik und steht für die freie Natur, die mit ihr verbundene Weite, (unstillbare) Sehnsucht und Einsamkeit. (Terzakis 2007: 259) Zentral für die romantische Konzeption des Waldraums ist auch die intertextuelle Anspielung des Titels auf Joseph von Eichendorffs Gedicht *Abschied vom Walde* (1810). Das vierstrophige Gedicht Eichendorffs thematisiert den Abschied des lyrischen Ich vom Waldraum seiner Kindheit, den er für die Fremde verlässt und die Weiner übernimmt.

Blicken wir nun genauer auf die Semantisierung des Naturraums:

Slunce stálo hodně nízko a vydávalo světlo jiné, než dává ve dne: nepadalo již na kraj, nýbrž kraj se v ně halil jako v bílý přehoz s malebnými záhyby. A bylo to světlo takové, že by se řeklo integrální, věčně bílé, totiž nerozkladné hranolem. V něm pole byla více poli, lesy více lesy, vody více vodami, než se jindy jeví, a těž jako by si daly slovo: musíme býti více samy sebou, aby kluk byl v nás více člověkem. [...] A vše, co bylo vůkol něho, zachovalo sobě sice obrysy a rozměry původní, ale přece se zdálo, že se příroda nějak rozestoupila,

67 In seiner Erzählung *Der blonde Eckbert* (1797) prägte Wolfgang Tieck diesen Schlüsselbegriff der deutschen Romantik. In den Übersetzungen tschechischer romantischer Texte wird der Begriff oftmals im Sinne der deutschen Romantik verwendet, wie das in der Übersetzung von Máchas *Máj* durch Siegfried Kapper im Jahr 1844 der Fall ist, siehe Winter 2014: 264. Darüber hinaus besitzt die tschechische Romantik eine eigene Tradition des Wald-Topos, die sich, bspw. bei František L. Čelakovského oder Karel Jaromír Erben, explizit von der deutschen Kultur abzugrenzen versucht. Das romantische (Böhmer)Wald-Programm lädt den Topos mit Symbolen und Metaphoriken einer nationalen tschechischen Identität auf. Weiners Werk steht, ähnlich wie Karel Hynek Máchas *Máj*, nicht in dieser patriotischen Linie, vielmehr scheint die Handlung eher eine Flucht vor der Nation zu suggerieren. Veronika Trnková zufolge wird der Wald in der tschechischen Literatur der Vorkriegszeit (bspw. bei Jan Vrba, Vilém Mrštík) als mysteriöser Raum wahrgenommen, der im Gegensatz zu Mensch und Zivilisation steht. (Trnková 2018: 139)

nějak vyprázdnila [...]; a bylo, že kol něho se utvořilo nějaké podivné a activé vzduchoprázdnno. (Weiner 1996: 139)

Die Sonne stand sehr tief und hatte ein anderes Licht als das Tageslicht: Sie fiel schon nicht mehr auf die Landschaft, aber die Landschaft war wie eine weiße Decke mit malerischen Falten. Und es war ein solches Licht, sodass man von einem integralen, ewig weißen und unerschöpflichen Prisma sprechen könnte. In ihm waren die Felder mehr Felder, die Wälder mehr Wälder, das Wasser mehr Wasser denn je und als ob ihnen das Wort gegeben wurde: Wir müssen mehr von uns selbst sein, sodass der Junge in uns mehr Mensch ist. [...] Und alles um ihn herum behielt anfangs seine ursprünglichen Konturen und Proportionen bei, aber es schien, als hätte sich die Natur irgendwie ausbreitet, irgendwie geleert [...]; und es war, dass um ihn herum ein seltsames und ehrfurchtsvolles Vakuum herrschte.⁶⁸

Zentral für diese Charakterisierung des Naturraums ist seine Ambiguität. Auf der einen Seite steht die Möglichkeit der Intensitätssteigerung im Naturraum. Das intensive Licht führt zu einem neuen Sehen und verändert Jaroslavs Wahrnehmung. So empfindet er das Anwachsen der Natur, ganz allgemein ihren prozessualen Charakter, als Aufforderung an sich selbst, *mehr Mensch* zu sein. Im Naturraum findet der Mensch zu sich selbst und kann sein Wesen ergründen. Der Wald ist Spiegel einer tieferen Wahrheit, die der Mensch in der Natur erkennen kann. Dieser Gedanke findet sich auch in Eichendorffs Gedicht: „Da steht im Wald geschrieben/ Ein stilles, ernstes Wort/ Von rechtem Thun und Lieben,/ Und was des Menschen Hort./ Ich habe treu gelesen/ /Die Worte, schlicht und wahr,/ Und durch mein ganzes Wesen/ Ward's unaussprechlich klar.“ (Eichendorff 1970: 67–68)

Die Farbe Weiß symbolisiert die Signatur einer höheren – möglicherweise göttlichen – Ordnung, deren Präsenz beim Betrachter Ehrfurcht hervorruft, obwohl sie nicht erkannt wird. Gleichzeitig ist die Metaphorik dieser Textstelle merkwürdig gebrochen. Die Naturfarbe Grün fehlt ebenso wie jede Charakterisierung konkre-

68 *Člověk* könnte auch als *Mann* übersetzt werden. Da der Text jedoch ein gestörtes Gemeinschaftsgefüge thematisiert, handelt es sich m. E. eher um die Forderung mehr Mensch zu sein, denn um die Bitte, die Phase der Jugend hinter sich zu lassen. Die Rede vom Menschen appelliert an das Einzige, was Jaroslav mit der Dorfgemeinde verbindet. Die Rhetorik hebt verbal auf, was sie trennt, was auch zum Menschheitspathos des Expressionismus passt, siehe Anz 2010: 67 f.

ter Objekte und Phänomene. Stattdessen dominieren mathematisch-physikalische Lexeme (*Falte/záhyb, integral/integrální, Prisma/hranol, Proportion/rozměr, Vakuum/vzduchoprázdno*), die verfremdend wirken und die Natürlichkeit des Walderlebnisses stören und konterkarieren. Das Licht dient als Verfremdungseffekt und bringt die Fraktalität des Naturraums zu Tage. Die Ausbreitung und Entfaltung der Natur führen schlussendlich zu ihrer Entleerung, zum Aufkommen eines *seltsamen Vakuums*.

Der Waldraum ist ein Raum ohne Materie, ohne Leben: „Und außer ihm war keine lebende Seele nicht weit und breit, weder menschlich noch tierisch“ [„A nebylo krom něho živé duše široko daleko, ani lidské, ani zvířecí“ (Weiner 1996: 146)]. Der Wald bleibt bloße Projektion, er hat keinen Wirklichkeitswert und kann daher auch nicht zu einem Zufluchtsort werden.

Die hohle Fassade der Waldkulisse erkennt Jaroslav spätestens mit dem im Wald erklingenden Lied, das Hanka zu seinem Schlafplatz begleitet. Mit Hanka kommt ein anderes Tempus, die Zukunft, in die Erzählung: „Ich werde nicht ernten/ was ich verkleinert habe/ Ich werde nicht verwenden/ was ich dachte/ [...] Sogar mein reifes Feld/ wurde mir gestohlen“ [„Nebudu sklízeti, co jsem si zasíla, nebudu užívat, co jsem si smyslíla/ [...] A byť můj zralý lán byl mně zcizen“ (ebd.: 157)]. Das Lied negiert (*nicht werden/nebudu, wurde mir gestohlen/byl mně zcizen*) Vergangenheit und Zukunft und kündigt von Mangel, Willkür und Verlust. Aus Liebe zu Hanka wird sich der Protagonist diesen Realitäten im Dorf stellen.

Loučení s věceřským verhandelt die Möglichkeit romantischer Weltflucht am Vorabend des Ersten Weltkrieges. Scheint die Erzählung zunächst durch ihre dualistische Grundstruktur sowie durch ihre intertextuellen Anspielungen klassische romantische Topoi aufzurufen, so erweist sich die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Einheit zwischen Individuum und Welt schließlich als vergeblich. Die seltsam gebrochenen Naturbeschreibungen deuten den dramaturgischen Fluchtpunkt der Erzählung an: den titelgebenden *Abschied von gestern*, der in der Erzählung gleichzeitig ein Abschied von der nächtlichen Waldeinsamkeit ist. Zunächst versucht Jaroslav der nahenden Katastrophe noch durch die Flucht in den Wald zu entkommen. Spätestens mit dem Kommen von Hanka muss er jedoch erkennen, dass die romantische Seelenlandschaft, die der Wald in der Vergangenheit, im beschworenen Gestern, noch darstellte, verwirkt ist. Der Wald ist kein *locus amoenus* für Liebende, er ist eine inhaltslose Projektion, aus der keine neue Wirklichkeit entspringen kann.

3.2.2 Der zerstörte Naturraum in *Kostajnik* (1916)

Die Erzählung *Kostajnik* aus der Prosasammlung *Litice* berichtet aus der Ich-Perspektive vom Angriff einer österreichisch-ungarischen Einheit an der serbischen Front im Ersten Weltkrieg. Der Protagonist bewegt sich mit seiner Kompanie durch ungesichertes Gelände in Richtung des Berges Kostajnik. In der Nacht vor dem Angriff verliert der Protagonist den Anschluss an seine Truppe und Erinnerungen an sein voriges Leben in München und Paris überwältigen ihn, bevor er am Morgen der beginnenden Schlacht zu seiner Einheit zurückkehrt. Früher hatte er eine Liebschaft mit der Serbin Milena Popovičova, die ihn versetzt hatte und um die er mit dem Serben Ivo Ristič konkurrierte, den er schließlich tötete. Auf dem Schlachtfeld begegnet er ihm in Gestalt eines namenlosen Soldaten wieder und tötet ihn erneut.

Kompositorisch lässt sich die Erzählung in zwei Abschnitte unterteilen. Der erste Abschnitt schildert in stark rhythmisierten, parataktisch aneinandergereihten Sätzen die Annäherung an den titelgebenden serbischen Berg. In der zweiten Hälfte erinnert sich der Protagonist in der Nacht vor der Schlacht an Bruchstücke einer vergeblichen Liebschaft in München und durchlebt eine Krise existentieller Angst, die ihm Einsicht in die Grunddeterminanten des menschlichen Daseins verschafft.

Die Zerteilung des Naturraums

Weiners *Litice* gilt als die erste Kriegsprosa der tschechischen Literatur (Chalupecký 2013: 14) und steht in ihrer Kriegskritik in programmatischer Verwandtschaft zu Vladislav Vančuras *Pole orná a válečná* (1925, *Felder und Schlachtfelder*) und Jaroslav Hašeks *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921–1923, *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg*).⁶⁹ Die Antikriegs-Botschaft von Weiners Erzählungen ist im Vergleich zu den stilistisch sehr unterschiedlichen Texten von Vančura und Hašek jedoch weniger explizit, bildet der Krieg bei Weiner doch nur den äußeren Rahmen der Geschichten. Ein stark reduzierter, semantisch leerer Raum legt den

69 Weiner war 1914 selbst an der serbischen Front stationiert, bevor er einen Nervenzusammenbruch erlitt. Abgesehen von dieser biografischen Parallele zum Protagonisten in *Kostajnik*, ist Weiner (auch im Unterschied zu Vančura) darum bemüht, wirkliche militärische Ereignisse wiederzugeben. So ist in der Erzählung von einer Novembernacht die Rede (Weiner 1998: 288), was dazu passt, dass die österreichisch-ungarische Armee von September bis Dezember 1914 in Serbien einmarschierte und den Kostajnik am 14. November besetzte. (Jagob 1922: 158).

Fokus stattdessen auf zwischenmenschliche und individuelle Konflikte, (Harkins 1982) die sich außerhalb räumlicher und zeitlicher Kategorien befinden. Dazu passt, dass sich die Protagonisten kaum bewegen. Trotz Mobilmachung herrscht Stillstand, der Raum wird vom Protagonisten nicht begangen, erkundet und kaum wahrnehmend durchdrungen. In Bezug auf *Kostajnik* hat das psychoanalytische Deutungen motiviert, die den Durchbruch des Unheimlichen im Kriegserlebnis fokussieren und den analytischen Schwerpunkt auf die hervorkommenden verdrängten Erinnerungen an Liebe und Gewalt legen. (Zusi 2015) Dieser Interpretation soll nicht widersprochen werden, der Fokus soll allerdings verlagert werden. Der Raum, und vor allem der Berg Kostajnik, wird nicht „als Bild des Unheimlichen“ (ebd.: 174) betrachtet, sondern als Ermöglichungsfaktor einer Grenz- und Seinserfahrung, von der die Wiederkehr des verdrängten Unheimlichen lediglich ein Bestandteil ist.

Der Beginn von *Kostajnik* ist durch den Verlust und die verheerende Zerstörung eines konkreten topografischen Raums durch den Krieg bestimmt. Die Kompanie verwandelt die Natur in ein schachbrettartig und strategisch organisiertes Schlachtfeld samt Schützengräben (Weiner 1996: 271). Sie entstellt die Landschaft, beraubt sie ihrer Früchte und Fruchtbarkeit: „Der halbreife Mais zwischen ihnen (den Soldaten, Anmerk. I. H.) geknickt, zerstampft“ (Weiner 1992: 208) [„Polozralá kukuřice mezi nimi (vojáky, Anmerk. I. H.) zpřelámána, podupána“ (Weiner 1996: 271)]. Die Zerstörung der Natur, die sprachlich vorwiegend in Wortfeldern organischer Krankheitsbilder vermittelt wird – „ein Wald wie ein schartiges Gebiß. Und am Fuße des Hangs ein breiter Bach, faulig, wie von Verstopfung geplagt“ (Weiner 1992: 209) [„les jako vykotlaný chrup. A pod strání veliký potok, zahnílý, jakoby stížený zácpou“ (Weiner 1996: 272)] –, ist menschengemacht. Die Allgegenwart von Regen und Hitze schafft eine feindliche Atmosphäre, onomatopoetische Verben – „Ein Jaulen, ein Pfeifen, ein Tosen, ein Brausen, ein Schnarchen“ (Weiner 1992, S. 211) [„Svist, hvízdání, ryk, hukot, chrapot“ (Weiner 1996, S. 273)] – ahmen eine in Wallung geratene Natur nach und verweisen auf das Kriegsgeschehen. Das Individuum ist nur noch Teil einer gleichgeschalteten Kette,⁷⁰ einer Lokomotive (ebd.: 274), damit aber auch eine treibende Kraft des Krieges. Die Metaphorik zeigt den industriellen Charakter des Ersten Weltkrieges an. Es gibt keinen Platz mehr für eigene Gefühle, (ebd.: 275) der Krieg schafft ein neues Wertesystem, dessen dominante Gegenwärtigkeit das Vergangene

70 Langerová vermutet hier einen Bezug auf den französischen Unamismus, der auf Ideen kollektiven Erlebens, Denkens und Handelns basiert, Langerová 2000: 47.

verdrängt: „Wie kommt es, daß ich gestern an Berge habe glauben können, die nicht erobert werden müßten, an Felder, die zu überschreiten der Landwirt verboten hat“ (Weiner 1992: 213) [„Jak to, že jsem včera mohl věřiti v hory, jichž netřeba dobývati, v pole, po nichž je hospodářem zakázáno kráčet“ (Weiner 1996: 275)]. In seiner Vergangenheit hat der Protagonist die Natur als eigenständige Sphäre verstanden. Diese Vergangenheit ist nun obsolet geworden. Die Natur hat ihre Eigenheit verloren und wird durch semantisch entleerte Oben-Unten-Relationen (ebd.: 278) substituiert. Ähnliches beobachtet Kurt Lewin in seiner experimentalpsychologischen Studie *Kriegslandschaft* (1917): „Die Landschaft ist rund, ohne vorne und hinten“ (Lewin 2015: 130, Hervorh. im Original). Auch Weiners Kriegslandschaft ist auf diese Weise „gerichtet“. (ebd.: 130)

Sie besitzt somit auch keine topografischen Qualitäten mehr. Der Handlungs-ort, Serbien „ist für mich ein Neutrum“ (Weiner 1992: 218) [„[j]est pro mě neutrem“ (Weiner 1996: 280)], vermerkt der Erzähler. Die Orte auf der Landkarte lassen sich keiner Wirklichkeit zuordnen. „Man wies uns auf der Karte einen tief im Wald liegenden Ort [...]. Wo liegt Cíp? Was ist das? Vorerst nichts anderes als ein mit einem Wort bezeichneter Ort“ (Weiner 1992: 210) [„Ukázali nám na mapě místo, ležící hluboko v lese [...]. Kde jest Cip? Co jest to? Teď nic než slovem, označené místo“ (Weiner 1996: 273)].⁷¹ Aus dem Raum wird seine kartographische Bezeichnung. Ähnlich verfährt der Protagonist mit dem Kostajnik, wenn er diesen als einen „ignorierte[n] Punkt in einem Land“ (Weiner 1992: 218) [„[i]gnorovaný bod v zemi“ (Weiner 1996: 280)] bezeichnet und dessen Existenz infrage stellt. (ebd.: 281) Später erscheint dem Protagonisten „der langgestreckte Kostajnik in der Metamorphose eines feindseligen Stiers“ (Weiner 1992: 223) [„v metamorfóze posupného býka“ (Weiner 1996: 284)]. Sein „Gipfel ist kahl, gezackt und irgendwie fest, wie das Gebiß

71 Der Übersetzer Karl-Heinz Jähn nimmt hier bereits eine Interpretation vor, die m. E. der bewussten subtilen Andeutung Weiners nicht gerecht wird. Wenn Jähn dem im Original lautenden *Cip* einen langen Vokal beifügt, korrigiert er das Wort ins Tschechische *cíp*, das die deutsche Entsprechung *Zipfel* hat. In einem eigens dem deutschsprachigen Text eingefügten Nebensatz verweist der Übersetzer zudem explizit auf dieses Pendant. Bei Weiner wird allerdings nur mit der Motivik der Gestaltform eines Zipfels gespielt, an die der Protagonist eine negative Vorahnung knüpft. Ähnlich gibt auch Hodrová zu bedenken: „Eine regelmäßige Falte erzählt von einem vollkommen friedlichen Leben, während der Zipfel [...] über den Tod oder einen Zustand an seinem Rand erzählt“ [„Pravidelný záhyb vypovídá o celkem mírumilovném životě, zatímco cíp [...] vypovíd[á] o smrti nebo stavu na jejím pokraji“ (Hodrová 2011: 301)]. In Wirklichkeit ist der *Cip* jedoch kein *Cíp* (*Zipfel*) bei Weiner. Das erkennt der Protagonist als er ihn passiert, der Hügel ist lediglich ein Vorbote für den *Kostajnik*.

eines Kraftmenschen“ (Weiner 1992: 213) [„Temeno jest holé, vyzubené a nějak ztužené jako chrup silákův“ (Weiner 1996: 276)]. Die Stier-Metapher und der Anthropomorphismus des Gebissvergleichs deuten die imaginäre Überformung des konkreten Raums durch individuelle Ahnungen existentieller Gefahr an.

Dies kulminiert in den silbentrennenden etymologischen Annäherungen an den Berg Kostajnik: „Ich buchstabiere: Kost- - aj -nik (sic!). Bleibt übrig: Kost-. Pfui! Der Knochen. Kost, kosti, kostem. Weibliches Deklinationsmuster“ (Weiner 1992: 214) [„Slabikuji: Kost-aj-nik. Zůstává: Kost-. Fuj! Kost, kosti, kostem. Vzor měkké ženské deklinace“ (Weiner 1996: 276)]. Der Naturraum wird existentialisiert, in seine Einzelteile zerlegt und mit subjektiver Bedeutsamkeit aufgeladen.⁷² Erst das Attribut des Weiblichen in Verbindung mit dem Knochenmotiv für den Tod erinnert den Protagonisten an die tragische Liebschaft mit Milena Popovičova.

Dunkelheit und Regen prägen diese Naturdarstellung leitmotivisch. Meist ist es nachtschwarz, die Einheiten streifen durch tiefe Dämmerung und sind mit einem Dunkel konfrontiert, das sie fast erstickt. (Weiner 1996: 273) Auch der Kostajnik ist mit dem Motiv der Dunkelheit verknüpft. Er wird anfangs als „Schwarzer Berg“ (Weiner 1992: 207) [„Čern[ý] vrch“ (Weiner 1996: 270)] bezeichnet, später ist die Rede von einem „obskure[n] Gipfel“ (Weiner 1992: 219) [„obskurní vrch“ (Weiner 1996: 281)]. Die Dunkelheit unterstreicht zunächst die Unmöglichkeit orientierender Raumwahrnehmung im Kriegsgeschehen, deutet aber auch eine existentielle Finsternis an, durch die die Erfahrung des Nichts motivisch vermittelt wird. Der Regen begleitet den Protagonisten durch den gesamten Gang der Erzählung. (ebd.: 272, 292) Die stechend winzigen Tropfen erinnern ihn an Schüsse, die seine Haut durchdringen. Motivisch dominiert der Regen in seiner Elementarform als Tropfen. Dieser Tropfen begegnet dem Leser als erstes als Metapher der Kompanie, die als „sahniges Quecksilber“ (Weiner 1992: 207) [„smetaná rtut (Weiner 1996: 270)] beschrieben wird. Auffallend ist, dass das Tropfenmotiv, das die Erzählung durchzieht, nicht mit einem natürlichen Wetterereignis, sondern mit dem hochgiftigen, todbringenden Stoff des Quecksilbers verknüpft wird. Darin deutet sich die Usurpation des Naturraums durch den Krieg an.

72 Denkbar wäre an dieser Stelle ein Vergleich mit Georg Trakls berühmten Gedicht *Grodek* (1914), das ebenfalls ein osteuropäisches Schlachtfeld im Titel trägt. Trakl semantisiert diesen Ort über seine Titelfunktion hinaus zwar nicht, motivisch lassen sich aber in der Allgegenwart der dunklen Nacht Parallelen ausmachen.

Zusammenfassend lässt sich der Raum in *Kostajnik* als Krisentopologie beschreiben, in der natürliche Kreisläufe nicht nur unterbrochen, sondern auf immer zerstört scheinen. Vermittelt wird diese Topologie durch eine Ästhetik der Reduktion, die sich stilistisch in kurzen, stechenden Sätzen zeigt, motivisch durch die Allgegenwart der feindlichen Tropfen, etymologisch im Knochenberg Kostajnik, der den Menschen auf die dysfunktionalen Überreste seiner Knochen reduziert. Die Raumlogik der Erzählung kann auch gut am Beispiel der im Theorieteil eingeführten Hodologie illustriert werden. Im Krieg wird die etablierte Raumwahrnehmung fraglich, der Raum zwingt dem Protagonisten Änderungen in seiner Bewegungsrichtung auf.

Die Erfahrung des Nichts

Die Negation des Naturraums geht in *Kostajnik* mit einer Schärfung der Wahrnehmung einher. Schlüsselstelle hierfür ist die Mitte der Erzählung, die als Peripetiepunkt fungiert.

Všechny zrakové vjemy měly reliéf spíše ještě ostřejší než jindy, zvuky se vřezávaly tak naléhavě, že jsem měl dojem, jako by byly hmatatelné, a soubor drobných epizod bitevního dne byl kupodivu souvislým výrazem dění [...]. (Weiner 1996: 282)

Alle Blickwahrnehmungen hatten eher noch ein um vieles schärferes Relief als sonst, die Geräusche schnitten sich so nachdrücklich ein, daß ich das Gefühl hatte, als seien sie ertastbar, und die Gesamtheit der kleinen Episoden dieses Kampftages waren erstaunlicherweise der kohärente Ausdruck eines Geschehens [...]. (Weiner 1992: 220)

Seine visuellen, auditiven und taktilen Sensoriken sind auf das Äußerste geschärft und eröffnen einen Blick auf die „Gesamtheit“ des zerstückelten Tages. Dadurch verspürt er „Selbstbeherrschung, Festigkeit und Urteilskraft“ (Weiner 1992: 220) [„sebevlády, pevnosti a soudnosti“ (Weiner 1996: 282 f.)]. Diese Erfahrung steht im Gegensatz zur Wahrnehmungsfähigkeit des Protagonisten zu Erzählbeginn. Dort besitzt er nur ein dysfunktionalisiertes „Atropin-Auge“ (Weiner 1992: 207) [„atropinovaným zrakem“ (Weiner 1996: 270)], er hört kaum etwas, alles um ihn herum ist

stumm; die Wahrnehmung wird pathologisiert (Atropin ist ein hochgiftiger Stoff).⁷³ Diese Aufwertung der Wahrnehmungsmöglichkeiten verschafft neue Einblicke. Dies betrifft zunächst die von Peter Zusi herausgearbeitete Wiederkehr des Verdrängten der eigenen Vergangenheit. (Zusi 2015: 178) Es betrifft aber auch grundlegende metaphysische Einsichten, die dem Protagonisten nun offenbar werden. Die erste dieser Einsichten ist die Kreisgestalt des Lebens: „Aber die Tendenz des Lebens ist, daß es Kreisgestalt hat. Dagegen etwas zu unternehmen ist ein Verbrechen, das allein durch Torheit entschuldigt wird. So denkt ein demütiger Mensch. Und wie gut das ist!“ (Weiner 1992: 221) [„Ale tendenci života právě jest míti podobu kruhovou. Podnikati něco proti tomu jest zločinem, ježž jedině snad omlouvá bláhovost. Tak smýšlí pokorný člověk. A jak jest to dobré!“ (Weiner 1996: 283)]

Die zweite dieser Einsichten ist die Erkenntnis der zentralen Stellung des menschlichen Willens:

Vím, že dnešní noci jedině vůle platí záchranou. Kdyby se mi tak zázrakem sdělila nyní, kdy vím, že v nás všech je po ní strašlivé vakuum! Vůle k ničemu třeba, buďsi k vraždě, k podlosti nejpodlejší! Vůle k ničemu třeba, jen sama, bezúčelná, kvalita sama sebou! A zachráněn já, zachráněn pro tuto noc [...]. (Weiner 1996: 288)

Ich weiß, daß heute nacht allein der Wille den Wert der Rettung hat. Wenn er sich mir jetzt durch ein Wunder mitteilte, da ich weiß, daß in uns allen nach ihm ein schauerliches Vakuum ist! Der Wille zu irgendwas, und sei es zum Mord, zur allergeinsten Gemeinheit! Der Wille zu nichts vielleicht, nur er allein, ziellos, die Qualität selbst! Und ich gerettet, gerettet für diese Nacht [...]. (Weiner 1992: 227)

Die dritte dieser Einsichten ist schließlich die Erkenntnis des Nichts: „Der Tod als Zeitmesser; was für eine Allegorie! Oh, seid die Begleitmusik, ihr Postenschüssen, zu jenem Nichts, das angeblich auch geschehen ist“ (Weiner 1992: 229) [„Smrt jako měřič času; jaka to alegorie“ Ó doprovázejte, strážné výstřely, ono nic, ježž prý se také událo“ (Weiner 1996: 290)]. Im Nichts kulminiert die Erkenntnisbewegung des

73 Das Raumerleben in *Kostajník* ist das eines Kriegstraumatisierten, wobei vor allem der fehlende Hörsinn das Trauma anzeigt, siehe Lethen 2000.

Protagonisten am Erzählende: „Ich bin für alles und für alle eingeschreint, und ein großer unbekannter Kummer hat sich in mir in ein bedeutungsschweres, vollständiges Nichts verwandelt“ (Weiner 1992: 233) [„Jsem zabeďněn vŭči vřem a vřemu a veliké neznámé hoře změnilo se ve mně ve významné, plné Nic“ (Weiner 1996: 293)].

Die nietzscheanische Grundierung dieser drei Grundgedanken – der Kreisgestalt als ewige Wiederkehr, der ultimativen Qualität des Willens und der Nichtsgebundenheit der menschlichen Existenz – ist augenscheinlich. Konfrontiert mit der Grenzerfahrung des Krieges werden dem Protagonisten in seinem liminalen Zustand zwischen Leben und Tod, Tag und Nacht, Sein und Nicht-Sein die Grundqualitäten seines Daseins offenbar. Die „Zerstückelung des Ewigen“ (Weiner 1992: 233) [„kouskováním věčna“ (Weiner 1996: 293)], die die erste Hälfte der Erzählung dominierte, ist überwunden und weicht einem Blick auf die Gesamtheit des Lebens. Dieser Blick hat sogar Handlungspotential. Der schicksalshafte, aber sinnlose Mord an dem unschuldigen Ivo Ristič resultiert direkt aus der Erkenntnis des Willens als Elementarkraft, dem Sehnen nach dem „Willen zu irgendwas, und sei es zum Mord“ (Weiner 1992: 227) [„Vŭle k ničemu třeba, buďsi k vraždě“ (Weiner 1996: 288)]. Sinnstiftend kann ein solcher Mord nicht wirken, aber als eine temporäre performative Kompensation eigener Angstzustände kann er rettend sein – wenn auch nur für eine Nacht. Im Töten und in der Todesahnung des Krieges zeigt sich dem Menschen also das Nichts als Letztgröße der Existenz. (vgl. hierfür auch Zajac 2008: 206) Das Nichts in seiner Bedeutungsschwere und Vollkommenheit (Weiner 1996: 293) ist reine Potentialität und nicht referenzfähig. Die Bedingung der Möglichkeit dieser Erfahrung liegt in der Reduktion der Umweltqualitäten auf kleinste Einheiten. Diese im ersten Teil der Erzählung durchgeführte Reduktion kann dann umschlagen in die Erkenntnis der Gesamtheit und Vollständigkeit des Seins, allerdings nicht als positive Qualität, sondern nur als Einsicht in dessen Nichtigkeit. Aushalten lässt sich diese Nichtigkeit nur mit einer Philosophie des *amor fati*, des Akzeptierens der Schicksalsgebundenheit der menschlichen Existenz. Diese beendet in Form der unwahrscheinlichen, nur durch das Fatum zu erklärenden Wiederbegegnung mit Ristič auf dem Schlachtfeld die Erzählung.

3.2.3 Der revolutionäre Naturraum in *Valná hromada* (1929)

Die Erzählung *Valná hromada* aus dem Band *Lazebník* handelt von der Hauptversammlung der Filiale der Antialkoholiga in der Stadt N. Die erste Hälfte der Erzäh-

lung wird von der Gegenüberstellung von Stadt- und Naturraum geprägt, bevor in der zweiten Hälfte die Handlung voranschreitet. Auf der Hauptversammlung kommt es unerwartet zu einer ‚Revolution‘, als der langjährige Vorsitzende Novák durch den Kommunisten Unwillkür ersetzt wird. Das revolutionäre Sujet entfaltet sich erzählerisch durch die Dynamisierung der Raum-Dichotomie Stadt-Natur. Letztere stellt den monochromen, von bedeutungslosen Routinen geprägten Alltag in der Stadt auf den Kopf. Die Erzählung fungiert als Abbildungsfläche des revolutionären Geschehens und indiziert dieses sprachlich-stilistisch.

Der entzeitlichte Raum

Handlungsort der Erzählung *Valná hromada* ist eine namenlose Kleinstadt N. Die Abkürzung N. verweist auf einen klassischen Topos insbesondere der russischen Literaturgeschichte, die Provinzstadt N., in der viele Erzählungen Nikolaj Gogol's oder Michail Saltykov-Ščedrins spielen und die für das tumbe, zurückgebliebene Hinterland jenseits der Dynamik der Hauptstadt steht. (Cherl't 2013) Die titelgebende Hauptversammlung verweist auf einen ökonomischen Kontext, auf die jährliche Zusammenkunft von Aktiengesellschaften, auf denen über den Gang der Geschäfte Rechenschaft abgelegt wird und Personalentscheidungen getroffen werden. Die Antialkoholliga, die in N. zusammentrifft, verweist wiederum auf den Kontext der amerikanischen Prohibition der 1920er Jahre, als sich vielerorts Gesellschaften gründeten, die sich gegen Alkoholkonsum richteten, die später auch in Mitteleuropa Verbreitung fanden.⁷⁴

In der Beschreibung des Stadtzentrums werden weitere geographische Referenzen aufgerufen. Einzelne Bauelemente wie „eine Fassade mit ionischen Säulen und einen Turm, der eine venezianische Kampanile imitiert“ (Weiner 1992: 85) [„průčelí s jónskými sloupy a věž nápodobující benátské kampanile“ (Weiner 1998: 128)] sind

74 Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts organisierte sich eine weltweite Bewegung gegen den Alkoholkonsum. Die Abstinenzbewegung war in Tschechien besonders einflussreich, hatte sich doch der spätere Präsident Tomáš Masaryk seit den 1880er Jahren gegen den Alkoholismus engagiert. Er hielt auf internationalen Antialkohol-Kongressen Vorträge und verfasste später sogar eine Schrift gegen den Alkoholismus. Das Thema der Abstinenz war darüber hinaus auch mit sozialistischem Engagement verbunden. Es gab eine starke Antialkohol-Bewegung, die sich 1924 institutionalisierte und ein Jahr später eine eigene Zeitschrift *Zdravý život* herausgab. (Jančí 2014: 49)

italienisch konnotiert, andere Beschreibungselemente scheinen tschechisch.⁷⁵ Konkretes Vorbild des Stadtraums ist das in einer Fußnote genannte Gemälde Giorgio de Chiricos, *Mistero e malinconia di una strada* (1914, *Das Geheimnis und die Melancholie einer Straße*).⁷⁶ In einer ekphrastischen Beschreibung heißt es:

Radniční průčelí, otlučené, skrvnité, malomocné. Kusy obnaženého zdiva místo aby přesvědčení o hmotnosti oné výstřední jonské stavby utvrzovaly, vnukaly naopak myšlenku, že je preludem. Jen sloupoví zůstávalo oslnivě bílým. Kontrast byl tak příkrý, že nemohl jinak než věřit, že jeho nátěr potajmu obnovují. Také sloupoví bylo jen omítnuto, zdálo se však alabastrovým, a uprostřed této žalostně civící chudoby, uprostřed tohoto náměstí, které [...] trvalo na svém okleštěném životě jen z donucení, čekajíc s plachou netrpělivostí na svolení státi se rumišťem, sváděl onen simili-alabastr k výstředně skvělým představám [...]. [...] Někdy přeběhlo dítě pohánějící obruč, červánky byly těžké, na protější straně nebes hotovaly se na ně černé chuchvaly, radniční kolonáda zdála se náhle tak šikmou jako by se bezhlavě hnala za něčím, na čem by se zase napřímila. (Weiner 1998: 136 f.)

Die Rathausfassade abgebröckelt, fleckig, aussätzig. Die Stücken (sic!) freigelegten Mauerwerks, statt daß sie die Überzeugung von der Körperlichkeit jenes exzentrisch ionischen Bauwerks bestätigt hätten, ließen im Gegenteil den Gedanken erwachsen, daß es sich um eine Täuschung handelte. Nur das Säulenwerk war blendend weiß geblieben. Der Kontrast war so schroff, daß man nicht anders konnte als anzunehmen, der Anstrich wurde insgeheim erneuert. Auch das Säulenwerk war nur verputzt, doch wirkte es alabastern, und inmitten dieser kläglich dahindösenden Armut, inmitten dieses Marktplatzes, welcher [...] an seinem gestutzten Leben nur aus Zwang festhielt, wobei er mit schüchterner Ungeduld auf die Erlaubnis wartete, zu einem Schuttplatz zu werden, verführte jener Simili-Alabastr zu exzentrischen Vorstellungen [...]. [...] Manchmal lief ein Kind, das einen Reifen vor sich hertrieb, vorüber, schwer war die Himmelsröte, auf der Gegenseite des Himmels rückten

75 Für die tschechische Nationalität stehen Verweise auf das nationale Gewerbe des Bierbrauens oder einen mittelböhmischen Marktplatz vgl. Weiner 1998: 127, 130.

76 Für die tschechische Rezeptionsgeschichte vgl. Šmejkal 1996.

wider sie schon schwarze Wolkenballen an, die Rathauskolonnade erschien auf einmal so schräg, als jagte sie kopflos etwas nach, woran sie sich wieder aufzurichten vermochte. (Weiner 1992: 94 ff.)

Die Szenerie fokussiert einen verlassenem öffentlichen Raum. Farblich steht die unnatürlich weiße Rathausfassade (die bei de Chirico aber keine ionischen Bauelemente beinhaltet) in beiden Medien im Vordergrund. Der Platz ist fast menschenleer, bis auf ein kleines mit einem Reifen spielendes Mädchen. De Chiricos Gemälde antizipiert eine unmittelbar bevorstehende Begegnung zwischen dem kleinen Mädchen und einer übergroßen, an eine Statue erinnernden Person, die nur durch ihren Schatten präsent ist. Das Mädchen bewegt sich auf die Lichtquelle zu, die sich hinter dem Gebäude auf der rechten Seite befindet und die Arkaden auf der linken Seite beleuchtet. Der hellgelbe Korridor, der sich bis zum Horizont erstreckt, trennt zwei Zonen – Licht und Dunkelheit.

Das Zusammenspiel dieser Qualitäten interessiert auch Weiner in seiner Beschreibung: Schwarze Wolken ziehen auf und drohen die Himmelsröte zu übertünchen. Weiners Marktplatz befindet sich in einem eigentümlichen Zwischenzustand zwischen Tag und Nacht, Sonnenaufgang und -untergang gehalten, der eine morbide-melancholische Atmosphäre hervorruft,⁷⁷ die auch sprachlich transportiert wird.⁷⁸ Die drohende Dunkelheit macht aus dem Marktplatz einen Raum der Enge, die vor allem durch den Bruch mit etablierten Perspektivierungen des Raums entsteht. De Chiricos mysteriös aus der Perspektive gekippte Raumelemente interessieren auch Weiner, der von „Täuschung“ und „Kopfllosigkeit“, vor allem aber vom „Gespensischen“ (Weiner 1998: 128) spricht. Eine ähnliche Distanzierung von traditionellen Raumdarstellungen findet man in derselben Zeit auch im Kubismus (Arnheim 2000: 294 ff.). Die in *Uhranuté město* zumindest theoretisch noch denkbare Möglichkeit, dass die Mitte der Stadt wieder mit Leben und Ordnung gefüllt werden könnte, wird in Weiners de Chirico Lektüre hinter sich gelassen.

77 Zum theoretischen Verhältnis von Licht und Atmosphäre vgl. Böhme 2014: 136 f. Zur Melancholie bei Weiner und de Chirico vgl. Clair 2005: 151, Málek 2004.

78 Hierzu passen u. a. diese Passagen: „[ü]ber dem Marktflecken N. [...] schwebt so etwas Unseliges“ (Weiner 1992: 92) [„[n]ad městysm N. [...] vznáší se cosi neblahého“ (Weiner 1998: 134)]; „wie ein Trauerflor“ (Weiner 1992: 92) [„smuteční závoj“ (Weiner 1998: 134)]; „das zugeschraubte Unleben des Marktplatzes von N.“ (Weiner 1992: 102) [„přišroubovaný neživot“ (Weiner 1998: 142)].

Bevor *Valná hromada* zu dieser Bildbeschreibung gelangt, wird jedoch noch ein Detail fokussiert, das bei de Chirico fehlt, nämlich, dass am Turm die Zifferblätter der Uhr fehlen und an deren Stelle runde Löcher klaffen (Weiner 1998: 128). Die fehlende Uhr, symbolisiert den Verlust eines objektiven und regelmäßigen Zeitbewusstseins. Der Raum steht somit still, alles auf dem Marktplatz scheint „ein ewiges Fortgehen zu sein“ (Weiner 1992: 96) [„bylo vše jakoby věčným odchodem“ (Weiner 1998: 137)]. Dieses ewige Fortgehen zeigt sich auch erzählerisch. Der mäandrierende Stil, die Wiederholungen zum Teil ganzer Sätze gleichen Inhalts zielen ebenso darauf ab, den Innenstadtraum zu entzeitlichen.

Das Turmgebäude ist noch in einer weiteren Hinsicht bedeutsam. Es etabliert eine vertikale Perspektive, die auf den umliegenden Raum wirkt: „Außerdem sagten wir noch, daß die Häuser auf dem Marktplatz deshalb niedrig waren, weil sie sich aus Angst duckten, [...], worin sie den Einwohnern glichen.“ (Weiner 1992: 87) [„Krom toho řekli jsme ještě, že domy na náměstí byly nízké proto, že se křily strachy [...], podobajíce se v tom obyvatelům“ (Weiner 1998: 130)]. Der Turm wird zum Symbol einer autoritären Macht, die auf Unterdrückung aufbaut. Der Stadtraum steht somit, so lässt sich zusammenfassen sagen, für eine dunkle Zwischenwelt, die sich jenseits der Zeit befindet, auf Unterdrückung aufbaut und eine bedrohliche Atmosphäre von Angst und Enge schafft.

Der idyllische Naturraum

Im Gegensatz zum Stadtraum steht der Naturraum. Dieser wird ebenfalls intertextuell aufgespannt durch einen Verweis auf Valery Larbauds Werk *A. O. Barnabooth, ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal* (1913, *Sämtliche Werke des A. O. Barnabooth*). Larbauds Roman, der vom Leben des reisenden, verarmten Dandys Barnabooth in Europa und Amerika berichtet, setzt sich aus Erzählungen, Tagebuchaufzeichnungen und Gedichten zusammen, die durch die Chronologie der Jahreszeiten miteinander verflochten werden. Der Roman umfasst genau einen Zyklus, in dem die sommerliche Landschaft wie folgt beschrieben ist:

Sur les collines où le blé et les oliviers étalent des verts légers, et où San Miniato montre dans la sombre verdure un visage de couleurs, azur de grand luxe, ciel italien d'outremer foncé, et couchant [...]. Tout accueille pourtant, dans ces paysages. [...] La vivacité des gens; on dirait que les animaux y participent: le trot des petits

chevaux, les ébats des chiens dans la belle lumière, et la vigoureuse vermine! [...] Sur les pentes mille pins arrondissent en même temps leur bouffée de verdure. Des compagnies de cyprès gardent les hauteurs. (Larbaud 1951: 167–171)

Auf den Hügeln, wo Getreidefelder und Oliven ihr zartes Grün entfalten und in dunklerem Grün San Miniato ein farbiges Gesicht zeigt, viel Azur, dunkelblauer italienischer Himmel und ein Sonnenuntergang [...]. Alles in diesen Landschaften lockt. [...] Die Menschen sind lebhaft, ihre Lebhaftigkeit scheint auf die Tiere abzufärben; der Trab der Pferde ist lebhafter; lustig spielen die Hunde im hellen Licht; überall wimmelt es von Ungeziefer. [...] Auf den Hängen runden tausend Pinien gleichzeitig ihre Wolken aus Grün. Kompanien aus Zypressen bewachen die Höhen. (Larbaud 1986: 112–115)

Analog heißt es bei Weiner:

Na umbrijských svazích nebetyčných hor shlízejících v n [...] ské náměstí střídala se roční období tak plavně a odevzdaně, jako bys natáčel svolnou stuhu, jejíž barva jde povlovnými odstíny od velice bílé k nenasytně zlatohnědé (přes zelenou, fialovou a přes cosi jakoby jiskření); olivy, túje, olše a lísky poručily se tam nevyzpytatelným strůjcům směn tak věčných a pravidelných [...]; ptáci přelétali a odlétali, vraceli se a mizeli poslušni oněch tajuplných pokynů slunovratů [...]; v oněch obdobích, kdy se odvíjela ona část stuhy [...], přicházeli kanci, laňky, veverky, koroptve, zajáci k poustkám [...]. (Weiner 1998: 135)

An den umbrischen Hängen der in den Himmel ragenden Berge, welche auf den Marktplatz von N. herabblickten, wechselten die Jahreszeiten so fließend und ergeben, als rolltest du ein willfähiges Band auf, dessen Färbung in seinen Schattierungen von sehr weiß zu unersättlich goldbraun (über grün, violett und über etwas wie ein Funkeln) hingeht; Oliven, Thujen, Erlen und Haselsträucher boten sich dort den unergründlichen Urhebern so ewiger und regelmäßiger Wechsel dar [...]; die Vögel flogen vorüber und davon, kehrten zurück und schwanden wieder, gehorchend jenen geheimnisvollen Winken der Sonnenwenden [...]; in jenen Zeitabschnitten, da sich der Teil des Bandes abwickelte [...], kamen die Wildschweine, die Hirschkühe, Eichhörnchen, Rebhühner, Hasen zu den Einsiedeleien [...]. (Weiner 1992: 93)

Larbauds Sommer ist eine vielfarbige, lebendige Landschaft, an der Weiner im Sinne von Renate Lachmann ‚partizipiert‘. Partizipation „schließt im Wiederholen und Erinnern der vergangenen Texte ein Konzept ihrer Nachahmung ein.“ (Lachmann 1990: 39) Die Landschaft ist geprägt durch den Wandel der Vegetation und der damit einhergehenden Farbwechsel, ihre Botanik erinnert an eine mediterrane Landschaft, die Stimmung mutet bukolisch an. Sie steht dem monochromen Stadtraum konträr gegenüber. Die unterschiedlichen Farben werden vom Licht ‚getragen‘, wirken gesättigt und belebend – ja sogar durch ihr ‚Funkeln‘ magisch aufgeladen.

Wie bei Larbaud wirkt die Natur einladend auf Mensch und Tier. Der Raum ist voller Leben und vielfältig in seinen Erscheinungsformen. Alles in ihm ist im Wachsen und in Bewegung begriffen. Die gesamte Raumordnung ist dynamisch. Durch die Metapher des abspulenden Bandes ist der Raum Teil der unablässigen Zirkulation der Jahreszeiten. Dem ewig grauen Winterhimmel, der den Marktplatz von N. in eine morbide Kulisse verwandelt, steht ein aufgeklärtes Firmament entgegen. In dieses ragen die Baumkronen hinein, sie durchbrechen allerdings nicht die durch eine Bergkette geprägte Horizontale, die wiederum als Ausdruck einer wohldisponierten Raumharmonie gelesen werden kann.

Die Erzählung ruft somit den Chronotopos der Idylle auf. Dem entzeitlichten Stadtraum wird ein überzeitlicher Naturraum gegenübergestellt. Dominiert im ersten das „ewige Fortgehen“, so ist zweiterer geprägt vom „Beispiele der ewigen Wiederkehr [...]“, von welchem die umliegenden Berge so reichlich und mit unverdrossener Ausdauer gaben“ (Weiner 1992: 96) [„příklad[] věčného návratu, jež okolní hory dávaly tak hojně a s vytralostí, jíž se jim nikdy nezmrzelo“ (Weiner 1998: 137)]. Die ewige Wiederkehr ist ein zentrales Konzept Nietzsches und referiert zudem auf die zyklische Naturzeit.⁷⁹ Von ihr geht ein „gewisse[r] idyllische[r] Zauber[]“ (Weiner 1992: 98) [„jakehosito idylického kouzla“ (Weiner 1998: 139)] aus.

Der einzige Ort zwischen Stadt und Natur ist das längliche, einstöckige Haus Jaromír Unwillkürs, des revolutionären Protagonisten der Erzählung. Es liegt „am Ende der breiten Straße, welche aus dem verworrenen Knäuel der ratlosen Gassen der Innenstadt herausfuhr“ (Weiner 1992: 96) [„na konci široké ulice, vyrážející ze zmotaného klubka bezradných uliček vnitřního města“ (Weiner 1998: 137)]. In seiner klaren Form und Struktur ist es dem Durcheinander seiner Umgebung entgegengesetzt. Für seine Beschreibung wird das Wort *einstöckig/přízemní* anstelle des vorher

79 Zum Verhältnis von Zyklizität und Idylle vgl. Hodrová 1989: 50.

genannten Wortes *niedrig/nížký* verwendet, wodurch ein Vergleich mit den Häusern der Innenstadt explizit vermieden wird. Das Haus duckt sich nicht, es entzieht sich der Autorität des Zentrums (auch deshalb kann Unwillkürs Haus als Treffpunkt einer kommunistischen Zelle fungieren). Unwillkürs Haus ist durch eine Offenheit gekennzeichnet, die die Innenstadt vermissen lässt: Das Bild des „Knotens“ [„uzel“ (Weiner 1998: 139)], das die Position des Hauses beschreibt, unterstreicht seine Funktion als Schnittstelle von Stadt- und Naturraum. Die Raumordnung in der Erzählung lässt sich schließlich auch durch den von Nietzsche unterschiedenen Gegensatz zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen erklären. Der Stadtraum verkörpert in seiner Architektur und in seinen geregelten Abläufen das Apollinische. In der Lebenskraft des Naturraums hingegen zeigt sich das Dionysische. Die Natur sublimiert dionysische Energien, indem sie im Zyklus der Jahreszeiten den Lebensprozess selbst abbildet. Die Revolution, die nur aus dem Dionysischen hervorgehen kann, hebt den routinierten Ablauf der Hauptversammlung, der das Apollinische nachahmt, aus.

Die Raumrevolution

Die zu Beginn aufgerufene dichotomische, archetypisch anmutende Raumkonstellation dynamisiert sich im weiteren Verlauf der Erzählung. Ausgangspunkt dieser Revolution ist das plötzliche Erscheinen einer Dogge vor Unwillkürs Haus. Der Hund überwindet die Grenze zwischen Stadt- und Naturraum, indem er sich in den Wald begibt: Er „schickte sich an zu traben wie ein Dürstender zum Brunnen hin. Aber dieser Dürstende löschte seinen Durst auf die Weise, daß er sich vom Brunnen auftrinken ließ. Dieser Brunnen, das war jenes Wäldchen“ (Weiner 1992: 101) [„jala se klusat jako žižnivý ke studánce. Ale tento žižnivý napojil se tím způsobem, že se dal vypít studánkou. Byl jí onen borek“ (Weiner 1998: 141)].

Der Hund ist ein Trinkender und steht somit im Kontrast zur das Zentrum einnehmenden Antialkoholiga, die sich gegen das Trinken wendet. Der feste Aggregatzustand des Schnees im Stadtraum symbolisiert eine Erstarrung, die konträr zur Wasserquelle des Waldes steht. Das Wasser ist lebensspendend und -erhaltend. Die Kraft, die vom Element ausgeht, sein stetes Fließen und Strömen findet ihr Analogon im Bewegungsverhalten (*traben/klusat*) der Dogge. Das Exzessive ihres Trinkverhaltens bedeutet nicht nur die Aufnahme von Energien durch die Kraftquelle des Brunnens, sondern symbolisiert zugleich etwas Rauschhaftes, das in der Stadt nicht vorhanden ist. Diese Kraft der Dogge und der Natur geht auf Unwillkür über. Unwillkür, der

bis dato lediglich von „Hammer und Sichel“ (Weiner 1992: 100) [„srp[] a kladiv[o]“ (Weiner 1998: 140)], ergo von der Revolution, träumte, wird nun zum Handelnden. Der zeitlose Marktplatz wird durch einen Glockenschlag erschüttert: „Über N. schlug die Uhr in eine so klare, nachklingende Atmosphäre hinein, daß man sofort erkannte, es ist Oktober“ (Weiner 1992: 101) [„Nad N. odbíjely hodiny do ovzduší tak čirého a ozvučného, žes okamžitě poznal, že je říjen“ ((Weiner 1998: 141)]. Dieser wird zum Symbol für die Aufhebung der Stille und des Stillstands im Raum. In der Stadt beginnt eine neue Zeitrechnung. Der Monat Oktober kündigt die Revolution an (hier ist natürlich die russische Oktoberrevolution gemeint). Unwillkür wird zum Revolutionär, ein Revolutionär allerdings, dessen Handeln unbewussten Motiven folgt. Er erscheint als ein vom Teufel Besessener (Weiner 1998: 152) und von fremden Mächten gelenkt (Weiner 1998: 141, 149). Die diabolische Semantik und der Verweis auf eine Unterwelt gehen Hand in Hand mit der Kerberos-Analogie (Weiner 1998: 140) der Dogge. Die Dogge hat durch ihre Bewegung die ‚höllische Kraft‘ der Revolution freigesetzt, die sich nun in N. Bahn bricht. Unwillkür wird zum Revolutionär, dessen Äußeres, vor allem sein Schnurrbart (Weiner 1998: 138), an sowjetische Vorbilder (namentlich an Stalin) erinnert. In seiner dämonischen Gestalt verkörpert er das Dionysische, er entgrenzt sich zur Natur hin, fühlt sich eins mit ihr. Die Natur und das Dionysische liegen vor der Zivilisation und wirken zugleich bedrohlich und verlockend. Die Revolution ist hier eine dämonische Kraft, die Gefahr kündigt und Neues verspricht.

Die Revolution ereignet sich nun in doppelter Hinsicht. Politisch mutiert der Handlungsort N. zum Versammlungsort der Proletarier der Hauptstadt, deren Erscheinen den provinziellen Stadtraum zum zentralen Schauplatz der Revolution macht. Geographisch mutiert der bisher entseelte Stadtraum zu einem Naturraum. Unwillkür wird metaphorisch mit Wacholderbeeren verglichen (Weiner 1998: 149), die auf den Genuss von Alkohol anspielen und ebenfalls zum Dunstkreis des Dionysischen gehören. Zudem verändert sich die Dekoration des Versammlungsraums und die bisher der Natur vorbehaltenen Horizonte der Idylle scheinen im Stadtraum auf, ebenso wie sich nun auch dort Rehe, Hasen, Hirschkühe und Wildkaninchen (ebd.: 156) tummeln. Das Erscheinen des Natürlichen bewirkt die Vorstellung einer „Solidarität mit dem Menschengeschlecht“ (Weiner 1992: 118 f.) [„solidarity s lidským plemenem“ (Weiner 1998: 156)], die schließlich die Revolution (nun großgeschrieben) von einem Traum zur Realität werden lässt. Unwillkür stürzt die alte Ordnung des Herrn Novák und wird neuer Vorsitzender. Wenngleich Unwillkürs Beruf als Buchbinder die Revolution zunächst in einen intellektuellen Kontext einbettet, ist die Revolution kein Ausweis von Rationalität und Wissenschaftlichkeit,

sondern wird getragen von dämonischen Urkräften.⁸⁰ In ihrer (Über)Inszenierung wirkt sie wirklichkeitsfern und inhaltsleer, da sie über eine symbolische Darstellung, Phrasen und Parolen wie „Es leben die Sowjets“ (Weiner 1992: 115) [„Ať žijí sověty“ (Weiner 1998: 153)] nicht hinauskommt.

Im Epilog bleibt die Szenerie ambivalent. Das Auftauchen einer Wolke verweist auf die bleibende Anwesenheit des Naturraums in der Stadt, die fortdauernde Existenz des schwarzen Lochs in der Kampanile steht jedoch weiterhin für eine Zeitlosigkeit, die auch die Revolution nicht überwinden konnte. Ein dauerhafter Wandel der Raumzeitstruktur scheint ausgeschlossen.

3.3 Spiel(t)räume – Existenzentwürfe in *Hra doopravdy* (1933) zwischen Entfremdung und Erlösung

In seinem 1938 veröffentlichten Werk *Homo ludens* konstatiert der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga, dass „öfters Spiel und Ernst in der Kultur untrennbar sind oder in einander übergehen“ (Huizinga 1949: 26) und liefert damit retrospektiv das Motto für Richard Weiners Doppelroman *Hra doopravdy* (1933, *Spiel im Ernst*). Für Huizinga war das Spiel Ursprung der Kultur, da sich in ihm eigene Realitätsverständnisse herausbilden konnten, die den *Möglichkeitssinn* (Robert Musil) stimulierten und eine Alternative gegenüber einer von natürlichen Dispositionen, gesellschaftlichen Anforderungen und rationalistischen Vorannahmen dominierten Welt konturieren konnten. (Harrasser 2006: 356) Diese Alternative ist im Falle Weiners, so die These des folgenden Kapitels 3.3, räumlich vermittelt.

Der Doppelroman ist das letzte publizierte Werk von Weiner und gilt als sein *Magnum Opus*.⁸¹ Die Annäherung an den Text wird dabei durch seine narrative Form

80 Diese tendenziell negative Wahrnehmung der kommunistischen Revolution passt zu Weiner, der die kommunistische Ideologie ablehnte. Diese Ablehnung artikuliert er v. a. in seinem Artikel *Proč nejsem komunistou* (1925, [Warum ich kein Kommunist bin]), Weiner 1925: 27.

81 Der erste Teil *Hra na čtvrcení*, der ursprünglich mit *Hra tak nevinná* ([Spiel so unschuldig]) betitelt war, entstand zwischen 1929–1931. Der zweite Teil *Hra na čest a oplátku* (*Spiel auf Ehre und Vergeltung*) ist auf den Zeitraum zwischen 1930–1931 datiert. Im Literaturarchiv PNP in Prag existieren zum Roman handschriftlich und mit Schreibmaschine verfasste Varianten, die die ursprüngliche Titelgebung bezeugen. Linhartová setzt sich in ihrem Nachwort zur Neuedition ausführlich mit den Varianten zu beiden Romanteilen auseinander, siehe Linhartová 2010: 74–79.

erschwert.⁸² Der Text ist episodisch strukturiert, wobei die einzelnen Sequenzen sowie die beiden Romanteile nur punktuell leitmotivisch und symbolisch miteinander verknüpft werden. Der erste Teil, *Hra na čtvrcení (Vierteilungsspiel)*, lässt sich lose in drei Episoden unterteilen. Die erste Episode beschreibt die Heimkehr eines namenlosen Protagonisten mit der Pariser Metro, der sich verfolgt glaubt und in seiner Wohnung fremd fühlt. Die zweite Episode umfasst ein Treffen einer Gruppe von Freunden in einem Café, in dem sie makabre Dialoge führen und das sie schließlich verlassen, um durch die Pariser Nacht zu fahren. Die dritte Episode lässt sich als Variation der ersten interpretieren, wobei sich in das Bild der Verfolger Charakterelemente der Figuren der zweiten Episode drängen. Der zweite Teil, *Hra na čest za oplátku (Spiel auf Ehre und Vergeltung)*, ist noch loser strukturiert und beginnt in einem Hotelzimmer, in dem ein ebenfalls namenlos bleibender Protagonist des Diebstahls beschuldigt wird. Daraufhin verlässt dieser das Hotel und streift ziellos umher. In einem Café trifft er auf Sinaida, in die er sich verliebt. Später begibt er sich nach Paris, wo er des Mordes an ihr verdächtigt wird. Der Verdacht zerstreut sich

82 Für bisherige Interpretationen des Romans, an die die folgende Analyse allerdings nur bedingt anschließen will, vgl. u. a. Chalupický 2013: 61 ff. Linhartová 2010: 100; Langerová 2000: 95 ff. Doležel 2008: 70–76. Schlüsselbegriff der Raumanalyse von Chalupický, Linhartová und Langerová ist die Wiederholung. Chalupický macht einen künstlichen und statischen Raum aus, in den die Handlung und die Handlungsträger immer kreisförmig zurückkehren. Die Motivation dahinter sieht Chalupický in einer stetig expliziter werdenden Enthüllung über die Protagonisten, die er als Archetypen des Autors deutet, was dazu passt, dass er den gesamten Text als biografische Meditation versteht. Der statischen Topologie Chalupickýs setzt Linhartová eine prozessuale Relationsbestimmung entgegen. Im ersten Teil sieht sie die kreisförmige Bewegung des Protagonisten einen geschlossenen Raum formen, im zweiten Teil erzeugt seine geradlinige Bewegung einen offenen Raum. In diesem Sinne versteht Linhartová die beiden Teile als antithetisch konstruiert. Allerdings sei es nach Linhartová immer das Anliegen des Protagonisten, den vorgegebenen Weg zu verlassen. Kreis und Gerade verzerren sich, sodass es eine reine Wiederholung nicht geben könne. Langerová folgt in ihrem prozessualen Raumverständnis im Wesentlichen Linhartová. Laut Langerová evozieren die Wiederholungen von ein- und denselben Szenarien aus unterschiedlichen Blickwinkeln im Moment der Spiegelung einen immer kleiner werdenden, hochkonzentrierten Raum. Doležel wählt einen gänzlich anderen Ansatz. Er verbindet in seiner geistesgeschichtlichen, linguistischen Analyse die Räume des Romans mit der sprachlichen Stilistik. Dabei wird Doležel von der Annahme geleitet, dass in der Moderne nicht mehr der Inhalt, sondern die ästhetische Form des Romans Bedeutung übermittle. Er unterscheidet außerdem zwischen einer sichtbar-belebten und einer unsichtbar-toten Welt. Ihm zufolge überträgt Weiner beide Welten in die semantische Struktur, belegt dies allerdings nicht direkt am Text.

aber nach Entlastung des Protagonisten durch einen Bürger, der identisch mit dem Ankläger im Hotel ist. Der Roman endet mit dem Verlassen des Polizeigebäudes.

Das Sujet und die Figurenkonstellation geben, dies dürfte aus der Zusammenfassung hervorgegangen sein, nur sehr bedingt Auskunft über die Struktur des Textes. Von größerer Bedeutung sind stattdessen Wiederholungen und Varianten. Diese lassen eine Vielzahl motivischer, räumlicher und thematischer Parallelen zu Tage treten, die sinnstiftend wirken. Eine Analyse des Textes muss deshalb versuchen, Kategorien zu ermitteln, mit deren Hilfe sich die Architektur des Texts rekonstruieren lässt.

Der Doppelroman steht in einer Reihe mit experimentellen Romanen des frühen 20. Jahrhunderts. Zentrale Themen und Verfahren wie die Prekarität des Ich und seiner Wahrnehmung, die Fragilität der Figuren und ein episodisches, anachrones und fragmentiertes Erzählen, distanzieren ihn von der Romantradition des 19. Jahrhunderts, vor allem von ihrer Psychologie, ihrem mimetischen Realismus und dessen Weltverständnis. Im Zentrum von Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), James Joyces *Ulysses* (1922) oder Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) stehen existentiell verunsicherte Protagonisten, die ihren Platz in der bürgerlichen Gesellschaft verloren haben und deren Stimmungen, Anschauungen und (Selbst)Reflexionen zum Grundpfeiler einer veränderten Weltwahrnehmung werden. Eben dies sind auch die Themen von Weiners Doppelroman.

Auch im Umfeld des französischen Surrealismus wurde mit innovativen Formen des Romans experimentiert. Surrealistische Romane wie André Bretons *Nadja* (1928) oder Louis Aragons *Le Paysant de Paris* (1926, *Der Pariser Bauer*) griffen – trotz der anfänglichen Anti-Roman Polemik ihrer Theoretiker um Breton – auf die Gattung des Romans zurück, die sie durch alternative psychologische Imaginationen im Großstadtraum weiterentwickelten. (Jenson 2011: 809–810) Weiner stand in engem Kontakt mit der parasurrealistischen Gruppe *Le Grand Jeu*, die (im Vergleich zu Breton) ethischen und metaphysischen Aspekte ein größeres Gewicht einräumte. Zentrale Themen des Doppelromans wie die Suche nach einem neuen Sehen, die Entwicklung alternativer Kosmogonien oder das Motiv des suchenden Wanderers wurden in dieser Gruppe diskutiert und später künstlerisch verarbeitet.⁸³

83 Hier ergäben sich interessante Perspektiven für die zukünftige Forschung, so z. B. im Vergleich zum Romanschaffen René Daumals. Maximilian Gillissen (2017) weist z. B. auf die starke *Geometrie-Poetik* von Daumals Roman hin, die auch Linhartová in ihrer Analyse von *Hra doopravdy* stark macht. Interessant wäre auch der Vergleich von Weiners Roman, den er in der Emigration schrieb, mit Paris-Wahrnehmungen der russischen Emigration (Lauer 2000: 559–576). Zu den

Raumfiguren deformierter Subjektivität

Josef Hrdlička spricht im Kontext von Weiners Schaffen von „leeren Subjekten“ (Hrdlička 2000: 122)⁸⁴ und meint damit unter anderem das Fehlen klassischer Merkmale der Subjektivität wie Biographie, Erinnerungen, Geschlechtlichkeit und Körperlichkeit. Die Protagonisten des Doppelromans sind hier keine Ausnahme. Zentrales räumliches Kennzeichen gebrochener Subjektivität ist die Fragilität der eigenen vier Wände, die in beiden Romanteilen eine zentrale Rolle spielt.⁸⁵ Auslöser dieses Gefühls ist in beiden Romanteilen das unkontrollierbare Eindringen von Fremden in den eigenen Raum. Dieser ist nicht länger ein Schutzraum, sondern wird zu einem Konfrontationsraum für die eigene, krisenhafte Identität des Protagonisten. Dabei kommt es zu einer Ich-Dissoziation, die Ergebnis einer doppelten Konfrontation ist: zwischen dem Ich und dem Anderen und dem Ich als dem Anderen.⁸⁶ Wichtigstes Motiv der ersten Konflikterfahrung ist der Diebstahl, wichtigstes Motiv der zweiten Konfrontation der Spiegel.

russischen Emigranten in Paris zählte z. B. Gajto Gazdanov, der in seinen Erzählungen sinnliche und emotionale Elemente der Wahrnehmung privilegierte, durch die er ein alternatives Weltbild erschuf. (Jandl 2019) Gazdanov knüpfte dabei als ‚modernist observer‘ an Motive der Flanerie an, der verschiedene Beobachtungstechniken ausprägte, wobei insbesondere das Autofahren und Kinematographie zu seinen Inspirationsquellen wurden (Abdelmalik 2019). Weiners Doppelroman mit seinem Primat der Introspektion und seinen magisch-mythischen Grundelementen lässt sich als Gegenstück zu Gazdanovs soziologisch geprägter und von der konkreten Pariser Topografie dominierten Weltbeobachtung fassen.

- 84 In diesen Zusammenhang passt auch die Interpretation des tschechischen Literaturkritikers František X. Šalda, der meint, dass die Figuren im Roman eher „Halbfiguren“ [„polopostavy“] seien, Charaktere, „die nach den mysteriösen Gesetzen ihrer inneren Funktionalität spielen“ [„které hrají po tajemných zákonech své vnitřní funkčnosti“]. Das führt Šalda zu seiner in der Forschung gern aufgegriffenen Aussage, dass es sich bei Weiners Roman um ein „metaphysisches Spiel“ [„metafyzickou hru“] nach Art einer „transzendenten Nekrophilie“ [„transcendentální nekrofilie“] handle. (Šalda 1993: 155–156)
- 85 Bereits in seiner frühen und wohl bekanntesten Erzählung *Prázdná židle* (1919, *Der leere Stuhl*) ist die eigene Wohnung Schauplatz einer existentiellen Verunsicherung des Protagonisten. Ursache dieser Verunsicherung ist die Konfrontation mit dem/einem Fremden.
- 86 Das zweite Motiv geht auf Arthur Rimbauds Formel *Je est une autre* zurück, die er in seinen *Lettres du Voyant* (1871, *Seher-Briefe*) prägt. Die Avantgarde im Allgemeinen und die Weiner nahestehende Avantgarde-Gruppierung *Le Grand Jeu* im Besonderen sah sich in Nachfolge Rimbauds. (Roberts 108: 45)

Die Konfrontation des Ich mit dem Anderen: Das Motiv des Diebstahls

In beiden Romanen spielt ein Diebstahl, der sich (angeblich) in den eigenen Räumen ereignet hat, eine wichtige Rolle. Nachdem der Protagonist im ersten Teil den Metroraum verlassen hat und von einem Unbekannten und seiner Komplizin bis zur eigenen Wohnung eskortiert wurde, meint er, dass sich in seiner Wohnung ein Dieb befinde. Sobald es ihm gelungen ist, in die Wohnung einzutreten, beginnt er sich fieberhaft auf den vermeintlichen Dieb zu konzentrieren. Gegenstand seiner Konzentration ist ein Schlüssel, der sich in den Händen des Diebes befinden soll und den er wiederhaben möchte. Dabei bleibt unklar, ob der Dieb tatsächlich anwesend ist. (Weiner 1998: 221) Ebenso unsicher ist die Gefühlswelt des Suchenden, die zwischen Angst und Hoffnung auf romantische Zweisamkeit und Vertraulichkeit schwankt. (ebd.: 220)

Die (vermeintliche) Anwesenheit dieses Diebes im eigenen Haus führt dazu, dass der Protagonist seine eigene Wohnung als fremd empfindet: „Sie [die Gäste, I. H.] waren mir fremd; waren mir jäh fremd geworden, wenn auch nicht so fremd wie die eigene Wohnung“ (Weiner 1987: 24) [„Byli [hosty, I. H.] mi cizí; odcizili se mi zčistajasna, ne však tolik jako vlastní byt“ (Weiner 1998: 225)]. Diese Fremdheit wird in räumlichen Sprachbildern wie denen eines verlorengegangenen Gleichgewichts, einer aus der Achse gekippten Raumordnung und einer wütenden Revolution übermittelt. (ebd.: 226 ff.) Die Ursache dieses Gleichgewichtsverlusts ist aber nicht primär in der Existenz des Anderen zu suchen. Die Kommunikation des Protagonisten hat etwas Halluzinatorisches und die Anwesenheit des Diebes ist wahrscheinlich nur eine Projektion. Dies legt zumindest das abschließende Selbsteingeständnis von einem „ewige[n] Gast, [...] [der] in uns wohnt“ (Weiner 1987: 32) [„nebydlí-li v nás věčná návštěva“ (Weiner 1998: 232)] nahe. Die extremen Gefühlsäußerungen, die die erste Szene in der Wohnung prägen, lassen sich so als Ausdruck einer Angststörung lesen.

Im zweiten Romanteil spielt das Motiv des Diebstahls eine ebenso entscheidende Rolle. Der Protagonist wird beschuldigt, ein Armband gestohlen zu haben. Die Hintergründe bleiben zunächst unklar: Einerseits gibt der Protagonist zu, in den Diebstahl des Armbandes involviert zu sein, andererseits weist er die Vorwürfe als unhaltbare Anschuldigungen vehement von sich. Im Laufe der Szene tauchen die Besitzer des Armbandes, Herr und Frau Steel, sowie der Wirt in seinem Zimmer auf. Es kommt zu einer Durchsuchung. Nachdem diese erfolglos geblieben ist, wird

die Polizei hinzugerufen. Das Armband wird schließlich gefunden, allerdings nicht in seinem Zimmer, sondern in einem Schuppen. Für Herrn Steel ist dadurch seine Täterschaft erwiesen. Er beschimpft ihn, was den Protagonisten tief kränkt, da er sich selbst für einen Ehrenmann hält. (ebd.: 332, 334) Er möchte die Beleidigung vergelten, indem er Herrn Steel ohrfeigt, verpasst dafür jedoch den richtigen Augenblick, was ihn in der Folge stark quält.

Werden die Eindringlinge im ersten Teil toleriert, ist die Situation im zweiten Teil feindseliger. Dies wird dadurch verstärkt, dass es sich im zweiten Teil um ein Hotelzimmer und nicht um die eigene Wohnung handelt, was das Motiv der Entfremdung vom Eigenen nochmals steigert.⁸⁷ Mehrmals fordert der Protagonist die Eindringlinge zum Verlassen seines Zimmers auf. (Weiner 1998: 332) Sie bleiben jedoch und durchsuchen nicht nur seine Wäsche und sein Mobiliar, sondern schließlich auch seinen Körper. Diese traumatische Kränkung durch die Verletzung seiner Privatsphäre verändert die Weltwahrnehmung des Protagonisten. Er assoziiert seine eigene Lage mit einer Revolution (Weiner 1998: 336) und einem „operettenhaften »Ausnahmestand«“ (Weiner 1987: 159) [„operetní ústavu »výjimečného stavu«“ (Weiner 1998: 336)] und wendet sie so ins Allgemeine. Diese revolutionäre Lage ist dabei einerseits existentiell ernst, der Protagonist fühlt sich „wie ein Ertrinkender“ (Weiner 1987: 159) [„jako tonoucí držící“ (Weiner 1998: 336)]. Gleichzeitig erscheint sie unwirklich und grotesk, vor allem die Theatralität der Operette verweist auf die spielerische, fantastische Qualität des Geschehnisses. Während der vermeintliche Diebstahl im ersten Teil eine Autosuggestion ist, ist der Diebstahl im zweiten Teil Ausgangspunkt einer psychischen Störung, die zur Aufgabe des Wohnorts führt und den Prozess eines ziel- und rastlosen Suchens in der Welt in Gang setzt.

87 Die Wahl des Hotelzimmers als Topos des verloren gegangenen Eigenen verweist dabei einerseits auf die Biographie Weiners, der als Emigrant in Paris lebte und andererseits auf den in den 1920er Jahren populären Topos des Hotels. In Romanen wie Joseph Roths *Hotel Savoy* (1924) oder Vicky Baums *Menschen im Hotel* (1929) ist das Hotel ein ambivalenter Ort des Selbstentwurfs zwischen Entfremdung und Zuflucht. Das Hotel ist dabei eine „Raumfigur [, die] die Eigenschaften des großstädtischen Raums [verdichtet] und als Mikro-Raum oder Mikrokosmos die Möglichkeit [schafft], die Konflikte der Zeit an einem Schauplatz gebündelt zu diskutieren.“ (Wilhelmer 2015: 133; siehe auch Segar 2004)

Die Konfrontation mit dem Ich als dem Anderen: Das Motiv des Spiegels

Steht das Motiv des Diebstahls für die Konfrontation des Protagonisten mit dem Anderen, repräsentiert der Spiegel die Konfrontation des Ich als dem Anderen. Der Protagonist nutzt jede Gelegenheit, in den Spiegel zu schauen. Der Blick in den Spiegel ist dabei die wichtigste Versinnbildlichung des Primats visueller Wahrnehmung im Roman, der Blickgebundenheit jeder Form der Erkenntnis. Außerdem unterstreicht er die Unsicherheit seiner Persönlichkeit. Er bestätigt dabei keine bereits vorhandene Identität, sondern problematisiert das Verhältnis des Protagonisten zum eigenen Ich. Was aber sieht er im Spiegel? Zunächst einmal – nichts.⁸⁸ Der Protagonist ist ein Mann ohne Eigenschaften. Er besitzt keine visuellen oder charakterliche Qualitäten, an denen er sich festhalten könnte. Er lebt inmitten eines Nichts, das die Gegenwart dominiert. Dieser nihilistische Zug der Selbsterkenntnis trägt noch die nietzscheanischen Züge, denen wir bereits bei der Analyse des Nichts in *Kostajnik* nachgegangen sind.

Der Blick in den Spiegel offenbart aber manchmal mehr als nichts, nämlich eine entfremdete Version seiner selbst. Das eigene Ich wird zum ungebetenen Gast, Fremdling, zum Schurken, zum bezwungenen Feind, zum ältlichen Kind, zum miesepetrigem Brauer von Prinzipien. (Weiner 1998: 305, 343, 345, 389) Solche Sprachbilder sind Indiz für eine tiefe Unzufriedenheit mit dem eigenen Ich, für einen Selbsthass, der auf eine Identitätskrise hindeutet. Das Ich ist in seinem Innersten gespalten,

88 Das verdeutlichen folgende drei Textstellen: „Ihr schaut in den Spiegel, und im Spiegel – nichts da: ihr laßt eine Platte laufen, und – kein einziger Piepser. So auch hier: ihr wißt, daß ihr staunen sollt; doch das Staunen sagt ab“ (Weiner 1987: 15) [„Pođivali byste se do zrcadla, a v zrcadle nic; spustili byste fonografický disk, a ani zvuku. Tak také zde: víte, že máte žasnout; ale úžas odřekl“ (Weiner 1998: 217, Hervorh. im Original)]; „Ich, auf den Beinen, sprang vor den hohen Spiegel über dem Kamin – ich sage: vor den hohen Spiegel überm Kamin, und weiß doch sonnenklar, daß vor einen Spiegel –, der aber gab keine Antwort.“ (Weiner 1987: 91) [„Byl jsem na nohou, skokem před vysokým zrcadlem nad krbem – díím před vysokým zrcadlem nad krbem, a slunojasně věda, že před zrcadlem –, které však neodpovídalo“ (Weiner 1998: 282)]; „Er, der seine nackten Knie umklammernd auf dem Bette saß, drehte langsam seinen Kopf erfaßte sein Bild im Spiegelschrank – Nun, mitnichten, er fuhr nicht zusammen; nichts, was vom plötzlichen Schrecken zeugen würde. Kein Hochfahren, kein Ducken; schlug seine Hände vors Gesicht ... Nichts ...“ (Weiner 1987: 121) [„Ten, jenž objímaje nahá kolena seděl na lůžku, obrátil zvolna hlavu a spatřil se v zrcadlové skříni. – Nuže, nikoliv, netrhl sebou; nic, co by svědčilo o leknutí – žádné napřimění, žádné skrčení; nezastřel si tváře... Nic...“ (Weiner 1998: 305)]. Auffallend sind die Pausen. Ein Füllhorn an Gedankenstrichen hemmt den Erzählfluss, fragmentiert den Text, stellt emphatisch einzelne Bestandteile in den Fokus.

es projiziert Negativbilder des Feindlichen und Schurkenhaften auf sich selbst und ist damit nicht in der Lage, zu einem selbstsicheren Subjekt zu werden. Im Spiegel wird der Protagonist mit einer verdrängten Version seiner selbst konfrontiert. Die Bilder, die er im Spiegel sieht, sind Ausdruck seines Unbewussten, das er nicht zu kontrollieren vermag. Der Protagonist ist nicht länger, um mit Sigmund Freud zu sprechen, *Herr im eigenen Haus*, was sich sowohl auf die von ihm bewohnte Welt als auch auf seine Gefühlswelt beziehen lässt.

Die Welt als *theatrum mundi*

Der Spielraum *par excellence* im Doppelroman ist das Theater. Metaphoriken der Theatralität finden sich bereits in Weiners Frühwerk, etwa in den Erzählungen *Netečný divák* und *Rovnováha* und kulminieren in den theatralen Räumlichkeiten des Doppelromans. Der spanische Tänzer Escudero, dem der Protagonist im Prolog des ersten Teils in der Metro begegnet, deutet bereits die Präsenz des Theatralen und Maskenhaften an,⁸⁹ die dann im zweiten Abschnitt des ersten Romans dominierend wird. Als der Protagonist sich mit seinen Freunden Fuld, Mutig und Smíšek in einem Café trifft, erkennt er sofort, dass sie „sich wie auf der Bühne [befanden], jeder mit seinem Part und auf einem ihm zugewiesenen Platz“ (Weiner 1987: 45) [„jakoby na jevišti, každý se svou úlohou a na vykázaném místě“ (Weiner 1998: 243)]. Das Café erinnert an ein Varieté-Theater mit Zuschauern, das sich je nach Szene in einen Tempel, ein Gasthaus oder einen Rittersaal verwandelt. (ebd.: 243)⁹⁰ Der Protagonist ist überwältigt von den „atemberaubende[n] Kulissenwechsel[n]“ (Weiner 1987: 57) [„závratně rychlá změna dekorace“ (Weiner 1998: 253)], die so „»wie in der Wirklichkeit«“ (Weiner 1987: 64) [„»jako skutečnost«“ (Weiner 1998: 259, Hervorh. im Original)] wirken und eine gewaltige immersive Kraft ausüben. Die Theatralität des Dargebotenen ist verstörend, der Erzähler findet es schauerlich, dass die dargebotene „Komödie [...] eine verbotene Grenzlinie überschritten hatte und dadurch real

89 Er steht für die Unterhaltungswelt, worauf auch sein ostentatives Blättern im Programmheft des Apollo-Theaters hinweist.

90 Erwähnt wird das „Les Folies-Bergère“ (ebd.: 245), ein 1872 eröffnetes Konzertcafé, das in der Zwischenkriegszeit enorm populär war. Es befand sich unweit des im zweiten Teil erwähnten Boulevard Poissonnière (386), was die Bezüge zwischen beiden Romanteilen unterstreicht. Dem Folies-Bergère widmet Roland Barthes sogar eine seiner Mythologien. (Barthes 1953: 272–280) Zur Stellung der Konzertcafés in der Pariser Kultur jener Jahre siehe Lange 2016: 46 f.

geworden war“ (Weiner 1987: 70) [„komedie [...] překročila zakázanou hranici a stala se tím opravdovou“ (Weiner 1998: 264)].

Was ist real und was ist phantastisch, was ist Spiel und was ist Ernst? Auf der Ebene der Figuren zeichnet die Theaterszene im Café eine Dynamik der Metamorphose aus. Sobald sich der Protagonist in ihrer Mitte eingefunden hat, wechselt der Modus der Erzählung zum dialogischen Modus des Dramas. Der Dialog simuliert zunächst einen philosophischen Diskurs, in dem über die Möglichkeit von Emanzipation, Glück und Dauer gestritten wird. Er dreht dann ins Dramatische, als Mutig seinen Gatten/seine Gattin Smíšek⁹¹ anweist, sich die Kehle durchzuschneiden und Selbstmord zu begehen. Die Öffentlichkeit im Café ist eine Sphäre stetiger Verführung und Provokation. Umgeben von voyeuristischen Zuschauern, die die Bühne begaffen und den Protagonisten „bis zur Qual“ (Weiner 1987: 46) [„mučivě mě“ (Weiner 1998: 244)] reizen, werden die Handelnden im „Endszenario“ (Weiner 1987: 46) [„scénářem jednou provždy“ (Weiner 1998: 244)] des Spiels zu immer neuen Grenzüberschreitungen gezwungen. Die Eskalationsspirale folgt dabei einer doppelt erwähnten „unsichtbaren Regie“ (Weiner 1987: 46 f.) [„neviditelného režiséra“ (Weiner 1998: 243 f.)], die eine entmenschlichende Ethik propagiert, die Menschen zu Kreaturen (Weiner 1998: 249) degradiert.

Gegen die deformierende Dynamik der theatralen Metamorphose und des Kulissenwechsels steht als Alternative der *tiefe Blick*, der Versuch, über die Augen des Anderen in dessen Innerstes vorzudringen. In dieser ersten theatralen Szene ist Theatralität negativ bestimmt. Schauspieler und Zuschauer reizen sich gegenseitig, verlieren die Kontrolle über ihre Körper und Gefühle. Der Erzähler sucht in den Gesichtern seiner Freunde, die an Gestalten aus einem barocken Mysterienspiel erinnern, Hoffnung und Erlösung, die er schließlich auf dem Antlitz von Fuld ausmacht. Fuld hat jedoch ein Doppelgesicht (ebd.: 289), er ist Christus und Teufel in einer Person und kann bzw. will die Hoffnung auf Erlösung nicht erfüllen.

In *Hra na čest a oplátku* wird die Topografie des Cafés erneut aufgenommen, zunächst, als der Protagonist in einem Café Sinaida trifft und versucht, sich dieser zu nähern, wofür er von Dritten beschimpft⁹² und verprügelt wird. (Weiner 1998: 375) Wenig später zieht es ihn, endlich aus der Provinz in Paris angekommen, erneut in

91 Das Geschlecht von Smíšek changiert im Text zwischen männlich und weiblich.

92 Die häufige Beschimpfung des Protagonisten als „Schwein“ oder „Schweinekerl“ im zweiten Teil spiegelt die negative Reaktion Dritter auf die Homosexualität des Protagonisten.

ein Café. Das Paris, das er, fast stadtsoziologisch, registriert, ist das Paris der Boulevards⁹³ und Flaneure, ein prototypischer Ort des Theatralen, das an die Stelle von Gesellschaft getreten ist. Einen Höhepunkt findet diese Verknüpfung im Zuge eines Caféhaus-Aufenthalts, der ausführlich geschildert wird. Das Caféhaus mit seinem künstlichen Himmel und seiner aufwändigen Inszenierung erscheint als theatraler Raum, (Weiner 1998: 398) in dem er sich mit seinen Freunden⁹⁴ treffen möchte. Im Café selbst wird ausgelassen getanzt, was der Protagonist erstaunt registriert:

Kdo to hraje na xylofon? Nikdo. Hraje sám. Červené, bílé zlatové, opálové sklenice na stohlech jakoby nic: přetvářka! Břítický pochod alpských myslivců na xylofon je jejich krysařem. Je to hudba sfér; a hudba sfér je příliš obsažná, aby se vypotřebovala sluchem. Čiže jí nevidíte? Čiže byste neviděli, jak se barevná jakost aperitivových sklenic vznesla? Slyšte! Nevidíte červené, zlatové, hnědé a opálové zvuky, jak spěchají, jak se předstihují na křišťalových mostech, aby nezemeškaly sraz? Vizte! Neslyšíte, jak se čela rozvinutých útočných jejich řad náhle půvabně křiví, uhýbajíce nyně a marně přitažlivému jakémusi ohnisku? Excentrická odvaha počatých závitnic zvolna roste. Jen ještě ona nejvyšší, extatická sebedůvěra [...]. Pochod alpských myslivců byl přímý, teď se z přímé zlostně stočil v bezhlesou čtverylku vířivých mléčných koulí, vidíte je? Slyšíte, jak v nich v dlouhých, nespěšných intervalech propukají vzpoury sedmi světél? Reklamní glóby paroplavebních společností. Čtverylka vířivých koulí šikmo k společné ekliptice, po níž plavně kloužou k duhové kouli ještě tišší a rozvernější a která je hltá. Vznáší se půvabně, řekl bys kulový blesk. Vizte, je nad jejich stolem, nad stolem potřebně vivisekce. Splývá neutrálně, jako vzduchové měchýře, házené v nočních tančírnách. Točí se střemhlavou netečností k tomu, kudyže a kam. (Weiner 1998: 394 f.)

93 Explizit genannt wird der Boulevard Poissonnière, der im 17. Jahrhundert errichtet wurde und zur Zeit des Romans als beliebtes Ausgehviertel galt. Es fällt an Weiners Paris-Topografie auf, wie eng diese mit seiner eigenen Biografie verwoben ist. So verweist Linhartová darauf, dass es sich bei der Zielstation *Lamarck* im ersten Romanteil um die tatsächliche Haltestelle zu Weiners Wohnung gehandelt habe (Linhartová 2010: 97). Der Boulevard Poissonnière lag demnach nur eine halbe Stunde zu Fuß von Weiners Wohnort entfernt. Noch augenscheinlicher wird die Verknüpfung des Privaten in Weiners Paris-Topografie in der Erzählung *Ela* (*Odposloucháno*) (1929, *Ela. Abgelauscht*). Elas Hotel liegt in der rue d'Athènes, die sich in der Nähe der Metrostation Lamarck im Pariser Nord-Westen befindet. Weiners Lieblingscousine Kamila Swobodá, kurz Ela, diente als Vorbild für die Protagonistin Ela (Chalupecký 2013: 44, 82).

94 Diese „Clique“ (Weiner 1998: 392) ist wohl dieselbe, die er auch im ersten Teil im Café trifft.

Wer spielt denn da Xylophon? Keiner. Er spielt es selbst. Rote, weiße, goldfarbene, opalisierende Gläser auf den Tischen, als wäre nichts geschehen: Verstellung! Der schneidige Gebirgsjägermarsch auf dem Xylophon ist ihr Rattenfänger. Sphärenmusik; und Sphärenmusik allzu gehaltvoll, um sich durch Hören zu verbrauchen. Oder seht ihr sie nicht? Oder solltet ihr nicht gesehen haben, wie sich die Farbqualität der Aperitifgläser steigert? Hört! Seht ihr denn die roten, goldfarbenen, braunen und opalisierenden Töne nicht, wie sie dahinrasen, wie sie sich auf den Kristallbrücken gegenseitig überholen, um den Zusammenstoß nicht zu verpassen? Seht! Hört ihr denn nicht, wie sich die Fronten der entfalteten Angriffslinien plötzlich krümmen, sehnlich und vergeblich bemüht, einer Art lockende Brennpunkt zu entkommen? Der exzentrische Wagemut der so begonnenen Spirallinien nimmt langsam zu. Nur noch eine höchste, ekstatische Selbstvergewisserung [...]. Der Gebirgsjägermarsch ist geradlinig gewesen, jetzt schwenkt er von der Geraden wütend ab. Schwenkte ab in die lautlose Quadrille eines milchigen Kugelwirbels, seht ihr's? Hört ihr, wie darin in langen, haltlosen Intervallen Revolten ausbrechen, Revolten von sieben Lichtern toben? Schiffahrtsgesellschaftsreklamegloben. Quadrille, hurtig wie das Chaos und hastig wie die Disziplin. Wirbelnde Kugelquadrille, schräg zur gemeinsamen Ekliptik, auf der sie einer Regenbogenkugel entgegenschwebt, die, stiller noch und lebhafter, jene verschlingt. Schwebt so graziös, man möchte fast sagen, Kugelblitz. Seht, jetzt schwebt sie über ihrem Tisch, dem Tisch der ach so gekonnten Vivisektion. Schwebt unbeteiligt tiefer, wie jene Luftballons, die nachts in Tanzlokalen losgelassen werden. Dreht ihre Kreise, Hals über Kopf unberührt davon, woherum. (Weiner 1987: 230 f.)

Bereits im ersten Romanteil ging von der Theatralität des Dargebotenen ein immersiver Effekt aus, der jedoch noch ganz in der negativen Dynamik der Eskalation stand. Während dort das dialogische Wort treibende Kraft der Handlung ist, ist es nun der Tanz. In Gang gesetzt durch die Musik, die bereits im ersten Teil Initiator des Kaffeebesuchs war (dort ist es ein stark regelgebundenes Rondo⁹⁵ von W. A. Mozart),

95 Das Rondo besitzt für den gesamten Doppelroman eine wichtige sujetbildende Funktion. Ein Rondo ist eine musikalische Komposition, in der sich ein Thema mit anderen Gestaltungselementen wiederholt und abwechselt. Wiederholungen und Varianten einzelner Episoden sind für beide Romanteile von großer Bedeutung. In ihnen lassen sich eine Vielzahl motivischer, räumlicher und thematischer Parallelen ausmachen, die sinnstiftend wirken.

entwickelt sich hier eine synästhetisch vermittelte Immersion, die die Verhältnisse zum Tanzen bringt. Alles beschleunigt sich, wird farbiger, lauter und lockender und der Erzähler kommt mit seinen auf den Hör- und Sehsinn ausgerichteten Appellen kaum hinterher, auf alle Veränderungen hinzuweisen. Die Episode kulminiert in einem Tanz, der Quadrille, die schließlich die Regelgebundenheit des Alltags (symbolisiert durch Brennpunkt, Ekliptik und Gerade) außer Kraft setzt. Dieser Bruch mit der Alltagsordnung wird vorrangig auf der räumlichen Ebene vermittelt. Es gibt keine Orientierung gebenden Brennpunkt mehr, die Episode verliert ihr Zentrum, der Gefühlsmodus wird ein ekstatischer, der keinen Halt mehr kennt. Überall gibt es Wirbel, die chaotisch und haltlos sind. Für einen kleinen Moment wird schließlich ein idealer Zustand des Schwebens über den Dingen erreicht, der – gleich um welches Zentrum (*woherum/kudyže a kam*) – das Glück der Ekstase erahnen lässt. Auffallend ist, wie sich dabei Sprachbilder des Tanzes und des Krieges (Fronten, Angriffswirbel, Kugellinien, Gebirgsjägermarsch unter anderem) vermischen. Die Regellosigkeit des Tanzes reanimiert die verdrängten Erfahrungen der eigenen Kriegserlebnisse, die sich als Ausdruck des Unbewussten in die Schilderung der Szenerie einschaltet.

Dieses Glück ist zum einen nur temporärer Natur und übt zum anderen nicht die immersive Wirkung auf den Protagonisten aus, die man erwarten würde. So heißt es lapidar: „Selbst sieht er sich gesondert“ (Weiner 1987: 232) [„On sám vidí se zvláštně“ (Weiner 1998: 395)]. Wenig später hat er sogar eine Vision einer bevorstehenden Katastrophe am Fluss, die auf die Schlusszenerie der Episode vorausverweist. (ebd.: 396) Für einen kurzen Zeitpunkt scheint in der obigen Sequenz die Unsicherheit des Raumes ins Positive gewendet werden zu können, aber schnell wird klar, dass ein Aufgehen im Tanz des Theatralen keine Option sein kann, um die Identitätskrise des Protagonisten zu lösen. Das liegt auch daran, dass die Sprachbilder des Tanzes stets ambivalent bleiben, da sie an Glück und Kriegsleid gleichzeitig erinnern.

Die Verbindung von Theatralität und Öffentlichkeit ist zentral für das Verständnis von Gesellschaft im frühen 20. Jahrhundert. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg war es, unter anderem bei Georg Simmel und Gabriel Tarde, zur Ausbildung erster „Theatralitätstheorie[n] der Gesellschaft“ (Warstat 2018: 36) gekommen, die nach dem Krieg von Philosophen wie Helmuth Plessner oder Johan Huizinga zu Handlungsempfehlungen für die Großstadtgemeinschaft weiterentwickelt wurden. Die Moderne erforderte das flexible Spielen mit und Einnehmen von Rollen, das Aufsetzen von Masken sowie Handlungskompetenz im Umgang mit der allgegenwärtigen Künstlichkeit der neuen Warenwelt. Öffentlichkeit und Theatralität stehen auch in Weiners

Doppelroman in einem engen Verhältnis. Die gesellschaftlichen Räume, in denen sich die Protagonisten beider Romanteile bewegen – die Pariser Kaffeehäuser, die Boulevards der Hauptstadt und die Alleen der französischen Provinz – sind durchweg theatrale Räume, inszenierte Begegnungsräume im Sozialen, in denen sich künstliche Gestalten in künstlichen Umgebungen begegnen.

Die literarische Konzipierung der Welt als Theaterraum in der Zwischenkriegszeit steht im Kontext der Wiederaneignung der barocken Metaphorik des *theatrum mundi*.⁹⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es eine Reihe von Literaten und Theoretikern, die auf die Traditionen des *theatrum mundi* und des allegorischen barocken Theaters zurückgriffen, so zum Beispiel Hugo von Hofmannsthal im deutschsprachigen Raum oder Louis Aragon in Frankreich.⁹⁷ Das Beispiel Aragons, eine der Gründungsfiguren des Surrealismus, weist dabei auf die besondere Nähe zwischen Surrealismus und den Ideen des *theatrum mundi* hin. Der Anti-Rationalismus des Surrealismus, seine Präferenz für das Groteske, Karnevaleske und für Traumphantasien steht in einem historischen Zusammenhang der Wiederaneignung eines frühneuzeitlichen Erbes, das die Grenzen zwischen Theater und Leben aufhebt und in seiner Ambivalenz für die Beschreibung moderner Subjektivität attraktiv scheint. (Maurer 2004: 297)

Der Surrealismus im Allgemeinen und Aragon im Besonderen war auch eine der wichtigsten Inspirationsquellen für Walter Benjamin, der 1928 seine Schrift *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* vorlegte. Benjamin sieht im barocken Drama „die Anschauung des Lebens selbst als eines Spiels“, in dem „die Transzendenz zu ihrem letzten Worte komme[].“ (Benjamin 1978: 63) Dieser Spielcharakter war dabei zutiefst ambivalent, der „strenge Spaß“ konnte schnell ins „Grauenhafte[]“ (ebd.: 107) übergehen. Kompositorisch ist das Barockdrama durch Wiederholungen von Gegen-

96 Björn Quiring interpretiert die Konjunktur dieser Metaphorik in der frühen Neuzeit (u. a. bei William Shakespeare oder Pedro Calderon) als Ausdruck religiöser und politischer Entfremdung, als Möglichkeit, die persönliche, religiöse und epistemologische Unsicherheit des frühmodernen Subjekts zu artikulieren, siehe Quiring 2014: 6. Eines der bekanntesten Stücke im Zusammenhang mit der Metaphorik ist Pedro Calderón de la Barca's *El gran teatro del mundo* (1655, *Das große Welttheater*), das das gesamte menschliche Leben zum Gegenstand hatte und in dem als Allegorien fungierende Charaktere sozialer, moralischer und ästhetischer Eigenschaften auftreten. Das Barocktheater war ein allegorisches Theater, das oftmals auf die Traditionen des mittelalterlichen Mysterienspiels zurückgriff, um archetypische Grundkonstellationen der fragwürdig gewordenen menschlichen Existenz zu verhandeln. (Jahn 2019)

97 Josef Fürnkäs spricht in Bezug auf letzteren von einer „traumverwandten Dramaturgie der Nähe, die Dinge und Geschehnisse in burlesker Verfremdung [...] den Akteuren auf den Leib rücken läßt.“ (Fürnkäs 1988: 40).

ständen und Sachverhalten geprägt, durch ein generelles Zurücktreten der Handlung und ein Hervortreten der Affekte. (ebd.: 79, 118) All diese Aspekte finden sich auch bei Weiner wieder. So stehen zum Beispiel bereits in den Titeln des Doppelromans mit Spiel und Ehre (Benjamin spricht an einer Stelle von der „beherrschende[n] Rolle der Ehre“ (ebd.: 67) im barocken Trauerspiel) barocke Begrifflichkeiten im Zentrum.

Für Benjamin stelle das barocke Theater dabei, so Samuel Weber, eine „response of an uncertain spatiality to questions of life and of death“ (Weber 2004: 166) dar, die durch die Erschütterungen der Reformation und der naturwissenschaftlichen Revolutionen initiiert wurde. Auf diese Erschütterungen konnte eine der Repräsentation verpflichtete, auf Ganzheitlichkeit abzielende, mimetische Ästhetik nicht adäquat reagieren, weswegen sich im barocken Trauerspiel vor allem allegorische Modi der Darstellung „im Figuralen und im Szenischen“ (Benjamin 1978: 169) entwickeln, die in ihrer Bedeutung enigmatisch oder zumindest ambivalent blieben. (ebd.: 177) Benjamins Schrift zielte darauf ab, die Allegorese des Barocks als Ästhetik des modernen Subjekts zu aktualisieren. An dieser Stelle schließt sich der Bogen zu Weiners Doppelroman. *Hra doopravdy* steht in seiner nicht-mimetischen, enigmatischen und theatralen Ästhetik in einem engen Verhältnis zur eben beschriebenen Konstellation. Ähnlich wie das barocke Trauerspiel spannt sich die Romanhandlung zwischen subjektiven und kosmologischen Sphären. In ihrem Zentrum stehen keine psychologischen Charaktere, sondern Allegorien menschlicher Charakterzüge und subjektiver Empfindsamkeiten wie Schuld, Schmach, Furcht oder Neugier.

Parallel zum Prosawerk wendet sich Weiner auch in seinem letzten Lyrikband *Mnoho noci* der barocken Motivik (Verlust der Unschuld, Vertreibung aus dem Paradies, Sehnsucht nach einer erlösenden Gnade etc.) zu. Hierauf hat Josef Vojvodík hingewiesen, der eine barocke Lesart seiner späten Texte (*Lazebník*, *Hra doopravdy*) vorschlägt. (Vojvodík 2008: 134) In ihrem Zentrum steht die chiasmatische Verschränkung von Tugend und Sünde, Gnade und Fluch. Dadurch entsteht eine metaphysische Kosmopoetik, die Ausdrucksform eines als ursprünglich gedachten ekstatischen Exzesses ist und zugleich erotisch-sexuell konnotiert ist. (ebd.: 134 f.) Diese paradoxe Gegensätzlichkeit zwischen Metaphysik und Erotik, Geist und Körperlichkeit lässt sich in *Mnoho noci* schon erahnen und ist in *Hra doopravdy* ausbuchstabiert: Die Welt, die Weiner in seiner Lyrik und Prosa unter dem Eindruck dieser paradoxen Ambivalenz konstruiert, problematisiert das Erleben der Wirklichkeit auf zweierlei Weise. (ebd.: 136) An der Metapher des Spiegelbildes verdeutlicht Vojvodík, dass es sich dabei einerseits um eine Reflexion der Wirklichkeit und des Selbst handelt,

andererseits um die Wiedergabe der unwirklichen Wirklichkeit einer Außenwelt. Das Ich ist Betrachter und Betrachtender zugleich. (ebd.: 136 f.)

Vom Tunnel ins Licht – Schwellenräume im Doppelroman

Benjamin Paloff hat in seiner Studie *Lost in the shadow of the word* (2016) jüngst Weiners Doppelroman in einer Konstellation der *In-Betweenness* in der mittelost-europäischen Literatur der Zwischenzeit verortet und ihn motivisch und ideell unter anderem mit Witold Gombrowicz, Andrej Platonov und Franz Kafka verglichen. *In-Betweenness* versteht Paloff dabei weniger räumlich als psychologisch, als Erklärungsmuster für Ich-Dissoziation, paradoxe Präsenz, den Schrecken der menschlichen Existenz und endlose Wiederholung. Die Figur der *In-Betweenness* lässt sich aber auch ins Räumliche wenden. Schwellenräume⁹⁸ spielen im Doppelroman eine wichtige Rolle: sie spannen utopische Horizonte auf und besitzen eine erotische und eschatologische Dimension, die im Folgenden herausgearbeitet werden soll.

Ein zentraler Schwellenraum im ersten Roman ist die Metro,⁹⁹ die Stadt und Wohnung verbindet und mit deren Beschreibung der Teil beginnt. Auch der zweite Roman beginnt unterirdisch, in der Kanalisation. Dort kämpft sich der Protagonist hindurch, um zum Licht zu gelangen. Durch eine Semantik von negativen Emotionen und Sinneswahrnehmungen¹⁰⁰ wird eine infernalische, bedrohliche Atmosphäre (Weiner 1998: 295) erzeugt. Diese negative Emotionalität des Raumes überträgt sich über das Gesicht auf die innerpsychische Befindlichkeit des Protagonisten: „Ekelhaftes Zeug tastete an seinem Gesicht. Er war sich selbst zuwider“ (Weiner 1987: 109) [„Hnusné věci omakávaly mu tvář. Ošklivil si sám sebe“ (Weiner 1998: 295)].

98 Unter Schwellen verstehe ich im Anschluss an Till Boettger Übergänge zwischen Räumen und Zonen. Der Schwellenraum ist durch Elemente begrenzt, die ihn von seiner Umgebung unterscheidbar machen, z. B. Straßen und Verkehrswege. (Boettger 2014: 10)

99 Die Bewegung durch moderne Transportmittel und neuartige Distanzüberwindung übt auch auf den befreundeten Maler Josef Šíma eine Faszination aus, die sich in einer Reihe seiner Bilder, wie bspw. *Vlak v krajině* (o. J., [Zug in der Landschaft]), *(Vlak) Železniční most* (1920, [(Zug), Eisenbrücke]), *Parník na Seině* (1923, [Dampfer auf der Seine]), niederschlägt. Eine gegenseitige Einflussnahme liegt nahe.

100 Dafür stehen bspw. die Textstellen: „stinkenden Strom“ (Weiner 1987: 109) [„páchnoucímu toku“ (Weiner 1998: 295)], „Ekel“ (Weiner 1987: 109) [„hnusu“ (Weiner 1998: 295)] und „Ekelgefühl“ (Weiner 1987: 109) [„ošklivost“ (Weiner 1998: 295)].

Beide Prologe sind motivisch miteinander verknüpft. Metro und Tunnel sind unterirdische Zwischenorte, die zur Überwindung von Raumdistanzen genutzt werden. Beide Sequenzen beginnen grammatikalisch in der dritten Person, im Geschlecht einer männlichen Person und sind dominiert von einer ambivalenten Dialektik zwischen Neugier und Gefahr, die sich vor allem in Bezug auf die Konfrontation mit dem Ekel – die Leit-Emotion der Prologe – äußert. Sie besitzen einen sexualisierten Spannungsbogen, der vom Eintritt in den Untergrund bis zum finalen Austritt ins Licht reicht. Im ersten Teil wird die Annäherung an die eigene Wohnung sexuell semantisiert,¹⁰¹ was eine erotische Atmosphäre aufbaut. Insbesondere die wiederholte Rede vom Stoßen eines Schlüssels in ein Loch imitiert einen Geschlechtsakt.¹⁰² Dieser scheitert aber letztendlich, weil die eigene Tür des Protagonisten nicht aufgeht, (Weiner 1998: 216) was auf dessen sexuelle Defekte verweist.¹⁰³ Im zweiten Romanteil kulminiert die Bewegung durch die Kanalisation im lustvollen Erreichen des Lichtpunktes, was auf einen Orgasmus hinweist. Das anschließende Erwachen erfolgt in einem Raum, der durch eine Semantik der Stimulation und Privatheit und seine klischeehafte Ästhetik an ein Bordell erinnert. (Weiner 1998: 297)

Der Schwellencharakter des Prologs zeigt sich somit in mehrfacher Hinsicht. Es dominieren Untergrundräume, in denen Vorstellungen einer klaren Ordnung von Licht und Dunkel, von Kontrolle und Determination, vom Selbst und Anderen in Frage gestellt werden. Sein Weg zu einem eigenen Gesicht,¹⁰⁴ zu einer eigenen

101 Dafür sind folgende Textstellen exemplarisch: „nicht widerstehen könnten“ (Weiner 1987:12) [„by neodolali“ (Weiner 1998: 215)], „feucht“ (Weiner 1987: 12) [„vhlký“ (Weiner 1998: 216)], „stürmische Nacht“ (Weiner 1987: 13) [„bouřlivou noc“ (Weiner 1998: 216)].

102 Explizit wird die sexuelle Grundstimmung im Auftritt des Hauswärters, der seiner Pflicht nicht nachkommt, weil er mit dem Geschlechtsakt beschäftigt ist, siehe Weiner 1987: 13.

103 Martin C. Putna zufolge bearbeitet Weiner das Thema der Homosexualität auf versteckte und chiffrierte Weise, wie es bei vielen homosexuellen tschechischen Autoren dieser Zeit der Fall war. Eine Strategie dieser Sublimation bei Weiner ist eine äußerst komplizierte Sprache, die von einer augenscheinlichen Erotik durchzogen, die aber nicht greifbar ist. Die Strategie der Sublimation führt Putna u. a. auf das eher durch unglückliche Liebschaften geprägte Privatleben Weiners zurück. Der Raum der Sprache wird für Weiner der Raum, in dem er sich von seiner bürgerlichen Existenz lossagen kann. (Putna 2013: 156–158) Vgl. zur kryptischen erotisch-religiösen Dimension in Weiners Spätwerk auch Vojvodík 2008: 134, 171.

104 Im gesamten Roman fungiert das Gesicht als Essenz der Persönlichkeitsstruktur mit der Frage nach der Souveränität über das eigene Gesicht als zentralem Kampfplatz. Das Gesicht als Träger der Identität ist eines der Hauptmotive in Weiners Werk und verbindet frühe Prosastücke (bspw. *Smazaný obličej* (1919, [*Das gelöschte Gesicht*])) mit dem Roman. Tomáš Jirsa konstatiert, dass die Figur des formlosen Gesichts bei Weiner drei Aspekte beinhaltet. Erstens ist das der zeitgeschichtliche Kontext der im Ersten Weltkrieg massiv verwundeten und entstellten

Persönlichkeit, führt den Protagonisten in die Abgründe der Stadt Paris und seines Selbst, zur Begegnung mit dem Unbekannten und Unbewussten, die er überstehen muss, um schließlich zum Licht der Erkenntnis zu gelangen. Der Schwellencharakter wird dabei auch auf die Zeit-Ebene überführt. Im ersten Teil setzt die Handlung auf einer temporalen Schwelle zwischen dem vergangenen und einem neu anbrechenden Tag an. (ebd.: 211) Im zweiten Teil offenbart das Erwachen des Protagonisten mit Austritt aus dem Tunnel den Schwellenraum als Traummetapher.

Das Motiv des Tunnels tritt gegen Ende des ersten Teils erneut auf, als der Protagonist mit seinen Bekannten Fuld und Smíšek am Stadtrand von Paris in einen Tunnel einfährt. Dort heißt es:

Když jsme do onoho [tunelu, Anmerk. I. H.] vjeli [...], zmocnil se mě silný, opravdu silný dojem čehosi kdysi už spatřeného. A vzápětí, jako by to ve mně dávno bylo uchystáno, jsem onu vzpomínku také už ztotožnil: onen tunel, to byl dlouhý vybílený tunel, vedoucí z píseckého parku do Heydukovy ulice, ale nebyl čistý, nýbrž [...] pomíchán s vestibulem arleské radnice, o němž jsem byl ve večerních novinách četl, že je útočištěm před deštěm. (Také písecký tunel byl útočištěm zmoklé promenády). (Weiner 1998: 275)

Als wir in den Tunnel einfuhren [...] überkam mich das starke Gefühl, das alles irgendwann schon einmal gesehen zu haben. Und ich konnte, als hätte sie längst in mir bereitgestanden, diese Erinnerung auch gleich dingfest machen: der Tunnel, das war der langgezogene Tunnel vom Píseker Park zur Heyduk-Straße, nicht in Reinkultur allerdings, sondern [...] vermischt mit dem Rathausvestibül von Arles, über das ich mal gelesen hatte, es sei ein Zufluchtsort vor dem Regen. (Auch der Tunnel in Písek war Zufluchtsort für regennasse Promenaden). (Weiner 1987: 83)

Männer, zweitens ist das Gesicht nicht mehr selbstverständlicher Ausdruck der Persönlichkeit, was typisch für die Literatur der Zeit ist. Drittens überträgt sich die Figur auf die Sprache, die die Botschaft und skizzierten Bilder der Erzählung erst formt und dann löscht. (Jirsa 2016: 45) Gilles Deleuze hat darauf hingewiesen, dass es eine enge Verbindung zwischen *Gesichtlichkeit* und *Geschlechtlichkeit* gibt, die es zu dekonstruieren gelte. Zwar steht die Frage bei der Geschlechtlichkeit im Doppelroman nicht im Fokus, allerdings lassen sich durchaus Bezüge herstellen zwischen Weiners Destruktion der modernen Persönlichkeit und Deleuzes Plädoyer für eine Destruktion von Gesichtlichkeit. (Deleuze 1993, v. a. das Kapitel 1730 – *Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden*)

Hier vermischen sich Weiner biographische Eindrücke aus Frankreich und Tschechien.¹⁰⁵ In der Nennung seines Geburtsorts Písek scheint kurz die Möglichkeit der Heimat als Zufluchtsort (Patočka 1992: 86) auf. Als sich der Protagonist vom Zentrum an die Pariser Peripherie begibt, entsteht die Möglichkeit, so etwas wie Heimat zu assoziieren. Diese Möglichkeit ist allerdings fragil. Denn die Heimat ist nicht nur Zufluchtsort, sondern auch Narbe (Weiner 1998: 276).

Nach der Ausfahrt aus dem Tunnel betritt der Protagonist einen weiteren Schwellenraum mit utopischem Potential. Er gelangt durch ein Tor auf eine Straße. Sie steigt im Kontrast zu ihrer Umgebung „auffällig steil“ (Weiner 1987: 85) [„nápadně stou-pající“ (Weiner 1998: 277)] an. Beim Protagonisten entsteht daher der Eindruck, „als höbe die Straße von der Erde ab, um ihr eigenes Steigungsdasein zu führen“ (Weiner 1987: 85) [„jako by se silnice od země odlučovala“ (Weiner 1998: 277)]. Die sich abhebende Straße besitzt eine utopisch-überirdische Dimension. Dadurch suggeriert sie dem Protagonisten, dass es eine Möglichkeit einer anderen Form der Existenz geben könne, was der Hinweis auf eine *eigene Daseinsform* anzeigt. Der Protagonist spricht dem Traum einen Wahrheitswert („Zone der Wahrheit“ (Weiner 1987: 86) [„pásmem pravdy“ (Weiner 1998: 278)]) und damit auch einen Wirklichkeitswert zu. Der Traum deutet eine höhere, transzendente Wirklichkeit an.¹⁰⁶ Die Ahnung eines anderen Daseins bleibt aber eine Momentaufnahme und der Protagonist steigt am Ende in die unterirdische Metro ab, anstelle zu dem überirdischen Ort hinauf zu fahren. Die Überwindung von Entfremdung und Theatralisierung gelingt nur temporär, am Ende bleiben Verzweiflung und Dunkelheit. Aus dem Fegefeuer führt kein Weg ins Paradies, sondern nur zurück in die Hölle, um auf eine hilfreiche Unterscheidung František X. Šalda zurückzugreifen. (Šalda 1993: 159)

105 Es gibt insgesamt drei Tunnel-Sequenzen im Prosa-Werk, von denen zwei mit Weiners Heimatstadt Písek verknüpft sind, die vorliegende sowie eine zweite in *Long is the Way to Tipperary*, vgl. hierzu Weiner 1998: 113. Vgl. zudem komparatistisch zur Funktion des Tunnelraums als Heimatmarker bei Hodrová, Linhartová und Weiner Hartmann 2018.

106 Dies lässt sich mit einer These von Peter Zajac in Verbindung bringen, für den „der Traum [bei Weiner, Anmerkung I. H.] den epiphanischen Charakter des mystischen Aufblitzens“ (Zajac 2008: 203) besitzt, was Weiners Traumverständnis auch vom psychoanalytisch geprägten Surrealismus unterscheidet.

3.4 Weiner neu (ge)sehen

Am Ende des Doppelromans, das gleichzeitig auch das Ende von Richard Weiners literarischem Schaffen ist, verbleibt der Protagonist im offenen Raum. Die ohnehin kaum rekonstruierbare Handlung gelangt an kein Ziel, es gibt keine Lösung der Konflikte, kein Ziel, an das der Protagonist gelangt ist. Im Frühwerk gibt es noch dramatische Bögen, die die Rekonstruktion von Sujets erlauben, so zum Beispiel in der Erzählung *Uhranuté město*, die mit dem Verschwinden des Fremden und der Rückkehr in den *status quo* endet. Eine solche Idee des Abgeschlossenen ist im Spätwerk nicht mehr vertreten.

Das Ende des Doppelromans ist nichtsdestotrotz in einem doppelten Sinne programmatisch: Erstens im Sinne einer zeitgenössischen Krise des Endes in der Avantgarde, die „die Idee eines Endes als sinnstiftende[m] Schlusspunkt“ (Obermayr 2007: 358) grundsätzlich infrage stellt.¹⁰⁷ Zweitens unterstreicht das offene Ende des Doppelromans die Idee des Unterwegs-Sein, eines ewigen Pilgerns, das nie an ein Ende gelangen kann. Marie Langerová hat im Anschluss an Gustav Winter Weiner als „Ahasver von Montparnasse“ (Langerová 2000: 11) bezeichnet und die Sagenfigur des ewigen Juden mit Weiners Biographie in Verbindung gebracht, die ein widersprüchliches Verhältnis zwischen Nation und Heimat prägt. Betrachtet man eine Vielzahl der hier untersuchten Erzählungen, von *Uhranuté město*, über *Loučení s všerejškem* bis zu *Kostajnik*, dann gewinnt man den Eindruck, dass die Protagonisten immer dann bei sich sind, wenn sie unterwegs sind und immer dann in eine Krise geraten, sobald sie festen Boden unter den Füßen spüren. Weiners Helden sind Suchende, Pilgergestalten in einer säkularen Welt, die die Hoffnung auf die Erkenntnis eines Überweltlichen noch nicht aufgegeben haben.

Trotz dieses Suchens gelangt das Schreiben schlussendlich an ein Ende. Der letzte Satz des Romans lautet: „Der Tag blendet durch steinernes Wirklichsein“ (Weiner 1987: 284) [„Den oslňoval kamennou opravdovostí“ (Weiner 1998: 439)]. Wie lässt er sich lesen? Zunächst einmal ist es ein hoffnungsvolles Ende. Weiners Werk hält viele Nachtsequenzen bereit, vor allem schwere Träume, die die Protagonisten, so

107 Brigitte Obermayr beleuchtet die Krise an modernen Texten und spricht von zwei radikalen Typen von Zeitorientierung, die im 20. Jahrhundert aufeinandertreffen und die traditionelle Narration von Anfang und Ende aufbrechen. Zum einen sind das u. a. die Symbolisten mit der dekadenten Hoffnung auf die Apokalypse und zum anderen die *Budetljane/Zukünftler*, die der Apokalypse ihr Ende prophezeien und sich auf die Zukunft orientieren. (Obermayr 2007: 55)

zum Beispiel in *Kostajnik* oder auch zu Beginn des zweiten Teils des Romans, verunsichern und quälen. Am Ende des Werks steht aber der Tag, nicht die Nacht. Und der Tag zeigt die Wirklichkeit. Und zwar keine Wirklichkeit in einem schwachen Sinne, wofür im Tschechischen der Begriff *skutečnost* stünde, sondern Wirklichkeit in einem starken Sinne, wofür das Wort *opravdovost* steht, was im Deutschen durch das Substantiv *Wirklichsein* treffend übersetzt ist.

Die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Wirklichsein ist eine grundlegende Differenz in Weiners Denken. Auf der einen Seite steht die bloße Wirklichkeit, die alltägliche Wahrnehmung, auf der anderen Seite das aufgewertete Wirklichsein, eine tiefere, ent-automatisierte Sicht auf die Wirklichkeit. Das Wirklichsein besitzt eine ontologische Qualität und lässt sich nur durch ein Neues Sehen erfassen. Trotzdem bleibt ein Restzweifel – denn das Verb *blenden/oslňoval* lässt offen, ob das Wirklichsein nur so hell scheint, dass es blendet, oder ob es eine Illusion bleibt.

Mit dem Stichwort des Neuen Sehens sind wir schließlich inmitten der Programmatik der Avantgarde angelangt. Das Neu-Sehen der Wirklichkeit spielt insbesondere im Doppelroman eine entscheidende Rolle. Sein Protagonist ist ein obsessiver Seher, dem es sogar gelingt unsichtbare Dinge wie Namen optisch zu erfassen. (ebd.: 299) In ähnlicher Form wurde das Neue Sehen in der Analyse von *Rovnováha* verfolgt und als transzendentes Sehen bezeichnet, als raumübergreifende Praxis, die in der Lage ist, von der trostlosen Gegenwart räumlich und zeitlich zu abstrahieren. Das Neue Sehen am Ende des Doppelromans wird adjektivisch konkretisiert. Es ist das Erfassen eines *steinernen/kamennou* Wirklichseins. Das steinerne Sein lässt sich zunächst als Widerlegung der eben entwickelten emphatischen Lesart des Wirklichseins lesen. Denn das Steinerne ist tot, nicht lebendig, anorganisch und deshalb unmenschlich. Aber es lässt sich auch anders lesen. In einer seiner berühmtesten Formulierungen im Aufsatz *Iskusstvo kak priem* (1916, *Kunst als Verfahren*) formuliert Viktor Šklovskij die Aussage, die Aufgabe der Kunst bestünde darin, den „Stein [wieder] steinern zu machen“ (Šklovskij 1969: 15). Dabei geht es um eine neue Form der Weltwahrnehmung, um ein neues Fühlen der Wirklichkeit durch Literatur, das nur über den Weg der Verfremdung erreicht werden kann.

Diesen Weg beschreitet Weiner, dessen Œuvre die Entautomatisierung der Wahrnehmung verfolgt. Der transformatorischen Kraft der künstlerischen Wahrnehmung wurde ein Kapitel gewidmet und sie ist auch im Spätwerk noch lebendig. Noch besteht die Möglichkeit zu einer Revolution, aber die Revolution, die Weiner im Sinn hat, ist keine politische, sondern eine ästhetische. Es geht um die Entwick-

lung eines neuen Verhältnisses des Ich zu sich selbst, nicht um die Entwicklung neuer gesellschaftlicher Verhältnisse. Der ästhetische Kern der Desautomatisierung bei Weiner zeigt sich bei einem Blick auf seine Verfahren. Zentral sind, wie andere bereits herausgearbeitet haben, die metapoetischen Selbstreflexionen der Erzähler, die Entwicklung einer alternativen Schriftbildlichkeit, der Verzicht auf klassische Sujetstrukturen, die Verwendung einer Sprache voller Archaismen und Neologismen, die sich von der Sprache des Alltags maximal unterscheidet.¹⁰⁸ Eine solche Sprache lässt eine charakteristische Färbung erkennen, die Weiner zwangsläufig zu einem Einzelgänger macht. Weiner ist nicht *unverständlich*¹⁰⁹, wie häufig behauptet, sondern *unverstanden*. Dieses Nicht-Verstanden-Werden führt zu Schuldkomplexen, von denen die meisten Protagonisten Weiners, man denke etwa an *Hlas v telefonu*, *Kostajnik* oder an den Doppelroman, besessen sind. Diese Schuld ist insofern zwangsläufig, dass ein solch existentielles Suchen, wie es die Charaktere Weiners auszeichnet, immer in einem Konflikt mit der Gesellschaft und dem Publikum enden muss.

Und der Raum? Weiner lebte seine gesamte Schaffenszeit über im Exil und die Erfahrung von Heimatverlust und Entortung prägt sein Werk. Hierauf hat die Sekundärliteratur wiederholt hingewiesen. Worauf es mir in meiner Analyse ankam, war, darauf hinzuweisen, dass sich Weiners Raumpoetik nicht in der Dialektik von Heimat und Fremde erschöpft. Vielmehr steht im Zentrum seiner Raumästhetik die Hoffnung, ästhetische Raumqualitäten herauszupräparieren, die auf die Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit verweisen. Solche Schneisen in eine andere Welt schlagen fast alle seiner Protagonisten, sei es im gehenden Erschließen bislang leerer Zentren (*Uhranuté město*), sei es im Bespielen künstlerischer Räume wie dem Theater oder

108 Weiner ist ein Autor mit eigenem Idiom. Seine archaischen grammatikalischen Formen und Archaismen sind Langerová zufolge der Situation des Inseltums seiner Muttersprache geschuldet, d. h. eines isolierten Tschechischs inmitten seiner französischsprachigen Umgebung, siehe Langerová 2014: 215.

109 Vgl. Chalupecký 1965: 15 f. Alfred Thomas reagiert auf Chalupecký und konstatiert, dass Weiners Poetik über eine absolute Forderung nach bedeutungslosen Wörtern hinausgehe und zu polyvalenten Wörtern übergehe, die ein Maximum an Bedeutungsoptionen auf semantischer (und phonetischer) Ebene böten. Thomas sieht darin eine Fragmentierung eines einheitlichen Diskurses, der einer monistischen, moralisch eindeutigen Wahrheit untergeordnet ist, siehe Thomas 1995. Stolz-Hladká folgt Thomas' These von der semantischen Ambiguität Weiners. Für sie ist Weiners Sprachkonzept vielfältig: Neben dem spielerischen und kreativen Ansatz des linguistischen Erfinders verstehe Weiner die Sprache als Mittel zur Selbstkonstitution und Selbstentdeckung des Sprechenden, Lesenden und Schreibenden Subjekts. (Stolz-Hladká 2004: 141)

dem Zirkus (*Rovnováha, Hra doopravdy*), sei es im Gang in die Natur (*Valná hromada, Loučení s včerejškem*).

Die dabei entwickelten Qualitäten haben meist eine metaphysische Tönung, sie können auf das Nichts ebenso verweisen wie auf die kurz aufblitzende Möglichkeit allumfassender Harmonie, wie man sie in den Schwellenräumen des Doppelromans beobachten kann. Sie müssen dabei ästhetisch und performativ errungen werden. Im Raum liegen sensuale Qualitäten verborgen, die sowohl synästhetisch aktiviert werden können als auch performativ, durch das Gehen und Schreiten ins Offene hinein. Der existentielle Ernst, der hinter den spielerischen Raumkonfigurationen lauert, ist dabei typisch für Weiner. Kein Raum ist einfach nur Schauplatz der Handlung, kein Raum ist bloße ästhetische Spiegelung oder Verdopplung des Seelenzustands der Protagonisten. Stattdessen herrscht in Weiners Prosa ein spatiales *a priori*, ein Primat des Raumes, dessen Qualitäten erst die Möglichkeit einer anderen Form der Wahrnehmung und des Seins eröffnen.

4

Der Fluchtpunkt des
Schreibens – Věra
Linhartová's Raumpoetik
der Transzendenz

In Věra Linhartová's (*1938) *Račí kánon na běsovské téma* (1964, *Krebskanon über ein Dämonenthema*) legt der Erzähler Rechenschaft über seine literarischen Vorbilder ab. Er nennt Giacomo Casanova, Fëdor Dostoevskij, Stendhal – und Richard Weiner: „Weiner [...], den ich nicht eher gelesen habe, bis mir jemand sagte: Aber den kennst Du doch, Du schreibst ihn ja wortwörtlich ab“ (Linhartová 1971: 73) [„Weiner, kterého jsem nikdy nepřečetl dřív, než mi někdo řekl: Ale toho přece znáš, vždyť ho opisuješ doslova“ (Linhartová 1993b: 68)]. Weiner gilt als literarischer Seelenverwandter, der Linhartová's Schreiben stark beeinflusst, was sie auch in Interviews explizit bekannt hat. (Bollina Monies de Oca 1970)¹¹⁰

Ausgehend von diesem intertextuellen Verweis stellt sich die Frage, wie sich die von Weiner exemplarisch verkörperte moderne Raumpoetik im Angesicht ihrer neo-avantgardistischen Wiederaneignung ab Mitte der 1950er Jahre verschiebt.¹¹¹ Dies soll in der Folge am Beispiel Linhartová's exemplarisch untersucht werden.

Entwicklungen und Einflüsse

Die Autorin, Essayistin und promovierte Kunsthistorikerin beginnt Ende der 1950er Jahre ihr literarisches Schaffen, das sich zwischen den offiziellen Positionen des Kultur- und Wissenschaftsbetriebs und der inoffiziellen Alternativkultur bewegt. Im Tauwetter koexistieren, berühren und überlappen sich diese unterschiedlichen Kulturen kurzweilig. Von dieser Entwicklung profitiert die Autorin in mehrerlei Hinsicht: Durch Lockerungen der Zensur können ihre Prosawerke *Prostor k rozlišení*

110 Linhartová's Beziehung zu Weiner geht über das Literarische hinaus. Als Herausgeberin und Kommentatorin erfüllt sie eine zentrale Scharnierfunktion für die Wiederentdeckung seines Werks in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So war sie entscheidend an der Neuedition von Weiners Doppelroman *Hra doopravdy* (1964, 2. Aufl. 1967) beteiligt. In ihrem Nachwort stellt sie die im Nachlass erhaltenen handschriftlichen Varianten der beiden Romanteile vor, zitiert reichlich aus der privaten Korrespondenz Weiners und kommentiert mit nahezu mathematischer Präzision die Raumpoetik des Romans, wodurch sie neue Perspektiven auf das Werk Weiners eröffnet.

111 Selbstverständlich ist diese Genealogie unvollständig, gab es doch wichtige Autoren und Autorinnen, die auch in den 1930ern und 40er Jahren das modernistische Programm weiterführten, so z. B. Milada Součková. (Rothmeier 2006: 351) Für Jan Matonoha ist das Werk Linhartová's neben dem Součková's einer der auffälligsten Fälle anti-illusorischen und anti-mimetischen Schreibens, das die Möglichkeiten und Grenzen der Erkenntnis und des Denkens in der Sprache untersucht, siehe Matonoha 2009: 197. Häufig werden ihre Texte aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrades auch mit denen Milan Nápravníks verglichen.

(1964, *Geschichten ohne Zusammenhang*), *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*¹¹² (1964, *Mehrstimmige Zerstreung*), *Rozprava o zdviži* (1965, *Diskurs über den Lift*), *Přestořeč* (1966, [*Dennochrede*]) und *Dům Daleko* (1968, *Haus weit*) erscheinen.¹¹³ Zugleich ist sie als Kuratorin in der Areš-Galerie in Hluboká nad Vltavou eine wichtige Stimme des Kunstdiskurses.¹¹⁴

Die bildende Kunst ist für ihr Werk und ihre literarische Raumkonzeption von außerordentlicher Bedeutung. Intermediale Inspirationen gehen vor allem von Josef Šíma (1891–1971), Mikuláš Medek (1926–1974), Antoni Tàpies (1923–2012) und Adriana Šimotová (1926–2014) aus. Sie alle brechen mit dem klassischen (dreidimensionalen) Raum: Der Raum ist abstrahiert, perspektivisch verzerrt, seine Umrisse überschneiden einander oder sind gänzlich aufgehoben, die Objekte im Raum sind daher zugleich vor- und hintereinander – diese mitunter transzendentalen Meditationen werden vor allem für den literarischen Raum im Frühwerk Linhartová konstitutiv.

Nach der sowjetischen Invasion 1968 emigriert sie, wie viele Intellektuelle, Künstler und Autoren, nach Frankreich. In französischer Sprache erscheinen schließlich

112 Die deutsche Übersetzung wählt als Titel für den Sammelband die Erzählung *Vícehlasé rozptýlení*. Dadurch wird jedoch die besondere Relevanz verfehlt, die das Dazwischen, der Zwischenraum, eben das *Mezi(průzkum)* für Linhartová's Schaffen hat. Der Zwischenraum, der dem modernen, destabilisierten Ich eine Verortung ermöglicht, indem es Erkundungen (průzkum) vornehmen kann, um die Möglichkeiten seiner Existenz zu erproben. Es scheint, als bräuchte Linhartová's Ich für seine Selbstbestimmung gerade diese Transitivität, dieses Dazwischen-Stehen, dieses Dazwischen-Sein, das sich auch textuell überträgt. Linhartová's Texte verstehen sich als Zwischenraum der Begegnung mit fremden Texten, insbesondere mit Weiners Texten. Für diese Anmerkung danke ich Josef Vojvodík.

113 Ihr letztes tschechischsprachiges Prosawerk *Chiméra neboli průřez cibulí* (1993, *Chimäre, oder der Querschnitt durch die Zwiebel*) kann hingegen erst nach der *Samtenen Revolution* erscheinen. Linhartová verfasst außerdem in der Zeitperiode die drei Gedichtzyklen *Nastolení krále* (1965, [*Die Inthronisierung des Königs*]), *Dům pro mé lásky* (1968, [*Haus für meine Lieben*]), *Ianus tři tváře* (1969, [*Janus drei Gesichter*]) die teilweise publiziert wurden, aber auch im Samizdat kursieren, bis sie 1993 und in jüngster Ausgabe 2014 auf dem tschechischen Buchmarkt erschienen. (Linhartová 2014: 133)

114 Linhartová arbeitet von 1962–66 in der Galerie. Das Potenzial politisch-ästhetischer Widerständigkeit ihrer Ausstellungen, Ausstellungstexte sowie Artikel in *Tvář* zog nach kurzer Zeit die Aufmerksamkeit der Staatssicherheit auf sie. Auch wenn es Linhartová weniger um politische Kritik als um die Freiheit der Kunst ging, wurde der Galerie die Entlassung ihrer Kuratorin nahegelegt. (Kosatík 2006: 246)

die Werke *Twor* (1974, *Twor*¹¹⁵), *Intervalles* (1981, *Zwischenzeiten*), *Portraits carnivores* (1982, *Zehrbilder*) und *Les Cascades* (1989, *Kaskaden*). Ihr letztes belletristisches Werk ist *Mes oubliettes* (1996, [*Meine Kerker*]), seitdem gilt ihr Prosawerk als abgeschlossen. Die Autorin lebt heute zurückgezogen in Paris und arbeitet als Übersetzerin und Orientalistin.¹¹⁶ 2010 erschien die Essay- und Aufsatzsammlung *Soustředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002* (2010, [*Konzentrische Kreise. Artikel und Studien aus den Jahren 1962–2002*]), die in gebündelter Form Zeugnis über ihre vielfältigen Forschungsinteressen ablegt und die intime Kenntnis raumtheoretischer Diskurse belegt, was auch bei der Untersuchung ihrer literarischen Räume berücksichtigt werden muss.¹¹⁷

Die Polaritäten von Geschlossenheit und Offenheit, Hier und Dort, Außen- und Innenwelt sind räumliche Kategorien ihres Frühwerks, die vor allem an das Raumentdenken Patočkas anknüpfen.¹¹⁸ Im französischsprachigen Spätwerk ist ein Wandel der theoretischen Bezüge auszumachen. Die zentrale Stellung der Reise als prädestinierte Seinsweise sowie die zunehmenden Denkfiguren der Deterritorialisierung verweisen auf die französische postmoderne Debatte der 1980er Jahre und vor allem auf das Konzept der Nomadologie, das Gilles Deleuze und Félix Guattari eingeführt

115 Es existiert nur ein kleiner Auszug in deutscher Übersetzung durch Elma Tophoven. Der Auszug wurde noch vor der eigentlich französischen Ausgabe im Jahr 1973 publiziert. (Linhartová 1973) In einigen Fällen erschienen die deutschen Übersetzungen noch vor der eigentlichen Publikation des französischen Originals verlegt wurden. Eine Auswahl ihrer tschechischsprachigen Prosa erschien in Editionen des *Literarischen Colloquiums Berlin*, z. B. *Chiméra neboli Průřez cibulí*.

116 Anfragen für Lesungen und Lesereisen in Tschechien lehnte die Autorin in der Regel ab. Das letzte Interview konnte nur auf persönliche Vermittlung Václav Havels 2010 in Paris entstehen. Das Interview führte sie mit dem Prager Literaturwissenschaftler Martin C. Putna. Es wurde im Rahmen des Projekts *Spring with 36ers* in der Václav Havel Bibliothek in Prag am 21.4.2010 präsentiert. Linhartová's Übersetzungen aus dem Japanischen ins Tschechische erscheinen hingegen weiterhin, siehe u. a. Linhartová 2018.

117 Für die Essaysammlung erhielt sie 2010 den *F. X. Šalda Preis* sowie den Tom Stoppard Preis.

118 Darauf verweist Jan Wollner in seiner Studie *Prostor k rozlišení*. Wollner zufolge rezipierte Linhartová Patočkas Raumauffassung auf Vermittlung des Kunsthistorikers Václav Richters (Linhartová besuchte die Seminare Richters) hin, der mit Patočka korrespondierte. Parallelen zwischen Linhartová und Patočka sieht Wollner v. a. in ihrem Werk *Prostor k rozlišení*, das die Idee des absoluten Raumes durch ein komplexes Netzwerk miteinander verbundener Beziehungen ersetzt. Weiterhin argumentiert Wollner, dass sich Linhartová nicht nur Patočkas Raumkonzeption nähert, sondern sogar dieselbe Terminologie verwendet. Wollner resümiert, dass Linhartová Patočkas programmatischen Text *Prostor a jeho problematika* (*Der Raum und seine Problematik*) gekannt haben müsse, siehe Wollner 2013: 23 f.

haben. Ein weiterer Fokus liegt auf der ostasiatischen Philosophie, insbesondere auf der japanischen Kosmogonie, sowie der dortigen Tradition des Pilgertums, die leitend für einige ihrer Protagonisten ist.

Ebenso wie die theoretischen Bezüge wandeln sich die Gruppenzugehörigkeiten der Autorin. Zunächst vornehmlich im Umkreis der surrealistischen Gruppierung¹¹⁹ in Prag sowie der *Šestatřicátníci* ([*Sechsenddreißiger*]) anzutreffen, distanziert sich die Autorin Mitte der 1960er Jahre (Glanc 2011: 7) und wird in der Folge fast zur literarischen Einsiedlerin. (Richterová 1991: 13) Zeitgleich avanciert Linhartová mit ihren künstlerisch anspruchsvollen Texten zum Wunderkind der intellektuellen Kunst- und Literaturszene. (Karfík 1998: 1, Chvatík 1992: 225) Ihre Prosa hat aber nicht nur die tschechische Literatur der 1960er Jahre entscheidend mitbestimmt, sondern bildet auch eine Brücke zur Postmoderne, die bereits im Sozialismus ihren Ausgang nimmt, wie Raoul Eshelman am Beispiel Linhartová's (und Bohumil Hrabals) gezeigt hat. (Eshelman 2000)

Sucht man nach zeitgenössischen Parallelen zu ihrem und Einflüssen auf ihr Schaffen, so fallen zunächst die intertextuellen und intermedialen Einflüsse des französischen *Nouveau roman* auf.¹²⁰ Inspiriert vom Schaffen Samuel Becketts entwickelte sich in Frankreich Mitte der 1950er Jahre eine neue Form des Erzählens, die sich, in enger Auseinandersetzung mit dem theoretischen Diskurs rund um die Zeitschrift *Tel Quel*, der Erneuerung des Romans verschrieb. (Wehle 1970: 10 ff.) Schriftsteller wie Alain Robbe-Grillet, Claude Simon und Schriftstellerinnen wie Nathalie Sarraute prägten mit ihren Erzählexperimenten bis in die 1960er Jahre hinein die französische Literaturlandschaft und strahlten auch ins Ausland ab. Kennzeichnend für den *Nouveau roman* ist ein Grundgefühl der Isolierung, Vereinzelung und Einsamkeit, der Bruch mit chronologischen Zeitverständnissen, die Ersetzung einer Handlung durch die Präsentation einzelner, häufig unzusammenhängender Situationen, die Aufgabe einer auktorialen zugunsten einer radikal subjektivierten Erzählhaltung, ein hoher Grad an (Selbst)Reflexivität, eine stärker von musikalischen Assoziationsprinzipien als von traditionellen Sinn- und Kohärenzerwartungen geprägte Sprache sowie die

119 Anja Tippner vertritt die Meinung, dass Linhartová's Texte aufgrund einer zu engen Definition des Surrealismus meist außerhalb des surrealistischen Kontextes gelesen werden. (Tippner 2009: 192)

120 In der Forschungsliteratur wird die Analogie zwischen den *nouveaux romanciers*, wie Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute und Linhartová zumeist nur knapp konstatiert. (Pytlík 1969: 161, Galmiche 2003/2004: 222 f., Hodrová 2006: 101, Kořnarová 2019: 154 f.)

Reduktion der erzählten Welt. (ebd.: 259–266) All diese Merkmale finden sich auch im Schaffen Linhartová's, die aufgrund ihrer intimen Kenntnis der französischen Kultur mit den dortigen Entwicklungen bestens vertraut war. Eine weitere Inspirationsquelle ist die filmische *Nouvelle vague*. Die Ausstellung *Loni v Marienbadu. Film jako umění*, die 2016 im Prager Rudolfinum zu sehen war und eine Audioaufnahme von Linhartová präsentiert, in der sie Auszüge aus *Dům daleko* wiedergibt, belegt die inspirative Wirkung, die von diesem Klassiker des französischen Films, zu dem Alain Robbe-Grillet die Vorlage verfasste, auf Linhartová ausging.¹²¹

In meiner Studie widme ich mich der tschechischsprachigen Prosa Linhartová's. Eine untergeordnete Rolle spielt ihr umfangreiches lyrisches, publizistisches und theoretisches Werk, das an einigen Stellen ergänzend hinzugezogen wird, allerdings nicht systematisch ausgewertet wird. Im Fokus stehen Erzählungen aus ihrem Frühwerk, das mit ihrer Emigration nach Paris 1968 einen Abschluss findet. Die später entstandenen, französischsprachigen Werke fasse ich im Kapitel 4.3 in ihren thematischen Grundzügen zusammen, eine detaillierte Analyse hingegen wäre Gegenstand einer eigenen Studie. Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptkapitel, die die zwei wichtigsten Modi der Raumpoetik Linhartová's umspannen, 1) die Suche nach einem transzendenten Fluchtpunkt innerhalb einer statischen Raumordnung, wie sie prägnant in den Erzählungen *Cesta do hor*, *Pokoj* und *Dům daleko* vertreten ist, und 2) der Entwurf archetypischer literarischer Weltmodelle, zu denen die Protagonisten in Pilger- und Reiseerzählungen in ein Verhältnis gesetzt werden und die eindrücklich in den Texten *Račí kánon na běsovské téma*, *Chiméra neboli Průřez cibulí* und *Co nejmíc šedé* beschrieben sind.

Meine Studie ist konzeptuell breit angelegt. Die bisherige Forschungsliteratur nimmt sich dem Raum bei Linhartová vorzugsweise anhand von Analysen einzelner Erzählungen, Gedichte¹²² oder Raumphänomene (die Mauer, das Haus, das Zimmer (Langerová 1998: 73–87, Goldschweer 2000) an. Die Verknüpfung von Körper und Raum ist der Schwerpunkt der Analysen von Zuzana Stolz-Hladká. (Stolz-

121 Kennzeichnend für die Raumästhetik des Films ist die Weite der Innenräume und Parkanlagen. Der Raum ist so als Erfahrung der Distanz zu verstehen, die sich auch auf die Beziehung der Personen auswirkt. Ähnliches gilt für die Raumästhetik in Linhartová's *Dům daleko*. (siehe hierfür Kapitel 4.1.3)

122 Stellvertretend sei hier auf Veronika Košnarová verwiesen, die eine komparatistische Raumanalyse des Prosawerks *Dům daleko* und des Gedichtsbandes *Ianus tří tváří* vorgelegt hat und auf Einflüsse anderer Autoren, v. a. Weiners und Blanchots sowie der bildenden Kunst, aufmerksam gemacht hat. (Košnarová 2008, 2010)

Hladká 1998) Das Wort-Raum-Konzept wird ihr zufolge vor dem Hintergrund der „körperproduzierende[n] Kraft des Wortes“ [„tělotvorn[á] moc slova“ (Linhartová 1993b: 338)], wie es in *Přestořec* heißt, auf ein Wort-Körper-Konzept erweitert.¹²³ Sie verweist außerdem auf die intertextuelle Prägung der Prosa Linhartová's (Stolz-Hladká 2000, siehe auch Chvatík 1988: 56–63), deren Bedeutung für den literarischen Raum jedoch bislang nicht systematisch behandelt wurde.

Linhartová's Raumpoetik

Die Erzählungen Linhartová's sind kurzen Umfangs und stark untergliedert.¹²⁴ Die einzelnen Passagen innerhalb der Erzählungen verfügen meistens über eine strukturelle Eigenständigkeit, worin sich laut Peter Bürger die typisch avantgardistische Konzeption eines nicht-organischen Kunstwerks mit mehreren Sinnebenen zeigt. (Bürger 1974: 95–97) Die Handlung ist oft nur schwerlich nachzuvollziehen, was auch daran liegt, dass die Erzähler im Text ihre Perspektive oder ihr Geschlecht ändern.¹²⁵ Die Texte sind zudem häufig dialogisch strukturiert.¹²⁶ Durch das Fehlen

-
- 123 Der Körper in Linhartová's Texten wird zudem als Beispiel für einen geschlechtsspezifischen Verhandlungsraum für eine weibliche, politische Dissidenz angeführt. (Thoma 2001: 203) Beim Zusammendenken von politischer Dissidenz und Linhartová, die Thomas suggeriert, ist allerdings Vorsicht geboten. Trotz der (intellektuellen) Nähe zu Václav Havel und Patočka hat Linhartová nicht die Charta 77 unterzeichnet.
- 124 Über modernistische Einflüsse hinaus gibt es im französischen Kontext wichtige Vorläufer solcher Kurzformen zwischen Poetik und Prosa, hinzuweisen ist v. a. auf Charles Baudelaires *Petits poèmes en prose* (1869, *Pariser Spleen*).
- 125 Die Sekundärliteratur weist darauf hin, dass das grammatikalische Geschlecht des Erzählers bei Linhartová wandelbar und fast immer männlich ist. (Richterová 1991, Stolz-Hladká 1997, Křivanová 2012) Martin C. Putna verortet Linhartová's vorwiegend männlichen Erzähler im homosexuellen Kanon der tschechischen Literatur. (Putna 2013: 159)
- 126 Alena Přibáňová untersucht die verschiedenen Funktionen des Lesers in ausgewählten Erzählungen Linhartová's der 1960er Jahre. Dabei geht sie davon aus, dass die Transformation der Erzähltechnik in Abhängigkeit zur Kontaktaufnahme zum Leser steht. In ihren frühen Arbeiten wird der Leser als Zuschauer projiziert, der erwartet, dass der Erzähler ihn unterhält. Später verwandelt er sich in einen aktiven Gegner, der die literarischen Bemühungen des Erzählers durch seine konventionelle Wahrnehmungsweise zerstört. Schließlich wird der Leser in den späteren Arbeiten ein Teilnehmer am Prozess der Textproduktion – der Erzähler hört auf, ihn zu führen, der Leser soll seine eigene Vorstellungskraft einsetzen, um den Text für sich selbst zu entwickeln. (Přibáňová 1997, vgl. hierzu auch Češka 2010: 199) Linhartová's Raumpoetik kann als Versuch, die Kluft zwischen der subjektiven und der objektiven Welt mittels Kunst und Literatur zu überbrücken, gelesen werden. Die extreme Subjektivität der Texte erzeugt eine Hermetik, die zur herausfordernden Erfahrung für den Leser wird.

von Schlüsselinformationen, wie zum Beispiel von Zeit- und Ortsangaben, von Einsichten in die Psychologie der Figuren, durch Leer- und Unbestimmtheitsstellen in der Handlungsführung ist der Zugang zum Text deshalb häufig verschlossen.

Der hermetische Eindruck der Texte wird durch deren poetisierte Sprache und das Spiel mit Lauteindrücken¹²⁷ verstärkt. Linhartová reichert die tschechische Sprache durch Wörter oder ganze Phrasen aus anderen Sprachen (vorzugsweise aus der italienischen, französischen, englischen und deutschen) an. Hinzu kommt, dass sie durch semantische Umprägungen und Neologismen neue, abstrakte sprachliche Bilder und Kontexte entstehen lässt, was vor allem in *Dům daleko* zu beobachten ist. Syntaktisch fallen die vielen elliptischen Konstruktionen ins Auge sowie ihr Spiel mit Schriftbildlichkeit (vor allem in *Ubývání hlásky ‚m‘*), in dem das Schriftbild selbst zum Teil des Raums wird. Die Vorstellung von Sprache baut oftmals auf räumlichen Konzepten auf. Sie verbindet so nicht nur zwei der Schlüsselthemen ihrer Texte – Sprache¹²⁸ und Raum –, sondern entfaltet auf diese Weise auch ihre Auffassung sprachlicher Autarkie. (Stolz-Hladká 1998: 397, 419)

Auf der figuralen Ebene handelt es sich oft um Lebensgeschichte von Einzelgängern. Auf die nähere Beschreibung der zumeist wenigen Protagonisten wird größtenteils verzichtet.

Ebenso wie die Figuren bleibt der Raum unscharf und wird auf wenige Attribute reduziert. Er gewinnt dadurch aber auch eine spezifische Qualität, er repräsentiert eine primäre Ebene, die dem Geschehen und dem Verhalten der Figuren immer schon vorausgeht. Die Figuren befinden sich in Konstellationen, die sie nicht kontrollieren können und die sie sich nicht produktiv aneignen können. Es gibt kaum Orte oder Dinge, die in diesen Räumen mit Bedeutung aufgeladen sind, stattdessen werden Grundqualitäten wie Höhe, Weite oder Tiefe zentriert. Diese Reduktion des Raumes auf seine Grundqualitäten lässt sich auch als Akt der Transzendierung lesen,

127 Bspw. „Eulen kreisen, Eulenkreisen, zusammenschweißen“ (Linhartová 1970b:31) [„Sový rej, sovýrej, svírej“ (Linhartová 1968:29)], „Rauschen Rascheln Rausch“ (Linhartová 1970b: 17) [„znamení znavení zmámení“ (Linhartová 1968: 17–18)]. Die Übersetzung reproduziert die melodisch-assoziative Nachbarschaft der Wörter auf Kosten der Bedeutung, die sie im Original haben. Vgl. zur Übersetzung von *Dům daleko* auch Urban 1970.

128 Zahlreiche Erzählungen Linhartová's handeln von der Sprache selbst, von ihren Potentialen, aber auch Einschränkungen. Diese beiden Pole drückt die Autorin in einer der wichtigsten Erzählungen zu diesem Thema – *Protokolová výpověď* (Zu Protokoll) – in den Raummetaphern der Wörter-Brücke und der Wörter-Mauer aus. (Linhartová 1964: 12–13) Vgl. zur ambivalenten Beziehung Linhartová's zur Sprache in ihren Texten Matonoha 2009: 198–203.

als Flucht vor dem grauen sozialistischen Alltag. Im Vergleich zu anderen Werken oder Filmen, in denen kaum konkretisierte Räumlichkeiten als leere Folie für eine verklauulierte, äsopisch operierende Gesellschaftskritik dienen,¹²⁹ finden sich bei Linhartová keine tagesaktuellen Anspielungen. Stattdessen wird die Abstrahierung des Raumes Mittel einer Raumpoetik, die Lyrik und Philosophie nähersteht als Belletristik und Prosa.

4.1 Literatur als Refugienbildung

Die 1960er Jahre sind eine Zeit des Aufbruchs in der tschechischen Literatur. Nach den restriktiven und repressiven stalinistischen Jahren kommt es im Zuge des auch Mitteleuropa ergreifenden Tauwetters zur gesellschaftlichen und künstlerischen Liberalisierung, die sich unter anderem in einer Wiederaneignung des Erbes der Vorkriegsavantgarde äußert. (Tippner 2009: 56)¹³⁰ In diesen Zeitraum fällt auch das Geburtsdatum einer künstlerischen Parallelkultur, die sich der offiziellen Doktrin des Sozialistischen Realismus nicht länger fügt. (Glanc 2017) Und es ist schließlich auch eine Zeit der Öffnung gegenüber neo-avantgardistischen Strömungen im Ausland. (Janoušek 2008: 319, Špirit 2018: 148) All diese Entwicklungen sind für Linhartová von großer Bedeutung, deren stark vom Surrealismus beeinflusstes Schaffen am Schnittpunkt dieser Linien verläuft.

Mit diesem ästhetischen Aufbruch ist auch eine Neubestimmung der Rolle des Künstlers verbunden. Die Zeit gilt als Periode der Rückbesinnung auf das Individuum, dessen persönliches Erleben und Schicksal an Gewicht gewinnt. Deutlich lässt sich

129 Ein zeitgenössisches Beispiel wäre Jan Němec Film *O slavnosti a hostech* (1966, *Vom Fest und den Gästen*), der die Kulisse einer nicht näher bestimmten Waldlandschaft nutzt, um die verhängnisvollen Verhaltensweisen selbstgenügsamer Bürgerlichkeit und politischen Opportunismus in der Tschechoslowakei zu persiflieren. Der Raum ist dabei ebenfalls stark reduziert, allerdings besitzt diese Reduktion keinen Eigenwert, die gesamte Entwicklung des Films ist auf die Figuren konzentriert und stellt insofern ein Gegenbeispiel zu den Texten Linhartová's dar.

130 Neben der Publikation von Texten der Zwischenkriegsavantgarde organisiert Linhartová zusammen mit František Šmejkal 1964 die Ausstellung *Imaginativní malířství 1930–1950* in Hluboka nad Vltavou. Sie zeigt u. a. Werke von Toyen, Štyrský und Mikuláš Mědek, wird jedoch vor der offiziellen Eröffnung verboten und in zensurierter Form und unter anderen Titel für wenige Monate in Prag gezeigt. (Linhartová/Šmejkal 1964) Zwei Jahre später kuratieren die beiden eine weitere Ausstellung, in der sie sich den Werken Toyens und Štyrskýs aus den Jahren 1921–1945 zuwenden. (Chronologie Paris-Prag 1919–1969: 82)

diese Fokussierung in ihren frühen Erzählungen beobachten, die von einer großen Distanz zwischen Individuum und Gesellschaft geprägt sind. Die Werte, Verhaltens- und Kommunikationsweisen der Mehrheitsgesellschaft werden in *Cesta do hor* (*Reise in die Berge*), *Pokoj* (*Das Zimmer*) und *Dům daleko* (*Haus weit*), die in diesem Kapitel im Fokus stehen, distanziert und kritisch beäugt oder gar nicht der Darstellung Wert befinden. Die heterotopischen Räumlichkeiten dieser Erzählungen, wie etwa Klöster, Bibliotheken oder Psychiatrien, repräsentieren Aufenthaltsorte, deren Regelwerk sich maximal von dem der übrigen Gesellschaft unterscheidet. Sie illustrieren die Suche nach Schutzräumen, in denen das Individuum einen neuen Lebenssinn sucht.

Linhartová stellt metaphysische Fragen nach dem großen Ganzen, belässt es in ihren Antworten aber meist bei Andeutungen. Zwar lassen sich Örtlichkeiten erahnen, in denen die Fäden des Lebens schlussendlich zusammenlaufen, aber diese Örtlichkeiten sind meist nicht zugänglich. In *Dům daleko* werden die malerische Metaphorik des Fluchtpunktes und die musikalische Metaphorik der Resonanz bemüht, in *Cesta do hor* wählt der Erzähler die Raumprojektion einer flächenhaften Wirklichkeit, in der sich eine neue *Ordnung* (einer der Schlüsselbegriffe der Erzählung) erahnen lässt, in *Pokoj* deutet die Licht-Metapher das Absolute an. Diese Zielorte sind paradoxer Natur, weil sie erzählerische Erscheinungen eines prinzipiell abwesend bleibenden Anderen sind, mit dem ein Dialog aufgebaut werden soll. Zuweilen kann die Grenze zwischen den hiesigen Dingen und den *Dingen an sich* überschritten werden, ein dauerhafter Aufenthalt jenseits der Grenze bleibt allerdings prekär.

Die titelgebende Bildung ist dabei in allen Fällen nicht nur ein Akt künstlerischer Imagination, sondern zeigt sich auch in der gattungspoetischen Rahmung der Erzählungen als Bildungsgeschichten. Es sind Reiseerzählungen, die den bisherigen Lebensweg verlassen, um den Aufenthalt in Behausungen anzustreben, in denen die unbehausten Protagonisten Heimat und Vertrautheit erspüren können. Diese Rückzüge und Fluchtreflexe sind Ausdruck einer Suche nach Weisheit (*sophia*), die über bloße Vernunftkenntnisse hinausgeht. Die Verhaltensweisen der Protagonisten wirken un-sinnig, sie erinnern an Kinderspiele und Praktiken des Wahnsinns, lassen diese aber nicht als Rückständigkeit und Pathologie erscheinen, sondern als Ausdruck einer höheren Erkenntnis. Die Umwertung vermeintlich negativer Charakteristika wie Wahnsinn, Vernebelung oder Antriebslosigkeit zu Voraussetzungen künstlerischer Imagination zieht sich wie ein roter Faden durch das Frühwerk Linhartová's, der nun analytisch geknüpft werden soll.

4.1.1 Die Stufen der Erkenntnis in *Cesta do hor* (1964)

Die Psychiatrie-Erzählung *Cesta do hor* gehört zum Zyklus *Povídky o čemkoliv* ([*Geschichten worüber auch immer*]) aus dem Erzählband *Prostor k rozlišení*, der im Zeitraum von Oktober 1957 bis Februar 1958 entstand. Erzählt wird aus auktorialer Perspektive und ohne erkennbaren dramaturgischen Bogen. Beschrieben werden die Räumlichkeiten der auf einem Berg liegenden Anstalt und die Tätigkeit des leitenden Arztes Jan Kraus, der die namen- und symptomlos bleibenden Patienten betreut.

Die Entstehung von Linhartovás Text fällt in eine Zeit, in der sich ein neues Verständnis der Psychiatrie Bahn bricht. Seit Mitte der 1950er Jahre war es zu einer grundlegenden Kritik der bestehenden Psychiatrie gekommen, die sich im Laufe der 1960er Jahre zu einer regelrechten Anti-Psychiatrie-Bewegung entwickelte. Missstände in den Einrichtungen sollten beseitigt und die rechtlich-soziale Stellung von psychisch-kranken Menschen verbessert werden. (Schöny 2018: 17) Dominant wurde nun, auch in der Tschechoslowakei, ein therapeutisch-rehabilitierendes Paradigma, das sich deutlich von früheren repressiven Praktiken unterschied.¹³¹ Literatur und Kultur spielten hierfür als Medium der Kritik eine ebenso wichtige Rolle (Reich 2018) wie theoretische Beiträge – hier wären vor allem Michel Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) und Erving Goffmans *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen* (1961) zu nennen. Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962, *Einer flog übers Kuckucksnest*) ist wohl eines der bekanntesten Werke dieser Thematik und erlangte mit der Verfilmung durch Miloš Forman im Jahr 1975 weltweite Aufmerksamkeit.

In Linhartovás Erzählung dominiert diese kritische Auseinandersetzung mit dem repressiven Moment in der Psychiatrie jedoch nicht. Die Anstalt fungiert vielmehr als Zufluchtsort, als letzter Ausweg für seine Insassen. Das versinnbildlicht die Architektur der Anstalt, bei der es sich um ein ehemaliges Klostergebäude handelt.¹³² Das

131 Zbyněk Havlíček, der in den 50er und 60er Jahren Mitglied der Surrealistengruppe um Vratislav Effenberger war, arbeitete als klinischer Psychologe in der psychologischen Anstalt Dobřany in der Nähe von Prag. Bereits Ende der 50er Jahre beschäftigte er sich mit dem ‚schizophrenen Symptom‘ der ‚sozialistischen Realität‘. Letztere war nach Havlíček hochgradig schizophren und die Anstalt war für einige der Patienten eine Art Asyl, siehe Havlíček 2003, Grof/Prokupek/Stuchlik 1968, Deutschmann 2007. Jedoch kam es auch im Verlauf der 1960er Jahre zu mehreren Vorfällen repressiver Psychiatrie, die bekanntesten Fälle stammen aus der Sowjetunion. (Reich 2018)

132 Grof, Prokupek und Stuchlik vermerken, dass in Tschechien mehrere Psychiatrien in alten Klöstern eingerichtet wurden, vgl. Grof/Prokupek/Stuchlik 1968: 127.

Kloster ist ein Ort der Stille und Abgeschiedenheit, aber auch der kontemplativen Welterkenntnis. Die die Anstalt umgebende Mauer, „über die niemand hinein- oder herausgelangen konnte“ (Linhartová 1965: 9) [„přes kterou nemohl nikdo proniknout dovnitř ani ven“ (Linhartová 1964: 24)], konstituiert einen Raum, der vom Rest der Welt abgeschnitten scheint, und in sich streng hierarchisiert ist. In der Abgrenzung der Örtlichkeiten wird eine Raumordnung transparent, die einen Stufenprozess abbildet, im Rahmen dessen ein Aufstieg zur Selbstvervollkommnung stattfindet und sich eine neue Welt innerhalb der Anstalt eröffnet.

Die Raum- und Zeithierarchie der Erzählung

Die Erzählung beginnt mit dem Gegensatz Stadt- und Klosterraum. Letzterer liegt in einiger Entfernung oberhalb der Stadt.¹³³ (Linhartová 1964: 24) Diese Distanz ist Teil eines räumlichen Stufenmodells. Sie kann nur in eine Richtung überwunden werden: aus der Stadt in die Anstalt, keiner der ankommenden Patienten kehrt später in die Stadt zurück. Die Krankenschwestern und der leitende Arzt Jan Kraus leben ebenfalls dauerhaft im Kloster. Die Bewegung zwischen Kloster und Stadt ist zudem vor allem im Winter eingeschränkt. (ebd.: 24)

Stellt das Leben in der Stadt die erste Stufe der Raumhierarchie dar, so kennzeichnen der Vorhof und der Besucherraum dessen zweite Stufe. Beide Orte sind Schwellenräume, an denen Interaktion mit Nicht-Zugehörigen der Anstalt möglich ist. (Linhartová 1964: 25) Dem medizinischen Personal stehen als Fremde benannte Warenträger gegenüber. Markiert wird dabei nicht nur ein Unterschied zwischen Personen, sondern zwischen Sphären. Auf das eben genannte Zitat folgt erneut die Erwähnung klösterlicher Gepflogenheiten, die durch die Raumordnung des Bauwerks erst ermöglicht werden. Insofern lässt sich eine Unterscheidung zwischen sakralen und profanem Raum ausmachen. Während die Waren und Güter Symbole des Profanen sind, besitzen die später genannten Bücher, die sich im Besitz von Jan Kraus und in der anstaltseigenen Bibliothek befinden, einen sakralen Charakter. Der eigentliche Bereich der Anstalt ist nur wenigen vorbehalten. Dies gilt auch für die Besucher, die

133 Das Motiv einer psychiatrischen Einrichtung auf einem Berg, die eine eigene Welt darstellt, erinnert stark an Thomas Manns *Zauberberg* (1924). Mann schuf mit seinem Sanatorium eine Metapher für Tod, Krankheit und Krise, die zugleich Phänomene der europäischen Kultur am Beginn des 20. Jahrhunderts präsentierte. Wie bei Linhartová verspricht auch Manns Sanatorium keine Heilung.

ihre Angehörigen und Freunde nicht direkt treffen können und mit ihnen nur über ein Gitter im Besuchszimmer sprechen, das die Grenze beider Orte markiert.

Das Leben innerhalb der Klostermauern stellt die dritte Stufe der Raumhierarchie dar. Es konzentriert sich vollständig auf den Innenhof, der von einem offenen Säulengang umgeben ist. Der Hof steht durch seine offene, gartenähnliche Architektur im Kontrast zum Vorhof und Besucherraum. Er entspricht nicht der klassischen Vorstellung von reglementierten und stark überwachten Abläufen und Prozessen in einer Psychiatrie (im Sinne von Foucaults *Panoptikum*), wie sie im Vorhof und im Besucherraum noch zu erkennen sind, sondern erscheint als Schutz- und Begegnungsraum, sein Säulengang erinnert an einen Kreuzgang im Kloster. Zur Seite des Hofes hin ist er durchlässig, zur Außenseite des Klosters hin jedoch geschlossen. Die Patienten sitzen und spazieren im Hof, manchmal kommt es sogar zu einem Gespräch, das aber „eher einem langen Schweigen“ (Linhartová 1965: 17) [„spíše dlouhá mlčení“ (Linhartová 1964: 30)] gleicht. Das Schweigen ist jedoch weniger pathologisch, das heißt als Unfähigkeit zum Dialog und des Sprechens über die eigene psychische Störung, zu deuten, denn als Praxis der Meditation und Einkehr, wie man sie auch in Schweige Klöstern antrifft.

Die offene Architektur korreliert mit einer offenen Zeitlichkeit. Im Tagesablauf gibt es nur wenig feste Termine, wie etwa die Annahme von neuen Patienten und das Einnehmen der Mahlzeiten. Diese Ordnung wird jedoch nur den Patienten zuliebe aufrechterhalten, die aus anderen Einrichtungen eine genaue Tageseinteilung gewohnt sind und „währt[] nur so lange, bis sie von selbst auf den Gedanken verfielen, über ihre Zeit nach eigenem Gutdünken zu verfügen“ (Linhartová 1965: 15) [„dokud jim samým nenapadlo změnit si rozvrh po svém“ (Linhartová 1964: 28)]. Auch der Arzt Krauss verfügt über seine Zeit weitgehend nach Belieben und macht die Nacht zum Tag. All dies trägt zum Eindruck einer *Eigenzeit* der Psychiatrie bei, die sich deutlich von der Zeitordnung außerhalb der Institution unterscheidet und an die sich alle Bewohner der Anstalt nach einer gewissen Übergangszeit anpassen.

Diese Idee der Eigenzeit zeigt sich auch in der Bibliothek, welche die vierte Stufe der Raumhierarchie repräsentiert. Sie wird als exklusiver, die gesamte Anstalt architektonisch dominierender Raum eingeführt: „zwar handelte es sich dabei nur um einen einzigen Raum, aber nach außen hin erschien er als mächtiger Gebäudeteil [...], er überragte die Rückfassade der Anstalt, sein Schatten warf sich weit über den Hof“ (Linhartová 1965: 14) [„třebaže šlo o jedinou místnost, byl sál i navenek nejmohtnější [...], přečníval zadní průčelí budov s svou výškou stínil část vnitřního dvora“

(Linhartová 1964: 28)]. Indem sich der Schattenwurf der Bibliothek stetig verändert, konstituiert sie sich je nach Tageszeit als Ort immer wieder neu und transzendiert ihren real lokalisierbaren Ort. Sobald sich Krauss, der allein Zutritt zur Bibliothek besitzt, in ihr befindet, gilt er als unerreichbar. Er befindet sich außerhalb der Zeit und außerhalb des Raumes. Dort liest er allerdings nicht, sondern studiert stundenlang Landkarten und einen Globus. Durch den Globus erweitert sich erneut der Raum, die Bibliothek wird zur Welt. Der Globus beginnt sich „langsam und knarrend um seine verrostete Achse zu drehen“ (Linhartová 1965: 15) [„se pomalu a vrzavě otáčel kolem zrezivělé osy“ (Linhartová 1964: 28)], sobald Kraus ihn berührt. Die aktiv gesteuerte, langsame Drehbewegung markiert erneut eine eigene Geschwindigkeit, die der rasanten real-zeitlichen Wirklichkeit entgegenläuft. Zugleich beschreiben die Worte *knarrend/vrzavě* und *verrostet/zrezivělé* den Globus als ein antiquiertes Objekt, das einer anderen Zeit entspringt. Diese eigenzeitliche Form der Bibliothek lässt sich auch mit Foucaults Auffassung der Heterotopie in Verbindung bringen, die ihm als eines der Beispiele für sein Konzept dient. Sie markiert einen Ort „für alle Zeiten“ markiert, „der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll“ (Foucault 2015: 325).

Die fünfte und abschließende Raumbene ist virtueller Natur. Eingeführt wird sie, um Krauss' Ansatz im Umgang mit seinen Patienten zu illustrieren:

Když si takto vytvořil dvě dvojice předpokladů, které se vzájemně křížily, mohl, podle vzdálenosti od obou, vymezit každému pacientovi v této grafické představě jeho místo, alespoň přibližně, a potom jím posunovat jako figurkou v šachovnicovém poli. Ale neměl rád představu plochy, častěji umisťoval věci vedle sebe nad sebe, jako kusy něčeho v prostoru, a i takového průmětu užíval jen nerad, aby se jeho pomocí dostal tam, kam chtěl, a potom mohl každou podobnou představu opustit. A to tím spíše, že nebyl sám momo ně a nemohl je přehlédnout jedním pohledem, ale mezi nimi, takže je mohl pořádat jen kolem sebe a v sobě. (Linhartová 1964: 29)

Diese Voraussetzungen bildeten für Jan Kraus gleichsam zwei sich schneidende Geraden, die es ihm erlaubten, jedem einzelnen Patienten, je nach dessen Entfernung von den beiden Linien seinen ungefähren Platz in diesem Diagramm zuzuweisen und ihn dann wie eine Figur auf dem Schachbrett hin- und herzurücken. Freilich, das Bild einer derartigen flächenhaften Wirklichkeit behagte

ihm nicht sehr, meistens dachte er die Dinge als neben sich oder über sich placiert (sic!), so als wären sie Elemente einer räumlichen Welt; aber auch einer solchen Projektion bediente er sich nur ungern, um mit ihrer Hilfe dorthin zu gelangen, wohin er zu kommen wünschte, und um dann auf jede ähnliche Vorstellung verzichten zu können. Und das war um so eher möglich, als er selbst nicht außerhalb der Dinge stand, also nicht imstande war, sie mit einem Blick überschauen, sondern sie mitten unter ihnen befand und sie nur um sich herum und in sich selbst anordnen konnte. (Linhartová 1965: 16)

Die Patienten werden, Dingen gleich, im Raum verortet, sie werden Teil der räumlichen Welt. Menschen werden zu Figuren auf einem Schachbrett,¹³⁴ Voraussetzungen wie Biographien und Krankheitsbilder zu Geraden. Das Ziel dieser Verwandlung besteht dabei nicht in der Zuweisung eines konkreten Ortes, sondern in der Etablierung neuer Raumverhältnisse. Diese Raumverhältnisse sind enthierarchisiert. Es gibt keinen Punkt außerhalb der Dinge, keine Möglichkeit, eine Vogelperspektive einzunehmen. Die Hierarchiebeziehung zwischen Arzt und Patient wird aufgelöst, der Ordner ist Teil der Anordnung.

Das Ziel ist die Verortung selbst. Das klingt abstrakt und die oben zitierte Stelle bleibt vage. Man kann es so verstehen, dass das Ziel nicht darin besteht, die Patienten zu heilen, sondern ihnen einen anderen Ort zuzuweisen. Die Psychiatrie wäre in diesem Fall keine Heilanstalt, sondern eher ein Hospiz, in dem es darum geht, einen möglichst angenehmen Ort für den Übergang in eine andere Welt zu bieten. Mit eben solchen Vorstellungen schließt die Erzählung, wenn sie die Anstalt als „einen vertrauten Ort, wo ihnen [den Patienten] alles selbstverständlich schien und wo sie nichts mehr in Erstaunen setzte“ (Linhartová 1965: 18) [„místo známé, kde pro ně bylo všechno samozřejmostí a kde se ničemu nedivili“ (Linhartová 1964: 31)] beschreibt.

Was meint also die titelgebende Reise in die Berge? Die Einlieferung in eine Psychiatrie mit einer Reise zu vergleichen, mutet zunächst ungewöhnlich an. Mit einer Reise im touristischen Sinne hat die beschriebene Raumbewegung nichts zu tun, sondern eher mit einer Suchbewegung, der es darauf ankommt, höhere Stufen im Aufbau der Welt zu erklimmen. Die Idee einer hierarchisch durch verschiedene Stufen gegliederten Welt erinnert an mittelalterliche Sphärenmodelle und Kosmologien, deren jeweilige Übergänge komplexen Voraussetzungen folgten. Im Mittelalter

134 Zur surrealistischen Affinität zur Metaphorik des Schachbretts vgl. Holländer 1970: 209 f.

wurde zwischen der sublunaren, profanen und der himmlischen, sakralen Sphäre unterschieden, wobei diese beiden Sphären jeweils wieder untergliedert waren. Die dargelegte Interpretation sieht eine Analogie zwischen dem Raummodell der Erzählung und solchen mittelalterlichen Raumbildern.¹³⁵ Das psychische Leiden wird nicht als Pathologie beschrieben, sondern als Voraussetzung, um zu einer höheren Wirklichkeit zu gelangen. Dieser Prozess ist durch die Metaphorik des Aufstiegs positiv konnotiert. Das Ziel ist dabei weniger christlich konnotiert als es Vorstellungen einer absoluten Selbstverständlichkeit und Gleichartigkeit der Dinge vertritt, die sich mit fernöstlicher Philosophie assoziieren lassen.¹³⁶

4.1.2 Die Vernebelung der Welt in *Pokoj* (1964)

Die Erzählung *Pokoj* entstammt wie *Cesta do hor* dem Zyklus *Povídky o čemkoliv*. Sie behandelt die Geschichte der jungen Studentin Sofie, die, unfähig zu sprechen und sich zu bewegen, die meiste Zeit liegend in ihrem Zimmer verbringt. Sie wird skeptisch von ihrer Wirtin beobachtet, die sie für eine Simulantin hält und einen Arzt konsultiert, dessen Diagnose aber uneindeutig bleibt. Sofies Krankheit bleibt unverändert und sie rutscht immer mehr in einen Zustand zwischen Traum und Realität. In den Fokus ihrer Beobachtung rückt das eigene Zimmer, dessen Gegenstände und Möbel ihr zunehmend in unerreichbarer Entfernung zu sein scheinen. Es dominieren Licht- und Schattenspiele, die die Grenzen des Zimmers aufzulösen scheinen. Das Zimmer wird zu einer rein metaphysischen Größe, die ein Abbild von Sofies Geisteswelt ist.

135 Die einzelnen Sphären besitzen auch eine jeweils eigene Zeitlichkeit, worauf in der Interpretation ebenfalls hingewiesen wurde.

136 Linhartová setzte sich in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten mit den Lehren des (japanischen) Buddhismus und Hinduismus auseinander. So übersetzte sie eine Reihe von Predigten des japanischen buddhistischen Mönchs Dōgen (1200–1253). (Linhartová 1999) Bereits im Frühwerk zeigt sich diese spätere Auseinandersetzung mit fernöstlichem Denken, wie etwa beim Thema des Schweigens, das sie u. a. in *Cesta do hor* und *Pokoj* thematisiert. Das Schweigen im Buddhismus dient der Suche nach einer spirituellen Erfahrung abseits der Sprache und erfolgt häufig auf dem Weg der Meditation, ein Thema, das auch bei Linhartová immer wieder angedeutet wird. Der Übergang vom Reden zum Schweigen spielt auch in Linhartová's letzten tschechischsprachigen (Hörspiel)Texten eine wichtige Rolle, worauf Lenka Jungmannová hingewiesen hat. (Jungmannová 2010)

Das Zimmer ist ein gängiger literarischer Repräsentationsraum, der üblicherweise als räumliche Metapher der seelischen Intimsphäre des Protagonisten fungiert. Eines der prominentesten Beispiele hierfür wäre Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1915).¹³⁷ Je mehr der in einen Käfer verwandelte Gregor Samsa körperlich und seelisch verkümmert, umso mehr zerfällt auch die Einrichtung seines Zimmers. Durch die fehlende Empathie seiner Familie fühlt sich Gregor zunehmend emotional und sozial isoliert, was sich auch in der Zimmer-Ordnung der gesamten Wohnung widerspiegelt. War es Gregor zuvor möglich, von seinem Zimmer nahezu alle anderen Zimmer der Wohnung zu erreichen, ist er nun trotz seines zentralen Durchgangszimmer isoliert. Beim Versuch das Wohnzimmer, den Raum der Familie, zu betreten, zieht sich Gregor tödliche Verletzungen zu. Er stirbt allein in seinem Zimmer, das in der Dunkelheit liegt und dadurch symbolisch seinen Tod umrahmt.

Kafkas und Linhartová's Erzählung gleichen sich in der Unterscheidung zwischen Zimmer und Wohnung. Beide Texte verhandeln die Isolation eines Individuums, dessen Bewegungsfähigkeit stark eingeschränkt ist. In beiden Fällen transformiert sich auch die Bedeutung der Dingwelt, die auf vollkommen veränderte Weise wahrgenommen wird. Während *Die Verwandlung* als Verlustgeschichte einer äußeren Metamorphose zu lesen ist, vollzieht Sofie eine innere Metamorphose, als deren Resultat sie eine neue Form der Weltwahrnehmung gewinnt.

Die Entfremdung von der Welt

Das auslösende Moment der Raumwahrnehmung in *Pokoj* ist Sofies Krankheit. Diese ist nahezu symptomlos und macht sich nur durch „eine anhaltende totale Müdigkeit“ (Linhartová 1965: 79) [„únáva, trvalá, celková“ (Linhartová 1964: 14)] bemerkbar, auf die sie anfänglich auch ihre Bewegungslosigkeit zurückführt. Sie verspürt keinen Wunsch mehr, ihr Zimmer zu verlassen und zieht sich von allen sozialen Kontaktpersonen – ihrer Familie, der Universität und ihrer Vermieterin – zurück. Heute würde man wohl von einer Depression sprechen. Die Ursache ihrer Krankheit bleibt im Dunkeln, kryptisch spricht die Erzählung von den „seltsamsten [verschiedensten] Gründe[n]“ (Linhartová 1965: 79) [„nejrůznějších příčin“ (Linhartová 1964: 15)], die dahinterstehen können. Auch ein Arzt kann nicht weiterhelfen, er spricht von einem häufigen Krankheitsbild, kann dieses allerdings nicht diagnostizieren und spricht

137 Siehe für einen Vergleich von Kafka, Weiner und Linhartová Kožmín 1968.

metaphorisch von etwas Negativem, einem Mangel und einem Vakuum. (ebd.: 19) Gegen diese Deutung der Antriebslosigkeit als Erschöpfungssyndrom steht die Meinung der Wirtin, die Sofie Faulheit unterstellt. Als sie von Sofies Ausschluss aus der Universität erfährt, redet sie auf die Studentin ein und bezichtigt sie der Simulation. (ebd.: 18)

Sofie selbst bleibt diesen Fremddiagnosen gegenüber gleichgültig: „Sophie suchte nach irgendeiner Antwort, aber es war keine Antwort in ihr“ (Linhartová 1965: 79) [„Sofie hledala nějakou odpověď, ale odpověď v ní nebyla“ (Linhartová 1964: 18)]. Die gewählte Formulierung deutet auf ein doppeltes Krankheitsbild hin: Bewegungs- und Sprachverlust. Dieses Krankheitsbild hat psychische wie physische Ursachen, die die Wirtin jedoch ignoriert. Für sie ist die Sache eindeutig: „Entweder sie kann gehen oder sie kann nicht gehen“ (Linhartová 1965: 86) [„Buď může chodit, nebo nemůže“ (Linhartová 1964: 19)].

Gegen eine solche Form des *Entweder-Oder* steht die komplexe Wirklichkeit des *Sowohl-Als auch*. Sofies Krankheitsbild kann von der Schulmedizin nicht beschrieben werden. Sie leidet an einer verschärften Form der Entfremdung, als deren Folge sie ihre Identität verliert: „Sogleich begann ihre Fremdheit sie mehr und mehr zu durchdringen – alles, was sie hätte wahrnehmen und was man zu ihr hätte sagen können, nicht nur von ihr abprallen, sondern sich in Leere auflösen mußte“ (Linhartová 1965: 80) [„[P]otom stoupala nezávaznost stále hlouběji, až všechno, co mohla Sofie uvidět, nebo co jí mohlo být řečeno, muselo ne narazit na hradbu ale rozplynout se v nepřekonatelné prázdnotě“ (Linhartová 1964: 15)]. Fremdheit meint Sofies Andersartigkeit, aber auch ihre weltlich-räumliche Entrücktheit. Das zeigt sich insbesondere im Verb *durchdringen/stoupala*, das im Zentrum der Aussage steht und einerseits die Intensität der Fremdheit beschreibt, andererseits aber auch auf eine raumüberwindende Praxis referiert. Es kulminiert in der anschließenden Aussage, dass es keinen (Körper-)Raum mehr gebe, der Resonanz erzeuge.

Das Auflösen der Sprache in der daraus resultierenden Leere ist aber auch positiv konnotiert. Zwar wirkt Sofies Schweigen auf die Wirtin unhöflich und beleidigend, ihr eröffnet es jedoch neue Bewusstseinsräume. Sie befindet sich, wie der Arzt richtig begreift, „schon im nächsten Augenblick jenseits der Grenze aller Worte“ (Linhartová 1965: 80) [„za okamžik bude za hranicemi slov“ (Linhartová 1964: 15)]. Er muss sich eingestehen, dass es trotz seiner Bemühungen ausgeschlossen ist, Sofies Krankheit zu erklären. Am Ende ist er sogar neidisch, denn seiner Meinung nach sei „Sophie von ihnen allen am besten dran; für sie war die Krankheit ganz einfach eine Wirk-

lichkeit, in der sie lebte ohne Zweifel und ohne Begründung“ (Linhartová 1965: 86) [„nejlépe z nich je na tom Sofie, pro kterou je nemoc prostou skutečností, upostřed níž žije, bez pochyb nebo vysvětlování“ (Linhartová 1964: 19)]. Die Beschreibung dieser neuen Wirklichkeit bildet das Zentrum des zweiten Abschnitts der Erzählung.

Sofies Krankheit eröffnet mehrere Deutungsperspektiven. Ihr Krankheitsbild auf eine Überlastungsstörung hin, auf ein Erschöpfungssyndrom, in dessen Folge sie ihren Lebensmut verliert. Pathologisch ist dieses Krankheitsbild zwar konturiert, allerdings liefert die Erzählung keine Hintergrundinformationen, die auf eine Überlastung im Studium oder durch andere Faktoren hinweisen würden. Alternativ wäre Sofies Verhalten auch als Verweigerung zu interpretieren, als stiller Protest gegen einen von ihr fremd empfundenen Lebensentwurf. Der Brief ihrer Mutter, in dem sie sich nach Sofies Befinden erkundigt, deutet an, dass es in der Familie große Erwartungen ihr gegenüber gibt, die sie nicht erfüllen will. Gleichzeitig geht Sofie jede Form kritischen Engagements ab. Sie protestiert gegen nichts, sondern verweigert sich, wenn überhaupt, durch Nichtstun.¹³⁸ Als dritte Deutung der Krankheit ließe sich auch deren Klassifizierung als Krankheit hinterfragen. Denn Sofie wirkt in ihrem Leiden nicht deprimiert, sondern nimmt ihre veränderten Lebensumstände als Möglichkeit eines neuen Weltverhältnisses an. Nimmt man Fremdheit als Hauptmerkmal dieses neuen Bezugs, dann ließe sich das immer mitschwingende, negativ konnotierte Verdikt der Entfremdung auch ins Positive wenden. Sofie wird notwendigerweise das fremd, das mit ihrem Ich, ihren Wünschen und Vorstellungen, nichts zu tun hat. Wird diese Entfremdung aus der Außenperspektive als Defekt und Pathologie beschrieben, so wirkt sie aus der Innenperspektive als Befreiung, die das Fremde hinter sich lässt, um sich ins Eigene vertiefen zu können.

Die Verdinglichung der Welt

Semantiken des In-die-Tiefe-Dringens sind für die Beschreibung ihrer Metamorphose kennzeichnend. So wird ihre fortschreitende Krankheit mit einem Eindringen in die Tiefe (Linhartová 1964: 20) verglichen und als „tiefe Verstörung“ (Linhartová 1965: 91) [„velkou stísňenost“ (Linhartová 1964: 22)] beschrieben. Diese Sprachbilder

138 Man könnte das mit George Perecs Erzählung *Un homme qui dort* (1967, *Ein Mann der schläft*) vergleichen, in deren Zentrum ebenfalls ein Protagonist steht, der sich in sein Zimmer zurückzieht und sich im Nichtstun verweigert, vgl. hierzu Frischmuth 2021: 189–247.

beschreiben erneut eine raumüberwindende Praxis und sind ambivalent, weil die *tiefe Verstörung* einerseits als Pathologie erscheint, andererseits aber auch als Erinnerung an eine wichtige „unerfüllte Pflicht“ (Linhartová 1964: 20) [„nesplněné povinnosti“ (Linhartová 1965: 91)] fungiert.

Diese räumliche Tiefendimension von Sofies Bewusstseins überträgt sich auf die Wahrnehmung ihres Zimmers, das sich während ihrer Krankheit (ver)wandelt. Zu Beginn wird es als „großer, quadratischer Raum mit einem einzigen kleinen Fenster“ (Linhartová 1965: 82) [„prostorná čtvercová místnost s jediným malým oknem“ (Linhartová 1964: 16)] beschrieben. Durch das Fenster hält Sofie zu Beginn noch den Kontakt zur Außenwelt, sie deutet die Geräusche der Straße, beobachtet das Wetter und unterscheidet die Tageszeiten. (Linhartová 1964: 15) Später hingegen dominieren andere Eindrücke, als sich die Personen und Dinge im Zimmer verändern. Im Traum erscheint Sofie eine Gestalt aus mehreren Individuen zugleich. Diese „Vielheit von Individuen“ (Linhartová 1965: 83) [„souhrnem se zdály být“ (Linhartová 1964: 17)] spiegelt sich später – nun nicht mehr im Traum (ebd.: 21) – in ungleich großen, zirkulierenden Quadraten an der Wand, die sich in ihren Bewegungen phasenweise überlagern und dann wieder abspalten. Sofie kann die Personen und Quadrate nicht auseinanderhalten, sie kann das Geschehen nur intuitiv und spielerisch erfassen. So erscheinen die Quadrate an der Wand wie hingeworfene „Würfel zum Spielen“ (Linhartová 1965: 89) [„kostky na hraní“ (Linhartová 1964: 21)], Sofie überwältigen nun Erinnerungen an ihre Kindheit. (ebd.)

Anthropologische Spieltheorien schreiben dem spielerischen Element eine zentrale Funktion für die eigene Identitätsbildung zu. Während in traditionellen Gesellschaften eine „ausgeklügelte Platzordnung für den einzelnen“ existiert, müssen moderne Gesellschaften mit flexibleren Formen und Rollenbildern zurechtkommen, deren Gelingen an der Möglichkeit der Übereinstimmung zwischen der Einnahme einer Rolle und ihrer Wahrnehmung hängt. (Plessner 1982: 71) Dabei erlangt der Spieler nie Gewissheit, ob eine Handlung gelingt oder nicht. (Buytendijk 1933: 116) Das Spiel kann daher als eine ziellose Bewegung verstanden werden, die immer an ihren Ausgangspunkt zurückkehrt. Linhartová's Spielbezüge erinnern an solche Theorien, beziehen sie allerdings nicht auf die Dimension des zwischenmenschlichen Zusammenlebens, sondern auf die Sachdimension. Das Beispiel für diese Art der Bewegung im Text, die diesem Merkmal entspricht, ist ein kleiner Storch, ein „gläserne[s] Spielzeug“ (Linhartová 1965: 88) [„skleněné hračky“ (Linhartová 1964: 20)]. Sofie beobachtet das Spiel des Storches stundenlang. In jeder seiner Bewegungen gibt

es einen Moment, in dem er eine Weile stillsteht, bevor er sich wieder einer Seite zuneigt. Sein Spiel symbolisiert die Unberechenbarkeit, die jedem Spiel innewohnt, aber auch die Wechselwirkungen im Leben, denen Sofie sich nun im eigenen Zimmer ausgesetzt sieht.

Die Verwandlung der Umgebung geht mit der Umgruppierung von Möbeln und Dingen einher. Sofie lernt ihr Zimmer zunächst „nicht nur durch Anschauen, sondern auch durch Betasten kennen“ (Linhartová 1965: 82) [„nejen pohledem, ale i hmatem“ (Linhartová 1964: 16)]. Mit fortschreitender Krankheit reduziert sich ihre Wahrnehmung, erst vom Betasten zur Anschauung, dann zum gänzlichen Sinnesverlust. Am Ende scheint gar ihr ganzer Körper zu verschwinden: „Hätte jetzt jemand in das Zimmer geblickt, er hätte nicht sagen können, ob Sophie in ihrem Bett lag oder nicht“ (Linhartová 1965: 93) [„Kdyby byl někdo nahlédl do pokoje, nebyl by si jist, leží-li Sofie ve své posteli nebo ne“ (Linhartová 1964: 24)]. Diese Verlusterfahrungen sind allerdings nicht nur negativ. Dies wird deutlich am Verlust visueller Eindrücke sichtbar, der in der zunehmenden Metaphorik von Dunkelheit, Schatten und Nebel bemerkbar ist. Denn gerade mit dem Nicht-Sehen kommt es im Text zu einem Einsehen.

Am Ende der Erzählung dominiert die Lichtsymbolik. Sofie beginnt, das Leuchten der Würfel wahrzunehmen, der „sie umgebende[] Nebel erglüh[t]“ [„od něhož se zažihala okolní mlha“], sodass „sie selbst auf diese Weise in dem Licht aufging und sich im Nebel auflöste“ (Linhartová 1965: 92) [„a rozplývá se v mlze“ (Linhartová 1964: 23)]. Sie entdeckt ihr Vermögen, die Würfel durch ihre Wünsche zu bewegen, das freie Spiel wird zur gerichteten Bewegung. Am Ende erkennt sie ihr Zimmer in reiner Gestalt: „das Zimmer [galt] für sie als Teil des Ganzen, genauer gesagt als der kleinere Teil für den größeren“ (Linhartová 1965: 86) [„pro ni pokoj částí za celek, přesněji: menší částí za větší část“ (Linhartová 1964: 19)].

Diese Dramaturgie erinnert an einen Bildungsroman. *Sophia* ist griechisch für Weisheit und wird dort als tiefere Erkenntnis der Welt von der oberflächlichen Schein-Erkenntnis geschieden. *Sophia* ist das Privileg der Götter und lässt sich nicht von Menschen auf dem Bildungsweg aneignen. Eben diesen Bildungsweg beschreitet die Studentin Sofie am Anfang noch, verlässt ihn aber. Sie tauscht den universitären Raum mit ihrem Zimmer und erfährt dort einen vollkommen neuen Blick auf die Welt. Die Lichtmetaphorik am Ende des Stücks signalisiert dabei, dass sie ihrem Ziel der Weisheit einen Schritt nähergekommen ist. Die Voraussetzungen, um den Weg der Weisheit zu beschreiten, sind Entfremdung, Verdinglichung und Vernebelung.

Dies mutet zunächst paradox an, gelten diese Prozesse doch gemeinhin als Ausdruck eines *Verblendungszusammenhangs* (Theoder W. Adorno), der die Erkenntnis der wahren Zustände verschleiert. Die Erzählung hingegen kehrt diese Diagnose ins Gegenteil. Sofie muss sich selbst fremd werden, von ihrer eigenen Persönlichkeit distanzieren, um ein neues Selbstverhältnis zu etablieren. Sie muss die falschen Ratschläge der Personen in ihrem Umfeld hinter sich lassen und sich stattdessen auf die magische Bewegung der Dinge einlassen. Beides führt zur Vernebelung ihres Umfelds, die bisherigen Horizonte verschwinden und machen Platz für die Offenbarung des Lichts. Der Rückzug ins Zimmer ist, so lässt sich schließen, somit Voraussetzung für einen inneren Zustand der Ruhe (Zimmer und Ruhe werden im Tschechischen durch dasselbe Wort – *pokoj* – bezeichnet), der wiederum Ausdruck ihrer Abwendung von der *vita activa* und ihrer Zuwendung zur *vita contemplativa* ist.

4.1.3 Raumpoetik der Resonanz in *Dům daleko* (1968)

Linhartová's Prosatryptichon *Dům daleko* setzt sich aus den drei Erzählungen *Dům daleko* (*Haus weit*), *Ubývání hlásky ,m'* (*Das Abnehmen des Lautes M*) und *Přehledné uspořádání* (*Übersichtliche Anordnungen*) zusammen. Der Text kann am ehesten als eine Form lyrischer Meditation über die existentielle Metaphorik des Hauses bezeichnet werden.¹³⁹ Letztere wird durch eine Reihe von Elementaroppositionen (Sein–Seiendes, Leben–Tod, Vergangenheit–Gegenwart, Hier–Dort, Ich–Er usw.) reflektiert. Die Reflexion erfolgt in einer sehr verdichteten, hochstilisierten, lyrisch anmutenden Sprache, die sich vor allem im zweiten Teil äußert, der formal an einen lyrischen Zyklus erinnert. Verbindungen zwischen den einzelnen Textabschnitten lassen sich über Symboliken, Assoziationen, Träume und das Unbewusste herstellen.

Programmatisch für diese Verflechtung steht das titelgebende Adverb *weit/daleko*. Dieses kann in doppelter Hinsicht verstanden werden. Einerseits im Sinne

139 Nach Bronislav Pražan und Oleg Sus – den ersten Interpreten von *Dům daleko* – ist das Motiv des Hauses „ein Projekt metaphysischen Verlangens der menschlichen Seele, ein Bild des gesuchten, gefundenen und verlorenen Ziels der transzendenten menschlichen Anstrengung“ (Pražan/Sus 1970: 70). Ein möglicher visueller Prätext der Erzählung könnte Mikuláš Medeks Kommentar zu Andrew Wyeths Bild *Christina's World* (1948) gewesen sein, das ebenfalls das Haus als metaphysisches Objekt thematisiert. (Medek 1995: 99–101) *Für diesen Hinweis danke ich Josef Vojvodík.*

von Ausweitung, das heißt einer Vermehrung der Untersuchungsgegenstände, die die Komplexität der menschlichen Existenz umfassen. Andererseits aber auch im Sinne eines Entfernens, da das gerichtete Wahrnehmen des Erzählers die positiven Pole der jeweiligen Elementaroppositionen (Sein, Leben, Vergangenheit usw.) nicht erreichen kann. Hier lässt sich auch die Verbindung zum im Theorieteil vorgestellten Konzept des *Weiterraumes* von Hermann Schmitz ziehen. Der *Weiterraum* eröffnet eine der Erfahrung immer schon vorausgehende und diese prägende räumliche Dimension, die aber unartikulierbar bleibt. Dies passt insofern zu *Dům daleko*, dass dort keine konkreten Räumlichkeiten vorgestellt werden, sondern Zustände poetisch erkundet werden, die als immer unbewusst Bleibende der bewussten Erfahrung von Räumen vorausgehen.

Der Topos Haus in der tschechischen Literatur

Daniela Hodrová entwickelt in ihrer Studie *Místa s tajemstvím* eine Typologie des geheimnisvollen Hauses in der tschechischen Literatur und differenziert sechs Haus-typen: das idyllische Haus (*idyllický dům*), das aristokratische Nest (*šlechtické hnízdo*), das utopische Haus (*utopický dům*), das Haus der Familie und Erinnerung (*rodný dům a dům vzpomínky*), das Haus mit esoterischem Geheimnis (*dům s esoterickým tajemstvím*) und das Horrorhaus (*dům hrůzy*). (Hodrová 1994: 69)¹⁴⁰ Sie sind geprägt von einer starken Verbindung zwischen Haus und Subjekt und imaginieren das Haus als Träger menschlicher Eigenschaften und Identität. Mit dem Poetismus kommt ein neues Verständnis des Hauses auf, das sich mit dieser Typologie nicht einfangen lässt. Karel Teige, der Theoretiker des Poetismus, entwirft das Haus in seinem Vor-

140 In *Citlivé město* kürzt Hodrová ihre Typologie auf drei Positionen: „das Haus, die Wohnung, das Zimmer erscheinen in literarischen Texten im Allgemeinen auf drei Arten: als beengter Raum einer elenden Existenz, in dem die feindliche Stadt verpuppt ist, als Zuflucht, aber oft so prekär wie die ganze Stadt und als mysteriöse Freuden und ersehnte Orte, die erforscht werden müssen“ [„dům, příbytek (byt), pokoj figuruje v literárních textech zhruba trojím způsobem: jako stísněný prostor bídné existence, v němž se zakuklilo nepřátelské město, jako útočiště, nežřídká však stejně nejisté jako celé město a jako záhadné rozkošné a vytoužené místo, jež má být prozkoumáno, dobyto“ (Hodrová 2006: 271)]. Für das geheimnisvolle Haus steht Karel Hynek Mácha Erzählung *Marinka* (1833, *Marinka*), für das idyllische Haus Božena Němcová's biedermeierliches Epos *Babička* (1855, *Die Großmutter*), für das geheimnisvolle esoterische Haus die Erzählungen von Julius Zeyer (wie bspw. in *Inultus* (1895, [*Inultus*]), *Samko pták* (1895, [*Samko Vogel*])). Hodrovás Genealogie endet mit Jaroslav Havlíček's Horrorhäusern (wie bspw. in *Smaragdový příboj* (1946, [*Smaragdenbrandung*]), *Neviditelný* (1937, [*Ungelesen*])).

trag *Das mechanische Haus* (1937) als utopische Sammelmetapher, als „Produkt einer vollkommenen Gesellschaft“ (Teige 2010: 102), das Leben und Poesie vereint: „Das mechanische Haus wird daher eine Umgebung darstellen, die den Menschen nicht nur durch den vollkommensten Komfort umgeben, sondern die ihn auch ästhetisch befriedigt.“ (ebd.)

Linhartová's Erzählung bricht mit beiden Traditionslinien. Im Unterschied zu den von Hodrová angeführten Beispielen fehlen Individuen und personale Identitäten. Das Haus bleibt daher abstrakt, es besitzt keine Topographie und es gibt daher auch keine Verbindung zwischen einem handelnden Subjekt und der Geschichte. Während Karel Hynek Machás, Julius Zeyers und Jaroslav Havlíček's Häuser symbolisch aufgeladen sind und eine konkrete Architektur besitzen, ist das Haus bei Linhartová so gut wie eigenschaftslos. Die Eigenschaftslosigkeit des Hauses lässt sich auch mit der Denkfigur der Unbehaustheit in Verbindung bringen, die zentral für die Nachkriegszeit ist. In Theodor Adornos Essay *Asyl für Obdachlose* (1951) heißt es lakonisch: „Das Haus ist vergangen.“ (Adorno: 1980: 42). Das Thema der Unbehaustheit wird in den 1960er Jahren auch in der Tschechoslowakei theoretisch reflektiert. (Dubský 1966)

Von Teiges avantgardistischer Idealisierung des mechanischen Hauses unterscheidet sich ihre Konzeption durch einen organischen, fast ökologischen Charakter. Das Idealbild eines Hauses ist nicht länger technischer oder mechanischer Natur, sondern besteht in einem Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur. Komfort und Fortschritt können nicht länger identitätsstiftend sein, sondern verhindern vielmehr eine gelingende Weltbeziehung. Das Haus wird an dieser Stelle ganz Metapher, es gibt keine Raumelemente und -einteilungen wie Zimmer, Möbel und Bewohner mehr. Die einzige Qualität des Hauses ist seine Weite, die vor allem dazu dient, eine Dimension zu bezeichnen, die jenseits der Vorstellung technischer Utopien liegt.

Der Raum als Fluchtpunkt

Als Ausgangspunkt der Analyse der Raumordnung bietet sich das Konzept des Fluchtpunktes an, das im Text eine prominente Rolle einnimmt. In der perspektivischen Malerei ist der Fluchtpunkt der Punkt, auf den sämtliche Linien eines Bildes zulaufen. Dadurch entsteht auf einer zweidimensionalen Fläche der Eindruck von Raumtiefe. Die dargestellten Objekte wirken so, als ob sie in den Raum hineinragen würden, das heißt die vorderen Objekte erscheinen größer als die hinteren Objekte. Je nach Ausrichtung des Fluchtpunktes ändert sich die Perspektive. Befindet sich die

Horizontlinie, auf der der Fluchtpunkt liegt, innerhalb des Bildes, wird das Dargestellte frontal gezeigt. Befindet sie sich oberhalb des Bildes scheint der Betrachter von oben auf die Gegenstände zu blicken (Vogelperspektive), befindet sie sich unterhalb des Bildes, betrachtet man die Gegenstände von unten (Froschperspektive). Selbst wenn der Fluchtpunkt außerhalb des Bildes liegt, ist er als strukturierende Größe im Bild präsent.

Im ersten Teil definiert der Protagonist sein räumliches Verhältnis zum Fluchtpunkt folgendermaßen: „In fernem Durchblick ist der Fluchtpunkt des Widerhalls. Ich weiß nicht, ob ich es nicht einmal wage, ihn aufzusuchen, aber bestimmt werde ich nach ihm fahnden, obwohl die Entfernung, die uns trennt, immer verhältnismäßig groß ist“ (Linhartová 1970b: 8) [„V dalkém prűhledu je úběžný bod ozvěny. Nevím, odvážím-li se jej kdy vyhledat, ale rozhodně po něm budu pátrat, třebaže vzdálenost, která nás dělí, je stále poměrně značná“ (Linhartová 1968: 10)]. Wichtig ist hier die musikalische Komponente. Der Widerhall impliziert die Vorstellung von Resonanz, die auf einen größeren Raum – der im zweiten Teil sogar explizit als unendlicher Raum verstanden wird – verweist. Mehrmals wird in der Textstelle auf die Distanz (u. a. Linhartová 1968: 39) zwischen dem Protagonisten und dem Fluchtpunkt referiert. Im Text existieren andere Formulierungen für den Fluchtpunkt, die dem gleichen Prinzip folgen.¹⁴¹ Sie benennen einen Standort, der zwar außerhalb der Reichweite des Ichs liegt, auf den seine Bewegungen und letztlich auch der Raum aber dennoch zulaufen.

Das Prinzip des Fluchtpunktes hilft dabei, wesentliche Punkte des Raumkonzepts in Linhartovás *Dům daleko* zu verstehen, allen voran die Idee der Annäherung an einen prinzipiell unerreichbaren Punkt und die paradoxe Qualität eines zeitgleich an- und abwesenden Punktes. Der Fluchtpunkt befindet sich außerhalb des Dargestellten. Die Mauer, auf die im Text an mehreren Stellen referiert wird, (Košnarová 2010: 222 f.) stellt die Bildgrenze, den Rahmen der Erzählung dar, den der Protagonist nicht überwinden kann. Er beschreibt sie im ersten Teil folgendermaßen: „Die Mauer des Hauses, wäre sie auch noch so undurchdringlich, ist leicht porös. Blut steigt in die baufällige Mauer. Was mein ist, erkenne ich nicht, was nicht mein ist,

141 Wie bspw. „ausgangslose Punkt“ (Linhartová 1970b: 9) [„bezvýchodný bod“ (Linhartová 1968: 11)], „Ausgangspunkt“ (Linhartová 1970b: 73) [„počáteční bod“ (Linhartová 1968: 69)], „blinde[r] Fleck[] im Raum“ (Linhartová 1970b: 93) [„slep[é] míst[o] do prostoru“ (Linhartová 1968: 87)].

eigene ich mir nicht an“ (Linhartová 1970b: 10 f.) [„Zed' domu, byť byla sebenepřístupnější, je lehce průlinčitá. Krev stoupá sešlou zdí. Co je mé, nepoznám, nesvé si nepřivlastním“ (Linhartová 1968: 12)]. Die Mauer wird zunächst als nicht überwindbare Barriere beschrieben, als anorganisches, sondern als organisches (*Blut*) Gewebe charakterisiert ist. Hier ist die Mauer als Bildgrenze noch nicht erkennbar, die im dritten Teil dann bedeutsam wird:

Zed' stále nebrala konce. Počal ji oťukávat holí, aby dodal událostem jakýsi spád. Už před časem zjistil, že je nahoře pokryta láhvvými střepy a kusy rezavého plechu, tu a tam se z ní také odrolil kamínek a ještě po dopadu chvíli zněl v nerušeném tichu. (Linhartová 1968: 84)

Die Mauer nahm immer noch kein Ende. Er fing an sie mit dem Stock zu beklopfen, um den Ereignissen ein gewisses Gefälle zu geben. Schon einige Zeit vorher hatte er festgestellt, daß sie oben mit Flaschenscherben und Stückchen rostigen Bleches gespickt war, hier und dort bröckelte aus ihr ein Steinchen ab, und noch nach dem Fall klang es ein Weilchen in der ungestörten Stille. (Linhartová 1970b: 90 f.)

Die Mauer erscheint an dieser Stelle als Symbol der Unüberwindbarkeit, auch wenn ihre Substanz bereits *bröckelte/odrolil se*. Im Vergleich zum ersten Teil ist die Mauer als Raumgrenze, die dem Protagonisten den Weg zum Fluchtpunkt versperrt, markiert. Der kleine Stein, der auf die andere Seite der Mauer fällt, verursacht ein Nachklingen, das an den Widerhall im Resonanzraum erinnert, in dem sich der Fluchtpunkt befindet.

Dům daleko reflektiert fortwährend über die Möglichkeit einer grenzüberschreitenden Annäherung an den Fluchtpunkt: „Die Grenze jeder Sache, von jeder beliebigen Seite genommen, das Tor jeder beliebigen Seite, stehen immer an ihrem Anfang. [...] Sobald wir die Grenzen überschritten haben, wird es sehr schnell dunkel. Ich kehre zurück in den Winter“ (Linhartová 1970b: 8) [„Hranice každé věci, brána z kterékoli strany, stojí vždy na jejím počátku. [...] Jakmile jsme už překročili hranice, stmívá se velmi rychle. Vracím se do zimy“ (Linhartová 1968: 9 f.)]. Die Metaphorisierung der Grenze als Tor suggeriert einen räumlichen Neubeginn, den Eintritt in eine andere Sphäre. Die Raumgrenze wird überwunden, um in einen anderen, unbekanntem qualitativ neuen Raum zu gelangen. Wie in *Pokoj* und später in *Co nejdív*

šedé wird dieser Übertritt als Gang in die Finsternis und die Kälte semantisiert. Die Raumgrenze wird zur Zeit- und Lichtgrenze. Den Text durchziehen Kontraste von Sommer/Winter und Licht/Dunkelheit, Unterscheidungen, die auf den natürlichen Zyklus der Jahreszeiten sowie von Tag und Nacht referieren. Die Grenze stellt eine Möglichkeit dar, diese natürlichen Zyklen zu unterbrechen., ist aber auch ein Wagnis und mit Risiken verbunden. (Linhartová 1968: 14)

Das Prinzip des Fluchtpunktes trägt auch dazu bei, die Idee der Unendlichkeit des Raumes aufzuklären. Der Definition gemäß liegt der Fluchtpunkt immer in der Unendlichkeit. Er befindet sich in der Tiefe des Raums, ist nicht erreichbar, nicht berührbar und sorgt dafür, dass der Eindruck entsteht, der Raum in seiner konkreten Gegenständlichkeit würde endlos weiterlaufen. (Arnheim 2000: 290) Insbesondere am Anfang des zweiten Teils wird das sehr klar ausgesprochen: „Nicht fraglich ist ob der Raum unendlich ist oder nicht ob er Grenzen hat an denen er aufhört“ (Linhartová 1970b: 43) [„Není otázkou zda prostor je či není nekonečný neboli zda má hranice“ (Linhartová 1968: 39, Leerzeichen im Original)]. Das Ich befindet sich nach dem Übertritt der Grenze in einem unendlichen und grenzenlosen Raum wieder. Mehr kann zunächst nicht über diesen Raum ausgesagt werden. Der Raum als solcher wird fraglich, die Ordnung des Raums stürzt ein. (ebd.) Die Suche nach den Grenzen des Raums bleibt ergebnislos, die Grenzen bleiben unbekannt. (ebd.: 39, 54) Sie ist allerdings nicht erfolglos, denn es gibt ein abstraktes Ergebnis der Meditationen über den Raum:

„Die Frage der Unendlichkeit hat [...] einen Sinn wenn wir sie nicht auf einen einzigen Raum beziehen sondern auf eine folgende Folge einzelner Räume“ (Linhartová 1970b: 43) [„Otázka nekonečnosti má [...] smysl nevztahujeme-li ji k jedinému prostoru ale k následnému sledu jednotlivých prostorů“ (Linhartová 1968: 39)]. Aus dem einzelnen Raum wird die unendliche Raumfolge, angesichts deren das Ich auch die Unendlichkeit seiner eigenen Existenz erkennt:

Připustím-li prostorové uspořádání já což se zdá být přípustné vzhledem k jeho prostorové zamístitelnosti pak ovšem ani já není prostorem jediným a tudíž ohraničitelným nebo mohoucím si klást otázku své neči-smrtelnosti Je-li já prostor tedy je také já-sled-prostorů. (Linhartová 1968: 40)

Wenn ich die räumliche Ausdehnung des Ich zugebe was vertretbar zu sein scheint im Hinblick auf seine räumliche Platzierbarkeit dann aber ist auch das Ich nicht der einzige Raum und deshalb nicht begrenztbar oder mächtig die Frage nach seiner Sterblichkeit oder Unsterblichkeit zu stellen Wenn ein Ich-Raum ist ist auch Ich-Raum-Folge. (Linhartová 1970b: 44)

Das sprechende Subjekt macht sich zum Objekt des eigenen Sprechens. Dadurch entsteht einerseits eine Distanz zum Ich, andererseits aber auch eine Aufspaltung/Vervielfältigung seiner Person, die es in räumliche Kategorien überträgt.

Die Bewegung hin zum Fluchtpunkt lässt sich auch mit Patočka als Bewegung von einem Hier zu einem Dort lesen.¹⁴² Für ihn ist die Unterscheidung zwischen Hier und Dort Ausgangspunkt menschlicher Welterfahrung, analog etwa zur Unterscheidung zwischen Innen und Außen. Das menschliche Subjekt ist ursprünglich immer schon im Zustand des In-Seins (vgl. 1.2.2), das heißt *in* einer Situation, *in* Beziehungen zu Anderen und zu Wirklichkeiten gesetzt und eingegliedert. (Patočka 1990: 97 f.) Das Innen ist dabei weniger als eine räumliche Beziehung zu verstehen als vielmehr eine „den Raum begründende *Beziehung*“, (Patočka 1991: 91), ein „allgemeiner Zustand der Disposition für Kontakte“ (ebd.: 91 f.). Gleichzeitig ist das Subjekt ursprünglich immer auch außerhalb. Das Außerhalb ist die notwendige Voraussetzung für jede Praxis. Es ermöglicht dem Subjekt „die Ausgliederung, ohne die eine *Gliederung* und daher auch die *Eingliederung* seiner selbst nicht möglich ist“ (ebd.). Diese Ausgliederung findet in einem offenen und potenziell unendlichen Raum statt. Sie bewegt sich auf ein Dort zu, das rein imaginär ist und nur indirekt gesehen wird. Das Dort ist unendlich und ungeordnet, eine Raum-Folge ohne Abschluss, die ins Unendliche verweist – eben jener Fluchtpunkt auf den Linhartová's Text abzielt. Diese Grundbewegung des Subjekts in die Offenheit hinein, sprich eine mögliche Ausgliederung, durch die ein *Ich-Raum* zu einer *Ich-Raum-Folge* wird,¹⁴³ hat auch Linhartová's Text zum Gegenstand.

142 Selbstverständlich wären auch andere theoretische Bezugspunkte denkbar, z. B. zu Jacques Derridas Bestimmung von Parergonalität, die sich auf das Verhältnis von Bild, Bild-Rahmen und Bild-Außerhalb bezieht. (Derrida 1992)

143 Das Haus würde dieser Ausgliederung Patočka zufolge entgegenstehen, da es den Menschen in der Welt verankere. (ebd.: 106) Erst wenn sich diese materielle Verankerung löst, ist der Übertritt in eine andere Sphäre möglich.

Die Sprache der Unendlichkeit

Um über den Raum der Unendlichkeit sprechen zu können, ist eine Sprache vonnöten, die sich von der alltäglichen Rede wesentlich unterscheidet. Die Erzählung kennzeichnen eine stark verdichtete Sprache, metafiktionale Äußerungen, multilinguale Experimente, die Entwicklung einer eigenen Syntax und Typographie sowie die philosophische Konzeption einer *jinařeč/Anderssprache* (Linhartová 1968: 66)¹⁴⁴, die allein für die Beschreibung der Unendlichkeit angemessen ist. Der Text enthält zudem französische und italienische Wörter sowie Makkaronisch, eine Sprachmischung, die Wörter oder Phrasen aus einer Fremdsprache, meist dem Lateinischen, in eine andere Fremdsprache überträgt¹⁴⁵. Die Mehrsprachigkeit kulminiert in der Idee einer vorbabylonischen Sprache, einer Ursprache, die vor der Spaltung in mehrere Sprachen existiert haben soll. (Linhartová 1968: 44)

Was nicht nur an dieser Stelle auffällt, ist die besondere Interpunktion des zweiten Teils. Es gibt keine Satzzeichen, alle Punkte, Kommata und Interjektionen werden durch Leerzeichen markiert.¹⁴⁶ Der Satz wird in seiner syntaktischen Begrenzung

144 Das tschechische *řeč* bedeutet eigentlich *Rede* und meint im Sinne Ferdinand de Saussures die *parole*. Adäquater wäre daher die Übersetzung *Andersrede* gewesen. Dies passt auch zu einer Aussage im Essay *Une langue plurielle* (1988, *Eine Sprache in der Mehrzahl*), wo es heißt: „Ich kann mich irren, aber ich glaube, daß die Quelle jeglicher poetischer Schöpfung sowie sein Material par excellence nicht ausschließlich die Sprache ist [...]. Eher ist es eine *Stimme*, die zu uns spricht mit undeutlichen Worten, mit Akzenten von absoluter Notwendigkeit.“ (Linhartová 1988: 163 f.) Zuzana Stolz-Hladká versteht *jinařeč* als kreative Antwort auf die Angst, Ausdrucksmöglichkeiten zu limitieren oder zu verlieren. Das verbindet Linhartová nicht nur mit Weiner, sondern auch mit Milada Součková und Jiří Weil. (Stolz-Hladká 2004: 135)

145 Ein Beispiel im Text lautet: „Ammalata alla testa Malatesta Testimonio tui tristitia mea succederunt“ (Linhartová 1968:62). Eine mögliche Übersetzung wäre: „Krank im Kopf Malatesta Dein Zeugnis mein Schmerz ist erfolgreich.“ Malatesta könnte auf den italienischen Anarchisten Errico Malatesta (1853–1932) referieren.

146 Dies steht im Zusammenhang mit zeitgenössischen Versuchen der *experimentellen Poesie/experimentální poezie* (v. a. bei Jiří Kolář), die Grenzen der Lyrik durch visuelle, haptische und performative Aspekte aufzuheben und zu erweitern. Hinzu kommen Experimente mit Materialien, Techniken und alternativen Formen der Textorganisation. Von dieser Tradition distanziert Linhartová sich allerdings explizit. (Fabian 2016: 91, 103) Veronika Košnarová verortet sie im Umkreis von Ivan Wernisch, Miroslav Topinka, Jiří Gruša oder Petr Kabeš, in deren Werk das Gedicht eine autonome Welt bildet. Die Sprache wird, im Unterschied zur experimentellen Poesie, nicht zersetzt und seziiert, sie ist nicht nur graphisches Material, um einen vor-sprachlichen Bereich zu simulieren, sondern unterliegt noch syntaktischen und semantischen Regeln. (Košnarová 2010: 219)

aufgehoben, wobei jeder Satzanfang dennoch als solcher durch Großschreibung markiert bleibt. Es geht also nicht primär um eine Enthierarchisierung der Satzstruktur, um die Evokation eines Gedankenflusses ohne Pause, sondern um das Hervorrufen eines starken visuellen Eindrucks. Die Prosa wird poetisiert und rhythmisiert, was zeitgleich etwa auch bei Milan Nápravnik der Fall ist. (Košnarová 2010: 220) Gleichzeitig wird die Sprache verräumlicht, was in der Idee eines auf Wortsäulen errichteten Raums der Sprache kulminiert. (Linhartová 1968: 46) Der Text baut sich aus und in der Sprache sein eigenes, durch die Lücken allerdings etwas rissiges Haus. (Galmiche 2004: 221, vgl. auch Langerová 2002: 418). Denkbar wäre schließlich auch eine musikalische Interpretation des Satzraums, im Rahmen derer die Leerzeichen für Pausenzeichen und das Schweigen stünden. (Galmiche 2004: 221)

Wie in der Musik oder bei den Leerstellen einer Radierung geht es hier darum, dass die Leerstellen selbst Voraussetzung jeder Bedeutsamkeit sind.¹⁴⁷ Sie deuten einen Raum jenseits des Textes an, in dem eine Bedeutung jenseits der Sprache existiert. Das erinnert an das Prinzip des Fluchtpunktes. Mit diesem teilen die Leerstellen den paradoxen Effekt des gleichzeitig An- und Abwesenden. Visuell wird ein Anwesenheitseffekt generiert, der gleichzeitig aber auf etwas abwesend Bleibendes verweist, das nicht benannt werden kann.

Die Idee einer *Anderssprache* steht am Ende einer dreistufigen Unterscheidung zwischen Alltagssprache, poetischer Sprache und Fremdsprache. „Rutschend falle ich in die Fernzeit in die *Anderssprache* – Vermenschlichung des Wortes ist Rest eines infantilen Vorstellungsvermögens“ (Linhartová 1970b: 66) [„Klouže padám do dávnáčasu do jinařeči“ (Linhartová 1968: 62)]. Die *Anderssprache* ist Ergebnis des nicht zu kontrollierenden Akts des Fallens. Sie steht syntaktisch in struktureller Analogie zur Fernzeit, einem Terminus, der aus Kategorien des Raumes (nah, fern) abgeleitet wird. Niklas Luhmann hat die Fernzeit als „Dunkelzone, für die andere Regeln der Glaubwürdigkeit und Relevanz gelten“ (Luhmann 2005: 137) charakterisiert. Eben eine solche Dunkelzone, in der die etablierten Worte und Kategorien des Verstandes nichts ausrichten können, ist auch die *Anderssprache*: Die *Anderssprache* ist die Sprache eines absolut Anderen, das vom Ich getrennt ist und dessen Sprache

147 Das erinnert an Wolfgang Iser's Konzept der Leerstelle (Iser 1976: 284–315), die den Leser in die Deutung des Textes integriert oder an Jacques Derridas Analyse von Leerzeichen, Interpunktionen und anderen schriftbildlichen Akten der Verräumlichung, in denen „der Ursprung der Bedeutung“ (Derrida 1983: 118 f.) liegt.

ganz anderen Regeln folgt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Anderssprache auch von der Fremdsprache, die man erlernen und deren Verständnis einem vertraut werden könnte. Dies ist bei der Anderssprache von vornherein ausgeschlossen.

Linhartová Text gibt einen Hinweis auf die Natur des Anderen, wenn die Autorin in negierender Diktion die Vorstellung, dieser Bereich könnte mit menschlichen Worten bezeichnet werden, als „Rest eines infantilen Vorstellungsvermögens“ (Linhartová 1970b: 66) [„zbytkem ryze infantilní představivosti“ (Linhartová 1968: 62)] kritisiert wird. In dieser Hinsicht geht die *Anderssprache* über die modernistische Vorstellung des Sprachexperiments hinaus, wie man sie bspw. in der *Zaum*-Sprache Velimir Chlebnikovs findet. Denn eine solche Sprache war – als dichterische – immer noch eine menschliche Sprache. Die *Anderssprache* hingegen folgt keiner Grammatik und besitzt keine Semantik, sie muss bloße Andeutung bleiben. Sie steht somit im Zusammenhang mit Vorstellungen des Sakralen, mit Ideen einer nicht-menschlichen Sphäre, wie sie auch die korrespondierenden Konzepte der Fernzeit oder der Unendlichkeit aufrufen. Ein Wissen von dieser Sphäre, von der uns ein Abgrund trennt, (ebd.: 63) ist nicht auf methodischem Wege möglich, sondern nur über das „Wunder“ [„div“], das uns in „vollkommene[s] Erstaunen“ (Linhartová 1970b: 67) [„dokonálnímu úžasu“ (Linhartová 1968: 63)] versetzt. Dabei kann es nie um eine vollständige Erkenntnis gehen, sondern immer nur um eine Annäherung an ein Wissen, das für den Menschen prinzipiell unerreichbar bleiben muss.

Dieses Wissen lässt sich besser schweigend als sprachlich erwerben:

To je má jediná starost: hovořit jasně. Třebaže ovšem zamlčuji. Zamlčím-li však pouze podstatná jména, nemůže se nic stát, protože vlastní pletivo zůstane nedotčené a jestliže někdy zamlčím všechna slova, [...] bude to naprosto zřejmé. (Linhartová 1968: 79)

Das ist meine einzige Sorge: klar zu sprechen. Trotzdem verschweige ich. Wenn ich bloß Hauptwörter verschweige, kann nichts passieren, weil die Textur unberührt bleibt. Und wenn ich einmal alle Wörter verschweige, [...] wird es vollkommen offenbar sein. (Linhartová 1970b: 85)

Die Unterscheidung von *schweigen/mlčet* und *verschweigen/zamlčet* ist hier entscheidend, meint schweigen doch lediglich eine nonverbale Form der Kommunikation, während das Verschweigen Kommunikation bewusst verweigert. Das Verschweigen

von Hauptwörtern, die Gegenständliches und Nicht-Gegenständliches bezeichnen, ist eine Form poetischer Schadensbegrenzung. Dahinter verbirgt sich die Angst Objekte zu konstruieren und Abstrakta zu benennen. Es ist einerseits Ausdruck einer Schreibkrise, (Linhartová 1968: 56) andererseits aber auch grundsätzlichere Verweigerung gegenüber der Konstruktion stabiler Bedeutungsketten von Signifikant und Signifikat. Diese Verweigerung eröffnet ein Verstehen jenseits der Sprache, das Verstehen des Göttlichen.¹⁴⁸

Resonanz und Reflexion

Für die konzeptuelle Einholung der verschiedenen Versuche des Textes, Verständnis jenseits direkter sprachlicher Vermittelbarkeit zu schaffen, bietet sich das Prinzip der Resonanz an. Resonanz kann dabei als phänomenologischer Grundbegriff, als Art und Weise eines gelingenden Weltbezugs verstanden werden. (im Sinne von Rosa 2018) Dieser Weltbezug wird nicht primär sprachlich vermittelt, sondern körperlich und räumlich.¹⁴⁹ Dafür muss ein Schwingungs- und Korrespondenzverhältnis mit Objekten etabliert werden, das immer räumlich vermittelt ist. Man kann das etwa mit der Musik vergleichen, wo Töne nicht nur über die spezifischen Resonanzkörper der Instrumente eine jeweils eigene Gestalt bekommen, sondern die Verräumlichung des Tonimpulses selbst eine neue Qualität erzeugt. Aus dem Luftstoß wird in Interaktion mit dem Raumkörper des Musikinstruments ein Ton.

148 Viele Motive und Symbole im Text beziehen sich auf den biblischen Diskurs, insbesondere auf das Johannesevangelium. (Pražan 1970: 68 f.; Langerová 1998: 84; Stolz-Hladká 2000: 159 f.) So lässt sich nach Pražan und Sus der Titel *Ubývání hlásky, m'* auf das *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* (*Liebt die Gerechtigkeit, ihr, die ihr auf Erden richtet*) in Dantes *Göttlicher Komödie* zurückführen, das den Moment von Dantes Eintritt in die Sphäre Jupiters in *Paradiso XVIII* markiert. (Das *M* bildet den letzten Buchstaben der Inschrift) Zudem hätten einige Aussagen den Charakter einer Litanei, bspw. werde im ersten Teil sehr oft die Interjektion *o/ó* verwendet. Für Košnarová vermitteln die religiösen Motive des Textes spirituelle Erfahrungen. (Košnarová 2008: 160 f.) Glanc hat am Beispiel von Mikuláš Medeks Ikonenmalerei die Bedeutung von Spiritualität für das Verständnis von Autorschaft in der spätsozialistischen Parallelkultur betont (Glanc 2017: 122) Linhartová widmete den zweiten Teil von *Dům daleko* Medek, dessen Leitbuchstabe *M* folglich auch für diesen stehen könnte. (Medek 1995: 339)

149 In dieser Hinsicht ähneln Linhartová Texte stark denen Weiners. Das Weltverhältnis des Protagonisten in *Uhranuté město* beruht beispielsweise ebenfalls nicht auf der Kommunikation mit den Dorfbewohnern, sondern auf seinem Verhalten im Raum.

Solche musikalischen Bilder finden sich auch in *Dům daleko*. Bereits zu Beginn wurde auf ein akustisches Motiv verwiesen, als der Fluchtpunkt durch den Widerhall charakterisiert wurde.¹⁵⁰ Im ersten Teil heißt es ebenfalls: „Ein einziger Klang entsteht in tausendfachem Widerhall. Wohin aber werde ich mich begeben, wenn diese Stelle von überall her sichtbar wird“ (Linhartová 1970b: 14) [„Jediný zvuk vzejde tisícerým ozvukem. Kam se však poděju, stane-li se to místo odevšad viditelným“ (Linhartová 1968: 14)]. Klang und Raum werden miteinander verbunden. Die Potenzierung des Widerhalls eröffnet einen schier unendlichen, überdimensionalen Resonanzraum, der wiederum auf eine übermenschliche, quasi metaphysische Sphäre hinweist. Der Widerhall geht von einer Stelle aus, die unverfügbar ist und vom Ich unmöglich erreicht werden kann. Allerdings kann sie durch den Widerhall erahnt und damit indirekt gewusst werden. Die Bewegung im Raum eröffnet also Resonanzerfahrungen, die Weltbezüge intensivieren, (ebd.: 10) und wird selbst hörbar. Dabei geht es weniger um die Idee von Harmonie, um die Suche nach einer neuen Einheit, sondern um das Hören von Klängen, die multiple Beziehungen zum Raum eröffnen.¹⁵¹

Resonanz lässt sich aber nicht nur auditiv, sondern auch visuell verstehen. Es geht nicht nur um eine Steigerung des Hörerlebnisses, sondern auch um eine Vervielfachung der visuellen Eindrücke: „Augen sind facettierte Bienenaugen. Jede kleine Fläche spiegelt dasselbe aus etwas anderem Winkel, in etwas anderer Zusammensetzung des Regenbogenspektrums“ (Linhartová 1970b: 9) [„Oči jsou fasetované včelí. Každá ploška zrcadlí totéž z poněkud jiného úhlu, v poněkud jiném složení duhového spektra“ (Linhartová 1968: 10 f.)]. Das Facettenauge der Biene besteht im Unterschied zum menschlichen Auge aus zahlreichen Einzelaugen. Jedes der sechseckigen Einzelaugen nimmt einen Bildpunkt wahr, der im Gehirn zu einem Gesamtbild zusammengesetzt wird. Die räumliche Auflösung ist zwar durch die Bildpunkte begrenzt, aber – und auf diesen Aspekt spielt das Zitat insbesondere an – das facettierte Auge kann trotzdem gleichzeitig in unterschiedliche Richtungen blicken. Der Raum wird dadurch vieldimensionaler gesehen als es das menschliche Auge vermag. Des Weiter-

150 Widerhallen ist die deutsche Übersetzung des lateinischen Wortes *resonare*.

151 Vgl. hierfür v. a. dieses Schlüsselzitat: „Ich weiß nicht, wie der Sinn des zweihäusigen, gegenseitig sich bindenden Zusammenklagens wäre, eher habe ich im Sinn in jedem Falle das Angefangene bis auf die Spitze zu treiben. [...] Zusammenklanglos“ (Linhartová 1970b: 36) [„Nevím, jaký by byl smysl dvojdomého, navzájem se vířícího souznění, spíše mám v úmyslu v každém případě dovést započaté do krajnosti. [...] Bezsouzvčné“ (Linhartová 1968: 34)].

ren ist die Farbwahrnehmung eine intensivere, wenn man bedenkt, dass Bienenaugen ultraviolettes Licht wahrnehmen können. Das Bienenauge ist daher Metapher für einen aufgefächerten und von den Buntwerten der Farben durchlichteten Raum, der im Symbol des Regenbogens kulminiert.

Hier lässt sich auch der Bogen zum obigen Thema der Resonanz spannen. Visuelles *Partnerphänomen* der auditiven Resonanz ist die Reflexion. Im Regenbogen entsteht durch die Reflexion des Lichts am Wassertropfen ein vollkommen neuartiges Raumgebilde. (Linhartová 1968: 25, 85) Dieses korrespondiert mit dem bereits diskutierten paradoxen Phänomen des Anwesend-Abwesenden. Ein Regenbogen besitzt keine Materialität und Objektivität, lässt sich aber visuell wahrnehmen. Ebenso wie der Ort des Widerhalls ist er als Ort nicht beschreibbar, wohl aber als Phänomen, in dem sich eine neue, auch metaphysisch deutbare, Qualität konstituiert.

Archaische Bukolik

Abschließend soll ein letzter Aspekt der Raumpoetik des Textes behandelt werden, der sich auf die umfangreichen Naturbeschreibungen bezieht. Diese drehen sich vor allem um Wasser- und bukolische Renaissancelandschaften. Diese entzeitlichen den Raum und eröffnen eine Zeitschicht, die jenseits der menschlichen Erreichbarkeit liegt. Dieses Prinzip steht in seiner Unverfügbarkeit in struktureller Analogie zu den bereits behandelten Raumpoetiken des Fluchtpunktes und der Resonanz, die ebenfalls nur auf indirektem Wege beschreibbar sind.

Die Darstellung von Wasser und Wind ist in *Dům daleko* allgegenwärtig. An einer besonders markanten Stelle heißt es im zweiten Teil:

[D]louhé proudění větru Úleva znovunastáleho pohybu který proniká vším jemuž se nic nadlouho nepostaví do cesty nic se mu nevyhne Domovní trámův praská Hladina vody ubíhá čerčením stromy se sklánějí jejich listí je unášeno Tráva sleduje směr vanutí Prach víří na cestách a když už se usazuje v závětrí ještě tehdy značí poryvy síly která jej hnala Písek prozrazuje stejnorodost svého skupenství s vodou přesypá se ve vlnách Skály zvětrávají vyvýšené stavby nehmožou odolat opakovaným nárazům Nezachytitelný nezasažitelný původce tohoto pohybu odeznívá a mizí (Linhartová 1968: 57)

[L]anges Strömen des Windes Nachlassen einer wiederentstehenden Bewegung die alles durchdringt der sich nichts für längere Zeit in den Weg stellt nichts weicht ihr aus Gebälk knistert Wasserfläche kräuselnd davon Bäume biegen sich ihre Blätter werden fortgetragen Das Gras folgt der Richtung des Wehens Staub wirbelt auf den Wegen und noch wenn er die Stöße der Kraft die ihn vor sich hergetrieben hat Der Sand verrät die Gleichartigkeit seines Aggregatzustandes mit dem des Wassers schüttet sich in Wellen um Felsen verwittern hochstehende Gebäude können den wiederholten Anstößen keinen Widerstand leisten Ungreifbarer unstreifbarer Urheber dieser Bewegung verklingt und schwindet (Linhartová 1970b: 61)

Von Wasser und Wind gehen verheerende Kräfte und sich wiederholende Bewegungen aus, die sich in den Verben *durchdringen/pronikat, kräuseln/čřit, knistern/praskat, sich biegen/sklánět se, wirbeln/vřit, hertreiben/hnout* materialisieren. Die Umgebung und ihre Objekte beugen sich den Bewegungen – oder zerbrechen an diesen. Die Naturkräfte unterscheiden dabei nicht zwischen natürlichen (Bäume, Felsen) und menschlichen Objekten wie dem Haus, das letztlich dem Feuer zum Opfer fällt. Da die Ursache des Brandes unklar bleibt, reiht sich das Feuer ebenfalls in die bereits bekannten Figuren des Abwesend-Anwesenden ein. (Linhartová 1968: 83)

Die Landschaftsbilder fokussieren eine Landschaft vor dem Anthropozän. Sie wird von Fossilien der *Fernzeit* wie Schnecken, Muscheln, Perlmuscheln und Seeigeln bevölkert. (ebd.: 47) Sie sind Überreste einer urzeitlichen Ursprünglichkeit, zu denen zwar kein direkter Zugang besteht, derer der Protagonist aber dennoch gewahr werden kann. Sie besitzen eine ästhetische Eigenzeit, (Gamper/Hühn 2014) die über räumliche Metaphern interpretierbar wird. Im Text ist bereits zu Beginn von einem Schneckenhaus (Linhartová 1968: 11) die Rede, dessen gewundene kalkige Schale an eine Spirale erinnert, die sowohl die kreisende Erzählbewegung als auch die ideale Form eines Hauses repräsentiert. Diese Gestalt gibt auch einen Hinweis darauf, wie die einzelnen Teile des Triptychons konstruiert sind. Keine der Erzählungen hat ein klares Ende, sie stehen stets an der Schwelle zum darauffolgenden Text, leiten diesen ein oder verweisen durch Reminiszenzen auf den vorangegangenen.¹⁵² Die Erzählung kann an kein Ende gelangen, sie besitzt keine Dramaturgie im engeren

152 Für Košnarová symbolisiert die Spirale gar Linhartová's Werkbiographie als ganzes, die nicht linear, sondern spiralförmig verlaufe. (Košnarová 2008: 269)

Sinne. Insofern lässt sich die Schnecke auch als Verkörperung der Idee einer ökologischen Prosa lesen, als Andeutung eines anderen Verhältnisses von Mensch und Natur, das sich von der Idee der Verfügbarkeit und Verfügbarmachung der Natur abwendet. Schließlich ist die Schneckenform auch dem Bild der Muschel verwandt, das Gaston Bachelard in seiner *Poetik des Raumes* aufgreift, (Bachelard 1960: 42, 129) und das für ihn einen geschützten Raum des Träumens eröffnet. Linhartová's Haus wäre dann nicht wirklich, sondern eine gedankliche, traumartige Struktur jenseits der menschlichen Erfahrung.

Ins Bild gesetzt wird die Idee einer gelingenden Weltbeziehung in bukolischen Landschaftsbildern. Instruktiv ist hierfür eine ekphrastische Textstelle zu Rembrandt:

Tady přiložíme pravítko a narýsujeme elyseyská pole. Rázem je obloha modrá. Docela nepatrný dole na konci nedohledného průhledu rembrant pase kozy. Světlešedé fasády domů se pravidelně opakují v měřítku do ztracena. Všechno je na svém místě, každá věc zaujímá místo odlišné, vydělené. [...] Udržíme-li tento pořádek věcí po jistou dobu, nic se nám nemůže stát. Kozy se rozběhly přes most, rembrant jde pokojně za nimi, nebrání jim, spíš jenom sleduje jejich drobné poskoky. Je mu kromoobyčejně jedno, kde se v tu chvíli nachází. (Linhartová 1968: 71 f.)

Hier legen wir ein Lineal an und machen einen Aufriß der Elyseischen Felder. Mit einem Mal ist der Himmel blau. Ganz winzig da unten am Ende eines unabsehbaren Durchblicks weiden Rembrandts Ziegen. Hellgraue Häuserfassaden wiederholen sich regelmäßig maßstabsgerecht ins Verlorene. Alles ist an seinem Platz, jedes Ding nimmt einen unterschiedlichen, abgeteilten Platz ein. [...] Wenn wir diese Ordnung der Dinge eine Zeitlang einhalten, kann uns nichts passieren. Die Ziegen laufen über die Brücke, Rembrandt geht friedlich hinterher, behindert sie nicht, verfolgt vielmehr ihre zierlichen Sprünge. Es ist ihm einerlei, wo er sich in diesem Augenblick befindet. (Linhartová 1970b: S. 76 f.)

Die Elyseischen Felder markieren die Szenerie als idyllischen Sehnsuchtsort. Hier ist die Mensch-Natur-Beziehung noch intakt, *alles ist an seinem Platz*, es herrscht Frieden und Ruhe. Mensch und Ziegen sind in Bewegung, aber die Bewegung ist harmonisch und nicht zielgebunden. Renaissance- und Barockmalerei, insbesondere

die Breughels, war im Spätsozialismus eine zentrale Quelle künstlerischer Selbstverständigung. (Kirschbaum 2016: 312) Linhartová Ekphrasis unterscheidet sich von solchen Renaissancelandschaften wie in Tarkovskijs *Solaris* (1972) dadurch, dass sie keine Stimmungslandschaft der Melancholie und existentiellen Verlassenheit evoziert, sondern ein Gegenbild ökologischen Gleichgewichts und idyllischer Harmonie konstruiert. Dieses Bild bleibt aber, und das ist entscheidend, nur Andeutung. Im Text heißt es: „Stunden stehe ich davor, schaue zu und kann es nicht in den Kopf kriegen. Es muß da oben etwas sein, das sie immer wieder anzieht, das sie ununterbrochen aufhebt“ (Linhartová 1968: 72 f.) [„Hodiny prostojím, pozoruji a nedovedu si to srovnat. Musí být tam nahoře, co ji vždycky znova přitáhne, co ji ustavičně pozvedá“ (Linhartová 1970b: 77)]. Das Prinzip hinter der Harmonie kann nicht beschrieben werden. Es folgt einem anderen Zeit- und Raumregime, wobei ersteres die Idee einer harmonischen, non-linearen, sich wiederholenden Zeit¹⁵³ meint und zweiteres auf die Kluft zwischen Mensch und Himmel anspielt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die vier besprochenen Raumpoetiken des Textes – Fluchtpunkt, *anderssprachliche* Unendlichkeit, Resonanz und entzeitlicher Raum – alle derselben Grundstruktur folgen. Diese besteht darin, dass sie auf einen Raum anspielen, der durch Einheit und Ganzheit geprägt ist und an dem Sinn und Existenz zusammenfallen. Dieser Raum ist dem menschlichen Streben prinzipiell unzugänglich, allerdings gibt es Möglichkeiten der Andeutung der Qualitäten dieser Räume. Diese Andeutungen sind der Kunst vorbehalten und betreffen Sprache (*Anderssprache*), Musik (Resonanz) und Malerei (Fluchtpunkt, Bukolik). Voraussetzung der Annäherung an diese Räumlichkeiten ist die stete Bewegung des Erzählers und dessen Bruch mit der Alltäglichkeit, mit deren Sprache und Logik. Begibt er sich auf diesen Weg, besteht die Chance, den weiten Abstand zwischen Existenz und Sinn zu verringern. Das titelgebende Haus fungiert dabei als Einheitsmetapher, als Andeutung einer resonanten, sinnhaften existenziellen Ganzheit, die zwar weit weg ist, deren Essenz man aber durch achtsame Bewegungen und artistische Offenheit nahekommen kann.

153 Zur Zentralität von Figuren der Wiederholung in der tschechischen Lyrik dieser Zeit vgl. Kazalarska 2018.

4.2 Die Welt(en) der Literatur

„Ich stimme offenbar nicht mit meiner Zeit und meinem Ort überein“ (Linhartová 1971: 68) [„Nejsem patrně v souhlasu s dobou a místem“ (Linhartová 1993b: 63)], konstatiert Věra Linhartová in ihrem autobiographischen Text *Račí kánon na běsovské téma (Krebskanon über ein Dämonenthema)* aus dem Jahr 1964. Liest man ihre Texte dieser Jahre, so erhärtet sich dieser Eindruck. Lebensweltliche Elemente, seien diese persönlicher oder politischer Natur, spielen kaum eine Rolle. Stattdessen lädt die Autorin immer wieder zu unzeitgemäßen Begegnungen ein – mit dem mittelalterlichen Denken, mit der Monadologie von Leibniz, zu Ballonfahrten mit Camille Flammarion und Theateraufführungen im spätbarocken Venedig. Der gemeinsame Nenner dieser Begegnungen ist der Wunsch, in einer anderen Welt zu leben, in einer anderen Ordnung, an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit.

In *Račí kánon na běsovské téma* dient die Monadologie Gottfried Wilhelm Leibniz' mit ihrer Idee kugelförmiger, isolierter Einzelemente als gedanklicher Ausgangspunkt. Zu Beginn hat die Monade noch ein „ganz schmales Fensterchen“ (Linhartová 1971: 69) [„zcela úzkým okénkem“ (Linhartová 1993b: 64)], in das später Milchglasscheiben eingesetzt werden, die die Außenwelt verhängen. Dient in diesem frühen Text die Möglichkeit einer weltlichen Einheit als Ausgangspunkt, so organisiert in *Chiméra neboli Průřez cibulí (Chimäre oder der Querschnitt durch die Zwiebel)* die Idee der Zweiheit den Text. Er unternimmt in verschiedenen Variationen den Versuch, „von zweierlei Welt zu sprechen“ (Linhartová 1970a: 38) [„o dvojím světě“ (Linhartová 1993a: 35)] – der Welt des Dichters und der Welt des Schauspielers, der Welt des Tages und der Welt der Nacht, der Welt vor und hinter dem Spiegel. Im Zentrum steht die Frage, ob und wie sich die beiden Welten zusammendenken und -führen lassen bzw. wie die Idee der Einheit hinter der Zweiheit erfahr- und beschreibbar wird. In *Co nejvíc šedé (Im dichtesten Grau)* dominiert schließlich die Idee der Vielheit, die die Welt organisiert. In ihr treffen wir auf mehrere Figuren, die alle ihre eigenen Welten zu bewohnen scheinen und nur durch die Bewegung des Erzählers im Raum miteinander verknüpft werden.

Die einzelnen Weltmodelle gehen fließend ineinander über, sind nicht klar voneinander geschieden, sondern partizipieren aneinander auf verschiedene, literarisch vermittelte Weisen: durch Leitmetaphern (von denen das Theatrale die bedeutsamste ist), durch metafiktionale Selbstreflexionen der Erzähler oder durch gemeinsame intertextuelle Horizonte wie Mittelalter, Spätbarock und Romantik. Im Unterschied

zu den eher statischen Konfigurationen im ersten Kapitel ist es hier die Bewegung im Raum, die Bedeutung erzeugt. Linhartovás Erzähler sind *Einsiedler/poustevník* und *Pilger/poutník*, (Linhartová 1993b: 69 f.), die auf der Suche nach unerreichbaren Fluchtlinien und -punkten sind, in denen sich die Ordnung der Welt offenbart. Diesbezüglich ähneln die Erzähler stark den bereits untersuchten Protagonisten Richard Weiners, die ebenfalls den Eindruck zu teilen scheinen, ihrer Zeit und ihrem Ort nicht zugehörig zu sein und sich deshalb auf die Suche nach Alternativen machen.

Um die Welten zu charakterisieren, die eine andere Ordnung versprechen, bedienen sich die ausgewählten Texte – und darin besteht eine weitere Parallele zu Weiner – verstärkt einer Geometrie poetik. Die gedanklichen Operationen des Erzählens werden mit Querschnitten durch Kugeln und Körper verglichen, die Identitäten der Erzähler gleichen Kugeln und Monaden, die durch den Weltraum treiben. Auch wenn es einige wenige topografische Markierungen gibt, lassen sich über diese keine Weltordnungen herstellen, sondern nur über topologische Verhältnisbestimmungen. Diese sind meistens so strukturiert, dass sie Körper zerschneiden, Hierarchien zerstören und sinnliche Eindrücke zerstreuen. Die Grundoperation ist die horizontale Aufgliederung der Welt, die sich unter anderem in der Allgegenwart des Wortfeldes des Zerstreuens und Zerschneidens bemerkbar macht. Gegenstand der Erfahrung ist nicht das Ganze, sondern immer nur Bruchstücke, die mühsam zusammengefügt werden müssen, um etwas verloren Gegangenes anzudeuten. (Linhartová 1993b: 78) Die dialektische Operation des Zergliederns und Zusammenfügens von Dingen und Elementen wird zum grundlegenden strukturellen Modell dieser Form literarischer Philosophie.

Realer Fluchtpunkt der Suche nach einer Gegenwelt wird der Garten. Der Garten ist der undenkbare Ort, (Linhartová 1993a: 42) an dem es sich leben lässt. Hier gibt es eine Parallele zu den vorhin als ökologisch bezeichneten Gedanken. Deren Ziel ist es, ein neues Verhältnis zu den Dingen und zur Natur zu finden, das die Eigenweltlichkeit dieser Bereiche anerkennt und im Akt der Anerkennung die Voraussetzungen dafür schafft, an ihnen partizipieren zu können. Am Ende der Pilgerreise steht somit der Wunsch nach einem dauerhafteren Aufenthalt an einem Ort, an dem die Bedeutung zu sich selbst kommen kann.

4.2.1 Leibniz, Maxwell, Dostoevskij – Die Welt der Dämonen in *Račí kánon na běsovské téma* (1964)

Ordnung ist einer der Schlüsselbegriffe in Linhartová's Werk. Die Suche nach Einheit und Homogenität inmitten einer chaotischen Welt ist eines seiner Grundmotive. Im Kapitel zu *Cesta do hor* (4.1.1) wurde die Suche nach Ordnung als Suche nach einem verloren gegangenen Grundzustand, der prinzipiell nicht erreichbar und beschreibbar ist, herausgearbeitet. Auch Linhartová's Erzählung *Račí kánon na běsovské téma* aus der Sammlung *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* kreist um das Motiv der Ordnung.¹⁵⁴ „Eine Weile möchte ich mich mit meinem Leben als Ganzem befassen, und diesem Gegenstand widme ich auch diese Abhandlung.“ (Linhartová 1971: 69) [„Chtěl bych se nějakou dobu zabývat svým životem vcelku, a tomuto předmětu také věnuji toto pojednání“ (Linhartová 1963b: 64)]. So bestimmt der Erzähler das Thema. Der Text geht aufs Ganze (ebd.: 57) und meint damit nicht nur das Ganze des eigenen Lebens, sondern auch das Ganze, in das dieses Leben eingebettet ist.

In keinem anderen Text legt Linhartová so explizit Rechenschaft über ihre literarischen und philosophischen Gewährsmänner ab. Dies zeigt sich auch in der Gattungsanzeige des Textes. Er ist als „*rein theoretischer Vortrag*“ (Linhartová 1971: 63, Hervorh. im Original) [„*řeč ryze teoretická*“ (Linhartová 1993b: 59)] untertitelt und zählt zur Gattung literarischer Beichten, die vor allem für die russische Literatur und insbesondere für Dostoevskij, von zentraler Bedeutung ist. (Sasse 2009) Dostoevskij ist sodann auch Linhartová's wichtigster literarischer Bezugspunkt. Als konkurrierende Gattungsbezeichnung fungiert die musikalische Titelangabe *Krebskanon*. Bei einem Kanon handelt es sich um eine mehrstimmige Komposition, in der ein Grundmotiv von verschiedenen Stimmen wiederholt wird. Dabei überlagern sie sich, wodurch eine Spannung zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit entsteht. Eine ähnliche Spannung ergibt sich auch bei einem Krebs, in dem das vorwärts und rückwärts gespielte Stück einander entsprechen.¹⁵⁵

Eine prominente Rolle für die Erzählung nehmen die Monadologie Leibniz' und die Idee des *Maxwellschen Dämon* ein. Beide Konzepte fragen nach der Möglichkeit

154 Für bisherige, eher biographisch und linguistisch geprägte Deutungen siehe Košnarová 2008: 127–131, Křivančová 2012: 208–217.

155 Der Krebs erfreute sich v. a. in der Musik des Barocks großer Beliebtheit, was mit der Betonung barocker Philosophie, insbesondere der von Leibniz im Text korrespondiert.

des Kontakts zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Innen- und Außenwelt sowie nach der Möglichkeit von Ordnung inmitten von Chaos. Diese philosophisch-metaphysische Fragestellung wird komplementiert durch eine existentialistische, die sich in der Auseinandersetzung mit Dostoevskijs *Besy* (1871, *Die Dämonen*) und einer ebenfalls an Dostoevskij gemahnenden existentiellen Selbstbefragung äußert. Das Motiv des Dämons ist dabei das verbindende Glied der beiden Teile.

Die Substanz des Barocks

Die Frage, wie das Ganze miteinander verbunden ist, steht im Zentrum von Gottfried Wilhelm Leibniz' *Monadologie* (1714). In Auseinandersetzung mit der cartesianischen Trennung von Intellektualität und Materialität entwickelt Leibniz eine Einheitskonzeption der Welt, in deren Zentrum der Begriff der Substanz steht. Die Substanz fasst er mit dem Begriff der Monade und denkt sie als geistiges, handelndes, ewiges und unteilbares Grundelement der Weltordnung, die sie jeweils in sich abbildet. Substanzen existieren im Plural und unterscheiden sich durch Qualitäten. Sie sind eingebettet in die sogenannte *prästabilierte Harmonie*, die das Verhältnis der Monaden untereinander regelt und von Gott garantiert wird.

Die Selbstbeschreibungen des Textes verweisen explizit auf Leibniz' Bestimmung der Monade. „Mir selbst gelang es, in eine andere, für mich weit bequemere Gestalt zu schlüpfen, nämlich in die Form einer Kugel. Sie ist aus Elfenbein gedrechselt und hat ein ganz schmales Fensterchen, durch das ich die Welt draußen beobachten kann“ (Linhartová 1971: 69) [„Mně samému se podařilo proklouznout do jiného tvaru, daleko pro mne příhodnějšího, totiž do podoby koule, hladce vykroužené ze slonoviny a opatřené jen zcela úzkým okénkem k pozorování vnějšího světa“ (Linhartová 1993b: 64)]. Wie die Monade ist die Kugel von der Welt vollkommen unabhängig und kann die Distanz zu anderen Monaden nicht überwinden.¹⁵⁶ Durch ein schmales Fenster beobachtet das Ich in der Kugel die Welt und nimmt sie wahr. Das Leben ist reine Beobachtung: „Mein eigenes Leben habe ich immer und ausschließlich auf das Beobachten verlegt“ (Linhartová 1971: 71) [„Zato svůj vlastní život jsem vždycky strojil jenom za účelem pozorování“ (Linhartová 1993b: 65)]. Ziel der Beobachtung ist die Erkenntnis des ursprünglichen Ordnungszustands der Welt: „unsere

156 Košnarová interpretiert diese Stelle psychoanalytisch als Ausdruck der Suche nach einem Selbst, wobei die Kugel die Seinsform des Selbst symbolisiert. (Košnarová 2008: 129)

erste Pflicht sei, geordnet zu denken und denkend die wirkliche Ordnung der Dinge um uns her zu entdecken.“ (Linhartová 1971: 85) [„jako by naši první povinností bylo spořádaně myslet a myšlením objevovat skutečné uspořádání věcí kolem nás“ (Linhartová 1993b: 79)]. Um die Analogie zwischen Mensch und Kugel genauer zu bestimmen, kann man auf eine andere Erzählung Linhartová's zurückgreifen. In *Vícehlasé rozptýlení (Mehrstimmige Zerstreungen)*, ein Prosatext aus dem gleichen Erzählband, zitiert der Erzähler Blaise Pascals *Pensées* (1670). So sei das Universum „eine Kugel, deren Mittelpunkt überall ist, und deren Grenzen nirgends“ (Linhartová 1971: 88) [„koule, jejíž střed je všude, a hranice nikde“ (Linhartová 1993b: 82)].

Die Anknüpfung an die Kugelbilder Pascals und die Substanzmetaphysik Leibniz' mutet zunächst anachronistisch an, gilt diese doch mit der kantischen Philosophie der Aufklärung als überwunden und ihre theologischen Voraussetzungen der *prästabilierten Harmonie* und der Unmöglichkeit der Einwirkung auf andere Monaden als „gedankliche Zumutung“ (Busche 2009: 49). Zwar hat Linhartová's Kugel ein kleines Fenster, es ist allerdings aus „Rauch- und Milchglasscheiben“ (Linhartová 1971: 67) [„kouřového a mléčeného skla“ (Linhartová 1993b: 66)], was die Sicht erschweren dürfte. Jede Kugel steht somit für sich und besitzt eine eigene Identität, die „der Grundstein meiner Betrachtung der Welt“ (Linhartová 1971: 67) [„úhelným kamenem mého nahlížení do světa“ (Linhartová 1993b: 61)] ist. Jede Person und jedes Ding hat seine eigene Bedeutsamkeit, die es mit niemand anderem teilt. (ebd.: 79)

Trotz der Beschränktheit der Monaden und Kugeln eröffnen sich in der Philosophie Leibniz' jedoch auch Möglichkeiten des Weltganzen. Dieses wird unter anderem in einem Gedankenexperiment veranschaulicht, das später unter dem Namen des *Laplaceschen Dämons* bekannt wurde. (Schmidt 2008: 147 f.) Dieser kennt alle Naturgesetze und kann die Welt daher als Ganzes wahrnehmen. Er ist ein positiver Dämon, der den Glauben der Aufklärung verkörpert, das absolute Wissen sei möglich und beschreibbar. Gleichzeitig ist der Dämon mit seinen übernatürlichen Kräften „Vermittlungsinstanz zwischen Erde und Himmel, zwischen Immanenz und Transzendenz“ (Krajewski 2008: 39).

Eine solche Möglichkeit der Erkenntnis des großen Ganzen gibt es auch bei Linhartová, wo sie allerdings an den Traumzustand gebunden ist.¹⁵⁷

157 Auch in *Co nejvíc šedě* wird Welterkenntnis an den Traumzustand gebunden.

kdykoli jsem zavřel oči, pokoušeje se spát, zachycoval jsem znenáhla útržky naprosto přesné logiky, a to nejen logiky popisné, ale přímo a výslovně příkazující, jenomže jsem jim nikdy nevěděl začátku ani konce, zjevily se a zanikaly a nikdy nic nezůstavily za sebou. (Linhartová 1993b: 78)

als ich die Augen geschlossen hatte und mich um Schlaf bemühte, fing ich Fetzen absolut präziser Logik auf, einer Logik, die nicht nur beschrieb, sondern direkt und ausdrückliche Anordnungen gab, nur wußte ich bei diesen Bruchstücken nie Anfang oder Ende, sie tauchten auf und verschwanden und ließen nie etwas hinter sich zurück. (Linhartová 1971: 83)

Die Möglichkeit einer präzisen Logik verweist hier auf die göttliche Allmacht, die der Mensch durch kontemplative Weltbetrachtung erkennen kann.

Dämonische (Un)Ordnung

Als Vermittlungsinstanz fungiert auch die von James Maxwell eingeführte Figur des Dämons,¹⁵⁸ der ohne die Aufwendung von Arbeit den Energieaustausch zwischen zwei Kammern reguliert, wodurch das Gesetz der Entropie – ein zentraler Bestandteil des *Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik* – außer Kraft gesetzt zu sein scheint.

Maxwells Dämon tritt in Linhartovás Text auf der ersten Seite auf und wird zum wichtigsten Partner des Erzählers: „wir sind immer zu zweit“ (Linhartová 1971: 65) [„jsme vždycky dva“ (Linhartová 1993b: 59)]:

Především běs je ten nejčinnější činitel, který je v nás, je to samo jádro naší nesnesitelné činorodosti, našeho úporného a nepřetržitého pachtění; bez něho bychom nikdy neučinili ani krok, ani jediný bezděčný pohyb. (ebd.: 58)

Vor allem ist der Dämon das aktivste Element, das in uns ist, er allein ist der Kern unserer unerträglichen Tatkraft, unserer hartnäckigen und ununterbro-

158 Maxwell spricht selbst nicht von einem Dämon, sondern von einem „very observant and neat fingered being“ (Krajewski 2008: 42). Eben eine solche übernatürliche Fähigkeit zur Beobachtung zeichnet auch den Erzähler in *Račí kánon na běsovské téma* aus.

chenen Anstrengungen; ohne ihn würden wir niemals auch nur einen Schritt, auch nur eine einzige absichtslose Bewegung machen. (Linhartová 1971: 64)

Im Gegensatz zu Maxwell ist Linhartová's Dämon aber keine ordnende, sondern eine verwirrende Figur. (Linhartová 1993b: 58) Ein weiterer Unterschied besteht in der Betonung der Tatkraft des Dämons. Während die Pointe der Darstellung der Arbeit des Dämons in Maxwells Gedankenexperiment gerade darin liegt, dass der Dämon nicht arbeitet, keine Energie verbraucht und damit zum Symbol der Möglichkeit eines *perpetuum mobile* wird, ist er bei Linhartová durch unerträgliche Tatkraft, hartnäckige Anstrengung und Aktivität charakterisiert. Ein dritter Unterschied besteht darin, dass *Račí kánon na běsovské téma* den Dämon internalisiert, er wird zu einem Prinzip im Menschen.

Das Prinzip dieses Dämons steht im Gegensatz zum Ziel, eine Ruheposition einzunehmen, von der aus das Ganze beobachtet werden kann. Der Protagonist spricht in diesem Sinne von dem Wunsch ruhiges, untätiges und unbewegtes Leben führen zu wollen (ebd.: 59, 72) und „den Dämon erstarren zu lassen“ (Linhartová 1971: 65) [„znehynění běsa“ (Linhartová 1993b: 59)]. Soll aus diesem Wunsch Realität werden, muss der Dämon besiegt werden. Die Beziehung zwischen Dämon und Protagonist entwickelt sich daher zum Zweikampf, den der Erzähler aber nicht gewinnen kann und daher durch eine Trennung löst. Er schickt den Dämon in die Welt und wird zum Beobachter von dessen Tätigkeit.

Versucht man den Gegenstand des Zweikampfs auf einen Begriff zu bringen, so lautet dieser Ordnung. Der Maxwellsche Dämon ist ein Ordner, der langsame und schnelle Moleküle voneinander trennt. *Račí kánon na běsovské téma* variiert diese Dämonologie. Der Dämon wird zum aktiven Element, das in die Welt hinaustritt und diese durch Aktivität in Unordnung bringt. Das ordnende Element ist hingegen die nicht-dämonische Seite der eigenen Subjektivität. Die Kugel, in die sich das Subjekt zurückzieht, ist eine solche Figur der Ordnung, aber auch die Beschreibung der nahezu neurotischen Ordnungsliebe in Bezug auf Gegenstände in der Umgebung lässt sich unschwer als solche erkennen. Das Leben ist ein Kampf zwischen Ordnung und Unordnung, wobei es „unsere erste Pflicht sei, geordnet zu denken und denkend die wirkliche Ordnung der Dinge um uns her zu entdecken“ (Linhartová 1971: 85) [„naší první povinností bylo spořádaně myslet a myšlením objevovat skutečné uspořádání věcí kolem nás“ (Linhartová 1993b: 79)]. Diese Ordnung ist nicht mit Ordentlichkeit zu verwechseln. Was die meisten Menschen für Ordnung halten, ist das

Gegenteil von Ordnung. (ebd.: 73) Ordnung ist vielmehr als Einsicht in das Gefüge der Welt, (ebd.: 79) in die Selbstgenügsamkeit eines jeden Individuums und Dings zu verstehen, wie sie Leibniz in Form der *prästabilierten Harmonie* beschrieben hat.

Die dämonische Natur des Menschen

Eine letzte Variation erfährt das Dämonenthema im intertextuellen Verweis auf Dostoevskijs Roman *Besy*, der zur zentralen Referenz der zweiten Hälfte der Erzählung wird. Nachdem er die „Ordnung ans Licht gebracht“ (Linhartová 1971: 85) [„Objektivoval jsem řád“ (Linhartová 1993b: 80)] und Einsicht in die Vollständigkeit und Harmonie der Dinge erlangt hat, (ebd.) wechselt die Erzählinstanz zu einer Erinnerung Nikolaj Stavrogins, der Hauptfigur des Dostoevskijromans. Der Schlussteil wechselt fortwährend zwischen der inneren Rede des Erzählers und der inneren Rede Stavrogins, sodass beide miteinander verschmelzen und das Subjekt der Rede unklar ist.

Eine besondere Rolle spielt das Kapitel *Bei Tichon*, das in der ersten Romanfassung Dostoevskijs der Zensur zum Opfer fiel und in *Račí kánon na běsovské téma* genannt wird. In diesem Kapitel beichtet Stavrogin dem Geistlichen Tichon seine früheren Sünden und Verbrechen, insbesondere den maßgeblich von ihm verschuldeten Selbstmord des Mädchens Matreša. Stavrogin hatte aus dämonischer Lust am Leiden eines unschuldigen Mädchens einen diesem zugeschriebenen Diebstahl nicht aufgeklärt, um die Züchtigung des Mädchens zu genießen. Später verführte er das Mädchen gar, was bei diesem so starke Schuldgefühle hervorrief, dass es sich umbrachte. Diese Sequenz erinnert an die Abgründigkeit des Dämonischen im Menschen, die in den Tod führt. Eingebettet wird diese Beichte in die Diskussion der Frage, ob es böse Geister gebe und wie man an sie glauben könne. Die bösen Geister sind Dämonen, sie personifizieren die moralischen Abgründe im Menschen, seinen Zynismus, seine Gleichgültigkeit und Sündhaftigkeit. Der Dämon ist keine Figur der Ordnung mehr, sondern eine teuflische, verneinende Kraft. Diese Kraft ist die Gegeninstanz zum Ordnungstreben des Erzählers.

Das Dämonische wird in *Račí kánon na běsovské téma* mit dem Menschen und dessen Persönlichkeit assoziiert: „Die Persönlichkeit des Menschen schlägt der Welt eine Wunde, die, wenn überhaupt, nur sehr langsam verheilt“ (Linhartová 1971: 78) [„Osobnost člověka otevírá do světa ránu, která se zaceluje jen velmi pozvolna, zacelí-li se vůbec“ (Linhartová 1993b: 73)]. Zum Schutz vor den Abgründen im Menschen muss man eine Position einnehmen, die sich von dessen rastloser und tendenziell

tödlicher Aktivität löst, und sich stattdessen in die Kontemplation der Dinge versenkt. Auf diese Weise kann Einblick in die Ordnung der Welt erlangt werden, während die dämonischen Kräfte zwar beanspruchen, diese Ordnung zu schaffen, den Menschen aber geradewegs in Unordnung und Verzweiflung stürzen.

4.2.2 Raumschichten, Raumschnitte in *Chiméra neboli Průřez cibulí* (1967)

Chiméra neboli Průřez cibulí ist Linhartová's letzter tschechischsprachiger Prosatext, der in Teilen bereits in Paris entstanden ist. (Linhartová 1970a: 47)¹⁵⁹ Von einer Handlung im eigentlichen Sinne kann keine Rede sein, der Text ist wiederum primär durch Leitmotive wie Tod, Schatten, Zweiheit oder Theatralität strukturiert, von denen viele hier bereits eine Rolle spielten. In einem weiten Sinne lässt sich *Chiméra neboli Průřez cibulí* als Reiseerzählung deuten, als spielerische Begegnung mit mythischen Gestalten und dunklen Gedanken, die in erster Linie einer existentiellen Selbstbefragung dienen. Der Text zählt zu den philosophisch und intertextuell dichtesten Erzählungen der Autorin. Zentral ist der Verweis auf Gérard de Nerval's Sonettzyklus *Les Chimères* (1854, *Die Chimären*). Die Chimäre als Fantasiewesen übersinnlicher und subjektiver Natur spiegelt bei Nerval und Linhartová die Struktur des Textes, der in sieben ‚Köpfe‘ (tschechisch *Hlava I.-VII.*) untergliedert ist.

In Bezug auf das Leitthema des Oberkapitels, die Welttheorie Linhartová's, fällt die zentrale Stellung des Motivs der Zweiheit auf.¹⁶⁰ Bereits die titelgebende Chimäre, ein mythologisches Mischwesen,¹⁶¹ verweist auf das Motiv der Verdopplung, das im Gedanken kulminiert, dass das Eine aus der Zweiheit, dass Homogenität aus Heterogenität entspränge: es geht um „die Möglichkeit der Angleichung, Durchdringung und endlichen Verwechslung zwecks Austausch zweier Denkweisen und Verwandlungen zweier Physiognomien in eine gemeinsame, die keiner der beiden

159 Zur Publikationsgeschichte siehe auch Topinka 2007: 259. Nach *Chiméra neboli Průřez cibulí* entstanden in tschechischer Sprache nur noch die beiden Hörspiele *Překladatel* (1969, *Der Übersetzer*) und *Přesýpací hodina* (1970, *Sanduhr*). (Košnarová 2010: 218–226)

160 Langerová sieht eine Parallele zum Poem *Ubývání hlásky ‚m‘* in Bezug auf die Leitdifferenzen Offen- und Geschlossenheit sowie Begrenzung und Unendlichkeit (Langerová 1998: 86)

161 Traditionell erscheint die Chimäre vorne wie ein Löwe, in der Mitte wie eine Ziege und hinten wie eine Schlange oder ein Drache.

mehr ähnlich ist“ (Linhartová 1970: 8) [„o možnost spodoby, prolnutí výměny dvou způsobů myšlení, do proměny fyziognomie dvou tváří v jednu společnou, která se už nepodobá ani jedné z obou“ (Linhartová 1993a: 6)].

Jede Begegnung dieser Art hat eine ähnliche Struktur, es geht um die Überwindung einer anfänglichen Ungleichheit durch die Versöhnung in einer künftigen Übereinstimmung. Dieses Motiv findet sich zum Beispiel im Eindruck einer *Spiegelwelt*, (Linhartová 1993a: 33) die, ähnlich wie bei Weiner (siehe Kap. 3.3) zur Metapher für die Diversifizierung der Welten wird. Unklar bleibt, auf welcher Seite der Wirklichkeit sich das Ich befindet. Ebenso mit dem Motiv der Zweiheit verknüpft ist das Auftauchen eines Schattens, von dem sich der Erzähler verfolgt glaubt. (Linhartová 1993a: 33) Mit dem Motiv des Schattens korrespondiert die Unterscheidung zwischen einer Tages- und Nachtwelt, zwischen Licht und Dunkelheit:¹⁶² „Besser als von zwei Welten wäre es angebracht, von zweierlei Welt zu sprechen: der täglichen und der nächtlichen“ (Linhartová 1970: 38) [„Lépe než o dvou světech by bylo na místě hovořit o dvojím světě: denním a nočním“ (Linhartová 1993a: 35)]. Der Text kreist um die Möglichkeit der Überwindung dieser Zweiheit, um die Einnahme eines neuen Aggregatzustands, (ebd.: 39)¹⁶³ in dem sich das vorher Verschiedene vereinigt. In der Folge sollen nun die Momente des Zerfalls und der Zusammenführung anhand von drei Motivkomplexen verfolgt werden: Zeit, Wahrnehmung und Raum.

Querschnitt durch die Zeit

Wie in *Co nejvíc šedé* zeichnet sich die Zeitstruktur der Erzählung durch ein Ineinanderfließen verschiedener Zeitschichten aus. Leitend ist dabei die Trias von Mittelalter, Romantik und Gegenwart. Die zentrale Stellung mittelalterlicher Weltbilder erinnert an *Cesta do hor*, während der Verweis auf die romantische Tradition bisher eher impliziter Natur gewesen ist.

Bereits zu Beginn wird das Mittelalter als Referenzfolie eingeführt. Die Rede ist vom Wort „*Mittelalter*, das sich jedesmal auf meine Zunge drängt, sooft ich versuche, die Entfernung zwischen unserem Leben abzumessen.“ [„*středověk*, které se mi dere

162 Dunkelheit ist ein wiederkehrendes Motiv in Linhartovás Texten und wird in der Analyse von *Co nejvíc šedé* noch eine Rolle spielen.

163 Das Schlüsselwort des Aggregatzustands fällt auch prominent zu Beginn von *Dům daleko*. Die Änderung des Aggregatzustands als Initialmoment des Erzählens wurde auch in Weiners Erzählung *Uhranuté město* verfolgt. (Kap. 3.1.3)

na jazyk pokaždé, kdykoli se pokousím změřit vzdálenost mezi našimi životy“]. Unser Dasein, so der Erzähler weiter, habe „heute parallel, seinen Schnittpunkt im Mittelalter“ (Linhartová 1970: 39) [„dnes rovnoběžné, mají svůj průsečík ve středověku“ (Linhartová 1993a: 35)]. Das Mittelalter bildet einen Denkraum vor der modernen Zersplitterung und Zerstreung von Zeit und Raum. Der Gegenwart geht hingegen die Geradlinigkeit und Folgerichtigkeit des mittelalterlichen Denkens ab. (ebd.: 16) Wenn der Erzähler später „ganz mittelalterlich“ (Linhartová 1970: 44) [„úplně středověce“ (Linhartová 1993a: 40)] denkt, so ist eine Rückkehr zur Einheit gemeint, die an dieser Stelle durch die Nennung der Motive der (Wieder)Geburt und des Lichts aufgerufen ist.

Das Mittelalter ist aber nicht nur Sehnsuchtsort einer Einheitsprojektion, sondern auch *Schnittpunkt*. In der Troubadourichtung nimmt die dichterische Operation ihren Anfang, die Ursache der Entzweiung der Welt ist, „nämlich die Entfernung des besungenen Wesens“ (Linhartová 1970: 21) [„totiž vzdálenost opěvané bytosti“ (Linhartová 1993a: 17)]. Poesie setzt Distanz voraus, aber Distanz korreliert immer auch mit Entfernung und Entfremdung. Dass explizit von *Entfernung* die Rede ist, ist bedeutsam. Entfernung wurde bereits in *Dům daleko* als raumkonstitutives Moment umrissen, das die Gegenwart prägt. Die Wirklichkeit ist immer weit weg, die Einheit kann nur mehr erahnt, nicht durchschritten werden. Diese Idee findet sich auch in *Chiméra neboli Průřez cibulí*, wird dort aber zeitlich präzisiert. Der in *Dům daleko* metaphorisch bleibende Fluchtpunkt des Denkens lässt sich nun zeitlich verorten: er ist das mittelalterliche Denken.

Ebenfalls auf der ersten Seite wird mit Nervals *Le Christ aux Oliviers* (*Christus am Ölberg*, II) eine weitere Referenz zitiert, die den Text strukturiert. Dort heißt es im zweiten Sonett:

Tout est mort ! J'ai parcouru les mondes/ Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés/ Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes/ Répand des sables d'or et des flots argentés : (sic!) Partout le sol désert côtoyé par des ondes [...] / Un souffle vague émeut les sphères vagabondes/ Mais nul esprit n'existe en ces immensités/ En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite/ Vaste, noir et sans fond; d'où la nuit qui l'habite/Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours/ Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre/ Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre/ Spirale, engloutissant les Mondes et les Jours!

Alles ist tot. Ich habe Welten durchflogen,/ Bis sich mein Flug verlor in ihrer
Sternenmilch,/ So weit das Leben reicht und furchtbar seine Adern,/ So weit
es goldnen Sand und Silberfluten breitet [...]/ Den Sphärenlauf bewegt ein
unbestimmter Hauch,/ Doch gibt es keinen Geist in all den Raumweiten./ Das
Auge Gottes suchend fand ich nur die Höhlung,/ Weit, schwarz und bodenlos,
dort wohnt die Nacht und strahlt/ Die Dunkelheit, die immer dichter wird,
auf Erden. Ein Regenbogenglanz umgibt den dunklen Abgrund,/ Schwelle des
alten Chaos, sein Schattenwurf – das Nichts,/ Spirale, allesverschlingend die
Welten und die Tage. (Nerval 2008: 28 f.)

Ikarus stürzt in die Dunkelheit, in ein Nichts, das alles verschlingt. Nur das Licht
des Regenbogens bleibt als Hoffnungsschimmer in dieser gottlosen Welt undurch-
dringlicher Dunkelheit.¹⁶⁴ Ohne fassbare Ding- und Geistlichkeit irrt der Mensch
herum, haltlos fliegt er in den eigenen Tod, in das Chaos, den Urzustand der Welt.

Der tragisch gefallene Ikarus kehrt bei Linhartová als Schatten wieder:

Někde v dohledné dálce houstne a obchází stín. Vysává mě tak obratně, že
jsem den ode dne slabší, a nežádá ode mne nic jiného než moji těloduši, mou
bytost. Nepropůjčím-li mu ji okamžitě a úplně, to jest nepřivolím-li okamžitě
k tomu, aby si ji bral kousek po kousku, bez nejmenšího omezení, vymyslí
si pro mne tisícero způsobů smrti, mezi nimiž nebudou chybět ani rozličné
sebevraždy a některé druhy šílenství. Zvolna se přestávám vzpírat. Bylo doby –
nyní (snad jen dočasně) nazývané temnými, ač byly šerosvitné –, kdy básník
s hercem splývali v jedno v osobě potulného pěvce. (Linhartová 1993a: 5)

Irgendwo in absehbarer Ferne verdichtet sich ein Schatten und geht umher. Er
saugt mich mit solcher Gewandtheit aus, daß ich jeden Tag schwächer werde,
und er verlangt nichts anderes von mir, als meinen Seelenleib, mein Wesen.
Wenn ich es ihm nicht sofort und völlig *anvertraue*, das heißt, wenn ich nicht
sofort zustimme, daß er sich davon stückweise, ohne die geringste Einschrän-
kung nimmt, wird er für mich tausend Todesarten ersinnen, worunter auch
verschiedentliche Selbstmorde und einige Arten des Wahnsinns nicht fehlen

164 Als weitere Möglichkeiten der Kompensation erscheinen bei Nerval zudem christliche Erlösung
und das Weibliche (Krüger 2008: 154).

werden. Allmählich höre ich auf zu widerstreben. Es gab Zeiten – gegenwärtig (vielleicht auch zeitweilig) dunkel genannt, obwohl sie helldunkel waren – wo der Dichter und der Schauspieler ineinander flossen in Gestalt des wandernden Sängers. (Linhartová 1970: 7)

Die Aufgabe des Widerstands gegen die dunkle Macht des Todes wird zum Beginn der Dichtung. Das Betreten des Todesreichs (der Text erinnert deutlich an Texttraditionen der Höllenfahrt) führt allerdings nicht wie bei Nerval in das Chaos des Todes, sondern nur in ein *Helldunkel* – das sich durch die darauffolgende Nennung des Schauspielers als Theaterbeleuchtung lesen lässt. Grenzüberschreitung hin zum Dunkel ist folglich nicht nur Höllen- und Todesfahrt, sondern auch Befreiung, Erleuchtung, Erhellung des eigenen Daseins. Diese Idee wird auch noch in *Co nejmíc šedé* eine Rolle spielen. Mit der Nennung des Schauspielers und Dichters schließt sich der Kreis zum Mittelalter-Motiv. Denn die Synthese aus Schauspieler und Dichter ist der Troubadour, ein Ideal, in dem sich für einen kurzen Zeitpunkt Identität und Differenz vereinen. Eben diese Rückkehr zum mittelalterlichen Ideal war auch eines der zentralen Anliegen in der Romantik, was die Auswahl eben dieser zwei Zeiträume plausibilisiert.

Querschnitt durch das Bewusstsein

Die Dialektik der Entfernung wird auch in *Chiméra neboli Průřez cibulí* zur Voraussetzung für eine Neukonfiguration der Wahrnehmung: „Ich sehe die Dinge umso deutlicher, je mehr sie von mir entfernt sind, und ich meine nicht, daß dieses Sehen etwa eine bloß vereinfachende optische Täuschung wäre“ (Linhartová 1970: 21) [„Vidím věci tím zřetelněji, čím jsou mi vzdálenější, a nedomnívám se, že by toto vidění bylo pouhým zjednodušujícím zrakovým klamem“ (Linhartová 1993a: 17)]. Die Entfernung entzweit den Einheitspunkt in ein Hier und Dort und ist Grundbedingung der Erkenntnis. Dies ist die eine, visuelle Seite der Wahrnehmung.

Es gibt aber noch eine andere, taktile Seite der Wahrnehmung: „Ich bewege mich durch Situationen, Begebenheiten und Geschehnisse, indem ich andere Menschen berühre, indem ich tastend Gegenstände untersuche, indem ich überlege und auch anders“ (Linhartová 1970: 20) [„Pohybuji se skrze situace, události a děje, které vznikají dotýkáním jiných lidí, tápavým ohledáváním předmětů, uvažováním i jinak“ (Linhartová 1993a: 16)]. Der Erzähler nähert sich den Dingen und Menschen an, er

betastet die Objekte, wobei die Reihenfolge der Verben die verschiedenen Schritte der Erkenntnis anzeigt. Berührung stellt den Erstkontakt her, worauf Untersuchung und Reflexion folgen. Wichtig ist, dass nicht von der Feststellung irgendwelcher Ergebnisse oder Erkenntnisse die Rede ist. Entscheidend ist der Akt der Wahrnehmung selbst, nicht deren Objekt, das unbestimmt bleibt. Diese Operationsweise kulminiert in der Anverwandlung des Erzählers in die Dinglichkeit: „ich bin die Bäume [...], ich bin die grauweißen Häuserwände, ich bin die Spalten in den Fensterläden“ (Linhartová 1970: 24)[„jsem stromy [...], jsem šedobílé zdi domů, jsem škvíry“ (Linhartová 1993a: 20)]. Das Ich verräumlicht sich, es wird Teil der Dingwelt, geht in dieser auf und überwindet auf diese Weise die künstliche Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt. In der Metaphorik des Tiefbaus wird das Ich sogar zum Raum selbst, es verkörpert die Infrastruktur seiner eigenen Gehversuche in der Unterwelt. (ebd.: 37)

Eines der Prüfobjekte der eigenen Wahrnehmung ist der Spiegel, in den der Protagonist blickt:

Nebyl jsem si také docela jist, na které straně vlastně jsem a odkud kam se to vlastně dívám, protože je stejně dobře možné, že já jsem za zrcadlem nebo ten, který byl před časem, a nahlížím odtud tam, kde jsem snad byl dřív. Toto dvojí vidění už mě pak neopouští a zmrazuje mne. (Linhartová 1993a: 33)

Ich war mir auch nicht ganz sicher, auf welcher Seite ich mich eigentlich befinde und woher ich wohl eigentlich blicke, denn genauso ist es möglich, daß ich hinter dem Spiegel bin oder jemand, der vor der Zeit gewesen ist, und daß ich von dort in einen Bereich hineinblicke, wo ich vielleicht früher gewesen bin. Diese zweifache Sicht verläßt mich seither nicht mehr und macht mich eiskalt. (Linhartová 1970: 36)

Im Spiegel verdoppelt sich die Welt und verwirrt sich die Erkenntnis. Das Spiegelbild erinnert an die bereits analysierten Kompositionsprinzipien von Fluchtpunkt und Resonanz. Es ist gleichermaßen Subjekt und Objekt, Wirklichkeit und Projektion. Mit diesen Dualismen korrespondieren die Spannungen zwischen Körper und Geist, Tag und Nacht, Wärme und Kälte, Belebtem und Unbelebtem die nicht aufgelöst werden können. Im Verlust der Einheit der Existenz wird diese somit selbst fragwürdig.

Das Thema der Ich-Dissoziation, das im Spiegelmotiv anklängt, äußert sich auch im Motivkomplex des Theatralen. So greift auch *Chiméra neboli Průřez cibulí* auf die

bereits bei Weiner analysierte barocke Metapher des Welttheaters zurück: „was ich bis dahin für die Welt des Theaters hielt, nur der allgemeine Begriff des Welttheaters war“ (Linhartová 1970: 13) [„co jsem dosud považoval za svět divadla byl jen obecný pojem divadla světa“ (Linhartová 1993a: 10)]. Menschen sind Schauspieler, die Masken tragen und diese je nach Bedarf wechseln. (ebd.: 40) Dieser Wechsel verweist auf die Unmöglichkeit einer stabilen Identität des Subjekts, das immer wieder andere Rollen einnehmen muss. Menschen werden zu Marionetten ohne Leben, (ebd.: 11) können aber ihre Lebendigkeit erhalten und erlangen, wenn sie sich auf dieses Spiel ganz und gar einlassen.

Das Ideal dieses Weltverhältnisses ist der Schauspieler: „Die Erfahrung des Schauspielers geht [...] unvergleichbar über die geläufige Liebeserfahrung hinaus, und in ihren Höhepunkten berührt sie die vollkommene Vereinigung“ [„Herecká zkušenost takto nesouměřitelně přesahuje běžnou milostnou zkušenost a dotýká se ve svých vrcholcích dokonalého obcování“]. Der Schauspieler vollzieht die „unerlaubte Berührung einer Erfahrung, die nur einer einzigen Beziehung vorbehalten war“ (Linhartová 1970: 17) [„nedovoleným dotýkáním zkušenosti, která byla vyhrazena jenom jedinému vztahu“ (Linhartová 1993a: 13)], worunter die Erfahrung der Identität und Vereinigung des Heterogenen verstanden werden kann. Das explizit Nerval gewidmete vierte Kapitel des Prosatextes, in dem dieser zu einer Art Prometheus-Figur stilisiert wird, kondensiert diesen Gedanken: „Denn sein Leben selbst ist der Stoff, allerdings kein Stoff für die Poesie, sondern der Stoff für sich selbst, dunkel und ungeordnet, der also in eine strahlende Einheit verwandelt werden muß.“ (Linhartová 1970: 27) [„Protože jeho život je látka, nikoli ovšem látka pro poezii, ale látka pro sebe samu, temná a neuspořádaná, a která tedy musí být proměněna v zářící jednotu“ (Linhartová 1993a: 24)]. Die Poesie wird auf das Ideal der Lebenskunst verpflichtet. Das eigene Leben wird selbst zum Kunstwerk, die Trennung zwischen Werk und Leben wird überwunden und abgelöst von der Einheit des Lebens in der und als Poesie.¹⁶⁵

Querschnitt durch den Raum

Auch im Raum vermischen sich die Ebenen. Unterscheiden lassen sich archetypische Aufenthaltsorte (wie das Haus), reale Topografien (vor allem von Paris) und

165 Dieses Ideal erinnert auch an Theorien der Lebenskunst (russ. *žiznetvorčestvo*) im russischen Symbolismus, siehe hierzu Schahadat 2004.

Sehnsuchtsorte (wie der Garten). Auch die titelgebende Metapher des Querschnitts besitzt eine räumliche Dimension. Mit ihr wird einerseits eine Trennung eines Raums assoziiert, andererseits beschreibt ein Querschnitt auch eine bewusste Auswahl von Elementen (zum Beispiel im Sinne von: ein Querschnitt der tschechischen Literatur des Barocks). Sie variiert die Dialektik von Entzweigung und Vereinigung, die auch die anderen Motivkomplexe beherrscht.

Deutlich wird dies weniger in den realen Pariser Topographien des Textes, als in abstrakten erzählerischen Reflexionen. Eine wichtige Rolle nimmt die Geometrieopetik ein, die im vierten Satz mittels einer längeren Meditation über die Erfassbarkeit der Kugelfläche entfaltet wird. Um diese Fläche zu erfassen bedürfte es eines imaginären Schnittpunktes, in dem sich alle Linien schneiden würden: „Die Mitte der Kugel, ein durch zweckgerichtete Spekulation entstandener Punkt, ist nur ein imaginärer Schnittpunkt, in dem sich alle radialen Linien schneiden würden, wenn sie nämlich bis zu ihm gelangten“ (Linhartová 1970: 30) [„Střed koule, bod vzniklý účelnou spekulací, je jen pomyslný průsečík, v němž by se prořaly všechny poloměrné paprsky, kdyby dospěly až k němu“ (Linhartová 1993a: 26)]. Diese Reflexion imaginiert einen Mittelpunkt, in dem sich die Entfernungen reduzieren und gegenseitig aufheben. Dieser wird als „strahlender Brennpunkt“ [„zářivé ohnisko“] bezeichnet und somit in die Nähe zur bereits analysierten Lichtmetaphorik gerückt. Weiter heißt es: „Die kristallinen Kugeln der Alchimisten und der Wahrsager auf Jahrmärkten sind also das wirkliche Bild des Universums, ein Spiegel, in dem man alles sehen kann [...]: solche Gebilde sind Nervals Sonette.“ (Linhartová 1970: 30) [„Jsou tedy křišťálové koule alchymistů i pouťových vykladačů skutečným obrazem univerza, zrcadlem, v němž lze spatřit [...]: takovým útvarem jsou Nervalovy sonety“ (Linhartová 1993a: 27)]. Mit den Alchimisten und dem Jahrmarkt klingt das Mittelalter-Motiv an, mit Nerval wird explizit auf die Kraft der Poesie verwiesen. Das Ideal des Kugelmittelpunktes wird so als Ideal eines erfolgreichen Querschnitts lesbar, der die Welt auffächert und in dieser Auffächerung ihre Einheit sichtbar macht.

Neben dem Kugelmittelpunkt findet die Erzählung noch ein weiteres Raumideal, das den Zustand der Identität erreicht: den Garten. Bereits zu Beginn wird ein Besuch des *Jardin de Luxembourg* zum Eintritt in eine andere Welt, was die zentrale Stellung des Gartens andeutet. (ebd.: 9) Das Ideal der Weltschau ist die Veranschaulichung des „Zustand[s] der ursprünglichen, unendlich mannigfaltigen und mit einer unermesslichen Triebkraft ausgestatteten Einheit [...], bevor sie anfang zu zerfallen“ (Linhartová 1970: 29) [„stav původní, nekonečně rozmanité a nesmírnou hybnou silou nadané

jednoty [...], než se začala rozpadat“ (Linhartová 1993a: 26)]. Während diese Stelle zunächst noch unspezifisch bleibt, zeigt sich ganz am Ende, welcher Ort damit gemeint sein könnte. Die Meditationen über die Möglichkeit der Verschmelzung und Vereinheitlichung führen in „jene[n] undenklichen Garten [...], wo sie [die Identität, I. H.] mit ihnen allen endlich wieder verschmilzt“ [„oné nepamětné zahradě, kde konečně s nimi se všemi opět splývá“]. Anschließend folgt ein Gedicht, das mit den Worten schließt „Dank sei der Mutter/ Für den Garten/ Da alle Liebe endet“ [„dík matce za zahradu/ kde všechna láska končí“]. Der Garten als letzter Aufenthaltsort, an dem alles endet und die menschliche Reise an ein Ende gelangt, markiert eine räumliche Sphäre, die nur poetisch angedeutet, nie aber ausgesprochen werden kann. Hier regieren „Wortlose Sprache und/ Sprachloses Wort“ (Linhartová 1970: 46) [„řeč beze slova/ a slovo bez řeči“ (Linhartová 1993a: 42)]. Die Unaussprechlichkeit dieses Raumes ist die Unaussprechlichkeit einer Einheitserfahrung, die das poetische Ich anstrebt, aber nie poetisch realisieren kann. Es gibt die Möglichkeit einer Überwindung der Entzweiung, aber sie lässt sich nicht beschreiben, nur symbolisch andeuten, so die Schlusspointe dieser Erzählung.

4.2.3 Bewegung im Welt(en)raum – Die Entfaltung des Raumes in *Co nejvíc šedé* (1964)

Wie sieht das Leben hinter der Mauer aus? Im *Kalten Krieg* war das eine hochpolitische Frage. Da man nicht ins Ausland reisen konnte und über die Umstände im jeweils anderen Block schlecht informiert war, besaß der Raum hinter der Mauer eine große Faszination. Dort schien sich eine gänzlich andere Welt zu befinden, die man nur literarisch, nicht aber real erkunden konnte. Linhartová's Erzählung *Co nejvíc šedé* (1960) aus dem Band *Meziprůzkum neblíž uplynulého* wagt den Blick hinter die Mauer und findet nicht nur eine, sondern mehrere neue Welten. Der Text beginnt mit einem Abgleiten von einer Mauer, hinter der sich, von einem geheimnisvollen Nebel umhüllt, neue Welten eröffnen. Der Weg führt nach Venedig und zu einer Raumfahrt durch Zeit und Galaxien, in der der Protagonist neue Figuren und Weltverständnisse kennenlernt, die ihn zur Frage führen, wie denn eigentlich seine eigene Welt aussähe und wie sie zu bestimmen sei.¹⁶⁶ Verschiedene Figuren,

166 Langerová rückt die Erzählung in die Nähe der Lyrik und führt auf diese auch die gebrochene, nicht-lineare Raumauffassung des Textes zurück. (Langerová 1998: 76 f.) Košnarová betont die

allen voran die zentrale Gestalt Camille Flammarions (Češka 2011: 60 f.), führen in mannigfaltige Wirklichkeiten (Schütz 1971) ein und verhandeln in metafiktionalem Reflexionen die Möglichkeit anderer Existenzformen.

Augenscheinlich ist der Unterschied zu *Cesta do hor* und *Pokoj*. Beide Erzählungen konzentrieren sich an einem einzigen Handlungsort und repräsentieren ein vertikal gegliedertes, stufenförmiges Weltmodell. Paradigmatisch dafür steht die räumliche Stufenfolge der Klosteranstalt oder die Oben-Unten-Relation in Sofies Zimmer. Im Gegensatz hierzu steht das horizontale Weltmodell gleichberechtigter, nebeneinanderstehender, eigenständiger Welten. *Co nevjíc šedé* führt fort, was in *Dům daleko* bereits thematisiert wurde: die Überwindung eines konkreten Raumes zugunsten einer räumlichen *Ausweitung* durch eine Erzählbewegung, die schlussendlich die räumlichen Koordinaten unseres Weltverständnisses neu ausrichtet.

Die Welt der Figuren

Die verschiedenen Welten der Erzählung, die der Protagonist bei seiner Reise durchschreitet, lassen sich am besten um ihre jeweiligen personalen Fixpunkte gruppieren.¹⁶⁷ Die männlichen Protagonisten Běryš, Flammarion und Prospero sind weltbildende Figuren, während die weiblichen Nebenfiguren Julie und Matylka weltarm sind, da ihnen autonome Handlungsräume und -möglichkeiten fehlen. Der Erzähler selbst ist weltlos und damit weltoffen für die Erkenntnis anderer Welten.¹⁶⁸ Während die anderen männlichen Helden ihren Platz in der Welt gefunden zu haben scheinen, sucht der Erzähler noch nach seinem Raum, er führt ein „Wanderleben“ (Linhartová 1971: 12) [„život vandrovní“ (Linhartová 1993b: 14)], das eine feste Bindung an einen Ort auszuschließen scheint.

Die Welten-Reise beginnt mit dem Eintritt in den Bereich hinter der Mauer, der zunächst unscharf erscheint: „Hier ist es ruhig, windstill und dämmerig“ [„Je tady ticho, bezvětrno a šero“]. Um den Protagonisten herum ist „nichts [...] zu sehen oder zu fühlen“ (Linhartová 1971: 7) [„nic [...] na pohled ani na dotek“ (Linhartová 1993b: 10)].

Unterscheidung von Leben und Tod, die auch die Erzählebenen unterteilt (Košnarová 2016: 97 f., 103). Ähnlich argumentiert auch Hodrová (1991: 36)

167 Verweise auf Dante spielen auch in *Chimerá neboli Průřez cibulí* eine Rolle, v. a. im sechsten und letzten Kapitel.

168 Die Unterscheidung zwischen weltarmen, weltoffenen und weltbildenden Geschöpfen entnehme ich der Philosophie Martin Heideggers (Heidegger 1993: 284–293)

Alles ist in einen „milchige[n] Nebel“ (Linhartová 1971: 8) [„mléčně mlžné“ (Linhartová 1993b: 10)] getaucht.¹⁶⁹ Der Raum scheint anonym und anorganisch, er kann nicht sinnlich wahrgenommen werden, was aber nicht notwendigerweise einen Mangel anzeigt. Nebel und Dunkelheit sind in *Co nejvíc šedé*, aber auch in den meisten anderen Erzählungen Linhartová's, keine Metaphern der Unklarheit und Unerkennbarkeit, sondern räumlicher und zeitlicher Entgrenzung. Sie verursachen ein Gefühl der Orientierungslosigkeit, das zur Voraussetzung des Ausbruchs aus Routinen und Alltagsräumen wird. Der Eintritt in das Reich des Nebels und der Nacht erinnert an den Übergang vom Tag zur Nacht und zum Traum. Im Traum gelten die Einschränkungen der Logik nicht mehr, was erst die Möglichkeit multipler Welten eröffnet. Die Anonymität des Raumes korrespondiert mit der Anonymität des Protagonisten. Sie ist Grundbedingung dafür, dass der Protagonist in die individuellen Welten der anderen Figuren eintauchen kann.

Béryš ist die erste Person in einer ganzen Reihe typologischer Gestalten, der er begegnet und der „mit liebenswürdiger Teilnahmslosigkeit“ (Linhartová 1971: 12) [„s laskavou nezúčastněností“ (Linhartová 1993b: 13)] die ersten Schritte in der neuen Umgebung begleitet. Das Oxymoron verweist auf eine grundlegende Eigenschaft aller Figuren der Erzählung. Sie sind unnahbar, spielen eine Rolle, besitzen weder Emotionen noch psychologische Tiefe. Béryš wird als „Zeitgenosse Goethes“ (Linhartová 1971: 12) [„současníkem Goethovým“ (Linhartová 1993b: 14)] und über seine Landschaft eingeführt:

Když jsem se setkal poprvé s Béryšem, obklopovala jej krajina italská, přesněji řečeno benátská; – s oním pronikavým osvětlením, které kreslí předměty do nejtemnějších podobností, třeba by byly sebevíc vzdáleny. (Říká se ovšem, že té neuvěřitelné přesnosti dosahovali benátské malíři pomocí camery obscury, která jim kreslila na plátno i velmi vzdálená místa s oku nedostupnou podrobností.) Tato krajina, která se naskytlá pohledu každého, kdo by byl přistoupil k Béryšovi a chvíli s ním rozmlouval, neznamenal ovšem, že by byl rozmlouvající nucen kráčet spolu s ním po lomeném mostě přes Canal Grande, anebo po mozaikovém náměstí San Marca; – spíš se nějak promítala v prostředí okolo něho [...]. (Linhartová 1993b: 13)

169 Die konturlose Umgebung des Protagonisten erinnert an die metaphysischen Meditationen und transzendenten Räume Josef Šímas, die Linhartová's Arbeit wesentlich beeinflussen. (Košanová 2019: 69–71)

Als ich Běryš zum ersten Mal begegnete, umgab ihn eine italienische Landschaft, genauer gesagt Venedig – in jener durchdringend klaren Beleuchtung, die die Gegenstände, seien sie auch noch weit entfernt, bis in ihre feinsten Einzelheiten aufzeichnet. (Man sagt allerdings, daß diese unglaubliche Genauigkeit von den venezianischen Malern mit Hilfe der Camera obscura erreicht worden sei, die ihnen auch sehr entfernte Orte mit allen für das bloße Auge nicht mehr sichtbaren Details auf eine Leinwand gezeichnet habe.) Diese Landschaft, die die Blicke jedes Menschen auf sich zog, der sich Běryš nur näherte und eine Weile mit ihm sprach, bedeutete allerdings nicht, daß der Gesprächspartner nun gezwungen gewesen wäre, mit ihm gemeinsam auf der gewölbten Brücke über den Canal Grande zu wandeln oder über den Mosaikplatz von San Marco; sie lief eher wie ein Film in seiner Umgebung ab [...]. (Linhartová 1971: 14 f.)

Die Topographie Venedigs steht im Kontrast zur nebligen, räumlich und zeitlich ungreifbaren Umgebung des Protagonisten. Venedig fungiert als symbolischer Verweis auf den Westen, auf die Schönheit der Kunst, vor allem auf Malerei, Film und karnevaleskes Theater. Das Venedig des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in dem die Szene spielt, (Linhartová 1993b: 17) ist die Zeit Casanovas (der in *Račí kanon na běsovské téma* als einer der Lieblingsautoren des Erzählers genannt wird) und die Spätzeit der *Commedia dell'arte*, zu der auch das unter Běryšs Ägide dargebotene Stück *Der gestohlene Schuh* oder *Unerwartete Hindernisse* zählt. Das Stück ist eine Improvisation eines inneren Monologs, der „erst auf der Bühne ausgedacht“ (Linhartová 1971: 18) [„na místě smyšlený výstup“ (Linhartová 1993b: 19)] wird. Das Sujet ist grotesk und enthält Ratschläge für einen erfolgreichen Diebstahl.

Běryš fungiert als Prinzipal einer Theatergruppe und bestimmt, was auf dem Spielplan steht. Er ist auch der Schutzherr der Schauspielerin Julie, der der Erzähler anschließend auf ihr Zimmer folgt. Er würde sie gerne überzeugen, mit ihm fortzugehen, aber sie lehnt dies ab. (ebd.: 23) Julie ist Běryšs Geschöpf und an dessen Raum gebunden. Da er Julie nicht gewinnen kann, schafft sich der Erzähler im weiteren Verlauf der Erzählung sein eigenes Geschöpf, Matylka. Die Idee hierfür bezieht er dabei aus dem Theater. Der Inhalt des von Běryšs Truppe dargebotenen Stücks, das von einem Diebstahl handelt, erweist sich als Inspiration für das weitere Handeln des Erzählers. Die Idee zur Erschaffung Matylkas kann als geistiger Diebstahl bezeichnet werden. Improvisation und Maskierung sind Techniken, die sich der Erzähler eben-

falls im Theater aneignet. Er schlüpft in verschiedene Rollen und ist damit auch in der Lage, sich auf den verschiedenen Bühnen seiner erzählten Welt zu bewegen.¹⁷⁰

Als zweites begegnet der Protagonist Camille Flammarion.¹⁷¹ Auch hier spielt die Landschaft, in der die Begegnung stattfindet, eine zentrale Rolle. In einer Mondnacht, eine traumähnliche Zwischenzeit, (ebd.: 26) beobachtet der Erzähler, wie „alle Dinge in ihrem Verhältnis zueinander einerseits wuchsen, andererseits kleiner wurden“ (Linhartová 1971: 27) [„že všechny věci jednak narostly, jednak zdrobněly“ (Linhartová 1993b: 26)]. Der Raum wird zum Zehrbild, dessen Größenverhältnisse verschwimmen. Diese Szenerie ist eine intermediale Hommage an den berühmten Holzstich *au pèlerin*. (Flammarion 1988: 163) Dieser illustriert den Übergang vom antiken, geozentrischen zum neuzeitlichen Weltbild. (Senger 1998: 793) Flammarion nimmt den Protagonisten in seinem Ballon auf eine Reise über die Himmelsgrenze mit und eröffnet ihm neue Welten. Sie führt in eine Zukunft, in der die Erde nicht mehr der einzige Lebensraum ist.¹⁷²

Die dritte Figur, der der Protagonist begegnet, ist Prosper.¹⁷³ In dieser Begegnung erkennt der Protagonist zum ersten Mal sein „entscheidendes Interesse [...], [s]eine eigene, undurchdringliche, [ihm] unbegreifliche Welt kennenzulernen“ (Linhartová 1971: 41) [„rozhodnujícím zájmem poznání [jeho] vlastního a neproniknutelného světa“ (Linhartová 1993b: 39)]. Prosper nimmt ihn mit in eine Millionenstadt, in der der Protagonist seine totale Einsamkeit erfährt. Zunächst scheint Prosper nur eine Begegnung unter vielen zu sein und als Figur im Vergleich zu Běryš und Flammarion unterbestimmt. Umso mehr überrascht es, dass es beim Wiedersehen mit Prosper zur

170 Die Tradition der *Commedia dell'arte* ist insofern bedeutsam, dass sie eine nicht-naturalistische Form der Darstellung meint, die auch die Erzählung auszeichnet. In der tschechischen Kultur der Nachkriegszeit finden sich nur wenige Anknüpfungen an die Tradition der *Commedia dell'Arte*, so z. B. in den Animationsfilmen Jiří Trnkas (Whybray 2020: 60). Eine zentralere Rolle spielen Bezüge zu dieser Tradition z. B. in den Filmen Federico Fellinis (Bondanella 2002: 52 ff.) und in der spätsowjetischen Literatur (Simonova-Partan 2017).

171 Das Auftreten von Wissenschaftlern und Astronomen ist dabei kein Einzelphänomen d. In der Erzählung *Vícehlasé rozptýlení* begibt sich der Protagonist in Begleitung des Astronomen und Mathematikers William Rowan Hamilton (1805–1865) in die Sternwarte auf dem Prager Petřín.

172 Dies erinnert auch an die Auffassung, dass die Erde als Lebensraum im „barbarischen Zeitalter“ ausgedient habe. (Havlaček 2015: 26)

173 Dessen Name erinnert zwar an literarische Vorbilder, z. B. an Prospero aus William Shakespeares *The Tempest* (1611, *Der Sturm*) oder Prospero in Edgar Allan Poes *The Masque of the Red Death* (1842, *Die Maske des Roten Todes*), enthält aber über den Namen hinaus keine intertextuellen Verweise.

Katastrophe kommt, denn Prosper wird vom Protagonisten unvermittelt erschlagen. Die Hintergründe dieses Mords bleiben unklar und lassen sich nur erahnen. Eine Ursache könnte das Bemühen des Protagonisten um Julie sein, die kurz vor dem Erscheinen des Protagonisten aus Prosper's Haus tritt. Der Erzähler hatte zuvor lange versucht, Julie dazu zu bewegen, Běryš zu verlassen und mit ihm zu gehen. Zur vereinbarten Stunde taucht Julie allerdings nicht auf, ihre Befreiung misslingt. Prosper's Rolle in dieser Situation bleibt unklar, aber er warnt, dass Julie das nächste Mal „einen solchen Ausflug nicht mehr wagen“ [„už se takového výletu neodvází“] würde, was als versteckte Drohung gelesen werden kann. Der Protagonist räsoniert, dass Julie, „[w]enn [Prosper, Anmerkung I. H.] also nicht wäre“ (Linhartová 1971: 59) [„[t]akže nebyl vás“ (Linhartová 1993b: 55)] mit ihm gegangen wäre, woraufhin er ihn ermordet.

Neben dieser Eifersuchtsgeschichte ergibt sich noch eine andere Hypothese. Bereits bei der ersten Begegnung entdeckt der Protagonist „etwas Gemeinsames“ (Linhartová 1971: 42) [„něco společného“ (Linhartová 1993b: 40)] zwischen ihm und Prosper, ohne dass er dieses Gemeinsame näher bestimmen könnte. Die Ähnlichkeit erzeugt bei ihm von Anfang an ein Unwohlsein, das später bis zum Mord führt. Aufgrund ihrer Ähnlichkeit beanspruchen der Protagonist und Prosper denselben Raum, dieselbe Person und dieselbe Welt. Das Motiv des eigenen Raums, der eigenen Welt, ist mit der Begegnung der beiden verknüpft, weshalb sich deuten ließe, dass für beide gemeinsam kein Platz auf der Welt ist – deshalb muss Prosper getötet werden.

Alle genannten Figuren besitzen eine jeweils eigene, autonome Welt. Der Protagonist erfährt diese Welten und versucht, an ihnen zu partizipieren. Dies misslingt ihm aber, da andere Welten zwar im Theater und im Traum kennengelernt werden können, aber nicht zum dauerhaften Aufenthalt taugen. In dem Moment, in dem sich der Protagonist gewaltsam Zutritt zu diesen Welten verschaffen möchte, kommt es zur Katastrophe.

Entzweiung und Entfaltung

In *Co nejvíc šedé* erstreckt sich die Thematik des Weltpluralismus nicht nur auf die diegetische Ebene, sondern erhält auch eine starke metafiktionale Prägung. Der Status des Erzählten und Erlebten ist im Ungefähren belassen, was durch die Leitmetaphorik des grauen Nebels unterstrichen wird. Die Frage nach der Autonomie von Autorschaft und Erzählakt wird auf mehreren Ebenen (sprachlich, erzählerisch,

symbolisch) gestellt und im Sinne einer konstitutiven Pluralität verschiedener Bedeutungsmöglichkeiten beantwortet.

Als Ursache dieser Bedeutungsvielfalt wird bereits zu Beginn der Erzählung die Zweiseitigkeit aller Dinge genannt. Solche Zweiseitenformen stehen im Zentrum der Erzählung, sei es in Bezug auf die temporale Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Zukunft,¹⁷⁴ sei es in Bezug auf die räumliche Unterscheidung zwischen diesseits und jenseits der Grenze,¹⁷⁵ oder sei es in Bezug auf die intentionale Unterscheidung zwischen Innen- und Außenwelt.¹⁷⁶ Diese, in extradiegetischen metafictionalen Passagen vermittelten Erkenntnisse, dienen der Feststellung der perspektivischen Gebundenheit jeder Wiedergabe. Aber die Entscheidungen und Unterscheidungen zum Erzählen und Wahrnehmen, die jedes Erzählen durchläuft, setzen auch eine Kaskade weiterer Unterscheidungen in Gang, die man sich nicht als hierarchisierte Folge vorstellen sollte, sondern als horizontale Auffächerung.

174 Siehe die Schlüsselstelle: „Es verwundert mich, daß ich von mir in der Vergangenheit berichten kann, als verfolgte ich von neuem ein schon einmal beendetes Geschehen. [...] Und doch, um über mich und über das, was mit mir geschehen war [...], wahrheitsgemäß zu sprechen, müßte ich doch auch wissen, was auf diese oder jene Begebenheit folgte. Wenn ich das nicht weiß, ist die Begebenheit in Wirklichkeit keineswegs abgeschlossen, und ich habe auch nicht das Recht, über sie als über etwas unwiederbringlich Vergangenes zu sprechen“ (Linhartová 1971: 45) [„Udivuji je mě také, že mohu o sobě vyprávět v minulém čase, jako bych znovu sledoval už jednou skončený děj. [...] A přece, kdybych směl o sobě a o tom, co se se mnou dalo [...], mluvit poprávu jako o hotové věci, musel bych přece také vědět, co po které příhodě následovalo. Jestliže to nevím, není ta příhoda ve skutečnosti nijak uzavřena, a tedy o ní také nemám právo mluvit jako o něčem nenávratně minulém“ (Linhartová 1993b: 42)].

175 Siehe die Schlüsselstelle: „Denn sobald es zwei Seiten gibt, gibt es auch Behauptung und Zweifel, und diese Doppelreihe ist so selbständig und so sehr in sich verwachsen, daß sie am Ende ein festes Ganzes bildet“ (Linhartová 1971: 11) [„Protože jakmile jsou dvě strany, je také tvrzení a pochybnost, a tato čtveřice je tak soběstačná, a tolik v sobě rostlá, že naposledy tvoří jednu jedinou věc“ (Linhartová 1993b: 13)].

176 Siehe die Schlüsselstelle: „Nun kann ich nicht mehr an mich halten und muß außerhalb der Grenze fortfahren, außerhalb der Welt, die ich mit meinem Erzählen Veranschaulichen wollte. Auch wenn ich in ihr bliebe, würde dennoch die Erzählung von hier an absplitttern, denn auch bei größter Beschränkung bieten sich jetzt schon beliebig viele Schlüsse an – eigentlich Schlußworte. Ich habe mich daher für ein Schlußwort von außen entschieden, denn das ermöglicht mir eine bessere Übersicht über die Begebenheiten innen“ (Linhartová 1971: 60) [„Nemohu se teď udržet, abych nepokračoval mimo meze, mimo svět znázorňovaný tímto vyprávěním. – I kdybych zůstal jenom v něm, stejně by se už odtud vyprávění tříštilo, neboť i při největším omezení se teď už nabízí libovolné množství závěrů – vlastně dovětků. Rozhodl jsem se proto pro dovětky zvenčí, protože ten mi umožňuje lepší přehled po událostech uvnitř“ (Linhartová 1993b: 56)].

Das eindringlichste Bild, das die Erzählung hierfür findet, stammt aus der Geometrie und wird im Anschluss an eine Erörterung über die Bewegung der Kegelschnitte zwischen Flammarien, Matylka und dem Erzähler entwickelt. Dort heißt es, ebenfalls in Form eines extradiegetischen Kommentars:

Dostali se brzy do složité a mně ne zcela pochopitelné rozpravy o tom, jak jedna a táž linie v pozvolném pohybu nabývá všech základních podob – to jest podoby přímky, hyperboly, paraboly a kruhu – a rozvíjeli ve vzájemném porozumění tuto myšlenku [...]. (Linhartová 1993b: 46)

Sie gerieten bald in komplizierte und mir nicht ganz verständliche Erörterungen darüber, wie ein und dieselbe Linie in allmählicher Bewegung alle möglichen Grundformen annimmt – eine Gerade, eine Hyperbel, eine Parabel und einen Kreis bildet – und entfalteten in gegenseitigem Einverständnis diesen Gedanken weiter bis zu seinen letzten Konsequenzen [...]. (Linhartová 1971: 49)

Die Charakterisierung des Denkwegs als *Entfaltung/rozdílení* unterstreicht diesen Gedanken: der komprimierte Punkt entfaltet sich zu geometrischen Kurven und Figuren. Analog lässt sich dieses Verfahren auf der zeitlichen Ebene beschreiben als Entfaltung des Einheitspunkts der Gegenwart in eine Pluralität der Handlungszeiten, vom 18. Jahrhundert bis in die Zukunft der Raumfahrt. Auf der personalen Ebene schließlich wird die Entfaltung als Differenzierung verschiedener Persönlichkeiten bzw. Persönlichkeitsmerkmale exerziert. Am deutlichsten wird dies bei der Figur Matylkas, wenn bei der Auslegung ihres Namens immer neue Nuancen und Etymologien entstehen. (Linhartová 1993b: 51) Keine dieser Varianten ist dabei gültiger oder wahrer als die andere, sie ergänzen sich und facettieren ihre Persönlichkeit.

Verknüpft man die Metaphoriken von Entzweiung und Entfaltung, so lässt sich von Entzweiung als Voraussetzung der Entfaltung sprechen. Der Mensch muss sich, um der Vernunft zur Verwirklichung zu verhelfen, aus dem Schutz der Lebenswelt und Privatheit lösen und sich in die Gesellschaft begeben, um sich in und mit dieser zu verwirklichen. Entzweiung ist ein ambivalenter Prozess, der, im Anschluss an die Philosophie Joachim Ritters, auf der einen Seite Autonomie und Erkenntnis bringt, die auf der anderen Seite allerdings mit Entfremdung und Zweifel bezahlt werden muss. (Schweda 2014) Analog lässt sich der künstlerische Schaffensprozess als Entzweiung lesen, als Realisierung der Potentialität von Figuren und Handlung, die

hierdurch Gestalt gewinnen, allerdings auch ein Eigenleben entfalten, das Autoren und Erzähler nicht kontrollieren können.¹⁷⁷

Linhartová erzählt diese Geschichte der Entzweiung nun nicht als Entfremdungserfahrung, sondern als Erfahrung der Enträumlichung. Mit dem Verlassen des von der Mauer geschützten Bereichs begibt sich der Mensch ins Offene, er wird bereit für die Erfahrung der Welt. Dieses Offene begegnet dem Erzähler zunächst in Gestalt dichter Dunkelheit, die Unverständnis und Angst hervorruft, weil sie mit Erfahrungen des Kontrollverlusts einhergeht. In der Begegnung mit dem Anderen und der Erfahrung von Kunst schafft der Mensch aber nach und nach Entlastungsmechanismen, durch die er der Welt begegnen kann und mit der Vielheit der Perspektiven und Sichtweisen umzugehen lernt. Linhartová's Erzählung ironisiert diese Geschichte der Emanzipation, da die grenzenlose Bewegung im Raum an kein Ziel gelangt. Die Hoffnung des Erzählers, sich im Anderen durch Liebe oder Freundschaft zu stabilisieren, misslingt. Stattdessen wird der Akt des Erzählens selbst zur Entlastung, die Wiedergabe des Gesehenen und Erlebten birgt die Hoffnung auf Verständnis in der Lektüre selbst und verschafft dadurch Trost, indem die Erfahrung der Verlassenheit geteilt wird.

Weg und Bewegung

Die einzelnen Welten der Erzählung, die bisher skizziert wurden, werden in der Erzählung durch Bewegung miteinander verbunden. Der ursprüngliche Akt des Übertritts über die Mauer bringt den Erzähler in Bewegung und wird zur Voraussetzung seines Erlebens. Während die Erfahrungen in der ersten Hälfte der Erzählung personal gebunden sind, wird der Raum und die Möglichkeit der Verortung in diesem zum Hauptgegenstand des zweiten Abschnitts. Wendepunkt ist ein rauschhaftes Fest, das im Protagonisten die Erfahrung des Mauerübertritts wieder wachruft. Der Raum wird nun als widerständiger erlebt. Verführt von Prosper, muss der Protagonist im Dunkel verschlungener Wege (s)eine Richtung finden. An den äußersten Rand seines Daseins getrieben, macht er den Schritt in den Abgrund, ermordet Prosper und fällt daraufhin ins Nichts des Anfangs zurück.

Wie vorher ausgeführt, ist der Übertritt über die Mauer der archimedische Punkt der Erzählung. Der sich hier eröffnende Raum ist zunächst maximal unbestimmt,

177 Insbesondere in der Romantik sind solche Figuren der Entzweiung im künstlerischen Schaffensprozess zentral, z. B. bei E. T. A. Hoffmann.

er ist ein nichts (Linhartová 1993b: 10), „neblige[] Leere“ (Linhartová 1971: 39) [„mlhavé prázdnoty“ (Linhartová 1993b: 37)]. Zunächst tritt der Protagonist auf der Stelle: „Ich versuchte, noch einige Schritte zu machen, blieb aber bald wieder stehen, denn auch das Gehen war hier zwecklos; nichts änderte sich dadurch“ (Linhartová 1971: 7) [„Pokusil jsem se ještě udělat několik kroků, ale zastavil jsem se opět brzy, protože taky kráčet zde bylo docela bez účelu“ (Linhartová 1993b: 10)]. Diese Unbeweglichkeit und Unbewegtheit steht im Kontrast zur Dynamik des Textes, die auf den Begegnungen des Protagonisten basiert. Bewegung ist zu Erzählbeginn daher weniger ein konkreter physischer Akt, als Ausdruck der menschlichen Existenz selbst. Kurze Zeit später gerät alles in Bewegung. Der Raum verwandelt sich (ebd.), als die zuvor besprochenen personengebundenen Landschaften das Nichts ablösen.

Scheint die Bewegung zunächst mehr oder minder gerichtet und planvoll, so ändert sich dies mit dem Ereignis eines rauschenden Fests auf dem Plateau in Prag. Im Tanz verschwindet die Ordnung. Musik und Bewegung führen zu einem ekstatischen Rausch, der in einem gemeinsamen Tanz kulminiert. Der Protagonist ist plötzlich Teil des Tanzes und wird gezwungen, in den Wirbel des Kreises der Tänzer einzutreten. Er empfindet eine „Unordnung, die im ganzen Raum herrscht[]“ (Linhartová 1971: 38) [„nepořádku, který zavládl na celé prostora“ (Linhartová 1993b: 36)], die in folgender Sequenz kulminiert:

Připadá mi teď podivné a podporuje to má nejdávnější podezření, jakým způsobem se děje, abych mohl zažít příhody tak skutečné, jsa vlastně živ v zemi preludů. [...] [P]rotože přese všechno, co o tom vím, se mi nezdá docela pravděpodobné, že by opravdu tady byla možná taková jasnost a ostrost vnímání a především myšlenková i citová hnutí takové živosti, jako se děje mně. (Linhartová 1993b: 37)

Jetzt erscheint es mir seltsam und bestärkt mich in meinem ältesten Verdacht, daß ich so reale Vorgänge durchleben kann, obwohl ich mich eigentlich im Land der Illusionen befinde. [...] Denn trotz allem, was ich darüber weiß, scheint es mir doch nicht ganz wahrscheinlich, daß hier – auf dieser Seite der Mauer – eine solche Klarheit und Schärfe der Wahrnehmung und vor allem Denk- und Gefühlsbewegung von solcher Lebendigkeit, wie ich sie erlebe, möglich sind. (Linhartová 1971: 38 f.)

Während des Festes erlangt das Ich eine neue, geschärfte Wahrnehmung, die im Kontrast zur sonst nebligen Umgebung steht, die keine Klarheit zulässt. Diese Klarheit der Wirklichkeit steht wiederum im Kontrast zur Scheinwirklichkeit des Theatralen, die der Protagonist zu Beginn der Erzählung durchschritt. Die falsche Wahrnehmung der Wirklichkeit, die die Mauerseite nach der Überwindung definiert, ist für einen kurzen Moment überwunden. Das Plateau wird hier zur räumlichen Metapher. Auf dem Plateau, in der Ballonfahrt, aber auch auf dem Dach, das er nach dem Mord an Prosper erklimmt, befindet er sich in der Höhe, in der die neblige Erscheinung des Raumes aufgehoben ist.

Nach dieser Tanzerfahrung beschreitet der Protagonist einen markierten Weg. Vermutet der Erzähler anfänglich noch, dass der Weg ihn an den nächsten Ort bringen wird, konstatiert er nach einiger Zeit, dass auf ihm „kein *wohin* [...] mehr vernünftig bedacht werden [konnte]“ (Linhartová 1971: 58, Hervorh. nur in der dt. Übersetzung) [„a žádné kam tady rozumně vzato nebylo“ (Linhartová 1993b: 54)]. Es wird unmöglich, an den ersehnten eigenen Ort zu gelangen. Stattdessen gelangt der Erzähler zu seinem anfänglichem Ausgangszustand des Nichts zurück, in seine „ureigenste Umgebung“ (Linhartová 1971: 60) [„nejvlastnějšího prostředí“ (Linhartová 1993b: 56)].

Wie steht es also um die Möglichkeit des Protagonisten, (s)eine eigene Welt zu finden? Versucht er zunächst, sich in den Welten fremder Protagonisten zurechtzufinden, so realisiert er nach der Erfahrung des Festes und der Begegnung mit Prosper, dass er in fremden Welten seine räumliche Identität nicht finden können. Die rasanten Ortswechsel, die die erste Hälfte der Erzählung kennzeichnen, werden weniger und der Protagonist erkennt schließlich, dass er stehen bleiben muss, um seinen eigenen Ort zu reflektieren und zu reklamieren. (ebd.: 52) Nur so kann er sich dem Rausch der Bewegung entziehen und vermag er es, seinem Dasein „eine gewisse Richtung“ (Linhartová 1971: 57) [„jakýsi směr“ (Linhartová 1993b: 53)] zu geben. Dafür muss er sich der Umgebung anpassen, sich von der theatralen Traumwelt der Stadt distanzieren und ins Offene treten. (ebd.: 52) Das Fanal dieses Entschlusses ist der Mord an Prosper, der den Bruch mit Venedig und der Welt des Theaters markiert. An deren Stelle tritt die „Welt wundersamer Erfindung“ (Linhartová 1971: 61) [„svět podivuhodného výmyslu“ (Linhartová 1993b: 57)], in der allein der Protagonist Seligkeit und Glück empfindet, so zumindest seine Schlussworte. Konfrontiert mit dem Reichtum der Welten hinter der Mauer erkennt er am Ende, dass der wahre Reichtum der Existenz in der eigenen Welt liegt.

4.3 Auf dem Weg ins Anderswo

Der in den 1970er Jahren ebenfalls nach Frankreich emigrierte Milan Kundera schreibt in seinem Essayband *Une rencontre* (2009, *Die Begegnung*): „Wenn Věra Linhartová auf Französisch schreibt, bleibt sie dann eine tschechische Schriftstellerin? Nein. Wird sie zu einer französischen Schriftstellerin? Wieder nein. Sie ist woanders.“ (Kundera 2011: 123) In der Ortsangabe *woanders*¹⁷⁸ schließt Kundera an Linhartovás Essay¹⁷⁹ *Za ontologii exilu*¹⁸⁰ an, in dem es heißt: „Ich sagte zu Beginn dieser Überlegungen: Meine Sympathie gilt den Nomaden, ich habe nicht die Natur eines sesshaften Menschen. Und so kann ich zu Recht sagen, dass mein eigenes ‚Exil‘ für mich bedeutet, das zu erfüllen, was immer mein heißester Wunsch war: *anderswo* zu leben“ [„Řekla jsem na počátku této úvahy: mé sympatie patří nomádům, nemám povahu usedlíka. A tak mohu po právu říci, že pro mne můj vlastní ‚exil‘ znamená naplnění toho, co bylo odevždy mým nejnroucnějším přáním: žít *jinde*“ (Linhartová 2010: 346)]

Was ist gemeint, wenn Linhartová und Kundera vom *Anderswo* sprechen? Es ist wohl am ehesten eine Metapher für jenen Ausgangspunkt, den Linhartová in ihrem Essay beschreibt. Dieser ist nach allen Richtungen offen und verhindert sowohl eine Rückkehr als auch ein Ankommen. Das *Anderswo* ist ein nicht lokalisierbarer Ort, der stark an einen transzendenten Seinszustand geknüpft ist und erinnert diesbezüglich an die bereits analysierten Raumpoetiken.

Neben der Etablierung des *Anderswo* ist im französischsprachigen Werk eine Zunahme von topografischen Markierungen zu registrieren.¹⁸¹ Eine besondere Rolle spielen dabei japanische Motive, zum Beispiel die dortige Gartenkultur oder die explizite Einführung archetypischer Figuren wie des pilgernden Mönchs oder des *sensei* (Meister). (Košnarová 2019) Als Hauptfiguren führt Linhartová zudem ver-

178 Kundera übernimmt das im französischen Original verwendete Wort *ailleurs* (Kundera 2009: 125) von Linhartová. *Ailleurs* kann sowohl mit *anderswo* oder *woanders* übersetzt werden.

179 Mit der Hinwendung zum Essay vollzieht die Autorin einen Wechsel, den auch zahlreiche andere Schriftsteller (Milan Kundera, Norman Manea, Mircea Eliade etc.) im Exil vornehmen, vgl. Behring 2004: 457.

180 Die Übersetzung ins Tschechische erfolgte durch die Autorin selbst und wurde erstmalig 1997 in der Anthologie *Literatura vězení exil/Literature prison exile* publiziert. Da sie von der Autorin selbst erstellt wurde, führe ich sie als dem französischen Original gleichwertige Quelle an.

181 Ausführlich mit dem französischsprachigen Werk hat sich bisher nur Košnarová beschäftigt, die sich u. a. dem Motiv der Reise und des Pilgers widmet. Sie verweist ebenfalls auf die Persistenz von Raumtopoi wie der Mauer und der Wand sowie auf stilistische Kontinuitäten wie das experimentelle Spiel mit der Lexik. (Košnarová 2009)

mehrt weibliche Personen ein, die sich im Frühwerk nur vereinzelt (man denke etwa an Sofie) finden lassen.

In der folgenden Analyse stehen weniger diese innovativen, neuen Themen im Vordergrund, die eigene Studien verdient hätten und die nicht ins Aufgabengebiet einer bohemistischen Studie fallen, als dass der Fokus auf einige bereits besprochene Motive gelegt werden soll, deren Weiterentwicklung und Variation an exemplarischen Kurzanalysen entfaltet werden soll.

Die Architektur des *Anderswo*

Typographisch erinnert das erste französischsprachige Werk Linhartová's mit dem neologistischen Titel *Twor* stark an den zwischen Lyrik und Prosa changierenden Text *Ubývání hlásky ,m'*. Durch die im Druckverfahren bewusst gesetzten Abstände zwischen den einzelnen Phrasen, bisweilen auch nur zwischen einzelnen Wörtern, und die Ausparung jeglicher Interpunktion errichtet Linhartová in beiden Poemen eine eigene ‚textuelle Architektur‘. Košnarová spricht in diesem Zusammenhang von „Architekturgedichten“ (Košnarová 2008: 184). Auch in stilistischer Hinsicht (zum Beispiel im Oszillieren zwischen männlichem Erzähler und weiblicher Erzählerin, zwischen Ich- und Er-Form, zwischen unterschiedlichen Sprachen) stehen sich die beiden Poeme nahe. (Topinka 2007: 260 f.)

Raumpoetisch schließt der Text an die dichotomischen Entwürfe von *Chiméra neboli Průřez cibulí* und *Ubývání hlásky ,m'* (Galmiche 2004: 220) an. Auch in *Twor* wird explizit auf eine solche Zweiheit referiert: ‚Die Welt ist ihrer Definition nach zweihäusig: es werde Licht: und korpuskular und wellenförmig/ Entscheide dich vor allem niemals für das eine oder andere/ pendeln zwischen zwei draußen bleiben‘ [„Le monde est dioïque par définition: que la lumière soit : et/ corpusculaire et ondulateur/ Surtout ne jamais opter pour l'un ni l'autre/ osciller entre deux/ demeurer en dehors“ (Linhartová 1992: 8)]. Das Pendel tritt an die Stelle der Metapher der Chimäre. Seine unermüdliche Bewegung und sich verändernde Positionalität versinnbildlicht die Vielgestaltigkeit der Welt, in der der Protagonist ortlos zwischen den Pendelpolen steht: „Noman's body in everybody's land“ (ebd.: 10). Die *Zweihäusigkeit* unterscheidet sich von der Singularität des Hauses in *Dům daleko*. Das Haus dient dort als Sammelmetapher der menschlichen Existenz, die über verschiedene Elementaroppositionen verhandelt wird. Das unmögliche Ziel ist die Einholung der Weite des Raums. Eine räumliche Annäherung an einen bestimmten Fluchtpunkt

ist in einer zweihäusigen Welt von vornherein ausgeschlossen. Der ideelle Horizont ist eher ein Raum des Lichts, der jedoch aufgrund seiner Nicht-Materialität nicht verortet werden kann.

In *Twor* spielt jedwede konkrete Topografie eine ebenso marginale Rolle wie im nachfolgenden Werk *Intervalles*. Die beiden Werke knüpfen damit an die Bevorzugung abstrakter Raumpoetiken im Frühwerk und insbesondere an die Erzählungen des Kapitels 4.2 an. Die Geometriepoetik steht auch in *Intervalles* im Dienst der Enthierarchisierung und des Entwurfs einer anderen Ordnung im Raum. Der Raum erscheint als eine fließende Wellenoberfläche: „Die Koordinaten dieses Ortes sind einfach und verändern sich selten: Breite – zwischen zwei Parallelen, Länge: null, Höhe: unendlich, Zeit: jetzt. Je genauer die Topologie, umso mehr Chancen habe ich, unerkannt zu bleiben“ (Linhartová 1988: 123) [„Les coordonnées de ce lieu sont simples et varient rarement: latitude – entre deux parallèles, longitude zéro, altitude l’infini, l’instant présent. Plus précise sera la topologie, plus de chance aurais-je d’être confondu“ (Linhartová 1996: 54)]. Die aufgeführten topologischen Verhältnisse benennen keinen definierbaren Ort, Raum und Subjekt bleiben identitätslos und ohne Verbindung zur Welt. Auch der Titel des Werks ist in diesem Sinne räumlich zu verstehen. Das Intervall, das heißt der Abstand zwischen unendlich weit voneinander entfernten einzelnen Räumen, bildet ein Netz, durch dessen „Maschen zu schlüpfen“ (Linhartová 1988: 123) [„de passer à travers la maille“ (Linhartová 1996: 54)] sich der Protagonist zur Lebensaufgabe gemacht hat.

Das Zusammenspiel von räumlicher Unbestimmtheit und Verschleierung der Identität mündet in *Intervalles* in die Stilisierung der eigenen Person als Pilger, einem Motiv, das im Spätwerk allgegenwärtig ist.¹⁸² „Manchmal bin ich ein reisender Schamane, dessen Kräfte ihn gleichzeitig an verschiedenen Orten sein lassen, und ihm jeweils ein anderes Aussehen verleihen“ (Linhartová 1988: 128) [„Tantôt je suis un chaman voyageur dont les pouvoirs le transportent simultanément en plusieurs endroits, lui confèrent différents aspects“ (Linhartová 1996: 66)].¹⁸³ Hier wird das

182 In *Portraits carnivores* und *Les Cascades* sind Reisende und Wanderer in das japanische Mönchsritual des *Kaihōgyō* eingebettet, das die mehrtägige Umrundung eines Berges bei Kyoto bezeichnet. In *Rire indifférent. Un carnet de voyage (Gleichgültiges Lachen. Reisenotizen)* wird in Briefform von einer Wanderschaft berichtet, deren Beschreibung an die asketische Übung des erwähnten *Kaihōgyō* erinnert. In einer Schlüsselszene in *La Vieille de la Montagne (Die Alte vom Berg)* begegnet die Hauptprotagonistin in der Bergregion, in der sie lebt, einem Mönch.

183 Stolz-Hladká interpretiert die wiederkehrende Figur des *homo viator* als Ausdruck der Heimatlosigkeit. (Stolz-Hladká 1999: 164–167) Košnarová deutet das Pilgermotiv als Metapher für die

bereits behandelte Motiv multipler Welten aufgegriffen und mit magischen Praktiken verknüpft. Diese Bewegungen des Pilgerns sind nicht zielgerichtet, was sich schön an dieser Schlüsselstelle der Erzählung *Rire indifférent. Un carnet de voyage* (*Gleichgültiges Lachen. Reisenotizen*) zeigen lässt: „Vielleicht gelingt es Ihnen ja, den Bogen zu schlagen zwischen hier und *anderswo*, zwischen vorher und nachher. Ich habe es längst aufgegeben. Ich gehe Schritt für Schritt, von einer Etappe zur anderen voran“ (Linhartová 1989: 16, Hervorh. I. H.) [„Peut-être parviendrez-vous à faire un lien entre ici et *ailleurs*, entre avant et après. J' y ai renoncé depuis longtemps. J' avance pas à pas, d'étape en étape“ (Linhartová 2002: 20, Hervorh. I. H.)]. Selbst das *Anderswo* wird an dieser Stelle bedeutungslos. Reisen und Raumbewegungen werden zum Selbstzweck. Hierin unterscheiden sich die Pilgerfiguren des Frühwerks, bei denen noch der Wunsch existiert, am Ende an einen Ort des dauerhaften Aufenthalts zu gelangen, wesentlich von denen des Spätwerks.

Japanische Topografien

Neben der japanischen Kultur und Philosophie hält auch die Topografie Japans Einzug in Linhartová's Werk, die einige Jahre zu Forschungszwecken im Land verbringt. Deutlich wird dies zum Beispiel in der Erzählung *Détrompe-l'oeil. Le Jardine se de Ryōanji* (*Augen-Enttäuschung. Der Steingarten von Ryōanji*) aus dem Band *Les Cascades*, die sich einem berühmten Miniaturgarten in Kyoto widmet, dessen Raumordnung den Prinzipien des Zen-Buddismus folgt. Er „gewährt uns [...] keinen einzigen ruhigen Augenblick“ (Linhartová 1989: 10) [„nous refuse [...] le moindre instant de repos“ (Linhartová 2002: 16)¹⁸⁴] und setzt das freie Denken durch „die Kraft des Ortes“ (Linhartová 1989: 9) [„le pouvoir du lieu“ (Linhartová 2002: 14)] frei.

Neben der topografischen Ebene spielen japanische Einflüsse auch bei der Figurenmodellierung eine Rolle. Die Erzählung *Maitre Sagiro* (*Meister Sagiro*) aus *Portraits carnivores* wird aus der Sicht eines *sensei* geschildert. Der *sensei* bezeichnet eine

Existenz und stellt es in die tschechische Tradition des Pilgerns, z. B. bei Karel Hynek Machá. (Košnarová 2008: 128, Košnarová 2010) In *Za ontologii exilu* drückt Linhartová ihre Sympathie für Zugvögel aus, worunter sie Menschen versteht, die nie für längere Zeit an einem festen Ort bleiben. (Linhartová 2010: 343)

184 Im Titel stellt Linhartová einen Bezug zur *Trompe-l'oeil* Technik her, die seit der Antike dazu dient, den dargestellten Raum dreidimensional erweitern. Linhartová invertiert diese Technik (daher der Titel *Détrompe-l'oeil*) und ersetzt die künstliche Wirklichkeit durch eine Realität höherer Ordnung.

Person, die der jüngeren Generation an Kenntnissen, Fertigkeiten und Lebenserfahrung überlegen ist. Seine Meisterschaft drückt sich im Verhältnis zur Welt und zum Raum aus: „[d]ie Distanz, die ihn gewöhnlich von der Welt trennte, war so gross“ [„[l]a distance qui, habituellement, le séparait du monde était telle“], dass der Raum zwischen seiner Existenz und den irdischen Dingen als „absolute[] Leere“ (Linhartová 1986: 23) [„vide absolu“ (Linhartová 2015: 46)] beschrieben wird. In diesem Ideal ist nicht länger die Überwindung der Distanz handlungsleitend, sondern deren Steigerung. Maximaler Steigerungspunkt der Distanzierung ist das Aufgehen in der Leere, die in der japanischen Kosmogonie positiv besetzt ist.¹⁸⁵ Der Protagonist ist an einem transzendenten, qualitativ und räumlich nicht mehr bestimmbar Ort angelangt.

Besonders prägnante Frauenfiguren finden sich in der ersten und dritten Erzählung aus dem Triptychon *Portraits carnivores*. In *La Vieille de la Montagne* (*Die Alte vom Berg*) ist die Hauptfigur eine einst für ihre Schönheit bewunderte Frau, die nun in Schmutz, Krankheit und Einsamkeit lebt. Obgleich sie ihre gesellschaftliche Stellung verloren hat und als Paria lebt, wird sie in der Höhe des Berges lokalisiert, eine Raumangabe, die bereits in *Cesta do hor* Weisheit indizierte. Darüber hinaus ist von Bedeutung, dass es in Japan die weit verbreitete Vorstellung gibt, dass das Zentrum der Welt ein Berg (der sog. *Weltenberg*) sei, aus dem heraus die Welt entsprungen sei. (Naumann 2011: 127) Der Aufenthalt auf dem Berg trennt die alte Frau vom Rest der Welt – ähnlich wie das Zimmer in *Sofies Fall* – und rückt sie zugleich ins Zentrum dieser. In *Une barbare captive* (*Eine gefangene Barbarin*) berichtet eine anonyme Frau in Briefform über ihr ambivalentes Verhältnis zu ihrem vormaligen Erzieher und Gefängniswärter. Einerseits ist sie in ihn verliebt, andererseits auch fest entschlossen, sich von seinem unterdrückenden Einfluss loszusagen. Sie ist eine in Gefangenschaft geratene Sklavin, die verkauft wurde und nun in einer unbenannten Großstadt im Exil leben muss. Aufgrund dieses auch biographisch interpretierbaren Sujets gilt die Erzählung als Schlüsseltext, auch, weil hier erst- und einmalig das Wort *Exil* explizit auftaucht.¹⁸⁶

185 In der japanischen Kosmogonie gibt es neben den Grundelementen Erde, Wasser, Feuer und Luft noch ein weiteres Element – die Leere. Die Leere ist nicht als räumliche Größe zu verstehen und bedeutet nicht Abwesenheit und Mangel, sondern meint den geistigen Zustand endlich erlangter Weisheit. (Naumann 1988: 18, 25)

186 Chvatík versteht *Portraits carnivores* als den Beginn einer neuen Periode in Linhartová's Schreiben, in der sie der Exil-Erfahrung eine zentrale Bedeutung zukommen lässt. In ihrem Essay *Eine Sprache in der Mehrzahl* bezieht Linhartová Stellung zu Chvatíks Aussage, die berechtigt, aber einseitig sei. (Linhartová 1988a: 159) Stolz-Hladká verweist hingegen darauf, dass das Thema

4.4 Einheit in Vielheit

In Věra Linhartová's Spätwerk radikalisiert sich eine Spannung zwischen Einheit und Vielheit, die bereits in ihren frühen Texten auszumachen ist. Auf der einen Seite steht ihr konsequentes Plädoyer für Vielstimmigkeit, für Differenz und Differenzierung, für Mobilität und den Entwurf multipler Subjekt-, Zeit- und Raumordnungen. Auf der anderen Seite steht allerdings ebenso vernehmbar ein Plädoyer für Einheit, für die Wichtigkeit des Ganzen, für die Unhintergebarkeit der Welt als Ensemble des Totalen. 1988 spricht Linhartová in einem programmatischen Text von dem „grundlegendste[n] Prinzip literarischer Kritik [...], das verlangt, daß ein literarisches Werk als erstes als ein unteilbares Ganzes betrachtet werden muß, und dann erst die Beziehungen, die sich zwischen dem Ganzen und seinen Teilen herstellen.“ (Linhartová 1988a: 160 f.) Was also sind die Einheitspunkte des in seiner Differenz vorgestellten Werks? Um diese zu bestimmen, lohnt ein Vergleich mit der Raumpoetik Richard Weiners, um Parallelen, aber auch Eigenheiten des literarischen und historischen Ortes des Werkes von Linhartová zu bestimmen.

Bei einem Vergleich fällt zunächst die Privilegierung der Kurzform als formale Gemeinsamkeit ins Auge. Während Weiner noch einen Roman veröffentlicht, verzichtet Linhartová gänzlich auf diese Gattungsform und experimentiert stattdessen mit verschiedensten Kurzformen. Die Bevorzugung der Kurzform steht, wie gezeigt wurde, in beiden Fällen in einem zeittypischen Kontext, wird in Linhartová's Fall aber nicht programmatisch: „Mein Bemühen geht stets dahin, den Gedanken so präzise wie möglich werden zu lassen. Die Verwirklichung dieser Präzision hängt weder von der Länge des Textes noch von der Konstruktion klar formulierter Sätze ab.“ (Bollina Monies de Oca 1970) Die Abwendung vom Roman hat in beiden Fällen zu tun mit einem anti-historischen, entpsychologisierenden kompositorischen Ansatz. Es geht nicht um eine zeitlich, räumlich oder psychologisch möglichst akkurate Schilderung des Erlebten, sondern um ein Experimentieren mit neuen Weltverhältnissen, für die die frei interpretierte Form der Erzählung mehr Raum lässt als der Roman. Greift Weiner für seine Erzählungen, wie dargelegt wurde, häufig noch auf schematische

des Exils bereits im Frühwerk Linhartová's auftaucht. Sie deutet es als mentale Verfassung, die sie mit spirituellen Praktiken (z. B. bei Mönchen), aber auch mit einem grundsätzlichen Zweifel an Raum, Zeit, Realität und Sprache in Verbindung bringt. (Stolz-Hladká 1999: 153–177) Zu Exilerfahrungen tschechischer Autoren im Allgemeinen vgl. Škvorecký 1976.

Sujetanordnungen zurück, so lassen sich bei Linhartová kaum mehr Spannungskurven oder Elemente der Narrativierung finden.

Der Bruch mit den Erwartungen der Leserschaft korreliert mit dem von Linhartová im Vergleich zu Weiner noch gesteigerten Selbstverständnis des-engagierter Literatur, für die das Zeitgeschehen keine Bedeutung besitzt. Hinweise auf die jeweils gegenwärtige Situation sind ebenso selten wie topografische Orientierungspunkte. Dies deutet sich bereits bei Weiner an, dessen Lebenswelt allenfalls in Form einzelner Dinglichkeiten und Schlüsselbegriffe Eingang in die Texte findet. Linhartová geht noch einen Schritt weiter und reduziert die Realitätsreferenzen so stark, dass aus dem Text allein kaum Hinweise auf seine Entstehungszeit zu entnehmen sind.

Betrachtet man die topografische Ebene, so finden sich zwischen Autorin und Autor ebenfalls Parallelen, so in der Bedeutung des Exilorts Paris oder im Aufgreifen japanischer Motive, die bei Linhartová jedoch häufiger und programmatischer sind. Eine wesentliche Parallele besteht in der Negation eines primär topografischen Realitätszugriffs zugunsten einer literarischen Suche nach einem transzendierenden Sehen, das eine Wirklichkeit jenseits des offensichtlich Sichtbaren erschließen soll. Während bei Weiner der Impuls hierzu allerdings noch von der eigenen, biographisch grundierten Lebenswelt ausgeht, greifen Linhartovás Werke in kosmische Sphären aus. Heimat ist keine Kategorie mehr. Die stets nur vage gezeichneten Charaktere Linhartovás bewegen sich im offenen Raum, sie sind mobil und pilgern von Ort zu Ort, ohne dass sie an ein Ziel gelangen könnten. Dieses Motiv ist in Weiners Prosa bereits angelegt und wird bei Linhartová erweitert, was vor allem bei den Raum- und Zeitreisen ihrer Erzählungen deutlich wird.

In der Analyse von Weiners Frühwerk wurde ein besonderes Augenmerk auf Poetiken und Techniken der Raumtransformation gelegt. Räume lassen sich durch bestimmte Praktiken des Bewegens und Wahrnehmens verändern und offenbaren eine Qualität, die für die Masse unsichtbar bleibt. In Linhartovás Erzählungen spielt Raumtransformation durch technisch angeleitetes Handeln keine herausgehobene Rolle. Am ehesten lässt sich noch Sofies Verhalten in *Pokoj* diesem Typus zuordnen, allerdings ist die Verwandlung des Raumes nicht an ein Handeln, sondern eher an ein Nicht-Handeln der Protagonistin gebunden. Während die Raumqualitäten bei Weiner erst erzeugt werden müssen, sind sie bei Linhartová meist schon vorhanden. Bestes Beispiel hierfür ist *Cesta do hor*, wo die einzelnen Räume in ihren Qualitäten *a priori* zu existieren scheinen und lediglich angeeignet werden müssen. Auch in der Erzählung *Co nejvíc sedé* wirkt das gleiche Grundschema, wenn der Protagonist

verschiedene Orte aufsucht, die immer schon vorhanden sind und zu denen er ein Verhältnis finden muss. Transformieren lassen sich diese Räume nicht. Das hat auch damit zu tun, dass Linhartová's Texte in einem fundamentalen Sinne ereignislos sind. Es existiert kein Ereignis, das Raum und Handlung verändern könnte. Es gibt eine prästabilisierte Harmonie und Hierarchie, die sich nicht verändern lässt, so die barock anmutende Vorstellung vieler Erzählungen.

Möchte man diese Differenzen auf den Begriff bringen, so bietet sich der bereits erwähnte Begriff der ökologischen Prosa an. Während bei Weiners Großstadträume samt modernen Inventars dominieren, macht Linhartová eher den ländlichen Raum stark. Städte, insbesondere moderne Großstädte, sucht man im Werk nahezu vergeblich, stattdessen führen die Texte immer wieder in offene Landschaften, in Gärten, auf Straßen und Wege, in Kleinstädte und vereinzelt stehende Gebäude und Ruinen. Während Weiners Prosa als melancholischer, pathetisch aufgeladener Abschied vom Naturraum gelesen wurde, als Entleerung des einst symbolisch durchwirkten Raums, so rehabilitieren Linhartová's nüchterner gehaltene Erzählungen den Naturraum. Diese Rehabilitation erfolgt nicht in einem neoromantischen Modus der Remythologisierung, wie man ihn im Magischen Realismus und später bspw. auch bei Daniela Hodrová findet, sondern erinnert eher an mittelalterliche Raummodelle, die von einem hierarchisch gegliederten Raum ausgehen. Linhartová's Räume sind aber azentrisch und verzichten auf einen göttlichen Einheitspunkt sowie auf die Souveränität des Autors und Erzählers, dessen sprachliche und erzählerische Nicht-Souveränität immer wieder metafikcional ausgestellt wird. Ökologisch an dieser Raumkonzeption ist die Vorstellung, dass das Individuum in eine größere Naturordnung eingebunden ist, zu der es ein Verhältnis finden muss, soll die Suche nach Sinn und Erkenntnis gelingen. Um solch ein Verhältnis zu etablieren, müssen resonante Weltverhältnisse errungen werden, die das Andere und den Anderen respektieren und in diesem und durch diesen eine neue Stufe der eigenen Existenz erreichen, die das Subjekt einen Schritt näher an den unerreichbaren Fluchtpunkt des Schreibens führt.

5

Die Verwandlung des
Raumes – Daniela
Hodrovás Raumpoetik
der Überlagerung

Die topografische Dominante in Daniela Hodrovás (*1946) literarischem Schaffen ist Prag. Ihre Texte formen eine neue, postmoderne Welt, in der authentische Ereignisse mit fiktiven Handlungssträngen spielerisch vermischt werden. Dabei entsteht eine höchst individuelle Neudefinition national-literarischer Mythen und der Tradition des Prager Textes, die in Konfrontation zu den Gesellschaftsromanen des Sozialistischen Realismus steht. Aufgrund dieser Konfrontation befindet sich die Autorin zunächst in der inneren Emigration. (Behring 2004: 208 f.) Erst mit der Samtenen Revolution wird ihr Hauptwerk, die 1977–1990 entstandene Trilogie *Trýznivé město – Podobojí, Kukly, Théta* (*Città dolente – Das Wolschaner Reich, Im Reich der Lüfte, Theta*),¹⁸⁷ veröffentlicht. Hierdurch avanciert Hodrová zu einer der renommiertesten Autorinnen der zeitgenössischen tschechischen Literatur.¹⁸⁸ In den folgenden Jahren entstehen der literarische Stadtführer *Město vidím...* (1992, *Ich sehe die Stadt...*) und die Romane *Perunův den* (1994, *Peruns Tag*) *Ztracené děti* (1997, *Das verlorene Kind*), *Komedie* (2003, *Komödie*), *Vyvolávání* (2010, *Aufrufen*), *Točité věty* (2015, *Wendelsätze*) sowie *Ta blízkost* (2019, *Diese Nähe*). Die vier letztgenannten Werke bauen inhaltlich und personal auf die Trilogie auf.

Neben dem belletristischen Werk publiziert die Autorin zur Romantheorie und dem literarischen Raum. Hierzu zählt auch ihre 1973 zunächst abgelehnte Dissertationsschrift *Román zasvěcení* (1993, *Roman der Einweihung*), die heute zu den Grundlagentexten im literaturwissenschaftlichen Studium in Tschechien zählt. Ab 1980 arbeitet Hodrová am Institut für Tschechische Literatur in Prag. Es entstehen weitere theoretische Arbeiten, Essaybände und Studien wie *Hledání románu* (1989, *Auf der Suche nach dem Roman*), *Místa s tajemstvím* (1994, *Orte mit Geheimnis*), die Kollektivarbeit *... na okraj chaosu* (2001, *... am Rand des Chaos*), *Citlivé město* (2006, *Empfindliche Stadt*), *Spatřené hlavy* (2007, *Sehende Köpfe*), *Chvála schoulení* (2011, *Lob des Verbergens*) und *Co se vyjevuje: Eseje o Adriěně Šimotové* (2015, *Was enthüllt wird: Essays über Adriena Šimotová*), in denen sie literarischen Poetiken, Typologien und Strukturen nachgeht, aber auch eigene Konzepte und Termini entwickelt, die sie

187 *Podobojí* entstand zwischen 1971–1978, *Kukly* zwischen 1981–83, *Théta* wurde zwischen 1987–1990 fertiggestellt. *Podobojí* und *Kukly* wurden 1991 veröffentlicht, *Théta* 1992. Da die Romantrilogie zuvor weder im Samizdat, Tamizdat noch im offiziellen Verlagswesen publiziert wurde, wird Hodrovás Werk der sogenannten Schubladenliteratur zugeordnet. (Kliems 2017: 128)

188 Zahlreiche Preise belegen dies. 2011 erhielt sie den Staatspreis für Literatur, 2012 den Franz-Kafka-Preis und zuletzt den Magnesia Litera 2016 für ihr Werk *Točité věty*.

in ihre belletristischen Texte einfließt.¹⁸⁹ Ähnlich wie für Linhartová ist es auch für Hodrová kennzeichnend, dass in ihre Texte literatur- und kulturwissenschaftliche sowie philosophische Theorien einfließen, die die literarische Raumkonzeptionen ihrer Texte prägen.¹⁹⁰ Bemerkenswert ist, dass sie auch intermedial arbeitet, so zum Beispiel im Einsatz von Fotografien in *Spatřené hlavy*.¹⁹¹

Die folgende Analyse konzentriert sich auf Hodrovás Trilogie, die programmatisch die Raumpoetik der Autorin umfasst und abbildet.¹⁹² Sie gliedert sich in drei Hauptkapitel, die entscheidende Modi der Raumpoetik von *Trýznivé město* benennen. Ihr Leitbegriff lautet Überlagerung.¹⁹³ Zeiten, Räume, Personen, Dinge und Figuren – all diese Komponenten von Hodrovás Romanen werden auf komplexe Art und Weise literarisch miteinander verflochten. Bedeutung entsteht durch das Zusammenspiel dynamischer und variabler Grundgrößen, deren Movens ein stetiger Prozess der Transformation und subtilen Verschiebung ist. Überlagerung lässt sich in dreierlei Hinsicht verstehen – 1) als topografische Überlagerung in Vierteln, Gebäuden und Kammern konzentrierter Zeitschichten (als Sedimentierung), (vgl. hierzu auch Režná 2010) 2) als geologische Überlagerung verschiedener Zeitschichten (als Schichtung), 3) als biologische Überlagerung von Zellen und Organismen (als Gewebe). All diese Metaphoriken verwendet die Autorin für die Charakterisierung ihres Werks. Sie geben die Struktur der folgenden Argumentation vor.

Das Prinzip der Überlagerung ist eng mit dem Prinzip der Konzentration verknüpft. Die vertikale Schichtung einzelner Elemente, zum Beispiel in Form der biographischen Überschreibung einander ähnelnder Hauptfiguren, erlaubt die Konzentration auf einen begrenzten Handlungsraum. Während die Werke Weiners und

189 Zdeněk Kožmín vergleicht Hodrová in diesem Punkt mit Umberto Eco. (Kožmín 1995: 346) Auch solche Vergleiche führen dazu, dass ihr Schreiben mitunter als männlich wahrgenommen wird. (Jelínek 1996: 301, kritisch hierzu: Sokol 2006: 605 f., Matonoha 2009)

190 Vgl. stellvertretend Kosková 2007. Kosková analysiert Hodrovás *Podobojí* und Milan Kunderas *Nesmrtelnost* als Beispiel für den Wandel der Raumwahrnehmung in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Sie betont die Auflösung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Materialität und Spiritualität bei Hodrová.

191 Nach Josef Hrdlička ermöglichen die Fotografien eine Neuentdeckung der Stadt, in die der Leser immersiv hineingezogen wird. (Hrdlička 2008: 229)

192 Eine untergeordnete Rolle spielen ihre weiteren Prosatexte sowie ihr theoretisches Werk, die an entsprechenden Stellen ergänzend hinzugezogen, allerdings nicht systematisch ausgewertet werden.

193 Erkennbar wird hier bereits eine vertikale Komponente, die ein zentrales Strukturprinzip des Romanschaffens Hodrovás ist. Zur Theorie der Überlagerung vgl. Donat/Fritz/Raič/Sexl 2018.

Linhartovas in die Horizontale streben und Handlungsschauplatze globalisieren, beschränkt sich Hodrova auf das Prager Stadtviertel Zizkov, in dem sie aufwuchs und bis heute lebt.¹⁹⁴ Innerhalb dieses Viertels interessiert sie vor allem das Areal rund um den Wolschaner Friedhof. Handlungszeit ist die Lebenszeit der Autorin, die diese wiederum zur Weltzeit dehnt, um mit der von Hans Blumenberg geprägten fundamentalen Differenz des inneren Zeitbewusstseins zu sprechen. Die Periode zwischen dem Zweiten Weltkrieg und der Samtenen Revolution fungiert in potentiell unendlichen biographischen Variationen als Kernperiode, von der aus Bohrungen in frühere historische und mythische Schichten unternommen werden. In personaler Hinsicht interessiert die Periode der Adoleszenz, was die Charakterisierung der Trilogie als Initiationsroman plausibilisiert. In dieser kurzen Zeit streifen Hodrovas Protagonisten durch Prag, um in Auseinandersetzung mit der Stadt, ihren Eltern, Groseltern und Geliebten, individuelle Identitäten auszuprägen. Im Kern, so liee sich behaupten, erzählen alle Romane Hodrovas von dieser Suche nach der eigenen Identität ihrer Protagonisten.¹⁹⁵

Die Wiederentdeckung des Raumes – *Hodrovas* Raumpoetik im literaturgeschichtlichen Kontext

In seiner Studie *Im Raume lesen wir die Zeit* (2003), die die Wiederkehr des Raumes verkündet, formuliert Karl Schlögel eine Forschungsagenda, die nicht nur für sein eigenes Schaffen, sondern auch für einen groen Teil mittelosteuropaischer Literatur – so auch für Hodrova – nach dem Kommunismus programmatisch ist: „wichtiger als die Arbeit an einer aparten Geschichte des Raums ist etwas anderes: die Erneuerung der geschichtlichen Erzählung selbst.“ (Schlögel 2006: 12) Ein gewandeltes Raumverständnis wird zur Voraussetzung einer gewandelten historischen Erkenntnis, die im Kontext von Demokratisierung, Grenzöffnung und der Aushandlung neuer kollektiver Identitäten nach 1989 steht. Der konkrete Raum wird als Voraussetzung von Poetik und (Geschichts)Wissenschaft zwar rehabilitiert, gleichzeitig aber auch für

194 Zum autobiographischen Schreiben bei Hodrova siehe Tippner 2000.

195 *Perunuv den*, die Trilogie sowie die an diese anknufenden und mit neuen Details versehenen Romane *Komedie*, *Vyvolavanı*, *Tocite vety* und *Ta blizkost* sind Initiationsgeschichten junger Mädchen und nicht zuletzt der Autorin selbst. *Ztracené deti* erzählt die Geschichte einer psychisch instabilen, ehemaligen Lehrerin, deren 15-jährige Tochter weggelaufen ist. Um ihre Tat zu verstehen, arbeitet die Protagonistin ihre eigene Beziehung zur Mutter und Gromutter auf.

den Prozess des Erzählens instrumentalisiert. Er wird zum Medium, in dem sich die verschiedenen Zeitschichten ablagern, zu einem Raumsediment, das seine Bedeutung durch die Zeitläufe und ihre Wiederentdeckung gewinnt.

Bei Hodrová fungiert der Raum als Determinante ihrer Werke, in denen synchron stattfindende historische Ereignisse die schwindende Bedeutung gliedernder Zeiteinheiten unterstreichen. Dabei fällt vor allem die Beschäftigung mit der jüngeren Geschichte des 20. Jahrhunderts ins Auge. Sie konzentriert sich in Prag und um die Ereignisse, die die Stadt prägen: den Prager Frühling, die Verbrennung Jan Palachs und die Samtene Revolution. Auch die eigene Lebensgeschichte der Autorin ist Teil dieses Stadtraumes.¹⁹⁶ Die Konzentration auf kleine, hoch referentielle und hoch semantisierte Handlungsräume fördert dabei eine klar zuordenbare Raumpoetik zu Tage, die einen Stadtraum abseits des eigentlichen topografischen Zentrums fokussiert. In ihren Texten sind ganze Streifzüge der Protagonisten durch das Prager Arbeiterviertel Žižkov anhand der Detailtreue von Straßennamen erfahr- und kartographierbar.¹⁹⁷

Diese Auffassung steht in Gegensatz zu den Werken von Weiner und Linhartová und den jeweiligen Raumverständnissen von Avantgarde, Moderne und Neoavantgarde. Der Raum ist dort, wie die bisherigen Analysen verdeutlicht haben, eine ahistorische Größe, die gerade nicht durch personale, kulturelle oder geschichtliche Bande verknüpft ist. Er fungiert als quasi transzendente Instanz, deren Räumlichkeit in ihren Verhältnisbestimmungen (Oben-Unten, Entfernung unter anderem) stets abstrakt bleibt. Der Raum erscheint als nicht referentialisierbare, ontologische Grundgröße, nicht als konkrete Topografie oder als kartographierbares Areal. Im Fokus stehen Elementargrößen wie die Mitte, das Zimmer oder das Haus, während konkrete Ortschaften nur schwach semantisiert sind.

Besonders deutlich wird der Unterschied bei einem Vergleich der Stadträume von Weiner und Hodrová. Während bei Weiner Paris und Prag dem Protagonisten unvertraut bleiben und ihm die Städte als anonymer, nahezu feindlicher Raum gegenüber treten, ist Hodrovás Prag eng mit dem Lebenslauf ihrer Protagonisten verbunden. Der Schwer- und Ruhepunkt der Trilogie ist das Žižkover Wohnhaus (Wolschaner

196 Durch metatextuelle Reflexionen, wie sie v. a. in *Théta* zu finden sind, entsteht der Eindruck, dass sich die Autorin selbst zu Wort meldet. Unterstützt wird diese direkte Kontaktaufnahme zum Leser durch den Wechsel von der Er- zur Ich-Form des Erzählens.

197 Insbesondere *Kukly*, weist mehrere Passagen auf, in denen die Gänge der Protagonistin durch die Stadt auf dem Stadtplan nachvollziehbar sind. (vgl. auch Hodrová 2017: 336)

Haus genannt), in *Perunův den* ist es die Straße Perunova samt der hiesigen Grundschule. Die Teile der Trilogie (aber auch die an diese anknüpfenden Texte *Komedie*, *Vyvolávání*, *Točité věty* und *Ta blízkost*) sind durch die immer gleichen Straßenzüge und Örtlichkeiten miteinander verflochten. Die Stadt ist Raum der Kindheit und beginnenden Adoleszenz, ist ihren Bewohnern bis in die kleinsten Winkel und Gassen vertraut. Diese Vertrautheit, die eine heimatliche Atmosphäre hervorruft, fehlt bei Weiners Protagonisten gänzlich. Mit Vorliebe halten sie sich an öffentlichen Plätzen, in Parks, Cafés und Bars auf. Dabei verzichten sie auf eine aktive Begehung des Raumes und setzen stattdessen auf einen passiven Transport durch die Metro oder das Taxi. Im Gegensatz dazu verbleiben Hodrovás Protagonisten oftmals an einem Ort oder pendeln zwischen zwei, nicht weit voneinander entfernten Orten und das fast immer zu Fuß. Selbst wenn sie an öffentliche Räume wie einen Friedhof oder ein Theater kommen, erscheinen diese Orte nicht als anonyme Orte der Begegnung mit Fremden, sondern als personalisierte Plätze, die aufs Engste mit persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen verbunden sind. Ihre Figuren drängen nicht aufs Rampenlicht der Vorderbühne, sondern halten sich bevorzugt in Hinterhöfen und auf Hinterbühnen auf.

Hodrová und der Prager Text

Mit dieser veränderten Schwerpunktsetzung lässt sich Hodrovás Schaffen in eine dynamische Beziehung zu Traditionen des Prager Textes setzen. Hodrová bricht mit gängigen Narrativen und Topoi des literarischen Prags. Sie verlegt das Zentrum in die Peripherie und öffnet dadurch den Blick für ein bodenständiges, immer auch durch Leid, Tod und Schmerz geprägtes Prag.

Pro mě není Praha magická, ale trýznivá... – magická Praha ve smyslu tradičních a zprofanovaných míst mě nezajímá. Zajímá mě magie, která je vepsána do všednosti, všednost, která se stává magickou, která začíná být vnímána jako magická. Proto si nevolím místa, kterými se valí hordy turistů, ale místa, která jsou místy mého života – ona si volí, přitahují mne. (Balastik 2000: 4)

Für mich ist Prag nicht magisch, sondern eine Stadt der Trauer¹⁹⁸ ... – das magische Prag im Sinne traditioneller und profaner Orte interessiert mich nicht. Ich interessiere mich für Magie, die in Weltlichkeit eingeschrieben ist, Weltlichkeit, die magisch wird und als magisch wahrgenommen wird. Deshalb wähle ich keine Orte, die von Touristenhorden überflutet sind, sondern Orte, die Orte meines Lebens sind – sie wählen mich, ziehen mich an.

Zum Topos des magischen Prags (Ripellino 1973) mit seinem romantisierenden Blick auf die (Alt)Stadt, seinen geheimnisvollen und legendhaften Gestalten, die in der verwinkelten Enge des städtischen Labyrinths umherstreifen, liefern Hodrovás Prag-Texte das Gegenstück. (Schreiber 2001: 16) Das Magische adressiert bei Hodrová nicht das Morbid-Nekrophile, Mystische und Dekadente der Moldaustadt, wie es bspw. die Literatur von Franz Kafka, Gustav Meyrink, Jaroslav Vrchlický oder Jiří Orten beschwört. Vielmehr dröseln das magische Moment den Gegensatz zwischen Fantastik und Realität auf – ein charakteristisches Phänomen der tschechischen Literatur nach 1989. (Starostková 2006) Hier knüpft ihr Schreiben an Traditionen des Magischen Realismus an, wie sie auch bei Michal Ajvaz, Jiří Kratochvíl¹⁹⁹ und Antonín Bajaja zu finden sind. Das Magische wird zum Schlüssel, um über die Absurdität der totalitären Zeit zu sprechen, die eigene Nationalgeschichte und deren Tabuthemen, die durch die kommunistische Ideologie jahrzehntelang verzerrt wurde, wiederzuentdecken und zu benennen.

Hauptträger der Raumpoetik Prags sind die Figuren, die mit dem Raum verschmelzen und eine Synthese eingehen. Die liminale Stellung ihrer Protagonisten zwischen Kindheit und Erwachsensein, Vergangenheit und Gegenwart überträgt die Autorin auf den Raum: Die Moldaustadt wird bei Hodrová zum Schwellenraum zwischen dies- und jenseitiger Welt. Damit wird Prag weniger zu einem religiös-heiligen Raum erhoben, sondern vielmehr zu einer mystisch-esoterischen Größe, in der rätselhafte Praktiken, der Abstieg in die Unterwelt und Tunnelsysteme der Stadt, Kabbala und Christentum, Holocaust und Samtene Revolution beschworen werden. Hodrová erschafft einen Raum, in dem sich das Schicksal der Lebenden mit

198 Ich beziehe mich hier auf Susanna Roth, die *trýznivé město* als *Stadt der Trauer* übersetzt.

199 Mit Kratochvíl verbindet Hodrová zudem die literarische Einbindung literaturwissenschaftlicher und -historischer Kenntnisse sowie der Entwurf (eigener) literarischer Modelle und Begrifflichkeiten.

dem Schicksal der Toten überschneidet. Sie beruft sich dabei auf ihre verstorbenen Vorbilder und Freunde, wie in *Tocite vety* (ein Text, den sie Bohumila Grogerova und Adriena Simotova widmet) oder in *Ta blizkost*, aber auch auf Menschen, die unbekannt, manchmal historisch und mitunter rein fiktiv sind und deren Geschichte mit der Lebensgeschichte der Autorin verbunden sind.

Hodrova entwirft einen kulturell und semiotisch vielschichtig codierten Raum.²⁰⁰ Dafür komplementiert sie die Lebensgeschichte ihrer Protagonisten mit historischen Szenen, Legenden und Sagen, wie dem Gründungsmythos um die Premyslidenfurstin Libuse, das Hussitentum und seine Reformatoren sowie den Protest gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings. Mit dem Einbinden solcher Erzählungen und Ereignisse ruft Hodrova für Prag spezifische Motive auf den Plan, die den *genius loci* der Stadt beschwören. Zugleich – und konträr dazu – suggeriert Hodrovas räumliches Konstrukt aus Fiktion und Historizität eine Synchronizität von Vergangenheit und Gegenwart, bei der die Konturen des Raums unscharf bleiben.

Diese Form der Intertextualität steht im Dienst einer Poetik der Verwandlung, die das zentrale Moment der Dynamisierung des Handlungsgeschehens darstellt. Ein wesentliches Merkmal von Hodrovas Protagonisten ist die Transformation ihrer Figuren, die sich in andere Figuren, Puppen und Schmetterlinge verwandeln. Die Erzählungen folgen keiner Chronologie, sondern einem assoziativen (mitunter lyrischen) Strukturprinzip. Ihre Geschichten bewegen sich in der Zeit hin und her und werden abwechselnd in der ersten und dritten Person präsentiert: „[M]eine Position [mag] einem Leser misfallen, für den die Unbestimmtheit meines Standortes im Text unerträglich ist (drücke ich mich jetzt nicht aus wie Vera Linhartova [...])?“ (Hodrova 1998: 36) [„Moje pozice se pak rovnez muze znelibit ctenari, pro ktereho nejistota meho stanoviste v textu (nevyjadruji se ted jako Vera Linhartova [...])?“ (Hodrova 2017: 435)] verlautet der Ich-Erzähler im Roman *Theta*. Das Heraustreten des Erzählers aus seiner Rolle ist ein wesentliches Element von Hodrovas fragmentarischer Kompositionsmethode, die sie auch in Anlehnung an Linhartova gestaltet. (Hoffmannova 2016: 24) Ihre Prosa offenbart darin demonstrativ ihre Künstlichkeit

200 Stellvertretend für die zahlreichen Intertexte der Trilogie seien Dantes *Divina comedia*, Johann Amos Comenius *Labyrint sveta a raj srdce* (1613, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*), Karel Hynek Machas *Maj* (1836, *Mai*) sowie Bozena Nemcovas *Babicka* (1855, *Die Großmutter*) genannt.

und will den Leser gezielt daran hindern, sich mit der durch Worte geschaffenen Fiktion zu identifizieren.²⁰¹

Forschungsstand

Die Trilogie ist eng mit den neuen literarischen Tendenzen ihrer Entstehungszeit verknüpft. Seit den 1970er Jahren kam es in der tschechischen Literatur zu einer Auflösung traditioneller Gattungsbestimmungen und Sprachcodes, zu einer Diffusion der Grenzen zwischen Realität, Traum und Phantasie, zur Wiederaneignung mythischer Zeitvorstellungen und zur Verschmelzung der Zeitebenen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. (Kosková 2001: 765) In der Tradition dieser „tschechischen Parallele des postmodernen Zweifels an der Schließung von Strukturen“ [„česká paralela postmoderního pochybování o zavřenosti struktur“ (ebd.)] steht auch die Trilogie (wie das gesamte Schreiben) Hodrovás. Durch postmoderne Hybridisierungen entstehen polyphone Texte, die ständig zwischen Ernsthaftigkeit und Lächerlichkeit, zwischen Tragik und Komik variieren. Lubomir Doležel spricht von Hodrovás Roman *Podobojí* als Überschneidung zwischen einer Welt der Lebenden (*svět živých*) und einer Welt der Untoten (*svět nemrtvých*). (Doležel 2014: 95 f.)²⁰² Diese Überschneidung stellt einen grundlegenden logischen Widerspruch dar, der Doležel in Anlehnung an seine eigene *possible-worlds*-Theorie zu dem Ergebnis führt, dass die Autorin eine logisch unmögliche, fiktive, nicht fixierbare, brüchige und labile Welt konzipiere.

Aleš Haman betont ebenfalls die Bedeutung der Postmoderne (Haman 2016), fokussiert darüber hinaus aber auch das ihr Werk prägende Gefühl einer gestohlenen Geschichte. (Haman 2001: 6) Für ihre Autorengeneration seien nicht mehr die großen Geschichten (Jean-François Lyotard) von Interesse, sondern die Geschichten ihres eigenen Lebens. Rajendra A. Chitnis hingegen betont stärker die biographischen Erfahrungen der Normalisierungsperiode. Hodrová nutze Themen und Motive aus frühchristlichen, jüdischen, mittelalterlichen, Renaissance- und Barock-esoterischen

201 Insbesondere im dritten Teil ist die Stilisierung der Protagonistin als Autorin wichtig, die über ihre Arbeit nachdenkt und Satz für Satz die erste Version des Manuskripts erstellt. Für Helena Kosková ist *Théta* daher ein autoreflexiver Metaroman. (Kosková 1999: 12–13)

202 In *Ta blízkost* nimmt die Autorin Bezug auf Doležels Analyse: „Lubomír Doležel nennt sie [die Halbtoten, Anmerkung I. H.] die Untoten“ [„Lubomír Doležel je [polomrtvé, Anmerkung I. H.] nazývá nemrtvými“ (Hodrová 2019a: 11).

Texten, die die Befreiung von einer für ideologische Zwecke manipulierten Literatur betonen. Dabei ginge es ihr insbesondere um die Rehabilitierung der religiösen Vorstellungskraft, was sich unter anderem in der Nähe ihrer Figuren zur christlichen Ikonografie und antiken Mythologie zeige. (Chitnis 2005: 80, 112)

Dem Verhältnis von Raum und Gedächtnis widmet sich Jiří Kratochvíl, der in seiner Dissertation *Stadtträume* bei Miloš Urban, Jáchym Topol, Michal Ajvaz, Jiří Kratochvíl und Hodrová vergleicht. Für ihn sind Straßen und Wohnungen Orte, an denen Hodrovás Figuren aus der Welt der Lebenden und Toten umherwandern und versuchen, sich mit ihren Sünden aus der Vergangenheit zu versöhnen. Kratochvíls These lautet, dass die Autoren und die Autorin Stadtträume als Teil des Stadtgedächtnisses konzipieren, das durch die Handlungen von Charakteren wiederbelebt wird. Ein Schlüsselbegriff Kratochvíls bei der Erschließung von Hodrovás Stadtraum ist das Labyrinth. Der labyrinthische Charakter der Straßen entstehe dadurch, dass die Protagonisten von ihrem Schicksal so beunruhigt und damit beschäftigt seien, dass sie die Orientierung im Raum verlören. Hodrovás Trilogie vollführe so eine zyklische Bewegung im Raum, an die sich zugleich eine vertikale Bewegung knüpfe, die Hodrová laut Kratochvíl primär mit Straßen und Plätzen in Verbindung bringt. (Kratochvíl 2013: 87)

Eine weitere Untersuchungsdimension betrifft das Verhältnis von Geschlecht und Raum. Elena Sokol betont in ihrer vergleichenden Analyse von Hodrovás *Kukly* und Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* den Gegensatz von Innenraum und Häuslichkeit zum Außenraum. Im Fokus ihrer Analyse steht außerdem das spezifisch weibliche Motiv des Nähens und Strickens. Das Strickmotiv ist laut Sokol direkt mit der familiären und historischen Erinnerung verbunden und repräsentiere die gewebte Natur der Texte. Der Stadtraum beider Autorinnen bilde so ein narratives Netzwerk aus persönlichen, räumlichen und zeitlichen Wechselbeziehungen ab. (Sokol 2011)

Eine kurze Einführung in die Trilogie

Neben der bereits erwähnten Fixierung auf die Stadt Prag im Allgemeinen und den Wolschaner Friedhof im Besonderen, ist die Vielzahl der Figuren, die insgesamt etwa hundert Charaktere umfasst, ein weiteres entscheidendes Merkmal. Diese treten meist nicht als eigenständige Persönlichkeiten auf, sondern repräsentieren durch fortwährende Identitätswechsel ein dynamisches Figurengewebe. Für *Podoboží* (*utraquistisch*) ist die Idee der Zweierheit grundlegend. Hodrová benennt selbst zwei Bedeutungen

dieses Titels: „Erstens bezieht es [das Wort *utraquistisch*, I. H.] sich auf die religiöse Tradition des Abendmahls in beiderlei Gestalt. Wichtiger sind jedoch die anderen Bedeutungen – die Ambivalenz der Existenz von Zwittern, Konfidenten und auch Wesen, die sich in der Welt der Lebenden und Toten bewegen [„*Slovo podobojí má v románu [...] několikerý význam. Předně odkazuje k náboženské tradici přijímání pod obojí způsobou. Důležitější jsou však jeho významy další – ambivalentní charakter existence obojetníků, konfidentů a také bytostí, které se pohybují ve světě živých a mrtvých*“ (Hodrová 1990: 8) In Hodrovás Romanwelt bleiben die Toten auch nach ihrem Ableben literarisch präsent und beeinflussen die lebendigen Figuren. Ihre Figuren bilden zudem komplementäre Paare: jüdisch – christlich (Alice Davidovičová, Pavel Santner, Diviš Paskal), verheiratet – unverheiratet (Paskals, Davidovičs, Košíšeks, Alice), deutsch – tschechisch – jüdisch (Pavel Santner, Diviš Paskal, Alice Davidovičová),²⁰³ Täter – Opfer (Jan Paskal, Herr Klečka).²⁰⁴ In den folgenden Romanen wandeln oder verwandeln sich die Paare weiter. In ihren Schicksalen wird der Lauf der Zeit sichtbar.

Der erste Teil setzt während des Zweiten Weltkrieges ein, der immer wieder mit Ereignissen aus der darauffolgenden kommunistischen Ära, aber auch mit zahlreichen historischen Ereignissen wie der nationalen Wiedergeburt vermischt wird. Ereignisse und Personen sind mit spezifischen Prager Orten verbunden, so der Galgenberg mit Pavel Santner, oder Hagibor mit Opa Davidovič und dem Holocaust. Das schafft ein räumliches Geflecht innerhalb der Metropole, das seinen Ausgangspunkt und sein Zentrum im Žižkover Mietshaus findet. Das Haus ist Sinnbild für den dual konzipierten Raum des Romans. Eine Seite ist der Stadt, die andere dem Wolschaner Friedhof zugewandt. Es ist ein Grenzort zwischen Leben und Tod, ein Ort „des Unentschiedenen und des Zauderns zwischen Gut und Böse, an denen das eine unbeachtet ins andere übergeht und sich in sein Gegenteil verwandelt. [...] Es sind dies Orte unter beiderlei Gestalt“ (Hodrová 1992: 78) [„*dvojznačnosti a váhání mezi dobrem a zlem, na nichž nepozorovaně jedno přechází v druhé a obrací se ve svůj protiklad. [...] Jsou to místa podobojí*“ (Hodrová 2017: 52)].

203 Damit bedient die Autorin nur auf den ersten Blick den Tripolis-Topos (Schmitz/Udolf 2001), löst die Trilogie doch durch die fortwährenden Metamorphosen der Protagonisten die multi-kulturelle Identität der Stadt transkulturell auf.

204 Jana Vrbová unterteilt die Charaktere zudem in fiktive Figuren (u. a. Alice Davidovičová) und reale Prototypen (u. a. Karel Sabina, Karel Jaromír Erben, Karel Havlíček Borovský). (Vrbová 2001: 11)

Auch der Titel des zweiten Teils, *Kukly* ([Insekten]Puppen), ist programmatisch.²⁰⁵ Dies betrifft zunächst die Hauptfiguren, die eine ahneliche Metamorphose durchlaufen wie die Insekten, die sich vom Larvenstadium über das Puppenstudium zur Imago entwickeln. So geht die Hauptprotagonistin Sofie Syslova aus Alice Davidovicova, während sich ihre Mutter Helena Syslova allabendlich in einen Schwan verwandelt. Eine auf ahneliche Weise stratifizierte Metaphorologie findet sich in weiteren Leitsymbolen wie denen der Zwiebel und der Haut. Der Untertitel von *Kukly* lautet *Žive obrazy* (*Lebende Bilder*). Während *Podobojı* in Kapitel mit jeweils eigenen Titeln gegliedert ist, ist *Kukly* in 126 Bilder unterteilt.²⁰⁶ Jedes Bild erscheint als separater Text, oder vielmehr als Intertext, auf den ein anderes Bild folgt. Der Text ahnelnt dadurch einer Collage, die am Ende zu einem großen abstrakten Bild voller Metaphern wird. Das beeinflusst auch die Konzeption der Zeit: „Die Vergangenheit liegt tatsächlich als lebendiges Bild da und nähert sich der Gegenwart von hinten in kleinen Schritten“ [„Minulost tam vlastne utkvıva jako živy obraz a blıží se k prıtomnosti zezadu nepatrnymi krucky“ (...)]. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konzentrieren sich im Hier und Jetzt. (Macura 1991: 7) Während in *Podobojı* noch erkennbar ist, auf welcher Zeitebene man sich befindet, gilt dies für *Kukly* nicht mehr.

Im letzten Teil eröffnet sich durch den Eintritt in die Dantesche *città dolente* ein „kegelförmige[r] Raum mit nach unten weisender Spitze“ (Hodrova 1998: 6) [„kuželovity prostor hrotem smerujıcı dolu“ (Hodrova 2017: 415)], eine Metapher für die nun stattfindenden Tiefenbohrungen in die eigene Vergangenheit. Das autobiographische Element zeigt sich dabei inhaltlich (zum Beispiel in der Verarbeitung des Kriebstods ihres Vaters), erzählerisch (in der häufigen Nennung der Ich-Form) und intertextuell (in Verweisen auf Hodrovas eigene literaturtheoretische Arbeiten). Die stärkere faktuale Grundierung des Geschehens reflektiert die Autorin dabei metafictional: „Nach dem ‚Wolschaner Reich‘ und dem ‚Reich der Lüfte‘ habe ich die Absicht, einen Roman zu schreiben, der sich selbst reflektiert. Ansatzweise. Wer lase ihn noch mit Genuß, wenn er vollkommen antiillusiv konzipiert wäre? Immer brauchen wir wenigstens den Schatten einer Illusion von der Wirklichkeit.“ (Hodrova 1998: 7 f. [„Po Podobojı a Kuklach mam v umyslu napsat roman, ktery by reflektoval sam sebe.

205 Der Titel *Kukly* besitzt auch eine autobiographische Komponente. So wird im zweiten Teil erwähnt, dass Sofies Urgroßvater den Namen Kukla trug. Vgl. Hodrova 2017: 203.

206 Das Werk steht damit auch in der Tradition des *Tableau vivant*, zu dessen Teil die Figuren werden. (Hodrova 2017: 178 f.)

V náznaku. Kdyby byl celý pojat antiiluzivně, kdo by jej se zalíbením četl? Vždycky potřebujeme alespoň stín iluze skutečnosti.“ (Hodrová 2017: 417)

5.1 Das topografische Paradigma – Überlagerung als Sedimentierung

Städte sind paradigmatische Orte der Überlagerung. Sie entstehen aus dem Zusammenspiel verschiedener Zeitschichten, die in materieller (zum Beispiel in der Architektur und Infrastruktur) und immaterieller (zum Beispiel in gemeinsamen Erinnerungen und Mythen) Form gegeben sein können. Über Häuser, Orte und Figuren lassen sich diese Zeitschichten befragen und ermitteln. Um die Form dieses Gegeben-Seins zu charakterisieren, greift dieses Kapitel auf den Begriff der Sedimentierung zurück. Husserl konturiert diesen in seinem späten Text über den Ursprung der Geometrie. (Husserl 1939)²⁰⁷ Er argumentiert, dass menschliches Verstehen stets auf Sedimenten aufbaue, vage und unbewusst verstandenen Sinneinheiten. Er belegt dies sowohl an der Alltagskommunikation und dem meist nur passiven Verständnis von Gehörtem und Gelesenen (ebd.: 212), als auch am wissenschaftlichen Fortschritt, in welchem die Sedimente früherer Forschungen stets präsent bleiben, wenn auch meist nicht bewusst vergegenwärtigt werden. (ebd.: 216) Sedimentierung ist insofern eine klassische phänomenologische Denkfigur, die die versteckten Grundannahmen menschlicher Weltbezüge explizit machen möchte.

In seinen Ausführungen verknüpft Husserl den Begriff der Sedimentierung mit dem der Reaktivierung. Wie „die ‚vergessene‘ sedimentierte *Evidenz reaktivier[t]*“ (ebd.: 212, Hervorh. im Original) werden kann, sei die eigentliche Frage der Philosophie. Die Reaktivierung ist dabei zentral, weil das sedimentierte Wissen nicht nur einen logischen Sinn, sondern auch einen „wirklichen *Wahrheitssinn*“ (ebd.: 216) besitze, den es zu rekonstruieren gelte. Peter Berger und Thomas Luckmann haben diese Idee, vermittelt durch Alfred Schütz, (Sebold 2009: 133, 136), in personaler Hinsicht weiterentwickelt. Sie konzipieren Sedimente als erinnerte Erfahrung und sehen im Rückgriff auf diese Bestände eine Bedingung für ein sinnhaftes Verständnis menschlichen Lebens. (Berger/Luckmann 1980: 72)

207 Bekannt geworden ist dieser Text vor allem durch die Interpretation Jacques Derridas, (Derrida 1987) Zu Husserls Sediment-Verständnis vgl. auch Blomberg 2019.

Da Sedimentierung bei Husserl im Umfeld der Entstehung der Geometrie aufkommt, könnte man eine gewisse Nähe zu topologischen Denkfiguren annehmen. Husserl setzt jedoch einen anderen Akzent. Geometrisches Wissen ist für ihn abhängig von der Reaktivierung lebensweltlich vertrauten Wissens. Unser Leben baut stets auf Tradition und Geschichte auf und, so könnte man ergänzen, topologisch abstrahiertes geometrisches Wissen auf topographisch geprägtem Lebenswissen. Dieses ursprüngliche Wissen bezeichnet Husserl als Urstiftung. (Husserl 1939: 215). Geometrie muss und kann auf diese Ur-Evidenz (ebd.) rückgeführt werden, um *eigentlich* verstanden zu werden.

Diese Denkbewegung der Rückführung und Reaktivierung lässt sich auf Hodrovás Trilogie übertragen. Der Stadtraum Prag steckt voller sedimentierter Ablagerungen, vergessener Sinnbestände, die die Protagonistinnen in einem Prozess individueller und kollektiver Identitätsfindung reaktivieren wollen. Die Ur-Evidenz des Stadtraums lässt sich dabei im Wolschaner Haus lokalisieren. Dieses bildet das Zentrum der Erinnerung und enthält den, durchaus auch metaphysisch zu verstehenden, „wirklichen Wahrheitssinn“. Der Prozess der Reaktivierung ist ein Prozess der Erinnerung, was an die Weiterentwicklung der Sedimentfigur bei Berger/Luckmann erinnert. Reaktivierung ist als individueller und kollektiver Akt zu verstehen. Wahrheit ist lebensweltlich rückgebunden und mit dem biographischen und generationalen Wissen der Protagonistinnen verknüpft. Diese Form der Rückbindung stellt, ähnlich wie Husserl, das Primat topologisch-abstrakten Raumwissens in Frage und beharrt auf der Notwendigkeit der Ermittlung tieferer Wahrheitswerte, die in der Erfahrung der Topographie beschreibbar werden.

5.1.1 Das Haus als Zentrum in *Trýznivé město*

Ein Haus stand bereits im Kapitel zu Linhartová (4.1.3) im Zentrum. Dort dient es als Sammelmetapher für die menschliche Existenz, wird aber weder in personaler, noch in topografischer Hinsicht konkretisiert. Dies ist im Falle des Wolschaner Hauses anders. Während *Dům daleko* die Erwartungen der Leser, mehr über Personen und Örtlichkeiten des Hauses zu erfahren, systematisch unterläuft, ist Hodrovás Annäherung an das Haus personaler und topografischer geprägt. Wir werden von der Erzählerin in das Haus geführt, erfahren etwas über seine ehemaligen Bewoh-

ner wie Alice Davidovičová oder den Hausbesorger Šípek und schreiten mit Eliška Beránková und Sofie Syslová durch die angrenzenden Gassen.

Gleichzeitig bleiben viele Fragen in Bezug auf das Haus offen: man erfährt weder seine exakte Adresse, noch gibt es Angaben über Baujahr und Architektur. Es wird dadurch trotz der vielen Hinweise, die im Laufe der Trilogie gegeben werden, zeitlos, ortlos und gestaltlos. Es geht folglich nicht darum, einen historischen Roman über ein konkretes Haus zu schreiben, das selbst zum Protagonisten der Geschichte wird.²⁰⁸ Stattdessen reiht sich die Autorin in eine Reihe bekannter Haus-Texte der Prager Literatur wie Jan Nerudas *Týden v tichém domě* (1867, *Eine Woche in einem stillen Haus*) oder Paul Wieglers *Das Haus an der Moldau* (1934) ein, die auf Basis einzelner *Hausgeschichten* ein Panorama der tschechischen Geschichte und Gesellschaft entwerfen. Auch Hodrovás Haus wird zu einem solchen Konzentrationspunkt, sei es in generationaler, nationaler oder existenzialer Hinsicht. Im Haus treffen verschiedene Generationen, Tschechen, Juden, Deutsche, Tote und Lebende aufeinander. Ihre Geschichten überlagern und überschneiden sich, die Sphären sind nicht säuberlich getrennt, sondern hybrid miteinander verschmolzen.

Diese Überlagerung lässt sich verschiedentlich interpretieren. Naheliegend ist eine Deutung der Haustopografie als *pars pro toto*. Im Haus spiegelt sich die größere Geschichte des Stadtviertels Žižkov, der Stadt Prag, der tschechischen Nation, vielleicht gar ganz Mitteleuropas im 20. Jahrhundert wider. Wenn es in *Podoboji* heißt „Ich bin das Volk. Ich lebe in einer Wohnung gegenüber dem Wolschaner Friedhof, einer Wohnung, in der Juden und Deutsche gewohnt haben“ (Hodrová 1992: 179) [„Jsem národ. Bydlím v bytě proti Olšanskému hřbitovu, v bytě po Židech a Němcích“ (Hodrová 2017: 115)], wird explizit eine Analogie zwischen Bewohnern und Volk entworfen. Die geschilderten Einzelschicksale werden als kollektive Biographien lesbar, als Spiegel der tschechisch-deutsch-jüdischen Geschichte. In eine ähnliche Richtung geht die Metaphorisierung des Hauses als Bibliothek im dritten Teil. (ebd. 564 f.) Die Romanfiguren werden in die Literaturgeschichte eingeordnet und partizipieren auf diese Weise am kollektiven Imaginären. Man könnte jedoch einwenden, dass für eine solche Lesart als Teil-Ganzes-Beziehung die kollektive Bedeutungsebene zu schwach ausgeprägt sei. Die Individuen sind, wie im Falle der weiblichen Hauptfiguren Davidovičová, Syslová und Beránková, so stark individualisiert, dass sie kaum als

208 Wie es etwa in Jurij Trifonovs bekanntem Haus-Roman *Dom na naberežnoj* (1976, *Das Haus an der Uferstraße*) der Fall ist, der in etwa zur gleichen Zeit wie Hodrovás Trilogie entstand.

Spiegel von Kollektivbiographien dienen können. In anderen Fällen sind die Hausbewohner zu stark mythologisch überformt, wie zum Beispiel im Fall der Kerberosfigur des Hausbesorger Šipeks, sodass sie als Verkörperungen der nationalen Geschichte nicht infrage kommen.

In *Podobojí* richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Wohnung der jüdischen Familie Davidovič in der fünften Etage. Nach ihrem Ableben verbleiben sie als tote Lebende in der Kammer ihrer Wohnung, in die nach ihnen die deutsche Familie Hergesell zieht. Nach den Hergesells zieht die tschechische Pastorenfamilie Paskal in die Wohnung. Die Hauptpersonen Sofie und Eliška erschließen in Exkursionen das Haus, das dadurch zum Erfahrungsraum vergangener persönlicher und kollektiver (Trauma)Erfahrungen wird. Zugleich wird es auch zum Ort der Begegnung. Jan Paskals Sohn Diviš hat ein reges Interesse an der Bekanntschaft mit der verstorbenen Alice und sucht regelmäßig den Lichtschacht in der Kammer auf, einen Raum zwischen Leben und Tod, der ihm Zugang zu Alice ermöglichen soll.²⁰⁹

In *Kukly* ist das Wolschaner Haus eng mit der Figur von Sofies Großmutter verknüpft. Sofies Familie, die zuvor in einem repräsentativen Wohnhaus lebte, wohnt nun in einer engen Zweizimmerwohnung nahe dem Wolschaner Haus, in dem noch Sofies Großmutter wohnt. Als Sofie in deren Wohnung eintritt, ergreift sie ein Schwindel, dessen Ursache sie nicht angeben kann. (ebd.: 191) Diese Unbestimmtheitsstelle erinnert den Leser an die schicksalshafte Geschichte des Wohnhauses und ihrer Bewohner, die somit auch im zweiten Teil, mehr als Ahnung denn als historisierbare Gewissheit, präsent bleibt.²¹⁰ Die Begegnung mit dem Haus führt zum

209 Eine ähnliche Semantisierung des Lichtschachtes findet sich in *Mlín* (1976, *Die Mühle*) von Bohumila Grögerová und Josef Hiršal. (Grögerová/Hiršal 1991) In dem Poem wird der räumliche Zerfall eines Hauses beschrieben, der als Parabel für die fortschreitende Entropie einer sich verwandelnden Wirklichkeit gelesen werden kann. Die einzelnen Raumelemente sind metaphorisch aufgeladen, wie der Lichtschacht, durch den der Gasgeruch aus der unterliegenden Wohnung strömt, in der sich ein Nachbar das Leben genommen hat. Auffällig ähnelt der Raum, in dem sich der Lichtschacht befindet, der Kammer in Hodrovás Trilogie. So steht neben dem Lichtschacht ein Schrank, in dem sich die Gegenstände und Kleidung einer längst verstorbenen Frau befinden. Da Hodrová eine poetische Freundschaft zu Grögerová pflegte, ist nicht auszuschließen, dass sie einzelne Elemente (so ähnelt der Raum, in dem sich der Lichtschacht bei Grögerová/Hiršal befindet, der oben erwähnten Kammer) aus der Geschichte übernommen hat.

210 Ein weiteres Beispiel hierfür wäre eine Sequenz, in der Sofie am Wolschaner Haus vorbeigeht und allein durch Erinnerungen Begegnungen mit ehemaligen Bewohnern heraufbeschwört. (Hodrová 2017: 177 f.)

Kontrollverlust, Sofie wird „vom Gefühl übermannt“ (Hodrová 1994b: 44) [„zmocní se jí najednou pocit“ (Hodrová 2017: 191)] und identifiziert sich plötzlich mit Alice.

Diese Sequenz präfiguriert motivisch die Rückkehr Eliškas in das Wolschaner Haus im dritten Teil. Im Roman imaginiert die Protagonistin in zwei prägnanten Sequenzen einen Besuch im Wolschaner Haus, in dem sie bis zu ihrem dreizehnten Lebensjahr wohnte. Die Erzählerin wechselt mit dem Betreten des Hauses von der auktorialen in die personale Erzählperspektive. Auf narrativer Ebene wird dadurch eine Intimität mit dem Gebäude konstruiert, die auf Kindheitserinnerungen und Träumen beruht, in denen das Haus regelmäßig vorkommt. Durch diesen höchst individuellen Zugang zum Wolschaner Haus rückt seine konkrete topografische Identität sowie sein Wirklichkeitsstatus mehr und mehr in den Hintergrund. Das Haus wird zum Kultort der eigenen Kindheit. Beim Eintritt ist die Rede von einem „zeremonielle[n] Weg“ (Hodrová 1998: 172) [„cesta obřadní“ (Hodrová 2017: 522)] und „eine[r] Art ritueller Formel“ (Hodrová 1998: 173) [„způsob rituální formule“ (Hodrová 2017: 523)], die Beschreibung des Inneren ist religiös gefärbt, wofür Namens²¹¹-, Zahlen²¹²- und Ortssymbolik sprechen.²¹³ Diese Stilisierung korreliert mit einer architektonischen Simplifizierung. Das Haus wird nicht in seinen Einzelheiten beschrieben, sondern als eine Art Rohbau, der auf gliedernde Elemente wie Treppen, Wände und Materialien reduziert wird.

Die semantische Aufladung des Hauses kulminiert in der Erwähnung einer schweren, schwingenden Flügeltür, durch die Eliška am Ende des Aufstiegs schreit: „Ich hänge zwischen zwei Zeiten – der Vergangenheit, in die ich eintreten wollte [...] und der Gegenwart, der ich entfliehen wollte. [...] Die Gegenwart [...] ist nun gerade diese Ritze²¹⁴ zwischen den Türflügeln“ (Hodrová 1998: 214) [„Vězím mezi

211 Dafür stellvertretend: „der Junge mit dem engelhaften Namen“ (Hodrová 1998: 174) [„chlapec s andělským jménem“ (Hodrová 2017: 523)]. Sein Name lautet Peter Nebeský. Das tschechische Wort *nebo*, aus dem sich der Nachname zusammensetzte, bedeutet auf Deutsch *Himmel*.

212 Insbesondere die Zahl sieben: „Auf die schwere Eingangstür folgen sieben Treppenstufen aus hellgrauem Marmor“ (Hodrová 1998: 173) [„Za těžkými dveřmi následuje sedm schodů z našedlého mramoru“ (Hodrová 2017: 522)].

213 Eine ähnliche Beschreibung des Hauses findet sich in *Ztracené děti*. Es wird dort als Ort der Kindheit beschrieben, an den die Protagonistin im Traum zurückkehrt und der zum Sammelsurium ihres Unterbewusstseins wird. So imaginiert sie an einer Stelle, dass dort ihr Liebesschüler wohnt, der seit Jahren vermisst ist. Namens- (Světlý) und Zahlensymbolik (die Zahl sieben) beschreiben auch hier das Hausinnere als religiös-christlichen Raum. (Hodrová 1997: 112 f.)

214 Die Metapher der Ritze präsentiert einen Bruch der verschiedenen im Raum manifestierten Zeitebenen, über den die Protagonistin einen neuen Sinnzusammenhang in ihrem Leben her-

dvojm asem – minulost, do nz jsem chtla vstoupit [...] a pritomnost, z nz jsem chtla uniknout. [...] Pritomnost [...] je prave jen ta škvra mezi křidly“ (Hodrov 2017: 549)]. Die Flügeltür ist sowohl ein technischer als auch ein Transzendenz anzeigender Begriff, verweisen die Flgel doch deutlich auf die vorher erwähnten Engel. Werden die Flgel zum Hauptcharakteristikum des Raumes, dann gewinnt dieser eine religiöse und magische Gestalt. Gleichzeitig wird er anthropomorphisiert. Der Raum wird zum Körper und als solcher zum Medium des Aufstiegs Eliškas.

Die Flügeltür trennt zwei Welten: Oben und Unten, Kindheit und Alter, Erinnerung und Gegenwart, die Lebenden und die Toten. Die Erzählerin imaginiert sich als Orpheus-Figur, die das Gelöbnis, nicht zurckzuschauen, bricht und in den Hauptraum schreitet. Das Haus wird von einer topografischen zu einer metaphysischen Gre. Die Rede ist von einem „schwarzen Loch“ (Hodrov 1998: 176) [„ern dre“ (Hodrov 2017: 524)], aber auch von paradiesisch-fantastisch anmutenden Hochgebirgs- und Tropenlandschaften. Der Gang durch die Tür ist außerdem ein Gang „in einen weiteren Roman“ (Hodrov 1998: 178) [„do dalšho romnu“ (Hodrov 2017: 526)], also nicht nur Gang ins Reich der Finsternis, sondern auch ins Reich der Literatur. Hier trifft die Erzählerin auf Alice, liest aber auch von Anastzie Martnek, deren Name als letztes auf dem Türschild stand. Mit dem Namen Anastzie wird das Motiv der Auferstehung und Wiederkehr eingeführt, das die Erzählerin als zentrale Erkenntnis an den Schluss ihres Hausgangs setzt:

Najednou pochopila, že prave tak jako kady její pohyb v sob zahrnuje vsechny její pedchoz pohyby a také vsechny ty, které teprve udel, odvj se její život v davu existenc, život jinch postav, které pokračuj, ale zroveň v kteroukoli chvíli opakuj vsechny sv fze. (Hodrov 2017: 526)

Pltztlich hat sie es begriffen, so, wie jede ihrer Bewegungen alle vorangegangenen und auch alle zukünftigen Bewegungen in sich enthält, entwickelt sich ihr Leben in einer Menge von Existenzen und Leben anderer Figuren, die sich fortsetzen, gleichzeitig aber in jedem Moment alle ihre Phasen wiederholen. (Hodrov 1998: 178)

stellt. Die Ritze bzw. der Spalt übernimmt auch in weiteren Szenen eine ähnliche Funktion, etwa wenn Herr Sysel seine Hand in den Spalt seines Ledersessels steckt. (siehe Kapitel 5.2.2)

Das Haus ist ein Konzentrationspunkt, von dem aus sich Bewegungen in Raum (oben–unten) und Zeit (vergangen–gegenwärtig) aufspannen lassen. Es ist das Medium der Überlagerung von verschiedenen Zeiten (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft), Personen (Alice, Sofie, Eliška, Daniela), Semantiken (christlich, mythologisch) und Symbolkomplexen (topographisch, geologisch [s. Kap. 5.3]).

5.1.2 Raummuster der Romantrilogie

Schreitet man heutzutage durch die Gegend an der Metrostation Želivského unweit des Wolschaner Friedhofs, so erinnert nur wenig an die alte Bebauung des Areals. Wo früher enge Gassen lagen, die direkt an die Friedhofsmauer grenzten, dominieren heute Fabrikgebäude und die dreispurige Vinohradská. In *Podobojí* ist diesbezüglich von Konsolidierung die Rede, die das Ziel hat, die verdächtigen „Gäßchen, die von nirgendwo nach nirgendwo führen“ (Hodrová 1992: 219) [„uličky, které vedou odnikud nikam“ (Hodrová 2017: 139 f.)] durch klare Strukturen zu ersetzen. Gegen diese Ersetzung des Mannigfaltigen durch das Einfältige, des Kleinräumlichen durch das Großräumliche, schreibt der Roman an.

Schauplatz der meisten Ereignisse des Romans ist der Prager Stadtteil Žižkov und in geringerem Maße die Alt- und Neustadt. In anderen Stadtteilen bewegen sich die Charaktere selten, so dass sich die wichtigsten Orte in einem überschaubaren Gebiet befinden. Sie lassen sich in vier Bereiche gliedern, die ich zur Veranschaulichung auf einer Karte abgebildet habe: Privaträume, öffentliche Räume, Arbeitsräume und Transporträume bzw. -wege. Hinzu kommen metaphysisch aufgeladene Räume, die keiner topografischen, sondern einer topologischen Logik folgen, wie zum Beispiel die Unterwelt. Ereignisse außerhalb von Prag haben meist episodischen Charakter, sind jedoch nicht von geringerer Bedeutung, so bspw. die Sequenzen um den Berg Blaník und dessen umliegende Region (vgl. dazu 5.2.1).

Die Dualität zwischen Orten der Lebenden und der Toten wirkt sich auf die gesamte räumliche Struktur in der Trilogie aus: Die Welt der Lebenden repräsentieren unter anderem der Raum des Wolschaner Hauses, die angrenzenden Straßen sowie ausgewählte Orte, wie bspw. die Tramstation Želivského, die Metrostationen Flora, der Náměstí Jiřího z Poděbrad und die Kirche des heiligsten Herzen Jesu. Die Welt der Toten repräsentieren die Kammer in der Wohnung, der Galgenberg und der Wolschaner Friedhof.

Der Friedhof ist der Raum der Toten, in dem die Lebenden nur Besucher sind, die ihn nur beschränkt durchschreiten und verstehen können. Der Tod ist aber kein absoluter Einschnitt, sondern ein Übergang in eine anders strukturierte Phase des Seins, die in vielerlei Hinsicht mit dem irdischen Leben zusammenfällt. Die Toten kommunizieren und interagieren weiterhin mit ihrer Umgebung und reflektieren die Gegenwart.²¹⁵ Der prominenteste Bewohner des Wolschaner Friedhofs ist Herr Turek, der sich während des Krieges auf dem Friedhof versteckt hielt, bevor er denunziert und dort erschossen wurde. Er kümmert sich um seinen Schicksalsgenossen Herrn Klečka. Das kleine Mädchen Nanynka Šmid, das tragisch bei einem Autounfall ums Leben kam, hält sich ebenso auf dem Friedhof auf. Neben diese fiktiven Figuren gesellen sich historische Persönlichkeiten wie Milada Součková, Milada Horáková und Jan Palach. Durch sie wird der Friedhof zu einem polychronen Raum.

Betrachtet man den Aktionsradius der Protagonisten, so fällt auf, dass die Bewegungsmuster in *Podoboj* noch nicht so deutlich ausgeprägt sind. Alice pendelt meist nur zwischen dem Wolschaner Haus und dem Galgenberg, der mit Pavel Santner, ihrer bereits verstorbenen großen Liebe, verknüpft ist.²¹⁶ Der Aktionsradius nimmt in *Kukly* erheblich zu. Das liegt zum einen daran, dass die meisten Charaktere (allen voran die Hauptprotagonistin) nun, im Gegensatz zu *Podobojí*, lebendig sind. Das führt unter anderem dazu, dass auch Arbeitsräume in die Trilogie eingeführt werden, wie das Arbeitszimmer von Sofies Vater oder das Marionettentheater, in dem Sofie als Schneiderin arbeitet. Sofie begibt sich außerdem häufig in die Wohnung von Hynek Machovec, ihres Geliebten. Die Geliebte von Herrn Sysel, Jarmila Schováňková, lebt in Karlín. Um ihre Wohnung zu erreichen, benutzt er regelmäßig den Tunnel zwischen Žižkov und Karlín. Ein weiterer prominenter symbolisch aufgeladener Ort der *Unterwelt* ist der Kanalschacht im Hinterhof des Wolschaner Hauses.

Insgesamt werden die Stadträume in *Kukly* abstrakter. Zentral hierfür ist die Allegorie des Welt-Labyrinths, die Johann Amos Comenius in seinem Werk *Labyrinth světa a ráj srdce* (1613, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*) beschreibt und die dort die Form der Stadt annimmt. (Komenský 1940: 13 ff.) Sofie, die am Comenius-Platz wohnt, ist ebenso wie Comenius' Erzähler eine Pilgergestalt,

215 Hierin liegt eine Gemeinsamkeit zum zentralen Intertext des Romans, der *Divina commedia*, deren Bewohner ebenfalls als Kommentatoren der Gegenwart auftreten.

216 Die Hoffnung, ihm dort erneut zu begegnen, erfüllt sich jedoch nicht. Im zweiten Teil nimmt der Berg eine ähnliche Funktion ein, wenn Sofie Syslová dort mehrmals vergeblich auf Pavel Bolinka – das Alter Ego Pavel Santners – wartet.

die auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt ist. Auf diesem Wege hat sie mit mehreren Hindernissen zu kämpfen, so verliert sie zum Beispiel beide Elternteile. Ihre an Krebs erkrankte Mutter verstirbt im Franziskus-Krankenhaus, ihr Vater unerwartet in seinem Arbeitszimmer.

Diese Handlungslinie stiftet eine Verbindung zum dritten Teil, der mit einer Begegnung mit Dante beginnt.²¹⁷ Mit ihm schreitet die Protagonistin Daniela Hodrová durch die Unterwelt. Der räumliche Abstieg ist gleichzeitig eine Rückkehr in die Vergangenheit. *Théta* kreist um die Erinnerung an den Vater der Autorin, in der sich der Roman neue Räume und Orte erschließt, wie das Žižkover Krankenhaus, in dem die Krebserkrankung des Vaters behandelt wird, das neue Wohnhaus am Platz des Georg von Podiebrad, in dem die Tochter den Vater während seines Leidens pflegt oder das Theater in Vinohrady, in dem er als Schauspieler engagiert war und in dem er sein letztes Theaterstück spielt.²¹⁸ Neben dem Vater spielen die Arbeitsorte der Hauptfigur Eliška (der Verlag Odeon und später das Institut für tschechische und Weltliteratur) eine wichtige Rolle. Zu nennen wäre auch der Schreibtisch Hodrovás. An die Stelle des Wolschaner Wohnhauses und des angrenzenden Friedhofes tritt ein auf mehrere Orte verteiltes Zentrum, dessen Zentren der St. Veits Dom und der Žižkover Fernsehturm bilden. Deren Höhe steht nicht zufällig im Kontrast zur Unterwelt, wodurch die gesamte Spannweite der menschlichen Existenz zwischen Himmel und Hölle mythologisch und topographisch aufgespannt wird.

5.1.3 Die Kammer als Konzentrationspunkt des Traumas

Die zeitliche und räumliche Ebene ist jeweils durch eine Poetik der Überlagerung geprägt. Zeitschichten gehen ineinander über und hinterlassen ihre Spuren im Raum, der dadurch als Sedimentierung des Vergangenen lesbar wird. Dies zeigt sich am Beispiel der Familie Davidovič,²¹⁹ die in *Podobojí* auftritt. Sie präsentiert eine para-

217 Dante tritt hier an die Stelle von Jesus Christus, dem der Erzähler in Komenskýs Werk begegnet und der ihm Trost spendet.

218 In *Ta blízkost* berichtet die Erzählerin, dass sie nach dem Ableben ihres Vaters ihre Wohnung am Platz Georg von Podiebrad aufgibt und in die aheliegende Polská ulice zieht. (Hodrová 2019a: 20)

219 Der Familienname Davidovič spielt auf die jüdische Geschichte an (David - Davidovič), lässt sich aber auch als intertextueller Verweis auf Danilo Kišs *Grobnica za Borisa Davidoviča* (1976, *Ein Grabmal für Boris Davidovič*) lesen. Kišs sorgfältig komponierter Band, der in sieben Kurzge-

digmatische Geschichte des jüdischen Leidens in Mitteleuropa, die sich in der generationalen Verbindung der Familie zeigt. Die drei im Roman eingeführten Familienmitglieder – Enkelin und Groeltern – sind Opfer des Holocaust. Zeitliche Tiefe erhält das Trauma durch historische Anspielungen wie den Fenstersprung Alices, mit dem der erste Teil beginnt. Alice möchte sich dadurch dem Abtransport ins Konzentrationslager entziehen, ihr Handeln verweist allerdings indirekt auch auf die Prager Fenstersturze von 1419 und 1618. Die Ereignisse werden dabei nicht gleichgesetzt, sie bilden aber durch Krieg und Tod einen gemeinsamen Motivkomplex. Weist dieser Vektor in die Vergangenheit, so verweist das Weiterleben der Figuren nach ihrer Ermordung auf eine fantastische, in die Zukunft gerichtete Ebene. Dies deutet auf die Fortsetzung der Leidensgeschichte nach dem Tod hin, aber auch auf die Möglichkeit der Erinnerung. Alice und ihre Groeltern leben weiterhin in ihrer alten Kammer, sprechen dort allerdings nur in Andeutungen über ihr Trauma. So wird erwähnt, dass der Grovater „schlimme Erinnerungen hat“ (Hodrova 1992: 254) [„ma na jedno oklive vzpominky“ (Hodrova 2017: 161)] oder dass die Gromutter sich beim Wort Kamin „an etwas Haliches aus ihrem Leben [erinnert]“ (Hodrova 1992: 75) [„neo okliveho ze svého ivota“ (Hodrova 2017: 50)].

Medium der Erinnerung sind in diesem Falle nicht die Personen, sondern der Raum selbst. Die Kammer, in der die drei sich begegnen, wird zu einem Resonanzraum, in dem das Leiden kommunizierbar wird.

V komoe jako by nekdo tichounce naikal. Alice tam vstupuje a vidı: u stolu sedı babika a teou jı slzy. Na stole je prostren šabesovy ubrus. [...] – Babiko, pro plae? pta se Alice a babika Davidoviova ukaze do kouta. [...] Dedeek Davidovi, ktery v koute loupe cibuli [...], se sue zasmeje. Alice chape, e se provinila, akoliv a do chvıle, kdy vstoupila do komory, vedela zcela jiste,

schichten, die sich über die Geschichte der Menschheit erstrecken, das Leiden meist jüdischer Protagonisten schildert, steht dabei sowohl kompositorisch als auch programmatisch in enger Verwandtschaft zu Hodrovas Trilogie, die kurz nach Veröffentlichung des Werks von Ki entstand. Kompositorisch ist auf die vielfältigen überzeitlichen Verbindungen zwischen auf den ersten Blick nicht zusammenhängenden Personen hinzuweisen, programmatisch auf die lange Geschichte des Leidens und der versäumten Erinnerung an die Opfer antisemitischer Verfolgung. Auch Hodrova kreiert eine lange, Jahrhunderte überdauernde Geschichte der Verfolgung, auch sie stellt in der Trilogie Verbindungen zwischen einzelnen, einander nicht bekannten, Personen her. In beiden Werken spielen ebenfalls übernatürliche und übermenschliche Ereignisse und Eigenschaften eine wichtige Rolle.

že dědeček umřel před třemi měsíci [...]. Dědeček se vrátil do komory umřít, tělo měl celé polámané, jak ho na Hagiboru Němci natahovali na skřípec a lámali kolem. (ebd.: 7)

In der Kammer klingt es, als wehklage jemand leise. Alice tritt ein und sieht, am Tisch sitzt die Großmutter, und über ihre Wangen rinnen Tränen. Der Tisch ist mit dem Schabbestischtuch bedeckt. [...] ‚Großmama, warum weinst du?‘ fragte Alice, und Großmutter Davidovič zeigte in eine Ecke. [...] Großvater Davidovič, der in einer Ecke Zwiebeln schält, lacht trocken [...]. Alice begreift, sie hat sich schuldig gemacht; obwohl sie bis zu dem Augenblick, als sie die Kammer betrat, mit Sicherheit gewußt hatte, daß der Großvater vor drei Monaten gestorben war [...]. Der Großvater kam zurück, um in der Kammer zu sterben, sein Körper war geschunden, nachdem die Deutschen ihn im Hagibor auf der Folter gestreckt und ihm auf dem Rad die Knochen gebrochen hatten. (Hodrová 1992: 5)

Die Szenerie ist durch das Schabbestischtuch als jüdische erkennbar. Lexikalisch verweist die Kammer auf Gaskammern und Folterkammern,²²⁰ in denen die Familienmitglieder umkamen. Die Kammer wird zu einem ambivalenten Raum, der einerseits auf Familiarität und Religiosität, andererseits auf Vernichtung verweist. Diese doppelte Codierung findet sich auch auf dem Friedhof, der ebenfalls beide Dimensionen enthält. Hier überlagern sich ebenso die Generationen, er ist ein Ort der *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*. Gleichzeitig sind Friedhof und Kammer auch Orte der Versammlung. Die Leidensgeschichte der Familie hat deren Mitglieder durch ganz Europa verstreut. In ihrer Kammer und auf dem Friedhof finden sie nun wieder zusammen, die Zerstreuung hat ein Ende.²²¹ Während die Trilogie kompositorisch einer Poetik der Fragmentarität verpflichtet ist, sind ihre zentralen Räumlichkeiten dem entgegengesetzten Impuls der Vereinigung und Versammlung

220 Alices Großvater wurde im ehemals jüdischen Sportklub Hagibor von der Gestapo gefoltert. Über die Großmutter heißt es, dass „sie irgendwo in Polen durch einen Kamin geflogen“ (Hodrová 1992: 66) „vyletěla komínem někde v Polsku“ (Hodrová 2017: 45) sei, d. h., dass sie im KZ vergast wurde.

221 Während Linhartová in ihren Erzählungen Zerstreuung als positive Operation fasst, ist bei Hodrová die Zerstreuung negativ konnotiert, während die Vereinigung auf dem Friedhof positiv besetzt ist.

verpflichtet. Schließlich sind Kammer und Friedhof auch Orte der Klage. In der zitierten Textstelle ist das Wehklagen der Gromutter zu hören, das sie zwar auf das Zwiebelschneiden des Grovaters zurckfhrt, was aber leicht als Schutzbehauptung decodiert werden kann.

Entscheidend ist dabei, dass der Raum des Traumas konstant bleibt, während die Zeit voranschreitet. Die verstorbenen Groeltern bleiben dort prsent, während die neuen Bewohner, die Familie Paskal, die Kammer nicht betritt. Alice hingegen, die durch ihren Namen bereits als magische Figur erkennbar wird, ist die einzige Figur, die einen Weg aus der Kammer und in die Kammer findet. In den 1950er Jahren empfängt sie ihren Sohn Benjamin, in dem das Trauma ihrer Familie schlielich einen Abschluss findet. (Hodrov 2017: 8) Er entstand aus der Vereinigung mit Pavel und durch „unbefleckte Empfängnis auf dem Galgenberg“ (Hodrov 1992: 193) [„neposkvrnn poet [...] na vrchu ibenchku“ (Hodrov 2017: 123)]. Die Jungfrauengeburt verweist auf die katholische Theologie, wodurch die Trilogie verschiedene religiöse Einflüsse kombiniert. Benjamin erscheint am Ende der Trilogie als Engel auf dem Wolschaner Friedhof und bricht den Trauma-Raum der Kammer auf.²²²

Das Motiv der Kammer wird in *Kukly* erneut aufgegriffen, wenn Sofie Syslov im einundachtzigsten Bild in die Kammer geht:

Sofie Syslov jde do komory, i kdy adn vci nenese. A sotva vstoup do komory, kam pootevřenm oknkem vnik ze svtlku stalet prach, zaslechn hlasy. Jsou to docela slabounk staeck hlasy, Sofie u ty hlasy nkdy slyela. Hlasy sem dolhj zejm ze znan dlky, mon pes dvr. (Hodrov 2017: 324)

Sophie Ziesel geht in die Kammer, obwohl sie nichts mitgebracht hat. Und sobald sie die Kammer betritt, in die durch das halboffene Fensterchen aus dem Lichtsacht jahrhundertealter Staub dringt, hört sie Stimmen. Es sind ganz schwache Greisenstimmen, Sophie hat diese Stimmen schon irgendwann gehört. Sie dringen offenbar aus weiter Ferne hierher, vielleicht von jenseits des Hofes. (Hodrov 1994b: 255)

222 Benjamin wird zum melancholischen Engel, dem eine tatsächliche Statue auf dem Wolschaner Friedhof entspricht. Ein Bild dieser Statue findet sich in Hodrovs späterem Werk *Komedie*. (Hodrov 2003: 149)

Als Sofie die Kammer betritt, ist sie sofort mit der traumatischen Geschichte der Familie Davidovič konfrontiert. Sie hört die Stimmen der beiden Großeltern, die aus der Ferne und von unten zu ihr dringen. Sie rufen in ihr eine Erinnerung hervor, die weniger biographisch als mystisch konnotiert ist. Sofie ist die verwandelte Alice, mit der sie die beiden Großeltern verwechseln. Sie hat beide zwar nie gesehen, ist aber dennoch mit ihrer Geschichte verbunden. In der Kammer konzentrieren sich Jahrhunderte der Geschichte. Der Staub fungiert, hier ebenso wie in der später noch zu analysierenden Staub-Haut-Analogie, (vgl. 5.2.1) als Metapher der toten Menschen, die in der Erinnerung erneut Gestalt gewinnen. Aus der Tiefe (dem Lichtschacht) und der Ferne drängt die Geschichte in die Kammer. Sie bleibt damit auch nach dem Ableben der eigentlichen Bewohner präsent.

5.1.4 Der Raum als Speichermedium

Die raumkonstitutive Funktion des Traumas zeigt sich exemplarisch am Beginn von *Kukly*. Der Roman beginnt mit der Annäherung Sofies an den Hinterhof ihres Hauses, bei dem es sich um das gleiche Žižkover Mietshaus wie im ersten Teil handelt. Dort hört sie einen Ton, der „mit etwas längst Vergangenen in ihrem Leben und mit diesem Hof verbunden“ (Hodrová 1994b: 5) [„s něčím dávným v jejím životě a právě s tímto dvorem“ (Hodrová 2017: 167)] ist. Hinter der Hoftür, so der Text weiter, verharrt die Vergangenheit. Der Ortswechsel setzt, synästhetisch (Sehen, Hören) vermittelt, Erinnerungen an ihre Kindheit und traumatische Erlebnisse frei. Zu letzteren gehören das Straflager Jáchymov, Morde während der „preußischen Okkupation“ (Hodrová 1994b: 11) [„pruské okupace“ (Hodrová 2017: 171)], „Judenöfen“ (Hodrová 1994b: 14) [„Židovským pecím“ (Hodrová 2017: 173)] und Kindsverlust (ebd.: 174). Das Bild blendet dann zu Sofies Vater über, der sich in der Figur des mythologischen ägyptischen Doppelwesens Ka selbst beschreibt.²²³ Hinter der

223 In der ägyptischen Mythologie entsteht der Ka durch den Schöpfergott Chnum als Doppelgänger des Menschen, der an seiner Seele und Lebenskraft partizipiert. Nach dem Tod des Menschen garantiert der Ka das irdische Weiterleben des Menschen. Durch ihn bleiben die Toten damit für die Nachwelt ansprechbar. Der Ka stellt also eine Verbindung zwischen Lebenden und Toten dar und wird zudem über Generationen hinweg weitervererbt. (Assmann 2007: 62 f., 68) Beides ist auch in *Kukly* der Fall ist. Nach dem Ableben von Herrn Sysel erscheint er Sofie (vgl. Hodrová 2017: 390 f.). Der Ka knüpft dadurch ein Band, das Sofie und ihren Vater über den Tod hinaus verbindet.

bürgerlichen Existenz von Sofies Vater klappt „ein Abgrund“ (Hodrová 1994b: 30) [„propast“ (Hodrová 2017: 183)], der an eine Zeit erinnert, in der „er, leider, kein Mensch“ (Hodrová 1994b: 32) [„nebyl člověkem“ (Hodrová 2017: 183)] gewesen sei. Welche Zeit genau gemeint ist, wird zwar nicht genannt, aber da wenig später angegeben wird, dass Sysels Erinnerung zu einem „Blick von jemandem, der schon einmal gnadenlos über sein Schicksal entschieden hatte, weil er seine Existenz nicht ertrug“ (Hodrová 1994b: 32) [„pohled kohosi, kdo už jednou bez milosti rozhodl o jeho osudu, protože nesnel jeho existenci“ (Hodrová 2017: 184)] führt, lässt sich schließen, dass hier von Diskriminierung und Verfolgung während der Okkupation die Rede sein könnte.

Nimmt man in den Blick, wie der Text das Trauma evoziert, so fallen bestimmte Verfahren auf. Zunächst ist auf den Gegensatz zwischen privatem Raum und öffentlichem Raum hinzuweisen. Sofie und ihr Vater befinden sich in geschützten Innenräumen, in denen sie mit ihren schlimmen Erinnerungen an die Vergangenheit leben können, während die Erinnerungen selbst mit dem offenen, gesellschaftlichen Raum verbunden sind. Ortswechsel und Bewegungen im Raum führen zur Aktivierung der traumatischen Erlebnisse, die allerdings nicht explizit genannt, sondern nur angedeutet werden. Eine wichtige Rolle für diese Andeutungen spielen mythologische und magische Figuren. So erscheint Sofie eine „Fata Morgana, bei der [sie sieht], was nicht ist“ (Hodrová 1994b: 23) [„vlčí mlhy, kterou vidí[], co není“ (Hodrová 2017: 178)], durch die sie in der Lage ist, die Galgen auf den Hügeln der Stadt, die ihre Bekannten bereits verdrängt hatten, zu memorieren. Für ihren Vater wiederum ist die Selbstbeschreibung als mythologische Figur Voraussetzung dafür, um sich seine Erfahrungen während der Okkupation in Erinnerung zu rufen. Durch das Leitmotiv des Galgens und die Allgegenwart der verhängnisvollen Signalfarbe rot erhält die Episode eine morbide Atmosphäre. Neben Ortswechseln können auch einzelne Gegenstände wie ein Karussell, eine Schaukel oder ein Kleiderständer unwillkürlich die Erinnerung aktivieren.

Als Schlüssel für die Deutung der Ereignisse zeigt sich die Opposition zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Jeder sichtbare Ort, jeder sichtbare Gegenstand besitzt eine zweite, unsichtbare Ebene, die auf das Vergangene verweist. Orte und Dinge sind Speicher traumatischer Erlebnisse, die dadurch in den privaten und urbanen Raum eingeschrieben werden. Diese Schrift kann durch magische und mythologische Operationen wieder lesbar gemacht werden. Entscheidend ist diese Opposition auch für den Raumdualismus zwischen Höhe und Tiefe, der die Episode durchzieht.

Während die Hügel in der Höhe für den Galgenberg des Todes stehen, gibt es in der Tiefe rettende Tunnel, in denen man sich verstecken kann und an deren Ende ein „helles Wesen“ (Hodrová 1994b: 16) [„světlé bytosti“ (Hodrová 2017: 174)] und ein „ewiges Licht“ (Hodrová 1994b: 19) [„věčné světýlko“ (Hodrová 2017: 175)] wartet. Begibt man sich in die Tiefe der Unsichtbarkeit, so die Lehre, wartet trotz aller Qual der Erinnerung am Ende die Hoffnung auf Erlösung und Wahrheit.

5.2 Das organische Paradigma – Überlagerung als Gewebe

Organische Strukturen der Überlagerung, wie man sie zum Beispiel im menschlichen Körper und in Zellen findet, sind das Ergebnis evolutionärer Prozesse. So besteht die menschliche Haut aus den Schichten der Epidermis, Dermis und Hypodermis, die sich überlagern und eine jeweils spezifische Stofflichkeit und Funktion besitzen. Eine ähnliche Form funktionaler Differenzierung findet sich auch in der menschlichen Zellstruktur, in der spezialisierte Zellen ein Gewebe bilden. Im Gegensatz zur vertikal strukturierten Überlagerung der Haut ist das Gewebe horizontal differenziert.

Die Trilogie greift diese biologischen Beispiele auf und seziiert ihre Strukturen. Wie bereits im vorherigen Kapitel 5.1 zur Topographie geht es auch hier um die Erschließung einzelner Schichten und ihrer jeweiligen Wahrheitswerte. In Bezug auf die Haut fällt dabei vor allem die Metaphorik der Häutung ins Auge, während der die einzelnen Hautschichten abgezogen werden und die Grundschichten sichtbar werden. Diese Grundschichten sind bei Hodrová allerdings nicht mehr biologisch bestimmt, sondern verweisen auf kulturelle Grundschichten wie die antiken Mythen. Die Metaphorik des Zellgewebes ist in der Trilogie eng mit dem Thema Krebs verknüpft. Bei einer Krebserkrankung steht die Funktionsfähigkeit des zellulär strukturierten Gesamtkonstrukts Mensch in Frage. Einzelne Zellen wenden sich gegen den Körper selbst und müssen daher bekämpft werden. Auch hier findet eine Differenzierung einer vormals funktionierenden Gesamtstruktur statt, die – wie im Falle der Haut – ebenfalls kulturell geprägte Grundschichten zu Tage fördert.

Die Metaphorik der Verpuppung verbindet schließlich Übereinander und Nacheinander. Einerseits bezeichnet die Verpuppung ein Entwicklungsstadium des Insekts zwischen Larve und Imago. Diese Stadien lassen sich temporal differenzieren. Im Übergangsstadium der Verpuppung überlagern sich die jeweiligen Formen allerdings auch räumlich und materiell. In einem komplexen Prozess der Häutung wird die pas-

sive Insektenlarve zu einem aktiven Insekt. Sie streift nicht mehr benötigte Schichten ab und verwandelt sich dadurch in eine vollkommen andere Gestalt.

Die Trilogie nimmt diese Metaphorik in vielfältigen Formen auf. So verweist die Dreischrittigkeit des Entwicklungsprozesses der Larve auf die Dreigliedrigkeit des Romanwerks. Es präsentiert einerseits eigenständige Persönlichkeiten, die sich ebenso voneinander unterscheiden lassen wie Larven von vollentwickelten Schmetterlingen. Andererseits verweisen die drei Hauptprotagonistinnen trotz aller Differenzen doch auf eine gemeinsame Geschichte, auf geteilte Erinnerungen und Erfahrungen. Ihre komplexe Dialektik von Identität und Nicht-Identität fasst der Roman mit der Denkfigur der Verpuppung und führt sie dadurch auf eine evolutionäre Grundgroe zurück.

5.2.1 „Ich bin die Haut“ – Körperliche Einschreibungen von Martyrium und Mythos

Jsem kue. Nejsem vsak kue jako takova, ale kue lidska. Jsem ochrannou slupkou, kurou, jez chranı telo jako vzacny plod pred svetlem. Nebyt mne, byl by ˇlovek ve své poetilsti s to nechat své telo rozplynout se ve svete. Jsem mezi, ktera telo drzı v jeho telesnosti. Dokud jsem, telo trva, rozpadam-li se, i telo je odsouzeno k rozpadu. Jsem kue. Skrze mne se na okamzık setkavajı bytosti [...]. Trenı kue o kui, jez se nazyva rozko, nema nic spolecneho s duı, kterou chranım a ktera je vsude a nikde [...]. (Hodrova 2017: 41)

Ich bin die Haut. Aber nicht die Haut an sich, sondern die menschliche Haut. Ich bin die schützende Schale, die Kruste, die den Körper wie eine kostbare Frucht vor dem Licht schützt. Gäbe es mich nicht, wäre der Mensch in seiner Torheit imstande, seinen Körper in der Welt zerflieen zu lassen. Ich bin die Grenze, die den Körper in seiner Körperlichkeit erhält. Solange ich bin, über-dauert der Körper, zerfalle ich, ist auch der Körper zum Zerfall verdammt. Ich bin die Haut. Durch mich begegnen sich für Augenblicke zwei Wesen [...]. Das Reiben von Haut an Haut, Lust genannt, hat nichts gemeinsam mit der Seele, die ich beschütze und die überall und nirgendwo ist. (Hodrova 1992: 60 f.)

Im Kapitel *Die Haut (Kůže)* aus *Podobojí* wird die Erzählerin zur Haut und bestimmt über diese Metapher ihr Weltverhältnis. Die Haut ist die Grenze, die den Körper des Menschen von seiner Umwelt trennt, ihn aber auch mit dieser verbindet. Sie ist somit „Inbegriff einer Grenzfläche“ (König 1997: 436), die eine taktil-sensorische Beziehung zur Außenwelt, eine Berührung mit einem anderen Menschen, ein *Reiben/tření* zwischen zwei Körpern ermöglicht, gleichzeitig aber auch immer das Subjekt von der Außenwelt durch seine Körperlichkeit separiert. Die Haut verortet den Körper, sie hindert ihn am *Zerfließen in der Welt / rozplynout se ve světě* und stabilisiert ihn auf diese Weise. In *Podobojí* ist die Haut das privilegierte Sinnesorgan. Während Weiners Doppelroman Identität an das Gesicht und eine spezifische Gesichtlichkeit bindet, koppelt Hodrovás Trilogie Haut, Körperlichkeit und Identität. Haut ist dabei nicht nur Träger personaler, sondern auch kollektiver Identität.

Ein besonderer Fokus liegt in *Podobojí* auf der Bedrohung und dem Verlust der eigenen Haut. Dafür bedient sich der Roman eines weiten intertextuellen Geflechts, in dem Mythologeme und christliche Glaubensinhalte aufgegriffen und moduliert werden. Das erste Beispiel hierfür ist die starke Semantisierung der Figur des heiligen Bartholomäus. Diesem wurde bei lebendigem Leib die Haut als Strafe dafür abgezogen, dass er heidnische Bräuche ausgetrieben und Bewohner im Kaukasus zum Christentum bekehrt hatte. Die Nennung des Bartholomäus erinnert außerdem an die Bartholomäusnacht, in der im 16. Jahrhundert ein Pogrom an den französischen Hugenotten begannen wurde. Während Bartholomäus und die Hugenotten für Glaubenstreue bis in den Tod stehen, fokussiert *Podobojí* den Fall Jean de Pascals, der sich „in der Bartholomäusnacht eine weiße Binde um den Ärmel [bindet], um zu sein wie die Papstanhänger“ (Hodrová 1992: 238) [„o Bartolomějské noci [si] připevní na rukáv bílý hadr, aby byl jako papeženci“ (Hodrová 2017: 151)²²⁴]. Der Wiedergänger Jean de Pascals ist im Roman Jan Paskal, der im Krieg mit den Deutschen kollaboriert und sich damals einer schweren Sünde schuldig gemacht hat. Die Bartholomäusnacht fungiert im Roman als menschliche Grunderfahrung, als Situation der Entscheidung zwischen Treue und Verrat. Dabei sind sie die Menschen vor die Alternative gestellt, ihre eigene Haut zu opfern, aber dafür integer zu bleiben, oder die eigene Haut um den Preis der Preisgabe des eigenen Selbst zu retten. Nach seinem Verrat entwickelt Jan Paskal eine Hautobsession, er wird wahnsinnig, imaginiert Häute in seiner Woh-

224 Der Name Pascals erinnert an den französischen Philosophen, den Herr Sysel in *Kukly* studiert.

nung und kleidet sich in allerlei Tierfelle, (Hodrova 1992: 50 f.) eine Ubersprunghandlung, die auf den Verlust seiner Identität durch den begangenen Verrat hinweist.

Neben der Heiligenvita des Bartholomäus gibt es eine weitere mythische Legende des Hautverlusts, auf die der Roman referiert: die Marsyas-Saga. (Chitnis 2005: 93) Die *Metamorphosen* des Ovid, einer der zentralen Intertexte der Trilogie, schildern das klägliche Schicksal des Marsyas, der in einen musikalischen Wettstreit mit Apoll trat, verlor und dem als Strafe dafür, dass er sich gegen die Gottheit aufgelehnt hat, die Haut abgezogen wurde. Im sechsten Buch der *Metamorphosen* entspringt aus dem Blut des Satyrs und den Tränen der trauernden Nymphen ein Fluss: „Dort ward Wasser daraus; das quoll an die offenen Lüfte“ (Ovid 2016: 119). Die Gestalt des Marsyas, der im Kampf mit der geltenden, durch die Götter verbürgten Ordnung, unterliegt und zur Strafe seiner Haut beraubt wird, entwickelte sich im Spatsozialismus zu einer beliebten künstlerischen Figur der Selbstreflexion der Lage des Künstlers und findet sich prominent vor allem in der DDR-Literatur bei Thomas Brasch und Franz Fühmann. (Theile 2006)²²⁵ Marsyas als Opfer des mächtigen Apoll ist hier ein Opfer der Macht und eine Vorzeigefigur antiautoritarer Haltung.

In *Podobojf* ist es die Figur des Doktor Kozisek, der vage mit dem Marsyas-Mythos verknüpft ist. Kozisek ist ebenso wie Jan Paskal ein Haut-Fanatiker, der die Haut nicht nur in seinem Namen (tsch. *kuze* = Haut) trägt, sondern die Beschäftigung mit ihr gar zu seinem Beruf gemacht hat. Und ebenso wie Jan Paskal liegt dieser Obsession eine lange zurückliegende Schuld zu Grunde, die Abtreibung seiner Kinder und die Vergewaltigung seiner eigenen Tochter Nora. (Hodrova 2017: 58) Koziseks liebster Aufenthaltsort ist eine Gartenlaube in Prag-Straschnitz, die an das antike Babylon erinnert und in der er schlussendlich stirbt.²²⁶ Dieser Tod ist mit einer „babylonischen Sintflut“ (Hodrova 1992: 174) [„babylonske potopy“ (Hodrova 2017: 112)] verbunden, was an die Verwandlung der Tränen in Wasser aus dem Marsyas-Mythos erinnert.

225 Im tschechischen Kontext hatte Karel Capek bereits in der Zwischenkriegszeit Marsyas als Reflexionsfigur etabliert, allerdings in exaktem Gegensatz zum Verständnis der Figur einige Jahrzehnte später. In seinem Werk *Marsyas cili na okraj literatury* (1931, [*Marsyas oder am Rande der Literatur*]) ist Marsyas Repräsentant einer zweifelhaften, boulevardesken und journalistischen Kunst.

226 Im Text symbolisiert Babylon und alles Babylonische das Sünd- und Lasterhafte. In Andeutungen wird berichtet, wie sich Kozisek in der Gartenlaube an der eigenen Tochter vergeht, aber auch wie Nora später auberhelichen Geschlechtsverkehr hat. (Hodrova 2017: 39–41). Zum Babylonischen bei Linhartova siehe Kapitel 4.1.3.

Die Gartenlaube ist ein idyllischer Zufluchtsort, in dem sich Kožíšek vor den Zumutungen der Realität verschließt. Schließlich bricht dieses Refugium zusammen, als Kožíšek in die Stadt gerufen wird, um den sterbenden Jan Palach, der sich selbst verbrannte und auf diesem Wege seine Haut verlor, zu retten. Doch Kožíšek kann nicht helfen und nur noch den Tod konstatieren. Gleichwohl hält die Kožíšek-Episode Trost bereit, wenn es am Ende seines Lebens heißt: „Hautschek, so oder so bist du Haut und wirst wieder zu Haut werden.“ (Hodrová 1992: 177) [„Kožíšku, [...], tak jako tak – kůže jsi a v kůži se obrátíš“ (Hodrová 2017: 114)]. Aus dem göttlichen Wort „Staub bist du und zum Staub kehrst du zurück“ (Gen 3,19) wird bei Hodrová sinngemäß ‚Haut bist du und zur Haut kehrst du zurück‘. Ebd.: 114)²²⁷ Kožíšeks im Roman nur fragmentarisch wiedergegebene Biografie greift diese zyklische Weltsicht auf und variiert in komprimierter Form die christliche Erzählung von der Vertreibung aus dem Paradies bis zur Erlösung im Himmelreich.

In *Théta* ist es die Figur Herr Chauns, die an den Marsyas-Stoff erinnert. Herr Chaun arbeitet als Tontechniker im Rundfunk und betreut gemeinsam mit dem Genossen Midas²²⁸ eine Theatergruppe für Kinder. In dieser gelingt es Herr Chaun, Eliška Beránková auf seine Seite zu ziehen. Bereits hier deutet sich an, dass er sich später gegen Midas Tyrannei auflehnen wird, die sogar Menschenopfer einfordert. Midas repräsentiert eine Staatsmacht, der Kunst und Kreativität geopfert werden müssen. Am Ende von *Théta* dreht sich die Machtordnung allerdings um, Midas überlässt Chaun das Feld, nachdem dieser ihn berührt hat. Midas verbrennt schließlich im Feuer, während Herr Chaun die Puppe Tvor,²²⁹ die er so lange vergeblich gesucht hat, wiederfindet und schließlich in einem Wasserstrom tanzend aufgeht.

227 Die deutsche Übersetzung ignoriert jedoch die biblische Referenz: „so oder so bist du Haut und wirst wieder zu Haut werden“ (Hodrová 1992: 177) [„kůže jsi a v kůži se obrátíš“ (Hodrová 2017: 114)].

228 In einer Variation des Marsyas-Stoffes wirkte Midas als Richter des Wettstreits zwischen Marsyas und Apoll und erklärte Marsyas zum Sieger. Midas erklärt die ‚falsche‘ Kunst für schön, wofür er von den Göttern mit Eselsohren bestraft wurde, die er auch in *Théta* trägt. (Hodrová 2017: 425)

229 Der Name Tvor lehnt sich auch an Linhartovás erstes französischsprachiges Werk *Tvor* an. Wie *Tvor*, das eine Mischung aus Kreatur (russ. *tvar*) und Schöpfung (russ. *tvorenie*) und unbestimmten (grammatischen) Geschlechts ist, präsentiert Herr Chauns Puppe Tvor einen Archetyp kreatürlichen Seins, der in *Kukly* v. a. in Sofies Arbeit den Raum mitbestimmt. Das Atelier, in dem Sofie als Schneiderin arbeitet, wird als Puppenreich bezeichnet. Es ist jener Ort, an dem Sofie aus totem Material lebendige Puppen bzw. Marionetten erschafft. Die Wahl des Wortes *Reich* verweist in diesem Kontext auf ein gottgleiches Handeln Sofies im Moment der Erschaffung eines lebendigen Wesens.

Durch das Bild der Selbstauflosung im Wasser ist wiederum die Brücke zum Marsyas-Stoff geschlagen.

Neben der martyrologischen und der mythologischen Dimension verweist das Motiv der Haut schlieBlich auch auf die Verbrechen des Holocaust. Die Haut wird zu einem Symbol der Erinnerung an Opfer und Vernichtung. Am Beispiel der Davidovic-Familie erhält die Verbrennung der Haut eine kollektive Dimension des Leids. Die im Holocaust vernichteten jüdischen Bewohner des Mietshauses am Wolschaner Friedhof erobern sich den Raum zurück, der ihnen genommen wurde, sie drängten sich den Überlebenden auf und zwingen sie, sich mit diesen *Abjekten* der Geschichte auseinanderzusetzen.

Dies wird besonders deutlich an einer zentralen Episode aus *Podobojı*. In der Kammer Jan Paskals, die weiterhin von den Geistern der verstorbenen Familie Davidovic bewohnt wird, steht ein alter Schrank, in dem Kleiderstucke, aber auch eine Haut aufbewahrt werden. Diese Haut beginnt im Laufe der Jahre zu wuchern und immer mehr Platz einzunehmen. Jan Paskal versucht diese Haut, ein Symbol seiner Mitschuld am Holocaust durch seine Kollaboration, zu verbrennen, nährt die Haut dadurch jedoch, sodass sie in der Folge gar noch groBer wird. SchlieBlich werden „Grosvater und GroBmutter Davidovic [...] ganz rusig von [...] Rauch“ [„Dedecek a babicka Davidovicovi [...] od toho koure celı zacouzenı“]. Die GroBmutter erinnert der Rauch an „etwas HaBliches aus ihrem Leben, wahrscheinlich an diesen Kamin in Polen“ (Hodrova 1992: 75) [„neco oskliveho ze svého ˇzivota, asi na ten komın v Polsku“ (Hodrova 2017: 50)]. Der Text bedient sich an dieser Stelle bei der ‚Protowelt‘, das heiBt er greift auf ein gängiges Narrativ im Kollektivbewusstsein zurück und re-inszeniert es, indem er es zeitlich und räumlich versetzt. (Dolezel 1998: 207) Der Kamin in Polen stellt den Bezug zum Holocaust her. Die Haut wird an dieser Stelle nicht durch Metamorphose in einen Kreislauf des Lebens eingebunden, sondern verbleibt als Mahnung für die begangenen Verbrechen in der Wohnung. Ebenso wie Bartholomäus, Marsyas oder Jan Palach sind die Davidovics unschuldige Opfer. Obgleich sie mit Haut und Haar verbrannt wurden, bleibt ihr Körper in Gestalt der Haut präsent und wird zu einer Hinterlassenschaft, die die Nachkommen mit ihrer Schuld und der Verpflichtung der Erinnerung an diese konfrontiert. Die Haut steht in einer Reihe mit anderen, im Roman magisch aufgeladenen Gegenständen, die durch die Zeit hindurch präsent bleiben und nicht vernichtet werden können. (wie zum Beispiel der Muff) Die Haut in der Kammer verliert ihre persönliche Dimension, sie

ist nicht länger einzelnen Individuen zuzuordnen, sondern wird zu einem Kollektivsymbol der Vernichtung.

In zeitlicher Hinsicht überwindet die Haut als grundsätzliche Qualität menschlicher Existenz die Grenzen von Raum und Zeit. Sie verbindet die Zeitschicht der frühen Mythen und Heiligenviten mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts, dem Holocaust und dem Sozialismus. Sie bleibt durch die Zeit hindurch präsent und fungiert als textuelles und materielles Symbol der Erinnerung an Leid und Unterdrückung. Die Foltermethode der Häutung ist ein Machttakt, der die Personen auf grausame Art und Weise ihres Lebens und ihrer Identität beraubt. Dieser Machttakt hat in der Trilogie nicht das letzte Wort, sondern wird durch eine Erinnerungspraxis ergänzt, die den Opfern der Geschichte durch ihre Haut ein Machtmittel in die Hände gibt.²³⁰

In religiöser Hinsicht unterstreicht die Heterogenität der Hauttexte, auf die Hodrová Bezug nimmt, den synkretistischen Charakter des Werks. Christliche, mythologische und historische Elemente verbinden sich und stehen gleichberechtigt nebeneinander. Dabei variiert der Text frei einzelne Mythologeme, was sich vor allem in der Variation des Marsyas-Stoffes in *Théta* zeigt. Eng verknüpft mit dem Thema der Haut ist außerdem das Grundprinzip der Metamorphose, das vor allem in der Verwandlung von Haut in Wasser anklingt. Haut fungiert dabei nicht als „metaphor [...] for identity“ (Chitnis 2005: 97), zumindest nicht im Sinne individueller Identität, sondern als leerer Signifikant, der die Idee von Existenz selbst immer wieder unterstreicht, ohne diese jedoch personal rückzubinden.

In räumlicher Hinsicht ist zentral, dass die Haut auf die Existenz von Gegenorten angewiesen ist, an denen sie ihr subversives Potential entfalten kann. Während der Akt der Verbrennung der Haut einen Ort aufzwingt, an dem diese ihres Wirkpotentials beraubt ist, entfaltet sie ihre transformative Kraft an Orten, die von der Öffentlichkeit des Machtvollzugs maximal unterschieden sind. Im Falle Doktor Kožíšek ist es der idyllische Paradiesgarten, in dem seine Auseinandersetzung mit der Haut kulminiert. Im Falle Jan Paskals ist es der Schrank in der Kammer, in den die Haut verbannt wird, den sie sich aber erobert. In Abgrenzung zur Negativvision eines *Zerfließens in der Welt*, das einer Entortung und damit einer Entsubjektivierung gleichkommt, reklamiert die Haut einen Ort, an dem sie ihre Erinnerungs- und Reflexionsfunktion ausfüllen kann.

230 Dabei ist bemerkenswert, dass Körperlichkeit im engeren Sinne in der Semantisierung der Haut kaum eine Rolle spielt.

5.2.2 Verpuppung als evolutionäre Universalmetapher

Der Begriff der Häutung hat eine Doppelbedeutung: er bezeichnet sowohl eine Foltermethode als auch einen evolutionären Vorgang. In *Podoboj* ist Häutung, wie eben ausgeführt, vor allem mit Motiven der Folter verbunden, mit Verstümmelung und Verbrennung. In *Kukly* ist die Häutung bzw. Verpuppung stark an biologische Komponenten, an die Idee eines Naturprozesses gebunden. Diese natürliche Dimension der Häutung zeigt sich bereits im Titel. Das tschechische Wort *kukly* bedeutet im Deutschen (Insekten)Puppen. Die Figuren des zweiten Romanteils durchlaufen eine Metamorphose, wie sie bei der Verpuppung der Insektenlarve stattfindet. Am deutlichsten ist dies bei Alice Davidoviov, der Hauptperson des ersten Teils, aus der in *Kukly* Sofie Syslov hervorgeht, deren „Häutung [...] noch nicht abgeschlossen“ (Hodrov 1994b: 395) [„svlkn dosud neskonilo“ (Hodrov 2017: 412)] ist und die im dritten Teil zu Elika Bernkov wird. Während sich im ersten Teil Alices (un)geborener Sohn Benjamin noch in einen Engel verwandelt, transformieren sich die Protagonisten im zweiten Teil vor allem in Tiere: Frau Syslov in einen Schwan, Herr Sysel in eine Kcherfliege, Hynek Machovec in einen Schmetterling. Eine weitere Interpretationsmglichkeit des Titels *Kukly* ist eine Übersetzung des russischen Wortes *kukla* (dt. *Puppe/Marionette*). Die Puppe ist ein Leitmotiv des zweiten Teils. Sofie ist eine junge Kostümbildnerin am Theater, eine „Näherin aus dem Puppenreich“ (Hodrov 1994b: 275) [„vadlenka z e loutek“ (Hodrov 2017: 337)], die auch selbst Holzpuppen erstellt.

Dass der zweite Teil seinen Schwerpunkt auf die biologische Dimension der Häutung legt, zeigt sich auch an den Professionen. An die Stelle des Dermatologen Koek, der die Haut in erster Linie in ihren Krankheitserscheinungen wahrnimmt, tritt der Entomologe Turek. Versteckt in einer Gruft auf dem Wolschaner Friedhof, doziert er über die Verwandlung von Insekten und die verschiedenen Stadien der Häutung. Sein Aufenthaltsort auf einem Friedhof, zwischen Toten und Lebenden, steht dabei in Analogie zur Situation der Insekten während der Verpuppung, in der sie sich zwischen Larve und Imago befinden. Verpuppung fungiert in *Kukly* ber die engere entomologische Bedeutung hinaus als universelles Paradigma für die Beschreibung von Zustandsvernderungen. Im Roman huten sich nicht nur Larven und Reptilien, sondern auch Mbelstcke wie Sessel, Sofas und Schaukeln, Kleiderstcke wie ein Mantel und Muff, Orte und Personen. Mit dieser Universalisierung der Metaphorik der Verpuppung variiert der zweite Romanteil sein Hauptthema der Metamorphose.

Die dingliche Dimension

Eines der wichtigsten Symbole und Kleidungsstücke in der Trilogie ist ein Muff. Zunächst ist er im Besitz von Alice, die ihn von ihrer Großmutter vermacht bekommen hat. In *Podobojí* wird er vererbt, gestohlen, verkauft, versteckt und wiederentdeckt. Der Muff ist dabei vielfältig symbolisch konnotiert. Zunächst ist er ein Objekt des Begehrens, etwa, wenn seine Berührung an einen „weichen Schoß“ (Hodrová 1992: 108) [„hebký klín“ (Hodrová 2017: 70)] erinnert oder das Herausgleiten der Hände aus den Muff als „ein bißchen unanständig, als ginge es nicht um Hände, sondern etwas anderes“ (Hodrová 1992: 112) [„trochu neslušné, jako by nešlo o ruce, ale o něco jiného“ (Hodrová 2017: 73)], gar als Sünde (ebd.: 74) wahrgenommen wird. Für Alice ist der Muff hingegen ein sicherer Rückzugsort „vor der Welt der Wölfe“ [„před vlčím světem“], ein Ort der Unschuld, eine „kleine Höhle für Lämmchen“ (Hodrová 1992: 108) [„jeskyňka pro jehňátka“ (Hodrová 2017: 71)]. Im zweiten Teil ist der Muff primär ein Ort der Begegnung, er ist eines der Symbole, das Alice mit Sofie verknüpft. Sobald Sofie, in deren Besitz der Muff nun ist, ihre Hände in den Muff führt, spürt sie die Hände von Alice und fühlt sich mit deren Schicksal verbunden.

Wenn es nun heißt, dass sich der Muff verpuppt, (ebd.: 276) so ist damit mehrerlei gemeint. Zunächst deutet die Verpuppung seine magische Aufladung an, die Transformation von einem Gebrauchsgegenstand in einen magischen Gegenstand, der Menschen und Zeiten miteinander verbindet. Gleichzeitig deutet die Verpuppung auch einen Wechsel des Aggregatzustands an, vom weichen, flauschigen Muff hin zu einem widerstandsfähigeren Zustand, der Alice an eine Höhle, also an einen durch dichtes Gestein geschützten Raum, erinnert.

Das Eindringen in Wolle und Polster ist nicht exklusiv für den Muff, sondern findet sich in Variation auch bei anderen Gegenständen. So dient ein mit Kunstleder überzogener Sessel, der im Arbeitszimmer von Sofies Vater steht, als Verbindung zum Totenreich. (ebd.: 382) Während der Muff im Falle Alices ein Symbol der Reinheit und Unschuld ist, wofür vor allem die Tiersymbolik des Lamms spricht, ist Herrn Sysels Sessel weit weniger unschuldig. Herrn Sysels Haut ist ebenso krank und beschädigt wie die *Haut* des Sessels. Die Beschädigung spielt auf eine Schuld Herrn Sysels an. Dessen Kommilitonen wollten im Jahr 1945 ein Feuer in der Prager Burg löschen und wurden durch deutsche Soldaten massakriert. Herr Sysel wollte der Aktion ursprünglich beiwohnen, entschied sich dann aber für eine Liebesnacht

mit seiner zukünftigen Frau. Diese Schuld gegenüber den Kameraden, aber auch an der tschechischen Nation, verfolgt ihn. Als er mit seinen Fingern in das Innere des Sessels eindringt, erscheint Herrn Sysel der Ka, der die toten Seelen der Kommilitonen repräsentiert.

Dinge stiften eine Verbindung zu historisch früheren Schichten, eine Erkenntnis, die Herr Sysel auch theoretisch reflektiert: „Herr Ziesel weis wohl, das die Dinge ins Fluidum ihrer ehemaligen Besitzer, die sogenannte Aura, gehüllt sind, das diese Aura sich nur sehr langsam im Fluidum des neuen Besitzers auflöst, und dies nicht immer ganz“ (Hodrova 1994b: 115) [„Pan Sysel dobre vı, ze veci jsou obaleny psychickym fluidem svych byvalych majitelu, takzvanou aurou, a ze se tato aura jen velmi zvolna rozptyluje ve fluidu noveho majitele a nikdy se v nem vlastne nerozptylı uplne“ (Hodrova 2017: 236)]. Die Begriffe der Aura und des Fluidums verweisen auf eine atmosphärische Dimension. Dinge übertragen Stimmungen, die eine emotionale Beziehung zu früheren Personen und Ereignissen stiften, eine Vorstellung, die eher magische²³¹ Vorstellungen als rationale Wissenschaft evoziert. Verpuppung dient an dieser Stelle der Beschreibung des Wandels zwischen verschiedenen Welten, vor allem zwischen Ober- und Unterwelt, Tod und Leben. Gleichzeitig weist die Verpuppung wieder auf die Multidimensionalität des Dinglichen hin. Hinter der Oberfläche von Dingen liegen frühere Zeiten und andere Räume, deren Überlagerung ihren Ausdruck in der magischen Dinglichkeit alltäglicher Gegenstände findet.

Die personale Dimension

In *Kukly* verpuppen sich schlieslich auch regelmäſsig Personen. Eine bedeutende Rolle spielt diese Dimension bei Helena Syslova, der Mutter Sofies. Sie leidet an einer psychischen Krankheit und wird deshalb in die psychiatrische Klinik nach Bohnice gebracht, in der sie, eingeschläfert wird. (Hodrova 2017: 243) Dies verweist auf die nationalsozialistische Euthanasie,²³² aber auch auf mythologische Bezüge. Helena bittet ihre Tochter, ihr die Dornen aus dem Haar zu kämmen und eine Erdscholle aus dem Mund zu nehmen. (ebd.: 270) Die Dornenkrone setzt ihren Tod in Analogie zum Leidensweg Jesus Christus, der vor seinem Tod mit Dornen gekrönt wurde.

231 So ist die Theoriegeschichte des Fluidums bspw. eng mit dem Schaffen Franz Anton Mesmers und dem Mesmerismus verbunden. (Schott 1982)

232 In Bohnice wurden im Zweiten Weltkrieg auch Juden umgebracht, worauf die Episode anspielt.

Ebenso wie Christus steht Frau Syslová wieder von den Toten auf (ebd: 243) und kehrt auf die Erde zurück. Sie kommt in ihr Zimmer zurück und nimmt dort Kontakt zu einem bereits gut hundert Jahre früher verstorbenen Komponisten auf, dessen Pastoralmesse sie durch Wände und Zeiten hindurch hört. Die Pastorale verweist auf die Konstitution einer Leidensgemeinschaft und deutet bereits auf den Klagegesang voraus, mit dem der Tod von Eliška Beránková/ Daniela Hodrová's Vater zu Beginn des dritten Teils der Trilogie begleitet werden wird.

Darüber hinaus ist mit Helenas allabendlichen Schwanenwerdung ein zyklisches Bild menschlichen Lebens verbunden, das ein mythologischer Intertext, die Verwandlung des Zeus in einen Schwan, konstituiert. Zeus wird zum Schwan, um sich der Königstochter Leda zu bemächtigen, woraus schließlich seine Tochter Helena entsteht. Helenas Verwandlung in einen Schwan hat dadurch nicht nur eine bewahrende Wirkung im Hinblick auf die Integrität und Selbsterhaltung ihrer Persönlichkeit im Angesicht der Vernichtung, sondern ist auch Teil einer Rückkehr zu ihren Ursprüngen, zum Urmythos des Lebens.²³³

Die räumliche Dimension

Indem sich zuletzt auch Orte verpuppen, erweitert *Kukly* das Metaphernfeld der Verwandlung in den anorganischen Bereich. Ebenso wie in den bereits analysierten Sequenzen steht Verpuppung hier für ein Wandeln zwischen verschiedenen Sphären, die Rückkehr zum Ursprung. Oberflächen verpuppen sich und bilden eine Schutzschicht, die durch bestimmte Gesten und Praktiken durchbrochen werden kann, wodurch der „echte Ort zum Vorschein [kommt], der einmal war und wieder sein wird.“ (Hodrová 1994b: 201) [„objeví [se] pravé místo, to, které bylo a zase bude“ (Hodrová 2017: 290)]. Dass die entscheidende Geste hierbei erneut das händische Durchdringen der Oberfläche, das Stecken der Finger in den Spalt ist, stellt diesen Vorgang in Analogie zur Aktivierung versteckter dinglicher und personaler Sinn-schichten.²³⁴

233 Wichtig erscheint in diesem Kontext auch die symbolische Aufladung des Schwans als Abbild der Musen im Jugendstil. (Wieden 2014: 215–221) Der Jugendstil spielt im Roman für Herr Sysel eine wichtige Rolle und ist dort mit dem Motiv sich belebender Statuen und Puppen verknüpft. (Hodrová 2017: 200 f.)

234 Ein Beispiel hierfür findet sich im zweiten Teil, als Šípkový Jura, indem er seine Finger in den Spalt einer Mauer steckt, versucht „den Spalt zu verbreitern, er hofft, unter dem Mauerwerk

Die These der Verpuppung von Orten wird von Herrn Turek propagiert. Er versteht das Entdecken der Tiefenschichten verpuppeter Orte als experimentelles Unternehmen. Im Gespräch mit Divi Paskal benennt er dessen Voraussetzungen. Die Verwandlung von Orten bedarf bestimmter Raumpraktiken, wobei es entscheidend ist, „wer durch diesen Raum geht und ob er dies regelmig tut. Die Schritte bemessen den Raum allmählich und er fängt an sich zu huten“ (Hodrov 1994b: 201) [„kdo tm mstem chod a jestli tamtudy chod pravideln. Kroky postupn vymez prostor a ten se po nkolikerm obchzen začne svlkat“ (Hodrov 2017: 290)]. Der Raum ist immer eine individuelle Gre, die erst durch das Subjekt und dessen Anwesenheit zu existieren und sich zu verwandeln beginnt.²³⁵ Seine Bewegungen sind dabei als performativer Akt der Rauman eignung zu verstehen. Erst ein Kreisen, Durchqueren, kreuz und quer Laufen, Hinauf- und Hinabsteigen setzt den raumwandelnden Prozess der Verpuppung in Gang. Durch diese Raumpraktiken kann das Subjekt den Ort mit Geheimnis betreten. (ebd.: 290)

Eine neue Raumpraxis wird zur Voraussetzung, um weitere Raumschichten durch Erinnerung zu erschlieen. Unter dem Blick Herr Tureks kehrt der Wolschaner Friedhof zu seiner alten Funktion als Weinberg zurück. (ebd.: 290 ff.)²³⁶ Der Weinberg fungiert weniger als realer, denn als symbolischer Marker des Ortes. Die reifen Trauben beschreiben den Raum als einen Leben spendenden Ort und als Symbol der Fruchtbarkeit. Der Friedhof hingegen steht für Tod und Niedergang. Die Verbindung beider Topoi unterstreicht erneut die konstitutive Verschränkung von Leben und Tod im Roman. Auch das Grab „platzt und schlüpft aus einer Puppe“ (Hodrov

den glänzenden schwarzen Stein zu ertasten, in dem sich einst verschwommen seine Gestalt widergespiegelt hatte. ipkov Jura hofft, unten blozulegen, was früher oben war.“ (Hodrov 1994b: 163) [„pokouel spru rozit, douf, e pod zdivem nahmat ern sklo, ve kterm se kdysi jako v zrcadle matn odrela jeho podoba“ (Hodrov 2017: 266)]. An dieser Stelle geht das organische Paradigma in geologische Denkfiguren über, in die Idee, verschiedene Steinschichten seien Träger verschiedener Persönlichkeits- und Zeitebenen, die im folgenden Kapitel 5.3 untersucht werden soll.

235 In *Msta s tajemstvm* verweist Hodrov auf die entscheidende Bedeutung der Individualität für die Entdeckung spezifischer Orte bzw. *Orte mit Geheimnis*. Orte einer kollektiven menschlichen Erfahrung sind hingegen profane Orte ohne Geheimnis. (Hodrov 1994a: 10) Unter einem Ort mit Geheimnis versteht Hodrov die Verschmelzung zwischen einem Ort und dem Charakter einer Person. In dieser Verbindung kann das Subjekt in räumliche Erfahrungsbereiche eintreten, die dem Bewusstsein nicht zugänglich sind.

236 Erinnerung ist an dieser Stelle ein überzeitlicher Akt, wurde doch der Wolschaner Friedhof bereits im 17. Jahrhundert angelegt, wodurch ein Erinnern an diese Zeit von Herrn Turek, der im 20. Jahrhundert lebt, eigentlich ausgeschlossen ist.

1994b: 202) [„praská, svléká se ze své kukly“ (Hodrová 2017: 291)], wenig später wird die Statue des melancholischen Engels zu einem lebendigen Körper. Der Friedhof verwandelt sich in einen Ort, an dem die Toten wieder auferstehen können. Die überreife Traube verweist aber auch auf eine sich zu Ende neigende Kraft, auf den Tod, der im Zyklus der Natur einen Neuanfang beinhaltet. So wird auch der Engel zurückkehren und sich „von neuem verpuppen“ (Hodrová 1994b: 203) [„se znovu zakuklí“ (Hodrová 2017: 291)].

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verpuppung in den Texten Hodrovás den Kreislauf des Lebens symbolisiert.²³⁷ Verpuppung ist das Indiz dafür, dass „nichts aus der Welt vollkommen verschwindet, sondern alles nur den Ort wechselt oder sich verwandelt“ (Hodrová 1994b: 82) [„nic úplně nezmizí, že všechno jen přechází z místa na místo nebo se proměňuje“ (Hodrová 2017: 215)]. Veränderungen bereichern Dinge, Personen und Orte, folgen also einer Logik der Akkumulation, in der alles aus dem Anfang resultiert: „Alle unsere zukünftigen Gedanken und Gefühle sind nichts anderes als mehr der weniger zufällige Folgen unserer vorangegangenen Gedanken und Gefühle“ (Hodrová 1994b: 343) [„Všechny naše budoucí myšlenky a pocity nejsou ničím jiným než více či méně nahodilými následky našich předchozích myšlenek a pocitů“ (Hodrová 2017: 380)]. Verpuppung und Häutung sind in temporaler Hinsicht zweifach konfiguriert. Auf der einen Seite sind sie Teil einer evolutionären Abfolge, in der das Spätere jeweils aus dem Früheren hervorgeht und diesem folgt. Es herrscht ein Primat des Ursprungs, aus dem alles resultiert und den es zu entdecken gilt. Das betrifft nicht nur den Evolutionsprozess, sondern auch die Entwicklung der Sprache. So ist Herr Sysel ein Etymologe, der die Entwicklung heutiger Sinnstrukturen aus der Geschichte der Sprachentwicklung verstehen möchte. Auf der anderen Seite steht eine synchrone Überlagerung verschiedener dinglicher, personaler und räumlicher Sinnschichten. Hier gibt es keine Trennung und Abfolge der Zeiten, die Jahrhunderte koexistieren Tür an Tür.²³⁸ Metaphorisch gesprochen

237 Hodrová entwirft mehrere Figuren, die als Metapher für unendliche Kreisläufe, deren Anfang bereits das Ende bedingt und umgekehrt, fungieren. Als Beispiel dafür wurde bereits auf die altägyptische Lebenskraft Ka verwiesen. Eine andere prägnante Figur ist die Schlange Uroboros. Die sich in den Schwanz beißende Schlange ist ein altägyptisches Ewigkeitssymbol, die im zweiten Teil der Trilogie in die Thematik der Häutung miteingebunden wird und dadurch die Bedeutung der Verpuppung als Teil des Lebenszyklus unterstreicht. (Hodrová 2017: 201 (*Kukly*), 518 (*Théta*))

238 Ein Beispiel hierfür ist Frau Syslovás Gespräch mit ihrem Zimmernachbarn, dem Komponisten Brixí, der weit vor ihrer Zeit lebte.

steht die lineare, evolutionäre Sicht auf die Dinge eher für die Überlagerung als Kaskade, die horizontal organisiert ist, die synchrone Koexistenz verschiedener Dinge hingegen für die Überlagerung als Spirale, die vertikal organisiert ist.

5.2.3 Das Gewebe des Lebens

In *Theta* erklärt die Erzählerin im Modus der Selbstanzeige das Gewebe zur Leitmetapher der Trilogie: „der Romantext ist ein Gewebe, vielleicht ein Tumorgewebe“ (Hodrova 1998: 19) [„text romanu je tkan, mozna tkan nadorova“ (Hodrova 2017: 424)].²³⁹ Später heißt es: „Der Romantext ist ein Zellgewebe“ (Hodrova 1998: 156) [„Text romanu je bunena tkan“ (Hodrova 2017: 512)]. Das Gewebe wird zur Grundstruktur des Daseins, das in sich die „Veranlagung zur Metamorphose“ (Hodrova 1998: 129) [„Vloha k metamorfoze“ (Hodrova 2017: 495)] trägt, die wiederum das zentrale Mittel der Dynamisierung von Raum, Zeit und Figuren ist. Die Metaphorik des Gewebes soll nun an einem zentralen Motivkomplex, dem des Krebsgewebes, exemplarisch gedeutet werden. Dabei wird deutlich, wie *Theta* Motive von *Podobojı* und *Kukly* aufnimmt und weiterverarbeitet.

Im dritten Teil der Trilogie geht es explizit um die Autorin selbst. Sie gibt sich unter dem Pseudonym der Hauptfigur zu erkennen: „Ich bin nicht Eliska Berankova, ich bin Daniela Hodrova“ (Hodrova 1998: 124) [„Nejsem Eliska Berankova, jsem Daniela Hodrova“ (Hodrova 2017: 492)]. Der Text beginnt mit der Erinnerung an den Ausbruch der Krebserkrankung ihres Vaters und seinen damit verbundenen Krankenhaus-Aufenthalt, wobei die Diagnose Lungenkrebs zunächst noch aussteht. (ebd.: 422) Zusammen mit Karel Milota, bei dem es sich um den zweiten Ehemann der Autorin handelt, sucht sie das Krankenhaus auf. Der konkreten Datierung dieses Ereignisses²⁴⁰ schließt sich die räumliche an: „Die Krankheit meines Vaters brach im

239 Den Akt des Schreibens beschreibt Hodrova in diesem Kontext als ein Weben, das ein Privileg von Autorinnen ist: „Ich spreche absichtlich vom Weben, weil in ‚weiblichen Texten‘ der Akt des Webens sehr wichtig ist und diese Texte leichter mit dem Unbewussten der Stadt in Kontakt kommen als ‚männliche‘ Texte.“ [„Mluvım zamerne o tkadlene, nebot prave v ‚zenskych textech‘ je akt tkanı velmi vyznamny a tyto texty navazujı kontakt s nevedomım mesta snadnejı nez texty ‚muzske‘, (Hodrova 2004: 544)]. Vgl. zu Hodrovas Arbeit im Kontext einer feministischen Literaturtheorie auch Sokol 2006: 305 f.

240 Die exakte Angabe unterscheidet diese Erinnerung von den meisten anderen Ereignissen im Roman, die zeitlich unbestimmt bleiben.

Januar 1984 aus. [...] Zu Anfang des Sommers lag er zum ersten Mal in der Kubelíkstraße im Žižkov Krankenhaus vom zweifelhaften Ruf.“ [„Otcova choroba propukla v lednu v roce 1984. [...] Počátkem léta ležel poprvé v Kubelíkově ulici, v žižkovské nemocnici s nevalnou pověstí“].

Das Krankenhaus wirkt zunächst wie ein Gefängnis. Das Gebäude ist für Hodrová und ihren Begleiter ein unüberwindbarer Raum: „Alle Türen waren verschlossen“ (Hodrová 1998: 13) [„Všechny dveře byly zamčené“ (Hodrová 2017: 420)]. Als sie schließlich doch auf den Innenhof des Komplexes gelangen, sind sie von einem „Wall von Zäunen und Mauern“ (Hodrová 1998: 13) [„na hradbu plotů a zdí“ (Hodrová 2017: 421)] umgeben. Eine Pförtnerin, die Ein- und Ausgang reguliert, unterstützt diese starke räumliche Begrenzung. Das Betreten des Ortes erscheint als ein unerlaubter Akt, mal ist es ein Davonlaufen vor der Pförtnerin, mal ist es ein heimliches Stehlen in das Gebäude. (ebd.: 420) Auf das Motiv des Gefängnisses verweist auch die Charakterisierung der Patienten als „Verurteilte“ (Hodrová 1998: 14) [„odsouzenými“ (Hodrová 2017: 421)]. Weder Patienten noch Besucher können frei über ihren Aufenthaltsort verfügen.²⁴¹

Das Krankenhaus ist kein Ort der Heilung, sondern ein Ort des Todes, eine „Kreiermühle“ (Hodrová 1998: 15) [„dodejchárny“ (Hodrová 2017: 422)], wie die Ortsansässigen das Gebäude nennen. Die Bestrahlungen sind leidvoll. Hodrová weiß, „solange im Innern der unheilverkündende Ton der Kobaltkanone zu hören war“ (Hodrová 1998: 14) [„dokud se vevnitř ozýval zlověstný zvuk kobaltové bomby“ (Hodrová 2017: 421)], dass ihr Vater Schmerz erfährt. Die Metapher der Kanone in Verbindung mit der Nutzung radioaktiver Strahlung verleiht dem Krankenhaus eine militärische Dimension. Seit den 1960er Jahren stand die Kobaltkanone in Krebstexten für eine entmenschlichende Gewalt, für eine *kalte* Technik, die der Patient erleiden musste. (Hitzer 2020: 366) Nach der Behandlung „[verließ] Vater [...] den Raum jedesmal ein wenig blasser, entkräfteter, dem Tode näher“ [„Otec vycházel vždy o poznání bledší, vysílenější bližší smrti“].

Dieser bedrohliche und potentiell tödliche Raumkomplex des Krankenhauses prägt auch die Wahrnehmung der Außenräume. Bereits zu Beginn der Sequenz heißt es: „Der Hof mit der Teppichklopfstange und den Mülltonnen, er glich dem Hof mei-

241 Unterstützt wird diese Deutung durch die intertextuelle Referenz auf Anton Čechovs berühmte Erzählung *Palata No. 6* (1892, *Krankenzimmer Nr. 6*), die ebenfalls die Unmöglichkeit des Verlassens eines Zimmers in einer medizinischen Institution verhandelt.

ner Kindheit, roch nach Asche und verfaultem Gemüse“ (Hodrova 1998: 14) [„Dvur s klepadlem a popelnicemi, podobny dvoru meho detstvı, pachl popelem a shnilou zeleninou“ (Hodrova 2017: 421)]. Dieser Hofraum spielt insbesondere im zweiten Teil der Trilogie eine wichtige Rolle. In ihm hängt Sofie kopfüber über die Hofstange. Der Raum verwandelt sich dadurch, im Hof „erscheint die Welt ihr in einer anderen Form“ (Hodrova 1994b: 239) [„zjevuje se jı svet v jine podobe“ (Hodrova 2017: 314)]. Für Sofie (das Alter Ego Eliska Berankovas) ist der Hof noch mit einem Gefühl von Magie und Abenteuer, aber auch von Geborgenheit und Zuhause verknüpft. Diese Wahrnehmung ändert sich nun, wenn der Außenraum Tod (Asche) und Verwesung (verfaultes Gemüse) verheißt.

Die bisher geschilderte Raumstruktur wird komplementiert durch den von Beginn an präsentierten Gegensatz zwischen Oben und Unten. *Theta* beginnt mit dem Eintritt in die Dantesche Stadt der Trauer, die *città dolente*. Im Hollenraum ahnt die Erzählerin bereits „[d]ie Todesmuster auf Vaters Brust“ (Hodrova 1998: 7) [„Obrazec smrti na otcovych prsou“ (Hodrova 2017: 416)]. Im Gegensatz zur Verortung der Tochter in der Tiefe steht die Stellung des Vaters in der Höhe. Er befindet sich in einer der oberen Etagen des Krankenhauses und nimmt eine entrückte, für die Tochter unerreichbare Position ein. Diese Position wird in der Folge näher bestimmt und erhält eine religiöse Dimension, wenn es heißt, dass der Vater die Ankunft eines Herrn erwartet. (ebd.: 422) Mit der Nennung dieses christlich konnotierten Worts wird das Krankenhaus sakralisiert, die erhobene Position des Vaters wird als Position religiöser Entrucktheit und Annäherung an das Himmelreich lesbar. Der Vater wird schlielich ein „Engelchen“ (Hodrova 1998: 15) [„andılka“ (Hodrova 2017: 422)], das ganz am Ende nach Oben emporsteigen wird. Eine wichtige religiöse Rolle spielt zudem der Todestag des Vaters, der durch Verweise auf die katholische Lehre der Transsubstantiation, der Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi gerahmt wird. Am 15. November bringt die Erzählerin dem Vater drei Rühreier als Abendessen, wobei explizit genannt wird, dass sie den Topf mit den Eiern „wie ein Sakrament“ (Hodrova 1998: 17) [„jako svatost“ (Hodrova 2017: 423)] hält. Das Zahlwort drei lässt sich als Anspielung auf die christliche Lehre der Dreieinigkeit Gottes lesen, das Ei als Symbol für die Auferstehung Jesu Christi.

Als der Tod des Vaters vermeldet wird, vermerkt die Erzählerin, dass im Nachbarhaus das Abendessen eingenommen wird, dessen Duft bis zum Todesort strömt. Durch die Erwähnung des Abendessens wird das vorher genannte *Sakrament* als das christliche Sakrament der Eucharistie lesbar. Das Essen wird von einem Nahrungs-

gegenstand in ein Symbol des Lebens verwandelt,²⁴² der tote Leib des Vaters geht der Erlösung entgegen, wenig später wird explizit die Unsterblichkeit als Resultat der Kommunion genannt.²⁴³ Der Vater lässt die Leiblichkeit hinter sich, er wird ganz Stimme, die mit der Klagepredigt aus dem Fernsehen im Nachbarhaus verschmilzt.²⁴⁴

Die christliche Ikonographie wird durch pagane und spiritualistische Elemente ergänzt. Hierfür steht ein „Zigeuner“ (Hodrová 1998: 16) [„Cikán“ (Hodrová 2017: 422)], der dasselbe Krankenzimmer wie der Vater bewohnt. Er erscheint durch „seine dunklen, orientalischen Augen“ (Hodrová 1998: 18) [„tmavé orientální oči“ (Hodrová 2017: 424)] als exotische Figur. Tagelang singt er leise und monoton vor sich hin, „vielleicht war es ein Gesang für einen Sterbenden, ein Totengesang“ [„možná to byl zpěv za umírající, nénie za zemřelé“]. Sein Gesang in Romanes wird als „Beschwörungsformel“ (Hodrová 1998: 16) [„jazyk zaklínadel“ (Hodrová 2017: 422)] wahrgenommen und lässt sich auf die Agonie des Vaters beziehen. Der Einsatz solcher Beschwörungsformeln weist ihn als schamanische Gestalt aus, als spirituelles Medium zwischen Leben und Tod. Seine Melodie schafft eine Begegnung zwischen den zwei Patienten und dient als musikalischer Begleiter in den Tod. Die Bitte des Zimmernachbarn, die Tasse des verstorbenen Vaters behalten zu dürfen, verfolgt diese spirituelle Verbindung auf materieller Ebene. Sie wird Teil einer Voodoo-Praktik, deren Bestandteil die Schaffung einer Analogie zwischen der „in Zellstoffwatte gewickelte[n] Tasse“ (Hodrová 1998: 19) [„hrníček zabalený v buničité vatě“ (Hodrová 2017: 424)] und dem in ein Leintuch gewickelten Körper des toten Vaters ist.

Das Einwickeln der Leiche und das Einwickeln der Tasse verweisen auf das zentrale Motiv der Textstelle, die Vorstellung der menschlichen Existenz als Gewebe. Dieses Motiv ergänzt die christliche und spiritualistische Rahmung der Todesszene durch eine mythologische – die auch auf sprachlicher Ebene durch die Versform mitvollzogen wird. Der mythologische Hintergrund des Webemotivs wird am deutlichsten im Namen der Pflörtnerin, die eine Allegorie der Arachne ist: „es webt im Dunkeln die

242 Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass das erste in der Szene genannte Lebensmittel verfaultes Gemüse ist, das für Tod und Verwesung steht und nun ersetzt wird durch ein Lebensmittel, das für Leben und Neugeburt steht.

243 Kurz später wird darauf verwiesen, dass die Großmutter die erkalten Eier aufgegessen habe und unsterblich wurde. (Hodrová 2017: 423)

244 Im Fernsehen erinnert der Nachrichtensprecher, der körperlos bleibt und als reine Stimme erscheint, an die Tschechen, die während des Zweiten Weltkrieges das Attentat auf Heydrich gebilligt hatten. (ebd.: 423–424)

Seide Arachne‘/. Ich war in Eile/»angstvoll die Seidenfäden...«., (Hodrova 1998: 16 f.) [„tka ve tme hedvabı Arachne‘/. Spechala jsem/v uzkosti vlakna hedvabı“ (Hodrova 2017: 423)]. Bereits hier deutet sich durch die Emotion der Angst und das Moment der wenig verbleibenden Zeit das Ableben des Vaters an. Nach dem Tod des Vaters liegt er mit einem Leintuch bekleidet aufgebahrt im Krankenhaus. Nun wird deutlich, dass die Strickarbeit Arachnes das Totengewand des Vaters war. Die Einwicklung seines Körpers in ein Tuch erinnert wiederum an den entomologischen Prozess der Verpuppung. Die Gewebeatart der Seide lässt sich als Hinweis auf die Spinne (*Arachnida*), die für ihre Larven einen Kokon spinnen, deuten. Die Metamorphose des Vaters führt ihn zurück in sein Anfangsstadium. Für diese Rückkehr zum ursprünglichen Leben steht das bereits genannte Ei-Motiv.²⁴⁵ Seine erstmalige Namensnennung – durch ein Schild an seinem Fuß – sowie die Beseitigung des Todesmusters auf seiner Brust durch die Erzählerin, die sein „erkranktes Gewebe“ (Hodrova 1998: 15) [„nemocnou tkanı“ (Hodrova 2017: 421)] eliminiert, werden als Motive einer Neugeburt lesbar.

Die analysierte Szene steht in mehrererlei Hinsicht stellvertretend für die Raumpoetik der Überlagerung in der Romantrilogie. Als Grundlage der Szene dient die autobiographische Erinnerung an den Tod des Vaters. Diese wird durch die semantische Umdeutung des Krankenhauses zu einem Gefängnis und Leidensort als generationale Erfahrung emotional destabilisierender Sterbebegleitung eines Krebspatienten lesbar. Gleichzeitig wird der Tod des Vaters durch die spätere Nennung des Heydrich-Attentats in eine lange Linie tschechischer Widerstandskämpfer gestellt, wodurch sein Tod einen historischen Sinn bekommt und mit dem Hauptthema der Trilogie, dem Erbe des Zweiten Weltkrieges für die tschechische Gegenwartsgesellschaft, verschränkt wird. Im Laufe der Szene wird das Dispositiv des Krankenhauses sakralisiert und spiritualisiert. Hierdurch findet die Agonie des Vaters eine Sinngebung, die in unterschiedlichen Traditionen steht. Christliche, pagane und mythologische Elemente stehen nebeneinander, widerstreiten sich dabei aber nicht, sondern ergänzen sich. Die Todeserfahrung des Vaters wird so als Übergang zu einem anderen, erhabenen Seinszustand modelliert. Der Körper des Vaters durchläuft eine Metamorphose und wird zum substanzlosen Engel, zu einem Voodoogegenstand und zum reinen Gewebe, aus dem neues Leben hervorquellt. In doppelter Hinsicht ist diese Metamorphose räumlich gerahmt: als Aufstieg von der Unterwelt in die Höhe des Himmels sowie

245 Hinzu kommt, dass der Vater vor seinem Ableben beginnt, Milch zu trinken. Diese lässt sich ebenfalls als Symbol des Ursprungs und des Lebens lesen.

als Wandel des Gewaltraums Krankenhaus in einen sakralen Kirchenraum, in dem der Erzählerin das Geheimnis des Weiterlebens offenbart wird.

5.3 Das geologische Paradigma – Überlagerung als Schichtung

„Es gibt zwei Welten – die Vorwolschaner und die Wolschaner – und zwei Bewegungen, die sie beherrschen – Aufstieg und Abstieg.“ (Hodrová 1992: 215) [„Dva jsou světy – předolšanský a olšanský – a dvojí je pohyb, který je ovládá – výstup a sestup“ (Hodrová 2017: 137)]. Mit dieser paradigmatischen Bemerkung umreißt Herr Turek in *Podoboji* die zentrale Bedeutung des Motivs des Auf- und Abstiegs im Roman. Der Aufstieg auf Berge und Gipfel und der Abstieg in Höhlen und Unterwelten sind Motive, die beim Lesen sofort ins Auge fallen. Vertikale Bewegungen dominieren horizontale Bewegungen im Raum. Auf- und Abstieg sind dabei nicht nur reale Bewegungsvektoren im Raum, sondern lassen sich auch metaphorisch verstehen als Wanderung der Protagonisten in andere Welten und Reiche.

In *Théta* wählt die Erzählerin in einer metafikionalen Passage mit der Metapher der „Dendritenstruktur“ [„struktury dendritové“] eine geologische Denkfigur, um ihr Romanprojekt zu charakterisieren: „Das Charakteristische an solch einer Struktur, die Felsrisse, Stromdeltas, die Bronchien haben, ist die Verästelung. Im Rahmen dieser Struktur behauptet sich das Prinzip der Verteilung, die Tendenz, den Raum zu gliedern.“ [„Rysem takové struktury, kterou mají praskliny ve skále, delta veletoku, průdušky, je větvení. V rámci této struktury se uplatňuje princip distribuce, tendence prostor členit“]. Die Dendritenstruktur lässt sich als Geologisierung der berühmten Rhizom-Metapher von Deleuze und Guattari deuten. Sie ist raumgreifend und bildet an privilegierten Stellen Knotenpunkte, die zentrale Bedeutungen veräumlichen und damit sichtbar machen. Innerhalb einer wuchernden und prinzipiell unabschließbaren Erzählstruktur, die die freie Sujetstruktur der Trilogie idealtypisch versinnbildlicht, gibt es „Satzballungen“ (Hodrová 1998: 157) [„shluku vět“ (Hodrová 2017: 512)], Punkte der Konzentration, von denen aus sich ein Blick auf die Gesamtheit des Erzählten eröffnet. Ein solch privilegierter Punkt der Übersichtlichkeit, den die Passage in der Folge auch selbst nennt, ist der Berg. Was Verknotung und Verästelung als strukturelle Größe der Erzählung meinen, soll nun in der Folge an der Motivik und Metaphorik des Berges ausgeführt werden.

5.3.1 Der *Blank* – Biographie eines Berges

Die wenigen Berge Tschechiens werden seit der Periode der Nationalen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert symbolisch aufgeladen.²⁴⁶ Insbesondere der Rp in der Nähe der nordtschechischen Stadt Litomřice und der Blank in Mittelbohmen wurden in Legenden und künstlerischen Werken zu Symbolen nationaler Identität. (Milotov 2019) Hodrov verweist in *Msta s tajemstvm* selbst auf diese nationale Sakralisierung der Berge und lässt sie auch an mehreren Stellen in ihre Trilogie einfließen. Eine der wirkmchtigsten Legenden, die auch Hodrov nennt, ist die Legende vom Blank. Prominenz erlangte diese bereits in der Romantik, zum Beispiel im Theaterstück *Blank* (1816) von Vclav Klicpera, das den Mythos national aufldt und dessen Darbietung im Tyl Theater im zweiten Teil der Trilogie kurz erwähnt wird. (Hodrov 2017: 310) Noch populärer wurde der Mythos schließlich als Teil der von Alois Jirsek gesammelten altbohmischen Sagen, die 1894 veröffentlicht und in der Folge breit rezipiert wurden. Dieser Legende nach haben sich die letzten hussitischen Streiter nach der Niederlage der Reformatoren im 15. Jahrhundert in den Berg Blank zurückgezogen. (Jirsek 1953) Dort schlafen sie, bis sie unter der Führung des heiligen Wenzel in der Stunde der Bedrohung des tschechischen Heimatlands zum Leben erwachen und der Nation zur Hilfe eilen.

Ebenso wie bei dem großen Haus am Wolschaner Friedhof sind auch im Falle des Blank biographische und mythologische Elemente eng miteinander verknüpft. In *Thta* erwähnt die Erzählerin, dass ihre Familie unweit der Ortschaft Naeradec eine Datscha besessen hätte, die insbesondere im Sommer ein beliebter Zufluchtsort vor der Hitze der Hauptstadt gewesen sei. (Hodrov 2017: 454 f.)²⁴⁷ Neben dem südlich gelegenen Naeradec erwähnt die Erzählerin auch die Orte Doman und Vlaim, in deren Umgebung sie mit ihrem Bruder durch die Natur streifte. Im ersten Teil wird bereits das ebenfalls in der Nähe des Blank befindliche Dörfchen Karhule erwähnt, in dem Jan Tnka sich darauf vorbereitet, seinen toten Vater zu suchen. (ebd.: 106) Diese Sequenz steht wiederum in Verbindung zur im dritten Teil gegebenen Information, dass die väterliche Asche in einer Urne auf dem Friedhof in Naeradec bei-

246 Zur Nationalisierung der Landschaft im 19. Jahrhundert vgl. Guldin 2014.

247 In *Komedie* erinnert sich die Protagonistin an mehrere Aufenthalte in der Familiendatscha in Naeradec. In diesen Episoden steht jedoch nicht der Berg Blank, sondern der umliegende Wald als magisch-mystischer Ort im Vordergrund. (Hodrov 2003: 44)

gesetzt sei. (ebd.: 454) Die biographischen Orte rund um den Blaník sind doppelt codiert: auf der einen Seite erinnern sie an ein „kleines Paradies“ (Hodrová 1998: 67) [„malým rájem“ (Hodrová 2017: 455)], an eine idyllische „frühlingshafte Landschaft“ (Hodrová 1998: 117) [„jarní krajinou“ (Hodrová 2017: 487)], die mit der Zeit der Kindheit und ersten Liebe verbunden ist. Auf der anderen Seite erscheint der Blaník als ein Ort des Todes, wofür sowohl die Beerdigung des Vaters als auch das Grabmal für Jan Tůňka stehen. (ebd.: 550)

Diese biographische Ebene verschränkt sich mit der mythologischen. An mehreren Stellen greift die Trilogie den Mythos von den im Berg schlafenden Rittern auf. Insbesondere zum Tod Jan Tůňkas entwickelt der Text dabei widerstreitende Theorien, die zu unterschiedlichen Lesarten des Blaník-Mythos führen. In *Podoboji* wird Tůňkas Abstieg in den Berg als Resultat von „Träume[n] und Phantasie[n]“ (Hodrová 1992: 164) [„snů a představ“ (Hodrová 2017: 106)] geschildert, die ihn dazu verleiten, sich auf waghalsige Art und Weise in den Berg abzuseilen. Anstatt im Berg auf „die Toten vor Karhule“ (Hodrová 1992: 165) [„Mrtví z Karhule“ (Hodrová 2017: 106)], die Ritter des Mythos zu stoßen, trifft er nur eine Gruppe fremder Soldaten, die sich über ihn lustig machen. Tůňkas Schwärmerei für mythisches Heldentum erweist sich als fatal, er hängt hilflos im Berg und stirbt.

Im dritten Teil wird diese Episode aufgenommen, erhält allerdings eine andere Richtung. „Vor zwanzig Jahren ist er in den Berg gestiegen, wenigstens war es so in meinem ersten Roman.“ (Hodrová 1998: 216) [„Před dvaceti lety sestoupil do hory, tak to alespoň bylo v mém prvním románu“ (Hodrová 2017: 550)]. In diesem meta-fiktionalen Kommentar nimmt die Erzählerin das Schicksal Tůňkas auf. Nun wird die Lesart vom Selbstmord Tůňkas revidiert, denn an seinem Hals haben sich keine Spuren eines Seils gefunden. Woran Tůňka gestorben ist, bleibt unklar, allerdings wird als Datum seines Todes der September 1968 angegeben, was den Schluss erlaubt, dass Tůňka als tschechischer Märtyrer im Kampf gegen die sowjetischen Invasoren gestorben ist. Während die Ritter im ersten Teil noch bloße Chimäre sind, die Tůňka in den Tod treiben, wird er im dritten Teil selbst zu einem modernen Ritter, zu einem Teil des Mythos, den er aktualisiert. Anhand dieser Episode zeigt sich die ambivalente Bezugnahme der Trilogie auf die nationale Mythologie: einerseits dekonstruiert der Text Mythologeme, die sich als Phantasmen erweisen, auf der anderen Seite schreibt er sich in diese Mythologeme ein und partizipiert an diesen.

Eine weitere Dimension des Blanık-Topos lässt sich mit Hodrovas Poetik des *Geheimnisses des Berges und des Geheimnisses des Seins*, die sie in *Mısta s tajemstvım* erwähnt, in Verbindung bringen.²⁴⁸

Im dritten Teil schildert die Erzählerin, wie sie gemeinsam mit Karel Milota um den Blanık streifte. Sie nähert sich dem Berg dabei nicht von der vertrauten Südseite, sondern von der anderen Seite, wodurch der Blanık fremd wie „ein unbekannte[s] schlafende[s] Tier“ (Hodrova 1998: 118) [„neznameho spıcıho zvıfete“ (Hodrova 2017: 488)] erscheint. Diese veränderte Wahrnehmung wird zur Voraussetzung des plötzlichen, märchenhaften Anblicks eines *Wunderbaums*:

Blızıme se k zazracnemu stromu takrka po spıcıkach, uchvaceni tou nevidanou krasou, uzaslı nad tım prırodnım zazrakem. Na okamzık me přepadne ızkost, radejı bych se stromu vyhnula. Strom vřak cnı na ceste k hoře [...]. (ebd.: 488)

Wir nähern uns dem Wunderbaum fast auf Zehenspitzen, ergriffen von dieser noch nie gesehenen Schönheit, voller Staunen über dieses Naturwunder. Für einen Moment werde ich von Angst gepackt, lieber möchte ich dem Baum ausweichen. Unerschutterlich wie ein Schneegott ragt der Baum jedoch empor auf dem Weg zum Berg [...]. (Hodrova 1998: 119)

Die Berglandschaft wird zur Wunderkammer, in deren Näher Einhornier weiden. (Hodrova 2017: 488) Der Wunderbaum wird zum Symbol des erhabenen Naturschonen, das den Besuchern sein quasigottliches Geheimnis eröffnet.²⁴⁹ Er wird zum

248 Anhand zweier slowakischer Texte – Dobroslav Chrobaks *Drak se vracia* (1943, [*Draks Rückkehr*]) und Františeks *ıvantner Neveste hol* (1946, [*Die Braut der Berge*]) – verdeutlicht Hodrova die ontologische Bedeutung des Berges. In ihnen verschmilzt das Geheimnis des Berges mit dem Geheimnis der Identität des Charakters und dem Geheimnis seines Seins. Solche Charaktere sind Waldgeister, Bergfeen, Krauterweiber, Räuber, Jäger, diabolische Doppelgänger. Es sind allesamt Figuren, die mit dem magischen, chthonischen Raum des Berges verbunden sind, die Natur- und Unwesen auf der Grenze zweier Welten (Leben und Tod, Welt der Menschen und der Tiere) sind. In beiden Werken erscheint der Berg sowohl als sakraler-christlicher Raum, als auch als Heiligtum der Natur, als Raum heidnischer Elemente.

249 Vladimır Macura verweist in *Znamenı zrodu* (1983, *Zeichen der Geburt*) auf die Näher der Vorstellung von Prag als Schwellenraum zwischen dies- und jenseitiger Welt zu derjenigen des Weltenbaums (*arbor mundi*) und zur Vorstellung des Heiligen Berges. Beide Phänomene verbinden die Welt der Menschen mit der Welt Gottes. Hodrova adaptiert das Motiv des Weltenbaums, der sein Äquivalent im Blanık findet. Der Berg transformiert sich jedoch nicht zu einem nationalen

Inbegriff überquellenden Lebens, wofür das bereits analysierte Motiv von Insektenlarven steht, vor denen es am Baum geradezu wimmelt. (ebd.) In der Metamorphose von Berg zu (Lebens)Baum und von Todes- zum Geburtsort zeigt sich erneut eines der Grundmotive der Trilogie. Auffallend ist allerdings, dass dieser Überschuss an Vitalität der Erzählerin an dieser Stelle offensichtlich Angst einjagt. Die Episode schließt mit dem Satz: „Zurück nahmen wir den steilen Weg, um dem Baum des Lebens und des Todes auszuweichen“ (Hodrová 1998: 120) [„Zpátky jsme sestoupili příkrou cestou, abychom se vyhnuli stromu života a smrti“ (Hodrová 2017: 489)].

Dieser eher resignative Schluss sowie der später geschilderte vergebliche Versuch Eliška Beránková, die Ritter des Blaník aus ihrem Schlaf zu holen und von ihnen Informationen zu erhalten, nährt die Schlussfolgerung, dass die Versuche, die eigene Biographie mit der mythischen Legendenwelt des Blaník zu verbinden und zu versöhnen, am Ende scheitern muss. (ebd.: 551) Während die Protagonisten der Trilogie im ersten Teil noch Entlastung *im* Mythos suchen, streben sie gegen Ende des dritten Teils eher dazu, Entlastung *vom* Mythos zu erlangen.

5.3.2 Der Galgenberg – Tod, Teufel und Erlösung

Im Rahmen der von Prag dominierten Topografie des Romans bleibt der Blaník jedoch Episode. Motivisch steht sie in Verbindung zum zentralen Berg im Roman, dem Galgenberg im Prager Stadtteil Žižkov. Während Hodrová im Fall des Blaník um eine kritische Revision bestehender Bergmythen bemüht ist, verfolgt die Darstellung des Galgenbergs einen anderen Zweck. Durch den Einschluss dieses Berges erweitert sie die Topografie des *Prager Textes*,²⁵⁰ wobei sie einerseits an bestehende Mythen anknüpft und diese weiterschreibt, andererseits aber auch der Mythologie der Berge neue Facetten hinzufügt, zählt doch der Galgenberg nicht zu dessen ikonographischen Orten.²⁵¹ Im Gegensatz zum Laurenziberg, um den sich eine Reihe von Mythen ranken und der heute weiterhin ein wichtiger Teil vieler Prag-Besichtigungen

Heiligtum, wie das z. B. im Gedicht *Na horu Radošť* (1892, [Zum Berg Radošť]) von František Palacký der Fall ist. (Macura 1983: 215, 217)

250 Ich beziehe mich beim *Prager Text* auf Susanne Fritz, die darunter die Summe aller Aussagen versteht, die in literarischen Texten über die Stadt Prag getroffen wurden. (Fritz 2005: 16)

251 Zu solchen zählen bspw. der Veits-Dom das jüdische Ghetto, die Karlsbrücke, die Prager Burg oder die Burg Vyšehrad.

ist, spielt der Galgenberg diesbezüglich keine Rolle.²⁵² Der Hügel mit der ehemaligen Hinrichtungsstätte der Hauptstadt liegt heute eingekleilt zwischen Bahnstrecken und Magistralen unweit des Vitkov-Hügels und ist als Berg kaum besteigbar oder gar erlebbar.²⁵³

Der Galgenberg ist im Roman ein ambivalenter Ort. Einerseits ist er ein gewöhnlicher Hügel mit karger Vegetation und Hundekot, (Hodrova 2017: 83) andererseits ist er für Alice Davidovicova und Sofie Syslova auch ein „auserwählter Ort“ (Hodrova 1998: 128) [mısto vyvolene“ (Hodrova 2017: 83)]. Auf dem Galgenberg trifft sich Alice regelmaig mit Pavel Santner, ihrem Geliebten, der Berg ist ihr „izkover Lustgarten“ (Hodrova 1998: 130) [„izkovske zahradce rozkoe“ (Hodrova 2017: 84)].²⁵⁴ Das macht den eigentlich nicht romantisch-erotisch aufgeladenen Raum zum Ort der Versuchung und Empfängnis, an dem Alice ihre erste Liebe erlebt und an dem ihr Sohn Benjamin gezeugt wird.²⁵⁵ Der Galgenberg wird zum Zentrum von Alices Welt, das sie auch nach ihrem Tod und auch nachdem sich Pavel längst von ihr abgewendet hat, immer wieder aufsucht.

Dieser Semantisierung des Bergs als Ort der Lust und der Entstehung neuen Lebens steht die Todessemantik des Galgenbergs gegenüber. An diesem Ort wurden über die Jahrhunderte hindurch nicht nur Menschen hingerichtet, sondern hier stirbt auch Pavel Santner tragisch bei einem Autounfall. Auf dem Berg tummeln sich im Roman auch regelmaig „Henkersknechte“ (Hodrova 1998: 92) [„katovtı pacholci“ (Hodrova 2017: 61)], wie Hornicek und Buricek, lacha und lampa, Provaznık und

252 Hodrova deutet den Laurenziberg in *Mısta s tajemstvı* als Ort der Versuchung. Das führt sie am Beispiel von Ivan Olbrachts *Podivne pratelstvı herce Jesenia* (1919, *Der Schauspieler Jesenia*), Egon Hostovskys *Sedmkrat v hlavnı ıloze* (1942, *Siebenmal in der Hauptrolle*) und Milan Kunderas Gedicht *Poslednı maj* (1955, [Der letzte Mai]) aus. Neben dem Laurenziberg spielt v. a. der *Weıe Berg/Bıla Hora* in der tschechischen Literatur eine wichtige Rolle. Dabei steht die Niederlage der böhmischen Stände in der Schlacht am Weien Berg im Jahr 1620 im Vordergrund. Der Berg wird zum Symbol des Untergangs, der Unterdrückung und des Todes des tschechischen Volkes, wie das bspw. auf Zikmund Winters Roman *Mistr Kampanus* (1907, *Magister Kampanus*) zutrifft. (Fritz 2005: 130) Jiı Karasek ze Lvovic nimmt den Weien Berg in *Goticka due* (1900, *Die gotische Seele*) als Symbol für das menschliche Scheitern, für die Zwecklosigkeit allen Handelns. (Nekula 2018; 264)

253 Auf die Geschichte dieser Stätte wird im Roman durch die mehrmalige Referenz als Mons patibuli (lat. für Galgenberg) verwiesen. (u. a. Hodrova 2017: 178)

254 Im zweiten Teil ist es Sofie Syslova, die sich auf dem Galgenberg mit Pavel Bolinka trifft, der sich als Doppelgänger Santners zu erkennen gibt.

255 Der Galgenberg ist auerdem als Ort der Auferstehung markiert, wofür v. a. die Symbolik des Vogels eine Rolle spielt, vgl. Hodrova 2017: 402.

Pazourek. Diese immer zu zweit auftretenden, Furcht einflößenden Gestalten sind Helfer des Teufels, sie verführen zu Verrat, Mord und Gewalt.²⁵⁶ Der Galgenberg steht außerdem in Analogie zu der mythischen Felsenstadt Wirbelbein im *Česky ráj*, die der Roman ebenfalls als morbide Unterweltlandschaft modelliert.

Während diese mythologischen Referenzen die negative Folie der Bergidentität markieren, wirkt die Landschaft an anderen Stellen als Leben bewahrende Instanz. Besonders auffallend ist in diesem Kontext eine Szene aus *Podobojí*, in der Alice den neugeborenen Benjamin in einen Halbkreis aus Bäumen legt, die auf dem Berggipfel stehen. (ebd.: 83) Der Berg erscheint hier als ein personalisierter Raum, der sich eigenmächtig transformiert, um das Kind zu beschützen. Die Szenerie erinnert an einen mythischen Kultort, der voller Geheimnisse ist. Dieses Motiv zieht sich auch durch den zweiten Teil, (ebd.: 189, 232 f.) in dem Hynek Machovec regelmäßig den Berg besteigt und dort Inspiration sucht.²⁵⁷

Die Doppelbedeutung des Galgenbergs kulminiert in einer Kirmes am Ende des zweiten Teils, die auf dem Galgenberg veranstaltet wird. Sofie trifft dort auf Hynek Machovec und beide vergnügen sich beim Schaukeln, auf einem Karussell und einer Fahrt auf dem Russischen Rad.²⁵⁸ Diese Attraktionen sind, auch unter Berücksichtigung von Hodrovás theoretischem Werk, programmatisch zu verstehen, als Schauplätze sich rasant ändernder Weltverhältnisse: „Der Mensch braucht nur auf einem Karussell zu fahren oder ein paarmal auf einer Schaukel zu schaukeln, und schon sieht er mit einem Mal alles anders.“ (Hodrová 1994b: 303) [„Stačí, aby se člověk svezl na kolotoči nebo párkrát zhoupl na houpačce, a všechno může rázem vidět jinak“ (Hodrová 2017: 355)]. In *Chvála schoulení* schreibt Hodrová, dass das Schaukeln in seiner Vielfalt an Bewegungskombinationen Unsicherheit und Unregelmäßigkeit mit

256 Sie sind zum Teil, wie einige Anspielungen im Roman nahelegen, als Nachfolger der Taboriten modelliert, einer radikalen hussitischen Fraktion, die sich mit Gewalt den reformatorischen Zielen verschrieben und nach ihrer Niederlage nur mehr im Verborgenen miteinander in Kontakt stehen konnten. Durch die starke Bezugnahme auf den Mythos des Berges Tabor sind sie eng mit dem Motiv des Berges verschränkt.

257 Im Hinblick auf die ambivalente Stellung des Berges zwischen Tod und Erlösung steht der Galgenberg in Analogie zur Semantisierung des Blaník. Diese Analogie wird insbesondere im dritten Teil explizit entfaltet, etwa über die Figurenkonstellation, wenn der Ritter Rybař vom Blaník auf dem Galgenberg als Dr. Fischer erscheint. Ähnlichkeiten gibt es auch in der Topografie, in der Gegenüberstellung von paradiesischem Erholungsort am Fuße des Berges und dem Aufstieg auf den Berg als prägendes biographisches Moment.

258 *Kukly* besitzt insgesamt eine starke Poetik des Kreisens und Drehens. Diese wird v. a. an den Bewegungen von Sofie deutlich, die sich in zahlreichen Szenerien in einem Drehmoment befindet.

sich bringe. (Hodrova 2011: 377 f.) Einerseits verheißt das Schaukeln und Kreisen eine neue Welterfahrung, eine Flucht aus einem zuvor geschlossenen Raum, andererseits kündet es die Gefahr des Abgrunds und Absturzes. (ebd.: 384) Dies wird ganz deutlich in der gemeinsamen Fahrt von Sofie und Hynek im Russischen Rad, in dem sie sich ein Abteil mit den beiden Henkersknechten Provaznık und Pazourek teilen. Ersterer philosophiert: „Die Welt ist ein Rad, das sich dreht, das larmt und tobt und bebt. Wer sich nicht in die Mitte setzt, wird herumgewirbelt und hinausgehetzt“ (Hodrova 1992: 301) [„Svet jest kolo, jenz se tocı, prudce se chveje, hlucı, zvucı. Kdo mu v centru neusedne, zamota se a vypadne“ (Hodrova 2017: 353)]. Diese Formulierung erinnert an die mittelalterliche Idee des Rads der Fortuna, ein Symbol für die Wechselhaftigkeit und Unvorhersehbarkeit des menschlichen Daseins.

In Bezug auf die Poetik der Überlagerung ist der Galgenberg dabei in dreifacher Hinsicht relevant. Zunächst einmal verweist die Trilogie mit der exzessiven Semantisierung eines aus dem kollektiven Gedächtnis gefallenen Ortes auf die Tiefenschichten der Prager Stadtlandschaft. Kultorte wie der Galgenberg erhalten trotz der Überbauung ihre magischen Potentiale und eröffnen diese Leuten wie Sofie Syslova und Hynek Machovec, die offen für die Geheimnisse der Stadt sind. Zweitens ist der Berggipfel der Ort, an dem sich widerstreitende Kräfte des Lebens und Schicksals, Tod und Erlösung, Liebe und Verrat, treffen und in Konfrontation zueinanderstehen. Zentrale Metapher hierfür ist die Schaukel bzw. das Rad, das den steten Wechsel der Zeitläufte symbolisiert. Schließlich überlagern sich im Galgenberg verschiedene mythische Legenden der tschechischen Tradition. Hier konzentrieren sich Mythologeme der Blanık-Saga und Legenden aus dem Cesky raj. Topografie und Raumpoetik lösen sich voneinander, der Berg verselbständigt sich im Versuch einer poetischen Neukartierung der Prager Stadtlandschaft, im Rahmen derer vormals periphere Orte zu neuen Zentren eigener Weltentwürfe werden.

5.3.3 Korperpraktiken und Dingpoetiken der Raumoffnung

Im ersten Teil des Kapitels 5.3 wurde bereits aufgezeigt, wie es einige Charaktere der Trilogie immer wieder in die Höhe der Berge zieht, um dort neue Bekanntschaften und Existenz Erfahrungen zu machen. Ähnlich dominant ist in der Trilogie allerdings auch die Gegenbewegung, das Sich-Hingezogen-Fühlen zu Grufte[n], Unterwasser-

räumen oder Höhlen. All diese Räume der Unterwelt sind schwer zugänglich und stark symbolisch aufgeladen. Wenn Sofie Syslová, Diviš Paskal und Eliška Beránková in die Unterwelt aufbrechen, dann ist das nicht nur eine Reise nach unten, sondern eine Reise in eine andere Lebenssphäre, ein Wandern auf dem Grat zwischen Leben und Tod. Die Unterwelt ist das Reich der Toten, hier kann Diviš Paskal bspw. die ermordeten Großeltern von Alice – und nicht zuletzt diese selbst – sehen. Der Grund des Abstiegs liegt in dem Wunsch und der Neugier, mit den Toten in Kontakt zu treten, deren Existenz mit der eigenen Identität verwoben scheint.

In der Trilogie nehmen liminale²⁵⁹ Räume, die in der Sphäre zwischen der Ober- und Unterwelt, des Lebens und des Todes angesiedelt sind, wie zum Beispiel der Brunnen, der Paternoster und der Lichtschacht, eine wichtige Funktion ein.²⁶⁰ Diese Räume existieren unabhängig von der Zeit: „Sofie war es vorgekommen, als habe der Kanalschlund sie jahrelang, eine ganze Ewigkeit umklammert“ (Hodrová 1994b: 327) [„Sofii připadalo, že ji jícen kanálu svírá celá léta, celou věčnost“ (Hodrová 2017: 370)]. Der personifizierte Raum bleibt zeitlich unbestimmt, besitzt weder Anfang noch Ende. Eine starke Metapher für diese Figur der Zeitlosigkeit bzw. der Zyklizität der Zeit ist der Paternoster, der das ewige Hinauf und Hinab des Daseins versinnbildlicht. Eine besondere Zeitbestimmung erfährt auch der Lichtschacht. Über ihn heißt es: „Im Lichtschacht herrscht ewige Urnacht“ (Hodrová 1992: 71) [„Ve světlíku panuje věčná prvopočáteční noc“ (Hodrová 2017: 47)]. Die Idee einer Urnacht erinnert an die griechische Kosmogonie, in der diese als verborgener Ursprung der Welt gilt. (Wilkinson 2020: 16 f.) Im Lichtschacht eröffnet sich für Diviš eine eigene Welt, in der sich auch das Totenreich durch den „posthumen Atem längst Verstorbener“ (Hodrová 1992: 71) [„posmrtným dechem dávno zemřelých“ (Hodrová 2017: 47)] erahnen lässt. Sich in die Welt der Toten gänzlich zu integrieren, bleibt Diviš jedoch verwehrt.

259 Von einem liminalen Raum in der Literatur lässt sich sprechen, wenn der Übertritt eines Raums mit bestimmten Übergangsritualen verknüpft ist (Turner 2000: 95) und das Liminale als Fremdartiges dabei Verunsicherung, Erstaunen und Neugier beim Subjekt auslöst. Der liminale Raum führt dazu, dass das Subjekt die vorgefundene Differenz zwischen der fremdartigen Ordnung und der eigenen Identitätskonstitution zu überwinden versucht, (Behschnitt 2015: 92) wie das bei den Protagonisten Hodrovás der Fall ist.

260 Auffallend ist dabei, dass sich mit Sofie Syslová, Diviš Paskal und Eliška Beránková alle Protagonisten, die es in die Unterwelt zieht, an der Altersgrenze zwischen Kindheit und Erwachsenenendasein befinden, was den liminalen Charakter nicht nur spatial, sondern auch temporal unterstreicht.

Die abweichende Struktur dieser Schwellenräume verlangt den Protagonisten beim Betreten unterschiedliche, herausfordernde Korperpraktiken ab. So muss sich bspw. Sofie gänzlich entkleiden, wenn der Abstieg in das Brunnenloch gelingen will. Divis' Eintritt in den Lichtschacht erfordert das Spreizen seiner Arme und Beine zu beiden Seiten. Und Eliska muss, um eine der Aufzugskabinen zu erwischen, einen für sie angsterfüllten Sprung wagen. Die Schwellenräume werden zu Aktionsräumen der Protagonisten, die sie durch ihre Praktiken mitorganisieren und erweitern.²⁶¹

Neben Korperpraktiken können auch Gegenstände aktivierende Wirkung entfalten. Ein Teppich oder der Muff fungieren als Schlüssel zum Reich der Toten und zur Vergangenheit. Im zweiten Teil liegt ein starker Fokus auf „einen Teppich mit Meanderrand“ (Hodrova 1994b: 5) [„koberec s meandrovym vzorem na okraji“ (Hodrova 2017: 167)], den Sofie über ihrer Schulter trägt. Als gewebtes Produkt reiht er sich in das gesamte Symbolfeld der Metamorphose und Verpuppung ein. Die Ornamentik mit ihren in Linearmanier ineinander geschachtelten Winkel-, Kreuz- und Rhombenmotive bildet die zwei Pole der Existenz ab. (Ford 1997: 42) Der Teppich erhält dadurch die symbolische Bedeutung als gewebter Kreislauf von Leben und Tod. (Hodrova 2017: 38 ff.)²⁶²

Außerdem ist der Teppich ein Eingangsort in die Unterwelt, wenn sich ein „Tor mit der Aufschrift EINGANG FÜR AUSLÄNDER [...] von Zeit zu Zeit in der Mitte des Teppichs mit dem Meandermuster öffnet“ (Hodrova 1994b: 63) [„brankou s napisem CIZINECKY VSTUP, ktera se cas od casu otvira upostred koberce s meandrovym vzorem“ (Hodrova 2017: 203)]. Der Eingang führt zu den Wasserleitungen der Kanalisation unterhalb des Altstädter Rings, in die wenig später drei Puppen aus Sofies Atelier hinabsteigen. Kurz darauf steigen sie jedoch wieder empor, „denn es ist der 28. Oktober, und gerade hat im Reich (im Puppenreich?) der Umsturz statt-

261 Schwellenräume haben auch in der Analyse von Weiner eine Rolle gespielt. Gliedernd für seine Zwischenräume war dabei die Differenz zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, während für Hodrovas Zwischenräume die Differenz zwischen Oben und Unten bestimmend ist. Ein gewichtiger Unterschied besteht außerdem darin, dass Weiners Doppelroman die beiden Pole der Privatheit und Öffentlichkeit negativ konnotiert. Der Schwellenraum hingegen subvertiert die Ordnung von Kontrolle und Determination, vom Selbst und Anderen und lässt immer wieder die Möglichkeit eines anderen, positiv bis utopisch-erlösendes Moments aufscheinen. Bei Hodrova hingegen ist der Zwischenraum kein utopischer Horizont, sondern ein Übergangsraum hin zur Unterwelt bzw. zur Himmelswelt, die eine tiefere Erkenntnis versprechen, die der Zwischenraum selbst nicht liefern kann. Letzterer bleibt ein Raum-Mittel zum Zweck, während er bei Weiner Selbstzweck ist.

262 Dieselbe Symbolik findet sich in *Toite vety*. (Hodrova 2016: 79)].

gefunden“ (Hodrová 1994b: 72) [„protože je 28. říjen a právě došlo v říši (v Říši?) k převratu“ (Hodrová 2017: 208)].²⁶³ Das Datum steht für das Jahr 1918, als die Unabhängigkeit der Tschechoslowakei ausgerufen wurde. Die Prager Unterwelt, in die der Teppich führt, wird zum Verhandlungsort nationaler Identität. Weite Teile der tschechischen Gesellschaft hatten Österreich-Ungarn nie als ihren eigenen Staat anerkannt. An der Spitze des antiösterreichischen Widerstands stand Tomáš Garrigue Masaryk, der von Großvater Sysel verehrt wird. (ebd.: 209)²⁶⁴ Mit der Unabhängigkeit wird die Unterwelt als Zufluchtsort obsolet.

Das Ziel der Raumaktivierung liegt in der Öffnung neuer Sicht- und Lebensverhältnisse. Die Protagonisten halten Ausschau nach *Öffnungen* des Raumes, (ebd.: 272, 388, 399, 405), die die Möglichkeit eines Sphärenwechsels zwischen Ober- und Unterwelt erahnen lassen. So klafft im Teppich „eine Öffnung zum Kanal hinunter“ (Hodrová 1994b: 357) [„zeje otvor do kanálu“ (Hodrová 2017: 388)], der den Styx, den Fluss in die Unterwelt, symbolisiert. Sobald die Öffnung auf dem Teppich erscheint, wird die Ornamentik des Teppichs als „Todesmuster“ (Hodrová 1994b: 384) [„vzorem smrti“ (Hodrová 2017: 405)] interpretierbar. Sie ist der Eintritt in das Totenreich. Die Öffnung in der Krankenhauswand, durch die Sofies Mutter nach ihrem Ableben verschwindet, folgt einer ähnlichen Logik. Die „fingerbreite Öffnung“ [„malý otvor zvíci prstu“] in der Wand referiert auf die bereits im Kapitel zur Verpuppung analysierte Praxis von Herrn Sysel, mit seinen Fingern in den Sessel einzudringen und auf diese Weise in andere Welten vorzustoßen. Die Öffnung in der Wand erweist sich im Fall von Frau Sysel ebenfalls als Zugang zu einer Art paradiesischem Nirwana. Wenn aus dieser „weißer Strandsand auf das leere Bett [...] der Mutter [rieselt]“ (Hodrová 1994b: 172) [„se na matčinu prázdnou postel [...] sype bílý pobřežní písek“ (Hodrová 2017: 272)], findet implizit eine Transformation des Mauerwerks statt. Aus dem trostlosen Krankenzimmer wird eine Strandlandschaft,

263 Das in Klammern angeführte Puppenreich bezieht sich auf Sofies Arbeitsstelle. Erst durch Lektüre von Hodrovás Roman *Perunův den* erschließt sich, dass es sich beim Puppenreich eigentlich um das *Marionettentheater Prag* handelt, das sich in der Žatecká befindet. (Hodrová 1994c: 109)

264 Der Großvater ist stark durch eine nationaltschechische Symbolik aufgeladen. Er verbringt seine Tage in „seiner Falkenhaut“ (Hodrová 1994b: 73) [„sokolské kůže“ (Hodrová 2017: 209)] auf dem Diwan und träumt davon, das Grab von Masaryk zu besuchen. Die Figur präsentiert jedoch eher Tragik als Nostalgie. Der Großvater weiß, dass er den Diwan nie mehr verlassen wird und den jungen Falken beim Marschieren zusehen kann. Seine Uniform hängt in Fetzen hinunter.

zu der ihr der Komponist Brix aus dem Nachbarzimmer den Weg weist. Er hinterlässt eine Spur aus Sand, durch die Frau Sysel ihn hinter der Öffnung finden kann. Die Öffnung ist hier mehr als nur Zugang zum Reich der Toten. Sie bereitet den Weg für eine Vereinigung der beiden Sterbenden, wodurch Frau Sysel ihre letzte große Liebe findet.

Die Metaphorik der Öffnung, die insbesondere der zweite Teil der Trilogie so prominent verwendet, kann abschließend auch noch einmal Orientierung dafür liefern, worauf es bei den Raummetaphern geologischer Überlagerung und Schichtung ankommt. Gipfel und Abgrund stehen einerseits für die zwei existentiellen Pole der Trilogie, Tod und Leben, die aufs Engste miteinander verknüpft sind. Bewegungen nach oben und nach unten eröffnen Begegnungsräume mit Verstorbenen und existentielle Sinnperspektiven, derer insbesondere die Hauptprotagonisten der Trilogie bedürfen. Die Erlebnisse, die der Gang auf Bergeshöhen und der Abstieg in die Unterwelt bereithalten, eröffnen dabei ein weites Panorama menschlicher Existenz zwischen Liebe und Leid, Erkenntnis und Irrtum, Verbundenheit und Verrat. Ebenso ambivalent ist die Affektpoetik des Auf- und Abstiegs, die zwischen Hoffnung und Angst changiert.

Die Metaphorik von Auf- und Abstieg wird als Poetik der Überlagerung erst dadurch lesbar, dass sie sich einer teleologischen Rahmung der Bewegung – sei es nach oben oder nach unten –, verweigert. Das Leben ist ein Auf- und Abstieg, dessen Intensität gerade in der Kombination entgegenlaufender Emotionen, Existenzwürfe und Erlebnisse wurzelt. Die poetische Bewegung, die Auf- und Abstieg rahmt, ist die Entfaltung. Die Welt erscheint als Resultat der Faltung und Überlagerung verschiedener figuraler, motivischer und philosophischer Schichten, die der Roman kunstvoll differenziert und in ihren jeweiligen Eigenwerten lesbar macht. Die vertikale Bewegung nach oben und nach unten führt dabei nicht nur zu einer Entfaltung verschiedener Zeitschichten – von der mythischen Vorzeit über die Hussitenkriege, die Nationswerdung und den Widerstand bis in die Gegenwart –, sondern auch zu einer Entfaltung der einzelnen Persönlichkeiten, die erst in der Bewegung Einsicht in die Geheimnisse ihrer Existenz erlangen.

Diese Verknüpfung von Erkenntnis und Bewegung spielte bereits bei der Analyse des Werks von Linhartová eine Rolle, die jedoch die Metaphorik des Berges noch deutlich konservativer gebraucht, wenn sie in *Cesta do hor* den Aufstieg nach oben als Aufstieg zur Erkenntnis modelliert. Die Bergpoetiken Hodrovás sind in dieser Hinsicht ambivalenter. Eine Parallele ergibt sich jedoch im Ziel der Selbstentäußerung

durch den Aufstieg. Es geht nicht um Selbsterkenntnis, um eine Vervollkommnung der eigenen Persönlichkeit, sondern um Partizipation an Anderem und Austausch mit Anderen.

5.4 Raumbewusstheit

Die Ausführungen dieses Kapitels haben Daniela Hodrovás Raumpoetik der Überlagerung bestimmt und in topografischer, organischer und geologischer Hinsicht konkretisiert. Überlagerung wurde dabei als Sedimentierung, Schichtung und Gewebe metaphorisiert. Kurz erwähnt werden sollte, dass die zwei gängigsten Raummetaphern der Überlagerung, Palimpsest und Interferenz, hier bewusst nicht zur Charakterisierung ihres Schaffens herangezogen wurden. Das Palimpsest beruht auf der Idee sich überlagernder Schriftschichten, die im Laufe der Zeit überschrieben und mit neuen Bedeutungen versehen werden. Die jeweils ausgelöschte Bedeutung bleibt dabei als Potentialität erhalten und kann in einem Prozess der Rekonstruktion wiederhergestellt werden. Das Palimpsest fokussiert auf die Schrift als Träger der Geschichte, während Hodrova den Körper (Gewebe) und die anorganische Welt (Sedimentierung, Schichtung) privilegiert. In der Metaphorik letzterer sind die einzelnen Bedeutungsschichten nicht verschwunden, sondern bleiben präsent. Es geht nicht um einen Akt der Lesbarmachung, sondern um ein Abgleiten in diese tieferen Schichten, was vor allem durch die vertikale Strukturierung der Trilogie unterstrichen wird. Die Raumqualitäten sind immer schon da und müssen nur freigelegt werden. Hierin besteht eine Parallele zu Věra Linhartová.

Interferenz ist physikalischer Natur und beschreibt die Effekte, die beim gleichzeitigen Wirken benachbarter Impulse in einem verbindenden Medium beobachtet werden können. (Donat 2018: 17) Der Metaphorik der Interferenz wohnt ein Moment der Spontaneität inne. Sie bedarf außerdem einer binären Grundanordnung und eines gemeinsamen Spielfelds, auf dem sich die unterschiedlichen Wirkungen äußern können. Eine solche Existenz zweier Impulsquellen lässt sich in Hodrovás Trilogie weniger ausmachen. Hier dominieren Metaphoriken der Entfaltung, die aus einer Person, einem Prinzip oder einem Ort heraus verschiedene Dimensionen der Bedeutung differenzieren. Diese Differenzierung hat zwar ein dialogisches Moment, vor allem in der Interaktion der Protagonistinnen mit ihren Umwelten, führt schluss-

endlich aber stets zu einem Einheitspunkt zurück. Auch hierin liegt eine Parallele zur Prosa Věra Linhartová.

Insbesondere die Prozesse der Sedimentierung und Schichtung verweisen auf die *longue durée* geologischer Zeit, deren exorbitante Zeiträume die Bedingung der Möglichkeit des Herausbildens einzelner Schichten sind. (Bjornerud 2020) Das gattungspoetische Korrelat zu dieser Zeitform ist der Roman. Die Trilogie ist das mit Abstand längste der hier analysierten Werke und die dort verhandelten Thematiken sind nicht auf die einzelnen Romane beschränkt, sondern auch Gegenstand vieler weiterer literarischer Texte Hodrovás. Der Rückgriff auf die Langform ist dabei notwendig, um die langen, mythisch und historisch grundierten Prozesse der Verwandlung von Personen, Räumen und Dingen darstellen zu können.

Die zeitliche Expansion des Geschehens steht dabei in einem Spannungsverhältnis zu dessen räumlicher Konzentration. Prag und Žižkov sind die Zentren des Erzählten, die nur selten überschritten werden und falls dies geschieht, kaum weiter als bis vor die Tore Prags führen. Die Differenzierung des räumlichen Geschehens erfolgt somit nicht über dessen Horizontalisierung (wie dies vor allem bei Linhartová der Fall ist), sondern durch Tiefenbohrungen entlang einer vertikalen Achse. Zwar stehen auch bei Weiner Großstadträume im Fokus, aber diese sind gänzlich anders semantisiert. Hier dominieren öffentliche Räume wie Cafés, Theater und breite Boulevards, während Hodrovás Trilogie intimer aufgebaut ist, dort bewegt man sich in kleinen Kammern und in engen Gassen. Bei Weiner sind es die prototypischen Orte der Moderne mit ihren technischen Neuerungen, während man bei der Trilogie das Gefühl hat, die Moderne wäre an Žižkov vorbeigezogen. Hier dominieren anachronistische Dinge und Menschen, erinnert sei nur an das antiquierte Kleidungsstück des Muffs.

In der Rückkehr zum Roman und zu einer vertikalen Topologie liegt einer der Unterschiede zum Schaffen Weiners und Linhartová. Ein anderer liegt in Hodrovás Rückkehr zur Topografie, zur Semantisierung des Prager Stadtraums, seiner Gebäude und Objekte, die bei Weiner und Linhartová, deren Protagonisten sich eher in der Fremde als in der Heimat bewegen, fehlt. Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass die Raumbewegungen von Hodrovás Protagonistinnen nicht ins Offene streben, wie dies insbesondere bei Linhartová der Fall ist, sondern stärker durch ein Ziel bestimmt sind. Dies zeigt sich insbesondere in der Rückkehr von Alice, Sofie und Eliška in das Wolschaner Haus, von dessen zentraler Bedeutung für ihre eigene Existenz sie unbewusst wissen. Als letzter grundlegender Unterschied sei noch die Historisierung des Raumes genannt. Hodrovás Trilogie ist ein Text voller Geschichte und Geschich-

ten, er ist stark von früheren Texten, Mythen und historisch-politischen Ereignissen durchsetzt, die immer wieder explizit genannt werden. Von Interesse ist dabei vor allem die biographische Zeit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, während zum Beispiel bei Linhartová barocke und klassisch moderne Referenzen überwiegen.

Gleichzeitig gibt es auch wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen Hodrová, Weiner und Linhartová. Eine der Gemeinsamkeiten besteht im normativen Prinzip der Transformation des Raumes. Diese wird einerseits als organischer, von unabänderlich wirkenden Naturkräften bestimmter Prozess gedacht (zum Beispiel in der Idee der Verpuppung), andererseits aber auch als magische Praxis semantisiert. Auf organische Raumtransformationen sind wir in Linhartovás ökologischer Raumpoetik gestoßen, auf magische Praktiken der Raumverwandlung vor allem im Kontext der Künstlergestalten Weiners. Beide Momente fallen bei Hodrová allerdings nicht auseinander, sondern werden motivisch und semantisch verknüpft, was insbesondere an der Metaphorik der Verpuppung gezeigt wurde. Eine zweite entscheidende Parallele liegt im Experimentieren mit klassischen Sujestrukturen. Hodrovás Trilogie folgt keinem klar erkennbaren Spannungsbogen und ist stark fragmentiert. Obgleich Erzähltraditionen des Bildungs- und Initiationsromans anzitiert werden, fehlen doch, insbesondere durch die extreme personale Auffächerung des Geschehens und die Komplexität und Bruchstückhaftigkeit der episodischen Handlung, Halt gebende Gliederungselemente. Diese Fragmentierung unterstreicht erneut die Möglichkeit außerordentlicher Vielfalt auf kleinstem Raum. Durch Prozesse der Verwandlung und literarische Tiefenbohrungen in der Geschichte lassen sich an kleinsten Erzähleinheiten wie dem Haus ganz neue Welten erschaffen.

6

Abschließende
Bemerkung

Topologie und Imagination scheinen auf den ersten Blick zwei weit voneinander entfernte Begriffe. Topologie ruft das mathematische Raumverständnis auf, das abstrakt ist, auf Zahlenverhältnissen basiert und nur methodologisch, nicht aber auf dem Wege der Phantasie beschreibbar ist. Die Imagination solcher topologischer Raumverständnisse ist herausfordernd, nicht nur für mathematische Laien. Dass die Literatur dabei helfen könnte, erscheint unwahrscheinlich. Angus Fletcher zufolge ist sie aber wie kaum eine andere Disziplin dafür geeignet, sich Einblicke in die Topologie zu verschaffen. Dies liegt vor allem daran, dass die Topologie eine qualitative Wissenschaft ist. Sie beschäftigt sich, so Fletcher, mit Fragen der Verortung (placement), der Verhältnismäßigkeit, der Analogisierung und der Transformation. All diese Fragen erfordern in erster Linie keine quantitativen, sondern qualitative Lösungswege. Sein Kronzeuge ist Leonard Euler, der in einem Gedankenexperiment einst die Frage löste, ob es möglich sei, die sieben Brücken der Stadt Königsberg zu überqueren und dabei zum Ausgangspunkt zurückzukehren, ohne eine der Brücken doppelt zu überschreiten. Dafür musste Euler den Raum radikal abstrahieren und ihn rein formal beschreiben, um eine allgemeingültige Lösung dieses lebensweltlichen Problems zu entwickeln.

All dies ist, so Fletcher, „radically abstract, [...] pure and even disembodied“ (Fletcher 2016: 5), also voller Eigenschaften, die eigentlich nichts mit Literatur zu tun haben. Wie also kommt Fletcher wenig später auf die Idee, die topologische Operationsweise mit Ovids *Metamorphosen* kurzzuschließen? (ebd.: 9) Hierzu abstrahiert er von der abstrakten Topologie und bricht diese auf eine Grundoperation herunter: „transforming a shape“ (ebd.: 8). Euler transformiert ein reales Ding, eine Brücke, in eine mathematische Beschreibungsform. Er folgt einer, so Fletcher, „topological attitude“ (ebd.), die darin besteht, methodisch kontrolliert Analogien zu entwickeln. Diese Analogien konzentrieren sich auf Ecken, Grenzräume, Grenzlinien, stellen Verbindungen zwischen Disparatem her und verlangen in Einzelfällen gar eine metaphorische Beschreibung, weil sie anders nicht darstellbar sind. (ebd.: 9) All das erinnert nun schon eher an die Literatur und die Kompetenzen der Literaturwissenschaft, solche Knotenpunkte und architektonischen Strukturen auszumachen und in ihrer Bedeutsamkeit zu erfassen.

Fletchers Appell durch das Buch ist, wie er selbst sagt, ein Appell für „perspective transformations“ (ebd.). Die Grundlage, die solche Veränderungen der Blickwinkel erst möglich machen, legt die Phänomenologie. Die Raumontologien Cassirers, Patočkas, und Lewins vollziehen paradigmatisch topologische Denkbewegungen nach.

Wenn Kurt Lewin Räumlichkeit als Bewegungsräumlichkeit fasst und dies mit Hilfe hochabstrakter Vektorisierungen strukturiert, dann führt er Eulers Brückenbeschreibung konsequent weiter. Die Phänomenologie abstrahiert vom Erfahrungsraum und ermittelt dessen Strukturgesetze, die wiederum Wahrnehmungsweisen bestimmen. Das Aufzeigen solcher Strukturgesetze war das Anliegen der Kapitels zur Raumwahrnehmung (2.2), das unter anderem auf Abschattungen im Wahrnehmungsprozess und die Horizontalität (im Sinne Husserls) des *Weiterraumes* zu sprechen kam. Von Interesse waren hier also Momente, die normalerweise bei der Beschreibung der Raumwahrnehmung nicht oder zumindest nicht bewusst vergegenwärtigt werden. Zu diesem Punkt passt auch die Diskussion des *Geheimnisses* im Unterkapitel 2.3 zur Raumsemantisierung.

Die Abwendung vom konkret erleb- und erfahrbaren Raum und die Hinwendung zu einem abstrakten, topologisch strukturierten und poetisch verwandelten Raum eint auch alle drei hier besprochenen Autoren. Die Transformation wird zum Textprinzip. Bei Weiner geschieht das durch die Entwicklung von Selbsttechniken, die eine andere Form der Raumwahrnehmung ermöglichen. Im Handeln entstehen neue Raumqualitäten, etwa durch Bewegungen ins Zentrum oder in die Peripherie oder durch die gestische Erschließung des Raums. Auch bei Linhartová geht es um die Erschließung versteckter Raumqualitäten, allerdings weniger im Sinne einer Transformation durch Handlungen oder Ereignisse als im Sinne einer poetischen Annäherung an eine neue Positionalität, die des Fluchtpunktes, von der aus der Raum erschlossen werden kann. In ihren Erzählungen geht es um die Möglichkeit der Einnahme solcher Positionen, die entweder in einem *a priori* hierarchisch strukturierten Raum immer schon da sind oder erst entdeckt und geschaffen werden müssen. In den vielfachen barocken und mittelalterlichen Referenzen ihrer Erzählungen zeigt sich der Raum dabei als Zeit-Raum, ein Motiv, das sich später bei Hodrová radikalisiert. Die Räumlichkeiten in ihrer Trilogie sind vertikal strukturiert, wofür der analytische Leitbegriff der Überlagerung steht. Erzählerisch geht es um die Entfaltung der räumlich rund um den Wolschaner Friedhof konzentrierten Schichten, deren verborgene Geheimnisse durch magische Praktiken und körperliche Aktionen entdeckt werden können.

Die *perspective transformations* laufen in allen drei Fällen dabei strukturell ähnlich ab. Durch einen Akt sprachlicher und spatialer Verfremdung werden Alltagsräumlichkeiten und bekannte topographische Markierungen wie Städte und Landschaften dekonstruiert. Nachdem der Raum auf diese Weise auf seine ontologischen Elemen-

tarqualitäten zurückgeführt wurde, wird er als topologischer Raum wahrnehmbar und dadurch transformierbar. Die wahrgenommenen Elementarqualitäten betreffen sowohl die spezifischen existentiellen Erfahrungssituationen des immer schon involvierten Subjekts als auch invariante Strukturelemente wie Raumhierarchien oder Größenverhältnisse. Durch einen Akt erzählerischer und praxeologischer Aktivierung treten in einem letzten Schritt dann die im *Weiterraum* immer schon vorhandenen Geheimnisse und Sinnelemente in ihrer Bedeutung zu Tage. Die Gliederung des Theorieteils spiegelt insofern die Erzählbewegung der drei behandelten Autoren wider.

Abschließend sollen über die Raumpoetiken Weiners, Linhartovás und Hodrovás hinaus Kategorien vorgeschlagen werden, mit Hilfe derer die topologischen Transformationen strukturiert und in weiterführenden Fragestellungen und Analysen fruchtbar gemacht werden können. Als erste Kategorie hat sich im Verlauf der Arbeit Subjektivität herauskristallisiert. In vielen Fällen geht die Transformation des Raums vom Subjekt aus, von dessen Handeln, Bewegung und Praktiken. Das Handlungspotential des Subjekts steht dabei immer in Abhängigkeit zum Raum: Lässt sich dieser überhaupt transformieren oder ist dieser als *a priori* gegebene Ordnung zu verstehen? Dabei gibt es sowohl Protagonisten, die Transformationen aktiv herbeiführen als auch solche, die in Untätigkeit und Unbeweglichkeit verharren und die Transformationen des Raums passiv auf sich wirken lassen. Während ein aktiver Protagonist den Raum aktiv zu verändern vermag, kann ein passives Subjekt Raumtransformationen nur bedingt und wenn überhaupt nur auf geistiger Ebene erleben.

Die Erzählform ist eine weitere Kategorie, über die sich Raumtransformation denken lässt. Nicht die Länge der Textsorte ist dabei entscheidend, sondern die Anordnung des Sujets. Eine Transformation lässt sich zum Beispiel im Sujetmuster A B A verstehen, in dem auf einen narrativen Höhepunkt die Rückkehr zum *status quo ante* folgt. Transformation ist hier als temporäre Größe zu verstehen. Im Gegensatz dazu bleibt bei der Sujetanordnung A B die Transformation als neue Raumkondition erhalten. Eine weitere Form der Transformation lässt sich im Sujet A B C (D) ausmachen. Die Transformation ist hier fortlaufende Größe, die den Raum mehrmalig transformiert und dabei zum Abschluss kommen kann oder immer neue Transformationen ermöglicht. Ein solches Muster ließe sich als Spirale abbilden und findet sich beispielsweise im Romanschaffen Hodrovás.

Die Transformation des Raumes ist in den meisten Fällen mit der Transformation der Zeit verschränkt. Transformation erscheint dabei häufig als Übergang von

einer linearen hin zu einer zyklischen Zeitordnung. In der Wiederholung des immer gleichen Augenblicks, die wir bei Weiner verfolgt haben, werden die Abschattungen der Raumwahrnehmung beschreibbar. Eine topologische Transformation beinhaltet auch das Spannungsverhältnis von historischer und ahistorischer Zeit. Im Bereich des Historischen kann dabei die Rückkehr zu vormodernen Zeitformen wie denen der Antike, des Mittelalters oder Barocks im Fokus stehen, im Bereich des Ahistorischen der Übertritt von einer historischen in eine mythologische Zeitschicht.

Die Sprache spielt bei der Transformation auf zweierlei Weise eine Rolle. Zum einen kann sie in der Rückführung auf ihre Materialität den Text selbst zum Raum machen, wodurch der Text als räumliches Gebilde neu strukturiert wird. Zum anderen präfiguriert und vollzieht die Sprache auf semantischer Ebene die Raumtransformation. Das geschieht zum Beispiel durch die Verwendung von abstrakten Raumattributen, zum Beispiel im Adjektiv *weit* bei Linhartová, wodurch der Raum als *Weiteraum* neu beschrieben wird. Ein weiteres Beispiel wären lokale Adverbien wie *hier* und *dort*. Sie spannen einen topologischen Raum auf, der zur Bedingung für andere Beziehungen im Raum wird, zum Beispiel für das Verhältnis zwischen zwei Objekten oder Subjekten sowie zwischen ideellen Größen wie Fremde und Heimat.

Als letzte Kategorie lässt sich die Materialität anführen, die raumtransformierend wirken kann. Konkrete Objekte können zum auslösenden Medium der Raumtransformation werden, wie das etwa bei der Leiter in Weiners *Rovnováha*, beim Spiegel in *Hra doopravdy* oder beim Muff in Hodrovás Trilogie der Fall war. Topologische Texte können die Materialität des Raums allerdings auch transzendieren, was wir etwa in der zentralen Stellung des nur ideell gegebenen Fluchtpunktes bei Linhartová oder im Symbol des Regenbogens in *Dům daleko* gesehen haben. Effekte der Spiegelung, Drehung und Skalierung erschüttern die Raumontologie und eröffnen Sinnschichten außerhalb der Alltagserfahrung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Alighieri, Dante. 2002: *Die Göttliche Komödie*. München: dtv.
- Baudelaire, Charles: *Abendklänge*. In dems. 1999: *Die Blumen des Bösen*. Stuttgart: Parkland, S. 636.
- Daumal, René. 2017: *Der Berg Analog*. Berlin: Zero Sharp.
- Eichendorff, Joseph von: *Abschied vom Walde*. In dems. 1970: *Werke*. Band 1. München: Hanser Verlag
- Grögerová, Bohumila; Hiršal, Josef. 1991: *Die Mühle*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag.
- Hodrová, Daniela. 1994b: *Città dolente. Im Reich der Lüfte. Lebende Bilder*. Zürich: Ammann.
- Hodrová, Daniela. 1992: *Das Wolschaner Reich*. Zürich: Ammann.
- Hodrová, Daniela. 1997: *Ztracené děti*. Praha: Hynek.
- Hodrová, Daniela. 1998: *Theta*. Zürich: Ammann.
- Hodrová, Daniela. 2003: *Komedie*. Praha: Torst.
- Hodrová, Daniela. 2017: *Trýznivé město*. Praha: Malvern.
- Hodrová, Daniela. 2019a: *Ta blízkost*. Praha: Malvern.
- Hodrová, Daniela. 2019b: *Ich sehe die Stadt...* Wuppertal: Arco.
- Hodrová, Daniela. 1990: *Město vidím...* Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Hodrová, Daniela. 1994c: *Pernův den*. Praha: Hynek.
- Jirásek, Alois: *Blaničtí rytíři*. In dems. 1953: *Staré pověsti české*. Praha: Státné pedagogické nakladatelství. S. 225–229.
- Komenský, Jan Amos. 1940: *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Jindřich Bačkovský.
- Kundera, Milan: *Das befreiende Exil, wie Věra Linhartová es sieht*. In dems. 2011: *Eine Begegnung*. München: Carl Hanser. S. 121–123.
- Larbaud, Valery: *A. O. Barnabooth*. In dems. 1951: *Œuvres complètes de Valery Larbaud*. Paris: Gallimard.
- Larbaud, Valery. 1986: *Sämtliche Werke des A. O. Barnabooth*. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein.
- Linhartová, Věra (Hg.) 2018: *Ariwara No Narihira. Lost in Translation*. Praha: Triáda.
- Linhartová, Věra. 2002: *Les Cascades. Kaskády*. Praha: Trigon.
- Linhartová, Věra. 1993a: *Chiméra, neboli průřez cibulí*. Praha: Trigon.

- Linhartová, Věra. 1970a: *Chimäre oder der Querschnitt durch die Zwiebel*. Berlin: Literarisches Colloquium Berlin.
- Linhartová, Věra. 1968: *Dům daleko*. Praha: Mlada Fronta.
- Linhartová, Věra. 1965: *Geschichten ohne Zusammenhang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Linhartová, Věra. 1970b: *Haus weit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Linhartová, Věra. 2014: *Ianus tři tváří*. Praha: Akropolis.
- Linhartová, Věra: *Intervalles*. In Linhartová, Věra. 1996: *Mes oubliettes*. Paris: Deyrolle Éditeur. S. 53–69.
- Linhartová, Věra. 1989: *Kaskaden*. Berlin: Friedenauer Presse.
- Linhartová, Věra. 1971: *Mehrstimmige Zerstreungen*. München: dtv.
- Linhartová, Věra. 1996: *Mes oubliettes*. Paris: Deyrolle Éditeur.
- Linhartová, Věra. 1993b: *Meziprůzkum neblíž uplynulého. Přestořec*. Praha: Mladá fronta.
- Linhartová, Věra. 2015: *Portraits carnivores. Masožravé portréty*. Praha: Akropolis.
- Linhartová, Věra. 1964: *Prostor k rozlišení*. Praha: Mladá Fronta.
- Linhartová, Věra. 1992: *Twor*. Praha: Inverze.
- Linhartová, Věra: *Twor*. In Podewils, Clemens Graf; Piontek, Heinz (Hg.) 1973: *Ensemble. Lyrik. Prosa. Essay. Internationales Jahrbuch für Literatur*. Band 4. München: Langen Müller. S. 38–45.
- Linhartová, Věra. 1986: *Zehrbilder*. Zürich: Edition Howeg.
- Linhartová, Věra: *Zwischenzeiten*. In *Sprache im technischen Zeitalter*, 105–112 (1988b), S. 122–129.
- Nerval, Gérard de. 2008: *Die Chimären und andere Gedichte*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Ovid. 2016: *Metamorphosen*. Berlin: Hofenberg.
- Weiner, Richard. 1991: *Der Bader*. Berlin: Friedenauer Presse.
- Weiner, Richard. 1992: *Der gleichgültige Zuschauer*. Leipzig: Reclam.
- Weiner, Richard. 1998: *Lazebník. Hra doopravdy*. Spisy 3. Praha: Torst.
- Weiner, Richard. 1996: *Netečný divák a jiné prózy*. Spisy 1. Praha: Torst.
- Weiner, Richard. 1987: *Spiel im Ernst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weiner, Richard. 2002: *O umění a lidech: z novinářské činnosti*. Spisy 4. Praha: Torst.

Sekundärliteratur

- Abdelmalik, Anastasia: Modernist observer figure in Russian émigré literature. Gaito Gazdanov's *Nochnye dorogi* (Night Roads) and the new „flaneur“. In Adamczak, Katarzyna; Günther, Clemens; Hartmann, Ina; Sdanewitsch, Ina (Hg.) 2019: *Zwischenzeiten, Zwischenräume, Zwischenspiele. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft 2017 in Hamburg*. Berlin/Bern: Peter Lang. S. 221–232.
- Adorno, Theodor W.: *Asyl für Obdachlose*. In dems. 1980: *Gesammelte Schriften 4, Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 42–43.
- Ajvaz, Michal; Havel, Ivan M.; Mitášová, Monika (Hg.) 2004: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír.
- Anz, Thomas. 2010: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Arnheim, Rudolf. 2000: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin: De Gruyter.
- Assmann, Jan: *Der Ka als Double*. In Stoichita, Victor I. (Hg.): *Das Double*. Wiesbaden: Harrassowitz. S. 59–78.
- Bachelard, Gaston. 1960: *Die Poetik des Raumes*. München: Carl Hanser.
- Bachmann-Medick, Doris. 2006: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Balastik, Miroslav: „*Vyčerpala jsem možnosti teoreticky vypovídat o světě...*“. *Rozhovor s Danielou Hodrovou*. In Host, 16:9 (2000), S. 4–9.
- Baran-Szoltys, Magdalena, Glosowicz, Monika; Konarzewska, Aleksandra (Hg.) 2018: *Imagined geographies. Central European spatial narratives between 1984 and 2014*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Barthes, Roland: *Folies-Bergère*. In *Esprit*, Februar 1953, S. 272–280. [<https://esprit.presse.fr/article/barthes-roland/folies-bergere-18274>]
- Becker, Konrad: *Zwang und Verführung in der Kontrollgesellschaft. Selbstvermessung und Wunscherfüllung im digitalen Datenraum*. In *Medienimpulse*, 52:4 (2014), S. 1–14.
- Behring, Eva, Brandt, Juliane, Dózsai, Mónika, Kliems, Alfrun, Richter, Ludwig, Trepte, Hans-Christian (Hg.) 2004: *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Benjamin, Walter. 1978: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Behschnitt, Wolfgang: *Liminale und andere Räume. Grenzräume bei M. A. Goldschmidt und Annette von Droste-Hülshoff*. In Geisenhanslüke, Achim; Mein, Georg (Hg.) 2015: *Grenzräume der Schrift*. Bielefeld: Transcript. S. 77–94
- Berger, Peter; Luckmann, Thomas. 1980. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer 1980.
- Bermes, Christian. 2020: *Maurice Merleau-Ponty. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Bílek, Petr; Dimter, Tomáš (Hg.) 2007: *Krajina bez vlastnosti: Literatura a Střední Evropa / Landschaft ohne Eigenschaften: Literatur und Mitteleuropa*. Festschrift für Peter Demetz zum 85. Geburtstag. Praha: Gutenberg.
- Blecha, Ivan. 2003: *Edmund Husserl a česká filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc.
- Blecha, Ivan: *Leiblichkeit und Geschichte bei Patočka und Landgrebe*. In dems. 2017: *Asthetische Welt: Studien zur Phänomenologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 120–138.
- Blomberg, Johan: *Interpreting the Concept of Sedimentation in Husserl's Origin of Geometry*. In Public Journal of Semiotics, 9:1 (2019), S. 78–94.
- Blumenberg, Hans. 1987. *Die Sorge geht über den Fluß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bobravkov-Timoškin, Alexander: *Proměny pražského textu v české literatuře 20. století*. In Fedrová, Stanislava (Hg.) 2006: *Otázky českého kánonu*. Praha: Ústav pro českou literaturu. S. 549–561.
- Böhme, Gernot. 2014: *Atmosphäre - Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Boettger, Till. 2014: *Schwellenräume. Übergänge in der Architektur. Analyse und Entwurfswerkzeuge*. Basel: Birkhäuser.
- Bollina Monies de Oca, Kristina: *Der Spalt für das Unvorhergesehene. Ein Gespräch mit der tschechischen Schriftstellerin Věra Linhartová*. In Die Zeit, 48 (27.11.1970) [<https://www.zeit.de/1970/48/der-spalt-fuer-das-unvorhergesehene/komplettansicht>]
- Bollnow, Otto Friedrich. 1997: *Mensch und Raum*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Bondanella, Peter. 2002: *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Borso, Vittoria: *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*. In Günzel, Stephan (Hg.) 2015: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript. S. 279–296.
- Bjornerud, Marcia. 2020: *Zeitbewusstheit. Geologisches Denken und wie es helfen könnte, die Welt zu retten*. Berlin: Matthes und Seitz.
- Boss, Medard: *Zollikoner Seminare*. In Neske, Günther (Hg.) 1977: *Erinnerung an Martin Heidegger*. Pfullingen: Günther Neske.

- Bürger, Peter. 1974: *Theorien der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Busche, Hubertus: *Übernatürlichkeit und Fensterlosigkeit der Monaden*. In dems. (Hg.) 2009. *Gottfried Wilhelm Leibniz. Monadologie (= Klassiker auslegen)*. Band 34. Berlin: Akademie Verlag. S. 49–80.
- Buytendijk, Frederik J. J. 1933: *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb*. Berlin: Wolff.
- Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.) 2015: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp. S. 485–500.
- Cassirer, Ernst. 2002a: *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 2. Hamburg: Felix Meiner.
- Cassirer, Ernst. 2002b: *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 3. Hamburg: Felix Meiner.
- Chalupecký, Jindřich. 2013: *Expresionisté: Richard Weiner. Jakub Deml. Ladislav Klíma. Podivný Hašek*. Praha: Torst.
- Chalupecký, Jindřich. 1965: *Nesrozumitelný Weiner*. Praha: Edice Petlice.
- Chavát, Filip. 2006: *Richard Weiner oder Die Kunst zu scheitern. Interpretationen zum Erzählwerk mit einer vergleichenden Studie zu Franz Kafka*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem.
- Cherl't, Jens: „Étot gorod stranen, étot gorod neprost“. *O literaturnoj istorii „goroda N“*. In Velmezova, Ekaterina (Hg.) 2013: *Contributions suisses au XVe congrès mondial des slavistes à Minsk. Août 2013*. Bern: Peter Lang. S. 81–100.
- Chitnis, Rajendra Anand: *Writing as being. Jiří Kratochvíl, Zuzana Brabcová, Daniela Hodrová, Michal Ajvaz, Jáchym Topol*. In dems. 2005: *Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe: The Russian, Czech and Slovak Fiction of the Changes 1988–98*. London/New York: Routledge. S. 80–114.
- Chvatík, Květoslav: *Intertextualität im Werk Věra Linhartová*. In Setschkareff, Vsevolod (Hg.) 1988: *Ars Philologica Slavica. Festschrift für Heinrich Kunstmann*. München: Otto Sagner. S. 56–63.
- Chvatík, Květoslav. 1992: *Die Prager Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chvatík, Květoslav: *Vorwort des Herausgebers*. In Mukařovský, Jan. 1989: *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7–58.
- Claesges Ulrich. 1964: *Edmund Husserls Theorie der Raumkonstitution*. Den Haag: Martijnus Nijhoof.
- Clair, Jean (Hg.) 2005: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Katalog der Ausstellung in Paris und Berlin 2005/2006. Hatje Cantz: Ostfildern-Ruit.

- Conrad, Klaus. 1979: *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltsanalyse des Wahns*. University of Virginia.
- Čapek, Karel: *Chudák Richard (1937)*. Als Nachdruck in Málek, Petr. 2017: *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury: Edice Antologie. S. 150–151.
- Češka, Jakub: *Hyperbola antropomorfního přepisu krajiny (Věra Linhartová – Co nejvíce šedé)*. In *Bohemica Olomucensia*, 3 (2011), S. 48–61.
- Češka, Jakub: *Krajiny, kde se za úsvitu stmívá. K raným prózám Věry Linhartové*. In *Česká Literatura*, 2:58 (2010), S. 198–217.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: *1440 – Das Glatte und das Gekerbte (1980)*. In Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.) 2015: *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 434–443.
- Deleuze, Gilles. 1993: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques. 1983: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1987: *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie: ein Kommentar zur Beilage III der „Krisis“*. München: Fink.
- Derrida, Jacques: *Ketzertum, Geheimnis und Verantwortung*. In Patočka, Jan. 2010: *Ketzerische Essays zur Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 181–211.
- Derrida, Jacques. 1992: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien: Passagen.
- Deutschmann, Peter: *Sozialismus und Schizophrenie*. In *Wiener Slawistischer Almanach*, 58 (2007), S. 141–202.
- Doležel, Lubomir. 1998: *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Johns Hopkins University Press.
- Doležel, Lubomir: *Logický nemožný svět: Daniela Hodrová, Podobojí*. In *dems. 2014: Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum. S. 95–106.
- Doležel, Lubomír: *Radikální sémantika: Richard Weiner a Franz Kafka*. In *dems. 2008: Studie z české literatury a poetiky*. Prag: Torst. S. 70–76.
- Donat, Sebastian; Fritz, Martin; Raič, Monika; Sexl, Martin (Hg.) 2018: *Interferenzen – Dimensionen und Phänomene der Überlagerung in Literatur und Theorie*. Innsbruck: Innsbruck Univ. Press.
- Dózsai, Mónika; Kliems, Alfrun; Polakova, Darina (Hg.) 2014: *Unter der Stadt. Subversive Ästhetiken in Ostmitteleuropa*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hg.) 2009: *Spatial turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript.

- Dubský, Ivan: *Domov a bezdomovost*. In Bednár, Ján (Hg.) 1966: *Človek, kto si?* Bratislava.
- Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.) 2015: *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.) 2015: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.
- Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann; Lüdeke, Roger (Hg.) 2004: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ebke, Thomas. 2012: *Lebendiges Wissen des Lebens. Zur Verschränkung von Plessners Philosophischer Anthropologie und Canguilhelms Historischer Epistemologie*. Berlin: Akademie Verlag.
- Escher, Georg: *Labile Moderne. Verunsicherungen des Urbanen in deutschsprachigen und tschechischen Prag-Texten*. In Weinberg, Manfred; Wutsdorf, Irina; Zbytovský, Štěpán (Hg.) 2018: *Prager Moderne(n): Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: Transcript. S. 53–66.
- Eshelman, Raoul: *Die Anfänge der Postmoderne in der tschechischen Literatur (Hrabal und Linhartová)*. In *Die Welt der Slaven*, 1:45 (2000), S. 153–176.
- Fabian, Jeanette: ‚*Gedichte der Stille*‘. *Experimentelle Bildpoesie in der tschechischen Moderne*. In Hultsch, Anne; Schenk, Klaus; Stasková, Alice (Hg.) 2016: *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum*. Göttingen: V&R unipress. S. 91–116.
- Fellmann, Ferdinand. 2015: *Phänomenologie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Flammarion, Camille. 1988: *L'atmosphère. Météorologie populaire*. Paris: Hachette Livre
- Foucault, Michel: *Von anderen Räumen (1967)*. In Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.) 2015: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp. S. 317–329.
- Ford, P. R. J. 1997: *Der Orientteppich und seine Muster. Die Bestimmung orientalischer Knüpfteppiche anhand ihrer Muster, Symbole und Qualitätsmerkmale*. Augsburg: Bechtermünz.
- Frank, Michael C.: *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin*. In Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.) 2009: *Raum und Bewegung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript. S. 53–80.
- Frischmuth, Agatha. 2021: *Nichtstun als politische Praxis. Literarische Reflexionen von Untätigkeit in der Moderne*. Bielefeld: Transcript.

- Fritz, Susanne. 2005: *Die Entstehung des Prager Textes. Prager deutschsprachige Literatur von 1895 bis 1934*. Dresden: Thelem.
- Fürnkäs, Josef. 1988: *Surrealismus als Erkenntnis: Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler.
- Galmiche, Xavier: *Hledání původního ‚objektu‘ v ‚mezerovitých‘ textech Věry Linhartové (Ubývání hlásky ‚m‘, Twor)*. In Literární archiv, 35:36 (2003/2004), S. 219–227.
- Gamper, Michael; Hühn, Helmut (Hg.) 2014: *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn.
- Gaži, Martin: *Kinematografočima Richarda Weinera*. In *Illuminace*, 11:3 (1999), S. 61–72.
- Gilk, Erik: *Topos Weinerova maloměsta*. In Bauer, Michal (Hg.) 2006: *Hledání expresionistických Poetik*. Budweis: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. S. 211–219.
- Glanc, Tomáš. 2017: *Autoren im Ausnahmezustand: Die tschechische und russische Parallelkultur*. Berlin: LIT.
- Glanc, Tomáš: *Stanovit vlastní pravidla hry. (Věra Linhartová: Soustředné kruhy)*. In A2 kulturní čtrnáctideník/ literární zápisník, 5 (2011), S. 7.
- Goldschweer, Ulrike. 2000: *Zimmer, Wohnung, Haus oder die Gefängnismauern des Ich: Raummotive bei Věra Linhartová*. In Doris Boden, Constanze Derham, Tomasz Derlatka, Bernd Karwen (Hg.) 2004: [jfsl.doc] bildschirmtexte_2 zur 6. tagung des jungen forums slavistische literaturwissenschaft in leipzig, maerz 2004 [<http://www.jfsl.de/publikationen/2005/Goldschweer.htm>]
- Guldin, Rainer. 2014: *Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*. Bielefeld: Transcript.
- Günzel, Stephan: *Hodologie*. In *dems.* (Hg.) 2012: *Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt: Wbg. S. 176.
- Günzel, Stefan: *Kurt Lewin und die Topologie des Sozialraums*. In Kessel, Fabian; Reutlinger, Christian (Hg.) 2008: *Schlüsselwerke der Sozialraumforschung. Traditionslinien in Text und Kontexten*. Berlin: Springer. S. 94–114.
- Günzel, Stephan. 2018: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Günzel, Stephan (Hg.) 2009: *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Günzel, Stephan: *Spatial turn - topographical turn - topological turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen*. In Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hg.) 2009: *Spatial turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript. S. 219–237.
- Günzel, Stephan (Hg.) 2013: *Texte zur Theorie des Raums*. Stuttgart: Reclam.

- Günzel, Stephan (Hg.) 2007: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript.
- Grof, Stanislav; Prokupek, Josef; Stuchlik, Jaroslav: *Czechoslovak Psychiatry*. In Kiev, Ari (Hg.) 1968: *Psychiatry in the Communist World*. New York: Science House. S. 122–142.
- Gruß, Melanie. 2017: *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.) 2009: *Raum und Bewegung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript.
- Haman, Aleš: *Autorka s darem přemýšlivosti*. In *Vyvolávání točitých vět. Daniele Hodrové k 5. červenci 2016*. Praha: Ústav pro českou literaturu. 2016. S. 15–18.
- Haman, Aleš: *Fikce a imaginace v próze 90. let*. In *Tvar*, 17 (2001), S. 6–7.
- Harkins, William E.: *War in the stories of Richard Weiner*. In *Kosmas. Journal of Czechoslovak and Central European Studies*, 1:1 (1982), S. 61–72.
- Harrasser, Karin: *Spiel*. In Trebeß, Achim (Hg.) 2006: *Metzler Lexikon Ästhetik Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart: Metzler. S. 355–357.
- Harrasser, Karin: *Synthese als Vermittlung. Innere Berührung und exzentrische Empfindung*. In Gramelsberger, Gabriele; Bexte, Peter; Kogge, Werner (Hg.) 2013: *Synthesis. Zur Konjunktur eines philosophischen Begriffs in Wissenschaft und Technik*. Bielefeld: Transcript. S. 93–105.
- Hartmann, Ina: *Das bewegte Bauwerk. Zur Funktion des Tunnels in den Werken Richard Weiners, Věra Linhartová und Daniela Hodrová*. In Frischmuth, Agatha; Hoy, Therese; Färber, Christina (Hg.). 2018: *Erinnerungsraum Osteuropa*. Bern/Berlin: Peter Lang. S. 125–137.
- Havelka, Miloš: *Nietzsche und die tschechoslowakische Kultur 1933–1939*. In Schmidt-Grépály, Rüdiger; Dietzsch, Steffen (Hg.) 2001: *Nietzsche im Exil: Übergänge in gegenwärtiges Denken*. Weimar: Böhlau. S. 128–137.
- Havlaček, Petr: *Europe. A Land of Many Names. An Essay on Czech Context of Europe*. In Árnason, Johann; Hlaváček, Petr; Troebst, Stefan (Hg.) 2015: *Mitteleuropa? Zwischen Realität, Chimäre und Konzept*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. S. 26–38.
- Havlíček, Zbyněk. 2003: *Skutečnost snu*. Praha: Torst.
- Heidegger, Martin. 1983: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 284–293.

- Hennig, Beate; Bachofer, Wolfgang; Hepfer, Christa. 2011: *Kleines mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Berlin: De Gruyter.
- Hitzer, Bettina. 2020: *Krebs fühlen. Eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett Cotta.
- Hochmann, Björn. 2014: *Die Repräsentation des Anderen: Fremdheitserfahrungen und interkulturelle Beziehungen in der Modernen Literatur*. Hamburg: Disserta.
- Hodrová, Daniela. 2006: *Citlivé město*. Praha: Akropolis.
- Hodrová, Daniela. 2011: *Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti*. Praha: Malvern.
- Hodrová, Daniela (Hg.) 2015: *Co se vyjevuje: Eseje o Adrianě Šimotové*. Praha: Malvern.
- Hodrová, Daniela: *Idylický a ideální prostor v české próze 19. století*. In *Opus musicum*, 21:2 (1989), S. 49–52.
- Hodrová, Daniela. 1994a: *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP.
- Hodrová, Daniela: *Praha jako subjekt (Příspěvek k poetice města v českém románu)*. In *Česká literatura*, 36:4 (1988), S. 315–327.
- Hodrová, Daniela: *Slovo „podoboji“ má v románu...* In *Kmen*, 9 (1990), S. 8
- Hodrová, Daniela: *Stanu se sebou, stanu-li se řečí. Nad texty Věry Linhartové*. In *Kritický sborník*, 1 (1991), S. 34–40.
- Hodrová, Daniela: *Text města jako síť a pole*. In *Česká literatura*, 52:4 (2004), S. 540–544.
- Hodrová, Daniela: *Tělo a duše míst*. In *Nové knihy*, 38:24 (1998), S. 8.
- Hodrová, Daniela: *Věra Linhartová: Meziprůzkum nejbližší uplynulého/1964/*. S. 1–12, 2. [<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/strojopisne/ZP60/23.pdf>]
- Hoffmannová, Jana: *Promluvy a diskursy v textech Daniely Hodrové*. In *Vyvolávání točitých vět. Daniele Hodrové k 5. červenci 2016*. Praha: Ústav pro českou literaturu. 2016. S. 21–33.
- Holländer, Hans: *Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode*. In *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 32 (1970), S. 193–234.
- Hrdlička, Josef. 2008: *Obrazy světa v české literaturě. Studie o způsobech celku. Komenský, Mácha, Šlejhar, Weiner*. Praha: Malvern.
- Hrdlička, Josef: *Richard Weiner*. In *Souvislosti*, 11:3–4 (2000), S. 121–141.
- Hrdlička, Josef: *Ve smutku vysokých cest*. In *Souvislosti*, 19:2 (2008), S. 228–230.
- Huizinga, Johan. 1949: *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*. Basel: Akademische Verlagsanstalt Pantheon.
- Husserl, Edmund: *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem*. In *Revue Internationale de Philosophie*, 1:2 (1939), S. 203–225.

- Husserl, Edmund. 2008: *Die Lebenswelt. Auslegung ihrer vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916–1937)*. Dordrecht: Springer.
- Husserl, Edmund. 1921: *Logische Untersuchungen*. Band 1. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Husserl, Edmund. 1991. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Hamburg: Felix Meiner.
- Ibler, Reinhard: *Der einsame Avantgardist. Zur Deutung von Richard Weiners Poetik „Lazebník“ (Der Bader)*. In Wiener Slawistischer Almanach, 35 (1995), S. 245–270.
- Ibler, Reinhard: *Die entlarvte Kausalität: Zu einem Erzählmotiv bei Karel Čapek („Šlěpěj“) und Richard Weiner („Prázdná židle“)*. In Zeitschrift für Slavische Philologie, 55:2 (1995/96), S. 323–342.
- Iser, Wolfgang. 1976: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Jahn, Bernhard; Scheitler, Irmgard: *Allegorisches Theater in der Frühen Neuzeit – Einleitung*. In Morgen-Glantz, 29 (2019), S. 9–20.
- Jähn, Karl-Heinz: *Nachwort*. In dems. (Hg.) 1988: *Das Prager Kaffee-Haus*. S. 314–324.
- Jagow, Kurt. 1922: *Daten des Weltkriegs - Vorgeschichte und Verlauf bis Ende 1921*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- Jančí, Drahomír: *‘Pít či nepít – to jest, oč tu běží. ‘Střety příznivců a odpůrců abstinence v meziválečném Československu*. In Historická sociologie, 1 (2014), S. 47–69.
- Jandl, Ingeborg. 2019: *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild*. Berlin/Bern: Peter Lang.
- Janka, Kathrin: *Prag zwischen Gründungsmythos und Abgesang. Positionen (trans-)kultureller (Selbst-)Verortung im Moment der tschechoslowakischen Staatsgründung 1918. Überlegungen zu Richard Weiners Třásničky dějinných dnů*. In Weinberg, Manfred; Wutsdorf, Irina; Zbytovský, Štěpán (Hg.) 2018: *Prager Moderne(n): Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: Transcript. S. 165–198.
- Janoušek, Pavel. 2008: *Dějiny české literatury 1945–1989*. I. díl. Praha: Academia.
- Jedičková, Alice. 2010: *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizualni paralely*. Praha: Academia.
- Jelínek, Milan: *Existuje obecný styl ženský a mužský?* In Moldanová, Dobrava (Hg.) 1996: *Žena - Jazyk - Literatura*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně. S. 297–302.
- Jenson, Deborah: *Surrealism/ Avant-Garde Novel*. In Logan, Peter (Hg.) 2011: *The Encyclopedia of the Novel*. Malden: Wiley. S. 809–810.

- Jirsa, Tomáš. 2016: *Tváří v tvář beztvarosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host.
- Jorasckky, Peter. 1983: *Das Körperschema und das Körper-Selbst als Regulationsprinzip der Organismus-Umwelt-Interaktion*. München: Minerva.
- Jungmannová, Lenka: *Převod řeči do nemluvení a translace ticha do slov aneb Dramatická tvorba Věry Linhartové*. In *Česká literatura*, 2 (2010), S. 231–238.
- Kandinsky, Wassily. 1912: *Über das Geistige in der Kunst*. München: R. Piper & Co.
- Kanda, Roman: *Objevování Richarda Weinera*. In *Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica – Moravica*, 6 (2008), S. 77–86.
- Karfik, Vladimír: *Dům slov*. In *Literární noviny*, 9:49 (1998), S. 1.
- Kazalarska, Zornitza. 2018: *Landschaften der Wiederholung. Tschechische und slowakische Lyrik der „Latenzzeit“ 1955–1965*. Berlin: Peter Lang.
- Karfik, Filip. 2008: *Unendlichwerden durch die Endlichkeit: eine Lektüre der Philosophie Jan Patočkas*. Würzburg: Könighausen&Neumann.
- Kirschbaum, Heinrich. 2016: *Ekphrasen einer Elegie. Sergei Gandlewskis Poetik der Stagnation*. In Korte, Hermann; Stahl, Henrieke (Hg.) 2016: *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*. Leipzig: Biblion. S. 307–325.
- Kliems, Alfrun: *The Golden City and the Golden Shot. Images from Prague after the Velvet Revolution*. In ders.; Dmitrieva, Marina (Hg.) 2010: *The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*. Berlin: Jovis. S. 104–117.
- Kliems, Alfrun: *‘Offizielle’ Literatur, Exil, Samizdat - und der Underground. Die Spaltung der Kultur und das Prinzip der multiplen Schizophrenie*. In Schwarz, Wolfgang; Ohme, Andreas, Jirousek, Jan (Hg.) 2017: *Zugänge zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Bohemistik*. Bd. 2. Hildesheim: Olms. S. 127–157.
- Kliems, Alfrun: *Prag im Wandel der Medien. Lyrische, akustische und »optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt«*. In ders.; Bartezky, Arnold; Dmitrieva, Marina (Hg.) 2009: *Imaginationen des Urbanen. Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt in Mittel- und Osteuropa*. Berlin: Lukas Verlag. S. 157–180.
- Kliems, Alfrun. 2015: *Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa*. Bielefeld: Transcript.
- König, Oliver: *Haut*. In Wulf, Christoph (Hg.) 1997: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim/Basel: Beltz. S. 436–445

- Komenda, Petr: *Kosmos, svět, hranice. Možnosti interpretace literárního tvaru ze semiotického či fenomenologického přístupu*. In *Bohemica Olomucensia*, 3 (2011), S. 7–17.
- Komenda, Petr, Malinová, Lenka; Změlík, Richard (Hg.) 2012: *Misto prostor Krajina v literatuře a kultuře*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Kosatík, Pavel. 2006: *„Ústně více“. Šestatřicátníci. Román faktu*. Brno: Host.
- Kosková, Helena: *Fenomén rozostřené hranice v současné české próze (Körner, Sidon, Macura, Hodrová)*. In *Česká literatura na konci tisíciletí II*. Praha: Ústav pro českou literatur AV ČR. 2001. S. 765–775.
- Kosková, Helena: *Metamorfózy prostoru*. In *Prostor v jazyce a v literatuře: sborník z mezinárodní konference*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. 2007. S. 236–239.
- Kosková, Helena: *Trilogie Daniely Hodrové: Théta*. In *Tvar*, 10:12 (10.6.1999), S. 12–13.
- Košnarová, Veronika: *Eros, Morfeos, Thanatos: Maurice Blanchot, Věra Linhartová a jiní blízcí-vzdálení*. In *Svět literatury*, 26:54 (2016), S. 90–106.
- Košnarová, Veronika: *Jinde. Francouzská tvorba Věry Linhartové*. In *Česká literatura*, 57:5 (2009), S. 623–650.
- Košnarová, Veronika: *Prostor básně (triptychy Dům daleko a Ianus tři tváří)*. In *Česká literatura*, 2 (2010), S. 218–230.
- Košnarová, Veronika: *„Protože mám jenom svůj hlas ...“ (Rozhlasové hry Věry Linhartové)*. In *Symposiana Bohemica Olomucensia*, 2010, S. 218–226.
- Košnarová, Veronika. 2008: *Sestup ve spirále. (Texty Věry Linhartové)*. Budweis: Jihočeská univerzita, Filozofická fakulta.
- Košnarová, Veronika: *„U vody stopen v klínu klín“*. *Máchovské parafráze v textech Věry Linhartové*. In Haman, Aleš; Kopáč, Radim (Hg) 2010: *Mácha redivivus (1810–2010)*. Praha: Academia. S. 261–278.
- Košnarová, Veronika. 2019: *Variace na hlásku m. Úvahy nad texty Věry Linhartové*. Praha: Torst.
- Kožmín, Zdeněk: *Paradox rmutného světa (Kafka – Weiner – Linhartová)*. In *Plamen*, 10:3 (1968), S. 85–88.
- Kožmín, Zdeněk: *Proměny české prózy*. In *dems*. 1995: *Studie a kritiky*. Praha: Torst.
- Krajewski, Markus: *Die Dämonen. Über Gehilfen in den Wissenschaften*. In Lorenz, Engell (Hg.) 2008: *Agenten und Agenturen*. *Archiv für Mediengeschichte*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität. S. 39–51.

- Kratochvíl, Jiří. 2013: *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví. [https://is.muni.cz/th/28647/ff_d/disertace_kratochvil_final.pdf]
- Kreiner, Josef (Hg.) 2018: *Geschichte Japans*. Ditzingen: Reclam.
- Kristensen, Stefan: *Körperschema und leibliche Subjektivität*. In Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus. 2018: *Leiblichkeit. Begriff, Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr Siebeck. S. 23–36.
- Krüger, Manfred: *Die Chimären. Kommentar*. In Nerval, Gérard de. 2008: *Die Chimären und andere Gedichte. Französisch/Deutsch*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben. S. 111–179.
- Krüger, Manfred: *Gérard de Nerval und die Idee der Wiederverkörperung*. In *Der Europäer*, 12: 7 (2008), S. 5–11.
- Křivancová, Michaela: *Textové subjekty v prózách Věry Linhartové*. In *Svět literatury*, 22:45 (2012), S. 208–217.
- Lachmann, Renate. 1990: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Landgrebe, Ludwig: *Einleitung*. In Patočka, Jan. 1990: *Die natürliche Welt als philosophisches Problem. Phänomenologische Schriften I*. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 9–21.
- Lange, Kerstin. 2016: *Tango in Paris und Berlin: eine transnationale Geschichte der Metropolenkultur um 1900*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.
- Langerová, Marie; Vojvodík, Josef. 2014: *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo.
- Langerová, Marie: *Věci a posvátné (Richard Weiner)*. In ders. 1998: *Fragmenty a pohybu. Eseje o české poezii*. Praha: Karolinum. S. 9–35.
- Langerová, Marie. 2000: *Weiner*. Brno: Host.
- Langerová, Marie: *Vizuální aspekty básnického díla*. In Červenka, Miroslav; Jankovič, Milan; Kubínová, Marie; Langerová, Marie (Hg.) 2002: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha: Torst. S. 377–473.
- Langerová, Marie: *Za zdí (Věra Linhartová)*. In ders. 1998: *Fragmenty pohybu. Esej o české poezii*. Praha: Karolinum. S. 73–87.
- Lauer, Reinhard: *Das »russische Paris«*. In dems. (Hg.) 2000: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck. S. 559–576.
- Lethen, Helmut: „Knall an sich“. *Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas*. In Mülder-Bach, Inka (Hg.) 2000: *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*. Wien: WUV. S. 192–210.

- Leonhard, Jörn. 2018: *Der überforderte Frieden. Versailles und die Welt 1918–1923*. München: C. H. Beck.
- Lewin, Kurt: *Kriegslandschaft (1917)*. In Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.) 2015: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp. S. 129–139
- Lewin, Kurt: *Der Richtungs-begriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum*. In *Psychologische Forschung*, 19 (1934), S. 249–299.
- Linhartová, Věra: *Kazari. Decoration and Display in Japan, 15th-19th Centuries*. In *Arts asiatiques*, 58 (2003), S. 196–197.
- Linhartová, Věra: *Richard Weiner: Hra doopravdy. Doslov*. In Linhartová, Věra. 2010: *Soustředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*. Praha: Torst. S. 69–113.
- Linhartová, Věra: *Dōgen ou la présence au monde*. In Dōgen. 1999: *La présence au monde*. Paris: Promeneur. S. 9–24.
- Linhartová, Věra; Šmejkal, František: *Imaginativní malířství [O umění české avant-gardy]*. In *Tvař*, 8 (1964), S. 23–26.
- Linhartová, Věra: *Místo Romana Jakobsona v literárním a výtvarném životě Československa [1970]*. In Linhartová, Věra. 2010: *Soustředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*. Prag: Torst. S. 233–252.
- Linhartová, Věra. 2010: *Soustředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*. Prag: Torst.
- Linhartová, Věra: *Eine Sprache in der Mehrzahl*. In *Sprache im technischen Zeitalter*, 105–112 (1988a), S. 159–164.
- Lohr, Winfried: *Kurt Lewins Feldtheorie in den Sozialwissenschaften*. In *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*, 49 (1963), S. 97–108.
- Lotman, Jurij. 1972: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Lück, Helmut E.: *Topologie in der Psychologie: die Feldtheorie von Kurt Lewin*. In Günzel, Stephan (Hg.) 2007: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript. S. 251–263.
- Luhmann, Niklas: *Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und Strukturen gesellschaftlicher Systeme*. In *dems.* 2005: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 128–166.
- Macura, Vladimír: *Román Prahy*. In *Tvar*, 32 (1991), S. 7.
- Macura, Vladimír. 1983: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha: Československý spisovatel.
- Málek, Petr: *Alegorie marnosti. K dílu Richarda Weinera*. In *Slovo a Smysl*, 1:2 (2004), S. 33–69. [<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/99>]

- Marszalek, Magdalena; Sasse, Sylvia (Hg.) 2010: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kadmos.
- Martinek, Libor. 2009: *Dům v české a polské literatuře. Sborník mezinárodní vědecké konference*. Opava: Slezská univerzita v Opavě.
- Mascher, Ulrike. 2021: *Stadttexte und Selbstbilder der Prager Moderne(n): Literarische Identitätsdiskurse im urbanen Raum*. Bielefeld: Transcript.
- Matonoha, Jan: *Disperze subjektů, samomluva, limity a ticho jazyka. Věra Linhartová*. In dems. 2009: *Psaní vně logocentrismu (Diskurz, gender, text)*. Praha: Academia. S. 197–221.
- Matonoha, Jan: *Palimpsest, polyfonie a decentralizace textu. Daniela Hodrová*. In dems. 2009: *Psaní vně logocentrismu (Diskurz, gender, text)*. Praha: Academia. S. 217–234.
- Maurer, Isabel: *Queipo La vida es silbar zwischen Surrealisten und real maravilloso*. In Felten, Uta; Roloff, Volker (Hg.) 2004: *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: Transcript. S. 295–316.
- McLuhan, Marshall. 1964: *Die magischen Kanäle – Understanding Media*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst.
- McQueen, Allison. 2003: *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam Univ. Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1966: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter.
- Medek, Mikuláš. 1995: *Texty*. Praha: Torst.
- Merta, Dan; Čapková, Helena; Pučervová, Klára. 2021: *1920–2020 Praha – Tokio. Vlvy, Paralely, Tušení Společného*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera.
- Mertens, Karl: *Phänomenologie des Raumes und der Bewegung*. In von Wehrle, Maren; Luft, Sebastian 2017: *Husserl-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, S. 216–222.
- Milotová, Nina: *Krajina jako národní symbol. Říp – Blaník – Vltava – Labe a jejich význam při utváření národní identity v závěrečné fázi českého národního hnutí*. In *Acta Musei Nationalis Pragae Historia litterarum*, 64:3–4 (2019), S. 33–44.
- Moretti, Franco. 2009: *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mourková, Jarmila: *Expresionismus v díle Richarda Weinera*. In dems. 1988: *Buřiči a občané. K zápasům o „nové umění“ v letech 1900–1918*. Praha: Československý spisovatel. S. 148–174.
- Mukařovský, Jan: *Die Bedeutung der Ästhetik*. In dems. 1989: *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Mukařovský, Jan. 2000: *K umělecké situaci dnešního českého divadla*. In dems: Studie [I]. Brno: Host. S. 415–427.
- Müller, Dorit; Weber, Julia (Hg.) 2013: *Die Räume der Literatur. Exemplarische Zugänge zu Kafkas ‚Der Bau‘*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Naumann, Nelly. 1988: *Die Einheimische Religion Japans. Synkretistische Lehren und religiöse Entwicklungen von der Kamkura bis zum Beginn der Edo-Zeit*. Leiden/New York/Köln: Brill.
- Naumann, Nelly. 2011: *Die Mythen des alten Japans*. Köln: Anaconda.
- Nekula, Marek: *Imaginationen Prags in der modernen tschechischen Literatur. Julius Zeyer, Jiří Karásek ze Lvovic und Miloš Marten*. In Weinberg, Manfred; Wutsdorf, Irina; Zbytovský, Štěpán (Hg.) 2018: *Prager Moderne(n): Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: Transcript. S. 255–274.
- Neumann, Gerhard; Warning, Rainer (Hg.) 2003: *Transgressionen. Literatur als Ethnografie*. Freiburg: Rombach.
- Nietzsche, Friedrich. 1994: *Werke in drei Bänden*. Erster Band. Frankfurt am Main/Wien: Büchergilde Gutenberg.
- Nünning, Ansgar: *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*. In Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.) 2009: *Raum und Bewegung. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript. S. 33–52.
- Obermayr, Brigitte: *Das Ende nachvollziehen. Zu Schluss und Ende im Modernen und Nachmodernen Literarischen Text*. In Wiener Slawistischer Almanach, 60 (2007), S. 353–383.
- Olšovský, Miroslav: *Nehybnost. Esej o tíze strnulosti, určený k pomalému čtení*. In A2, 6:10 (2010), S. 18.
- Ort, Thomas. 2016: *Umění a život v modernistické Praze. Karel Čapek a jeho generace 1911–1938*. Praha: Argo.
- Paloff, Benjamin: *Doubling the Double: Richard Weiner's The Game of Quartering*. In dems. 2016: *Lost in the Shadow of the Word. Space, Time, and Freedom in Interwar Eastern Europe*. Northwestern University Press. S. 230–244.
- Patočka, Jan: *Beschreibung der Situation des Menschen in der Welt. Die Form des Seins in der Welt. Heimat und Fremde. Die Zeitdimension der Welt. Die subjektive und die Gestimmtheits-Dimension der Welt*. In Patočka, Jan. 1990: *Die natürliche Welt als philosophisches Problem. Phänomenologische Schriften I*. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 95–104.

- Patočka, Jan: *Ist die technische Zivilisation zum Zerfall bestimmt?* In Patočka, Jan. 2010: *Ketzerische Essays zur Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 116–140.
- Patočka, Jan: *Nachwort*. In Patočka, Jan. 1990: *Die natürliche Welt als philosophisches Problem. Phänomenologische Schriften I*. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 181–267.
- Patočka, Jan. 1990: *Die natürliche Welt als philosophisches Problem. Phänomenologische Schriften I*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Patočka, Jan: *Der Raum und seine Problematik*. In dems. 1991: *Die Bewegung der menschlichen Existenz. Phänomenologische Schriften II*. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 63–143.
- Patočka, Jan. 2003: *Poznámky o prostoru. CTS0316 Rukopisné poznámky*, [<http://www.cts.cuni.cz/soubory/reporty/CTS0316.doc>]
- Patočka, Jan. 1992: *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha: Československý Spisovatel.
- Pekar, Thomas. 2003: *Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860–1920). Reiseberichte – Literatur – Kunst*. München: Iudicium.
- Pětová, Marie: *Prostor jako prostor (k) jednání*. In Ajvaz, Michal; Havel, Ivan M.; Mitášová, Monika (Hg.) 2004: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír. S. 237–262.
- Pfeiferová, Dana: *Hodrová, Daniela Ta blízkost*. In iLiteratura.cz 16.6.2020. [<http://www.iliteratura.cz/Clanek/43097/hodrova-daniela-ta-blizkost>]
- Piatti, Barbara. 2008: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.
- Pichler, Wolfram (Hg.). 2009: *Topologie: Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Wien: Turia & Kant.
- Plessner, Helmuth: *Elemente menschlichen Verhaltens*. In dems. 1982: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Reclam. S. 63–93.
- Power, Martina. 2015: *Hory a moře mezi „námi“: Vnímání hranic a prostoru v německé a britské cestopisné literatuře o Čechách a Irsku v letech 1750–1850*. Praha: Karolinum.
- Pražan, Bronislav; Sus, Oleg: *Proměny kontextu a významotvorného principu v próze Věry Linhartové*. In *Česká literatura*, 18:1 (1970), S. 60–80.
- Přibáňová, Alena: *Strukturní čtenář v prózách Věry Linhartové*. In *Sborník prací FF MU, řada D*, 43 (1997), S. 41–51.
- Putna, Martin C.: *Von der Splendid Isolation zum Mainstream. Homosexualität in der tschechischen Literatur*. In *Osteuropa*, 63:10 (Oktober 2013), S. 145–194.
- Pytlík, Radko: *Promluvy a hry Věry Linhartové*. In *Česká literatura*, 17:1/2 (1969), S. 159–178.

- Radkau, Joachim. 1998: *Das Zeitalter der Nervosität: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Hanser.
- Reich, Rebecca. 2018: *State of Madness. Psychiatry, Literature and Dissent after Stalin*. DeKalb: Northern Illinois Univ. Press.
- Richterová, Sylvie: *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové*. In ders. 1991: *Slova a Ticho*. Praha: Arkýř. S. 13–34.
- Režná, Miroslava: *Poznámky k vnútornej topológii: Daniela Hodrová: Město vidím...* In Fedrová, Stanislava (Hg.) 2010: *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha: Akropolis. S. 317–321.
- Ripellino, Angelo Maria. 1982: *Magisches Prag*. Tübingen: Wunderlich.
- Rosa, Hartmut. 2018: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Rothmeier, Christa: *Věra Linhartová*. In Ruckaberle, Axel (Hg.) 2006: *Metzler Lexikon Weltliteratur: Band 2: G - M*. Stuttgart: Metzler, S. 350–351.
- Roberts, Donna: *The Vertiginous Pursuit of the Grand Jeu. Experimental Metaphysics, Paramnesia, and Creative Involution*. In Bauduin, Tessel M.; Ferentinou, Victoria; Zamani, Daniel. (Hg.) 2018: *Surrealism, Occultism and Politics: In Search of the Marvellous*. New York: Routledge. S. 39–57.
- Sasse, Sylvia. 2009. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*. München: Fink.
- Schahadat, Schamma. 2004: *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Rußland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Fink.
- Schamschula, Walter. 2004: *Geschichte der tschechischen Literatur. Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart*. Band III. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Schlögel, Karl. 2006. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Schmidt, Jan Cornelius. 2008. *Instabilität in Natur und Wissenschaft: Eine Wissenschaftsphilosophie der nachmodernen Physik*. Berlin: De Gruyter.
- Schmitz-Emans, Monika: *Im Wald der Zeichen, im Dickicht der Interpretation. Tom Phillips: Dante's Inferno*. In Heimgartner, Stephanie; Schmitz-Emans, Monika (Hg.) 2017: *Komparatistische Perspektiven auf Dantes 'Divina Commedia'*. Berlin: De Gruyter. S. 157–182.
- Schmitz, Hermann. 1998: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Stuttgart: Ed. Tertium.
- Schmitz, Hermann: *Die Neue Phänomenologie*. (o. J.). [<https://www.information-philosophie.de/?a=1&t=2843&n=2&y=4&c=83>]

- Schmitz, Walter; Udolf, Ludger. 2001: *Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900*. Dresden: Thelem.
- Schott, Heinz: *Die Mitteilung des Lebensfeuers: Zum therapeutischen Konzept von Franz Anton Mesmer (1734–1815)*. In *Medizinhistorisches Journal*, 17:3 (1982), S. 195–214.
- Schöny, Werner (Hg.) 2018: *Sozialpsychiatrie – theoretische Grundlagen und praktische Einblicke*. Berlin: Springer.
- Schreiber, Dominik. 2015: *Narrative der Globalisierung: Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen*. Wiesbaden: Springer.
- Schreiber, Eduard: *Die Suche nach dem Muff. Jenseits des magischen Prag Bücher von Daniela Hodrová und Peter Demetz über eine europäische Stadt*. In *Der Freitag*, (6.7.2001), S. 16. [<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-suche-nach-dem-muff>]
- Schütz, Alfred: *Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten. In. dems. 1971: Gesammelte Aufsätze. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff. S. 237–298.
- Schwarz, Wolfgang F.; Ohme, Andreas; Jirousek, Jan (Hg.) 2017: *Zugänge zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Bohemistik*. Band 1. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms.
- Schweda, Mark. 2014. *Entzweiung und Kompensation. Joachim Ritters philosophische Theorie der modernen Welt*. Freiburg/München: Karl Alber.
- Sebald, Gerd: *Edmund Husserl und Alfred Schütz. Auseinandersetzungen und aktuelle Anschlussmöglichkeiten*. In *Topos*, 22:2–3 (2009), S. 131–148.
- Segar, Cordula. 2004: *Grand Hotel: Schauplatz der Literatur*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Senger, Hans Gerhard: „Wanderer am Weltenrand“ – ein Raumforscher um 1530? *Überlegungen zu einer peregrinatio inventiva*. In Aertsen, Jan A.; Speer, Andreas (Hg.) 1998: *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*. Berlin: *Miscellanea mediaevalia*. S. 793–827.
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In dems. 1995: *Gesamtausgabe*. Band 7, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 116–131.
- Slavík, Ivan: *Metafyzický Weiner*. In dems. 1995: *Viděno jinak. Prokletí, zapomínání a přehlédnutí autoři české literatury*. Brno: Vetus via. S. 152–158.

- Soja, Edward W.: *Trialektik der Räumlichkeit*. In Stockhammer, Robert (Hg.) 2005: *TopoGraphien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Wilhelm Fink. S. 93–123.
- Sokol, Elena: *A City of one's own: the intersection of urban space and consciousness in novels by Daniela Hodrová and Virginia Woolf*. In Slovo a Smysl, 8:15 (2011), 40–56. [<http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/418>]
- Sokol, Elena: *Feministický (či genderový) pohled na romány Daniely Hodrové*. In Fedrová, Stanislava (Hg.) 2006: *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě*. Praha: Ústav pro českou literaturu. S. 605–613.
- Soukupová, Klára; Špina, Michal (Hg.) 2016: *Hlasy mist: prostor, misto a geografie ve světové poezii*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Stähelie, Urs. 2021. *Soziologie der Entnetzung*. Berlin: Suhrkamp.
- Steyerl, Hito: *Ein Meer von Daten. Apophänie und Muster(-miss-)erkennung*. In Engemann, Christoph; Sudmann, Andreas. 2018: *Machine Learning - Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz*. Bielefeld: Transcript. S. 309–321.
- Starostková, Andrea. 2006: *Magický realismus v české literatuře a jeho afinita s literaturou světovou*. Brno: Masarykova Univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury [https://is.muni.cz/th/t6ext/magicky_realismus.pdf]
- Stolz-Hladká, Zuzana: *Expresionistická estetika v díle Richarda Weinera*. In Bauer, Michal (Hg.) 2006: *Hledání Expresionistických Poetik*. Budweis: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. S. 189–210.
- Stolz-Hladká, Zuzana: *Human existence as Strangeness and Writing as Estrangement – Aspects of Exile in the Texts of Věra Linhartová*. In Canadian-American Slavic Studies, East and Central European Emigre Literatures: Past, Present – and Future?, 33:2–4 (1999), S. 153–177.
- Stolz-Hladká, Zuzana: *Intertextová síť v díle Věry Linhartové*. In Schneider, Jan (Hg.) 2000: *Slovo, struktura(lismus), příběh. Pocta Květoslavu Chvatíkovi*. Olomouc: Aluze. S. 155–174.
- Stolz-Hladká, Zuzana: *Medium Sprache – Überlegungen und Umsetzungen bei Richard Weiner*. In Krehl, Birgit; Schmid, Herta (Hg.). 2008: *Kapitel aus der Poetik. Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde*. München: Otto Sagner. S. 229–242.

- Stolz-Hladká, Zuzana: *Subjekt a rod v díle Věry Linhartové*. In Michalovič, Peter (Hg.) 1997: *Subjekt-autor-auditorium. Subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava: SCCA. S. 234–241.
- Stolz-Hladká, Zuzana: *The Word in Transition and the Quest for Language: Weiner, Součková, Weil, Linhartová*. In Hodel, Robert (Hg.) 2004: *Zentrum und Peripherie in den slavischen und baltischen Sprachen und Literaturen*. Bern/Berlin: Peter Lang. S. 135–153.
- Stolz-Hladká, Zuzana: *Wort als Raum und Wort als Körper in Texten von Věra Linhartová*. In Locher, Jan Peter (Hg.) 1998: *Schweizerische Beiträge zum XII. internationalen Slavistenkongress in Krakau 1998*. Bern: Peter Lang. S. 397–419.
- Sturm-Trigonakis, Elke. 2007: *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Srp, Karel: *Nepovedome body Josef Šíma, Richard Weiner a skupina Le Grand Jeu*. In *Umění*, 52:1 (2004), S. 11–36.
- Šalda, F. X.: *Dvojí cesta do hlubin noci*. In *dems*. 1993: *Šaldův zápisník*. VI. 1933–1934. Praha: Československý spisovatel. S. 155–160.
- Šetlík, Jiří: *Václav Boštík a tvůrčí skupina UB 12*. In *Výtvarné umění*, 15:5 (1991), S. 65–76.
- Šklovskij, Viktor: *Kunst als Verfahren*. In Striedter, Jurij (Hg.) 1969: *Russischer Formalismus*. München: Fink. S. 2–35.
- Škvorecký, Josef: *At Home in Exile. Czech Writers in the West*. In *Books Abroad*, 2 (1976), 308–313.
- Šmejkal, František: *Giorgio de Chirico a jeho vliv na české umění*. In Jana Šmejkalová (Hg.) 1996: *České imaginativní umění*. Prag: Galerie Rudolfinum. S. 344–360.
- Teige, Karel: *Das mechanische Haus*. In Fabian, Janette; Wilko, Ulrich (Hg.) 2010: *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*. Berlin: Gebr. Mann Verlag/Deutscher Kunstverlag. S. 97–106.
- Terzakis, Dimitri; Vickers, Catherine; Cloot, Julia: *Der Wald in der Musik des 21. Jahrhunderts*. In Jung-Kaiser, Ute (Hg.) 2007: *Der Wald als romantischer Topos*. Bern/Berlin: Peter Lang. S. 259–269.
- Theile, Gert: *Kanon Grenzen Wandlung. Die Marsyas-Bearbeitungen von Franz Führmann und Thomas Brasch*. In Renner, Ursula; Schneider, Martin (Hg.) 2006: *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Fink. S. 197–216.
- Tippner, Anja. 2009: *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

- Tippner, Anja: *(Selbst)gespräche mit Lebenden und Toten – Autobiographisches Schreiben in der zeitgenössischen tschechischen Literatur von Frauen*. In Engel, Christine; Reck, Renate (Hg.) 2000: *Frauen in der Kultur: Tendenzen in Mittel- und Osteuropa nach der Wende*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft. S. 191–205.
- Tharp, Martin: Czech Paris: Le Grand Jeu and Richard Weiner. In *Eстетika*, 36:1/3 (1999), S. 116–123.
- Thomas, Alfred. 2001: *The Bohemian Body. Gender and Sexuality in Modern Czech Culture*. The University of Wisconsin Press.
- Thomas, Alfred: *Truth and Transgression in Richard Weiner's Netečný divák*. In dems. 1995: *The Labyrinth of the Word. Truth and Representation in Czech Literature*. München: Oldenbourg Verlag S. 105–116.
- Tlustý, Jan: Hermeneutika literariho prostoru. In *Bohemica Olomucensia*, 3 (2011), S. 18–25.
- Tomášek, Martin (Hg.) 2016: *Krajiny tvořené slovy : k topologii české literatury devatenáctého století*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity.
- Torra-Mattenklott, Caroline: *Denkfiguren*. In Küpper, Joachim; Rautzenberg, Markus; Schaub, Mirjam; Strätling, Regine (Hg.) 2013: *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*. München: Wilhelm Fink. S. 59–76.
- Topinka, Miloslav: *Hluboká rýha nepřítomnosti (doslov)*. In dems. 2007: *Hadí kámen. Eseje, články, skici (1966–2006)*. Brno: Host. S. 257–267.
- Trnková, Veronika. 2018: *Obraz lesa v české próze mezi léty 1890–1940*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická, Katedra českého jazykaaliteratury [https://is.muni.cz/th/rdv26/Diplomova_prace_Bc._Veronika_Trnkova.pdf]
- Tureček, Dalibor: *Der Raum als ein Ordnungselement der Literaturgeschichte*. In Bílek, Petr; Dimter, Tomáš (Hg.) 2007: *Krajina bez vlastnosti: Literatura a Střední Evropa/ Landschaft ohne Eigenschaften: Literatur und Mitteleuropa*. Festschrift für Peter Demetz zum 85. Geburtstag. Praha: Gutenberg. S. 179–191.
- Tureček, Dalibor: *Die tschechische Romantik*. In Brücken. Germanistisches Jahrbuch, 22:1–2 (2014), S. 45–73.
- Quiring, Björn: *Introduction*. In dems. (Hg.) 2014: *„If then the world a theatre present ...“: revisions of the Theatrum Mundi metaphor in Early Modern England*. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 1–23.
- Rapic, Smail: *Einleitung*. In Husserl, Edmund. 1991. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. Hamburg: Felix Meiner. S. XI-LXXVIII.

- Udolph, Ludger: *Pragbilder in Romanen der 'Prager Moderne'*. In Wiener Slavistisches Jahrbuch, 46 (2000), S. 195–202.
- Urban, Peter: *Bibliografische Notizen*. In Weiner, Richard. 1991: *Der Bader*. Berlin: Friedenauer Presse. S. 163–167.
- Urban, Peter: *Geradeaus, rechts, links. 'Haus weit', das neue Buch der tschechischen Autorin Věra Linhartová*. In Die Zeit, 48 (27. 11. 1970). [<https://www.zeit.de/1970/48/geradeaus-links-oder-rechts>].
- Valoch, Jiří: *Médium doteku jako možná cesta k transcendenci*. In Brunclík, Pavel (Hg.) 2006: *Adriena Šimotová*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc. S. 17–33.
- Vetter, Helmuth (Hg.) 2003: *Lebenswelten: Ludwig Landgrebe – Eugen Fink – Jan Patočka. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 2002 (Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie)*. Berlin: Peter Lang.
- Vojvodík, Josef. 2008: *Povrch, skyrstost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo.
- Vrbová, Jana: *Koncepty prostoru v románových trilogiích Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvíla*. In Tvar, Příloha k časopisu, 2:3 (2001), S. 11–60.
- Warstat, Matthias. 2018: *Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft*. Paderborn: Fink.
- Weber, Samuel. 2004: *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.
- Wehle, Winfried. 1970: *Französischer Roman der Gegenwart: Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*. Berlin: Schmidt
- Weigel, Sigrid: *Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In KulturPoetik, 2:2 (2002), S. 151–165.
- Weiner, Richard: *Kde je moje místo?* In Národ, 2:23 (1918), S. 293–295.
- Weiner, Richard: *Návštěvou u nového Františka Krupky*. In Neodvislý denník Samostatnost, 2:16 (1912), S. 1–2.
- Weiner, Richard. 2002: *O umění a lidech. Z novinářské činnosti*. Spisy 4. Praha: Torst.
- Weiner, Richard: *Proč nejsem komunist*. In Přítomnost, 2:2 (22.1.1925), S. 27 [<https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/richard-weiner-proc-nejem-komunistou/>]
- White, Kenneth. 2007: *Streifzüge des Geistes. Nomadenwege zur Geopoetik. Philosophische Abhandlung*. Frauenfeld: Waldgut.
- Whybray, Adam. 2020: *The Art of Czech Animation: A History of Political Dissent and Allegory*. London: Bloomsbury.
- Widera, Steffi. 2001: *Richard Weiner. Identität und Polarität im Prosafrühwerk*. München: Sagner.

- Wieden, Brage. 2014: *Mensch und Schwan. Kulturhistorische Perspektiven zur Wahrnehmung von Tieren*. Bielefeld: Transcript.
- Wilhelmer, Lars. 2015: *Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: Transcript.
- Wilkinson, Philip (Hg.) 2020: *Mythen und Sagen aus allen Kulturkreisen*. München: Dorling Kindersley.
- Winter, Astrid: *Der ‚deutsche‘ Mácha. Entwicklungslinien der deutschen-tschechischen Rezeptionsgeschichte Máchas untersucht am Beispiel der Dichtung Máj*. In *Brücken. Germanistisches Jahrbuch*, 22:1–2 (2014), S. 255–275.
- Wollner, Jan: *Prostor k rozlišení*. In *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, 4 (2013), S. 19–33.
- Wutsdorff, Irina: *Einschreibungen in einen beschriebenen Raum. Rilkes ›Zwei Prager Geschichten‹ im Kontext der tschechischen Literatur*. In *Études Germaniques*, 1 (2020), S. 129–155.
- Wutsdorff, Irina: *Prager Perspektiven nach dem spatial turn. Raumkonzepte der Semiotik*. In *ders.; Weinberg, Manfred; Zbytovský, Štěpán (Hg.): 2018: Prager Moderne(n). Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: Transcript. S. 229–253.
- Wutsdorff, Irina: *Zirkus-Akrobatik als poetologische und existentielle Kippfigur bei Richard Weiner und Franz Kafka*. In *Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft*, 27:1 (2020), S. 11–30.
- Zajac, Peter: *Richard Weiner und die Avantgarde*. In *Krehl, Birgit; Schmid, Herta (Hg.): 2008: Kapitel aus der Poetik. Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur zwischen Symbolismus und Avantgarde*. München: Otto Sagner. S. 201–212.
- Zimmermann, Hans-Dieter: *Richard Weiner – ein tschechischer Kafka? Eine Biografieskizze*. In *Becher, Peter; Höhne, Steffen; Nekula, Marek (Hg.): Kafka und Prag: Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2012. S. 335–345.
- Zusi, Peter: *Beyond the Uncanny. Weiner's War and Kafka's Message*. In *Brücken. Germanistisches Jahrbuch*, 23:1–2 (2015), S. 169–180.

Über die Autorin

Ina Hartmann (geb. 1986) studierte Slavistik, Germanistik und Deutsch als Fremdsprache an der Universität Greifswald, der Staatlichen Universität St. Petersburg, der Universität Plzeň sowie der Karlsuniversität Prag. Nach der Zeit als DAAD-Sprachassistentin am Institut für Translatologie der Karlsuniversität Prag und später als Lehrbeauftragte am Institut für Slavistik der Humboldt-Universität zu Berlin, promovierte sie im Jahr 2021 an der Universität Hamburg unter der Leitung von Prof. Dr. Anja Tippner und Prof. Dr. Josef Vojvodík (Karlsuniversität Prag). Am Arbeitsbereich für Westslavistik der Humboldt-Universität zu Berlin absolvierte sie einige Lehrtätigkeit mit dem Schwerpunkt Exilliteratur, Russische und Tschechische Zwischenkriegsavantgarde sowie Mitteleuropa-Konzeption in Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts. Seit 2022 arbeitet sie als Referentin im Bereich Digitalisierung, KI-Forschung und -Einsatz in der Bildungsarbeit im universitären und außeruniversitären Rahmen.